

SZUTORISZ SZABOLCS BENCE

Ophélia jő

NAGY MÁRTA JÚLIA: OPHÉLIA A KÁDBAN



JAK+Prae.hu
Budapest, 2014
68 oldal, 2000 Ft

”

Viszonylag ritkán találkozhatunk olyan kötetcímmel, amely annyi konnotációval és leleményességgel annyi iróniával kacérkodik, mint Nagy Márta Júlia első kötetének címe, az *Ophélia a kádban*. Ophélia alakja például, mint shakespeare-i figura, már önmagában is egy túltelített jelentéshordozó – ismerjük a kálváriáját, tudjuk, hogy ő az a női archetípus, aki a szerelmi és elmúlással szembeni naivitás magjából növi ki magát, és aki egy viszonzatlanul érzett románc és apja halála után az örületbe-fulladás állapotában hal daloló, koszorújával a kezében szinte botanizált halált. Ám aztán ott a címben a kád, mint az Opheliát elragadó folyam helyettesítője. A kád, amely ugyanúgy lehet az elmélyülés, vagy a hétköznapoktól való elvonultság – furcsa oknál fogva számomra lakótelepi – színtere, ahogyan az önkéző halálé. Alkalmazása felszámolja az eredeti, hamleti kontextust, a folyó természeti képét városira cseréli, ezzel a fulladás lehetőségét mintegy karikatúra tárgyává téve, Opheliát pedig, bár közvetve, de – előre sejtetően – egy narrátori alteregóvá avatja. Mindezzel együtt az irónia ponyvája kifeszül a kötet cím tagjai közé és nyugtalanságot kelt. A kád szó szerepeltetése tehát lényegében minimális erőkifejtéssel végzi el a cím figyelemfelkeltő munkájának érzékletesebb részét, ez pedig olyan vívmány, amely mindenképpen külön dicséretet érdemel.

De essen szó most már a belívekről. A ciklusok kompozíciós funkciója, úgy tűnik, hogy elsődlegesen nem a motívumok rendszerezését tűzi ki céljául, sokkal inkább egy afféle érzelmi skála felállítására hivatott, amely a közöny, vagyis a „lefelé siklás” (*Kölcsönlakás*; módosítás és kiemelés tőlem) érzete elleni tehetetlenség regiszteréből kiindulva, az emlékek újraidézésén és a kaotikus létállapot erőfeszítésein keresztül jut el a hittel telibb meggyőződéséig, és így rajzolja ki a strukturáló szándék belátható görbét. A tragédián, amely jelen esetben (is) az édesapa halála, az elbeszélői alteregóként színre lépő Ophélia már túl van, a lelki

feldolgozás stációi viszont még csak most kezdődnek. Jóllehet, eme tragédiának a körülményeiről nincs konkrét megnyilatkozás – ez tehát a kötet kiegészített, sötét feltja, amellyel kapcsolatban erősen él a gyanú, hogy egybeesik az Ophélie-alak megszületésével, azaz, hogy igazodjunk a versek által többször is kihangsúlyozott duális sorsszál-motívumhoz, a trauma köréből kivont narrátor és a megrázkódtatást velejéig átélő alteregó szíami ikerpárjának szétválásával.

Kettejük viszonyának lassú kibontása a kötet talán egyik legnagyobb tétje, ez teremti ugyanis meg a verhangulat szempontjából azt az álmatlan lebegést, amely magában hordozza a trauma utáni létállapot-, a fuldoklás momentumát, és a világok-közöttség érzetét. Ezt igyekezhet sulykolni már a kötetindító ciklus is – elnevezése: *Megkettőződés* –, ám a további ciklusok egyes versei szintén ehhez a tematikához tapasztanak újabb metaforákat, népi és világirodalmi toposzokat.

Így például, a világok között rekedtség szimbólumaként ismétlődik a tükröződő vízfelület, amely a fordított képiségből adódó bizonytalanságot (*Utódlás*), a hol- és kilét kérdéseit (*A hangya metamorfózisa*), valamint a holtak és élők világának felcserélhetőségét problematizálja. „Egy fűzfa hajlik a patak fölé,/ Mely szürke lombját visszatükrözi” – olvashatjuk Arany Hamlet-fordításában azt a részletet, amely Ophelia halálára kvázi előreutalva vázolja fel a víztükör túlvilágképzetét; és mintha ugyanennek a megörökítésére törekedne a kötet letisztultság jegyében kiválasztott borítóképe is: felzavart állóvíz, tükröződő fák, elhullott levelek.

Ugyancsak a fulladás jelentét eleveníti újra a *Víztükör* című poéma, noha a vizuális megjelenítés hullamerevsége arra enged következtetni, hogy Ophélie vonásainak forrásául esetlegesen John Everett Millais *Ophelia* című, növényi burjánzástól terhes festménye szolgálhatott: „Arca felázott, tófenéki iszap, hajtincsei,/ Mint a hínár, gyűrűznek, törnek a fényre fel,/ Szeme alatt a két táská, két fehér kavics,/ Apróhalak, kukacok, férgek veszőhelye.” Emlékezetes gesztus, hogy a vers zárlatában feltételezhetően maga a maszk nélküli elbeszélő hajol a sodródó test fölé, ezáltal ugyanis az Ophélie-alteregó jelképes búcsúztatásának lehetünk szemtanúi.

Az egyik személyiséget felörlő párkapcsolati köteléket boncolgató versben – név szerint *System Error* –, a megkettőződés motívumát mint akaratlagos aktust jeleníti meg a beszélő, aki a közössé fonódott sorszál folytonosságát az olló, a fonalak sorsszimbólumához könnyen köthető, antik toposza helyett a modern kor precíziós eszközével szakítja meg (illetve ketté) – „kellett/ a sebészkes, amivel leválasztom magam/ a te idődről, a teredről.” Az, hogy a sebészkes metaforája, akár csak a már említett kádé ilyen átgondolt formák között bukkan föl, ezeknek a népi hiedelmek, mesék és balladák kellékes ládájából gyakran merítő verseknek az eszközbeli megújulási szándékát is kijelöli.

Hogy mégis milyen zsúfolt motívumtár nyílik Nagy kötete mögött, azt most felsorolás szintjén is csak kihagyással mutathatom be. Kétség sem férhet hozzá, hogy az emlékfreskók megfestése közben kikevert színek biztos kézzel kerültek a helyükre, többnyire egy-egy metafora vonzáskörzetbe. A kék égboltban például az apa szempárjára ismerhetünk rá, amely olykor szinte megdelejezi Ophéliát – „[a] téboly a mindenható kékeres szembogara” (Látás) –, míg a barna éjszakák és a sárga levelek minduntalan visszavezetnek az őszbe, az apa halálának évszakába, az emlékezés pillanatait rothadással és besározódással töltik fel, ezáltal pedig mintegy a felejtés lehetetlenségének tünetéből kifejlődő betegség jelölőiként határozhatóak

meg. *A restaurátor* című versben a tér és a léthelyzet egymásra vetülésének dinamikája például a lebomló avar, vagyis „levélszőnyeg” motívumán keresztül válik perpcionálissá, mivel azok, a szétmálló emlékek metaforájaként magát a nappalit is „komposztgödör[...]”-ré érlelik.

Mindazonáltal a romosabb, személyessége folytán törékenyebb és a stabilan alapozott versdarabokat egyaránt körbelengi az a fajta növényi jelenlét, amely szinte beeszi magát az amúgy gyakran ellenálló szövegek interpretációs réseibe. Bizonyítékként szolgál erre a *Kegyelet* című vers zárósora: „[z]úzmó zabál fel csorbacsík fogsorral/ betonszilánkot és szoborcsonkokat.” Ez a típusú botanizáció ugyanakkor nemcsak Ophelia *Hamlet*ből ismert növénykoszorújára játszik rá, de az utolsó ciklus zuglói kertváros-megjelenítéséhez is elvezet, azon belül is a kerthez, amely mint a paradicsomi állapotot megőrző, transzcendens territórium bontakozik ki a versekből.

Mi tehát a válasz arra a bizonyos kérdésre – milyen rezonancián kezdenek el élni ezek a versek, mondjuk úgy, a gyakorlatban? Az, hogy bár a legtöbbször egy földrengés se tudna ártani, mégis az a tendencia, ahogyan a versnyelv újra és újra reprodukálja az elbeszélő saját léthelyzetét az elzárkózásban, olyannyira betonossá köti az egyes darabokat, hogy azok talán még egy növényhatározóval felszerelkezett olvasón is kifognak. Ám akárhonnán is nézzük, ez olyan hátrány, ami előny is egyben. Erre a kötetre lehet építeni.