

betűtípus – amely az írógéppel írt szövegekre emlékeztet –, hanem a kommunikáció itt megjelenő médiumai is szándékoltan anakronisztikusak. Izgalmas, de motívációját tekintve megfejtésre váró mozzanat, hogy a *Love Song* miért igyekszik több korábbi verset is összegezni. Az omnibusz a kötetnyitó költeményt, a csigolya a *Két parazitát*, míg a levágott fül a *Kedves főnök*, című verset idézi meg, valamint a második versszakban olvasható „nem nyúlok magamhoz” kijelentés előrelátal a következő szövegre: „fiam éjjelente magához / nyúl” (*Porphyria*). A beszélők, valamint a műfajok diktálta kódok azonban mégis csupán leheletnyi különbségeket eredményeznek a versek beszédmódjai között. Ha ezt nem hibának tekintjük, akkor egy alaposabb olvasat akár meg is találhatja a különbségek elkenésének poétikai relevanciáját. A kötet szerkezetéhez csak egyetlen apró megjegyzés: *Az anglász 3.* már idézett zárómondatának erőteljes mivolta miatt jelen sorok írója a kötet második átolvasása után is abban a hitben volt, hogy ezután a zárlat után már nem következhet vers. Meglepő, de következik. Vagyis lehetséges, hogy a kötet ütősebben végződjön, ha az utolsó előtti költemény zárná a könyvet.

Az imént felsorolt apróságok azonban nem tagadhatják el a kötetek érdemeit, annak ellenére sem, hogy sem Mizsur, sem Horváth költészete nem gyökeresen új lírai megszólalásmóddal kísérletezik. Kevésbé játszanak a nyelvvel, mint a posztmodernnek titulált költők idősebb generációja, számukra más a költőiség kritériuma. De a nyelvi jelölő és a jelölt közötti összjáték redukciója lehetőséget teremt, hogy más elgondolkodtató és helyenként elmélyült figyelmet igénylő kísérleteknek juthasson tér az elemzett kötetek lapjain. (*FISZ–Apokrif, FISZ*)

KONKOLY DÁNIEL

## Lírai kiengesztelődés

TERÉK ANNA: *HALOTT NŐK*

Terék Anna első könyve a 2007-es *Mosolyszakadás* volt, ezt követte négy év múlva a második, idén pedig a harmadik verseskötet, s nemrég drámákat is publikált (*Vajdasági lakodalom*). A debütáló könyv nem ölelt fel nagy korpuszt, illusztrációkkal együtt alig hatvanoldalny, de már abban érzékelhető volt az az egyéni hang, ami a 2011-es *Duna utcában* erőteljessé vált. A *Duna utca* után a szakma és az olvasótábor Terék Annát költőnek kezdte nevezni, ő lett az „utóbbi évek költészetének kétségkívül egyik legérdekesebb hangja” (Patócs László). A második kötet körül díjak is feltűntek (eleve pályázatnyertesként került kiadásra, majd szerzője a vajdasági Szép Magyar Könyv Díját és a Sinkó Ervin Irodalmi Díjat is megkapta). Az eddigi lírai életmű unikalitása az útkeresés őszinte reflexiójában, az emlékezet működés módjának egyedi bemutatásában, az elfojtott traumák és vágyak nehézkes felszínre hordásának módjában nyilvánult meg, s mindez a terek, utcák, városok mint csomópontok és az országhatárok mint küszöbök köré épült. A sehol-sem-otthonlétben megmutatkozó otthonosság, a folytonos kívülállás-tapasztalat, a gyökértelenség problémájának felismerése az én és a külvilág szembesítése,

bírálatát által oldódott fel a lírai énben. A *Halott nők*ben nem beszélhetünk egyetlen koherens lírai énről, ehelyett legalább öt személy hangja konstituálódik meg: más-más, de egyaránt tragikus sorsuk vallomásszerű megnyilvánulásai révén tárul fel. Ezt megelőlegezi a kötet külcsíne: borítója baljós hangulatot áraszt erőszakospiros színével és az ezen elhelyezkedő arcok, csontok, tenyerek képével – mintha egy nagy tenyér öt letört, különálló ujját látnánk, amelyek nemcsak egymástól különülnek el, hanem önmagukban is fragmentáltak. (Az illusztrációk Antal László munkái, ahogy az előző két verseskötetét is.) A fülszöveg szerint „haldokló, tetszhalott, élőhalott nők szólalnak meg, a sírástól szaggatottá váló lélegzetvétel rapszodikusságával. [...] a közös nevező minden esetben a teljes kiszolgáltatottság” (Pressburger Csaba).

Vajon mit jelent a teljes kiszolgáltatottság? Lehet-e mások fájdalomáról (hitelesen) írni, és ha igen, hogyan, milyen céllal? Hogyan lehet írni a veszteségről, a szenvedésről, a gyászról, a halálról? A fülszöveg olvasása olyan klasszikusok nevét implikálja, mint Susan Sontagé, Edgar Lee Mastersé vagy Polcz Alaine-é, de felidézhető a kortárs irodalomból Szöllősi Mátyás, Szita Szilvia, Németh Zoltán, Polgár Anikó, Nemes Z. Márió, Tóth Kinga, Nagypál István és mások néhány munkája is. A fájdalom- és betegség-narratívában – mi sem aktuálisabb ma –, legyen a baj szomatikus vagy lélektani, vajon hogyan lehet újat mondani, vagyis lehet-e egyáltalán újfajta módon *közölni*? Lehet-e ehhez lírai nyelvet találni, konstruálni? Legalább másfélszáz éve próbálunk: Arany János elismerte a világgal való meghasonlás lelkiállapotát, s ennek poétikai létmódját, úgy vélte, a *kiengesztelődés* lehet a rosszul végződő történetek vagy borúlátó művek célja. Kortársa szerint a költészetnek „világvigasztaló hivatása” is van (Erdélyi János), és megbékíthet „bennünket az élet nagy meghasonlásaival” (Gyulai Pál). A „pesszimizmustól sugallt műnek azért *kellett* világra jönnie, mert *okádbatnékja* volt” – véli Arany. Ezeknek a verseknek is fel kellett öklendezniük a *rosszat*, hogy megkönnyebbülést, feloldódást tudjanak nyújtani. A lírai történetek úgy törnek fel a halott nőkből, mint a *Spoon River-i holtakból*, tanúságot téve legmélyebb érzéseikről és haláluk körülményeiről. Terék Anna könyve egyszerre hordozza magában a létezés ellentmondásainak, egyenlenségeinek a feloldhatatlanságát és a kiengesztel(őd)ést. Nőalakjai megtört, a külvilág által meggyötört lelkű (és sokszor: testű), identitásválságban tengődő-vegetáló emberek, akiknek a mindennapjaiból hiányzik a harmónia. Ennek reflektáltsága, kimondása katartikus megtisztuláshoz, feloldódáshoz vezethet. A *Halott nők* olyan értelemben kiengesztelődés tehát, hogy nemcsak szereplőit szabadítja fel azáltal, hogy megírja történetüket, illetve hangot ad azoknak, akik a legkritikább esetben szólalhatnak meg (akár mert elnyomottak, akár mert már nem élnek), hanem olvasóit is.

A tér és az idő a *Halott nők*ben átjárható, nem az elmúlt évtizedek Vajdaságában, Szibériájában vagy akár Franciaországában járunk csupán, a háborús és kórházi térleírások egész más világokat hívnak életre, realitás és fikció keveredik, mégis folyton fel-felsejlik a valós topográfia: a jugoszláviai múlt és a szerbiai jelen hasonlóképp tárul eléink, mint egy Kusturica-filmben. Terék szülővárosa, a vajdasági Topolya számos alkalommal szolgál a költői téryanag mintájául, de megjelennek más balkáni helyszínek is, például Sarajevóé, amelynek ostroma alig több

mint két évtizede még valóság volt, s ahol ezrek haltak meg a háború alatt. A haza és a külföld, az itthon és az otthon fogalma problematikus e költészetben, nemcsak a korábbi kötetek én-lírájában (amelyek sokkal inkább olvashatók referenciálisan) szükséges a folytonos önmeghatározás, hanem e különböző nemzetiségű, korú, életútú kelet-európai nőknél is. Hiszen ők nem mindig képesek definiálni magukat, nem tudnak kiállni magukért, nem tudják megakadályozni a borzalmakat, eltüntetni vagy feldolgozni a múltat – bekövetkezett haláluk épp fizikai vagy lelki tehetetlenségük következménye.

A lélektani történések gyakran a fiziológiai működés által mutatkoznak meg, s az érzések beleszövődnek a kifejezőmódba, a nyelvbe is. Az arc és azon belül a szem, illetve a száj izotopikus szemantikája (egyfelé mutató, folytonosságot fenntartó, a szöveg rekurzivitását és rétegzettségét működtető, ismétléseken alapuló fogalmi hálója) utat tör magának: a száj rág, nyel, kortyol, ételre vágyik, csókol, levegő után kapkod vagy épp megtelik homokkal, a szem pedig folyamatosan figyel, pásztáz, tükröz, pislog, csukódik, kifakul, s e kettő néha össze is fonódik: „Emlékszem, becsuktam a szemem, / hogy legalább ne lássam, / mit csinál a szám” (*Jelena*). A szem látószögében képződik meg a tér: szűkül és tágul, néha otthonossá válik, legtöbbször azonban idegen marad. Bár ez a kötet elsősorban nem a nemzeti önmeghatározást és a folytonos úton levést, költözést teszi origójává (mint a *Duna utca*), mégis ennek is gyakori témája mind a háború következtében folyton odébbtolt határokhoz („Csak még nem tudni, / hol lesz a határ, / és melyik országba fog kerülni / apa tengere.” – *Apa tengere*), mind az ezek következtében kialakuló identitásválsághoz és idegenségtapasztalathoz („S a város minden este / egyre kijebb lök magából.” – *Olja dala*), vagy épp a naponta megeshető halál tényéhez való alkalmazkodás. Ez utóbbi a *Legyek* vagy a *Futás* című versekben különösképp megfigyelhető. A *Legyek* egyetlen, rövid, enjambement-okkal tagolt versmondata a golyózápor tropizálását, az ember szövetek halmazává redukálását végzi el: „Mint a kint felejtett / nyers húst nyáron a legyek, / úgy dongják körül / az utcán maradt embert / a kilőtt golyók / Szarajevóban.” A *Futás* az apa rutinos munkába járási szokását és a közben otthon az időt és lépéseket számláló, féltő családot mutatja be: „a sarok után már lőnek, / onnan szaladni kell tovább. / Anya szerint, ha futva megy, / akkor biztos, hogy nem találják el apát.”, s a trauma, a testbe íródott tapasztalat a tényleges veszély elhárulása után is megmarad: „Apa a háború után is, / évekig futva megy mindenhová. / Sehogyan sem tudja megszokni, / hogy szabad már az utcán / lassan is járkálni.” A kötet öt ciklusából talán a harmadik, a *Maja* a legfelforgatóbb, amelynek versei egy koherens narratívába illeszkednek: egy négytagú, szarajevói család pusztulásába. A mindennapos bombázások és lövések erőterében zajló élet álharmóniája, különös világa teremődik meg, ahol „megszokod a dörgést. / Anya szerint ez pont olyan, / mint mikor a kisbaba / az anyja szívverését hallja / állandóan maga körül a hasban.” (*Szarajevó*) – szól a lírai hang. A ciklus azért is megrendítő, mert egy gyereklány a lírai éneke, aki látja meghalni az öccsét: „És láttam még, / hogy a piactérenél szénéz / átfut a zebrán, / a járdához ér, / aztán volt az a robbanás, / és az öcsém láthatatlan lett” (*Trükk*). Az öcs az előzményekben többször „háborúsát játszik az utcán” (*Az öcsém*), és azt állítja, hogy ő „egy bűvész [...] Azt mondta, / egy nap el fog innen tűnni.” (*Testvér*) –

e versek utólagosan, lineáris olvasatban a *Trükk* megismerése után válnak igazán komollyá. A ciklus végére a lány is meghal, valószínűleg többszörös nemi erőszak és fegyverek okozta fájdalom, sérülés következtében, ám ez a trauma elliptikus módon kerül a versbe (és derül ki, az öcs haláláról való tudósításhoz hasonlóan, az utána következő darabból). A *Puskatussal* című szöveg elején még csak a töréstől való félelem tematizálódik: „nincs a kezemben semmi. / Nincs nálam olyan, / amit még össze lehetne törni. / Csak a csontjaim maradtak. [...] Puskatussal egyenként is / kiverhetik a fogaimat”, de ez lassan, késleltetve átkúszik a fegyver és a férfi nemi szerv azonosításába s a szexualitás erőszakos terébe: „A tarkómra lihegjenek / inkább, / az csak nem lesz / olyan borzasztó, / mintha néznom kéne közben / a szemüket.” A ciklus utolsó két versében egyértelművé válik az olvasó számára, hogy a halott lírai én szólal(t) meg (eddig is), a nézés-látás motívuma ezekben is kiemelt: az apa és az anya a halott testet, illetve a gyerek után maradt emlékeket *nézi*, s explicite kimondásra kerül (ismét a látással összekapcsolva) a halál ténye is: „Nem mozdulok. / Ahányszor arra járok, / ahol meghaltam, / nagyon mérges vagyok. / \* / Most már én is / láthatatlan vagyok. / És nem játékból.” (*Arrafelé*). A puskatus és a fogak kiverésének motívuma másutt is összekötődik az erőszakkal, a veréssel, kiváltképp a pedofil szexuális abúzzsal. A kötet első ciklusában Jelena szavaiból, elhallgatásaiból derül ki, hogy az apja „puskatussal / kiverte egy bosnyák kislány / huszonnyolc fogát. / És vérzett, ömlött a vér / a puha kislányszájából. / Soha nem akartam / végiggondolni, mit csinált / azzal a kislánnyal / előtte, utána / az én apám. / Végül, a pincében, / minden nap / végiggondoltam.” (*Jelena*). E ponton ismét, immár nemcsak a tanatológia, de a háborús nemi erőszak kontextusában is felidéződhet Polcz Alaine neve, s az *Asszony a fronton* című autobiografikus műve, amelyben az erőszak következtében eltörhető gerinc képe kíméletlenül íródik meg: „körbevesz nyolc-tíz orosz katona, hol egyik fekszik rám, hol a másik. Megszabták az időt, hogy egynek mennyi jut. [...] Azt hittem, ebbe belehalok. Persze nem hal bele az ember. Kivéve, ha eltörik a gerincét, de akkor sem azonnal. Hogy mennyi idő telhetett el és hányan voltak, nem tudom. Hajnal felé értettem meg a gerinctörést. A következőt csinálják: az ember két lábát a válla fölé hajtják, és térdelésből fekszenek bele. Ha valaki ezt túl erősen teszi, elroppan a nő gerince.” Az erőszakos cselekedetek a *Halott nők*ben gyakran a törés aktusával és a gerinc eltörésének képével asszociálódnak, a női test úgy törik, ropog, szálkásodik és szárad, akár egy darab fa (*Nő*).

A háború vagy bármely erőszak, determinált lét traumájának feldolgozása éppen úgy nehézséget okozhat, mint a megélése. Ahogy egy másik újholdas, Szabó Magda írja: „Aki túlélte ezt a kort, megölheti a gyógyulás” (*Aki túlélte ezt a kort*). Terék Anna figurái képtelenek a feldolgozásra, a dolgok megemésztésére, ami a rágás és nyelés által jelenthetne feloldozást, a fogak kiverése azonban (ami több versben történik) ezt is megakadályozza. A száj mint az emésztés fiziológiai kapuja, illetve a törés motívuma nemcsak a *Maja*-ciklusban dominál, de a legsokrétűbben talán ott jelenik meg: az *Ablaküveg*, illetve a *Rossz* című versekben. Az előbbiben a sztétört ablaküveg darabjainak szájba tétele a kétségbeesés következményének egyik fiktív módusza: „Gondolatban fenyegetem apát, / hogy lenyelem egyszerre. / Lenyelem őt is, anyát, / a várost és az autó ablakának / kilőtt üvegeit.”, az utóbbiban

pedig a törés a szívek összetörésére, a bögrék fülének letörésére, a tükörtörésre vagy épp a test, a nyak törésére egyaránt vonatkozik. A nyelvben rejlő homonímiák kijátszása a kötet gyakori eljárása, például a *blokk* szón keresztül – amely egyszerre utal a mozdulatlanságra, a háztömbre vagy a háborús övezetre: „A blokkok közé szorult a nap.” (*Lakótelep*) –, s sok esetben észlelhető a *szem* többértelműsége, például ekképp: „Minden harisnyámon / egy-egy szem / lefelé szalad.” (*Szerbia*). A férfi tekintet (male gaze) és önmagában a szemlélő, méregető nézés, amely szintén visszatérő eleme a könyvnek, olykor áttevődik a halott nők önmeghatározásába is. Jelena például így jellemezi koporsóba zárt testét: „Keskeny csípő, / egészen gömbölyű mellek, / göndör haj.”, azonban hamar kimozdul e testleírásból, s reflektált nézőpontváltással jelzi, hogy valójában nem tudja érzékelni magát más szemével: „Nem tudom, milyen színe volt / a szememnek. / Nem látom kívülről magam.” (*Jelena*).

A *Halott nők* szinte összes versét közös térbe ágyazza a bár többszólamú, mégis homogén, vallomásszerű, utólagos, őszinte, reflektív hang és a még ennél is egységesebb motivikus hálózat, izotopikus lánc – a *szem, száj, törés* szavak szemantikai szövedékén kívül a család, a halál, a hallgatás-kimondás, a tükör, az alvás, az idő, a test és a szaglás mintázata. A szagok már az első oldalakon megteremtik a nyomasztó, kényelmetlen atmoszférát: „a gáznak eleinte jó szaga volt”, aztán mégis „az ember orrát megtekeri / az az édes-büdös szag”, amely Jelenát, az első ciklus egyetlen hosszúversének lírai énjét megöli, amikor öngyilkosságot követ el. Az érzékiség-érzékelés különféle testi megnyilvánulásai mind fellelhetők e versben, nemcsak az olfaktív elemek (de azok is megjelennek másutt is, például egy kórházi látogatásnál: „Valahogy beleragad az orromba, / és hiába szagolgotam otthon a kölnisüveget, / mintha abban is csak az a szag lenne.”), hanem a vizuális, auditív, gusztatív vagy taktilis érzékelés is a világ abszorbeálásának alapvető élménye: tehát az emberen átszűrte tapasztalat, a szenzibilitás vezérli a lírai ént, aki érzékenyen reagál a többi emberre és mások fájdalmára. Nehezen viseli, hogy nem tudni, fiának „honnan indul a testében a fájás, / és meddig ér”, hiszen, bár valaha egy test voltak, a bőr mint határpont („Azt se tudom, mi hol van a bőre alatt”) által már egy tőle elválasztott, különálló entitásként kénytelen érzékelni őt. Az anya nem tudja feldolgozni a fia hirtelen haldoklását, majd halálát (egy golyó találta el, itt is háborús kontextusban vagyunk), s kórházi ágyra tett testként megváltozik számára, nem érti, mitől lett más a szaga, a bőre, s mi történik vele: „Mintha ez már valaki más lenne, / valaki mássá gyógyítják.” Az ostrom alatti állapotokat mutatja az is, hogy a vers narratívájában alig van mit enni, és hogy a szerb orvosoknak nincs „se géz, se cérna, se gumikesztyű” a birtokában, hogy el tudják látni a sebet, ezért Jelena – miután otthon nem jár sikerrel – Magyarországról hozatna ezekből valakivel, aki azonban késik, talán mert „hosszú a sor / a határon”. A fiú végül meghal, s valószínűleg e trauma következtében választja anyja is a (gázmérgezés általi) halált – képtelen a történetek feldolgozására.

A második ciklus szintén komplex narratívát kirajzoló, epikus versei, a *Szibéria* darabjai 1976-tól kalauzolják végig az olvasót egy orosz lány életén, utazásain és párkapcsolatán, aki az első versben még csak magzat, az utolsóban immár halott test. E ciklusból és epikai keretből kilóg *Olja dala*, és ezt a vers kurziválása is jelzi:

a ciklusonként permanens lírai én itt megtörik az elbeszélőváltás által. A versben az anya Párizsban élő testvére, Olja kap hangot, aki idegennek érzi magát a francia fővárosban, ezért folyton úton van, nem marad sokáig egyetlen lakásban sem, és a táskája reggelente, munkába induláskor mindig „*olyan felszerelt, / hogy / bármikor tudnék / disszidálni. [...] Az ember mindig oda kerül, / ott marad, / ahol semmi szüksége az életre.*” A törés e ciklusban is sokértelmű: 1976-ban „Anyám sírás közben porrá töri / az összes, még ép / elképzelését arról, hogyan fog élni.” (*Babakocsi*) – vallja a lírai én, később pedig a test és a lélek megtöréséről tudósít: „A testem roppanásokkal / emlékszik [...] Egészen apró / részekre szakadtam / belülről. [...] Illeszthetetlen vagyok.” (1998 júniusáig). Az apa alkoholistává válása és a családban betöltetlen funkciója a lánya jövőbeli életére is kihat, hiszen ő jelentette volna számára a külvilág felé a hidat „abból a fekete, mély gyomorból, / amivé az anyák / a családot teszik”. (*Üvegek*). Saját párjával kialakított rituális élete is az alkoholizmus problémája körül forog („Ivan naponta, / délután négykor / leisz-sza magát / és hallgat. // A véreket fagyasztja szét / ezzel a csenddel.” – *Két év késéssel*), s észrevétlen csúszik át az állandósult szuicid kísérletek terepére. A híd (hiánya) másutt is visszaköszön, az apa (mint védelmező családfő, férfi) iránti vágy, illetve a géneket továbbörökítő fiú szinonimája: „Nem találunk hidat, / amin át lehetne menni.” (1999 márciusában). Ivan azért nem akar utódot, mert szerinte minden újszülöttnak rossz lenne ebben a világban: „kérel / ne szüljek neki gyereket” (*Két év késéssel*), de a lírai én is kijelenti, hogy ha tudott volna szülni, fiát mélyre nyelte volna: „sokat ittam volna rá, / hogy a víz alá merítsem azt / az utolsó, ingatag hidat is.” (*Üvegek*) – a vágy tehát együtt jár a feldolgozás képtelenségével. A gyermekszülés hiánya a *Judit*-ciklusban is felmerül: „hova akarok szülni / férj nélkül gyereket? / Még rendes munkám sincs, / mit akarok a hasamba, / ha a számba sincs mit tenni?” (*Szilánkok*) – szól a huszonnyolc éves lírai én szavaival anyja elképzelt intése.

A *Judit* versei az anya iránti szorongó kötődést demonstrálják, a lírai én felismeri magát és léte nyomasztó hatását anyjában: „Anyám összes ránc / én vagyok. [...] Én anyám / fuldoklása vagyok.”, illetve önmagában is érzékeli anyja létét: „Anyám beszél belőlem, / néha hallom a hangomon / a hangját. A tekintetemen / is otthagya az ujjlenyomatát, / nem látok tőle.” (*Szilánkok*). Judit betegsége miatt e részben ismét visszatér a kórház tere, de ezúttal előbb pozitív(nak tűnő) kimenetellel: gyógyulással. A lírai én harmincéves, s attól szorong, hogy a szülei nem tudnak mit kezdeni azzal, hogy életben maradt. A ciklus megintcsak a *törés*, a *szem* és a *száj* motívumaival dolgozik, a *száj* imát is mormol – noha korábban is ott az Isten-élmény néhány versben (az első ciklusban így: „Látod, Istenem, / mégiscsak erősebb volt / nálad valami.”) –, de a hit talán e ponton mélyül el. Néhány helyen intim fohászként is textualizálódik: „Annyian kapaszkodunk beléd, / hogy szinte már a földre lógsz, Uram. / Van-e még rajtad hely? / Odatenném én is a kezem.” (*Hajszálak*). Az imának a szájjal még közvetlenebb összekapcsolása, elrágása az utolsó ciklusban felerősödik: Gašpar minden nap „elrág tizennégy imát” (*Nő*). A *Gašpar*-ban a biblikus hang és sorképzés a versnyelv retorikai sajátosságává válik: „Mert megromlanak mind a szájak és a csókok, / és kihullik az ima a nyitott tenyerekből, / és tengerbe zuhannak mind a bűnösök, / de én nem félek, várok és állom tekintetét az Úrnak.” A *száj* ugyanakkor épp e részben homokkal és

vízzel telik meg, fuldoklás okozza a halált, ami átvitt értelemben a lelki bajokba való belefojtódás megtestesítője.

A kötet motivikus szintjén túl poétikailag, líranyelvében is hordoz potenciált, ezek az eltávolító szerepversek nem fordulnak egészen szembe az alanyi lírával, hanem lehetővé teszik, hogy az olvasó bevonódjon ebbe a tér-időbe. A szereplő a közvetítettségen, átszűrtségen keresztül képes tanúságtételként felmutatni önmagát, különlegessége leginkább az utólagosságból, retrospektív nézőpontjából ered, hiszen a legtöbb megszólalás a halál utániságból hangzik fel. Az általában rövid, enjambement-okkal tagolt verssorok (tipográfiailag) éppoly megtörtek, mint az általuk kirajzolódó sorsok, a versek formája követi a bennük inszenírozódó esemény- és érzelemláncolatokat, a soráthajlások sokszor késleltetéssel is élnek, így a versmondatok befejezése váratlanabb és erőteljesebb hatást válthat ki.

A kötet implicite felveti annak az olvasatnak a lehetőségét is, miszerint az öt ciklus öt halott nőalakjából kibontakozó líra egy narratív, családregénybe szőtt poétika. A *Halott nők* talán még szorosabb kompozíciót kínál tehát, mint amit elsőre felmutat: egy másik világban az öt nő egy közös családfa (tenyér) része is lehet, talán nemcsak sorsuk által kapcsolhatók össze. Ezt néhány név is megerősíti – és a névválasztásokról, illetve a könyv számos további izgalmas színéről még nem is esett szó! –, a *Judit*-ciklusban az apa neve Ivan, s éppígy hívják a *Szibériában* is az orosz lírai én párját, s a *Judit*-ban felfedezhető egy olyan utalás, hogy az apa „egy orosz kurvával a hátán / nekivágott, / és még a bombázások előtt / elhagyta az országot” (*Csillagok*). Pavle neve is kétszer bukkan fel: ő a *Sziget*-ciklus lírai énjének szeretője, de a *Maja*-ciklusban az apa is ezt a nevet viseli. A kötet időkezelése nem nyújt olyan mankót a befogadó számára, amelynek segítségével helyükre tehetné a mozaikdarabkákat, a temporalitás csupán néhány hevenyészett évszám által érhető tetten, azokból tudható, hogy a közelmúltban vagyunk. Az idő inkább álomszerű, súlyos ködként hagyja ott nyomát mindenütt: „Kifeszített körülöttem / valami az időt.” (*Hajszálak*), „Az idő úgy ül a vállainkon, / mintha repedés nélkül / bírná súlyát a csont.” (*Nő*). Ha nem is illeszthetők össze a mozaikdarabkák (szilánkok), a részek ugyanakörül mozognak: identitás, emlékezet, nőiség, család, trauma, félelem. Talán a legnagyobb félelme e nőknek az, hogy nyomtalanul el-tűnnek, hogy „Úgy halok meg, / mint akárki más.” (*Halál*), s hogy nem tudják kifejezni, képviselni magukat: „Szavakat próbálok hozzád illeszteni, / de mind kihullik a számból.” (*Csillagok*). E két félelem, köszönhetően a *Halott nők* kötetnek – amelyben egy médium által megszólalhatnak a holtak, s történetük megíródhat – nem nyer realitást: szenvedésük, létük így talán nem volt hiába.

Bármennyire is fiktívek – még ha akár egy vagy több családtörténet valós adataiból inspirálódtak is – a kötetben szereplő nők, a befogadó számára megértésük önmaga megértésével járhat együtt. Susan Sontag könyvében (*A betegség mint metafora*) – rendkívül leegyszerűsítve – két következménye lehet egy betegségnek: a páciens meggyógyul vagy meghal. A *Halott nők* olyan kötet, amely saját figuráit megöli, azaz megmutatja halálukat, ám épp abban rejlik a megváltásuk, a kien-gesztel(őd)ésük, hogy a halál elbeszélése és a gyász artikulálása által – az egyszerre szókimondó és visszafogott, patetikusságot és elkentséget mellőző versnyelvével – képes gyógyítani. (*Forum–Kalligram*)