

BERETI GÁBOR

Küzdelem a saját nyelvért

FEHÉR RENÁTÓ: HOLTIDÉNY



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2018
104 oldal, 1999 Ft

Egy verseskötet karakterét legkézenfekvőbb módon az előzményéhez s a változást hordozó trend értékritériumaihoz viszonyítva lehet kibontani. *Fehér Renátó* másodikként megjelent *Holtidény* és első, *Garázsmentet*, című kötetének az összevetésekor például hamar kiderül, hogy a két könyv közti különbség kevésbé tematikus, mint inkább nyelvi jellegű. Ebből a szempontból számomra elsősorban az a legfontosabb, amit egyébként korábban a recepció is kiemelt, s amit találóan a *nyitány a valóságra* címszavakkal interpretált, hogy míg szerzőnk nemzedékének egyes hangadói az úgynevezett poszthumán létezés poétikáját az én-eltűnés, a helytől, időtől elszakadó örök útonlevés pszeudo-személyes identitáskonstrukcióival, a testfétis vagy a másik stb. idiomatizmusaival írják, addig költészetével Fehér Renátó azok köréhez kötődik, akik munkáikkal az itt és most világához kapcsolódóan, annak teljességigényű esztétikai bemutatását kívánják színre vinni.

Míg az előző irány a világ változását, a rétegződések sokasodásaként, az embert elnyelő töredékek megsokszorozódásaként, addig az utóbbi a gnózis, a megismerés munkájához kötődő organikus mozgásként, fejlődésként éli meg. Az eltérő világlátás eltérő esztétikai ideológiákhoz köthető.

Az utóbbi felfogás szerint, ahogy az ember a maga nyelvi önmegnyilatkozása révén a nyelvvel (a nyelvében) mintegy megismétli a természetet (a világból megismertet), a lírai nyelv is úgy ismétli meg, ábrázolja, láttatja létünk kultúrává, társadalmivá (művészetekké) szerveződött szegmensét. Ezért a művészet hivatásának a kultúra, a társadalmi élet, nyelv által történő önmegjelenítését (alakítását) tekinti, s úgy véli, hogy a költő számára ebből fakadóan mindez mint szó és világ önközlésének poétikai kihívása tételeződik, s hogy ebbéli vállalását az esztétikum legmagasabb szintjén a költő akkor teljesítheti, ha költészetében mindezt a maga sajátos dialektusú nyelve által viszi végbe. A *Holtidény* verseinek megszólalásmódjából szerzőnk legfontosabb, legbiztatóbb törekvé-



seként épp ezt, kötészetének a posztmodern létállapot adekvát nyelvét kereső gesztusait értékelem.

Amíg tehát a *Garázsment* témavilága egy átfogóbb, általánosítottabb szinten a *Holtidény*ben is folytatódik, addig a két kötet beszédmódjában, nyelvi, kifejezésbeli megnyilvánulásában egy már detektálhatóan is érzékelhető elmozdulást tapasztalok. Míg a *Garázsment*ben nemzedéki élményként például a család mikrokörnyezetéhez kötődően tárul fel a rendszerváltást követő időszak, s ehhez igazodóan alakul a mikrorealizmusra utaló versnyelv, addig a *Holtidény* történevilága már a jelentéstöbbszöröződés, a jelentésszóródás új szimbolizmust igénylő nyelvén artikulálódik.

Kötetében gyakran találkozunk a *nyelvívé levés*, illetve a *nyelvi elsajátítás* között váltakozó szövegformálási lehetőségekkel, eljárásokkal. Akár egy munkán belül is, mint például a *Talasszofóbia* című versben. A két metódus közötti szembeötlő különbség, hogy míg az előbbi a verset (esetünkben annak egyes részleteit), a maga megalkotottságában avatja a valóság esztétikai, igazsághordozó részévé, addig a nyelvi elsajátítás az ábrázolt valóságdarab szokásos mimetikus megjelenítése, *leírása*. Ha a versben azt olvassuk, hogy „A mélység húz, ha nem mindjárt csalogat, / a csupaszság pedig eleve legsebezhetőbb. / A közegellenállás lassítja a menekülést, / habár nem is tudni még: mi elől.” (29), akkor láthatjuk, hogy a *Talasszofóbia* (a szó magyar jelentése, víziszony) fenti részében a költő a jelentésszóródás, a jelentéstöbbszörözés eszközeivel a versnek épp a szódolog eredeti jelentését meghaladó új nyelvi-ségű státuszba emelését viszi végbe. Ám ha azt olvassuk, hogy „Az alkarok mellkas előtt, víz fölött érnek össze, / a test akaratlan süllyedésével egy ütemre / lőnek ki lágyan a feszített ujjú kézfejek. / Mire a karok teljesen kiegyenesednek, / a leszegett fej már víz alatt van [...] A füleket felkarok szorítják a fejhez, / tovább csökkentve a hang esélyét a bejutásra. / A kezek ujjhegyeket érintő imatartásból / mint egy kagyló nyílnak rá a mélyre [...] Ez a húzás nyújt meg vállat, hátizmokat. / Szimmetrikus rutint végeznek közben a lábak”, akkor látjuk, hogy szimbolikus jelentés híján ez a szövegrész nem több, mint az úszás műveletének versebe kódolt leírása.

A vers az iskolai vagy egészségügyi úszásoktatás realista bemutatásával kezdődik, majd a második rész fent idézett négy sorával felvillantja a mimézisen túli nyelvívé válás lehetőségét, hogy az úszás közbevetett, leíró jellegű megidézésén túl, az utolsó, negyedik részben az önelemzés kezdő sorait követően a jelentéstöbbszörözés technikájával, még ha visszamenőlegesen is, de a vers egészét a szó és a világ önközlésének posztmodern létállapotot színre vivő státuszába emelje.

„Ám a leírás talán annyit sem mond / a mozdulatsorról, mint medence alján az árnyék. / Ez a mozgás nem anyanyelv, csak mechanika.” (30). E néhány ön-referenciális sor jelezi a szöveg mediális, a posztmodern létállapotra utaló szimbolikus jellegét. Hiszen a felszínen, ahogy a továbbiakban írja, „A technológia nem jelez zavart, és / az árnyék is az optikai elemzést segíti”, s hogy „Adagnyi levegővel” létünk „elműködtetése magabiztosan vállalható”. Ám felbúg „a motivációs szirénszignál” „Deep sea, baby, I follow you” (Mély tenger, bébi, követlek –, a veszélyt és vállalását érzékeltetendő), s „nem tudni, / hogy ez a jel, amit a test szonárként begyűjt, / az öltözői hangszóróból származik-e, / vagy forrása más mélység, másik részidő”.

A karcsú, mindössze egy bő ciklusnyi, huszonnyolc opust tartalmazó kötet legtöbb darabja egy-egy helyhez, emlékhez, szituációhoz kötődő, többnyire a nyelvi elsajátítás technikáját alkalmazó helyzetdal. Többségük szerzőjük allegorizáló hajlamáról tanúskodik, s jelzik

ugyan, hogy néhol már többek önmaguknál, hogy más mélység, másik részidő hordozói, ám érezhetjük azt is, hogy a versek szándékát illetően a kötet olykor magára hagyja olvasóját.

Így jártunk például a *Diana pihenőhely*, című opussal. Miközben ekkorra, ez már a kötet harmadik darabja, kirajzolódnak a Fehér Renátó-i versnyelv dialektusának stiláris, szövegképző jegyei, élen a gyakori láttatás-váltás eszközeivel, aközben a történetmondó versírás hagyományát meghaladni kész metodika az állandóan újrakontextualizált jelentések valamelyikének a vers hangjaként történő érzékeltetésével, ajánlásával adós marad.

A vers egy autópályán dolgozó kamionos pihenőhelyre érkezését, itteni időtöltését, majd ismételt útnak indulását mondja el. A láttatás különböző pozíciókban exponált nyelvi klipjeiből áll össze az életkép. Ám ahogy egy kamerával körbehordozott tekintet is széttöredezik a meg-megszakított felvételek hatására, úgy töredezik szét a történethez utalt dialógus is. „Körüllötte kartávolságnyi garzon / a vezetőfülke”, olvashatjuk az egyik klipet. „Odafönről kilátni / nyugodt erő, ha dominanciaharc / kezdődik el balról”, ez a forgalom képét bevillantó kameraállítás, amellyel átellenben, „jobbról pedig / a leállósáv húzódik félszegen”, már a pihenőhelyre érkezés egy újabb pozíciót ígérő mozaikját láthatjuk. Majd megint egy váltás: „győzködni viszont nem kell a / testet: feszül, korog és letapad.” A következő mozaikban pedig „a vendég / falatozni kezd a ráérős abroszok / fölött, vazel, kávék mellé rágyújt, / tankol”. Egy villanatot, s „Vadnyugati díszletben mozdul, ha / fotocellás ajtón is lép be a shopba”. Majd bent is, kint is villan egy-egy klip: „Elvágyódó sorsjegyek a kasszánál ... Névezonos cukrok sósbor-szesszel, / kint fonott kosarak, kerti törpék”. S utolsóként újra az úton levés: „Hátul már szokott suhogással feszül / a ponyva, elől végtelen és örökzöld / Wunderbaum-fenyvesek illatoznak”.

A versben (ahogy a kötet majd minden darabjában) végig az ilyen és ehhez hasonlóan sorjázó kamerapozíció váltásokkal peregnek szemünk előtt az események. Mígnem a vers nyelvívé válásának ígéreteként ezt olvassuk, „míg ő közben / méltóságteljesen kezd átsorolni / a kijárat felé”. Hiszen, vesszük észre, itt a szöveg a szubjektum, ő és az objektum *kamion* között kínál fel választási lehetőséget. A szókamera ezzel nem csak a szubjektum-objektum viszonyra nyit világot, de individuum és kollektívum (én és társadalom) terébe is beemel. „A rendszámtábla nem irányadó, / hogy melyik anyanyelvről is fog / leszokni lassan a sofőr, ha belül / ugyanígy hallgat a szükszavúság”. A *Holtidény* múlhatatlan érdeme, hogy a benne pásztázó költői tekintet az itt és most világának valódi értékeire, az (anya)nyelvi, a nemzeti és a szociális identitás helyzetére s ezek aktuális veszélyeztetettségére tereli a figyelmet.

A leíró jellegű szövegszituáció egy helyütt aztán végül mégiscsak átcsap a nyelvlényegű, önmagára reflektáló versbeszéd státuszába, „És a parkolóban mozdulatlan / lassít a szótlan délután”, olvassuk, s már tudjuk, a vers ebben a mondatában képződött meg az a nyelvi erő (közeg), amelyre bármely pozícióból tekintsen is rá a szem kamerája, az mindenünnen az én aktuális viszonyrendszeré körül mozgatja az olvasót. Mert töredékein túl, létjeljességgé válva, ez a mondat az, amelyben az esztétikum hatalma képes a hatalom esztétikájával szembeszégülni.

A kötet több opusában is találkozunk a nyelviségnek ezzel a határeseten átbillentő szituáltságával.

A klipek mozaikjaiból összerakott életképek nyelvlényegű megtestesülése lenne, ha a nyelv anyagában felvillanó, felvillantott emberi státusz, töredékein túli létjeljességgé ismerhetne rá önmagára. Merthogy a szerzőnk szavajárása szerinti Ká-Európa hasonlatban



megjelenik a félperiféria, a kiábrándultság, a kétely, a meghasonlás. Hiszen ezek hatására ismerjük *fel*: a ráismerés, ha csupán a leírás esztétikai analogonja (marad, még) nem *megismerés*. Mert míg verseinek szövege (valószínűleg a manapság divatos, úgynevezett *ahumánus* szemlélet írásmódbeli szokásának a hatására) többnyire még egymással egyenrangú választási lehetőségként hordozza, kínálja fel az (*objektum*, a kamion szimbolikájaként) örök úton levés posztmodern, hermeneutikai premisszáját s az ezt megtestesítő szövegváltozatokat (amelyek az örök úton levés fikcióbeli prezentációján túl egyéb információval nem szolgálnak), és a vers szociológiai (egzisztenciális) olvasat szerinti hőstét (az ő szimbolizálta *szubjektumot*), a kamionost, aki a félperiféria kizsákmányoltjainak lenne a szinonimája (képviselője), minden az olvasó szeszélyére van bízva.

Fehér Renátó *Holtidény* című friss hangú verskötete ezért nem csak biztató lehetőséget, de kockázatot is rejt magában. A nyelv nem adja könnyen magát, még a nyilvánvaló tehetségnek sem. Ezért jelzem, hogy a kötetben az idegen szavak, intertextusok viszonylag gyakori előfordulása nem mindig támogatja a szabatos fogalmazás, az innovatív nyelvhasználat igényét. Hogy a magyar mondatképzés logikája ellen ható szokatlan szókapcsolatok alkalmazása inkább erodálja, semhogy segítené az értelemközlés hatékonyságát. A szöveg nem fogadja magába a felületén keletkező diszharmonikus feszültségeket, a gondolati szándéktól eltérő nyelvhasználatot, ezért ezek közlésidegen reflexióként, hibaként íródnak be a konstrukcióba. Hogy néhányat ezek közül is említsek: „Nincs szemük lábadni könnybe” (21); „Hagyománya a tátongó folyosókon mégis / a lebegésnek van” (32); „az inszomnia sikkasztó forgolódását” (33); „és ahol / elvárást inentől hiúság se szab” (34); „Akusztikáját az üres lelátóknak.” (39); „szememre hályogként / szakadt rá tengernyi idő, amit / minden év újra kínál szabadon hordani el bármilyen tragédiának” (43).

Ám az olvasónak a *Holtidény* ehhez hasonló mondatai sem szegik kedvét, mert látja, Fehér Renátó a poétikai, nyelvi kísérletezés bár nehéz, de ígéretes útját járja.