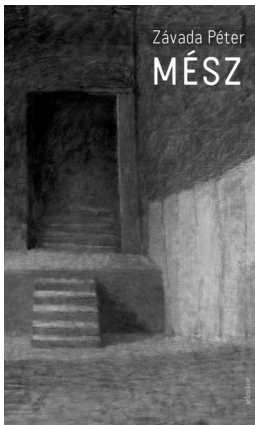


P. SIMON ATTILA

Nedvek, érintések, üresség

ZÁVADA PÉTER: MÉSZ

„... aztán sajgott a tudatom, akkora úr támadt benne...”
Esterházy Péter: *A szív segédigéi*



Jelenkor Kiadó
Pécs, 2015
72 oldal, 1490 Ft

Závada Péter második, *Mész* című kötete rendkívül egységes, feszes szerkesztésű. A személyes megszólalás újabb lehetőségeit kereső versbeszéd középpontjában a beszélő édesanyja elvesztése miatti gyásza, valamint az önkéntelenül feltörő emlékekkel és a nyomukban létrejövő hiánytapasztalattal zajló küzdelem áll.

Závada előző, *Ahol megszakad* című kötetében a versformák és a megszólalásmódok tekintetében eleven sokféleség érvényesült: a *Boldog óra* nyolc szótagos, jambikus soraitól a szonettformán keresztül a szabadversig terjedt a skála. A szövegköztiség alakzatai – ezek közül is leginkább az imitáció – nyújtotta lehetőségeket kihasználva pedig főként a nyugatos versnyelv felé nyitott – gondolhatunk itt a *Pesti samponra*, amely Babits *Messze, messze...* című költeményének átírata. A *Mész* egytónusú, a különböző beszédmódokat kevésbé vegyíti vagy váltogatja, emiatt – és a címadási gyakorlat miatt is – köthető egyetlen, ám bizonytalan körvonalú szubjektumhoz a különböző megszólalások. A későbbiekben több alkalommal is visszatérek majd arra, hogy mit is jelent ebben az esetben a szubjektum határainak elmosódottsága, ugyanis ezt tartom a kötet központi kérdésének.

A testi tapasztalat, a testhez kapcsolódó különböző jelenségek alkotják a verseken végigvonuló metaforika alapját. Az olyan időbeli általánosra utaló kifejezések is, mint az este vagy a délelőtt, az azonosítások rendszerében eleven testi-ségre, érzéki minőségekre tesznek szert. A *Tabu (3)*-ban a beszélő két ujjal nyúl a kopolytuba, „az éjszaka húsos redői közé”, a *Testtáj (2)*-ben pedig az ütemesen összehúzózó délelőtt a „torok perisztaltikájához” válik hasonlóvá. A versekről való beszédet épp emiatt érdemes a testtel, és különösen a nedvekkel kezdeni. Ezzel nem áll szándékomban azt sugallni, hogy az előző kötet esetleg száraz lett volna – bizo-

nyos értelemben épp az ellenkezője igaz –, inkább arról van szó, hogy az *Ahol megszakadban* jóval kisebb, sőt szinte semmilyen szerepet sem játszott a testi tapasztalatok versbéli megjelenítése. Emiatt a már említett formai kérdéseken túl a testi jelenlét hangsúlyozásának föl-erősödése tekinthető a legnagyobb változásnak a költő első kötetéhez képest, hiszen a jobbára kedvesen zenélő verseket tartalmazó gyűjteményt olvasva a *Bontás* ritmikus megszorításain („Megmarkolod a farkam. / Együtt szorongunk halkan.” 11.) kívül leginkább némi por borzolhatta a jámbor olvasó kedélyeit. A *Csak addig* a beatköltők stílusát és témáit idézni igyekvő, diákcsínyként ható alaptörténete szerint a beszélő egyesült államokbeli vendéglátói jogosítványokkal igazgatnak el némi kokaint egy tükrön, majd a maradékot egy naivitást színlelő rendőr fújja le a laminált kártyáról egy igazoltatás során.

Ezzel szemben a beszélő közvetlen környezetét átható nedvesség vagy valamilyen nedv-hez kapcsolódó érzet több versben is központi kép, a kötetet átítató metaforahálózat fontos és visszatérő eleme. A *Bűnjel (1)*-ben a meghittség formáinak ismeretéhez szükséges feltételek egyike az ondószag: „Nem ismerjük / a meghittség formáit, bár / elméletileg minden adott: [...] érezni / a szomszédos hársfák émelyítő / ondószagát.” De nem csak a személyközi kapcsolatok metaforikájában jut szerep a nedves, folyékony, esetenként masszaserű anyagoknak. A *Vakforma* egy szobrászműhelyt idéz, amely – amint az a vers utolsó szakaszában kiderül – az anya elvesztésének színhelye, és ahol a beszélő mélyen hatol a hűvös agyagba: „könyékig bele”. És ez a „könyékig bele” mintha kijelölné a beszélő kötetben átvélő szándékát is: a dolgokon keresztül előbb teljesen elmerülni a múltban („Ha hozzád akarok érni, / át kell nyúlnom az idő tükrén”, 7.), majd az ott találtakból a gyászmunka során újra kiküzdeni az azonosság lehetőségét, hogy az „üres egyes szám, / első személy” (14.) helyett valami más jöjjön létre.

A több ciklus címe által is sugallt eseményre, a büntettre – szinte már megszokott módon – nem derül fény, így a beszédmód néhol az Angyalosi Gergely által is elemzett József Attila-i büntelen bűnösséget idézi azzal a különbséggel, hogy ez a tapasztalat nem morális dilemmák eluralkodásához, hanem egyfajta rezignáltsághoz vezet. A *Bűnjel (2)*-ben a beszélő váltakozó szerepeit – hol elkövető, hol pedig áldozat – a testi jelenlét minősége jelöli ki. Előbb a krimikből is ismert kliséből építkezve, de eredeti képpel kerül elénk a tettes, majd a hangokat elnyelő test ellene fordul, és az elkövető áldozattá válik: „A bőröm hangszigetelő szivacs / elnyeli az üvöltésedet [...] Feleslegesen próbálok túloldítani / a húst: ennyi hallatsz át a testből / egy tagadáson” (9). A beszélő szerepe épp annyira bizonytalan, mint a büntett megtörténte, és ezt erősíti a szubjektum és a világ határainak elmosása: „azt találgattam, átfolyhat-e rajtam / az eső, elképzeltető-e, hogy felszívódjon / az ereimbe.” (9.) A szubjektum abszolút önazonossága fel sem merül, ám úgy tűnik, a szerep biztosította azonosság is csak pillanatokra: „Hajnalban / a csapágy-nagykereskedés / kirakata előtt fogott el az a jóleső / izgalom, hogy milyen lehet egy zárt / rendszerben kenőanyagoknak lenni. / Aztán persze semmi...” (13.). Az ondó, az eső és a kenőanyag a szubjektum önmagához, a világhoz és más szubjektumokhoz való viszonyának általános keretében értelmezhető metafora-rendszerbe illeszkedik.

A kötet más helyein – a feszes szerkesztettséget is bizonyítva – a testnedvek szintén bűnre és a bünt követő szegyenre utalnak. Az *Escape (3)* egy disznóvágás és az erotikus fantázia képeit játszatja egybe:

„De miféle sikítás ez, gondoltam,
 mikor először hallottalak – fejemre
 húztam a dunyhát, mint januári
 disznóvágások idején, és a kérdés,
 hogy vajon bocsánatos bűn-e,
 ha zihálásodról egy állat hörgése,
 fehér húsáról izzadt öled jut eszembe,
 mint a szög, mikor elsőre nem üti át
 a fejszírt, halántékcsontonban félúton
 megrekedt: hogy a vér melyik kútfejére
 gondolnom gyalázatosabb: a lavór
 zománcán dobolóra, vagy a kihűlt
 combodon maszatolóra – miközben
 hajnalban belőlem is távoztak a nedvek.”

Az idézett sorok különösen zavarba ejtők, ha figyelembe vesszük Bihary Gábornak a kötet anya-képéről tett, általam is érvényesnek tekintett megállapítását. A Műútban megjelent kritikájában *A zúgás* ciklus darabjairól szólva az Oidipusz-mítoszzal vonható párhuzamot említi, s következtetése szerint „egymásba olvad tehát az anya és a szerető képe”. Ugyanez figyelhető meg a *Virályok siffjogásában* is: „A fürdőkádban ülsz [...] nem tudom/ levenni a szemem a fejed fölött lógó / fregoli zsinórjáról: ahogy tengelyesen / tükröződik a vízfelületre, lehetne akár / köldökzsinór is.”

A kötet metaforáit és beszédhelyzeteit uraló testiség, s főként a testnedvek gyakori megjelenítése a szubjektivitás már említett problematikája, határainak elmosódottsága mentén értelmezhető. Ebben a tekintetben közelebb visz a versek megértéséhez Lyn Marven néhány, Julia Kristeva és Judith Butler elméletein alapuló kijelentése. Lyn szerint „a test átjárható határai, és főként a liminális testnedvek fenyegetést jelentenek a szelf stabilitására nézvést”. Ez utóbbi létrejöttének, a Másiktól való elkülönítésének egyik alapja a test határainak kijelölése, viszont – teszi hozzá Lyn – „a trauma megfordítja ezt a folyamatot, destabilizálja a szubjektum testképét és nyelvhasználatát is”. A *Mész* esetében az ellentétek mozgása áll előttünk: bár a szubjektum egész kötetten át követhető, főként az emlékezés aktusaiban lezajló, stabilitásért folytatott küzdelme a kibomló traumatapasztalat meghatározó eleme, a versek metaforahálózata épp az elbizonytalanodást, a határok elmosódottságát mutatja fel.

Szintén a versekben munkáló paradoxonra utal, bár részben a testiségre utaló metaforákban jelenik meg a szubjektum elbizonytalanodása, mégis úgy tűnhet, hogy az érzékelés vagy az észlelés felé vezethet kiút ebből a bizonytalanságból, hogy a különböző érzéki minőségek egymás mellé állítása feltöltheti a már említett, üres egyes szám első személyt: „hidedeg voltál, mint a krémek” (7) vagy „a satuk hidege [...], / a munkapad megnyugtató vastagsága” (56.). Erre lehet még példa a *Bűnjel* (4) egyébként ironikusan is olvasható zárzata, ami szerint „... csak annyi biztos, hogy ha egy pad / még meleg, arról most álltak föl” (11.). Az érzékek összezavarodása, a minőségek elbizonytalanodása azonban több helyen tetten érhető, a kötetben hangsúlyosan jelen lévő hasonlatokban pedig épp az érzékiséget meghaladó területekkel találkozunk. A már említett *Bűnjel* (3)-ban az emlékezés egy ilyen, az érzékelés és észlelés határozott minőségeit, sőt általában az észlelés folyamatában való bizonyosságot ki-

kezdő eseményt hoz felszínre: „emlékszel, / amikor az építkezésen üveggyapotba / tenyereltem, napokig nem tudtam / eldönteni, hogy egy szilánk szúr-e, / vagy már csak a helye.” A vers zárlatában olvasható azonosítás mindezt az én és a másik viszonyának problémakörébe helyezi: „Mélyen a bőröm alatt viszketsz. / Üveggyapotba törülközni.” (10.) A *Bűnjel* (2) a látás és a hallás kapcsán mutat fel hasonló bizonytalanságokat: „Egész délelőtt / egy festék-csepp megdermedt / zuhanását figyeltem egy zár üregében / [...] Könnyű / összetéveszteni két hasonló szerkezetű / csöndet” (9.). A „megdermedt” befejezettségre, egy lezajlott folyamatra utal, ami ellentétben áll a jelzett szóval, a „zuhanás”-sal. Az időben állandó lényeg instabilitására utal a szerkezetükre egyszerűsített létezők, a hasonló szerkezetű csöndek összekeverhetősége, azonosításuk esetlegessége. Hasonló tér vissza a *Zúgás* (3)-ban: „ki tudná elválasztani egymástól / a csönd jelentésszintjeit ott, ahol minden / döntés egy elhallgatott igenlés / szerkezetébe vonul vissza.” (44.)

Látható, hogy az én (az üres „egyes szám, első személy”, „egy alany általánossága” [64.]) és a másik viszonyával, s általában a szubjektivitással kapcsolatban felmerülő problémák nagyon hasonlóak azokhoz, melyek már a klasszikus modernség lírájának horizontján is jelen voltak. Elég csak Rimbaudnak a látnok levelekként ismert írásaiban szereplő híres kijelentésére gondolni: „Je est un autre.”, vagyis „Az én mindig egy másik”. A mondat értelmezhető úgy, mint az imént vázolt probléma tömör és kiélezett felvetése. Az én és a másik közötti mozgást, a kettő egyenlő fontosságát hangsúlyozza, melyben az én és a másik (egy másik) egyaránt általános. A fiatal Rimbaud azonban egy másik, 1871. május 15-én kelt, Paul Pemenyhez írott levelében az érzékek összezavarásától várta a valamiféle mélyebb igazsághoz való hozzáférés lehetőségét, s ezen keresztül a szerep biztosította önazonosság megtalálását: „A Költő azzal válik látnokká, hogy hosszú, roppant, meggondolt munkával összezavarja összes érzékeit. [...] Mert elérkezik az ismeretlenhez!”. Zavadánál ettől eltérően sokkal inkább az érzékek összezavarodásáról van szó, ami mindenféle értelem elbizonytalanodásához vezet.

Závada előző kötetét több helyről is az a bíráló érte, hogy a versek legnagyobb részében csak használja a nyugatos versnyelvet, és valójában nem kezd vele semmit. Főként a kötött formában írt darabokra vonatkoztak a kifogások. A *Mész* nyelvhez fűződő viszonya jelentős változásokat hozott ebből a szempontból, és a szabadversek jelenléte is fölerősödött. A költői nyelv kettős játékának lehetünk tanúi: az egyértelműsége és rendszerszerűsége törekvő természettudományok nyelvi készletét és folyamatleírásait (például a címadó *Mészben*) építi be a kifejezések eredeti értelmét részben felszámoló, részben viszont megtartó költői nyelvbe. Ami az előző kötetben néhol keresettnek hatott („szökhessen a hormonszint egyre feljebb / a prepubertásban a neurózis” *Még ma velem leszel*, 29.), most a költői nyelv konstitutív elemévé válik. Így lesznek az árnyalatnyi, csak az éles megfigyelés számára hozzáférhető különbségek jelentésszerűek, minőségi változásokká, így emelkedhet ki a reflexszerű testi működések halmazából „a nyomáskülönbség, / amitől a lélegzetből sóhajtás lesz” (7). Erre épül például a *Mész* sajátos allegóriája, amelyben a mészke képződésével és felhasználásával összefüggő folyamatok (kicsapódás, kiválasztódás, oldódás, hevítés, összetevőkre bomlás) megfeleltethetőségi viszonyba kerülnek az anyára emlékezéssel, valamint az anya elvesztésének feldolgozásával. Azért sajátos ez az allegória, mert végig a figurativitás és a szó szerintiesség között oscillál a versbeszéd. Ez leglátványosabb formájában a zárlatban figyelhető meg, ahol az anya hamvai a mészhabarcsba kerülnek, ám az utolsó mondat már allúzió, ami a *Kőműves*

Kelemen történetével állítja párhuzamba a verset: „Apával úgy döntöttünk, hogy / szép gyöngén megfogjuk az elégett csontjaidat, / az elégett véredet, / és a mézhabarcs közé keverünk, / noha már abban is te voltál. Aztán amit estig raktunk, / leomlott reggelre.” (71.)

Nem minden esetben tekinthető sikeresnek a tudományos nyelv elemeinek költői nyelvbe integrálása. Azon szöveghelyek esetében, melyekre érvényes a megállapítás, a sikertelenség oka a beszélő szerepétől való idegenségben keresendő. Ilyen a *Genitivus*, ami leginkább az irodalomelméleti szókinccset igyekszik mozgásba hozni, de nem használja ki olyan dinamikusán a különböző jelentésrétegek egymásra játszátásában rejlő lehetőségeket, mint ahogyan ez a *Mész* esetében történt, és az irónia vagy az önreflexió sem mozdítja ki a megmerevedett jelentéseket: „Nem voltál megfelelő kontextus / az őszinteséghez [...] az a reggeltől estig / nyitva tartó, mindkét irányból / könnyedén megközelíthető / elbeszélői pozíció [...] / A groteszk / nem egy romantikus minőség, / hanem az, ahogy föntről lefelé, / keresztbe beszélünk egymáshoz / két összetolt emeletes ágyon”.

Mivel a *Mész* verseinek jelentős része a beszélőnek az anyához fűződő viszonyát bontja ki, ezért a központi, a szubjektum önazonosságát érintő probléma értelmezhető a kötődésre irányuló vágyból és az elszakadás munkájából kialakuló dinamikus feszültségként, a kötet egésze pedig ezzel a feszültséggel való megküzdés történeteként. A történetyszerűség itt nem jelent linearitást, vagyis nem arról van szó, hogy a kötet elején megszólaló szubjektum elbeszelné egy trauma történetét, amely véget is érne az utolsó sorral. Sokkal inkább a probléma számtalan árnyalatával, ezek jelenlétének felerősödésével és elhalványodásával találkozhatunk. Nem véletlen, hogy itt a kötetre mint egészre kell hivatkozni, mivel a rendkívül feszes kötetkompozícióban szinte elmosódnak az egyes versek határai, amit a címek fölött található, csomópontokként funkcionáló szavak mellett a címadási gyakorlat (Bűnjel 1–7, Tabu 1–4 stb.) is alátámaszt. Így a szövegek és motívumok egymással érintkezésbe lépve kölcsönviszonyok szövevényét hozzák létre, s emiatt jó értelemben vett izgalmakat tartogat a *Mész* olvasása: a figyelem szétszórásának és fókuszálásának váltakozásait végigkövetve jelentős lírai teljesítményt kísérhetünk figyelemmel.