

A realizmus színeváltozása címet azért választottam utalásként Danto könyvére (*A közbély színeváltozása*), mert távoli analógiát látok a két szerző kérdésfelvetése között: míg Danto azt kérdezi, mi az a folyamat, amely által a közönséges, hétköznapi tárgy mintegy a művészet dicsőségébe léphet, addig György Péter azt kérdezi, mi adhat jelentőséget a műalkotásnak. Nem keresi a művészet lehetséges funkcióit mai világunkban, bár ambivalensen, de többnyire szkepszissel viszonyul a művészet manapság oly sokat emlegetett kritikai felelősségéhez, „az impotens baloldali radikalizmus illuzionizmusához” (13.); nem keresi, mely intézmények lennének alkalmasak ezen oly bizonytalan funkció működtetésére, érvényesítésére, és végképp nem akarja megmondani, kik és kik felé, és milyen státuszú közegekben keresztül közvetítsék mindezt. György Péter, ha jól értem, ennél jóval kevesebbet és jóval többet keres, a „politikai-esztétikai ideológiai dogmákon túli katarzisz lehetőségét” (12.), egyszerűen szólva azt, hogy legyen a befogadó számára időnként valódi jelentősége a művészetnek. Ennek kulcsát pedig abban a „realizmusban” látja, amely azt mutatja meg, hogy a valóság ugyan nem a mi birtokunk, de talán mégis van olyan igazság, amelyik megelőz minden narratívát. (*Magvető*)

GÁLOSI ADRIENNE

Testközel

RÖHRIG GÉZA: *ANGYALVAKOND*

1977-ben egy bolognai művészeti fesztiválon Marina Abramović és társa, Ulay egy múzeum bejáratát szűkebbé alakították, majd ők ketten a bejárat két szélére álltak teljesen meztelenül. A programra érkező közönségnek tehát ahhoz, hogy belépjen a kiállításra, a két meztelen test közötti kényelmetlenül szűk helyen kellett átmennie. A performansz *Imponderabilia* címen világhírűvé vált, hatása még mindig érezhető a művészetben úgy, mint a komfortzónán átléptető beavatás egyik alapműve, ami a passzív befogadóból résztvevővé változtatja a zavartalan nézelődéshez szokott közönséget.

Röhrig Géza *Angyalvakond* című kötete e performansz távoli rokonaként elődjéhez hasonlóan kizökkent és aktívál. Amikor a szerző úgy döntött, hogy a megjelenés első heteiben a megszokott könyvesbolthálózatok helyett a Fedél Nélkül terjesztőtől, azaz – a kötet témájául is szolgáló – hajléktalanoktól lehessen megvenni a kötetet, valójában már a vásárlással előkészítette az olvasót a versek befogadására. Egy hajléktalan embertől könyvet venni nyilván nem jelent olyan mértékű kilépést a megszokottból, mint két meztelen test között, azokhoz kényelmetlenül közel kerülve átpréselődni, de az irány mégis hasonló: mire a mű közelébe érek, már meghoztam egy döntést, és végigvittem egy olyan cselekvést, amelyet egyébként feltehetően nem tettem volna meg.

Az *Angyalvakond* versei balladákból, életképekből, mikromonológokból alkotnak meg egy sajátos, hibrid zsánert, a verses portrét. A kötet mindvégig vékony jégen mozog, mint Röhrig általában, hiszen a hajléktalanság „irodalmasítva” könnyen

válhat a szociogiccs, a hazug szabadságromantika vagy a retorizált, légiesített szolidaritás lózungjainak áldozatává. Nem állíthatjuk, hogy az *Angyalvakond* az újraéledt képviseleti líra minden veszélyét elkerüli, mégis nagyon erős kötet, amely a performatív vásárlás után is folytatja a beavatást. A lírai portré műfaja nevet és arcot ad az addig csak absztrakcióként létező hajléktalanoknak.

A kötet fontos állomás Röhrig költői pályáján is: korábbi kötetei viszonylag szűk figyelmet kaptak, az *Angyalvakond* előtti, magvetős Időmérték-sorozatindító *Az ember, aki a cipőjében hordta a gyökereit* viszont több kiadásban is elfogyott a polcokról, ami kortárs verseskötetnél mondjuk úgy, nem mindennapos. Ezt a népszerűséget nyilvánvalóan nem választhatjuk le a kötet megjelenése előtti Oscar-díjas filmfőszerepről. Abban a kötetben a szerzői önéletrajziség uralkodott, de már ott és akkor is jelen volt több olyan elem, amely azóta Röhrig védjegyévé vált. Az egyik ilyen a képviseleti líra: már ott sem csak a saját élményanyagát mozgatta, sőt, néhány portrévers már ebben a kötetben is szerepelt. A másik, hogy elsősorban rövid kis történetekből építkeznek, életet lehelve a ballada műfajába, miközben nem fél olykor a modorosságig menően megidézni kedvenc klasszikusait: lásd például a *dezső bácsi Hajnali részegség*ből kölcsönzött nyitósorát, vagy a régebbi versek megannyi József Attila-hommage-a közül mondjuk a *Honvágy* címűt. A harmadik szempont (a fentiekkel szoros összefüggésben) költészetének üdítő kánonon kívülisége: a mai magyar líra szinte minden irányzatától távol áll. Hidegen hagyja a posztthumán, az antropocén, bár, ha akarnánk, bio- és testpoétikát kimutathatnánk nála, rá mégis inkább a *humán* líra illik: se nem poszt-, se nem tranz-

Ha mégis trendet és hasonló alkotói attitűdöket keresünk, Erdős Virág lírájában találhatunk rokonságot, hiszen Erdős verseinek is meghatározó témája a társadalmi egyenlőtlenség. A szociális kérdések az elsősorban hangzó szöveggént működő költészeti hullám, a slam poetry tematikájában is erősen jelen vannak, és bár a slam bizonyos elemei néhány Röhrig-versben is visszaköszönnek, itt inkább a kettő közös forrása, a beatköltészet okozhatja a távoli hasonlóságot (gondolok itt elsősorban a záróvers „tititi-tátátá-tititi”-soraira és az egész vers hosszan áradó lüktetésére). A rövidebb versek kötöttebb formái időnként népköltészeti/népbaladisztikus jegyeket és újholdas műgondot is mutatnak, miközben a legtöbb költemény felülírja a szabadvers-kötött forma ellentétét, és egy sajátosan csapongó formát alkot, rímmel, ütemekkel, mégis szabálytalanul. Egyszóval: eklektikus. Ami mégis könnyen felismerhetővé teszi a Röhrig-lírát, az a bátor, akár a tolokodásig menő személyesség, amely a hajléktalanokat és a hajléktalanságot sem a szociográfia tudományos szemüvegén át nézi: az egyik versben történetesen első szerelméről számol be, akiről utólag tudta meg, hogy hajléktalan. De a többi versben is rendre felbukkan a kérdező, beszélgető, mindig jelen lévő, az alanyokat helyzetbe hozó szerző, aki sokszor a versben megszólaló hang megszólítottja (*Angéla nyilatkozik*, 66.), máskor részt vesz a dialógusokban (*safranak*, 64.), megint máskor megfigyel, kérdez: „bentről nem tudom hogyan segíthetek” (*mari*, 81.).

A hajléktalan léthelyzetet épp azzal teszi erőteljesen átélhetővé, hogy nem mint rendkívülit, hanem mint megszokottat mutatja be: „nekem a hajléktalanság nem tragédia / én jóformán csak ezt ismertem” (69.), a mindennapi problémák közé pedig olyan örömök keverednek, mint: „szupcsin hőszigetel / zsírúj ez a hunga-

rocell”. (49.) Nem idealizál, nem ment fel, de nem is rándít vállat: olyan kérdéssel indít például, mint: „de mi lesz a szondán fennakadtakkal?” (54.). Ugyanakkor a kötet a szegénység és a nyomor minden rétegét megjárja: a már-már kedélyes, gyorsétermi ketchupból és a mosdó melegvizéből paradicsomlevest kotyvasztó Zsocitól (86.) a népviseletben koldulás szegényébe belepusztuló Bözsín át a brutális családon belüli erőszak áldozatáig. Kinga (85.) balladája szűkszavú és letaglózó, míg Bögyös Mari, a szívtelen bakfis portréjában (91.) éppen a túlríttsággal, túlbeszéléssel, népballadai abszurdal éri el ugyanazt a hatást, amit a *Kinga* című szöveg pár oldallal korábban az elliptikus szerkesztéssel. Jól mutatja ez a két vers, hogy Röhrig milyen széles eszköztárral képes egy témát (jelen esetben a bántalmazott nők történeteit) feldolgozni.

Lírai képalkotása néhol meglepően egyszerű, de látványos megoldásokban mutatkozik meg: „mint a lottósorsoláson / húzza ki végül mézgas kezét a szennyből // ám az üres / akár egy plüssmarkoló robotkarja.” (31.); vagy: „*ha beszélnem kell velük / már nem a szemükbe / az emberek fülét nézem / jobb így*” (49.). De – minden erénye mellett – a kötetben vannak egyenetlen színvonalú, kevésbé jól sikerült sorok is (szerencsére jóval kisebb arányban, mint a pozitív példák): „ifjabb kis lászló / mint egy sízászló / eltaposhatatlan” (70.).

A tragédia és a komédia közötti összes árnyalatot bejáró kötetnek többszöri olvasásra is a *Hajnali részegség*-átirat nyitóvers a legerősebb darabja. Ez a költemény adja a kötet címét, ugyanis a sajátos „címerállat” a vers fűben heverő elbeszélőjének hátába fúródik bele, hogy egy groteszk angyali üdvözetet adjon át. S ha már így történt, idézzük szó szerint, megéri: „a szent félvállról veszi a keresztjét / így a másikon is vihet egyet még / pontos a pác testreszabott a gond” (13.). Maga az üzenet épp annyira paradox, amennyire a beszédhelyzet maga. Az *angyalvakond* szó igazi telitalálat: szögesen ellentétes képzeteket egyesít: az eget a föld mélyével, a magasztost a nevetségessel, az állatit a szellemivel, a szárnyakat az ásókarmokkal, a feketét a fehérrel stb. Minden, amit egy ilyen jelenéstől várunk, a visszájára fordul. És éppen így működik maga az üzenet is: a kereszt mint ókori kivégzőeszköz nem arról volt ismert, hogy félvállról lehetne venni, még ha szó szerint-vizuálisan ezt is látjuk magunk előtt. Ám épp ez a végletekig menő odaszántság tehet képessé arra, hogy mások felé is megnyíljak, s mások keresztjét is hordozhassam. Ez a berögzült ellentéteket meghaladó gondolkodásmód köszön vissza a borítón látható ábrán is: a rágógumikból összeáll a Göncölszekér. Éppen az a csillagkép, amely a hiedelem szerint egy az állatokkal és növényekkel jóban levő táltosról kapta a nevét, aki – miután szekerével keréktörést szenvedett, és senki sem segített rajta – az égbe repült.

A kötet két meghatározó arculati eleme: a cím és a borító ábrája egy jelöletlen kiazmussal (angyal-vakond, rágógumi-göncöl) ugyanazt sugallja: mintha a hajléktalanság is ilyen groteszk, földközeli metafora lenne, ami egy kozmikus és mindannyiunkat érintő, nagyobb otthontalanságot ábrázol. „Ötven versben, ötven alakban furcsa egy történetet mesél el mindannyiunkról” – Nádas Péter a kötet utószavában (97.) is hasonló következtetésre jut, kicsit később hozzátéve: „Párhuzamosan beszél sajátosról és közösről.” (*Uo.*) S épp emiatt a legnagyobb közös osztó miatt nem úszhatjuk meg érintettségünket a nagyon is konkrét földönfutás terén sem, hiszen ha osztozunk az emberi állapotban, mennyivel inkább annak

társadalmi következményeiben. A hajléktalanság létmetaforaként tehát nem ment fel a konkrét nyomorral szembesülés, az abban való érintettség alól, sőt, elkerülhetetlennek gondolja azt. S ebben talán Röhrig még messzebb megy, mint Abramovič és Ulay, hiszen itt mindannyian zavarba ejtő közelségbe kerülünk másokkal, ráadásul nemcsak egy röpke pillanatra, hanem nap mint nap a fővárosban vagy akár vidéken közlekedve.

A hajléktalan ember, akár a pucér művész, félrenézésre késztet, hiszen olyan állapotban jelenik meg, amire csak egyféleképpen tudunk reagálni: ennek nem lenne szabad megtörténnie. Arra késztet, hogy azonnal visszameneküljünk saját belső komfortzónánkba. Ezt a jól begyakorolt reakciót leplezi le az *Angyalvakond*, emlékeztetve az előttünk álló el nem végzett munkára. Ami alól nem mentesít egy könyvvásárlás, de még a könyv elolvasása, sőt egy recenzió megírása sem. (*Fedél Nélkül Könyvek*)

MOLNÁR ILLÉS

A visszatérés örök veszélyei

NYIRÁN FERENC: *KENTAUR*

Magányról, elhagyatottságról, öregségről, múltbéli kapcsolatok jelenig tartó hatásáról, elengedésről, annak lehetetlenségéről beszélnek Nyirán Ferenc második – *Kentaur* című – kötetének versei. Nyirán magánmitológiát épít, tematikus, motívus átfedések vannak kötetek között, költészetének alapvető szervezőelveként ezt a traumafeldolgozó, a múlttal viaskodó, „fájdalomterápiás” alanyi megszólalásmódot tekinthetjük. Ugyanaz a koherens – referenciális *émt*, uralkodó, központi identitást feltételező – beszélő látszik előállni a versek többségében, mint az előző kötetben, az *Apróságok kicsiny tárbázában*, és a megszólított *másikra* is ráismerhetünk. Mindezekből adódóan a *Kentaur* tétjeit abban vélem felfedezni, hogy az miként tudja megújítani, továbbgördíteni az első könyvben megkezdett, elsősre izgalmas, ugyanakkor némileg egyenetlen színvonalú és a kötet vége felé számomra kissé unalmassá váló, a „túljaratottság” lehetőségét magában hordozó vállalkozást.

A *Kentaur* alulstilizált, többségében aposztrófikus szövegeinek beszélője véget ért kapcsolatok, szerelmi csalódások feldolgozásának (feldolgozhatatlanságának?) stádiumairól szól, nem lineárisan megjelenítve ezeket, hanem adott cikluson belül is keverve, felvillantva csak egyet-egyet, ezzel is érzékeltetve azok körkörös, lezárhatatlan mivoltát: „eljött számomra / az önvizsgálat ideje, miután / megjártam valamennyi stációt, kezdve a veszteség hosszan tartó / feldolgozásán, megmászván az öngyűlöletből önsajnálattá válás / váltakozó terepeit, eljutva végül / a megvetéstől a közöny állapotába, / amikor már nem rólad szólnak / verseim, nem rólad olvasok fel / könyvbemutatókon, nem rólad / beszélek mindenkinek szánalmasan, / hanem rádöbbenek, hogy a magamra / maradt életem csendjében lassan / újra szeretni kezdek.” (*Az örök visszatérés*). A túllépés lehetetlenségéről tesz tanúságot a *Szolid búcsú* című mű zárata is, mely paradox módon saját kijelentésével