

Kritikák

Bedecs László

Ketten az úton

Simon Márton és Nemes Z. Mária költészetéről

A 2000-es évek elején-közepén az volt a magyar költészet legérdekesebb kérdése, hogy vajon miként tud a vers visszatalálni az olyan alapérzelmekhez, mint a gyász, a szerelem, a hazaszeretet vagy az szülői-gyermeki ragaszkodás. Hogy tud a vers ezekről a témákról fojtogató pátosz nélkül, azaz távolságtartóan, de mégis önmagát és ezeket az érzéseket komolyan véve beszélni? Az ez előtti évtizedet uraló játékos, ironikus, a vendégszövegeket jelöletlenül használó, a szereplehetőségeket kedvelő, de épp a költőszerepet leromboló verseszmény az efféle „komolykodást” próbálta a leginkább elkerülni. A „szív” szó például az egyik negatív szimbóluma lett ennek a korszaknak, hiszen ez egyike volt azoknak a szavaknak, melyeket, úgymond, nem lehetett egy nem kifejezetten ironikus környezetben leírni, melyeket minden jóérzésű irodalmár igyekezett kerülni. Az elmúlt években indult költőgeneráció azonban mintha kifejezetten az ebből fakadó dilemmát igyekezett volna megoldani: a pátosz és a posztmodern találkozását megszervezni, vagy pontosabban: a lét súlyosabb kérdéseit visszanyerni úgy, hogy ez ne eredményezzen dagályos, önmutogató szöveget, okoskodó, váteszi szerepet és ünnepi, emelkedett nyelvet.

Sokan leírták már, mit tettek mindezért a „Telep” néven emelgetett csoport legjobb szerzői és még néhányan, akik ugyancsak ráéreztek erre a belső, az irodalom mélyéről jövő igényre. Lassan ért meg a megoldás: az évtized első felében elmaradtak a jelentős, emlékezetes pályakezdések, és majd egyszerre, épp a Telep köré csoportosult szerzők megjelenésével vált az új beszédmód kerete láthatóvá. Természetesen nem volt mindez előzmények nélkül, és a fiatal szerzők igyekeztek ki is jelölni azt a hagyományvonalat, amihez kapcsolódnunk igyekeztek. Marno János, majd Kemény István neve került a kánonjuk középpontjába, de nem kérdés, hogy Borbély Szilárd *Halotti pompá*val kezdődő pályaszakasza is megkerülhetetlen hatással volt az új versnyelv kialakulására.

Ugyancsak fontos előd Tandori Dezső, ami azért érdemel külön említést, mert ő az ezredvégi magyar költészetnek is meghatározó alkotója, sőt: kezdeményezője. Mondhatni, Tandori életművében előre lejátszódott mindaz, ami most a szemünk előtt történik: a hetvenes évek jelversei, neoavantgárd gesztusai, radikális költőietlensége után évtizedek óta azon dolgozik, hogy az általa is kezdeményezett magyar posztmodern költészet kontextusában is érvényesen tudjon beszélni a legfontosabb egzisztenciális kérdésekről. A madarak iránti feltétlen szeretet, az azok halála utáni végtelen gyász, a születés óta lakott szobákhoz való ragaszkodás, azok otthonossága, illetve újabban a betegségek, az öregedés jelei, a halál közelsége mind-mind olyan téma, melyhez új formákat és új nyelvet kellett találnia, és amely egyáltalán nem volt könnyen megszólaltatható az elmúlt két-három évtizedben. Nem véletlen, hogy egyre több Tandori-mottó, Tandori-idézet bukkan fel a manapság születő versekben.

Mindeközben etikai, filozófiai és esztétikai problémák is megjelennek a szövegekben, sok a társművészetekkel, mindenekelőtt a filmmel és a képzőművészettel párbeszédet kezdeményező szöveg, és ezzel párhuzamosan előtérbe került egy a kortárs művészetekben is virágkorát élő téma: a test. Azok a belátások, melyek szerint az írást és a test működését valamilyen strukturális hasonlóság összeköti, hogy saját testünk eleve értelmezésével együtt, a hétköznapi diskurzusok által manipuláltan kerül elénk, hogy a saját testünk is legtöbbször tárgyként és eszközként látszik a költészetre is óriási hatással voltak. Az itt tárgyalandó szerzők munkáiban is tetten érhető a vágy a test megélésére, illetve a test olyan megélésére, mely független a diskurzusoktól, az előre lefektetett struktúráktól. A testek efféle birtokbavételének vágya, a hús-vér testek leírásának és megszólíthatóságának vágya, saját test sajátként látásának vágya és a testek közötti viszonyok megértésének igénye is fontos alakítója ennek az új költői paradigmának, amiben, ezzel párhuzamosan, mindig ott van az a kérdés is, mely a szövegre mint testre vonatkozik.

A generáció legjobbjai - Krusovszky Dénes, Pollágh Péter, Simon Márton, Ayhan Gökhan, Nemes Z. Márió - közül két olyan szerző munkáit szeretném itt vizsgálni, akik között a hasonlóságok ellenére is nagy a különbség. Hasonló a szabad, rímtelen, prózába hajló forma, közös téma a család, viszont különbség az érzelmesség foka: Simon néha a szentimentalizmus határáig lavíroz, Nemes viszont teljesen szentvtelen, száraz mondatokkal kísérletezik. Simon Márton könnyen érthető, mindenki számára ismerős szöveget ír, képei, hasonlatai egy közös élménykörből születnek, Nemes Z. Márió szövegei viszont épp idegenségükkel, szokatlan, szürreális asszociációs rendjükkel hatnak. Mindkét költészetre jellemző a komor, depresszív hangulat, a magány, a bizonytalanság, a félelem, a jövőtlenség, de az eszközök, amellyel ezeket az érzéseket és állapotokat megjelenítik, mások. Érdemes tehát egymás mellett olvasni őket.

§

Simon Márton versei nagyon jó példák arra, hogyan születhet ma egy érzelemteli, mégis olvasható költészet. A *Dalok a magasföldszintről* című kötet

két egymásba érő veszteségről beszél. Az egyik az anya körülbelül tíz-tizenöt éve történt halála, a másik egy szerelmi kapcsolat közelmúltbeli lezárása. A jelentépp ezért az egyedüllét, a gyász, a reménytelenség és a kedvetlenség uralja, csupa olyan érzés tehát, mely szinte mágnesként vonzza a nagy, klasszikus, tragizáló sorokat és képeket. Mondhatnánk úgy is: ezek költői szempontból hálás témák, hiszen nagy teret adnak az önsajnálatnak és így az olvasói együttérzés és szimpátia kivívásának is, de azért tudjuk: ez a legnagyobb csapdájuk is. És pont ez a szituáció teszi a kötetet izgalmassá: vajon sikerül-e a szerzőnek megtalálni azt a keskeny pallót, ami lehetővé teszi a kétféle gyász együttes megélését, de nem fullasztja a beszélőt saját könnyeibe, nem teszi a fájdalmat a kirakatba, nem engedi a tragikumot mindennél nagyobbra növeszteni. Ellenben lehetőséget ad a reflexióra, és arra, hogy a beszélő összetett, nyitott, gondolkodó, saját nyelvi korlátaival is tisztában lévő figurának mutakozhasson.

El kell tehát azon is gondolkoznunk, Simonnak milyen eszközökkel sikerülhet megoldania ezt a problémát. Az egyrészt biztos, hogy a kötetben nagyon mély, szinte vigasztalhatatlan a szomorúság. A becsapott, elhagyott, megcsalt gyerek és szerető panaszai látszólag egyáltalán nem várhatnak feloldást. A boldogságnak nyoma sincs a kötetben, vagy ha mégis, hát az a múltba veszik, sőt, akik átérték, azok is a múltba vesznek, pusztán létük is megkérdőjeleződik. Nincs olyan hely, és nincs olyan időpont, ami kitörési irányt adna. A helyzet reménytelennek és megoldhatatlannak látszik. De azt a szerző is tudja, hogy ha csak erről szólna a kötet, az nagyon kínos lenne, és nagyon könnyen csúszna át a szöveg önmaga karikatúrájába. Szükség van tehát ellenpontokra. Az egyik ilyen, a szövegeket a földre visszahúzó eszköz maga a dikció. Hiszen hiába beszél a kötet címe „dalok”-ról, ezekben a versekben nincs dallamosság, nincsenek rímek, de még strófák sem, semmi olyasmi tehát, amit általában az ünnepélyes, költői, patetikus megszólaláshoz szoktunk kötni. Mondhatni, épp fordított a helyzet: a nyelvhasználat inkább hétköznapi, kevés jelzővel, rövid mondatokkal dolgozik, olyannyira, hogy még a szövegek belső ritmusát is nehéz felfedezni. A nyelv tehát szinte prózai - de csak szinte, hiszen kicsit jobban figyelve láthatóvá válik a megmunkáltság, a választékosság, az alkotói igényesség, még ha ezek a fogalmak mást is jelentenek Simon Márton műhelyében, mint a klasszikus költőkében.

De mindez csak a legfelső réteg, vannak ennél finomabb eszközök is. Ilyen például az éles önreflexió, mely az írás és az emlékezés minden rétegét érinti. Kezdve ott, hogy több helyen is megjelenik a versírás problémája a versben, kiszólások formájában, ami eleve megtöri a panasz egyirányúságát, hiszen tudatosítja, hogy a beszélő és az olvasó között ott van a vers, ami mindig konstruált, fikciós szöveg, másrészt épp a vers esetlegességére, ötletszerűségére hívja fel a figyelmet. Kiemelkedik ebből a szempontból a *Meg sem történt* című szöveg, mely végső soron fontosabbnak mondja a vers minőségét, nyelvét, megcsináltságát, mint az érzelmek rögzítését, vagy bármilyen üzenet közvetítését: „erről lehetne egy verset, ezt magyarázom”, és: „egy másik versre gondolok épp, nem is erre”. A játék azonban többsíkú, hiszen a cím arra utal, hogy a versről való gondolkodás története is csak kitalált, így aztán a versben megjelenő lány is a fikció terébe kerül. A szöveg végén helyet kapó hasonlat azonban ennél is tovább megy, és azt mondja, az elképzelt helyek és személyek könnyen be tudják csapni az emlékezetet: ha elég erős a képzelet, a képek

ugyanúgy vésődnek be az emlékek közé, ahogy a valóban látott és átélt képek. Ennek az állításnak azonban komoly következményei lehetnek, hiszen innentől a kötet bármely emlékére rávetül a gyanú, hogy valójában csak egy elképzelt történet, és csupán azért olvasunk róla, hogy a benne megjelenő fájdalom nyelvi és versbeli konstrukcióval, a fájdalom megírhatóságának lehetőségeivel szembeszülhessünk. Hasonló játék van az *Életünk napjai* című versben is: „szeretlek, de ez nem szerelmes vers”, vagy még pontosabban a *Porcelán* címűben: „a vers szerint - emlékszem - / teáztam, pedig valójában sosem szerettem teázni”. Ez utóbbi idézet egészen konkrétan kimondja a szerző ars poétikáját: bár úgy látszik, itt az emlékek és az érzelmek „őszinte” rögzítése folyik, mindennél sokkal fontosabb a versszerűség, a jól hangzás, a szöveg működése. Hiszen nyilván azért kerül a teázás elegáns motívuma abba a versbe, amit - ez is érdekes - nem is olvashatunk, csak róla olvasunk, egy másik versben, hogy a megkonstruált szituáció teljesebb, látványosabb, érzékibb legyen. Mindezzel tehát azt szeretném igazolni, hogy Simon kötetének látszólagos vigasztalhatatlansága elsősorban nem egy alanyi költő panaszait exponálja, merthogy, mint látjuk, mindez, a beszédhelyzetekkel együtt hangsúlyosan nyelvi konstrukció, ha úgy tetszik, kísérlet. Kísérlet arra, hogy a szerző ezeknek az érzéseknek nyelvet és formát találjon. Más kérdés, hogy a reflexiós szintek sorrendje nehezen megállapítható, és az is szembetűnő, hogy a formát épp ezek a kilépések, kiszólások teremtik meg, tehát fikció és valóság, nyelv és konstruált nyelv, vers és a versről való versbeli beszéd nem különíthető el.



De vannak más apró jelzések is: a tragikum és a szomorúság állandósulása közben becsúszik például egy olyan sor, hogy „Ez van, általában vicces vagyok.” (*Világos égre néz*) - ami már önmagában is nagyon vicces, és más színben tünteti fel a körülötte lévő, komor-komoly mondatokat. A vers aztán csavar ezen is egyet, hisz pár sorral később kijelenti: „általában nem vagyok vicces” - de vajon mit is jelenthet ez? Minden a „nem-vicces” felé tart? Vagy inkább azt: mostanság nem vagyok vicces, de akár az is lehetnék, tudnék az is lenni, ha a nők, akiket szeretek, szeretnének. Szintén jelzésértékű *A tagadás gyakorlása* című szöveg, melyben minden fontosra nemet mond a beszélő, köztük a versre is („ez nem vers”), de a játék szemlátomást ironikusan is értelmezhető, akár az egész kötetre kivetítve: talán ugyanezzel a begyakorolt gesztussal, rutinból mond a kötet is nemet a boldogság és a szépség lehetőségére. Mindez csak fegyelem és elhatározás kérdése - semmi köze tehát a valódi érzelmekhez, mondja ez a kulcsszöveg.

És még tovább: a legsúlyosabb és legkényesebb kérdést a kétféle gyász összekeveredése jelenti. Az anya hiányáról és a szeretett lány hiányáról szól a versek döntő többsége, de egy-egy szöveg első soraiban nem is dönthető el, épp

melyikről lesz szó. Ez pedig csak nehezen elfogadható helyzetet eredményez: lehet egy szinten az anya halála és egy kapcsolat vége? Olcsó válasz: anya csak egy van, nőből pedig akár egy időben is lehet több, azaz nem. Csak arra tudok tehát gondolni, hogy itt is szándékos túlzásról van szó, hiszen a szerelmi csalódás tragikuma az anya halála felől nézve tulajdonképpen nevetséges. Az a trauma, amit a tízéves kisfiú élt át az anyja elvesztésekor, valóban egy életre szól, épp ezért nem is említhető egy lapon a csalfa lány elvesztésével. De lehet, hogy a versekben egy a kamasz kor végén lévő fiú beszél, talán egy olyan fiú, aki az első nagy csalódásán van épp túl - és ő még nem tudja, hogy az egyik szerelem után jön majd a másik? Talán még ez lehet a helyzet megoldása, de ez is olyan megoldás, mely a kötetben megjelenő szerelmi fájdalmat relativizálja, megmosolyoghatóvá teszi.

Ezzel azt is mondom, hogy a kötet valódi tétje az anya elsiratása, az anya versbeli emlékének megalkotása. A szerelem csupán az anyja halálával szembesülő fiú megkapaszkodásának kísérlete, és ennek kudarcra épp ezért érinti őt annyira fájdalmasan. Nagyon szép például a női mellek sokszor visszatérő motívuma: „Anyámra gondolok és tejpört eszem” (*Életünk napjai*) - az anyatej az anyával meglévő kapcsolat első, fontos és bensőséges építőeleme, így már önmagában is megrázó, hogy a tejet tejpörrel, az anyát emlékekkel és gondolatokkal lehet csak helyettesíteni. Aztán az anyához beszélve a hiány még erősebb képben bukkan fel: „az a sötét folt, ami / a melled lett” (*A merülés elmélete*) - vagy talán itt a betegsége, a mellrákra utal a szöveg? Máshol aztán a szeretett lányok mellei tűnnek fel: „menni, olcsó meleg lángost / harapdálva - ahogy valódi melleket néha -” - valódi, szemben a kirakatok próbababáinak tökéletes, de hideg, távoli melleivel. (*Fehér ing...*) Feltűnő, hogy a versekben megjelenő fiatal lány(ok) testéből legtöbbször a mell látszik, mint egy fétis, a beszélő ezekre figyel, és mivel közben az anyai mell, illetve annak hiánya is rendre szóba kerül, nem tévedés azt gondolni, hogy ennek a kettőnek köze van egymáshoz. Hogy a lányok mellei itt az anyai melleket pótolnák, ha tudnák.

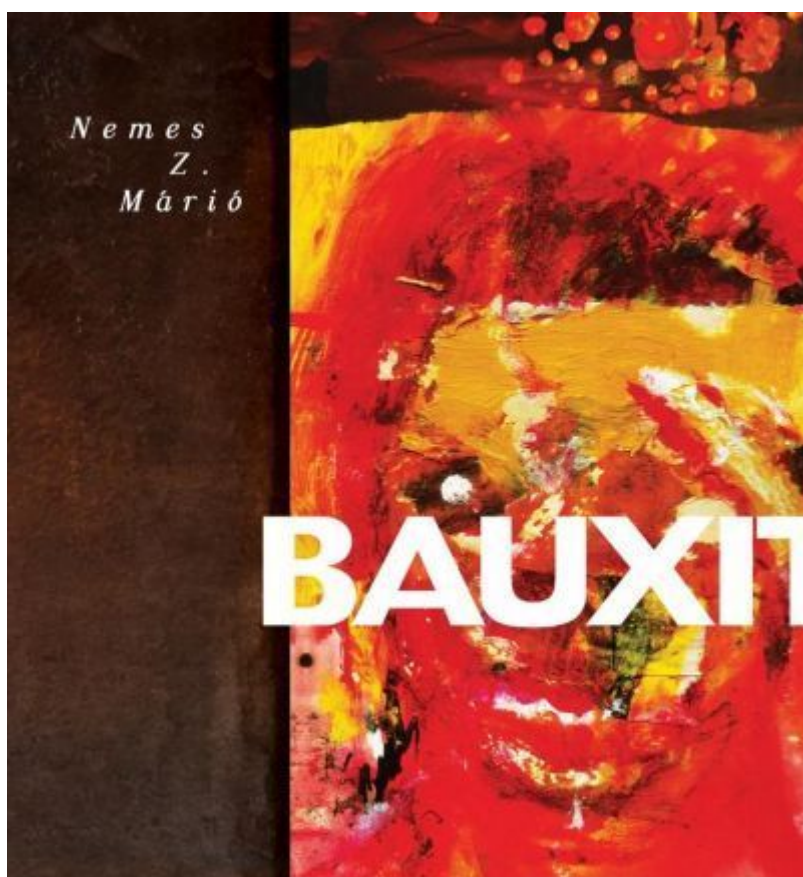
Mert az alapvető, kiheverhetetlen trauma az anya halála, melyet csak súlyosbít a gyereket magára hagyó apa története (*Monológ*) - de nyilvánvalóan erről sem könnyű írni. Nemcsak a személyes fájdalom mélysége miatt, hanem a téma hagyománya és kontextusa miatt is. Ez a mindenkit érintő vagy fenyegető esemény (az anya elvesztése) ugyanis a költői beszéd számára mindenestől felkínálja a szeretet, a hiány és a fájdalom évszázados toposzait, az anya- és a gyászversek közhelyeit, József Attila bénító örökségét, vagy épp a könnyekig megható pátosz költészettörténeti csapdáit. Simon Márton azonban meggyőző biztonsággal keresi a gyász újszerű megszólaltatásának lehetőségeit, bátran egyensúlyoz a nyelvi és formai invenció igénye és az elgyengülés pillanatai között. Elképzeli a boncasztalon fekvő, felnyitott testet, és ezzel újra átéli a valaha mindent jelentő test tárgyiasulásának hirtelen, megsemmisítő aktusát. De felidéződnek az anya körüli eszközök is: mi történjen az itt maradt szemfestékekkel, a félig üres parfümös üveggel? Menjenek a szemébe? És például egy olyan pont, ahol Simon meglepő új választ ad: a fiú az arcára keni a festékeket, és arra készül, megissza majd a parfümöt - ezek szép, a ragaszkodás vad, agresszív, irracionális és kétségbeesett aspektusát bemutató sorok. Valahogy így lehet és így érdemes a halálról és a gyászról beszélni.

Nemes Z. Márió könyvei más válaszokat adnak ugyanezekre a kérdésekre, habár részben a kérdések is mások. Nemes versei különbözni akarnak minden más verstől, valami egészen újat próbálnak behozni a költészetbe, és ez, meglepő módon, sikerül is nekik. Elsősorban a nyelvhasználat szintjén ragadható meg ez az újdonság, de ez is csak a különleges képiség megteremtésekor tud igazán hatékonyan működni. A képek ugyanis sokszor egy egészen absztrakt, szürreális világból érkeznek, egyszerre groteszkek és abszurdak és konceptuálisak, az asszociációk szabadságának manapság szokatlan szintjén születnek. Azért csak manapság szokatlan, mert a klasszikus avantgárd szövegei között bizonytalán sok hasonlót találhatnánk - de itt csak a képekre, a képek közti kapcsolatokra és a vágásokra gondolunk. Hiszen a nyelv már egy mai kontextust feltételez. A mondatok hossza és dikciója, a közlések szenvtelensége, a durva, bántó, vagy akár botránkoztató képek érzelmentes leírása adja e kötet sajátos, összetéveszthetetlen ízét.

A szerző két eddigi kötetéről szóló kritikák rendre megállapítják, hogy milyen újszerű e versek testrepresentációja is, hogyan és miként bontják szinte mozaikokra a testet, hogyan keltenek éltre egy-egy testrészt és milyen furcsaságokat képzelnek aztán ezekről a néha kidudorodó, néha befelé növvő, néha épp hiányzó testdarabokról. Arról valamivel kevesebb szó esik, hogy vajon miért történik ez. Mit szeretne ez a költészet az egyénről és a versről mondani? Milyen hozománya van a valóban radikálisnak tűnő újdonságoknak? Vajon a szövegek idegensége, frissessége, allegorikussága, nehéz értelmezhetősége a beszélő és a környezete kapcsolatát is leképezi? Vajon ő is csak annyit ért a világból, amennyit mi érthetünk a versekből? Számára is annyira távoli és idegen minden, amilyen távolivá és idegenné formálja a szövegeket?

Nemes Z. Márió, talán épp a bevezetőben emlegetett líratörténeti folyamatokkal szembenézve, már nem a szójátékok és a vicc, de még csak nem is az allúziók vagy a szereplehetőségek felől építi a verset, hanem szelíd újiróniával a tragikummal együtt visszanyert gondolatiságra és érzékenységre bízta magát. Első két kötete tele van olyan ötletekkel, melyek már nem csupán ajánlatokat jelentenek egy új költői nyelv számára, hanem meg is teremtik az egzisztenciális, vagy épp közösségi problémákról való beszéd lehetőségét. Merthogy az itt olvasható sűrű, jellegzetesen megmunkált, sokszor a prózába hajló szövegekben nem az intertextuális játékok vagy a formai bravúrok dominálnak, sőt, hanem az élhetőség, vagy épp az életundor problémáinak elmondhatóságáért tett erőfeszítések. Nemes leginkább a szülőkkkel és a szerelmekkel kapcsolatos kommunikációs zavarokról beszél. Ugyanakkor a versek, érzésem szerint, azt mondják, hogy ezeknek a zavaroknak az alapja az, hogy valójában mindenki egyedül szeretne lenni, vagy ha már valakivel, akkor csakis hazai pályán, irányítóként, uralmi pozícióban.

A versek legfontosabb, visszatérő helyszíne a család, de erről a második kötet elején olvashatunk egy éles állítást: „De ez is csak esetleges, / mint egy család.” (*Család*) - azaz ne gondoljunk szépelgésre, összeborulásra, békére. Az torzulást bejelentő apaversek adják meg az ehhez tartozó alaphangot, minden kétely és az „ami van, az gyűlölhető” érzés forrásait. Az *Apám marhát eszik* című szöveg viszolyogtató, szeretetnélküli apaképet villant fel („*Anyám / hallgat és a szavakra gondol, amiket télen használ. Apám marhát / eszik. Minket néz*”), *A fétismajom* pedig egy nyers, örökké ideges és agresszív apafiguráról beszél, aki azzal és azért teszi pokollá a gyerekei életét, mert azok szükségképpen eltanulják tőle a viselkedési mintákat: a durvaságot és a fegyelmezetlenséget. A versek máshol óvatosabban kérdeznak, amikor a boldogtalanság okait keresik: vajon csak olyan családban születtünk, mely a szülők közti állandósuló konfliktus miatt alkalmatlan a harmonikus életre, vagy a gyerekként vágyott boldog és biztonságos család eleve álom, és a boldognak látszó családok életének mélyén is frusztrációk és lemondások sötétlenek? Minden család boldogtalan, vagy csak az ebben a versvilágban ábrázolt torz, beteges, tenyészetszerű, állati módon élő család az? Avagy: ki lehet-e lépni az öröklött struktúrákból, például meg lehet-e szeretni a brokkolit, ha évtizedekig szoktattak a magyaros ízekhez?



A kötetek legjobb versei, mindenestre azt mutatják, az efféle örökség nem levethető. Pedig a gyerek mindent megtesz a szülők hatásának kivédéséért: „Tolom a kicsi kocsit, benne utaznak / az öregeim.” (*Őszi pára*) A cél pedig a mézégető, amiről a Nemeshez közel álló Bernhard-regény juthat eszünkbe, ahol a férj megöli magatehetetlen feleségét - itt pedig mintha arról lenne szó, hogy a kocsiba került, talán már járni is képtelen szülőket viszi a fiú a halálba. A szülők vélhetően nem tudják, mi vár rájuk, de az is lehet, hogy már maguk is várják a halált, ezért mondják: „Gyorsabban!” Máshol másféle abnormalitás kap szót: az

anya mérgezi a gyerekeket, mert azt szeretné, hogy örökre gyerekek maradjanak, de ettől ők persze szenvednek, hiszen barátokra és szerelemre vágnak (*Gyereknap*). A *Kívánság* című versben feltűnik egy tündér, aki talán jót, boldogságot is hozhatna, de a gyerekek képtelenek örülni neki, sőt megdobálják, elzavarják, azaz eltolják önmaguktól. Ebben a rendszerben nincs helye a jónak, de még a normálisnak sem. A vers végén pedig megint megjelenik az apa alakja, aki talán minderről tehet, és rögtön a tündér elpusztításáról lesz szó: „Egyszer meg fogom fojtani a tündért, miközben apám nézi, és együtt nevetünk majd”.

Úgy látszik tehát, az apafigura határozza meg a beszélő, egy gyerek létezésének kereteit és feltételeit, az ő boldogtalansága öröklődik tovább, az ő hibái és tévedései tesznek mindenféle megoldást eleve lehetetlenné. Önmagában is meglepő, hogy eközben a haldokló, akaratgyenge, tehetetlen apa képe tűnik fel leggyakrabban. A *Madárház*-ban egy már a gyerekeinek integetni is képtelen apát látunk, akire az ott lakó denevérek várnak, a *Madárgyűjtemény*-ben a születés büntetésnek látszik, a szülők bosszújának saját elrontott életükért, a *Bauxit* című versben pedig a garázsban lakó, már az ételt is visszautasító, a kihulló fogait köpdőső, agonizáló apa alakja jelenik meg, megint ijesztően, visszataszítóan, de nem együttérzésre méltóan. A beszélő ebben a szövegben, meglepő módon, nem jelenik meg, holott máshol igen aktív, maga is részese, sőt néha kezdeményezője a történéseknek, aminek talán épp a kettős érintettség lehet az oka. Hiszen az ajkai születésű szerzőnek a város útjait, az út menti fákat és a patakokat bepirosító bauxittal kapcsolatban személyes élményei is lehetnek, és innen nézve a bauxit halála a szülőktől és a szülővárostól való elszakadást jelenti. Itt egy cseppnyi személyességet, sőt életrajziságot is feltételezhetünk, és talán nem tévedünk. Mert az biztosan látszik, hogy a Nemes-versekben az egyén és a közösség viszonya hangsúlyos, és ebben az otthon fogalma is értelmezést kíván - különösen a *Bauxit* harmadik, „vidéki” ciklusban erős ez a vonal. Az otthonhoz való visszatalálás lehetőségét azonban kérdőjelessé teszi, hogy itt korcs tenyészetéről van szó, ráadásul a kötet ezt nem tragikus állapotként mutatja fel, hanem természetesként, magától értetődő romlásként.

Miközben tehát Nemes Z. Márió kezében minden darabjaira hullik: a nyelv, a vers, a természet, a test, aközben mégiscsak a beszélő én épül fel ezekből a darabokból. Nagy ötlet, hogy megszűnik a darabkák között a hierarchia, hogy az ember ugyanazon a szinten van ebben a világban, mint a növény, az állat, az ásvány vagy egy vascső - mindegyik tud cselekvővé válni, sőt beszélni, gondolkodni is. És bár nehéz lenne egységes identitást tulajdonítani a versek beszélőinek, hiszen a szövegek elég sokat tesznek ez ellen, ha mégis megpróbálnánk, akkor ez mégis ezekből a darabkákból, illetve az ezekhez tartozó, egyébként nyilvánvalóan allegorikus történetekből állna össze. Valahogy úgy, ahogy egy test összeáll a maga nagyon is éles határai között. Nemes szívesen beszél a kinövésekről, a körömről, a hajról, a fogakról, a nemi szervekről, sőt a daganatokról is, sokszor említi a test nedveit, a könnycseppeket, az ondót, a nyálat, és gyakran jelenít meg egy-egy testrészt hiányként, vagy önállóan, levágva: kéz, láb, ujjak, fülek, fej. És jönnek a mindezekhez tartozó fogalmak: csonkolás, abortusz, amputáció, betegség, seb, torzulás. Az elmúlt években divatossá vált, testtel kapcsolatos diskurzusok egyik fontos, ma már közhelyszerű felismerése, hogy az emberről nem is lehet a test említése nélkül beszélni, de ez itt fordítva is igazzá válik: amikor a testről és a

testrészekről beszélünk, akkor az emberről magáról beszélünk, a gondolkodásáról, az érzéseiről, a történeteiről, a helyéről egy közösségben.

És ha már a testekről beszélünk, ugyancsak szót érdemel a nőket érintő beszéd, amely néhol kifejezetten kíméletlen verseket szül. Olyanokat, ahol a férfi beszélő szinte legyőzendő, megtörendő célszemélynek tekinti a nőt. Eteti és veri: „Jön egy lány. Megetetem és a kézről beszélek / neki." (*Kéz a falban*); „megütlek / ököllel és / eszünk" (*Amikor összenéz*); „mindig eltartott leszel / még ha másnak tanulsz is meg / főzni" (*A férfiak között*); „Megütnélek mindennap de a kezem- / mel dolgozom" (*Aztán kutyákat rajzoló*), „Rosszul / vasaltad a nadrágomat és én elárullak, / hogy a fiaink verjenek meg" (*Vízpart*). Érdekes azonban, hogy az ellentmondást nem tűrő férfi, ahogy a beszéd állandó megakadása is jelzi, bizonytalan. Ő osztja a pofonokat, végül mégis ő marad alul: a nyelvvel, a verssel, de versben megszólítottakkal szemben is. Hiába próbál minden problémát egy-egy erős szóval, vagy egy-egy éles mondattal megoldani, agressziója csak súlyosbítja a helyzetét, mélyíti a magányát, szűkíti a mozgásterét.

Ez az, ami a versek erejét adja: a nem túl mély, viszont állandó depresszió és az ebből következő esetlegesség, alkalmiság és tétnélküliség, illetve a darálós, humortalan, rezignált tömondatok, a szabad vers formátlanságának kreativitása, avagy a címadás pontossága és újszerű líraisága. Egy-egy megtalált sor, vagy sokszor csak egy valóban megnyerő szókapcsolat is képes a hátán vinni a szövegeket, miközben jól kidolgozott a köteteket átjáró vákuumérzés, melytől nem lehet lépni, de még beszélni is alig. Kiválóan végigjátszott a „hús" szóban megtalált, az evést, a betegségeket és szexualitást is érintő tematika, és koncentrált, kézben tartott a szövegek asszociációs hálója is. Azt kell tehát mondanunk, hogy ezekkel az nehezen összeilleszthető darabokból megírt szövegekkel Nemes Z. Márió rátalált egy olyan útra, mely kortársai számára is példát és kihívást jelent.

Megjelent a 2012/3-as Bárkában.