

széles skálát átfogva: a római Caracalla császár bukásától egészen a szerző 1956-os emlékeiig jutunk. Ezen szövegek élvezetéhez alapvetően csak bizonyos fokú történelmi kíváncsiságra van szükség, ráadásul a szövegek egyikének-másikának kifejezetten jól áll a távolságtartó ironia. Például a *Korona vagy kard* című – zárójeles műfaját tekintve – árpádházi jelenetnek, vagy az *1615 újév: Molnár Albert Rimaynál* című darabnak, amelyben előbbi jegyzi le utóbbival kapcsolatos élményeit. Az *öreg Norwid* című ciklusban felbukkannak az angol irodalom nevei: a rövid életű, első világháborúban elesett Wilfred Owen, Leonard és Virginia Woolf, Ted Hughes és [az amerikai születésű, ám Hughes-hoz szorosan kötődő] Sylvia Plath. Ugyanitt – a Gömöri által korábban fordított – Czesław Miłosz erejéig beköszön a lengyel irodalom, illetve több hazai, már elhunyt pályatársról is szólnak versek. Utóbbi kategória talán legkedvesebbje az *Álom, két költővel* című darab, amelyben Pilinszky és Weöres Sándor kapnak kitüntetett figyelmet.

A *Nyár a Farkastónál az Alkonyi séta* egyetlen olyan ciklusa, amely félre tudja tenni a történelmi barangolást, és sokkal inkább természetlírát folytat, helyenként erotikával megfűszerezve, ezzel a kötet közepén kifejezetten megkönnyebbülést jelentve. A versnyelvet működtető dallamosság és játékoság talán az itt olvasható verseknek áll a legjobban, tudniillik nem terhelik őket a korábban említett klasszikusan súlyos témák. A ciklus címadó verséből olyan nyugalom árad [„a tó békéje sok-sok pénzt megér / néha a mi csöndünkkel összeér”], amelyet olvasva már-már arra következtetünk, hogy az eddig folyamatosan bolyongó versbeszélő végre, ha nem is hazaért – ki tudja, ebben a lírában hol is van a haza –, de mindenképpen egy olyan ponthoz ért, amelyben szívesen ejtőzik anélkül, hogy közben bármi máshoz viszonyítaná. Úgy tűnik tehát, hogy még ennek a nyughatatlannak és mozgékonyak érzett versvilágnak is megvannak a maga biztos pontjai. [*Tipp-Cult Kft.*]

STERMECZKY ZSOLT GÁBOR

## Prímelés

VIDA GERGELY: *MELLÉKALAK*

Nincs egyedül Vida Gergely költői munkásságának követője, amennyiben a szerző új könyvét olvasva a déjá vu tapasztalatában részesül. A paramnézia és a vele járó bizonytalanságérzet visszatérő hatáseggyüttesnek bizonyul a szerző versesköteteit tekintve. Vida ugyanis jellemzően kísérletezik ötletek, szövegdarabok és vershelyzetek újbóli felhasználásával, finomhangolásával, variációk kompozícióba rendezésének lehetőségeivel. Ám míg a szóban forgó jelenség esetében kizárólag a már átéltség ténye deklarálható [hiszen a „már megtörtént” esemény körülményei nem felidézhetők], addig a *Mellékalak* „ismerős” komponenseit könnyedén visszakereshetjük. Az ismétlésmódozatok reflektálttá tételével pedig felülvizsgálatra kerülhet a déjá vu [vélt] képzete is.

Vida nem egyszerűen kölcsönöz vagy másodközül korábbi köteteiből; a precedens szövegváltozatokhoz képest lényegi módosítások történnek. Összevetve

jelen könyv versanyagát például a *Horror klasszikusok* [2010] és a *Demóverzió* [2014] írásaival, mintha azok tisztázatait látnánk, noha nincs szó véglegességről. Az egyes szövegfázisok megismerésével a vers mint az örökké befejezetlen tűnik elénk – az aktuális változatok mögött konstans ott húzódik eredetiük [vö. *Arc, Lefolyás – Jegyzetek A zsánerköltészet megújítása* [2] c. *vershez, A holtak napja*].

Az átértékelés az olvasásfolyamat meghatározó aktusának bizonyult – nem magától értetődő ugyanis, mi jelentené az adekvát közelítést Vida Gergely új verseskötetéhez. Míg a tartalomjegyzék áttekintésekor szembetűnő a precizításra törekvés, s a „beállított” szerkezet révén adott lenne egységes kompozícióként szemlélni a versegyüttest, a ciklusok között mintha kevésbé jelentkezne kohézió a prím számok szimmetrikusságán túl. (Felvetődik persze a kérdés: mennyiben számonkérhető egy kötetben a koncepciózus elgondolás, egy valamiféle ív és/vagy mikrouniverzum megképzése – amellyel az adott „koncept” kötet az integritás, a konklúzió ajánlatával élhet, mindazonáltal hermetikusan el/lezárja líravilágát.) A Kalligram gondozásában megjelent kötet strukturális szempontból következetes elgondolást implikál a szisztematikusan kialakított, ugyanakkor merev részegységek [ciklusok és alciklusok] által. Öt cím [*13 staffázs; Még valamit a hüllőagyról; Alsóörs, némafilm; Krízis; Utópia*] alá szerveződnek a művek, mely verscsoportok belső összefüggéseire, jellemző tendenciáira rámutathatunk ugyan, relációba állításukat azonban még a címhelyzetben hangsúlyos Mellékalak – hang, pozíció és motívum – sem képes teljesíteni. „Valahogy így látszott / a felügyelet ártatlan időszaka alatt, / félig takarásból.” [*Próza*] Tematikus szempontból éppúgy széttartónak érzékelhetjük a kötetanyagot, mint versnyelv, -forma vagy műfaj tekintetében. A versek mintha maguk ellen dolgoznának, kikezdi vállalkásuk relevanciáját, komolyan vehetőségét. Emiatt sem egyszerű „képet alkotni” a Vida-kötetről, elsőként is meghatározni egy kiindulási pontot és mérlegelni az interpretációs irányok érdemlegességét.

Miközben olyan dilemmákat mozgósít az első ciklus, mint a megélés viszonylagossága, az emlékezet konstruáltsága vagy a reminiscenciákhoz való hozzáférés, rögvest sor kerül az egység alapelgondolásának kiforgatására: a staffázsok egyre markánsabb kivételeket képeznek. A kiváltképpen képzőművészetekből ismert, mellékes részletet jelentő terminus visszautal a kötet címre – kicsoda, micsoda lehet a mellékalak?

A *13 staffázs* első darabjainak inspirációi vizuális alkotások [pl. Magritte: *Üvegház*; Caravaggio: *Narcissus*], majd privátotók alapján szerveződő versek, „staffázs-fantázia” [*Valaki tampont*] és egy „csendélet mellékalakkal” [*Medence*] következnek. A staffázs kritériumait nemcsak a konvencionálisabb képválasztásoktól történő elmozdulások írják felül, hanem az applikált mellékesség-definíció is, hiszen a versek éppen a szembetűnő, fő figurákat mutatják fel. Továbbá a szövegkonstellációk nem jellemezhetők szimplán ekphrasiszként, a képek inkább asszociációk katalizátoraként szolgálnak.

A *Mellékalak* szövegeiben több pontatlanság is észrevehető, amelyek nem maradnak háttérben, s alaposabb szöveggondozásért kiáltanak. Az első ciklus *Medence* című verse egy szülők és gyermekek közötti konfliktushelyzetet rögzít a „mellékalak” versbeszélői pozíciójából [„de veszekedésükbe, úgy képzelem, / nem engedhetnének be / senkit, / megtámadtatásom nem is a személyemnek szólt / tehát, / hanem talán annak, aki / a műanyag nyugágyon / még csak nem is feküdt, / ült csupán, háttal

a napnak / Simmel *Rembrandt*-ját olvasva” – kiemelés az eredetiben). A megszólaló önmegfigyelése által szóródik az én, megképződik egy önmagát kívülről látó és prezentáló, magáról [mint marginális karakterról] verbálisan közvetítő nézőpont. Az ön[arc]képalkotás gesztusára az alkotói portréiról ismert festő nevének említése is ráerősít. A jelenetben a többi családtag szintén megjelenik, tehát sokkal inkább olvastatja magát a vers zsánerként, semmint csendéletként. A műfaji behatároláson túl grammatikai tévedés is megakasztja az olvasót: „Mintha rám szabadították volna, / ők ketten, / olyan körültekintően nővesztett, / leplezetlen intimitásuk, / valahonnan a medence remegő vízfelszíne alól” [kiemelés U. A.]. Amennyiben ez a releváns szóalak, úgy hiányzik a mondat tárgya, egyébiránt a „nőtt” vagy „növekedett” igék tűnnek helytállóknak – vonatkozásuk azonban így is bizonytalan maradna.

Nagy figyelmet kap a hordozó médium, a műalkotás konstruáltsággal szembesítő anyagiséga. Ezzel összefüggésben a kötet borítója a tekintetműködésre, a szubjektív tapasztalat közvetítésére irányítja a figyelmet – egy férfialak szerepel Csillag Lajos grafikáján. A vízparton álló sziluett áttetsző, így láttatni engedi a tájkép általa takarásban lévő részletét. Ugyanakkor torzítva (nagyítva), a Mellékalakon átszűrődve mintha a tekintettel befogott látványt mutatná meg. Visszatérve a versekre, a körülírások meglehetősen cizelláltak, ezenkívül a téridő absztrahálásával bonyolítják a befogadói gyakorlatot: „Valami változott a szürkében. Csörgőt ráznak / néma konszenzussal, ő magától értetődően, // kerek szemmel mosolyog, holott a csörgörázók / a szürkén túl élnek.” [*Mindenki odakap*] A részlet az első a privátfotóra írt textusban olvasható [V. G. 4-5 hónaposan; papír, fekete-fehér privátfotó]. Az archivált pillanatok nyelvi reprezentációja többek között felveti az észleletek közvetíthetőségének, illetve a saját és a mások múltjához való hozzáférhetőség kérdéskörét, ám az ezeken való tűnődés olykor izgalmasabbnak bizonyul az azokat proponáló verseknél.

Ugyancsak gondolatébresztő a *Lépcsőfeljárón, árnyékban* és a *Lépcsőfeljárón, szűrt fényben* verspár. Amellett, hogy az analóg képek a fényviszonyok oscillálásából adódóan szembesítenek az impresszió megismételhetetlen voltával és a percepció esetlegességével, elveszett fotókra történik hivatkozás: a versbeszélő tehát emlékezetből előhívott képek leírását adja. A költemények befogadója számára viszont nincsen különösebb jelentősége, hogy továbbra is fellapozható-e az adott fotográfia a családi albumban, ahogyan az is irreleváns szempont, létezett-e valaha bármelyik kép. Fontosabbnak tűnik a rákérdezés a privát fotók rendeltetésére, pontosabban jelölésük funkciójára. Az imént felvetett irányvonalakat érvényesítik a versek, mégis az lehet az érzésünk, hogy kihasználatlanul hagyják őket. Az első ciklus egyik központi problematikája tehát a felvételekhez [portrékhöz] rendelhető időbeliség kérdése. A [bergsoni értelemben vett] szubjektív időtapasztalatról és az időkoordináták fel-függesztéséről mindenestre túlírt gondolategységek, ontológiai mélységek keveset mondó lenyomatai informálnak („mintha az idők kezdetétől / ott lapult volna, a szükségesnél / hosszabbra állított expozíciós időben. [...] ezért tanult meg járni. Útját / olyan pillanat szervezte, amelyet kétszeresen / löktek – a láthatatlan ceremóniameszterek – / a jövő karmai közé.” – *Lépcsőfeljárón, árnyékban*, kiemelés az eredetiben).

A *Mellékalakban* működtetett hangvétel patetikus jegyeit az explicitté tett Pilinszky-intertextusok hangsúlyozzák. A *Lépcsőfeljárón, árnyékban* című szövegbe integrált idézet tétjét nemcsak azért nehéz azonosítani, mert egy felnagyított, ám

jelentéktelen pillanathoz társul [a fotózás momentuma lehetne éppen megragadó – egy „egyszerű” mozzanat is jelentékennyé alterálhat], hanem mert a kölcsönzés tényét meg sem próbálja leplezni, ott tartani a takarásban, miáltal az olvasót intellektuális feladat elé állítaná. Kurzív szedés nélkül is evidens az *Apokrif*-beékelés, de a kötet negyedik, szösszeneteket, könnyedebb tartalmat és formát színre vivő, *Krízis* című ciklusának két verse is megidézi, megnevezi a költőt [*Pilinszky mosogat, Pilinszky halogat*]. Pilinszky-effektust vélhetünk szóválasztások mögött is: „pupillák nedves sivatagát” [*Cylinder nélkül*]. Ha – egyfajta gondolatkísérletként – próbát tennék a költői szóképzlet jellegzetes elemeinek listázására, a „pupilla” kétségtelenül kihagyhatatlan lenne a Pilinszky-oeuvre vonatkozásában. Asszociációnk már-már automatikus – a köznapi nyelvhasználatban is előforduló szó produktív lírai felhasználása majdhogynem ellehetetlenült. A *Cylinder nélkül* oximoronjával azonban nem bővült az eredményes próbálkozások száma.

„Nézzük a mondatból kioperált testet.” [*Valaki tampont*] A *Mellékalak* versei az időbeliségen túl a térbeliséget, a térben létet, a különböző síkok percepcióban való összezsúszását is vizsgálják, olykor túlartikuláltnan („az egyikük képében / beszélnek. – *Uo.*, kiemelés az eredetiben), máskor személyre szabott fizikai szabályokat felállítva („Legyen ez a legmélyebb felület / amit valaha láttam.” [*Piros pont*]). Kontrollálhatatlan, mit fog be a tekintet („nem nézem, nem nézem, nem nézem») [*Próza*]), s bár a látkép bemutatható, artikulálható, a versek alanyát sokkal inkább foglalkoztatja a percepció mechanizmusa, a kép- és testhatárok, illetve azok bizonytalanságai. A *Családi ünnep* című versben a szerzői névvel korreláló V. G. monogrammal jelölt versbeszélő a komódfiókban rendezetlenül tárolt családi fotók között kutat. A téridő mibenléte iránti érdeklődés kimondását („Mintha pokolgép robbanna odabenn, / az időre és térre hat”) a látottak kollázsszerű elrendezése („Mama divatos szandálja / belerepül egy születésnap tortába”), a fotográfia keretein túli, képről lemaradt valóság érzékeltetése („Anyám érettségikor / derékig érő haját a kereten túlra ragadja / a kezek zabolázatlan munkája.”), valamint a tekintet vándorlásának vagy a lapozás aktusának a rögzítése követi („Mama, / megint mama). A zárósorokban pedig jelenlevőként kerül említésre egy (fotón rögzített) múltbeli állapot, akárha a sejtmemória lépne működéskébe („anyám újra szerelmes apámba”).

A második ciklust [*Még valamit a hüllőagyról*] szintén grandiózus téma (élet és halál mibenléte, megjelenítési formái) szervezi egységgé. Az élen álló, *Hús-triptichon* című versben kerül elő a fogantatás, a magzati állapot és a születés, míg a halált és a halott testet több szöveg jelenetezi [*Ovális, Talált test, Egy közhely kibontása, Turistaszem*]. A ciklusnyitó darab nem mentes a bonyolult mondatszerkezetektől és a képzavartól („Az agytörzs köpűjében / sápadt arcú rokonok / felpuffedt neuronjai, / megindító ez a szakadatlan / bukdácsolás, fortyogás / a vak folyadékban.”), az anyák testének anafora alakzatára épülő bemutatásában viszont szép ritmika működik („az anyáknak mindenét kipakolják. // levágják az anyák mellét, / hogy megmaradjanak, a hónaljukból kiszedik a mirigyeket, / hogy ne pusztuljanak el.”). Az állatiasságban tartott test feleslegeinek, tartozékainak, ártó kinövéseinek eltávolításával szembesülünk, míg az anyákból – leválasztott részeiken kívül – nem látunk semmit.

Irodalmi-kulturális hagyományainkba ágyazott figurákat mozgósít néhány vers. Bizonyos szövegek expressis verbis („Talán Lázárként pólyákba csavarva / kellene itt

feküdni, szívem, / míg az árnyék ideér.” [Néhány alapszabály]), mások sejtelmesebb, motivikus módon. Utóbbihoz tartozik *Az újjáélesztő dédunokája* című izgalmas szöveg a második ciklus végéről, amelynek hét egysége a nő(i) [test]reprezentáció(k) lehetőségeire kínál alternatívát, s melynek első szakasza Pygmalion történetét idézi. A versben irreális arányokkal bíró műanyag alakok (próba- és Barbie babák, gumínő) kerülnek egy testétől szabadulni vágyó nő és Whitney Houston mosolya mellé. Egész helyett részek tűnnek fel, darabokból áll a vers, és darabokban marad a pláza Galateája, „lábak, fejek [...] parókák többféle színben, / mellek, combok mindenféle / nagyságban”. Vajon mi éled újjá a női testet szexualizáló és tárgyiasító tekinteten túl?

A balatoni nosztalgiahullám és gyorsolvasásra alkalmas ötletmorzsák ciklusait követően eljutunk a záróegységhez, az optimizmust sugalló *Utópiához*. A négy szöveget tartalmazó záróegység azt implikálhatja, hogy darabjai a megelőző négy ciklusra reflektálnak, mutatnak vissza – és ezt több szinten is megvalósítják. Már a ciklusnyitó *Nyomok* című szöveg elkezd játszani a formával, „szétszórja” a lapon, hézagosan tördeli a felvonultatott hanghatásokat („kattogást, / karattyolást, / vijjogást, / rikoltást, / nyikorgást, / zörgést”). A *Gótika* szélesedő és keskenyedő sorokkal operál, az *Átkelés* három tömbversszakra tagolódik, a cikluscímadó vers strófái pedig azonos struktúrát követnek (négy, különálló sorokba tagolt kérdést egy bentebb kezdett sor zár). A *Nyomok* tér- és időkezelése instabil, a *Gótika* kifejezőmódja túlbonyolított, az *Átkelés* reménykedést ébreszt a sorok ironikus hangoltságának szándékoltsága iránt. A kötet záróverse nőalakok felsorakoztatásában leli meg koncepcióját. Jessica Hyde-dal, az *Utópia* című drámasorozat szereplőjével indul a névjegyzék, akihez a rejtőzködést, az intencionális háttérben maradási kapcsolhatjuk (vezetékneve az elbújás jelentésréteget is aktiválja). A küzdelem és menekülés közötti választás (*fight-or-flight response*) lehet a (mellék)alakok közös vonása. A filmpézidokból vett mottó („Where is Jessica Hyde?”) variációi megtartják a neveket rejtő alakokat az ismeretlenben (a kérdésekre a válasz: „nem tudom”), ám az interrogatív modalitás ellenére, végső soron mégiscsak szerepeltetik a különböző művészeti formák „nagy nőalakjait”. Névelírás, különösen egy efféle vállalás esetén, azonban nehéz túltennünk magunkat (lásd „Hol van Silvia Plath? [...] Ki az az Eliot Page?” [sic!]). Ha a találkozás Jessica Hyde-dal az életben folytatott küzdelemmel szembeesít, akkor a *Mellékalak* versei az irodalomértésért folytatott harccal. (*Kalligram*)

URBÁN ANDREA