

megidézett emlékképében is, mikor az anya fotózza háttal a napnak az apát és lányát [*Gombostűk*, 14.], továbbá a címadó versben, ahol a megszólított „uram” „ácsorog” háttal a napnak – miközben a beszélő „térdig a földbe fagyva” áll [*Háttal a napnak*, 84.] –, addig az utolsó versben a beszélő szembefordul a nappal – „[f]elhorzsolts bõrrel állok, / arccal a napnak” –, elbúcsúzik az apjától, kinek „árnyéka hosszú folyó”, melynek aljáról felúszik megfeketedve, és végül képes nemet mondani a másíknak: „többé ne vigyél haza” [*Reggel*].

Súlyos kérdések ezek, ahogy a kötet témái is azok, a versek szakítanak a tabukat övezõ hallgatással, színre viszik a traumákat és azok hosszan tartó hatását. Mindezt közel sem didaktikus módon, hanem finoman, ugyanakkor hitelesen, miközben egyéni poétikát teremtenek annak érdekében, hogy nyelvet találjanak mindennek a megfogalmazására. Ily módon Terék Anna kötete egyszerre képes hitelesen megszólalni olyan kérdésekben, amelyekkel kapcsolatban sokszor csak hallgatni tudunk, és ezáltal személyes élethez kapcsolódni, és egyszerre teremt ehhez nyelvet, olyan költészetet, amely mindezt a költõi nyelv performativitása révén viszi színre, és ezáltal zsigeri módon képes hatni az olvasójára. [*Forum–Kalligram*]

VÁSÁRI MELINDA

Kísér(t) a gyerekkor

MIKLYA ZSOLT: *PÁRAKÉP FÖLÖTT*

Ha lehet lényeginek tekinthető kapcsolat kézimunka és költészet között, akkor a funkcióöröm megélésének közös tapasztalata az, amely a hangsúlyt magán a folyamaton érzékeli, a működésen, ahogy a szálból/szóból létrejövő textúra rendeződik, rétegződik, alakul. Ez a funkcióöröm határozza meg Miklya Zsolt viszonyulását is saját versszövedékeinek világához. Mert miközben 20 év óta folyamatosan jelen van a folyóiratokban és az irodalom online felületein, nem erőlteti a sűrű kötetmegjelenést [*Lét-ige*, 1999; *Cérnatánc*, 2008]. Harmadik felnőtt verskönyve, a *Párakép fölött*, 12 év terméséből kínál az előzőeknél nem kevésbé szigorú válogatást.

A manualitáshoz kapcsolódó műveleteknek mindig is volt közülük ehhez a költészethez. A *Cérnatánc* szöve(g)tjeinek alakításában a szövés sűrű és feszes motívumháloja bírt erős összetartó erővel, az új versanyagban, az előző minőség megtartásával, a mindennapok művészetének egy másik ága kap érzékelhetően poétikai funkciót: a horgolás. A tű, a szál csodája, a csipke egyszerre képes idézni létet és léthelyzetet, időt és teret, elemei pedig éppúgy konnotálják a végtelennel való találkozás lehetőségét (egyetlen szál), mint a két ember között létező legerősebb kötésnek (hurok) a képzetét. „Rádhorgolódom. / Csipkelétünk hiányok / mintázatait // hurkolja körbe / szemről szemre. [...] Horgolt minták közt / észre sem veszed, hurkolt / labirintusod // tűszúrások és / -visszahúzások szoros / egymásutánja.” [10.] A *Horgolt labirint* hiánymintázata az egész kötet egzisztenciális alaptapasztalatát sűríti inverz képpé: az idő múlásának érzékelését. Ugyanazt az érzést, amelyet a kötetcímben emelt látvány a finoman áttetszőhöz és az illanékonyhoz kötődő asszociációival. A párakép egyszerre

hívja elő a lebegőt, a szétfoszlót, a tűnékenyt és a Jakab-levél 14. versének intését: „Pára vagytok csak, amely egy kis ideig látszik, aztán ismét eloszlik.” Egyre nagyobb helyeket szakítanak ki a versvilágból a veszteségek, egyre erőteljesebben mutatják magukat az együtt nem töltött idő „hült hely”-ei, visszafogottan ugyan, de hallhatóak a számvetés hangjai. A kötet cím is hiányt rejt [„A párákép fölött arcod lebeg.” *Rétegek*, 97.], finom utalással egy erősen önreflexív költészet legnagyobb tétjére, arra tudniillik, hogy a szóval végzett műveletek egymásutánjából képes-e, s hogyan képes átsejleni az arc.

Az *Arcfelmutatás helyett* ciklus Kavafisz-mottójával nyilvánvalóvá tett ars poétikus megszólalása a *Soraid, Rafael*. Az öt, shakespeare-i szonettformát variáló szöveg jellemző módon épp csak áthallat, átsejtet valamit ennek a kétségekkel és vívódásokkal teli, önmagát folyamatosan ízekre szedő és kételyeivel együtt újraépítő költői alkatnak a működéséből. „Rafael, soraid belsővé vált / hangok és illatok, gyönyöráldozat / az ismeretlen isten oltárán, / vagy csak egy elengedő kis mozdulat, / szabad vagy, mehetsz. Mondd, mitől, ugyan. / Hisz amíg sorokká hurkolod, kötőd, / vagy mormolod magad, a mozdulat / is köt, ahogy a változó is örök.” [38.]

Belsővé vált hangok, színek, formák, illatok, ízek és tapintásérzetek a saját életmű sorai máshol is. Azt modellálják, hogy ez a költészet nem a fogalmiból indul ki, hanem az érzékből, a valamennyi érzékszervvel tapasztalhatóból. Miklya Zsolt elemi szükségletet kielégítő játékot játszik a szóval, valami hasonlót, mint amit a világgal ismerkedő kisgyermek a kezébe vett tárggyal: körültapogatja, a szájába veszi, ízlelgeti, a füléhez emeli, nézegeti, megszagolja, babrál vele, illesztgeti a többihez. Rácsodálkozik, és birtokba veszi, ahogy a „cserekenyér” szőnyomát is, így lesz az érzéki élményből nyelvélmény: „*Morzsa, morzsika, rágicsálom, / a nyelv gyökével érzem. // A nyelvem rejti, a retinahártyám, / a szaglóhámom és hallócsontocskáim, / a pékséghez vezető úttól, a messziről / érezhető illaton és a megnyikorduló / üzletajtón keresztül a polcon piruló / veknik látványáig.*” [*Morzacsere*, 68–69., kiemelés az eredetiben] Ez a fajta gyönyör(ködés)-alapú viszonyulás a szóhoz, a nyelvhez éppúgy a miklyai költészet forrásvidékére, a gyerekkor valós-mitologikus világára irányítja a figyelmet, mint a múlt időnek a könyv által tematizált tapasztalata.

Mert a gyerekkor magánmitológiájának épülése karakteres jegy a kötet valamennyi ciklusán, s az életmű kontextusát tekintve is itt a leggyakoribb a szövegbelső átvételek és önidézéses előfordulása. Ha pedig ezek az intratextuális műveletsorok a saját műhöz fűződő értelmezői viszony eszközeiként működnek, s jelentőségüket végső soron az önmegértésre irányuló kísérletek gesztusában nyerik el, akkor határozottan körülírható nyomaik valami lényegire mutatnak rá a gyökerekhez való viszonyulást illetően. Ezért bár a kötet több vonatkozásban is figyelmet érdemelne [a szálak, sávok, rétegek, burkok, vízjelek mintázataiban megmutatkozó sűrű képi motívumháló kohéziós szilárdsága, a zenei hangzás- és formavilág változatossága, a kulturális hagyománnyal és a kortársakkal folytatott diskurzus], ez a költői [poétikai] attitűd adja a továbbiakban bemutatásának elsődleges szempontját.

A gyerekkor valós-mitologikus terének középpontja egy diófa, egyszerre az egyedüllét, a világba való készülődés és a szocializáció helye, mert az ágai közül megnyíló világ a „nem maradsz örökké burok-magadban” ígéretével biztat. [*Diószonett*, 93.]. Fontos jelölője a befelé artikulálódó költői beszéd készülődésének is, nem egyszer ugyanazon képbe játszva egybe érzéki élményt [keserű dióburok] és egzisztenciális

tapasztalatot (burok-magány): „Néma gyerek, anyja nélkül, / dióág bólogat, / keserű burokban készül / hókifli, szóhuzat, / ágszakadás.” [Játék, 90.]

Az, hogy az indulás előhívásaként különböző kontextusokba helyezett diófakép nem a zavartalan idilli kivételése, különösen a Nagy László-verssel [Játék karácsonykor] folytatott játékból érzékelhető. Ám hogy az előhívott múltat az emlékezés jelenével összekapcsoló temporalitása elválaszthatatlan a tragikum minőségétől, legnyilvánvalóbban a Szöghelyek triptichonja [Diódal, Hangfal, Ajtóféla] mutatja fel. A közös cím alatt utalás irányítja az olvasást [tökharang helyett – Arany János nyomán], a darabok pedig különleges Arany János-i osztású szonettformájukkal és az emlékező én pozicionálásával reflektálnak a megidézett versre [Naturam furcâ expellas]. Az itt felszínre került gyerekkori emlékek azonban messze vezetnek a játék eredeti, ars poétikus színezetű motívumától, eltávolodva a vers hangoltságától is. Abban az asszociációs mezőben juttatják el az emlékezőt a legnagyobb mélységekig, amelyet a cím jól ismert toposza nyit meg: a szöghelyek emléke egybeírja a gyerekként ajtófélfára szegezett orrszaru bogár kínhalálának és a Golgota szenvedéstörténetének iszonyatát. Így válik meghatározó értékke a régi véték megkésett felismeréséből származó tragikum, a minden kételyt kizáró nyilvánvalóság döbbenete, amelyet az utolsó 4+2-es soroztatú zárlat egyszerre tesz személyessé és [a János 20,28 idézésével] egyetemessé: „A megbocsáthatatlan elbocsát. / Átüt rajtad a fára szegezett. / Nem kopik fénye, homlokíven át / szorítja markod, nyitja tenyered. // Szögek helyét érinteni se kell. / Én Istenem! Ajtófélfán a jel.” [141., kiemelés az eredetiben]

Ahogy a tökharang – mert „csinált commotiót” –, az emlékezet is ingázik a kötetben az eszmélés kora és a versírás jelene között: mozgásban tartja „az ide-oda át- / hintáztató idő”. „A gyermek, a fogoly” című Arany János-parafrázis képtársításaiba a „hintázó ágait kínál”-ó dió mellett újra bevonódik a csipke mint emlékkép, nemcsak gyerekidőt idéző szerepben, de az utolsó képvariáció folytonosságra utaló dinamikus elemeként léhangulatjelző funkcióban is: „És visszajő a rab, / porcelántál alatt / csipkeként lüktető / áttört fehér idő, / bokáig ér a dér.” [122. és 124.]

Más vonatkozásban idéz kort [egyéb tárgyi elemekkel, a politúrral, a nippekkel együtt] a motívum a Csipkealátét talpakban, ahol időt és dimenziót kimozdítanak a versmonológba szervezett weöresi vendégsorok [Familia]. A végtelenség és a legszemélyesebb intimitás, az erotikus fűtöttség és a hűvös objektivitás, a vaskosan földszerű és a lebegően éteri: a várakozás és a beteljesülés ígérete horgolódik itt egybe finom „lepedő csipkealátét”-té, szerelem, fogantatás, élet és halál hagyományosan nagy misztériumává. De ebben az új viszonyrendszerben is ott van a lírai megszólalás gyermeki pozíciója: „sóhajaimmal horgolom körül lábnyomodat / rég elmaradtak a meztélláb lopakodások / parázson járás a hátad mögött / a kopásálló hűvös gránitlapon / elmaradt a rád gombolózás / bújás inged alá halmok közé.” [34.] Ha nem is a „gyermekké tettél”-effektusról van itt szó, de az intimitásnak ez a kisgyermekhez is köthető megjelenése a kötetben mintázatként mutatkozó József Attila-jelenlétre figyelmeztet, markáns vonatkozásai közé utalva a hiánytapasztalatnak az anya-[emlék]képvariációkban visszatérő rögzítéskísérleteit.

„Lágy őszi tájból, nők kedveséből / próbálom visszaállítani a halandót. / Nem találok, csak képet” – teszi nyilvánvalóvá az énbeszéd, hogy az analóg tapasztalatoknak közös horizont alá rendezhető alapjai vannak. [Elvégre, 180., kiemelés az eredetiben]

A rendre megtalált kép pedig az édesanya „gyöngybetűs füzetei”-nek emléke, „újrahasznosítása” minden változatában megfelelő a József Attila-i „dagadt ruha”-motívum metonimikus reprezentációjának, az eredendő oknak, amelyre a nincs idő szeretni, nincs idő ölelni léthelyzet visszavezethető. Benne a „gyöngybetűs” jelző az életfeladathoz való viszonyulásra, a munkavégzés (órávázlatírás, vég nélküli füzetjavítások) pedantériájára utal, és sokkal inkább a tárgyszerű ténymegállapítás, mint a keserű vád közvetítője a többnyire narratív struktúrákat kirajzoló szövegekörnyezetekben: „... vasal is, / persze, bíbelődik a mandzsettákkal, / de azt is egyszerűbben. Maradjon idő / a füzetekre. Éjszaka aztán élükre javított / füzetstócok sorakoznak, számtan és írás, / gyöngybetűk a füzetben.” [Gyöngytollú angyal, 60–61.]

Ebben a vonatkozásban az egész miklyai költészet azoknak a tudattalan szükségleteknek a kielégítése szerint íródik – verscím jelzi, *Vissza a feladónak* –, amelyeket a tudat állandó kontrollja alatt egy folyamatos tisztázásigény generál a szeretve lenni és a szeretni képes lenni kérdéseinek értelmezésére, végső soron pedig – hatalmas energiákat lekötő erőfeszítésekkel – önmaga megértésére. Ennek az (ön)analizáló folyamatnak a tengelyét a felnőtt lét megélését korlátozó szorongások és félelmek korai formáival történő szembenézés kísérletei adják. A versek alanya újra és újra nekifut a tisztázásnak, minden próbálkozással mélyebb rétegeihez jutva el saját pszichéjének.

Ennek belátására talán érdemes együtt utalni a *Nyelvcseré* és a *Félnivaló* című versekre – előbbi *A karfán túlt*, utóbbi az *Amit hoztál...* utolsó szakaszait írja tovább az előző kötetből. A négy vers egyszersmind a miklyai költészet olyan karakteres vonásait is látatja, mint az aposztrophé beszédalakzatának mindenekelőtt az énkép újraalkotásában érdekelt határozott jelenléte, vagy az életrajzi referenciákat hordozó szövegek/szövegrészek töredezett narratívaként való olvashatósága. Ezek a történetfragmentumok itt ugyanazt az emlékképet tematizálják: a kisgyermek félelmét az éjszakától, saját félelmeinek farkasaitól, illetve a gyermeki pszichének azt a csodálatos megnyilvánulását, ami a megoldást kínálja fel. Mert a tényleges probléma nem a félelem maga, hanem az egyedüllét benne. S ha kívülről nem érkezik társ megélni, belül kell megteremtenie a gyermeki képzeletnek. Ott van már az *Amit hoztál...* nagyívű narrációjában is, első feltűnésekor olyan szövegekörnyezetben, amely az anyaversként ikonikusnak mondható *Füstbe ment* terv darabjaira hullott elemeit hasznosítja újra. „Anyá / szája körül szigorú ráncok. Úgy szívta a / Fecskét, mint apa a Tervet. Az erővonalak / füstté váltak. Te csüggtél volna szótlanul, / de csak csüggedned engedett a vállad, / teremtett társat, vele beszélgettél álmatlan / éjszakákon, nevét meg elfeledted. Ez az / elfelejtett név csüggeszt azóta, tesz szót- / lanná, majd fecsegővé.” [Cérnatánc kötet, 125.]

A vonatkozó pszichológiai kutatások szerint a magasabb intelligenciával rendelkező gyerekek 65%-ának az életében játszik időlegesen szerepet egy képzeletbeli barát, aki mindig jelen van, ha kell, s akinek a feladata a hiányok kompenzálása, az érzelmi tehermentesítés. Miklya Zsolt felnőtt tudata őt „a másik én”-ként értelmezi, s a többi referenciális emlékelemmel együtt úgy hozza játékba alakját, hogy közben megsokszorozza a játék szó jelentéstartalmait. Merthogy épp ezért van szükség a társra: játszani. A Kosztolányi-vers értelmében: játszani hiányt, magányt, félelmet a sötétől, félelmet a félelemtől. „Félni a kissozóban / szerettél...” [Amit hoztál...], „A hálószobában lehetett félni...” [A karfán túlt] – az emlékelem ilyen és hasonló fragmentális jellegű feltűnése után most a *Félnivaló* címmé emeli a tárgyat, minden

korábbinál kíméletlenebb szembenézésre kényszerítve önmagával a vers lírai énjét, aki aligha határolható el a költő életrajzi énjétől.

Az újabb kísérlet mentálisan is megterhelő emlékmunkáját mintegy leképezi a különböző narrációs szinteket létrehozó versbeszéd, amely így egyszerre érzékelteti önmagát zilálnak, s rendeződik ugyanakkor szabályosan lekerékített struktúrává. Az előzőeket tekintve a megszólalást az evokatív jelen uralja [az első személyű kontextusok narratív jelen ideje], amely azzal, hogy az elbeszélés pillanatában mintegy evokálja az elbeszél pillanatot, nemcsak hogy lebontja a jelen és múlt közötti határokat, de többértelművé is teszi a szövegrészek időszerkezetét és jelentéseit. Ez a múltbeli [a tapasztaló] énnel való teljesebb azonosulást lehetővé tevő megoldás átmenet nélkül váltakozik az önnarrációval, illetve a beszélő-émlékező én kontrollját még érzékeltető technikával [egyenes idézés], amelyre azért van szükség, hogy minden evokált alak, az édesanya és a „másik én” is megszólalhasson a saját hangján. Előző szövege példaként így lép be: „De rejtőzködni nem lehet sokáig, így hát boldogan / futok csak vissza, hátha már üres kosár / s anya ölelő karja vár, de nem, még nem lehet, mondá / a kar, még más ölel, a munka hív, a feladat [...] Indulj, szaladj hát tőlem el, mondá a kar, így jelbeszél, / szeretnék félni én veled, de nem tudok.” [160., kiemelés tőlem]

Az egész szövegnek értelmet tulajdonító két szó, a *szerelem* és a *féltés* keretszerű elhelyezése többet jelent pusztán formai megoldásnál: a velük folytatott poétikai játék komoly egzisztenciális tartalmakat hordoz. Ennek belátására áll itt az első és az utolsó négy sor. „*Szerettem félni*, mondaná, szobasarkokban vártalak, / sötét sarokban, álmos délután után. / Futottam volna én veled, indultam volna, mondaná, / de nem szól, nem beszél, mióta, nem tudom. [...] Csak arcot ölt, csak kart cserél, élire hajt, aztán javít, / ártettegi az éjszakát, hajnalban ír. / S míg függök rajta, kigyerek, futok és irok boldogan, / és dúdolok, hangom fanyar, *szeretni félt*.” [kiemelés tőlem] A *féltés* a záró szókapcsolatban alaptaggá válik, a helyzetéből adódó hangsúlyos pozíció pedig további nyomatékot ad szöveget uraló szerepének. A narráció szétszálazhatatlanul egymásba mozdít felidézést és tapasztalást, „másik én”-t és az édesanya alakját egy jól érzékelhető feszültség folyamatos fenntartásával, amelyet egyfelől az osztatóságot mégis nyilvánvalóvá tevő fordulat, másfelől az evokatív és az aktuális jelen közti állandó oszcillálás tart fent. Ez az időkezelés pedig a múlt és jelen közötti határok teljes feloldásával azt a lehetőséget hagyja nyitva az értelmezés számára, hogy az önmagában is többolvasatú „függök rajta, kigyerek” [ölelem, csüngök rajta, ragaszkodom hozzá, rászorulok, a szabadságom korlátozza] kijelentést egyszerre kapcsolhassa a gyerekkor evokált és a vers lírai alanyának aktuális idősíkjához.

Miklya Zsolt *Párakép fölött* című kötete – versbeszédének gazdag változatosságával és a benne formálódó költészet saját vízjelként megmutatkozó poétikai karakterjegyeivel – megannyi utat nyit a párbeszédre a hozzá közelítő olvasó számára. Megszólítja, munkára készíti, hogy a rejtett mintázatok és finom felületek, szálak, burkok, rétegek türelmes felfejtésével egy nagyon érzékeny, egyszerre reflektív és önreflektív költői világba kaphasson betekintést. Az előző közelítés csak egyetlen a sokféle lehetőség közül. [Magyar Napló]

LUCHMANN ZSUZSANNA