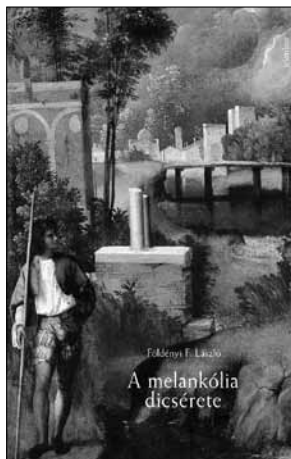


A MELANKÓLIA VERGILIUSA

Földényi F. László: *A melankólia dicsérete*

Igazán örömteli könyv Földényi F. László könyve, *A melankólia dicsérete*, és itt nincsen semmi ellentmondás, még ha a köznapi nyelvhasználat általában a szomorúsággal is társítja a melankóliát, mert, mint ahogy könyvében Földényi mondja: „...a melankólia bárhol fel tud tűnni. Nemcsak a le-, hanem a felhangoltságban is; nemcsak a bánatban vagy az unalomban, hanem az örömben vagy az önkívületben is. A letargiában éppúgy, mint a koncentrált figyelemben”. És bár nemegyszer elmondja, hogy a melankólia lényegéhez tartozik a meghatározhatatlansága („mintha a melankólia *fogalma* magát a melankóliát takarná el”), kicsit akképpen, mint Szent Ágostonnál az idő, amit csak addig ért az ember, amíg nem kell megmagyarázni, paradox és vakmerő módon mégis számtalan kísérletet tesz a meghatározására. De nem ettől jó a könyv, nem ettől páratlan, sőt, kivételes. Ugyanis ez egy nagyon személyes könyv. Van Földényinek egy olyan személyes hangja, egy olyan közvetlen megszólalása, ami bizonyos fokig megtévesztő a maga tömondatos, száraz és szikár egyszerűségében, és ugyanakkor ezzel az egyes szám első személlyel szerényen el is fedti a jelentős tudományos erudíciót. Azt, hogy mindennek, amit említ, alaposan utána-nézett, nem is egyszor, de százszor. A személyes megszólalásokat is áthatja egyfajta tárgyilagosságot, szinte semleges tónus, de az ember mégis úgy érzi, hogy nincs olyan tárgy, amit ez az író ne merne szemügyre venni, érinteni, akárcsak egyik nagy elődje, Montaigne. A könyv előhangja már rögtön a nagyon személyesből indít (lásd a nyitófejezetet egy kerti élményéről, amelyben leírja, ahogyan hanyatt fekvé megpihen a teste, vagyis fokról fokra átveszi a hatalmat, amíg végül el nem tűnik az érzékelésből; vagy lásd guadalupéi kalandját, amikor egy vörös kősvatagon áthaladó távolsági buszon a *melancóliáról* énekelnek egzotikus küllemű útitársai; vagy ahogyan Wachendorfban, hosszas esőben bolyongás után útitársaival együtt megtalálja a Peter Zumthor által tervezett és épített *Klaus testvér kápolnája* nevű különös építményt; vagy amikor Svájcban gyalogosan leereszkedik a Corvatsch-csúcsról, amelyet egy Segantini-festményen fedez föl; vagy ahogyan – és ez a könyv egyik őselménye, amely epizódra a könyv vége felé is visszatér – gyerekkorában, a sportpályára menet, osztálytársaitól lemaradva, egy üvegablakon keresztül megpillant egy boncasztalon kiterített holttestet, ami után különös és megmagyarázhatatlan illat kezd áradni a saját testéből; vagy ahogyan megnézi egy régi felvételt Joseph Beuys akciójáról a kedvenc berlini múzeumépületében; avagy elmeséli norwichi tartózkodását egyetemista korából, Michael H. Parkinson, egy magyar nyelvet tanulni kívánó különc egyetemi oktató vendégeként, 1974-ben, akinek 1994-ben bekövetkezett haláláról váratla-



Jelenkor Kiadó
Budapest, 2017
361 oldal, 3999 Ft

nul egy Sebald-könyvből értesül, az 56-os villamoson, 2001-ben), de ez a nagyon személyes hang (nem utolsósorban ide kívánkozik a megrendítő zárófejezet, amelyben újszülött kisfiának és halott apjának tekintete másolódik egymásba) egyáltalán nem akadályozza meg abban, hogy a közvetlenségből és az olykor kifejezetten intim egyes szám első személyből irdatlan messzeségekig jusson el, és bámulatos műelemzéseket produkáljon, többek közt Giorgione, Dürer, Jovánovics György, Peter Zumthor, Stanley Kubrick, Francis Bacon, Szűcs Attila, Anselm Kiefer, Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, Giovanni Segantini, Edward Hopper műveiről vagy művei ürügyén, vagy Lord Chesterton fiához intézett levelei kapcsán a gyermeknevelésről.

De még magukban a műelemzésekben is ez a szenvedélyes és intenzív megközelítés dominál: látjuk Földényit a művek előtt állni, látjuk, ahogyan megtorpan, a földbe gyökerезik a lába, és egészen a magafeledtségig belemerül a művek szemléletébe – majd ebből az önelvesztésből visszatérve élményeit esztétikailag és filozófiailag is hallatlan, szinte pedáns precizitással meg tudja fogalmazni, miközben őt nem titkoltan a felforgató, szubverzív, a megmagyarázhatatlan, a problematikus, a nyitott művészet vonzza, ezeket a műveket tartja szellemi értelemben érdekesnek – azonban ezeket a néha sebként kinyíló műveket mégis be tudja sorolni a megfelelő helyre, iktatni tudja, képes elhelyezni egy olyan szellemi térképen, amelyik a szemünk láttára, a könyv írása során keletkezik. Az ember olvasás közben csak lassan ébred rá, ahogyan egymásra épülve, szinte regényírói technikával, ezeknek a felismeréseknek a szerzővel együtt a birtokába jut: arra, ahogyan a könyv gondolati íve kirajzolódik előtte. Földényi kézen fogva vezeti az olvasót, kifejezetten pedagógiai érzékenységgel irányítja pillantását olyan felismerésekre, amelyek az ő számára személyesen roppant fontosak, sőt, életbevágóak. Ritka dolog, egészen kivételes adomány ez, nem ismerek hasonló könyvet, amelyik ilyen egyszerre kanyargós és ugyanakkor nyílegyenes utat járna be. Pessimista kultúrkritika, apokaliptikus látomás, mondhatná az ember a könyv egynemely passzusára, de miért jár át minket, olvasva ezt a könyvet, a felismerések boldog ámulata?

A könyv sűrűjébe akkor érkezünk, nem sokkal a bevezető fejezetek után, mikor Földényi Giorgione és Dürer velencei találkozásáról beszél. Ennek során Földényi szerint megtörtént a melankólia-stafétabot átadása, és Giorgione *Vihar* című hírhedten titkos, a legkiválóbb szakértőknek mindmáig komoly fejtörést okozó képén látható romos falrészleten, emlékművön?, síremléken? álló két oszloptörredék nyílegyenesen vezet Dürer ikonikus, a *Melencolia 1* című rézmetszetén látható, szintén megfejthetetlen értelmű, a kilátást eltorlaszoló polihedronához. A polihedron megfejtésének művészettörténeti igyekezete, amely azonban annyi nekifutás után is mindmáig reménytelennek bizonyult – és éppen ez a villódzás a jelentéstulajdonítás és a megfejthetlenség között adja a könyv egyik végtelenül rokonszenves alapgondolatát és alapritmusát –, mulatságos megjegyzésre sarkallja Földényit: „Jelenléte roppant súlyos. És még sincsen senki, aki akár egy futó pillantásra méltatná: sem az előtérben ülő nőalak, sem a puttó, sem a kutya. Igaz, egymásra sem figyelnek. [...] Ha meg tudnának szólalni, egyik sem említene a polihedront.” Mármost a nőalak, a puttó, de a kutya sem beszélne a polihedronról, már ha tudna beszélni. Érdekes feltételezés. Ám erre nincs semmilyen bizonyíték. A polihedron, mint vándormotívum, felbukkan Giacomettinél vagy Kiefer *Hypathiájában*,¹ és a

¹ („A melankólia kapcsán Anselm Kiefer őt is megidézte. 2002-ben készített egy három darabból álló szoborcsoportot *Az ókor asszonyai* címmel. A három megformált nő az i. e. 6. században élt görög költőnő, Myrtis, a misztikus gondolkodó, Candidia, akit megöltek [hosszas utánajárással sem tudtam eldönteni, hogy vajon Kiefer nem Canidiára gondolt-e, a Horatiusnál többször is szereplő római boszorkányra?], valamint a filozófus Hypatia, akit a keresztények gyilkoltak meg. A három közel életnagyságú női alak mindegyike földig érő abroncsszoknyát visel, valamint hozzá tartozó felsőrészt. Feje azonban egyiknek sincsen. Myrtis feje helyén nagy nyitott

melankólia, mint vándorló toposz, akár valamilyen diakronikus, történelmi időközön át képződő titkos szabadkőműves-társaság adja ki Földényi könyvének titkos dramaturgiáját, ez a vérvonal. Időnként a semmiből előhúzza egy idézetet, majd ez az idézet, mintegy véletlenül, felbukkan azon a művön, amit elemez, mint Ingeborg Bachmann esetében („Halott vagyok bolygó halott / sehol sem bejelentve többé / ismeretlen az előljárók birodalmában / számföldi az arany városokban / s a zöldellő vidéken // régóta felretett akta / és már semmi nem az enyém // csak a szél csak a hang csak az idő”) Anselm Kiefer egyik sorozatában. A pedagógiai szándék nyilvánvaló. Ha fordított irányú lenne az elemzés, és Kiefer festményén megpillantva bukkannánk Bachmann gondolatára, kevésbé plasztikus jelentésű lenne a vers, az elhelyezés nem a műelemzés, hanem a pedagógiai szándék jele.

Nos, Giorgione és Dürer találkozására sincs az égvilágon semmiféle bizonyíték. Egyszerre, egy időben és huzamosabban tartózkodtak Velencében, és életrajzuk számos vonala meghosszabbítható lenne a személyes találkozásukig, de semmi nem utal arra, hogy az megtörtént. De erre a hipotetikus találkozásra Földényinek rettentő szüksége van, és mindent megtesz azért, hogy mint egy fölfedezést, az olvasók és a tudományos közösség tudomására hozza, mi több, a fejébe verje. Ám Földényi óvatossá duhaj, és ámulattal figyelhetjük, ahogyan a bizonytalanságokra, a repedésre, hasadásra, krízisre épülő szövegben,² különösen az első részben, gombamódra elszaporodik a „talán” szó, a „könynyen elképzelhető”, az „alighanem”, a „minden bizonnyal”, a „nem zárható ki”, a „bárhogyan legyen is”, és egyáltalán, a feltételes mód ezernyi alakban. Mire a végére érünk a fejezetnek, az olvasó fejében mégis sziklaszilárd összefüggés képződik a Giorgione-képen látható két kis oszlop, illetve a polihedron között.

„Ez a melankólia” – jelenti ki, majdhogynem ellentmondást nem tűrően, talán-talán kicsit Ady Endrésen a szerző („Ez a fekete zongora”) – és a könyv számos pontján feltűnik ez a határozott kijelentő mód. „Tökéletesen mindegynek tapasztalni magamat, s közben nem érezni se fájdalmat, se keserűséget, legfeljebb csodálkozni: igen, ez a melankólia.” Aztán: „A melankólia napjainkban: szembeszegülés az általános társadalmi-civilizációs elvárásokkal”. Továbbá: „E szakadék iránti érzékenységben gyökerezik a melankólia”. Majd: „Ez a nem-tudás minden melankólia egyik soha el nem apadó forrása”. És: „Mi hát a melankólia? Olyasmi, amit ha megneveznek, már nem az, ami.” Nem sokkal később: „A melankólia maga a merő anakronizmus”. És: „Ez a melankólia univerzuma”. Aztán: „Túl renden és rendezetlenségen: ez a melankólia”. Újabb nekifutás: „A melankólia egyik ismérve azonban éppen az, hogy érvénytelenné teszi az ilyesfajta besorolásokat. Örökösen új és új arcot ölt, s ettől besorolhatatlan. Éppúgy feltűnhet zsenialitásként, mint súlyos személyiségzavarként, elmebetegségeként csakúgy, mint kiegyensúlyozott kontemplációként, s nemcsak a levertség jellemezheti, hanem a látványos derű is. Megannyi egymással ellentétes vonás. És mégis, a melankólia, közös nevezőként, mindegyikben fel tud tűnni, anélkül hogy bármelyikkel kizárólagosan azonosulna. Melankólia. Mindenki pontosan

ólomkönyv van, Candidia feje helyén éles drótköteg. A legfeltűnőbb azonban Hypatia, akinek a feje helyén Dürer polihedronja látható. Ezúttal nem egy Messerschmitt hordozza, hanem egy törékeny nő. Hypatia ily módon a testet öltött melankólia.”)

² „Amikor megreped a burok, és rés nyílik az anyaméhben – vagyis azon, ami körülvesz bennünket –, s az ember szembesül azzal, hogy mennyire nem ura saját létezésének, akkor kel életre a melankólia. Amíg ez nem következik be, addig visszahúzódik, nem ad jelt magáról. De bármikor kész arra, hogy támadjon. Mert a repedés, a hasadás, vagyis a szó eredeti értelmében vett krízis bármikor bekövetkezhet. Az ember ilyenkor szembesül azzal, hogy szeretne minden lenni, szeretne részesülni abból, amit saját korlátozott létéhez képest végtelen nagyra érez, de amiben mégsem tud alámerülni. És bár lehetetlen mindennek lenni, ebbe mégsem tud beletörődni. Ez a melankólia.”

érzi, miről van szó. De megfejteni senki nem tudja, meghatározni pedig még kevésbé.” És nincs megállás: „Feldolgozhatatlan, hatalmas kódarab a melankólia. Olyan, mint Dürer polihedronja”. Később, Kubrick *Úrodüsszeiáját* elemezve: „A melankólia emberré tette a majmokat, akik számára a tanácstalanság lett a legnagyobb tudás”. És: „A lélek feketesége ez. Hagyományosan ezt nevezik melankóliának”. És: „Abban, amit a költő Coleridge »eleven halálnak« nevezett. Ez a melankólia.” És még mindig nincs vége, az egyik legizgalmasabb, Francis Bacon festészetét elemző fejezetben: „Nem vitás, hogy a Rorty által elutasított »közös én« a huszadik században már nem annyira a kultúra beteljesülését jelenti, mint korábban évszázadokon keresztül, hanem inkább a terrort, a totalitásnak való kiszolgáltatottságot, a személyiség eltörlését, az embernek a saját egyéni sorsától való megfosztását. Bacon azonban úgy utasítja el a közös Én vitathatatlanságát, hogy közben a személyiséget mégsem szolgáltatja ki az esetlegességek és véletlenszerűségek patchworkre emlékeztető üres játéknak. Ő sem vitatja, hogy a hagyományos értelemben vett klasszikus »én« immár a múlté, s amit ma »én«-nek nevezünk, annak határai többnyire sablonok, minták halmazából állnak, amelyek a mindenkori érdekek és helyzetek parancsára minden esetben más és más alakzattá állnak egybe. De közben egy ezzel nehezen összeegyeztethető mátrix érvényességét is fenntartja, és továbbra is ragaszkodik egy olyan identitáshoz, amely nem korlátozódik a pusztára. Ez a szellemi-fizikai teljesség, amely üvegharangként borul mindenkire, és ami a kultúra egészét jelenti, változatlanul létezik, még ha ezt az egész civilizáció tagadni is próbálja. Ez a teljesség, ha fölsejlik, idegen test benyomását kelti a mai civilizációban. S akkor sejtik fel, ha e civilizáció mindent behálózó szövete valahol fölfeslik. Ezek a melankólia pillanatai.” Továbbá: „Ez a nem-tudás minden melankólia végső forrása, éltetője”. És végül a szintézis, Sebald műveit elemezve: „Sebald számára mindegyik egy saját, külön bejárható univerzum építőköve. Ez az univerzum, az általunk ismerttől eltérően, nem rendelkezik iránnyal, céllal, nincsen történelme, abban az értelemben, ahogyan a történelmet egy mindenben áthaladó, előretartó vörös fonalként gondoljuk el, nem mutat fel semmilyen koherenciát, nincsenek szabályai. Igazából valósága sincsen. És mégis, időnként mindennél valóságosabb tud lenni. Ilyenkor az ember úgy lépi át a küszöbét, hogy semmi pénzért nem fordulna vissza. Sőt, az úgynevezett »valóság« kifejezetten csalódást kelt benne. Ez az új univerzum semmivel sem kevésbé drámai, sorsdöntő, mint az, amit ismerősnek vélünk. Olyan, akár egy hatalmas bűnügyi történet, amelyben milliónyi gyanús bizonyíték bukkan fel, anélkül hogy érkezne egy detektív, aki nyilvánvaló összefüggést teremtene közöttük. Minden egy perdöntő bizonyíték benyomását kelti, anélkül hogy a perre valaha is sor kerülne. Az egyes bűnjelek úgy emelkednek ki a környezetükből, ahogyan Dürer *Melencolia I.* című rézkarcán a polihedron a szétszórt kellékek közül, vagy a monolit Kubrick *2001: Úrodüsszeia* c. filmje kezdeti képsoraiban. Értelmezhetetlenek. Ez a velejéig melankolikus univerzum egy jól kirajzolt út helyett egy soha meg nem fejthető labirintus benyomását kelti.”

A könyv egyik varázsa és feszültsége éppen ezeknek a rendszerteremtő bizonyosságoknak és az eldönthetetlenségek magasfeszültségének – Giorgione oszlopaitól Kubrick monolitjaitól Kiefer Messerschmittjéig és azon is túl – szükségszerűnek tűnő egybefonódása. Sir Thomas Browne, aki a melankolikusok apostola lehetne, írt egy művet, amelyre komoly gondolatmenetet épít Földényi, habár: „Az írás sajnos nem maradt fenn, sőt, az sem biztos, valóban megírta-e”. S ugyanígy, kis nyelvi trükkel Földényi időnként titokban a feltételes módot elhagyja, és kijelentő módban közli velünk, hogy Dürer és Giorgione márpedig találkoztak. (Giorgione képét látva, írja Földényi, „Dürer nem az egyes elemeiben, nem a színeiben, nem a figurákban, nem a háttetön álló kísérteties madárban bukkant a melankóliára, hanem a megmagyarázhatatlanságában.”) Ami azért meglepő, mert gyakorló melankolikusként, aki az össze-nem-függések, a töredezettség, és ebben a megválthatatlan töredezettségében létezése érvényességét elnyerő kozmosz

leírójaként nyugodtan ragaszkodhatna ahhoz, hogy nincs és nem is lehet efféle közvetlen összefüggés a két műalkotás között, hanem legföljebb valamelyes egyidejűség, szinkronicitás, tíz év oda-vissza, ami a művek keletkezésének dátumát illeti, és egyidejű tartózkodás ugyanabban a városban – de úgy látszik, neki föltétlenül szüksége van erre a biográfiai összefüggésre, mert ez vezet el Jovánovics szobrához, egyébként Giacometti polihedront ábrázoló szobrán keresztül (legalábbis a könyvben). Azaz nem belát valamit, hanem kreál valamit. Amit nem kritikailag említék, hanem csodálkozva és érdeklődve. A könyv szerzője nem a melankólia apostola, hanem a melankóliáról gondolkodó hiperérzékeny valaki. Mindez fokozza a könyv izgalmát, a könyv személyességét, a könyv valóságos tétjét. Különösen, ha az ember figyelmesen elolvassa Jovánovics velencei biennálén kiállított művének hajszálfinom, pengeéles elemzését. Hosszabban kell idéznem, mert így világosan kitetszik Földényi gondolkodásmódjának tág perspektívája: „Amikor Jovánovics 1995-ben térben rekonstruálta Giorgione romépitményét, akkor joggal lehetett ebben az új változatban is gyászemlékművet látni. Ráadásul előzménye is volt: az az emlékmű, amelyet Jovánovics néhány évvel korábban, 1989 és 1992 között tervezett az 1956-ban kivégzett magyar forradalmárok tömegsírijának a helyére, a budapesti Rákoskeresztúri Köztemetőbe. A hatalmas méretű, több részből álló emlékmű címe: Az 1956-os *Mártírok Emlékműve* a 301-es parcellában. Ennek az emlékműnek a szarkofágja és a rá elhelyezett »campanile« emlékeztet Giorgione építményére. Pár évvel később, amikor a Velencei Biennálé magyar pavilonjába elkészítette Giorgione építményét, Jovánovics már csak ezt a két elemet használta fel, s ezzel Giorgione romépitményét félreérthetetlenül egy síremlékkel hozta összefüggésbe. A »rekonstrukció« során Giorgione építményét az »eredetinel« vastagabb téglákból építette meg: ezekből elegendő volt tizennégy sor, az oldalsó lépcsőhöz pedig három. Ezúttal a téglák is hófehérek, miként az egésztest beborító lap, rajta a két oszloppal, amelyek gipszből lettek kiöntve. Az idő vasfogának semmi nyoma: a téglák csorbítatlanok, mindegyik ép és egész, és a két oszlop sincsen félbetörve, hanem a tetejük gondosan el van vágva. Ami Giorgionéhoz képest újdonság: az alapzat, amely Jovánovicsnál egy korhadt deszkákból készült forgóállvány. A szobrászok használnak ilyet a műteremben. A síremlékhez képest ez az állvány feltűnően kopott – pontosabban elhasználódott. Sok szobor elkészítéséhez használhatták. Ami a művészetre utal (a forgóállvány), az az elmúlást sugallja, aminek viszont az elmúlást kellene hirdetnie (a síremlék), az hibátlan és kikezdehetetlen.”

Ha már Francis Bacont említettem, azért egy kis tévedésre muszáj föl hívnom a szerző figyelmét. A 216. oldalon azt írja, hogy: „»Micsoda disznóól« – ez volt John Edwardsnak, Bacon barátjának az első szava, amikor először lépett be a zsúfolt, átláthatatlanul kaotikus műterembe. Bacon tiltakozott. Csak így tud dolgozni, állította – ez biztosítja neki a nyugalmat. A belső igényei szerint alakította ki magának az évek során ezt a teret. 1961-ben költözött a Reece Mews 7. alá, London South Kensington negyedében. A puritánul berendezett ház földszintjén, az egykori, viszonylag kis méretű lóistállóban rendezte be a műtermet, s három évtizeden keresztül, 1992-ben bekövetkezett haláláig reggelente itt kezdte el a munkát. Mindenkinék feltűnt, milyen kicsi a helyiség, amely csupán egy mennyezeti ablakon át kapott fényt.” Bacon nem a földszinten, az istállóban, hanem a ház tetőtérben alakította ki műtermét, ahová keskeny lépcső vezetett föl, s a tetőtéri ablakból nyert fényt egyáltalán nem használta festés közben, mert villanyfénynél tudott csak dolgozni. Nehéz is lenne elképzelni egy parányi istállót a földszinten. A rekonstruált műterem Dublinban megtekinthető, oda ló nem nagyon fért volna be. Amikor ott jártam, egy óvodáscsoport tett éppen látogatást, beleskeltek a múzeumi megtekintés céljából a műterem falába vágott ablakokon. Meglepő, hogy Földényi nem említi elemzésében – de nem is kell említenie, a mélyreható elemzést nem befolyásolja, azonban úgy érzem, a gondolatmenetét jól szolgálta volna –, hogy Bacon sohasem festett élő modell után, mindig fénykép után dolgozott.

Mindez azonban egyáltalán nem mond ellent Földényi virtuóz Bacon-portréjának, mert a kozmikus horizont, amelyet a történet számára, amit civilizációnkról a könyvében elmesél (és akkor még nem is említettem a filmművészetről szóló csodás fejezetet, vagy az eltűnő régi mozik lenyűgöző, nosztalgikus felidézését, amelyben nemcsak egy életforma elvesztéséről, hanem egy civilizáció elsüllyedéséről tud mesélni, tehát az irodalom, a filozófia, a képzőművészet, a film, az építészet egymásba nyíló terek ebben a könyvben), a személyes perspektíva összetéveszthetetlenül egyéni, ugyanakkor univerzális érvényű felismerésekhez vezet.

F E N Y Ő D Á N I E L

KÖLDÖKNÉZŐ-GYAKORLATOK

Nyerges Gábor Ádám: Berendezkedés (versek 2014–2017)

Nyerges Gábor Ádám az idei Könyvhétre *Berendezkedés* címmel jelentette meg legújabb verskötetét, amely elhagyja korábbi köteteinek stílusbeli túlkapasait, modalitásában így teremtve kiegyensúlyozottabb szövegvilágot. Míg a *Helyi érzéstelenítést* (2010), valamint a *Számvetésforgót* (2012) fokozott ironikus-önironikus hangvétel jellemezte, addig a 2015-ös *Az elfelejtett ünnep* e szempontból fordulatot jelentett a költői pályán, hiszen már egy komolyabb-komorabb, melankolikus beszélő szólalt meg. A humor háttérbe szorulásával a személyesség olykor érzélgősségbe csapott át, ezzel azonban megalapozta egy új megszólalásmód lehetőségét. Nyerges a *Berendezkedés*ben sokkal érettebb, bár korántsem problémamentes hangot talált, amely ötvözi az első két kötet ironikus önreflektivitását és *Az elfelejtett ünnepre* jellemző rezignált világlátást.

A *Berendezkedés* versei mind formailag, mind pedig a felhasznált nyelvi kódokat illetően változatosak. A megtalált hang nem homogenizálja a kötet szövegvilágát, csupán magabiztosabb beszélői pozíciót eredményez. Találunk rövidebb, szigorúan szerkesztett sanzonszerű verseket, hosszúverseket, valamint prózakölteményeket, a kötet végén pedig egy hétoldalas szövegmontázs – ezek pedig több nyelvi regiszterben szólalnak meg. Ha forma szerint nézzük, a rövidebb szövegek a kötet legkevésbé sikerült darabjai közé sorolhatók. Rímkényszerben fogant strófáik („Régi szerelmek – most merengek – / hogy múltak el, varázsütésre, / vagy legalábbis megszeppentek, / mint akit átparancsoltak az anyósülésre” – *Varázsütés*, 37.) vagy az artikulálatlan, semmitmondó szöveghelyek („Emlékszem,



Palimpszeszt–PRAE.HU
Budapest, 2018
84 oldal, 2790 Ft