

# FIGYELŐ

## PUSZTA ORSZÁG – JELEN IDŐ

*Lator László versei és versfordításai*  
*A Magyar Költészet Kincsestára. Unikornis, 1999.*  
*268 oldal, 2300 Ft*

### Ugocsa non coronat

Ugocsa nevét a régi magyar irodalmi helynévmutatókban hiába keresnénk: a történelmi Magyarország e talán legkisebb vármegyéje elsősorban arról volt nevezetes, hogy az országgyűlési követe annak idején nem szavazta meg a Pragmatica sanctiót. A kuruc Ugocsa nem kívánt Habsburg leányt koronázni!

Az ugocsai Sásvár szülöttének, Lator Lászlónak a költészetével viszont ez a régió is kitörölhetetlenül beleíródott irodalomtörténetünkbe. S nemcsak úgy, hogy Latorral a terület jelentős követet, kitűnő költőt küldött irodalmunk országgyűlésébe, hanem úgy is, hogy költőnk verseiben az egykori vármegye földje egy mély szimbolikájú, súlyos jelentéseket hordó irodalmi táj archetipusa lett.

Talán hatásosabb lenne az írásom, ha ezt az irodalmi tájat csak később nevezném néven, ha – a feszültség növelése érdekében – előbb bejárnám a név megvilágosodásához vezető sejtéseim útját, de hát a Magyar Költészet Kincsestára sorozatban 1999-ben megjelent Lator-válogatást lapozgatva engem hirtelen ért a név revelációja, s most aztán felismerésemet is csak így tudom közölni, kinyilatkoztatásként: Lator László szikár, komor költészetét a világ- és magyar irodalom „puszta ország” toposzának sajátos mai fölülírásaként is lehet értelmezni.

S lehetne persze értelmezni a *Létezés egyetlen ösképlete* kereséseként is (mint ahogy Domokos Mátyás értelmezte 1976-ban), s lehetne lírai kor-, illetve személyiségrajznak látni (mint ahogy 1981-ben Tellér Gyula látta az emlékezetes MIÉRT SZÉP-beli verselemzésében), vagy az ellentétekben felfogott világ költészeteként (ez Várad Szabolcs olvasata volt 1988-ban), s lehetne például vizsgálni a természeti világban megélt egzisztenciális situációk soraként

is (Bányai János már 1969-ben utal egy ilyen közelítés lehetőségére). Lehetne, s valószínűleg minden ilyen közelítésünk releváns jelenségeket hozna föl most, 2001-ben is Lator különös telítettségű verseiből. De nem vagyok benne biztos, hogy nem lenne továbbra is hiányérzetünk.

Azaz: Lator költészetéről még távolról sem mondtuk ki az „utolsó szót”. Azonban a most hetvennégy éves költő életművét szinte kezdettől fogva belengi valami rejtély (főleg kevésszavúsága s a szerző gyakori és hosszú elhallgatásai miatt), s ez újból és újból arra ösztönzi a kritikusokat, hogy legalább a rejtély forrását körüljárják: milyen irányban kellene kutatnunk vajon, ha arra a kérdésre akarnánk válaszolni, hogy mi e rendkívül kis terjedelmű életmű vitathatatlan hatásának és tekintélyének a titka.

Nem, nem álthatom magamat, hogy én most itt majd megfejtem a „titkot”, mindenesetre igyekszem maximálisan kihasználni a régebbi kutatókkal szemben azt az előnyömet, hogy engem ma, 2001-ben már nem zavarhat a „kortársi többlettudás”, azok „az egyszerű, térhez, időhöz, személyiséghez kötött élmények”, amelyeknek a latori jelképek kiformalásában „döntő szerepük lehetett”, s amelyekről Tellér Gyula az említett dolgozatában részletesen szól. (E mondat idézetei is az ő dolgozatából valók.) Én 2001-ben szinte már az utókor elfogulatlanságával szólhatok Lator László költészetéről, de természetesen már azt is sikeremnek könyvelném el, ha bizonyos olvasórétegeket sikerülne meggyőzőnöm a Lator-probléma elevenségéről.

### A Lator-líra objektív korrelatívja, néhány irodalmi-szellemi előképe és belső formája

Fentebb a világ- és magyar irodalom „puszta ország” toposza és a latori táj közötti analógiát kínáltam kutatási irányként.

A világirodalomban a „puszta ország” kifejezés elsősorban Eliot nevéhez fűződik: magyarul az ÁTOKFÖLDJE először A PUSZTA ORSZÁG címmel jelent meg. Én a markánsan egyénített stilsztikumú „átokföldje” helyett inkább a semlegesebb „puszta országot” használok itt,

okkal: ennek a kevésbé konkrét fogalomnak a körébe beleférnek Lator költészetének egyéb esetleges előképei is. Ugyanis a költő irodalmi ihletői között Eliot nagyon hangsúlyosan ott van ugyan, de az ő „objektív korrelatív”-ja (ez Eliot kifejezése, a belső élmény külső, tárgyi megfelelőjét kell alatta értenünk) mégsem elsősorban a nagy angol klasszikus elátkozott földje-városa, hanem sokkal inkább az ősi természetkultuszok terméketlen földje, halálmotívuma, talán Schopenhauer akaratként és szenvedésként felfogott világa, s igen, még Berzsenyi „puszta országa” is (a BARÁTAIM-HOZ-ból), valamint bizonyos (időkoordinátától független) háborút követő zavart-kaotikus emberi természeti viszonyok, s mindez belevevítve abba a konkrét kárpátaljai „*bitang határba*” (Lator kifejezése), amely a régi Magyarországnak valóban afféle „átokföldje”, „puszta országa” volt. (Az irodalomban egy időben „*Szegényország*” volt a neve, s Fábry Zoltán – nem tévesztendő össze a filmrendezővel! – még 1932-ben is AZ ÉHSÉG LEGENDÁJA címmel írt róla riportkönyvet. Ez a szociális szempont persze Lator költészetétől teljességgel idegen, de említést tenni erről sem árt: a gyermek Lator valószínűleg látta ezt a Nyomor-Kárpátalját is, s a verseiben később megképződő pusztország-víziót talán az ilyen élményei is motívták.)

Az objektív korrelatívnak a radikális általánosba tolása az egyik oldalon s konkretizálása a másikon (a SZABAD VERS című opusban például egész sor konkrét kárpátaljai helynevet találunk: Bátyu, Beregszász, Nagyborzsova, Nagymuzsaly stb., de konkretizáló tendenciának kell tartanunk a suhanc-katona háborúból hazatérésének ismétlődő helyzetét vagy a kései versek váratlan személyes-szerelmi-erotikus motívumait is) megfogalmaztatja velünk a kérdést: hogyan állhat ez a kétfajta törekvés a Lator-versekben egységes látomásrendszerbe, milyen kötőanyag, milyen belső forma segítségével éri el a költő a konkrét történelmi-személyes és az inkonkrét mítoszi (történelem előtti, archaikus), személytelen anyag homogenitását, hogyan szabadítja fel nyelvét, versbeszédét az átvett, az általános ismeretanyag művészi semlegessége és a személyes élmény szubjektív formálási-világértési önkénye alól.

A kérdés bonyolult, sokágú, az összefoglalt és leegyszerűsített válasz rá talán ez lehetne: a két kifejezéstartomány egységes működését

bizonyos mitologikus mélyszerkezetek biztosítják. Lator verseiben az általános s a személyes is a *halál-nemiség-születés* alapműveleteire redukálódik, s az eredmény olyan ontikus-drámai világvízió, olyan sajátos „puszta ország”-kép, amelyet ráadásul minden archaikus kiterjedése ellenére is torokszorítóan ma is érzünk.

A magyar költő „puszta országának” ilyen fajta megközelítéséhez talán még leginkább Northrop Frye segíthet hozzá bennünket, aki az ősi (elsősorban bibliai) mítoszok négy (irodalmi) továbbfejlesztési irányát különbözteti meg, s a „*hegyben*”, a „*kertben*”, a „*barlangban*” s a „*kemencében*” jelöli meg az egyes irányok meghatározó képeit. S ha elfogadjuk ezt a konstrukciót, akkor Lator László puszta országát a „*barlang*” és a „*hegy*” motívumsorához társíthatjuk.

Frye „*barlangja*” alatt persze nem valóságos barlangot, hanem a föld sötét mélyét, a hadézi alvilágot, esetenként a poklot kell értenünk. A „*hegyen*” pedig a földet az éggel összekötő valamit, legtöbbször a bibliai létrát (mint ahogy a „*kerten*” sem a kertet, hanem a termékenyebb földet/testet, s a „*kemencén*” a megtisztulás helyét) érti a szerző.

Meg kell különböztetnünk továbbá – fejtegeti Frye – a keresztény pokolra szállás motívumát az ószövetségi s más ősi mítoszok alaszállás-motívumaitól. A keresztény Dante vagy Milton pokla az örök halál, az örök gyötrem helye, az ÚJSZÖVETSÉG előtti mítoszok „pokolra szállása” viszont mindig teremtő alámerülést, s mint ilyen, a természeti megújulással, körforgással kapcsolatos. (Krisztus feltámadásában és az ezeréves birodalom eljövételében ugyan az ÚJSZÖVETSÉG is feldolgozza a megújulás mozzanatát, de az élet és halál mint olyan ezekben „*végképp elválik egymástól*” – mondja Frye.)

Lator László ugyan direkt módon sohasem használja föl az ősi kultuszok, mítoszok, még kevésbé az alvilág vagy pokol ismert motívumait, de „*puszta országában*”, „*barlangiszonyában*”, „*puszta tájában*”, „*ingoványában*”, „*ősvilági tájában*”, „*vad sivatagában*”, „*heges lapályában*”, „*mocsárvilágában*” (a végtelenségig sorolhatnánk a „*puszta ország*” sajátos latori szinonimáit) mégis érdekesen keverednek az ősmítoszok alvilágát és a keresztény poklot asszociáló elemek.

Egy dolog már a fentebb felsorolt szóképek-ből, metaforákból is nyilvánvaló a számunkra:

Lator „puszta országa” „alacsony világ” (a kifejezés a GYEREKKOR című versből való), valahol lent található, de nem ott, ahol Frye négyfokozatú (pokol, halál – bűnbe esett világ – paradicsom – menny, Isten) axis mundi-jának a pokolfokozata vagy elidegenedett természeti környezete (a bűnbe esett emberi-természeti világ), hanem mintegy a kettő között, a természet legmélyebb fekvésű térségeiben, völgyekben, szakadékaiban, bugyraiban. Lator „alvilága” sokszor mintha a megrajzolt sajátos, viaszatlan, sőt sok esetben fenyegető tájnak és a táj dolgainak a kaotikus bensejében, „*kétfelnyitott sötétjében*” (GYEREKKOR) volna, ott, ahol az ellentétek még nem váltak el egymástól. (Azokból a paradoxális Lator-képekből, amelyek ilyen jellegű ellentéteket hoznak a tudomásunkra, Várady Szabolcs egész sort kigyújtott, jellemzőnek tartva a vihar néhány jelzős antitetikus szerkezetét: „*hangtalan vihar*”, „*alvadt vihar*”, „*mozdulatlan vihar*”.)

Ez az ellentétekben létező világ teremtéssel terhes („*Mindennél bizonyosabb / a naponként feltámadó anyag*”, írja a költő a POMPEJI című versében), a megújulás „*egyetlen lehetősége*” tematizálva vagy rejtve (apropó: Az EGYETLEN LEHETŐSÉG volt a címe Lator második kötetének, az itt tárgyalt válogatásban pedig cikluscím), szóval a megújulás lehetősége mindig ott van a pusztulás végtelen sok megjelenített változatában, s mindez a pogány „örök visszatérési” mítoszok irányába mutat, de van ezekben az eseménysorokban valami diszsonáns, az örök megújulás folyamatától idegen (apokaliptikus?, keresztény?) elem is.

Vegyük közelebből is szemügyre a fent idézett, 1963-as keltezésű s így talán legkorábbi patternértékű Lator-verset, a POMPEJI-t.

A negyvenhat soros (strófákra tagolatlan, stílusosan: lávaként „bugyborgó”, áradó, ömlesztett formájú) vers alapkérdése közvetlenül is megfogalmazódik: „*örzője vagy megcsúfolója*” a „*tökéletes formáknak és vonaláknak*”, a teremtésnek a kétezer évvel ezelőtti katasztrófa? A teremtés vagy a pusztulás eleme domináns a létezésben? Erre a kérdésre válasz a vers zárórészéből fentebb idézett „*Mindennél bizonyosabb / a naponként feltámadó anyag*” periódus s a még utána következő tíz sor kódája, amely azonban valóban csak függelék (*coda* a. m. fark, függelék) a vers corpusán, mert a műből így is egyértelműen az első harminc sor súlyos

pusztulásvíziója, „*Az iszonyúan magukra maradt / tük, szerszámok, nyakláncok, poharak / árvasága, a semerre-se-lét / gazdtalan világvégi közönye*” marad számunkra a meghatározó érzelmi és érzelmi tapasztalat. Azaz Lator természeti-anyagi körforgásában, meg-megújuló anyag-szerkezeteiben erős újszövetségi-apokaliptikus hangsúlyok hatnak: a feloldandó ellentétek folyamatos jelenléte mellett a mennyiség mindig a pusztulás és szenvedés mozzanataira, „véglegességére” csúsztatja a nyomatékot.

A költő későbbi nagy verseiből a „kóda” tematizált anyaga rendre ki is kopik, s maradnak a „puszta ország” ama hegyei, vizei, vegetációja, tárgyai, amelyek mintegy „*a kőmarkú pokol s a könnyű úr / közt remegő vezetékiül feszülnek*” (à la Frye „hegye”, létrája; a *szenvedés* jelentésű „remegő” általam itt kétszer aláhúzva!), amelyekben valamiképpen még az „*üdvözült gyönyör*” (a megújulás, a nemiség s ha úgy tetszik: a szerelem motívumai) is csak az iszonyat variációja, s amelyekben a szenvedésnek és pusztulásnak e dominanciája mellett mintha még az emelkedés mozzanatai sem nyúlnának túl a „pokol” méretein.

A fenti mondatban idézett szövegek, képsorok a talán legtöbbet elemzett Lator-versből, az 1964-es FA A SZIKLAFALON-ból valók. Nem állhatom meg, hogy e vers alapszimbólumáról egy – a szenvedés kérdéskörét érintő – észrevételemet én is el ne mondjam.

„*A fa a költészetben ősidők óta többnyire az ember jelképe*” – írja Tellér Gyula. Én viszont a FA A SZIKLAFALON című vers fájában nem egyszerűen csak az ember szokványos jelképét, hanem a magyar nyelvű „fa-költészet” első fájának, a középkor végéről származó A VEREMBE ESETT EMBER című exemplumunk cserjéjének mai, „dekonstruált” változatát is látom. A történet ismert: az unikornis elől futó ember verembe esik, estében a verem falából kinövő cserjébe kapaszkodik, de a fa gyökereit egerek rágják. Az ember minden pillanatban lezuhanhat, de ő feledi szenvedését, s „*adá úmagát teljességgel az kised meznak a megkóstolására*”, amely a fácska tetejéről csöpög.

A motívikus egybecsengések itt annyira nyilvánvalók, s a poétikus intertextualitás annyira valószínű, hogy ezt – Lator nagyfokú alkotói tudatossága mellett – a véletlen művének tartani meglehetősen botor dolog lenne. A verem falából kinövő „*kised bokor*” félezer

éves szövegünkben is az „*embörnek élete mely az napba és éjbe való óráknak miattok szönetlen rágat-tatik*”, a „*tetején való mézecske*” pedig „*ez világnak hamis gyönyörösége, kinek miatta embör megcsalattatik, hogy az ú vesződelmét ne láthassa*”.

A „megcsalattatás” motívuma persze Lator fogalomrendszeréből hiányzik, annál ő sokkal tárgyilagosabb, sőt „realistább”, hogysem ilyen romantikus-széntimentális hangulatú kifejezéseket leírjon, de az életmű konnotációiban bizony ez a fogalom is jelen van. Abból a Berzsenyi-műből idézek, amelyből költőnk (a HALLGATÓ BERZSENYI című versében) a „*puszta ország*” képet adaptálja: „*Mennyi... édes csala-tás!... s az aranyvilágnak rózsaberkéből sivatag vad-on kél.*”

Igaz, Lator fája a „*gyönyöröséget*” és az iszonyatot „*egyszerre mondja*” (vö. FA A SZIKLAFALON), sőt úgy tűnik, hogy e költészetnek épp ennek az egyidejűségnek a formába állítása az egyik fő szólama (a gyönyör akármennyire is villanásterjedelmű, mégis önértékű, tehát nem „megcsalattatás” – mondja ez a szólam), önfelelt gyönyört, felszabadult örömet mégis hiába keresnénk e lírában. A már többször idézett GYEREKKOR-ban a „*gyönyörre ajzott test*” is „*vergődik*”, „*reszket*”, „*vonakodik*”, a nemzésben, szerelemben fenyegetettség van („*hirtelen rádól az ártér / párája vad nőstényszagával*”), a PIAC gyümölcszeiben baljós ízeket, színeket érzünk/látunk (az őszibarack „*véres*”, a dinnye „*ragacsos*”, „*méregzöld*”), s az AHOGY LEHÍVEBB MES-TERÜNK TANÍTJA című versben az élet „*végérvényesen személyes / ...mással... meg nem osztható / fájdalom...*”. Nem lehet nem látni: itt az élet fő ingere, alapvető realitása a szenvedés, s az élvezet, a gyönyör csak negatívum: a fájdalom pillanatokra történő megszűnése. Mint mondjuk Schopenhauer filozófiájában.

De a „mondjuk”-ot akár talán el is hagyhatjuk: Schopenhauert, a gondolat nagy pesszimizistáját, aki szerint a világ akarat, ennél fogva harc s ennél fogva szenvedés, szintén besorolhatjuk a Lator-költészet előképei közé. A mi költő Schopenhauerünk világának a működésében is markánsan jelen vannak az akarat, a harc s a szenvedés fázisai, de természetesen sajátosan, a jelentés jelenbeli tragikumformájának értelmében s egyfajta poétikai ontológiában fel- és lebontva.

Annak idején már Domokos Mátyás is szólt Lator „*misztika nélküli szenzualizmusáról*”, s eh-

hez nekünk most és Schopenhauert illetően csak annyit kell hozzátennünk, hogy költőnk világ- és szövegtemében az akaratnak sincs metafizikai („misztikus”) természete. Schopenhauer meggyőzően bizonyítja, hogy az akarat az életet akarja, de azt a metafizika homályában hagyja, hogy mi „akarja” magát az akaratot.

Lator kozmoszában a „*kőmarkú pokol*”, az „*alvadt vihar*” szerkezetű óskáosz még nem ismeri az akaratot. Ez az erő (amely Lator verseiben egyenlő az önmagát akaró étellel) nem adva van, hanem kialakul. „*Hány lehetőség, mennyi forma / zuhog egymásba, hogy kiforjra / az egyetlen...*” (Ó, MICSODA ÉDENI TÁJON) – s az élet, az „egyetlen” kialakulásának az elemek, a lehetőségek kavargó sokasága, esetleges, de szükséges egymásmellettjének a tékozló bősége a feltétele.

*„Vajon a lét hány millió magot  
tézozott el, míg megfogandhatott  
a függőleges szikla-szahara  
kőszörnyeie közt ez a satnya fa?”*

kezdődik a FA A SZIKLAFALON is. A „lét” állapota még irány nélküli, öntudatlan pazarlása a lehetőségeknek, az egyirányú akarat az élet (a létezők) „*megfogandásával*” (kialakulásával) jelenik meg.

S a megjelenésével veszi kezdetét Lator verseiben egy furcsa, lassított harc, küzdelem, mutatkoznak meg az ellentéteknek azok az egymás ellen törő, de mintegy kimerevített s így valamiképpen mégis inkább egymás melletti, mint egymás ellen feszülő erői, amelyeket Várady Szabolcs a „*mozdulatlan vihar*”-féle képekben lát meg, s a „*mindenség nyers áramai-ként*” azonosít, a költőben pedig emez „*áramok*”, „*látásának*” a „*tudását*” véli fölfedezni.

Én e folyamatban nem annyira a látás, mint inkább a láttatás mozzanatát hangsúlyoznám (e mozzanat által nyer funkciót a „lassítás” s a „kimerevítettség” is: egyik is, másik is a leírás részletezéséhez, a lehető legpontosabb láttatáshoz szükségeltetik), a „láttatott” jelentését pedig a lét és a létezők (dolgok, személyek) ontológiai egységében jelölném meg.

Ennek az egységnek a lírai objektivációja a Lator-versekben két irányban is hat: egyrészt a létezőket átható szenvedés „magyarázata-ként” működik (a „létező is szenved, ha szül

a lét” – parafrázálhatnánk itt József Attilát), másrészt következtében a latori objektív korrelatívának az alanya is a látványon belülré kerül. Az első személyű egyes vagy többes számú narrátor nemcsak lát, hanem láttatódik is, a képen belül mozog, részese a lírai történesnek, a harcnak, s ezzel a szerző számára a műformálás egészen sajátos energiái szabadulnak föl.

Az 1974-es keltezésű A SZÍV A HÚS A CSONT című versből idézek:

*„Bitang vénségem márgaarcú társa  
e lakatlan föld barlangjaiból  
induljunk maradék holmink elásva  
az immár végérvényesen komor  
egyek alatt ziháló utazásra...”*

Lehet ezt a szöveget természetesen úgy is olvasni, mint egy öregedő költő ontikus számvetését, vallomását (öregedő költő?, 1974-ben Lator még csak negyvenhét éves), de az életmű egészében az opus más jelentést működtet.

Legelőször is: a versben megrajzolt „puszta ország” („márgás pusztaság”, „színevesztett vidék”, „lángtalan égő katlan”, „himlőhelyes táblák”, „lakatlan föld”) utazója nem tűnik azonosnak a szerzővel. Ez az utazó szenvedő alanya, részese is a tájban leírt pusztulásnak, de valamiképpen mintegy rendezője is annak a „puszta országnak”, amelyben a kettős pusztulás (a táj és a személy pusztulása) zajlik.

„Ahogy ez a lelassított vihar... / koptatja marja... a színevesztett / vidéket...” – így kezdődik a vers, s a vonatkozó határozószós felütés azonnal valami valószerűtlen közegbe, térbe helyezi a történéseket: a látott táj valami másra vonatkozik, valami által feltételeződik, nem tudjuk, olyan-e, amilyenek az „utazó” leírja, csak *mintha* olyan lenne, képzeljük el, hogy ilyen!, halljuk ki megfogalmazatlanul is a felszólítást a dikcióból. (Más esetekben a „majd”, „mert”, „mint aki”, „mikor”, „hogy” stb. határozó- és kötőszók, illetve névmások versélre állításával ér el a költő hasonló hatást, de a hatvanas évek legelejétől sorjázó érett, nagy versei szinte mindegyikének az expozíciójában megtalálható a lényeges másra, legtöbbször valami korábban elkezdődöttre – a szenvedés, a pusztulás korábbi stádiumaira, az embernek a természeti-kozmosz környezetébe való végzetes be-kötöttségére? – utalás.)

Az „utazó” kommentál, érvel, önreflektál,

interpretál, értelmezi a látottakat, de minden tetteben egy olyan személyiség tevékenykedik, akinek elsődleges, sőt kizárólagos formája a szenvedés, a szorongás, az aggodás („...a lét szívében megfészelt szenvedés...”), idézi ilyen vonatkozásban Domokos Mátyás a SÁRANGYAL című opusból). S az „utazónak” ez a radikális redukáltsága, ez a schopenhaueri-heideggeri szenvedő „világba-vetettsége”, valamint beszédmódjának a hangsúlyai, az a modalitás, amely egy meghatározott látást, világlátomást akar velünk (velünk?, valakivel) elfogadtatni, indít bennünket arra a következtetésre, hogy a figura esetleg stilizált, fiktív személy, bizonyos céllal létrehozott persona (à la Eliot), s nem maga a konkrét költő.

„Mintha a misztériumjáték Akárkije volna a hőse...” – mondja Lator lírájáról Várady Szabolcs is. S valóban, a mi „utazónk” is elképzelhető akár Jedermannként is. Viszont amit Várady a Lator-versekben „napjainkban oly rendhagyó pátosznak” érez és a költőre vonatkoztat, azt én egyenesen egy dialógus meggyőzésre törő természetes indulatának minősíteném. A „persona” szövegének a retorizáltsága, beszélt nyelvi hangsúlyai, intencionáltsága is jelzi, hogy a szövege akkor is párbeszéd része, ha a dialógus másik résztvevője jelöletlen.

De ki a „másik résztvevő”, kit akar meggyőzni A SZÍV A HÚS A CSONT „utazója”? Itt azért, egy strófa erejéig, mintha a partner is megjelene:

*„De szigonyfejjel-törzszel felfelé tör  
de visszaszívja egy mohó torok  
de lángját újra felfuimtja vérbő  
virágaival romlatlan forog  
a kert de túlhevült naprendszeréből  
egy-egy felesleges bolygót kidob  
de lángol hogy magával feleselve  
beteljen egy fehérjecsöppje terve”*

A befejező szaka ez a versnek, s elsősorban a jelentése különíti el a mű előző öt strófájától: míg emezekben a pusztulás képei sorakoznak („Himlőhelyes táblákon elveszett / karavánok inognak át”, „gazdátlanul kallódó nagy kezek / ütköznek ki az esztendők porából”, „sérülékeny lények földi teste / halálos gyöngeséggel bélyegezve” stb.), addig amabban az akarat, a létezés akarása szervezi a képi anyagot s a különböző szó- és gondolatalakzatokat.

De ha lehet, még a jelentésnél is radikáli-

sabban szembe fordítja a két részt a kétfajta szövegmodalitás. A fenti strófában már nem egyszerűen a komor pátosz a meghatározó stílusminőség, hanem egyenesen az egzaltáció: a beszélő hangja, elsősorban az ötször ismétlődő „de” hisztériás anafóra szinte fisztulázik. Az egyszerű ellentétes kötőszó így nemcsak ellentétet hoz a tudomásunkra, hanem érzelmileg hatalmasan felfokozott ellenállást is: igaz a pusztulás jeleinek, képeinek a túlsúlya világunkban, igaz a halál meghatározó jelenléte, de a más, a létezés akarása, „*magával is feleselve*”, „*lángolva*” vagy megnyomorítva mégis itt van, s itt vagyok én, aki mindezt látom és megélem. Itt vagyok megmagyarázhatatlanul, „*tulajdonképpen-létemre*” (Heidegger), azaz halálomra, szorongásomra, szenvedésemre csupaszítva, de *vagyok*, s ezt a „vagyok”-ot is fel kell mutatnom; aki beszél, az létezik, él, élve nem mondhatok csak „halált”, nem hazudhatok! – mondja megemelt, el-elfúló hangjának érzelmi síkjával, gesztusaival az a figura, akit ilyenféleképpen, a záróstrófa élenkítő alakzataiból s a mondat modalitásából kibontva, az előbb említett dialógus másik résztvevőjeként azonosíthatunk.

Hacsak –

Hacsak nem mentem túl messzire a strófa „értelmezésében”, ha nem tulajdonítottam túlságosan sok idegen jelentést annak az egyetlen strófának, annak a szövegnek, amely önmagában véve egy helyzet leírása s ismétlések, fokozások, ellentétek konstrukciója. Lehetséges, hogy téves a fenti értelmezésem, de egy érzelmileg dúsított szöveget, magát az érzelmi felfokozottságot értelmezni mindig is csak a tévedés kockázatával lehet. Szolgáljanak esetleges túlzásaim annak a ténynek a kiemelésére, hogy a pusztulás véglegességének a tagadása a POMPEJI-t követő periódusok Lator-verseiben immár nem a téma szintjén valósl meg (emlékszünk a Pompeji-tanulmány tematizációjára: „*Mindennél bizonyosabb / a napoként feltámadó anyag!*”), hanem nyelvi magatartássá lényegül.

S ilyen vonatkozásban szólnom kell még a strófa sajátos aposztopéziséről: a szakasz többszörösen összetett mondatának az első és harmadik tagmondata tulajdonképpen alanytalan. Következésképpen nem tudhatjuk, ki tör felfelé „*szigonyfejjel-törzssel*”, mit szív vissza „*egy mohó torok*”, s ki „*fuwintja fel*” „*lángját újra*”.

Az előző strófa mondatának az utolsó alanyai: a „*szív a hús a csont*” („*a szív a hús a csont törvényt tanul... / az alakot vesztő nehézkedésre*”); ezek az alanyok képileg nem kapcsolhatók a „*szigonyfejjel-törzssel felfelé tör*” kifejezéshez és állításhoz (nehéz elképzelni a szívet, a húst, a csontot „*szigonyfejjel*”, s ha még elképzelnénk is: *hová, tör felfelé?*). Lehetne alanya a nevezett tagmondatoknak (olyan „hátravetett alany”-formán) a „*kert*” is, de ez képileg még a „*szív a hús a csont*”-nál is kevésbé szervesülne a mondatok jelentésével. Marad tehát megoldásnak az alany szándékos elhallgatása, aposztopézis, amely, mint ilyen, egyrészt megint csak a strófa expresszivitását növeli, másrészt rejtélyessé teszi a kijelentést s a helyzetet: a szöveg összefüggéseiből a „*virág*” képzete játszik bele leginkább a képbe (a virágra vonatkoztatva válnak értelmezhetővé a „*...szigony-fejjel-törzssel felfelé tör*” és „*lángját újra felfuwinjtja*” kifejezések), de ez a „*virág*” (elhallgatottságánál fogva) valahol a képzeletben, egy „*túlhevült naprendszer*” kertjében, a kozmoszban virágzik. Jelentése lehetne az „élet”, de a beszélő nem szűkíti le a jelentést egy konkrétumra, sokkal általánosabb s gyengésebbnél és egyidejű elpusztíthatatlanságánál fogva rejtélyesebb erő hat itt annál, hogy meg lehetne nevezni, s ez az erő az értelmező részéről is csak általánosán, a pusztulás képeinek ellentpontjaként határozható meg.

A SZÍV A HÚS A CSONT jelentős, nagy vers, bizonyos értelemben akár szintézisnek is fel foghatjuk, összefutnak benne az életmű erővonalai. Záróstrófájával azért kellett külön is foglalkoznunk, mert a rá jellemző elhallgatás módszere más esetekben – nemegyszer – az egész verset meghatározó alkatstruktúráról erővé önálló soddik, s így a latori nyelvi-poétikai formálás sajátos ismérvévé lép elő.

A MIKOR KORMOZVA CSONKIG ÉGNEK című 1975-ös opusban például négy nyolcsoros strófán, azaz harminckét soron át sorjáznak a „*mikor*”-ral kezdődő időhatározói mellékmondatok, anélkül, hogy megtudnánk, mire vonatkoznak. A feszültséget feloldó állítmány és főmondat, az a körülmény, amelyből tudomást szerezhetnénk róla, hogy a jelzett időben a jelzettek kívül milyen, emezeket is meghatározó (fő) cselekmény zajlik (vagy fog zajlani), egyre késik, majd végleg elmarad és megnevezetlen marad. Az erős, rilkei textúrájú befeje-

zó négy sor („amikor álmában az állat / megérzi közelét a teste / éjszakájában tévedezve / az övénél nagyobb halálnak”) után az olvasó a szinte elviselhetetlenné fokozott várakozás, kielégítetlenség feszültségében találja magát.

S az aposztopézisnek, a hiánynak ez az állapota szinte újabb szólama a Lator-költészetnek. Jellemzően mindig ott szólal meg ugyan, ahol a pusztulás képei ellenpontoszódnak, tehát első fokon mintegy a létezés (a létezők) jelenvalóságát és rejtélyét van hivatva hangsúlyozni, de végeredményben így is, úgy is a teljes szövegkészlet, az életmű latens polifonikuságát erősíti.

Azt a polifonikus jelleget, amelyről Lator eddigi értelmezői még nemigen szóltak. Pedig véleményem szerint Lator versnyelve éppen ennél a jellegénél fogva különbözik az *Újhold* poétikájától, azaz attól a rilkei ún. fenomenológiai tárgyiasságtól, amellyel az *Újhold*-iskola költőit (s így Latort is, bár köztudott, hogy ő nem publikált a folyóiratban) szokták jellemezni, s ezzel a jellegével közeledik a Latorvers bizonyos újabb, mai versnyelvekhez.

Nem, Lator „többszólamúságának” semmi köze a posztmodernnek disszemináltságához, az ő célja távolról sem a subjektum „szétjátszása”, s következésképpen az egyes szólamokat képviselő figurák, „personák” sem markánsan nyelvegyénítettek, de az elemző számára elégségesen körvonalazottak ahhoz, hogy nyilvánvaló legyen: a minden Lator-kritikus által regisztrált *ellentétekben létezés* a költő verseiben nemcsak a szemlélet szintjén, azaz nemcsak a szemlélt tárgyakban, tárgyban, objektív világban van jelen, hanem magából a szemlélő subjektumból is kimutatható.

A pusztulás, a halál országát járó figura mintegy felkínálja saját (szenvedésközpontú, egzisztencialista, finitista) világképét partnerének (a Vergilius–Dante-páros útjától a Lucifer–Ádám – már önmagában is ellentétet hordó – páros útjáig mennyi előképét meg tudnánk nevezni ennek a latori útnak!), de ebbe a világképbe a megrendezettség mozzanatánál fogva mindig beleállítódik ő maga is (nemcsak láttat, hanem látása, mintegy „rendezői utasításai” által, à la Mészöly FILM-je, ő maga is sajátosan láttatódik), s így nemcsak világképet, hanem személyes sorsot, személyes ellentéteket is kínál.

Partnere, akinek a látottakat közvetíti, nem kommentál, nem érvel, nem értelmez, hanem

– rendszerint felfokozott érzelmi állapotban – önmaga létezését bizonygatja, „dokumentálja”, s valamiféle természeti-kozmosz (freudi?) libidó létét prezentálja – így mintegy az életet, a pusztulás antitézisét s az örök megújulás (visszatérés) mítoszának igazát is tanúsítja.

S mintha ez a szűnni nem akaró dialógus, mániákusan mindig újra kezdett színjáték egy harmadik instancia előtt folyna, amelyről semmit sem tudunk, amely csak az előtte szólók meggyőzésre törő hangjával, a hangnak a képből kifelé (is) irányultságával van adva, s azzal, hogy általa mintegy egymás mellé „hallódnak”, helyeződnek a tájban s a „personákban” ható ellentétek, s ezeknek az ellentéteknek az összetartozása úgy rögzül, ahogyan a föltételezett harmadik instancia nélkül nem rögzülhetne.

S mivel ez a harmadik „személy” a Lator-költészet legáltalánosabb, legátfogóbb létezője, én elsősorban ebben keresném a költő személyes jelenlétét is, s kevésbé az „*állandó magas Ceksztázisban*” (Pór Péter, idézi Várady Szabolcs, i. m.) vagy a „*mindenség nyers áramai*” látásának az adományában. Mert ezek a motívumok csak rekvizitumok a *total plan*hoz, de a nevezett személykonstrukció maga a *total plan*, az a teljes színpad, amely befoghatja a mű (az életmű) minden szólamát, minden figuráját, minden jelenetét, minden dialógusát, minden történést, minden jelentését.

S ennek az egyáltalán nem egyszerű szerkezetű theatrum mundinak, nyelvi-poétikai-ontológiai-mitosztörténeti-filozófiai-világirodalmi és személyes színháznak a működésében, a mű belső formájában láthatjuk meg magát a költőt is a legteljesebben.

### Lator sem koronáz

Mikor kerül be egy lírai életmű a nemzet költészetének kincsesládájába? Valószínűleg nem akkor, mikor egy tekintélyes, Költészeti Kincsesládá nevű sorozat ikszedik darabjaként is megjelenik. Az ilyen „kincsesládadarab” azonban jó alkalom és lehetőség arra, hogy a bemutatott életművet magunktól eltartva, kicsit távolabbról is szemügyre vegyük. Melyek a Lator-költészetnek azok a fő sajátosságai, amelyekre az Unikornis Kiadó sorozatkötetének a távlatából rálátunk?

Victor Hugo mondta Baudelaire-ről: „...a művészet egét valami alig meghatározható komor

sugárral gazdagította” (idézi éppen Lator László a KAKASFEJ VAGY FILOZÓFIA című tanulmánykötetében).

Anélkül, hogy Baudelaire és Lator László életműve között bármiféle párhuzamot vagy kapcsolatot keresnék és látnék, Lator költészetéről a legszívesebben én is azt mondanám: a magyar költészet egét „egy komor sugárral gazdagította”. S hogy ez a „komor sugár” annak a „puszta országnak” a borús fénye, amelyet ő teremtet meg. Magyar és világirodalmi anyagból, a saját életéből és egy magyar tájból. Magas nyelvi-poétikai-esztétikai értékkel és érvénnyel.

A költő – saját bevallása szerint – „Húszévesen, gyermeket göggel nem kevesebbet akart, mint emberi nyelvre fordítani a mindenséget...” (idézi Tellér Gyula, i. m.): felnőttkori költészetében sikerült neki a „mindenségről” szóló reprezentatív tudásunk elemeit, a pogány-görög „örök visszatérési” (Mircea Eliade) mítoszszervezetek, a zsidó-keresztény apokaliptikus-finitizmus, Vico körforgásmélete és Schopenhauer szenvedésfilozófiája, Heidegger „világba-vetésége” és Freud világlibidója jellemző motívumait egységes látomásrendszerbe, működő nyelvi-poétikai modellbe fogni úgy, hogy mindennek – a transzgresszív esztétikai érvényen belül – ma fokozott aktualitása is van. Hogyan?

Giovanni Battista Vico körforgásméletében a teokrácia, az arisztokrácia és a demokrácia (istenek, hősök, emberek) kora után az ún. kaotikus kor következik. Aztán a társadalom és világ visszatér az „ősállapotba”. Ma Nyugaton már sokan használják korunk, a XX–XXI. század megjelölésére a „kaotikus” állandó jelzőt. (Legutoljára az amerikai Harold Bloom híres könyvében, A NYUGATI IRODALMI KÁNON-ban látam ezt a felosztást: teokratikus, arisztokratikus, demokratikus, kaotikus kor.) Ha elfogadjuk korunknak a „kaotikus” megjelölését, akkor a mai magyar irodalomnak egy jelentős vonulatát én tipikusan „kaotikus kori” irodalomnak nevezném. Érdekes módon inkább csak prózai munkákat tudnék ide sorolni (első helyen Krasznahorkai László SÁTÁNTANGÓ-ját), de miután Lator László lírájával tüzetesebben megismerkedtem, az ő egyszerre apokaliptikus-finitista és ősmitológikus szerkezetű lírája helyét is ezen a vonulaton belül képezem el.

Persze ez a besorolás sem jelentheti a latori

*reservatio mentalis* figyelmen kívül hagyását: míg a vonulat (potenciális) többi tagja általában bizonyos posztmodern relativitás jegyében alkotja meg negatív utópiáit, addig ő határozottan távol tartja magát minden újabb költői kánontól. „Elaggott lírikusnak” nevezi magát (vö. az idézett KAKASFEJ VAGY FILOZÓFIA-ban a KÁNON, PARADIGMA című esszéjét), aki már véletlenül sem akar *ancilla theoriae* lenni; s talán még azt is ki fogja magának kérni, ha mi most itt az ún. utómodern poétika letéteményesének nevezzük, s azt mondjuk, hogy ennek az iskolának a mai működőképességét és vitalitását talán éppen ő bizonyítja az utóbbi időben – sok hivatásos kánoncsináló véleményének eleven cáfolataként – a legékesebben.

Szóval: Lator sem koronáz! Más szóval: az Unikornis-válogatásból az is egyértelműen kiténik, hogy költőnk nem alkuszik. Stílusesszéköket 2001-ben sem hajlandó a tömegkultúra piacán vásárolni, hű korábbi, puritán kifejezési formáihoz, ökonomikus képeihez, dísztelen asszonánciához, jambusaihoz, hagyományos strófaformáihoz, ritmusképleteihez, inkább a mondatot, mint a szót egyénítő poétikájához. Valószínűleg úgy gondolja, és valószínűleg helyesen gondolja, hogy lírájában, azt a komor világlátást és világot, objektív korrelatívot tekintve, amely az ő számára a fő formálási anyag, s amelyet elsősorban a belső forma, a „mélyszerkezet” működtet, szóval az általa megalkotott és mozgásba hozott „puszta országot” tekintve a külső forma minden marékansabb jelenléte tolatkodó és zavaró lenne.

Ennek megfelelően dolgozatomban – szándékosan – többnyire csak a költészet sajátos belső formájával, „mélyszerkezetével” foglalkoztam. Elsősorban az összkép izgatott, s az életmű, a latori líramodell mai működése.

---

## Irodalom

- Lator László: KAKASFEJ VAGY FILOZÓFIA. Európa, 2000.  
 Bányai János: A SÁROS ANGYAL. In: A SZÓ FEGYELME. Fórum, Újvidék, 1972.  
 Domokos Máttyás: ŐSKÉPLET VERSBEN. In: UGYANARRÓL MÁSKÉPPEN. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.  
 Ferencz Győző: LATOR (AZ ELHAGYOTT SZÍNTÉR; SÖTÉTEN, FÉNYBEN). *Holmi*, 1995. január.



Kiss Ferenc: FA A SZIKLAFALON. *Tiszatáj*, 1973. október.  
In: INTERFERENCIÁK. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1984.

Tellér Gyula: FA A SZIKLAFALON. In: MIÉRT SZÉP? Gondolat, 1981.

Váray Szabolcs: LATOR LÁSZLÓ MOTÍVUMVILÁGA. In: ÚJHOLD-ÉVKÖNYV, 1988/2.

Northrop Frye: AZ IGE HATALMA. Európa, 1997.

Tózsér Árpád

## ASZTALBONTÁS

Takács Zsuzsa: *A letakart óra*  
*Magvető, 2001. 50 oldal, 1190 Ft*

Takács Zsuzsa költészete a kilencvenes évek közepe óta egyre inkább a könyvben és nem az egyes versekben találja meg a számára legmegfelelőbb teret. 1998-ban megjelent kötete, *A BŰNÖK SZÁMBAVÉTELE* olyan narratív rendet épített fel versekből és elbeszélésekből, amelyek több kezdete és befejezése volt, ám minden kezdetben hasonló konstellációk mutatkoztak meg, amelyek a bűn és a halál sokszor abszurd kapcsolatát mind mélyebben elsajátítva egymás megfordításaiként olvastatták újra a szövegeket. *A LETAKART ÓRA* ugyanilyen újra-kezdésekből, folyamatos újraírásokból épül fel, szerkezete mégis áttetszőbb, az idő grammatikai hármassága szerint szerveződik. A különálló záróverset megelőző három ciklus a címadó vers három változatával a jelen, a múlt és a jövő témáját nyitja meg. Az időnek e hagyományos szemlélete itt nem az élet és a halál hozzá kapcsolódó konvencionális képzeteknek kölcsönöz nyelvi alapokat, hanem konkrét tereket tesz bejárhatóvá. Jól ismert utakat a városban, a mindennapok szűkebb helyeit, szobákat, egy személy legintimebb környezetét. E konkrét terek azonban az emlékezés munkája által allegorizálódnak. A konkrétság és az allegorikusság között vibráló elbeszélés- és leírásrészletekben sem a múlt, sem a jövő nem ürességként nyilvánul meg, hanem a jelentések várakozásteli rommezejeként. A tereket bejáró időnek ezeket a mozgásait a könyv következetesen jelöli. Mintegy az olvasás útjelzőiként bizonyos szöveghelyeket dőlten szedve kiemel,

jelezve, hogy amiről eddig beszéltünk, nem az olvasás eredménye, csupán feltétele, hogy aztán követni tudjuk a „tréfák” és „cselek” sorát. Hiszen az idő tréfái egyben az írás tréfáivá is válnak: „*a legfőbb tréfa, / hogy nem is idő: egy kapuszárny / nyílása-zárulása megszabta tér / a jelenünk; lángoló karika, / amelyen pattogó parancsszóra / átvetjük magunkat, és közben / egy cirkuszi zenekar fanfárai szólnak*” (*A LETAKART ÓRA*).

Az allegorikus képeket azonban az emlékezet szinte minden esetben furcsa, néha bizarr módon elmozdítja, törésekben, kizökkenésekben mutatja meg, szinte mindig az ironia gesztusaként. E kizökkenések bizonyos esetekben köznyelvi frázisoknak a szó szerinti és az átvitt értelem közti lebegtetéséből fakadnak, ami a kijelentéseket egyszerre vonatkoztatja magára a nyelvre, azaz az idő tréfáinak terére, illetve a konkrét és nyelvi terekben egyszerre mozgó személyességre. Így persze az is termékenyen eldöntetlen marad, hogy a konkrétnek tűnő tereket az emlékezés alapítja-e, vagy a terekhez kapcsolódó allegóriák irányítják az emlékezetet. A köznyelvi frázisok kizökkenésére és lebegtetésére jó példával szolgálhat az imént idézett vers későbbi sorai: „*Borotvaélen ki nem táncol itt? / Ki mondhatja, hogy csillaga / feljövöben, mikor egy féltéglá / fejére éppen esni kezd, / amíg egy építkezési területen kószál, / reményei nyílnak és tavasz van.*” Aligha véletlen, hogy a vers zárlata a kizökkenett idő drámáját, a *HAMLET*-et idézi, a harmadik felvonásnak azt a jelenetét, amikor Hamlet imázsamolyán térdepelve pillantja meg Claudius, s bár megtehetné, hogy bosszút áll rajta, nem teszi meg, hogy ne jusson érdemtelen üdvösségre: „*Imádkozzam bársonytérdeplőmön inkább / (ahogy a 3. felvonásban tesz Claudius), / hogy részem legyen az általános / irgalomban; [...] / Ne tétovázzon Hamlet ekkor ölni meg.*” Az idő kizökkenése azonban Shakespeare-nél eredetileg nem egy múltbeli esemény következménye, hanem állapot („*The time is out of joint*”), ahol egy korábbi rend önmagukban értelmetlen töredékei közt csupán a mind kétségbeejtőbb nem tudás tettei keresztezik egymást, és ha valami helyretolhatja a kizökkenett időt, az csakis a „tréfa”, a „rút csel” elfogadása lehet, hogy helyére kerüljön az időben, ami úgy van itt, hogy nincs jelen. A halál és az élet szigorú elhatárolásával hagyományunk e jelenlétet kísértésként (rossz tréfaként) beszél el, holott az emlékezés természete