

Fehér Renátó első kötete, a 2014-ben megjelent *Garázsmenet*, a megszakíthatatlannak hitt családi történeteket, a családról való leválás lehetetlenségét, a személyes élettérbe beszivárgó politikát, a rendszerváltás terhes örökségét tematizálta.

A bemutatkozó kötet erős és összességében pozitív kritikai visszhangot keltett, az értelmezők gyakran reflektáltak a versek közéleti és közérzeti hangoltságára, a sűrűn felbukkanó nemzedéki alap-

B. Kiss Mátyás 81

TENGERTELENSÉG

Fehér Renátó: *Holtidény*

élményekre és a családi magánmitológia szálaira. A kötet verseibe újra és újra beíródtak az identitás nyelvi megképzésének performatív gesztusai, e folyamat működését Szénási Zoltán fejtette fel.¹ Mohácsi Balázs a nemzedéki alapélmények fontosságát emelte ki, s a „magán- és közélet magától értetődő, szétválaszthatatlan” összefonódására mutatott rá.² Mohácsi a közéleti utalások bátorságát tartotta a kötet egyik erősségének, Tary Orsolya viszont éppen ezt értékelte gyenge pontként, az aktuálpolitikai utalások mulandóságára utalva.³ Mohácsi értelmezését éppen a generációs jelleg hangsúlyozása aknázza alá, ezzel ugyanis az általa feltételezett mintaolvasók körét szűkíti le, akaratlanul is kizárva e körből azokat, akik már pár évvel a kijelölt évek után születtek, s a rendszerváltás utáni ikonikus eseményekről legfeljebb a Wikipédiáról, és kevésbé a családi emlékezetből értesültek. Tary Orsolya érvelése viszont azért tűnhet problémásnak, mert implicit módon tartja fenn esztétikum és politikum világos elválaszthatóságát, miközben a *Garázsmenet* egy olyan kommunikatív emlékezetet működtet, melyben – ahogy erre Mohácsi Balázs felhívta a figyelmet – a családi élet és a korszak eseményei összemosódnak.

Érdemes rákérdezni, hogy ehhez képest milyen irányba mozdul Fehér Renátó lírája második kötetében, a *Holtidényben*? A kötet a *Garázsmenethez* hasonlóan szigorúan szerkesztett, mindössze huszonnyolc verset tartalmaz, alig több, mint negyven oldalon. A *Holtidény* beszédmódja hasonlóan ökonomikus, visszafogott, ugyanakkor nyelvhasználata kevésbé transzparens, s egy olyan többrétegű utalásrendszert épít fel, amely az olvasótól is több kreativitást, komolyabb kódfejtői munkát vár el. A politikai-közéleti célzottság nem tűnik el, csak áthangolódik: a közelmúlt eseményeinek „aktuálpolitikai” kódrendszerét egy tágasabb történelmi horizont váltja fel. A perspektíva kiszélesítése és a nyelv transzparenciájának felszámolása mélyebb és sokrétűbb szövegvilág felépítését teszi lehetővé. Fehér Renátó költészete így eltávolodhatott az első kötet gyengeségeitől, a politikai utalások súlytalanná

válásának és a generációs beszédmód önmagába záródásának kockázatától, a beszélői én jelenlétének grammatikai szinten is megnyilvánuló túlhangsúlyozásától. A beszélői én elrejtőzése egyúttal a *Garázsmenetre* jellemző „koravén” versbeszélői megnyilvánulások túlzásainak (erre a problémára 82 Pogrányi Péter kritikája tért ki)⁴ elhagyását is magával hozta. A *Holtidény* verseiben a család helyett az idő és a tér válik főszereplővé. Ahogy Edward Hopper vagy Francis Alÿs egyes festményein, Fehér Renátónál is a tér kerül a középpontba – a hasonlat nem véletlen, mindkét alkotó fontos szereplője a kötet képzőművészeti utalásrendszerének.

Jelzésértékű, hogy a könyv három mottója (Thomas Mann-, Samuel Beckett- és T. S. Eliot-idézetek) olyan művekből származik, melyek központjában a várakozás, az idő múlása áll. Az első vers, a *Napfogyatkozás*, különösen a mottóban idézett *Négy kvartetthez* áll közel, hiszen T. S. Eliot művében is az idő ciklikussága az egyik legfontosabb probléma. Fehér Renátó versében a napfogyatkozások visszatérése osztja be az időt, ez a csillagászati ciklikusság az egyéni életidő múlása felett áll. A szöveg megfogalmazása nagyban emlékeztet Eliotra: „...napfogyatkozás az, ami / két napfogyatkozás között telik el, / az örökkévalóságban pedig / nincsen alkalom.” A nyitóvers mottója Bonnie Tyler egy dalát idézi, s nem nélkülözi az iróniát, hogy a mottó éppen a *Total Eclipse of the Heart*-ből származik. A kötet második verse, a *Leggyakrabban tárcsázott szám* szintén az idő telését, az örök várakozást tematizálja (s hangulatában inkább talán a beckett-i idézethez áll közelebb). Ez a vers kakukktójsnak is tekinthető, a szerző ugyanis változtatás nélkül vette át előző kötetéből – egyedül ezt a darabot emelte át.

A képzőművészeti háttérrel dolgozó szövegek sorát a *Volkswagen Sisyphus* nyitja meg. Csak az alcím árulja el, hogy a vers Francis Alÿs, a Mexikóban élő művész *El Ensayo* című festményét idézi, a szöveg így ekphrasziszként is olvasható. Ez a magyarázat azonban csak részlegesen elég, hiszen a vers nem pusztán *leírja* a képet, hanem ki is egészíti, magyarázza, auditív ingereket rendel hozzá: a festményen is látható rozoga autó motorhangját, később pedig zenét: „A közelben egy mariachi zenekar / próbálja az ütemtelen kapaszkodás / betétdalát újra meg újra.” A második szakasz nyitánya azonban hirtelen felülírja a zenei háttérrel, a némileg sztereotipikus mariachi zenét az autó kazettás magnójának hangjára cseréli le: „Vagy magnóból szól a férfikar, / végtelen szalagról, lehúzott ablaknál.” A zenei háttér hozzárendelése filmszerűvé teszi a leírást, ezzel finoman elmozdulva az ekphraszisztikus kiindulóponttól, a második szakasz kezdetén álló *vagy* szócska azonban mindjárt viszonylagossá is teszi az elmozdulás irányát. A mellérendelő kötőszó használata olyan önleplező gesztus, ami nemcsak a nyelv, a vizualitás és a zene hármásának mediális komplexitását mutatja meg, hanem a költői nyelv működésének önkényességét is látni engedi:

megmutatja, hogy a szöveg már nem pusztán egy másik műalkotás nyelvi rekonstrukcióját hajtja végre.

Az *Ének Lupitáért* szintén Alj's művészetéhez kötődik, az ő rajzsorozatából készült animációra (*Song for Lupita*) utal, s a vers záró sorai („és mi a mértékegység, ha hat képkockás / animgif a gyászév?”) már a 83 papír és digitális hordozó, illetve a kép és nyelv közti mediális áttételeket fedik fel. A képzőművészeti háttérre íródó szövegek között fontos megemlíteni még az Otto Dixre utaló *Dix Cafét* és a *Babákat*, ami David Černý Prágában látható, hatalmas arc nélküli babákat ábrázoló szobrait emeli be a versbe. A *Babák* azonban csak akkor válik érthetővé, ha legalább képet látunk a szoborcsopotról, máskülönben a vers nem nyílik meg, a szöveg önmagában nehezen hozzáférhető, és ez akár hátránynak is felfogható. A szöveg mögötti műalkotásokhoz mindig a paratextusokon (általában az alcímeken) keresztül kapunk kulcsot, ez az eljárás nagyon közel áll ahhoz a stratégiához, melyet Puskás Dániel alkalmazott *A vakok zsoldára* című, szintén 2018-as kötetében, ám míg Puskás számára elsősorban Chagall és a barokk jelenti a kiindulópontot, Fehér Renátóhoz a kevésbé misztikus, kortársi alkotások állnak közelebb.

A festmények idéző versek közül kiemelkedik a *Nighthawks*, mely Edward Hopper azonos című, ikonikus, 1942-es festményére utal. A szöveg tömör megfogalmazásokkal és plasztikus képekkel operál: „A mirelitpanoptikum nem ismeri / a lakások alatti bárók nyitva tartását, / a pultok absztinens segédegyenesét, / az inszomnia sikkasztó forgolódását...” Ez a vers sem áll meg a műalkotás pusztá leírásánál, az ekphraszisz a kép magyarázatába fordul át: „Ha pedig az egyetlen ajtó a képen no exit, / raktár, de készlet nincs, csak készletét, / máris érthető, hogy sehol egy karóra, / és hogy miért zárul, háromszöggé / a pult idővonala az odaálmódott, / koffeinmentes mozdulatok alatt.” A „ha pedig” megfogalmazással a költői nyelv ismét leleplezi önmagát, láthatóvá téve a működésében rejlő önkényt és kiszámíthatatlanságot. Érdemes elidőzni afölött is, hogy milyen értelmezést fűz a szöveg Hopper festményéhez, mely egy kivilágított, olcsó amerikai bárt ábrázol, „Only 5\$” jelzéssel a homlokzaton. Ha elfogadjuk a vers magyarázatát, és a képen szereplő ajtó tényleg „no exit” (a festményen nincs külön felirat az ajtón), az azt is jelenti, hogy a kocsma három vendége számára nincs kiút ebből a közttes, éjszakai állapotból, s a görnyedő csapost is bezárja a pult háromszöge. A szereplők így egy időn kívüli állapotba záródnak, számukra már nem számít a nappalok rendje, s a „hideg” mesterséges fény az utcai sötétől is elvágja őket, így a „mirelitpanoptikum” lakói az éjszaka idejéről is leválnak. A záró sorok azonban kizökentik a megfagyott időt: „Az alvás úgyszem menedék, se a virrasztás, / ha idekint legalább végre háború van.” E sorok a kép keletkezési idejét

emelik a kontextusba, ezzel viszonylagossá téve a vendégek lopott nyugal-
mát, emlékeztetve az olvasó-nézőt arra, hogy amikor Hopper e képet alkotta,
javában zajlott a második világháború.

A *logopédia* című vers összetett testmetaforikával dolgozik:
84 „...itt az elvadult sövényen túl / a légutak kanyarulataiban / talán jut
egy üreg felajzott / kisebb erdei vadaknak / farkastorok- és nyúlász-
kölyköknek / akiket a logopédia nem háziasít / állatsimogatóvá”. A szöveg
tropológikus struktúrája a hangképző szervek működését a természeti ké-
pekkel írja egybe – ez a „nazális erdő” megfogalmazásban a legsűrítettebb.
Ez a szerkezet éleszti újra a nyelv halott metaforáit (*farkastorok; nyúlászj*).
A versben pusztán csak a hangképzés folyamata jelenik meg, a szöveg meg-
fosztja a hangokat a jelentéstől. Azzal, hogy erdei zajokként metaforizálja
őket („sípóló sziszegés”; „tompult reccsenés”), az ahumán szférába helyezi
át az emberi hangokat, ezzel fenyegető és sötét képzeteket hívva elő: „itt a
nazális erdő mélyén / újra és újra megszületik / a sípóló sziszegés az odvas
törzsek között / tompult reccsenés a lekvávaron / mire a magasban fenye-
getően rándulnak / össze a lombok”. A *logopédia* kötetbeli párverse az *am-
nézia*, melynek főszereplője, a valóságban is létező Clive Wearing, rövidtávú
memóriájának folyamatos törlődése miatt csak töredékekben képes kommu-
nikálni, így a nyelvhez való hozzáférése is igen korlátozott.

A Fehér Renátó első és második kötetének beszédmódja közötti elmoz-
dulásokat a legerősebben a *Határsáv (2)* teszi láthatóvá. A cím az első kötet
nyitóversének folytatásaként jelenti be a szöveget. A *Garázsmenet*ben olvas-
ható *Határsáv* a családi emlékezet, a családról való leválás lehetetlensége,
illetve az identitás nyelvi megképzésének és kinyilvánításának performatív
gesztusai körül forog: „...és vagyok az első, aki belekérdez / a megszakítha-
tatlannak hitt történetekbe, az első, aki kíváncsi apró részletekre...” Illetve:
„Én olyan mondatokon szoktam a beszédhez, / amiket lánykéréseken mon-
dani kell.”⁵ Ehhez képest a *Határsáv (2)* szövegében egyáltalán nem jelenik
meg a család, a beszélő grammatikai szinten sem utal saját pozíciójára, a
szövegből teljesen eltűnik az Én. A vers főszereplője így a tér, pontosabban
a térbe írt történelem lesz. Ez a térbeli-történelmi múlt azonban ott van az
első *Határsáv*-ban szereplő család élete mögött is, itt érhető tetten a két szö-
veg közötti kapcsolat. A *Határsáv (2)*-ben csak a múlt árnyaiként vannak jelen
az egykori katonák: „Itt régen fiúkat edzettek kiadni parancsot, / csak a vas-
tag zubbonytól nem hallatszott, / ahogy megroppant a bordakosarakban,
mint / szökökútkáva a fagyban, a hősiesség.” A szöveg az előző vers, a *logo-
pédia* trópusait is továbbfűzi („sziszegő hang szivárog így a szájüregből...”),
a kötet szerkezetében gyakoriak az ehhez hasonlóan kifinomult megoldások.
A *Laktanya* szintén a térbeli emlékezetet hozza működésbe, az elhagyott
szovjet laktanyán keresztül. Nagy erősség, hogy a vers egyszer sem mondja

ki nyíltan, hogy miféle katonákról van szó, mégis érthető, már az első sorokból: „Csak az ideiglenes állomásozás öröklakásai maradtak utánuk, / amikor egy napon hazaindultak az alvó határvárosokból.” A szöveg finoman játssza ki egymás ellen az időbeli dimenziókat, s az *ideiglenes* és *örök* között feszülő ellentétben némi ironia is érezhető.

85

A kötet központi motívuma a víz, újra és újra felbukkan a versekben a tenger, az uszoda, a betegeknek való gyógyfürdő – a legfontosabb szerepet a Kálnoky László művét parafrazeáló címadó versben kapja e motívum. Fehér Renátó egy esszében⁶ és egy beszélgetésben⁷ is a korszakmotívum jelentőségét emelte ki Kálnoky *Holtidénye* kapcsán, s az ő *Holtidényében* is tetten érhető ez az allegorikus beszédmód: „De hiába a gyógyulás és tisztaság, / bőrcsupasz falakba maródott kénzsaga, / a gyógyvíz jótékony hatása eltúlzott, / hiába a hajnali akkurátus kartempók, / egyhangúak, mint egy lefolyó. A megjavulás sem demokratikus, / helyrehozhatatlan gerincferdülés a kolonnád.” Azt hiszem, hogy ez a típusú beszédmód pontosabb, hatásosabb és mélyebb lenyomatát adja korunknak, mint az előző kötetben működő, olykor túlságosan konkrét politikai allúziók. A múlt és jelen folytonosságának felismeréséből adódó „ká-európai” perspektíva, mely jelenlegi életünkre történelmi korszakként tekint, már a *Garázsmenet* záróversében is jelen van. Fontos párhuzam a két könyv között, hogy a *Holtidény* utolsó verse, az öngyilkos filozófust, Carlo Michelstaedtert megidéző *Hagyaték*, 1901 szintén egy tágabb történelmi perspektívát nyit meg.

A *Holtidény* párverse, a *Talasszofóbia* (a cím jelentése: beteges félelem a tengertől) is a vízmotívum köré épít ki allegorikus szerkezetet: „Itt így kezelik az ébredező talasszofóbiát, / amit természetfilmekből diagnosztizál / ez a tengertelenségtől klórszagú ország.” A tenger kötetbeli konnotációi Pilinszky híres versét hívják elő, az *Adriaport* zárósora pedig a Mohácsi-féle *Egyszer élünk* című színházi előadásra utal. A *Talasszofóbia* tömör megfogalmazása, a *tengertelenség*, pusztán a fosztóképző segítségével sűríti egyetlen szóba a magyar történelem máig fel nem dolgozott traumáit: Trianont, és mindent, ami belőle következett. Hasonlóan súlyos történelmi kérdéseket nyit meg a szintén Pilinszkyt parafrazeáló *Harang és barikád* is, mely nem a múlt, hanem a jövő sötét perspektíváját mutatja meg: a tömegpszichózis, az általános fenyegetettségérzet állapotát, amikor az irracionális félelem uralkodik el a világon.

A *Holtidény* elgondolkodtató, egységesen színvonalas kötet, melyben nincsenek tölteléksszövegek, gyenge művek. Kevésbé sikerültnek csak a Pink Floyd élő felvételét megidéző *Echo* című verset nevezném, melyben – annak ellenére, hogy Pompeji helyszíne a kötet egy másik versével írja egybe a zenekar előadását – a zenei utalások nem mozdítják ki a szöveget semmilyen

irányba, öncélúak maradnak. A Pink Floyd-utalások funkciója itt csak annyi, hogy Pink Floyd-utalások, megmaradnak pusztá kikacsintásnak, s így a szövegből eltűnik az a kiszámíthatatlan vibrálás, ami a zenekar műveinek sajátja.

86 A kötetnek olyan gondolati rétegei is vannak, melyeket kritikámban nem érintettem, de szintén elemzésre várnak. A Notre-Dame-ban öngyilkosságot elkövető, szélsőjobboldali Dominique Venner halálára a *Harang és barikád* mottója hivatkozik, a kötet záróverse a huszohárom évesen öngyilkosságot elkövető filozófus, Carlo Michelstaedter egy művéből idéz. Nyitott kérdés, hogy kettejük halála és az általuk képviselt gondolkodásmód felismerhető-e egymás ellenpontjaként a kötetben. A *Holtidény* másik erősségét a jól eltalált képek és alakzatok adják: „örökzöld / Wunderbaum-fenyvesek illatoznak” (*Diana pihenőhely*); „összebújjanak, mint két koala” (*Terminál*). De ott vannak azok a megfogalmazások is, melyeket korábban már idéztem: a Hopper festményét tömörítő „mirelitpanoptikum”, és persze a szorongó, önmagába zárt ország „tengertelensége”. (*Magvető, Bp., 2018*)

¹ SZÉNÁSI Zoltán, *Otthonos otthontalanság*, Jelenkor, 2015/3, 372–376.

² MOHÁCSI Balázs, *Egy generáció nevében*, Jelenkor online, 2014, <http://www.jelenkor.net/visszhang/268/egy-generacio-neveben>.

³ TARY Orsolya, *Fehér Renátó elindul*, Hítel, 2016/4, 125–128.

⁴ POGRÁNYI Péter, *Feljegyzések Új-Nosztalgiaából*, Új Forrás, 2015/8, 63–66.

⁵ FEHÉR Renátó, *Garázsmenet*, Magvető, Budapest, 2014, 7.

⁶ FEHÉR Renátó, *Holtidény, teltház*, Jelenkor online, 2015, <http://www.jelenkor.net/multkor/465/holtideny-telthaz>

⁷ FEHÉR Renátó, MOHÁCSI Balázs, *„Pompejiben vagyok katasztrófaturista”*, Jelenkor online, 2018, <http://www.jelenkor.net/interju/1053/pompejiben-vagyok-katasztrofaturista>.

