

mint amikor a már idézett vers szerint meztelen fiatal férfi holttestét hozzák be neki: „[...] vállán valami régi / heg is látszik, az is késnyom. de / amfortas csak a forradást látja.” Ugyanakkor a vers mindentudó mesélője azt állítja, hogy Amfortas „[...] nem is látta a sebet / *soha*. hozzá se ért, csak lötyből.” Mindez pusztán halálfélelemből fakadó képzelgés lenne? Mintha erre utalnának a következő sorok: „arca nyers maszk, tekintete bele- / fásult. fél a sebtől, de amikor / a fájdalom kicsit alábbhagy, / persze, őt is kerülgeti az alázat.” Nincs titok? Nincs seb, csupán fájdalom és (halál)félelem, a többi az elme fikciója?

Érdeemes megfigyelni a kötetben a nők szerepét. Egyrészt ott a halott öregasszony (Herzeloyde?), a nővérke, aki „odaát” van (Kundri?), illetve különböző kapcsolatok is felidéződnek, futó kalandok ismeretlenekkel. S ahogy a Parsifal-történetben, úgy Varga kötetében: minden nő az ősi utal. Nemcsak az anyára, hanem arra a nőre, akiben Parsifal meglelheti önazonosságát (vö. Syberberg operafilmjével). Ugyanakkor a kötet Kundrinak kettős szerepet tulajdonít, ami a szerzői jegyzetekben is hangsúlyozva lesz: egyszerre „beavatottja” és „bizalmasa” is a főhősnek.

Varga Mátyás új kötete a kötetegészben való gondolkodás tendenciájának újabb remeke, ugyanakkor az egyes versek is erősek. Külön izgalmat jelent a négy ciklusból, egy prologusból és egy epilógusból álló kötet kompozíciós szerkezete. A ciklusok záró és nyitó darabjai összefüggnek, a vezérmotívumok összetartják az egész kötetet. Néhány gondosan kiválasztott „vezérmotívum” alapján ismerünk a mitológiai szereplőkre. Ezek a *leitmotívumok* komponálják egyggyé a költemények fragmentált világát.

Noha Wagner operája többször is megidéződik benne, a kötet nélkülözi a romantikus zeneszerző monumentalizmusát, sokkal inkább a minimalizmus, a redukció fogalmával lehetne jellemezni a poétikáját. Míg a korábbi könyv, a *hallásgyakorlatok* leginkább a konkrét zenéhez áll közel a különböző környezetből származó mondattörödékek használatával, a mostani kiváló alapul szolgálhatna egy minimalista, vagy szeriális zenei alapokon megírt új Parsifal-opera szövegek könyvéhez. A versek formavilága: jambikus lüktetés, váratlan, belső rímelés, a kisbetűk alkalmazása, a jelentéseket megsokszorozó központosítás stb. Varga Mátyás költészete experimentális művészet, tradicionális alapokon. Beckett, Pilinszky, Jabès szenvedélyes, ám hűvös gondolatosságának atmoszférája hatja át a versvilágát. A kortársak közül pedig leginkább Marno János és Borbély Szilárd egzisztenciális lírája rokonítható Varga kötetével. Szigorú és magával ragadó olvasmány. Az utolsó vers záró soraival fejezzük be a kötetajánlónkat: „– növényeink kihültek, az / állatokat rejtegetjük még.” (*epilógus*)

## A hallgatás megértése

L. Varga Péter

(Orcsik Roland: *Mahler letöltve*. Kalligram, 2011)



Habár az olvasás kiiktathatatlan feltételének számító jelentésképzés egyik sajátossága, hogy az irodalmat nem engedi monomediálisként színre vinni, ugyancsak sajátos kérdésként merül föl, vajon az egymást tartalmazó médiumokon keresztül hozzáférhető-e azok anyagi valósága. A válasz annyiban megkerüli McLuhan

nevezetes tételét, amennyiben elővezetésekor valóban annak a materialitásnak a kézre kerítése volna a tét, mely a műalkotás alapanyagát és médiumát adja, vagyis valósként legfeljebb idézet formájában lehet jelen más alkotásban. Noha irodalmunk nem hagyja érintetlenül sem az érzékszervek, sem a médiumok „versengésének” dilemmáit, annyi már előzetesen is leszögezhető, hogy a *Mahler letöltve* természetesen nem idézheti a maga anyagságában Mahlert, amint a kötetben szóba hozott zeneművek *maguk* sem érthetők meg jobban a versekkel összeolvasva – legfeljebb más esztétikai *élményben* részesítenek.

Sokkal hangsúlyosabb kérdése Orcsik Roland kötetének, hogy a hangok, de egyáltalán, az érzékek miként befolyásolják a dolgokról szerzett tudásunkat, legyenek azok természet és ember, környezet és idő vagy tárgy és kontextus viszonyában megalapozva. A hang, a dallam, a ritmus ugyanúgy testi-anyagi jelenlétként veszi körül a lírai alanyt, ahogy a natura és a tárgyi környezet elemei, és bár ezek önmagában nem hordoznak jelentést, az alany világtapasztalatába megértésként vonulnak be. Aligha lehet véletlen, hogy az érzéki élmény közvetítésekor az allegoriziseken keresztül keletkező tudás, a jelentésképzés szorosan a vers önreprezentációjának, önértelmezésének aktusához is kapcsolódik: „Légzésem a Tiszát követi, / ki-beszáll testem odújából, / hozzázokik a jeges levegőhöz, / mint a tar parti fák közt / a ritka madarak. / Kis testük a folyóhoz idomult / erősebb a fagynál. / Sovány sirályok / a téli versek, / inkább a komor szavak / szeméttelépén guberálnak.”

Az idézett *Testem odújából* már címében olyan metaforát alkot, amely a testiséget és a térbeliséget összekapcsolja, így az

élmény zsigeri, térbeli dimenzióját hozza játékba. A légzésnek a Tisza ritmusához való igazodása ennek a sajátos térbeliségnek az átlényegítését, illetve az ebben talált élmény nem-jelentés, nem-hermeneutikai pillanatainak megragadását segíti, miközben a szóban forgó tér éppen nem az élmény valóságának helye lesz, hiszen a beszélő visszaforgatja azt a vers önreprezentációjába. A reflexió, mely leleplezi a közvetlenség illúzióját, ráadásul nem is igazán burkolt idézetekkel, utalásokkal telik meg („Kis testük a folyóhoz idomult”, „téli versek”), s így még az egyedi érzet, a hideg, a fagy is oly módon válik toposszá, hogy a lírai alany a József Attila-szótárból kölcsönzi megszólalásának nyelvi kellékeit.

A kötetben végigvonuló, gyakran tematizált érzék természetesen a hallás, a hang, pontosabban a zenévé, művé összeálló hangsor mibenléte. Ahogy azonban a fentebbi citátumból kiderült, az érzék a szövegben sohasem közvetlenül jelenhet meg, csupán az alany allegoriziseken keresztül „beírt” megértésében. Utóbbi momentum két szempontból is különös jelentőségre tesz szert. Egyfelől a hang, a zene a lírai alany számára a világtapasztalattal egyenértékűvé válik, és ez a tárgyköznyezetben, a természetben való benneállás, valamint a halláson túli más érzékek összehangolása során szembeötlően irányítja a jelentés képződését: „A szobában elpárolog a zene; / belém ivódtak a hangok. // Ahogyan a kertet a fagy, / körbevesz a bútorok hallgatása.” – A *Hallgatás* persze már címében is többértelmű: ugyanúgy utal a zene, ahogyan a környezet hallgatására, egyrészt mint a hangoknak és zajoknak az alany számára felfogható (anyagtalán) anyagságára, másrészt mint a csend „terére”, a beszéd szüneteire.

Az imént nem véletlenül jelöltem a hallgatás eseményét szinesztéziával; úgy tűnik, a *Mahler letöltve* egyik legkedveltebb alakzatáról van szó, mely átrendezni igyekszik érzékek és hozzájuk kapcsolható jelentés viszonyát. A fent olvasható részlet az anyagság más-más jellegét kölcsönzi az érzékeknek és a médiumoknak, s ebből is jól látszik – ami a kötet darabjaiban rendre ismétlődik –, hogy a zene nagyon gyakran az érinthetével, a taktillissal vagy – logikusan távolodva – a térrel írható le. Az efféle szinesztéziás képalkotás persze, mint az „elpárolog a zene” vagy a „belém ivódtak a hangok”, melyek a hang, a zene térbeli, anyagi, tapintáson alapuló jellegét írják le, az érzék(szervek) és a médiumok, valamint a megjelenésükhöz társított materialitások keveredése miatt meg is akaszthatják az olvasás és jelentésképzés automatizmusát. Olyannyira, hogy materialitás és anyagtalán anyagság kategóriái, illetve ezek grammatikai és jelentéstani egymáshoz kapcsolása egy helyütt a szöveg átvitt értelmű olvasását is csak fenntartásokkal engedi érvényre jutni: „De a hang fénye keresztülldöfte / a sötéten kavargó szótlanságot, // újrahevítve a kihült parázsban / szaporán dobogó aprócska szívet.” (*Lassú vihar: Adagietto*) Az idézet első szakasza szó szerinti olvasatban a következőképp váltogatja az érzékek és médiumok jellegét: „De a hang” (hangzó [anyagtalán]) – „fénye” (vizuális [anyagtalán]) – „keresztüldöfte” (taktilis [anyagi]) – „a sötéten” (vizuális [anyagtalán]) – „kavargó” (taktilis [anyagi]) – „szótlanságot” (hangzó-értelmi [anyagtalán]). A meglepő társítások a je-

lentésképzés ellenében hatnak, amennyiben lehetetlenné teszik a vonatkozások azonosítását, ugyanakkor a refenciák ilyen egzakttá tételével nem a más és más médiumok materiájához vagy azok működésének logikájához jutunk közelebb, hanem inkább egyfajta szemantikai káoszhoz.

Innen nézve is persze világosan látszik, hogy a versek mintegy a hang, a zene médiumának tematikus közelítésével a tag értelemben vett olvasás természetéről beszélnek. A zenehallgatás motívumának többszöri előbukkanása általában jel és zaj együttes jelenlétének tematizálását jelenti, ami Mahler figurájához és kompozícióihoz kapcsolódva textus és kontextus, valamint médium és annak „morajlása” kettősségében allegorizálja magát az olvasást. „Lemez pattogás zavarja meg / a tételek közti csendet.” – zárul a *Lemez pattogás*, melyben az idős Mahler saját műveit hallgatva a rögzítés, a médium zajaival szembesül; e zajok eleinte észrevétlenül, majd egyedülként hangsúlyossá válva betöltik a teret, amit korábban a zene foglalt el, a csendet a médium „moraja” urálja, a vers pedig az ebben a nem-hermeneutikai „morajban” rejlő jelentésséget kínálja olvasásra. Másutt ismét a természeti környezet hatol be a lírai alany által elgondolt *zeneinek* a világába, azzal a következménnyel, hogy a művé összeálló hangsort ugyanúgy kevés választja el a zajtól, mint a natura önmagában jelentéstelen, a rendezettség rendezetlenségével eltakaró műveit attól a szisztémától, ami e mű szemlélése közben megképződik, s egyben a vers világát alakítja: „Ablakunkra fagyott / a jégvirág, / Szabálytalan, / mint egy zenei töredék. / Nem látni a konyhából / az udvart. / Jégvirággal csalogat / a kinti, / durva hideg. / Jégzenévé kristályosodik a zaj. / *Langsam. Misterioso* – / majd hallani a zene jégrianását; / s a gázkonvektor hője / elszopogatja a vékony jégzirmonkat. / Marad a kályha szapora / pattogása.” (*Jégvers*) Amott tehát a médium „moraja” (a lemez pattogása), emitt a gépi-mesterséges zajok töltik ki a (természeti) zajból kikülönülő *zenei* világát, mely világba nyomtatékkal tolakszik a kulturális-zenei hagyomány egy-egy momentuma párhuzamként, analógiaként és mint a látottal-hallottal önzonos mű. Az allegoriziseken keresztüli megértés másik lényegi pontja ezek által ragadható meg.

Az eddig vázolt konstrukció ugyanis nem mentes a kulturális értékéktől elgondolt alkotások relatív tételétől, azok hétköznapi jelenségekkel és cselekvésekkel való azonosításától vagy a hozzájuk történő lefokozásától. „Mahler a konyhában, a kettő nem zárja / ki egymást, hisz nem babra megy a játék: / serceg a zsír, lemeztű a párja.” (*Mahler a konyhában*) „Hasmenésre csodás a répa, / oldja gyomrom izomgörcsét, / emészthetőbb tőle a moll, / akár a finálás roham.” (*Csodás a répa*) „Küzdök, mint állat, de mindent benőtt / a zaj: a zenébe hatolt tövig. / Hiába tekerem bizony tökig, / a zúgás elmosza a szimfóniát. // Zene helyett abszolút lett a zaj; / mégis a torz hangrepedéseket / összetapasztja az emlékezet – / hiába tombol ezerrel a mosógép. // Ha kitart a figyelem: feltámad – / na jó, ez túlzás, javítok: belém / mosódik Mahler, és el nem választ // egymástól sem a zaj, sem a szünet; / fúvósokkal harsog a mosógép: / Solti vezényel, nyisd ki jól a füled.” (*Harsog a mosógép*)

A tehát különböző hétköznapi helyzetekbe betörő zene egyfelől igazodni látszik e helyzetekhez, egyenértékűvé válik azokkal, elveszíti művészi, a befogadást is érintő kontextusát. Másfelől – persze – a hétköznapi szituációk emelődnek el és nyernek új értelmet, vagy válnak az esztétikai élmény, a zenei jel környezetévé zaj formájában: pontosan úgy, ahogy a kontextus zajából, „mora-jából” az olvasás során értelem képződik. Így tekintve talán nem véletlen, hogy ez utóbbi citált versek szabályos formában íródtak, a konyhai és fürdőszobai zajokból kiszűrt zenei kompozíció esztétikai élménye szonettet hív életre, továbbá az egyes tételek címe – hol nyilvánvalóbban, hol burkoltabban (pl. „Feltámadás”) – a hétköznapi beszéd elemeiként jelennek meg.

Míndez leképezi a kötetben Mahler figurájának és a lírai alanynak a kapcsolatát, amennyiben a zeneszerző életrajzának bizonyos elemei – összeolvasva a zeneművek kontextusával – egy egyedi nézőpontú, töredékes narratívát engednek kialakítani. Ha Mahler munkássága és élete a romantika utáni útkeresés példája, úgy az ezeket olvasó lírai alany, valamint a *Mahler letöltve* olvasója valójában rendre a keresés és alakulás metaforáját olvassa. Hogy mindez mennyiben mutatkozik meg a versnyelven a kortárs költészet összefüggésében, arról az a hatástörténet dönthet, mely jó száz év múltán – nyilván nem csupán Orcsik kötete által – Mahlert is helyzetbe hozhatja.

(*Génprotokoll*) sem. Mert persze a kötet címe azonnal felkínálja azt a metaforikus azonosítást, melynek értelmében Deresnél a költészet minden korábbi tradícióval ellentétben (a líra, ugye, az olyan feminin jellegű) maszkulin meghatározottságúvá válik: konkrétan a vers apapótlék. És nem irigylésre méltó az a költői én, aki minden egyes megnyilatkozásában egy apával szembeül (bár az anyás JA is tudta elég cefetül érezni a lírai énjeit).

És mivel alapvetően énköltészet, amit Deres Kornélia e kötetében művel, adódik a következtetés, hogy a költői megszólalás énje kínzón és megszabadíthatatlanul az apa (nevének) fényárnyékában létezik, azonosítódásuk minden egyes műveletét csontig megfájja. Ennek az egyik legpontosabb mozzanata a *Helyszínelés* című vers, melynek utolsó sora úgy hangzik, hogy „[a]pám huszonnegyedik alakmásával élek”. De nemcsak ebből a szempontból érzem fontosnak ezt a verset, hanem mert leginkább ebben látom a kötet ars poétikai súlypontját, éppen ezért szánnék rá néhány percet az alábbiakban.

#### (hibás szövegén)

„Kivágom magam belőled, mint egy rontott / jelenetet, ami csak fenntart, felkavar.” A lírai én ennek értelmében az apaszöveg (a dráma) egy elfuserált jelenete, melyet valami szigorú lektor kivág, feleslegesnek ítél. „A hibás szöveget visszaszívom” – teszi rögtön a következőkben nyilvánvalóvá, hogy nem egy külső cenzorról/lektorról van szó, hanem a szerzői pozícióban levő szubjektum ítéli hibásnak, kudarcosnak szövegszerű énjét, melyet „jelenetként” nevez meg. A következő sorokból világossá válik, hogy ez a dráma nem egyéb, mint a Deres-féle költészet maga, hiszen „[v]isszafelé élünk, és mindjárt fel kell sírni”, azaz a haláltól (az apa halálától) elindított versfolyamat, mely egyben a verseskötet kezdésére utal, el kell, hogy vezessen a megszületésig, újjászületésig – a (fel)lélegzés költői aktusáig.

A következő versszak a bűnügyi helyszínelés eljárásainak mintájára kínál „tisztább megoldásokat”: „mondjuk, körberajzollak krétával, szorosán / és tisztán, ahogy egy tetemet szokás”. Ez az eljárásmód jelzi a költői igyekezetet, amellyel a versek a halott, a hiányzó apa „igazi” valóját akarják megragadni a kudarc állandó tudatától szorongva. „Közben megkeresem a bizonyítékot, / amiből kiderül, mennyit változol évenként / a sejtek mögötti tájakon, legbelül.” Az előzőekben tematizált drámát vagy bűnügyet ezek a sorok már az én belső tájain zajló folyamatként értelmezik – a bizonyíték csak az énen belül lelhető fel, bár épp ezt zárja ki az apa figurájának (aki nem más, mint az én) állandó változása. Ennek belátásaként fogalmazódnak meg a zárósorok: „De nem vagy követhető, mint egy bűnös / vagy történet. Arcod minden tavasszal újranő.” Az arcát (szórét?) levedlő és újra növesztő apa abszurd alakzata azonban az utolsó sorban minden kétséget kizáróan a lírai én alakmásként azonosítódik, vagyis: „Apám huszonnegyedik alakmásával élek.”

Ennek a gondolatnak a fényében (sic!) kijelenthető, hogy noha alapvetően averseket olvasunk, nagyon erőteljes énköltéssel állunk szemben, és az apa történetének, figurájá-

nak, emlékének letapogatása mérhetetlen egzisztenciális kihívás és szükségszerűség egy olyan lírai én számára, aki e költői folyamat során „saját létéről értesül”. Még egyszer hangsúlyozom, ez a vers képezi le, mintegy fraktálisan, azt a költői próbát, amire Deres *Szórapa* című első verseskötete vállalkozik.

#### (mekkora szív)

Méltatói közül többé-kevésbé mindannyian azon az állásponton vannak, hogy első nekirugaszkodásra sikerült egy nagyon erős hangú kötetet összeállítania, és jócskán feladja a leckét olvasóinak, akik e világ, ne adj’ isten, e történet kibontásában, motivikus szétszalázásában érdekeltek. A versekből kiépülő/kiépíthető történetről azonban pontos eligazítást kapunk a fentiekben: „nem vagy követhető, mint egy [...] történet”. Nagyon sok minden azonban ígéri, felkínálja a narratíva lehetőségét – elég, ha csak az első illetve a harmadik ciklus címére gondolunk, mely a lemondás, a kiábrándulás ívét rajzolja ki: *Pedig apa, Pedig dehogy*. A középső versciklus (*Az üvegház vége*) valami olyan korszak lezárultát jelzi, melyről nemcsak a gyerekkor vége juthat eszünkbe, hanem valamiféle pszichikus helyzet felszámolása is.

A kötet első ciklusától kezdve burjánzó metafora-működésre lehetünk figyelmesek – a bántó fény (lámpa, villany), az üvegház mint a kitettség és levegőtlenesség tere, „a gyulladás a szívben” (*Gyulladás, Gólem*). „Ilyen álemlékekből / épült a gyerekkor.” (*Villany*) Hajlamos vagyok az első ciklus verseit, alaphelyzeteit a gyerekkori emlékek, benyomások, szituációk összegzésének tekinteni, bár a felsorolt metaforák átszövik az egész kötetet. Mégis azáltal, hogy az első ciklus *Az ünnep* című utolsó verse azzal indít, hogy „A történet úgy végződött, hogy apa egy reggel nem / tudta, hogyan kell felébredni”, gyaníthatóan a lírai én szemléletmódbeli változása is bekövetkezik. Szellemek, szorongáslények és feltámadt holtak lepik el a költői megnyilatkozásokat, melyek hátborzongatóan kísértetiesek teszik a lírai én helyzetét.

Ehhez kapcsolódóan lehet figyelni egy egészen érdekes dologra: jóllehet a versek számtalanszor kitérnek a testi, érzéki benyomásokra, szervekre, nagyon fontos észrevenni, hogy az előbb említett *Az ünnep* című vers lírai énje szükségszerűen megállapítja, hogy „[a] testről nem maradtak / emlékek. / Vagy letagadom.” Efelől nézve talán érthetővé válik az a kényelmetlen, morbid hatás, amit a szövegekből kilógó szívek és bőrök keltenek. Nem azt állítom ezzel, hogy ne illenének a kötet lírai hangulatához, épp ellenkezőleg – valahogy mindig nagyon hangsúlyosan van jelen mindkét metafora, ám mégis mindkettő megképezi az értelmezhetetlenség horrorisztikus vákuumát. Ez az, ami kényelmetlen, irritáló.

Mondok néhány példát: „Apa közben a kádban ült, / szép lassan leázott a bőre is.” (*Lánybaba*); „Mikor kivették a szívét, / hosszan sírdogált.” (*Gólem*); „Falon rozsdás kardja lóg, / azzal nyúzza a szobabört” (*A trófea*); „Anyá öreg. Sír a bőre.” (*Vakolat*); „Akkoriban gyakran piszkáltam / a szívet, így terjedt el apa rákja.” (*Gyógyszerek*); „mekkora / egy átlagos emberi / szív mérete.” (*Esti szervek*) És végül egy utolsó, melyben a két motívum a fel-

éledő holtak figurájában összetalálkozik: „És ahogy egyik bőrből a másikba / lépnek, azt nehezebb megszokni, / mint a sötétet, a szívet.” (*A bálvány*).

Talán nem túlzás azt állítani, hogy Deres bőre nem az emberi érzékelés örömteli lehetőségének alakzata, hanem valami, aminek sokkal több köze van a veszteséghez, a megfejtés ellehetetlenüléséhez. S jóllehet talán a szív lehetne az, mely irányt szab a kutatásnak, az is sötétté, hideggé válik. Ez a hideg uralkodik el *Az üvegház vége* utolsó versében, melyet a „cilinderes öregember”, illetve annak „szelleme” (az Apa? A Halál?) hagyott maga után.

Az elsötétülő szív és a „szobában lakó hideg” ellenére egészen elképesztő erővel érvényesül a lírai én értelmezéskényszere, -vágya, aki minden nehézség ellenére kitart szándéka mellett, és meg akarja érteni saját (az apa) történetét: „Azóta fekszem ezen a szőnyegen, / a mintázatot figyelem, hátha kiolvasható / belőle valamelyikünk története” (*A szőnyeg*).

Fontos megjegyezni azonban, hogy a szív központi alakzata ellenére a versekben nyomja sincs az érzelmességnek, és jóllehet minden sornak egzisztenciális tétje van a lírai alany számára, egy pillanatra sem válik érzélgőssé. Ebből fakad a kötet kínosan tárgyilagos és kísérteties hatásminősége. No meg annak belátásból, hogy „[c]sak a hidegben tart ki az emlék” (*A szőnyeg*). Hűtve kell tehát tartania saját hangját is, hiszen egyedül így válik módja önmaga megközelítésére: „Hátha leírhatóvá válik a minták hidege”. Ez azonban azt is jelentheti, hogy a múlt szőnyegének mintái maguk sugározzák azt a hideget, mely a tárgyilagos, hűvös, távolságtartó lírai megszólalásmód sajátjává is válik.

#### (pedig dehogy)

– jelzi az utolsó versciklus címe. Dehogy válik leírhatóvá „a minták hidege”, illetve dehogy hideg a hang, mely erre vállalkozik (izzón hidegrázós, ha van olyan). A két értelmezési lehetőség egyidejűleg érvényesnek tekinthető, mindazonáltal emlékeztetnek a kötet kompozícióját erősítő történeti ívre, mely szerint a harmadik ciklus az elsőre adott lemondó, kiábrándult válasz – *pedig dehogy* apa, pedig dehogy sikerült a „helyszínelés”.

A záróciklus verseiben, mint említettem, elszaporodnak az érkező kísértetek és a visszajáró holtak. Emellett azonban továbbra is érvényesül az apa igazi alakjának megkeresésére vonatkozó költői vágy, bár épp ez a szellemjárás teszi elmosódottá azokat a felületeket, amin az apa „körberajzolása” megvalósulhatna. De van még valami, amire felfigyelhetünk ezekben a versekben:



(Deres Kornélia: *Szórapa*. JAK – Prae.hu, 2011)

„Ha koncentrálok / akkor mindig jobban fáj”

Mármint a fény. Illetve apa. De mindenesetre valami olyan (vers)anyag, amitől nehéz „fenntartani egy normális / élet látogatást”. Ennyit Deres Kornélia *Szórapa* című kötetének (fiktív) keletkezéstörténetéről. Mert ami közben történhetett, arról természetesen olvasóként fogalmunk sem lehet, de hogy hosszan fáj a szórpa, az a versek fullasztó atmoszférájából minimum sejtethető.

Ha érzékletesebb szeretnék lenni, mondhatnám, a versekből élénk álló szórpa alaposan eltömiti a szánkat – fulladunk a vessoroktól, érkeznek a szellemek (*Esti szervek*), felélednek a halottak (*A bálvány*) és nem maradnak el a „szorongáslények”