

Röhögöm kell a finnyás versértelmezőn, aki húsz évig hiányolta belőlem a meggyőző egyéniséget, most viszont a szememre hányja, hogy én én vagyok.

Az említett versértelmezőnek nyilván a kirajzolódó közkép hiányzott, és éppen azért, mert így nem nagyon maradt miről írnia. A versértelmező (a megnevezésben is érzek valami gúnyt) ugyanis általában éppen azzal foglalkozik, hogy a lírai szubjektumokat próbálja összemosni az életrajzi énnel, azaz a hús-vér költővel. Orbán Ottó azonban tényleg nem ad semmi esélyt az olcsó pszichologizálásra, biografizálásra. Nemigen lehet róla olyanokat mondani, hogy ezt vagy azt a verset azért írta, mert elhagyta a szerelme, vagy mert leverték a forradalmat. A költők egyébként általában nem ilyen okokból írnak verset, hanem azért, mert költők. De ha ilyen okokból, az is eléggé mindegy: a verseket „nem ezért szeretjük”.

Orbán Ottó tehát nem rendelkezik attribútumokkal, s ezt a tényt olyasféle üzenetté lehet lefordítani, hogy hagyják őt békén, olvassák a verseit. E versek pedig nagyon jók, de az ítések bántára szintén nem rendelkeznek semmi igazán sajátos, megragadható jeggyel. Orbán Ottó az a típusú profi, akinek a keze nyomát nem is nagyon lehet észrevenni a művön. Bármit meg tud csinálni és meg is csinál bármit félkézzel, miközben valahogy a látványos bravúrkodást is sikerül elkerülnie. Verseinek többsége egyszerűen tökéletes, kőbe lehetne vésni, de a fent említett vetélkedő játékosai valószínűleg nem tudnák az alkotóhoz társítani a számukra ismeretlen, kőbe vésott sorokat, mondván: „Ezt nem írhatta más, csakis Orbán Ottó.” Mert e tökéletes sorokat írhatta volna más is, bárki, aki tökéletes sorokat tud írni.

De fölvetődik itt egy lényeges terminológiai kérdés: a kis és nagy költő, a poeta minor és poeta maior viszonya és mibenléte. A legnagyobb költő, mint tudjuk, Victor Hugo – sajnos. Ismerjük továbbá Somlyó György szép esszéjét a költői nagyságról, valamint Weöres Sándor **NAGYSÁG** című versét, s mindebből megérthetjük a „nagy költő” fogalmának meglehetősen viszonylagos értékét. Ennek a nagyságnak megvannak a maga attribútumai, és Orbán Ottó többek között ezekkel sem rendelkezik.

Egy évekkal ezelőtti recenziómban néhány igen kedves, már-már kedvenc költőmmel kapcsolatban használtam a poeta minor fogalmát, s e cikk kapcsán – szemináriumvezetői minőségében – kérdőre vont L. L., a másik alliteráló nevű magyar költő. Használhatatlannak, vagy legalábbis feleslegesnek ítélte a kis–nagy fogalompárt, s nyomatékkal megkérdezte, hová sorolnám O. O.-t. Ismérveim alapján ő mindenképpen minor, választam következetes strukturalista módjára. Pedig akár kicsi, akár nagy, mondta erre L. L., ha valaki ebből a korból maradandót alkotott, az alighanem éppen ő.

Mit fűzhetnék ehhez? L. L.-nek nagyon gyakran van igaza. (Magvető)

KAPPANYOS ANDRÁS



Károlyi Amy: Mindenért mindent

Károlyi Amy különösen találó címet adott verskötetének: Mindenért mindent. Ez a vallo-másértékű kötet cím sokat árul el a költő benső világáról, személyiségéről. Amikor Domokos Mátyásnak vallott a Különös című verséről, megjegyezte, hogy valamiféle átmeneti állapotot, tranzitállományt akar versében megfogalmazni. Az ő költői egyénisége legtöbbször konkrét élményre épít, egyszerű dolgokat, hang, szín, érzelmek, álmok, ébredés pillanatait szeretné megragadni. Nem valamilyen állandóságot keres, hanem sokkal inkább az átmenet, az ébredésre ocsúdás vagy az álomba merülés pillanata érdekli. Károlyi Amy versei belső rezzenések, csaknem szó nélküli kis drámák, egy hosszabb út győtrő stációi, meditatív pillanatok. Mint minden igaz költő, ő is megküzd a kifejezéssel, a kimondhatatlanság börtönéből igyekszik kitörni. Egy-egy versét maga a költő is olyan drámai pillanat nyelvi megformálásának tartja, melyet egy-egy sikoltáshoz, zenei hangzathoz vagy a csendhez hasonlíthat.

A szerelem könyve – a Mindenért mindent című verskötet egyik ciklusa. Korábban Lengyel Balázs is figyelmeztette Károlyi Amy olvasóit, hogy a költő szigorúan megszerkeszti kötetét. Ez a megszerkesztettség most is megfigyelhető. A szerelem könyve a kötet harmadik egysége, melyet a kedvelt Emily Dickinson mottójával vezet be a Stációk című verse előtt: „Nagy vízben szűny az éj, / mégis, hogy ő a mély, / nem kételkedhetünk.” Károlyi Amy a szerelem stációit figyeli, a kezdetét, a kopogtatását, a saját évszakait. A vers bevezető része után a négy évszaknak megfelelően négy stációt különít el: a titkosíráshoz hasonló kezdettől a barátságig és a Castor-motívumig. Az igazi szerelem multhatatlanságát, aszúdedességét idézi a Hattyú című versében, melyet aranyzsinórra kell felfűzni. Többször visszatér a gyengédség motívumához: „szerettelek, mint egy madarat, / ki véletlenül vállamra szállt”, az apró mozdulatok lírai ábrázolásához. A gyengéd simítás, az érintés, a két kéz közötti „boldog lebegés”, a jeladás, a hangok és szavak megtalálása kerül ezekbe a versekbe. A „szeretlek” szó hangjait figyeli, a csörgő és sziszegő „r” és „sz” mássalhangzót. Csak magyarul mondhatja ezt a szót, hiába hangzana szebben spanyolul vagy olaszul. „De magyarul úgy csicsereg, / benne madarak hangolása / a hosszú, néma tél után / a szerelemnek jel-adása” – írja a Jeladás című versében. A Vörösmarty által megőrzött merengő pillanatot Károlyi Amy is versbe foglalja. A merengés latolgatást, valami visszafojtottságot, kimondatlanságot, kételyt, elhallgatást fejez ki: „Nem meri rábízni magát a szerelemre.” Hasonló helyzetet fogalmaz meg pár soros versében, melynek a sokat sejtető „Csak” címet adja. Kemény Zsigmond és Berzsenyi Dániel alakját idézi fel, akik „nem királynőknek testőrei” voltak, hanem csak a „szónak a mesterei”. Itt is észrevehetjük a költő szokatlanul erős visszafogottságát, szűkszavúságát. Az ő versében egy-egy szó így különösen fénybe kerül, előlép, kiemelkedik, hangsúlyossá válik. Hasonló tömörséggel él a kihűlt szerem hat szóból álló versében vagy a Mindent vagy semmit soraiban. A félmegoldások, a kiegyezések, a középútak ellen szól: „mindent vagy semmit”.

A költészet járatanabb útjait keresi Károlyi Amy. Nem szeret szónokolni, programot adni, politizálni, hosszú verset írni, verseit „feldíszíteni”. Egyik korábbi verskötetének a „-talan, -telen” címet adta. Önálló életet él költészetében a fosztóképző, s ez azt is jelenti, hogy a világ teljességét másképpen éli át, másképpen önti verssorokba. Ő hajdani mesterével, Fülep Lajossal együtt vallja, hogy „nincs hatalmasabb a földön, mint a fűszál”. Minden emberi alkotásnál, hatalmas katedrálisoknál nagyobbak tartja. Károlyi Amy mindig lehajol a parányi dolgokhoz, a mindennapi tárgyakhoz, az apró mozdulatokhoz.

Közelre néz. A hozzá közel levőben is a távolit, az elérhetetlent ragadja meg. Egyik önvallomásában arról számol be, hogy a leghétköznapi dolog a mozdulattól megváltozik, fényt kap, mivel ő emelte fel. Verset ír a lovakról, lelkét a kis lovakhoz hasonlíttja. Meglátja az öreg ruháskosarat, az üveg poharat, a keréknyomot, a kalapot, a kabátot, a füvet. Észreveszi, hogy ferdébben süt a nap, hogy a vesztos feje félrebillen. A győztes arcok helyett inkább a vesztos arcokat érzi emberibbnek. Versbe kerülnek a kert gesztenyefái, a halott szöcske, az ablak-keretben lévő hársak, a kötárrá változott múlt. De ezek a jelentéktelennek tűnő dolgok megnőnek. A fonák, a szín? című versének tizedik részében a kis pocsolót nézi, melyben a menny és minden csillaga „fürdözik”.

A kommunikáció nemcsak korunk „divatja”, hanem a költő kitörése is magányából, a négy fal közül. Károlyi Amy három versciklusa is jelzi az olvasóhoz szólás igényét, verseit el akarja küldeni fontos levél-üzenetként. Versciklusainak a címe: Címzett ismeretlen, Címzett ismert, Címzett még mindig ismeretlen. Olykor a tér és az idő elmosódik: az ismeretlen címzethez küldött vers-levélben Csontváry keskeny házai, a zugligeti komor park és az athéni alkony fonódik össze. A bukott angyalokhoz fordul, a kék mezőn a ló pegazussá változik, nagyhéten Jézus szenvedéséről vall. Ismert címekre is küldi verseit: a Földanyának, a vesztosnek, a kertnek, Thanatosz lányának, a Nagyúrnak. Az Úr földre bocsátja, szavát hallja, megdorgálja. Más címzettek pedig ismeretlenül vagy ismerősen szembefordulnak vele. A vers hangja ilyenkor drámaivá válik. Viadal című versében az örök küzdelmet ábrázolja: „én haláldal kettesben maradtam”. Egyszerre érzi magát győzőnek és legyőzöttnek. Máskor „nyílt pályán” érzi magát, messze úton távoli a megérkezés. „Földomlás, akadály” miatt kénytelen a pályán megállni. A vesztos című verse a küzdelem végét állítja elének. A feje félrebillen, a semmibe hullik, a legszélén áll, s nincsen, aki a kezét nyújtáná. „Én jártam már az alvilágban, / de kiemelték. / Csak szenvedj még egy kicsit odafenn. / Itten a boldog lelek.”

Újra meg újra leírja a szót: „egyedül”, „csak egyedül”. Mindig csak a bűt, a búcsúást érzi, s mint a „kivándorló” visszanez a tájra. Nincs amnesztia. A tavasz is csak áltavasz. Kialt, de a távolodó vajon meghallja-e? Lejegyzí, hogy mit mondott Weöres Sándor egy költőről 1982. október 21-én: „Nincs ereje, laposan fekszik amit ír. Nem parázslanak, nem izzanak a szavak, hanem elsüllyednek a papíron.” Máshol ismét szeretett költő-férfjét idézi: „Krisztusnak szárnyak nélkül is fel kell emelkednie, ez a művészet.” Tudja, hogy Weöres „az angyalok nyelvén beszélt”. Őrzi hagyatékát, szavait versébe építi. Károlyi Amy korábban is megfogalmazta más szavaival a magányt a Kulcslyuk-lírában. Bethlen Kata szavait idézi, ki 1732-ben írt levelében ezt írta: „engemet az én Istenem úgy hagyta, mint a megszedett szőlőben való kunyhót egyedül.” De a költő magányában sincs egyedül. Régi és kortárs költőkhöz fordul: Arany Jánoshoz, Vörösmarty Mihályhoz, Kemény Zsigmondhoz, Hölderlinhez és férjéhez, Weöres Sándorhoz. És az Úristenhez: „Az Úristent kérem, rám ügyeljen, / sárba lépni ne engedjen.” A költő magányában a maga mesterségébe kapaszkodik. A verssorok viselkedését figyeli, Eliot évszakát idézi, hitelesen akar írni, „helytől és kortól függetlenül és függetlenül.” (Jelenkor Kiadó)

SZEKÉR ENDRE

Baka István: Farkasok órája

Ezerkilencszáznolcvanból való és Liszt Ferenc arcát idézi az a maszk, melyben új kötetének élén az olvasó elé lép Baka István. Az utolsó műben pedig – a moszkvai Nagyszínház folyosóin és büféjében bolyongó poétaként –, mint Sztjepan Plehotnij búcsúzik, maga után

hagyva a rettentő látomást; „A nagy finálét melyben színre lép / S magába mint verembe hull a nép.” Pehotnij – a Baka teremtette orosz költő – már nem csupán áltest és huncut maskara, melybe a játékos kedvű magyar öltözött, hanem a teljes művészi inkarnáció. 1972 óta hurcolja Baka ezt a figurát, és tizenkilenc év alatt tizenhárom verset íratott vele, írt általa, írt ő maga.

A Liszt Ferenc éjszakái – a könyv első ciklusa, mely tíz év termése – és az ötödik ciklus, a már említett *Sztyepan Pehotnij versesfüzete*, így keretbe foglalja a három középső szakaszt, melyeknek versei mind-mind az elmúlt három évben születtek. (A Helsingör című, 1983-as vers kivétel csak, de ez a *Yorick monológjai* 1990-es ciklusának mindenképpen élére kívánczó felütés.) Így akár kötetsszervező elvnek is tekinthetnénk e keretességet, de ha egymásra vetítjük a két évtized itt felbukkanó műveinek világszemléletét, jóval többet is megállapíthatunk. Azt, hogy Baka írásai a hosszú időben léteznek, amit csak azért nem nevezhetünk történelminek, mert maga az író lép ki a történelmi keretek közül – noha díszleteit használja, eseményeit érinti –, amikor a romlást egyetemessé, mitikussá és végzetesen befejezetté minősíti verseiben. Pillanataiban a nemzet, az ország pusztulása ez, egészében pedig az isteni-angyali teremtés apokaliptizise.

Mindezek ábrázolásához választ Baka több személyiséget, egyrészt a művészetek kiterjesztésével – Liszt Ferencnek, a legendás és valóságos zeneszerzőnek megidézésével –, másrészt az irodalom- és műtörténet vizionált átírásával – a túlélő Yorick testében –, végül a sosem volt orosz költő teremtként. A szerepverseket sokszor azért választják a költők, hogy megsokszorozott énjeikkel egyre újabb és újabb tudatmezőket járjanak be, és meg-növelhessék az általuk ábrázolt világszeletek számát. Bakánál azonban nem szóródik a lírai persona, éppen hogy koncentrálnodik, s mind sűrűbben lesz ugyanaz, amit a különböző szereplő érzékel és kimond. Az asszociációs mező természetesen szélesebb, ha a kultúrtörténet vagy a mitológia ismert arányai elevenednek meg, ugyanakkor Baka költészetértelmezése is megmutatkozik ezekben az átlénygülésekben. A költészet számára ugyanis teremőderővel bír. Az önreflexív és ironikus költői szerepértelmezések sokaságában, a *post utáni* állapotok annyiszor deklarált kiáltványai között, mint *prae* vív a magányos romantika. Abban viszont ez a költészet is a véget jelenti be, hogy – bár mint a valóság létrehozóját aposztrofáltuk – éppen hogy a valóság szerves bomlását rögzíti. Ám míg a posztmodern a részeket dobálja sorról sorra, addig itt az egész, a rothadó, bomló mindenséget szorítja a verestestekbe a költő.

Kérdés, hogy ezt meddig bírja a metaforikus látás, meddig fókuszál még oly pokoli pontossággal a fekete ég felé fordított szem, hogy hihető legyen a látvány, s *többet* is mutasson, ne csupán *többször*? Bakának az alkonyatra, az éjszakára, az esőre, a havazásra több tételből álló metaforasora van, mely legtöbbször valamely élő szervezet tevékenységére, szaporodására, anyagcseréjére – falás és falatás, emésztés és okádás – emlékeztet. Ezek evolúciós hasonlatok –, nemcsak az élet-halál párosaira való rájátszások okán, hanem azért is, mert szöveg szerinti fölépítésükben is a sejtosztódás technikáját követik. Ugyanebben a világban szereplő a hatalmát és jószágát veszített Isten – vagy inkább mondjuk így: Istennek lehetetlen jónak lennie az emberi gonosz ellenében –, valamint a nála mindig félnyomorék, megvert Angyalserg is. Tehetetlenségük-ből – „*Felpattintja a nappal nikkeles / hátlapját Isten, kezébe veszi / a kronométert, piszkálgatja, majd / fejét csóválja, és zsebre teszi.*” egyszer, egyetlenegyszer lépnek ki az Angyalok – a gyermekkor egyik versében még, a *Képeslap* 1965-ből címűben –, amikor a kisváros (Szekszárd) utcáin teljesítenek jótékony szolgálatot. S, ha már ennél a versnél időzünk, meg kell említenünk azt a hasa-

dást, melyet ez a kötet is, de az eddigi Baka-életmű egésze is mutat. Ha ugyanis saját – szerep nélküli, civil – énjével szikrázik össze a múlt idő, akkor megváltozik a hangja. Lehullanak a nehéz metaforadrapériák, és mögöttük szinte tárgyasulnak az emlékek. Nem lesz szelídebb az ítélet – „*s felnőtt koromra morzsa sem maradt / üdvösségemből Üreged alatt.*” (Az *Apokalipszis Szakácskönyvéből*) – csak a személyes valóság sokszínűbb oldatából kristályosodik ki. Ugyanez történt, amikor az orosz versek fordítása után többször kilépett a profétikus hangütés éjszín üvegharangjának búvköréből. Dalokat írt, szomorú liedekeket Arszenij Tarkovszkij vagy Viktor Szoszнора, talán Jeszenyin lantjára hangolva. Nem *után*-, hanem *átérezve* egy másik költészet lehetőségét is, melyet magában és magától – éppen a már említett és szinte akarva akart és kikövetelt fekete menny látásától megverten – nem volt képes világra hozni.

A farkasok órája az az időpont, az az óra az északi népek felfogása szerint, amikor az éjszakát még nem győzte le a hajnal, s csatájukat az ember végtelen egyedüllétben és rettegésben éli át. Amikor még nem tudható, megszületik-e az új nap vagy az álmok ragadják magukhoz a felriadót. A *Farkasok órája* az a Baka-vers, melyben a költő szabadulásért és irgalomért könyörög. Ha lesz megváltása ennek a költészetnek, akkor talán a hajnal fényei is besugározhatják verseit. Ha nem kegyelmez az Úr, akkor csak poklokat írhat megint. Egy századvégi nagy költészetet, melyben már csak a pusztta életünk a tét, és melyben, *ami van, nincs tovább.* (Tolna Megyei Könyvtár, Szekszárd város önkormányzata)

BALOG JÓZSEF

SZÍNHÁZ

Shakespeare: Romeo és Júlia

Valló Péternek szenvedélyévé lett a dobozolás: díszlettervezőként dobozokba csomagolta a veronai szerelmesek históriáját is. Fehér kórházi szekrényeknek, öltözőkaszettáknak nézhetjük a barna keretekbe foglalt, csupa ajtó és ablak kockákat, hasáboakat. Ráció, szerkezet nem hiányzik e térből, de az eredetiség – sok Valló-rendezés után – már rég nem sajátja, és sajnos soha nem tudnak csak kissé is szépek és olajozottan működők lenni ezek a különben nem barátságosan celladobozok. Rádásul fölfalják, elnyelik a világítást, s a közönség egy része elől elzárják magukat és a darabot (ezúttal az első sorok közepe táján ülők bűnhődnek nyakmerevéssel, és kell kötelező olvasmányemlékeik alapján rekonstruálniuk az emeleti Júlia-jeleneteket). Ám nem is nagyon törődünk a színpadot telezsúfoló, valójában azonban közömbös szállítóládákkal, ha a bennük és általuk fuvarozott drámai portéka becses, és a „vásár” lebonyolítása szellemes, gondolatébresztő, újszerű. A *Pesti Színház Romeo és Júliája* – az ismét tetőzni látszó Shakespeare-divat, illetve e mű feltűnő népszerűsége idején – derekas munka, gyarapító este.

A rendező arra törekedett, ami régtől fogva leg-erősebb előadásformáló erénye: tündöklő festményalakok, legendás figurák vagy elhalványított jelképbábuk helyett igazi evilági embereknek akarta látni a szereplőket. Ismerős arcoknak, felebarátoknak, játszótársaknak. Eleven jelennek, amelyben örök tanulságként feslik ki a közvetlenül átélt mese, s a tisztán, határozottan, sokszínűen megrajzolt jellemek összehatása viszi előre a cselekvényt.

A legújabb *Romeo és Júlia* színtere az ezredvég. Mindegy, (Közép-Kelet-)Európában vagy Ausztrá-

liában zajlik a dolog. A lényeg az, hogy kétségtele-nül mifelénk; s talán velünk és általunk is. A díszlet – emlegessük még egyszer, utoljára – lakótelepi tíz-emeletesek betonfragmentumaiból, vagy gazdagságot fitogtató Bauhaus-utánzatok mértanából penderíti elő hőseinket. Az lenne természetellenes, ha a csuklókról hiányozna a karóra, ha nem görödne be bicikli, ha nem belvárosi butikok és farmerszabá-szatok szolgálnák a jelmeztervező *Szakács Györgyi* pontosan karikázó és szolidan ironizáló igényeit.

Mi az ezredvégiség lényege? Hogy senki sem jut el önmagáig. Ki-ki megtorpan saját személyisé-gének küszöbén, sőt esetleg el is vágódik benne – noha legfőljebb gyanítja, hogy van ilyen küszöb, s hogy mi is az a személyiség. Idegesség, mimelt tü-relem, tárgyatlan várakozás, máról holnapra élés, látszatérzelmek és üres külső formák mindenütt. Normális, józan emberi tempó helyett túlcsgázott sietség és tompa lassúság. A legáltalában jellem-zett emberpár nem a címszereplők kettőse, nem va-lamely házastársi, baráti vagy ellenségeskedő duó, hanem a dajka és a dajka szolgálja. A megszokott édes cipótest és gyöngyöző jovialis kedély egy vézna és tarka asszonyi madárka csiripelő-csattogó izgatottságává fogyott *Kútvolgyi Erzsébet*ben. A karácsonyonként ajándékba kapott levetett urasági ruhák és a dugipénzből beszerzett secondhand ele-gancia csiricsaré tollaival ékeskedve megállás nél-kül karattyolna, hogy ne kelljen arra gondolnia, amit józan eszével amúgy persze fölfogott: elhalt saját gyermekére, megboldogult férjére, a számító-an elfogadott szolgamentalitásra, a közelítő öreg-ség magányára. Kútvolgyi betölti a kicsinyke daj-kával a színpadot – hogy a nő, a nem lett anya ne legyen ott; ne kelljen ott lennie. Mást küld maga helyett, mint aki: egyszerre jobbik és rosszabbik, nemesebb és gátlástalanabb, hatalmaskodó és meg-hunyázkodó énjét – mert az igazi én nem talált otthonra benne. Könnyei nem az elhatalmasodó tragédiát zokogják. Magamagát siratja. *Várnagy Zoltán* méla Pétere szolgál, s jóvendőbeli férj. Jó-vendőbeli férj-szolga. Túr karmolást, ütleget, néha kamatostul vissza is adja. Mit törődjön evvel az egész cirkusszal? Apa nem lesz már, nőjét szolgálja majd, és az neki szolgál a közös magányban. Van szeme hozzá, hogy mindezt előre lássa. Hisz nem oly nehéz. Kútvolgyi Erzsébet és Várnagy Zoltán a takarékos groteszk jegyében formált bo-hócpárosa az összekötő kapocs a fényes fönti világ és a szüleiktől elrugaszkodott lenti aranyifjak, lé-zengő ritterek, dzseki-pólós hontalanok között.

Bár a rendezői értelmezés durván nem aktuali-zál, csupa találó, mai magatartásminta, alkalmi po-zíció fejthető ki a figurákból. *Tordy Géza* mint pezsgőben úszó Capulet sietve hozná tető alá leá-

Murányi Tünde és Kútvolgyi Erzsébet (Koncz Zsuzsa felvétele)

