

Székely Örs

## ostinato



Smid Róbert

## Csővezetékben a testhang

A nemrég Makói Medáliák-díjban részesült Székely Örsre néhány éve figyeltem fel a Babeş-Bolyai Tudományegyetem egyik szellemi műhelye köré szerveződő A Szem nevű irodalmi portálon, ahol a német nyelvű öko- és antropocén líra darabjai jelentek meg az ő tolmácsolásában. Már Székely fordítói munkája is kivételes nyelvi érzékenységről, illetve az innovációk iránti fogékonyságáról tanúskodott, a debütötete pedig e két jellemzőt úgy egyesíti, hogy a legkevésbé sem mutatja magát valamifajta epigonterméknek, a nemzetközi trendek szolgálai másolatának. Ehelyett az *ostinato* tevékenyen járul hozzá a hazai biopoétika-fókuszú költészeti beszédmódok alakulásához: ez a költészet az életről és annak az élettelen dolgokkal való összefüggéséről, illetve az élő szervezetek komplex működéséről szolgál új belátásokkal, és bemutatja, hogy azok mentén miként bomolhat meg a létezők hagyományos hierarchiája.

A kötet címe az olvasatot egyértelműen a zenei asszociációk felé terelné (sőt, meg is adja az elején az *ostinato* definícióját: „változtatás nélkül, szakadatlanul ismétlődő dallam, ritmus, harmónia, motívum”), ám a szerkezete szerencsére nem teszi ezt az interpretációs módot kizárólagossá: a párverses felépítés, azaz hogy az egy fő cím alá besorolt, de nem ciklust alkotó, saját címmel rendelkező darabok, és az olyan főcímek, mint a *diptichon* vagy a *triptichon* a hagyománytörténet két irányvonalával is rokonítják Székely könyvét. Egyrészt Korpa Tamás *Insomniájával*, amely az ikerverses technikát arra használta, hogy egy dolgot különböző aspektusokból legyen képes szimultán (ezt akár nagyon konkrétan értve: egy oldalpáron) bemutatni. Másrészt az *ostinato* Géczy Jánosnak a *Szűz a gyermekkel*, *Szent Annával és egy számárral* című kötetében a klimaxát elérő azon vállalkozásával is rokon jegyeket mutat, hogy a szent és a profán viszonyát a nyelv eredendően deszakralizálónak bemutatott mozgásaival, anyagi nehézkedésével fogalmazza újra. Székely a verseiben ehhez kapcsolódva egyszerre ír ekphrasziszokat és melódiákat oltárképekké, amelyeknek hagyományos rétegzettségé megbomlik az által, hogy az égi és a földi, illetve az emberi, az angyali és a bestiális egymásnak megfeleltethetők. A versek által kivitelezett azonosítások és hasonlítások alapja majd' minden esetben a test; az eksztatikus izomhúzódásoktól a nem beszédszerű hangkiadásig.

Az *invitorium* címet viselő nyitódarabban a test kapcsán a konstatív és a performatív nyelvhasználat egymástól elválaszthatatlan marad: egyrészt lehetséges úgy olvasni a szöveget, hogy az egy szenvedő testről szól, amely arra törekszik, hogy a szertartásosság alól kibújjon; másrészt viszont maga a vers megszólalásmódja eszközölheti ki a test érvénytelenítését („rekedne kívül, mint aura”), ha felszólítások sorozataként olvassuk a szöveget. Ez esetben viszont az egyfajta ráolvasásként is működni kezd, vagyis maga lesz az a rítus, amelyből a test megszívesebben kimaradna. A felszólítás és a leírás közötti effajta eldönthetlenséget aztán csak intenzívebbé teszik

az olyan kifejezések, mint a „tűröget”, amely egyszerre jelenti azt, hogy ’betűr’ – vagy ahogy a szöveg mondja, „magába hajt” – és azt is, hogy ’valamit kibír és elvisel’. A megjelölés, amelyet a beszélő állít („mi engem megjelöl”), ezért értelmezhető testöltésként egy külső, aspektuális viszonyrendszerben, amelynek a belsejében történhet meg a „tűrögetés” miatt a megszólalás. A belső és a külső ilyen kétirányú kapcsolata – hogy a külső inkorporálja a belsőt, miközben megőrzi kívüliségét – a gyomor lüktetésében megismétlődik, ugyanis arról sem tudjuk meg, hogy az az emésztés vagy épp a kiadás miatt dolgozik bőszen. Mindezek miatt nem véletlen, hogy a verszárlatban szereplő azonosítás – hogy ez a „törvény [...] véletlen darabokban” – a kiszámíthatatlanságot, a randomitás szabályosságát teszi meg szerkezeti elvvé.

A darabosság a kötet meghatározó figurája, és elsősorban az illusztrációkon is látható csempékben köszön vissza, amelyeknek szabályos négyzetekre vágott lapkaiból szabálytalan formák is kirajzolódhatnak: a „törvény [...] véletlen darabokban”. A csempékből alkotott organikus minták pedig analógok azzal, ahogy az emberi test felbontható, ezzel az egységként felfogott organizmust kirakósként leleplezve, mely kirakósléte egyszerre lehet a szervekre és azok diszkurzív színre vitelére is vonatkoztatni Székely versbeszédében. A *repülő s diptichon*ban a gyökerek, erek és patakok nemcsak hozzákötik nyelvileg, a katakrézisek révén az élő szervezeteket a természethez, hanem egyfajta vegetativitást is kölcsönöznek nekik a megszólaló azon felismerése miatt, hogy a táj, amelyet a repülő gép ablakán keresztül lát, önkéntelenül is belsővé válik. E kinti és benti organikus képeknek a látszólagos stabilizálása a gép alakzatában történik meg („ágak *pumpálnak*, vizeket átölelve megannyi *gép*” [kiemelés tőlem – S. R.]), amely a környezet és a test közötti átvitelek eredetét elbizonytalanítja; hogy tudniillik, a külső környezet szolgáltatja a hasonlítás alapjait ahhoz, hogy a vérkeringet erekként és ágakként lehessen leírni, vagy a külső világ tulajdonképpen a belső révén konstituálódik („szerveim szorongását fák másolják” – az alliteráció miatt még a szél hangja is a test belsejéből fakadhat). Az e két felfogás közötti elválogatottságot kiélezi a verszárlatban szereplő „színek késnek” kifejezésben megbúvó „kés”: ez a trópus nemcsak átvágja azt a cirkulációt, amely az élő test működését biztosítja véráramlásként,

illetve elvágja a külső táj és a belső szervek közötti nyelvi alakzatok cseréjét, de a színekhez társíthatósága miatt és azonosításként olvasva (ami tagolatlan mondatot eredményez) a „színek” maguk is rezgésekké darabolódnak. A vers által prezentált körforgás, áramlás ismétléssége – ha komolyan vesszük a kötet címbe emelt alakzat kitüntettségét – ennek köszönhetően módosul: nem egymásra következő, ugyanúgy végbemenő fázisokkal találjuk szemben magunkat, mint a keringés vagy a légzés esetében, hanem a szöveg a montázszerűen egymásra ismételt elemekből építkező versbeszédet tükrözi vissza, ennyiben pedig a kintnek a bentben és vice versa megjelenése az egyik versfőcím által is rögzített *fraktálok* szerkezetéhez válik hasonlatossá. A *fraktálok* alá besorolt *arbor* című darabban és a *tatragon fridával*ban pedig a fa szolgál e struktúra metatrópusaként, azzal párhuzamosan, hogy a szövegben újra s újra megjelenő kötelek a nyelvi kötések figuráiként azonosíthatók; amikor az építészeti metaforák közelében bukkan fel a „kötél” szó, a testrészek architektúráját (a „bordák bányáit”, a „tüdőpalotákat”) horgonyozza le egy metaforikus relációban. A fa szimbólumként itt nem merül ki abban, hogy egy vertikális viszonyra utal, összeköti az eget a földdel, hanem horizontálisan is hidat képez az emberi szervezet és a természet folyamatai közötti megfeleltetések nyelvi biztosítékaként. Ha azonban ez a szimbólum ténylegesen materializálódna, tehát ha nem pusztán az azonosítások és hasonlítások rendszerének diszkurzív alapjaként szolgálna, az élő testet kikérgesedéssel, cövekesedéssel fenyegetné: „hasonlítson kezéd estére, fára, akkor sírás rázna, / akkor kicserepedne” (*tatragon fridával*).

Az egyidejűség, a megismételt rámontírozása az ismételtre, ezzel pedig az eredeti státuszának eltörlése jellemzi a diptichon- és triptichon-verseket is. A *bikás diptichon* első darabja a testhez kapcsolódó kívüliség asszociációit erősíti retorikailag az olyan kifejezésekkel, mint a „kioldódik” (’feloldódik’ jelentésben) vagy a „kirózsázza”, melyek közül mindkettő egy belső folyamat külső jelölhetőségére irányítja a figyelmet, a nyitódarab *invitorium* auraként azonosított jelemélete alapján. Az izzadásban vagy a kipirosodásban megmutatkozó szimultaneitása a belső (lassuló szívdobogás, puffadó mellkas, táguló tüdő) és a külső folyamatoknak a töredezett kijelentések és tagolatlan mondatok által ugyanakkor nem

válí ok-okozati viszonyra, és emiatt nem lesz egy közös, organikus jelentéshorizontba hozva a külső és a belső. Hovatovább a beszéd, a jelentéses megszólalás is hiányzik a szövegből, legfeljebb annak tilalmában tűnik fel, hogy „szó szádat ne hagyja el” – és itt az sz-es alliterációban ismét megjelenik egyfajta természeti, onomatopoeikus hangzás, mint a *repülő diptichon*-nál; akár a szél vagy az állatok sziszegésére is gondolhatunk, tehát arra, hogy valami nem emberileg értelmes hangadást artikulál a tiltás. Ami szavak helyett kijön a szájából, az a lihegés vagy a sikoly, amelyek a szó szerint vett rózsásodás mellett szintén egy vegetatív létezőmód érzéki tapasztalathoz tartoznak. A diptichon másik darabjában egy kíznőeszköz révén, azzal összeolvadva hangszerré alakított test preparációját kísérhetjük figyelemmel; Phalarisz bikájának mesterkéltége ellenére viszont az olyan folyamatok, mint a kicsapódás vagy a burjánzás nemcsak természetesként és irányíthatatlanként, hanem a fizikai-kémiai törvényszerűségeket követve válnak érzékelhetőkké. A Phalarisz kíznőeszközében megbomló test átalakulását a versnyelv egyrészt instrumentalizálhatatlanként hivatkozva (a bika nem hangot ad ki, mint a hangszer, hanem elnyeli a tartalmazott testnek azt a sikolyát, amely a párversben a szervi folyamatok külső indexeként szolgált: „a kifelé sípokká burjánzó curvatura, mely a hangot hordozza, és elnyeli, ha fújják”), másrészt viszont nem képes nem instrumentumként leírni ezt a kíznás végére már elkülöníthetetlen két test mint csövek és sípok mechanikus rendszerét. A bika alakja a kulturális diszkurzív elemeknek a biológiaival való keveredése miatt („más testek és csontok / *res publicája*” [kieamelés tőlem – S. R.]) ugyanakkor szimbólumként is aktivizálódik a szövegben: a kíznőeszköz mellett így Zeusz egyik állati alakját és a bika csillagképet is megidézi.

A csillagképek aztán a záródarab *salve reginában* térnek vissza, amely egyszerre játszik rá Weöres Sándor azonos című opuszára és juttathatja eszünkbe Székely kortársának, Pál Sándor Attilának a balladáit. Az előbbihez hasonlóan profanizálja a Mária-himnuszokat azzal, hogy a kozmikus távlatba helyezés itt az asztronómiai terminusok tobzódását jelenti. Ahogy pedig az utóbbi a virágénekek és a népdalok csillag-metaforáját a tudományos beszédmódok felől analizálta verseiben, úgy válik Székelynél az altató műfaja a sci-fik jellegzetes kellékének, a hibernációs álomnak mint „steril” „stázis”-nak a háttérzajává. Többet merít azonban ez a líra Kaszákból: akár az olyan szövegszerű rájátszások, mint az olajtól „sötét sakklovak” (*communism for two*)

a „madarak a dróton” (*zeneiskola*) vagy az „izzadt vér” (*a tizenhetedik század költői*) kifejezések, akár a tagolatlan mondatok kakofóniája eredményezte zeneiség, a kötet lapjain egymás mellé és alá rendezett versek, vagy a toposzá emelt, szervekből gyúrt, csonkolt hangszerek esetében. Váratlanabb a *zárt kertekben* és a *sivatag triptichonban* Lövetei László „eclogáinak” hatása: Székely kopogós disztichonjaiban azonban a természet nem zöld, mint Löveteinél, hanem szürkén tükröződik (*tétlen ecloga*)... olyan szürkén, mint a marha, azazhogy a bika.

És ahogy a bika teste egy szenvedő testet rejt, a természetről való beszédmód sem tudja elkerülni azokat a kataréziseket, amelyek nem tudják nem magukban foglalni a szerveket és a szerves nyelvi és tapasztalati kapcsolatot az emberi test és környezete között: ilyen a búzaszem alakzata a *zárt kertekben*, amelynek az emberi szemmel fenntartott köteléke teszi lehetővé az álomképet a természetről; „álomban már búzaszemekben / ülnek meg, kuporognak a tájak, néma növényben / áramlik, fut az álom.” A szem szervként hovatovább – akárcsak a *repülő diptichonban* – itt egyszerre érzékelő, amely előtt az álom lejátszódik, és érzékelt is, hiszen a szemében ott az álom szófordulatra építhet a „búzaszemekben / ülnek meg” szintagma. A szemnek egy másik alakzatát találjuk a *sivatag triptichonban*, ahol a homokszemek „fagnak-nyílnak mint a virágok amik befelé nyílnak kis zajjal futnak szét rajta a sebek mint az / idomok mint a bogarak ropogó hó havazik rájuk a szél a fül a száj betelik velük mint szétterülő homok tágulnak és fagnak mint hó / fagnak nyílnak pazarolnak”. Az *ostinato* pedig ilyenkor tárja fel az ismétlés valamennyi formáját, amelyre kiterjedhet: a hó és a homok majdnem töismétlése mellett funkcionálisan is hasonlíthatnak, mert mindkettő a földet betakaró felületképző. Erre alapozva bomolhat meg a versben az évszakok körforgása (tél és nyár egyidejű jelenlétével), ahogy már egy másik ciklikusságot is láttunk megbomlani a természet nyelvi kiterjesztése által; az emberi keringését. Ez poétikailag az a bizonyos „tűrőgetés”, amellyel a kötet nyit, és amellyel hiába fordítja vissza a testekből kiáramlani készülő levegőt, mégis kihallik belőlük egy hang – ez Székely Örs lírájának zsigeri pulzálása, gyomorból feltörő lüktetése, amelyet már nem tudni, hogy a külső vagy a belső fülünkkel érzékelünk-e jobban.

Székely Örs: *ostinato*, Fiatal Írók Szövetsége, 2020.