

Balázs Imre József – József Attila-díjas irodalomtörténész, költő, szerkesztő. Székelyudvarhelyen született, 1976. január 9-én. 1999 óta a kolozsvári Korunk folyóirat irodalmi és kritikarovatának szerkesztője, 2008 áprilisától a lap főszerkesztője, 2002 óta a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének oktatója.

1996 óta rendszeresen publikál verseket, irodalomkritikát, tanulmányokat folyóiratokban, antológiákban, napi- és hetilapokban. Tizenkét önálló kötet szerzője, legutóbbi könyvei: Fogak nyoma (versek, 2009), Hanna-hinta (gyermekversek, 2009). A József Attila Kör, az Erdélyi Magyar Írók Ligája, a Romániai Írók Szövetsége és a Szépirok Társasága tagja.

Balázs Imre József • **AZ ÚJ KÖZÉP** - Tendenciák a kortárs irodalomban



# AZ ÚJ KÖZÉP

Tendenciák a kortárs irodalomban

Balázs Imre József

Balázs Imre József

# AZ ÚJ KÖZÉP

Tendenciák a kortárs irodalomban



Balázs Imre József

# AZ ÚJ KÖZÉP

*Tendenciák a kortárs irodalomban*

UNIV  
K I A D Ó

Szeged  
Universitas Szeged Kiadó  
2012

Szerkesztő:  
**Kovács Flóra**

Tördelés, borítóterv:  
**Szítás István**

Korrektúra:  
**Sinkovics Balázs**

Felelős kiadó:  
**Universitas Szeged Kiadó**

Nyomda:

*A könyv szerzője az Európai Szociális Alap által 2007–2013 között a POSDRU/89/1.5/S/61104 számú szerződés alapján társfinanszírozott Humán- és társadalomtudományok a globalizálódó fejlődés kontextusában című posztdoktori kutatási program ösztöndíjasa.*

*Az új közép című tanulmány az OKM Schöpflin Aladár kritikusai ösztöndíjja támogatásával készült.*

ISBN  
**978-615-5106-04-0**



*Nemzeti  
Kulturális  
Alap*

*A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.*

## TARTALOM

<b>EGY FORDULAT HATÁRTERÜLETE</b> <i>A fiatal irodalom olvasatai</i>	7
<b>AZ ÚJ KÖZÉP</b>	17
<b>A DIALÓGUS KONCEPCIÓJA AZ ÉNEKLŐ BORZ-PROJEKTBEN</b>	51
<b>PROFIK, HALOTTAK, OLVASÓK</b>	59
<b>„ÉN VAGYOK AZ IGAZI ADY ENDRE”</b> <i>Térey János szerepmoelljei az Ady-költészet kontextusában</i>	67
<b>KORSZAKKÜSZÖB ELŐTT ÉS UTÁN. VARRÓ DÁNIELRŐL</b>	79
<b>NE LEGYEN TÚL SZÉP</b> (Az Egészrész című versantológia)	85
<b>FÜGGELÉK</b>	
<b>AZ ÁRNYÉKCSAPÁS TECHNIKÁI ÉS ALAKZATAI</b> (Németh Zoltán <i>vírusszövegei, idiótameséi és egyéb mutáns történetei</i> )	91
<b>HÚS OLVAS A HÚSRŐL</b> (Németh Zoltán: <i>A perverzió méltósága</i> )	93
<b>A KOMPOZÍCIÓ IDEJE</b> (Csehy Zoltán: <i>Hecatelegium</i> )	97
<b>TALÁLKOZÓ TÖRTÉNETEK</b> (Tompa Andrea: <i>A hóhér háza</i> )	103
<b>TÍZMONDATOSOK</b> (Nemes Z. Márió, Pollágh Péter, Kollár Árpád, Keresztesi József, Csehy Zoltán)	107
<b>EX LIBRIS</b> (Váradí Péter, Németh Zoltán, Orcsik Roland, Szíjj Ferenc)	113
<b>RÉGI TÖRTÉNET</b> (Karácsonyi Zsolt: <i>Ússz, Faust, ússz!</i> )	119
<b>AZ ÍRÁSOK ELSŐ MEGJELENÉSÉNEK HELYE</b>	121
<b>NÉVMUTATÓ</b>	122



## EGY FORDULAT HATÁRTERÜLETE

### A fiatal irodalom olvasatai

Az ezredvégi, összegző retorikájú szövegek, amelyek a kilencvenes évek vagy „az ezredvég” magyar irodalmáról szólnak (főként az *Alföld* 2000. februári és decemberi számaiban, a *Bárka* 2000/5-ös számában, illetve a 2001. februári *Jelenkorban*), egyre merevebben ismétlik meg ugyanazt a hipotézist. Néhol ki is mondják. Néhol csupán névsorokba rejtik. A hipotézis Margócsy István megfogalmazásában így hangzik: „a két legfiatalabb generáció, azaz a nyolcvanas évek közepe táján, valamint a kilencvenes években indultak, ahogy én látom, szépen belesimultak a megelőző generációk által megteremtett irodalmisági rendbe, s fellépésük inkább a konszolidációs beilleszkedés, mintsem a szakítás vagy elkülönülés jegyében zajlott.”<sup>1</sup> Deklarált, látványos szakításokban, irányzatalapító gesztusokban valóban nemigen bővelkedtek a kilencvenes évek. Noha a kolozsvári *Előretolt Helyőrség* csoportja 1993-ban kiáltványaiban, 1995-től pedig lapkoncepciójában is nemet mondott egyrészt a modernsége és a posztmodern egy változatára, másrészt pedig a transzszilvanista közösség-elvűsége is az olvasóközpontúság jegyében, verseik, prózáik a kiáltványok és teoretikus szövegek kontextusa nélkül kevésbé tűntek újszerűnek a (főként magyarországi) recepció számára.<sup>2</sup> A kilencvenes évek második felében *Az Irodalom Visszavág* köré csoportosuló fiatalok és idősebbek kísérleteztek még egy ellenkoncepció kidolgozásával, de a kísérlet rövid úton személyeskedésbe torkolt, és a csoport teljesítménye eljelentéktelenedett.

Az érvek, amelyek a folytonosság (Csuha István választott terminusával: „egyneműség”<sup>3</sup>) mellett szólnak, nem teljesen függetlenek az irodalmi élet szerkezetétől és a recepció sajátosságoktól. Ismét Margócsyt idézve: „Moglehet, az is oka ennek a szakítás és szakítópróba nélküli generációs egymás mellett élésnek, hogy az a ma kb. ötven év körüli középgeneráció, mely az irodalmi életnek talán legintenzívebben működő társasága, a szocializmus korszakának kultúrpolitikája miatt csak természetellenesen későn tudott pozíciókhoz jutni, [...] s önmagának kanonizációját csak akkor hajtotta végre, mikor már az újabb generáció is jelentkezett, s így a két generáció mintegy összecúsúszva, nem pedig egymással szemben jelent meg a teljes körű és teljes jogkörű nyilvánosság előtt.”<sup>4</sup> Hajól értem ezt a gondolatmenetet, arról van tehát szó, hogy az 1980-as évek látens kánonja (központjában Esterházy Péterrel és

<sup>1</sup> Margócsy István: *Irodalomtörténeti vízió a költészet állapotáról*. *Alföld* 2000/2. 28.

<sup>2</sup> Az Orbán János Dénes-recepció arányairól például használható összefoglalást nyújt Páll Zita tanulmánya a kolozsvári *Helikon* 2001/4-es számában (*Inverzió, averzió. Perverzió? OJD költészete, recepciójának tükrében*)

<sup>3</sup> Csuha István: *Fordulat és egyneműség*. *Jelenkor* 2001/2.

<sup>4</sup> Margócsy István: i.m. 29.



Nádas Péterrel, akkori fiatal szerzőkként pedig Garaczi Lászlóval, Kukorelly Endrével, Márton Lászlóval és másokkal kiegészülve) az 1980-as/90-es évek fordulóján vált explicitté, így tehát a kilencvenes évek végére már legalább három nemzedék létezne együtt egyfajta eklektikus egyneműségben. Ez a konstrukció a jelzett folyóiratszámok, konferenciaanyagok szerint széleskörű konszenzusnak örvend. Több kritikus is arról számol be, hogy a „nemzedéki szemléletmód” működésképtelenné bizonyult a kilencvenes években. Bednatics Gábor szerint például a *Csipessel a lángot* című kritikai antológia „legnagyobb érdeme abban áll, hogy a generációs szemléletmód kudarcát jelenítette meg”.<sup>5</sup> A fiatal szlovákiai magyar irodalom kapcsán pedig Németh Zoltán is rendre szétszalazódó pszeudo-nemzedéki antológiákról ír: „Olyan, eltérő poétikájú szövegek vonulnak fel ezekben az antológiákban, amelyek nem képesek egymással párbeszédbe lépni, amelyek elbeszélnek egymás mellett, s ezáltal leépítik önnön antológiaszerűségüket.”<sup>6</sup>

Az alábbiakban arra tennék kísérletet, hogy a kilencvenes évek irodalmi térképére berajzoljak egy fordulatot. Érzésem szerint ugyanis többről van szó, mint „hangúlyváltásról” – ahogy Bengi László nevezi a jelenséget.<sup>7</sup> Magyarázatot próbálok találni ugyanakkor arra is, hogy miért „láthatatlan” ez a fordulat bizonyos nézőpontokból. Mint a későbbiekből kiderül, nem feltétlenül csoportok vagy nemzedékek által végrehajtott fordulatra gondolok, inkább az irodalomszemléletben és a nyelvben végbement átalakulásra.

A *Csipessel a lángot* című tanulmánykötet 1993-mal zárta le a tárgyalt „legújabb magyar irodalmat”, s a kötet többször is mondja: nagy vonalakban az 1956 és 1970 között született szerzők műveit próbálja körüljárni. Az eltelt hét év látszólag alig mozdított ki valamit abból a szempontból, hogy kiknek a műveit szokás „fiatal irodalom” vagy „legújabb magyar irodalom” címszó alatt tárgyalni. Menyhért Anna a 2000. decemberi *Alföld*-ben például tíz költő műveiről ír<sup>8</sup> (nyilván kényszerű terjedelmi korlátok miatt), akik közül öten (Borbély Szilárd, Háy János, Kemény István, Szijj Ferenc, Tóth Krisztina) már a *Csipesz*-kötetben is fontos szerepet játszottak, Térey János (a tízből a hatodik) pedig szintén sűrűn szerepelt a kötet névmutatójában. Bengi László cikke ilyen szempontból még félrevezetőbb, hiszen szerzői nevek tekintetében egyetlen újdonságot tartalmaz (Barnás Ferenc nevét) – csupán az idősebb korosztályból bővül jelentősen a névsor: Mészöly Miklós, Bodor Ádám, Krasznahorkai László, Závada Pál művei kerülnek szóba Garaczi László, Márton

<sup>5</sup> Bednatics Gábor: *Kihez s ki szól? A kilencvenes évek értekező prózájáról*. *Alföld* 2000/12. 80.

<sup>6</sup> Németh Zoltán: „A Szőrös Kő-jelenség”. *Előretolt Helyőrség* 2000 december. Kétnyelvű különszám. 94.

<sup>7</sup> Bengi László: „...tamen usque recurret”. *Hangúlyváltás a magyar prózában 1992 és 1999 között*. *Alföld* 2000/12.

<sup>8</sup> Menyhért Anna: *Szétszalazás és összerakás. „Lírai demokrácia” a kilencvenes évek fiatal magyar költészetében*. *Alföld* 2000/12. A tíz költő: Borbély Szilárd, Háy János, Karafiáth Orsolya, Kemény István, Nagy Gabriella, Schein Gábor, Szijj Ferenc, Térey János, Tóth Krisztina, Varró Dániel.

László, Háy János és Hazai Attila szövegei mellett. Igaz, Bengi nem is állítja, hogy a „fiatal irodalomról” próbálna beszélni, cikkének alcíme szerint a magyar próza 1992 és 1999 közötti hangsúlyváltásának elemzését tűzi ki célul.<sup>9</sup>

Nem azt állítom, hogy ezeknek az elemzéseknek nincs semmi relevanciájuk a „fiatal irodalom” szempontjából, csupán azt, hogy ilyen nézőpontválasztással nyilván szóba sem jöhet, hogy egy fordulat – akár valós, akár hipotetikus – láthatóvá váljék. Az egyneműség-hipotézis legegyszerűbb próbája az volna, ha mesterségesen leszűkítve a „fiatal irodalom” kifejezés vonatkoztatási rendszerét mondjuk az 1970 és 1978 között születettekre (vagyis nagy vonalakban azokra, akik még nem szerepeltek a *Csipesz*-ben, viszont 2001-ig már kiadtak néhány kötetet), ezeknek a szerzőknek az értékopcióiból próbálnánk visszakövetkeztetni arra, hogy milyen az író/írható „fiatal irodalom” az ezredfordulón. Túlságosan kiforrotlan következtetéseket lehetne ebből a kísérletből levonni arra nézve, hogy milyen lesz az elkövetkező tíz év magyar irodalma. Az viszont talán láthatóvá válna, hogy milyen *nem* lesz. Magyarán: a legfiatalabb szerzők megerősítenek bizonyos irodalmi vonulatokat, illetve implicite „írhatatlannak” minősítenek másokat. Ez az egyik kiindulópontja a fordulat melletti érveknek. A '70-es években született szerzők (köztük Térey János, Orbán János Dénes, Lövétei Lázár László, Peer Krisztián, Csehy Zoltán, Németh Zoltán, Grecsó Krisztián, Cserna-Szabó András, Király Levente, Karafiáth Orsolya, Varró Dániel, Szálinger Balázs és mások), számomra úgy tűnik, más gesztusokkal és némileg más irodalomkoncepcióval kezdik pályájukat, mint azok, akik a nyolcvanas években indultak.

A rendszerváltás és az irodalmi közléslehetőségek megváltozásának ténye nem eredményezett azonnali radikális beszédmódbeli váltást – a közhiedelemmel ellentétben véleményem szerint a „határon túli magyar irodalmakban” sem. Ez elsősorban a továbbra is aktív írók pályájának, beszédmódjának töretlenségén mérhető le. A kilencvenes években viszont fokozatosan megváltozott az irodalmárok szocializálódásának közege, kitágultak az irodalmi hagyományhoz való hozzáférés lehetőségei, közvetlenebbé vált az egész magyar nyelvterület, illetve a Nyugat (és Kelet) irodalmi közötti közlekedés. Ez a változás pedig elsősorban a kilencvenes években publikálni kezdő szerzők első köteteiből olvasható ki.

A *Csipesz*-nemzedék szerzőinek élményanyagát laza szociológiai nézőpontból elemző Weér Ivó arról beszél 1994-ben, hogy ez az első „bóbitás nemzedék”, illetve „az első televízió felnőtt nemzedék”.<sup>10</sup> Ehhez képest radikális eltérésekről nem lehet beszámolni a kilencvenes évek szerzői esetében sem, kísérletképp talán olyan címkék jöhetnének szóba, mint az „MTV-generáció” (amelynek egyik azonosító jelére Weér Ivó is felfigyel Térey

<sup>9</sup> L. Bengi László 7-es számú jegyzetben hivatkozott szövegét.

<sup>10</sup> Weér Ivó: „Komolyhon tartomány a mi kamránk”. *Nemzedéki introspekció a mai versekben szereplő utalásokról és hatásokról*. 44–45. In: *Csípesszel a lángot*. Budapest, Nappali ház, 1994.

János Vidéki *benyomások* című versében: „Hi, Steve Blame here with / MTV news”), vagy az első „fogyasztói nemzedék” (Hollósvölgyi Iván kötetcíme, *A Barbie-nők elrablása* például erre játszik rá). A rap-versek ugyanakkor, amelyek Téreytől Orbán János Dénesig több szerzőnél is feltűnnek, szintén korosztályi sajátosságnak tekinthetők. Fontosabb viszont az, amit a kritikus 1994-ben a szűkebb értelemben vett irodalmi hagyományválasztásról ír, amely az akkori nemzedék saját mitológiáját kirajzolja: „A kultúrtörténeti hagyománynak (lévén alaposan feltárt és viszonylag jól hozzáférhető) most nincsenek kiemelt korszakai. Talán a német romantika erősebben hat, mint az angol; talán Rilkrét, Traklt, Celant mindenki szereti; divat Goethe, de nem divat Schiller; a nyolcvanas évek közepén divat volt a szentimentalizmus és a rokokó, a kilencvenes évek elején inkább a szecesszió és a szimbolizmus; divat az antikvítás és a középkor költészete, de nem divat pl. a magyar költészet.”<sup>11</sup> Ehhez a – meglehet, szubjektív – képhez viszonyítva, úgy látom, mára eléggé jelentősek a hangsúlyeltolódások. Rilkrét, Traklt, Celant (Goethét kiváltképp) egyre kevesebben olvassák és írják tovább, Rimbaud és Baudelaire fontosabbnak tűnik, tarol Borges és az amerikai minimalizmus, a középkorból talán csak Villon őrzi továbbra is a mindenkori fiatal irodalom kedvence-státust, felerősödött a szecesszió hatása, Lear, Lewis Carroll és Morgenstern több fiatal költő kedvencei közé tartoznak, a magyar költészet mint továbbgondolandó hagyomány pedig az utóbbi években alighanem listavezető: József Attila, Ady, Weöres, az újholdasok, újabban pedig Heltai Jenő és Nadányi Zoltán is egyre fontosabb kánoni pozícióval rendelkeznek.

Azt gondolom tehát, hogy a „fiatal irodalom” a kilencvenes évek második felétől kezdődően érezhetően más értékopciókkal, hagyománykonstrukciókkal lép fel, mint korábban. Több okát látom annak, hogy e változást a kritika nem vette észre. Nem elhanyagolható szempont, hogy az idősebb írók – Parti Nagy Lajos, Krasznahorkai László, Závada Pál, Márton László, Darvasi László, Garaczi László, illetve a *Harmonia caelestisszel* Esterházy Péter – a kilencvenes években olyan csúcsteljesítményeket produkáltak, amelyekkel a vékony első és második kötetek nemigen vehették fel a versenyt. Másrészt a recepció nyilván kívárta az első kötetek megjelenését (amelyek ha nem is tekinthetők feltétlenül megkésettnek, mindenképpen a legfiatalabb irodalmárgeneráció türelmességéről tanúskodnak). Nem zárnám ki azt sem, hogy a kritikusok egy része attól (is) tartott: a fordulat feltételezése értékvárat idézhet elő, amennyiben *Az Irodalom Visszavág* csoportosulása, amely épp egy ilyen megkonstruált fordulatra alapozta identitását, önnön legitimációját látná ebben, anélkül, hogy saját, széleskörű konszenzusnak örvendő értékekkel tudná azt alátámasztani.

<sup>11</sup> Weér Ivó: i.m. 42.

Az egyik legalapvetőbb ok, amiért a fordulat sokak számára nem látható, szerintem mégis az, hogy a fordulat *előttje* és *utánja* egyaránt leírható a *posztmodern* fogalmával.

Ha a fordulóponton semmi sem történne, nem volna értelme fordulatról beszélni. Szerintem az történik, hogy a posztmodernség egyik értelmezését, a hozzá való viszonyulást felváltja egy másik. Lehetne persze új nevekkel kísérletezni ezeknek a viszonyulásoknak a leírásához (a román Alexandru Mușina például „új antropocentrizmust” emleget,<sup>12</sup> Haklik Norbert pedig, akkoriban még az *IV* nézőpontjából, „új humanizmust”<sup>13</sup>). Ezek a nevek azonban sokkal egyoldalúbban és sokkal pontatlanabban ragadják meg a jelenséget, mint a posztmodern némi árnyalással konszenzusképesnek bizonyuló/bizonyult fogalma. A probléma a posztmodern fogalmával inkább az, hogy időtleníti magát, mintha igyekezne kivonni magát minden változás alól. Valahogy nem tudja elképzelni, mi következik. Vagy, szublimációs technikaként, görcsösen igyekszik úgy definiálni magát, hogy ami jön, bármennyire más legyen is, szintén lehessen posztmodern.

Az a fordulat, amelyről beszélek, még nem a posztmodernség határait feszegeti, csupán a magyarországi posztmodern-recepció viszonylagos egyoldalúságát. Takáts József a *Csipesszel a lángot* kötetben utalt már erre a problémára: „[John] Barth a posztmodernben valamiféle szintézist látott, a XIX. századi premodern regény és a XX. századi modern regény szintézisét, s a posztmodern írói eszményhez nem az innovatív stratégiák tartoznak számára, hanem éppen az, hogy a posztmodernista »fél lábát mindig az irodalom múltjába veti«. A mai irodalomkritika azonban általában nem a barthi álláspontot követi, amikor a posztmodernről beszél [...hanem...] a szöveg referencialitásának, tárgyvesztésének megjelenését, a nyelv uralhatatlanságának felismerését, a jelentés és az értékpreferenciák viszonylagossá válását, a szöveg disszemináltságát, a jelentés szétszóródását vagy eltűnését, s az ehhez kapcsolódó művészi stratégiákat”.<sup>14</sup> Esterházy 1980-as évekbeli művei vagy az 1993-ban frissnek számító Garaczi-, Németh Gábor- és Kukorelly-művek hatása alatt nyilván használhatóbb definíciónak tűnt az utóbbi, hiszen a Barth által emlegetett poétikájú művekre (amelyek posztmodernségét Brian McHale vagy Linda Hutcheon is megbízható érvekkel támasztják alá)<sup>15</sup> nemigen volt példa magyar nyelvterületen. A poétikai eltérés a kétféle (posztmodern) regény között abból fakad, hogy a posztmodern

<sup>12</sup> Magyarul I. Jánk Károly hivatkozásában, in: *Füst a dombról. Négy román költő*. Pécs, JAK–Jelenkor, 1997. 134.

<sup>13</sup> Haklik Norbert: *Miért/hogyan (nem) lehet ma fiatal írónak lenni Magyarországon?* In: *Olvasatlan irodalom, szakosított analfabetizmus? Az 1996-os Csokonai Tanulmányi Napok anyaga*. Hévíz, 1997. 59.

<sup>14</sup> Takáts József: *Rövidtörténet, 1986, posztmodern*. In: *Csipesszel a lángot*, 19–20.

<sup>15</sup> L. Brian McHale: *Postmodernist Fiction*. London, Methuen, 1987, illetve Linda Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*. New York, Routledge, 1988.

fogalmát nem az irodalom terepén kísérletezték ki, hanem az építészetben és a filozófiában. Számomra úgy tűnik, az areferenciális, „tárgynélküli”, „elszabadult nyelvű” posztmodern próza fogalma inkább a filozófiából eredeztetett értelmezésbe illeszkedik, a szintetizáló, eklektikus, fesztelenül múltbanyúló, hiperreális tereket alkotó változat pedig az általánosabb, befogadási mechanizmusok, gazdasági-életmódbeli viszonyok megváltozása révén leírható posztmodernség-értelmezésbe. Mindkét értelmezés találkozhat azonban a személyiség felsokszorozódásában, a nyelvhez való megváltozott viszonyulásban, és főként abban a sajátosságban, amit Brian McHale a posztmodernség ontológiai fordulatának nevezett a modernség episztemológiai érdeklődéséhez képest. Abban a pillanatban, amikor a nyelv széleskörű konstitutív fontosságra tesz szert (a dolgok a nyelvben jönnek létre, nem a tudást „helyesen” közvetítő nyelv keresése áll középpontban), az, hogy *miként* közvetítődik ez az alapvető élmény az irodalmi szövegben, nem feltétlenül korszakmeghatározó jegy.

Úgy látom tehát, hogy a kilencvenes években induló fiatal szerzők, akik a posztmodern poétikát érezték magukhoz közel állónak (vagyis nem minden fiatal szerző, hiszen, mint Menyhért Anna háromágú irodalomtérképe is mutatja a fiatal költészetéről szóló tanulmányában, továbbra is sok híve van a vallomásos-látomásos, illetve a tárgyias-intellektuális-rejtőzködő költészetnek is<sup>16</sup>), hajlamosabbak a posztmodernnek azt a változatát elfogadni, amelyik nem feltétlenül nyelvdisszeminatív, nem feltétlenül areferenciális és nem feltétlenül tartja „uralhatatlannak” a nyelvet, ugyanakkor hangsúlyosan önreflexív. Ez a verzió a Nagy Történet hiányát nem úgy értelmezi, hogy nem mer és nem akar történeteket elbeszélni, csupán e történetek teleológiáját, metafizikáját számolja fel. Ily módon ez a fajta posztmodern valóban képes megnyílni a populáris szféra felé is, nemcsak a populáris elemek beépítése révén, hanem a populárisba való beépülés értelmében is.

Fentebb azt mondtam, ezt a fordulatot nem tartom nemzedékinek abban az értelemben, hogy csupán egyetlen nemzedék vett volna részt végrehajtásában. Kétségtelen viszont, hogy Térey János, Peer Krisztián, Orbán János Dénes, Varró Dániel, Király Levente, Karafiáth Orsolya és mások fontos szerepet játszottak abban, hogy e fordulat láthatóvá vált. Elsősorban tehát költőkről van szó. Prózában viszont a valamivel idősebbek nemzedéke – a kilencvenes években feltűnt Ficsku Pál és Péterfy Gergely, a *Csipesz*-kötet szereplői közül Darvasi László, Láng Zsolt, Hazai Attila, főként pedig Závada Pál és Parti Nagy Lajos – járult hozzá fontos könyvekkel a „másik posztmodern” magyar változatának létrehozásához. Többségükben tehát olyan szerzőkről van szó, akiknek a kilencvenes években jelent meg első (próza)kötetük. Ebben a konstrukcióban a Márton–Darvasi–Láng–Háy négyesfogat pseudo-történelmi kiruccanásai is elnyerik a helyüket, hiszen Linda Hutcheon éppen a

<sup>16</sup> Vö. Menyhért Anna: i.m. 57.

„historiográfiai metafikció” fogalmával írja le például Umberto Eco vagy John Fowles könyveit. Ugyanakkor Esterházy Péter új regénye is olvasható e vonulat sajátos ízekkel kevert variánsaként.

Nem szeretnék abba a hibába esni, hogy egy irodalmi jelenséget újszerűsége miatt értékesebbnek tartsak más jelenségeknél. Amennyiben azonban bármit is számít egy irodalom „közzeretének” az, hogy mérhető reakciókat vált ki, és hogy kortárs irodalmi művek könyvsikerré válhatnak, kétségtelen, hogy az emlegetett könyvek fontosak. Závada Pál *Jadviga párnája* című kötete, Varró Dániel *Bögre azúr* című verseskötete, Parti Nagy Lajos prózái és drámái, legutóbb pedig Esterházy Péter *Harmonia caelestise* azt jelzik, hogy a szakmai siker és a közönségsiker együtt járhatnak.

Zárlatként kísérletet tennék annak a szűkebb közegnek a felvázolására, amely felől e posztmodernségen belüli fordulat láthatóvá vált számomra. Ez azért is indokolt, mert az *Alföld* 2000/12-es számának összeállítása több dolog miatt is problematikusnak tűnik. Egyrészt azért, mert nem reflektál arra a nyilvánvaló különbségre, amely a lapszámban közlő költők és prózaírók, illetve az átfogó tanulmányok névsorai között fennáll, másrészt pedig azért, mert a fentebbiekben vázolt fordulat jó néhány résztvevője nem tűnik fel a szövegekben. Ezúttal, e zárlatban csupán erdélyi szerzőkre összpontosítanék, bízva abban, hogy összmagyar irodalom-olvasatom kiderült a fentiekből.

A kolozsvári *Előretolt Helyőrség* csoportja (Orbán János Dénes, Sántha Attila, Fekete Vince, László Noémi, Kelemen Hunor, majd György Attila, Lovétei Lázár László, Farkas Wellmann Endre, Gergely Edit, Szálinger Balázs és mások) éppen a populáris szféra felé nyitás révén próbálta meg definiálni önmagát. Sajátos módon kiáltványaikban éppúgy elutasították a posztmodern fogalmának öndefiníciós használatát, mint a modernséget vagy a transzcendens-közösségi metafizikát.<sup>17</sup> Verseik, prózáik részben köthetők a kilencvenes években induló szerzők posztmodern poétikájához – különféle hagyományok, nyelvi elemek újrakontextualizálását hajtják végre szövegeikben, önreflexív módon, gyakran parodisztikusan másolnak egymásra különféle versformákat és nyelvi regisztereket. Orbán János Dénes, Fekete Vince, Szálinger Balázs és Farkas Wellmann Endre például – önreflexív modalitással vagy anélkül – több szövegükben ötvözik az alulretorizált, obszcén nyelvet, „profán” vershelyzetet cizellált, hagyományos versformákkal (pl. OJD: *Villanella a távolélvezési versenyről*). A csoport legtöbb tagjára jellemző egy sajátos nonkonformista toposzrendszer, tematikus szótár (szex, szado-mazo, kocsmavilág stb.) működtetése is, amely sajátosan színezi (és egyben leszűkíti) a szerzők populáris szféra-érzékelését. Ágoston Zoltán egyébként, konstatálva, hogy ez az egyes értelmezők által „új szexualitás”-ként emlegetett jelenség egyforma súllyal jelentkezik a vajdasági, felvidéki és erdélyi szerzők írásaiban,

<sup>17</sup> Erről bővebben I. *Az új közép* című írásomat, amely e kötetben is olvasható.

összefüggésbe hozza azt a konzervatívabb nyelvérzékeléssel és irodalmi tudattal, amely ezekre a régiókra a közelmúltig jellemző volt.<sup>18</sup>

Koncepcióbeli különbségek miatt a csoport néhány tagja – László Noémi, Kelemen Hunor és részben Lövétei Lázár László – korán eltávolodott ettől a toposzrendszerrel és versnyelvtől. A fiatal erdélyi költészetből gyakorlatilag teljesen hiányzik ugyan az a vonal, amelyet Menyhért Anna a „népi, vallomások, látomásos, alanyi, küldetéses, önmitológiai vagy történetet építő, tragikus távlatokat felmutató” jegyekkel jellemez, a tárgyias-intellektuális-újholdas hagyomány viszont továbbra is írhatóknak látszik. Ezt a fajta költészetet Menyhért Annával ellentétben nem kötném a képviselői modellhez.<sup>19</sup> Bizonyos értelemben ez az a fajta költészet, amely alighanem mindig a kevesek költésze volt és lesz. Ennek a költészetnek az ideológiája, ha van ilyen, mindenképpen a magánszférába vezet, és onnan vezet le különféle – egyéni felelősségre vonatkozó, kommunikációs, alkotói, metafizikához vagy metafizikátlansághoz fűződő – problémákat. Ezeknek a – Rilkével, Nemes Nagy Ágnessel, Kavafisszal dialógusba lépő – poétikáknak a változatait valósítják meg Jánk Károly, László Noémi és Kelemen Hunor versei, a valamivel idősebbek közül pedig Visky András szövegei. Lövétei Lázár László kontemplatív versei nem állnak messze ettől a hagyománytól, de ő látványosan deformálja és kommentálja is a (vers)világot, Térey Jánoséhoz és Peer Krisztiánéhoz közel álló szikár nyelvén.

Prózában sokkal kevesebb az átjárás a magyarországi és erdélyi kortárs irodalmak között (a recepció is sokkal szórványosabb, mint a költészet esetében). Az az egzisztencialista érintettségű és alapszínű próza, amely a hetvenes évek óta Vári Attila, Mózes Attila, Csiki László, Bogdán László (bizonyos fokig Szilágyi István) révén sokáig uralkodónak tűnt, és amely talán Bodor Ádámnál érte el végpontját és csúszott át valami másba, a kilencvenes évekre differenciálódni látszik. Vida Gábor, Papp Sándor Zsigmond, Kelemen Hunor, részben Lakatos Mihály a csoda és az irracionális, illetve néhány nemzedéki élmény irányában próbálják megbontani ezt a hagyományt novelláikban és kisregényeikben. Demény Péter a beszédmódok és nézőpontok megsokszorozódásával, illetve a hiperreális tér létrehozásával kísérletezik a krimi olvasói elvárásait is játékba hozó *Gyilkosság kakaólikórral* című, még csak részleteiben olvasható regényében.<sup>20</sup> Láng Zsolt sokarcú, sokféle kapcsolódási lehetőséget felvillantó játékos, „mágikus realista” prózája várakozásra készíti a recepciót: a *Bestiárium*ról Erdélyben évekig nem jelent meg kritika, s a fiatalabb prózaírók sem találtak egyelőre hozzá kapcsolódási

<sup>18</sup> L. Ágoston Zoltán: „*Ifjabb csikóbb poéták...*” Vázlat a fiatal irodalomról. Alföld 2001/2.

<sup>19</sup> Menyhért Anna tanulmányának egyik lábjegyzetében írja: „Sok szempontból az úgynevezett újholdas költők is a képviselői modellnek tartozónak tekinthetők, bár poétikai eszközök vonatkozásában természetesen ez máshogy nyilvánul meg náluk”. i.m. 66.

<sup>20</sup> A *Visszaforgatás* című, 2006-ban megjelent Demény Péter-regény korai változata. [BIJ megj., 2012.]

pontokat. György Attila külsődlegesen Láng Zsoltéhoz hasonló kisprózái sokkal inkább a századelő szemléletmódját – Cholnoky Viktorét, Ambrus Zoltánét – élesztik újra, és sokkal közvetlenebb módon kapcsolódnak a két világháború közötti erdélyi kisprózához. Orbán János Dénes Borges-novellákból és saját verseinek technikáiból építkezve írta meg erőteljes önreflexivitásával új szint jelentő novelláskötetét.<sup>21</sup> Molnár Vilmos remek, fanyar humorú karcolatai és novellái viszont valamiért, talán épp társtalansága miatt nem találtak utat a széleskörű recepció felé.

A tanulmány első részében elemzett posztmodern/posztmodern fordulathoz, úgy tűnik, Kovács András Ferenc költészete és Láng Zsolt prózája mellett az *Előretolt Helyőrség* szerzőinek egy része, illetve néhány, közelmúltban publikálni kezdő szerző került közel. Az erdélyi magyar irodalom sajátosnak tűnik ugyanakkor abból a szempontból, hogy a posztmodern nyelvdisszeminatív verziója nemigen volt jelen ebben a régióban, különösen prózában nem. (Bár Pusztai János néhány regénye ebből a perspektívából is olvasható.) Szilágyi Domokos, Szócs Géza verseinek egy része egyaránt közel áll a posztmodern és neoavantgárd poétikákhoz, Kovács András Ferenc polifón, többnyelvű verséptéményei pedig a posztmodernnek ehhez az arcához is sorolhatók. Egyébként úgy tűnik, az erdélyi irodalom a kilencvenes években már eleve inkább közelebb érezte magához a posztmodernnek azt az értelmezését, amely a gazdasági-életmódbeli változások és az irodalmi-mediaticus kommunikáció átalakulása révén írható le. A megbízható irodalomtörténeti áttekintést viszont több dolog is nehezíti: egyrészt a kritikák, recenziók gyér volta, másrészt pedig néhány generáció hiánya, illetve visszavonulása az irodalmi életből. Ezzel magyarázható többek között, hogy az *Éneklő Borz* című hangosfolyóirat egykori alapító tagjai – Kovács András Ferenc, Láng Zsolt és Visky András – Erdélyben egyre hangsúlyosabban középnemzedéknek számítanak, míg korosztályuk képviselői Magyarországon alig léptek ki a „fiatal magyar irodalom” és „legújabb magyar irodalom” kategóriájából. Ennek tudható be az is, hogy azok az „irodalmi apagyilkosságok”, amelyek verses és egyéb formákban végbemennek (l. például Orbán János Dénes *Ifjabb csikóbb poeta Jack Cole-hoz* című versét), éppen azokat a szerzőket érintik, akiknek poétikailag talán a legtöbb közük van egymáshoz, akik tehát a fordulat egyazon oldalán állnak.

<sup>21</sup> Orbán János Dénes: *Vajda Albert csütörtököt mond*. Jelenkor, Pécs, 2000.





## AZ ÚJ KÖZÉP

### A kilencvenes évekbeli és a 2000 utáni irodalom intézményes kereteinek változásai\*

#### **Csomópontok az 1990 utáni fiatal romániai magyar irodalom intézményesülésében**

Azok az írók, akik 2005/2006 táján harmadik-negyedik kötetüknél járva a romániai magyar irodalom új középgenerációjának körvonalazásához járultak hozzá, a kilencvenes évek első felében szocializálódtak: irodalmi beszédmódjuk, szemléletük azoknak a megszólalási lehetőségeknek a függvényében alakult, amelyet olyan intézmények és csoportok határoztak meg, mint az *Éneklő Borz*, a *Serény Múmia*, az *Éber* vagy az *Előretolt Helyőrség*. Az *Éneklő Borz* ebben az összefüggésben azért is érdekes viszonyítási pont, mert általa modellezhető, ahogyan a valamivel idősebbek, tehát a nyolcvanas években publikálni kezdő fiatal írók reagáltak az irodalmi tér rendszerváltással bekövetkező változásaira. Abban a történetben, amely a 2005/2006-os újabb irodalmi változásokat helyezi középpontjába, az alább elemzett intézmények szerepe inkább előkészítő jellegű. „Az új közép” kialakulása azt mutatja, hogy a kilencvenes évek fiatal írói előtt több alternatív lehetőség, út állt a beérkezéshez. Lövetei Lázár László és Karácsonyi Zsolt pályája az *Előretolt Helyőrség* körében kezdődött, Vida Gábor öntörvényű útjának kiindulópontjaként ott érzékelhető az *Éber* csoport tájékozódása, Demény Péter és Papp Sándor Zsigmond elsősorban az *Éneklő Borz* társaságát tekinthette mesterének (Demény első regénye a 2006-ban induló *Éneklő Borz*-könyvsorozatban is jelent meg végül), miközben mindannyiuk számára adott volt elsődleges találkozási felületként a *Serény Múmia* című folyóirat. És bár a történet éppen arról szól, hogy az egyéni utak tágasságában jön létre igazából új minőség, talán nem fölösleges előbb felidézni az említett intézmények történetét sem.

#### **Az *Éneklő Borz***

Amikor Láng Zsolt elküldte az 1992-ben alakult *Éneklő Borz* csoport tagjainak a *Lolla haliz* című, „ismeretlen nyelvű” szöveget, hogy fordítsák magyarra, az utolsó mondat így hangzott: „So zelva markot ter lolla qualligram selle kullad, gerd igan quio fogart pamun valeo.”<sup>22</sup> A „megfejtés” szerint, Akutagava Rjúnoszuke *Az éneklő borz* című novellája alapján a mondat azt jelenti: „Hogy

\* A tanulmány megírása idején a szerző a magyarországi OKM Schöpflin Aladár kritikusai ösztöndíjában részesült.

<sup>22</sup> L. Kalligram, 1996/4. 35.

valaki énekel egy holdfényes éjszakán, azon nincs semmi csodálnivaló.”<sup>23</sup> Bár igencsak áttételesen, ez egy *Éneklő Borz*-féle ars poeticának tekinthető. Nem lehet figyelmen kívül hagyni ugyanis, hogy az *Éneklő Borz*-alapítók (Kovács András Ferenc, Láng Zsolt, Salat Levente, Visky András, Jakabffy Tamás, akikhez a második felolvasástól Kisgyörgy Réka is csatlakozott) már 1989 előtt publikáltak, s az ellenzéki „civil szerveződésekkel” is kapcsolatba kerültek. 1990-től kezdve is vannak annyira nonkonformisták, hogy a „csak úgy énekelni egy holdfényes éjszakán” mondat mentén próbálják definiálni saját irodalomkoncepciójukat. Az *Éneklő Borz* hangosfolyóirat ötlete (amelyről Hizsnyai Zoltán, a *Kalligram* főszerkesztője némi csalódottsággal állapítja meg 1996-ban, hogy „sajnos tulajdonképpen nem több alkalmankénti dramat(urg) izált felolvasásokról”)<sup>24</sup> jelzi az alapítók szándékát, hogy újfajta közeget, fórumot teremtsenek, amelyben otthon van az általuk művelt próza, dráma, vers, esszé. A *Borz* 1997-es megszűnte után Láng Zsolt egy újabb lap tervéről beszél, s amit az elképzelt lapról mond ebben az interjúban, az magára a *Borzra* is visszavonatkoztatható: „számomra nyilván érdekesebb volna, hogy valamit pluszban tegyen hozzá az erdélyi irodalomhoz, valamit fölmutasson. Egyfajta szertartás lenne ez, úgy ahogy a templomban fölmutatják az áldozatot. Ugyanígy ez a lap a maga gesztusával fölmutatná, amit közöl, s ezáltal az, amit közöl, egészen más aurában, fényben jelenne meg. Olyan apró kristályszerkezet volna ez a lap, s itt a szerkezetre helyezném a hangsúlyt, ami köré lerakódhatna egy nagyobb szerkezet.”<sup>25</sup>

Azok a felolvasások/lapszámok, amelyek együtt végül a *Kalligram* 1996/4-es számában jelentek meg összegyűjtve, arról szólnak, hogy bemozdítható egy hagyomány, anélkül hogy zajosan tagadó gesztusok járnának együtt a bemozdulással. A *Borzok* (főleg Láng Zsolt, Kovács András Ferenc, Jakabffy Tamás) sokat bíznak az ironiára, ugyanakkor (főleg Visky és Salat) rendkívül visszafogott állító mondatokat is megfogalmaznak. A kísérlet mögött leginkább talán az a másfajta médium iránti bizalom áll, amelyben lemérhetők a közönség reakciói, s amelyben a felolvasott szöveg rituális funkciót kap. Ez a rítus nem célirányos, hanem önmagára utaló, s a közösség, amelyet a játzsma résztvevőivel teremt, spontán és egyszeri. Vagyis: működőképes és megtapasztalható – tennék hozzá az *Éneklő Borz*-alapítók, akiknek a „másfajta”, „nem-közösségi” típusú beszédmód kimunkálása vissza-visszatérő problémájuk, főként a *Borz*-projektben. Amit kitaláltak: „nem antiideológia, hanem anideológia, nem antipolitika, hanem apolitika, nem antisütő, hanem A SÜTŐ.”<sup>26</sup>

<sup>23</sup> *Kalligram*, 1996/4. 42.

<sup>24</sup> Hizsnyai Zoltán: *Az Éneklő Borz futára a Vasmacskában*. *Kalligram*, 1996/4. 127.

<sup>25</sup> *Regényt szeretnék írni*. Beszélgetés Láng Zsolt íróval. Kérdez Papp Sándor Zsigmond. Székelyföld, 1997/1 (október). 52.

<sup>26</sup> Láng Zsolt: *Sütő*. *Kalligram*, 1996/4. 67.

Lehetne keresni az okokat, hogy miért állt le, miért kellett leállnia az *Éneklő Borz*nak 1997-ben, az öt éves születésnapján. Talán a nemzedéki fellépéshez túl kései pillanat miatt. Talán azért, amiért a budapesti *Nappali ház*. (Ez a kettő lehet, hogy ugyanaz.) Talán a médiumváltás lehetetlensége miatt – hogy tudniillik a *Borz*-számok nem mindig, és nem egyformán működtek papíron. Talán az 1995-ös *Éneklő Borz*-fesztivál nagy sikere és kis visszhangja miatt. Talán azért, mert éppen újabb médiumváltásra és öndefiníálásra volt szükség 1997-ben, és erre végre lehetőségek is mutatkoztak. Láng Zsolt a már idézett interjúban mintha erre is utalna: „ez egyfajta öndefiníciós kísérletet is jelentett. Mert ha valaki igazán jelen akar lenni valamiben, akkor tudnia kell, hogy ki ő. És minden öndefiníciós kísérlet bizonyos körvonalakat jelent, hogy akkor húzzuk meg azt a kört. (...) Azok a meg nem határozott pólusok, melyek addig észrevétlenül jelen voltak, a felszínre bukkantak, kirajzolódtak. Én nagyon jól látom ezeket a pólusokat, és azt gondolom, hogy egy következő lépésre lesz szükség ahhoz, hogy ez a fajta öndefinícióval együtt járó tevékenység fennmaradjon és továbbvihető legyen.”<sup>27</sup>

Az új öndefiníció és a szellemi közegben való másfajta jelenlét már az *Éneklő Borz*zal párhuzamosan is alakult: Jakabffy Tamás egy katolikus értelmiségi lap felelős szerkesztője lett, Kovács András Ferenc írt, könyveket szerkesztett, kezdett színházban gondolkodni, Salat Levente bedolgozta magát a civil szférába, Láng Zsolt kritikarovatot szervezett, regényt írt, Visky a színházi munka mellett kiadót és szellemi műhelyt alapított. Látszólag teljesen eltérő világok, legfeljebb kettő-kettő találkozik valamiben egymással. És mégis közük van egymáshoz. Abban az igencsak negatív kritikában, amely a *Kalligram Éneklő Borz*-összeállításáról szól, és jellemző módon a *Látóban* jelent meg (ott, ahol két *Borz*-alapító is dolgozik), Tarnói Beáta így definiálja a *Borz*-attitűdöt: „a hagyomány pontos felkutatása, és a hagyomány akkurátus kicsinálása”.<sup>28</sup> A jellemzés első része stimmel, a második nem feltétlenül. Beszéljünk végre a művekről. Láng Zsolt regénye és Kovács András Ferenc költészete bizonyos értelemben valóban nevezhető „a hagyomány pontos felkutatásá”-nak, a hagyomány radikális olvasatának. Ezeknek a szövegeknek, a *Bestiárium*nak és (mondjuk) a *Kompletórium*nak a tétje viszont éppen az, hogy átemeljenek valamit ebből a hagyományból – egy látásmódot vagy a nyelv érzékenységét – egy más időbeli és tapasztalati kontextusba. Ezzel együtt jár persze az az irodalmi tét, ami ezeknek a máshonnan nem importálható látásmódoknak a nyelvi megformálásából fakad. Ezért is lehetett Kovács András Ferencnek és Lángnak akkora sikere Magyarországon, ahol a hagyomány „szerkezete” kissé más, mint Erdélyben. A magyarországi közegben nyilván abba a kontextusba olvasták bele őket, amelyet Parti Nagy Lajos és Márton László készítettek elő, velük párhuzamosan.

<sup>27</sup> *Regényt szeretnék írni*. 51.

<sup>28</sup> Tarnói Beáta: *Reménytelen Éneklő Borz*. *Látó*, 1996/11. 82.

Visky (illetve Jakabffy és Salat, akik voltaképpen nem írók) ezt az attitűdöt – a hagyomány felkutatását és (maradjunk tán ennél) újraértelmezését, kritikáját – nem engedi be a verseibe, viszont nagy lángon működteti, ha a színházi nyelv vagy az egyházi és szellemi élet kritikájáról van szó. Az itt a fontos tehát, hogy mindannyian tudni akarják, kíváncsiak arra, hogy milyen „talajon”, milyen hagyományban, milyen szellemi közegben állnak.

### A Serény Múmia

„– És ez a legelőkelőbb klub?

– Nem. Igazán megközelíthetetlen, közrettegesnek örvendő társaskör a Serény Múmiák. Ezek előtt aztán kalapot le.

– Ez micsoda?

– Mind a két múmia igen serény. Ha nyomukban van a rendőrség, idejében eltűnnek.

– De miért múmiák?

– Ha valamennyi bűncselekményüket letárgyalnák, és az előrelátható halálos ítéleteket átszámítjuk egyenként 15 évi börtönre (a kitöltött vizsgálati fogsággal együtt), akkor a British Museum legrégebb múmiájának életkorát kapjuk végeredménynek.”

(Jenő)

**(Miért Rejtő?)** Amikor Fülöp Jimmy és St. Antonio de Vicenzo Y Galapagos a szingapúri alvilág legelitebb klubjáról beszélgettek a *Piszkos Fred, a kapitány* lapjain, aligha sejtették, hogy a meglehetősen exkluzív (két tagot számláló) klub egy kolozsvári folyóiratban reinkarnálódik majd. És valamivel több, mint két tagja lesz.

Az 1990-es évek elején Rejtő Jenővel és Rejtő Jenőből alapítani irodalmi irányzatot és folyóiratot több mint *kézenfekvőnek* tűnt. *Rejtőt sokan olvassák, és mégis jó* – ez alapélmény volt az akkori fiatal irodalmárok között; hiszen azt igazán mélyen hinni, hogy *Rejtőt sokan olvassák, tehát jó* (bármennyire tetszetős, és az akkori irodalomtudományi iskoláknak kesztyűt dobó álláspont is volt), már akkor sem igazán lehetett. És ha még mindig nem tűnne elég pontosnak az, hogy miért vált Rejtő 1993 körül fiatal erdélyi írók gurujává, még egy harmadik érvet is kipróbálhatunk: *Rejtő jó, sokan is olvassák, és mégsem beszél róla a szakma*. Ez az előzőeknél kicsivel bonyolultabb mondat evidencia volt akkoriban. Azóta valamit változott a helyzet, Rejtőt (talán) valamivel kevesebben olvassák, kicsit többet beszél róla a szakma (fejezetet kapott egy reprezentatívnak szánt irodalomtörténeti kézikönyvben, filológiai pontos kiadásokban kezdenek megjelenni egyes művei stb.), és persze továbbra is jó. De a viszonyrendszer mindegyik eleme fontos volt, amikor fiatal írók folyóiratnevet választottak maguknak. Az is, hogy Rejtőt sokan olvassák

(melyik fiatal író ne vágya arra, hogy majd az ő köteteit is kilopkodják a könyvtárakból?), az is, hogy nem nagyon beszélnek róla (melyik fiatal író nem érzi azt, hogy az épp fennálló irodalmi rendszer és értékhierarchia igazságtalan? hogy a „szakma” reformra szorul?), és az is, hogy jó (például azáltal, hogy továbbgondolható).

Így válhatott a *Serény Múmia* név egyfajta – korántsem kizárólagosságra törekvő – irodalmi program egyik jelölőjévé. Három összetevő miatt. Az egyik a *serénység*, amit egy munkahelykereséshez összeállított cv-ben talán *dinamikusnak* mondana a kortárs városi szleng. Fiatal írók mindenkori jellemzője. A másik a *múmia* – amely életkori sajátosságokra tereli a figyelmet, de épp az ellenkezőjét mondja, mint amit várnának tőle. A név nem egy „új komolyság” hangján szólal meg: fiatal írókra mint serény múmiákra gondolni jó. Egyfajta hangnem, látásmód is kirajzolódik egy ilyen név mögül persze: az abszurd, a groteszk, a relativizáló megszólalásmód kedvelése.

A harmadik összetevő pedig maga *Rejtő Jenő*. Egy olyan író, akinek az olvasottsága messze túlterjed „a szakma” körein, aki remek mondatokat ír („Egy Rejtő-regénynek mindig lehet előre tudni a végét, de egy Rejtő-mondatnak soha” – mondja egy lassan közkeletűvé váló jellemzés), és aki nagyon otthon van a nevetés/nevettetés irodalmában. Hogy ez kontextuálisan hogyan és miért lehetett fontos a kilencvenes évek elején, azt legjobb talán egy korabeli idézettel jelezni. Lakatos Mihály írja egy 1996-os szövegében: „És akkor felnő ebben az elgyötört régióban egy új nemzedék, mely ahelyett, hogy megnyúlt képpel, földre szegezett tekintettel, kucsmáját vagy az asztalkendőt babrálgatva magányos, bagolyhugta templomtornyokról, bedeszklázott ablakú iskolákról és kitépelt nyelvű bús magyarokról regélne, a sarokba vágja az ódon lantot és elővéve a tangóharmonikát, beül Rejtő Jenő valamelyik hírhedt kocsmájába a matrózokkal együtt mulatni. Mert egy nyelvnek sokkal több esélye van az életben maradásra, ha dalokat énekelnek rajta, vicceket mondanak és szerelmes pajzánságokat suttoznak a szerelmesek egymás fülébe, mint ha többénekes eposzban féltő aggodalommal elsorolják a minduntalan rá leselkedő veszedelmeket, hogy az olvasónak a frásztól a torkán akad a szó, ami már valóban előszobája lehet a nyelv halálának.”<sup>29</sup> Rejtőn keresztül tehát egyfajta „kisebbségi irodalom”-képzet ellenében is lehetett önmeghatározást fogalmazni. Hogy ebben a *Serény Múmiát* létrehozó társaság következetes volt, azt az is jelzi, hogy második, már önálló lapjuk és könyvsorozatuk, az *Előretolt Helyőrség* is Rejtő Jenőből ihletődött.

**(Az alapítás és az alapítók)** Ha valaki az 1993. november 12-i első lapszámot, és az azt követő néhány évfolyamnyi, Fekete Vince szerkesztésében megjelenő *Serény Múmiát* vizsgálja, láthatja, hogy a lap körüli kemény mag azokból állt, akik az 1994/1995-ös, irodalmi debütben kivételesen erős években jelentették

<sup>29</sup> Lakatos Mihály: „Csináljátok úgy, ahogy akarjátok.” És mi csináltuk. Tiszatáj 1996/10. 22.

majd meg első köteteiket. A legelső lapszámomban ott látjuk a négy 1995-ös *Előretolt Helyőrség*-kötet szerzőit (Orbán János Dénes, László Noémi, Sántha Attila, Fekete Vince), az 1994-ben kötettel debütáló Demény Pétert, valamint az egyik utolsó, 1995-ös Kriterion-féle Forrás-kötetet jegyző Benő Attilát. A következő lapszámokban sorra felbukkannak mindazok, akik e két évben jelentették meg első köteteiket (az említettek mellett Kelemen Hunor, Vida Gábor, Jánk Károly, Domokos Johanna, György Attila), és persze azok is, akik e korosztályhoz tartozva kisebb-nagyobb „késéssel” váltak elsőkötetessé: Lakatos Mihály, Papp Sándor Zsigmond, Vermesser Levente.

Arra, hogy a *Serény Múmia* végül is a *Helikon* fióklapjaként vált meghatározó tényezővé a fiatal magyar irodalom egyik időszakában, egyszerű a magyarázat: így lehetett biztosítani a megjelenés folytonosságát, miközben több más fiatal irodalmi lap (*Jelenlét*, *Árnyékhátár*, *Előretolt Helyőrség*, később *Alteregő*, *Százaz Szeg* stb.) anyagi és egyéb okokból rövid életűnek bizonyult. Másik előzményként a kolozsvári *Echinox* című diáklap (ugyancsak rendszertelen megjelenésű) magyar oldalait lehetne még említeni – itt jelentek meg először azok a „transzközép” kiáltványok, amelyek a fentebb említett szerzőket irányzatként próbálták beazonosítani, és néhány szerkesztő révén (Sántha Attila, Vida Gábor) is kötődtek az itteni publikációk a későbbi *Serény Múmia* köréhez.

Az alapító társaság több tagja beszámolt arról, hogy mennyire segítőkész és pozitív fogadtatásban részesültek a *Helikon* szerkesztősége részéről, a lap egyfajta „ifjúsági szekciójaként”: „elengedhetetlen volt egy-két rábólintás, hümgetés, »lássuk a medvét« felkiáltás, nem kevés jóindulat és segítőkészség” – írja Fekete Vince.<sup>30</sup> „A rendkívül rugalmasnak bizonyuló szerkesztők ekkor újabb gesztussal mentek elébe a fenyegető robbanásnak: felajánlották a *Helikon* belsejének néhány oldalát kizárólag nekünk, fiataloknak, hogy ha már »garázdálkodni« akarunk, akkor legalább a saját számlánkra és egy jól bemérhető helyen tegyük. Szilágyi István főszerkesztőt idézve: »Csináljátok úgy, ahogy akarjátok.« És mi csináltuk.” – idézi fel ugyanezt az alapítási mozzanatot Lakatos Mihály.<sup>31</sup>

A *Serény Múmia* hosszú távon minden jelentékenyebb pályakezdő erdélyi irodalmár számára „kötelező” bemutatkozó tereppé vált. (Éppen ezért bele sem kezdenék további nevek sorolásába.) Ez egyben azt is jelentette, hogy szerkesztési koncepciója, gyűjtőköre lényegesen tágabbá vált az *Előretolt Helyőrség* márkanév által jelölt csoport és irányzat szerzői körénél. Az 1995-ben alapított folyóirat és könyvsorozat jóval karakteresebben jelenítette meg a vidám, populáris regiszterre épülő, azt deformáló irodalmat, amely a *Serény Múmia* alapítását és névválasztását is meghatározta. Nem véletlen, hogy a fiatal erdélyi irodalom inkább az *Előretolt Helyőrség* csoportjával

<sup>30</sup> Fekete Vince: *serény múmia*. Korunk 1995/12. 68.

<sup>31</sup> Lakatos Mihály: i. m. 21.

azonosítódott a recepcióban (mert ez jobban leírható „skatulya” volt a kritikusok, irodalomtörténészek számára), mint a *Serény Múmiával*, amelyben több szerző, többféle írói arcél jelentődött meg az idők folyamán.

Részben ez (az inkább korosztályi, mint irányzati önmeghatározás) vezethetett oda, hogy Fekete Vince szerkesztése alatt a *Serény Múmia* néhány visszatérő rovattal, szövegtípussal egészült ki a fiatal szerzők bemutatkozásai mellett. Profiljához egyre inkább kapcsolódott az idegen nyelvű (különösen román) irodalom fordításainak közlése, fiatalon elhunyt vagy „újralfelfedezett” szerzők publikációi (Reinhold Alfréd, Boér Géza, Vásárhelyi Géza, Sütő István stb.), a szilveszteri paródiaszekció, a fiatal magyarországi, felvidéki, újvidéki szerzők közlése. Ezekhez járultak hozzá természetesen az irodalomról való beszéd műfajai is, az interjú, a kritika, a tanulmány, a naplójegyzetek.

Amikor 2004-ben Karácsonyi Zsolt vette át a fióklap szerkesztését Fekete Vincétől, egy idő után túlságosan tágnak érezhette azt a teret, amelyet a lapnak be kell fogadnia az arcvetés kockázatával együtt – minden bizonnyal ezért születhetett meg az a döntés, hogy a rovat 2005-től új névvel (*A Nagy Kilometrik*), és részben új, tematikusabb profillal (csavargótematika, gogliard irodalom hagyományának hangsúlyosabb érvényesülése) jelenjen meg.

**(Múmia-nyomok)** A *Serény Múmia* szerepét a kilencvenes évek és az ezredforduló magyar irodalmában a korábbi Forrás könyvsorozatával vethetjük egybe. A fiatal erdélyi írók pályakezdését, láthatóvá válását jelentősen elősegítette a lap, és olyan közösen belakható teret jelentett különböző szemléletű fiatalabb szerzők számára, amelyet más intézmények, lapok, kiadók nem kínáltak (sajátos profiljuk miatt általában nem is kínálhattak) számukra. És míg 1989-ig a fiatal erdélyi magyar írók számára a Forrás könyvsorozat gyakorlatilag az egyetlen megjelenési lehetőséget, a sajátos monopóliumot jelentette (könyv formában), 1993 után a *Serény Múmia*, bár már korántsem egyetlen, de stabil és rangot jelentő publikációs fórumként épült be a köztudatba: nehéz lenne olyan jelentősebb, kötettel is rendelkező, 2005 előtt felbukkant fiatal erdélyi irodalmárt találni, aki ne publikált volna a *Serény Múmiában*. Mindez természetesen Fekete Vince érdeme is, aki a Rejtőregény klubjának nem a létszámát (két fő) tekintette kiindulópontnak, hanem a klub hierarchiában elfoglalt helyét.

### **Az Éber-csoport**

El lehet mesélni egy történetet is és egy helyzetet is, ha valaki nagyon akarja. Kicsit más-másképpen persze. A történetnek íve van, indázik, alakul. A helyzetnek, ha egyáltalán méltó a figyelemre, akkor feszültsége van. De ha valaki mesélni próbál egy helyzetről, akkor nem ér a végére: kibonthatja, analizálhatja, de ennek az elbeszélésnek nincs levezetése. A megoldás talán



az, hogy más, hasonló helyzetekkel veti egybe az elbeszélő, és akkor mégis létrejön egy eleje–közepe–vége narratíva.

Amikor tehát szövegnyomok után kutatva az *Éber* nevet viselő csoportosulásról próbálok írni, akkor az az érzés kerülget, hogy az *Éber* sokkal inkább egy helyzet, mint egy történet.

1995-ben Vermesser Levente három, 1990 és 1995 között, Kolozsváron szerkesztett folyóirat koncepcióját, helyzetét jellemzi *Konyhák, ételek, irodalmak?* címmel.<sup>32</sup> Nagyon erőteljes az írásban a törekvés, hogy ne történetekről, hanem helyzetekről legyen szó: a *Jelenlét*, az *Árnyékhatár* és az *Előretolt Helyőrség* című folyóiratok közül akkor talán a *Jelenlét*ről lehetett volna leginkább történetet mesélni (hanyatlásról, „belhatalmi villongásokról”) szót volna a történet Vermesser verziójában, ahogy az írás egy-egy félmondatából mégiscsak kikövetkeztethető), hiszen annak közel másfél éves, akkoriban persze már lejárt története volt: Kuszálík Péter adattára szerint 1990 januárja és 1991 májusa között jelent meg.<sup>33</sup> Az *Előretolt Helyőrség* 1995-ben, Vermesser írásának születése idején még bűvópatakszerű, meg-meglóduló története elején tartott. Vermesser ennek ellenére éles szemmel veszi észre a különbségeket a három lap koncepciója között: hogy a *Jelenlét* eklektikája (irodalom, rockzene, elméleti viták, vizuális kísérletezés) a lap rövid története során is szeszélyesen, végletesen alakul, mindez „inkább véletlenszerű, mintsem tudatos ideológia eredménye vagy afféle különc bravúr a vágyott wholesome state-ben” – mondja, a piac törvényeiről is említést téve, mint amelyek részben előidéztek e változásokat. A történet nincs végigmondva, csak említést nyer a végpont, a *Jelenlét* megszűnte. Ismétlem: a helyzet az érdekes Vermesser számára, talán azért, mert a kilencvenes évek elején sokáig ugyanezzel a szituációval találkozunk újabb és újabb csoportok, a tenni és alapítani vágyás lendületében mozogva. Ez a folyton, újra és újra elkezdődő történetek helyzete: „A kiéhezetségnek és hiánynak abban az állapotában, amikor kilencven elején a *Jelenlét* felbukkan, mindenütt kedvező előjelekre talál; konkurencia, kiadósan főző konyha, azaz irodalom alig van, vagy ha akad, sebeit nyalogatva töpreng azon, mennyire jól harcolta meg harcát, arra meg éppen nincs ideje, hogy az újak ízlésvilágával, netán műeszményeivel foglalkozzék, a konyhakellékek beszerzése pedig – profi gárdáról lévén szó – kitűnően sikerül. Jönnek hát, körbenéznek és győznek az újak, van ahol írni, meg van, amire írni. Lehet vitatkozni a posztmodernről pro meg kontra Ihab Hassan, ki lehet nyomtatni végre, hogy »Sex and drugs and rock’n roll«, majdnem Garaczi vallomásával egyidőben, ami azért mégiscsak nagy dolog.”

Hogy világos legyen: Vermesser kívülről szemléli a *Jelenlét* helyzetét (amelynek meghatározó szerkesztői többek között B. Kiss Botond, Kelemen

<sup>32</sup> Korunk, 1995/8. 80–83.

<sup>33</sup> L. Kuszálík Péter: *A romániai magyar sajtó 1989 után*. Teleki László Alapítvány–Erdélyi Múzeum Egyesület, Budapest–Kolozsvár, 2001. 159.

Hunor, Biró Á. Attila, Fülöp László Zsolt, grafikai szempontból Damokos Csaba és Irsai Zsolt). Hasonlóképpen: nem az ő története az *Előretolt Helyőrség*-történet sem, amelyet talán az különböztet meg az ő nézőpontjából a *Jelenlét*-epizódtól, hogy tudatosabb, ideologizáltabb konstrukció. A *Helyőrség* nehezen körvonalazható, de alapjaiban a populáris szféra felértékelését tartalmazó koncepciója így néz ki metaforikus nyelven: „figyeljünk végül az *Előretolt Helyőrség* lendületesen mozgó légiósaira, akik, úgy tűnik, merőben új geometriai deskripciót alkalmaznak. Hogyan? Fogják a húsevőket, növény- és mindenevőket, összerelik a másik tengely szereplőit, és, lám, bekövetkezhet a szereplők megmenekülése, mert ezen a metszeten egybeolvad a két központ, majd tágulni kezd, már-már a végtelenig növelve területét.” A kritika alighanem épp a megragadhatatlanságnak, a parttalanságnak szól itt, pozitívumként jelzi viszont azt, ahogyan ez a csoport (ezen a ponton) elsősorban játékként fogja fel az intézmény- és ideológiateremtést: „el kell ismernem, hogy bizonyos körülmények között a transzközép-kitaláció meglehetősen vonzóan minősülhet (...); egyszerre naiv és bájos, ha kell, akkor cinikus játék (játzsma?), amelyből a résztvevő nyugodtan kiszállhat, aztán újra visszatérhet (...), hisz az egész valóban csak játék, elkötelezettségek nélkül.” A kiszállások, visszatérések később nemcsak metaforikusan, hanem konkrétan, a lap újabb és újabb újraindításaiban igazolták Vermesser előrevetített vélekedését.

Bennünket ezúttal mégis a harmadik folyóirat érdekel: az *Árnyékhatár*. Ez volna az Éber csoport lapja, azé a csoporté, amelynek Vermesser is meghatározó egyénisége. Ezen a ponton a céloom annak vizsgálata elsősorban, hogy miért nem válhatott történetté az *Éber* az eltelt évtizedben, miért inkább egy kimerevített helyzetnek tűnik mindmáig. Ehhez segítségül hívom a csoport tagjainak több megnyilatkozását is. Vermesser ezzel kapcsolatban is meglehetősen analitikus, sőt szövegéből lenyomozható a csoport nevének az eredete is: „Képzeljének most el (...) néhány embert, akik azt állítják: a tradícióra kell figyelni, még hozzá a guénoni értelemben vett tradícióra, arra, aminek eredete »nem emberi«, akárcsak magának a metafizikának az eredete; ami »szakadatlanul éberebbé tesz«. Alapállásról beszélnek, ítéletben-levérsről, mágiáról, és nem nagyon látszik zavarni őket, hogy meglehet, ezek a dolgok már több mint tíz évvel ezelőtt is anakronisztikusan hatottak. Mit akarnak? Minőségi lapot és irodalmat, Történetet [!], egy olyan lapot, amelynek egyetlen mércéje ez a minőség legyen. Elefántcsonttorony avagy éteri értékek, mondhatnánk (...). Ami az egészből látható, elég kevés, voltaképp egyetlen kiadvány, az *Árnyékhatár*. Magyarországi szerzőkkel, több, figyelmet érdemlő írással (lásd Vida Gábor és Zrbe István prózáját, Jánk Károly, Kemény István, Vörös István verseit), egy olyan kiadvány, amelynek célkitűzései a már említett minőség jegyében fogantak volna, de ezek a célkitűzések nem mindig váltak világossá, ott és akkor legalábbis nem.” Az *Árnyékhatárt* ugyan nem tartja számon Kuszálík Péter sajtóadatbázisa, az *Éber* című egyetemi lapot viszont

igen: ez 1993 áprilisában jelent meg, szerkesztősége pedig voltaképpen magával a csoporttal volt azonos. Íródjék itt már le akkor ötük neve is: Balássy Csaba, Hubbes László, Jánk Károly, Vermesser Levente, Vida Gábor.

Vidát több visszaemlékezés is afféle apafiguraként, „patriárkaként” írja le az *Éber* környezetében. Ezért is fontos lehet, hogyan beszél ő a társaságról és a lapról, alig néhány évvel a megidézhető események után: „Az Éber egy lázadás volt. A '90-'91-es évben az embernek, diákként, tébolyító volt a szabadságélménye. Csodálatos találkozás volt végül is, ahogy öten összejöttünk, sorsszerű. Rengeteg mindent elműveltünk, olyasmiket, amit nagyon összeillő emberek nagyon bizonytalan helyzetben, zűrzavaros időkben szabadságként élhetnek át, a legelvetemültebb dolgoktól elkezdve – egyszer például tüzet raktunk a bentlakásban –; de hát az is lehet, hogy megnevezhetetlen hatalmak vagy hatalmasságok játszottak velünk. Ez a bohém társaság az észveszejtő bulik rendezésén túl, emögött és ezzel együtt elég komoly munkát folytatott. Nem volt még egy olyan időszak, amikor annyit tágult volna az agyam, mint akkor. (...) Az *Árnyékhatár* nem volt az Éber életézés leképezése, nem is akart az lenni, csak egyszerűen más, mint az itteni lapok. Fogalmunk sem volt akkor, hogy milyen is a szellemi erőter, ami itt van, nem tudtuk fölmérni a helyzetet, és nem tudtuk azt sem, hogy hogyan kell lapot csinálni. Azért nem lett második szám, mert képtelenek voltunk az infrastruktúrában lévő hiányosságokkal és a bürokráciával megbirkózni.”<sup>34</sup> Egy másik interjúban Jánk Károly ugyancsak a csoport „irodalmon túli” jellegét hangsúlyozza, mint amit lényegileg nem egyfajta irodalmi ízlés vagy beszédmód határoz meg, hanem valami, ami több ennél: „Az irodalmi csoportosulások nagyrésze valamely intézmény vagy lap köré épülő érdekszövetség. Emögött, ezen túlmenően, barátságok vannak, személyes kapcsolatok. Én az Éber nevű csoporthoz tartozónak érzem magam, és ez nem irodalmi, hanem a teljes egzisztenciát érintő besorolás.”<sup>35</sup>

Kanyarodjunk akkor vissza oda, hogy miért nem vált történetté az *Éber*, miért inkább csak helyzet, mindmáig? Anekdoták, emlékek vannak. Történet nincs. Pedig a csoport tagjai közül dokumentálhatóan ketten is megpróbálkoztak az *Éber* „elmesélésével”: Vida Gábor utalásszerűen már a *Búcsú a filmtől* című kötetben,<sup>36</sup> később pedig a *Rezervátum* című kötetének több szövegében.<sup>37</sup> Jánk Károly verziója, a *Rekviem* című oratórium, Vidáéhoz hasonló nevű szereplőkkel, a *Helikon* 1998/11-es számában jelent meg. 2002 márciusában, amikor a kolozsvári Tranzit Házban nyilvánosság előtt sor került a Nagy Éber Találkozó című rendezvényre, lényegében ugyanaz az érzés fogalmazódhatott meg a jelenlévőkben, mint Vida és Jánk szövegei nyomán: hogy sokkal inkább egy állapot felidézése zajlott, mint egy történet elmesélése.

<sup>34</sup> „Nem is a létbizonytalansággal van a baj...” Vida Gáborral beszélget Kerekes Attila. *Előretolt Helyőrség* 1995. előretolt szám, 7.

<sup>35</sup> „A vers időtlen...” Jánk Károlyal beszélget László Noémi. *Előretolt Helyőrség* 1995/2. 5.

<sup>36</sup> Marosvásárhely, Mentor, 1994.

<sup>37</sup> Marosvásárhely, Mentor, 1998.

Ez egy elmesélhetetlen történet, több okból is. Először is azért, mert eleje és közepe ugyan van, vége viszont nincs. Ez a történet, ha egy barátság története, akkor még nem ért véget: ma is zajlik. Ha egy irodalmi vállalkozás története volna, mondjuk az *Árnyékhatáré*, akkor viszont inkább csak eleje volna. Ambivalenciája pedig abból adódna, hogy bár látszólag kudarc-történetről lenne szó (nem sikerült az infrastrukturális és bürokratikus gondok leküzdése), lényegileg nem erről, nem egy anyagilag létező dologról kellene beszélni a csoportidentitás szerint, hanem másvalamiről: értékekről, emberi viszonyokról. S hogy még bonyolultabb legyen: Vida Gábor és Jánk Károly irodalmi pályája következetesen és folyamatosan épül, és korántsem olyan irányban, amely bármi módon ellentmondásban állna a Vermesser által 1995-ben (már akkor is utólag) körvonalazott elvekkkel. Jánk Károly eddig négy verseskötvet jelentetett meg: *Álom a nyomokban* – 1994, *Másvilág* – 1997, *Ellenszél* – 2003, e hármat a marosvásárhelyi Mentornál, a legutóbbit pedig (*Vadnyom* – 2005) a kolozsvári Koinóniánál; 1997-ben egy önálló fordításkötete is megjelent (*Füst a dombról. Négy román költő*. József Attila Kör–Jelenkor Kiadó, Budapest–Pécs). Vida Gábor a már említett kötetek mellett szintén megjelentetett egy fordításkötetet (Eugen Uricaru: *A barbárokra várva*. Budapest, Palamart Kiadó, 2001), 2005-ben pedig a Magvető kiadásában megjelent a kilencvenes évek vége óta írt kisregénykötete, a *Fakusz három magányossága*. Vermesser Leventének végül 2006-ban jelent meg *Az egyensúly ígérete* című verseskötete, amely gyakorlatilag az egyetemi évek kezdetétől írt szövegek gyűjteménye. Megfontoltságról, türelemről tanúskodó pályák ezek, s a megfontoltság, türelem hosszú távon alighanem megtérül. Ezekről a pályákról már mondható történet, de ez ismét nem az *Éber* története.

„Saját nyelvük is kialakult. Fiktív szavakat használtak, vagy valóságosakat degeneráltak, s ennek az »éber-nyelvnek« természetesen öt tájszólása is létrejött” – írja a Nagy Éber Találkozóról tudósító egyik újságcikk, összefoglalva a helyszínen elhangzottakat.<sup>38</sup> Erről van szó: Jánk vagy Vida szövegei csupán egy „tájszólás” reprezentánsai lehetnek ebben a narratívában. Egyvalami azonban vissza-visszatér, Vida legújabb könyvében is: az elkezdődés, a nekirugaszkodás érzete és állapota, amely folyton meghosszabbítást talál, nincs vége, három kisregényen keresztül sem. Az *Éber* az örök elkezdődés története, talán ezért nem lehet elmesélni.

### **Az Előretolt Helyőrség**

1994 és 1995 a fiatal irodalom olyan besűrűsödését jelenti Erdélyben, amilyent azelőtt is, azután is igencsak ritkán lehetett tapasztalni. 1994-ben jelenik meg Vida Gábor, Jánk Károly és Demény Péter első kötete a Mentor Kiadónál, 1995-ben Kelemen Hunor verseskötete a Kriterionnál, illetve az *Előretolt Helyőrség*

<sup>38</sup> Kónya Klára: *Ébermensch*. Szabadság/Campus, 2002. március 30.

három év eleji száma után az első négy *Helyőrség*-könyv: Orbán János Dénesé, Sántha Attiláé, László Noémié és Fekete Vincéé. Távolság a világ zajától ekkor jelent meg György Attila első könyve is, Csíkszeredában. Szögezzük le mindjárt: különböző írásmódokról és írói attitűdökről van szó. Vida és Jánk (a korábbi *Árnyékhatár* szerkesztői) közelebb állnak a magyarországi irodalom egy visszafogottabb vonalához – Kun Árpádhoz, Vörös Istvánhoz, Tóth Krisztinához. Ezek a szerzők nem sokat törődnek, problémáznak a befogadói közeggel, egyszerűen valamiért értelmét látják az írásnak. Kelemen Hunor és László Noémi, akik kezdetben ugyan *Helyőrség*-szerkesztők voltak, szintén ide sorolhatók, nyelvileg sem állnak messze Jánktól, Vidától. Demény Péter később, 1997-től kezdődően, *Bolyongás* című verseskötetével és prózáival kezd kitűnni nemzedéktársai közül. Könnyed, nyelvileg meggyőző, tulajdonképpen nem áll messze Orbán János Dénes vagy Varró Dániel néhány szövegétől, csak más hagyományhoz nyúl vissza, szinte kizárólagosan: a századelő heltais-sanzonos mentalitásához.

Az *Előretolt Helyőrség* szerkesztői-szerzői (Orbán János Dénes, Sántha Attila, s a háttérben Fekete Vince) viszont nem egyszerűen „közölni kezdenek”, hogy majd előbb-utóbb kötetben is megjelenhessenek, hanem kitalálják, megtervezik színrelépésüket. Ugyanúgy felméri a terepet, a nyilvánosság közegét, mint korábban az *Éneklő Borz*, csak ők más stratégiát választanak, hiszen másképpen gondolkodnak. Rendkívül önreflexív módon eljátszanak egy avantgárd kiáltványosdiból, profi reklámkampányból és egy helyel-közzel teoretikus önkanonizációs játékból álló sorozatot, intézményeket harcolnak ki maguknak, amelyek a továbbiakban márkanévként funkcionálnak. Bedobnak a köztudatba egy fogalmat – a „transzközép” terminust – amiről vitázni lehet, s amelyről „kikéri” a szakma véleményét. A „szakma” (többek között Cs. Gyimesi Éva és Berszán István) közli, hogy a *transzközép* jelentés nélküli szó, amely azonban a róla szóló beszédben jelenvalóként szimulálódik. Ezt a csoport azzal a logikával fordítja a szó javára, hogy „ha a transzközép olyasvalami, hogy a szakma is foglalkozik vele, akkor bizonyára nagyon fontos dolog”. Mire a játszmának ez az oldala nyilvánvalóvá válna, már valóban van miről beszélni: megjelennek az első *Helyőrség*-könyvek.

Igazából a posztmodern világ első komplex feltűnése ez a magyar irodalomban és körülötte – és itt fontos hangsúlyozni az írások kontextusát, keretét. A posztmodern mentalitásnak, írásmódnak ugyanis (amely nyilván többes számban, írásmódok-nak értendő) voltak már fontos megnyilvánulásai a magyar nyelvterületen, a posztmodern marketingtechnológiáknak és az explicit fogyasztói-szolgáltatói ideológiáknak viszont nem. Szögezzük le gyorsan: arról a posztmodernről beszélek, amelyben az „arisztokratikus” és a „populáris” szférák közelednek egymáshoz, mint Doctorow, Umberto Eco vagy John Fowles regényeiben, amelyben pluralizálódnak a világról mondható „elbeszélések”, és amelyben a pluralitáshoz való viszonyulás nem apokaliptikus

és pesszimista, mint a modernségben, hanem önreflexíven „felhasználói” jellegű. Azért tartom fontosnak hangsúlyozni ezeket a vonásokat, mert a transzközép kiáltványok a saját újszerűségük, „világalapító” gesztusuk legitimálása érdekében egészen más képet festenek a posztmodernről. Sántha Attila legelső kiáltványa például egyenesen a posztmodernre való nemet mondás gesztusából eredezteti a transzközépet: „Az antiposztmodern egyaránt modern- és posztmodern-ellenes, a posztmodernséget a modernitás záróakkordjaként értelmezi. A NEM szaltószabadságot nyújtó lázadása jelen esetben egyaránt irányul a modernitásnak az egymásba játszó mindkét véglete, a modern és a posztmodern ellen. Az irodalmi antiposztmodern egyidőben veti el a Nagy Történet, illetve a Nagy Történet Hiányának mítoszait.”<sup>39</sup> Ezután a nemet mondó gesztus után nevezi el új néven az „antiposztmodern-t”, *transzközépek*: „A kezdeti »nem« fölött lebegve, a transzközép többé nem tagad, territóriuma voltaképp a tagadáson túl kezdődik.”<sup>40</sup> Sántha úgy tesz tehát, mintha a transzközéphez nem tartozna hozzá a tagadás, hiszen az, ami tagadott, még más néven nevezetett. Ez a játék a szavakkal (amelyekről pontosan tudják a kiáltványírók, hogy – mint a *posztmagyar*, a *konstruktivista irodalomtudomány* és tágabban: minden elméleti fogalom – „mondva csináltak”) része annak a tudatos önkanonizációs sorozatnak, amely éppen ezzel a kiáltvánnyal kezdődik. 1996-ban, az utolsó transzközép-elméletben Orbán János Dénes továbbra is élesen elhatárolódik a posztmoderntől, ahogy ezt a nagybetűk használata is jelzi: „[A transzközép] nem hisz a Modern mítoszaiban és metanarratíváiban, és nem fogadja el a posztmodern pesszimizmust. (...) A Modern kultúrájának esztétikai és erkölcsi normáit javarészt tagadja, de tagadja a Posztmodern kultúrarombolását is.”<sup>41</sup> E kiáltványok tehát diabolizálják a posztmodernt, nyilván azért, mert abban a konzervatív közegben, amelyben mozognak, s amelyben az Éneklő Borzok is tevékenykednek velük párhuzamosan, a szóhoz negatív asszociációk társulnak. A későbbiekben, mikor már az *Előretolt Helyőrség* név kellőképpen megerősödik és ismertté válik ahhoz, hogy márkanév lehessen, a *transzközép* kikerül a csoport szóhasználatából, sőt, több interjúban és felolvasóesten elhangzik, hogy a transzközép egy blöff volt, egy fogalom, amely körül vitázni lehet.

Mindezek ellenére a *Helyőrség* valóban újdonságot jelent az irodalmi életben. (A *Serény Múmia*, sokszínűsége miatt, kevésbé tekinthető markáns arcélú fórumnak.) Mindenekelőtt az írói/költői szerep értelmeződik újra ezekben a lapszámokban és könyvekben. A populáris szféra szerzői attitűdjének tudatos vállalásáról van szó – arról, hogy az íródjék, amire „a zembernek” (Sántha Attila

<sup>39</sup> Sántha Attila: *A transzközép irodalom*. *Előretolt Helyőrség*, 1995/1 (február 15.). 7. (átvéve az *Echinox* 1993/6-os számából)

<sup>40</sup> Uo.

<sup>41</sup> Orbán János Dénes: *Két előadás*. *Előretolt Helyőrség*, 1996/1–2. 17.

szóhasználata) igénye van. Ez a törekvés távolról hasonlóságot mutat azzal, ami visszatérő igény volt korábban az irodalommal szemben: hogy a valamilyen módon megnevezett kollektivitáshoz – néphez, közösséghez, magyarsághoz stb. – szóljon. Abban más ezúttal, hogy a közönség itt az egyéni létében, vágyaiban szólítódik meg, egy életérzést, egy nonkonformista, felszabadult attitűdöt adnak el neki, akárcsak a popzenében vagy a populáris irodalom egyes alkotásaiban. Annyiban persze uniformizál is ugyanakkor, amennyiben az egyéni nonkonformizmusok gyűjtőterepe, a popzenearajongók tábora is uniformizálnak tekinthető.

Ennek a játszmának megvan a maga intellektuális és művészi tétje. Ki kell hozzá találni a nyelvet, a visszatérő toposzokat (amelyek minél nonkonformistábbnak tűnnek, annál hatásosabbak – szex, bohémélet, szadomazo). Talán nem túlzottan elrugaszkodott azt mondani, hogy a Térey–Peer–Poós Zoltán trió rap-próbálkozásai, illetve Varró Dániel és Karafiáth Orsolya versei ennek a felvállaltan populáris attitűdnek a körültekintőbb, cizelláltabb változatai.

Ez az attitűd és szóképzlet a *Helyőrség*-jelenségnek az a része, amely leginkább jellegzetes, és ugyanakkor leginkább utánozható. A *Helyőrség* „teoretikusai”, Sántha Attila és Orbán János Dénes korán beépítették a *Helyőrség*-körbe azokat a prózáírókat is, akik valami hozzájuk hasonlót műveltek: elsősorban Molnár Vilmosról és György Attiláról van szó. Így lehetővé vált, hogy valóban jó prózákkal is „megtámogassák” az irodalmi köztudatba bedobott koncepciót. Orbán János Dénes versei és prózája ugyanakkor – mint ahogy Molnár Vilmos prózája is – valamelyest másról és másként is szólnak, mint az említett életérzésről és „tematikáról”, nem véletlen ezúttal sem, hogy a magyarországi kritika, amelyik kevésbé érzekelte „újdonságként” a *Helyőrség*-jelenséget, mint az erdélyi, éppen Orbán János Dénes verseit kezelte kitüntetett figyelemmel.

Szembetűnő, hogy a már többször idézett kiáltványokban kik azok a szerzők, akikre elődökként leggyakrabban történik utalás: François Villon, Dickens, Jókai, Rejtő Jenő, Nyíró József, Stephen Leacock, Rabelais, sőt, itt-ott Weöres Sándor is. Természetesen érthető a törekvés: olvasott szerzőkre utalnak a kiáltványírók, olyanokra, akiket időnként a klasszikus kánon is elfogad. Nincs viszont konzisztenciája a kiáltványok érv- és értékrendszerének: nem mennek utána, hogy Rabelais vagy Villon miért válhattak klasszikussá, és Rejtő vagy Leacock miért nem. Annál a metaforánál maradva, amelyet Sántha Attila az első kiáltványban használ: a transzközép „a kezdeti »nem« fölött lebegve” időnként lenyúl vagy felnyúl abba a masszába, ami körülötte terjeng, megragad valamit, ami tetszik neki, és kijelenti: ez az enyém, vagy: ez is én vagyok. A transzközép, ezt ismét jól és hatásosan érzékelteti egy másik kiáltvány, nem az érvelés közege, hanem az azonosulás és a test reakciói: „Ha valaki azt mondja neki, hogy a világ létezik, ő aszongya, hogy sipirc, s jól fejbe veri. Ha valaki azt mondja neki, hogy a világ nincs, ő aszongya, hogy sipirc, s jól fejbe veri. Mert

a transzközép nem rendelkezik olyan pozitív ideológiával, miszerint valami valamihez képest relatív, neaggy' isten, hogy valami van, s hogy valami nincs. Ezért jól fejbe veri.”<sup>42</sup>

Magyarán: annak a hagyománynak, amelyhez képest a *Helyőrség* tagadó módon (tehát nem egy pozitív ideológia mentén) meghatározza magát, nincs szerkezete. Sematizált ellenfelekkel – Modernnel, Posztmodernnel, Transzszilvanizmussal – szemben fogalmazza meg az öndefinícióját. Teljességgel hiányzik tehát a *Helyőrségből* az a kíváncsiság, amellyel az *Éneklő Borz* szerzői „a hagyomány pontos felkutatását”-t végezték és végzik. Ilyenformán az erdélyi magyar irodalomról való beszéd (vagy akár a magyar, német, román stb. irodalomról való beszéd) sem releváns a transzközép számára; a problémát, amely a Borzokat foglalkoztatta, a nonszalanz teoretikusan megtámogatott viszonyulásmódjával véli megoldhatónak. Sántha Attila fogalmazásában: „fogalmam sincs, milyen (úgy általában) a magyar, a román, a német irodalom. Kétségeim vannak azzal kapcsolatban, létezhet-e egyáltalán ilyenfajta szublimálás, amely az egy nyelven születő irodalom lényegét, milyenségét ragadná meg. (...) Amit én látok Erdélyben, az nem az, hogy az itteni irodalom külön sajátosságokkal rendelkezik, hanem az, hogy az irodalmi provincia fellázad a központ ellen, de nem a szétválás érdekében, hanem azért, hogy ő vegye át a centrum szerepét. Érzésem szerint Erdély még mindig kacérkodik azzal a gondolattal, hogy Kolozsvár legyen a magyar irodalom (egy másik) központja, mint már többször is volt az idők folyamán (és ezt a törekvést, egy vízfejű, Budapest-centrikus irodalom esetében nem is kell ellenezni, sem lekicsinyleni).”<sup>43</sup>

Az érdekes az, hogy az Orbán János Dénes verseit a magyarországi recepció éppen a történetiség mentén, a versekbe szövődő intertextusok mentén interpretálta leggyakrabban. S ez az olvasat – néhány kevésbé sikerült travesztia el-értése mellett – elfogadhatóan működik. Ez tehát azt jelenti, hogy Orbán János Dénes olymódon építette be a verseibe a „transzközepet”, hogy a versek közben másról is szólnak. Az ő esetében beszélhetünk valamiféle hagyományszerkezetről, amely „rendezi” az utalásokat. Másfajta nézőpontról van szó, mint Kovács András Ferenc esetében például, Orbán János Dénes nem akar „mindent választani”, a folyamatos József Attila- és Borges-szál reflexívvé teszi a műveken belül is (nemcsak az értelmező metatextusok szintjén) azt, amit a „transzközép” – maradjunk most már ennél a szónál, utólag hátha jelent valamit – művel a verseiben, prózájában. Ebben minden bizonnyal egyedülálló a csoporton belül az, amit ír.

Azok a jelentősebb szerzők, akik később debütáltak a folyóiratban vagy akár a könyvsorozatban, egy-két kivételtől eltekintve nem alkalmazzák azt

<sup>42</sup> Sántha Attila: *Transzcoezep Vulgata*. Előretolt Helyőrség, 1996/1–2. 10.

<sup>43</sup> Sántha Attila: *Arról, ami nincs: erdélyi irodalom*. Provincia, 2000/5 (szeptember), 7.



a toposzrendszert, amely azonban továbbra is az arculat deklarált része.<sup>44</sup> Lövetei Lázár László inkább egy szenttelen, korai téreys, Peer Krisztián-os hanggal kísérletezik, Mikó András posztumusz kötete egyfajta önreflexivebb és ironikusabb Jánk Károly-i hangvételt idéz, Gáll Attila vagy Farkas Wellmann Éva pedig szintén a saját útjukat járják. De ez már az az időszak, amikor a *Helyőrség* konszolidálódott, és a „csoport” helyett sokkal inkább infrastruktúrává és márkanévvé vált, olyanszerűvé, amilyen korábban a *Forrás* könyvsorozat volt.

## Öt könyv és környékük

### *A lebomló tabuk*

1990 táján az irodalomkritika – és részben maga az irodalom is – felállított önmaga számára néhány tabut azzal kapcsolatban, hogy mi az, amiről nem illik és nem trendi beszélni. A tabuképződés az irodalomtörténeti logikát követve szükségszerűen következett be: az irodalomnak legalábbis a nyolcvanas évek végéig szembesülnie kellett egy olyan hivatalos elvárásrendszerrel, amely a közösségi relevanciát, a társadalmilag hasznosítható üzenetet, a morális állásfoglalást kereste a művekben, és természetesen a politikai háttértöltetet is, akár nyíltan (például szamizdatokban), akár allegorikus példázatokban bukkant fel. (Ez utóbbi természetesen már nem „hivatalos” elvárás volt.) Az irodalom efféle funkcióit jelentős magyar irodalmi hagyomány legitimálta előzményként – a XIX. századi magyar irodalmi értékrend, és ennek nyomán Ady Endre vagy akár József Attila költői szerepfelfogása és recepciója részben épp erre a koncepcióra épült.

Érthető, hogy ez az elvárásrendszer kitermelte az idők folyamán a saját ellenzékét is: az irodalom mindenkori nonkonformistái a nyolcvanas években a radikális politikai ellenzékiség és az irodalom (ugyancsak ellenzékinek minősülő) radikális önelvűsége közötti térben próbálták elhelyezni önmagukat. 1990-ben az irodalom önelvűsége melletti állásfoglalások tehát egyszerre jelentették egy régóta lappangó, ellenzéki álláspont győzelmét, másrészt a helyzet logikájának is tökéletesen megfeleltek: abban a társadalmi-politikai helyzetben, amikor egy politikus vagy egy publicista üzenetei lényegesen gyorsabban, hatékonyabban értek célba a rájuk eső nagyobb figyelem miatt, mint egy író irodalomká kódolt üzenetei, anakronisztikus lett volna egy messianisztikus művész-szerep felől szemlélni a műveket. Az irodalomnak épp jelentősen átalakult a társadalmi funkciója, és nem volt nehéz egyetértőleg olvasni mondjuk Kosztolányi Dezső hetven évvel korábban, 1929-ben írt sorait: „Hiszen a politika manapság mindenütt mesterség lett és tudomány.

<sup>44</sup> Vö. Orbán János Dénes: *K.P. úr pasztillái*. Krónika, 2000. szeptember 20. 9., illetve Uő: *Kritikrokik*. Korunk, 2000/10.

Éppen ezért a politikai költészet pusztulóban is van. Egykor, mikor az élet még nem hasadt rétegekre a munkafelosztás elve szerint, a társadalmak régi szerveztlenségében, mikor a sajtó, vezércikk, kortesbeszéd, parlament nem szippantotta el minden mondanivalóját, még lehetett tárgya és értelme. (...) Vajmi kevésbé valószínű, hogy egy költő, a jelenkor reklámparkjai, kormányrendszerei közepette mindaddig követeli verseiben az általános, egyenlő, községekre is kiterjedő, titkos választójogot, a hadikölcsönök valorizációját, a munkáskórházakat és napközi otthonokat, míg azokat meg is adják. Aki komolyan és őszintén hivatást érez magában, az helyesebben teszi, ha hatásosabb eszközökhöz folyamodik.”<sup>45</sup> Következésképpen megerősödött az a beszédmód, amelyet akkoriban „szövegirodalom”-nak neveztek (és amely az irodalom értékességének kritériumait szövegen „belüli” érvekkel próbálta levezetni), és létrejöttek azok a szövegértelmező iskolák is, amelyek a hermeneutikából és a posztstrukturalizmusból ihletődve olvasták újra a teljes huszadik századi magyar irodalmat.

Mindennek járulékos következménye volt, hogy kialakult legalább három jól körvonalazható tabu elsősorban az irodalom értelmezéseiben, de ezzel összefüggésben magában a kortárs irodalomban is visszaszorultak bizonyos szövegalkító stratégiák. Ezek lényegét a következőképpen foglalhatnánk össze: 1. *A biográfiai tabu*. A preferált beszédmódok ekkoriban a „szóródott én-t” jelenítik meg, aki maszkok, szerepjátékok mögül és által nyilatkozik meg. Az énnel nincs elmesélhető története az adott elképzelés szerint, az énről beszélni következőképpen naivitás és/vagy érdektelen. Ezzel az állásponttal többek között Orbán Ottó vitázott sokat kilencvenes évekből verseiben. 2. *A referencialitás-tabu*. A valósághoz hozzáférni és azt nyelvileg közvetíteni ismeretelméletileg problematikus a posztmodernség teoretikus világában, következőképpen azok a művek, amelyek a referencialitás felől nyerek el értelmüket, ismét csak naivak e vélekedések szerint. Az irodalom eleve fikcionalizál, ezért a referencialis olvasat is problémákat vet fel. A(z auto)biográfiai jellegű szövegalkítás is lényegében ennek a problémának egyik aloszata. A referencialitás-tabu működését például olyan művek olvasataiban lehetett nyomon követni, mint Bodor Ádám *Sinistra körzete*. Itt számos olvasó olyan szövegelemek esetében sem „mert” referencialisan olvasni, ahol a szöveg egyébként megengedte azt. 3. *A morális-politikai tabu*. Ez az elv különösen retrospektív, a XX. századi klasszikusok újraolvasásakor érvényesült – észlelhetően kiszorultak az újonnan formálódó kánonból azok a korábbi művek, amelyek morális-politikai tartalmakat hordoztak, holott a posztstrukturalista értelmezők egyébként egyetértettek abban, hogy az irodalmi érték nem függ az ideológiától. Miért ne létezhetne az öngyilkosságokról, házasságtörésekről, tragikus szerelmekről szóló jó művek

<sup>45</sup> Kosztolányi Dezső: *Az írástudatlanok árulása. Különvélemény Ady Endréről*. In: Nyerges András (szerk.): *Gorombaságok könyve*. Helikon, Bp., 1999. 225–226.

között olyan is, amelyik mondjuk egy politikai gyilkosságról szól? Elvileg ezt senki sem tagadta, gyakorlatilag viszont zsigeri elutasításban részesültek a kilencvenes évek politikai-morális kérdéseket felvető művei.

Az új évezred első évtizedének közepére ezek a tabuk sorra lebomlani látszanak: „visszatér” a regényirodalomba és a költészetbe a biográfia, a referenciális olvashatóság, a morális vagy akár politikai kérdések felvetése, anélkül, hogy bármelyik kizárólagossá válna. Nem az irodalom egy korábbi állapotához való visszatérés ez természetesen, inkább egy újabb állomás, és ugyanakkor egyfajta normalizálódás jele. Az irodalom soha nem engedelmeskedik a tabuknak, s a valamivel merevebb kritika nyilván kénytelen követni az irodalom mozgásait, hozzáigazítani szempontjait a kortárs művekhez.

### **Összekötő kapcsok**

Azok a szerzők, akikről a továbbiakban beszélni fogok, nem kezelik tabuként a biografikusság, a referencialitás és a morális-politikai kérdésfelvetések problémáját. Azt sem mondhatni természetesen, hogy kiemelten kezelnék ezeket. Jellemző mindegyikük esetében, hogy az ezekre vonatkozó kérdésfelvetések belesimulnak a művek szövetébe.

Mintegy tíz évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy valóban körvonalazódjon, milyen teherbírása van a kilencvenes években szocializálódott írók 1994/1995-ben körvonalazódott generációs projektjének. És itt nem egyszerűen arról a közhelyről van szó, hogy egy-egy írói pálya biztonságosabban ítéltető meg, ha három kötet alapján beszélünk róla, és nem csupán a debüt alapján. Konkrét, 2005/2006 táján megjelent művek kényszerítik ki azt az újraolvasási programot, amely akár egy-egy életműre is vonatkozhat, de a korosztály irodalmi teljesítményének megítélése is következhet belőle. Bármennyire elhamarkodottnak is tűnik erről beszélni, a romániai magyar irodalom különleges életkori sajátosságai (egy-két írógeneráció hiánya, számos jelentős szerző emigrációja) miatt „új középgeneráció” körvonalazódik a megjelent könyvek alapján, amely már nem programok, hanem a minőség miatt érdemel figyelmet.

Olyan könyvcímeket kell kiemelni az utóbbi évek könyvterméséből, mint Vida Gábortól a *Fakusz három magányossága*, Lövétei Lázár László *Két szék közöttje*, Papp Sándor Zsigmond *Az éjfekete bozótja*, Demény Péter *Visszaforgatása*, Karácsonyi Zsolt *A Nagy Kilometrikje*. Ezek a könyvek komoly előrelépés a szerzők pályáján, minőségi ugrást és az irodalmi presztízs érezhető megnövekedését is (például a kiadóváltások logikáját követve, amelyek mindegyik említett könyv esetében jellemzőek).<sup>46</sup> Történetesen mindhárom

<sup>46</sup>Vida Gábor két első könyvét a marosvásárhelyi Mentor Kiadó adta ki, 2005-től kezdve a Magvető Kiadónál jelennek meg művei. Karácsonyi Zsolt ugyancsak Magvető-szerző lett 2006-ban, két

kötet szerzőjük harmadik szépirodalmi kötete. Néhány más alkotó kevésbé látványos, de saját írói útjához képest következetes munkákkal volt jelen az elmúlt két-három év könyvpiacán (Orbán János Dénes, Sántha Attila, László Noémi, Fekete Vince, Jánk Károly, György Attila), egyfajta meglepetésként pedig olyan szerzők is bekapcsolódtak ebbe a „nagykorúsodási” folyamatba, akik első köteteikkel értek el a fentiekéhez hasonló hatást (Selyem Zsuzsa, Vermesser Levente).

Jelen tanulmány a továbbiakban a felsorolt szerzők műveinek az értelmezéséből kiindulva keresi a választ arra a kérdésre, hogy miképpen körvonalazható az erdélyi magyar irodalom új középnemzedékének írói identitása, amely most már viszonyítási pontot jelenthet idősebb és fiatalabb szerzők számára egyaránt.

„Az új közép” terminus elsősorban a „középgeneráció” fogalmát jelenti ebben a szókapcsolatban, de ugyanakkor a szélsőségektől a normalizálódás felé elmozduló irodalomkonceptiót is jelezni kívánja: letisztultabb, higgadtabb művek ezek, mint a tíz évvel korábbiak – és itt nem csupán az egyes szerzők énkeresése az érdekes, hanem az irodalom önkeresése is. A választott terminus egyben a „transzközép” fogalmát is viszonyítási pontként kínálja: ahhoz képest a vizsgált szerzők 2005/2006-os könyvei egyértelmű továbblépést jeleznek, olyan irányban, amely felé a „transzközép” fogalma már semmiképpen nem terjeszthető ki.<sup>47</sup>

---

Előretolt Helyőrség-kötet után. A marosvásárhelyi Mentor Kiadó adta ki Demény Péter és Papp Sándor Zsigmond két első szépirodalmi kötetét is, innen Papp a pécsi Alexandrához szerződött, Demény pedig a kolozsvári Koinóniához, az Éneklő Borz Könyvek kiadójához. Lövétei Lázár László egy kolozsvár majd egy Csíkszeredában megjelent könyv után a pozsonyi Kalligram Kiadónál, a kortárs irodalom egyik legdinamikusabban fejlődő kiadójánál jelent meg.

<sup>47</sup> Orbán János Dénes egyébként használja a „középirodalom” fogalmát egyik esszéjében, de más jelentést tulajdonít neki. Definíciója a következőképpen hangzik: „Képzelnék el az irodalmat egy körként. A kör segítségével jól ábrázolhatjuk az ideológiai és a »teremtő természet«, a szellem vektorainak viszonyát. A kör közepe az egyetlen ideológiamentes pont, csak itt természeti az ember, csak itt lehet abszolút önmaga (ez az állapot persze nem lehetséges, matematikai párhuzammal: a pontnak nincs dimenziója). A középpontból kifelé haladva az ideológia vektora egyre erősödik, a természetisége gyengül. A kör széle felé az ideológia-vektor már szinte teljesen elnyomja a természetiséget, mint ahogy az elnyomja az ideológiát a középpont körül. Ebben a körben meghúzhatjuk egy belső kör vonalát, melynek sugara addig a pontig tart, ahol az ideológia és az Én vektora kiegyensúlyozza egymást. Ami ezen a körön belül van, az az ember- (tehát nem társadalom-)központú irodalom, amelyben nincs semmilyen szélsőséges ideológia, és csak esztétikai értékek révén érvényesül. Nevezzük ezt középirodalomnak. (...) A transzközép irodalom a transzközép életérzés leképezése, a középirodalom alkategóriája. Követi a fent leírtakat. A transzközép mű tehát énközpontú, a három hatalom [vallás, politika, gazdaság] ideológiáival legföljebb a paródia szintjén foglalkozó, metafizikába nem bonyolódó, a Problémákra derülten reflektáló, gyakran játékos írás. Nem veti alá magát az erkölcsi normáknak, általában profanizálja a szentet, demitizál, vagy ellenmitoszt teremt.” Orbán János Dénes: *Két előadás*. Előretolt Helyőrség 1996. 1–2. sz. január–február, 13.; 18.

### Vida Gábor: *Fakusz három magányossága*

Amikor 1999-ben a *Látó* című folyóirat folytatásokban közölte a *Fakusz és Angelika* című kisregényt, már érezni lehetett, hogy Vida Gábor prózájában megváltozott valami. Hogy pontosan mi, azt egyetlen, folyóiratban közölt szöveg alapján persze nehéz lett volna megállapítani. Végül 2005-ig kellett várniuk az olvasóknak, amíg a *Fakusz-történetek* trilógiává bővültek, és kötetben is megjelentek, *Fakusz három magányossága* címmel. A három kisregény felől már inkább meg lehet ítélni a változás irányát. Egyre világosabb, hogy Vida Gábor Bodor Ádám és Szilágyi István munkamódszerét követi. Prózájának világát tekintve sem áll távol tőlük. Ennek a munkamódszernek a lényege, hogy nem a nyilvánosság előtt zajlik: nincsenek műhelyforgácsok – vagy ha vannak, arról nem tud meg semmit az olvasó. Szükszavú, keveset publikáló szerzőkről van szó, részben éppen ennek köszönhető, hogy könyveik, folyóiratpublikációik megjelenése eseményszámba megy.

Vida Gábor előző, *Rezervátum* című rövidpróza-kötetének megjelenése óta hét év telt el a *Fakusz* publikálásakor. Ehhez mérten érdemes tehát a változás jellegét vizsgálni. A legszembeötlőbb természetesen a nagyforma megjelenése: a kilencvenes években indult prózaírók közül Vida Gábor az első, aki megtette ezt a lépést. „Higgadtan hömpölygő, három kisregényre tagolt nagyregény”, mondja a kötet fülszövege, és talán a jelzett higgadt hömpölygés miatt annyira egyértelmű, hogy itt nagyformáról van szó voltaképpen. A nemzedéktárs György Attila *Harminchárom* című, apró részekre tagolt regényéből éppen ez a ráérőség hiányzik, akárcsak mások kötetben olvasható kísérleteiből. Az előző Vida-könyv, a *Rezervátum* maga is hangsúlyosan a töredékesség prózáját írta. Alcíme szerint: történeteket és hézagokat tartalmazott, prózában. Ahol maga a történet lineárisabban alakult, ott a logikába és a rációba betüremkedő csoda hozott létre hézagokat, a köznapi logikába be nem illeszthető csavarok, rítusok szerint formálódtak a szövegek. Igaz, a *Rezervátum* címadó írásában benne rejlett egy regény lehetősége, vagy inkább vágya – ez a regény néhány egyetemista fiatalember helykereséséről szólt volna –, de még valószínűbb, hogy ez eleve egy megírhatatlan regény volt. Vida Gábor prózája kilépett ezekből a történetekből és formákból a megírható regények világába, anélkül, hogy a szövegek alaphangoltsága vagy „világképe” változott volna. Nincs tehát törés a Vida-prózában, csak egy következő stádiumhoz való megérkezés: egy olyan nyelv megtalálása, amely által ez a próza inkább elhelyezkedhet saját terében.

Vida Gábor szüksézszerűsége más, mint Bodor Ádámé – nem a rövid mondatok jellemzik, és nem is a dolgok felszínét mutató, gondolatokat elrejtő technika –, és más, mint Szilágyi Istváné – a nyelv nem emelkedik el annyira a köznapiságtól, mint Szilágyinál, és más a gondolatok, elmélkedések iránya. Szilágyi regényszerkezeteiben gyakori az utóidejűség: a *Kő hull apadó kútba*

és a *Hollóidő* egyaránt a múltat kutatja, a meghatározó események már lejátszódtak vagy megjósolhatatlanok. Vida Gábor kisregényei valamiféle terv irányában haladnak, egy majdan bekövetkező esemény távlatában (még ha ez a terv nem több is annál, hogy szerezni kellene egy lovat, vagy hogy meg kell keresni egy nőt, hegyet). Vida Gábor úgy szűkszavú, hogy prózája közben hangsúlyosan elmélkedő jellegű. Régebben lehet, hogy ezt az elmélkedő jelleget esszéisztikusnak nevezte volna valaki. Ebben az esetben viszont nem ez a jó szó: nagyon hangsúlyosan „tapasztalati” elmélkedésekről van szó, arról, amivel egy fiatalember úgy harmincéves kora táján szembesül. Az elmélkedések pedig gyakran torkollnak paradoxonokba.

Az egyik ilyen paradoxon, amely globálisan is jellemzi a három *Fakusz*-történetet, a célokhoz való viszony. *Fakusz*, a kisregények pszichológus végzettségű hőse nagyon konkrétan lebontja a napi tevékenységeket – pszichológusi praxisa kezdetén például egy bőrből kötött jegyzetfüzetet, tíz gumióvszert, aspirint és egy használt vérnyomásmérőt vásárol. A *Fakusz és az almásderes* című történetben konkrét cél, hogy meg kellene művelni egyedül egy elhagyott tanya kertjét, és hogy szerezni kellene egy lovat. A végső célok azok, amelyek nem fogalmazódnak meg, talán nem is megfogalmazhatók. „Nincs életcélom!” – mondja a *Fakusz és a hegy* című, harmadik történet elején a főhős ingerülten a Mamájának. A kijelentés továbbgondolása, még ugyanabban a bekezdésben, odáig vezet, hogy számára az a fontos, hogy ne legyen túl a dolgokon: ne zárja le túl könnyen a gondolkodás folyamatát: „nekem sokkal fontosabb kételkedni abban, amit tudok, mint tudni azt, amiben soha nem is kételkedtem...” – hangzik a csattanós, nyitottá tevő lekerekítés. Közben mégis az az olvasó érzése, hogy *Fakusz* minden történetével, lépésével közelebb kerül valamihez, hogy ez a könyv mégsem a célok tagadásáról szól, inkább arról, hogy az úton levés minősége, elmélyültsége sokkal fontosabb, mint maga a kitűzött cél. Mindhárom *Fakusz*-történet egy-egy beavatási rítus, amely azért lehet különösen értékes, mert nem mások avatják be a hőst, hanem ő önmagát. *Fakusz* ezért szükségszerűen magányos marad, de ahová eljut, az a saját útja, amit elér, azt saját magának köszönheti. Az olvasó azzal a tapasztalattal gazdagabban teszi le a könyvet, hogy az ember felelős saját tetteiért – és itt a *tapasztalat* szón van a hangsúly: nem absztrakt elveket, nem kinyilatkoztatásokat kapunk, hanem pragmatikus evidenciákat.

2007-ben *Nem szabad és nem királyi* címmel megjelent Vida Gábor első „magvetős” novelláskötete is az újonnan indult *Novellárium* sorozatban. A könyv recepciója erőteljesebbnek, pozitívabbnak tűnik a *Fakusz*-köteténél, és a recenzensek általában Vida „klasszikus novella” iránti érzékét, és ezen belül a fordulatoságot, az érdekes történeteszöveget, a figurák megteremtettséget emelik ki. Az előtörténethez természetesen hozzátartozik (és ezt viszont nem hangsúlyozta különösebben a recepció), hogy Vida korántsem naivan, „előtanulmányok” nélkül nyúl a kerek novellaformákhoz, a kisvárost

megjelenítő, anekdotikus, mindentudó narrátoros prózanyelvhez. Két első könyve, a *Búcsú a filmtől* és a *Rezervátum* a töredékesség, kihagyásosság,illetőleg „szövegirodalom” számos technikáját alkalmazta. Az új novelláskönyv (amely azért átveszi a *Rezervátum* három írását) ezt is figyelembe véve egyértelműen megerősíti azt az opciót, amely a *Fakuszban* körvonalazódott. Megmarad egy-egy csavar, irracionális vagy csodás elem a szövegekben, de a csoda valamiféle mélystruktúra szerint rendeződik bele a történetbe. Leülepedettség és bölcsesség érződik a novellákban. A csodás elem, a mágikus realista beütés Papp Sándor Zsigmond prózájában is hangsúlyos, de van egy lényeges szemléletbeli különbség: Pappnál szédítő karrierek és változások jelei körvonalazódnak, ezt azonban kudarc és visszarendeződés követi: a kisemberek sorra elveszítik csatáikat. Vidánál nem érezzük annyira az „egyetlen esély” terhét: ha „elbukik” is valaki, érezhető a szükségyszerűség. Itt mindenki rezignáltabb, s mintha jobban értené önmagát, action gratuite-jeivel együtt.

Különösen *Apasztorok királya* és a *Mielőtt akakas* című történetekben érezhető, hogy miközben Vida Bodor Ádámnál sokkal konkrétabb történeti-politikai kereteket használ, a Bodoréhoz hasonló világ továbbra is működik: látható, hogy „az új közép” generációja direkter és mégis autentikus nyelvet talált és talál a közelmúlt diktatúráinak le- és megírhatóságához. Ennek több változata létezik már magyar nyelvterületen is, természetesen – Vida a Bartis–Dragomán vonalon halad, és kevésbé mondjuk Zilahy Péter frivolabb hangnemét idézi vállalkozása. Miközben, tudjuk, ez a generáció nem programatikusan törekszik a kommunizmus élményanyagának feldolgozására. Közé van hozzá, találkozik vele, érdekli – ezért prózáirói kihívás számára.

### **Papp Sándor Zsigmond: Az éjfekete bozót**

„Posztbodoriánus” áramlatnak is tekinthető Dragomán György, Vida Gábor és Papp Sándor Zsigmond újabb könyveinek együttese.<sup>48</sup> Egyrészt a kötet szerkezetek keltik a „töredezettebb, mint egy regény, de novelláskönyvnél összeszöttebb” érzetét, másrészt az elbeszélte történetek között lehetne átjárást keresni. Az irreális-mitikus terek megteremtésében ugyancsak Bodor Ádám a megkerülhetetlen viszonyítási pont, ráadásul a történeti idő pontos behatárolhatóságát is hasonlóképpen rombolják ezek az elbeszélések: csak az érzékelhető, hogy diktatúrák hatalmi viszonyai között vagy azok árnyékában bomlanak ki a történetek.

*Az éjfekete bozót* egyik szövege, *A csapott breton* a történetek közti átjárást egészen konkrét értelemben is megvalósítja: egy Bodor-novella történetét úgy meséli tovább az írás szereplői, mint ami a közelben, egy városi borbélyműhelyben történt meg. Ahogy kommentálják az eseményeket, az is

<sup>48</sup> L. például Bányaí Éva: *Torzóban maradt szobrok*. Tiszatáj 2007/5. 104.

a Bodor-féle történetalakító logika mentén alakul:

„ [Poldi] arról számolt be, hogy nem is olyan régen egy városi kolléga sávot vágott valaki fejébe. Középen, nullásgéppel. Rá se tudták fésülni a maradékot, mert nehezen engedelmeskedő, sprőd haja volt.

– S legalább kirúgták? – kérdezték többen is.

Poldi kezében megállt az olló, úgy töprengett, hogy vajon mi lett azzal a renitens borbélyal.

– Hazament. Hazaengedték. Talán szabadságra vagy ilyesmi.

– Ki kellett volna rúgni. Azonnal – mondta Surdukán. – Ilyesmiben nem lehet pardon.

– Ez szolgáltatás – tromfolt az albérlő.” (94)

Poldi elakadása (hogy mi is történt pontosan az emlegetett borbélyal) Bodor nyitott történetzárlatának tudható be. A *borbély* című novellában a Boros nevű szereplő egyszerűen kísétál a történetből, nem tudni, hová:

„– Mit csinál? – kérdezte a felelős.

– Elmegyek – mondta Boros.

– Akarok magával beszélni.

Boros két lépés között megállt.

– Jó.

– Jobb volna, ha most nem menne el.

Boros félig visszafordult.

– Elmegyek – mondta, és behúzta maga mögött az ajtót.”<sup>49</sup>

Ezzel a játékkal Papp a Bodor-történet közelségét, jelenvalóságát kiterjeszti az egész kötetre. Hiszen ha az egyik történet egy Bodor-novella szomszédságában játszódik, akkor az egész kötet helyszínére érvényes ez a megállapítás.

Az *éjfékete bozót* megismétli és kiteljesíti a korábbi kötet, az *Ahonnán a város* szerkezetét. Az 1998-as, *Bérházi legendák* alcímet viselő kötetben egy bérház volt az elbeszélések tere: annak a lakásait és lakóit vették sorra az egymástól hangnemükben és történetfűzésükben is eltérő írások. Az *éjfékete bozót* szereplői hasonlóképpen átjárnak egyik történetből a másikba, de itt nyilván tágasabb a tér: egy peremvidéki, külvárosi közösség működésére látunk rá, amelynek tagjai állandó interakcióban állnak egymással. A közösség részt vesz a történetek alakításában is, hiszen a pletyka, a terjedő szóbeszéd legalább olyan fontos része az elbeszélői horizontnak, mint az, amit közvetlenül is megmutat az olvasó számára az elbeszélés. Ami az előző kötetben „csoda” volt, racionálisan megmagyarázhatatlan esemény, az az új könyvben egy fokkal közelebb áll a *szokatlan*hoz. Karriertörténetek ívelnek fel váratlanul Az *éjfékete bozót*ban, szinte a vágyak sebességét követve. Rendszerint meg is törnek a karrierok: a történetek vége a széthullás, a kiindulóponthoz való visszaérkezés, miközben a romok és a pusztulás jelei gyarapodnak: „A kút vize

<sup>49</sup> Bodor Ádám: *A borbély*. In: B. Á.: A tanú. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969. 78.



még azon a héten bebőrözött, mintha döglött varjú lenne az alján. A palánták pedig csenevészek maradtak, hiába öntöttük nap mint nap, gyümölcsük nem pirosodott ki, s ha kihúztuk, pincebogarak nyüzsögtek a helyén.” (17); „Kerületi házát végül benőtte a gyom, mert elfoglalni még az agyagos cigányok sem merték.” (135); „Máig se tudni, mi lett volna belőlük, ha időnap előtt nem fogy el az agyag. Mivé, kivé kupálódtak volna az évek során, s hová nem vitték volna magukkal a környéket. (...) Nem volt mit tenni. Hiába kavartak a maradék tapadós földbe egyre több szalmát és homokot, hiába hozattak máshonnan szinte készre gyúrt masszát, az egész egy esős délután szétázott, elszivárgott, mintha sose lett volna ott.” (161)

A történetek sokszor időznek a helyszín leírásánál – nem véletlenül. Egyfajta determinizmus játékát követhetjük a ciklusban, ahogy a fojtó szagok, a füst, a „szivárgó szomorúság” egy-egy pillanatra elengedi a szereplőket, de csak azért, hogy a történetek végére még hangsúlyosabban mutakozzék meg. A pörgő történetépítkezés után bekövetkező menetrendszerű széthullás végső soron az álmok és a vágyak teherbírásáról is sokat elmond: az *Ahonnán a város* mintha metafizikusabbnak mutatta volna a legendákat és csodákat. *Az éjfekete bozót* közelebb kerül a kisemberek hrabali világához, elbeszélőjük rokonszenvet is mutat irántuk, de a gonosz erőt sem hagyja figyelmen kívül.

Papp történetei abban térnek el radikálisan Bodor Ádám novelláitól, hogy itt erősebbek, körvonalazottabbak a vágyak. Egyáltalán: vannak vágyak. Felmerül a siker távlata. Bodor szereplőinek motivációiról jóval kevesebbet tudunk, sikerek ígérete sem túl gyakran kísérti őket.

Az aprónak tűnő különbség szembeötlő következményekkel és Papp Sándor Zsigmond prózájának hangsúlyos individualizálódásával jár: a szereplők (*Ahonnán a városban* is szerepet kapó) mániái, a vágyteljesítő munka egy köznapi értelemben vett szabadság lehetőségével kecsegtetnek. (Bodornál ehhez képest a vágytalanság jelentheti a szabadság maximumát – így szereplői kevésbé is vannak kitéve külső befolyásoknak.) Ha a romániai magyar próza hagyományvonalán keresgélünk, Bálint Tibor kisembereire gondolhatunk még, mint akiknek erős vágyuk volt a peremvidéktől való elszakadás – és akiknek Bálint épp az álmait próbálta hangsúlyossá tenni körülményeikhez képest. („Nem arra figyeltem, hogy az emberek mit esznek, hanem hogy mire vannak kiéhezve; nem azt néztem, hogy a földön alszanak-e vagy ágyban, hanem hogy miről álmodnak” – szerette mondogatni a szerző).<sup>50</sup> Bálint Tibor és Bodor Ádám prózájának köztes terét Papp Sándor Zsigmond a csodás elemek, a groteszk és a posztmodern karriertörténetek előtérbe állításával tölti ki. Az *Ahonnán a város* és *Az éjfekete bozót* egyazon prózáirói világ egyre otthonosabb belakásáról tanúskodnak, s ez az otthon, ne feledjük, közvetlenül Bodor Ádám borbélyműhelyének szomszédságában terül el.

<sup>50</sup> Bálint Tibor vallomása saját regényéről. In: B. T.: *Zokogó Majom*. Erdélyi Híradó, Kolozsvár, 1996. 605.

## Demény Péter: Visszaforgatás

Végponthoz jut Demény Péter elbeszélője a *Visszaforgatás*ban, nem marad számára más, mint visszapörgetni azt a történetet, amely létrehozta őt – az emlékezőt és az elbeszélőt. De bármennyig megy is vissza az időben, mindig újabb történetek bukkannak fel: mindig lehetne még visszább menni. Azt, akivé lett az elbeszélő (Imre), csírájában végül is megtalálja a regény azokban az epizódokban, feszültségteli anekdotákban, beszélgetésekben, amelyeknek összeillesztgetése a fikció keretein belül épp kilenc hónapig tart. (Csak a célképzet tűnt el időközben: a remény, hogy az elbeszélés lezárulásával valami lényegileg megváltozik.) Mivel hangsúlyosan öntörvényű világról, egy saját feszültségekkel átszínezett történetről van szó, a kötőanyag nyilván az *én*. Nem mások története után nyomoz következképpen az elbeszélés, csupán a sajátját szeretné megszerezni és uralni. Ez azonban nem sikerül (nem sikerülhet) neki.<sup>51</sup>

A pontosság vágya következképpen a mondatokban csapódik le: ha az elbeszélő uralni tudná a történetet, alighanem szűkszavú, szikár, pontos szöveget olvashatnánk. Így inkább a *pontosítás* játékát követhetjük: azt, ahogyan az egyik mondat a másikat helyesbíti, ahogyan el-elakad, hogy más irányból fusson neki újból egy-egy gondolatnak. Nádas Péter mondatainak íve köszön vissza többször is, miközben a mondandó tömörszerűségét, repedezett, de mégis megbonthatatlan jellegét érzékeljük. Mondhatnánk úgy is: ami az *én* számára – emberileg – problematikus, az az elbeszéltség sikerévé válik.

Demény prózája másféle viszonyt épít ki a referencialitással, mint Vida Gábor vagy Papp Sándor Zsigmond művei (de említhetnénk ugyanebben a vonatkozásban az „előd”, Bodor Ádám vagy a kortárs Dragomán György nevét is). Nyoma sincs itt mítosznak, amely egy térre vagy valami hasonlóra vonatkozna, amely elmosná a dolgok kontúráit, amely időtlenné vagy lebegővé tenné őket. Hiányzik az a közösség az elbeszélő körül, amelyik osztozna a történetben, és ezáltal részt vehetne a mítosz kialakításában. Imre maga sem mitikus viszonyul saját történetéhez (épp ellenkezőleg, a lehető legmaterialisabb okokat keresi) – nyomozása bármennyire is visszafelé halad saját családjának történetében, nem oidipuszi archetípusokat hoz felszínre, „csupán” elromlott és elrontott életeket; bűnöket is természetesen, de nem egyetlen jóvátehetetlen és megmásíthatatlan bűnt, hanem csak gyengeségeket és tehetetlenségeket, amelyek épp a hibák állandó ismétlődése miatt közelítik az elviselhetetlenség határáig a feszültségeket.

A csoport, amelyik osztozhatna a történet lényegében (amely tehát létrehozhatná a mítoszi viszonyulásmódot), maga a család: az apa, az anya és a két fiútestvér. De mi sem áll tőlük távolabb, mint hogy *ugyanazt* a

<sup>51</sup> Az autobiografikus írásmód lebomlásának, tudatos dekonstrukciójának számos nyoma van a könyvben, lásd: Nagy Zoltán: *Én és a Másik műve*. Új Forrás 2008/3. 60–65.

történetet érezzék magukénak: törésvonalak, háborús lövészárkok húzódnak közöttük (amelynek térképe időben persze átrajzolódik, átrajzolódhat). A nyelv, amelyet Demény működtet, egyébként sem rituálisnak mutatja azokat az ismétlődéseket, amelyek kétségtelenül jellemzik ezt a családot, csupán gépiesnek.

Azok a jelentések tehát, amelyek a történethez kapcsolódnak, „magánhasználatúak”: a család terében sem, de azon kívül sem törekszik az elbeszélés konszenzusra. A narratívák, amelyeknek alakulásában még részt vesz Imre, voltaképpen nem nyílnak egymásba, csupán egyetlen ponton, az elbeszélő személyén keresztül. A munkahelyeket, a családot és a szerelmeket, az iskolát és a múlt egyéb eseményeit el lehet gondolni úgy is, mint amelyek itt csak egy szempontból fontosak: az én felépítése szempontjából.

Ebből következik, hogy a kötet referenciális jellege, bármennyire lenyomozhatók is bizonyos utalások, nem egy tipikusan realista regény referencialitása. Ha a narrátori szólam egy mindentudó elbeszélőé vagy egy kívülállóé volna, akkor talán közelebb járnánk egy efféle regény, mondjuk a *Rozsdatemető* világához. De nem mindentudó: folyamatosan elakad, újakezd, rákérdez önnön tudására. Imre kiszolgáltatja magát az olvasónak: azokat a hibákat, ügyetlenségeket, tévedéseket is beleírja történetébe és szólamába, amelyek az olvasó számára megteremtik annak lehetőségét, hogy akár el is távolodhasson az elbeszélői szólamtól és értelmezésektől – hogy ne fogadja el azokat.<sup>52</sup>

A helyesbítő, leíró és körülíró beszéd hiperreális tereket hoz létre: egy-egy pillanatot, epizódot kinagyítva, kimerevítve láthatunk, s ezeknek a pillanatoknak rendre létrejön egy téren-időn kívüli, a narrációba tehát nem tökéletesen beilleszthető jelentése. Az énre vonatkoztatás mellett ez a másik oka annak, hogy nem egy „ábrázoló” célzatú művet olvasunk.

Mintegy mellékesen közben ott van a regényben természetesen az is, amit sokan „korrajz” címen várnának el egy regénytől. Alulnézetből, mert egy személyes/családi történet vonatkozásában tűnik fel természetesen, ahogy egy vállalkozónak államosítják a vagyonát; ahogy Horthy kolozsvári bevonulásának emléke lappangva él a nyilvánosság alá szorult köztudatban; ahogy egy iskola fiút gyárakba hordoznak „ipari gyakorlatra” vagy a gyümölcsösbe, „mezőgazdasági munkára”; ahogy egy, a katonaság elkerülésére irányuló megvesztegetés lezajlik a posztkommunista időkben; ahogy egy könyvkiadóban vagy egy napilapnál egymást követik a hétköznapiak, miközben valaki nagyon élesen figyeli mindezt, hiszen történetesen „felöltött válaszával” esik egybe. E vonatkozások miatt olvasható a könyv „Kolozsvár-regényként” vagy „rendszer váltás-regényként” is, még ha a legkevésbé sem törekszik erre. A kamera ugyanis, amelyről az első fejezet beszél, rögzíti a dolgokat, akkor is, ha később más és más szempontok szerint is kutathatunk

<sup>52</sup> Ennek az olvasatnak erős példája a V. Gilbert Edité: *A szembenézés korlátai*. Látó 2007/2.

az archivált képek között: „egy rejtett kamerát hurcolok magammal, mint valami posztmodern Sziszüphosz, és az én kamerám is ott lebeg a fejem fölött életem minden egyes pillanatában, ha írni akarok, akkor csak visszapörgetem, és megnézem, mi történt ekkor vagy akkor, de a leírás csal, a kéz csiszol, gyalul, hull a forgács, mint egy asztalosműhelyben, és az írás sokszor nem is hasonlít ahhoz, amit a kamera visszajátszott” (14–15).

A könyv fordulat Demény pályáján, hiszen 1997-es, *Bolyongás* című kötetében, illetve a regény megjelenése előtt közölt verseiben úgy tűnt, a századforduló Heltai Jenő- és Nadányi Zoltán-féle, sanzonos változata áll legközelebb a szerzőhöz: ennek a versnyelvnek az újrafeltalálásával kísérletezett Demény, sikerrel. A regénybe ebből a versnyelvből már csak a sajátos egocentrikuság kerül át, de az énközpontúságot itt nem védi semmiféle trubadúr-szerep: esendőbbé, kiszolgáltatottabbá válik, legyalulódik az én néhány rétege.

A 2007-es verseskönyv, *A fél flakon* jelzi azt is, ahogy a regény világa és beszédmódja elkezdi a Demény-féle versnyelv átalakítását. Ott találjuk benne a sanzonos-trubadúros költészet darabjait (*Sláger, Egy szerelem töredékei, Sanzonok, Éjjel. A trubadúr zokog*), de annak a munkának a forgácsait, illetve más műfajokba kívánczoló párhuzamos történeteit is, amelyek már a regényben felbukkantak (*Öregek könyve, Ha le tudnám írni, Beszélgetés a tükörrel, Möbius, Varázsgömb, Levél a fiamhoz* stb.). Kétségtelen, hogy a regény monologikusan áradó és egyben önhelyesbítő nyelve a Demény-költészetet egy letisztultabb, szikárabb beszédmód irányában mozdította el: monológszerű, emelkedett, de mégsem öncélúan patetikus (mert általában „összegző”, a regénybeli megértésvágyat őrző) a 2007-es verseskönyv domináns verstípusa. Be is azonosítja helyenként a versek szövege azt a hagyományt, amelyre ráíródik: *Képzelt epítáfium Füst Milán modorában* – hangzik az egyik verscím (és valóban ehhez a nyelvhez állnak legközelebb az újabb Demény-versek); „Nemes Nagy Ágnes-hangulatban” – mondja egy alcím; „Ha olyan szárazon, objektíven le tudnám írni, / mint Konsztantinosz P. Kavafisz” – mondják a *Ha le tudnám írni* című vers sorai (és ezek inkább viszonyítási pontok maradnak, amelyekhez képest a versek elhelyezik magukat, de el is térnek tőlük).

A *Visszaforgatás* és *A fél flakon* kétségtelenül egymás párdarabjai: mindkettőben felbukkan egy folyamat, egy önépítő történet. Az epizódok és motívumok átjárásai azt is jelzik, hogy lényegileg ugyanarról a történetről, ugyanannak a történetnek két arcáról van szó. Demény szövegei, akárcsak nemzedéktársainak szövegei, intertextuális térben működnek, önmagukat is elhelyezik ebben a hálóban. E két kötetben azonban a történet feszültsége elsöpri az intertextusokat: egy történet önmagában való létezésének vágyát jeleníti meg nagyon erőteljesen, miközben tudja persze azt is, hogy ha akar sem lehet egyedül.

## Lövétei Lázár László: Két szék között

Lövétei Lázár László korábbi két könyve kapcsán (*A névadás öröme*. Kolozsvár, Erdélyi Híradó, 1997; *Távolságtartás*. Csíkszereda, Pro-Print, 2000) újra és újra felvetette a kritika: nagyon jó és egyre jobb ez a költészet, de vajon meddig folytatható a kifulladás veszélye nélkül?<sup>53</sup>

Az új kötet válasza igencsak frappánsra sikerült. Utólag ugyanis azt az érzést kelti, hogy kezdettől összetéveszthetetlen beszédmódjának egyre pontosabbá tételével Lövétei éppen erre vagy egy ehhez hasonló kötetre készült. (Az „éppen erre” és az „ehhez hasonlóra” különbségéről egy kicsit később.) A Lövétei-költészet felszíne akár tíz taláalomra kiválasztott vers elolvasása után is jól leírhatónak bizonyult már az első kötettel kezdődően. Szilasi László 1997-es jelzőit kölcsönvéve máris árnyalt a kép: „tisztá, világos, határozott, teoretikus hajlamú, kategorikus, értékállító, komoly, ironikus (de a többértelműségeket *nem* irtó), őszinte, distinktív és alulfogalmazásra hajlamos” e költészet nyelve.<sup>54</sup> A „teoretikus hajlam” és a többi idegen szó Szilasi felsorolásában persze nem valamiféle életidegen, meddő elméletieskedést fed, inkább egy zsigerileg spekulatív, a lehetséges következmények széles skáláját szem előtt tartó viszonyulást a dolgokhoz, a leghétköznapibb, naponta ismétlődő eseményekhez is. (Ennek az alapállásnak a legpontosabb körülírása talán a *Távolságtartás* záróversének címe: *Mindennapi spekulációnkat*.) Ez tehát mindhárom Lövétei-könyvben közös, de még mindig csak a felszín.

Apró „trükk”, de igen erőssé teszi a versek összetartozásának érzetét az egyes szám első személyű igealakok következetes használata. Önmagában ez nem volna elég, de ha hozzávesszük azt is, amit Páll Zita a „koherensnek mutakozó beszélő enyhén bizarr valóságá”-ról mond, akkor egy másik olyan jellemzőre bukkanhatunk, amely a Lövétei-kötetek rendkívül szerves egymásba épülését erősíti. Egy újabb ide tartozó jegy, amely értelmezésre is szorul talán, hogy a kötetekben verscímek ismétlődnek anélkül, hogy a versszövegek kapcsolata kézenfekvő volna: a *Tettvágyat ébreszt az emlékezés* cím az első és a második kötetben ismétlődik, a *Saját táv* a másodikban és a harmadikban. Saját hipotézisem erről, hogy Lövétei itt az ál-ismerősség kategóriáját teremti meg, mintegy mellesleg, ahogy például Bodor Ádám különböző művei, amikor a szereplőknek korábról ismerősnek tűnő keresztneveket vagy vezetékneveket adnak anélkül, hogy maguk a személyek ismerősek volnának.

A lehetséges Bodor-kapcsolatot azért is érdemes volna bővebben megvizsgálni egyszer, mert ott szintén az egyes szám első személyű beszédmód a domináns, az olvasónak mégis az az érzése, hogy egyrészt nem lát be

<sup>53</sup> L. például: Fried István: *A költőről, akinek legalább egy fölött kérdése akad*. In: Uő: *Irodalomtörténesek Transsylvaniaiban*. Kolozsvár, Erdélyi Híradó, 2002. 151.; Páll Zita: *Melyben még továbbírja*. In: Uő: *Milyen fej varródhat az ex-macska nyakához?* Kolozsvár–Budapest, Erdélyi Híradó–FISZ, 2003. 106.

<sup>54</sup> L. Szilasi László: *Ex libris*. Élet és Irodalom, 1997. december 5.

maradéktalanul a beszélő fejébe, gondolatai közé (Löveteinél is mindig van egy mögöttes, az olvasó számára hozzáférhetetlen történet – mutat rá Szilasi László), másrészt hogy ez a világ nem teljesen a megszokott módon működik: a beszédmód végső soron deformálja, homogenizálja, mindig ugyanabból az analitikus pozícióból mutatja az eseményeket, azokat is, amelyeknél teljes és lendületes azonosulást várnánk esetleg. (E deformálás egyik leginkább szembeötlő eszköze a takarékos igehasználát: sok az ige nélküli mondat, ahol pedig van ige, ott a történést kifejező igék aránya igencsak kedvező a cselekvést kifejezőkhöz képest. S a cselekvések? „Könyv után nyúlok”, „a dolgok közé lépni”, „bejelentem a tavaszt”, „egy gumifát ápolgattam” – lehetne idézni a második kötet első verseiből. A harmadikból pedig: „egy szalmaszálat sem tettem keresztbe”, „nem öltem”, „nem harcoltam”, „örökül hagyjam”, „megoldom”, „lovagolhatnék a témán”, „azt hazudtam” – stb. Mintha itt a dolgok alapvetően csak történnének, a beszélő aktív beavatkozása nélkül.) Ha van olyan, hogy objektív alanyi költészet, akkor a Lövetei az: mindig egy énről szól, de mindig távolítottan, a tetteket és történéseket, alighogy lezajlottak – vagy miközben zajlanak – folyton analízis, „spekuláció” kíséri.

Kissé meglepő, bár megfontolandó, amit Szilasi László idézett írásában az első Lövetei-könyvről mond: hogy „értékeket állít”, ezek közé pedig a személyességet, eleganciát, virtust, egyensúlyt, korrektséget, a fenséges szeretetét és a filigrán dacot sorolja többek között. Azért megfontolandó, mert itt talán tetten érhető mégis egy fokozatos elmozdulás. A második kötet ugyanis, ha jól olvasom, számos versében kegyetlenebb a beszélő énnel: helyenként kicsinyesnek, óvatosnak, kísérhetőnek állítja be, azaz gyengébbnek, kibillenthetőbb egyensúlyúnak. A látás, a megfigyelés, illetve az ehhez tartozó nyelv, amelynek technikáját már az első kötet kidolgozta, itt hangsúlyosan az önelemzést kezdi gyakorolni. A szerző saját szemszögéből így írja le a váltást az első két kötet között: „Írtam az első könyvbe panegiriszt, himnuszt, epitáfiumot, epigrammát, kipróbáltam a szapphói és alkaioszi strófát, a téma teljesen mindegy volt – azt próbáltam bizonyítani, hogy ismerem a »szakmát«. (...) Reméltem, hogy a második könyv kevésbé lesz »irodalmi« irodalom, több lesz benne az »őszinte« vers (hogy ezeket a semmitmondó kategóriákat használjam), talán egyfajta tematikai eltolódást is észre lehet venni (csak magamra, az apró részletekre, az én személyes csip-csup dolgaimra figyelni), de ugyanazzal a svunggal írtam, mint az elsőt, az első után pedig adta magát a stílus.”<sup>55</sup>

A második kötet kockázata tehát lényegében az volt, hogy hétköznapi dolgokról hétköznapian, szárazon, „objektív alanyisággal” beszélt. Nem próbálta „érdekesse” tenni saját világát, hacsak a megfigyelés, leírás pontossága, helyenkénti kegyetlensége révén nem. A harmadik kötetnek, a

<sup>55</sup> A halálkomolyan nevető. Zsidó Ferenc interjúja Lövetei Lázár Lászlóval. <http://erdelyi.irok.terasz.hu/index.php?id=554>

Két szék közöttnek hirtelen egész más lett a tétje, bár a beszédmód lényegileg továbbra is ugyanaz, mint az előző könyvekben. A jól ismert szenttelen nyelvhasználat itt a halálra és a halálközeli életre, a betegségre kezd reflektálni. És itt térhetünk vissza ahhoz, amire az írás elején utaltam, hogy „éppen erre” vagy „ehhez hasonlóra” várhatott-e az olvasó a Lövetei-költészetben. Azt hiszem, senki sem mondaná, hogy „éppen erre”. Az viszont bizonyos, hogy ebben a kötetben telítődik először olyan feszültséggel a kimunkáltan szenttelen beszédmód, amely első pillanattól megérinti és fogva tartja olvasóját: „Ha kedvem lenne számolgatni: szinte / egy éve gyúl bennem a friss anyag: / serényke sejtek, hűsevő halak – / ezeket, persze, senki ne tekintse / afféle véres-komoly micsodáknak, / vagy hogyha mégis, akkor: lelke rajta: / nincs helye itt ma semmiféle-fajta, / ilyen vagy olyan furcsa vallomásnak” (*Hol volt, hol nem*); „amit tudok: már nem kérdek, ki átkoz, / hogy huszonévesen kellett a rákhoz / hozzászoknom, mint levélnék az ághoz / (s ha nem félnék, hogy elrontja a pátosz / a verset teljesen, zene helyett / lovagolhatnék még ezen a témán)...” (*Egy kicsit fáj*).

A versek „témája” volna tehát a fontos? Igen is, meg nem is. Nem a téma, hanem a feszültség. „Verseid olyasmivel rendelkeznek, amivel manapság egyre kevesebb vers bír. Ezt a valamit jobb szó híján »mondanivalónak«, »üzenetnek« nevezném” – hangzik a kérdező részéről a megállapítás az idézett interjúban, Lövetei válasza viszont a következő: „Örülök annak, amit mondasz, de én azt a verset is szeretem, aminek nincsen mondánivalója, illetve az a mondánivalója, hogy nincsen mondánivalója – ha jól van megcsinálva. A társadalom pedig úgyszólván mindig, ha üzeni akarsz, ha nem; én még olyan társadalomról nem hallottam, amelyik ne húzta volna mindenre az orrát. Hacsak nem a szája íze szerint beszél az ember. Az pedig kinek hiányzik?” Az új könyv versei megőrzik az első kötet beszélőjét, az értékállítót (aki ezúttal összegző-visszatekintő is), de a második kötetbeli esendőt is. Sokkal több zeneiséggel, rímmel, dallammal telítődik szövegük, mint az előző könyvekben. Egyebek mellett ettől válik figyelemre méltóvá a *Két szék között*, amellyel a szerző valahová máshová érkezett, mint első két kötetében.

### **Karácsonyi Zsolt: A nagy Kilometrik**

„Értelem, ahhoz hasonló” – állította magáról az első Karácsonyi-kötet címadó verse, a *Téli hadjárat*. Ettől az alaphangütéstől nem térnek el a további verseskönyvek sem: ott lüktet bennük az értelem ellenében is önálló létezésre vágyakozó zene, az az elementáris szintaxis, amely nem csupán jelentésük szerint hajlandó összekapcsolni a szavakat, hanem hangzásuk szerint is. Karácsonyi Zsolt mestere ebben a kísérletben (a *Farkasok alkonyatkor* című versben is megidézték) Parti Nagy Lajos, vagy távolabbról a nonszensz költészet legjobbjai: Lewis Carroll, Edward Lear és Christian Morgenstern.

Ez a versvilág, bár a dallam nélkül is meg-megvillantotta merészségét a képi kapcsolatok létrehozásában, mégis a dallamban, a dallam által volt azonosítható: szeszélyes, de pontos rímek, hibátlan ritmus jellemezték a legkülönbébb kötött formák variánsai között.

A 2006-os verseskönyv első ciklusa Nichita Stănescu költészetét is bevonja ebbe a viszonyítási rendszerbe: a *Csomók és jelek a Noduri și semne* című Stănescu-könyv címét idézi, és azt a fajta rövid versformát is, amelyet Stănescu használt a jelzett könyvében. Ez a kapcsolódás egy szeszélyesebb versdallam és egy hermetikus modernség felé vihetné el Karácsonyi költészetét, erős változás azonban nem érzékelhető: a korábbi kötetekhez képest ez inkább csak egy olvasási irány hangsúlyosabbá tétele. Maguk a versek olyan magyar versek intertextusait építik magukba továbbra is ezen a cikluson belül, mint *A puszta, télen* vagy *Holt vidék*.

A második Karácsonyi-könyv, a *Sárgapart* záró hosszúverse mintegy a korábbi pályaszakasz kommentárjaként illeszkedett a jól szerkesztett könyvhöz. Monológyszerű, resignált szöveg volt, amely egyrészt számot vetett mindazzal, ami az előző oldalakon sorakozott („A megtanult / verstani technikák, mint teljesen fölösleges / zavarok – az élet ritmuzavarai – mosolyognak / ma rám: túlrejt és egyetlen harapással / kettémetszett almaként. Megmaradtak a képek, / melyeket költőinek neveztem.”), másrészt a folytatás, a továbbírhatóság lehetőségeit kutatta. *Ars poetica* jellegű vers volt, Karácsonyi Zsolt addigi pályájának talán legfontosabb darabja.

A *nagy Kilometrik* felől visszaolvasva, az említett vers (*A verslovas, ha visszanéz*) egy „életesebb” költészet iránti igény bejelentéseként is felfogható. Ebben a távlatban hangsúlyosabbá válnak az alábbi sorok: „Maradt a tájleírás, mint egyetlen lehetőség, / saját személyem lehetősége arra, hogy az egyetlen, talán még valóságos tájba beleíródjak. / Mert nevezhetném akár Mefisztónak magam, / mégse maradt számomra más: mint Faustus sötét / kapujának kétségbeesett döngetése. / Mindenre hasonlítok már. Én, aki tudtam, hogy / ebben a világban minden a másokban meglévő / hasonlóság miatt nevezhető valóságosnak, / az elképzelhető valóság varázsköréből / kilépek.” Az első két Karácsonyi-könyv kétségtelenül a maszkok, cizellált versformák áttételein keresztül engedett csupán hozzáférést valamiféle „valósághoz”. A második könyvben például a Corpus helymegjelölés tűnt fel a versekben, amely egybefogta egy különös város és a test képét.

Ehhez képest *A nagy Kilometrik*, miközben az említett Nichita Stănescu-áttételen keresztül (amely, ne feledjük, a kötet első, azt a korábbi könyvekkel „összekötő” ciklusa) kapcsolódik a korábbi versek szemléletéhez, elindul a test költészetének egy anyagibb változata felé. Karácsonyi tehát abban a könyvében helyezi el az őt az *Előretolt Helyőrség* köréhez leginkább csatlakoztató verseit, amely már nem viseli magán a Helyőrség-emblémát. Az a játékos egónövesztés, amely az első könyvben elsősorban a *Levél Sir I. Karának*,



*önmaga grófjának* című versben volt tetten érhető, itt jelentőségteljes módon az *Ady Endre levele Karának* címbe sűrítendő („legyel helyettem új lovas, vagy új ló – legalább”; „szárítsd a Lágyak mocsarát” stb.). Itt tehát az előd választja ki utódját, nem egy belső térben zajlik az üzenetváltás, hanem egy történet idejében. A történethez nyilván hozzátartoznak a kortárs költészet más Ady-idéző gesztusai is, elsősorban talán Térey János Ady-modellje, amely egyfajta populáris költészeti áttétellel lépteti be saját verseibe az Ady-poétika számára hasznosítható elemeit.

Ez azonban csupán jelzés arról, hogy milyen jellegűek a bekövetkezett változások. A legegységelműbb újdonság a transzközép értelemben vett „életesebb” költészet felbukkanása, a kocsmák, a nők, asszonyok és a kemény férfiak színre léptetésével. Mintha az előző kötet búcsúversét visszhangoznák az ilyen jellegű sorok: „Nem akarok lenni már / Izolda se Trisztán, / kocsma füstje tartsa meg / a lelkemet tisztán. (...) / Onnan írok majd, ahol / egy napom huszonnégy, / s nem segíthet semmi szó, / mert világom: konkrét.” (*Kagyló búcsúja egykori önmagától*). Kétségtelen, hogy ezt a szerepet is érinti a szövegek öniróniája, miközben maga a változás ténye sem tagadható: Karácsonyi egy erőteljesen maszkulinizált világ felé mozdult el harmadik kötetében.

Mit tesz hozzá Karácsonyi könyve a „transzközép” toposzrendszerhez? Lényegében egyetlen dolgot: a nagyformát. A *nagy Kilometrik* töredékes nagyforma ugyan, mégis eposzivá, nagyszabásúvá stilizálódik benne az „egy kilométernyi” sör elfogyasztása. Látható, ahogy az „életes költészet” programja önmagában nem oldja meg a „hogyan” kérdését. Karácsonyi Zsolt végül is nem mond le korábbi költészete lüktetéséről, csupán más mederbe, más járatokba tereli azt. Egyben egy lehetséges végpontjára is eljuttatja ennek a maszkulin világnak a megjelenítését. Egy Magvető-kötet terében mintegy összefoglalja az Előretolt Helyőrség-világot.

## Összegzés

„Az új közép” felbukkanása nem forradalom a kortárs magyar irodalomban, de egy új viszonyítási alap, amelyhez képest megítélhetők, elhelyezhetők a kortárs irodalom fejleményei.<sup>56</sup> Egy olyan generáció ráérős elhelyezkedéséről

<sup>56</sup> A tanulmány megírása óta eltelt idő és az abból adódó távlat új adalékokkal szolgált a kiemelten tárgyalt öt szerző pályájához. Az „új közép” hipotézist ez a távlat inkább erősíti, mintsem cáfolja. Papp Sándor Zsigmond 2011-es nagyregényét, a *Semmi kis életeket* az újonnan indult budapesti Libri Kiadó kiemelten kezelte, a szakma az év legjelentősebb írói teljesítményei között tartotta számon. A regény illeszkedik a „posztbodoriánus” vonulat politikai-referenciális-morális tabukat lebontó tendenciáihoz is. Vida Gábor pályája továbbra is a ritka de súlyos megszólalásmód logikáját követi a Magvető Kiadó szerzőjeként újabb novelláskötete a kiadónál 2012-ben várható. Lövétei László László fontosabb kötetei a *Két szék között* után ismét a kolozsvári Előretolt Helyőrség kiadásában jelentek meg: 2009-ben válogatott és új verseket tartalmazó kötete, az *Árkádia-féle* az összegzés, a „középgenerációsodás” egyértelmű gesztusa volt, 2011-es *Zöld* című eklogakötete újabb, jelentős műfaji és reflexiós kísérlet: az Erdélyi Magyar Írók Ligájának Méhes György-nagydíja

van szó az irodalmi térben, amelyik már 1990 után kezd el publikálni, és az irodalmi intézményrendszerrel kapcsolatos tapasztalatait is főként 1990 után szerzi. Ha a 2005/2006-os csomópont a formálódó új középgenerációé, 2007/2008-ban inkább csoportos pályakezdekésekre figyelhetett az irodalmi élet. A teljesség igénye nélkül csupán három antológiát említenék ebből az időszakból: *Egészrész. Fiatal költők antológiája*. (JAK–L'Harmattan, Budapest, 2007),<sup>57</sup> *Használati utasítás. Versantológia* (Palatinus, Budapest, 2008), *A meghajlás művészete. A Korunk fiatal szerzőinek antológiája* (Korunk – Komp-Press, Kolozsvár, 2008). A kritika általában azt jelezte azonban a pályakezdő szerzők antológiáival kapcsolatban, hogy nem annyira beszédmódjuk, inkább intézményesültségük jellege (például a Telep csoport többszerzős blogja) révén jelenthetnek újdonságot a kortárs irodalomban. Fiatal szerzők számára mindenesetre anakronisztikus lenne ma már a „szövegirodalommal” szembefordulni, és ebből a szembefordulásból identitást konstruálni. Az új közép és generációjuk művei azt mutatják, hogy a kortárs irodalom már rég nem azonos azzal, amilyenek a kilencvenes évek elejének leírásai mutatták.

---

és a Transindex Év Könyve-minősítése egyaránt visszaigazolja, hogy fontos vállalkozásról van szó. Demény Péter pályája a professzionalizálódás és a szélesebb körű olvasóközönséghez való eljutás irányában alakult két gyermekirodalmi kötet (*Ágóbógó naplója*. Koinónia, Kolozsvár, 2009; *Hóbuca Hugó a mókusoknál*. Koinónia, Kolozsvár, 2011) és az ezeket kísérő elismerések által, és *Visszaforgatás* című regényének fogadtatása is terebélyesedett az eltelt időszakban. Karácsonyi Zsolt 2010-ben két „fausti” problémákat feszegető verseskönyvvel mélyítette tovább és térítette el a korábbi kötetei irányultságát (*Igazi nyár*. Előretolt Helyőrség, Kolozsvár, 2010., *Ússz, Faust, ússz!* Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 2010). Utóbbiról e kötetben külön írás szól. [*BIJ megj.*, 2012.]

<sup>57</sup> E kötetről még a későbbiekben [A szerk.]



## A DIALÓGUS KONCEPCIÓJA AZ *ÉNEKLŐ BORZ*-PROJEKTBEN

Úgy adódott, hogy 1992-ben, egy olyan pillanatban tehát, amikor a romániai magyar irodalmi intézményrendszer egyik legfontosabb problémája az irodalmi nyilvánosság eldugulása volt, néhány szerző (egészen pontosan Jakabffy Tamás, Kisgyörgy Réka, Kovács András Ferenc, Láng Zsolt, Salat Levente és Visky András) létrehozott egy „hangosfolyóiratot” vagy „élő folyóiratot” *Éneklő Borz* néven. Abban az értelemben élőt, ahogyan az MTV Live című műsor élő. A folyóirat lapszámai voltaképpen felolvasóestek voltak – szerkesztett felolvasóestek, amelyek egy-egy hívószöveghez vagy hívóötlethez kapcsolódtak. Ezek a szövegek csak részben jelentek meg később nyomtatásban, más, nyomtatott folyóiratok oldalain. Legteljesebb gyűjteményük a *Kalligram* 1996. áprilisi számában olvasható, később, a 2004-es újraindulás után a marosvásárhelyi *A Hét* című hetilap közölte néhány *Borz*-est anyagát. Az *Éneklő Borz* megalakult és elhallgatott, később (Selyem Zsuzsával kiegészülve, néhány alapító kilépésével) újjaalakult, aztán ismét elhallgatott.<sup>58</sup> Hogy miért alakult meg, és miért hallgatott el többször is, annak a legfontosabb indoka értelmezésem szerint a dialógus-elv központi jelentősége a projektben: az *Éneklő Borz* a dialógusban és a dialógus által létezik, és értelmetlenné válik, ha erre nincs igazi lehetőség.

Az alábbiakban néhány jellegzetes epizódot kiemelve az *Éneklő Borz*-történetből azt vizsgálom, milyen módon értelmezhető a dialógus elve Láng Zsolt, Kovács András Ferenc, Selyem Zsuzsa és társaik szövegeiben, mennyiben tekinthető centrális elemnek a csoportidentitás megteremtése során.

<sup>58</sup> Az *Éneklő Borz* című hangosfolyóirat 1997 előtti történetével kapcsolatban l. az előző írást. A 2004-es újraindulás után *A Hét* hasábjain jelentek meg nyomtatásban az *Éneklő Borz*-számok, az alábbi bevezető szöveggel: „Az *Éneklő Borz*ot 1992-ben alapította Jakabffy Tamás, Kisgyörgy Réka, Kovács András Ferenc, Láng Zsolt, Salat Levente és Visky András. Élő folyóiratot szerkesztettek, ugyanis a szövegeket nem nyomtatásban közzélték, hanem felolvasták. A képzeletbeli kolofonon ez állt: (vissz)hangzó (szép)irodalmi folyó(só). Emlékezetesebb fellépések helyszínei: Marosvásárhelyi Állatkert, Guido büféje, Merlin Színház, a kolozsvári volt ferences rendház refektórium, pozsonyi Vasmacska vendéglő. Emlékezetesebb témáik: Lolla haliz, Haza, Hat Halom, A SÜTŐ, Parafarm, Mikulás. Az utolsó *Éneklő Borz*-szám (akárcsak az első) Tatán, a JAK-táborban hangzott el 1997-ben. A *Borz*-estek 7 év után újraindultak”. A szöveget l. például: *A Hét* 2004. február 3., *A Hét* 2005. május 26. Az „új folyam” jelzéssel megjelentetett lapszámokban állandó *Éneklő Borz*-tagok: Láng Zsolt, Kovács András Ferenc, Selyem Zsuzsa, Visky András, valamint egy „égi vendég” (a tagok által, „megidézett” szerző, például Jékely Zoltán vagy Kosztolányi Dezső), az újraindulás utáni első két számban közreműködik az alapítók közül Salat Levente is. Mindmostanáig az utolsó *Éneklő Borz*-estre 2007-ben került sor a budapesti Nyitott Műhelyben. 2006–2008 között könyvsorozat is megjelent *Éneklő Borz* Könyvek sorozatcímmel, a kolozsvári Koinónia Könyvkiadó gondozásában. A kötetek szerzői: Demény Péter, Kovács András Ferenc, Láng Zsolt és Selyem Zsuzsa, később Visky András, Balázs Imre József, Boda Edit, Dankuly Csaba.

### A téma variációi és a dialógus: a hívószövegek, lapszámcímek szerepe

„A dialogikus érintkezés a nyelv életének igazi szférája” – mondja Mihail Bahtyin,<sup>59</sup> aki a dialogikusság kutatásának megkerülhetetlen figurájává vált az utóbbi évtizedekben.<sup>60</sup> Bahtyin fejtegetésének egyik fontos mozzanata az a megállapítás, hogy két, egymással egyébként meghatározott logikai viszonyban álló ítélet között (például: „Az élet szép.” és „Az élet nem szép.”) nem szükségszerűen létezik dialogikus viszony. Ahhoz, hogy a dialogikus viszony létrejöhessen, mondja Bahtyin, az ítéleteknek „testet kell öltetniük”, különböző szubjektumok megnyilatkozásaiban kell felbukkanniuk, „szerzőre kell szert tenniük”.<sup>61</sup> Éppen ebben a mozzanatban tekinthető az *Éneklő Borz*-projekt kiindulópontja dialóguselvűnek: a *Borz*-szövegek egy olyan szituációban hangzanak el, amelyben az egyébként absztrakt kommunikációs helyzet reálissá válik – lehetőség nyílik arra, hogy a felolvasó szerzők egymás szövegeire improvizatív módon is reflektáljanak, reagáljanak. És ugyanakkor címmel rendelkező megnyilatkozásként létesülnek a szövegek, hiszen közönség előtt hangzanak el, olyan közönség előtt, amellyel akár szembe is lehet nézni, a hangzás pedig visszhangzásként tételeződhet. Hogy a megnyilatkozások szubjektumai mennyiben azonosak a szövegeket felolvasó szerzőkkel, az persze korántsem egyértelmű: az *Éneklő Borz*-performanszok, miközben kihasználják az élő megnyilatkozás lehetőségeit, el is térítik a szövegeket: a szerzők többször is felcserélik például egymás között identitásukat, maszkok vagy megsokszorozott párbeszédszituációk közé rejtőznek – dekonstruálják a „felolvasóest” tárgyát és helyzetét, miközben az is legalább annyi joggal állítható, hogy csupán élnek a „felolvasóest”-szituációban rejlő, mások által kevésbé kihasznált lehetőségekkel. Dialogikusak, a szó sűrűbb értelmében is. Az *Éneklő Borz*-csoport megalakulásakor pedig éppen a kommunikációs tér beszűkülése jellemezte az irodalmi életet: problémákkal küzdött a könyv- és lapterjesztés, a könyvnyomtatásnak is technikai akadályai voltak, a közönség érdeklődése pedig elfordult az irodalom felől.

Az *Éneklő Borz* első időszakában jellemzőek azok a játékok, amelyek úgy teremtenek kapcsolódási pontokat a felolvasott szövegek között, hogy azok mégis egy szerzői szólam markáns megnyilatkozásai lehessenek. A *Lolla haliz* című „lapszám” anyaga például<sup>62</sup> egy „ismeretlen nyelven” írt szöveg fordításait tartalmazza, Jakabffy Tamás, Kisgyörgy Réka, Márton László, Salat Levente, Vida Gábor és Visky András írásait. Az „ismeretlen nyelvű” (tehát halandzsára

<sup>59</sup> Mihail Bahtyin: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Gond–Cura–Osiris, Budapest, 2001. 226.

<sup>60</sup> „A dialógusról és a dialogikusságról nem lehet eszmét cserélni (vagyis párbeszédet, dialógust kezdeményezni) Bahtyint megkerülve, hiszen az orosz tudós nevéhez immár évek óta kötődik az epitheton ornans: a dialógus teoretikusa.” L. Gránicz István: *A kor és Bahtyin párbeszéde* (karneváli maskarádé). Helikon Irodalomtudományi Szemle 2001/1. 77.

<sup>61</sup> L. Bahtyin: i. m. 226–227.

<sup>62</sup> Olvasható a Kalligram 1996/4-es számában, a 35–42. oldalakon.

emlékeztető) szöveg, amelyet Láng Zsolt küldött szét a többieknek, már maga is fordítás, amely Akutagava Rjúnoszuke *Az éneklő borz* című novellája alapján készült. Az egyes szerzők szövegei ebben a többszörös fordítás-játékban találkozhatnak is, meg nem is: meglehetősen nagy szabadságuk van az ismeretlen nyelv értelmezésében. A dialógusszerűség itt a „téma és variációi” jelleggel érintkezik, a „téma” ugyanakkor a maga valóságában hozzáférhetetlen.

Egy másik emlékeztető összeállítás *A sütő* címet viselte.<sup>63</sup> Ebben az esetben a szövegegyüttes bevallott igénye vagy célja a jelentéskioltság – tehát a rögzült jelentések kimozdítása vagy akár megszüntetése. A 'sütő' jelentése következképpen egyaránt vonatkozik itt Sütő Andrásra, az általa reprezentálható irodalmárszerepre vagy a kályha megfelelő részére. A lapszám szövegei azt mutatják meg, ahogy a dialógus képes kikerülni az oppozíciós szerkezeteket, és a beszédhelyzet révén viszonyulni valamihez. Ezek a szövegek nem annyira tárgyként viszonyulnak a Sütő-modellhez, hanem éppen a nyelv rögzítetlenségeit, tárgy-nélküliségét választják alternatívaként az említett modellhez képest. Láng Zsolt mondatai előbb azt a helyzetet jellemzik, amelybe a tárgy(ak) rögzítettségét tételező nyelvek vitték bele az irodalmat, utána megmutatja, performálja, hogyan lehet nyelvileg semmisnek nyilvánítani ezt a helyzetet: „Nincs beszédhelyzet. Nincs az irodalomról folytatott beszédnek medre. Vagyis nincs nyelv. Ideológia van. Nyelvével nyal a nemzet. Erdélyi gondolák a Marosban. Kiáltó szöszök a húsokon. A sajtoslaska méltósága.”<sup>64</sup> A kilencvenes évek elejének jellegzetes projektumaként Láng Zsolt és társai azt a fajta irodalomszemléletet próbálják legitimálni, amely nem egy közösségi elvárásrendszer felől, hanem a lehető legteljesebb alkotói szabadság felől nyeri létjogosultságát. Innen adódik ezeknek a szövegeknek a dekonstrukcióval való rokonsága: ugyanúgy monolitikus nyelvi és ideológiai tömbök lebontását végzik, mint a korabeli kritikai nyelv a magyar kulturális közegben. Szándékai szerint ez a projekt nem a tagadás logikáját követi, hanem egyfajta semleges attitűdöt választ: „Nem antiideológia, hanem anideológia, nem antipolitika, hanem apolitika, nem antisütő, hanem A SÜTŐ.”<sup>65</sup> Ezáltal véli kimozdíthatónak a kulturális hagyományt.

### ***A hagyományhoz fűződő dialogikus viszony***

Az *Éneklő Borz* szerzői, akik a nyolcvanas években jelentetik meg első könyveiket – Láng, KAF és Visky –, a posztmodernség irodalmának különféle változatait művelik. Mindhármuknál fontos összetevő a hagyományhoz fűződő aktív viszony: nem készen kapottként viszonyulnak a tradícióhoz, hanem alakíthatóként tételezik azt: dialógusba bocsátkoznak vele, annak

<sup>63</sup> Kalligram 1996/4. 65–79.

<sup>64</sup> Láng Zsolt: *Sütő*. Kalligram, 1996/4. 67.

<sup>65</sup> Uo.

a kockázatnak a vállalásával, hogy a dialógusból a felek – ők maguk és a hagyomány is – megváltozva kerülhetnek ki. Margócsy István az irodalmi hagyomány (és az irodalmi szubjektumok) *fikcionalizálódó* jellegéről beszél ennek az irodalmi vonulatnak, különösen Kovács András Ferenc költészetének a kapcsán.<sup>66</sup> Ez az aktív viszonyulás egyben azt is lehetővé teszi, hogy kritikailag, a vakfoltokra rámutatva váljon láthatóvá a hagyomány szerkezete. KAF kísérletei ebben a tekintetben Weöres Sándor *Psyché* című munkájának továbbgondolásaként értelmezhetőek – amennyiben a fiktív és a reális hagyomány hierarchizálatlan együtt-létezését szimulálják. (KAF-nál a reálisan létező Kavafisz és Calvus hasonló módon íródnak tovább, mint az eleve fiktív Jack Cole és Lázár René Sándor, Weöresnél egyazon kötetben bukkannak fel a történetileg létező Ungvárnémeti Tóth László és a fiktív Lónyay Erzsébet szövegei.) Ezek az írói kísérletek mintegy retrospektíve teremtik meg saját apokrif hagyományukat, megmutatva, milyen lehetett volna az az irodalom, amelyhez kortárs íróként szívesen kapcsolódtak volna.

Láng Zsoltot a bestiáriumok műfajában többek között épp a fiktív és a reális lények egyazon hangnemben történő bemutatása érdekli – és ez a szemléletmód kivétel a *Bestiárium Transylvaniae* köteteiben a történeti események és a fikció egymásba mosódására is. A Láng-kötetek nem tartják be a történelmi események kronológiáját és személyi referenciáit: szabadon viszonyulnak hozzá, ezáltal metatörténelmi regénnyé válnak történelmi regények helyett.

Visky András drámaiban különböző szövegműfajok, irányzatok és történelmi korszakok termékeit találkoztatja: színdarabjaiban együtt vannak az újszövetségi történetek a haszid történetekkel, a bibliai idők a kommunista rendszerek idejével és a holokauszt-ábrázolásokkal, Samuel Beckett dramaturgiája a rituális színházi előadásokéval. Viskyt következképpen nem annyira a történetiség foglalkoztatja, inkább az emberi állandók, de mivel szövegei hangsúlyosan nyelvileg építik fel a különböző világokat, amelyek találkoznak, a szövegek egyben dekonstruálják is a hagyományokat: nem adottságként, hanem valamihez való viszonyukban mutatják meg mindig a hagyomány epizódjait.

Selyem Zsuzsa szövegei inkább a szinkronia tengelyén kísérlelnek meg dialógusokat létrehozni különböző kultúrák, nyelvek között. A *Broken* című szöveg például a *Pas de deux* című *Borz*-összeállításban az egyidejűségben, sőt egyazon helyen létező csoportokon belüli és kívüli törésvonalakat mutatja meg kommentálatlan párbeszédes formában.<sup>67</sup>

Nincs homogén, egységes, időtlenül érvényes nyelv – látszanak mondani tehát az *Éneklő Borz*-projekt szövegei –, és távolságokat, töréseket mutatnak meg, ezek feszültségeiből pedig dialógusszituációkat hoznak létre.

<sup>66</sup> Margócsy István: *Irodalomtörténeti vízió a költészet állapotáról*. Alföld 2000/2. 31.

<sup>67</sup> Selyem Zsuzsa: *Broken*. A Hét 2004. február 3. 7–8.

## A dialógusforma előtérbe kerülése Láng Zsolt műveiben

Valamikor a *Berliné*v megjelenése idején vált egyértelművé, hogy Láng Zsolt műveiben előtérbe került a párbeszéd forma.<sup>68</sup> Ezekben a művekben a dialogikus jelleg leginkább a szövegek dinamikáját erősíti: a beszélgetés az idegenséggel való szembesülés formája.

Láng Zsolt tipikus dialógusai a *Berliné*vben kommentár nélküliek. Hasonló a *Bestiárium Transylvaniae. A tűz és a víz állatai* esetében a keretdialógus, amelyben csak magát a párbeszédet követhetjük, a beszélők identitása kezdetben nem világos az olvasó számára. A dialógusforma ebben az értelemben a feszültségek és az információk adagolásának eszköze is. Bevezetés abba a rendkívül természetes folyamatba, ahogyan az ember idegenekkel és az idegenséggel találkozhat a köznapi életben.

2007-ben aztán megjelent Láng Zsolt színpadi játékainak gyűjteménye is *Játék a kriptában* címmel. A címadó darab ösváltozata egyébként elhangzott az 1997-es tatai JAK-táborban, az első *Éneklő Borz*-búcsúest alkalmával. Ezekben a színművekben jellegzetes módon éppen az figyelhető meg, ahogyan egyes beszédflowak önmagukba záródnak, és nem lépnek interakcióba a többi szóval. Láng ebben az abszurd drámai szituációk továbbbírója. A kommunikációs kudarcok vagy a kommunikáció esetlegességei válnak igen gyakran a szövegek központi tényezőivé.

Ezzel időben párhuzamosan megfigyelhető az is, ahogyan az *Éneklő Borz* új folyamában ugyancsak hangsúlyosabbá válnak a dialógusok, és ez egyfajta identitásalakítási kísérletként is felfogható. Az új folyam harmadik száma, az *Örömszene* például azzal játszik el, hogy az esten a *Borz*-csoport mindegyik tagja valamelyik másik csoporttag műveiből válogat és olvas fel: behelyezkedik a másik identitásba, és el is különül tőle. Másfelől Láng Zsolt több fiktív interjút is készít a *Borz*-csoport tagjaival ugyanebben az időszakban. A *Pas de deux* című összeállításban, *A Hét* 2004. február 3-i számában például egy 2055-ös „interjú” olvasható Selyem Zsuzsával.<sup>69</sup> Nem sokkal később, 2005 júliusában Láng egy fiktív, 2029-es interjút publikál a *Korunkban*, amelyben „Kántor Balázs Aladár” faggatja Kovács András Ferencet.<sup>70</sup> A 2007. május 30-i budapesti *Éneklő Borz*-esten elhangzott Láng Zsolt-szöveg a *Székelyföld* 2008. decemberi számában jelent meg nyomtatásban.<sup>71</sup> Ez ugyancsak színjátékszerű, dialogikus szöveg.

<sup>68</sup> Erről bővebben: Balázs Imre József: *Párbeszéddek könyve*. In: Uő: *Mint egy úszó színház*. Pallas-Akadémia Könyvkiadó, Csikszere, 2005. 87–89.

<sup>69</sup> Láng Zsolt: *Beszélgetés Selyem Zsuzsával*. Kérdezők: Balázs Iván György és Mikola Erzsébet. Bécs, 2055. január. *A Hét* 2004. február 3. 10.

<sup>70</sup> Láng Zsolt: *A siker bárkája*. Interjú a Nobel-díjas Kovács András Ferencel. Firenze, 2029. november, kérdezett Kántor Balázs Aladár. *Korunk* 2005/7. 33–35.

<sup>71</sup> Láng Zsolt: *Csupasz Csiga és barátai*. Székelyföld 2008/12.



A Láng-féle fiktív interjúknak<sup>72</sup> közös vonása, hogy akár napi aktualitások problémái is felmerülhetnek bennük – természetesen a több évtizedes „távlat” lehetőségeit kihasználva. A *Csupasz Csiga és barátai* című játék inkább a *Játék a kriptában* állatmese-szerű kiterjesztésének tűnik, és így az *Éneklő Borz*-projekt absztraktabb problémafelvetéseihez kapcsolódik. (*A Haza, A sütő, Ágazás* stb.)

### **Identitásszimuláció Láng Zsolt fiktív interjújában**

Identitásképző szövegekként a fiktív Láng-interjúk egyaránt megmutatják az „interjúalanyok” – Selyem Zsuzsa és Kovács András Ferenc – tudatos és tudattalan identitásképző mechanizmusait. Azt is, amilyeneknek a felszínen mutatkoznak, és azt is, ahogyan egy-egy kérdés hatására akár korábbi önmagukat is cáfolják. Mivel az interjúk elvileg a távoli jövőben készülnek, lehetőség mutatkozik arra is, hogy a Láng-szövegek identitásváltozásokat, meghatározó fordulatokat vigyenek színre az életutakon belül, és mintegy a „fordulat előttiség”, következésképpen egyfajta ideiglenesség és instabilitás jegyét vetítsék rá a mából ismert *Borz*-identitásokra.

A Selyem Zsuzsa-interjú visszatérő kérdése arra a felolvasóestre és arra a problémára vonatkozik, amelynek részeként valójában elhangzott: a *Pas de deux* című *Borz*-felolvasásra és a magyar kettős állampolgársággal kapcsolatos népszavazásra. Jó alkalom ez Láng számára, hogy a felolvasóest címét értelmezze, annak a *Borz*-csoporttagnak a szemével, aki minden bizonnyal a leginkább teoretikus érdeklődésű közöttük: „Publicisztikát ilyesmiről eleve nem szabad írni. Már másnap nem igaz. Mi »a tárgyhoz nem tartozó« értelemben vettük a tárgyat és így kontextuálisan tárgyasítottuk. (...) a »deux« az kettő, a »pas« az ugye tagadószó, másfelől lépést is jelent, meg távolságot, sőt egyfajta jogot is. A balettben »grand pas de deux«-t emlegetnek, mármint a klasszikus balettben, és négy részből áll: adagio, a fiú tánca, a lány tánca, kóda.”<sup>73</sup> Kiolvasható ebből az értelmezésből is annak a *Borz*-attitűdnek a folytonossága, amely az úgynevezett „nagy” problémák marginális nézőpontból történő megvilágításával próbálkozott többször is. Ez az igyekezet magának a *Borz*-történetnek a történetté formálását is kerülendőnek tartja, bizonyára a „nagy történet” jellegtől való ódzkodás miatt. A fiktív interjú enyhén parodisztikus megfogalmazásában ez így hangzik: „a Borz nem akart ernyő lenni. Vagy ha akart, nem tudott. Nem akart történet lenni! (...) Minden történet primitív dolog, úgy értem, hogy ősi. Megállíthatatlan, mint valami úthenger. Kizárja a személyesség fordulatait, azokat a bonyodalmakat, amelyeket a jellemek, a

<sup>72</sup> Jelen tanulmány publikálása után, 2011 végén Láng Zsolt újabakkal egészítette ki és kötetben is kiadta „jövőbeli” interjúsorozatát. Láng Zsolt: *A jövő emberei*. Magánkiadás, Marosvásárhely, 2011. Interneten: <http://adatbank.transindex.ro/iro/htmlk/pdf2373.pdf> [BJJ megj., 2012.]

<sup>73</sup> Láng: *Beszélgetés Selyem Zsuzsával*, 10.

kommentárok idéznek elő. Kizárja az ésszerűséget is. Nincs benne erkölcsiség, annyira megdöbbenő. Hipnotikus. És nem a fantáziára épít, nem az érzékekre. Az idő jármában senyved. Az archetípus szolgálatában. És így tovább.”<sup>74</sup>

Az interjúszöveg a maga módján igyekszik is alátámasztani az identitások relatív jellegét, illetőleg változásait, fordulataikat is. Láng Zsolt például az interjú szerint a távoli jövőben *Világnézetünk hajója* címmel közöl kötetet, eltávolodik az ideológiamentes irodalomszemlélettől, idős korára nem emlékszik arra, hogy miket írt korábban. Visky András a református egyház főgondnoka lesz. Maga Selyem Zsuzsa második férje hatására zeneesztétikával kezd foglalkozni. A szöveg megragadja az alkalmat arra is, hogy egy-egy epizóddal világítson rá a fiktív Selyem Zsuzsa-nézőpont felől Salat Levente jellemére (akire ebben a szövegben a testi ereje a leginkább jellemző), vagy Jakabffy Tamás személyiségére (akinek ebben az interpretációban ellenállhatatlan a humora). Kovács András Ferenc itt elsősorban testi értelemben kerül jellemzésre, de ami fontos: az identitás kimozdíthatósága, módosulása ebben a leírásban is jelen van: „KAF volt a legszebb közülük. Szép úri férfiember volt, a hangja is lefegyverző, volt tüdeje hozzá. Miután lefogyott, elszállt a varázsa, ezért aztán hamar visszahízott, és íme, megint megjött a hangja is.”<sup>75</sup> Az interjú parodisztikus jellegéhez hozzátartozik, hogy keverednek egymással a fiktív és a reális elemek, és gyakran a Borz-identitások legmozdíthatatlanabbnak tűnő elemei mozdulnak ki. Maga a Selyem Zsuzsa-identitás is a kérdésekre adott válaszok felől, interakcióban alakul (vagyis hárit bizonyos dolgokat, de azok előbb-utóbb felszínre bukkannak) – ebben az értelemben azt lehetne mondani, hogy akár az interjú ideje alatt is mozgásban van.

Hasonló a helyzet a fiktív Kovács András Ferenc-interjúval. Ez elvileg a Nobel-díj átvétele után készül az éppen Firenzében hosszabb időt töltő szerzővel. Az identitáskérdés egyik központi eleme itt a szerzői alteregókkal kapcsolatos. Az interjú a „bevallom, sokszor nemigen tudom, ki vagyok én, és kik a többiek” kiindulópontja felől egy mulatságos történetet mesél el, amelyben, mikor egy új szerző, Sárpataki Csöves Franky verseit dicsérik neki, egyszer csak rádöbben, hogy azokat a verseket ő írta.<sup>76</sup> Az identitás rögzíthetlensége egyrészt a különböző kérdésekre történő azonnali reakciók különbözőségeiben érhető tetten: ezek a rögzíthetlenségek többek között azzal kapcsolatosak, hogy mennyire követi figyelemmel KAF a róla szóló írásokat, másrészt azzal, hogy például mennyire tartja fontosnak az érzelmekről való beszédet. A meghatározó identitásfordulat pedig az ebben a szövegben, hogy a Nobel-díjat nem a versekért ítélik oda, hanem a Kovács András Ferenc-drámákért – amelyekből mindmáig nem készült el egy sem.

<sup>74</sup> Uo.

<sup>75</sup> Uo.

<sup>76</sup> Láng: *A siker bárkája*, 33.

A fiktív Láng-interjúkból is kiolvasható tehát az az alaptapasztalat, hogy egy dialógus résztvevőinek nem rögzített az identitása akkor sem, ha a dialógus definíciójának fontos eleme az idegenséggel való találkozás, és ezzel összefüggésben a szövegek megkülönböztethetősége. A Láng-interjúk beszélői képlékeny identitású figurák, akik egyrészt a nyelvben, másrészt az adott beszédhelyzetben jönnek létre. Rendkívül hasonló módon ahhoz, ahogy maguk az *Éneklő Borz*-lapszámok is léteznek.

### **Összegzés: a dialógus-elv következményei**

Ahhoz, hogy az *Éneklő Borz*-lapszámok eseményszerűek lehessenek, sok minden hozzájárult: maguknak a beszédhelyzeteknek, helyszíneknek a szerepe is fontos volt. A *Pas de deux*-est során például egy jeltolmács működött közre a programban, aki a süketnémák számára kidolgozott jelbeszéddel „értelmezte” a kettős állampolgárság-problémához kapcsolódó írásokat. A témák „anideologikus” jellegű megközelítése is lényeges volt, és ez nyilván a nagy közéleti hatású események értelmezésekor tűnhetett leginkább kihívásnak a csoport tagjai számára. A tét ugyanis végső soron az volt, hogy ezekkel az eseményekkel, ideológiákkal is dialógusba lépjen az *Éneklő Borz*, alternatívákat hozzon létre, miközben maguk a csoporttagok is dialógusban vannak egymással. Ebből is érzékelhető, mennyire fontos egy ilyen projekt esetében a kontextus, amely történelmi-politikai jellegű, de egyszerre személyes is – a pillanat, a nyilvánosság kontextusa ugyanúgy meghatározó, mint a személyközi dialóguskészség, a „technikai” feltételekről nem is szólva. Láng egyébként mindezeket az elemeket is beleírja a fiktív Selyem Zsuzsa-interjúba: *„Visky Andrásnak mennyire volt meghatározó a véleménye az Éneklő Borzban? Különféleképpen voltak ők meghatározók, de lelkesen együtt tudtak működni. Nem az elvek egyeztetésével volt gondunk, inkább az időével, hiszen akkoriban már mindenki nagyon elfoglalt volt. Visky András tanított, miközben kiadót vezetett, színdarabokat írt, azon kívül a keresztyén ifjúság szellemi vezetője volt Kolozsváron. (...) Salat Levente az egyetem prorektora volt, Jakabffy Tamás tanított és zenélt és szerkesztett, én ugye szintén tanítottam, Kovács és Láng pedig szerkesztették a Látó nevű hagyományos lapot. Tehát senki nem tudott kizárólag a Borzral foglalkozni. Nem volt az Éneklő Borznak hangadója? Felváltva csináltuk. Valóban. Epigenetikusan alakult...”<sup>77</sup>*

Ahogy az interjúrészlet is mutatja, az *Éneklő Borz*-vállalkozás a dialógusra utalt képződmény: akkor és olyan helyzetekben lendül működésbe, amikor a csoporttagok érzik ennek a lehetőségét és fontosságát. „Hangadója” maga a dialógus és a visszhang. Szünetel, újjáalakul, és akár identitást is vált, mint Láng Zsolt szövegeinek figurái párbeszédhelyzetekbe kerülve.

<sup>77</sup> Láng: *Beszélgetés Selyem Zsuzsával*, 10.

## PROFIK, HALOTTAK, OLVASÓK\*

Demokráciában az ember optimista: forradalmat csinálni nem kell, mert a demokrácia majd végrehajtja az önkorrekciókat. A hatalom megragadása átesztétizált és burkolt módon megy végbe. Működnek a lobbik, az utánpótláskitenyésztés, a türelmes várakozás vagy a meglepetésszerzés stratégiái, mikor melyik – szavazati kisebbségből jól megoldozottan vagy épp csak konjunkturálisan szavazati többség lesz, de sohasem végérvényesen.

Ha valaki ezek alapján azt gondolná, hogy a magyar irodalmi élet és irodalmi rendszer működését a kilencvenes évektől kezdve valamiféle rózsaszín demokratikus köd révén vélem leírhatónak, az egy kicsit téved. Elsősorban azért, mert a demokratikus rendszereket (és önkorrekciós képességeiket) korántsem látom hibátlannak, azzal együtt, hogy még mindig a legjobb (és a legefemisztikusabb, tehát legkevésbé véres) játékszabályokat kínálják. És azzal együtt, hogy szépen kimutathatók e játékszabályokban az átjárások a különféle kasztrendszerek felé.

Szóval az egyetlen ok, amiért egyáltalán emlegetem ezt a demokráciadolgot, az, hogy valamiképpen magyarázza a Nagy Irodalmi Forradalom elmaradását. Hogy egészen pontos legyen: azt magyarázza, hogy az egyértelműen létrejött irodalmi változások a kilencvenes évektől kezdve miért nem forradalomszerűek voltak – miért voltak inkább önkorrekciós jellegűek. Amíg az irodalmi élet szereplői azt érezhették, hogy gyakorlatilag korlátok nélkül kipróbálhatnak mindent, anélkül hogy falakba ütköznének, nem volt, ami érdekében és/vagy ami ellen forradalmat indíthattak volna.

A továbbiakban használom a „forradalom” szót, de csak a jó hangzás és a nyomaték kedvéért: így talán inkább kiemelhetők azok a változások, amelyekről beszélni szeretnék.

### **1. A profivá válás forradalma**

Az íróka kilencvenes évektől kezdve profikká váltak: a kicsit istehetségesebbek előtt megnyílt ez az út. A profivá válás emblematikus figurája a Számlaképes Író. (Vagyis, amennyire meg tudom ítélni, gyakorlatilag mindenki, aki időnként pénzt is kap publikációért.) A választás lehetősége elvileg talán még megvan – mondhatja valaki: nem akarok profi író lenni! –, de valószínűleg mindenkit megkísért előbb-utóbb a profizmus gépezete, ha esetleg nem is mond majd.

A profizmus a kilencvenes évektől kezdve leginkább az alkalmazkodás képességével függ össze. Példák: fokozatosan világossá vált, hogy az írástudó ember számára hozzáférhető pénz leginkább a média és a színház környékén mozog. Fontos szempont, hogy az ilyen jellegű „beépülés” egyáltalán nem

---

\* Válasz a Prae című folyóirat körkérdésére

lealacsonyító, erkölcsileg nem kétes, hiszen az író az írással kapcsolatos adottságait, képességeit használja akkor is, amikor történetesen a *Barátok közt* című sorozat párbeszédeit írja, faipari szaklapot szerkeszt, vagy egy alkalmi irodalmi show-hoz rögtönöz szövegeket némi fellépti díj ellenében. (Csak összevetésképpen: ehhez képest írhatna beszédeket is valamelyik politikusnak – az már sötétebb ügy.) Egyre több olyan interjút olvasni fiatal írókkal (is), hogy egymást érik esetükben a komoly felkérések: csupán azoknak eleget tenni is bőven elég munka.

A profivá váláshoz sorolnám tehát a felolvasóesteket is, amelyek egy sajátos – „felolvasott/felolvasásra írt irodalom” – műfajt termeltek ki. Az ilyen szövegekben gondosan el kell helyezni egy-két bekezdésenként egy poént, profi módon kell adagolni a feszültséget, különben megbukik a felolvasó. Ideális esetben a felolvasások résztvevői is Számlaképes Írók, akkor nincs velük gond.

A profivá válás kétségtelen jele a kilencvenes évektől kezdve az is, amikor egy költő hirtelen elkezdi prózát vagy drámát írni. Az ösztöndíjrendszerek és a kiadók politikája (az olvasói igényekre is alapozva, persze) egyértelműen prózacentrikusak, a drámát pedig – pályaszélről nézve – inkább köztes megoldásnak gondolom: ha a filmipar a magyar nyelvterületen is jobban felfutna, azok, akik most drámákat írnak, valószínűleg előbb-utóbb átállnának filmforgatókönyv-írásra. A műfajváltások sokszor csak időlegesek, és kétes értékűek – például egy-egy ösztöndíj lejártáig tartanak –, de van, akiről valóban kiderül, hogy jó prózát vagy drámát tud írni.

A médiában való jelenlét problémája is másképpen merült fel az utóbbi években; ez talán nemzedéki kérdés elsősorban: különösen a fiatalabb szerzők esetében vehető észre olyasfajta törekvés, mintha eleve a médiaszerepléshez idomítanak saját imázsukat. Persze van, aki a médiától függetlenül is akkor érzi igazán jól magát, ha „autentikus” imázsa van. Ehhez adalékként lásd Király Levente Krasznahorkai-portréját az *Így irtok énben*: „Író, kalapot hord.”

## 2. Az olvasás forradalma

Nevezhetnénk az olvasó forradalmának is azt, amit az alcímben „az olvasás forradalmá”-nak mondok, mégis az általánosabb megfogalmazás a jobb. Ha csak az olvasó szerepének a felértékelődéséről volna szó, akkor inkább egy átlagizlés hangsúlyos megjelenése és ennek jellemzése felé tolna el a probléma holdudvara. Ez is tendencia, és komoly műfaji következményei vannak, például a vers fentebb említett háttérbe szorulása a prózához képest –, de még valami más is. Vegyük például a legnagyobb nézettségű román kereskedelmi tévécsatorna egyik műsorát: a címében benne van a könyv („Parte de carte”, nyersfordításban kb. azt jelenti, hogy „Részesevés a könyvből”). Az egyébként rendkívül szimpatikus és értelmes figura által

vezetett heti rendszerességű műsorban egyetlen kortárs irodalmi kötetről sem láttam eddig stúdióbeszélgetést: általában a tudományos ismeretterjesztő könyvek, esetleg a történelmi-szociológiai munkák tűnnek fel, a meghívottak ezek szerzői. Biztos vagyok benne, hogy ez teljesen jogos a tévécsatorna politikája szempontjából: többeket érdekel a szexológia, a nők jelleme vagy a második világháború története, illetve egy-egy ezzel kapcsolatos könyv, mint egy kortárs szépirodalmi mű.

A példa jó arra, hogy jelezze: amikor olvasásról és könyvről beszélnek, az irodalmároknak túl gyakran jut eszükbe saját „szakmájuk”, pedig az olvasás sokkal tágabb az irodalom olvasásánál. Amikor néhány kollégától azt hallom, hogy ma kevesebbet olvasnak az emberek, mert interneteznek, akkor azzal szoktam leállítani őket, hogy az emberek az interneten is olvasnak: kevés az olyan weboldal, ami csak képekből áll. Számomra világos az is, hogy vannak olyan műfajok, amelyeket sokkal jobb számítógépen olvasni, mint könyvből: ilyenek a szótárak vagy enciklopédiák, ahol a hiperlinkek mentén sokkal hatékonyabban lehet közlekedni a szócikkek között. Vagy a használati utasítások, ahol az ismeretlen alapfogalmak általában be vannak linkelve. (Irodalmat olvasni, jelentem, továbbra is könyvből a legkényelmesebb, és leginkább a dolog természetéhez tartozó változat.)

Hogy mit olvas az olvasó, arról 2005 tavaszán, amikor ezt a szöveget írom, elég sokat meg lehet tudni a Nagy Könyv program és kapcsolódó rendezvények alapján: bárki láthatja, mérlegelheti. Nem is a *mit* kérdéses annyira, inkább a *miért* és a *hogyan*. A populáris irodalom hangsúlyos jelenléte a listákon mindenesetre jelzi, hogy az olvasás a köztudatban szerencsére nem valamiféle „magaskultúra” elvárásainak való megfelelés igényéhez kapcsolódik, hanem valóban helye van a hétköznapokban. Az amúgy is változó „esztétikai” szempontokon túl – amelyeket azért legalábbis évtizedes nagyságrendben tartósít a közmegegyezés – kiemelném az olvasás egyik jelenleg erőteljesen érvényesülő szempontját: azt, amit talán „visszahódító érdeklődés”-nek lehetne nevezni. A nagyközönség szempontjából ez főleg a „történelmi érdeklődés” sajátos változatát jelenti: nem az általában vett történelmi dimenzió érdekességét, hanem a *saját*, a magántörténelem fontosságát. Ezt közép-európai jelenséggént érdemes leírni, hiszen amúgy az olvasáskultúra a nyugati típusú demokráciák viszonyrendszereihez kezd idomulni. A (magán)történelmi érdeklődés itt azért lehet erősebb, mert a negyvenes évektől kezdve a „hivatalos” történelmek nagyon hangsúlyosan szembementek a magán- és családi történelmekkel. A „szovjet felszabadítók bevonulása”, a téeszek létrejötte, az 1956-os forradalom, az etnikai konfliktusok stb. stb. a nyilvánosságban másképpen jelentek meg, mint a magánszférában. A kilencvenes évektől (Magyarországon talán néhány évvel korábban) elkezdődött ezeknek a történeteknek a „kiegyenlítődése”, ami persze nem történik meg egyik pillanatról a másikra. Sokan az irodalmat is „használják”

a problematikus pontok kezelésére, leülepítésére, – érdeklődnek az ilyen típusú történetek iránt. Az 1989 előtt elsikkasztott értékjelentéseket újra lehet tanulni például olyan szerzőktől, mint Márai Sándor (aki a *polgár* fogalmának korábban tabuizált megközelítését adja), Wass Albert (aki könyveiben a nemzeti megalapozású éntudat felértékeléséhez vagy a kommunista rendszer démonizálásához szolgált esettanulmányokat – ezek lehetősége is sokáig hiányzott a nyilvánosságból), s a holokauszt jelentésének kommunista máztól való megtisztítására is lehetőség nyílik talán Kertész Imre világsikere kapcsán. Nagyon különböző ügyek ezek, s különböző színvonalú szövegek által történik az „újraelsajátítás”, abban viszont hasonlítanak egymásra, hogy az „esztétikai” megközelítéseken túl valamiért fontosak az olvasók számára: sőt, az utóbbi években a szakma is erőteljesen reagálni kezdett ezekre a problémákra. Ha úgy tetszik, ez az irodalomtudomány professzionalizálódásának a jele: ezen a területen is ki kell elégíteni az olvasói igényt, magyarázatot kell nyújtani a sikerre, a korábbi marginalizáltságra stb.

Ide tartozhat, hogy az irodalomtörténet visszamenőleg új problémákat, szerzőket „fedez fel”: a szűkebb szakmai olvasásmódok is megváltoznak, következésképp új hierarchiák, új szempontok szerint alakulhat akár a XVIII–XIX. század irodalmának olvasása is. Arany János „szakmai sztárrá” változik például, egyértelműen feljövőben vannak a „századfordulós ködlovagok”, és még lehetne sorolni. De ez már átvezet egy másik jelenséghez, amely nem más, mint

### **3. A halott szerzők forradalma**

Ha az élők nem csinálnak forradalmat, jönnek a halottak. Ráadásul épp a nem is olyan régen halottak borították fel az olvasottsági és részben a szakmai hierarchiákat. Márai és Ottlik egyaránt tarolnak az olvasók és a szakma körében, Wass Albert (és fokozatosan Nyíró József) lassan Reményik Sándor és Tamási Áron primátusát is veszélyeztetik egy nem-szakmai és a regionálison rég túlnőtt értékrendben. (Korábban csak Tamási kapcsán volt konszenzus a szakma és az olvasóközönség közt félúton.)

De Szerb Antal prózaírói teljesítményét sem kísérte a kilencvenes évek előtt annyira egyértelmű elismerés, mint mostanában, ahogy Kosztolányi prózájából sem az *Esti Kornélt* adták ki, és kapkodták el legsűrűbben a hetvenes-nyolcvanas években. Csáth Géza sokkoló novellái és pikáns *Naplója* ugyancsak feszegetik a szélesebb olvasóközönség felé vezető kapukat.

Bizonyos olvasói rétegek körében a „klasszikusok” mindig népszerűbbek voltak, mint a kortárs szerzők: nem meglepő tehát, hogy a kilencvenes évek „forradalmának” jelentős tényezői a klasszikusok. Az előző alfejezetben emlegetett „újraelsajátítás” igényét személyük révén is kielégítik az említett szerzők – akik korábban hátrább szerepeltek a ranglétrákon –, de az a

kulturális minta, amelyet közvetítenek, egy-egy olvasói rétegben tematikusan is érvényesül: az életmód-minták és használható ideológiák, életfilozófiák keresése során inkább lehet kapaszkodni régebbi, kipróbált értékekbe, személyekbe, mint az aktuális, az idők és nemzedékek próbáját még ki nem állt kortársakba.

Másik tényezője a „halott szerzők forradalmának” a nemzetközi elismertség és visszhang: Márai, Szerb Antal és Kosztolányi esetében ez is megerősítést jelenthetett itthoni értékpozíciójuk megszilárdulásához. (Nem fordítanám azért meg teljesen a dolog logikáját: inkább arra gyanakszom, hogy az irodalmi élet profivá válása következtében volt, aki ráérezzen: Márai és Szerb „működni fognak” a nemzetközi piacon, és idejében léptek, azzal egy időben, ahogy az itthoni értékrendváltás az önkorrekción ráérős logikája mentén amúgy is beindult.)

Ezen kívül a szakmának is megvannak a saját preferált halott szerzői: Szabó Lőrinc és Pilinszky János nevét egyre többen emlegetik (persze nem mindig ugyanazok az irodalmárok), akárcsak a Weöres Sándorét. Mikszáth, Jókai, Bródy Sándor, Ambrus Zoltán, Petelei István, Gozdsu Elek, Asbóth János nevei egyre újabb és izgalmasabb szakmai kontextusokban tűnnek fel, s ez nyomokat hagy a kortárs irodalomban is. Érdemes lenne egyszer összeszámolni, mely írók kerülnek szóba Závada Pál *Jadviga párnája* című regényében, mint akiket Osztatni András vagy Jadviga olvasnak.

#### **4. A barátságossá válás forradalma**

Az adott körülmények között a kortárs irodalomnak nem sok egyéb választási lehetősége maradt, mint „barátságossá” válni. Csakhogy barátságos forradalom nincs, a forradalom mindig agresszív – ezért sem tűnik forradalminak az a folyamat, amelyet a kortárs irodalomban olyan nevekkel lehetne leginkább kapcsolatba hozni, mint Závada Pál, Varró Dániel, Darvasi László vagy részben Parti Nagy Lajos. Egy korábbi tanulmányomban<sup>78</sup> ezt a változást enyhe provokációval posztmodern/posztmodern fordulatnak neveztem, ami alatt – a posztmodern-terminus használhatóságának, funkcionalitásának kérdését akkor is, most is zárójellezve egy kissé – valami olyasmit értettem, hogy a nemzetközi szakirodalomban korábban leírt posztmodernség fogalmát a magyar recepció leszűkítve, kissé „franciásan-németesen” értette, a nyelvdisszeminatív, történetekhez radikális székszissel viszonyuló irodalomra vonatkoztatva azt. Ehhez persze az is hozzájárult, hogy amikor a kilencvenes évek elején valamiféle posztmodernség-konszenzus körvonalazódott a magyar kritikában, akkor még egyszerűen nem voltak meg Závada, Varró vagy Darvasi fontosabb munkái, de Hazai Attila kezdeményező szerepét sem lehetett még előrevetíteni. Az említett szerzők teljesítményét

<sup>78</sup> *Egy fordulat két oldala. A fiatal irodalom olvasatai.* Bárka 2001/3. L. jelen kötetben is.



– bár történtek kísérletek arra, hogy valamiféle „visszatérésként” értelmezzék őket – én egyértelműen egy reflektált „túljutás” állomásaiként olvasom. Ahogy az ebbe a konstrukcióba nehezebben beilleszthető Kemény István verseit is.

„Barátságossá válás” alatt itt azt értem, hogy az említett szerzők sokkal kevésbé radikálisan mutatnak rá műveik „csinált” voltára, vagyis arra, hogy amibe az olvasó olyannyira hajlamos egyébként beleveszni, voltaképpen (személyre szabott) illúzió. De azért rámutatnak, ki-kizökkentve az olvasót. A töredékes nyelvhasználat vagy történetkezelés korábban a nyelvre, narratívára, hagyományra való naiv ráhagyatkozás „veszélyeire” figyelmeztetett. Ilyen jeleket Závada is elhelyez a *Jadвига párnájában* (gondoljunk arra például, hogy két egészen konkrét olvasót is beleír a könyvbe, Jadvigát és Misót, akiknek az olvasataival helyenként érezhetően nehéz az azonosulás: Miso nem érzékel ironiát, hajlamos referenciálisan és normatívan olvasni stb.), és persze Varró Dániel is a *Túl a Maszat-hegyen* lapjain, amikor különböző műfajokat, versformákat kever, utalásként használva azokat, vagy beleírja az állampolgári értelemben vett szerzőt is a fiktív szereplők közé.

Mintha a kortárs irodalom egy része időlegesen letett volna arról, hogy mindenáron megváltoztassa az olvasót, és könyvről könyvre azt, amit az irodalomról gondol. Talán ezt a mindenáron megváltoztatást túl ideologikusnak gondolja. Elszongítani az olvasót, ez egy működő technika, és ha már a forradalom fogalmánál tartunk, idekívánkozik Kemény István egyik szövege: „Az »édes stílus« lényege a tökéletes felszínesség, a csillogó-villogó, majd váratlanul árnyékba kerülő Felszín leírása a tökéletes hanyagság stílus eszközeivel, ahogy egy fekvő szerelmes testének nyugodt felszínét cirógatjuk, és – pihentetésül – szerelmével homlokegyenest ellenkező témát mesélünk rajongva neki, és ő nem gondolkozik, mert érzi, hogy most mindenképpen édes dolgokkal táplálják.” (A forradalommal egyenértékű „édes stílus”). A felszínesség itt persze újabb félrevezetés: tágabb értelemben inkább azzal a kettős vagy többszörös kóddal lehetne összefüggésbe hozni a Kemény-mondatokat, amely különböző szinteken teszi olvashatóvá ugyanazokat a szövegeket. Ezekből a szintekből legalább az egyik „barátságos”: az otthonosság érzetét kelti. Zavadánál, hogy családragényt olvasunk, Darvasinál, hogy történelmit. Vagy Varrónál és ugyancsak Darvasinál, hogy ifjúsági könyvet.

### **5. A felületek forradalma**

Annyi minden egyéb robbant az irodalom körül – kommunikációs eszközök, nyomdatechnika, média, szórakoztatóipar stb., hogy az irodalomban csak a változásokkal való lépéstartás is felér egy kisebbfajta forradalommal. Vannak szerzők, akik kimondottan az internetes felületen való állandó jelenlét révén váltak ismertté anélkül, hogy maguk a szövegek, amelyeket

írnak, különösebben kiugranának az irodalmi mezőny átlagából. És lett hangoskönyv, regény hipertextes CD-ROM felületen (sűrű intertextuális utalásokkal dolgozó szövegeknél ez jó és releváns játék), SMS-novellapályázat, anonim verstopik és még néhány egyéb. Egyelőre nehéz felmérni, hogy ez mit jelent az irodalom nyelvének szempontjából, – inkább csak a promóciót segítő oldala az, ami konkrétan is érzékelhető a magyar nyelvterületen. Ha a vonatot annak idején azért ünnepelték, mert „csökkenti a távolságokat”, akkor azóta már többszörösen lecsökkentek a távolságok.

Az irodalom esélye az, ha birtokba veszi az új felületeket is, különben defenzívába szorul, és végképp frusztrálttá válik, a művészetek dzsungelében egyetlen előnye marad, olcsó előállíthatósága, ami, lássuk be, kevés.

Túl sok, mindenki által ismert dolgot írtam itt össze. De csak azért, mert szerintem olyan változások ezek, amelyek egyrészt felérnek egy forradalommal, másrészt pedig az adott médiumokhoz alkalmazkodó forradalmat jelentik. Vagy (optimistábban:) készítik elő. Az irodalom belopakodik az új médiumok, felületek, témák vidékére, s még a holtak közé is, a temetőkbe. Elhelyezi a dinamitrudakat. Aztán...



## „ÉN VAGYOK AZ IGAZI ADY ENDRE”

*Térey János szerepmelljei az Ady-költészet kontextusában\**

Varró Dániel *Változatok egy gyerekdalra* című ciklusában többek közt a következő sorok olvashatók a *Térey János-os változatban*: „Térj fölötte végre napirendre / Hogy én vagyok az igazi Ady Endre / A Zaj-herceg, a rappelő Vazul / Minden csaj az én rímeimre lazul”. Talán szokatlan, hogy egy Téreyről szóló tanulmány gondolatmenetének nem a szerző valamely szövege, hanem egy Térey-paródia a kiindulópontja, de az Ady–Térey viszony leírásának fontos lehetősége tűnik fel Varró versében. A Térey-recepcióban történtek utalások arra, hogy ez a költészet a korai kötetektől kezdődően erős és explicit viszonyt létesít az Ady-életművel, az intertextusok, a használt szótár, illetve a versekben feltűnő szerepek révén egyaránt. A tanulmány ennek a kapcsolódásnak a szövegszerű jellegét is feltérképezi, de ugyanakkor erőteljes hangsúlyt fektet a kontextusra, amelyben a két költő és a két diskurzus felbukkan. Ennek tétje nem csupán a Térey-költészet jobban értése, hanem az Ady-költészet jobban értése is – a viszony tehát nem csupán egy irányba, a hatás logikája szerint működik. A vizsgálat tárgya a szövegek mellett az önnön pozícióját erősnek tételező én történelmi megítélése és a megnyilatkozás médiuma, a magas- és populáris kultúra, illetőleg egyáltalán az irodalom történeti státusának figyelembe vételével.

### **Intertextusok**

A vizsgálódás terepe ezúttal csak a verseskönyveké – nem térek ki a *Paulus* vagy a *Nibelung-lakópark* szövegvilágára. A Varró Dániel-vers pedig csak a paródia sűrítettsége miatt lett a kiindulópont, mely választást valójában a Térey-könyvek kitüntetett szöveghelyei indokolják. A 2003-as válogatott Térey-kötet<sup>79</sup> nyitóversében, a *Nagypénteki beszédben* például ezt olvashatjuk: „Leszek cselédeim fölött talányos úr”. Néhány sorral lejjebb pedig ezt: „Adjuk tudtára mindnek, kit bizalmunk megillet: / Árnyékunk útravált, nem kísér a sírba minket.” Egy másik kiemelt szöveg, az 1998-ban kötetcímadóvá is lett *Téreyő bizonyos helyein a Hunn, új legenda* travesztíája: „Bogárzik a napszitta Márc'tizenöt tér; / te monád, nem bűvésznek, de mindennek jöttél”; „úrnődön vergődél, cifra szolgál”.

Térey versei új kontextusba helyezik a megidézett szövegeket, és ahogy a *Téreyő* példája is mutatja, főként a travesztiaszerű szövegműködést részesítik előnyben az Ady-vendégszövegek beillesztésekor. Ebből a szempontból persze nem beszélhetünk az Ady-intertextusok kitüntetettségeről. Ugyanígy

\* Jelen írás a L'Harmattan kiadó gondozásában megjelenő Dayka Könyvek sorozat Térey János munkásságát feldolgozó tanulmánykötetének felkérésére készült.

<sup>79</sup>Térey János: *Sonja útja a Saxonia moztól a Pirnai térig*. Palatinus, Budapest, 2003.

működnek a hivatalnoki, hadászati terminusok, köznapi használatukban „döglött” metaforák is, amikor Térey verseibe kerülnek. Az „eredeti” kontextusok emelkedettsége kínálja egyébként ezt a perspektívát, a kibillentés lehetőségét. Térey száraz humora (mely mindazonáltal humor) például épp itt érhető tetten. „Imádság nem tartaná össze, hát / egybentartja a földi nehézkedés” – mondja *A Termann-ház* című vers. A nyelvi kövület megbomlik, mert „túlbeszélődik” – az imádság által összetartott épületnek megteremtődik a nyelvi kontrasztja. A nyelv így anyagszerűvé, materiálissá válik a versben, az „imádság” pedig szó szerinti értelemben vett imádsággá. Az ilyen szöveghehelyek (amelyek szinte minden versben előfordulnak) jelenthetnek megerősítést Szilasi László Térey-értelmezéséhez, amelyben a költő hiba-poétikájáról beszél, arról, hogy a Térey-költészet retorikája előszeretettel épít az antik retorikák alapján hibásként érzékelhető alakzatokra. Ahhoz, hogy ezeket a hibákat erényként olvashassuk, a szándékot, az arcot, a költőre jellemző poétika kontextusát is ott kell érzékelnünk mögöttük.<sup>80</sup> A szándékoltságot ez esetben a strukturális ismétlődés jelzi: hasonló helyzetekben, hasonló működési mechanizmusok mellett tűnik fel a nyelv anyagszerűségével és a nyelvi elemek újrakontextualizálásával való játék.

A fentebb idézett, *Hunn, új legendára* vagy a *Valaki útravált belőlünk*re vonatkozó Ady-utalások önmagukban természetesen nem indokolnák azt, hogy kiemelten kezeljük őket – hiszen nyilván több költő intertextusai bukkannak fel Térey verseiben, a konkrét Ady-utalások sem biztos, hogy gyakoribbak mondjuk a József Attila- vagy Szabó Lőrinc-rájátszásoknál. Ráadásul, mint már említettem, a Térey-szövegek lényegében hierarchizálatlanul kezelik a beszédtöredékeket – vannak olyan beemelt szövegrészek, amelyek szerzőkhöz köthetők, és vannak, amelyek egyszerűen rögzült (és Téreynél dekonstruálódó) szólások, vagy amelyek egy jól körülírható nyelvi réteget, a jog, politika, hadviselés szótárát idézik meg. Az Ady-előkép tehát a konkrét intertextusokon túlmenően valami másban is megnyilvánul: a költői szerep és attitűd megidézésében és értelmezésében.

Erről a szerepről mondja Margócsy István, egyébként a szerephez kapcsolódóan megteremtett világgal összefüggésben, hogy állandóan kimozdul és fiktívnek bizonyul.<sup>81</sup> Olyan szerepversekről van tehát szó, ahol

<sup>80</sup> „...számos retorikai alakzat szándék nélkül hiba, szándékkal erény, vagyis a beszélő szándéka a minősítés alappillére, hiszen a szándék ismerete nélkül még az sem tudható, hogy mi is az, amit látunk. Rövidre fogva: mindez tehát elsősorban azért fontos most, mert a hibaközpontú poétika, mindenkori intentio-közelsége miatt, szükségszerűen vezet el a beszélő problematizálásához, majd annak mitikus felnagyításához. A hibák csak egy mindentudó narrátort feltételezve válnak erénnyé.” Szilasi László: *Te(rr)ore(szt)etika avagy Predátor, a demonstrátor*. In: Uő: *A Kopereczky-effektus*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2000. 159.

<sup>81</sup> „E versek világa mintha állandó fel- és leépítés közben lenne megfigyelve és közvetítve: a »geometrikusan« talán leginkább rögzített szituáció is, amiatt, hogy mind alanya, mind tárgyi környezete állandóan és »kétségbevonhatatlan« módon fiktívnek bizonyul, folyamatosan elmozdul, s az eddigiekhez képest »új« helyet követel magának. Térey nagy, cseles és sikeres

annyit érzékelünk ugyan, hogy a beszélő fikcionalizált, távolított figura, arról viszont keveset tudunk, valójában ki is ő. „Szerep nélküli szerepvers” – mondja erről a verstípusról Tóth Ákos.<sup>82</sup> A Térey-versek világában tehát jelen van néhány intertextusként működő Ady-utalás, de jellemzőbben van jelen az a szerep, amelyet a magyar irodalomtörténet Ady-szerepként hajlamos leírni. Az alábbiakban az intertextusok néhány jellegzetes példáját veszem számba, majd egy újabb alfejezetben azt is megvizsgálom, mi történik az Ady-szereptípussal Térey János szövegeiben.

A *Nagypénteki beszéd* az előszavak tipikus retorikája szerint időben visszatekintő, térben előreutaló szöveg: mintegy megelőlegezi és összefoglalja azt, ami következni fog. Az előszóban megszólaló beszélő olyan többlettudásnak van birtokában, amely csupán az övé: az olvasóhoz képest, aki esetleg nem tudja még, mi következik, pozíciójából fakadó autoritással rendelkezik. A bevezetés kulcsot kínál ahhoz, ami a kötetben hátrább szerepel: rendezzi a jelentéseket. A válogatott verseskötnyv élén olvasható *beszéd* tehát, amikor Ady-intertextusokat (is) hoz játékba, voltaképpen egy interpretációs stratégiát rejt magában, azt sugallva, hogy az Ady-előképhez való viszonyítás releváns olvasatokhoz vezet. Itt elsősorban a később tárgyalandó dominancia-viszony (úr-szolga/cseléd), illetve a fejedelmi többes-gyanús retorika („árnyékunk útravált”) az, ami az Ady-versvilágból átemelődik a *Sonja útja...* című kötet lapjaira.

A válogatott kötetben a korábbi Debrecen-versekből létrehozott nyitóciklus több ponton is érintkezik az Ady-versbeszéddel. Különösen a *Tulajdonosi szemléletből* átvett *A visszatért föld* használ Ady-töredékeket, mindannyiszor jelentősen újrakontextualizálva azokat. Ami Adynál emelkedett volt („Négy-öt magyar összehajol / S kicsordul gúnyos fájdalomukból / Egy ifjú-ösi könny, magyar könny: / Miért is?”), Térey versében az aktualitás, a konkrét, az anyagi, a profán irányába mozdul el: „Négy-öt magyar összehajolt, obskúrus csapat, / csatáztunk, program nélkül, képzetlen fajankók”. Az „obskúrus”, a „csata”, a „program” kontextusa kiemeli a szó szerinti idézetet a korszak-kontextusból, illetve az adys szóhasználatból (amelyben az „ösi könny, magyar könny” leíródhat), a depoetizáló hatás a hivatalos(kodó) nyelv irányából kerül a szövegbe. Másfelől a „képzetlen fajankók” az önlefokozás irányába mozdítja az eredeti szöveget – és ismét aktualizálja a nézőpontot, hiszen ez a szókapcsolat Adynál valószínűleg soha nem íródott volna le a másfajta értékstruktúra, illetve a „képzetlenség” fogalmának történetisége miatt.

Ugyanebben a Térey-versben olvasható: „A Délibáb megérkezik / indóházi csarnokotokba, / ott várja követségtek. / Másképp lesz mától, emberek.” És

találmánya talán csak éppen ennyi: a teremtett világ minden egyes elemét rögtön, a teremtés, a megcsinálás pillanatában *máris* el kell mozdítani a helyéről.” Margócsy István: *Az alanyi költő esete a kulisszákkal*. Nappali Ház 1996/2. 119–120.

<sup>82</sup> Tóth Ákos: *A fiú háza*. In: Sággy Miklós–Tóth Ákos: *Az újmagyar dal*. SZTE, Szeged, 2004. 97.

bár Adynál is működik egyfajta merész behelyettesítéses logika („ijedt táncot roptak... a tatár agyvelők”; „vörösen bejön a Délibáb” – *A Délibáb üzenete*), Térey mintha varázstanítaná, gépesítené a Délibábot a vasút képzetköréhez tartozó metaforával.<sup>83</sup> Mindezek egyértelműen hozzájárulnak ahhoz, amit Tarján Tamás úgy fogalmaz meg: „Térey adysan, mégsem Ady felől rajzolja Debrecent.”<sup>84</sup> Hangsúlyos ugyanis a szövegben az a retorika, amely másutt Varsó vagy Drezda egyszerre valóságos és fiktív világát hozza létre, és erőteljesen érvényesülnek annak az „anyagismeretnek” a nyomai is, amelyek egészen személyessé teszik a beszélő városhoz fűződő viszonyát.

Egészen nyilvánvaló még ugyanebben a versciklusban *A föl-földobott kő* megidézése („Az országútra hullva. / Akár a perdülő kavics”; „Az országútra hullva, / mint a kődarab” – *Az ittfelejtett*), és a kevésbé szövegszerű, inkább az elvontabb szövegalkotó logika miatt „adysnak” tűnő sor: „Hozományt viszek a vagyontalan tavaszba.” (*A vizsketegség*).

Szintén Tarján Tamás mondja a válogatott verseskötet kapcsán: „*A Sonjá*...-ban felülkerekedő attitűd Ady Endrét és költészetét mint előképeket az eddigieknél erősebben, hevesebben köti a Térey-lírához.”<sup>85</sup> A felbukkanó szerepek és a kötetbeli diskurzus homogénebb összképet eredményeznek a szelekció érvényesítése miatt. Az említett szöveghelyek mellett az intertextusok az alábbi helyeken a legszembeötlőbbek: „Álmomban fölkeresett bátyám, Bezzeg úrfi. / Mellemen ugrált, háromszor szólított: // »Öreglegény, öreglegény! Ha tudnád, / mi minden voltam én a te korodban.«” (*Beharangozás*); „A nyomomba lépők nem utódaim.” (*A vének*); „Megint és nagyon: magyar” (*Mikor nem vagyok magyar*). Itt az Ady-szótár elemei is feltűnnek, máshol inkább a mondatfűzés, beszédpozíció emlékeztet Ady-előképekre: „Ti huhogók, látom: gyűlöltök nagyon” (*Özvegység Völgye*); „mert értetek vagyok morózus, / s egymagam az Üdvhadsereg” (*Májusi kalapács*), vagy a refrénszerű ismétléseket használó szerkezet (*Vesztőhely*). Az *Ultra* című, 2006-os Térey-könyvben is találhatunk ezekhez hasonló verssorokat: „Császár vagyok, / Muszájból kevély; örömből szelíd” (*Hadrianus Redivivus*). Itt ismét nem hagyható figyelmen kívül a dominancia kérdése: az, ahogyan a beszélő saját hatalmát, erejét tételezi – ez viszont már részben a szerephez tartozó probléma, amit az alábbiakban tárgyalok.

Itt érdemes azonban felvetni az Ady és Térey beszédmódjai közötti hasonlóság egy másik aspektusát. Több kritika jelezte, hogy a Térey-versek a sejtetés technikáját alkalmazzák: azt sugallják, hogy az olvasónak többet kellene tudnia a versekben megkonstruálódó világról, mint amennyit maguk a szövegek elárulnak. A versek világa tágasabbnak mutatkozik, mint az egyes

<sup>83</sup> Egy ezzel ellentétes logikájú remetaforizációt is beleolvashatunk egyébként a versbe, amennyiben a szövegbeli Délibábot a Budapest és Miskolc között közlekedő Délibáb InterCityvel azonosítjuk.

<sup>84</sup> Tarján Tamás: *Én voltam Út*. Kortárs 2004/9. <http://www.kortaronline.hu/0409/tarjan.htm>

<sup>85</sup> Uo.

szövegek által behatárolható tér.<sup>86</sup> A Térey-vers tehát megszeg bizonyos retorikai szabályszerűségeket, kihagyásos, elhallgatásos szerkezeteket hoz létre, amelyek ugyanakkor utalnak egy valahol meglévő (az olvasó által hozzáférhetetlen) rendszerre.

Ady *Új versek* című könyvében valami hasonló történik:

Ady csak a késő romantika nálunk még mindig érvényben lévő szóhasználati és képteremtési egyezményeit mondta fel. Kiemelte a szavakat, szókapcsolatokat, képi vonatkozásokat megszokott környezetükből s az olvasó szempontjából heterogén módon helyezte el őket, amivel egy hosszú ideig uralkodó költői beszédmódhoz képest hapax legomenonokat hozott létre. Irodalmi utalások, bibliai hivatkozások, mondaelemek, mitológiai nevek, mesemotívumok alkalmazásakor sem a megszokott sémák szerint járt el. A bibliai Góg és Magóg mellé látszólag indokolatlanul odakerült a magyar történelemből ismerős Vazul, akinek énekes mivoltáról azonban nem hallott senki, a kapudöngetés pedig a korabeli olvasónak Botondot juttathatta eszébe. Ráadásul mindezek egyetlen személyre, a versben megszólaló költőre vonatkoztak.<sup>87</sup>

Vagyis a szimbolizmus titokképzetén belül is hasonló módon, heterogén valóságselemek együtt-szerepeltetése által alakult ki az olvasóban a jelentések hozzáférhetetlenségének tapasztalata. Ady egy archívumot működtet, akár csak később Térey, és az archívum egyes elemei közötti kapcsolatot nem mindig mutatja meg, legfeljebb utal a kapcsolat létezésére.

### **Szerepek**

Szilasi László egyfajta „mindentudó narrátor” figurát fedez fel a Térey-szövegekben, aki uralja a jelentéseket:<sup>88</sup> aki kimond, és aki visszatart bizonyos információkat. A szövegműködésnek ez az aspektusa tágabb értelemben is jellemző a Térey-költészetre: a hatalom kérdése mindvégig meghatározó benne. Legtöbbször maga a beszélő az, akihez az „arrogancia”, „gőg” képzetei társulhatnak (különösen a korai Térey-könyvekben), gyakori tehát, hogy a

<sup>86</sup> L. például itt: „Térey ugyanis olyan verseket illeszt egymás mellé, melyek olvasás közben mindig azt sugallják, hogy többet kellene tudnom a versről, összetevőiről, vagy legalábbis arról a világról, melyről a vers szól vagy melyet a vers, idézése és megidézése révén feltételez. (...) A költő e versekben mint a titkok tudója és sejtetője lép fel: titkos világát ő építette fel, egyedül ő ismeri az építési tervet (vagy legalábbis azt a módot, amint a világ fel van építve), ő és csak ő sejteti velünk, hogy verseinek világa túlnyúlik az egyes szövegek határain – ám a kulcsot, miért ilyen a világ, miért ilyen a világ mássága, nem árulja el”. Margócsy István: *Az alanyi költő esete a kulisszákkal*. 118–119.

<sup>87</sup> Kenyeres Zoltán: *Ady Endre*. Korona Kiadó, Budapest, 1998. 21.

<sup>88</sup> L. Szilasi László: *Te(rr)ore(szté)tika ...*



beszélő (legalábbis verbálisan) uralja személyközi kapcsolatait is, amellel hogy bejelenti igényét a szövegműködés uralására. Kálmán C. György kapcsolatba hozza ezzel a vonással a *profi*, a *szakember* típusát – ami egyben a különböző szakterületek szókincsének a felbukkasát is funkcionálissá teszi. A profizmus hatalmat jelent bizonyos értelemben, de nem következik belőle például részvét:<sup>89</sup> a klasszikus költészetből ismerős dominanciaviszony ezen a ponton kortársivá válik. (Ehhez képest az *Ultra* részben már idézett szöveghelye – „Féltek engem? / Nem kéne félnetek. Császár vagyok, / Muszájból kevély; örömből szelíd” – visszább helyezi magát az időben, afféle „gondoskodóan” feudális vagy oligarchikus viszonyrendszert konstruálva.<sup>90</sup> Az *Ultra* egyértelmű poétikai és szemléleti változásai leírhatók klasszicizálódásként, a drámai emelkedettség irányába való elmozdulásként, mindenesetre egy „mérsékeltebb” hangnem válik benne meghatározóvá: ha az első köteteknél Ady jut eszünkbe, itt inkább Radnóti és a jelölten is megidézett Jékely. Vagy a közvetlen Ady-kortársak közül a szelídebb Tóth Árpád és Balázs Béla. A „vezér” szerepe azonban ebben a visszafogottabb retorikában sem iktatódik ki teljesen.<sup>91</sup>)

További „pragmatikai” megnyilvánulása a hatalmi viszonyoknak az, ahogyan a Térey-szövegek modalitása alakul: kevés a versekben a kérdés, sok a kijelentés, a múlt időhöz képest feltűnően gyakori a jelen idő vagy a névszói állítmányú, ugyancsak jelenidejűséget vagy időtlenséget sugalló forma. Sok a meg- és felszólítás, a tervek bejelentése; a fenyegetések, ígéretek, egyéb rituális megnyilvánulások aránya is jelentős a „történetmondó”, kijelentő modalitású mondatokéhoz képest.<sup>92</sup> Ezek az eljárások azt eredményezik tehát, hogy a Térey-szövegekben a hatalom kérdése nem csupán „tematikusan” vetődik fel, hanem meg is jelenik a szövegek retorikájában: működés közben látható.

A beszélők kiválasztása, a szerepek megképződése egyben a nyelv

<sup>89</sup> Kálmán C. György: *Tér-kép-töredékek*. Nappali Ház 1996/2. 124.

<sup>90</sup> Bazsányi Sándor: *Bizvást – a fősodóban*. Élet és Irodalom 2006. november 3. 44. sz. <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=KRITIKA0644&article=2006-1105-2013-14YHMV>

<sup>91</sup> Kulcsár-Szabó Zoltán Ady szerepköltészete kapcsán összekapcsolhatónak látja a 'szerep' és a 'vezér' általában vett fogalomköreit, azáltal, hogy mindkettő esetében a hatás az, ami felől leírhatók: „Lehetséges tehát, hogy a »vezér« nem más, mint a nyelv egyik szükségszerűsége, amelynek semmiféle ideológiakritika nem állhatja útját. Ha a hatás csak megközelítőleg is formalizálható oly módon, hogy egy szubjektum által létesített (pontosabban aktualizált) predikatív viszonyt más szubjektumok is idéznek (vagyis az előző szubjektum énből szereppé, idézetté, a predikátum jelből szimbólummá válik), akkor belátható, hogy »szerep« és »hatás« valójában teljesen egymásra utalt fogalmak. Egy irodalomelméletileg oly kérdéses fogalom, mint a »szerep« tehát azt mutathatja meg, hogy a hatás és a hatalom (a kettő között ebből a szempontból nincs különbség) valójában a nyelv effektusai, melyeknek olyan elnevezései, mint az »erős költők« vagy akár a »diktátorok« csupán familiarizálják vagy antropomorfizálják a nyelv vak létesítőerejét.” Kulcsár-Szabó Zoltán: *A „szerepvers” poétikájáról*. In: Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.): *Tanulmányok Ady Endréről*. Anonymus Kiadó, Budapest, 1999. 209.

<sup>92</sup> L. Kálmán C. György: uo., illetve Szilasi László: i. m. 160.

működését is meghatározza. Az, aki a versben „muszájból kevély”, egyáltalán nem mellékesen császár. Márton László állapítja meg ezzel kapcsolatban:

Téreynél már korábbi műveiben is megfigyelhető volt, hogy a költői Én, miközben szóródik a térben és az időben (a mindenkori romokközt), egyszersmind trónra is lép, vagy legalábbis magas rangra emelkedik: egy hadvezér, egy apostol, egy mítoszhoz elnök-vezérigazgató – most éppen egy római császár – válik a költő képmásává. Ez magyarázza költői nyelvhasználatának némely szembeötlő jellegzetességeit: a képalkotás rideg pompáját, az uralkodói emblémák sűrű felbukkanását (Téreynek a toronyóra mutatójáról is a jogar jut eszébe), a köznyelvinél egy fokkal emelkedettebb szóválasztást, a vakuként fel-felvillanó szentenciákat, az éles elméjű concettókat; mindez tetten érhető akár még a verselésben és a rímtechnikában is.<sup>93</sup>

De a hatalom birtoklásának tudata akkor is nyomot hagy a szövegen, ha nem a császár, hanem a barbár, a nyers, „szervezetlen” erő képviselője szólal meg a versekben. A hatalom „szubkulturális” rétegekben érvényesülő változatára emlékezetes példa az *Interpretátor* című vers, amelyik a *Tulajdonosi szemlélet* „Appendix”-ében volt olvasható. Itt is összekapcsolódik a már említett „mindentudó narrátor” pozíció és a szöveg uralásának kérdése: „Hogy honnan beszél a narratív én, / nem tudja senki jobban, mint én.” Ugyanakkor a rap-szöveg műfaja az elitkultúra megbontását is elkezdte: a rap műfaji konvenciói a lázadás attitűdjére épülnek, itt éppen a szervezetten működő (jelentéseket uralma alatt tartani kívánó) hatalom, az akadémiai intézmények ellen.

Egyik tanulmányában Németh Zoltán számba veszi azokat a toposzokat és tipikus perspektívákat, amelyek meghatározóak a Térey-költészetben. A következőket említi: lázadásmotívum (az ellenség, a harc képzeteivel összefüggésben), brutalitás, férfidentitás (macsó), szociológiai attitűd (a társadalmi rétegek hatalomból való részesedése), törzsi szemlélet (mitudat), regiszterkeveredés, a lírai alany „felturbózása”.<sup>94</sup> Mindezek ma legjellemzőbben egy szubkulturális térben szoktak együttesen megjelenni, de bizonyos mértékig szinte mindegyik elem visszavetíthető akár Ady Endre, vagy későbből egyes avantgárd irányzatok megszólalásmódjára. A regiszterkeverés technikájával Térey tudatosan ki is játssza egyébként ezeket a lehetséges analógiákat a kultúra különböző rétegei között: nemcsak az emelkedett és a szakszerű, hanem a szenttelen, a cinikus vagy a szlenges megszólalásmód is beépül szövegeibe.<sup>95</sup> (Elképzelhető, hogy beszélőinek

<sup>93</sup> Márton László: *Transz-ból Cisz-be*. Beszélő 2007/1. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/transz-bol-cisz-be>

<sup>94</sup> Németh Zoltán: *A költői hivatás megdicsőülése*. In: Uő: *A széttartás alakzatai*. Kalligram Kiadó, Pozsony, 2004. 119–122.

<sup>95</sup> Menyhart Anna: *Szétszálazás és összerakás*. Alföld 2000/12. 60.

sajátos, „szerep nélküli szerepversbe” történő fikcionalizáltsága is összefügg ezzel a regiszterkeverő attitűddel: nehéz olyan konkrét figurákat elképzelni, akik köznapis beszédszituációban ezt a kevert nyelvet beszélnék.) És míg Ady Endre „továbbírhatóságának” egyik legjelentősebb akadályát éppen a „felturbózott lírai alany” felléptetésében látta a kritika,<sup>96</sup> a mából nézve az is egyértelmű, hogy nem arról van szó: a szerepmodell maga tűnt volna el a kultúrából. Egyszerűen átköltözött a kultúra más (szubkulturális vagy a tömegmédiá „fősodrában” érvényes) szeleteibe. Térey János versei a *Tulajdonosi szemlélet* vagy a *Térey* függelékeiből (amelyek aztán nem kerültek be a válogatott verseskönyvbe) éppen azt jelzik, hogy ez a költészet érzékenyen viszonyul a kultúra rétegeinek rendszerváltás utáni átstrukturálódásához.

Ebből akár arra is következtethetünk, hogy az én pozicionálásának jegyei sokkal inkább összefüggésben láthatók a kultúra összességében a médiumok hierarchiájával, mintsem az én mibenlétére vonatkozó kérdésselvetések mélységével: azok a csatornák, amelyek az ismertséget biztosítják a művészek, közszereplők, „sztárok” számára, egyben az „erős én” állítására is alkalmasabbak. A 20. század elején Ady a maga módján ugyanúgy „sztárrá” válhatott az akkor létező kommunikációs csatornák révén, mint az ezredforduló táján mondjuk egy popzenész.

Térey én-pozicionálását tehát olvashatjuk az Ady-szerep újrafelfedezéseként (mindamelllett, hogy egyetlen jól körülhatárolható Ady-szerepről sem beszélhetünk, legfeljebb versciklusonként megképződő Ady-arcokról),<sup>97</sup> de összekapcsolhatjuk azokkal a más kulturális rétegekből érkező készletekkel is, amelyekről szó esett („másodlagos oralitás”, túllépés a szövegek szövegszerű határain).<sup>98</sup> A popkultúrák rétegében különösen fontos a szűkebb értelemben vett mi-tudat kialakítása, ahol a baráti társaság tagjai vagy a „bajtársak” közötti szolidaritás megnyilvánulhat. A csoporton belüli szolidaritás védettsége azonban kifelé gyakran agresszivitással társul: a Térey-nél többször feltűnő Fősodor, Kánon fogalmak jelzik, hogy ebben a világban érvényesül a szelekciós (akár: darwini) elv. (A szelekció agresszivitását egyben az értelmezői közösségek vetélkedésének agresszivitásával is egybejátztatja Térey a szóhasználat által.) Varró Dániel paródiájában mindez így sűrűsödik össze: „Nem veszlek be a testületbe / Mert nincsen, haver, egy füled se”. Egy bocinak, ha be akar kerülni a „testületbe”, legyen füle.

<sup>96</sup> A kortárs költészet Ady-továbbírásairól és a továbbírás akadályairól használható áttekintést nyújt H. Nagy Péter: *Ady újrakomponálása az ezredvégen*. In: Lőrincz Csongor – H. Nagy Péter – Palkó Gábor – Török Lajos: *Ady-értelmezések*. Iskolakultúra, Pécs, 2002. 144–157.

<sup>97</sup> L. Kenyeres Zoltán: i. m. 62–63.

<sup>98</sup> Csapi Attila: „Ne gondold, hogy ez a reklám helye” (Térey). In: Fried István (szerk.): *Szövegek között*. V. SZTE, Szeged, 2001. 147., 152.

### **Kontextus: város, táj, szociológiai talajminta**

1998-ban Térey János egy akkor provokatívnak ható műhely-esszét publikált a *Jelenkorban*, *Házunk tája. A belterjességről* címmel. A későbbi Térey-kötetek a maguk módján meg is valósítják ezt a programot, bár nyilván áttételekkel: nem beszélhetünk arról, hogy Térey szövegei egy objektíve létező, „kinti” referenciához viszonyítanak magukat – mindannyiszor erős a hozzáférést kihagyásokkal, elhallgatásokkal megnehezítő szerkesztésmód. Fontossá válik tehát Térey számára az a kontextus, amelyben a fentebb emlegetett szereplehetőségek feltűnnek és megnyilvánulnak. Olyan időmarkerekkel látja el szövegeit, amelyek utalnak egy korszakra a szókincs, a hangulat révén, de ezek az utalások sohasem tökéletesen illeszkednek egymásba: hiányok, ellentmondások, anakronizmusok ékelődnek be a szövegbe. Ilyenformán a Térey-szövegek kifejezetten törekednek a történeti valósággal való kapcsolat megteremtésére (Varsó, Drezda, Debrecen stb.), de egyszersemind arra is, hogy a referencialitás ne jelenthesse azt, hogy a szövegektől függetlenül létező valóságot mint kompakt teljességet vetítsük rá a szövegekre.<sup>99</sup> Azok a metaforák és műfajok, amelyeket Térey a *Házunk tájában* felléptet (út, tájvers, miliórajz, kordokumentum stb.), a Varsó-kötetben, a Drezda-kötetben vagy akár a válogatott verseskötetben is szervező elvként azonosíthatók. A magántörténet magánmitológiává válik, vagy egy csoport, generáció mitudatára épül rá:

Hogy a kismagánügyből közérdek lesz-e, hogy az önéletrajzi ihletés mennyire tudja bűvöletben tartani a publikumot, az egyes-egyedül szerzőkém karizmájának erejétől és aurájának kiterjedésétől függ. Ha megvan benne a sűrítés, a veretes formába, tételmondatokba préselés képessége, magánmitológiája közérdekű lesz. Hadd utaljak például a *ráismertetés* gesztusára: te is ugyanazon a tájékon mozogsz, barátom, mint én, ugyanaz a nyűgöd, ugyanaz az örömed, ugyanaz a napi betevőd, ugyanott bulizol, neked is *király a cucc* és *beüt a téma*. Hadd utaljak továbbá a kordokumentum előállításának szükségességére. Átmentendő a 90-es évek budapesti levegője, az argóból vagy a rock'n'roll szakszókinésből táplálkozó köznyelv ízes fordulatai. Kulcsregények kellene, amelyeket nemcsak a pletykaéhség hív életre. (...) Szociológiai talajmintákra van szükség. Továbbá tájversekre, komplett miliórajzokra. Egy terület tökéletes lefedése, egy útvonal ától cettig: katalógus a szorosan együvé tartozó dolgokról (ilyen – regényformában – Ellis *Amerikai psychója*).<sup>100</sup>

<sup>99</sup> Maguk az intertextusok is hasonlóan működnek a Térey-szövegekben, mutat rá Tóth Ákos: „Valójában a kulturális metafora nem áll össze egyetlen allegorikusan olvasható, kompakt háttéranyagga, hanem az énelbeszélés intim-egyénytett impulzusaival kiegészülve csak jelzi egy alternatív előszöveggel való folyamatos összevetés lehetőségét.” Tóth Ákos: *A fiú háza*. 96.

<sup>100</sup> Térey János: *Házunk tája. A belterjességről*. Jelenkor 1998/2. <http://www.c3.hu/scripta/>

Jól észrevehető a szövegrészben, ahogyan a vezérszerep (karizma, aura) és a csoportkohézió (hatás) egymásra van utalva.

Ha megpróbáljuk ezt a viszonyulásmódot összevetni a huszadik század első éveinek világával (és – legalább elnagyoltan – szociológiai belátásokra is szeretnénk jutni), akkor nehéz kikerülni egy tipikus figurát, a *dandyt* – annál is inkább, mivel az Ady-figura megfejtéséhez is közelebb juthatunk általa. Akár kötetnyi terjedelemben lehetne vizsgálni az Ady-életmű vagy akár a Térey-kötetek világát ebben az összefüggésben. A kihívás épp abban rejlik, hogy bár közelebb jutnánk a szerepek egyes összetevőinek megragadásához, az ambivalencia (a magányos és a csoportban érvényesülő figura között) megmaradna. A dandy figurája tipikusan városi, beleillik tehát abba a mitológiába, amelyet Ady teremt a Párizs-verseiben, vagy amelyet Térey csatol hozzá a különböző városok neveihez. Egy dandyról szóló monografikus kötet ráadásul a dandyzmus „politikáját” is felvillantja, a bohémvilággal vetve azt össze: „Ideológiailag a bohémvilág »baloldali«, mind a hagyományos polgári értékek (magántulajdon, a vagyon és a javak felhalmozása, a munka, a hétköznapi élet koherens és ritmikus tagoltsága, házasság, konformizmus) tagadása és lebecsülése miatt, de főként jellegzetesen közösségi, egyenlőségelvű, a többiek felé nyitott szellemisége miatt. Ehhez képest a dandyzmus »jobboldali«. A dandy ugyancsak elutasítja a polgári kánonokat, de egy sajátos »program«, bonyolult logika keretei közt. A bohém művésztől eltérően ő kifejezetten antiegalitárius. Retteg a tömegetől, a sokaságtól, valamiféle kasztszellem jellemzi, ezt a kasztot azonban meg kell alapítania, mint afféle új arisztokráciát: a stílus arisztokráciáját. Ő nem akar »tömegtermékké«, tömegemberré válni.”<sup>101</sup> A többiektől elkülönülő, nárcisztikus alkatról van szó, aki mintha folyamatosan egy tükör előtt mozogna. A tükör szerepét viszont részben, paradox módon, a többi ember tölti be. Ahhoz, hogy a dandyszerep létrejöhessen, szükség van a többiek tekintetére – de attól a pillanattól kezdve, ahogy a figyelmet sikerült felkeltenie, a dandy önmaga „kizárására” törekszik: szigetté kíván válni a társadalmon belül.<sup>102</sup>

Ezekre a szempontokra figyelve talán újra lehetne kontextualizálni az Ady-utóélet számos jellegzetességét (amelyben egymással versengő és vitában álló kánonok és ellenkánonok számára is értékesnek bizonyult Ady költészete), vagy akár egy újabb szempont merülhet fel annak a polémiának a megítéléséhez, amelyet Báthori Csaba *Magyar Narancs*-beli, erősen sarkító kritikája indított el, és amely a Térey-költészet „jobboldaliságának” kérdését vetette fel.<sup>103</sup> Ady és Térey értékrendjében egyaránt felbukkan a váteszi, kiválasztott attitűd, de felbukkan a fennálló hatalmi rend anarchisztikus

jelenkor/1998/02/05terey.htm

<sup>101</sup> Babeți, Adriana: *Dandysmul. O istorie.* (A dandyzmus története) Polirom, Iași, 2004. 73. Saját fordításom, B. I. J.

<sup>102</sup> Babeți: i. m. 167–183.

<sup>103</sup> Báthori Csaba: *A tétova konkvisztádor.* Magyar Narancs 2003. szeptember 11.

„megdöntésére”, vagy legalábbis verbális megsemmisítésére törengő igyekezet is. Ady tételesebben „baloldali” némelyik versében, Térey szövegeinek ilyen irányú politikája inkább a szleng újrakontextualizálása, a periférikus szerepekhez tartozó beszédmódok konstrukciója, vagy akár a kulturális áttételeken keresztül megvalósuló jelentésalakítás felől ragadható meg. (Lásd a *Gyönyörű gyár* című versciklus József Attilá-s külvárosi tájait az *Ultra* című kötetben.) Mindezt átszínezi ugyanakkor az a „generációs” perspektíva is, amely a hatvanas-hetvenes években születettek életérzéseivel összefüggésben jeleníti meg e problémákat. Mely problémák megítéléséről (például a nyolcvanas évek alternatív formációinak presztízséről) azért nehéz beszélni, mert a rendszerváltás előtt igazából nem váltak láthatóvá, nem épültek be a *mainstream* kultúrába, és egy rövid rendszerváltás utáni felfutás után (amelyet azonban némiképp árnyékolta a globális, széleskörű emancipáció lehetősége) az új médiumok ismét átrendezték a terepet.

Kétségtelenül vannak a történetiségből fakadó egyéb különbségek is, amelyek más-másképpen alakítják Ady Endre és Térey János mitológiáit. Ezek a mitológiák, mint már említettem, város-centrikusak, a városi térhez kapcsolódnak. Adynál egy absztrakt, egyértelműen konceptuális térképzetről van szó:

A magyar költészet történetében a város – pontosabban Párizs – először Ady Endrénél kapott jelentős súlyt. Ady számára Párizs szimbolikus konstrukció, a távoli, vágyott tér, amellyel szemben a tényleges otthoni lét még egyértelműen a vidék (a »Hortobágy«) korlátai, kényszerei között létezik. Ady város-élménye még Baudelaire világához kapcsolható, a domináns nem a tárgyi, hanem az eszmei, szimbolikus tér, és abban az igazi centrum a szenvedő, élvező, teremtő szubjektum, egyfajta sajátos kelet-európai *flaneur*.<sup>104</sup>

Ady városképei hangsúlyosan az én perspektívájának meghatározottsága alatt léteznek. És bár Ady is ciklusköltő, akár odáig menően is, hogy szerepei ciklusonként elválnak egymástól, más-másfajta attitűdöt hordozva, Térey esetében a ciklusok közötti változások kifejezetten a tér változásaival kapcsolódnak össze. Kötetenként más és más ént feltételeznek az újabb és újabb városnevek (arról nem is beszélve, hogy mint már utaltam rá, versenként, vagy akár egy-egy versen belül is elmozdulnak a figurák meghatározottságai). A tér nem egyirányúan, hanem dialogikusan, oda-vissza mozgásban válik meghatározóvá a figura szempontjából – referenciát villant fel, de sohasem szilárd, hanem mozgásban levő referenciát. Egy interjújában Térey így reflektál a könyveiben feltűnő városok szerepére:

<sup>104</sup> Bókay Antal: *Vidék és város. Poétikai-episztemológiai tér-formák a késő-modern költészetben*. In: N. Kovács Tímea – Böhm Gábor – Mester Tibor (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2005. 294.

Refrénszerűen tűnik föl ez a kérdés velem kapcsolatban. Én és a városaim. Alkatilag vagyok urbánus? És a gyöngyvirágos réten eltévednék? Másnak Borogyino, nekem Sztálingrád? Mennyi háború, és milyen kevés béke... Nyilván azért alakulhatott így, mert építész mérnöknek készültem gimnazista koromban, és negyedikben fordult a kocka. Úgy képezem ezeket a városokat, mint terepasztalokat, amelyeken tetszőlegesen lehet változtatni a tárgyak helyét és funkcióját. És így képezem a versesköteteket is. Nekem az nagyon jó, ha úgy lakom be a köteteimbe, hogy közben egy létező város mítoszával játszom, Debrecenről kezdve egészen Königsbergig. Ezek a helyek a sors egyedülálló játszóterei, ahol az otthonokból, az iskolákból, a diplomákból vált egy szempillantás alatt harctér, ez a pillanat a botrány, és én erről a botrányról írok.<sup>105</sup>

Egyértelmű a konstrukció, a tervezettség felé történő elmozdulás az Ady-féle városparadigmához képest. Ez lényegesen több konkrétumot, tárgyi összetevőt is jelent – ezek segítik többek között az eligazodást Térey kihagyásos szerkezetű szövegeiben.

### ***Változik-e a fősodor medre?***

Varró Dániel paródiájából mindezek áttekintése után az válik fontossá, hogy a Térey–Ady viszonyt nem írhatjuk le egyszerű irodalomtörténeti-poétikai leszármazások alapján, hiszen ha így tennénk, számos fontos részletet hagynánk figyelmen kívül. A hasonló szerepek, megszólalásmódok más kontextusban, más viszonyrendszerben helyezkednek el: más a költészetnek a médiumok hierarchiájában betöltött helye („Minden csak az én rímeimre lazul”), és másképpen írható le az értékek és devianciák rendszere (a „Zaj-herceg” mint szerep például a század elején nem biztos, hogy ugyanolyan értékjelentéseket hordozott volna, mint a tömegmédiá és a kortárs zene kontextusában). Ady és Térey szövegalakító stratégiáinak akár vázlatos összevetésével is kiderülhet, hogy egyáltalán milyen nyelvi elemek, mitológémák álltak, állnak két költő rendelkezésére mintegy évszázadnyi időbeli eltéréssel, ha egyébként számos értelemben hasonló költői koncepció szerint dolgoznak is. Egy dolog mindenesetre világos: az Ady-attitűd és az Ady-költészet „továbbírhatatlansága”, amelyről a kilencvenes évek kritikája beszélt, nem abszolút értékű – legfeljebb egy olyan elgondolás szerint beszélhetnénk róla (történetileg, elsősorban a kilencvenes évek első felére kontextualizálva), amely az irodalmat elszigetelten kezeli a kultúra többi területéhez képest.

<sup>105</sup> „Baldog költőket szeretnék olvasni”. Térey Jánossal beszélget Károlyi Csaba. Élet és Irodalom 2004. 40. sz. <http://www.es.hu/pd/display.asp?channel=INTERJU0440>

## KORSZAKKÜSZÖB ELŐTT ÉS UTÁN

### Varró Dánielről

Indítsunk egy olyan verstől, amelyik nem olvasható Varró Dániel kötetében, hanem egyelőre csak egy folyóiratszámában, a *Bárkában*, és számtalan másolatban az interneten. A vers azért is figyelemre méltó, mert a szerző *Változatok egy gyerekdalra* című ciklusába, az elsőprő sikerű „boci-versek” közé tartozik, és magáról Varró Dánielről szól. A szerző a Balassi Bálint-os, Ady Endré-s, Kosztolányi Dezső-s, Térey János-os változat után megírta a Varró Dániel-eset is:

Hol vagy fületlen ifjuságom, ó?  
Ti tarka-barka búk, ti büszke lázak?  
És hol vagy bölcsi, merre vagy dedó,  
ahol nyuszit pusztítottam uszkve százat?

Hol vagy szerelmem, kis bocivirág,  
kit óvtalak, ne bántsanak bacik,  
kit hívtalak macik becenevén,  
ha hapticztál, varrtam neked nácit.

S most túl puszin, nyuszin, és túl focin,  
itt állok partedlim levetve, pőrén,  
s ha kérditek, hány bőr van egy bocin,  
azt mondom: hány kis folt van még a bőréen...

Az egész világ egy nagy tehenészet –  
én meg csak állok itt, és heherészek.<sup>106</sup>

Összegzős és visszatekintő a retorika, azt szimulálja, hogy aki megszólal, túl van egy korszakküszöbön. Villon, Apollinaire vagy Radnóti hangján jól ismerjük ezt a „Hova tűnt” / „Hova tűntek” témát. A Varró Dániel-vers egyik válasza a felvetett problémára lényegében az, hogy a korszakküszöb előtt és után ugyanaz van: elmúlt ugyan valami, de az, ami következik, nem nagyon különbözik attól, ami elmúlt.

Talán jobban érzékelhetőek a vers hangsúlyai, ha legalább futólag összevetjük a szöveget a *Változatok egy gyerekdalra* ciklus néhány korábbi darabjával. Nem csak versformákat, beszédmódokat vesz át és ír újra Varró Dániel a boci-versekben, hanem az „eredeti” jelentésszerkezetét is más- és másképpen strukturálja újra.

<sup>106</sup> *Bárka* 2002/2. 5.



Abból, hogy „Boci, boci, tarka, / se füle, se farka, / oda megyünk lakni, / ahol tejet kapni”, Berzsenyi Dániel hangján egy hajdani boci-dicsőégről szóló lamentáció lesz, a régi, nemes faj leromlásával kapcsolatos elmélkedés („Oh, így korcsosul el régi, nemes fajunk, / Tündér myrtusi mind sorra lehullanak”). Ady Endre hangján egy kivételes, kiválasztott, vátesz-boci szólal meg, elkülönítve magát a fület-farkát gyáván behúzó, tarka bocik seregétől: „Tudjátok ti, hogy én ki vagyok? // Nem holmi senkik tarka fattya, / A Mammon volt anyám úkatyja, / Hej, piszkosok, / Nekem aranyból van a fülem.” A Térey János-féle boci kivülről látjuk, a nagyvárosi bandákban nincs helye fül és fark híján, nem elég menő: „Nem veszek be a testületbe / Mert nincsen, haver, egy füled se / Irtózom ettől az alkattól / És még nem beszéltünk a farkadról”. Versről versre figyelhető tehát, ahogy a fületlenséget-farkatlanságot más-más jelentésmarkerekkel látja el a továbbírás, ezeket figyelembe véve érdemes megvizsgálni, milyen elemeket hangsúlyoz az eredetiből Varró Dániel önmagára vonatkoztatott boci-verse.

A „fületlenség” ebben a szövegben a tovatúnt ifjúsághoz kapcsolódik – és mintha a zöldfülűség vagy az értelmetlen cselekvéssorok szinonimája volna. Az említett retorika, amely egy korszakhatáron túlra helyezi el magát, elkülöníti a beszélőt a gyermekkori énjétől. Nyelviileg is létrejön az elkülönülés: a korábbi egót és korábbi állapotot a becenevek és kicsinyítő képzők jellemzik: „kit óvtalak, ne bántsanak bacik, / kit hívtalak macik becenevén, / ha hapticztál, varrtam neked nacit”.

A fordulat utáni pillanatra pedig elvileg az jellemző, hogy elérkezett a partedli-nélküliség korszaka. Ha a maszkcserélgető szerepköltészetre vonatkoztatjuk a mondatot, akkor annak a bejelentéseként is olvashatnánk, hogy elérkezett a maszk-nélküliség, a közvetlen líraiság időszaka a Varró Dániel-költészetben: „itt állok partedlim levetve, pőrén”.

Retorikailag itt következne az a mozzanat, amely a változás lényegét, irányát ragadná meg, és alátámasztaná a „fordulatot”. Ehelyett a vers beszélője a boci-projekt végteleníthetőségét jelenti be. A tarkaság itt egyértelmű érték: a sokszínűség összes árnyalatának megragadása vetítődik előre, illetve a „színház az egész világ” analógiájára az, ahogyan a boci-versen és átiratain keresztül végül is az egész világ megragadható. Minden egyértelműség persze csak a paródia sokértelműségén keresztül hozzáférhető itt: „s ha kérditek, hány bőr van egy bocin, / azt mondom: hány kis folt van még a bőrén... // Az egész világ egy nagy tehenészet – / én meg csak állok itt, és heherészek”.

A *Varró Dániel-es változat* tehát eljuttassa a pályafordulat megképződését, a fordulat körülírásából viszont az derül ki, hogy nincs és nem is szükségszerű a változás ebben a költészetben. A gyerekkorból való „költészeti” kilépés felvetésére Varró igazából a *Túl a Maszat-hegyen* lapjain válaszol: nem távolodik el az első kötet világától, sőt explicit módon is a gyermekkultúra keretei közé helyezi el a könyvet, persze a kereteket feszegetve. De ezt a vállalkozást most ugorjuk át (épp azért, mert elhalasztotta a korszakküszöb-kérdést), és

beszéljünk inkább 2007-es, harmadik könyvéről, amelyik a *Bögre azúr* után megfogalmazódó kritikai elvárást („fel kellene már nőni”) nem kerüli meg.

A *Szívdezzertet* egy generációs projekt részeként is felfoghatjuk, és itt nagyon érzékeny egyensúlyokról van szó: Varró Dániel fogyasztói környezetbe és életmódba helyezi el kötetének hőseit, anélkül hogy kritikusan vagy akár ideologikusan viszonyulna ehhez a közeghez. Kulturális utalásrendszerében is érzékelhetünk egyfajta kiegyenlítődesre való törekvést: Meg Ryan és Tom Hanks a *You’ve Got Mail*-ből hasonló természetességgel bukkan itt fel, mint a Mont Blanc csúcsa Vajda János verséből. A populárisnak és a fogyasztóinak az irodalmi jelenléte nyilván nem előzmények nélküli a magyar költészetben sem, de korábban inkább konfrontatív módon történt ez a találkoztatás. Varró Dániel is hasznosítja ezt a lehetőséget, de leginkább a kötött versformákkal reprezentált kultúrát találkoztatja köznapi tartalmakkal (pl. *Cossante a lehányt küszöbről*), úgynevezett „világképi” ütköztetést nemigen találunk a két szféra között.

Törésvonalak húzódnak a szerelmespár tagjai között olykor, de a törés nem a reflektáló/értelmiségi/művész és a fogyasztói életforma között létesül, ahogy egy ideológiakritikai kontextusban elgondolhatnánk, hanem férfi és nő között, dolgozó és szabadfoglalkozású között (*reggel*), gyakorlatias és bevállalás figura és a köznapi dolgok között elveszettebb másik között (*Autó*). Lehet ezt akár negatív, akár pozitív jegyként leírni, de Varró Dániel versei ebben a könyvben a „fogyasztóiságot” adatként tételezik, nem viszonyulnak hozzá kívülről és távolságtartóan, hanem belőle indulnak ki, azt is mondhatnánk talán, hogy egyfajta érzelmi azonosulásból ezzel a világgal. Következésképpen a konfliktusok, amelyek ilyenformán megmutatkoznak, nem annyira egy külső, kritikai viszonyulásmódból következnek, hanem inherensek a rendszerben. Alighanem ez az érzelmi azonosulás és otthonosság az, ami a nyelvi bravúrok mellett olyannyira széles körben befogadhatóvá teszi a kötet verseit.

Ha a minimalizmushoz nem a nyelvi szikárság társulna a szakmai köztudatban, azt is mondhatnánk: Varró Dániel minimalista könyvet írt, amelyben a szerelem köznapi gesztusai és helyzetei az emlékezetesek: a felszín hordoz majdnem mindent – és ebben a test érintkezései és a beszélgetések, együtt-evések, mozizások is bennfoglaltatnak, még ha a testi szerelem kívül is marad többé-kevésbé a könyv köznapiság-képén. És mivel érzékenyen rögzíti a könyv a belül-nézőpontból következő dolgokat, olyan híradásként is olvasható, amely egy közel merészkedni nem akaró változatban lehetetlen volna.

Varró Dániel megmozgatja a szerelmi költészet hagyományát: a trubadúrattitűdöt éppen úgy, mint a szerelmes szonettek tradícióját, a meséket ugyanúgy, mint Apollinaire kalligrammáit.<sup>107</sup> A *Bögre azúr* persze előzménye a

<sup>107</sup> Bodor Béla kritikájában több helyütt is formai érvekkel támasztja alá a kimozdító törekvést, Varró szonettformáit és rímképleteit történeti összefüggésrendszerben helyezi el, konklúziója pedig így hangzik: „nem tesz nyíltan hagyománykritikus gesztusokat, hanem a végsőig fesztit

kötetnek ebben is: az olyan versek, mint a *Randi* hasonló kiindulópont felől beszéltek már ott is a szerelemről. Ebben, az érzelmi skála megjelenítésében jól érzékelhető, hogy Varró Dániel nem innovatív próbál lenni, inkább csak rögzít, és ugyanakkor formák teherbírását próbálgatja, akár sms-ről van szó, akár szonettkoszorúról. Utóbbi átszövi a teljes könyvet, beékelődik a többi versek közé – mint Muhi Andris története a *Túl a Maszat-hegyen* monológjai közé, avagy fordítva. Nem feltétlenül létezik hierarchia itt sem, ahogyan az előző könyvben sem, hogy melyik része „fontosabb” a kötetnek. Az viszont világos, hogy a szonettkoszorú-forma megidézése és roncsolt felhasználása (a többi beszédmód-jeggyel együtt) erősíti a kötet azon értelmezését, amely nem csupán a diszharmónia fogyasztói alapon működő tagadását látja benne.

Ez a költészet nem csupán elsődleges jelentései révén állít valamit, hanem azáltal is, hogy olyan, amilyen – jól érzékelhető például a modernség és későmodernség magyar költőszerepeitől való tartózkodás. „Kimondok minden mondhatót” – hangzott az első kötet egyik fontos mondata, amely nem tartotta fölöslegesnek a mondhatóról való beszédet a mondhatatlanról való beszéd kínjához és kánonjához képest, még akkor sem, ha a „mibenlét konstatálása” ellen sem tiltakozott volna természetesen. Varró Dániel „költészettörténeti” pozíciója, ha úgy tetszik, kontextuálisan meghatározott: azáltal vált fontossá feltűnése idején, hogy a kritika számára egy új szerepet reprezentált versei révén. A tragizálás, a komorság távol állnak tőle, ő a „kis” mozzanatok költője kíván lenni egyértelműen. A verseknek ez a jellege mindmáig nem változott. A fogyasztói világhoz való barátságos vagy inkább természetes viszonya pedig megkönnyíti azt is, hogy az újabb kommunikációs hálózatokban, a vírusreklámok közegében nagyobb valószínűséggel bukkanjon fel jónéhány verse, mint az újabb médiumok iránt közömbös vagy egyenesen velük szemben ellenséges szövegek. Varró Dániel költészetében tehát nem következett be radikális fordulat pályakezdése óta, de a közeg, amelyben az irodalom eljut az olvasókhoz, azóta sokat változott. A Varró-versek nagy természetességgel lakják be ezt a közeget, és ez egyelőre éppen elég fordulatnak.

A *Szívdezzert* recepciója izgalmas kérdést vet fel: több kritikus (Margócsy István, Menyhért Anna, Bedecs László) csalódottságának adott hangot a könyv kapcsán, miközben a *Bögge azúr* újdonságértékét, revelatív energiáit továbbra is támpontként idézték fel írásaikban.<sup>108</sup> Én magam ebben a kérdésben

---

a formát, mintegy lehetőséget adva arra, hogy az a virulenciáját megmutassa. [...] Varró Dániel kötete, bár igyekszik léha, felszínes, gyermekesen játszadozó színben feltűnni, valójában lételméleti, hagyománykritikai és poetológiai problémák elmélyült és átélt vizsgálatára (is) vállalkozik. Nem teszi lehetetlenné versei naiv vagy referenciális olvasását, de ezt az olvasásmódot nyomban ironizálja is.” Bodor, Béla: *Ivi-avi-avantgárd*. Bárka 2008/3. 97.

<sup>108</sup> Margócsy, István: *Kis magyar biedermeier*. In: Revizor 2008. 12. 31. URL (2010. 02. 14.) <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/144/varro-daniel-szivdezzert>; Menyhért, Anna: *Limonádé*. In: Magyar Narancs (2008. 03. 06.), URL (2010. 02. 14.) <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=>

hajlok arra, hogy Varró Dánielt következetesebbnek lássam kritikusaival. Úgy gondolom, a könyv erényei lényegében ugyanazok, mint a *Bögre azúr* esetében is leírható jellegzetességek. Ez részben azt is jelenti természetesen, hogy annak idején a kritika a *Bögre azúrt* radikálisabbnak olvasta, mint amilyen valójában volt. Azok a jegyek, amelyeket utólag is fontosnak tart megemlíteni a kritika az első Varró-kötet élménye kapcsán,<sup>109</sup> az új kötetből sem hiányoznak. A szakmai reflexió vonatkozhatna itt arra, hogy vajon Varró költészete miben is jelentett valójában újdonságot a kilencvenes évek közepén. Az önsajnáló-patetikus alaphang eltüntetésében szinte bizonyosan nem, hiszen Parti Nagy Lajos, Kovács András Ferenc és Orbán János Dénes, vagy előzményként akár Weöres Sándor, Szilágyi Domokos és sokan mások igencsak messzire jutottak a patetikus hangnem és az ehhez tartozó szerepfelfogás kibillentésében. A populáris szférához és a „banálishoz” való viszonyulásában valószínűleg igen, hiszen ott inkább csak Orbán János Dénes, illetve Térey János és Peer Krisztián karcosabb és harsányabb effektusokra törő beszédmódjai jöhettek számba lehetséges párhuzamokként.

Másrészt vonatkozhatna a reflexió arra is, hogy miért zavaró a szerelmi kódok kánonjával kapcsolatban az a szeretettelen parodisztikus alapállás, amelyet az irodalmi hagyományhoz és irodalmi kánonhoz való általánosabb viszonyulásban pozitívan értékelt a recepció? Miért más a szerkezete a szerelemről való beszéd tabuinak, mint a hagyományról való beszéd tabuinak? Úgy látom, az a fajta számonkérés, amely Varró Dániel *Szívdezzert*-ben konstruált szerelemfelfogását érinti, kifejezetten normatív jellegű – bizonyos költőelődök attitűdjét kéri számon a kötetben, miközben Varró Dániel ebből a szempontból ugyancsak következetesen érvényesíti az egyszerre-kint-is-bent-is-lenni elvét, amelyet magával az irodalmi hagyománnyal kapcsolatban is érvényesített első két könyvében.

És vonatkozhatna végül a reflexió arra az elvárásrendszerre is, amellyel a kritika a kortárs irodalmat követi: nem arról van-e szó, hogy önmaga számára is bevallatlanul és rejtetten megváltozott volna az elmúlt évtizedben a

public/hirek/hir.php&id=16026; Bedecs, László: *Szívből, színből*. In: *Élet és Irodalom* (2008. 01. 11.), URL (2010. 02. 14.) <http://www.es.hu/index.php?view=doc;18615>;

<sup>109</sup> „végre valaki, aki csúfot űz az önsajnáló-patetikus, nagyon komoly irodalmi hagyományból, kiemelkedő a verstechnikai felkészültsége, s nem agresszív, nem támad, hanem derűsen újrágondolva utasít el valamit: játszik; a hagyománnyal, az elődökkel, a rímekkel és az olvasókkal” – mondja Menyhért Anna (ibid.); „Ime, mondhattuk büszkén, újra feltűnt egy hatalmas ifjú tehetség, aki szinte csodagyermeki naivsággal és könnyedséggel szórja a pompásnál pompásabb versjátékokat, akinek kisujjában van a legbonyolultabb magyar verstani technikáknak valóban minden csínja-binja, aki olyan furfangos és fölényes mesterségbeli tudással tud eljátszani a formáknak és a variációknak trükkjeivel, hogy az olvasónak eláll szeme-szája, s akinek ráadásul elsőprór erejű és finomságú humora is van – nem pusztán külsőleg ironizál a vershagyomány sok megmerevedett gesztusa felett, hanem igazi (mondhatnám: olimpi) derűvel szemléli önmagát, mesterségét, mesterségének hagyományát, s saját szemlélését is örömteli játssi humorral figurázza ki” – idézi fel egykori reakcióját Margócsy István. (ibid.)

kritika kortárs irodalom-képe? Varró Dániel könyve, azt gondolom, igencsak *kortárs* abban, amit megmutat. Ha a kritika az attitűdre vonatkozik, *ahogyan* megmutat, akkor az alighanem egy társadalomkritikai szempontrendszer újramegerősödését jelenti a kritikai életben. Ha viszont erről van szó, akkor ezt be kellene vállalni.

## NE LEGYEN TÚL SZÉP

*Egészség. Fialat költők antológiája.*  
Szerkesztette k.kabai Ióránt. József Attila Kör –  
L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2007.

Tételezzük fel, hogy adott időpontban, adott helyen létezik egy költői köznyelv. Tételezzük fel, hogy az éppen aktuális költői köznyelv az, amelyen egy kortárs versirodalomban némiképp tájékozott költő megszólal, *ha különösebben nem figyel oda*. (Hiszen azt is feltételezhetjük, hogy végül is igényli azt, hogy versei eltérjenek ettől a köznyelvtől: nem nagyon, de azért érzékelhetően.) Ne hagyjuk ki a számításból persze, hogy annak érzékelése, hogy épp „mi van a levegőben”, erősen személyfüggő: a költő és a kritikus csak saját szimatára hagyatkozhat.

Ha pedig mindezt feltételeztük, akkor nem marad más hátra, mint megállapítani, hogy az *Egészség* című versantológia nem merészkedik messzire ettől a (talán mégiscsak körvonalazható) köznyelvtől.

A könyv fülszövegében Bán Zoltán András egyfelől Kassák Lajos „kaparós-karcos” versnyelvét emlegeti, másfelől azt, amitől szerinte az antológia szerzői eltérnek: ez lenne „a Holmi-versnek nevezett képződmény”. Ehhez képest a kötetben: „csak semmi harmónia, csak semmi lekerekítettség, távol a zárt forma ólmelegétől, melyet e könyv szerzői feltehetően hazugságként, mintegy az eufónia csalásaként érzékelnek”. Mivel ez a megközelítés elég távoli, és korántsem biztosan releváns asszociációk felől közelít, tegyünk próbát egy generációs szempontból közelebbi kontextussal.

Ha az aktuális költői köznyelv Parti Nagy Lajos és Kovács András Ferenc nyomában haladva Varró Dániel, Karafiáth Orsolya és mások dallamra gyakran építő, szerepjátszó szövegeihez állna közel (szerintem nem), akkor az *Egészség* nem mainstream.

Ha az aktuális költői köznyelv az *Újhold* poétikája felől érkező Tóth Krisztina, Visky András, Schein Gábor, Szabó T. Anna és mások tárgyias/metafizikus költészete volna (szerintem nem), akkor az *Egészség* (néhány *angyalos* képet leszámítva) mással próbálkozik.

Ha a költői köznyelv a kilencvenes évek erdélyi költői közt népszerű szókimondó testpoétikához állna közel, amelyet Orbán János Dénes, Sántha Attila és sok fiatalabb költő is képvisel, nemcsak Erdélyben (szerintem ez sem köznyelv a szó tágabb értelmében), akkor ennek sincs túl sok nyoma az antológiában.

Ha pedig az aktuális költői köznyelv a Kemény István felől érkező, de tőle távolodó Térey János, Peer Krisztián, Harcos Bálint, Király Levente, Gerevich András, Lövetei Lázár László és mások költői hangja volna (és szerintem az), akkor az *Egészség* nagyon is kapcsolódik ehhez. Ez a megállapítás elvitatja

tehát az antológiától az újdonságértéket, a minőséget viszont (ilyen érveléssel legalábbis) nem. Bán Zoltán András is küszöböt emleget, meg a változás előfutárait – nem magát a változást. Ebben egyetértünk.

Az igény, hogy egy fiatal költői antológiának programatikusnak kellene lennie, jogosnak tűnik. Hadd mondja meg a fiatal költő, mi az, amit hiányként érzékel, mi az, ami nincs belakva, s ami mintha-mintha lakhatónak tűnne.

Az irodalmi játszma viszont nem úgy működik, hogy van egy igény, amelynek meg kell felelni, s ha nincs megfelelés, akkor máris megvan a baj. (Többek között ezért irodalom.) Az *Egészrész*, ha programatikussá olvassuk, még mindig arról szól, hogy a magyar nyelven írott vers túl szép, túl cizellált – és ezt kellene lebontani. A szerzők csatlakoznak tehát az egy ideje tartó bontási munkálatokhoz. (Miközben másutt, más beszédmódokban épül is természetesen az, ami itt bontódik.) Ez már majdnem közös nevező.

K.kabai lóránt szerkesztőként kísérletet tesz arra, hogy ráerősítsen erre az érzetre: az egyes szerzők versei nem egy tömbben jelennek meg, hanem elszórtan a kötetben, a szerzői nevek maguk pedig csak az élőkfejen. A könyv végén található *Szerzői mutató* biztosít lehetőséget arra, hogy nevek szerint is kikereshessük a verseket. A kötet így elmozdul abba az irányba, hogy egyetlen tömbként olvashassuk, amelyben a soron következő szöveg mindig továbbfűzi valamiképpen az előző gondolatmenetét, motívumrendszerét. De nem csak a közvetlenül előzőkét. Csobánka Zsuzsa és Kupcsik Lidi versei például beszélgetnek egymással a kötetben (a hasonló megjelenített terek, helyzetek révén), akkor is, ha távolabb esnek egymástól. Antal Balázs meg Sopotnik Zoltán versei pedig leginkább saját egyéb verseikkel beszélgetnek, szerzői ciklussá formálódva a könyvön belül.

Mindegyik szerző bizonyítja valamilyen módon, hogy a „tehetséges kezdő” kategórián túl van: így szereplése is jogos egy ilyen antológiában. A könyv egy virtuális, erősen leszűkített változatát én magam mégis négy (na jó, négy és fél) költő verseire építeném csupán. Sopotnik Zoltán, Antal Balázs, Dunajcsik Mátyás és Krusovszky Dénes szövegeiben érződik számomra az a fajta következetesség, amelyre kötetek, hosszú távú (és egyben izgalmas) írói projektek épülhetnek.

Sopotnik esetében egészen egyértelmű, hogy egy készülő, összefűzött darabokat tartalmazó kötet darabjai olvashatók az antológiában. Ez önmagában nem lenne még jó pont, de a tér, a mozgás úgy kapcsolják össze ezeket a szövegeket, hogy közben nagyok a variációs lehetőségek. A futás, a kocogás nemcsak a dinamikát és a monotóniát játszatja egybe érdekesen, hanem a nézelődéshez, a leselkedéshez, a találkozáshoz is kitűnő terep. Mindegyik vers egy-egy találkozásként is leírható. Sopotniknál igazi „városi legenda” kerekedik a futásból, ez az a mozzanat, amelyben a versek sikeressége is keresendő.

Antal Balázs egyértelműen külön úton indul el a könyvben: az ő szövegei merítenek legtöbbit a kultúra archaikus rétegeiből (*A fenevad üzenete, Földszagú, Óriás*). Ez az archaikusság sok irányból érkezhetsen (akár Nagy László – Juhász Ferenc vonalon is), de sejtésem szerint inkább Oravecz Imre és Kemény István felől értelmeződik (hiszen érezhető, hogy *értelmezett* archaikusságról van szó); különösen *A fenevad üzenete* vagy *A várakozás* dallamaiba hallható bele Kemény István költészetének variációs világa.

Krusovszky és Dunajcsik beszédmódja szorosan kapcsolódik a bevezetőben emlegetett aktuális költői köznyelvhez, de versenként újra és újra nekifutnak az ezzel történő kísérletezésnek, versformáik például nagy változatosságot mutatnak. Izgalmas csavarokkal, képi megoldásokkal töltik ki ezt a mozgásteret. Az ő esetükben nem valamiféle ciklusszerkezet, hanem egy hang, látásmód kapcsolja össze a verseket.

Nemes Z. Márió volna a „négy és fél”-ből a fél, abban az értelemben, hogy ő nagyon határozottan, nagyon koncepciózusan épít fel egy versvilágot, csak hogy egy olyan absztrakciós szinten szólal meg, amely voltaképpen inkább közelíti ezt a versnyelvet egy huszadik századi modernség-verseszményhez, mintsem távolítaná attól. Hangsúlyosan kísérleti, „kitalált” költészet ez (van még ilyen az antológiában: a Pollágh Péteré), de az itt olvasható darabjai nem meggyőzőek. Lehetett másutt Nemes Z. Máriónak sikerültebb szövegeit olvasni.

A többi szerző esetében is felsejlik egy-egy megkülönböztethető arcél (ez minden bizonnyal k.kabai lóránt érdeme is), de ez önmagában nem jelenti azt, hogy igazán emlékezetes maradna az olvasó számára az antológiában való szereplésük. Csobánka Zsuzsa és Kupcsik Lidi versei helyzeteket bontanak ki, ahol általában maga a helyzet hordozza a feszültséget, és kevésbé a nyelv. Mándoki György versei lehetnének takarékosabbak, Málik Roland bánhatna óvatosabban a „nagy szavakkal”, Bajtai András lehetne zsigeribb és merészebb a verskalandjaiban, Pollágh egyenletesebb, kirívó képekkel, mondatokkal óvatosabb; Turányi Tamás hidegebb, s ezáltal izgalmasabb a jelenetezésnél, Varga Zoltán Tamás inventívebb annak kitalálásában, hogy mitől legyen valami versszerű. (Kritikus lehetne visszafogottabb címkék osztogatásában, de tere semmiképp se lévén hosszabb, kifejtett versértelmezésekhez, ezúttal marad azzal, amit nem kedvel: a rövidre zárt szentenciákkal.)

Az *Egészrész* című antológia egyértelműen bekapcsolódik abba az útkeresésbe, amely az utóbbi közel tíz év fiataljaira jellemző. Az intézményesülés (amilyen a Telep-csoporté) vagy egy effajta kötetben való szereplés persze nem válaszolja meg azokat a lényegi kérdéseket, amelyek a fiatal költészettel szemben felmerülnek. Az elmúlt évek sikeresebb költői kísérletei, úgy tűnik, a tömbösődéssel oldották meg (vagy odázták el) a jó vers mibenlétére vonatkozó kérdést. Ciklusnyi, kötetnyi terjedelemben határozottabbnak tűntek a válaszok, akár Varró Dániel és Karafiáth Orsolya,



akár Térey János és Orbán János Dénes, akár Cseh Zoltán vagy Lövetei Lázár László műveit nézzük.

A legfontosabb generációs kihívás pedig, amellyel valószínűleg az *Egészrész* szerzőinek is szembesülniük kell még, a „populárisabbá válás” volt az említettek számára. A versdallamról lemondva ez egyáltalán nem könnyű. Mégis figyelhetjük azt, ahogy ez a költői korosztály alternatív kulturális rétegek felé fordul a válasz keresésekor: a JAK Füzetek 148. darabjaként (két kötettel az *Egészrész* előtt) Kiss Tibor *Ventilátor blues* című, dalszövegeket tartalmazó kötete jelent meg, a versízlés korlátait feszegetve. És bár a Quimby-dalszövegek bizonyára nem jelentenek „költészeti eszményt” az *Egészrész* szerzői számára, az interakció lehetőségei egyre izgalmasabbak, sokrétűbbek a teljes kultúrán belül. Ez az a lehetőség, amit kár lenne kihagyni.

## FÜGGELÉK



## AZ ÁRNYÉKCSAPÁS TECHNIKÁI ÉS ALAKZATAI

Németh Zoltán vírusszövegei, idiótameséi és egyéb mutáns történetei.  
AB-ART Kiadó, 2002.

„A showman lerántja a fátylat a bokszokban ücsörgő sötét alakokról, s már kezdődik is a névsorolvasás, az élet és halál jeleit táblájukon viselő elméleti pásztorok bemutatása.” A nézőtér tombol, mert ilyen neveket hallhat: Kulcsár Szabó Ernő, Szegedy-Maszák Mihály, Fried „Isten” István, Thomka Beáta, Balassa Péter, Margócsy István és Odorics Ferenc. Ezúttal azonban nem ők mérkőznek a gladiátorokéhoz hasonlatos porondon, hanem tanítványaik, „majdani trónfosztóik”. Érezni lehet a feszültséget, a levegő összesűrűsödését, hiszen pillanatokon belül kezdődik a Nagy Elméleti Pokémonháború.

A küzdelem képei, amelynek során Menyhért Anna, Kulcsár-Szabó Zoltán és a többiek mondatai – „lírai pokémonjai”, „a zsugorítás és árnyékcsapás technikái és alakzatai” – egymás ellen viaskodnak, amellet hogy ellenállhatatlanul mulatságosak, emlékezetesek is, hiszen kegyetlen pontossággal kapcsolódnak hozzá ahhoz az elméleti kontextushoz, amelybe Németh Zoltán és nemzedéktársai munkája is beleíródnak. A szövegek és a hatalom (gyakorlásának) összefüggései Friedrich Nietzsche és Michel Foucault nyomán jó ideje képezik a kortárs irodalomértelmezés egyik centrumát. Egy másik Németh Zoltán-szöveg szereplőjének szájából hangzik el a következő összegzés: „Nem esett le a hályog a szemetekről, hogy a hatalom elkeseredett vágya munkál minden szövegben, a megértés minden aktusában, hogy a szöveg a hatalomgyakorlás eszköze? Amit ti értéknek neveztek, nem más, mint önmagunk hatalmának kinyilvánítása a szöveg, és rajta keresztül egy ember felett.”

A *Nagy Elméleti Pokémonháború* szövegében Németh voltaképpen nem tesz mást, mint hogy paródiába billenti át a fenti állítást. A többé-kevésbé rejtett, elfedett struktúrák révén működő elvet a lehető legkonkrétábbá teszi. A szövegek „viaskodását” áthelyezi az akadémiai közegből a show-business, az arénák világába. Ami egy előadóterem pódiumáról rezzenéstelen arccal elmondható, a szórakoztatóipar gépezetébe kerülve felsokszorozza saját hatásmechanizmusát, és azonnali testi reakciókat provokál ki. Egyetlen példa is érzékelteti azt, hogyan hozza felszínre a „hatalom akarásának” alávetett szöveg darwini attribútumait Németh Zoltán: „Bónus Tibor legvadabb teorémái vicсорítanak a színtéren. [...] »Hiszen a szintaxis fellazítása, a propozicionális láncolat destabilizálása és rekonfigurációja, a beszédhelyzet s a szemantikai szint inkongruenciája, a referensek diszjunktív sora, a szubjektum hibrid, instabil helyzete egyaránt jellemző mindkét irányzati kontextusra, míg azonban a neoavantgárd nem dinamizálni, de eltüntetni akarta a jelentés és a jelentés megképződésének módja közötti nyelvi feszültségeket, addig az új

szenzibilitás inkább ráhagyatkozott ezek produktív erejére.« Lehetett látni, ahogy a nézőtér ritkul minden egyes szó elhangzása után, olyan hatalmas erő sistergett ezekben a szavakban, hogy sokakat szinte kilökött a hatalmas energia a helyükből.” A teorémák „vicsorítása” az állathecc analógiáját hozza mozgásba, a helyükről kilöködő nézők képe pedig egy irreálissá növelt wrestling-mérkőzés hangulatát teremti meg. A parodikus működés – úgy, ahogy Karinyth *Így írtok ti*-jében is – nem radikálisan különbözteti el a paródiát az „eredetitől”, és nem ellentétébe fordítja át a szöveget, hanem megőrzi annak strukturális jellemzőit. A paródia viszonya az „eredetihez” ugyanis egyszerre afirmatív és kritikai – önazonossága az „eredeti” függvénye, ugyanakkor jelentősen el is tér attól: „Ideális körülmények között a paródiának egyszerre kell parodikus benyomást keltenie és lehetővé tennie azt, hogy már-már az eredetinek higgyék” – mondja erről Matei Călinescu.

Hogy a parodikus működést nem csupán a nevetés kiprovokálásának szándékával alkalmazzák a Németh Zoltán-szövegek, az a kötet másik legjobb írásában, a *Lakoma, avagy erotika mint interpretáció* című dialogikus esszében is látható. Platón dialógusát ahhoz hasonlóan hozza játékba a szerző, ahogy Kovács András Ferenc versei használják a Balassi- vagy Shakespeare-architextusokat. Az újraírt *Lakoma* helyszíne a Garam partja, valahol az esztergomi várdombbal átellenben – autóval, biciklivel, vonattal érkeznek a résztvevők, hogy behűtött sör és boroskancsók mellett beszélgessenek olvasásról, elméletről, értékről. A különböző beszélők, akiknek helyenként mesterkélt, emelkedett mondatfűzése is a platóni diskurzust idézi, hol egymást kiegészítve, hol egymásnak ellentmondva elegyednek párbeszédbe, az elmélet apológiáját és kritikáját egyaránt megfogalmazva. Bár a szövegben megképződik egy egyes szám első személyű beszélő/narrátor is, a szöveg állásfoglalását – ha van ilyen – a különböző diskurzusok és vélemények eredőjeként lehetne talán leginkább megragadni. Ehhez természetesen Németh Zoltán korábbi öt könyvének elméleti kontextusát, illetve a kötet más írásaiban körvonalazódó „gynokritika” és „perverzionizmus” ugyancsak parodikus koncepcióit is érdemes figyelembe venni.

Azt pedig, hogy Németh Zoltán olvasata szerint ki lett a Teoretikus Pokémonháború győztese, nem árurom el: utána lehet nézni a könyvben. Segítségül azért ideírom az elődöntősök névsorát, lehet tippelni: H. Nagy Péter, Hódosy Annamária, Kulcsár-Szabó Zoltán és Szirák Péter.

## HÚS OLVAS A HÚSRÓL

*A perverzió méltósága.* Válogatta és az utószót írta Németh Zoltán.  
Kalligram, Pozsony, 2002.

„Olvass úgy, hogy elítéljenek érte” – mondja Németh Zoltán a *Korunk* 2001/8-as perverzitás-számában,<sup>110</sup> és keresgélek a lehetőségek között, de maximum a közszeméremértő vagy pláne csendháborító olvasás jöhet szóba. Talán mégiscsakaz lenne a legperverzebb dolog, ha teljesen referenciálisan olvasnám Németh Zoltán kötetét, és mozzanatról mozzanatra, pozitúráról pozitúráig végigcsinálnék mindent, ami a szövegben a testtel történik. Idézzem? Ne idézzem? Na jó, íme: „És már mozdul is a kígyó, amely mereven figyelt eddig a csillárról: ráveti magát a slagra, ráhúzza magát tövig, felgyűrődik a ruganyos bőr. Nézem, ahogy perisztaltikus mozgások futnak végig a testén, ahogy ráng és tekereg a vékony gerinc.” (46) Az előző pozitúra: ugyanez patkánnyal és bagollyal. A következő pozitúra: ugyanez pókokkal. Pfüj. A hátam is borzong belé.

Ez az a pfújoló olvasó, akit nehéz kikapcsolni, de hát ki kell-e őt zárni a kötet befogadásából? Az utószóban ez áll: „Arra figyelmeztet [a könyv], hogy olvasásunk kiindulópontja és végeredménye maga a test, a vágy és a törvény tárgya, saját testünk, amely a fetisiszta érdeklődés és ragaszkodás szilárd és mozdulatlan tervrajza.” (83) Lehet, hogy az összerezzenések, borzongások, bizsergések leltárja (tizennegyedik oldal, hetedik sor – borzongás stb.) volna a könyv egyik (másik) adekvát olvasata. Ez a logika akkor működne legtökéletesebben, ha a kötet végén lenne egy kiértékelő teszt, amely a borzongások és bizsergések aránya alapján biztosra megmondaná, hogy hol áll az olvasó a perverzitási Richter-skálán. De mindezekért nem ítélné el senki, s akkor hol a tét?

Tényleg, hol?

Fordítsuk el árnyalatnyival a diskurzust. Németh Zoltán könyve kísérleti könyv. Azokkal a toposzokkal, testrészekkel, váladékokkal játszik el, amelyek a kortárs nyugati kultúrában többé-kevésbé tabunak számítanak. Vér, ondó, hüvelyváladék, vizelet, széklet – a testnedvekbe bele van kódolva szinte minden tabu. A perverziók különböző formái a lexikonszócikkekben elsősorban ezekhez – pozitúrákba rendezve: a szexualitáshoz és részben az evéshez – kapcsolódnak. A könyveknek, amelyek erre játszanak rá, elvileg lehetséges egy morális olvasata. A perverzió (az, amit az idők folyamán annak gondoltak, s aminek fogalmi tágassága történetileg változó) többnyire explicit módon tiltás alá van helyezve a szent könyvekben vagy a törvények paragrafusaiiban. Csakhogy egy metafizikátlanított morálfilozófia szempontjából problematikus egy közmegegyezéses alapon működő „perverz” kapcsolat immoralísnak

<sup>110</sup> Németh Zoltán: *Olvásáserotika: a perverzió mint olvasási technika.* *Korunk* 2001/8. 41.

minősítése. Nemcsak perverz egyének vannak (ha vannak), hanem perverz párok is.

A már említett *Korunk*-számban egy amerikai filozófus, Michael Ruse azt írja: „A perverzió nem egy morális kódot, sokkal inkább egy esztétikai kódot sért. Undorítónak, felháborítónak találjuk a perverz cselekedeteket.”<sup>111</sup> Ebből a nézőpontból válik igazán érdekessé Németh Zoltán könyve. Ha kitűzött célja a polgárpukkasztás volna, és mintaolvasója a polgár, aki pukkan, akkor akár el is lehetne sétálni mellette. Csakhogy a kontextus, amelybe a könyv beleíródik, az utószó által megteremtett tér azt jelzi, hogy ez a kísérlet valóban esztétikai, sokkal konkrétabb módon, mint ahogy Ruse használja a szót, de azzal szoros összefüggésben. Foucault, Barthes, Žižek és a többi szerző, akiket a könyv utószava megidéz, gyakran beszélnek az olvasó–szöveg viszony és az erotika analógiáiról. Olykor nem világos, hogy mennyiben tételezik metaforikusnak ezt a viszonyt, és mennyiben tekintik azt „valósnak”. Németh Zoltán kísérlete bizonyos értelemben arra irányul, hogy ezeket a rétegeket minél inkább egymásba másolja, összetalálkoztassa egyetlen könyvön belül: hogy valóban a test reakciói váljanak egy olyan olvasat alapelemeivé, amely ezúttal önreflexíve, teoretikusan is érvényesnek mondható. Hogy a borzongás vagy az első reakció („Ez undorító”) valóban részévé váljon a kötet projektjének.

Kérdés, hogy az az olvasat, amelyet a fentebbiekben vázoltam, s amelyet a kötet utószava mintegy elő-ír, maga is perverznek tekinthető-e. Abban az értelemben, ahogy a szerző használja a fogalmat, talán igen: „Perverz szövegértésről akkor beszélünk, ha különféle, egymásnak legalább részlegesen ellentmondó értelmezések futnak végig a szöveg testén. ... Az egymás ellen tenyésző olvasási technikák perverziójának generalálása egy értelmezésen belül mint csoportszex a szöveggel.”<sup>112</sup> Az az ingamozgás, amely a test reakcióit mint kiindulópontot egy teoretikus olvasat alapjaivá teszi, olyasmi, mint egy szado-mazo játék, ahol a fájdalom és a gyönyör egymásba ér.

Németh több eddigi könyve is ennek a problémának a közelében járt már – például az *Olvasáserotika* című kötet (Kalligram, Pozsony, 2000), különösen annak bevezető írása, vagy *A szem folyékony teste* című verseskötet (AB-Art, Pozsony, 2000), amelynek néhány darabja az új könyvben is olvasható. Az a radikalitás viszont, amellyel itt találkozunk, eljut addig a pontig, ahol mindez már nem pusztá spekuláció, hanem „vére menő” játék. „Ironikus perverzió, felforgató játékoság: az orgia poétikájának meséje. Aki olvasta, már nem ugyanabba a testbe tér vissza, nem ugyanebbe” – mondja magáról a könyv (87). Ez persze a könyvtárgyra is igaz, nem léphetsz kétszer ugyanabba a könyvbe, mondja a mondat, de azt is mondja, hogy a test tapasztalatai, amelyek a könyv olvasásakor felhalmozódnak, egyediek, másutt nem megtapasztalhatók. Talán csak, részleteiben, darabjaiban az *Amerikai Psycho* darabolójeleneteinél.

<sup>111</sup> Michael Ruse: *Homoszexualitás és perverzitás*. *Korunk* 2001/8. 69.

<sup>112</sup> Németh Zoltán: *Olvasáserotika: a perverzió...* 41.

Vagy inkább, az eltervezettség alapvető könyvbeli jelenléte folytán a Sade-regényekben: „Sade nem erotikus. (...) A kettő közti különbség nem abban van, hogy a sade-i erotika törvénybe ütköző, a miénk meg nem, hanem abban, hogy míg az előző állító-kijelentő és kombinatorikus, az utóbbi sugallatos és metaforikus. (...) A sade-i gyakorlat erőteljes rendszme uralma alatt áll: az erkölcsi szabályok felrúgását szigorúan szabályozzák, a paráználkodás ugyan féktelen, de nem összevissza” – írja Roland Barthes.<sup>113</sup> A *perverzió méltósága* felett is ott érződik egy arc, egy tervező akarat jelenléte, amelyik egymásutániségbe rendezi az egyes pozitúrákat. Fontos könyv, testélmény.

---

<sup>113</sup> Roland Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Osiris, Budapest, 2001. 34.





## A KOMPOZÍCIÓ IDEJE

Csehy Zoltán: *Hecatelegium*. Kalligram, Pozsony, 2006.

Egyre egyértelműbb a törekvés a kortárs költészetben, hogy teljes kötetkompozícióvá épüljenek a versek egy-egy könyvben. Nem nyelvben, struktúrájában, hanem a világteremtő erejében válik így a próza vetélytársává a költészet. A magyar irodalom jelenlegi paradigmatis műfaja a regény – ezt a regények mellett nem csupán az átütő erejű (és erősen szerkesztett) verseskötetek mutatják, hanem a novelláskötetek ciklusos szerkezetűvé válása is. Az olvasó szívesen időz el egy-egy jól kitalált figuránál vagy annak fikciós környezetében. A regény műfajából persze nem a műfaj tizenkilencedik századi egységessége, zártsága itt a modellszerű, hanem a tágasság: az, ahogyan be lehet lakni egy-egy könyvet. A szerkezet egy idő után önmagát építi az említett verseskönyveknél, miközben az egyes versek mindig újra is kezdik az építést, kiegészítenek, ellenpontosznak, mélyítenek, váratlan kapcsolatokat teremtenek.

„Koncept-verseskönyvek” természetesen a korábbi évtizedekben is feltűntek a magyar irodalomban – Kosztolányi Dezső „szegény kisgyermek”-ciklusa a konstrukció jellegét tekintve továbbra is írhatónak tűnik. Ady egy-egy cikluson belül teremtett hangsúlyos szerepeket, versvilágokat, miközben a ciklusok egymás közt erős eltéréseket mutattak. Későbbről Oravecz Imre majd mindegyik verseskönyve jól megtervezett, összefüggő struktúra. Az elmúlt évekből is rengeteg példát lehetne keresni összefüggő verskötetkompozíciókra. Egyrészt a verses regények, „eposzok” újrafeltűnésére gondolhatunk (Térey János, Szálinger Balázs, Varró Dániel és mások nagy sikert aratott köteteiben), másrészt a kis részekből felépülő, kötetnyi terjedelmű konstrukciókra (Kovács András Ferenc: *Jack Cole daloskönyve*, *Porcus Hermeticum*, *Hazatérés Hellászból*, Borbély Szilárd: *Halotti pompa*, Parti Nagy Lajos: *Őszológiai gyakorlatok*, Németh Zoltán: *A haláljáték leküzdhetetlen vágya*, Lövétei Lázár László: *Két szék között* stb. – hosszan lehetne még folytatni a sort). Az említett kötetek, versciklusok természetesen más-más logika szerint építkeznek, de a köteteken belüli fokozott „kapcsolatteremtő” igény mindegyikre jellemző. Nem említettem eddig, mert a Csehy Zoltán-féle költői vállalkozás esetében, amelyről az alábbiakban lesz szó, mindenképpen megkerülhetetlen még egy magyar irodalmi viszonyítási pont: Weöres Sándor *Psychéje*, amely különösen a szövegek apokrif jellegével való játék, a többszólamúság és többnézőpontúság miatt fontos előzménye számos mai verseskönyvnek. A *Psyché* is a regény, vers és irodalomtörténeti esszé műfajai között egyensúlyozva teremti meg fiktív hőst. Csehy Zoltán egy interjújában lényegében azt a vonatkozását emeli ki a *Hecatelegium*nak, amely hasonlóan hibrid műként kínálja: „E ciklusban (bevallom) a prózaírók kiváltsága ihletett

meg és foglalkoztatott: embereket, figurákat akartam teremteni, alanyokat vagy akár alanyiságokat, hogy belekiabálhassanak a szövegembe, hogy a szövegek kommunikálhassanak egymással. Ezért olyan gyakori a verses levél műfaja, az adresszálás, mind a mozgást hivatott biztosítani, azt, hogy mindez egyszerre van és minden rezdülésnek tétjei vannak, a karakterek kirajzolódnak, élni kezdenek, és bizonyos műfaji kritériumok betartása mellett beszélgetni is tudnak, mint egy regényben.<sup>114</sup> A műfaji kritériumok, amelyeket itt be kell tartani, jórészt filológiai-kultúrtörténeti konvenciók.

A kötet cím (*Hecatelegium*) az 1400-as években élt Pacificus Maximus (vagy Pacifico Massimi) kiadványáét idézi, és ahogy a cím is jelzi, száz disztichonban írott elégiát tartalmaz. Hogy ehhez az előképhez, irodalomtörténeti előzményhez miképpen viszonyul a kötet (Pacificus Maximus nevét és művét az internetes keresőprogramok leginkább a maszturbáció és a homoszexualitás mentalitástörténeti „megalapozása” kapcsán emlegetik), az a belső címlapon olvasható néhány sorban összefoglalva: „Hecatelegium avagy Ámor diadalmenete tíz könyvben, melyet a híres-nevezetes Pacificus Maximus korunk porából megéledt Propertiusa, Tibullusa, Gallusa, Martialisa és Ovidiusa költött 1429 és 2005 között. Olvasd boldogan!” A kibontott, részletes cím (és témamegjelölés) jelzi egyrészt a többszörös utólagosságot (az antik előképekhez képest 1429 is utólagos, újraértelmező pozíció), másrészt a vállalkozás kortársi jellegét – azt, hogy a hagyománnyal való bíbelődés a könyvben egészen 2005-ig tart. A nyitóvers, akárcsak a hátlapszöveg, egyfajta lélekvándorlás-keretben láttatja a hagyományhoz való viszonyt. A könyv számos játéka közül ez csak az egyik.

Az ajánlásokkal kezdődik a java. Faludy Villonjában a *Levél Jehan de Bourbon herceghez* azért volt a dicsérő, magasztaló, kérő levelek paródiája, mert mintha Villon tudatalattija szólalt volna meg – az, amit a (potenciális) mecénásról „valójában” gondolt. Csehy Zoltán ajánlásai Korvin Mátyáshoz és a török szultánhoz nem önmagukban paródiák, hanem az egymás mellé helyezésük ténye, a szerkezet és a szófordulatok azonossága teszi őket paródiaszerűvé. Az ajánlások erős retorikai szerkezetek, épp ezért a végletekig konvencionálisak. Az egyes szavak, szövegelemek felcserélhetők – mint két, különböző helyre benyújtott, de témájukat tekintve azonos pályázatban: „Bőröd balzsamot ont, a babér díszíti örökkön / fénylő homlokodat, s rendre Minerva ölel. / Kardod meztelenül kaszabolja a csalfa muzulmánt, / s Krisztus társadként mér a gonoszra csapást.” (II.); „Pézsámak illata lengi be elméd isteni sátrát, / melyben a drága tudás mécsce lobogva lobog. / Kardod meztelenül kaszabolja a csalfa keresztényt, / s Allah társadként mér a gonoszra csapást.” (III.) A két vers olyan kontextust teremt a többi számára, amely játékosan hitelteleníti el a beszédpozíciót: ezáltal a könyv olyan világtravesztiává válik, amelyben

<sup>114</sup> „...önmagam különféle arcait nevesítem...”. *Beszélgetés Csehy Zoltánnal*. In: Németh Zoltán: *A bevégezhetetlen feladat*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2005. 181.

a visszájukra fordulnak a fennkölt, „komoly”, közösségi konszenzusra számot tartó morális értékek.

Természetesen a parodisztikus szövegműködés fordított, felfelé stilizáló eljárásai is feltűnnek a könyvben. A disztichonnak mint versformának – amely a kötetben végig meghatározó – a magyar olvasói ráhangoltság miatt önmagában is felfelé stilizáló irányultsága van: használata és felismerése egyaránt a „műveltség” jelölője. Csehynél többről van szó: különösen a *Calliope* című ciklusban egyértelmű, hogy a „megénekelte” ötven női nemi szerv és férfi nemi szerv olyan kulturális toposzokhoz, kulturálisan értékesnek tekintett dolgokhoz kapcsolódik a képi analógiák által, ahol a róluk való beszéd is szimbolikussá, és egyben átesztétizálttá válik: „Dorioné az ölen a szivárványt rejti ragyogva, / melynek színeiben fürdik a drága gyönyör. / Phartis lába között süteményt lelsz, ízes, akár egy / agg füge, és aromás, mint Chius-adta nedű.” (*Danaidák. 2. decas*) Csehy arról is gondoskodik, hogy ezt az alaphangvételt, a dicsérő hangnemet meg-megakassza egy-egy ironikus vagy lefokozó betét a nem tökéletesen működő nemi szervekről. Máshol az ilyesfajta kizökkentést mai fül számára egyéb szférákból ismerősen csengő nevekkal éri el a szöveg: Automaté, Busiris, vagy az idézett Phartis.

A *Hecatelegium*ban egyfajta fiatalság-mitológia érvényesül: az öreg testek rendszerint visszataszítóak, szájalmasak. Nem funkcionálisak – nem működnek gyönyörszerzőként. („Vén vagyok, és girhes baglyoknak odúja a mellem, / hangom csak huhogás unt temetők rögein. / Izmom rám száradt, s bőröm szaga undorító lett, / gyöngé kezem nem bír számhoz emelni kupát.” (XXXV.) Ebben a vonatkozásban meglepően „kortársi” az a horizont, amelyben megszólalnak a szövegek: a 2005-ig nyúló időhatár talán ebből a szempontból esik legközelebb a kiindulást jelentő 1429-es dátumhoz. Az antik istenségek nevével úgy jellemezhetjük ezt a helycserét, értékrendváltást, hogy Apollo helyett a kötetben Priapus a vers „igazi” istene. Az utolsó előtti versciklusban több hozzá írott vers is olvasható: Csehy egyértelműen a priaposzi költészet vonulatába illeszti be tehát könyvét – amely egyszerre a termékenység és az ösztönök, a szatíra és a test költészete: „Harcokban szörnyű Marsot hívják a vitézek, / és Venusunk kegyeit kéri a vágytele szív, / Pallast hívja kovács, s a takács, a paraszt Ceresért ég, / pásztori nyájsereget véd meg a páni erély, / [...] / Tűnés innen, erényes nők és szűzi leánykák, / bűn olvasni, amit írni le kényszerülök. / Obszcén tréfadalok, hím dicshimnusz dala szárnyal, / s szűz Helikon csúcsát verdesi már ez a löcs!” (LXXXIV.)

Csehy költészetének visszatérő tétje korábbi verseskönyvei, fordításkötetei és tanulmányai alapján az, hogy a testről való beszédet „rehabilitálja” és egyáltalán: lehetővé tegye. A testről és az erotikáról folyó beszéd tabukkal, konvenciókkal aláaknázott területen zajlik, és természetesen nem Csehy Zoltán az egyetlen, aki a kortárs irodalomban ezek eltüntetését, feloldását tűzi ki célul. Nádas Péter, Esterházy Péter, előzményként Weöres Sándor nevét lehetne

említeni talán, akik ilyen mélységig jutva írták át a magyar irodalom testről való beszédének kánonjait. Csehy elsősorban az antik és a humanista költészetre támaszkodik, amikor ezt a konvenciórendszert problematizálja, de a magyar irodalmi hagyomány mellett a magyar fordítások hagyományával is meg kell küzdenie bizonyos értelemben: egyrészt a filológus típusú fordításoktól (Devecseri, Trencsényi-Waldapfel), másrészt a nyugatos esztétizálástól próbál szabadulni. Egyik interjújából kiderül, hogy ennek a törekvésnek az alapja a test univerzalitásának axiómája, amely viszont nem a jelentések leszűkítetttségét jelenti: „A test rendkívül variábilis metaforikát működtet, mely a kultúrtörténet valamennyi korszakát átszövi. [...] A test messzemenően az emberi kommunikáció legstabilabb és legegységesebb komponense, nem meglepő tehát, ha a művészi érzékeltetés egyik leghatásosabb emblémája, beleértve valamennyi működését.”<sup>115</sup>

A kötet a testhez való viszony konkrétságát, közvetlenségét érvényesíti azokban a szövegekben is, amelyek az irodalmi vagy kulturális élet aktualitásaira vonatkoznak. (LXII., LXIII., XCII. stb.) Több szatírájában felismerhetőek konkrét személyek – kritikusok, irodalomszervezők például –, akiknek gesztusai, a valós vagy fikciónak tulajdonított mondatok egy-egy „indignatio”-retorikát működtető szöveget provokálnak ki Csehy–Maximusból. Ez természetesen nem több a kortárs, „beavatott” olvasóval való összekacsintásnál, amely korántsem szükséges feltétele a szövegek élvezetének. Ahogy Karinthy az *Így írtok ti*-ben, Csehy sem egyszerűen egy-egy konkrét személyről beszél a szövegeiben (tehát a parodisztikus működés sem feltételezi mindenáron az „eredeti” ismeretét), hanem szerepekről, maszkokról, amelyek az egyes költőfiguráktól függetlenül is léteznek az irodalom életében. Ezeket a szerepeket gyakorlatilag bárki magára öltheti, ahogy Karinthy „kezdő írója” is, ahogy a saját státusát, szerepét keresi stílusból stílusba vándorolva.

A kortárs irodalom terében elhelyezve tehát Csehy Zoltán könyve az olyan művek közé tartozik, amelynek legfontosabb tétje alighanem a testről való beszéd felfrissítése, a testről folytatható diskurzus lehetőségeivel való kísérletezés. Ebben az értelemben ugyanannak a személyes szerzői projektnek a része, amely az antik és a humanista irodalom részleges újr fordításához kapcsolódik, egy kortárs műfordítói elképzelés mentén. Csehy kötete (több más, nemrég megjelent kötettel együtt) azt a problémát is felveti, hogy mennyiben érdemes a magyar műfordítási irodalmat a magyar irodalmi kánon fontos alakítójaként elképzelni. Csehy válasza e szöveg hagyományok hierarchizálatlan együttélése mellett voksol, ha jól értelmezem eddigi vállalkozásait.

Másfelől, az előbbiektől nem teljesen elválasztható módon a kortárs szerepköltészet hagyományvonalába illeszthető be a *Hecatelegium*.

<sup>115</sup> *Újraírni a hagyományt. Beszélgetés Csehy Zoltánnal.* In: Németh Zoltán: *A széttartás alakzatai.* Kalligram, Pozsony, 2004. 376.

Mint egy történelmi regényben, ahol létező figura életrajzából indul ki a cselekmény, de el is szakad attól, a Pacificus Maximus-szerep valós és apokrif elemeket egyaránt beépít saját történetébe: a Janus Pannoniushoz fűződő kapcsolatoktól és a konkrét intertextuális viszony kialakításától kezdve (pl. *Egy Pón túli mandulafához*) általánosabb, „irányzati” sajátosságokig. Cseh továbbírja (és megteremti) Pacificus Maximust, ahogy Kovács András Ferenc megteremti Jack Cole-t, Calvust és Kavafiszt, Faludy György Villont, Parti Nagy Lajos, Orbán János Dénes (és Rejtő Jenő) Troppauer Hümért, Weöres Sándor Psychét. És ebben a felsorolásban szinte mindegy, hogy melyik megteremtett szerző valós és melyik fiktív: a teremtés gépezete lényegileg ugyanúgy működik.



## TALÁLKOZÓ TÖRTÉNETEK

Tompa Andrea: *A hóhér háza. Történetek az Aranykorból.*  
Kalligram, Pozsony, 2010.

A regény alcíme, a *Történetek az Aranykorból* a könyv egy lehetséges előzménye felé tereli a figyelmet: Cristian Mungiu 2009-ben forgatott és jegyzett forgatókönyvíróként egy hat rövidfilmből álló sorozatot, *Amintiri din Epoca de Aur* (Emlékek az Aranykorból) címmel. Mungiu filmjeinek kiindulópontját afféle városi legendák jelentették, szájról szájra terjedő, különféle változatokban létező történetek. Némelyiket anekdotikusabb megközelítés jellemzi, máshol a mítoszi hangnem tűnik erősebbnek. Mungiu 1968-ban született Iași-ban, *A hóhér háza* szerzője, Tompa Andrea alig néhány év eltéréssel, 1971-ben, Kolozsváron.

Kétségtelenül körvonalazódik egy olyan tágabban értett generációs projekt, amelyik a rendszerváltozás előtti világ megragadásával kísérletezik, filmben és könyvben egyaránt. A hatvanas évek végén, hetvenes évek elején születetteknek ebben jelentős szerep jutott. A hangnem, amely megközelíthetővé, megszólalathatóvá teszi az „aranykorszak” történeteit, távolról sem egységes – olykor minimalista, máskor szövegközi utalásokkal átszőtt, néha ironikusan távolságtartó, máskor köznapian direkt vagy akár sokkoló. Nem egynemű szövegegyüttesről vagy képi reprezentációról van tehát szó, egyvalami azonban jellegadó módon ismétlődik a generáció munkáiban: az alulnézet perspektívája. A legsikeresebbé vált, több nyelvre lefordított munka ebből a vonulatból, Dragomán György *A fehér király* című műve (2005) a gyermeki nézőpontot követi, és gyerekek tűnnek fel olyan más szerzők regényeiben is, mint Demény Péter *Visszaforgatása* (2006),<sup>116</sup> vagy Máté Angi *Mamója* (2009). Tompa Andrea könyvében is kisgyerek, majd kamasz a főhős lány, aki köré felépül az elmesélhető történet.

Egyik támpont tehát az Aranykorszak, másik a referencialitáshoz való, tabudöntögetően direkt viszony. Valószínűleg egyfajta belső igénynek a megérlelődése eredményezi, hogy (egy korszak lezárásaként? a dolgok megértésének vágya miatt? a kimondás katarzisélményének reményében?) érezhetően erős önéletrajzi elemek, lenyomozható referenciájú események, helyszínek bukkannak fel ezekben a könyvekben. Az említett Máté Angi-könyv és Demény Péter-regény mellett ilyen Józsa Márta debütötete is, az *Amíg a nagymami megkerül* (2007). De ilyen jellegű próza nyomaira bukkanhatunk még kötetten nem rendelkező, fiatalabb prózaíróknál is, mint például A *meghajlás művészete* című 2008-as antológiában szereplő Kósa Borókánál.

További támpont a város, amely a regény színteréül szolgál. 2004-ben Kántor Lajos egy teljes kötetben (*Fellegek a város felett*) kísérelte meg összefoglalni

<sup>116</sup> A kötetben az előzőekben már részletesen esett szó róla [A szerk.]



azt, ahogyan a huszadik század folyamán Kolozsvár regények helyszínévé és témájává változott. A tárgyalt szerzők között ott szerepelt Kuncz Aladár és Bánffy Miklós, Tamási Áron és Ligeti Ernő, de a második világháború utáni korszakból Bálint Tibor és Lászlóffy Aladár is. A legfiatalabb regényíró a kötetben tárgyaltak közül az 1944-ben született Csiki László volt, akinek 1989-es kisregényét, *A céda nyúlt* vizsgálta Kántor összefoglalója.

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Tompa Andrea könyvével bővült trilógiává a közelmúlt figyelemre méltó Kolozsvár-regényeinek sorozata, amely most már a hatvanas-hetvenes években születettek Kolozsvár-élményéből is meríthet. Fentebb más összefüggésben már említettem Demény Péter *Visszaforgatását*, illetve Józsa Márta *Amíg a nagymami megkerül* című könyvét, de a Kolozsvár-központúság összetartozásuk újabb elemét jelenti.

A három könyv közül alighanem Demény Péteré a leginkább regényszerű. A fókuszitt egy családtörténetre esik, illetve az elbeszélő hangsúlyos önmegértési igyekezetére. Az, amit korrajzként szokás emlegetni, mintegy mellékesen szövődik bele a történetbe, a családtörténet-vonal összefüggésében: az államosítás, a Horthy kolozsvári bevonulásával kapcsolatos legendárium, az „ipari gyakorlat” vagy a „mezőgazdasági munka” a nyolcvanas évek iskolarendszerében. A perspektíva nem törekszik átfogó magyarázatok érvényesítésére, legfennebb a saját történet vonatkozásában, de azt is újra meg újra megbontja, hogy aztán újraépíthesse.

Józsa Márta könyve a leginkább kísérleti próza – ez az aspektus Garaczi László és Esterházy Péter ironikus, nyelvi önreflexióban tobzódó könyveihez közelíti. A könyvben ide-oda utaló jegyzetszövegek, ugyanazt a témát más kontextusban is felvető szövegrészek, a narrátori pozíciót visszatérő módon jelző mondatok („nézem azt a kislányt”) jellemzik. Az utólagos, magyarázó perspektíva uralja ugyan a történetmesélést, de az alulnézet is érvényesül, egyfajta felnőtt és gyerek közti dialógusként. A megjelenített történetek (a hóstáti gazdaságok felszámolása stb.) gyakran emlékeztetnek Tompa Andrea könyvének eseményeire, az egész könyv összhatása az erőteljes nyelvi humor ellenére mégis jóval sötétebb tónusú, mint *A hóhér házáé*, talán azért, mert a kiválasztott történetek szinte kivétel nélkül traumatörténetek. Bizonyos értelemben éppen a Józsa Márta-könyv jelöli azt az átmeneti formációt, amelyik Csiki László vagy Ágoston Vilmos regényeinek (utóbbtól különösen a *Lassú vírus* – 1981, vagy a *Godir és Galanter* – 1998 című műveket említhetnénk Kolozsvár vonatkozásában) abszurditást nyelvi humorba és groteszkbe fordító írásmódja felé mutat az időben visszafelé haladva.

Tompa Andrea regényének Kolozsvár-képe váratlanul tágas, és váratlanul sok összefüggést mutat fel, annak ellenére, hogy itt is lényegében egyetlen család, s azon belül is egyetlen (mindvégig koraérettnek tűnő) lány történetét követjük. Ez a család viszont egy olyan áramlásban létezik, amely a legkülönfélébb *kint*-ek és *bent*-ek erőterei szerint írható le, így a család

generációinak életében nagy számban bukkannak fel azok a történettípusok, amelyekből Cristian Mungiu kisfilmeket forgatott. A könyv narratívája 1989 karácsonyától 1989 karácsonyáig ível, a nyitó- és zárófejezet között főleg az előzményekre összpontosítva. Ez a történetmondói választás indulásból valamiféle reményt csempész az elbeszélésbe (mondjuk a Józsa Márta-könyvhöz képest). Kolozsvár bontásának történetében is ott marad egy kis, irracionális csoda fogódzója: a Dohány utcai ház, amelynek fontos szerepe van a történetben, túléli a hóstáti gazdaságok legyalulását is, marad egy biztos pont, ahová vissza lehet kanyarodni. Józsa Mártánál ez a biztos pont legfeljebb „egy nagy bokor kiirthatatlan torma” meg néhány tő virág – a gyermekkori ház eltűnt, lebontották.

Távrolról sem azt szeretném mondani, hogy valamiféle mindenáron „pozitív végkicsengésű” Kolozsvár-regény után vadászok *A hóhér háza* olvasójaként. De elkerülhetetlenül magával ragad az a vitalitás, amelyik a történetből árad, nyilván azzal összefüggésben, hogy a főszereplő lány a könyv nagy részében kamaszként éppen a világ felfedezésének azt a szakaszát éli, amikor minden lehetségesnek tűnik. Közben természetesen ott sorjáznak ebben a könyvben is az epizódok elzúlló férfiakra, lebontott házakról, megszüntetett osztályokról, szétesett házasságokról.

A könyv szerkezete töredékes: egy-egy rövid fejezet egy-egy kis témát, figurát, jelenséget próbál megragadni ide-oda ugrálva a huszadik század évtizedei között. Ugyanakkor mindegyik fejezet egy-egy hosszabb mondat – egy lélegzetvétellel megírni vagy elolvasni túl hosszú, de a jól tagolt fejezetstruktúra miatt mégis dinamikusnak tűnő megoldás. Az egy-egy figurára, eseményre, viszonyra történő ráközelítés a könyv második felére azt eredményezi, hogy jó ismerősökként, az összefüggéseket már némiképp átlátva figyelhetjük, miképpen lakják be a kolozsvári (meg zajzoni, meg szucsági) tereket a szereplők.

A szereplők nevének, iniciaisínak nyomába eredve valós személyekhez jutunk. Erre szokták mondani, hogy a szerző „kulcsregényt” írt. Ennél mégis jóval többről van szó: annak megértéséről, megértetéséről, hogy mi is történt a rendszerváltást megelőző évtizedekben, hogyan élhette meg egy-egy család ezt az időszakot. A kulcsregényként való olvasásban maga a szereplők beazonosítása kötné le az olvasói energiák jelentős részét: a mű hatása a szereplők felismeréséhez kapcsolódna. Azáltal, hogy Tompa Andrea még a neveket sem változtatja meg vagy hallgatja el a legtöbb esetben, a beazonosítás „munkáját” megspórolja: fókuszoltabban lehet figyelni arra, milyen is a regényben az emberi viszonyok rendszere, a hatalmi erőterben való mozgás lehetősége.

A „kint” és a „bent” helyzetei a regényben megjelenített család esetében nagyon sok vonatkozásban érvényesülnek: a család kapcsolódik is a hatalomhoz meg nem is (van közöttük párttitkár és „osztályellenség” is, a

hatalmi ranglétra legkülönbébb fokozatait lakják be, ráadásul az apa „züllése” egyben társadalmi értelemben is deklasszálódást jelent), egyformán ismeri a szocialista boltok pultjain belül és kívül eső világot (az anya a központi áruház beszerzője), identitásproblémákkal is hangsúlyosan szembesülnek (a családtörténet két világháború közti szakaszában a konzervatívabb székely családmodell szembesítődik a társadalmilag is, térben is mobilis századeleji zsidó identitással), a kiemelkedő tehetségű és irodalmi érzékenységű lánynak román iskolai közegben is helyt kell állnia (helytáll), és koraérettsége folytán legalább annyira „bent” kell lennie a felnőttek játszmáiban, mint a kortársaiéban. Tanárok, színészek, költők, családtagok vonják be olyan folyamatokba is, amelyek a „kultúrán keresztül történő ellenállás” (például a dzsesszkultúra, alternatív színház) formáitól a tényleges ellenállásig (üzenetküldések a forradalom előtt álló Temesvárról/Temesvárra) vezetnek, a szexualitás ebben az összefüggésrendszerben pedig inkább csak a helyzetek feszültségét megadó adalék, inkább körvonalazatlan vágy és energiák áttételes forrása, mint tényleges esemény.

Tompa Andrea regénye tehát átjár a kinti és benti világok között, hosszú mondataiban magyaráz is, értelmez is fáradhatatlanul (alighanem további kintek és bentek közötti közvetítésekre gondolva – az újabb generációk, illetve a Románia határain kívül élők befogadási esélyeit könnyítve), és közben mintegy mellékesen felskicceli, rendkívül életszagúan, a kolozsvári emberek létezését meghatározó alaptörténeteket, a húszas-harmincas évektől a rendszerváltozásig. Józsa Márta rokon könyvének van egy fontos megállapítása, amely az íróvá váláshoz szükséges türelemről szól: „Tudni várni a mondatokra, éveket. Évtizedeket, akármennyit, és éppen annyit tudni várakozni, amennyit kell.” Tompa Andrea kívárta a megfelelő pillanatot – első regénye érzésem szerint megkerülhetetlen Kolozsvár-regény. És ennek a könyvnek a vitalitása, sodrása további könyvek lehetőségét sejteti.

## TÍZMONDATOSOK

### Tíz mondat a meknomorf hibridekről

Nemes Z. Márió: *Bauxit. Palimpszeszt – Prae.hu, Budapest, 2010.*

A huszadik század elején egy román előavangárd szerző, aki Urmuznak nevezte magát, olyan bizarr rövidtörténeteket írt, amelyek szereplői egy szemből, egy pofaszakállból és egy szoknyából tevődtek össze, vagy másutt szögesdróttal bekerített kecskeszakállt, netán aromatikusan facsört viseltek.

Nemes Z. Márió versei a legradikálisabb költői kísérleteket (Urmuzhoz hasonlóan) a testkép, illetve a nyelvi absztrakció terepén hajtják végre. Szétszedett testekkel, testgépekkel, testimitációkkal, kipreparálnak ható testrészekkel kerül szembe lépten-nyomon a kötet olvasója, és ha szembekerül velük, legalább olyan nehezen szabadul tőlük, mint az egyik vers beszélője: „Valami belement a szemembe, / és azóta ott lakik.” (13)

A testi viselkedés kényes pontjait, tabuit sorra döntik le a versek, akár Hieronymus Bosch a *Gyönyörök kertje* című képen, Nemes Z. Máriónál például gyakori, hogy a szereplők benyúlnak egymás szájába, vagy egyéb orális agressziót követnek el egymással, nem ritkán váratlan eredménnyel: „Benyúlok a szádba, de amit találok, röhög és elszalad.” (29)

Az emberi, az állati, a növényi, az ásványi és a gépi szférák teljes egyenértékűséggel vannak jelen a képi világban: meknomorf és zoomorf hibridek, ordító virágok és bogárjavítók, hegesztett Puskinok bukkannak fel a szövegekben, a legszenvtelenebb hanghordozás mellett. Ez a világ az érzékelést és a nyelvet is meghatározza tehát, számomra a kötet talán legerősebb mondata az, amelyik mintegy mellékesen megmutatja, milyen típusú filozofikus belátások következhetnek egy ilyen világszerkezet radikális végiggondolásából: „Azt kívánom, hogy ne legyen nyálad, azt kívánom, hogy ne legyél.” (74)

A kortárs magyar költészetben Nemes Z. Márió legközelebbi rokona ezt a radikalitást tekintve alighanem Németh Zoltán, aki 2000-ben megjelent verseskötönyve (*A szem folyékony teste*) óta, *A szem sötétje* vagy a *Koromevés* című szövegeiben, majd *A perverzió méltóságában* (2002)<sup>117</sup> még kibontottabb formában kísérletezett hasonló effektusokkal, igaz, inkább a testi radikalizálásra összpontosítva, és kevésbé tágitva ki az absztrakciós szintet a növényi-ásványi irányok felé: „A szem sötét árnyék, a test / folyékony csatornáin úszik, / nyálam ismeri csak.”; „Katalizátoros autók kipufogóiról / begyűjtött korom előkelő, száraz íze / van most a számban.”

Az, hogy a kötet versei az absztrakció irányában mozdítanak ki nyelvi paneleket, jól látszik az olyan szöveghelyeken, ahol rögzült nyelvi formulákba

<sup>117</sup> A kötetben az előzőekben már részletesen tárgyalt [A szerk.]

helyettesít be a szöveg más kontextusokból érkező szavakat („a szájakat ne ingerelje”; „mi vagyunk a matiné, mi vagyunk az élet”), vagy ahol váratlan, a köznapitól eltérő oppozíciós szerkezeteket hoz létre („Nagy kezemmel csak rá mutogatnék, kis kezemmel mindig simogatnám.”).

Kifejezetten konceptuális, ennyiben „laboratóriumi” költészet ez – de épp ennek következtében képessé válik arra, hogy nyelvileg mutassa meg, mihez képest ember az ember, hiszen az emberről beszél, olyan rituálék, gyakorlatok, nyelvikódok felől, amelyek legfennebb a nem-emberi kontextusából tűnhetnek távoli ismerősöknek. A kérdés, hogy ez a nem-emberi az ember után van-e (tehát poszthumán), vagy az ember előtt (ha mondjuk a „visszamegyek a test elé, bele a tejbe” mondatnak tulajdonítunk kiemelt jelentőséget), félrevezető, történeti linearitásba helyezné szerintem Nemes Z. Márió kísérletét: ebben az értelemben, az ásványi, növényi, állati kontextusokra is figyelve, azt gondolom, az időtlen emberen-kívüli felől láthatunk rá valamire, egy eddig nem létezett nyelv szókészletével és szintaxisával ismerkedve.

### Tíz mondat arról, hogy beláthatunk-e egy kalap alá

*Pollágh Péter: A Cigaretta. Prae.hu – Palimpszeszt, Bp., 2010.*

Mindig titokzatos, ha egy arcot teljesen elfed valami, ez Magritte-től legalább annyira tudható, mint Fehér Lászlótól, akinek kalapos festményei két 2010-es verseskönyv borítójára is rákerültek: Szántó T. Gáboréra és Pollágh Péterére. „Mintha tejúton járna, / fehér lépcsőn jön fel, / a ruha viszi, viseli őt. / Az is fehér. Lehajtja / a fejét. Lecsukja, / csak a kalap látszik” – mondja a *Kékraktár* című vers, azt az arcot kellene megfejteni, amelyik a kalap alatt van, erre ír pszichedelikusan lebegtetett variációkat Pollágh.

A többször, másként visszatérő ugyanaz eloldozza és felröpíti a szövegeket („mint egy sárkányt” – mondja az egyik vers), egy absztrakt térben lebegünk, de nincs fölfelé vagy lefelé: kavargás van, ugyanannak a dolognak az átcsúsztatása egy másikba, belátható mennyiségű motívum beláthatatlan mennyiségű kombinációja.

Ha elhagynánk a verscímekeket és folytatólagosan tördelnénk a verseket, egymás után, jobban látszana, hogy Pollágh rokonai ebben a kötetben a polifóniával ügyködő modernisták, és hogy a kötet minimalizmusa ennyiben látszólagos: az, hogy „what you see is what you get”, *A Cigaretta* beszélőjének nem lenne elég. A látás itt szétválogathatatlanul össze van keveredve a nyelvvel (pl. „palackba menne, mint a szellem, nem is füstbe” stb., hát ez látvány is meg nem is), ezért még a mondat ellenkezője sem igaz („what you don't see is what you get”), meg túl metafizikus is volna a kötet alapattitűdjéhez képest.

És hogy az alapattitűd akkor mi is volna.

A szédítő motívumkombinatorika szétzilálja a szavak körüli „eredeti” kontextusokat (átküldi a szavakat pár szivárványon, ahogy a kötet két verse is a címszereplő arcát), és így a szavak elkezdnek valami váratlanról beszélni.

Az alapattitúd talán az (és ezért nem metafizikus Pollágh költészete), hogy amikor a váratlan megszólal, akkor nincs lecövekelés és nincs hanghordozásváltozás, hanem tovább-jelzést intenek, a kombinációsor folytatódik, a kötet végén pedig ráadásul visszatolatás, visszavonás van. A váratlanok, amik megszólalnak, ilyenek: „Mindegyé tette a többit, / nem mássá”; „kopasz kávé, / füstölög, mint a puskacső”; „A látvány nem fér el / a kékraktárban”; „Sem megerősíteni, / sem megcáfolni / nem tudták még az arcát”; „Egyszer tükröt is ásott nekik, / észre sem vették, / bele is estek réges-rég”.

Az alapattitúd az, hogy benyúl a tükörbe két kézzel, galléron ragadja, akit ott talál, és jól megrázza – de a kalap akkor sem esik le az arcáról: a kalap az arcban van.

### Tíz mondat a szarajevói buszokról

*Kollár Árpád: Nem Szarajevóban. Fiatal Írók Szövetsége, Bp., 2010.*

Kedvenc mondatom a könyvből: „szarajevóból buszok indulnak szarajevóba”. Nem lehet kilépni, kigurulni, kiemlékezni a dolgokból, a testből, látszik mondani a könyv. A szarajevói padokon, egy parkban például huszoneves párok rituáléi zajlanak, a farmernadrágok cipzárjai kemény ostromoknak vannak kitéve, de érényövként állják a meg-megújuló rohamokat. (19)

A könyvben Szarajevó egy életérzés jelölője – a közeli idegenség vonzasköre, a meg nem valósult lehetőségek helye: „szarajevóban magad sem tudod / mi lehetnél s mi lehetnél volna”. A szarajevói könyvtár égésében ugyanúgy egybejár az ember és könyv megsemmisítése („szarajevóban két napig égett / a könyvtár egyfolytában / mesélem itthon két napig / (...) miközben fogalmunk sincs róla / egy átlagos test meddig ég”), mint Lászlóffy Aladárnál, akinek helyszíni tudósításából az alexandriai könyvtár égését figyelhetjük („Kiléptem polcom ajtajába, és a folyosó hangulatából rögtön láttam, hogy valami rendkívüli történt. A bölcsek, költők és tanítómesterek valamennyien álmukból felzavartan állnak a polcok szélén, a folyosók emeletei felett. »Ég a szálloda!« – »Tűz van!« – »Ég a könyvtár!« – kiáltoztak összevissza a rohangálók.”).

Kollár Árpád a memória könyvét is írja, de ebbe zavaró elemek, halálok, hamis gesztusok szüremlenek be – az egyik vers beszélője levarrott szemhéjakkal védekezne az emlékek/fényképmélekek ellen, de hiába: „Nem szeretem a fényképet, mert nem hagy / emlékezni és nem enged feledni. / Elfed és kihantol. Mert a levarrott / szemhéjak alá régi, szemcsés képet égetett / retinámra egy derús novemberi délelőtt.” (31)

Ahogy előrehaladunk a kötetben, egyre inkább a test könyvét olvassuk. Groteszk képek, evés és szerelem egybejárása, út a szétszedett test belsejébe, talán valamiféle megfejtésre vágyva. A test egy egyszemélyes törzs lakóterületévé minősül az egyik emlékezetes versben, aztán (a másik testeként) azzá a helyé, ahol az apa (még) nem férhet hozzá megszületendő gyermekéhez, ahol a gyermek közeli idegen, és még láthatatlan.

Néhány erős motívum szervezi könyvvé Kollár Árpád munkáját: az emlékezés-probléma, a test-probléma, és a (Szarajevóvá konkretizált) távolság/közelség, ami az egésztestet kivetíti a térbe, lényegében ugyanúgy, ahogy a könyv szerves részét képező térképek és alaprajzok szabadkai és palicsfürdői helyszínekről.

### Tíz mondat arról, hogy a peremen az élet

*Keresztesi József: A Karácsondi út. A Szőranya és az Új Párduc zenekarok dalszövegeiből. JAK – Prae.hu, Bp., 2009.*

A perifériáról jön és piszkosul dühös – ismerjük ezt a *feelinget*. A *feelinget* Keresztesi József szövegei is ismerik, fel is használják, saját javukra, aztán még megtoldják valamivel – egy jó nagy fintorral, amelyik ugyanúgy szól a centrumnak és a perifériának és az érzésnek, és egy kicsit áthelyezi a dolgokat egy intellektualizált metaszintre.

Miről szólna egy Európa Kiadóval kereszteződő Cseh Tamás az 1990 utáni évtizedekbe áttéve, a popkultúra fősodra idején, nagyjából ezt mutatják a dalszövegek; ha nem volnának, ki kellene őket találni. A viszonyítási pontok neve itt (kicsit a félmúltba belelógva) Edda Művek és Mark Hamill, az oppozíciók Gyulák – Vikidál és Deák Bill – között képződnek meg („vikidál sajnos aláírt / hát hallgatunk inkább deák billt”), egy mondatnyi távolságra kerül egymástól Arnold Schwarzenegger és Friedrich Nietzsche, a szuperhősök pedig „Stefán Derik és Hari Klejn”, akik „életben hagyják elfogják / megvédik vagy bezárják”, és látjuk, hogy ez jó.

Nem egyetlen fal van ebben a könyvben, amelyiknek fejjel előre neki lehetne rohanni (a nyolcvanas években mondjuk egyértelműbbek lettek volna a dolgok), sokfelé röpködnek tehát a célzott lövedékek, annak az ösztönös lázadásnak a nevében, amelyikhez a nyersebb, refrénes dalszövegforma talán jobban is passzol, mint a sokkal konstruáltabbnak ható egyéb kortárs magyar poétikák.

A luxusban létező nagyfiúkkal például nemcsak az a baj, hogy arrogánsak és agresszívek, maffiamódszerekkel dolgoznak, és alámerülnek a márkanevek között, hanem az is, hogy a Hendrix-féle *Hey, Joe*-nosztalgia felől érkeznek, önmagukkal, hatvannyolcasságukkal szemben sem következetesek („Sajnos, a virágyerekek / Hajtják a világkereket”). De a szimbolikus helyekkel is

baj van: a centrum alapból túl nagy arcú, *A vidéki fiatalok Budapesten* című szövegben például a centrum reprezentánsa történetesen egy „kidobóember aki bedobott valamit” – ott, a centrumban lenni tehát nem jó.

A periférián is baj van (*A vidéki fiatalok vidéken*), „hazától pestig hat átszállás / szabadesés szabadszállás // (...) ha korán beüt a záróra / veszünk italt meggyünk kéróra / marék zsetonom szétszórva / gyöngyös mint szellemi létforma” – ott tehát szintén nem jó.

A *Karácsondi útra* (amelyiknek a borítója egyébként szubtilis *Félelem és reszketés Las Vegasban* vizuális idézet) az ötvenes évek irodalomkritikája azt mondta volna, hogy dekadens és negativista, de ettől *A Karácsondi út* nem esne kétségbe, és persze nem is lenne egyedül.

Ami marad: a röhgés az egészen, végigzongorázva a legfeketébb humortól a szubtilisan utalgató parafrázisokon át a legelszálltabb, örök nonszenszig a teljes skálát: „És hazaballag a jó hajléktalan, mikor a szentmise véget ér”; „Budapesten kitört a brókerlázasadás / A presszóban a tévén ezt lessük, semmi mást // Figyeld, a brókerzászló hogy kering / Hogy vakít a fehér brókerkering / A kormányerők meg a brókerfelkelők / Összecsapnak a Vidámpark előtt”; „lehet hogy meghalsz de küzdeni köll / itt ez a mangóalapú körtelikőr / most kikérünk belőle három felest / mert ilyent nem ismer a nagy Budapest”; „a világvégen lenn a stégen / pecázik minden popzenész / aki sokáig néz a bányatóba / a bányató arra visszanéz”.

## Tíz mondat a komponálásról

*Csehy Zoltán: Homokvihár. Kalligram, Pozsony, 2010.*

Megismételhető-e a klasszicista költészet bravúrja, ha a sajátos antik motívumkészlet helyére valami más kerül?

Csehy korábbi könyvei persze nem klasszicisták voltak, hanem szerepjátékok idézőjelei között játszottak a mostanihoz nagyon hasonló játszmákat. Az, ami a korábbi könyvekben az antik és újlatin kultúra toposzrendszere volt, a *Homokvihárban* a zenei terminusok, zenetörténeti és zeneelméleti epizódok gomolygása – legalábbis a könyv első felében.

A zenéről való beszéd zenei beszéd is – tételekké szerveződik, megvillant és kibont bizonyos motívumokat. A nagyobb struktúrában látszik igazi jellege.

Van két Kassák-utalásos verscím a kötetben (*Orfeokassák, Kavafiszkassák*), amelyek sajátos hibridként működnek, kétféle világ összeillesztéseként. De Kassák hangját, dikcióját talán még inkább behallhatjuk a *Cage Pozsonyban* című szövegbe – itt elvonttá válik a nyelv, a kassáki módon, de a kassáki „pedagógiai” tétek nélkül: „Merce Cunningham egyetlen mozdulása a színpadon amikor gumivá válik benne a halál csontja két évszak határán ahol a legaktívabb az időtevékenység”.



A második könyv, maga a *Homokvihár* a hagyománnyal kezdeményezett dialógus újra, ahol nincs közvetlen hozzáférés a tradícióhoz, ahogy magához az emberhez sem: „árnyék álma az ember, / az ember álma az árnyék, az álom árnyéka az ember.”

Nevek, testek, történetek, hangzások őserdejében bolyongunk. Úgy, ahogy a címadó kamaraopera-librettóban, ahol „sivatagi szél árad a szövegből, mely minden pillanatban kész átrendezni a tájat.”

## EX LIBRIS

## Váradi Péter: Papírfigurák

Egy folyamatban lévő énkeresésről ad jelzéseket Váradi Péter könyve. Ez önmagában túl sok verseskönyvről lenne elmondható, ennyiből még nem derül ki, figyelmet érdemlő-e a *Papírfigurák*, lépünk tehát tovább, nagyon is jelentésszerűen, milyen útvonalakon, milyen helyzeteken és helyszíneken, milyen teorémákon halad keresztül a kereső.

Feltűnő az a módszeresség és arányérzék, amely lényeges helyek közelébe viszi a versek beszélőjét – helyzetbe hozza, viszonyítási pontokat talál számára, ahonnan el lehet rugaszkodni. A keresés tehát nem vaktában zajlik, nem az élmények habzsolása jellemzi, hanem mintha eleve egy élményválogatott kialakítása zajlana, archetipikus képzetek, helyzetek körében. Az archetipikusság nem zárja ki, hogy nagyon is konkrétak, személyesek legyenek az elbeszélte történetek: Az *első város* című ciklus például egy városi mitológiát alakít ki, olyan élethelyzetekkel, amelyekkel városlakók jellemző módon szembesülhetnek, még ha nem is gyakoriságuk miatt jellemzőek. Éjjel egy szupermarketből hazafelé – a parkolóban utolsónak maradt autóval, vagy éjszakai busszal utazni a körúton, lomtalanításkor: hozzáférhető situációk, ezeknek egy sajátos vonatkozási rendszer ad kiemelt jelentést, a szakralitás, a titkok, a „nem emberi figyelem” átbillenti őket az önmagukon túlra: a közeliben, ismerősben megcsillanó idegent látjuk.

A *Castlebay* ciklus fordított mozgással az idegenben megmerítkező ismerőst figyeli: beavatásszerű utazás ez, anélkül, hogy bármi igazán és megragadhatóan rendkívüli történe a versekben, mégis érezzük olvasás közben, hogy ez a másikba, régibe mártott én közelebb került önmagához.

A következő rövidebb ciklus (*De Sade*) egy radikális etika, a testi működésből levezetett törvényszerűségek vizsgálata és körüljárása – itt a testrészek, testképzetek feltűnően magas aránya mozdítja ki a beszédet megszokott medreiből. Végül az eredettel – szülőkkel, születéssel, halállal való szembesüléstörténetei következnek, és ezek felől jut el az utolsó ciklus (*Az utazás*) a személyesség és közvetlenebbül az én problémájának felvetéséhez.

Az a fajta verseskönyv a Váradi Péteré, ahol a szerkezetben és problémafelvetések irányában kell keresni a téteket: a versnyelv nem tolakszik, csak enyhén stilizál fölfelé, épp annyira, hogy a minimalista beszámoló mögött egyéb, összesűrűsödő jelentéseket sejtünk, amelyek valahol máshol vannak, nem bent a versekben.

(Könyvpont – L'Harmattan, Budapest, 2011)

## Németh Zoltán: Boldogságtelep, vetélőgépben. Csáth szeretője

Azt, hogy mi lenne a bolgár kalauz történetéből, ha bolgár kalauznővé írnánk át, Láng Zsolt is megálmodta már korábban, *A szomszéd nő* című könyvében. Németh Zoltán újabb csavart iktat be a továbbírás logikájába: azt az elemet, hogy ez a bolgár kalauznő valójában magyar – írói ambíciókat dédelgető budai lány, aki hírlapokból ismeri Kosztolányit. Ebben a változatban a kommunikáció továbbra sem lehet teljes – a nő történelmi szituációja miatt sem; és azért sem, mert arra a testek közötti játékra, amely a fülkében végbemegy, nincs nyelv; pontosabban: Kosztolányinak nincs rá nyelve, Csáthnak talán inkább volna.

Németh Zoltán sokadik kötetében keresi a testivel beoltott nyelv hatáslehetőségeit – könyveivel találkozva gyakran az az érzésünk, hogy bőrünkkel, zsigereinkkel is olvasunk.

A test és a vágy (egyébként nyelvileg igencsak rugalmas) teóriáinak hatását ott érzékelhetjük a szövegek hátterében: Deleuze, Barthes, Foucault gépezetei, automatái, gyönyörelve, materialitása jelen vannak az írásokban. Persze azt a kombinációt halljuk valójában, amelyekben feloldódnak, eredetnélkülivé válnak az elemek, miközben ott vannak továbbra is, valahogy úgy, mint az *Izonytartály* című versben, ahol a beszélő egy lenyelt kapszulából szívódik fel, oldódik szét a másikban, erős metaforáig vezető módon: „A felejtés mint statisztikai adat: / A meddig bírod nélkülem úgy aránylik a meddig bírom nélküledhez, / Mint a semmi egy másik, egészen másik semmihez.”

A könyv olvasójának le kell mondania arról, hogy az egyes versek beszélő énjét ugyanannak a szereplőnek gondolja – az én-szólamok, az identitások igen erősek, fontosak, de nem „állnak össze” a történetek. Ezzel kapcsolatban valószínűleg az *Illuminációk* című szöveg tartalmazza a releváns instrukciót/reflexiót: „csakis ez és csak így történhet mindez, / (...) történetekkel messzi, távoli emberekről, / a sors átlós útvonalairól, / fájdalmaikról, amelyek beépülnek / a történetek nyomán a hallgatóba, / mert egészen hihető az, hogy az ő / történetei most már az enyéme is”.

Ebben az értelemben a *Boldogságtelep, vetélőgépben* leginkább a *Párhuzamos történetek* rokona, a münemi jellegből adódó, jelentős különbséggel – hiszen itt az egyes szám első személyű szólamokkal való azonosulás mintázata jelent kihívást az olvasó számára.

Megcsalások, gyávaságok, kegyetlenségek, betegségek, közönyből vagy gyűlöletből eredő tettek – egy nagyon is mai világ reprezentációja, egyes szám első személyű szólamokból összerakva.

(*Kalligram, Pozsony, 2011*)

## Orcsik Roland: Mahler letöltve

Az énre vonatkozó képzeteket egyszerre sűríti és szórja Orcsik Roland, amikor Gustav Mahler nevét emeli a címbe: látszólag egyetlen maszkot hoz létre, és annak közvetítésével beszél – de pontosabb azt mondani, hogy Mahler itt egyaránt szereplő, inspirációs forrás, narrátor és köznapi tevékenységek kísérő eleme/társa.

A városi mitológiáktól sem járunk messze: Mahler az a 2011-es Orcsik-kötetnek, mint Garfield a 2007-esnek. Valamennyire azért mégis más – legfőképpen azért, mert Mahler zenéje valamiféle poétikai kódot, fogódzót is nyújt a költészetnek, Garfield inkább életérzést kínált, a testközpontúság és a lustaság fanyar dicséretét, poétikailag pedig legfeljebb a minimalizmus, a kevés kockából felépített képregény analógiáját.

Életrajzi elemek felvillanása, egy életút nyomait követő zarándokút képei – ez Mahler-múzeum is lehetne, de nem az, hiszen főként egy Mahler-zenét mába átkontextualizáló, a zene hallgatását, működését megmutató közeget látunk, s csak ezen keresztül, gyakran a legköznapibb, legprofánabb egyéni élethelyzetekben nyeri itt el pillanatnyi és aktuális jelentését a Mahler-zene. „Claudio Abbado a bécsi szimfonikusokkal, valamint az utcával együtt elragadó erővel interpretálja számomra Mahler zenéjének felfoghatatlan önellentmondását”, mondja Orcsik a Mahler-zenét az utcazajjal kombináltan befogadó mindennapos gyakorlatáról egy műhelyességében.

Alma Mahler a kötetben erőteljesen testi/műzsai helyzetekben nyilatkozik meg, s az a sajátos szerkezet, amely gyakran az előző vers motívumait bontogatja, variálja tovább, ebből a szempontból is jellemző: Alma testétől álmiaihoz érkezünk hamarosan, innen pedig Freudhoz vezet az út, egy villám-pszichoanalízis erejéig, „mély aknafúrás egy rejtélyes építményen”, ez az emléke marad Freudnak a Mahler-analízisről.

Az, aki gyűjtőútra indul egyetlen mánia nyomában, igen valószínű, hogy a teljességgel találkozik: a mánia (ahogy Orcsiknál a Mahler-utalássorozat) csak egy fonál, amelyre felfűzhetők a világ dolgai, ahogy például a könyv *Anyagcsere* című ciklusában. Mahler töredékes zenei szerkesztésmódja inspiratívnak mutatkozik abból a szempontból, hogy távoli dolgok törmelékei kerülnek egymás közelébe, így ha nem is minden mindennel, de sokminden sokmindennel összefügg a könyvben. Zene a zajtól elkülöníthetetlen, a kompozíció bekalkulálja a lemeztű sercegését, a házizajokat (mosógép, konyhai zörejek), a kinti világot az utcazajokkal, s a zsigeri kódoknak engedelmeskedő hangokat is: „Néha már azt hiszi az ember, / hogy pálinkamérésben / vagy istállóban van.”

Az előző könyv irányjelölése *Holdnak, Arccal* volt, az új kötet a *Holdnak háttal* című ciklussal zárul. Önidézet és a más irányba indulás jelzése egyszerre, azt mindenesetre jól érzékelteti, hogy Mahleren keresztül is egy saját

problémahalmaz kibogozására tesz kísérletet Orcsik, az utolsó sorokban együtt van a kint és a bent, az én és a vég („vég-én”), és legfőképpen a paradoxon, amelyik elég feszültséget tart fenn ahhoz, hogy a vállalkozás folytatható legyen: „a molla a fülkagylóban fekete gyöngy / fekete cisz bújik elő világit / a befejezetlen lezárt darabban”.

Cseh Zoltán *Homokvihar* című kötete vagy Lanczkor Gábor némelyik szövege kísérletezett még a közelmúltban hasonló módon zene vagy képzőművészet versbe költöztetésével.

(*Kalligram, Pozsony, 2011*)

### Szijj Ferenc: A nereidák délutánja

Érdemes a fentebbi (már nem első) kötetektől visszaneézni egy 2010-es verseskötet, amelyik maga is egy visszanezési, újranezési gesztusból született: Szijj Ferenc válogatott verseskötet. Szijj beszédmódját tekintve is nagyon karakteres versvilágot alakított ki magának, Borbély Szilárd találó kifejezésével egy kritikájában az „aszketikus” szót használja leírására, visszatérő módon.

Szijj a fentebb tárgyalt szerzőkhöz képest egy korábbi generációhoz tartozik, egy másik irodalmi mezőben zajlott pályakezdése. A válogatott kötetben ezúttal nem is a beszédmód jellegzetességei érdekelnek, hanem kifejezetten az én körülírására, megalkotására tett kísérletek. Ami Szijj első kötetének megjelenésekor „korszaktünetként” volt leírható ugyanis (és Szijj a kezdeményezők között volt), az a jelen költészetét figyelembe véve, egybeolvasva friss kötetekkel (amelyek bevallottan viszonyulnak valamilyen módon Marno János, Szijj Ferenc vagy Kemény István szövegeihez) inkább variáns. Ebből adódóan egyéni ízei, tétjei is jobban látszanak talán.

Egyik sajátossága a Szijj-verseknek, hogy nincs bennük (valóságos) jelen idő akkor sem, ha grammatikailag a jelenben vagyunk. A tárgyias költészet közelében járunk a kötet olvasása közben, de mégsem annak tipikus megvalósulásával találkozunk. Vannak kiélelt kontúrok, látványok, képzetek, de a közöttük lévő kapcsolódások egy megragadhatatlan énbe, befelé vezetnek, váratlanak tűnnek a menet közben alakuló olvasói elvárásokhoz képest is. Mintha valami közbeékelődne a tárgy és annak hatása közé (az én, hát persze), de oly módon vállalná a szöveg az én fekete doboz-jellegét, ahogyan ezt más szerzőknél igen ritkán tapasztaljuk.

A kötet képrendszerében ez leginkább az elszigeteltség, elzártág képzetével kapcsolódik össze, mint a *Négyzetek* című versben („és kinyújtottuk a kulcsot a sötét ablakon. / Nem tudjuk, ki vette el, és hallgatózott / és leskelődött aztán vakon és süketen”), és ugyanott az érzékelés, az én és a beszéd tudatos külön tartását is figyelhetjük: „nehogy (...) enyém legyen / az érintés, az ütés és a beszélés, / hanem maradjak külön, és legyen / az elmondás mégis

érthetetlen." Homályos üvegek, lefüggönyözött ablakok, átszűrődő, nem tisztán érkező hangok vannak jelen, különösen *A nagy salakmező* című kötetben-ciklusban. Annak 32. darabjában ugyancsak az „átszűrődés”, akadályoztatott érzékelés emlékeztető szöveghelyeként olvashatjuk a „víz alatti” világba illő kommunikációs helyzetet: „megcsobbant néha a pályaudvar vizében / a bemondó hangja, (...) / fáradt voltam, / mint egy vízinövény. // És még oda is jött hozzám egy hal, / és kérdezett valamit, / de honnan tudtam volna?”

Maga a test is afféle fekete dobozként, felfedezendő, de érthetetlen mechanizmusok szerint működő gépezetként kerül leírásra, az érzékelés irányai szintén relativizálódnak („A fejembe néznek a fák egy láthatatlan / tölcseren keresztül”), illetve újra és újra felbukkan az akadályozottság, elzártság képzete („Egy nagy test belseje. Zsongva, unalmasan, / csupa engedelmességgel működik, / féligáteresztő ablakok, hús, vér”).

A versekben a tárgyak és élőlények afféle démonokként bolyongnak, megszelídítésükre leginkább a versek hangneme kínál lehetőséget: háttérbe húzódó humor és ironia, helyenként semleges, kiegyensúlyozó beszédformák.

Szijj Ferenc poétikai stratégiája innen nézve, a többi szerző kötetével is összevetve erőteljesen alkatinak (és nem annyira korszakspecifikusnak) tűnik – ugyanakkor persze vonatkoztatási rendszere is jelentősen eltérő azokhoz képest. Szijj nyelvfilozófiai belátásokból, a kortárs vizualitáshoz kapcsolódó anyagokból, életútbeszélésekből építkezik, a többiekhez képest leginkább a jelenhez fűződő, említett viszonya tűnik másnak.

*(Jelenkor, Pécs, 2010)*



## RÉGI TÖRTÉNET

Karácsonyi Zsolt: *Ússz, Faust, ússz! Pallas-Akadémia, Csíkszereda, 2010.*

Egy régi történetet mesél Karácsonyi Zsolt könyve, az *Ússz, Faust, ússz!* A régi történetek pedig, ha jól mesélik őket, úgy sűrűsödnek össze a jelenben egyetlen ponttá, hogy nem érezzük kiterjedésüket, nem érezzük időbeliségüket: benne vagyunk és bennünk van, mint Jónás próféta a halban. És ha előkerülünk belőle, ha előkerül belőlünk, nem a helyet látjuk, hanem azt, aki előkerült, és már csak az van hátra, hogy nevet találjunk neki.

A régi történetek mesélésekor talán a hangnem a legfontosabb, ezen múlik elsősorban, hogy meg akarjuk-e hallgatni a történetet éppen ott és akkor, abban a testében, amelyik a hangokat adja neki. Karácsonyi Zsolt esetében az a helyzet állt elő, hogy 2010-ben két verseskönyve is hasonló problémákat vizsgált: előbb az *Igazi nyár* jelent meg, néhány hónappal később pedig az *Ússz, Faust, ússz!*

Az időbeliség ebben az esetben stációkat is jelent: az *Igazi nyár* kicsit korábbi kezd a történetet, a Faust-könyv pedig valamennyivel tovább jut el benne.

A legfontosabb különbség a két könyv között először is az, hogy az *Igazi nyárban* ott vannak a mások, a többiek. Aki beszél, tekintettel van rájuk, bosszankodik rajtuk, szórakoztatja és befolyásolja őket, néha, ritkábban, tanul tőlük. A legfőbb irány, amelyik a könyvben felbukkan, már ott is befelé, illetve a mélység felé irányul, de ha mellé helyezzük a Faust-továbbgondolást, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy fokozati különbség van a két könyv között: a könyvterjedelmű poémában absztraktabb, mitikusabb, egyszersmind bensőbb a táj.

A másik különbség hangnembeli: a korábbi könyvben szükségszerű, hogy több tónus szólaljon meg, hiszen eleve nem összefüggő költeményként íródott; könnyedebb, parodisztikus regisztereket ugyanúgy hallhatunk benne, mint emelkedettebbeket. Az *Ússz, Faust, ússz!*-ban is vannak ellenpontok természetesen, akárcsak minden valamire való zenei kompozícióban. Különös ugyanakkor (vagy talán épp az említett stációkkal hozható összefüggésbe), hogy míg az *Igazi nyárban* a parodisztikus regiszter inkább érinti az én éjszakai oldalát, az *Ússz, Faust, ússz!*-ban ez a hang leginkább *A nappal* című részben figyelhető meg.

Ezt talán érdemes konkrét szöveghelyekkel alátámasztani. Az *Esti Metró* című ciklus például így indul az *Igazi nyárban*: „Beindul az Esti Metró, látható az alagút, / a nagy semmiből a kezdet kezdetéhez visz az út”. Itt a klisészerű szókapcsolatok viszik a szöveget a parodisztikus regiszter felé, noha magának a ciklusnak az architektúrája egyébként nagyon is komolyan veszi a metrótárgyasított alászállás-kérdéskört. A kötetbeli Mefisztó-figura egyik megjelenési formája pedig egy „táncanaré”, a regiszter itt is játékos: „akit



körberajonganak, / mert tud kesztyűbe dudálni, / ismer minden titkos lépést, / tudja, hogy kell poklot járni" (A táncanár színre lép).

Az *Ússz, Faust, ússz!*-ban a kötetet indító éjszakai jelenet kifejezetten lírai és elégikusan összegző: „Régóta indult / ez a bárka, hogy rátaláljon / méltó zátonyára, / hogy ráfusson és összetörje a / hatalmas, fénylő, örök éjszakát”. A nappali én a következő képben viszont kifejezetten egy fekete humorral megrajzolt prófétai attitűdöt hordoz: Lautréamont vagy Nietzsche írtak ilyen prófétákat, akik egyben alá is állják a próféta-ságot hangnemükkel: „Egy sziget. Partja horzsolja a lábam, / nem éri meg, hogy vállamra vegyem, / a vállra, ami már egeket dönget, / és ismeretlen földeket ural.”

Ha ezt a különbséget értelmezni próbáljuk, akkor azt állapíthatjuk meg madártávlatból: a Faust-könyv beszélője jobban bízik az éjszakai énben, többet vár tőle. Nem magától az éjszakai éntől természetesen, hanem a vele való találkozástól mint eseménytől, mint változást kiváltó tényezőtől. Az új irány, a változás, a fordulat képzelete ugyanis mindkét kötetben alapvető fontosságú.

Mindkét kötet vége felé felbukkan az, akit a változás eredményeképpen létrejövő én-ként azonosíthatunk: ő a Nimfaust nevet viseli. Hermafrodita-identitás ez, ami persze archetipikus teljesség-képzet: az a személyiség, aki integrálni képes énjének különböző rétegeit: tudatost és tudattalant, „férfi” és „női” princípiumokat. A nimfa a vízből merül fel, a víz természetes lételeme. Faustnak Karácsonyi Zsolt interpretációjában szüksége van a víz-elemre, a földtől való elrugaszkodásra, hogy elérkezzen valódiabb önmagához.

A történet stációi nagy vonalakban így rekonstruálhatók: megmerítkezés a víz, az éjszaka, a hold képzetköreiben, aztán egy euforikus, nappali pillanat, amelyik hiperbolikussá nagyítja az ént – majd egy nyugvópont, ahol eltűnik az idő és a vágyak („Most hol vagyok? Oly valótlanak látszom, / és hihetetlen minden, ami volt. // (...) A valóság, mint ámbráscet, körülvesz, / idegen, mégse nyugtalanít a másság”). Innen születik újjá a beszélő, Jónásként. Ebben, a rövidebb második részben felbukkan a lángolás, a tűz archetípusa (a vízvilágban természetesen paradox viszonyokat létesítve), és egyértelműen az emelkedés a jellemző: „Még jobban megkapaszkodom / és egyre feljebb emelem magam, / a Szaturnusz zord / gyűri közül / már előbukkan / moszatzöld hajam.”

A legszükszavúbb a harmadik rész – amelyik Nimfaust ébredéséről, megszületéséről szól. Mintha erről, a megérkezésésként várt helyzetről lehetne a legkevesebbet mondani. Itt a paradoxonok leginkább a születés és a halál képzetköreinek egybeépítéséből fakadnak. Ez az a hely, ahol „a / Nap // kitarja // éjszakáit”. Hallgatag, egyszavas sorok ezek: Faust útjának erre a szakaszára nem nagyon van nyelv.

Faust beköltözött a Bárkába, amelyik képes átjárni az élet és a halál között, egy olyan vízi barlangba, amelyből bármikor újjá lehet születni, hiszen éppen olyan, mint az anyaméh.

## AZ ÍRÁSOK ELSŐ MEGJELENÉSÉNEK HELYE

- ◇ **EGY FORDULAT HATÁRTERÜLETE.**  
*A fiatal irodalom olvasatai* (Bárka, 2001/3)
- ◇ **AZ ÚJ KÖZÉP** (Részben: Híd 2009/2)
- ◇ **A DIALÓGUS KONCEPCIÓJA AZ ÉNEKLŐ BORZ-PROJEKTBEN**  
(A Vörös Postakocsi 29. Ősz. 29–36.)
- ◇ **PROFIK, HALOTTAK, OLVASÓK** (Prae, 2005/2)
- ◇ **„ÉN VAGYOK AZ IGAZI ADY ENDRE” Térey János szerepmoelljei az Ady-költészet kontextusában.**  
(In: Lapis József – Sebestyén Attila (szerk.): *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz.* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2009. 301–315.)
- ◇ **KORSZAKKÜSZÖB ELŐTT ÉS UTÁN. Varró Dánielről.**  
(In: Darabos Enikő – Balogh Endre (szerk.): *Bizarr játékok. Fiatal irodalomtörténészek fiatal írókról-költőkről.* JAK–Prae.hu, Budapest, 2010. 33–40.)
- ◇ **NE LEGYEN TÚL SZÉP** (Az Egészrész című versantológia) (Műút, 2008/6)
- ◇ **AZ ÁRNYÉKCSAPÁS TECHNIKÁI ÉS ALAKZATAI**  
(Németh Zoltán *vírusszövegei, idiótameséi és egyéb mutáns történetei*)  
Élet és Irodalom 2002. október 18.
- ◇ **HÚS OLVAS A HÚSRÓL**  
(Németh Zoltán: *A perverzió méltósága*)  
Bárka 2002/6. 134–135.
- ◇ **A KOMPOZÍCIÓ IDEJE**  
(Csehy Zoltán: *Hecatelegium*)  
Jelenkor 2007/1. 102–105.
- ◇ **TALÁLKOZÓ TÖRTÉNETEK**  
(Tompá Andrea: *A hóhér háza*)  
Korunk 2010/10. 111–113.
- ◇ **TÍZMONDATOSOK**  
(Nemes Z. Márió, Pollágh Péter, Kollár Árpád, Keresztesi József, Csehy Zoltán) <http://reflex.korunk.org>
- ◇ **EX LIBRIS**  
(Váradi Péter, Németh Zoltán, Orcsik Roland, Szijj Ferenc)  
Élet és Irodalom 2011. október 7., 40. szám
- ◇ **RÉGI TÖRTÉNET**  
(Karácsonyi Zsolt: *Ússz, Faust, ússz!*)  
Helikon 2011/17. 18.

## NÉVMUTATÓ

- Abbado, Claudio 115  
 Ady Endre 32, 33, 48, 67–78, 79, 80, 97  
 Akutagava Rjúnoszuke 17, 53  
 Ambrus Zoltán 15, 63  
 Antal Balázs 86, 87  
 Apollinaire, Guillaume 79, 81  
 Arany János 62  
 Asbóth János 63  
  
 Ágoston Vilmos 104  
 Ágoston Zoltán 13, 14  
  
 Babeți, Adriana 76  
 Bahtyin, Mihail 52  
 Bajtai András 87  
 Balassa Péter 91  
 Balássy Csaba 26  
 Balassi Bálint 79, 92  
 Balázs Béla 72  
 Balázs Imre József 51, 55  
 Balázs Iván György 55  
 Bálint Tibor 40, 104  
 Bán Zoltán András 85, 86  
 Bánffy Miklós 104  
 Bányai Éva 38  
 Barnás Ferenc 8  
 Barth, John 11  
 Barthes, Roland 94, 95, 114  
 Bartis Attila 38  
 Báthori Csaba 76  
 Baudelaire, Charles 10, 77  
 Bazsányi Sándor 72  
 Beckett, Samuel 54  
 Bedecs László 82, 83  
 Bednatics Gábor 8  
 Bengi László 8, 9  
 Benő Attila 22  
 Berszán István 28  
 Berzsenyi Dániel 80  
 Biró Á. Attila 25  
  
 Blame, Steve 10  
 Boda Edit 51  
 Bodor Ádám 8, 14, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 44  
 Bodor Béla 81, 82  
 Boér Géza 23  
 Bogdán László 14  
 Bókay Antal 77  
 Bónus Tibor 91  
 Bosch, Hyeronimus 107  
 Borbély Szilárd 8, 97, 116  
 Borges, Jorge Luis 10, 15, 31  
 Böhm Gábor 77  
 Bródy Sándor 63  
  
 Cage, John 111  
 Călinescu, Matei 92  
 Calvus, Caius Licinius 54, 101  
 Carroll, Lewis 10, 46  
 Celan, Paul 10  
 Cholnoky Viktor 15  
 Cole, Jack 54, 97, 101  
 Cunningham, Merce 111  
  
 Csapi Attila 74  
 Csáth Géza 62, 114  
 Cseh Tamás 110  
 Csehy Zoltán 9, 88, 97–101, 111–112, 116  
 Cserna-Szabó András 9  
 Csiki László 14, 104  
 Csobánka Zsuzsa 86, 87  
 Csuha István 7  
  
 Damokos Csaba 25  
 Dankuly Csaba 51  
 Darvasi László 10, 12, 63, 64  
 Deák Bill Gyula 110  
 Deleuze, Gilles 114  
 Demény Péter 14, 17, 22, 27, 28, 34, 35, 41–43, 49, 51, 103, 104  
  
 Devecseri Gábor 100  
 Dickens, Charles 30  
 Doctorow, E. L. 28  
 Domokos Johanna 22  
 Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 52  
 Dragomán György 38, 41, 103  
 Dunajcsik Mátyás 86, 87  
  
 Eco, Umberto 13, 28  
 Ellis, Bret Easton 75  
 Esterházy Péter 7, 10, 11, 13, 99, 104  
  
 Faludy György 98, 101  
 Farkas Wellmann Endre 13  
 Farkas Wellmann Éva 32  
 Fehér László 108  
 Fekete Vince 13, 21, 22, 23, 28, 35  
 Ficssu Pál 12  
 Foucault, Michel 91, 94, 114  
 Fowles, John 13, 28  
 Freud, Sigmund 115  
 Fried István 44, 74, 91  
 Fülöp László Zsolt 25  
 Füst Milán 43  
  
 Gáll Attila 32  
 Gallus, Cornelius 98  
 Garaczi László 8, 10, 11, 24, 104  
 Gerevich András 85  
 Gergely Edit 13  
 Gilbert Edit, V. 42  
 Goethe, Johann Wolfgang 10  
 Gozdsu Elek 63  
 Gránicz István 52  
 Grecco Krisztián 9  
 Guénon, René 25  
 Gyimesi Éva, Cs. 28  
 György Attila 13, 15, 22, 28, 30, 35, 36

- Haklik Norbert 11  
 Hamill, Mark 110  
 Hanks, Tom 81  
 Harcos Bálint 85  
 Hassan, Ihab 24  
 Háty János 8, 9, 12  
 Hazai Attila 9, 12, 63  
 Heltai Jenő 10, 28, 43  
 Hendrix, Jimi 110  
 Hizsnayai Zoltán 18  
 Hódosy Annamária 92  
 Hollósvölgyi Iván 10  
 Horthy Miklós 42, 104  
 Hubbes László 26  
 Hutcheon, Linda, 11, 12
- Irsai Zsolt 25
- Jakabffy Tamás 18, 19, 20, 51, 52, 57, 58  
 Jánk Károly 11, 14, 22, 25, 26, 27, 28, 32, 35  
 Jékely Zoltán 51, 72  
 Jókai Mór 30, 63  
 Józsa Márta 103, 104, 105, 106  
 József Attila 10, 31, 32, 68, 77  
 Juhász Ferenc 87
- Kabai Lóránt, K. 85, 86  
 Kabdebó Lóránt 72  
 Kálmán C. György 72  
 Kántor Balázs Aladár 55  
 Kántor Lajos 103, 104  
 Karácsonyi Zsolt 17, 23, 34, 46–48, 49, 119–121  
 Karafiáth Orsolya 8, 9, 12, 30, 85, 87  
 Karinthy Frigyes 92, 100  
 Károlyi Csaba 78  
 Kassák Lajos 85, 111  
 Kavafisz, Konsztantinosz 14, 43, 54, 101, 111  
 Kelemen Hunor 13, 14, 22, 24, 27, 28
- Kemény István 8, 25, 64, 85, 87, 116  
 Kenyeres Zoltán 71, 74  
 Kerekes Attila 26  
 Keresztesi József 110–111  
 Kertész Imre 62  
 Király Levente 9, 12, 85  
 Kisgyörgy Réka 18, 51, 52  
 Kiss Botond, B. 24  
 Kiss Tibor 88  
 Kollár Árpád 109–110  
 Kónya Klára 27  
 Kósa Boróka 103  
 Kosztolányi Dezső 32, 33, 51, 62, 63, 79, 97, 114  
 Kovács András Ferenc 15, 18, 19, 31, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 83, 85, 92, 97, 101  
 Kovács Tímea, N. 77  
 Krasznahorkai László 8, 10  
 Krusovszky Dénes 86, 87  
 Kukorelly Endre 8, 11  
 Kulcsár Szabó Ernő 72, 91  
 Kulcsár-Szabó Zoltán 72, 91, 92  
 Kun Árpád 28  
 Kuncz Aladár 104  
 Kupcsik Lidi 86, 87  
 Kuszálik Péter 24, 25
- Lakatos Mihály 14, 21, 22  
 Lanczkor Gábor 116  
 Láng Zsolt 12, 14, 15, 17, 18, 19, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 114  
 László Noémi 13, 14, 22, 26, 28, 35  
 Lászlóffy Aladár 104, 109  
 Lautréamont (Isidore Ducasse) 120  
 Lázary René Sándor 54  
 Leacock, Stephen 30  
 Lear, Edward 10, 46  
 Ligeti Ernő 104  
 Lónyay Erzsébet 54  
 Lőrincz Csongor 74  
 Lovétei Lázár László 9, 13, 14, 17, 32, 34, 35, 44–46, 48, 85, 88, 97
- Magritte, René 108  
 Mahler, Alma 115  
 Mahler, Gustav 115  
 Málik Roland 87  
 Mándoki György 87  
 Márai Sándor 62, 63,  
 Margócsy István 7, 54, 68, 69, 71, 82, 83, 91  
 Marno János 116  
 Martialis, Marcus Valerius 98  
 Márton László 8, 10, 12, 19, 52, 73  
 Máté Angi 103  
 Maximus, Pacificus 98, 100, 101  
 McHale, Brian 11, 12  
 Méhes György 48  
 Menyhért Anna 8, 12, 14, 72, 73, 82, 83, 91  
 Mester Tibor 77  
 Mészöly Miklós 8  
 Mikola Erzsébet 55  
 Mikó András 32  
 Mikszáth Kálmán 63  
 Molnár Vilmos 15, 30  
 Morgenstern, Christian 10, 46  
 Mózes Attila 14  
 Mungiu, Cristian 103, 105  
 Muşina, Alexandru 11
- Nadányi Zoltán 10, 43  
 Nádas Péter 8, 41, 99  
 Nagy Gabriella 8  
 Nagy László 87  
 Nagy Péter, H. 74, 92  
 Nagy Zoltán 41  
 Nemes Nagy Ágnes 14, 43  
 Nemes Z. Mária 87, 107–108  
 Németh Gábor 11  
 Németh Zoltán 8, 9, 73, 91–95, 97, 98, 100, 107, 114  
 Nietzsche, Friedrich 91, 110, 120
- Nyerges András 33  
 Nyíró József 30, 62

- Odorics Ferenc 91  
 Oravecz Imre 87, 97  
 Orbán János Dénes 7, 9, 10, 12, 13, 15, 22, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 83, 85, 88, 101  
 Orbán Ottó 33  
 Orcsik Roland 115–116  
 Ottlik Géza 62  
 Ovidius, Publius 98  
  
 Palkó Gábor 74  
 Páll Zita 7, 44  
 Pannonius, Janus 101  
 Papp Sándor Zsigmond 14, 17, 18, 22, 34, 35, 38–40, 41, 48  
 Parti Nagy Lajos 10, 12, 13, 19, 46, 63, 83, 85, 97, 101  
 Peer Krisztián 9, 12, 14, 30, 32, 83, 85  
 Petelei István 63  
 Péterfy Gergely 12  
 Pilinszky János 63  
 Platón 92  
 Pollágh Péter 87, 108–109  
 Poós Zoltán 30  
 Propertius, Sextus 98  
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 107  
 Pusztai János 15  
  
 Rabelais, François 30  
 Radnóti Miklós 72, 79  
 Reinhold Alfréd 23  
 Rejtő Jenő 20, 21, 23, 30, 101  
 Reményik Sándor 62  
 Rilke, Rainer Maria 10, 14  
 Rimbaud, Arthur 10  
 Ruse, Michael 94  
 Ryan, Meg 81  
  
 Sade, Marquis de 95, 113  
 Sággy Miklós 69  
 Salat Levente 18, 19, 20, 51, 52, 57, 58  
  
 Sántha Attila 13, 22, 28, 29, 30, 31, 35, 85  
 Sárpataki Csöves Franky 57  
 Schein Gábor 8, 85  
 Schiller, Friedrich 10  
 Schwarzenegger, Arnold 110  
 Selyem Zsuzsa 35, 51, 54, 55, 56, 57, 58  
 Shakespeare, William 92  
 Sopotnik Zoltán 86  
 Stănescu, Nichita 47  
 Sütő András 53  
 Sütő István 23  
  
 Szabó Lőrinc 63, 68  
 Szabó T. Anna 85  
 Szálinger Balázs 9, 13, 97  
 Szántó T. Gábor 108  
 Szegedy-Maszák Mihály 91  
 Szerb Antal 62, 63  
 Szijj Ferenc 8, 116–117  
 Szilágyi Domokos 15, 83  
 Szilágyi István 14, 22, 36  
 Szilasi László 44, 45, 68, 71, 72  
 Szirák Péter 92  
 Szöcs Géza 15  
  
 Takáts József 11  
 Tamási Áron 62, 104  
 Tarján Tamás 70  
 Tarnói Beáta 19  
 Térey János 8, 9, 10, 12, 14, 30, 32, 48, 67–78, 79, 80, 83, 85, 88, 97  
 Thomka Beáta 91  
 Tibullus, Albius 98  
 Tompa Andrea 103–106  
 Tóth Ákos 69, 75  
 Tóth Árpád 72  
 Tóth Krisztina 8, 28, 85  
 Török Lajos 74  
 Trakl, Georg 10  
 Trencsényi-Waldapfel Imre 100  
 Troppauer Hümér 101  
  
 Turányi Tamás 87  
  
 Ungvárnémeti Tóth László 54  
 Uricaru, Eugen 27  
 Urmuz 107  
  
 Vajda János 81  
 Váradi Péter 113  
 Varga Zoltán Tamás 87  
 Vári Attila 14  
 Varró Dániel 8, 9, 12, 13, 28, 30, 63, 64, 67, 74, 78, 79–84, 85, 87, 97  
 Vásárhelyi Géza 23  
 Vermesser Levente 22, 24, 25, 26, 27, 35  
 Vida Gábor 14, 17, 22, 25, 26, 27, 28, 34, 36–38, 41, 48, 52  
 Vikidál Gyula 110  
 Villon, François 10, 30, 79, 98, 101  
 Visky András 14, 15, 18, 19, 20, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 85  
 Vörös István 25, 28  
  
 Wass Albert 62  
 Weér Ivó 9  
 Weöres Sándor 10, 30, 54, 63, 83, 97, 99, 101  
  
 Závada Pál 8, 10, 12, 13, 63, 64  
 Zilahy Péter 38  
 Zrbe István 25  
 Žižek, Slavoj 94  
  
 Zsidó Ferenc 45