

regényt). Bébé festménye ugyanezért nem készülhet el; ennek a festménynek a leírása olyan írói kihívás lett volna, amilyenek Thomas Mann is csak Adorno kezét fogva tudott megfelelni a *Doktor Faustus*-ban, amikor leírja Leverkühn zeneművét.

Visszatérve a „központi szál” gondolatához: korántsem biztos, hogy a *Virágzabálók*at akkor olvassuk a legjobban, ha Imre előadásának ilyen központi jelentőséget tulajdonítunk. Ha e sok kötözködés után, és a regény nagyszerű helyeinek méltatásától eltekintve még jogot formálhatok a javaslatomra, akkor azt mondanám, hogy ezt a sok száz oldalt érdemes lazán és rapszodikusán, a felkínált összefüggéseket, a bölcsekedő szöveghelyeket nem túl komolyan véve, hogy úgy mondjam: „dilettálva” olvasni. „A legtöbb esetben [...] a porzót és a bibét távolítsd el” (*A virágzás tízparancsolata*). Talán így könnyebben feltárul előttünk Darvasi László prózaírói művészetének gyönyörködtető sokrétűsége. Ugyanis ez a sokrétűség teszi az utóbbi évek egyik kiemelkedő (a „legjelentősebb” titulus számomra értelmezhetetlen), bár korántsem hibátlan alkotásává.

Nagy Csilla

## Átkötések

(Angyalosi Gergely: *A minta fordul egyet. Kijárat, 2009*)



Angyalosi Gergely új kötete a 2004-es *Rom-talanítás*hoz hasonlóan esszéket, kritikákat, tanulmányokat tartalmaz, és a címadás révén egyszerre kettős szövegközi kontextusba illeszkedik. Egyrészt a kötet cím kontaminálja két olyan Henry James-mű címét, amelyek az irodalomelmélet alapvető hivatkozási pontjainak számítanak: *A minta a szönyegen* és (ahogy Angyalosi egy interjúban közli)

*A csavar fordul egyet* szolgál pretextusként, vagyis két olyan mű befolyásolhatja a cím alapján az olvasó alapállását, amelyek eleve teoretikus problémákra, dichotómiákra irányítják a figyelmet (például mű és befogadó, szerző és kritikus, „jelentés” és a jelentés azonosíthatósága, preconcepció és interpretáció, kérdésfelvetés és olvasási stratégia). Másrészt, a címadás révén Angyalosi könyve óhatatlanul illeszkedik egy másik, a szűk értelemben vett magyar irodalomtörténeti kontextusba, amennyiben Szegedy-Maszák Mihály *Minta a szönyegen* című meghatározó jelentőségű tanulmányát idézi fel. Ahogy ez utóbbi is egy lehetséges interpretációs stratégia működtetését és teoretikus háttérének feltárását hajtja végre, úgy Angyalosi kötete is valamelyest problematizálja azokat. Ám míg Szegedy-Maszák leíró jelleggel rögzít valamit, addig Angyalosi írásstratégiája inkább provokatívabb, felforgatóbb jellegű mutat. Ez esetben ugyanis a hangsúly a címben említett „fordulaton” van: a három fejezetbe sorolt írások változatos megközelítéseket, a befogadói pozíció elmozdulását demonstrálják: ahogy a mintázat (és az észlelhetősége, lekövetethetősége) is vál-

tozik akkor, ha a színéről a visszájára fordítjuk az anyagot, úgy a jelentés, az olvasat is átrendeződik, fordul, annak függvényében, hogy milyen nézőpontból tekintünk rá.

Vagyis a kötetben szereplő tanulmányok az irodalom különböző vetületeit mutatják meg: a vizsgálat történhet egy tágabb kontextus figyelembe vételével, az irodalmi mű vagy jelenség értékelése pedig lehet az intézményességgel, a hatástörténettel, a kortárs párhuzamokkal és szellemi irányzatokkal összefüggő tapasztalat (ez a szemlélet érvényesül *A modernség dilemmái* című első fejezet írásaiban, valamint a tanulmány- és esszéketekről szóló kritikákban). A második fejezet (*A kritikus hátralép*) szép-irodalmi kritikái ezzel szemben többnyire szoros olvasatok révén bontják ki a mű „jelentését”, amely ezáltal pozícionálódik az életmű egészen belül és (adott esetben) irodalomtörténeti szempontból egyaránt. Az írások utolsó csoportjában az irodalom egyfajta absztrakcióként értelmezhető, amely szövegszerűsége révén, szöveg „mivoltában” nem választható le megnyugtatóan a filozófiáról, pontosabban számot kell vetni azzal, hogy a szöveg konstrukció, amelynek vizsgálata időnként megköveteli, hogy átlépjünk a filozófia területére, és fordítva, a filozófiai mű olvasata olykor elkerülhetetlenül átcúszik az irodalom peremvidékére (ld. az *Irodalom és/vagy filozófia?* című fejezet írásait, de az *Irodalom vagy történelem?* című szöveg is érinti a problematikát).

Dérczy Péter *Vonzás és választás* című kötetéről szóló kritikájában Angyalosi idézi a szerző előszavát: „Az ilyen típusú »válogatott« gyűjteménynek az irodalomtörténeti értéke számomra egyáltalán nem evidens. Akkor tartom elfogadhatónak, ha abból egyfajta kritikai, irodalomtörténeti gondolkodás- és beszédmód sajátos alakzatai is körvonalazódnak, mégpedig oly módon, hogy azok visszamutatnak nemcsak egy-egy műre, hanem kicsit magára a korra is.” (153) Szerző és kritikus személyének felcserélődése esetén azt mondhatnánk, Angyalosi könyve megfelel a Dérczy-féle elvnek, hiszen annak ellenére, hogy a kötet egészen különböző olvasási stratégiákat (ld. fent), korszakokat (a 19. század végétől a legfrissebb irodalomig), témákat (a Szellem indulásától Derridáig) helyez egymás mellé, ezáltal a válogatás első pillantásra véletlenszerűnek hat; valójában a kötet mindent egybevetve mégis egyfajta egységet mutat. Nemcsak azért, mert a teoretikus bázis, amely a gondolatmenetek háttérében megbújik, többé-kevésbé egységesnek mondható (Barthes és Derrida, *A minta a szönyegen* című novella, sőt Szegedy-Maszák bizonyos – egyébként Angyalosinál inkább cáfolandó – írásai is visszatérnek), hanem mert a szerző időnként előre- és visszautal a korpuszon belül, ezáltal metatextuális viszonyokat hoz létre (például *A magyar esszé antológiája* sorozatról készült bírálatok következetesen és kölcsönösen hivatkoznak egymásra; de a személyesség és szubjektivitás problematikája is folyton feltűnik, új vetületek révén árnyalódik). Emellett bizonyos értelemben módszertani hasonlóságot is tapasztalunk: az írások közös tulajdonsága az, hogy a tárgy bemutatása, a felvetés bizonyítása mindig analógiák felvillantásával és azok létjogosultságának bizonyításával történik.

Angyalosi mindig párhuzamokat, érintkezéseket keres, a mű

vagy irodalmi jelenség interpretálása mindig vonatkozási pontok figyelembe vételével történik, még a kritikákban is, ahol a szövegközi vagy hatástörténeti viszonyok, az irodalomtörténeti folytonosság és megszakítottág feltérképezése szinte magától értetődő gesztus. Az értelmezés és értékelés (és erre a *Rom-talanítás* kapcsán Bazsányi Sándor is rámutat az Alföld 2005/6-os számában) a befogadói pozíció és a diskurzus, a kontextus rögzítése után, ezek függvényében történik – a szerző a saját „terepén” mérlegeli a művet, és kérdésfelvetésével sosem valamely előzetes tézis bizonyítására törekszik, sokkal inkább a szöveget hagyja működni. A Bertók Lászlóról szóló két írás például a pályakép felől közelít, az életművön belüli törések, elmozdulások jelentik az interpretáció vázát. A két Tandori-szövegben azonban külső párhuzamokat mutat fel, Ady, Kosztolányi, Pilinszky, Derrida, Woolf neve és művei szemléletbeli és szövegszerű kapcsolódási pontok révén járulnak hozzá az értelmezéshez. Tözsér Árpád lírájáról szóló esszéjében az irodalomtörténeti felismerésből („Tözsér Árpád költészetét összetett, ellentmondásos, de eltagadhatatlanul létező kapcsolat fűzi a posztmodernséghez, bárhogyan értsük is ez utóbbi fogalmat” – 129) jut el a szövegek működéséhez, azaz a Tözsér-líra tradícióhoz, mítoszhoz való felforgató viszonyának értelmezéséhez („Ha most összefoglalásként meg kellene határoznom, hogy mi is történik a mítoszokkal és a mítoszok szerepkörébe utalt történetekkel Tözsér Árpád költészetében, első megközelítésként stílszerűen a püthagoreus hagyomány nevében azt mondanám: lírai metempsichózis, lélekvandorlás zajlik itt, de semmi esetre sem a *boldog* lelkeké” – 135).

De Angyalosi a „műtől a szöveg felé” halad azokban a kritikákban is, ahol nem a kontextussal, hanem például a szerzővel, a szerzői intencióval vet számot. Nadas Péter *Saját halál* és Kemény István *élőbeszéd* című kötetéről szóló írásaiban a szerző szerepét „legalizálja”, amennyiben nem számol le a biográfiai vonatkozásokkal (Nadas), a szerzői nyilatkozatokkal (Kemény), és nem vonja ki azokat teljes mértékben az értelmezésből. Nadas könyvéről írja: „Ifjú és lelkes irodalmároknak nem érdemes tehát azon ügyködniük, hogy ezt a kis remekművet elemezve elvállassák az önéletrajzi-hitelest a fiktív-textuálistól: hiszen itt a személyesen átél elbeszélésének helyzete szabja meg a hangnemet.” (144) Kemény kapcsán pedig megállapítja, hogy „az intencionalitás sokat emlegetett illúziója a szerzőt is becsaphatja, magyarul: akár félre is értheti önmagát. (Radikálisabb elképzelések szerint nincs is más lehetősége.)” De: „Annyi bizonyos, hogy az ilyen határozottan megfogalmazott szándék valamilyen formában beépül a szövegbe, tehát szembe kell nézni vele.” (147) Azonban korántsem biográfiai olvasat megalkotása a cél, sokkal inkább egy olyan interpretációt nyújt számunkra, amely a szöveg saját igényei, jegyei alapján épül fel, amelyben a szerzőiség és szöveg viszonya nem az előbbi elsődlegességét jelenti, hanem épp fordítva: a szövegolvasás során kibomló igény (azaz az intenció és az önéletrajzi-hiteles mint a mű egy szegmense és mint a szövegszervezésben szerepet játszó tényező) teszi szükségessé, hogy a szerzőiségről tudomást vegyünk, és azzal mint „kontextussal” számot vessünk.

Mind a kritikákra, mind az esszékre és a tanulmányokra jellemző a tágabb értelemben vett intertextualitás jelenléte, amely ez esetben többnyire nem a filológiailag bizonyítható textuális kapcsolódásokat jelenti (bár a konkrét, filológiailag bizonyítható összefüggésre jó példa az *Illyés és Giono* című írás), hanem sokkal inkább annak a termékeny, szövegek közötti párbeszédnek a feltárását, amely a befogadás során, az olvasó előzetes ismeretei alapján, önkéntelenül lép működésbe. Angyalosi legizgalmasabb következtetései azok, amelyek a szövegből adódó kapcsolódási pontokat (asszociációkat) térképezik fel. *Az egyediség nyomában* című, az *Életem regényéről* szóló írásban a szerző explicit módon fel is fedi ezt az eljárást: „Filológiailag nem tudnám bizonyítani, hogy a francia filozófus hatást gyakorolt volna az íróra; Móricz, amennyire tudom, egyszer sem hivatkozott rá közvetlenül. De nem is ez a lényeg, hiszen a bergsonizmus sugallata, szokás szerint némi késéssel, éppen a harmincas években erőteljesen jelen volt a magyar szellemi életben, vagyis bizvást gyakorolható közvetett hatást bárkire.” (59) A szövegközi kapcsolatteremtés alapja ilyen értelemben lehet egyetlen bölcseleti probléma is: például a Tandoriról szóló, már említett írás (*Spiritomaterialista egzisztencializmus*) meglepő párhuzammal élve utal szintén a kötetben szereplő, *Az egésztől részig* című szövegre, amely már önmagában is textusok párbeszédét teremtette meg Ady *Kocsi-út az éjszakában* és Kosztolányi *Kétségbeesés* című versének összeolvasásával, ráadásul egy tágabb irodalom- és filozófiatörténeti horizontba helyezte azt, és az interpretáció érintőlegesen Walter Benjamin és Klee egy-egy művét is segítségül hívta. Az így kialakuló dinamikus textuális viszony egészen meglepő felismeréseket indukál, még akkor is, amikor a szövegek egymás mellé helyezése volta-képp az ellenpontosítást, az irodalomtörténeti és szemléleti távolság jelzését szolgálja, mint például a halál (toposz?) Nadasnál és Rilkenél való megjelenésének összevetése során.

Ahogy a kritikus pozíció dinamikusan módosul egy-egy bírálaton belül, az irodalomtörténeti kérdésfelvetéstől a filozófiai háttérű interpretáción át, úgy ezek a viszonyulások a tanulmányokban, esszéikben is megjelennek. A tárgynak, a kérdésfelvetésnek megfelelő vonatkozások, kontextusok kiemelése jellemzi a nagyobb lélegzetvételű írásokat is, amelyek ezáltal széles látószöveget biztosítanak, és legtöbbször egészen újszerű mondanivalót, téziseket hordoznak. Figyelemre méltó megállapításokat tartalmaz a József Attila Babits-képéről szóló tanulmány, hiánypótlónak mondható, és számos területen hasznosítható adalékokat vountat fel a Németh Andor egzisztencializmushoz való viszonyát bemutató írás is. Továbbá *A modernség dilemmái* fejezet legtöbb írásának témaválasztásáról elmondható, hogy a kánon bizonyos szempontú újragondolását hajtja végre, amennyiben elfelejtett, az irodalomtörténet fókuszából kikerült szövegeket interpretál. Gondolhatunk itt Mikszáth Kálmán *A magyar könyha* című publicisztikájának humoros, ironikus, sziporkázó elemzésre, vagy az *Aranyidő* újraolvasására és -értékelésére, de az irodalomtörténet Móricz-novellisztikával kapcsolatos feladatainak rögzítése is érinti a kánon kérdéskörét. A történetiség problémája azonban ennél

nyilvánvalóbban kerül elő azokban az írásokban, amelyek egy-egy irodalmi jelenséget kontextualizálnak, és amelyek egy többé-kevésbé koherens irodalomtörténeti alapállást jeleznek. A Hétről és a Fülep Lajos és Lukács György két számot megélt folyóiratáról, a Szellemről szóló írásaiban Angyalosi nemcsak a műveken belüli esztétikai, filozófiai, esetlegesen politikai tényezőkre hívja fel a figyelmet, hanem az irodalmi élet szervezettségére, az ebből adódó lehetőségek és korlátok jelenlétére is. A Hét esetében pedig (ahol a munka címe, *A magyar irodalmi modernség kezdetei*, eleve értékel) a korabeli közélet szempontjából, az intézményesség, a társadalomszemlélet, az európai irányzatok, a világirodalomhoz való kapcsolódás mentén értelmezi a jelenségeket, és ez a tanulmány nemcsak a folyóirat jelentőségének argumentálása szempontjából, hanem a korabeli szellemi irányzatok szerveződésének, a hierarchikus érdek- és értékrendeknek a finom lejegyzése miatt is tanulságos olvasmány, gondolatmenete (hasonlóan a kötet más szövegeihez) időnként átlépi az irodalom határait, a filozófia, a történettudomány irányába, vagy általában az ún. kultúratudományok felé. Angyalosi írásstratégiájának erőssége éppen az, hogy az esetleges határátlépések (a szövegek, a művek és a különböző tudományágak között) mindig természetes módon adódnak a kérdésfeltevésből, a viszony magától adódóan szerveződik, az irodalomtörténetész-kritikus csak mintegy rámutat ezek működésére, a szövegen belül és a tágabb kontextust felmérve egyaránt.

A kötet írásait lineárisan olvasva épp a kétféle jelentéskeresés közötti oszcillációt érzékelhetjük: módszertani szempontból a „szőnyeg” szemlélése (ti. az irodalom történetiségében, a kultúra egészén belüli szerepében való vizsgálata), és a „minta”, a „struktúra” követése (a szöveg szoros olvasata) jelenti a kötet két pólusát. A kettő azonban nem választható el egymástól, Angyalosinál a két szál egymásba kötődik, csomópontok révén folyton összeszálazódik. „Ha az egész szőnyeget nézzük, nem láthatjuk a beleszótt ábrát, amely strukturálja; ha viszont az ábrára koncentrálnunk, elveszítjük a látvány egészét”, írja a címadó tanulmányban (233). És bár ezt az igazságot nem vitathatjuk, az azonban biztos, hogy ha valakinek, akkor Angyalosinak mégis elhinnénk: ismeri *A minta a szőnyegen* Verekerének a titkát.

És ennél több, úgy sejttem, nem is kell.

Bodor Béla

## Vajon miért kiált föl a buszsofőr?

(Balázs Imre József: *Fogak nyoma*. Koinónia, 2009)

Erdély költészete az utóbbi fél évszázadban rendre úgy újul meg, hogy a fiatalok a humor, az irónia, a nonszensz eszközeivel könnyítik fel elődeik tematikáját és attitűdjét, aztán ahogy felépítik saját világukat, lassan rá tudják terhelni az életüket meghatározó morális és sorskérdéseket. Eminensen ezt látjuk Csiki Lászlónál,

Vári Attilánál, Szőcs Gézánál, Kenéz Ferencnél és az utánuk jövőknél, de ha alaposabban utánanézőnk, voltaképpen már Lászlóffy Aladárnál és nemzedéktársainál is. Ideát ezt a folyamatosságot nem szokták észrevenni, mert a népi-nemzeti értékrend követői abban érdekeltek, hogy a sorskérdés-irodalom szakadásmentességét mutassák meg Reményiktől Sütőn és Kányadin át a Székelyföld szerzői köréig, azok pedig, akiknek Tandori és Petri a fároszuk a korszak költészetében, jobb esetben a Kovács András Ferenc, rosszabb esetben az Orbán János Dénes előtti erdélyi költészet iránt csekély érdeklődést mutatnak. Vagyis talán nem mindenki érzi természetesnek, ha azt mondom, hogy Balázs Imre József *hüen követve elődei példáját* lírai attitűdjét az irónia, a humor és a nonszensz köré építi. Különlegessége talán az, hogy (Cselényi Bélához és a váradiakhoz, Gittaihoz, Körössi P.-hez, Patakihoz, Zudorhoz hasonlóan) a fő hangsúlyt a nonszenszre teszi, ami ebben a közegben – megint csak: *hagyományosan* – lételeméleti és társadalmi kérdésekkel töltődik fel.

Eddigi (ha jól tudom) három verseskötete közül talán a *Vidrakönyv* kapta a legtöbb figyelmet. Nem szeretnék most sem ezekre, sem a fogadtatásukra kitérni, csak jelzem, hogy bizonyos folytonosság látszik a kötetek anyagában: a motívumok visszavisszatérnek, az új kötet első ciklusa az előző kötet anyagát folytatja, illetve arra reflektál, és korábban már kiadott versek is kerültek az új anyagba (*Kirándulás a Sóvatta Hegyekbe, Tóparton*, stb.).

A *Fogak nyoma* kötet első ciklusa a *Vidranymok* címet viseli. A groteszkül antropomorfizált állatfigura kedvelt alakja a nonszensz költészeteknek, ebben az értelemben Balázs vidrája Edward Lear Lábujjavesztett Kékmócanak vagy Hilaire Belloc Dodójának a rokona. Ez a vidra azonban a tömegtévé természetcsatornáinak tanító céllal létrehozott élőlény, vagyis azért tervezték, alkották és szerkesztették, hogy a természetességet, az őserőt, a spontaneitást modellezzék vele. Figuráját a költő tudatosan alakította előképeire: „A vidra fel- s alábukik, / mellső lábaival pancsol, / akár egy játékos angol / egy nonszensz-költeményben” (*A tévévidra*), de azt is tudatosítja, hogy természetmetaforáról van szó: „A magány maga, ahogy most elúszik / a naplementébe egy forró nap után”, melyet manipulatív céllal alkottak: „előbb egy közelkép jön, hogy és mint harapja át / egy hal fejét –, és provokálja máris / bárki veszélyérzetét”, ugyanakkor feladata a nézettség emelése is: „A TV-Shoptól átcsabul a néző, / a vidra leköröz pár fitnessbajnokot.” Vagyis azt látjuk, hogy két nagyon eltérő képtelenség-típust von össze a költő a vidra-narratívában: a nonszensz irodalom alakjai nyelv- és irodalomkritikus attitűdről tanúskodnak, egyik (persze szűkítő) értelmezésmódjukban azt illusztrálják, hogy a standard példázatok valójában bődületes marhaságok, és alkalmatlanok arra, hogy tanítsanak; míg a groteszk alap gondolata szerint a valóságos világ voltaképpen a lehető legeszelősebb törvények szerint működik. A vidra mint példázat egyfelől a természetfilmmek arra a vonásá-



ra mutat rá, hogy antropomorfizál, és ezt a tapasztalatot általánosítja, másfelől az embert is állatszerűsíti, amikor azt érzeti, hogy a természetfilmek ösztönvilágunkra hatnak, felébresztik bennünk a predátort éppúgy, mint a prédát. A vidraversek ambivalenciája, fenyegető és nevetséges, irracionálisan elvont és közhelyes, poétikus és komikus természete alapvetően erre a következetesen végigvitt önellentmondásra vezethető vissza. A kötet címadó verse így kezdődik: „Reggel harapás ébreszt: / dörögölöm a csuklóm, kézfejem, / s keresem a fogakat, amelyek / itt hagyták e mélyedéseket”. Mulatságos, képtelen feltételezés, hogy az álomban kapott harapás helye ébredés után is megmarad; Per Olov Enquist remek gyerekgégye, *A Három Barlang Hegye* kezdődik efféle jelenettel, éreztetve, hogy egy komoly, hatéves lánynak ilyesmit már nem lenne szabad képzelnie. Balázs költészetében visszatérően elfogadott állapot, hogy a költő rámutat a lelkében (és mindannyiunkban) élő kisgyerek félelmeire, és azok mélységes megalapozottságára.

Balázs költészetét egyfajta könnyed, játékos érzelmesség mellett (amiről Kosztolányi és Szép Ernő jut az eszembe) első sorban a humor különböző fajtái éltetik. „Fent surrog, felhők-höz dörgölőzik most a nyár, / fölējük húzódik, hűvös, napsütötte habfürdőt kavargat”, így kezdődik a *Gáz* című vers, és bár az idill mindjárt elromlik, mérgező gáz tör elő valahonnan, a jelenet apokaliptikus fordulatot vesz, az indítás naiv érzelmessége mégis a vers egészén szétsugárzik. Persze Balásznál a jelenetek nagyon ritkán értelmezhetők közvetlenül. Általában a távolságtartás ilyen-olyan megoldásait választja, és ezek rendszerint valamilyen értelemben humorosak.

Az irónia, a költemény, sőt a költő komolyságának megkérdőjelezése nem mindennapi formákban mutatkozik. Például: „Egy virág szívná föl, / s a száron sötét csík jelenne meg. / Mint ház falán a nedvesség” (*HG-oratórium*). Finom játék, hogy a beszélő önmagát egyrészt kicsinyíti, hiszen csak egy sötét csík marad belőle, másrészt elpusztíthatatlannak mutatkozik, amely még a földből felszívódva is képes feketére festeni a növényt. És a képet átjárja a humor, melynek változatai a filozofikus iróniától a szerep- és formaparódián át a blódlígi Balásznál mindig felbukkannak.

A szerepek és hangulatok gazdag repertoárja jól szemléltető, ha a költői képek használatát vesszük szemügyre.

Azok a nyelvi képek, melyeket Balázs különösen kedvel, a szokásos metaforák mellett, melyeket a későmodernitás mára erősen megkoptatott – „A tested tiszta harmat” (*Valdemar Daa valódi lánya*) –, elsősorban összetett alakzatok. Érdemes kiemelni néhány példát.

A metafora-abjuráció az a jelenség, amikor a képes kifejezés áttételességét megszüntetjük, és ismét konkrét jelentésében használjuk. Csak egy példa: a *sebszáj* kifejezés egyszerűen a sérülés bőrön látható részét jelenti. Balázs visszaállítja eredeti jelentésébe, és felruhazza eredeti funkciójával: „beszél a seb a száj a seb felváltva szól” (*Hosszú sorok*). Érdekes, hogy az eredeti összetett szóalak nem is fordul elő, csak az olvasatban, a megértés folya-

matában jelenik meg. Az ilyen formák többnyire komikus hatást keltenek. Balásznál inkább komorak, borzongatóak.

A hasonlat több tagmondat terjedelmű, láncolatot formáit a romantika után főleg a szecesszió kedvelte, de a „tisza költészet” gyökereiből (is) táplálkozó költészet típusokban is gyakran megjelent, főként a XX. század középső harmadában. Balázs teljes alakjában, mindkét hasonló szócskát kiteve alkalmazza, amivel nemcsak komor, lassú tempójú, romantikusan mozzanatos képet állít elő, de azt némiképp archaizálja is: „Borreby kastélya néma volt. / Úgy állt a parton, elhagyatva, / mint egy szárazon tatógó hal, / vagy tán egy fuldokló, már végleg víz alá merülten.” (*Valdemar Daa hajója*) Persze itt maga a téma is archaikus, de a hatás másutt is megfigyelhető: „pincékbe húzódik az élet, / és ahogy most lépcsőkön ereszkedem alá, / úgy merülök el zajában, kipárolgásaiban” (*Beszámoló az umbriai hegyekről*). A széles, lassú mozgást imitáló nyelvi alakzat szinte már Walt Whitmant idézi, pedig a versnek hangulatilag (és Balásznak alkatalilag) bármihez több köze van, mint éppen hozzá.

A metafora, ha többszörös összetételben alkalmazzuk, alkalmas arra, hogy csakugyan elemelje a képet attól, amit ábrázol. A következő példában legalább négyszer tehetném ki a hasonlat „mint”-jét, ha megpróbálnám hasonlatsorrá szétírni: „Egy titkos fényű géplány / kohóból nézne énrám” (*Valdemar Daa valódi lánya*). Ebben az összetettségben már érzékelhetlenné válik a metafora helyettesítő funkciója, a képet irreális hatású *jelenetként* érzékeljük. Sok ilyen valószerűtlen képpel találkozunk Balázs költészetében, mely teljesen elfedi azt a körülményt, hogy a háttérben többszörös metaforalánc áll. Mint: „vihetjük az életiszapot nyakunkon, vállainkon” (*Beszámoló az umbriai hegyekről*), vagy: „nincsen út, csak sodrás, észrevétlen” (*Utazzunk el*). A fentebb idézett nyitókép a *Gázból* szintén ilyen, ott a képszerűség már teljesen elfedi a metaforaszerűséget.

Újabbban, érdekes módon éppen a posztmodern hozadékaképpen, ismét megjelentek a költészetben az allegóriák, még-hozzá gyakran jeltani vagy nyelvtudományos kontextusban. Itt is találunk rá példát: „A szavakat egy nagy dobozba rakja, / lyukakat vág rajta, hogy lélegezzenek” (*Flower power*). Az a csavar ezekben az alakzatokban, hogy a romantikus allegóriák kifejezetten antropomorfizáltak elvont fogalmakat, míg ezek a maiak egyszerűen eltörlik a különbséget fogalom és élőlény vagy élettelen tárgy között. Ebben az esetben sem volt szükség arra, hogy a szó-lények értelmes alakot öltsenek. Az idézetben inkább egereknek tűnnek, a folytatásban talán repesznek vagy lézersugaraknak.

Szintén gyakoriak a szinesztéziának egyes formái Balásznál, de nem azok a figurák, amelyeket voltaképpen enallagéként, jelzőcsúsztatásként is leírhatnánk. (Örök példánk Tóth Árpád *Körúti hajnalából az a bizonyos* „lila dalra kelt / Egy nyakkendő”, ami a „dalra kelt egy lila nyakkendő” transzmutatív változata.) Balásznál a „vonatkozó érzék” nincs is jelen a szövegben: „Megérlelt ízekkel indulsz, a tóra megyünk” (*Tóparton*), vagy „Alázuhog a fény, a lábamnál megdöccen” (*A felplafon a földön*).