

„...demokratizálni a csoda és a banális hétköznapi történések viszonyát”

MÉNESI GÁBOR BESZÉLGETÉSE LANCZKOR GÁBORRAL

Azt javaslom, indítsuk a beszélgetést egy idézettel, mégpedig Borbély Szilárd gondolataival, melyeket első verseskötényved kapcsán fogalmazott meg: „Az 1989 után felnövő huszonévesek szelíd, ám hajthatatlan továbblépése, másfelé tekintése, a nyelvhez való élesen eltérő viszonyulása figyelhető meg ezekben a szövegekben. Illetve az erős minőségérzék, a szövegalakítás biztonsága, a hagyományhoz való erős hozzányúlás, és a választásban rejlő csendes ítéletmondás. A magyar irodalom eddig ismert kánona, tessék figyelni, most változik meg, és sokkal radikálisabban, mint ’89 után bárki is gondolta. Lanczkor Gábor rejtélyes kötetcímével, mely jelentésektől terhelt, akár egy efféle kriticismusra is utalhatna. És még akkor is el kell ezen gondolkodni, ha persze többről, másról van szó.” Ma visszanezve milyennek látod magad és nemzedéktársaid pályakezdését? Milyen sajátosságokat, azonosságokat és különbségeket fedezhetünk fel az előttek induló nemzedék fellépéséhez képest?

Egy kissé kényesnek érzem ezt a nemzedéki dolgot, az én generáción belül ezt nagy általánosságban a Telepesek plusz egyéb gyűjtőnévvel szokás leírni, s én ebbe az egyébe tartoznék, ugye, mivel a Telephez szinte semmilyen módon nem kötődtem, sem a hatások, sem a poétikai normák tekintetében. S annak ellenére, hogy invitáltak, és hogy barátaim is vannak (voltak, hiszen már nincs Telep) a tagok között, annak idején szerencsésebbnek tartottam – és szerencsésebbnek tartom ma is –, hogy kimaradtam a csoportból. Kevésbé szeretem a skatulyákat, és ha bármilyen módon is elhatárolódtam, poétikai választásaimmal szándékolatlan konfrontálódtam az előttem lévő nemzedék költészeti ideáljával, azt csakis a saját nevemben, és nem valamiféle generation next-összetartás jegyében tettem. Az új komolyság – egy idén ősszel tartott konferencián így matricáztak föl bennünket, nyolcvanasokat, és kétségkívül van is ebben valami, hiszen visszatekintve az előttünk lévő Sárkányfű-generáció marandóbbnak látszó szövegeire, azok leginkább az irónia és travesztia számomra meglehetősen kényszeres hajszolásában hozhatók közös nevezőre.

Kétségtelen, hogy külön úton – ha úgy tetszik: magányosan – indultál el, és haladsz azóta is, másfajta poétikai következtetésekre jutva, mint az iróniát és nyelvjátékot erősen exponáló lírikusok. Nem véletlen, hogy értő olvasóid egyedül Borbély Szilárd műveivel és poétikai gondolkodásmódjával szokták kapcsolatba hozni lírádat. Te hogyan látod ezt a kérdést? Számodra kik szolgáltak és szolgálnak igazodási pontként?

Ha kortárs költőkről van szó, akkor Borbély Szilárd mindenképpen, főképp a *Halotti Pompával*, merthogy, hadd tegyem hozzá kissé szégyenkezve, újabb vaskos könyvével, *A Testhez* cíművel néhány narratív verset leszámítva nem igazán tudtam mit kezdeni. De igen, Szilárd mindenképpen fontos viszonyítási pont volt és maradt. A másik pedig Térey János, akinek hatása első kötetem, *A tiszta ész* bizonyos szöveghelyein látszik erőteljesebben, mint azt az általad imént citált Borbély-kritika is megjegyzi. A korai Térey-versek mellett annak idején nagyon szerettem és idén újraolvasva is igazán bírtam a *Paulust*.

Első verseskötetedre utaltál az imént, amely ma újraolvasva is rendkívül karakteres bemutatkozásról tanúskodik, amennyiben pontosan kirajzolódnak azok a kérdéssírvonalak, amelyek azóta is rendületlenül foglalkoztatnak. Hogyan jutottál el bemutatkozó könyvedig? Milyen próbálkozások, publikációk előzték meg a 2005-ös megjelenést? Egyáltalán hogyan tekintesz ma A tiszta észre?

Mostanában nem néztem bele, de azt hiszem, nincsen benne semmi szégyellnivaló. Azzal együtt, hogy az első kötetben általában úgy esik át a fiatal költő, mint a báránnyimlő. Annyiban szerencsém volt – bár én ezt akkor mindennek éreztem, csak szerencsének nem –, hogy egy akkoriban még prosperáló szépirodalmi kiadónál másfél évig feküdt a kézirat a megjelenés ígéretével, mígnem a távozó főszerkesztőnek egy Literás interjújából értesültem arról, hogy távozott az állásából. Így került a JAK-hoz a kötet, s utólag mindenképp örülök, hogy így történt. Egyrészt ebben a másfél évben kiszórtam egy csomó gyengébbnek ítélt szöveget, kerültek a helyükre újabbak, s JAK-füzetként végül is azt hiszem, nagyjából mindenkire eljutott *A tiszta ész*, akit érdekelhetett. Első kötetemhez képest egész tisztességes kritikai visszhangot kapott. Hogy odáig hogyan jutottam el? Hát úgy, ahogy mindenki. Megjelent az első versem a Népszabadságban, aztán jött az ÉS, az Alföld, meg a többi. Mikor összegyűlt egy kötetnyi belőlük, elküldtem az említett kiadóba.

Költészetéről szólva megkerülhetetlen az a vizuális tapasztalat, amely már bemutatkozó kötetben körvonalazódni látszott, olyannyira, hogy a borítón Caravaggio festményét Derek Jarman filmje segítségével tükrözteted, második könyved borítóján pedig egy Jannis Kounellis-munka látható. Honnan ered az a fajta érdeklődés és szemléletmód, amelyet következő kötetekben is folytatasz, sőt a Vissza Londonba című opusban középpontba is állítasz?

Szerettem volna az irodalmon túli, vagyis inkább az irodalmon kívüli tapasztalatokat beépíteni a költészetembe, a kezdetekben némileg naivan, aztán egyre tudatosabban. Bizonyos értelemben arra vágytam, amiről, azt hiszem, Stendhal beszél egy helyütt, hogy ne legyen a mondатаimnak, ad absurdum ne legyen a verseimnek stílusa. Ne irodalmi előképeket idézzenek föl, hanem inkább valamiféle komplex vizuális tapasztalatot. Legyenek körbejárhatóak, mint egy szobor. Persze tudom, hogy ez egyrészt nagyon absztraktul hangzik, másrészt retentó illuzórikus, de azt hiszem, mégiscsak ez volt a fő motiváció, amit a képzőművészettől kaptam. Hogy a társművészetek közül miért éppen a vizuális műalkotások? Erre a vonzalomra nem tudok választ adni.

A Vissza Londonba kötet, mely a Tizenegy hónap a National Galleryben és a Tate Modernben alcímet viseli, látszólag az ekphrasisz hagyományához nyúl vissza, ám ennél sokkal többet mutat fel. A beszélő nem csupán szemléli a képeket és rögzíti tapasztalatait, hanem maga is a festmények részévé válik. „Amint kész lesz, odaereszt / magához és végleg megadja / magát. Mikor kilenc hónapja / elkezdtem írni ezt // a könyvet, erre koncentráltam. / Hogy adja meg magát nekem / korábban. / De nem” – olvashatjuk az egyik versben. Beszelnél a kötet keletkezésének körülményeiről?

Londonba 2006 őszén költöztem ki, miután nyáron lediplomáztam az ELTÉ-n, és azután semmi kedvem nem volt Budapesten maradni. A szlovén exbarátnőm egyik ír ismerősének baráti méretű és munkamorálú ingatlanirodájában dolgozhattam Kelet-Londonban, rész-munkaidőben, heti három nap, ebből tartottam fenn magam. Akkoriban zártam le a *Fehér Daloskönyvet*, és bár szó sem volt még a megjelenéséről, abszolúte lezártnak éreztem az anya-

gát, tehát fel se merült, hogy azokat a verseket, amiket Londonban írnék, még odacsaphatnám. Sok időt töltöttem a nagy londoni múzeumokban, a Tate Modernben, a National Galleryben és a British Museumban. Írtam egy verset Holbein *Nagyköveteiről*, amely első látásra egészen brutális vizuális élmény volt, az született meg elsőként a későbbi London-kötetből. Aztán írtam még egy ilyen kvázi-ekphrásziszt, és akkor arra gondoltam, lehetne ebből egy ciklus. Aztán ahogy egyre jobban belemélyedtem a képekbe és a versírásba, már kötetben gondolkoztam, összhangban azzal, amit te is mondtál, hogy ez a verstípus és poétikai gondolkodásmód lényegében már az első kötetemben is jelen volt, úgyhogy nem árt, ha egyfajta szelíd radikalizmussal a végére járok a dolognak. Hogy ezek nem a szó klasszikus értelmében vett ekphrásziszok, nem, valóban nem; kis túlzással azt is mondhatnám, hogy írtam, amiről amúgy is írtam volna, csak épp kaptak a versek egy szolid gellert azzal, hogy valamelyik műtárgyhoz közelítettem őket.

Írásművészetedre egyébként is hatványozottan jellemző a mítoszok megszólítása, újragondolása és újraértelmezése, a művelődés- és irodalomtörténeti hagyomány kiaknázása és sajátjátétele. Milyen az a nézőpont, amelyen keresztül felhasználhatók és megtermékenyíthetők az említett adalékok?

Hát, leginkább talán naiv. (nevet) Komolyabbra fordítva a szót, számomra a mitológia versbe emelésénél általában alapszempontra volt megmaradni valamiféle szikár középnel, már ami a nyelvhasználatot illeti. Sem pátoz, sem irónia. Nem bagatellizálni el a dolgot, nem tettetni egyfajta nyelvi frivolitással, hogy Ámor és Vénusz itt élnek, és a sarki közértbe járnak kenyérért. A művelődés-, és különösen az irodalomtörténettel igyekeztem hasonló körületekintéssel eljárni – számomra rendre rettentő porosnak tűnnek azok a versek és prózák, amelyek még manapság is bármiféle direkt, hangsúlyosan irodalmias intertextualitással kísérleteznek. A festményverseket is azon okból gondoltam kiírni magamból a London-kötetben, mint arra már utaltam az imént, mert egy idő után szükségszerűen ballasztként hatottak volna az ekphrászisz-szerű szövegeim. Ezért tettem kísérletet új kötetemben, a *Hétsarkúkönyv*ben arra, hogy Amrita Sher-Gil alakját inkább narratív módon közelítsem meg, az életútja telítettségének irányából, és ne a konkrét festményein keresztül. Egy fiatalon meghalt, nimfomániás, félig szikh és félig magyar nőt szerettem volna megmutatni a figurájában, aki persze festő, de nem ez volt a primér szempont a vele való viszonyomban.

Hogyan állt össze az említett ciklus, illetve hogyan kapcsolódnak a Hétsarkúkönyv második részében elhelyezett Amrita-versek az első egységben megformált magánmitológiához?

A *Hétsarkúkönyv*ben egy szélsőségesen barokkos, egyfajta *délibarokk* kötetszerkezetet szerettem volna létrehozni, amely olyasfajta zsúfolt ornamentikával bír az anyag belső utaláshálózata és motivikus exponáltsága révén, mint a kedvenc nápolyi templombelsőim, ahol nem feltétlenül az átláthatóság és a tiszta kauzalitás a szervezőelv, noha a szerkezet magja mindenképp szabályos formát modellál. A *Kihűlő Közetrétegek* ciklus volna ez a mag. A kötet megszerkesztése óta eltelt év távlatából nézve nem biztos, hogy a jövőben még egyszer meg fogok próbálkozni ilyesmivel, mindenesetre ez így a magam számára is érdekes kísérlet volt. Utálom a kiszámíthatóságot. A nagyszerkezetben belül a sághegyi vulkán- és bányatörténet mellé India kapcsolódott be, mégpedig egy valós akcióval – könyvelésás Darjeelingben –, hogy pontosan mi volna a jelentése és tétje ennek, most hadd ne mondjam föl, hosszú lenne, s akít érdekel, elolvashatja a kötetben. Röviden csak annyit, hogy legalább a maga fiktív való-

jában létező teret kellett teremtenem a magam számára ahhoz, hogy beszélhessek ne csak az indo-magyar festőnőről, de az én saját Indiámról is. Ez utóbbinak a dokumentumai kerültek Amrita történetének töréspontjaira. Olyan szövegek, amelyek nem kapcsolódnak a művész nő életének narratívájához, és amelyek maguk inkább széttartóak az esetleges tematikai közös nevező ellenére is.

A téged folyamatosan foglalkoztató vizuális kifejezőmód a szóban forgó kötetben is meghatározó lett, nemcsak azért, mert a versek rendkívül képszerűek, hanem azért is, mert a kötet közepén nyolc fotót találunk, amelyek keletkezéséről is tájékoztatod az olvasót. Hogyan lépnek dialógusra a versszövegekkel?

Úgy, mintha maguk is versek lennének, egyenrangú félként, nem illusztrációként. A képek a Sághegy bányájához kapcsolódó rítus végtermékeként jöttek létre, tehát ilyen szempontból akár azt is mondhatnám, hogy a nyolc multiexpozíciós fotó volna a *Kihűlő Közetrétegek* ciklus harmadik része. Az akciót, amelynek eredményeképpen létrejöttek, közösen dolgoztuk ki Varga Farkas fotográfus barátommal, akivel egyébként a Kihűlő-projekt folytatásaként mostanában két drámai formában írott szövegem hasonló, akcióval, színházzal és képzőművészettel érintkező megvalósításán dolgozunk.

Erről jut eszembe, hogy a színházzal már korábban kapcsolatba kerültél, hiszen lefordítottad Michel de Ghelderode Képek Assisi Szent Ferenc életéből című drámáját – rendkívül erős, lírai hullámzású szöveget létrehozva –, melyet az Új Színház mutatott be Virágos kert címmel, Szikora János rendezésében. Mi inspirált erre a munkára?

A felkérés. (nevet) János kitalálta, hogy meg akarja rendezni a Ghelderode-darabot, és rám gondolt, hogy készítek a hosszú, és nem épp egyenletes eredeti szövegből egy rövidített átiratot. Nyersfordításból. Izgalmas munka volt, maga az átírás is, és a rendezővel és a dramaturggal való együtt gondolkodás szintén.

Mennyiben ösztönzött ez arra, hogy saját drámaszöveggel is megpróbálgass?

A munka idején, vagyis 2010 késő őszen már túl voltam néhány saját drámaszövegen, amelyek közül egy jutott el, úgy-ahogy, a nyilvánosság elé; *A malária* című darab, amely 2010-ben a Magyar Rádió drámapályázatán harmadik díjat nyert, aztán bekerült a Dramaturgok Céhének azévi Nyílt Fórumába, és 2012 márciusában mutatta be a Magyar Rádió hangjáték formájában. A színdarab Kőrösi Csoma Sándor utolsó napjait meséli el egy kortárs történetbe ágyazva.

Miért kezdett foglalkoztatni Kőrösi Csoma alakja?

Jártunk Darjeelingben a feleségemmel a sírnál, ez már önmagában elég nagy lökés volt, mint arra az imént utaltam. Másrészt a nyilvánvaló tudománytörténeti érdemeim túl, vagy sokkal inkább ahelyett, szerettem volna valami sajátosabb nézőpontból megközelíteni a figurát. Az első szótára egy nyelvnek, mi az, mit jelent ez önmagában, ezt a kérdést tettem föl magamnak. Végül közvetetten Jichák Luria rabbi, vagyis Walter Benjamin műfordítás-elmélete felől adtam meg a kérdésre a választ a darabban. Két egymástól gyökeresen különböző nyelv, az egyik az angol, a másik a tibeti, egymásnak szavanként a lehető legpontosabban megfeleltetve, ráadásul úgy, hogy a tibeti ebben a szempontrendszerben egy tökéletesen szűz nyelv volna; a kettő ily módon egymás mellett annyi, mint két illeszkedő cserépdarab a törött korsóból. Amely az összetörése előtt a tiszta nyelv lett volna. Nagyon leegyszerűsítve.

A színpadszerűsége és az előadhatóságra is tekintettel voltál, vagy elsősorban a dráma mint szöveg működése izgatott?

Az elején szükségszerűen át kellett küzdenem magam azon, hogy lehetőleg ne pusztán Lanczkor-verseket mondjanak egymásnak a szereplőim, hogy inkább figurákban, és ne szövegben gondolkozzam, mint mondani szokás. Tehát igyekeztem az előadhatóságra is tekintettel lenni, naná. Bár az egészen biztos, hogy vérbeli drámaíró sosem leszek, arról már lekésstem, ahhoz korábban, harmatosabb fejfel kellett volna színházközelbe kerülnöm. Természetesen a jelenlegi magyar színházi kultúrában kevésbé van igény és lehetőség az ilyesféle drámai szövegek színrevitelére, amilyenekkel én próbálkozom. Épp ezért kezdtem el a Varga Farkas művésznévű barátommal a dialogikus formában írott műveim legalább egy részének egy másfajta megvalósításában gondolkodni, mint arra már utaltam az imént. *Tájsebzett Színház*, ez volna a hosszú távra elképzelt projektünk címe, a *Hétsarkúkönyv*ben található akciótól eredeztetve.

A költészet mellett nemcsak a drámai forma felé tapogatóztál, hiszen három verseskötetted után látott napvilágot A mindennapit ma című kisregény. Adódik a kérdés: mi indokolta a műnem-váltást, és egyáltalán mi hívta életre a prózai szöveget? Tudatosan regényt (vagy hosszabb elbeszélést) terveztél, vagy mocorgott benned az alaptéma, esetleg bizonyos képek, mondatok, amelyek aztán nem verssé vagy versciklussá, hanem prózai szöveggé formálódtak?

Amikor először voltam Rómában ösztöndíjjal, ott ütköztem bele ebbe a legendába, amelyben Néri Szent Fülöp föltámasztja a Massimo család fiát. Évekig motoszkált bennem a történet, míg végül úgy döntöttem, hogy megpróbálom egy kisregényben kibontani ezt a pusztá drámai magot. Tehát a történet volt meg, és nem motívumok, vagy mondatok. S hogy miért nem írtam meg mondjuk verses epikában, ami az addigi munkáimból jobban következhetett volna, arra a magyarázat egyrészt annyi, hogy kissé kalandvagyóan vágtam bele a prózaírásba, másrészt nekem a verses regény meglehetősen specifikus műfajnak tűnik, hangsúlyosan és sokkal inkább műfajnak, semmint egy kényelmesen és otthonosan belakható térnek. Számomra, aki egy személyben volnék költő és olvasó, bizonyos szempontból tulajdonképpen minden verses regény ugyanolyan. Zakatolnak a sorok egy epikus terjedelmű történet testeként, ám minden sorvégen leplezetlenül fölhevítik a figyelmet a történet és a forma kényszerű metszéspontjaira. Az elbeszélő költemény meg az eposz még inkább líra, hogy ezek valamelyikével megpróbálkozzak, az eszembe se jutott; a verses regény azonban valami furcsa senkiföldje. Nagyon nagyot kell ahhoz villantani – és erre a magyar irodalomból Térey Paulusán túl nem tudok más példát –, hogy valaki ne csak felülemelkedjen rajta, de magas szinten a saját műve erényévé formálja a műfaj különös köztességét.

Kisregényeden ugyanakkor óhatatlanul is ott a lírikus kéznyoma. Nem egy olyan alkotóval találkoztam már, aki a versek után regényt vagy novellákat írt, és kikérte magának, ha művét költői prózaként jellemezték. Te hogyan állsz ehhez a kérdéshez?

Persze, ott a lírikus, eszemben sincs letagadni, sem kikérni magamnak. S ha próbáltam, próbálok is ellene dolgozni ennek, akár *A mindennapiban*, akár a készülő, új regényemben, akkor sem annyira mondatszinten, hanem sokkal inkább az információk költői módon való sűrítése az, ahol újra és újra igyekszem felülbírálni magam.

Hogyan dolgoztál a kisregényen? Említetted, hogy megvolt egy alaptörténet, amit Néri Szent Fülöp legendája szolgáltatott. Ez azonban csupán néhány oldalas elbeszélésre lett volna elegendő.

A legenda ugye annyi, hogy Néri Szent Fülöp föltámasztja a fiút, egyetlen órára. Tehát meghalt a Massimo nevű fiú, eddig rendben. Illetve ez sincs rendben, hiszen nem lehet tudni, hogyan halt meg. És hogy került oda Néri Fülöp? Miért hívták oda? És miért támasztotta föl? Miért csak egy órára? Ezeket kezdtem el gondolkozni. Végül volt az a pont, amikor odáig jutottam a történetemben, hogy azért hívhatták el pont őt, mert ismerhették egymást korábról a fiúval. Közeli viszonyban voltak. Innen már adta magát a többi, az árvaház, a városbeli séták, Cassio szüleinek alakja, és így tovább. Egyébként a Massimo palotában, amely a csodátétel napján nyitva áll a rómaiak előtt, magam is jártam.

Hogyan bővítetted kisregénnyé a meglévő történetmagot? Hogyan értelmezhető és írható újra a te koncepciódban Fülöp története? Hogyan kezelted a legenda műfaját, hogyan viszonyultál hozzá? Egyáltalán milyen szerepe lehet ma egy szent élettörténetének, legendájának?

A legenda műfajához leginkább tartózkodással viszonyultam, feltétlenül szerettem volna elkerülni a posztmodern kikacsintgatást mind a műfajra, mind az adott kor, a barokk irodalmára és képzőművészetére vonatkozólag. Mai nyelven, közérthetően, korfestő díszletek és kosztümök nélkül, a lehető legegyszerűbb módon akartam elmesélni a Cassio nevű fiú és Fülöp történetét. Pár napba sűrítve. Ugyanígy szerettem volna tartózkodni attól, hogy bármiféle direkt etikai útmutatás kikerekedjen a történetemből. Néri Fülöpöt utólag avatták szentté, a regényemben ő még csak egyszerű római polgár, aki szentszagú ugyan, de ez tulajdonképpen mindegy.

Azért is kérdeztem ezt, mert a regényben a legenda több vonatkozását felmutatod – elsősorban a katakombában átélt látomásra, a mellkason lévő dudor keletkezésére, valamint az apácával való találkozásra gondolok – de mintha mégsem ezeken lenne a hangsúly, hanem valami egészen máson.

Igen, azt hiszem, jól érzed, bár annak a bizonyos hangsúlynak a lokalizálására magam nem mernék kísérletet tenni. Mindenesetre Fülöp fiatalkori látomását és az apáca betéttörténetét szerettem volna a regény mindennapi történéseivel egyenrangú elemként kezelni. Ha úgy tetszik, demokratizálni a csoda és a banális hétköznapi történések viszonyát.

Magam is hasonló következtetésekre jutottam a könyv olvasása közben. Számomra ehhez kapcsolódóan két alapvető poétikai megoldás vált hangsúlyossá. Az egyik az ismétlés, mondatok, motívumok, jelenetek többszöri felbukkanása, amely mintha éppen Fülöp szentségének attribútumait ellensúlyozná azáltal, hogy a hétköznapi rutinját hangsúlyozza. Te magad milyen funkciót szántál ezeknek?

Nagyjából azt, amit mondasz. Hogy a szentek is vizeltek és ürítkeztek. Hogy volt kockázata a hétköznapijaiknak. Hogy Fülöp esetében a látomások és egyebek, vagyis maga a legenda természetesen sokkal gyengébb lábakon áll, mint a tény, hogy ez a férfi árvaházat vezetett utcakölyköknek. Minden nap vezette.

Ugyancsak meghatározó poétikai funkciója van a hiánynak, a csendeknek, az elhallgatásoknak. Láthatóan nagyon sokat bízol az olvasóra, a szöveg tele van rejtélyekkel, amik sok esetben nem

is fejthetők meg. Mennyire volt ez tudatos nálad már az alkotás folyamatában, vagy számodra is csak utólag vált nyilvánvalóvá?

Ez az első regényem, így amellet, hogy rengeteg utómunkálatot végeztem rajta az első kész változatához képest, azért félig-meddig mégiscsak naivan született. Ha nem is annyira, mint az első verseskönyv, de majdnem. Amúgy sem szenvedhetem a túl elméleti, túl okos prózát. Tehát részben rá is játszottam erre a naivitásra, hagytam magam vitetni. Így aztán sok mindent csak utólag láttam, hogy úgy alakult, ahogy. Az el nem varrt történetiszálak, vagy ahogy te mondod, elhallgatások annyiban voltak tudatosak, legalábbis így utólag, hogy a lehető leghatározottabban igyekeztem tartózkodni mindenféle didaxistól, még annak árnyékától is – s nem csak a mondatok, hanem a cselekmény fősodráról lecsatlakozó történetiszálak szintjén is.

A kötet végére egy verset helyeztél, amely magába öleli a regény fejezetcímeit, és számomra úgy tűnt, mintha megemelné az egészet. „A fény és a felületek egymásrautaltságának komor fensége bontakozik ki a költeményből, a fény elveszettségének története, ami persze csak akkor látható egyáltalán, ha valamennyi azért mindig megvan, fel-felbukkan belőle” – írja róla nagyon szépen Vári György. Hogyan lép párbeszédre a prózai tömb és a vers? Hogyan született meg ez az appendixként beillesztett szöveg, amely a regény főbb szólamait idézi fel újra?

A vers utólag, bőven a regény első változatának megírása után született. És hát körülbelül azért, amit mondasz. Túlbonyolítani nem akartam a regényszerkezetet, viszont az Első rész/fejezet stb. címeznél szerettem volna valami kreatívabbat kitalálni, valami olyat, ami túlmutat önmagán. Valami költőt. Talán nem nagyzolás, ha elmondom, hogy fönna a Magas-Himalájában, Himachal Pradesh és Ladakh tartományok határán született a regény végére illesztendő vers ötlete. Hogy legyen, és hogy ez legyen. Ott láttam alkonyatkor és hajnalban ezeket a fantasztikusan fölfénylő hegycsúcokat, amik ott és akkor kizárólag önmagukat jelentették számomra. Amúgy nem volt velem a regénykézirat Lehben, ahol a verset írtam. Nem tettem mást, csak – már itthon – kiemeltem a négy címet a kész versből, és utólag úgy éreztem, hogy szerencsém volt, működni látszanak a fejezetcímek, s a vers is értelmezhető a regény végén.

Vagyis nem volt tudatos, hanem a regény benned lévő tapasztalatai nyomán bukkant elő a vers, amely aztán a fejezetcímeket adta?

Ó, nem, egyáltalán nem volt tudatos. A tapasztalatra való apellálás sem. Egyébként így visszatekintve az eddigi munkáimnak a recepció által leginkább kiemelt szegmensei jelentős százalékban efféle sikerült baleseteknek voltak köszönhetőek.

Utaltam már a kisregény kapcsán a befogadás bizonyos fokú nehézségeire, ami a verseskönyveidre talán még inkább érvényes lehet. Opusaid nem adják könnyen magukat, újbóli olvasásra is inkább enigmatikus maradt, mint összefüggéseiben megfejthető, vagyis számomra – ami persze könnyen lehet az én hibám – a benyomások váltak elsődlegessé, nem pedig az összefüggések maradéktalan megértése. Ennek következtében sokkal inkább éreztem – bármelyik verseskönyvedet is vettem kezembe –, mintsem tudtam, hogy ezek nagyon jó versek. A beszélgetésre készülve átnéztem recepciódat, és azt láttam, mások is jutottak hasonló következtetésekre. Mennyire fontos számodra műveid fogadtatása? Itt természetesen nemcsak a kritikára, hanem az olvasóidra is gondolok.

Fontos, természetesen. A szakmai vélemények ugyanúgy, mint a közvetlen olvasói visszajelzések. Aki azt mondja, hogy nem fontos, az hazudik. Emberként is hiúak vagyunk, hát még

szerzőként. De nézd, ha egy kortárs verseskötetről beszélünk, az ma Magyarországon három-, négy-, a legjobb esetben ötszáz embert érdekel, leszámítva azt a négy-öt slágerszerzőt, akinek amúgy egyáltalán nem irigylésre méltó a helyzete. Legalábbis szerintem. Versolvasóként is hamisnak tartom az irodalom mindenáron való popularizálásának szövegét, legyen szó akár a „szeretni jó”, és hasonló frázisok rímhelyzetbe hozásáról, akár arról a határozott meggyőződésről, hogy akkor jó a vers, ha röhögnek rajta a felolvasóesten. A szent Nyugat példányszáma annak idején 800 körül mozgott, néha még ennyi sem volt, tehát körülbelül annyiban nyomták ki, mint egy tetszőleges mai irodalmi folyóiratot. És hadd tegyem hozzá, ha Ady annak idején tömeges olvasói elvárásoknak kívánt volna megfelelni, akkor kuplészövegeket vagy népnemzeti felelő nyolcasokat írogathatott volna, nem a *Vízió a lámpa*, vagy az *Ős Kajánt*. Amin annak idején persze kórusban borongtak, hogy nem értjük, zagyvaság, sajtóbbi. Szeretném, ha nem értene félre a Nyájas Olvasó; nem arról van szó, hogy lenézném őt, hanem épp arról, hogy felnőttnek tekintem. Küzdjön meg a versért. Aki pedig könnyebben emészthető irodalmi táplálékot szeretne, fogyassza azt. Demokrácia van.

Bár beszélgetésünkben kiderült, hogy egyik-másik szöveged a véletlennek – vagy ahogy az imént fogalmaztál, sikerült baleseteknek – köszönhetően született meg, mégis úgy tűnik számodra, hogy tudatosan alakítod pályádat. Milyen utakat, irányokat látsz magad előtt a következő években?

Jelenleg a második regényemen dolgozom, kisebb-nagyobb kihagyások után tavaly augusztus óta csak ezen – hogy mikor lesz belőle könyv, egyúttal közelebbről mi lesz belőle, arról még nem tudok beszélni. Az asztalfiókban van egy vékonyabb verseskötet kézírata – verset, ugye, már lassan két éve nem írtam, na jó, egyet tavaly nyáron –, úgyhogy ennek most még szintűgy nem látom a sorsát. Talán írok még hozzá, de az is lehet, hogy nem, mindenesetre a kiadásával még biztosan várok. Eredetileg Lorca-átiratok gyűjteményének készült, de aztán kerültek bele saját költemények is, illetve pár átigazított darab a *Fehér Daloskönyvből*. És ezen túl ott van az, amiről már beszéltem: a színházas projektek Varga Farkassal.