

Pintér Kitti

Terhelő többes szám

Seres Lili Hanna: Várunk

Seres Lili Hanna első verseskötete már címében is az értelmezés nehézségeire mutat rá: a várunk kifejezésben kiütköző feszültség a birtokos személyjellel ellátott főnév és a többes számú ige homonímiájában áll. Utóbbi szójelentést igazolja a borító is, amelyen egy fürdőruhás nő ácsorog combig vízben, ugyanakkor a kötet címadó versében egy építmény sajátítja ki magának a szóalakot főnévként. „Minden szó értelmezés”, mondja a szöveg, miközben Seres lefekteti – talán ironikusan – utolsó versében (*Intelmeink*) a kötet szabályrendszerét.

A sorok folyamatosan reflektálnak saját nyelvükre, az elmondás problematikájára – hogy maga a nyelv az, ami ellehetetleníti. A megszólaló a szövegekben sokszor nem találja a szavakat, többek között ilyen a *Majomszkafander* is, amiben a poszthumán kontextusba ágyazott versesemény szerint az elbeszélő beleszeret egy úrbe kiküldött majomba. Amikor az állat végül egyedül marad a légszomjban, megbénul a nyelv is („szólítgatjuk, de már egyedül van. / Foszlik a látoány, lassulnak a léptek, / Az ember kínjában makogna, de nem.”). A trauma elszenvedésekor az elbeszélő egyfajta közelítést kísérel meg (már a *Majomszkafander*ben is makogna), bele igyekszik tagolni az elveszített lényt az identitásába egy későbbi versben is: „Egyesek macskának képzelik magukat, / én majomnak.” (*A fény országa*). Az ezt követő vers alapszituációja folytatja ennek a közelítő mozgásnak a bemutatását: két gyerek találkozását írja le, akik nem ismerik egymás nyelvét, így kitalálnak egy néma harmadikat („A porba vonalakat húzni némán is lehet”), miután „Hátrahagyták régi énjüket” (*Tovább*). A szövegben kiütköző nyelvi relativizmus bizonyos szempontból újrastrukturálja a két szereplő személyiségét, ugyanakkor felfedi a művelet hiátusát, hogy nem sikerült befejezni a nyelvet, így az érzések végül nem kaptak nevet, „Úgyhogy csak üvöltöttek, amikor / az egyik család tovább ment”. A porba írás módszere, amely az ovidiusi mozzanattól kezdve – Io történetében a tehénne változott lány valódi identitásáról a porba írt szó ad hírt – a bibliai mitológiáig nyúlik (Jézus története a házasságtörő asszonnyal), a kötetben is fontos szerepet kap. A *Tovább* mellett a versfolyam névadó alkotásában is (*Reumás hátország*) megjelenik ez a motívum, amikor a krónikást egy emlék hátba támadja: „kibukó nyálam piros tinta, / így írom a porba ezt a verset.” Az sem véletlen tehát, hogy a könyvcím a borítón pirossal van szedve.

Az első ciklus leszögezi utolsó versében: szöveg és test szétválaszthatatlanok. *A Szakaggyon* ezt az alaptételt bontja ki, amikor a málló falfeliratot a bőrre olvassa a rá („És persze a test mállani képes, / mint a vakolat.”), a strófákat pedig organikus lényként gondolja el („Ebben a versszakban hol a helye a szívnek.”). Innentől például a *Polip* című vers utolsó két sorát szinte lehetetlen nem az írásjel felől olvasni, az ember (?) mint kérdőjel görnyed a szövegben: „domború úr, amiben saját elesett alakunk reszket, / egy végső kérdőjel, egy végső biztatás (...)”.

A megszólalásnak mindig tétje van a Seres-univerzumban: a már korábban is említett *A fény országában* az elbeszélő, aki az első három versszakban beleolvad a többes számba, az utolsó strófában aggódón leválik róla („Nem merek szólani senkinek”). A vers narrátorát aggasztja, hogy a fény lassan a testüket sárgává festve stigmatizálja, mintegy birtokba veszi

(a férfiak távozása után a helyüket átvéve?). A birtokviszony jelentősége visszatérő problémája a szövegeknek, és a névadás (a névadás gesztusának burjánzó elméleti irodalma van, Platón Kratüloszától kezdve Nietzsche-n át Derridáig vagy Kripkéig, talán nem véletlenül, és Seresnél is jelentőséggel bír) animizmusában is tetten érhető: „*Reumás hátország, talán így hívtak minket, / mikor a férfiak elmentek. Vagy éppen, hogy gerincesnek mondtak, / egyenes nőknek, akikben van tartás?*”, így találgat az első versszak, megnevezett alany nélkül a magára hagyott többes számban. A szöveg egyik nagy erénye emellett, hogy meggyőzően utal vissza több ízben is a majom-traumára, amit úgy visz végig a versben, hogy közben árnyalja egy gyönyörű, félironikus fallikus metaforával („*én meg itt kuksolok, banánt eszem*”), abban a világban, amiből eltűntek a férfiak. Megjegyzendő ugyanakkor a vers kapcsán, hogy a *Várunk* szövegei sokszor kívánnak groteszk hatást kelteni, és megesik, hogy ez működik is („*komikusan összecsuklom / végre, mint egy rajzfilmfigura, / lengetem fehér zászlóm*”), ugyanakkor a sikerültebb képek mellett az inkább kínos szójátékokra épülő komikum felterjesztése – gondolok itt a fentebb idézett gerinces sorokra, vagy a *Szakaggyon* című vers utolsó versszakának első soraira: „*Mit szólnak ehhez az oldalbordák? / Akik készségesen szolgálják fel a sertésbordát*” – inkább csak feszengést eredményez.

A *partvonal* című költeményben, amely az utolsó ciklus első darabja, a vers narrátora egy fiút néz sportolás közben, miközben annak apja megkérdezi tőle, nem akar-e beállni – azon a beceneven szólítja meg, amit a lány a fiútól kapott. A sorok egy felnövéstörténet vagy énkéréses kezdőpontjaként is olvashatók, ahol akár a becenev kisajátításából kiindulva is felgöngyölíthető az erotika („*pont amikor felhúzod a pólódat, / hogy megtöröld a homlokod, / odajön az apád, és megkérdezi, azon / a beceneven szólít, amit te adtál nekem, / hogy nem akarok-e beállni*”). Ebben a szövegben is fontos szemmel tartani a személyes névmásokat, a „ti”-ből hogyan válik „te”, hogy aztán ismét feloldódjon a T/2-ben.

Mindhárom ciklusra egyaránt jellemző a fentebb kirajzolódó elbeszélői diverzitás: például a gyermeki beszéddel szemben sok esetben erősen lirizáló nyelv lép fel („*Beesni az avarba, az nem rossz dolog. / Koccanni össze a levegővel. Kirepíteni a gondolatokat. Ernyedni végre, ájulni el.*” (*Avarbőr*), vagy a *Szakaggyon*ban egy közönségesebb nyelv pereg le a versbe egy feliratról („*Szakaggyon le az oldalbordád.*”), aminek nekifeszül a többször is előbukkanó értelmiségi ironia („*meg azt akartam mondani, / hogy az arcod a vízben / az az arcod a vízben / semmiképp sem / a tudatalattid zavaros képe.*” [Døde]). A krónikás elbeszélői kategóriájának játékba hozása legitimálja ezt a nyelvi varianciát, ugyanakkor szétforgácsolódik benne a hagyományos szerepkör, ahogyan a személyesség befúrja magát a versekbe. (Ezt a benyomást a tipográfiai megoldás is erősíti, ami nem mellesleg komoly mediológiai-kultúrtörténeti problémákat elevenít fel – a nyomtatott versek elé/közé a (porba írt?) cikluscímek kézírással ábrázoltatnak.) Ez a közelség ugyanakkor olykor megbicsaklik és formulákba borul, néha a sorok nyakába zúdítva még egy jó adag aforizmát is: „*Vajon a feledés betegsége elfeledteti-e / a bűnököt, kérdeztem hitetlenként is az eget, / ahová beleképzelnem sikerült, / remélem, rátaláltál a békédre, mondtam neki, / és figyeled lépteink*” (*Bolyongó*). Ezt némiképp ellensúlyozzák azok a szövegek, amelyek éppen ezt a megszólalásmódot figurázzák ki: „*Szárnyaim vannak, mint a kapunak, / ezt mondtad, és nekem nem maradt időm, / hogy rákérdezek, miért nem angyal – elrepültél. Búcsú nélkül, köszö.*” A *Bőlény az írógépnél* egyébként talán az egyik legtalálóbb darabja a gyűjteménynek: nagyon könnyed nyelven szólaltatja meg a tétlen hiány és az emlékezet szólalmait, ráadásul az értelmezés kilátástalanságát ismét hangsúlyossá teszi az utolsó sorral – „*Angyalkeresés, adnám ki a parancsot, / de te szárnyas kapu vagy, azzal / nem tudok mit kezdeni*” –, miközben a kapun keresztül át lép a kötet egy következő központi motívumához, az otthon kérdéséhez.

A könyv ugyanis gyakorlatilag az összes nyelv- és kultúrtörténeti dimenzióját bejárja a fogalomnak. Otthon lehet-e lenni a nyelvben, a saját életedben, az emlékeidben, a

nemzetben, vagy a lakásodban úgy egyáltalán? A könyv első ciklusa, a *Reumás hátország* tematizálható így leginkább. Az olvasót egy fiktív univerzumba, „a túlélők városába”, vagy „a fény országába” kalauzolja, ahonnan kivonultak a férfiak, helyükre pedig mindenféle „betolakodók” érkeztek. Ezen a helyen a törvények némák, a lakókat pedig lassan stigmatizálja a fény: „*Fénysárgák leszünk, mint a híg tea, ez az új bőrszín. / Aggasztó. / Ugyanis eddig nem volt megkülönböztető jelünk, / külső tényező, ami összeköt, stigma, a nemzetünké. Azon kívül, hogy mind nők vagyunk.*” Az első ciklus adja meg az olvasó otthonhoz való hozzáállását, amit vagy az ingerszegénység (*Négyszín*), a hiátus (*Tovább, Bolyongó*), vagy a fenyegetettség (*Törvény a bölcséknek, A fény országa*) ír körül. Az otthon Seres világában valami kísérteties és vészjósló, valamilyen módon a tér birtokviszonya, ahol még a nyelv sem uralható, a hasonlatok és értelmeik okafogyottak (*Døde*) az ingerszegénységben (*Négyszín*). A versek nagyon hatékonyan görgetik tovább ezt a motívumot a következő ciklusokban is, ahol a szövegek már közelebb lépnek a személyes térhez. A *Leső* című nyitóvers például már egy lakásra fókuszál, az emberi mikroverzura – ahol a szereplő mégsem lehet soha egyedül: „*Ne félj, ajtónyitás után eltűnik. / Ott van az ajtó mögött, de / te is tudod, hogy sose fogod látni.*” Mégis valami nagyon pontos és baljós magány sejlik fel a sorokban: „*Zokniban aludni biztonságosabb. / Csuklód erekek fölfelé ne fektesd, / legfeljebb a takaró alatt*”, ahogy a bölény-versben sem tudja hová tenni az otromba állatokat (emlékeket) az elbeszélő, beléjük ütközik folyton, rakosgatja őket.

Még közelebb lép az emberi objektumhoz a már többször is említett *Szakaggyon*, amely ebben az olvasatban a testet mint erodálódó otthont ábrázolja, amit a *Várunk* okos tépőéitai megoldásai írják újra: az otthonon hagyott nyomok a test történelmének monumentumai („*Az ott borfolt, néha össze is keverem a vérrel [...] Látnod ezt? Milyen jó kis kampó? / Itt fogom szárítani a pelenkát.*”), bár ezen a ponton már soknak hat az emlékezet tendenciózusan rámutató önértelmezése.

A szövegfolyam mindezek mellett elég egyértelműen játszik rá a közelmúlt közéleti/politikai viszonyaira (gondolok itt a bevándorláspolitikai eseményekre, a metoo kezdeményezésére, általánosságban a hatalmi rendszerek megkérdőjelezésére stb.), néhol didaktikusan érzékenyítő modalitásban, olykor pedig kifejezetten programszerűen. Néhány fentebb – leginkább az első ciklusból – kiemelt vers a közéleti/politikai költészet esztétizálására tesz – mindenképpen dicséretes – kísérletet, több-kevesebb sikerrel. A nyitó szövegegység alapszituációjának felvillanyozó gondolatkísérlete (ti. elmentek a férfiak) társadalmilag, politikailag, pszichológiailag és szexuálisan is rendkívül izgalmas távlatokat nyit meg, de Seres kötete leginkább a feminista irodalomkritika felől közelít ehhez a sokoldalú kérdéskörhöz, a versszerkesztés pedig sokszor meg sem próbál kilépni a jól ismert mechanizmusokból. Az *Elönti* című szövegben egy egyedül várakozó ember előtt hirtelen megjelenik a főnök, aki, ha nem lenne elég egyértelmű a hierarchikus viszony: a „világ legszebbje”. A másik erre „*izzadni kezd. / Hasa görcsbe rándul, teste hirtelen elernyed, / feje lekonyul, mindene fáj.*” Amikor a felettes kimondja az ítéletet, „*Nedvességet érez a lábai között. Elönti a szégyen*”, majd: „*felébred, magához tér. Elfolyt a magzatvíz.*” Az elbeszélő történet, az álomból való felébredés, a magzatvíz vizeletnek való észlelése, és a sokatmondóan eldönthetetlen „*Elönti a szégyen.*” megjegyzése (vajon a bevizelés ténye vagy a nőisége miatt?), mind önmagyarázó jellegű, hatásvadásznak tűnő, ugyanakkor kiszámítható gesztusok. A vízmotívum azonban, amihez ez a szöveg is kapcsolódik, nagyon izgalmasan feldolgozott, nem pusztán a nőiség attribútumaként tolmácsoló hálózat. Az első ciklusban a nedvesség elsősorban a szemhez: „*A betolakodók szeme mindig száraz. / A miénk nedves, de ez most nem segít*” (*Törvény a bölcséknek*), és az otthonhoz: „*Ahol az eső áztatni nem, csak nedvesíteni tud*” (*A vakond laikus rajongói*) kötődik, de magába olvasztja például a második ciklusban váratlanul tűnően felbukkanó tengeri állatot (*Polip*), ráadásul ez

a vers a kötet alapfelvetéseiből (ti. nőiség) kiindulva, akár a méhtest felől is olvasható. A *Várunk*ban a szintén hangsúlyos erőszak kérdését a szerző a vízmotívumba is beépíti: az *Ahogy kellett volna* című mintha a testet erodálná, de mindenképpen alávétne valamiféle metamorfózisnak: „*Habdarabok tapadnak a bőrére (...) Algás haja a szemébe lóg, / fekete háromszögekké ázott szempilláiba, / tengerzöld pupillájába.*” Ez a költemény már nagyon finoman és érzékletesen fonódik össze a magzatvízzel, az anyasággal – és a mozaikból most pusztán két tényezőt emeltünk ki. A légszomj mintázata ugyancsak szorosan összefügg a vízzel és az erőszakkal, ez a tűpontosan szerkesztett együttállás végig nyomon követhető, azonban Seres a *Prés* című versben nyilvánvalóvá is teszi a kapcsolódást: „*Ha akkor ott bent / mégis megfojt / a köldökszínór. / És így, hogy mégsem, / maradtam volna / lebegni benned, / míg meg nem halsz. Talán ezért a tó, / a fojtva élvezés, / a jóleső zuhany.*” Ez az önleleplezés vagy túlírás nemcsak a kötet szimbólumrendszerét bomlasztja, a szerző az egyes versekben is gyakran egyértelműsít, oldja a feszültséget a kimondással, mintegy ellenszegülve saját intelmeinek, „*Semmiképp sem értelmezhetesz.*” Bár ez a tény nem számolja fel a *Várunk*ban kiépített rendszer komponenseinek szigorú egymásra utaltságát. Szemléltetésül a *Porcelánnal* sokkal kevésbé lenne súlyos az identitásvesztett krónikás alakja, vagy az első ciklus verseiben felbukkanó hiányallegória nélkül („*Miért a hiányok határoznak meg?*”), és egyszerű toposznak tűnnének a versben a „settenkedő árnyak”, ha a *Leső* című vers nem ágyazná magába a sorokat. De „valaminek a figyelemmel követése” is komplexitást mutat a könyvben: az imént említett szöveg az egyik legkirívóbb eset a kísértetieség bemutatására, de a *Bolyongó* felülírja a figyelem negatív felhangját: „*remélem, rátaláltál a békédre, mondtam neki, / és figyelj lépteink,*” míg a *partvonalon*ban a nézéshez kifejezetten erotikus képzettársítás következik, az ébredező szexualitása: „*úgy nézlek titeket, / hogy majdnem elfeledkezem magamról, / de csak majdnem, / végig érzem a testem a partvonalon, / a tömörüveg mögött, / és akkor, pont amikor felhúrod a pólódat (...)*”. Az odafordulás tehát a Seres-dimenzióban megejtően összehavart és kétarcú – de a szavak még egy ilyen világban is megfeszülnek, hogy képesek legyenek elbeszélni.

Az imént ábrázolt példából talán kiviláglik, hogy nehéz volna szétszálazni a *Várunk* kiterjedt motívumhálózatát: hasonlóan finoman kezeli a zenét, a dalokat (*Bölcény az írógépnél, Céklatest*), de egy halovány antik-téma is átsejlik a verseken, a porba írás toposza, az átváltozás, vagy akár a Moira-mitosz a *Négy nő* című költeményben: „*kilógó tincseik billegnek, mint egy elromlott óramutató*”, illetve, ha már szóba került, a négyes szám misztikája is érdekes lehet, amit a kezdő ciklus első (*Négyszín*) és a harmadik utolsó verse, az előbb említett *Négy nő* (amennyiben az *Intelmeinket* a tipográfia szerint elkülönítjük) egyértelműen kiemel.

A *Várunk* azt a kérdésselvetést igyekszik körüljárni, hogy hogyan lehet valamilyen szükségszerűen alárendelt pozícióban (akármilyen létezőként: majomként, gyerekként, identitásvesztettként, de főként nőként) létezni, egy hierarchikus viszony kényszeréből megszólalni. A versnyelv ugyanakkor néha nem működik az ehhez szükséges elemi erővel, didaktikus önértelmezésbe és ismétlésbe torkoll. Ugyan az emlékezés, a traumafeldolgozás mechanizmusai az ismétlést eszközként használják fel, a szerző ez esetben inkább magának a feldolgozásnak a tényét ismétli. Bár nagyon tudatosan építkezik poétikaelméleti szempontból, néha az az érzésünk támadhat, hogy maguk a tanulmányozott sémák és rendszerek akadályozzák. Mindezek mellett a *Várunk* egy nagy műgonddal összerakott első kötet, amelyet szinte túlfeszítenek az érzékeny megoldások. A szövegek fontos kérdéseket tesznek fel – és talán éppen a terhelő többes szám miatt nem teljességgel kielégítőek a válaszok.

(*Fiatál Írók Szövetsége, 2019*)