

Noha a versek többségét a saját hatástalanságunkra, sokkal inkább tehetetlenségünkre való rádöbbenés tragikuma itatja át, bizonyos sorokban mégis a humor és az ironia mellékzöngéit hallhatjuk felcsendülni: az egyik versben például az éj pöfékelő biciklitolvajként nyargal a sorok között (*Az éj nagy*), míg egy másikban a lírai én egy billegő bajszú szoborral kezdeményez párbeszédet szombat hajnalban (*Hogy elviseljem*). Első olvasásra talán joggal élhetnénk a komolytalanság gyanújával, ha azonban a kötet világát egyfajta értő madártávlatból szemléljük, akkor ez az eshetőség érvényét veszti. A versbeszélők emlékezései ugyanis nem pusztán a „helyrehozhatatlan idő” visszafordítására tett kísérletek (pl. *Ki vagy*), vállalkozásuk nem merül ki a múltban. Otthont és válaszokat keresnek az otthontalanság és a választalanság birodalmában.

A kötetben voltaképpen minden egyes rezdülés, villanás és visszaidézés azt a teret próbálja körültagogatni, ahol valamiért megtorpan a kikíváncozó megnyilatkozás, ahol a némaság diadalmaskodik, ahol egy „lány izzik a szó udvarán” (*Nem érzek semmit*). A megszólalók, vagyis inkább a megszólalni vágyók „az érzékenység határán” (*Végigtekint az Űr*) szaladják körbe a csön-det (*Aludtunk*), szeretnének kitérni a némaságból (*Uram, én*), de szorítja őket az ég (*Ahogy az alkony*). A végesség szorítása különös gravitációt hoz létre a versek dimenziójában, az emlékképek égitestei közé beszüremkedik a transzcendencia, amely egy szavakon túlmutató kifejezési lehetőséget biztosít a versbeszélők számára: „szeretnék holnap / mégis szétragyogni” (*Sose szerettem volna*).

Ha a megszólalások végül mindig megtorpannak, és az ember–ember közötti megnyilatkozási kísérlet mindig kudarcba fullad, akár visszatekintve, akár előre szaladva, akkor természetes, hogy előbb-utóbb felmerül az igény egy olyan létezési sík iránt, ahol megértve lehetünk. A versbeszélők a kimondás lehetetlenségével eltelve az égi szférának szegeznek kérdéseiket, párbeszédbe lépnek a lehető legtávolabbi: „Uram. A szó tiéd” (*Uram, én*). Véges eszközökkel azonban nem képezhető le egy végtelen nyelv: „Hallgatásod / nem értem”. A dialógus tehát itt is tragikusnak bizonyul, noha van feloldás. A legérzékenyebb felfedezése a kötetnek talán éppen az, hogy nem kell feltétlenül álomvilágba menekülnünk, nem szükséges kiszöknünk a hiányon át a sohanemvoltba (*Milyen a kutyaugatás*) ahhoz, hogy ne nehezdedjen ránk földi oldalról a megértetlenség terhe, az isteni részről pedig a saját megértési képességeink végessége. Lehetséges ugyanis részesülni olyasvalaminek a lényegéből, amire vágyakozunk: „ragyogunk, mikor boldogok vagyunk” (*A lejátszólista*).

Wirth kötetének első benyomásra többirányú reménytelenségét vázol: egyrészt olyan emlékképek jeleneteibe szólít minket, ahol a megszólalás pusztán vágy marad, másrészt pedig emlékezteti olvasóját az isteni és az emberi közötti távolság visszhangtalanságára. Azonban mindkét lehetetlenség feloldása ott rejlik a sorokban. Az érzékekhez tapasztott emlékezés révén az emlékek nem újraélhetővé válnak, hanem folytathatóvá, újra és újra felidézhetővé: a „fonnyadt ínyhatáron” ismét érezhető a „csurranó nevetés” íze (*Légy meggyomag!*).

WIRTH  
IMRE

Úgy járkálsz, mintha lenne otthon



scolar  
pmm

Noha a versszereplők nem lelnek sem otthonra, sem választokra, a kötetet átlengő transzcendencia valahogy azt sejteti, hogy erre nincs is szükség: „ólommal tömött kabátban állok / reggel véletlen, tele irgalommal” (*Nem akarok ma este*). Wirth Imre úgy szabadítja meg súlyától a végesség tudata, valamint az égi szféra elérhetetlenségének érzete által elnehezült huszonegyedik századi embert, hogy ábrázolja az őt összenyomó erők miérettjeit. Versbéli bolyongói végül a megragadható feleleteknél sokkal fontosabb dologra bukkanak: a tárgyakat, a szavakat, és legfőképp az embert átható ragyogásra, amely éppúgy összeköti őt a földivel és az égivel, amelyet átérezve könnyebbé válik a lehetetlen súlya.

CSEHY Zoltán

# Emlékhagyás, sztaffázs, uszonynosztalgia

(Hat magyar verskötetről)

A magyar költészet él és lélegzik, ezt tanúsítja ez az írás is, mely olvasónaplószerűen közelít hat friss, 2022-ben megjelent verskötethez. Gerevich Andrásé ráadásul a *Légzésgyakorlatok* címet viseli. Mondhatnám, hogy a líra légzésgyakorlatainak hat *edzéstervét* mutatja be ez a szöveg, de a légzés nem mindig akadálymentes, nemcsak a test vagy lélek állapota, hanem a légkör is determinálja. A kötetek kiválasztását semmiféle reprezentációs vagy illusztratív szándék nem befolyásolta, spontán természetességgel követték egymást, mint ideális esetben egyik lélegzervétel a másikat.

(DERES Kornélia: *Box. Jelenkor, 2022*)

„A tudat elé beparkol egy karaván.” Ezzel a sorral kezdődik Deres Kornélia kötetének, melynek egyik központi terepe az oázisról oázisra vándorló emlékezet, célja pedig egy teljességgel lehetetlen vállalkozás: kijutni mind a szubjektív, mind az objektív én sivatagosodó territóriumából, átlépni más, állati vagy mitikus, hibrid vagy posztumán létezésbe, netán egyszerűen csak valamiféle holisztikus válaszokat kínáló klasszikus világmagyarázat helyett egy sokat manipulált programként gondolni el a létezést. „Át kéne állni a külvilági / frekvenciára”, mert a külvilág tart bennünket számon létezőként, az helyez bele a jelenlétbe. Ráhangolódni arra, amiben nyakig benne vagyunk, ami maga az érzékelhetőség, létezésünk bizonyossága.

Egy másik irányulás is erőteljes: a trauma felőli kérdésfelvetésekre fókuszáló szövegek ugyancsak a kitöltött és kitölthető időre vonatkoznak, vagyis egzisztenciális szempontból a „traumaiságtól” bizarr létgenerátorra válik. Itt minden generálódik és manipulálódik, programozódik és átprogramozódik. A relativitás alapérzés, még a halak is „idézőjelek közé úsznak”, kifelé a realitásból, befelé a szövegbe, az allúzióba, a poétikus emlékfoszlányokba, a manipulációba. Az achiválás egyik formája a táj megszövegesítése („felkiáltójeles fák”), elképregényesítése. A folyamat azonban nem mindig rendszerező és leírható, az „antikvár érzések” inkább egy izgalmas lerakatot képeznek, melynek elemei katalógizálatlanok maradnak. A manipuláció erőteljes formája a kötetben a mitikus biodiverzitáshoz köthető keveréklyénység megteremtődése: a „halembertorika” például mint egy lehetséges nyelv a *Halogén fél* című versben konkrétan fel is merül. És mi az, amit ez a kiváló vers még kínál?

Akváriummetafora, az évszak fotótechnikai szétbontása, elemekre szedése, erőteljes érzékszervi benyomások, átjárások egymás hibriditásai között, különös jelzők („forradalmi fészkek”), melyek a „költői rossz” vonzerejére apellálnak, mint a *Nulladik néző* (*Árnyék*) című vers zárlatában. Nem véletlen, hogy épp ez a két szöveg keretezi az első ciklust.

A hal motívuma természetesen a klasszikus mozzanatok mellett Nádas Péter *Egy családregény vége* című művét is játékba hozza, de ez a motívika a második ciklusban teljesebben ki erőteljesebben. A *Családregény alja* című vers világosabbá teszi a kapcsolatot. „Alászállni a víztömeg mélyére” egyszerre jelenti a családi mitológia feltérképezését (lenn, a homokban az apa piroso Wartburgja jelenik meg két felnőtt csontvázal), egyszerre céloz valamiféle mélytengeri tudatarcheológiára, modellálja az emlékezőtechnikák szimbolikus energiáit és a test feloldódását ebben az energiaáradásban („húsom elfogy”), illetve idézi meg a születés traumatikus élményét („magzatkori stresszre fogni mindent”), az ártatlanságot mint tarthatatlanságot. A versbe ironia és humor vegyül, a hal itt tintahal lesz, a narrátor pedig „tintává válik”, azaz az itt megalkotott szövegtest vérvé.

A *Kérem, fáradjanak ki a történetemből* címet viselő ciklus már a címében is jelzi az archiválás, a muzealizálódás, a kisajátítás és az önprezentálás, a nyelv általi megmutatkozás konfliktusát. A metapoétikus utalások természetesen igen széles skálán értelmeződnek újra: az „Ezt tanuld meg: a kötött formákat / legfőbb ideje átvágni” imperatívusza pl. a *Reneteg: át sose vágta* című versben a táj megragadható ritmusára, geometrikusságára utal mint képtelenségre. A természet kiszámíthatatlan, nem képezhet kiegyensúlyozott imitációs bázist, harmonikus terepet ahhoz, hogy a klasszikus poétikai eljárásokra jellemző harmonisztika valamiféle utánzási alapja lehessen. A talaj ugyanakkor saját kénye-kedve szerinti „mondókákat szül”, a tudatból egy „nyestfejű ügynök” kornyikálása hallatszik. A létezők halmazállapot-változásra képes entitások: „macskák olvadnak szét a járdán”, a dolgok közti kapcsolatok a „nyelv alatt” szerveződnek, például az álomban.

A következő, *Lófarkas őseid* című ciklusban elő is kerül a narratívateremtés onirikus módja, amikor a narrátor önmagát „sleep dealerként” nevezi meg, és az alvás látszólagos passzivitásában teremt újra a szélsőségesen karnevalizálódó privát világot, méghoz-

zá a családi fotóalbumban látott, látható „lényeg” mitizálásának segítségét is igénybe véve. A családtörténet álomszerűsége azonban nem csupa derű, hanem „az ego előtti földrengés” ősalapota visszarepítő tudatrég felszabadítását is jelenti. A hunok, az állatias ősök, Szent Orsolya legendájának megidézése a babonák leírható „kiskirálysága” lesz, melyet az ellenség „szaga” hat át. Deres Kornélia számára egyaránt izgalmas probléma az egyén kiválásának lehetősége saját mitikus történetéből és a másikon keresztül megképződött mitikus tér szinte topografikus leírása.

A negyedik ciklusban ez a hibridizáló, sok humort tartalmazó mitizálás játékosan vegyül a traumával: „Pánikom kecske alakban. / Sipítózok, mint tüdőbeteg kisfiú altatás előtt.” Pán isten antik alakja a kötet emblémája is lehetne, már csak bizarr keveréklényisége, egyedülálló mitológiai pozíciója, a természetben lévő racionalizmus és az ösztönélet, az állati és az emberi lét közti átjárás miatt is. Egyszerre tombol benne a teremőerő és a kéjsóvárság, az örök visszatérés antik körforgásának racionalizmusa és a hús vágyainak pillanatnyi igénye. Persze, hasonló pozíciót tölthetnének be a szirének is, akik „köztességeikkel” ugyancsak képesek összekötni emberit és állatit, látványosat és hangzót, társítani a szépség érzéki mámorát és halálos mérgét.

Ugyanebben a ciklusban kap helyet az a vers is (*Kerozin-kúra*), mely a kötet cím egy lehetséges értelmére világít rá, a költői archiválás technikájára, melynek lényege „egy képzelte világrend szerint / haladni dobozról dobozra”. Az archiválásnál vagyunk ismét: mások fennmaradt dolgai és a magunk által hátrahagyott dolgok „bedobozálásánál” vagy éppen feldolgozásánál. A „kádári kánaán” bizarr reinkarnálódásának történéseihez kötve megjelenő „irodalmi wellness” fogalma a „rendszerkritika” és aktuális közköltészet viszonyát is érinti. Deres Kornélia kötetének ugyancsak hallatlanul izgalmas vonulata az irodalom közéleti szerepének rendkívül markáns, ugyanakkor mindig kiemelten nívós problematizálása (lásd például a *Hamelni patkányfogó* című verset). A *Paradise Alley* című ciklus is rájátszik a közéleti narratívára, a hagyomány egyszerre vonatkozik a posztmodern szövegkezelés csapdáira és a történelemfeldolgozás elmaradására. „Ez itt a posztkomcsi Paradise Alley”, írja Deres, és megalkotja a *Tőth oldalról* című vers koordináta-rendszerét a családtörténet szövevényében. Ez a paradicsom a „nagyapai génekkal” kerül párhuzamba. Az akvárium helyét ebben a ciklusban a strand veszi át, a halakét az „uszonyosztalgia”. A hős felkészül a „diadalmas” kivonulásra, csak éppen nem találja a kijáratot.

**(GYURÁSZ Marianna:**

*Már nem a mi völgyünk. Kalligram, 2022)*

Gyurász Marianna első, dekoratív megjelenésű kötete több ponton is rokonítható Deres Kornélia könyvével: itt is kiemelt szerepet játszik a natúra egésze mint az antropológiai beágyazottság viszonyrendszere, illetve mind a metapoétikus gesztusok jelenléte, mind pedig az emlékezzeteknikák terhelésszámja. „A félig kopasz lányra gondolok, akit csak leírva láttam” — kezdi *Kozmológia* című versét, melyben a szavakból teremtett dimen-

ziók, a traumák, a róluk szóló beszéd és a személyes érintettség pompásan érnek össze. Gyurász Marianna nyelve azonban sokkal több már leltárba vett fordulatot és véletlenszerűnek ható hordalékot tűr meg, a szövegek időnkénti heterogenitása pedig mintha különös asszociáció-ötvözetekkel alakítaná a verset („szabad asszociációkban szenvedek”), s ilyenkor a szöveg valóban nem sokkal több, mint amit az egyik cikluscím úgy fogalmaz meg, hogy „barátkozás a gondolattal”. „Kevés történetem van, de nagyon sok gondolatom” — írja *Ez itt egy cím hiánya* című versében a szerző. Mind a szöveg címe, mind az idézett sor a hiány megfogalmazásának variánsa. „Azt mondja, engem csak a hiány érdekel, / az ott nem lévő dolgok” — olvasható *A keresési előzmények megtekintése* című versben a másikon keresztül megszólaló én egyik öndefiníciós kísérlete. A kötet egyik alaptémája éppen ez a permanens hiány: az emlékezet illanásából, a test romlásából, az idő múlásából fakadó klasszikus hiányok mellé azonban a felvállalt hiányok is felsorakoznak. Ilyen például a cím helyén a cím hiányát jelző, ugyanakkor címként funkcionáló hiány, vagy a vers zárlataként megjelenő bevallott „tehetetlenség”: „Ezt már sosem tudom befejezni.”

Vannak ugyanakkor erőteljesen anekdotikus szövegek, melyek akár csak Deresnél, itt is a családtörténet, a családregény mélyrétegeit fűrkészik (*A mű*), vannak lírai polaroidfelvételek (*Fotózunk, vonatból*) és vannak traumaelemző verspatológiák (egy egész sorozat *Anatomia Pathologica* címmel 0-tól 4-ig). A nőiség különféle létmódjainak jelentős szerep jut, de ezekben a szövegekben is fontos szerepet játszanak az észlelés, illetve az archiválás módozatai. *A mű* című versben a dédanya nappalijában található festmény adja az egyik apropót a dédanya megidézéséhez, de a női pozíció szituálhatóságának, a női önzonosság helyének, tereinek analíziséhez is. A dédanya nem tudja, vajon ő-e, aki a festményen egy gyereket mosdat, vagy őt mosdatják-e, mindenesetre a szereplehetőségek adottak. A vers itt lép túl a konvención: a dédanya a folyóval való azonosságot is el tudja képzelni, sőt a festményben egykori szerelmét imádja, a festőt, aki megfestette őt, aztán vagy a háborúban halt meg, vagy májbetegségben a párizsi nyomornegyedben, de az is lehet, hogy kettejük helye egy egészen más, egy sokkal prózaiabb vagy épp-hogy sokkal legendásabb történetben lenne.

A mesélés, a szövegképzés nyitott lehetőségeivel való játék ad energiátöbbletet ezeknek a lírai versnovelláknak. A perspektívaváltások a kötetet eredményesen dinamizálják: „felülről figyelem az útvesztőt, / boldogan bolyongsz benne”. Ez a labirintusmetafora szinte kötetkompozíciós erejű kép. „A matematika összes törvénye iránti tisztelet” sem elég azonban ahhoz, hogy ezt a labirintust átlássuk. Gyurász nemcsak a matematika, hanem a „fizika és biológia hatályban lévő” törvényeit is viszonyítási alapként kezeli *tojáshéj* című versében. A természettudományi törvények hatálya és szavatossága azonban a költészetben bizonytalan, ennek konkrét oka ebben a kötetben részint a patológiaversek különösen izgalmas, költői diagnosztikája és a fel-felbukkanó neoszürrealizmus („ásítunk és lenyeljük a lámpát”).

A fűszövegen szereplő életrajz fontosnak tartotta kiemelni, hogy a szerző „molekuláris biológiából” diplomázott. És ez nem marginális dolog, hiszen a biológia és annak lélektani összefüggérendszer a kötet szöveggenerálási eljárásaira is hatással van, ahogy a tudatműködés fiziológiai háttere is szinte mikroszkopikus vizsgálat tárgya lesz. A *Nem szín* című versben pl. egy szikrákat belélegző tüdő leírását olvashatjuk: a szavakkal alig kifejezhető jelenség hatványozottan objektív, szinte orvosi leírása épp a regiszterek szerencsés keveredésének köszönhetően válik verssé. Az orvosi diskurzus több ponton is belép, és megsokszorozza a szöveghely erejét, pl. a *Szort* című versben a „tisztelegesen beültetett válltömés” anatómiai korrektsége járul hozzá egy díszvacsorára készülő személy saját társadalmi szerepének vélt korrektségéhez. Az izolálás, az operáció, az alkoholban tartósítás poétikai eljárások analógiái is. Az *Anatomia Pathologica*-sorozat öt versét érdemes együtt olvasni: ezek a felszabadított szövegek talán a leginkább Györfy Ákos *Szövegek T. J. hagyatékából* című versciklusával rokoníthatók. Monológokról, belső asszociatív szálak mentén szerveződő traumaelbeszélésekről és emlékfoszlányokról van szó, folyamatos destrukciókból, önértelmezésekből megkonstruált portrékról.

Az emlékezet hordozóiként erőteljes a megidézett fotók jelenléte, de a memóriakártya is felbukkan, noha az információáradattal a technika képtelen megbirkózni: „minden rám épített / memóriakártya tiltakozik a további információ ellen, mert már a / legbanálisabb, / legegységesebb félgondolat sem fér el a / keretei között”. Nem hibátlan a kötet, olykor ügyetlen, zavaros megoldásokkal is találkozunk („szőke hajában műanyag epres csat voltam / szabadidőmben”) vagy önmaguk paródiáinak ható, körülményes vagy patetikus álgnomákkal („a kulcsot mégis minduntalan magadba zárd”, „nem életünk, hanem cselekményünk / van, és talán karakterfejlődésünk”), persze, nem teljességgel kizárt, hogy ezek egy ironikusabb olvasatban akár életképesek is lehetnek.

**(KUSTOS Júlia: *Hullámtörő. Jelenkor, 2022)***

Kustos Júlia első kötete rendkívül jól szerkesztett, egyszerre takarékosan szerény és félelmetesen gazdag kompozíció. A cím is telitalálat: a vers, a nyelv valamiféle természetes vagy mesterséges gát, egy, a kikötő viszonylagos nyugalomát biztosító építmény. A kötet cím nélküli, kurzivált előverse gondosan körbe is járja az alapmetaforát. Felbukkan itt a test és a nyelv, az elmondhatóság és a fiziológiába zárt ember kommunikációs potenciálja közti feszültség némi transzcendenciával fűszerezve („nézd testünk szép templomát / szétveri a szó”), a fiziológia leválasztásának izgalmas képzete a tudásról („a vízről tudni szomj nélkül”), de a költészetet maga alá gyűrő objektivitás képe is („a tárgy szenvedélytelen / gyűlik”).

Ebben a kötetben is szerephez jut az emlékezés, a trauma, a mitológia, ám mindent egy jól kiépített hullámtörőn innenről látunk. Meseszerű vagy mitológikus narratívák történetfoszlányai, mozaikjai tűnnek fel és tűnnek el, a kötet egyik alapelve

maga az átváltozás, a szerepekbe helyezkedés, a drámai monologizálás vagy akár az artisztikus áriázás.

*A dicső Odüsszeusz kalandjai* című költemény az utazást metapoétikus értelemben is kiaknázza, strófáról strófára változik a helyzet, az utalásrendszer, míg végül a záró strófában megérkezünk majdnem „ugyanoda”, hiszen ez a strófa egy fontos szó kivételével („újrafesteni” / „elfelejteni”) azonos a nyitó strófával. A cél elérésének ideje itt is, akárcsak Homérosznál, emberi keretek között kifürkészhetetlen, az elnyúlhatatlan életmetafora maga a poétikus végtelenség, a körkörös antik idő, hiszen az isteni akaratnak köszönhetően „megtett méterenként duplájává / növekszik a táv”. A szirénkaland központi helyet foglal el a kompozícióban: „Az árbóc gerincemmé lesz / körmöm alól a viasz kiolvad”, ráadásul a hajótest és a férfitest azonossá válása, közös nevezőre hozása meghatározza a különféle narratívákból megkonstruált magánmitológiát is, hiszen Odüsszeusz történetének világa immár „csigolyákból” épül. A szöveg egyes regisztereinek ilyen szervesülése, illetve a tárgy és a verstest megformálásának ilyen kifinomultan jelentésszerű harmóniája a kötet szinte összes versét jellemzi. A *Minszk, utazás* című szövegben a hétköznapi gesztusokban velünk élő diktátor permanens, diskurzuskorlátozó jelenléte vezet el a hamis konklúzióig („minden a legnagyobb rendben”). A metalepszis itt is bekövetkezik, a manipulált valóság hamis retorikájából szinte közvetlenül át lehet lépni egy festménybe: „szabadságuk, hogy életük egy festmény”, ám nyilvánvalóan ez a festmény is csak stilizáció, a diktátor számára erővel fenntartott látvány. A mítosz, legyen az politikai, személyes vagy kultúrtörténetileg leterhelt, tágas dimenziókkal látja el a kötetet. Ikarusz az azonos című versben kilép a maga antik környezetéből, egyszerre jelenik meg hiányként („semmi szárnyalás”) és banálisan tárgyiasított metaforaként („nyarak / olvadó buszokon”). Az átváltozás rendkívüli plaszticitással jön létre a tükörkép hagyományosan narcisztikus kontextusának lebontásában a *Serdülő* című versben. Kustos Júlia itt az ovidiusi alapmítoszt internalizálja létfelfogássá, teszi alapelvvé, kerekíti ki a női, az emberi sors, az elmúlás szemléletes drámájává: „A tükörben figyelem, hogy öregszem / nővéremmé, anyámmá, miközben / térdig gázolok az eldobált játékokban”.

A metapoétikus elemek is kiválóan szervesülnek a szövegekbe. A hatalom analízisét adó *A lámpalázás verse* című szövegben az egyik példa verstani alapú: „a nép törhe- / tetlen, mint az alexandrinus”. Nyilvánvaló, hogy a sor felidézi az *Erőltettet menet* kettőtört alexandrinusait, de Kustos az iróniát megfajlí még egy elválasztással is. Az alexandrinus, kivált az a változata, mely a magyar köztudatban nibelungizáltként honosodott meg, nem egyszer úgy alkot egészet, hogy a távolságot, a szünetet is önmaga szerves részévé teszi. Ez a materiális törésekben megjelenített ellentmondás vagy hiány szimptomatikusan jelzi azokat a stratégiákat, melyeket a Kustos-vers működtet. A törés, az ugrás, a szétfeszítés érzékiségét. Kielezett verhelyzetek ezek, mint az a szituáció, melyet a *Gyermekláncfű* című kis remeklés ír le,

amikor a hangyák vonulását széttúró „rossz gyerek” egy omladék mellé guggolva „tíz centi félelmet és rettegést talált”.

Az erotika, a szexualitás is felbukkan több versben, még-hozzá rendkívül egyedi tónusokat megszólaltatva: az aktus „szégyene” és a kisajátítás individualizmusa kerül konfliktusba a *Név nélkül* című versben, mely ugyanakkor pazar humorról kompenzálja a csak „leánykori” névvel elviselhető „szégyent”. Valamiféle önironikus önnevelés, vágyat és beletörődést elegyítő hangulat árad az *Invokáció, dekorum* című szövegből, mely a partneri imperatívuszok után meg-megtöri, szaggatottá teszi a tárgyról való beszédet. Ofélia a kötet egyik fontos „szerepe”: egyik legszebb materializálódása az *Ofélia, felelek* című versben egy magára hagyott zárójel: „mert zárójel / egyedül nem állhat:”). Ofélia egy költői kérdezz-felelekben vesz részt, mely szögletes zárójelkei közötti mondatokban valósul meg. A szövegkritikában az utólagos betoldásokat jelölő gesztus a diskurzus, a hagyomány elbizonytalanodását jelöli. És bizony vannak itt gyanús torzulások vagy átváltozások: a „[A dohznak a szagát mint tömjént ajándékul / megkapod.]” sorban nem nehéz felismerni a „A távolságot, mint üveggolyót, megkapod” sor kissé bővített analógiáját. A szövegműködés technikáit Kustos Júlia magabiztosan ismeri, és a kötet egyik fontos, megidézett mítoszára, a Pygmalion-történetre utalva állíthatjuk, hogy teremtményei jobbra teljes értékű életre kelnek.

**(VIDA Gergely: *Mellékalak. Kalligram, 2022*)**

Vida Gergely ötödik verskötetének központi kötetkompozíciós metaforája a sztaffázs, azaz a marginalizált, pusztá dekoratív, helykitöltő funkciót betöltő figurák kitalálása, megfigyelése vagy elhelyezése a lényegi látvány mellé. A szem a mellékalakokra figyel, a szerző a kompozíciót teljessé tevő marginális mozzanatokra fókuszálva teremt értelmezői bázist a maga világa számára. Nyilvánvalóan ebben a kisebbségi pozíció, a peremlét is belekódolódik, ám a vállalkozás jelentősége elsősorban a megfigyelő pozíció szokatlan tapasztalatainak megosztásában rejlik, hiszen a szövegek egy része azt az illúziót kelti, hogy a választott pozícióból jobban látszik a „lényeg”, vagy hogy ezek a sztaffázs-elemek valamiféle titkos kódok, a személyes mondanivaló tényleges hordozói, melyekről épp a „lényeg” igyekszik elterelni a figyelmet.

Az elgondolás rendkívül izgalmas, főként, hogy El Kazovszkij, Magritte, Caravaggio, Mantegna festményeinek, munkáinak ilyen típusú redukált ekphrasiszai mellett V. G. családi fényképalbumából származó dokumentumainak sztaffázzsolása is megtörténik. A versek nyelvezete is követni látszik ezt a sztaffázzsjelleget, ugyanis a leírás szenvtelenségét minduntalan megtöri a szubjektivitás asszociatív elemeiből kiépített, regiszterkeverő retorikai kanyarok. Ezek a három mű (Derek Jarman Sebastianus-filmje, Tözsér Árpád Sebastianus-verse, Mantegna Sebastianus-festménye) „sztaffázzsolásaként” elgondolt *Egy Sebastianus-előretékinés* című versben motivikus torlódásokat, széttartó irányokat generálnak, szöveget a szövegelés kedvéért: „végül majd egy csupaszra borotvált vulva ajkairól /

szólít a rettenet, / a legkitartóbb rajongó, / gondosan ápolt szenvedéseid — / egytől egyig — a neurobiológián eltaknyolnak”. A privát fotók és az elképzelt csendéletek tudatarcheológiája koherensebb nyelvi világot teremt: a narratíva a látványból bomlik ki, és szinte mágikus erővel rohanja le a többi érzékszervet. Ez a rajtaütésszerű verstechnika a kötet talán legizgalmasabb eljárása, s talán épp ezért lesz *A 13 sztaffázs* című ciklus a kötet sikerültebb része.

Az *Alsóörs, némafilm* című ciklus egy balatoni nyaralás kulisszáit rekonstruálja, most is főalakok nélkül, az időtlenségbe folyva („Szombat délután fél kettő. / Bármelyik év.”) és a teret is lassan virtuális univerzumra cserélve („a strand, igaza van a Wikipédiának, / valaminek a határa lesz”). A némafilm szinte melankolikus vizualitását a versbeszéd nem emeli többszintű narratívává, viszont a látás ironikus territóriumokat is meghódít („odabenn felizzik a prosztatám”), melyek elsősorban anatómiai természetűek, vagy a közszemlére tett „nyaraló” testhez kötődnek („Kicipelem hátamon a pattanásokat, / az esendőség kurvái leszünk.”).

Vida bizonyos típusú hermetizmussal is kísérletezni kezd (például a *Krízis* című ciklusban), ezek némelyikében Pilinszky János alakja is megidéződik (*Pilinszky mosogat; Pilinszky halogati*), ám ezek a szövegek az ironikus destrukción túl viszonylag kevés vegyértékkel csatlakoznak a Pilinszky-univerzumhoz. A kötet vége felé különféle logikai, nyelvi műveletek, manipulációk lépnek elő versszervező elvvé (*Gyakorlás afáziára; Gyakorlás szorongásra*), illetve a kombinatorikus játékok szubsztitúciós energiáira esik a hangsúly (*Utópia*), és szinte minden viszonypontra nélküli sztaffázzsá változik.

**(GEREVICH András: *Légzőgyakorlatok. Kalligram, 2022*)**

Gerevich András ötödik verskötetének címe kiváló választás: egyszerre utal az életelv folytonosságára, illetve a lenyugtatás, a konzolidálódás, a fiziológiai harmónia vagy a meditatív ráhangolódás elérésének, megteremtésének lehetőségeire. A légzés alapvető fiziológiai funkció, melyről szinte tudomást sem veszünk, hiánya, megakadása, felgyorsulása vagy lelassulása viszont azonnal kihatással van teljes működésünkre. A pandémia korában a levegőhöz jutás aktuális dimenziói is felértékelődnek (a *Pandémia* című versben ez explicit módon meg is jelenik: „lélegzetről lélegzetre telt el az év”), de a metaforikus konnotációk játéktere is elég nyitott ahhoz, hogy izgalmas lehetőségeket kínáljon fel az értelmezéshez: a versek légzőgyakorlatok egy olyan kulturális-társadalmi közegben, ahonnan egyre jobban fogy a levegő, ahol mindenfajta másság fojtogató levegőtlenységbe kényszerül.

Gerevich versnyelve minden eddiginél narratívabb és türelmesebb, dózisokban adagolt információi, benyomásai, meglátásai szinte prózai éleslátással kontextualizálódnak, majd a felvitt színek hirtelen eleven képpé állnak össze. Erőteljesen felértékelődik a természeti környezet jelenléte mind a lírai leírásokban, mind a költői analógiaképzésben.

A *Balaton baleset* című kiváló vers az iszapszag jelenlétével indul, majd egy autóbaleset egzakt leírása következik, miközben az autó szerkezete és a test anatómiája, illetve a lélek illanásának képzelet egymást átjáró narratívaként erősíti fel a roncsolódás állapotrajzát („a távozó lélek megcsillan / a párolgó hűtővíz gőzében”). De a szöveg mintegy ki is tágítja az alapasszociativitást, részint amikor kinyílik valamiféle bizarr harmónia irányába, például: „a szélvédő fényes üvegszilánkjai / konfettiként szóródtak szét”, részint amikor a költő markáns párhuzamokba rendezi az ijesztő, létszorogatosítást fokozó méret- és dimenzióváltozásokat, például: „összepréselődött az alváz, / mint egy eltaposott joghurtos pohár”. Hiszen az önazonosságunk elvesztésétől való félelem egyike alapféleleimünknek. A gondolatok labirintusának kiürülő képe a rothadó testbe labirintusokat rágó férgek természetes „boldogságával” társul. A vers második részében ugyancsak megfigyelhető ez a biopoétikai képzettsérsítés-technika: például amikor a szentjánosbogarak fénye kerül analóg viszonyba a „diszko stroboszkóp-szívének” pulzálásával mint egy alternatív életelvel.

A *tenger virágai* című versben a virágok magában a szöveg(tenger)ben mint instabil tápegységben burjánzanak, ahogy a testben „virágzanak a sebek és fekélyek is”: az eljárás érzékelhető a kreatúra-lét közös nevezőre hozásának egyik módszereként is, de az átrendeződés örök dinamikájaként is felfogható („ezt a vidéket egykor tenger borította”). A cserealakzatokkal űzött gondolat kísérlet, a logikai kombinatorika meg tudja fordítani a viszonyokat: például a metafora visszavezet a testhez, a metaforáról jut eszünkbe az objektív, metaforizált tartalom, vagyis a költői kép a visszakövetkeztetés képlékenységét irányozza elő, és nem az evidens látvány vagy tény átalakíthatóságának kalandja érvényesül. „Haláloed metaforája vagy” — írja például Gerevich. A sokszor első olvasásra rendkívül áttetszőnek vagy egyenesen szellősnek ható szöveg a finomsztruktúrák kalandjait rejti.

Az *Egyetemi könyvtár* című szöveg például a „sport után ulla- zuló izmos testek” könyvtárban „kihangosított csendjét” mutatja meg, majd, amikor a fiúk kimennek szeretkezni a mosdába, a zajt zajjal nyomják el („megnyitják a csapat”). A könyvtár az érzékiség otthonos terévé válik, sőt edzőteremmé („betűről betűre edzik magukba a tudást”), az olvasás a dantei világgönyv-metafora megidézését sugallja, a földi időt magába olvasztó kozmikussságot, melyet Gerevich összekapcsol az érintés erotikájával („a napok könyvekként simulnak egymáshoz”). Az olvasás aktusa a létezés kibetűző világgértelmezéssé válik, mely a titkos tudás egyedi másságait hozza létre, az érzéket a megismerés, a tudás alapértelmezett formájává teszi. A *Költő a konditeremben* című vers ugyanezt a fűzérfonatos analógiatechnikát használja: a narcisztikus test ideális konstrukciója a vers, az eposz „absztrakt és metaforikus” izomzatával rokon. A testépítés metapoétikus aktussá válik, az „izmok hajlatában rímek / feszülnek”.

A *Két test között* című szöveg Pilinszky-intertextusokból építkezik, alcíme szerint remix: a szöveg érdekessége, hogy a Pilinszky-versek diszkrét homoszexualitása itt kiugrasztva je-

lenik meg, a remix coming outoltatja a szemérmesen enigmatikus Pilinszky-lírára, miközben őrizni tudja annak önzonos költői gesztusait is. Ez a queereles ugyancsak innovatív eljárás, és több ponton lép be a kötet sűrű diskurzusába, például az *Adonisz születése* című, El Kazovszkij emlékére írt versben az „el-pusztíthatatlan” ártatlanság szüzességének fájdalomossá növelése válik bizarr művészi életprogrammá. Mások verseibe, műveibe nemcsak belépni lehet, hanem össze is lehet futni bennük másokkal, vagy egyenesen a költői énünket formáló másikkal: „egy O’Hara versben találkoztunk”, írja Gerevich *A dunaparti tigris* című, Kántor Péter emlékének szentelt versben. Mindkét költő O’Hara-fordítóként is ismert, sőt az O’Hara-féle versnyelv poétikai hozadékait mindketten remekül hasznosították.

Olyan vers is akad a kötetben, mely a címét kölcsönzi el mástól: a gerevichi *Chanson d’Automne*-ban azonban a nyárban elviselt ősz elégikumából korántsem lesz Verlaine-dal, sokkal inkább a másik testszágának „virágzása” jelzi a felkavart „holt avart”, miközben egy érzéki aktusban a táj is testté lesz, a szél pedig ideig-óráig „kiszellőzteti a táj füledt hónalját”. Az önironikus elégizálás finom melankóliává oldódik: a kötet alap-tónusa ez. Az emlékezés tellurikus-tektonikus asszociativitással párosul (*Földemlék*), mindannyian a föld memóriájának részeivé válunk, egy hatalmas archívum részeivé. A kötet minden ízében koncepciózus, egyszerre visszafogott és természetesen kitarulkozó, anyaga erős egzisztenciális töltettel rendelkezik.

**(HORVÁTH Benji: *Emlékmű a jövőnek. Jelenkor, 2022*)**

Horváth Benji könyvének címe is az emlékhagyás, az archiválás kivételesen aktuális kérdéseire utal, miközben az *exegi monumentum* horatiusi gesztusát a kötet verseiben fokozatosan önironikusan ki is forgatja. A gyökerek, az eredet, az átkeles motívumai is rendre kifordulnak a képviselheti vagy az ént hiperérezkennyé transzformáló költői hagyomány közhelyessé silányított jelentéseiből.

Az emlékezet megőrzésének számos hordozója jelenik meg a kötetben, az egyik leglátványosabb változata a *transzparensék az emlékek erdejében* című versben: „van valahol egy album / suttognak lapjai ahogy kinyílik / egy lángba borult domboldalon / a fotókat kikoptatta az őket / körbeölelő semmi”. Világos, hogy az emlékhagyás lényegében kudarc, lehetetlenség vagy csak ironikus játékká szelídített naivitás, hiszen az emlékjel maga sem lehet biztonságban. Az album nemcsak afféle dantei világgönyv-parafrazis, hanem Amália Crişan képzőművész konkrét munkája, mely védtelenül kerül bele ebbe a szövegapokalipszisbe. Ez a párbeszéd különösen termékeny, hiszen folyamatosan felnyitódó, táguló aurát teremt maga köré, miközben a referenciális létezés és a művészi megformálásból sarjadó „örök élet” konfliktusát ironikus teátrilitással viszi színre a „baselitz-virágok és nitsch-függönyök” „pixeles arborétumában”.

A versek spontán lendülete lenyűgözően könnyed, akrobatikus, tele populáris kulturális utalásokkal, Horváth egyszerre

tud az elmés-intellektuális anekdotamesélő, az irodalmi allúziókkal és sorvezetőkkal manipuláló szöveggenerátor és a vagány, punk dalköltő, szöveglő pozíciójában is autentikusan megnyilatkozni. Ez a fajta mozgékony, különösen felszabadító a mindenre rálicitáló traumaköltészet vagy a nyelvek közé szorult transzkulturális feszkelődés esztétikai értelemben véve sokszor kifejezetten unalmas szövegeinek zúdulata között. Nem zár ki semmit, de nem is keresi az épp aktuálisnak vált konceptualizmust. Van itt hagyomány is: a *nárcisznak pánikrohama van* című versbe például a mitológiai allúziók mellett Marno János szivárog be, de csak módjával, hiszen az asszociativitás pánikszzerűen rohanja

le a szöveget, és a hangzáseffektusok felpörgetése magával ragadó örvényeket generál: „kifordítom befordítom / és beömlik a külső tenger”. Az *Ikreik hava* cím sem éppen előzmény nélküli, és az árnyak, a szövegárnyak megállíthatatlanul jönnek, „feloszlanak és reanimálnak”. Kifejezetten lendületesek a verses kiállítás-kommentárok, a kötet-címadó szenvedélyes vers is Gagy Botond festményeinek ihletésében fogant szöveg.

Horváth Benji a rapszódia mestere, kiváló dramaturgiai érzéssel komponál egybe látszatra széttartó hangulatokat, hangokat, váratlan energiagócokra bukkan, ő is alakváltó és idomár, ahogy egyik versének címében saját karaktereit jellemzi.

