



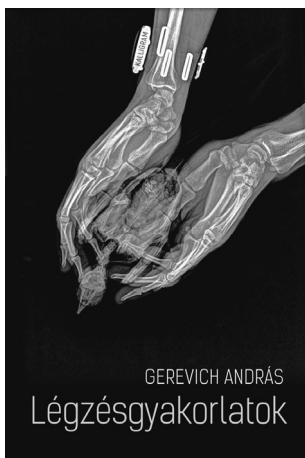
KOLOZSI BLANKA

„a szabad ég fogságában”

GEREVICH ANDRÁS: LÉGZÉSGYAKORLATOK

A Gerevich-líra recepciójában a második, *Férfiak* című kötetből kezdve meghatározó interpretációs irányt jelent a férfiszerelem és a meleg identitás hangsúlyos szerepének tematizálása. Az Alföld-díjas költő és műfordító költészetében ez a tematikus elem egyszerre jelent nyelvi-poétikai kihívást és kulturális kérdést a magyar irodalmi hagyomány és a magyar társadalmi-politikai helyzet kontextusában. A folyamatosan alakuló, több tényezőtől felépülő és találkozásokban, érintkezésekben létrejövő én-alakzatként értett identitásra irányuló költői figyelem számára a nemiség és a testiség mellett fontos vonatkozási pontot jelent a származás, a szülőföld, a gyermekkor, a költővé válás és a különböző országokban való tartózkodás tapasztalata, amelynek révén szokás e lírához – odüsszeuszi párhuzamként – az otthontalanság és az állandó úton levés képzetét is társítani. Mindezek az elemek a költő ötödik, *Légzésgyakorlatok* című kötetében is megjelennek, azonban a hangsúly elsősorban arra a kérdésre tevődik, hogy az ént megtapasztalhatóvá tevő érintkezések és találkozások milyen viszonyulásmódok és átviteli mozgások révén szerveződnek. Ebben a vonatkozásban kiemelt szereppel bír a kötetnek a kortárs líra egyik hangsúlyos tendenciáját képező bio-, öko- és testpoétikai irányultsága, az a szempont, hogy a testi érzékelés és az ezzel kölcsönös viszonyban álló nyelv hogyan formálja az emberi tapasztalás és megértés közeget.

Kalligram Kiadó
Budapest, 2022
54 oldal, 2500 Ft



A kötet olvasásának egyik visszatérő tapasztalata a benne megjelenő motivikus elemek és retorikai alakzatok amialens volta. Hasonlóképpen működik maga a borító is, amelynek fedelein egy-egy röntgenkép található egy törött szárnyú galambról és az őt tartó emberi kézről: az elülső oldalon a kéz a madár köré zárul, míg a hátsó fedélen a kéz kitarja a madár szárnyait – a szárnybontás mechanikusságának ténye azonban a röntgen-technikából adódóan közvetlenül nem észlelhető. (A borítóképre vonatkozó információkért a röntgenkép egyik készítőjének, Szalai Dánielnek tartozom

2023. április–május

köszönettel.) A borító oldalait egymás mellé helyezve egy olyan képsorozat jön létre ilyen módon, amelyet a tekintet mozgásának irányától függően lehet elengedésként és bezárásként (vagy e kettő folyamatos ismétlődéseként) is értelmezni. Ugyancsak egyfajta ambivalencia fedezhető fel abban a mozzanatban, hogy míg a madarat tartó kéz esetében felvethető az oltalmazás és a védelmezés gesztusa – akár Tandori Dezső *A Semmi Kéz* című versét is megidézve –, addig a röntgen képalkotó eljárása az orvosi tekintet átvilágító működésének metaforájává válik, amelyben a gyógyítás szándéka mellett a lecsupaszítás, az elemeire bontás és az intimitástól, az elrejtőzés szabadságától való megfosztás aspektusa is megjelenik. Az orvosi tekintetnek és a tudományos nyelvnek az emberi megértésben betöltött szerepét a kötet *Légzésgyakorlat* című verse is – leginkább affirmatív módon – tematizálja: a légzés során az emberi testben lejátszódó folyamatok az orvosi nyelv megidézésével az orvostudomány állításainak aforizmatikus közvetítésében válnak leírhatóvá („A tüdőben, mint laborban megy végbe / a szabad ég és a véred közötti gázcserre, / folyamatosan megújuló anyag vagy, / szénláncok kibogozhatatlan labirintusa, / azzal, hogy élsz, folyton újjászületsz.”), a külvilággal való összeköttetés révén egy olyasfajta tranzakcióként, amely a kint és a bent pólusainak folyamatos felcserélődését, következképp az „én” tartományának ismétlődő kiüresedését, feltöltődését és elemeinek átrendeződését viszi színre („Pulzálának nyakadon az erek, / átalakulnak a molekulák, mint a vágyak, / és ahogy kiengeded, mintha lebegnél, / üres leszel. Csukott szemmel nézed / az eget, érzed a belül cikázó madarakat.”) Ezzel párhuzamosan a szabadverses tördelés, illetve a be- és kilégzés repetitív ritmusára építő versbeszéd révén a vers egy olyan légzésgyakorlatként is olvasható (alkalmazható?), amely egy, a test szenzoros működésének megfigyelését és leírását lehetővé tevő meditatív állapotot eredményez.

A folyamatos átalakulás, valamint a ki- és beáramló levegő körkörös, nyugvópont nélküli mozgásának középpontba helyezésével hozható összefüggésbe a kötetnek azon szembevetendő vonása is, hogy a korábbi kötetektől eltérően nem tagolódik önálló ciklusokra, annak ellenére, hogy maga a versanyag – elsősorban tematikai szempontból – nem tekinthető homogénnek. Mindez nem jelenti ugyanakkor a szerkesztési elvek hiányát, a versek elrendezése egy olyasfajta bejárható ívet követ, amely nem szigorú értelemben vett tematikus elkülönülésekben, hanem hangsúlyeltolódásokban és szinte észrevétlen átmenetekben ragadható meg. A jellemző képalkotás és a figuratív nyelvhasználat révén fluiddá váló testi, térbeli és ontológiai határok mentén létrejövő átlépések, átjárások és átalakulások színre vitelével a kötet első versei bevezetnek a kötet világába és vállalásába, s ezt követi azon versek csoportja, amelyekben kirajzolódik egy felnövéstörténet narratívája a gyerekkor, a testi szerelem, a költővé válás és a család szétszóródásának a korábbi kötetekből is ismert elemeivel – miközben ez utóbbi sem jelent végleges eltávolodást a tárgyakhoz, terekhez és emberekhez kötődő emlékezet és gyászmunka sajátos otthonosságtapasztalata révén. A költővé válás és a költői lét témája két hangsúlyos szövegalkotó elemmel kerül szorosabb összefüggésbe. Egyfelől – a költés szó szemantikai és etimológiai bázisának irodalmi hagyományára építve, és már a borítókép által is kitüntetett szerephez juttatva – a madarak válnak a versalkotás metaforáivá: a *Gyerekkor* című versben a szárnyak és a szavak közötti átviteli mozgásra épül a szárnybontogatásnak költői próbálkozásként való értelmezése, a *Tavas* című versben pedig a tojás (mint a madár „létének mása”) kipréseléséhez szükséges erőfeszítés kerül párhuzamba a nyelvi formaadás „kemény munkájával”, s

mindez egy szerelmi együttlét jelenetébe ágyazódik, az önmagát megszólító versbeszélőnek a másikkal és a másiban való kiteljesedés vágyával. Másfelől ehhez kapcsolódik azoknak a verseknek a csoportja, amelyek valamely még élő vagy már nem élő költő- és íróársnak (Pilinszky János, Rogi Wieg, Kántor Péter, Marno János, Nádasy Ádám, Nadas Péter) címezve vagy akár az ő hangjukat és költői gondolkodásmódjukat hol több, hol kevesebb sikerrel imitálva szerveződnek. A kötet utolsó nagyobb egységében olvasható versek pedig az ökológiai és földtörténeti perspektívát előtérbe helyezve bizonyos tájelemek, természeti képződmények, valamint geológiai és asztromómiai jelenségek mentén értelmezik a testi érzékelés működését.

Az egymásba folyó áramlás, a külvilággal való szoros összefonódás, valamint az összefonódásban létrejövő körkörös átalakulás képzete ellenére a kötet versei nem a harmonikus együttelés idilli világának körvonalait rajzolják meg. Az egyes versek visszatérő eljárása ugyanis, hogy azok a címmel és/vagy az első sorokkal olyan vershelyzeteket hoznak létre, amelyek hagyományosan a gondtalan idill terének költői megalkotásához kötődnek, majd ezt követően ellentétes minőségű képek töltik fel ezeket a vershelyzeteket, ahogyan az például a kötetnyitó *Határok* című versben is olvasható: „Kihevertünk a strandra, a meleg homok / simogatott, a kék ég nyugalma ölelt, / mint elütött rókatetemet az esti szellő.”. Ez a fajta poétikai eljárás – amely leginkább a színkeverés technikájával rokonítható – már a korábbi kötetekben is megjelenik. Az első kötet (*Átadom a póráz*t, 1997) *Locus amoenus* című verse például olyan módon játssza ki az előzetes olvasói elvárásokat, hogy a címben megjelölt, az irodalmi ábrázolást tekintve meghatározott tér- és hangulatelemekkel rendelkező „kellemes hely” megalkotása helyett egymásnak ellentmondó szemantikai elemeket és képeket rendez sajátos egységbe („Mennyi tett és energia utáni kosz / mintázza falait, milyen idegen veled / a hiányod, az érted hordott gyász. / Bár testemben még ver az ágy rugózása.”). Az új kötet egyik verse pedig *Arcadiát* nevezi meg címében, s ennek a gazdag értelmezési és ábrázolási hagyománnyal rendelkező tájnak az antropomorfizálása révén annak belátása mutatkozik meg a versben, hogy az időtlen, a történelem mozgásától független, idilli vidék koncepciója illuzórikus, a föld képes elhasználni és lakhatatlanná válni, s így szükségszerűvé válik annak önnön testéből való kilépése mint végső átalakulás. A korábban már említett *Gyerekkor* című vers ugyancsak ambivalens elemekből tevődik össze, az egyes madaraknak a versben felvonultatott kavalkádjá ugyanis minden esetben kiegészül ezeknek az élőlényeknek a szűkös, elégtelen életkörülményeivel, veszteségeivel: a gerlepár tojásai szétloccsannak az aszfalton, a házmester tyúkjai a lebetonozott udvaron kapirgálnak, s ha a nimfapapagájt a jelzőben rejlő antik utalással hozzuk összefüggésbe, az elszökött papagáj csalogatása és befogásának vágya néhány ovidiusi jelenetet is felidéz az isteni erőszakról.

A színkeverésnek mint különböző minőségek ötvözésére és elegyítésére szolgáló képzőművészeti eljárásnak az interpretációba való beemelését egyfelől a kötetzáró *Sikertelenül Bacon nyomában* című vers teheti indokolttá. Ebben a szövegben a huszadik századi festő technikájának poétikai önreflexióként való vizsgálata és alkalmazása szempontjából a sikerületlenséget éppen a végső elkeveredés, a különböző színek egybeolvasása jelenti, mivel az egy egyszínű, homogén masszát hoz létre, amely nélkülözi a belső sokszínűséget, széttartást és ambivalenciát, a képet alkotó egyedi – mert testi és emocionális meghatározottságú – vonások kontúrjait. A párhuzamot másfelől a víz közegének, halmazállapot-változásainak és figurativitásának kiemelt szerepe is indokolhatja, minthogy a különböző típusú határok képlékenységének és fluiditásának

megmutatását célul kitűző kötet több versében is az átváltozás valamilyen folyékony halmazállapotú közeghez, illetve médiumhoz kötődik, miközben a víz változékony jellege is rendszeresen előtérbe kerül a párolgás, a lecsapódás, az olvadás és a feloldódás visszatérő képeivel. A korábbi kötetekhez hasonlóan a természeti képződmények és az emberi test közös nyelvi nevezőre hozása is alapvető retorikai eljárása a kötetnek, aminek következtében az egyes versek gyakran e kétféle ontológiai régió egymásra rétegződése köré szerveződnek, s a kötetben feltűnően sokszor szereplő hasonlat alakzata is e nyelvi rétegzés egyik retorikai eszközének tekinthető. A *Piros víz* című versben például a sajátos színű finnországi tóban való úszás először mint magzatvízben való (újja)születésélmény inszcenírozódik, majd a partok távolodása a méh tágalásaként jelenik meg, s válik a világűr hasonlítottjává, hogy végül a többszörös közvetítés révén megnyitott mennybolt alatt a tó először temetővé, majd alvó testté alakuljon, feloldva egymásban a szerelmes együttlét és a halál képzetkörének a versben végigvitt kódjait.

A víz motívumához és a már jellemzett színkeveréses technikához kötődik a kötet azon gyakran ismétlődő képe is, amelyben valamilyen folyékony anyag (vér, kakaó, infúziós oldat) kerül a vízbe, amiben aztán szétterjedve feloldódik. Ehhez a látványhoz és ehhez a mozgáshoz többféle jelentéstartalom is kapcsolódik, ilyen például az életből a halálba történő, voltaképpen megörökíthetetlen átmenet. A *Határok* című vers első egységének első versszaka egy izzadságcsepp útját követi végig a testen – aminek kanyargós menetét a sor végi áthajlások teszik érzékletessé –, míg meg nem érkezik a test gyűjtőmedencéjeként funkcionáló köldökhöz. Az ezt követő versszak pedig egy fekete esővízzel teli bányató és annak elhagyatott vidéke köré épül, hogy e két versszak képi anyagát és belső dinamikáját egybefogja az „Elfolyt a határ test és föld között.” sor, s ennek következtében a záró versszak elhagyatottság-, temető- és halálképzete már mindkettőre, a testre és a tájra is vonatkoztatható: „Belepte végül az avar, a sár, a por, a homok, / névtelen sírkövek erdeje, faragott márvány, / kopjafák, rozsdás vaskeresztek, művirágok – / átcsöpögött az élet a halálba, lassan, / intravénás zacskóból a sós oldatot / az ereken át pumpálta a szív a túlvilágba, / tengerré nőtt, ahol delfinekkal úsztunk az égbe, / a felhőkön át a bolygóig.” Míg a vers első versszakai tehát az egy pontba gyűjtés mozgásait vitték színre, az utolsó egység éppen a kitágítás mértékének fokozatos növelését valósítja meg, s ebben az összefüggésben a vérkeringésbe juttatott oldat felszívásának és kipumpálásának mozzanatában a szív egyfelől mint gyűjtőlencse, másfelől pedig mint szórólencse lép működésbe, s a korábbi kötetek motívumhasználatának ismeretében indokoltá válik e poétikai megoldásnak a homokóra működési mechanizmusával való rokonítása. Az ugyancsak sokféle jelentésréteggel és poétikai funkcióval bíró időmérő szerkezet explicit módon is megjelenik a kötet *Reggel* című versében, amely a földtörténeti perspektívát megnyitó versek csoportjába tartozik (a *Földemlék* című vers és a tudományos nyelvhasználat bizonyos elemeinek beemelése ebben a vonatkozásban allúzió lehet Nemes Nagy Ágnes *A Föld emlékei* című gyűjteményes kötetére, és magára a Nemes Nagy-írára is): ebben a versben az apokaliptikus atmoszférát a jelen tárgyi kultúrájának naturális, csillagászati és zenei elemekkel való keveredése teremti meg, miközben az első tagmondat anaforikus ismétlődése a következő versszakokban („Megállt az idő ma reggel”) a világvége-vízió mellett a karantén alatt megváltozott időszámítás képzetét is előhívhatja az olvasóban, amelyet a harmadik versszak „megvakartam a vakcina gyulladt helyét” sora és a kötet egy korábbi, *Pandémia* című versének időfogalma és

jövőképe is alátámasztani látszik („Lélegzetről lélegzetre telt el az év.”; „Nem lesz más az utolsó vacsorádon, / csak kihűlt virsli, szottyant sültkrumpli, / langyos, avas, keserű, paprikás zsír”). Ebből adódóan a homokóra motívuma is értelmezhető komikus elemként a mérete („kis műanyag homokóra”) és a neki tulajdonított funkció („újra bekapcsoltam örökre az időt”) közti ellentmondás értelmében.

Az emberi testben a külvilággal való érintkezés során lejátszódó folyamatok megértése és megjelenítése szempontjából két, egymástól nagy mértékben eltérő közelítésmód és nyelvhasználat körvonalazódik a versekben. Ezek egyike a korábbi kötetekből is ismert érzeki, a saját és a másik testének közvetlen megtapasztalásán alapuló megismerésmód, amelynek révén nagyon gyakran az erotikum és a szerelmes beszéd kódjai szervezik ezeket a verseket, szabad átjárást biztosítva az emberi, az állati és a földrajzi metaforák között. A *Csapzott Föld* című versben az intim szerelmi együttlét egy nyüzsgő erdei jelenetbe ágyazódva jelenik meg, aminek természeti közege és álvilága azonban nem keretként vagy díszletként funkcionál, hanem magának az egyesülési aktusnak a nyelvivé válik („A teste frissen ázott föld, fekete humusz. / A kezem az izgalomtól izgága, / szimatol és matat, éhes mormota.”; „Bepiszkol, amikor hozzám simul, / félnék, mint a suta őz, pislog, remeg / az ajka, ahogy mosolyogni próbál.”; „beárad a zsenge fény, / a meleg játszik a hideggel, kis cinkék, / nyelvét mélyen füled odújába dugja.”), s mindez összefüggésbe hozható azzal, hogy e kötetben az alanyiságra és az identitásra vonatkozó kérdések valamelyest háttérbe húzódnak és az elszemélytelenedés formái kerülnek előtérbe. A másik megismerésmód és nyelvhasználat a már korábban is jelzett tudományos regiszterrel hozható összefüggésbe, a modern tudományok eredményeinek felhasználása és leíró nyelvének beemelése akár Borbély Szilárd *Halotti Pompájának* második könyvéhez is közelíthetné e költői működést, noha Gerevich versei kevésbé alakítanak ki reflexív viszonyt a megidézett tudásformákkal, ezek történetiségével és diszkurzív szerveződésével. Jellegzőbb ehelyett azok magyarázó célzatú alkalmazása, olykor poentírozva vagy akár a profanizáló humor felé közelítve ezeket a leíró jellegű szakaszokat, mint például a már említett *Földemlék* című versben („Salátát és almás rétest eszel, / beépül a testedbe sokmilliárd fényév.”), de legtöbbször atmoszférateremtő metaforikus elemekként funkcionálnak a beemelt biológiai, földrajzi és csillagászati jelenségek: „mert holnap már bomló mókustetem leszel, / csillogó gyémánt fogaid sorra kirügyeznek, / a napviharban virágba borulsz.” (*Hamubogyók a tóparton*)

A tudományos ismeretek magyarázó ereje elsősorban az állandó, körforgásszerű átalakulás, illetve a folyamatos ki- és beáramlás képzetével hozható összefüggésbe, s a kötetvégi versekben mindez kiegészül ezeknek a jelenségeknek az időbeli vetületével. A kétféle megismerésmód ilyen értelemben összeegyeztethetőnek tűnik ebben a kötetben, a versek nem mozdulnak el a beemelt tudásformáktól sem a testiség, sem pedig a nyelviség másfajta tapasztalatára építve, s ezáltal akár termékeny feszültséget létesítve a különböző megértési módzatok és nyelvhasználati kódok között. A feszültség és a belső szétartás a már említett módon leginkább az egyes szövegek képalkotásában jelenik meg a különböző, olykor ellentétes minőségek egymás mellé helyezésével, sokszor az olvasói elvárásokat is kijátszva, ahogyan e versek rétegzettsége is legtöbbször a különböző szintek – általában az emberi test és egy természeti képződmény – egymásra vetítésével, egymásba ágyazásával jön létre. Érdemes kiemelni a magyar származású holland költő, Rogi Wieg emlékére írott verset, a kötet talán

egyik legerősebb darabját, amely az orvosi nyelv beemelésével, de az eutanázia explicit megnevezése nélkül közvetít erről a halálnemről, úgy, hogy a figuratív szinten végbemenő átalakulások révén a végesség tükrében végül maga az emberi élet válik értelmezhetővé a halálba tartó átviteli mozgásként, az emberi test nyelvi jellé („Te”) válásának folyamataként:

Testedben a gyógyszer-molekulák
úgy keringtek, mint a tengerekben
a halak és delfinek, mint a gondolatok,
míg összeálltak verssé.
Feloldódott benned a kémia, mint
egy gyerek kanaláról csöpögtetett
kakaó a tenger sós vizében.
Egyetlen injekcióban adták be neked a halált.
Ha majd visszahúzódnak a tengerek,
a sziklák helyett szavak bújnak elő.
Az emberekből csak a betűk maradnak.
Halálod metaforája vagy.

A medikalizált halál egy másik jellegzetes képének tekinthető az a találmányos költői megoldás is, amelyben a kéken és vörösen villogó mentőautó néma alakja az alvilági révész, „Kháron diszkóhajójaként” tűnik fel az éjszakában, ilyen módon a történeti, kulturális és episztemológiai különbség mellett a funkció hasonlóságát is érzékeltetve (*Cartolina*). A kötetnek több más verse is a halál köré épül, ahogyan az ábrázolt vidékekre és emberi testekre is legtöbbször a leépülés és a bomlás formái jellemzők. A bomlás képei mellett a másik meghatározó jegye a kötet világának a szűkösség tapasztalata: a Földön kívüli életet kereső űrhajók, a fegyveres katonák és a megfigyelő kamerák jelenlétében a biztonság és a félelem fogalmi körvonalait veszítik, s a korábban beütemezett légzésgyakorlat maga is másfajta funkciót nyer, miközben a tágasság élménye kizárólag a feloldódásokban, a másikkal való egyesülésekben válik megtapasztalhatóvá, legyen szó egy másik emberrel való intimitásról vagy a tájjal való egyesülésről. A Gerevich-líra ilyen módon, noha képalkotó eljárásaiban, illetve motívum- és nyelvhasználatában kevesebb megújulást mutat, abban az értelemben elmozdulni látszik az életmű eddigi darabjaitól, hogy költői útkeresése jobban nyit a személytelenség horizontja felé, költészetében azonban továbbra is megkerülhetetlennek mutatkozik a testi érzékelés és érintkezés közvetítő szerepe.