

Simon Bettina debütáló kötetét már igen régóta lehetett várni, a szerző hat éve publikál rendszeresen. Magam is a várakozók közt voltam, és mivel az első pillanattól kezdve követtem a szerzői oldalt és még korábban a *Strand* verseit, az én olvasásomban nem jelent meg az az egyébként érthetően felmerülő meglepettség, amiről többfelől hallottam. Hiszen a könyv címe és valamennyire a címlapja is (zöld és rózsaszín zsírkrétával kiszínezett fehér műanyag székek rajza – a szerző saját alkotása) egészen mást ígér. A strand kollektív tere alapvetően pozitív konnotációkat idéz fel bennünk: jó idő, hűs víz, pihenő emberek, játszó gyerekek, naptejillat. Vidámság, nyugalom. Ezt a szocializációs berögzültséget forgatják ki a kötet szövegei. A közösségiség a versekben általában két emberre redukálódik, de ekkor is leggyakrabban a másik hiánya, elérhetetlensége a domináns. A vidámság legfeljebb az időnként elegánsan felbukkanó ironia és humor nemében keresendő, a nyugalom pedig a kötetet nagyjából végig uraló, igen egyedien megszólaló lírai én hangjában. A strand konkrét helyszíne – szemben egyéb motívumokkal, amelyekre majd kitérek – meglepően kevés alkalommal fordul elő. A *strand* kifejezés a kötetben egyetlen egyszer hangzik el, az arany metszés kitétetett pontján; a *Majdnem olyan kék* című vers hangulatlírájának (ön)megszólítója ráadásul egy *belső strandot* vázol fel („A benned épült strandon megállsz.”), amit a megfagyott idő (tlenség), a mozdulatlanság, és persze a magány ural emlékezetesen szürreális képekkel. A helyszínrre több-kevesebb enigmatikussággal utaló strand-változatokban felbukkan a Balaton, a tenger, a medence, és általánosabban a víz. Mindehhez valamiféle melankólia társul, vegyük például a még legkonkrétabban strandot idéző *Napozó* című verset, amelyben a helyszín a szezonvégi, vagyis az emlékeket még őrző, de már elhagyatott vízpart:

„A szezon végén érezni lehetett / a megürült illatosflakonok kigőzölgéseit.
/ Ott maradt a levegőben a napozókrémek / illata, mint a falevelek, amiket
lesodortak / szárnyaikkal a költözőmadarak.” A kötetstruktúra szempontjából pedig kiemelendő az a gesztus, mely a tengert első alkalommal ismeretlenként, idegenként fókuszálja: „Évekkel később kiteszem az / utcán talált pálmafás posztert / a fürdőszobába, pedig nem tudhatom, / milyen a tenger, még sose láttam, / de biztosan nem ennyire kék, / nem lehet ennyire könnyű.” (*Nem olyan kék*)

Seres Lili Hanna 53

FESZÜLTSG ÉS NYUGALOM A KERTI SZÉKBŐL

Simon Bettina: *Strand*

A távoli tenger képe már itt is szorosan összefonódik az anya-gyerek kapcsolattal, ami aztán több versben visszatér. Mármost nem maga a kapcsolat, hanem annak a víztömeggel való összefonódása. Mert a lírai én és a mentálisan beteg anyja közti viszony nem csak vissza-visszatér, de tulajdonképpen a kötet gerincét képezi. És itt érdemes áttérni a *Strand* következő izgalmas játékára: a cím és a szövegegyüttes viszonya mellett ugyanis a versbeli *beszélő* és *megszólított* viszonya is a kötet feszültség-faktorává válik.

„Úgy tűnhet, hogy férfi és nő a két szereplő, / pedig egy gyerekről és az anyjáról van szó.” – adja meg a kötet befogadására is ráolvasható kulcsmondatot a *Levél a pszichológusomnak* című vers. Éppen erről van szó: az *anya* szót konkrétan tartalmazó számos vers hatására a többi, E/2-ben írt szöveg szereplőinek tisztázatlan viszonyát is automatikusan anya-versnek olvassuk. Pontosabban a befogadást rögtön az a gyanú kíséri, hogy a megszólított a megszólító anyja, hogy a lírai én az anyjával való viszonyról, közös történéseikről ír. A versek változatosságát többek között a gyanú mértéke is megmutatja: van, ahol egyértelműnek tűnik, hogy az anyáról – vagy legalábbis egy nőről – van szó, van, ahol a párkapcsolati helyzetben lehetünk biztosak, sok esetben a mérleg érezhetően, de finoman billen valamerre, és igen, van olyan vers, amelynek megszólítottja bármelyikük lehet. Az automatikus olvasási stratégiánk viszont egyértelműen az anyát keresi a szövegekben.

És mintha a kötet felépítése is erre ösztönözne minket: hiszen egyre jobban közelítünk az anya helyzetének, illetve annak megismerése felé, ahogyan a lírai én igyekszik körbejárni a problémát. Míg az első ciklusban a csak implicit módon megjelenő anya-alak dominál, a második ciklus szövegei az anyát és annak mentális betegségét, illetve a kórház terét konkrétan megnevező traumatizált versbeszélői szereppel játszik. A *játék* szó itt azért fontos, mert a kötetben nem valós traumafeldolgozásról, hanem inkább valamiféle „pseUDO-traumalíráról” lehet szó.¹ A *pseUDO-traumalíra* és a *pseUDotraumalíra* kifejezések jelentésbeli problematikusságának körüljárása jelen recenzió keretein túlmutat, de érdemes lenne mélyebben foglalkozni a jelenleg igen népszerű és szerteágazó traumairodalomnak és -elméletnek ezen kimozdító aspektusával. A kérdés, hogy miben áll az áltraumalíra: egy alapvetően nem traumatikusnak tétélezett esemény traumává konvertálásából, vagy egy át nem élt trauma átélésének közvetítéséből? És mit jelent az át nem élés, ki nem élte át, az életrajzi szerző? Annyit biztosan állíthatunk, hogy a *Strand* esetében a traumaközlés semmiképpen sem alanyi lírába ágyazódik. Sokkal inkább van itt szó egy olyanfajta szövegműködtetési játékról, amely azt veszi górcső alá, hogy – ahogyan Simon Bettina is fogalmazott – mi történik akkor, ha beleírjuk egy versbe a *trauma* vagy a *pszichológus* szót. Meglátásom szerint e kötetben csupa jó: a *Strand* a maga játékos feszültségkeltéséből (értem ez alatt a

természetesen kezelt megszólított enigmatikusságot), a versek sokféleségéből és a lírai hang jellegéből adódóan képes hozzátenni e diskurzushoz, képes megteremtteni egyfajta termékeny bizonytalanságot.

A traumát hozó kórházi közeg tehát a második ciklusban rajzoldódik ki. Vagy nevezzük inkább az *otthon* közegének (lásd pl. *Látogatás az otthonban*). A versek ugyanis ha nem is játszanak rá túl direkt módon, de a másodlagos, *intézet* értelemben vett kifejezés használata által az értelmezésbe behívják az *otthon* szó kétértelműségét, ezzel erősítve a megteremtett világ, a kétfajta otthon közti feszültséget. Az elsődleges otthon az első ciklus verseiben – már a másodikat előkészítve – a biztonság hiányában jelenik meg, ugyanakkor a szoros kapcsolat érzetetésével. A versek háttérében vagy előtérben – ahogy aztán a későbbiekben is – következetesen jelen vannak a bútorok, tárgyak; kiemelt szerepet kap a szoba mint intim tér, vagy a szobát megteremtő, körülhatároló falak mint a fotók hordozói.

A fotó a kötetben átívelő egyik legfontosabb motívum: az emlék, vagy az emlék hiánya, ezáltal a két ember közti viszony megtestesítője („Azt gondoltad, / nem fogom észrevenni, hogy a gyerekkori / fotóim nagy része kifehéredett.” (*Illúzióvesztés*); a fizikai és lelki hiányé („Meglátogattam anyám, / de egy fénykép várt a helyén.” (*Tíz igaz állítás*), az elmében teremtett konstrukcióé (*Nem olyan kék*). A fotón szereplőhöz csak közvetetten férünk hozzá – ez a közvetett hozzáférhetőség, vagy inkább a hozzá nem férhetőség rejtélyes és finoman kilátástalan létélménye jelenik meg egy másik visszatérő motívumban, a telefonálás aktusában: „Anyám felhívott, a szél felerősödött, a Balaton-parti / jegenyefák levelei suhogó hangon sírni kezdtek.” (*Díszítősor bojákból*), „Noé felvette a telefont. Nem szóltak bele, / de hallani lehetett, ahogyan valaki elkezdi a saját / fejéhez ütögetni a kagylót, és nem hagyja abba.” (*Noé, VIII.*)

A fotó és a telefon szimbóluma is a másik elérhetetlenségét, megközelíthetetlenségét erősíti, amely kulcsfontosságú szegmense a kötet gerincét adó anya-gyerek kapcsolatnak. A viszony „gyerek”² tagjának jellemzésére fontos még kitérni: olyan lírai énről van szó, akinek homogén alakja, a szinte tökéletesen állandó versbeszélői hangja járul talán hozzá a leginkább a szövegek egybefüggően, kötetkompozícióként való olvasásának igényéhez és létjogosultságához. Ez a hang mérsékeltre halkított, szinte érzelemmentes, ugyanakkor korántsem érzéketlen vagy steril, hideg. Egyszerűsége törekszik, kijelentő modalitásában cselekvésekről, de érzelmekről is tesz állításokat, gördülékenyen és természetes stílusban, de nem gyerekesen naivan vagy megbotránkoztatni kívánó önmutogató nyugalommal. Például a *Tapad* című vers lezárása is a maga egyszerű tényközlésében mozgat nagy téteket:

„Elindultál, de a kezed / itt hagyta a hátamon. Marad a szégyen. / Miért ülsz ilyen peckesen, kérdezik majd, / és nem tudok hátradőlni, mert a kezed akkor / a szívbe nyomódik.”

56 A komplexen kidolgozott kötet ugyanakkor, bármennyire is szeretném, nem mondható hibátlannak. Az ímént említett egyversszakos szöveg például az erős lezárás előtt teljesen más képet bont ki, amely se a mondanivalóhoz nem ad hozzá, se a befejezéshez nem szervesül. Nem csak itt, hanem a kötet több versében is megfigyelhető, hogy a kiemelkedő részeket szinte visszahúzzák azok, amelyekben nem igazán történik semmi, tehát amelyeket talán húzni vagy átírni volna érdemes. És ez nem csak az egyes versek, de a 43+11 szövegből álló kötetegész szintjén is elgondolkodtató: a struktúrát, az összbenyomást, a kicsillanó verseket fellazítják a semleges hatású kisebb volumenűek és a zavarosabb, kidolgozatlanabb darabok. Izgalmas viszont, hogy hogyan változnak meg a szövegek, ha a mostanában futó „konceptkötet”-működésmód felől olvassuk a könyvet: bármit jelentsen is maga a kifejezés, az biztos, hogy az egyes versek összeolvasásával rajzolódik ki, ahogyan a lírai én hol szűkülő, hol táguló koncentrikus körökben próbál közelíteni az anyai viszonyhoz, traumához. A változatosan emlékeztető szövegek hullámvázása így már-már tudatos, szándékolt eszközöként is értelmezhető a kötetten végighúzódó, összeolvasást kívánó komplex lírai feloldáskeresésnek. És a kicsillanó versekként említett szövegek szerencsére annyira csillognak, hogy e sokféleségben sem vesznek el: *Az ismétlés gyakorlása*, *a Járvány*, *az Árnyékok délben*, *A sirályok maradnak*, *a Díszítősor bójákból* és a *Noé, VIII.* azok az autonóm módon érvényesülő versek, amelyekhez biztos, hogy vissza-vissza fogok térni.

És ha már említettem egy Noé-verset is a legemlékezetesebbek között, e ciklussal zárnék. A kötet impulzív olvasásakor úgy érezhetjük, a zárószakasz különáll, kilóg az egyébként koherens egészből, mégis a látszólag teljesen más négyötöd-egyötöd rész között több szinten is megképződik az egység. Az erősen narratív ciklusban tizenegy szorosan összetartozó rövid vers írja le a bibliai Noé kifordított kudarctörténetét. A ciklus íve a kevésbé maradandó versek ellenére is szépen kirajzolódik: a már az első két sorral („Noé feladott egy hirdetést, / hogy gyűjteni kezdi az állatokat”) banalitásba rántott figuráról a vége felé, akár egy pszichothrillerben, kiderül, hogy vélhetően pszichés beteg. A ciklus IX. számú darabjában az orvosok megállapítják, hogy „megsérült az agya, / amikor a Trauma IC-vel utazott”, ugyanakkor „A tengerparti szakasz sokak számára / nehéz, felfordul tőle a gyomruk.” Ez a vers képezi tehát az egyik olyan szintet, ami megvalósítja az első három és a negyedik, Noé-ciklus egybesimulását: a második versszak humoros felütése ugyanis a napszemüveg, a tenger, a telefon és az édesanya motívumok beemelésével a ciklus arany metszésénél kapcsolja be egy erős

mozdulattal a Noé-verseket a kötet érhálózatába: „Noé nem látta a tengert, de gyerekkorában / egyszer napszemüvegnek öltözött a farsangon. / Értésítették édesanyját az esetről. Arra kérték, / ha nem viszi magával, és látogatába se jön, / legalább hívja fel telefonon, de Noé erről hallani sem akart.” Noé egészen más dimenziókban játszódó története másfajta képeket is mozgat, de ezek a képek megragadóak és érvényesek, ráadásul egy újabb finoman megragadható szinten kapcsolódnak be a kötet egészébe: a kép, amelyben számomra sűrűsödik a teljes ciklus, a plüsstengeren gumimatracozó Noéhoz beszélő Isten és a matracról a rá sütő napfény forrását keresgélő Noé gyönyörű (esetlen, pátosmentes, harsány, szurrealisztikus) megidézése Pilinszky *Apokrifjének*, amelynek szövegét pedig a *Strand* mint könyvtárgy vizuális aspektusa is idézi: a borítón és a ciklusjelölőként használt *kerti székek* és az azokhoz társítható konnotációk mindkét szöveg(együttes)ben jelen vannak.

Újabb szintként a ciklus mottója is szolgálja a két rész áthidalását: a Derrida-idézet – „...mint egy gyermeknek, egy elmebetegnek vagy egy nőnek.” – egy a filozófus Pécssett (is) tartott *Ki az anya?* című előadásának szövegéből származik, amelynek lényege, hogy az önmagát felelősen vállalni képes tanú szerepét kulturálisan inkább tulajdonítjuk férfinak, mint gyermeknek, elmebetegnek vagy nőnek. A ciklus efelől olvasva is a teljes kilátástalanság groteszk regisztrálásaként értelmezhető: a régi, megromlott világ egyedüli tanújáról, az új világot teremtő Noéről, az abszolút *tanúról* és abszolút *férfiről* kiderül, hogy elmebeteg. Így felrajzolhatjuk a kötetívet: a *Strand* szövegegyüttesében jobbra egy gyerek pozícióban is álló lírai én próbálja tanúsítani anyjával való kapcsolatát,³ hogy aztán ez a megtapasztalható realitásunk talaján mozgó problémahalmaz egy egészen más regiszterben, fiktív világban és közvetett, ironikusabb hangnemben emelődjön el.

Végül, a kötetívnél maradva, a strukturálás egy nüansznyi eleme is segíti a széttartónak tűnő részek összekapcsolását: ugyan a kötetnek sem az első, sem az utolsó verse nem tartozik a legerősebbek közé,⁴ figyelemreméltó gesztus, hogy a könyv első szava (*anyát*) és utolsó szava (*sírjanak*) oly módon cseng össze, hogy a *Strand*ban olvasható problémarendszernek a háttérből még nagyobb súlyt adjon.

Összességében úgy látom, Simon Bettina első kötetének felróni az „elsőkötetes hibák” egyikét lehet csupán, vagyis hogy érdemes lett volna az amúgy is tudatos komponálás mellett még nagyobb feszességre törekedni, a kidolgozatlanabb, esetleg grammatikailag, stilisztikailag zavarosabb, döccenőbb darabokkal foglalkozni még. Ugyanakkor a verseket olyanfajta nagy tétet mozgó könnyed játék és gördülékenyen fenntartott egyedi hang

jellemzi, amit nem csak mint egy debütkötet erényei kell kiemelni. A *Strand*, csak hogy beszéljünk az általa felkínált vizuális játékba, olyanfajta kerti szék, amibe érdemes beleülni, ahonnan érdemes szétnézni és nyugalommal fókuszálni a fájó részletekre. (*Magvető, Bp., 2018*)

58

¹ E kifejezéssel Mohácsi Balázs szóbeli közlését idézem.

² A *gyerek* kifejezést recenziómban nem az életkori, hanem a familiáris viszonyban elfoglalt biológiai pozíciót jelölő értelemben használom.

³ A tanúsítás további elemei a lepedőre írás visszatérő motívuma, illetve a metareflexív részek, amelyekben a lírai én az anyáról való versírást, az írás általi feldolgozást tematizálja.

⁴ Az utolsó vers kapcsán: a tenger sírással való feltöltése mint nem egyedi, de ősi kép természetesen – kellő körütekintéssel – alkalmazható, inkább az záróvers mint legideálisabb pozicionálás itt a kérdéses számomra.

