

L. VARGA PÉTER

## „pupillák nedves sivataga”

Biomateriális szemlélet és képtechnikák Vida Gergely *Mellékalak* című kötetében\*

Míg igaz, hogy a költészetben bekövetkező poétikai és felfogásbeli váltások oka nem a kiüresedett formák lecserélődésében keresendő, ugyanúgy érvényesnek tetszik az is, hogy a lírai nyelv és a költői szubjektum távlat szerkezete nem függetleníthető a kittleri értelemben modellként vagy mértékként kínálkozó (techno)médiumoktól vagy – tágabb értelemben – a kultúrtechnikáktól. A formák értékvesztettségének képzete inkább hatástörténeti horizontban értelmezhető, nevezetesen a kánon és a metron egymással nem annyira szembenálló, mint egymást kiegészítő fogalmi alapján. Eszerint a kánon távlatos és stabil mérték, míg a *metron* olyan mérce, amely – az eredeti arisztotelészi elgondolás szerint – hajlik, azaz a kánon kínálta perspektívával szemben a történő irodalom idővel redundánssá váló beszéd- és szemléletmódjai, előnyben részesített nyelvi-poétikai stratégiái (ha léteznek ilyenek...) írhatók le általa. A kilencvenes években szövegirodalomnak nevezett prózapoétikát vagy az úgynevezett nyelvjátékot, máskor a költői hagyományt termékeny és egyedi módon palimpszesztusként előállító és előtérbe állító, a lírai alanyt ebben a szerkezetben elhelyező, hangja individualitását egyúttal megtartó lírát lassanként fölváltotta – vagyis kétséget kizáróan elterjedtebbé vált – az alanyi költészetnek hívott, a szó helyett a mondatot, a metafora helyett a hasonlatot kedvelő verskultúra. Ez a versbeszéd – eltérő formákban persze – a megszólalás pozícióját és tétjét tekintve egyszerre irányította az olvasás fókuszát a privát helyekre és szituációkra, a „személyesség” kitüntetett tereibe, illetve ezzel ellentétes módon az azokból kivezető, a külvilágot az érzék és érzékelés kizárólagosságában színre vivő és megértésre kínáló, egyfajta szenzuálpoétikai konstrukcióra. Az egyik irányból az „új érzékenységnek” a honi költészettörténetben és -elméletben is alaposan tárgyalt tradíciói szolgálhattak hatástörténeti összefüggések számbavételére (Oravecz Imre, Petri György, Orbán Ottó, Kemény István és mások révén), a másik irányból az újholdas, illetve a hermetikus líra egyes versvilágai (Nemes Nagy Ágnestől Pilinszky Jánoson át ismét csak Oraveczig), oly módon persze, hogy ezek a verskultúrák sosem – és nem következetesen – elszigetelve vagy egymástól érintetlenül léteztek egymás mellett, hanem az életműveken belüli alakulások és módosulások folyamatos átrendeződéseket keletkeztető mozgásában.

A versnyelvi hagyomány és az alanyi szituáltság mellett a világ (szenzuális) inszenzírozhatóságának alapvető viszonyultságokat meghatározó potenciálja, és

---

\* A tanulmány létrejöttét az NKFIH K-132092 sz. projektje, valamint az OTKA K-137659 sz. projektje támogatta.

fordítva, a világban-benne-lét érzék(szerv)i megalapozottsága nagyjából egy időben hívta elő a kultúrtechnikák és technomédiumok jelenlétének nem annyira a hatásaival (noha avval is), mint inkább a szubjektumszerkezeti következményeivel számoló lírai tapasztalatot, valamint a *biosz* felől megértett (puszta) életnek a versvilágban mind eklatánsabban megmutatózó, s mára a humán kondíciót is markánsan viszonylagosító, alkalmanként zárójelző megértési kísérleteit. A kétféle felfogásbeli-poétikai szisztéma említett egyidejűségük okán nem választhatók teljes mértékben külön, technika és élet – nem tematikus vagy ideologikus – összefonódására Szabó Lőrincről és József Attiláról Nemes Nagy Ágnesen és Oravecz Imrén át a kortárs költészet olyan alkotóiig, mint a jelen dolgozatban tárgyalt Vida Gergely, találunk példákat. A továbbiakban utóbbi *Mellékalak* című verskötete alapján teszünk kísérletet egy hasonló poétikai törekvés sajátosságainak tettenérésére, amellet érvelve, hogy itt a biopoétikai összefüggésrendszer olyan, esetenként nem antropocentrikus kondíciók szerint létesül, amelyek a látás megtöbbszöröződésével a képi konstruáltság eltérő – képzőművészeti, fotografiai és filmes –, ugyanakkor egymásba fonódó, a szemléletet egymás feltételezettségében előállító műveletei által válnak érzékelhetővé. Ezek az ember utáni – vagy ember nélküli – lehetőségfeltételek a beszéd és a látvány kiáramlási pontjaként értett lírai alanyt nem, vagy nem minden esetben számolják föl, a versek világában ugyanis mindig akadnak műveletek, amelyek feltételezik a személyesség pragmatikai alakzatait. Az aposztrofikus és én-szempontú költői beszéd azonban ezeket az alakzatokat szétszórja a *biosz* anyagszerű, gyakorta láthatatlan, ezért bizonyos tekintetben fiktív tereket létrehozó (mikro) tartományaiban (húsban, idegpályákon, neurobiológiai környezetben, alig érzékelhető testfelszíneken), utóbbiakat pedig mindezzel párhuzamosan visszaírja a képstermelés artisztikus és technológiai horizontjába. Méghozzá oly módon, hogy a művelet megfordítva is érvényes: a képtechnikák egyúttal testtechnikák.

A *Mellékalak*ban megjelenő markáns versbeszéd persze nem előzmény nélküli Vida Gergely életművében. A korai pályaszakaszt meghatározó *Sülttel hátrafelé*, és annál is meggyőzőbben a *Rokoko karaoke* című kötetek a Parti Nagy Lajos és részben Kovács András Ferenc, részben Kukorelly Endre fémjelezte lírai dikció hatása alatt lépett párbeszédbe – a maga egyedi megszólalását nem fölszámolva – a költészeti hagyomány olyan, nagy nehézkedésű formációival, mint Babits Mihály és József Attila klasszikus modern és későmodern poétikái; e tradíciók szóra bírásában a zárt versvilág megbontásának és „áthangszerelésének” technikái a versszöveg materiális dimenzióját sem hagyták érintetlenül. Vagyis miközben a hagyománnyal transzdialogikus viszonyba helyezkedő költői beszéd ráhagyatkozott e tradíciók formálta lírai gondolkodás képi és nyelvi komponenseire, egyúttal – a nyelvi aleatorikusság „fordított” szemiozálásának potenciálját fölszabadítva – a közvetítőközeg esetlegességére irányította a figyelmet.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> „Fontos még ehelyütt arra figyelmeztetnünk – írja H. Nagy Péter a Vida-líra költészettörténeti szituáltóságáról a centrum és a periféria viszonylatában –, hogy Vida Gergely költészetében ne csak azt lássuk, hogy visszaigazolódik a posztmodern líra horizontnyitása, hanem azt is, hogy az mennyire sokrétű korszakudat felnyílását eredményezte. A Tözsér-, Hizsnai-, Cseh-, Németh-líra mellett ugyanis itt válik világossá,

Ez a nem-hermeneutikai műveleti terület ugyanakkor nem válhatott kizárólagossá, akkor sem, ha a költészet centrális alakzatának, a lírai *én*nek a grammatikai, retorikai és pragmatikai rögzíthetlensége viszonylagosította is a költői beszéd „egységességéhez” való hozzáférés lehetőségeit. Magyarán a nyelv mint anyagszerű médium lett az egyik központi témája a korai pályaszakasz sikerültebb próbálkozásainak – ami visszatekintve, más életművek hasonló gyakorlataival párhuzamosan, az ezredfordulót megelőző és követő évtizedben létrehozta ugyan maradandó kompozícióit, ám meglehetősen hamar el is veszítette közlőképességét.

Vida Gergely a *Rokoko karaoke*-ra rákövetkező pályaszakasza a *Horror klasszikusok* című versgyűjteménnyel (2010) vette kezdetét, és ez a karakán, meghatározó jelentőségű munka erős gesztusokkal helyezte új alapokra a korábbi formában folytathatatlanak tekintett nyelv- és szócentrikus poétikát. Itt azonban érdemes emlékeztetni rá, hogy aligha létezik olyan, magas igényeket támasztó vers, amely ne lenne nyelvközpontú. Az olvasás nem eleve adott és közvetlen jelentésekkel találkozik, hanem egy olyan nyelvi univerzum összetartottságát érzékeli, amelynek egyes komponensei megváltoztathatatlanul az egység részét képezik.<sup>2</sup> A transzdialogikus, palimpszesztus-elvű lírai gondolkodás mindemellett újra kellett hogy definiálja magát, természetesen nem függetlenül a 2000-es, majd a 2010-es évekre mind dominánsabbá váló „alanyi” költészet – az ekkor pályakezdőnek számító fiatal lírikusok révén szinte burjánzó – változataitól. E dinamika ma már meglehetősen jól dokumentált mind a nyelvművészet,<sup>3</sup> mind pedig a biopoétikai/poszthumán szemhatár felől nézve,<sup>4</sup> és a *Horror klasszikusok*nak is született olyan érdemi olvasata, amely a film szerepére és technikájára kérdez rá a versvilág kialakítása és a megértés vonatkozásában.<sup>5</sup> Ez a kötet, amelyben egyébként már inkább Pilinszky, mint József Attila vagy Parti Nagy Lajos hatása érhető tetten, az alanyi költészet dikcióját a filmes lejátzás és ismétléstechnika révén bontja (a *Lefolyás* című ciklusban) darabjaira, miközben a könyv megalkotottsága arra a logikára épül, hogy az alanyiságot föltételező,

---

hogy a »szlovákiai magyar« líra (is) képes maga mögött hagyni a modern magyar költészet megértett hagyományát” H. NAGY Péter, *Költészet és szövegköziség: Verstechnológiai paradigmaváltás a 20. század végi magyar lírában*, Komárom, Selye, 2021, 252. (Lásd még a teljes Vida-fejezetet: 250–266.)

<sup>2</sup> Az ilyen értelemben vett formai és szemléleti összetartottságnak az aiszthészsze valószínűleg minden élmény és tapasztalat alapja, még a később tárgyalandó biológiai és geometriai horizontban is. Ennek megfelelően e ponton Steven Pinker meglátására hagyatkoznék (aki az energiával fölvetett természeti alakzatok kapcsán mondja): „A tény, hogy ezeket a konfigurációkat csodálatosnak találjuk, arra utal, hogy a szépség talán nem csak személyes ízlés kérdése. Az agy esztétikai válasza talán egyfajta fogékonyság az entrópiaellenes mintázatokra, amelyek a természetben előfordulhatnak.” Steven PINKER, *Felvilágosodás most*, ford. Dr. MÁTICS Róbert, Pécs, Alexandra, 2019, 31.

<sup>3</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, „magát mondja, ami írva van”: *Az újabb magyar líráról*, Prae, 2008/3, 5–15.

<sup>4</sup> NEMES Z. Márió, *Kacsacsőrüemlős-várás Kenguru-szigeten: A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai*, Prae, 2017/1, 90–107.

<sup>5</sup> GABORJÁK Ádám, *Horrorra akadva: Adaptáció, ismétlés, kísérteties* Vida Gergely *Horror klasszikusok* című könyvében, Apertúra, 2011. tél. <https://www.apertura.hu/2011/tel/gaborjak-adam-horrorra-akadva/> (Letöltés ideje: 2022. november 6. – a dátum a tanulmány valamennyi internetes hivatkozására érvényes)

közvetlennel tetsző, konfesszionális vagy tanúságtevő lírai beszéd – a személyesség vagy érzékenység érzetközpontú dominanciájával – kizárólag a film médiumán keresztül artikulálódik, a film pedig költészetté áll össze. A filmcímek előhívta popkulturális-vizuális memória azonban a „képkivágások”, „kimerevítések” és főleg az ismétlés (újrajátszás/újraírás) versbeszédet meghatározó technikáival nem úgy aktivizálódik, hogy az olvasás valamiféle mediális átfordításban vagy imitációban leljen esztétikai tapasztalatra – ha így lenne, akkor csupán az ismerősnek az újrafelismerésében lenne érdekelt. A személyesség alakzatai sokkal inkább vers és film memóriájának egymást feltételező kölcsönösségében, egy radikálisan permutatív logikával teremtik meg vallomásosság és tanúságtevés közvetlenségének az érzetét, amelyben *én*, *film* és *vers* folyamatosan újrakombinálódik, átíródik, áthelyeződik.<sup>6</sup>

Ám nem volna elegendő pusztán annyit állítani, hogy Vida Gergely költészetében – a *Horror klasszikusokra* következő *Demóverzióban* (2014), majd a *Mellékalakban* – a látvány és a látás, illetve a látásnak és a látványnak való kitettség, sőt egyfajta szemre fixálódó nyelvi-poétikai reflex határozná meg a szubjektum és a vers szituáltságát. Mert igaz ugyan, hogy a fókusz olykor annyira közel kerül a szenzuálpoétika biomateriális gyökeréhez, hogy a képből egyedül a látásért felelős szerv képe marad (erre zárul rá mintegy a szemhatár),<sup>7</sup> ezzel pedig föl is nagyítja, dramatizálja látás és látvány mesztertrópusát; ám a „láttam” beszédaktus tanúságtétele univerzalizálja is a versvilágban igazságigénnyel előálló mozzanatok, személy- és tárgyközi viszonyok kapcsolódási rendszerét. A *Demóverzió* egyes darabjai, miközben nem mondanak le teljesen a *Horror klasszikusokban* tapasztalatszervező erővel föllépő filmes és költői permutatív logikáról, a gyerekkor nem annyira díszletszerű, mint inkább emlékezeti helyeinek re- vagy megkonstruálásában a terek geometriájának én-fókuszát el- vagy kimozdítják az én/ember nélküli tér önazonos geometriájába, amelyben az emlékezetnek – s ennek megfelelően a látvány kiáramlási pontjaként azonosítható beszélőnek – már nincs meg a kiindulási pozíciója. Tehát a személyjelölés tér és emlékezet szétkapcsolásakor úgy módosul, hogy a „láttam” tanúságtétele a néző/befogadó cselekvésévé válik – az *Egy háromszög illúziója* című vers zárlatában, amely egy kert szűkülő perspektíváját kínálja föl, például ekképp:

A hínáros kanális, a gazos, kis szögben lejtő part,  
régi kalandok helyszíne, innen nem látható tehát,

<sup>6</sup> Így kerül egymás mellé, illetve rendeződik egymásba Pilinszky és *A sziklák szeme* az önmegszólító, majd a nominális halmazással egyszerre vers- és filmszerű beszédmódban: „Azt hiszed, mindent láttál. // A sivatag elég méretes, bármi akadhat, / babahaj, bányászbarakk, / naptej, csecsszopó mutáns, / szó szerint, vetített naplemente, / kinnfeledt nyugágy / satöbbi. (*A sziklák szeme* [1]) VIDA Gergely, *Horror klasszikusok*, Pozsony, Kalligram, 2010.

<sup>7</sup> „[...] Láttam / tekintetem kerülő tekinteteket, / megvonagló szemhunyást, / pupillák nedves sivatagát.” (*Cylinder nélkül*) A kötetből vett idézetek az alábbi kiadásban szerepelnek: VIDA Gergely, *Mellékalak*, Dunaszerdahely – Pozsony, Kalligram, 2022.

a töltést is számítva többszörös takarásban van.  
Nem ballagunk oda, hogy megnézzük,  
megelégszünk a geometria adta bizonyossággal,  
különben az emlékezetre kellene hagyatkoznunk.<sup>8</sup>

Másutt (*Egy agyonlőtt kóborkutyára*), a Duna töltése menti gyerekkori bicikliutak felidézésekor a térszerkezet azonosságában is benne rejlő bizonytalanság és pontatlanság készíteti a lírai beszélőt arra, hogy lényegtelennek tetsző mozzanatokot a legfinomabb pontosítás igényével magyarázzon (mint például hogyan kell megtámaszkodni és egyensúlyi helyzetben maradni az álló helyzetben lévő kerékpárral), illetve flóra és fauna, valamint természet és kultúra (vagy a kulturalitás) távoli képzetársításokkal meghökkentő hatást elérő, hasonlító és azonosító alakzatokba rendezésével markánsan szétkapcsoljon referenciát és jelentést, miközben épp e diszjunkciók rendezik be a költemény poétikai terét.<sup>9</sup> A vers végén a terület egyszerre jelenik meg a látás kiáramlási pontjától független entitásként (amely az évszakok váltakozásában eltérő, de felidézhető képet mutat), valamint olyan fenomenológiai vonatkozásként, amely csak e látás vagy látottság viszonyában mutatkozik meg önazonosként. E viszonyrend mindemellett olyan jelentéssel és jelentőséggel teli, hogy visszahat a környezet szemléletére, a szemlélet pedig a versalany pozicionáltságára.

És mégis: a következő szezoni a semmibe  
merül a kataszter geometrikus pontatlansága.  
Ki tudja, a magas aranyvessző felfoghatatlanul  
buja augusztusi pompájával mi lenne,  
ha legközelebb nem ezt az útvonalat választanánk.  
Mi történe, tényleg?

Vida lírájában a geometrikus tér és a viszonyítási pontok, a természeti és a tárgy-környezet, illetve a személy (vagy test) nyelvi vagy képi megjelenése – Nemes Nagy Ágnes és Oravecz Imre, elősorban *A pályaudvar széle* és az *Egy földterület növénytakarójának változása* térkörnyezetet leíró és előállító hosszúverseinek emlékezetbe idézésével – a látás számára mind-mind formákat és eseményeket sűrítenek egybe. A *Demóverzió* egyik kulcsverse – *Sikoly (X.) (M. M. Filmjéhez, kézikamerával)* – a kultúrtechnikát és a testtechnikát szétválaszthatatlanként, egymást értelmezőként

<sup>8</sup> Az idézetek a következő kiadásban szerepelnek: VIDA Gergely, *Demóverzió*, Dunaszerdahely – Pozsony, Kalligram, 2004.

<sup>9</sup> „Vagy míg július elején muslincáktól / meg apró, fekete rovaroktól / sűrű a levegő, addig augusztus / közepére a Duna mente aljnövényzete / morajlik úgy, mint a (feltehetőleg) / agyonlőtt kóborkutya többnapos, / alig takart teteme / a töltés alján” – így előbb. „És a mezei aszat, a szelíd csorbóka rettenetes / alakatlansága: kisoványodott jegyszédőlányok / egy 70-es évekbeli, nyugat-berlini pornómoziban” – így pedig később. (*Egy agyonlőtt kóborkutyára*)

inszenzírozza. A költemény komplex utalásrendszerében a Mészöly-regény objektivitásigényének metaforája, a kamera és a rendezés képzőművészeti, popkulturális és referenciális tartományokat vetít egymásra, miközben radikális módon szembesít az élettelen testre tapadó (kulturális) képzettársításokkal és az élet rekonstruálhatóságának kudarcával. Ez a költemény alighanem továbbgondolásra ösztönözhetette a szerzőjét is, hiszen a *Demóverzió*ban szereplő változathoz képest (amely egy ponton Pasolini holttestének valóságos képét idézi meg, majd ebből kiindulva pásztáz végig egy nem természetes pózba merevedett élettelen testet) a *Mellékalak*ban szereplő verzióban a lecsupaszítás performatív műveletsora a kollektív beszéd elhallgatását is konnotálja. Az újra-, illetve átírás ugyan nem tartalmazza a *Sikoly* diszjunktív kulturális utalásrendszerét, de nyomatékossítja a geometriai kiindulópont biológiai-anyagszerű nyomait – az *ovális* alakzatával – a kötet motivikus hálójában.

Minden manír nélkül hever, mintha  
csak a születésétől neki szánt helyet  
töltené be végre. Egy hulla eszköztelen  
játéka. Annyira életszerű,  
hogy bármikor felpattanhat.

A test, a tipikus fordulópontokon,  
a csípőben,  
a térdben,  
a könyökben,  
a nyakban,  
archiválja az utolsó nekirugaszkodás  
szándékát. Az utolsó előtti pillanatokét,  
kiragadva kontextusból és élettörténetből,  
tisztá, csupasz forma.

Az oválisba meredt ajkak a kínabrázolás  
netovábbjai. Az összhatást az elcsúszott,  
a szájüreg bejáratát keresztbe vágó,  
nyilván a végső trauma következtében  
kimozdult műfogsor rontja, mely  
úttát állja a groteszségében el is téríti,  
mintegy mellékvágányra tereli  
a befelé furakodó tekintetet. Kicsit  
ki is türemkedik a szájból, mint egy  
pecek, előrevetítve a vissza nem fordítható  
elhallgatást. De nem a tulajdonosét:  
a miénket.



Joggal támadhat az a sejtésünk, hogy a végső  
 sikolyba, vagy abba a valamibe, ami annak  
 indult volna, nem sűrítendő bele az élet.  
 Mert lehet bármilyen hangos és fülsiketítő  
 – hogy még akkor is elnyomja a kóbor kutyák  
 éktelen csaholását, mikor már vége mindennek –,  
 csupán a kisstílű jelen időnek szól. A rettegés  
 egymással felcserélhető pillanatainak.

Egy oda nem illő fogtechnikai eszköz miatt  
 nem készíthető el hű lenyomata az ajkakon,  
 a szájuüregen kipréselődő végső ürességnek.  
 (*Talált test*)

E motivika a képi érzékelés és a mind biológiai, mind kulturális, mind performatív/ tanúsító értelemben gazdagon rétegzett vizuális élmény dominanciája mellett a hallás és a hallgatás komplementer, illetve ellentétes irányú eseményeit vezeti be a versvilágot szervező lírai beszédbe, amely azonban sosem lesz csönd. A hallás ugyan hallgatást feltételez, a figyelem fókuszáltságát, valamint a beszéd megakasztását vagy visszatartását tekintve is,<sup>10</sup> a test halál felől értett néma akusztikája a *Talált test*ben a képbe rendeződő lélektelen anyag feltérképezhetetlennek tetsző territóriumaira – a rögzíthetetlen és visszakereshetetlen elmúlt élet mozzanataira – is rezonál. Meghökentő következménnyel bírva a pásztázó tekintet megalkotta kép költői leírására: a bizarr ekphraszisz önmaga (el)hallgatását jelenti be, a „befelé furakodó tekintet” kvázi erőszaka mégis „kínábrázolássá” avatja a verset, ily módon az „oválisba meredt ajkak” ismerős művészeti kontextusa bár egy valaha elhangzott, már nem hallható hang révén az ábrázolt (a „tulajdonos”) világának hermeneutikai feltárását ígérheti, a „csupasz formá”-ba, néma anyaggá üresedő test sem a saját, sem a versbeszéd másikjának üzenetét nem közvetítheti. Ez a „másik” a vers mindössze két pontján, a sortöréssel kiemelt „miénk” birtokos névmásban és a rákövetkező sor többes számú birtokjelében („sejtésünk”) nyilvánul meg, és mivel a mézőlyi retorikai-poétikai eljárás eleve valami nem személyesnek a közbejöttét sejteti Vida költeményében is (lásd a *Demóverzió*ban publikált változat címét), e „másik” az absztrahált, erőszakos tekintet és a hallás/hallgatás aiszthetikus tapasztalatának metaforája lesz.

A *Mellékalak* verseiben az érzékelésnek és érzékeltetésnek való – gyakorta erőszakos – kitettség olyan tartományokat is feltételezhetővé tesz, amelyek a saját test hozzáférhetetlen idegenségét referencializálhatatlan momentumokban villantják föl,

<sup>10</sup> Széles körű elemzését irodalom- és nyelvemléti összefüggésben lásd FOGARASI György, *Méltóság és méreg: a hallgatás (dez)antropolitikája Alfred de Vigny A farkas halála és William Blake A méregfa című versében = Hallgatás: Poétika, politika, performativitás*, szerk. FODOR Péter, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, L. VARGA Péter, PALKÓ Gábor, Budapest, Prae, 2019, 308–331, elsősorban 308–311.

a húsrá/testre redukált élet morajlását az olvasás itt és mostjában színre víve. A *Hústriptichon* harmadik darabjának utolsó szakaszában a hallás/hallgatás akaratlagos akadályozása például újabb akusztikai eseményt, illetve morajlást tétel: „Szorítsd füled a puha bőrre, / hallgass bele a zajló túlba. // Hallgass a gügyögő csecsemőbe, / sikolt-e odabenn a húsa. // Ha kivédeni úgysem tudod, / itt az ismétlés kéje, iszonya: // hallgass a fülbe dugott / mutatóujj körmén a piszokba.” A triptichon első versében pedig a vizuális és – az immár a kultúra személyközi relációit előhívó – családi emlékezet hermeneutikai keretek közt aligha vizsgálható, ám kényszerítő erejű biomateriális működési rendje alakítja a költemény szcenikáját „Az agytörzs köpűjében / sápadt arcú rokonok / felpuffedt neuronjai”. Jóllehet a pragmatikai én a kommentáló versretorikában tetten érhető („felpuffedt”, majd: „megindító ez a szakadatlan / bukducsolás, fortyogás / a vak folyadékban”), a „felpuffedt neuronok” – egy jellegzetes vagy erőteljes emlékkép generálói? – és az agyi folyamatok metaforái arra is figyelmeztetnek, hogy az emlékkép vizuális valósága egy nem látható közeg terméke („vak folyadék”), amely maga nem tartalmazza az intencionáltság vagy a célelvűség mozzanatait. Ugyanez a logika figyelhető meg a *Még valamit a hullóagyról* cikluson belül elhelyezkedő, *Egy közhely kibontása* című sorozat további költeményei esetében, amelyek a rögzítés, földidézés és (újra)előállítás nyelvi eseményeit aiszthészis és technológia immár elválaszthatatlan vonatkozási rendszerében létesítik.<sup>11</sup> Bár az *Ovális* című vers alaphelyzete az alanyi dikciót prefigurálhatná („mindenhová / együttérezni mentem”), mégis, a holttestek ovális szájállásával az absztrakt-geometrikus forma uralja inkább a képmezőt, mintsem az anyaggá redukálódott test földidézte egyedi élet víziója. A biológiai folyamatok „láthatatlan” anatómiája pedig, amelynek képe nem helyeződik át a képrögzítés külső médiumába, a beavatkozásokkal együtt visszahull a forma „végső ürességébe” (vö. ugyanebben a ciklusban a *Talált test* zárlatával), azaz a deiktikus, jelentés nélküli, illetve jelentést fölszámoló haláltapasztalatra.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> A kettő összekapcsolása tudománytörténeti szempontból sem irreleváns, amennyiben az elméleti biológiát (és más tudományágakat), de az emberről való tudományos gondolkodást is meghatározó módon alakította az örökítőanyag viselkedésének és működésének digitalitása. Lásd Richard DAWKINS, *River out of Eden: A Darwinian View of Life*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1995, elsősorban 1–31. (A *The Digital River* című fejezet.)

<sup>12</sup> „Mindenhol absztrakciót találtam, / határozott kézjegyű oválist. / Az utóbbi időben nem is fotóztam / le semmit, memóriám / megbízhatatlanságára hagykoztam, / a tudattalan működésébe vetett / megelőlegezett bizalommal hittem, // hogy az idegpályákon átalakul / egy-egy vonás, elárulja magát / a vonalvezetés, beszakad a vékony / hártya, egyszóval elburjánzik / a szigorú anatómia. // Mindenhol absztrakciót találtam. / Hosszú szenvedés után / a rémület szövegbuborékjává / fúvódva, infarktusnál behorpadva / középtájon. És ami még szörnyűbb: / gyakran megfordítva. // Gyilkos szűrés nyomán / a meglepetés horpadt körvonalba / skiccelte az ajkat. Akkor is, / ha felkötötték az állat gézzel, / az utolsó útra készítve a testet, / elmém visszajuttatta, mint a túl / nehéz súlyt, az eredeti klisébe. / A halál azóta is szájon közlekedik, / a néma, hártyavékony ováliston át.” – Lásd még *Az újjáélesztő dedunokája* című vers ötödik szakaszát, amely az időiség felől nézve teszi egyetemessé e tapasztalatot, egyúttal leképezve a líranyelv (egyik lehetséges) funkcióját: „De minden élmény halálélmény. / A megtörténő pillanat azonnal / bebábozódik, a kitin örökre benne / marad az imágóban.”



E jelentésnélküliség általában véve is beíródik a korporális létezésbe, amennyiben például az anatómiailag „teljes” ember(kép) a poszthumán/posztantropocentrikus horizontban úgy bomlik vissza alkotórészeire, hogy a láthatatlan szférájában a képi megjelenést vagy megjeleníthetőséget is nélkülözi (magától értetődő módon), absztrakt valóságát a költői nyelv alkotja meg: „A hús, / az elmével meg a fantáziákkal / együtt olyan negyven kiló, / nincs semmilyen képszerű visszaverődés, / csak kipárolgás a párna alól, / molekulák néma, kimért tánca”. A versben fölített egzisztenciális kérdésre, nevezetesen hogy „mi lenne mégis a hozzáadott érték” ebben a húsrá bontott létezésben, ironikus módon a kész emberből keletkező élő sejtanyagoknak, a beszédet, a hallgatást és a halált egyszerre jelölő száj oválisának, valamint a készenléti állapotot jelző fénynek az egymásba játszatása lesz a válasz, egy felszíni felület híradása, amellyel végül – szintén ironikusan – a humanista-racionalista szubjektum azonosítja magát: „valami plazma, / amely nyilván / belőlem nőtt ki. / Eleinte száj volt, / aztán egy egész, / néma szoba. / Aztán csak piros pont / az első magnóm kijelzőjén. // Legyen ez a legmélyebb felület, / amit valaha láttam. A saját kútfő”.

A *Mellékalak* staffázs-sorozatában vagy az *Egy közhely kibontása* ciklusban, a rögzítés, földidézés, előállítás szenzuálpoeitikai és kultúra/technikafüggő színre vitelében ugyanaz a repetitív-tanúságtevő, Mészöly Miklós prózapoetikai módszerét hangsúlyosan alkalmazó versbeszéd érvényesül, mint ami a *Cylinder nélkül* című költeményben eminens módon alakítja a szólamvezetést. Itt a staffázs, azaz a mellékalak pozíciója, úgy is, mint a lírai beszéd kiáramlási pontja és a szcenika táguló, majd szűkülő tereinek létrehozója, teremt lehetőséget arra, hogy a társadalmi szituáltságnak, a privát tereknek, a test pusztulásának és a szégyennek tanúságául szolgáljon. Az öt strófából álló műben tizenötször szerepel a „láttam” tanúsága, és csak akkor irányul vissza tanúságtevőjére a figyelem, amikor a vajúdás és a haláltusa hasonlító szerkezetbe rendeződik, mintha a látványra fókuszáló versbeszéd alanya önmagát a kezdet és a vég alakzatának összekapcsolásában ismerné föl – de így is kívülállóként, a versvilág „másikjaként”. A tanúságtevő én a tanúságtevő *test* újra- és újradefiniálására tesz kísérletet, amely szerteágazó biológiai-anyagszerű és kulturális vonatkozásokba rajzik szét, s ennek egyik legjellemzőbb példáját a staffázs-sorozatban szereplő *Egy Sebastianus-előretekintés* adja.

A vers címét illetően érdemes megjegyezni, hogy a *Demóverzió* kötet él hasonló címadással, ott azonban az *előretekintés* helyett a *flashforward* szó áll, jelölve szcenika és látásmód kultúrtechnika- és médiumfüggőségét. (Egy korábbi változatban a Sebastian-vers címében is a *flashforward* szó szerepel, a módosítás a későbbiekben jelentéssé válik.) Ez a kondicionáltság e versek esetében mindig összekapcsolódik az irodalmi-kulturális tradíciók jelentette prefigurációval (*Egy Odeüsszeusz-flashforward*, *Egy Oidipusz-flashforward*), vagyis az olvasást eleve az ismétlés különböző szinteken és eltérő funkciókkal bíró – a Vida-kötetekben rendre explicit témává váló – ritmusa határozza meg. A mítoszi/kulturális utalásrendszer összekapcsolása a képalkotás mentális és technomateriális mozzanataival a „képi megelőzőttség” tapasztalatát nyomatékosítja, amelyet viszont paradox módon a versnyelv állít elő, sajátos módon azzal is

szembesítve, hogy a képi élmény „megkerülhetetlensége” és mögékerülhetetlensége egy időben enged teret a vizuális és a textuális tradíciók szólamának, valamint – a versbeszéd kiáramlásának szintén paradox ellenpontjaként – a nyelvi létesülés eseményébe kódolja a hallgatást. Kultúra és technika innen nézve tehát úgy jeleníti meg – geometriai alakzatokon és deformációkon keresztül – a test és a *biosz* kódjait, hogy holt és élő dialógusa eközben kizárólag a költészet által jön létre, akkor is a sikoly keletkeztette, a kulturalitás és a jelentésnélküliség jegyeit egyaránt magán hordozó oválisba hatoló vizuális erőszak révén. Ami ugyanezekben a momentumokban vissza is hat az erőszak alanyára: hallgatásra kényszeríti (lásd a *Talált test* látszatellentmondását).

A *Sebastianus-előretétekintés* bevezetője szerint legalább három tradíció alakítja a költemény szemhatárát: Tózsér Árpád *Sebastianus mondja* című verse, Derek Jarman *Sebastian* című filmje, illetve Mantegna egyik *Szent Sebestyéne*.

Egy ablakból, akárhogy is, ugyanúgy  
ki lehet zuhanni, mint körhintából az óvoda-  
udvaron, csak a kettő fizikája lesz más.

Kihaldokolni, javítgatsz óvatosan,  
akár egy ismétlésben jártas bölcs,  
vagy talk show-ban nemzet színésze,

a megérdemelt nyilakat mélyebbre szúrod  
a világot jelentő testben,

amelyből, ha akarsz,  
még így is zsenge kérdőjelet formázhatsz,  
ahogy a méltán híres Mantegna-ábrázolások  
egyikén (1456–59) látható, és belőheted  
a zsöndör sérót, meg a glóriát. (Az említett

testhajlást különben Derek Jarman *Sebastian*-  
jének nyilazós jelentében Leonardo Treviglio  
is megcsinálja, más frizurával persze,

hogy aztán a film rákövetkező, záró beállításában  
a remekbeszabott objektívhasználatnak  
köszönhetően a horizont úgy görbüljön rá  
a katonák gyűrűjére, centrumban a holttesttel,  
hogy senki ne menekülhessen.) S végül majd

ez a tiéd egészen,

végül majd egy csupaszra borotvált vulva ajkairól  
szólít a rettenet,  
a legkitartóbb rajongó,

gondosan ápolt szenvedéseid –  
egyedtől egyig – a neurobiológián eltaknyolnak.

A vers nyitósora és az enjambement meghatározta szövegvezetés a teljes költemény struktúráját megelőlegezi, az össze- és szétkapcsolások játéka pedig a Sebastianushagyomány itt megjelenített momentumait rávetíti a lírai keletkezésre, valamint halott test és élővé levés kvázi ellentétes irányú hermeneutikájára: míg „a világot jelentő” (holt)test kulturális jelölők sokaságában nyeri el pozícióját, addig az élővé levés biológiai processzusa – majd a szenvedés alapján meghatározott élet – a hozzáférhetetlen tartományába (a neurobiológiáéba) íródik vissza. A zárlatban elhangzó „gondosan ápolt szenvedéseid” úgyszólván a kulturalitás körülhatárolta és alakította élet jelölője: itt a *gond* és *gondosság* képzete visszautal a lét mártíromsággal leírható alaphangoltságára, amelyben a gondoskodás, a *gondviselés* és a gondozás a szenvedésnek való alávetettségben nyer értelmet. Az „Egy ablakból, akárhogy is, ugyanúgy” kezdősor a verstörténés pillanataként vehető számba, amennyiben Tözsér Árpád *Sebastianus*ának nevezetes sorát idézi meg, igenelve azt az ismétlés vagy recitálás nyelveményében („akárhogy is, ugyanúgy”), ugyanakkor a soráthajlás kettévágta szintakszisban vissza is írva a Tözsérművet meghatározó ablak-metaforát a halál felől megértett élet vulgaritásába. Tözsérnél a testbe zárt élet börtön-képe a mártíromságban – épp az ablak révén – metafizikai horizontot feltételez, ahol a szabadság képzete a „földi retesz” „kikattanás”-ával történik meg, és ez egyúttal a költészet egyedülálló eseményévé lesz.<sup>13</sup> A Vida-vers tehát vulgarizálja a Tözsér-mű e szemhatárát, és az első strófa enjambement-jaival ironikus távlatba helyezi azt: a vers a léttapasztalat mélyebb igazságának inszenírozása helyett olyan mindennapi eseményeket koncipiál, amelyek aligha hozhatók összefüggésbe a Tözsér-vers fölmutatta metafizikával és mártírsággal („ugyanúgy / ki lehet zuhanni”, illetve: „körhintából az óvoda- / udvaron”, ahol a sorváltással bekövetkező grammatikai többértelműség a játékszerből kipörgő kora gyerekkor ironikus képét is megidézi). A nyitott mell és a kinyílni képtelen száj a Tözsér-versben hallgatásra ítéli a mártírt, ami Vida kötetében egyszerre vezet a *Talált test* és más költemények szintén hallgató (holt) figuráihoz: az oválisba dermedő szájakhoz – amelyek nyitva állnak ugyan, de csupán

<sup>13</sup> „A mártír-kínban éppen az szép: / nyakadból esendően áll egy fanyíl ki, / s nyitva a mell – s a száj nem tud kinyílni. / Börtön? Jó, de az ablak ad fényt, // s ahogy a tekintet ki-kirepes: / a vers ablakán kihajolva / fölnyújtózkodsz egy égi sorba, / kikattan halkán a földi retesz.” – Hozzá kell tenni, hogy a Tözsér-költemény alcíme – (*miután az agyonnyilaztatását túlélte és börtönbe zárták*) – a börtönben ülő Sebestyén képét idézi meg, a bezártság képzete tehát a történet alapszituációjából bontakozik ki. A Tözsér-vers releváns értelmezéséhez lásd CSEHY Zoltán, *Változatok Sebestyénre (Szent Sebestyén alakja a magyar lírában)*, Kalligram, 2013/5, 54–63.

abban a deiktikus funkcióban, amely a jelentésnélküliséget jelöli –, illetve, visszajára fordítva, ironikus törésbe is helyezve a néma halált, a vulvához, a születéshez.

A *Sebastianus-előretéknítés* azonban, miközben a Tözsér-vers tapasztalatát egy időben affirmálja és viszonylagosítja, két konkrét képi-vizuális hagyományt is játékba hoz, amelyek a mártír (testének) látványát értelmezhetővé teszik. A Mantegna-ábrázolások pontosan megjelölt lehetséges darabjai (1456–1459) arra az interpretációra csábítják a versbeszélőt, amely szerint a már nem élő, meggyötört test írásjelhez válik hasonlósá, ami maga viszont valamilyen nem föltáruuló, rejtve maradó vagy definiálásra váró jelentés/tudás jelölője lesz. A Mantegna-alkotások „közbejöttét” megelőző sor, amely egy behelyettesítéssel (ironikusan) a testet azonosítja a világgal, relatívva is teszi a képzőművészeti utalás beszédességét, hiszen a jelentést vagy jelentésséget írásjelre vagy kérdésre redukáló módhatározói mellékmondat („ahogy a méltán híres Mantegna-ábrázolások / egyikén [1456–59] látható”) a (látható) *felszínhez* irányít vissza. Alakzat és jelentés formálódása folyamatszerűen tárul a befogadó elé mind a képen, mind a képet idéző versben („zsenge kérdőjel”), a Vida-mű így tehát a verstörténés mozzanatait is reflektálja, ahol az *előretéknítés* nemcsak vizuális ugrások sorozatát foglalja magába, de a jelentésképződés alakíttottságát is, úgy, hogy annak kimenete mégsem egy előre meghatározott – a tradíciót nyugvóponton hagyó – megértési processzus visszaigazolása lesz. A vers egyik meghatározó pontján, a negyedik és az ötödik szakasz kapcsolódásánál egy „nem zsenge” kérdőjel rajzolódik ki az enjambement révén, ami a Mantegna-ábrázolás teshajlására utal vissza oly módon, hogy az olvasót/nézőt egyúttal Jarman Sebastian-filmjének a csúcspontjához is elvezeti. Mindez a versben említett módon is megidézi a test által fölvetett alakzatot a szóban forgó ábrázoláson, még hozzá teljesen eltérő kontextualizálással (lásd a film queer-olvasatát).<sup>14</sup> Ahogyan pedig a zárójelen belüli passzus fölillantja a film záró beállításának klausztrófób képét a katonákra „rágörbülő” horizonttal, úgy a „teshajlás”-t megidéző szöveggép kiegészül e rázárulás képi és textuális (materiális) színre vitelével.<sup>15</sup>

A vers zárlatában a már említett „gondosan ápolt szenvedések” – tehát a *gondozásra* szoruló lét – a sortöréseknek köszönhetően ugyanúgy lehet(nek) alárendeltje(i) az irányíthatatlan élettani folyamatoknak, mint alanya(i) a megszólításnak az utolsó előtti szakaszban. Ennek megfelelően, a második és a harmadik szakasz aposztrófái feltételezhetik a Tözsér-vers beszélőjének szólását ugyanúgy, ahogy az önmegszólítás

<sup>14</sup> Jarman filmművészetének kontextusában: Laura STAMM, *Delphinium's Portrait of Queer History: Rethinking Derek Jarman's Legacy*, Alphaville: Journal of Film and Screen Media, 16, Winter 2018, 38–52. A Sebastian-ábrázolások queer olvasatához pedig lásd Jason GOLDMAN, *Subjects of the Visual Arts: St. Sebastian = The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, ed. Claude J. SUMMERS, California, Cleis Press, 2004. (e-book)

<sup>15</sup> A verstörténés reflektálása tehát eminens módon a kompozíció része. Agamben épp az allegória kimozdításával értelmezi e jelenséget a festészetben, de a példát kiterjeszti a költészetre: „Ugyanígy, a nagy költészet sem csupán azt állítja, amit mond, hanem egyben a mondás tényét is: a mondás lehetőségét és lehetlenségét.” Giorgio AGAMBEN, *Studiolo*, ford. DARIDA Veronika, Budapest, Kijárat – I. T. E. M., 2021, 19.

alanyát vagy a befogadóét, aki e szólam recitálásakor a Sebestyén-hagyományokat föl-  
idéző, egyszerre verset olvasó, képet szemlélő és filmet néző versbeszélőt egyfajta staf-  
fázsként látja a versben és a vers textuális-anyagszerű elrendezésében. (A költemény  
a *13 staffázs* ciklusban szerepel.)<sup>16</sup> A mű lecsengésében ami a „tiéd”, a *biosz* felől értett  
lét tapasztalata; a szólításban jelen lévő rettenet pedig a jelentésnélküliség már tárgyalt  
eseményét konnotálja. Ahogy Tözsér Sebastianusának szája zárt, néma, úgy bizonyos  
értelemben a művészeti tradíció különböző formái is a *felszint* jelentik a vers számára,  
egy lehetőséget és utat, amelyen át a tekintet behatol, csakúgy, mint a holttest szája ké-  
pezte oválisra keresztül a *Talált testben* vagy az *Oválisban*.

A birtoklásnak („a tiéd”) a fentebb említett, a költői megszólalás és megszólítás  
performatív eseményeit lehetővé tevő bejelentése a *Mellékalak* költészettörténeti el-  
helyezhetőségéhez is hozzájárul. Az utolsó, *Utópia* címet viselő ciklusban helyet kapó  
*Gótika* az alanyiként feltételezett, hagyományosan a privát beszéd kódjai felől értett líra  
jellegadó poétikai-retorikai eljárásai közt létrejövő költői én-alakzatot, a közvetlen sze-  
mély képzetét utalja vissza az adatok tartományába. A Barak Lászlónak ajánlott vers  
eredetileg a karanténkultúrában született költői párbeszéd egyik darabja, ily módon  
az egyik lehetséges összefüggésrendszerét a betegség, a vesztegár és a veszteség egyé-  
ni, társadalmi és politikai vetületei jelentik.<sup>17</sup> Így nézve a mű a személyes megszólalás  
kondicionáltságát az etika, pontosabban az eticitás diskurzusához köti; kiindulópontja  
a *gondozásra* szoruló élet adatechnológiai redukálhatóságának amoralitása („a halál  
finom matematikai algoritmus / vagy reverzibilis függvény”). Az életnek ebben a sta-  
tisztikai prefiguráltságában a közvetlenség vagy a privát lét és a magánbeszéd szinte  
magától értetődő módon válnak kérdőjelessé a technológiával, és nem túl meglepő  
módon a privát beszédet (is) alakító írástechnológiával, egyáltalán az adatkommuni-  
kációval szemben.<sup>18</sup> A fő kérdés nem csupán az, hogy érvényes tud-e lenni az alanyi

<sup>16</sup> H. Nagy Péter a Vida- és a Tözsér-mű szövegközi kapcsolódásait taglalva jut arra az egymást olvasó vers-  
világokra vonatkozó megállapításra, hogy „Vida Gergely verse úgy zavarja össze a Tözsér-vers nyelvtanát és  
szabályos szerkezetét, hogy a felvillantott előrefutás (a flashforward) az aposztrophében előidézett materi-  
ális töréssel megváltoztatja a Sebastianus-mítoszhoz való hozzáférés mediális komponenseit. Ily módon ez  
az interpretatív újírás nyomatékosítja a Tözsér-féle Sebastianus-tematika azon látens komponensét, mely  
szerint maga is intermedialis adaptáció eredménye (volt)”. H. NAGY, 261–266, 265.

<sup>17</sup> BARAK László, VIDA Gergely, *feedback: Karanténlíra két IP-címre*, [h. n.], Books & Goods, 2021.

<sup>18</sup> Lásd még az *Egy közhely kibontása* című verset, ahol mindez a felütésben univerzális igényné terebélye-  
sedik: „Merjünk nagyot álmodni // Legyen az élet nevű függvény / egyetlen kimeneti pontja a vég. / (Mint-  
hogy az is.) / Szorozzuk meg ezt az egyet / annyi humanoiddal, / amennyivel csak lehet, / ki mekkorában  
játszik! / Legalább annyival, / hogy megkapjunk egy / korrekt apokalipszist. // (Hogy szánalmas véged még  
véletlenül / se maradjon személyre szabott feladat, / sejtjeidből kikaparhatatlan zárvány.) // Ha figyelembe  
vesszük / azt a statisztikai igazságot, / mely szerint az életkor / előrehaladtával minden / felnőttél nő a  
valószínűsége, / hogy nem éri meg / a következő születésnapját, / valójában csupán sűríteni kell, / ahogy  
álminkban is / történik mindig. / Vagy szélesre állítani / a jobb oldali margót.” – Jól látható, hogy ebben  
az összefüggésrendszerben a halál eseménye nem feltételezi vagy nem engedi meg az egyedi, megismétel-  
hetetlen élet artikulálását: a sokaságban fölszámolódo sajtyszerűség itt olyan „statisztikai igazság”, amely  
kizárja még a halál felől értett lét önazonosságát és individualitását is, mind az életutat vagy az egyéni

megszólalás egy interfész-szituációban, hanem az, hogy ennek a beszédnek a létrejötte – a *statisztikai* híradásokká redukálódó ember amorális kontextusában – eleve feltételezhető-e, vannak-e jellegadó nyelvi jelei, illetve ezek a jelek teljesítik-e a feltételeit egy megértésre szánt, ezért humán intencionáltság keletkeztette közlésnek, azaz valamilyen lényegi hermeneutikának.<sup>19</sup> Látszólag az említett módon az eticitás határozza meg a vers diskurzusát, amely ember–adat ellentétére apellálva a humán lét sajátosságának leépülésével szemben határozza meg saját személyes megszólalásmódját:

hiszen valóban ott vannak a számok és a görbék

fenségesen burjánzó tömkelege, de az a gyanúm,  
hogy reménytelenül alanyi megszólalásunk  
visszapattan arcunkra a monitorok villogó

felületéről. hiszen hiába a technológiák alig  
követhető idegpályái, a hírigény hedonisztikus,  
percenkénti kielégülései, mégiscsak merő

szemtelenség, hogy lélegeztetőről lecsatolt  
testekből áramvonalas diagramok meg görbék  
lesznek. mint felfelé fordított tömegsírok.

A következőkben azonban az említett ellentétpár fölállíthatóságának kísérteties bizonytalansága szolgál tanulságul egy hasonlóképp kísérteties költészet születésének, amelyben az absztraháció és az antropomorfizáció dinamikájában az eticitást nélkülöző adattechnológia a művészeti tapasztalaton keresztül mutatkozik meg, és fordítva: a statisztika dehumanizáló képe egy nagy erejű artisztikus momentumban jelenik meg, végső soron a kultúrában gyökerező, etikus humán lény és az adattá váló létező valóban kísérteties egymásra vetülésében.

---

sorsot („személyre szabott feladat”), mind az élet biológiai determináltságát („sejtjeidből kikaparhatatlan zárvány”) tekintve. A vers zárata a „függvény” elnyújtásával persze ironikus perspektívában mutat rá erre a statisztikai logikára, még ha a predikálhatóság, a számítás vagy az előretétekintés (a „sűrítés”) egy kontrollálhatatlan belső mechanizmussal (az álommunkával) válik is hasonlatossá.

<sup>19</sup> E dinamika líranyelvi következményeiről H. Nagy Péter a következő alapvető belátásokat teszi: „Ugyanis az aposztrophé fiktív terében végbemenő radikális változás valószínűleg olyan hatás, amely alól éppen a látvány kiáramlási pontjaként elképzelhető pragmatikai én sem tudja kivonni magát, és ezzel magyarázható az a látszólagos paradoxon, hogy minden információvá váló adat képes betörni azokra a helyekre, melyek mintha bennünk lennének, még sincsenek elzárva mások elől. A líra médiuma, innen nézve, már nem írható le azzal az egyszerű képlettel, hogy énünk transzformációja egyszerre anyagi és anyagtalan, hanem sokkal inkább egyfajta reflektált önkéntelenségként lehetne meghatározni, amely arra kényszerül, hogy a karantén hatására felépítsen valamit másként, amit addig is tudott vagy sejtett.” H. NAGY, *Utószó = feedback*, 66.



és nem tudom, szemben mindezzel, nem válhat-e  
önmagában is valamiféle ember nélküli vagy azon  
túli lírává az a meg nem haladható bizonytalanság,

vajon az emberi lény absztrahálódik most itt,  
vagy a csupasz adat válik antropomorffá.  
mindenesetre, úgy szorulnak egymás mellé,

mint vonások azon a bizonyos görbén, mint  
Jézus utolsó ítéletét leső hosszúkás, egy-  
másra passzírozott alakok valamelyik

középkori székesegyház  
timpanonján, a  
rózsaablak  
alatt.

A „most” és „itt” absztrahálódó emberi lét, ahogy sejthető, nem csak egy szokatlan szituáció vagy a Zeitgeist neopesszimista következménye, s ekképp az eticitás – amely mint ismert, csupán egyetlen diszkurzív modalitás a sok közül<sup>20</sup> – biztonságos terepének kijelölője. Lényegében ez az absztrakció határozza meg a *Mellékalak* teljes szemléletmódját (lásd: „Mindenhol absztrakciót találtam”), mégpedig oly módon, hogy miközben elő is állítja, folyamatosan ki is vezet vagy eltérít az eticitás dimenziójától. A humán létezés biológiai/materiális alapjaiig történő lehatolás ugyanakkor mindig olyan beszédhelyzetben megy végbe, amely a kulturalitás, elsősorban a képi kultúra és a kultúrtechnikák szemlélet- és diskurzusalakító erejének van kitéve. A Vida-költészet a szubjektum helyét és a versbeszéd megteremtésének feltételeit ebben az oszcillációban mutatja föl, azt mögékerülhetetlen léttapasztalatként utalva ki az ember számára: „ez a tiéd”.

---

<sup>20</sup> Paul DE MAN, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus–JATE, 1999, 278.

L. VARGA PÉTER  
irodalomtörténész, szerkesztő  
Budapest  
kultikus@gmail.com

„wet desert of pupils”

*Biomaterial approach and visual techniques in Gergely Vida’s Mellékalak*

**Abstract:** This paper attempts an observation of Gergely Vida’s poetry, particularly his collection *Mellékalak* („Sideforms”), through a bare scientific understanding of life as well as through the presence of visual techniques. The biomaterial conditions of life are given meaning by cultural techniques, and vice versa: cultural techniques (and art) prefigure what is known about life. This duality gives simultaneous function to the anthropological horizon, while also leading onto the preceding (or proceeding) corporal reality.

**Keywords:** biomateriality, visual techniques, cultural techniques, art, *bios*, corporeality

DOI: 10.37415/studia/2022/3-4/58-73.

Open Access: Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) 