

Isten? — mindegy. / Visszajutottam / a bűn elé. / Vissza eső. / Víz. / Tenger" (*Elvesztem*).

A kabbalisztikus nyelvelméletek szerint az ember eredeti, paradicsomi névnyelve és a dolgok névtelen nyelve rokon Istenben. Az ember bűnössége a nyelvben csak onnantól számítható, hogy megfosztattott a teremtő név-nyelvtől, és annak terméketlen paródiáját, ami maradt neki, eszközzé, valamint az ítélet mágiájává aljasította. A Háy-szövegek beszélője tehát még csak nem is az édenkerti teremtő erejű nyelvhez vágyik visszatérni, ő a teremtés előtti nyelvnélküliségre áhítozik. Pontosabban azt állítja, már ott van. Eldöntetlen helyzet. Még akár a(z) (újra)teremtés is kiindulhat belőle. Bár a cím nem ezt ígéri, hacsak figyelembe nem vesszük, hogy a törés párjaként benne is ott kísért a folyamatosság. Mindenesetre megérné. Mert a *Kotródóm el* Keresztury Tibor állítását feltétlenül alátámasztja: Háy költészete „a kortárs magyar líra egyik legkockázatosabb programja.” (*Palatinus*)

ASZTALOS ÉVA

„All the world's a stage”

SZÁLINGER BALÁZS: ELSŐ PESTI VÉRKABARÉ

Kritikai berkekben mára már szinte teljes mértékben elfogadottá vált az a vélemény, miszerint — mások mellett — Szálinger Balázs a Térey János utáni fiatal, *leges-legújabb* magyar irodalom egyik meghatározó szerzője. Számos értekező foglalta már össze e generáció lírájának legfőbb poétikai jegyeit. Egyes vélemények szerint a fiatal költők szövegeiben nem a küldetéses-képviselési hangnem, illetve a vele való küzdelem a meghatározó. Inkább egyfajta *újjászülető* alanyi költészetként jellemezhető e versszerzői gyakorlat. Az elmúlt évtizedben egyértelműen Térey János nevéhez volt köthető az önmitologizáló versbeszéd felelevenítésének kísérlete. A recepció többször megállapította már, hogy e költő összetéveszthetetlenül egyedi hangneme személyes jelenlétet sugall, ugyanakkor nem azonosítható egyértelműen, mivel a kialakított epikus keret legfőbb témája nem mindig a beszélő, hanem gyakran mások. Térey szerepének hangsúlyozása azért fontos, mert versszerzői gyakorlata a fiatal költők számára megkerülhetetlen hatású viszonyulási pontnak bizonyult. E hatás következménye lehet az is, hogy a legújabb kötetek teljesítménye *leváltik* a nyolcvanas-kilencvenes évek lírájáról (Petri György, Oravecz Imre és mások). Ugyanis míg az utóbbi alkotók művei főleg a másodmodernség hagyományát (Szabó Lőrinc, József Attila) szólították meg, addig az előbbieket a századelő szecessziós, elégikusnak mondott költészetnyelvéhez fordultak többször. Ez a hatástörténeti irányultság érhető tetten Szálinger Balázs kötetében is.

A Térey Jánossal kezdődő és eddig — a teljesség igénye nélkül — Orbán János Dénest, Varró Dánielt, Karafiáth Orsolyát, Nagy Gabriellát, Király Leventét, Harcos Bálintot és magát Szálingert felvonultató nemzedék első köteteinek befogadásánál

a kritika többnyire *bűvösen* fogadta az említett költők szövegeiben megfigyelhető költészettörténeti érdeklődést. Azaz a századelő szecessziós vagy klasszikus modern hangnemének újraírását. Bizonyos kritikusi megjegyzések azt sugallták, hogy az újabb verseskötetekben az én szituáltsága, az én-te viszony és a nyelvi megelőzöttségre való reflektálás nem oly módon vagy szinten fogalmazódik meg, mint ahogyan például a kilencvenes évek első felének munkáiban. Ennek oka éppen az lehet, hogy ezek a fiatal szerzők nem — a mostani perspektívából — terméke-nyebbnek tartott hagyományhoz, a húszas-harmincas évek lírájához, hanem egy korábbi, elégikus, panaszos költészetnyelvhez kapcsolódtak. Egyesek szerint e kísérlet nem jelent novumot, inkább kezdő stílusgyakorlatként tartható számon. Mások úgy vélekednek, hogy a szerepminták ironikus imitálása új, autonóm költészetet hozott létre. Természetesen nincs módomban végleges választ megfogalmazni e kérdéskörrel kapcsolatban. Mindenesre nem elutasítandó az a felvetés, mely szerint a nemrég indult költők szövegei újraolvastathatják velünk — mások mellett — a századforduló és az 1910-es évek líráját, s ezzel együtt rávilágíthatnak e kor versszerzői gyakorlatának, illetve költészetértésének összetettségére. Utalhatunk itt arra, hogy már a *Nyugat* költészetének volt olyan egykorú kritikusa (Szabó Dezső), aki — a maga korában egyedül álló — romantika-értelmezésével leplezte le a klasszikus modern versbeszéd énszemléletét. E szerint a romantika korától kezdve — azaz tulajdonképpen a szépirodalom intézményének kialakulásától számítva — a költő piaci áruként bocsátja a fogyasztók elé önreprezentációs művét. A művész „vurstli”-beli kikiáltóként kínálja önmagát mint saját termékét. Írásomban azt fogom megvizsgálni, hogy az *Első Pesti Vérkabaré* alkotásaiban miképpen alakul ki az így értett költészetolvasási helyzet.

Sokan megállapították már, hogy a *designer*-ek és *stylist*-ok korában a külső fontos szerepet játszik a különböző termékek, s így a könyvek forgalmazásában. Az *Első Pesti Vérkabaré* fedőlapján a nem mindennapi cím mellett egy kép látható, mely egy álló, összekulcsolt kezű, ákombákom-figurát ábrázol. A könyv belsejében egy megjegyzés tudatja velünk, az *Önarckép* című ceruzarajz alkotójának neve Nagy Endre — ő feltehetően a pesti magyar kabaré megteremtőjével azonos. A rajz szerepe azért fontos, mert önreflexív gesztusként foglalja össze a kötet szándékolt célját, avagy éppen megvalósított teljesítményét. Elgondolkodtató a paratextusokkal (szerzői név, cím stb.) együtt szerepeltetett ábra címe. Ugyanis a legszemélyesebbnek, már-már önarckép-szerűnek tartott műnem, a líra beszédhelyzetének összetettségére mutat rá. A versek sora egy olyan beszélő(-repertoár)t alakít ki, mely(nek) (arca) valószínűleg ugyanúgy *eltorzított*, mint az említett karikatúra, hiszen éppen annak segítségével, azaz másvalaki önarcképén keresztül néz szembe az olvasóval. A képnek köszönhetően a befogadó már a könyv kézbevételekor — a konferanszié-figurával való szembesüléssel — belebonyolódik egy olvasási *kalandba*: beül az *Első Pesti Vérkabaré*-ba. Ez a helyzet csak tovább árnyalja a líraolvasás gyakorlatáról szóló *metanarratívát*. Hiszen a beszélő, mint a konferanszié a nézőközönséggel, csak (a színpadon létező) szerepként kerül kapcsolatba az olvasóval. Tehát vélhetően itt a szerepvers fogalma nem úgy értendő, hogy abban egyértelműen szétválasztható lenne egy maszk/szerep és mögötte az eredeti, hiteles személyiség. Úgy tűnik, a szövegeket inkább olyanokként érdemes olvasnunk,

melyekben a szerep nélkül lehetetlen lenne a megszólalás, a figura létrehozása viszont szükségszerűen torzít, megakadályozza a lírai én azonosíthatóságát; megakadályozza a személyesség kialakulását, illetve azt is csak mint szerepet viszi színre.

A kötet anyaga két nagyobb csoportba, ciklusba rendeződik, ezeket két külön vers keretezi. Már az első darab figyelemfelkeltő módon nyitja meg a versek sorát. Címe is sokat sejtethet: *Kártya és kvalitás*. A szöveg egy, talán a kötet nagy részére érvényes beszélői attitűdöt jelenít meg. Olyat tehát, mely szerint a különböző szerepek repertoárja a folyton újrakeverendő kártyapaklihoz hasonlatos: „Nem futja egy egészséges megálljra / s minden további lépés félre lép / újból s ráemelve s rákonferálva / szervezzük egy új század életét”. Ennek következményeként az első ciklus *A versimitátor repertoárjából* címet kapta. A kötet felépítésében tehát érezhetően nagy hangsúly helyeződik a megszólalási tér kialakítására. Ezért alakulhattott úgy, hogy az első ciklus sokkal több, a kabaré képvilágával és beszédhelyzeteivel kapcsolatos szöveget tartalmaz, mint a második, melynek címe éppenséggel a kötetével egyezik meg. De a hangsúlyozottság a legegyszerűbb, mennyiségi mutatóval is alátámasztható: az előbbi csoportban 25, az utóbbiban pedig 12 vers található. Az első ciklussal kapcsolatban az jelenthető ki általános érvénnyel, hogy benne az imitációs szereplehetőségek közül leginkább — kicsit leegyszerűsítően fogalmazva — a klasszikus modernség hangnemének Téreyrn átszűrt változata szólal meg. Ezt bizonyíthatja több szöveghely — íme néhány példa: „Volt nyár, de már jócskán hűvösre jár: / sokasodnak a szél elől fedett fők, / a télre fölszedett nők, és (de kár!) / még félmegoldásból is vagy ezer nőt” (*Megbeszélések a Becsüssel*); „Habár látszatra díva volt, árván, / rangrejtve lépdelt itt közöttetek / egy lány, kinek ti műszálás sálat / néhány évre valót kötöttetek” (*A nőimitátor repertoárjából — I. Ezüst füst*). Természetesen jelölt(ebb) formában is megjelenik ez a kapcsolódás: „Összeültünk a tábortűznél, / Levelet írni Adynak. / Küldjünk talán egy véres töltenyt — / Mi lehet Pesten a divat?” (*Dal*). De ilyen még például a már idézett *A nőimitátor repertoárjából* kisciklus három másik darabja, melyek címei a következők: *II. Én már régen nem bízom Babitsban*; *III. Jubász Gyula halálára*; *IV. A Veres Pálné utca díszei — a bolt Ady Endrének*. Az előbbieket mellett (természetesen) megtalálhatók még más, inkább a másodmodern magyar lírát, s főleg József Attila költészetét idéző szöveghelyek is a kötetben. *Az utazó költő* című versben például a szétszalazódás és az újrakonstruálódás mozzanatai, a vasúthoz kapcsolódó képpel együtt: „A síneken ember újra, / kit a kockakő lebontott / májra, ágyékra, tüdőre; // karja nő a csont köré, majd / rásimít egy talmi rongyot, / s megfeszül a férfi bőre.” Ám a múlt lírai teljesítményei felé fordulásban föltűnnek az időtlenség illúzióját nyújtó, nosztalgikus újraírás lehetetlenségére rámutató elemek. Azaz, a század elejének versnyelvét imitáló ciklusba óhatatlanul *beleavatkoznak* a század második felének / végének jelenségei: „A városhatárnál fémét nyújtanak / kamionnal, s tekerik a körútra. / Vigye a fényt, üljön belé a hang, / és semmiképp ne jöjjön vissza újra.” (*Fém*); „Ha főműsor leszünk a sors miatt, / hát nem szakíthat meg reklámidő sem, / akár ujjat gyűrű s téged hidak” (*Második monológ*).

Ezen tapasztalatok rögzítése után érdemes visszakanyarodnunk a következő kérdéshez: miért válik az első ciklusban, s így a kötet egészében, oly meghatározóvá a századelős versbeszéd újramondása? Véleményem szerint azért, mert ez a

fajta versszerzői és olvasási gyakorlat és annak felidézése — a fedőlapon szereplő rajzhoz hasonlóan — bizonyos módon képes a költészet (befogadásának) összetettségére rámutatni. Arra tehát, hogy a sokszor alanyiként, a személyes jelenlétet megteremtő műnemként elképzelt líra nem létezhet szerepjátszás, maszkírozás nélkül. E teljesítményre — legalábbis a kötet sugallmazása szerint — akár még a századelős és a klasszikus modern versnyelvek is képesek. Ezzel támogathatja egyebek mellett irodalomtörténet-írásunkban az utóbbi években fellendülő Ady-újraolvasás tendenciáit. Érdekes aspektusa a kötet egészének még az, hogy — az előbbiek mellett — egy olyan nem nagyon ismert, elfeledett hagyományra irányítja rá a figyelmet, melyet a következőképpen jelenít meg az egyik alkotás: „a pillangók között megannyi hangya, / balra Parnasszus, jobbra Orfeum / — és ide szúr engem. Félig se balra, / félig se jobbra — ürbe, rumba, vérbe, számarkövek közé: egy lepke vértje" (*Harmadik monológ*). Ez nem más, mint a magas irodalomról leváló és a popularitás felé közelítő kabaréköltészet, illetve maga a kabarévilág. A színpadi-színházi képvilág rendkívül találó metaforája lehet a lírának, s irodalomnak egyáltalán. Hiszen a *színrevitel* folyamatainak komplexitására mutat rá. Továbbá elgondolkozathat bennünket azzal kapcsolatban, hogy talán nem döntünk-e elhamarkodottan, ha például a kabaré-konferanسیét a látszatnak megfelelően teljesen közvetlen, póz nélküli alakként képzeljük el. Ez pedig rávilágíthat arra, hogy vélhetően az alanyi költészetnek mondott versbeszéddel is hasonlóképpen állunk. A keret része az is, hogy miközben az első olvasáskor úgy tűnik, a szövegekben egy már-már markánsan egyedi, személyes hang szólal meg, addig ezzel párhuzamosan azt fedezhetjük fel, hogy a versek nagy részében inkább egyfajta balladai epikusság érhető tetten. Sőt, a *Megbeszélések a Becsüssel* második fele tipográfiailag drámai dialógusként van megjelenítve. A színpadok világára ezen kívül még fokozottan utal az a tény, hogy három olyan vers is szerepel a kötetben, melyek címében szerepel a monológ szó. Az *Első monológ* című alkotásban a következőket olvashatjuk: „Függöny mögött egy prémsötét kabát / elég, hogy a reflektorfényt kiszűrje. / S ha meglátom a nézők mosolyát, / akkor sem cserélném el égi szűrre. / Pedig az, akár gyémánton a karát, / épp úgy üt át, s mindegy, itt fent leszünk-e, / vagy lent ülünk s másokba bámulunk: / nem lesz saját titkunk, tapsunk, jajunk. // Egyesülünk a szezonvégi tapsban / — itt kelletés, ott szájalom rajong." Ezek a sorok egyszerre jelenítik meg a színház alapvető tapasztalatait, az elkülönülést és a feloldódást. Az egyik oldalon található az ellepleződés: a függöny mögé rejtőzés, a fényt kiszűrő sötét kabát. A másikon pedig a távolság és korlátok eltűnése: az „átütő” szűr, a tapsban való egyesülés. Ezek az ellentétes mozzanatok egymás kiegészítőivé válnak, egy olyan dinamizmusban, mely értelemszerűen a *néző* és a *nézett* pozícióit is képes felcserélni. A közönség és a színpadon álló is ugyanúgy, kölcsönösen „bámulja” a másikat. Ebben a *színjátékban* nem alakulhat ki a teljes mértékben saját szférája, lehetetlenné válik az identitás kirögzítése. Így az folyton szerepekben konstruálódik.

A kötet második ciklusa döntően különbözik az elsőtől. Ez azt jelenti, hogy ebben már nem fordul elő olyan hangsúlyos és jelölten a régebbi költői gyakorlatok újraírása. Bizonyos olvasásmódok felől az a megjegyzés érkezik e változásra, hogy Szálinger Balázs a költői szerepek/maszkok eldobása után saját hanggal

áll elő, és alakít ki egyfajta, a jelen valóságának következtében elégikus költészetet: „Legyóntam magamat a sárga földig, / vissza már csak a gyónás bűne van” (*Költőt gyóntat a publikum*); „ifjan gyönyörűen egyre öregebben / itt élünk a rozsdadóvezetben / épp az idén új az a kocsi amit megvehetünk majd használtan” (*Rozsdaövezeti sanzon*); „Daruvárosban hogy zene legyen, / Symphonia-csikkék hullnak az égből, / rágódni nincs idő a slágeren: / földolgozzák (ezen van elég bőr), / s kell zene, mert egész nap dolgozom [...]” (*Duna Keringő*). Azonban az első ciklus — többek között — arra irányította rá a figyelmet, hogy ez a másik fajta megszólalás is csak egy, a hangnemek közül. Sőt, ha egy kicsit alaposabban megvizsgáljuk néhány vers beszédhelyzetét, kiderül róluk, hogy nem is oly egyszerűek. Itt van például a *Likőr a Gellértben* című szöveg, mely az én és te összefonódását egy furcsa párbeszédben jeleníti meg: „Kérdezd, hogyan. S miért. (Nyilván nehéz.) / Kérdezd: mondom, mennyi pénzt kaptam érte. / A kérdésed éltet, s legyen merész, / s haljak bele, ha hihetem, megérte - - - / Kérdezd meg, hogy visket-e a penész, / de ne mondd, hogy van. Hadd higgyem megérte: / viselni, s nem vakarni férfimű, / — és hogy piros? Hát nekem vérszínű.” Ebben a szituációban a pozíciók — első olvasásra — egyértelműek és stabilak, az én és a te élesen szétválik egy felszólítóra és egy felszólítotttra. Azonban, a beszélő azt sugallja, nem szabad azt mondanunk, hogy valami vagy valaki egy adott módon „van”, inkább arra érdemes gondolnunk, hogy mindig alakul. Az én és te, a két szólam folyamatosan egymásba fonódik („Kérdezd: mondom, mennyi pénzt kaptam érte.”). A te az én által idézve szólal meg, az ént pedig csak ez „élteti”. A beszélő szinte széthangzik, ugyanis egyidejűleg kérdez és válaszol, utasít és cselekszik. Emellett árnyalt énszemléletről tesz tanúbizonyságot *A város alatt* című vers következő két szöveghelye is: „de — túl rajtam — számításom bevált: / a végeredmény is azt igazolja, / hogy, s hiába a fényvédő kabát, / a kabaré szerzője a kabaré foglya: / fel-lép és mutogat [...]”; „de ki nem őszinte, az már nem ember, / s ha tálcán nem magam nyújtom: csalás — / Így hát magam vagyok: önzőn, de csak / a meglévő kereteket hízom szét, / így megölnöm senkit se kell [...]”. A verseskönyvet a *Felkonferálás* című alkotás zárja. Ennek címe megint csak figyelmezteti az olvasót a befogadás színházhoz hasonló helyzetére, mely a versek sorai között alakul ki: „Azok akiket csúcsra-bitegettem / most is itt ülnek a sorok között / velem szemben [...]”. S végül leleplezi azt a kiszolgáltatottságot, mely ebben a szituációban nemcsak az olvasóra, hanem a beszélőre is jellemző, hiszen a „tolvaj” magára találásával önmaga áldozata és elcsent portékája is lesz egyúttal: „Nem rólatok szólok — / ez inkább szól rólam / [...] / azt bittem játszani nektek fogok / de túl sok kincset találtam a szóban / hogy rátok pazaroljam — így tebát / ki adni akart végül az lopott / mert tolvaj-énje magára talált”.

Az *Első Pesti Vérkabaré* történetét a hátsó borítón található szöveg a következőképpen foglalja össze: „Az EPVK színpadra akart születni, és nem arra született. Nevettetni akart, és nem fog. Megríkatni akart, és nem fog megríkatni senkit. Az EPVK huszadik századi tabló akart lenni, és nem lett az sem. Pestről akart szólni, de máshol fogant. Fájni akart, és imitálta a fájdalmat. Játsszani akart, de ahhoz túl komolyan vette magát. Végül csak egy egyszerű verseskötet akart lenni. Ki lepődik meg azon, hogy ez nem sikerült?”

Valóban. Az esetleges bizonytalanságok közt egy dolog bizonyosan kijelenthető: a legutolsó nem sikerült. Véleményem szerint Szálinger Balázs legújabb műve nem egy egyszerű, hanem igencsak összetett poétikai teljesítményű, további érdeklődésre számot tartó verseskötet. (*Árkád-Palatinus*)

SEBESTYÉN ATTILA

Vak vezet világtalant

SCHIEIN GÁBOR: MORDECHÁJ KÖNYVE

„Mintha mindaz, amit olvasott, rémlátomásként az ő képzeletében született volna meg, és most ott állna szörnyű, arc nélküli alakjai között, kiáltana nekik, de nem jön ki hang a torkán, indulna feléjük, de nem mozdul a lába.” (80.) Egy olyan könyvben, amelynek cselekménye és tétje egyaránt különböző történetek és szövegek olvashatósága és értelmezhetősége mentén körvonalazódik, az ilyen kijelentésnek minden bizonnyal emblemikus érvénye van. Az azonban kérdés, hogy az olvasás sikerét vagy épp kudarcát van-e hivatva jelezni. A válasz pedig feltehetően attól is függ, hogy az állítás első vagy második felét akarjuk-e hangsúlyozni. És persze attól, hogy kinek a gondolatait tükrözi. Jelen esetben egy nyolcéves kisfiút, akit jobb híján kénytelenek vagyunk Schein Gábor regényének főhőseként elismerni, ha másért nem is, hát legalább azért, mert ő áll annak a szellemi táplálékláncnak a csúcán, amelynek legalján a bibliai Eszter könyve található.

Az ószövetségi történet — igaz minduntalan megszakítva, de — teljes terjedelmében beleíródik a *Mordecháj könyvébe*, így annak egyetlen végigmondott, a kronológiai és ok-okozati sorrendet és összefüggéseket megtartó eseményfolyama. A szöveg ugyan nem egyezik a Szentírás szövegével, ráadásul jóval többször tér el attól, mint ahányszor erre az elbeszélő nagylelkűen felhívja figyelmünket, a különbség azonban indoklást nyer. A regénybeli Eszter könyve ugyanis a *Mordecháj könyve* egyik szereplőjének, a XIX. század végén élt Blumenfeld Lipót rabbinak magyarázatokkal ellátott fordítása. Ezt a szöveget kell majdnem száz évvel később P.-nek nagyanyja utasítására olvasnia és másolnia. A fordítás-kommentálás és olvasás-másolás közötti horizontszűkülés itt a legnyilvánvalóbb, ugyanakkor nem ez az egyetlen értelmezői területvesztése a regénynek.

„Hiszen a tárgyak és a történetek nem egyszerre némultak el, hanem szép sorjában, egyik a másik után, és ki tudja mikor lobbant fel a tűz, amely elkezdte kiégetni belőlük a szavakat.” (9.) És könnyen lehet, hogy már a fordító olvasását is kiégette ez a némaság. Ezen a ponton talán érdemes szólni Mordechájról, a regény címszereplőjéről. Egyrészt, mert Blumenfeld Lipót neki, vagyis könyve egyik szereplőjének ajánlja munkáját, és ezzel ellentmondani látszik iménti állításunknak, de legalábbis arról győző meg, hogy a századfordulón élt rabbi még hitt a bibliai történet megszólíthatóságában-megszólaltathatóságában. Másrészt, mert mintha Mordecháj is kvázi-értelmezőként lenne jelen Eszter könyvében. Susán várába,