

getlen tőle. József Attila-i magány. Talán ez is adekvát kifejezője ennek a léttapasztalatnak. Ontológiai árvaság- és egzisztenciális magánytapsztalata a beérkezett, érett, elismert alkotónak. Ellentmondás? Aligha. Valami, amit a költészetből is jól ismerünk: a *Boldog, szomorú dal*ból, az *Ősz és tavasz között*ből, és még sorolhatnám, honnan. Világadapter, világhiány, világfájdalom, világárvaság – a József Attila-i lenyomat mögött/fölött/alatt persze ott rejlik az – e szempontból teljességgel József Attilából kinövő – újholdasok világhiány/világárvaság-lenyomata. A Nemes Nagy-líra nyoma, és itt most mintha a Pilinszkyé is – ez pedig új! A *Világadapter* határkő ebben a perspektívában is.

A korai Tóth Krisztina-költészetéről azt mondták, nyugatos (leginkább első nemzedékes), újholdas. Most egy olyan tendencia látható, amely az utóbbi köteteket egyre mélyebben rokonítja a József Attila-poétikával. Többek közt az imént említett szempontból is. És itt már jóval többről van szó, mint a *Porhától* kezdődően a korábbi kötetekben is meghatározó József Attila-hatásról, a különféle intertextusok sokaságáról, a parafrázisok és imitációk gazdag változatairól, melyekben a költő újraírja-újraértelmezi a József Attila-i hagyományt. Erről sokan, sok mindent írtak már. Én most egy mélyebb poétikai, szemléletbeli rokonságra gondolok: ezt látom az új kötet egyik fontos újdonságának. A fentieket kiegészítve – mondjuk így – az *ontologizáló* líra olyan válfajának látszik a *Világadapter*, mely mögött számomra a legmarkánsabb előzménynek a József Attila-költészet mutatkozik.

A *Hosszúalvó* a *Világadapter* záró verse egyben: ahogy az utóbbi verseskötetében is, a költő kötetzáratként súlyos, metafizikai távlatú, ontologizáló hosszúverseit helyezi el súlypontként. A *Hosszúalvó* – a *Hangok folyója*, az *Esős nyár* párjaként –, ahogy a *Dal a titkos életről*, a *Háromnegyed*, az *Idő, idő, idő* vagy a *Csillag* – nagy valószínűséggel ott fog szerepelni Tóth Krisztina válogatott verseiben, vagy abban a képzeletbeli kötetben, amelybe az olvasó a költő legjelentősebb verseit helyezi. És azon is túl: a magyar líra nagy, emblematikus költeményeinek sorában: a *Hajnali részegségtől az Eszméleten át az Apokrifig* vagy a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* címűig. Ezzel a súllyal, a *Hosszúalvó* súlyával a kezemben teszem le a *Világadaptert*. Nem könnyű szabadulni tőle. Hosszúalvásokkal sem... (*Magvető*)

SZÁVAI DOROTTYA

## Ízek üvegharang alatt

MEZEI GÁBOR: NATÚR ÖNTVÉNY

A *natúr öntvény* túlnyomóan a fizikai érzékelés állapotait mozgósító írásokat tartalmaz. Matt és fényes felületeket váltogató, akváriumot idéző borítója zömmel nominális stílusú költészetet takar. Olyan ízeket, textúrákat, hőérzetet vagy illatokat sűrűn megidéző és azokat motívumhálóba rendező írásokat, amelyekben a szinesztézia dominál. Az érzékek azonban jócskán megcsalnak ebben a lírai univerzumban. Rendszerint összekeverednek az érzékelés területei, vagy kicserélődnek az ellentétes érzetpólusok. A szemantikai bonyodalom, ahogyan a jelcsere végbe-

megy, adja a jól formált – betűrímekben és alliterációkban gazdag, grammatikailag, szókészletében letisztult – költői nyelv savát-borsát. Csalogató látványt ígér egy kezdősor, a folytatásban azonban eltorzul a kibontakozó testkompozíció. „és az állandó zene a fák közül, a rezgés odabent. [...] a vér ólmos nyomai, lábban és sárban sűrűlő acél” (*acél*) Egy másik példa ugyanerre: „a tetőn galamb, szájából kisarjadzó / ág. [...] az alomban [...] egy összeszáradt állat.” (*macska/lom*) A groteszk látvány viszont hirtelen vagy épp hosszabb szöveg(fesz)távon tetszetős, nemcsak anyagga merevedik a szemlélő előtt, mintegy munkadarabbá – erre bőven találunk reflexiókat akár a címekben is. Illusztrációként az ötsoros (*cement*) című írást idézem, melyben az apró látvány-torzulások, finoman adagolt színesztéziás szókapcsolatok mértéktartó szövegépítkezéstről tanúskodnak: „völgybe növekvő cementkőd, a ködben nyirkos / csend. mire lenne, mi megneszelné, a völgy sűrűn / megáll, a táj kiönt. folyton lassuló rügyek, levegőbe / száradó, hulló levelek. pár csomó folyékony fűszál. / a táj, mire bármi megindulna, megköt.”

Mezei Gábor második kötete professzionális tollforgatóról árulkodik, és meglepetéseket is tartogat, főként első, *függelék*. címet viselő verseskötetve fénytörésében. Az „új komolyság” vizein járó, az érzelmességtől és a humortól továbbra is távolságot tartó írásnyelv váratlansága azonban nem ott csap le, az izgalom furcsa módon nem onnan érkezik, ahonnan első benyomás alapján várnánk. Tehát nem feltétlenül a szözerkezet alapú szemantikai csavarok, illetve az érzetkeverő bináris oppozíciók irányából. Kritikámban olvasatomnak erről a zökkenéséről igyekszem elsősorban számot adni.

A *natúr öntvény* rezonál arra a tendenciára – talán a szerző irodalomtudományos pályájától nem teljesen függetlenül –, mely az esztétikát, az irodalomelméletet pár évtizede jellemzi. Ahogyan erre többek között Gumbrecht is föl hívja a figyelmet (Hans Ulrich Gumbrecht, *Szellemtudományok – mi végre? Budapesti előadások*, Kijárat, 2013), az esztétika (a filozófia ágaként) és a műértelmezés (az irodalomtudomány részeként) a világ fogalmi megragadásán túl egy ideje az értelmező és az értelmezett tárgy testi kiterjedését, fizikai-térbeli jelenlétét is igyekszik (újra) figyelembe venni. Ezzel összhangban a saját test reflexióját, a testiség-térbeliség hangsúlyozását – legyen az tematikus, szemantikai, tipográfiai – magyar lírapoétikai tendenciaként is érzékeljük. Mezei szövegeiben a világbanlét szintén alapvetően a testi érzékelés által határozódik meg. A személyesség azonban visszavonulót fúj. Az egyes szám második személy körülhatárolhatatlan szubjektumra mutat (vissza), sőt, gyakran fedésbe kerül a beszélő szubjektummal, aki amely nem föltétlen emberszabású.

Mezei koncepciózus, egymással is viszonyba lépő ciklusokba rendezte szövegeit. Az egyes szövegcsoportok mellérendelő logikát követő példatárakként is olvashatók. Valamennyi tobzódik az ízérezékelés, a szaglás, a tapintás, a mozgásérzékelés tapasztalataiból származó beszámolókból. Az első, a bestiáriumok műfaját és nyelvezetét is megidéző ciklusban, a *monstrorum historiában* állati, növényi vagy épp ásványi létezők tulajdonságai cserélődnek föl. A madarat és fát vagy ásványt és puhatestűt ábrázoló – másutt csak sejtető – motívumok szövegről szövegre vándorolnak, ritkán szilárdulnak egyetlen kivehető szubjektummá, konkrét tárgyiasággá vagy akár csak körvonalakká. Egy adott versen belül különböző fokú lehet a képszerűségnek ez a fizikai tárgyat mutató-sejtető bizonytalansága: „fészkekben

évelő pikkelyesek” (*monstrum 11*); „fa nő kőből, kőből levél” (*kő/fa*), „nap fényében nem mozdul, bőre, húsa hideg, / nehéz nyálkás. kemény ásvány, só, sáros mocha.” (*monstrum 5*). A *monstrum* a szemünk előtt alakul, fő és bomlik szét részzeire, környezete elemeire. A grammatika gondoskodik róla, hogy eldönthetetlen maradjon, mi vagy ki az, aki él, avagy ki vagy mi az, aki eszik és akit esznek. Hasonlóan alakul ez a többi ciklusban is.

A *mostantól/ugyanott* szövegfűzér a ház, a szoba és egy benne helyet változtató, abban föloldódó embernek a fizikai síkra kivetülő kapcsolatát jelenetezi. A *minden tej* az élő és az élettelen körvonalainak egybeolvasztásával, a születés és a halál fizikai folyamatának képkivágásaival operál. Külön ciklus foglalkozik (*éhségtől haloványak*) kvázi-gasztronómiai élményekkel, archaizáló stílusban megírt receptekkel. „néhány erősebb csülök / perzselt oldalát késnek / vasával kapard, hornyolt / felével dörzsöld, füstös / ízét torkig beereszd.” (*szerda*) A *nehéz forgács* a test és közvetlen környezetének egymásba tükröztetése: „Még / szorít a pizsamád, de lazul már // az erek párhuzamosa.” (*kővér tű*). Külön ciklusban – *véges kötés* – találjuk a fizikai anyag megmunkálásának vershelyezeteit ilyen címek alatt: *részszög, véső, téglá, fecskendő, beton, acél, cement*. A *tájelegytan* szövegfűzére tematikusan a természeti táj fizikai viselkedése körül forog, de itt is a másik pólus, egy mesterségesen létrehozott épület elemei vegyülnek a leírásba. A tárgyak fizikai változásainak jelenetése ebben a két utóbbi versfűzérben válik igazán eseményyszerűvé, ábrázolt misztériummá, éppen ezért ezek a Mezei-poétika legmeggyőzőbb darabjai. „minden, ami szilárd, a levegőbe olvad. a lágyan forrasztott / hegygerinc szilikoncsipkéje hosszan ráfut a legkülső ház / alulról lúgos falára. forró sóder folyik, a régen gyúrt / kavicságyon vékonyodó palack, benne szürke buborékok. Etető / vagy savfürdő, puhára füstölt kövek, a hirtelen hűlő, egyre / apróbb szemcsék felett törékeny gázok. nehéz és felesleges, / könnyű és szükséges kötések, a nem szűnő feszültség, amiből / ez a langyos szél lett.” (*tájelegytan – 11*)

Valamennyi ábrázolt tevékenység, valamennyi elkészített tárgyként inszenírozott létező mintha abban volna közös, hogy tudatos esztétikai megfigyelés célpontjai egy előre kiválasztott pillanatban. Gyakran fizikai metamorfózisuk pillanatában. A verseknek a *te*-hez forduló, ugyanakkor a *te*-t tárgyiasító beszélője az érdek nélküli, kontempláló megfigyelés pozícióját veszi föl, amennyiben sosem derül ki a szövegből, hogy mi volna a megfigyelés célja, oka vagy haszna. Egy asztalra kerül tehát az élő és élettelen. Az élet nyoma a tetemek közt, a fizikai jelenségekben rejtőzik. „Fél fej zöltség / az asztalon. egy szem gyümölcs, könnyű penge. kásás sókúp, hűlő serpenyő. fáradt olajban szenes részletek. / nem sír fel egészen, a só kicsapódott.” (*minden tej* [38. old.]) „mikor szétnyomja őket, már serceg a zsír” (*minden tej* [36. old.]) Élő és az élettelen azonos kompozíció része és szintén egymásba transzformálódik a kötetet átszövő hal-motívum esetében. Először a motívó részeiként: „Eleven Varga *halat*, kösd / a’ Szíved tájára”; vizuálisan pedig a fotók összefüggésében. Így keveredik gyanúba a borítón látható hal, hogy netán élővé színezett szárított hal fotója volna. (A borítót Hrapka Tibor készítette Pálfi Detti színezett fotójának felhasználásával.) Szintén ezt a transzformáló gesztust sejtetik a belívek egyfajta vizuális keretként működő, egyértelműen élettelen halakat ábrázoló fotói (2., 90.) Az összeolvadás tehát a fizikai kép síkján is megtörténik.

Azon a képzeletbeli konyhapulton vagy laboratóriumi asztalon, amelyre a nyelv összehordta eleven mozgású tetemeit és termékeit, összekeveredik a tapintás és szaglás érzékterülete: „törékeny gázok”, „puhára füstölt kövek”; a látás és a hallás fizikai benyomásai: „a fényrecsegő gyűrűi közén”, „halvány zizegés” vagy tapintás és hallás érzékszervi hatásai „visszhang gőze”; látás és ízérzékelés affektusai: „opálos íz” és így tovább. További szinesztéziás példák felsorolásával hasonló műveletet hajtanánk végre, mint amilyen benyomást szereznek ezek a szövegek, vagyis mintha a szükséges elemeket pipettával rakosgatnánk ki a megfelelő arányban egy tétel igazolása kedvéért. Azonban ahelyett, hogy ezt az eljárást folytatnánk, tegyük föl az olvasás közben egyre többször és egyre zavaróbban bekopogtató kérdést: nem igazoltuk már a tételt megfelelően a kevesebb példával is?

Ez a líra mintha bizonyítási kísérlet volna. Élő és holt anyag esztétikai értelemben vett megkülönböztethetlenségének, valamint tárgy és környezete szétválaszthatatlanságának szimulálására tesz nyelvi kísérletet. Mégpedig – magától értetődően – az írás médiumába zárva, metanyelven, tehát szemiotikai kérdésekre sűrűn reflektálva. Ezt az ambíciót sugallja a fülszöveg Zay Anna-idézete is az *eleven* melléknév és a *hal* főnév speciális kontextualizálásával, valamint érzékiség és halál pólusait a naturális ábrázolásban egymás mellé kényszerítő barokk prózanyelv és egy hol finoman szürreális, hol barokkosan morbid mentális képi világ megidézésével. A Mezei-költészet nyelvi „kísérlet-bizonyítás” jellege a szó- és kifejezőkészség rétegeit is átítatja a tudományos-technikai folyamatokat és műveleteket idéző szintagmák formájában, melyekhez rendre az *aktor* – illetve a megfigyelő *néző* – tudatossága társul. „de ami ott lecsapódik, van annyira / sűrű oldat, hogy folttá rendeződve rezonálni kezdje, szomjazom” (*tájelegytan 2*); „belevág a génig, majd / megáll a metszésponthban.” (*fél/metszés*) Ha a főntieket figyelembe véve a *natúr öntvényt* a nyelv szemiotikai-szemantikai terhelhetőségének poétikai kísérleteként gondoljuk el, akkor a vállalkozás szemiotikai igazolást nyert – főként a kötetkompozíciót, a ciklusok belső és egymáshoz képesti logikáját tekintve. A nyelvtanilag helyes mondatok ezerféle jelöltet tartanak játékban, melyek folyamatosan egymást lökik ki vagy húzzák vissza az értelemegészbe. A versek ugyanis szókészletük, tematikájuk ellenére kevésbé az érzékeinkre hatnak, kevésbé „érzékenyek” a szó Csokonai által bevezetett értelmében. Sokkal inkább az intellektus teoretikus érzékenységét hozzák folytonos készenléti állapotba. Ez a hatás nem önmagában érdekes, hanem azért, mert az ábrázolt világban az érzékleteké a főszerep. Az illatok, textúrák, ízek tematizálása viszont mintha üvegharang mögötti mintaadagok leírásai volnának, több okból. Az érzékek felszabadítását célzó étel-tematika például úgy kövül az archaikus recept műfajába, hogy közben idézetességére is hangsúly kerül. Az ábrázoltak az érzékiségnek evidensen már csak egy másodlagos-harmadlagos, a nyelv által újrateremtett csatornáját képesek megnyitni. Azonkívül a szerző gondoskodik róla, hogy a színre vitt élő anyag transzformációjának leírása, így a megelevenítő erejű jelzős szerkezetek is élettelen tárgyakat, emberi vagy állati tetem részleteit, elidegenítő hatású – például a testet orvosi műveletek célpontjaként mutató – mentális képeit foglalják magukba. Az élő vagy holt anyag megmunkálásának képsorai közé az emberi test részeinek villanóképei vegyülnek. Festészeti metaforával élve barokkos nyelvi csendéletek ezek az írások, melyek

egy képzeletbeli vadász vagy ezermester asztalának hol fenséges, hol morbid összevisszaságát elemző részletességgel merevítik kompozícióba.

Azokban az esetekben, melyekben a mentális képek közötti „vágások” finomabbak, vagyis első olvasásra szinte észrevétlenek maradnak, könnyebben elfogadjuk és át is vesszük a versbeli megfigyelő pozícióját. Azonban azokban a szókapcsolatokban, így akár teljes szövegekben, melyekben a koncepció eluralkodik, túlságosan „hangos”, ott tolakodóak lesznek az ellentétek, és érthetetlen lesz a kiinduló létezők összekényszerítése. Minőségileg ezért marad alul a többihez képest a *nehéz forgács* szövegfűzér. Ezt az egyenként négy versszakba (tizenhárom sorba) rendezett ciklust az épített fizikai tér, a táj részletei és az emberi szubjektum kiterjedése, vagyis ezek kölcsönhatásainak képei határozzák meg. A szerző csak ebben a ciklusban tér el a szabad vers szigorúbban vett értelmétől. Bár sorvégi rímek csak véletlenszerűen fordulnak elő, a versszakra bontásnak és a szabályos szótagszámoknak köszönhetően mégis túlságosan jólésszűlt, élére állított lesz a konceptuális összhatás. Ennek az affektusnak az okára azonban csak a jelentéstannal összefüggésben lelhetünk rá. A ciklus olyan képi-szemantikai kliséket mozgat, melyek a kontextusban nem kapnak egyéni ízt, nem mennek át jelentősebb szemantikai módosuláson. Például: „csőrében még zöldülő ág”, „égig érni kín” „az oltókés pihen” (*belső forgás*). Az ismerőség a szöveggörnyezetben fölerősíti a kinyilatkoztatás módusát, és háttérbe szorítja a leírásnak a másutt nyitottabb, kontempláló áramlását a tárgy körül. Ilyen és hasonlóan közhelyek társaságában a (szándékos) képzavar vagy a paradoxonok (tehát a lehetetlenség kiélezett mentális látványai) sem egyénitelenek, sőt, növelik a zavart. A kiemelt helyen például: „majd elfogytál a szárnyak / csapta szélben”. Önmagukban és szöveggörnyezetükkel együtt is zavarosak, erőltetettek például a következő megoldások: „torokban szalonnás savanyúság”, „fanyar májfoltok” (*minden tej*, 41.), „ásó mellett a sós, meleg alaplé” (*kedd*), „derékig érsz, a meleg rost / kézzel tapintható, és hideg // fogad nő az élő fába” (*derékig só*), „puhán perzsel a tompa lomb feketesége” (*párbuzamos szelek*).

A mondatok szemantikáján túl szintén nyelvelméleti kérdésekhez vezet, így szellemi barangolásra hív a kötetnek az a radikális tipográfiai-szemiotikai megoldása, hogy a mondatok minden esetben kisbetűvel kezdődnek, ugyanakkor ponttal végződnek. Ez az erős jel a végtelenbe vezető kezdet (hiányzó) jelölésével, vizualizálásával első szinten az írásosság médiumára mint olyanra irányítja a figyelmet. Második szinten nyelvfilozófiai-hermeneutikai kérdéseket vet föl. Megnyitja a szövegtestet az ismeretlen eredet felé, mintha jelezné: a beszéd, ami jellé vált (először írásképpé majd nyomtatott képpé) valahonnan, egy jelen nem lévő, mindig is csak hiányában jelen lévő forrásból ered. A kötet címe is, a *natúr öntvény*, hasonló értelmezői útvonal felé terel. A természet(es) (natúr[fa]), az organikus eredet és a holt anyag (öntvény) pólusait egy oximoronba vonja össze. Az öntvény szavunkban benne lévő rögzítettség, véglegesség kizáró ellentéte a jelölés jelölőket cserélgető lezárhatatlan folyamatának. Az öntvény szavunk ugyanakkor eleve tartalmazza eredetét a szótóban, amely magát a műveletet, a cselekvést jelöli. A rögzítettség tehát egyben folyamatosság is, ahogyan ez az írott szó és az értelmezés kapcsolatáról is elmondható.

A sajátos, csak a vesszőt és a pontot megtartó központosítás ugyan kevesebb-szer motivált – az írásképp egységességének igényén túl –, mint ahányszor valóban

képes hozzájárulni a gondolkodás elmélyítéséhez, a jelentés-összefüggések megalakításához. Mégsem fölösleges, mivel szükségszerűen lassítja a befogadást, és hozzájárul az értelmi egységek határainak elmozdulásához. A központosásnak ez a játéka a koherensebb szövegekre hat jótékonyan.

A *natúr öntvény* tehát főként az intellektus számára kínál nyelvfilozófiai útírányokat, a gondolkodásnak inkább azt a rejtvényfejtő funkcióját veszi igénybe, amely a szabályszerűségek földerítését célozza. Ebbe az irányba terel a szövegek tipográfiájának filozófiai problémákat megnyitó jelenléte, a prímszámokra épülő ciklusszerkesztés (lásd erről bővebben Csehy Zoltán kritikáját: *Prímszámok pannoptikuma*, KULTer.hu, 2016. aug. 11.), az élőt és élettelen szándékosan összemossó képszerkesztés, az érzékelés elsődlegességének illúziójától is elidegenítő terminus technicusok, a nyelvi reflexióként olvasható motívumok (a gyakran visszatérő málló vakolat, héj, kéreg, rost – mint a lehántani való rétegek többértelmű jelsorai), valamint az élő és élettelen anyag szétszalazására vonatkozó értelemegységek gyakorisága. Az erősebb illatok és ízek híján csak bámészkodó befogadónak arra támad kedve, hogy utánajárjon, vajon milyen technológiával állhatott elő az étel ott, az üvegharang alatt. (*Kalligram*)

HARMATH ARTEMISZ

## „Még a porból is”

KISS OTTÓ: *NE FÉLJ, APA!*; ILLUSZTRÁLTA: KISMARTY-LECHNER ZITA

„Vége van a nyárnak, / hűvös szelek járnak, / nagy bánata van a / cinegemadárnak.” Ikonikus verssorok ezek, amelyek nemzedékek tudatába ivódtak bele Móra Ferenc jóvoltából. Sokan talán folytatni is tudnák a *Cinege cipője* meséjét, amelynek versformája kedvelt memoriter tartalomként rögzítette fejünkben a szegények téli panaszát. A „mezítlábas” cinege dala azóta is „Kis cipőt, kis cipőt!” kiált az időbe. Akkor is, ha közben az éghajlati viszonyok átalakulnak, és már nem olyan kemény a tél, mint száz évvel ezelőtt. Kiss Ottó kislány beszélője sem véletlenül idézi a „vége van a nyárnak” verssorát a *Ne félj, apa!* középső ciklusának vége felé. A gondolat időtlen szomorúsággal tölt el, akárcsak a „Még nyílnak a völgyben a kerti virágok” telet idéző sorai: „A tél dere már megüté fejemet” (*Szeptember végén*).

Móra egy történetet mesél el, amely metaforikus, allegorikus tartalmával válik időtlenné, nem a narratíva jelen idejű alkalmazásával. Az elmesélt történetnek időbeli lefolyása van, még ha a végtelen ismétlődést idéző befejező sor – „egyre csak azt hajtja” – ezt próbálja is megállítani. Petőfi elmúlás-dilemmája azonban áll az időben, s ami megállítja, rögzíti a pillanatot, az nem a narratíva, hanem a megszólítás aposztrophéja (Vö. Jonathan Culler: *Aposztrophé*): „De látod amottan a téli világot?” – fordul a kedveshez. Majd: „Úlj, hitvesem, úlj az ölembe ide!” És: „Oh mondd...” Ezek a megszólító gesztusok nem csupán „helyzetbe hoznak” egy dilemmát, hanem olyan személyes teret is teremtenek, amelyben a dilemma pillanata „megáll az idő”, csak a „most van”.