

„A KULTÚRA KIFORDULT KULISSZÁI”

Halasi Zoltán: *Bella Italia*. Nászút 1980

Halasi Zoltán kötetéről szólva nem hagyhatjuk említetlenül azt az ellentétet, mely e rendkívül gazdag költői nyelv és költői világ és a szöveghordozó könyv egyszerűsége között feszül. Míg a *Bella Italia* meghatározó eleme a médiumok versengése, kép és szó feszültségekkel teli viszonya és a művészet csodálata, addig a Magvető-féle *időmérték* sorozattervének megfelelően a könyvtárgy egyetlen képi eleme a második oldalon látható szerzői portré. Ha felelni kellene arra a kérdésre, szerencsés döntés volt-e ezzel a majdhogynem puritán külsővel tenni közzé a könyvet, hajlanék arra, hogy igennel feleljek. A kötet rétegzettségére komoly feladat elé állítja olvasóit, és éppen elég esztétikai élményt nyújt anélkül is, hogy a benne elhelyezkedő költői világ további – optikai – síkokkal lépne párhuzamba, mint amilyen egy artisztikus könyvborító.

A *Bella Italia* műfaja verses kisregény vagy verses novellafüzér. A kötet narratív ívét és térszerkezetét az alcímben megnevezett 1980-as nászút határozza meg; a „pikareszk zarándoklat” (90.) (*Hazafelé*) Velencéből Szicíliába, majd onnan vissza Rómába és újra Észak-Olaszországba vezet. A kötet két főhősének útja a „nyitott volt minden, legalábbis úgy tűnt” (7.) (*Indulás*) várakozásától a „már jelezte az elkövetkezőket” (16.) (*Nápoly*) feszültségén és valódi drámai jeleneteken át visz az otthontalanságba való hazatérésig.

A kötet egységességét a földrajzi kereteken és a nászutasok történetén kívül az olaszországi politikai eseményekre és hétköznapiságokra való reflektálás, különösképpen pedig a rengeteg részlettel és óriási intenzitással jelen lévő kultúra (vagy inkább „Kultúra”) adja, mely valójában a könyv egyik főszereplője. A kötet ajánlása szerint a szerző „In memoriam TN” teszi közzé a verseket. Őt a versekben N. rövidítéssel jelölt feleséggel azonosíthatjuk. Mivel róla tudjuk, hogy festőművész, minden bizonnyal Tamás Noémiről van szó, akiről Halasi *Vulkán tetején* címen közölt nekrológot (*Magyar Narancs*, 2004/32). A könyv paratextuális rendszere gondoskodik arról, hogy a versek N.-jét összekapcsoljuk egy már nem élő ember egykori realitásával. A kötet végén olvasható tizenkét oldalnyi jegyzetanyag ugyanis nemcsak a versek kulturális és politikai–történelmi utalásaiban nyújt eligazítást, hanem N.-ről is szolgál életrajzi információkkal. A *Venice II* című versben például N. Maddalena Laura Sirmenről azt mondja, „De ő nem vonatozott az Urálba” (13.), az e helyhez fűzött jegyzetből pedig megtudjuk, „N. képzőművészeti ösztöndíjjal járt a Szovjetunióban”.

Érdekesebb ennél, és a biografikus részletek közlésétől megkülönböztetendő, amikor a jegyzetek az értelmezésre tett erős javaslatokat tartalmaznak. Vegyük például a *Pompeji II*-t, mely két részből áll: *Szilénosz éneke – Aidosz hangja*. A Misztériumok Villájában látható freskósorozat két szereplő-

Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2016
112 oldal, 1990 Ft



jéről van szó; a jegyzetekből az előbbiről megtudjuk, „éneke N.-hez szól”, az utóbbiról pedig azt, „hangja hozzám szól”. Ennél is tovább megy a *Milánó* című vershez fűzött jegyzet, amennyiben azt állítja, „a vers N. hangján szól”. Az életrajzi magyarázatokról bár nem tudhatjuk, hogy pozitívista értelemben hitelesek-e, de azáltal, hogy a kulturális kommentárok között helyezkednek el, a hitelesítés gesztusa működik bennük. A versek értelmezéséhez nem járulnak hozzá lényegesen, s mint a többi jegyzet egy részéről, ezekről is elmondható, hogy nélkülük is befogadhatók volnának a költemények. A jegyzetekben nem a versek lírai alanyának hangját halljuk, de azáltal, hogy mint én-ről beszél önmagáról, s ez az én azonosnak van feltüntetve a versek énjével, a jegyzetek arról a vágyról tanúskodnak, hogy megmutatkozzék a kötet szöveganyagában egy összekötő kapocs a versek narratívája és a megélt élet mozzanatai között – vagyis hogy az olvasó felé is közvetítődjék: az, amit olvas, valóban megesett azzal, aki a jegyzeteket írja. Ha a szerző meg akarta volna teremteni azt a fikciót, hogy a szöveg, melyet olvasunk, a nászút idején, N. szájából hangzott/hangzik el, akkor minden bizonnyal a versen belül, akár a cím után, szerzői utasításként jelezhetné volna. A jegyzet mindenesetre világossá teszi, hogy a nehéz lelki terheket cipelő N. önrítelizéséről van szó, amire nem biztos, hogy egykönnyen rájönne ezt a talányos ekphrasiszot olvasva.

Ez összefügg a kötet legfontosabb poétikai kérdésével, a közvetítettség és a közvetlenség problémájával, mely elsősorban a műveltség és a kultúra vonatkozásaiban nyer értelmet a könyvben. A *Bella Italia* kötet cím, mely megannyi étterem nevét idézi, és amelyet a szerző egy nyilatkozata szerint ironikusnak szánt, egyrészt jelzi, hogy ebben a könyvben milyen nagy szerepe van a (művészi) szépség kultuszának, másrészt azért is figyelemre méltó, mert az idegenség kifejezője is egyben. A szép Olaszország, melynek városairól szó esik a kötetben, nem a főszereplők anyanyelvén van megnevezve. A meg- és felismert szépségről egy idegen nyelv kifejezése, egy mások által mondott frázis megismérlése tanúskodik, és ez az idegen nyelv egyszersmind az eredeti nyelv is, *Italia* nyelve. A tapasztalatot megelőzi a műveltség, és valójában csak ez teszi hozzáférhetővé. Az *Indulás* című nyitó vers szinte szájbarágoan beszél erről, szintén idegen kultúrák szavaival operálva: „mi is leginkább Szerb Antalt követtük, / illetőleg én N. nyomában jártam / (aki már többször volt itt, mindig mással), / N. pedig anyjában, apjában, / azok meg Bernáthéban, Szőnyiében, / csupa *pittore, maestro, Bildungsbürger*” (7.). A *Firenze I* világosan mutatja, hogy a *Bella Italia* lapjain a legkevésbé költői helyzetben is a művészet lehet a valóság megragadásának és közlésének médiuma. Az elviselhetetlenül zsúfolt vasúti kocsiról olvassuk: „a vécénél keresztbe / feküdt egy kitámasztott karú ember, / olyan volt, mint az *Öngyilkos Rodintól*” (15.).

A közvetítettség érdekes játékát figyelhetjük meg a *San Gimignano* című versben is. Mint az első és az utolsó verset leszámítva a könyv összes darabja, ez is zárójeles alcímet/magyarázatot kapott, mely kiemeli a szöveg egy fontos mozzanatát. Ez az alcím itt a következő: (*Útikönyv*). „Menedéket nyújt a menekülőnek, / azt mondja, ebből sarjad ki a város. / Egy csodatévő püspök névadónak, / azt mondja, kell, ez tartja meg a várost. / Végül egy saját szent, aki egyúttal mártír, / dicsőségbe öltözteti a várost, / ezt mondja, mondom.” (63.) A vers következetesen a *mond* igét használja a közlés különböző aspektusaira, így az idézet végén az útikönyv információira és az azt felolvasó/referáló én tevékenységére. N. a tavat nézi: „Nem mondja, hogy a saját életében / ő az a szent, aki egyúttal mártír [...]” (uo.). A városról olvasottak korrelálnak N. életével – de mindaz, amit sorsáról és a művészethez való viszonyáról a várossal való hasonlóságok és asszociációk révén megtudhatnánk, a „nem mondja” felvezetésével van elének tárva. A reflexió alakzatát ugyanakkor nem hagyja említetlenül N., a tó tükreben fordítva látja a térelemeket (és férjét), és sajátos jelentéseket rendel hozzájuk. A „nem mondja” mellett nála is megjelenik a „mondja” felvezetés, a város patrónájának, Szent Finának legendájából emel ki részleteket a szerző, és adja őket N. szájába, N.

egy életrajzi elemével együtt, hogy így töredezett, balladisztikus strófa jöjjön létre, melynek referenciáit csak a kötet jegyzeteiből tudjuk felfejteni.

Összetettebb ennél a költeménynél a *Taormina*, melyben a festőművész N. a kép médi-umának elsőbbsége mellett érvel. „Előadásának” elején a nyelv, amelyen megszólal, performatív módon is saját művészi értéktelenségéről tanúskodik: „Ne gyere nekem min- dig a szavakkal, / ez olyan irodalmi handabanda” (33.). N. szövege azonban nem marad meg ebben a regiszterben. A lekezelő szavak után a beszélő a színeket nyelvnek nevezi, és egy harmadik médiumhoz, a zenéhez hasonlítja. Ezután Leonardo da Vinci festményét hozza fel példának, s a szó legjobb értelmében fenséges, absztrakt elemekkel dolgozó, pontos, a mitológiát is megidéző nyelven szól arról, hogy a kép magasabb rendű a szónál: „egy kép a nyelvek kvintesszenciája, / például a *Sziklás Madonna*; ott van / a Natúra mint istenadta színtér, / a megmunkálatlan tömbök beszélnek, / a kő a Természet nagy barna csontja, / nézd csak, hogy fent és lent lebegve tartja / az ősegyensúlyt, a teher eloszlik, / leghátul az a kék hegy, az a zöld víz, / ha nem tudnád, a nemződés-előtti, / középen ez a barna sziklabarlang, / ez a szentély az intrauterális / lakóhelye az individuumnak” (uo.). Ez a nyelvi minőség természetesen aláássa érvelése központi gondolatát. Ironikus mozza- nat, hogy N. férje egy idő után nem figyel erre a szenvedélyes beszédre, és álomszerűként érzékeli az amfiteátrumot. Az oszlopdarabokat mint fejet rekonstruálja, mely előre mered, de nem lát, mert szeme a vak Oidipuszé. Az én elgondolja, hogy mi mindent *nem* lát a képzelt fej a mítoszi hős jobb és bal szemével; többek között ezt: „a sziklás dombok, gyap- jas halmok vissza-, / visszanéztek, mint istenbizonyíték, / mint véletlenül erre hajtott birkák / az idő véghetetlen legelőjén, / bukolikusan visszamosolyogtak” (34.). S amikor az olvasó ennyi költői fantázia és nyelvi erő hatására szinte már szédül, akkor a szöveg újra N. szavait közvetíti, aki Csontváry-idézetekkel teletűzdelve szavait szónokol a kultú- ráról, mely láthatóan örökre rabul ejtette őt.

A *Graz-Bécs* című versben újabb médium kap központi szerepet. A hazafelé vezető úton az én kívülről látja önmagát és N.-t, és elképzeli, amint egy utastárs színészeknek hiszi őket, és trailert gondol hozzájuk. Az én a felvett külső perspektíva és az imaginárius filmelőzetes közvetítése révén fogalmazza meg rezignált – a jövő ismeretében megfogal- mazott – jóslatát életükről: „hazamennek a fekete-fehérbe, / oda, hol a népi bölcsesség így szól: / a fák telezemetelik a kertet, / a horizontot elveszik a házak; / hazamennek a kölcsönvett időbe, / hazamennek, hogy ne legyenek otthon” (89.). A külső pillantás meg- jelenik az *Etna* című költeményben is. Miután a pillanat születéséről olvasunk metafori- kus rövidstrófákat, a szöveg tipográfiailag is elkülönített második felében a versbeszélő azt állítja, amit addig olvastunk, olyan, mintha a nászúton írta volna. Ennek a benyomás- nak a hitelesítésére a hang médiumára való hivatkozás szolgál („hallom a hangom, mint- ha felolvasnám” – 36.), valamint az az elképzelt hatás, melyet a befogató N.-re gyakorolt volna a felolvasott szöveg: „olyan, mintha N. átható figyelme, / aggodalma és tanácssta- lansága / egyszerre öntené futószalagról // valami meddőhányóra, amit hall, / és kever- né be, hátha mégis érték, / kötőanyagunk utunk alapjába.” (37.) A nászút egy drámai jele- netéről szóló, *Róma II* című, hosszú és összetett vers nyitó szakaszában hasonló hasadást és reflexiót látunk. Először utcai brékelőkről esik szó, akiket a lírai hang a Laokoón család- hoz hasonlít, azzal a megjegyzéssel, hogy a múzsa sugallatára írja mindezt. Ezután vi- szont mindennek a visszavonását olvassuk, ha jól értelmezem, a múzsa replikáját: „Próza- i vagy, még látszólag se költő, / most is kitalálsz engem, mintha volnék, / beletöltesz egy szövegbuborékba” (53.).

A közvetítettség megannyi alakváltozata a közvetlenség illúziójával kapcsolódik össze. Nem egy szöveg felütése, melyből hiányzik az igei elem, megjelenítő erejével éri el ezt az illúziót. Így például a *Velence I*: „A falon vér, a mennyezeten is vér” (8.) – ahol is hamar rájövünk arra, hogy valódi szürreális képsorral van dolgunk, és a szöveg végén az is kide-

rül, N. álmanak referátumát olvastuk, tehát a közvetítettség kiemelt esetével állunk szemben. Ez a vers is példázza e költészet atmoszférateremtő erejét, mely a leglátványosabban a kötet leghosszabb versében, a tizenhét oldalas *Bolognában* érvényesül. Az 1980 augusztusi bolognai merényletre reflektáló vers szólalom sokaságával dolgozik, és a szép Itáliát politikai kataklizma idején mutatja, miközben egy fragmentumokban hozzáférhető teljességre figyelve katalógusok sorát adja, áldozatokét vagy éppen virágok és fűvek neveiét.

A keleti blokkból jött nászutasok ekkor már hazafelé tartanak, és éppúgy idegenek az olasz utasok között, miként az utolsó versben, a *Hazafelé* címűben is elidegenítik önmagukat, a „Mi lennél, ha...?” játék alakmásaivá válva és a grappa adta bódulatba menekülve. Keserű iróniával mondja el a lírai alany ebben a versben kétszer is, kiforgatva az *Emlékiratok könyve* híres motívumát, hogy ő és N. ekkor hol volt: „az abszolútum tenyerében szinte” (90.). Itt nem Isten tenyeréről esik szó, ő csak absztraktnan megnevezhető, ez a megnevezés pedig a *szinte* megszorítással tovább gyengíthető – az abszolútum azután az út vége felé a grappával és a nászút megannyi elemével együtt „elmaradt”. „Csak az a tűz, az a délszaki fény nem” (uo.) – csak az nem maradt el. Domján Edit komoly figyelemről tanúskodó kritikájában írja a *Bella Italiáról*: „Ez a verseskötet Halasi Zoltánt kortárs költőink élvonalába emeli.” („*Ki voltam, ki voltál?*”, revizoronline.com, 2016. december 14.) Ezzel a megálapítással feltétlenül egyetérthetünk.