

FIGYELŐ

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Rakovszky Zsuzsa: Visszaút az időben.

Versék 1981–2005

Magvető, 2006. 262 oldal, 2490 Ft

I

IDŐ, IDÉZŐJELBEN

Van egy régi történet a szerencsekerékről, melyet egy varázsló forgat. Aki felül rá, tükörlapként fénylő vizet lát maga alatt, melyben életének összes elmúlt és eljövendő eseménye tükröződik, és tízes fátylat lát maga fölött, melyben elhamvadnak az imént látottak. Ha Rakovszky Zsuzsa költészetét egészen röviden kellene jellemeznem, ilyesféle jóserejű, látomással telített forgásként írnám le a szerencse, a sors, a teremtményi létezés kerekén. Embersorsok sűrűsödnek össze egy-egy strófában vagy verssorban; banális apróságokban ragyog fel káprázatos (nemritkán rémületos) fényvel a rejtett lényeg, az eksztatikus nagyság, ugyanakkor kozmikus tereptárgyak zsugorodnak szabadísszé; ami valaha megvolt, az most is megvan, felidézhető, újjáteremthető, ám az újjáteremtés tűzében mindjárt hamuvá is ég.

A VISSZAÚT AZ IDŐBEN mint teljes egész – éppen azért, mert a versek külön-külön mindnyájan megkövetelik a bennük való elmélyedést, a részletekbe menő figyelmet – jóformán elkerülhetetlenné teszi a fentihez hasonló sommás összefoglalást. Ez a kötet ugyanis, összegyűjtött és új versek együtteseként, maga a költői életmű: lezárt, hiánytalan, teljes egész benyomását kelti. Az alábbiakban, amikor beszélni fogok róla, megpróbálom bemutatni a költői személyiségnek azokat a vonásait, melyek kezdettől fogva megvoltak és most is megvannak. Ugyanakkor alakulásában is igyekszem áttekinteni az alkotói pályát, arra figyelve, ami negyed század alatt mélyült, gazdago-

dott vagy éppenséggel drasztikusan megváltozott.

Rakovszky Zsuzsa már a nyolcvanas évek elején, első kötete megjelenésekor érett költő volt. Pontosán tudta, mit akar: verseiből markáns és szuggesztív költői világ rajzolódott ki, jelentős gondolati-bölcseleti háttérrel; és – ettől nem függetlenül – a rendelkezésére álló nyelvi-poétikai eszközökkel erőteljes, biztos kézzel bánt. A JÓSLATOK ÉS HATÁRIDŐK-et követő két kötet, a TOVÁBB EGY HÁZZAL (1987) és a FEHÉR-FEKETE (1991) az első kötet eredményeit fejlesztette tovább, nagyjából töretlenül. Ezután azonban – megítélésem szerint – radikális változásra került sor: a HANGOK című ciklus (1994) arról tanúskodik, hogy Rakovszky nem tudta vagy inkább nem akarta az addigi bevált módon kezelni a költői szubjektumot; helyette másmilyen eljárást választott.

Ez a másmilyen eljárás – a költői szubjektum kívülre helyezése, szétszórása, majd a vers egy adott pontján gyors koncentrációja – termékenynek és messzire vezetőnek bizonyult: Rakovszkyt fontos felismerésekhez és e felismerések nagyszabású költői megformálásához segítette hozzá; egyszersmind attól is megóvta (amitől a pazar képköltő fantázia önmagában nem tudta volna megővni), hogy az emberi létezésről, az időről, teremtményiségről szóló erős állítások gondolati lírává halványodjanak.

Úgy veszem észre azonban, hogy ezek a nagyszerű eredmények súlyos terhet is jelentenek, mint a költészet alapkérdéseivel való radikális szembesülés átalálában. Rakovszky az a fajta költő, aki nemcsak megfogalmaz (valamilyen konkrét észlelésből, emlékképből stb. kiindulva) egy költői problémát, hanem nyelvi eszközökkel lehetőleg meg is teremti azt; ugyanakkor tapasztalnia kell, hogy a nyelv (azon belül konkrétan a magyar nyelv) mint anyag nem eléggé megfogható, mint készlet elhasználódik, kimerül. Költészetének HANGOK utáni szakaszában Rakovszky beleütközött a kimondhatóság korlátaiba. Alighanem ezzel magyarázható, hogy az utóbbi években igen

kevés verset publikált (a Téli Napforduló című utolsó ciklusban összesen hat vers szerepel; igaz ugyan, hogy ezek összegző igényű, nagy költemények). Erdeklődése az elbeszélő próza felé fordult; a cselekménybonyolítás, jellemábrázolás mint formaképző faktor nyilván enyhíti a költői megnevezés imént említett terhét.

Mindezek figyelembevételével mondom a lírikusi életművet lezártnak és hiánytalannak. Szó sincs róla, hogy az eleven költői személyiséget múlt időbe akarnám tenni; arról azonban igen, hogy a VISSZAÚT... mint összegző kötet úgy, ahogy van, *megvan*. Nincs benne félbemaradtság, nincsenek üres helyek; van viszont kezdő- és végpontja, és a kettő közt jól kirajzolóldó ív.

*

A kötet címében felszólítás rejlik: arra biztatja a versek olvasóját, hogy ő maga is tegye meg a visszautat az időben. Ennek értelmében a korai versek a későbbiek figyelembevételével olvasandók. Ez a felszólítás átértelmezi és az eredeti kontextusból kiemeli az első kötet időmeditációit. Így például az első vers kezdősorait életműindító kérdéssé emeli: „*Birtokba venni miért kívánjam / e meddő és sötét időt?*” 1981-ben ez költői kérdés volt; az életmű egészét nézve immár nem az, mert az EGYIRÁNYÚ UTCA (1998) időciklusa egybeként erre a kérdésre is válaszol.

Az említett cím – VISSZAÚT AZ IDŐBEN – maga is utólag vált az életmű egészére irányuló felszólítássá; eredetileg egy verscím volt a többi között, s a hozzá tartozó költemény az orphikus-pythagoreus lélekvándorlástant fogalmazza meg alanyi tapasztalatként, amely tapasztalatnak, legalábbis a költemény szerint, része a telos hiánya is.

Mindenesetre most, szemlélődéseim kezdetén egy pillanatra úgy próbálom olvasni az első pályaszakaszk verseit, mintha nem tudnám, mi következik utánuk. Ez az átmeneti ignorancia szükséges ahhoz, hogy az első benyomások frissessége részben felidézhető, részben imitálható legyen. (A JÓSLATOK ÉS HATÁRIDŐK annak idején egyik legkedvesebb verseskötetem volt; ma is szeretem Rakovszky korai verseit, csakhogy – a későbbi Rakovszky-versek szellemében szólva – nem ugyanaz a személy olvassa a verseket, és nem ugyanazokat a verseket olvassa.)

Egy apróságot választok, majdnem találok rá, hogy érzékeltsem, mi az, amit Rakovszky

már az első kötet verseiben is nagyon jól tudott. Az UDVARIASSÁGI LÁTOGATÁS című vers első három sora így hangzik: „*Csak próbálnék mozogni, levernék valamit: / szobanövényt, kitömött madarat, / hócukros, mélykék téli éjszakát.*” Itt megállok egy pillanatra, elgondolkodom. Lehet-e a téli éjszakát leverni? Mert kitömött madarat meg szobanövényt, azt lehet. De mindjárt el is szégyellem magam kicsinyeségem miatt, mert a két jelző, a „*mélykék*” és a „*hócukros*” szemantikai telítettségét fontosabbnak érzem a szemléleti háttér precizitásánál. Ha valaki két szóval, öt szótaggal ennyi mindent meg tud ragadni, akkor felőlem leverheti a téli éjszakát, elfogadom.

Ekkor pillantok rá a negyedik sorra: „*karácsonyi lapon*”. Ha azt állítom, hogy rögtön a helyére került az egész, és tessék, az imént hiányolt pontosság is megvan, akkor a verselménynek csak a kevésbé fontos részét mondtam el. Ahhoz, hogy egy verssor helyreállítsa a szemléleti bizonyosságot, az előző sornak az olvasót el kell bizonytalanítani. Rakovszky csinál egy nagy téli éjszakát, melyről aztán kiderül, hogy az egy kis levelezőlap. Csinál egy sorvéggel egybeeső mondatvéget (az olvasó kifújja a levegőt), aztán kiderül, hogy az bizony egy éles soráthajlás (az olvasó levegő után kapkod). A metrikai és a képi átváltoztatás nyilvánvalóan feltételezik egymást.

Még mindig ugyanez a vers: „*Csak próbálnék levegőt venni, elrepedne / a lámpabúra, a váza, a porcelán.*” A párhuzamos gondolatalkat észrevétlenül elhithető az olvasóval, hogy a levegővételtől ugyanolyan magától értetődőséggel elreped a lámpabúra, ahogy az óvatlan mozdulat leverti a szobanövényt. Ne feledjük: az olvasó épp most vett nagy lélegzetet egy soráthajlás miatt, és mindjárt fog venni egy még nagyobb. A sorvéghöz érve azt hisszük, hogy a porcelán fog elrepedni, pedig dehogyan. A következő sor így kezdődik: „*cica*”, ami tehát elreped, az „*porcelán* [nagy levegő] *cica*”. Ugyanaz az elbizonytalanítás-kiigazítás, mint az imént, de ez most már groteszk hatást kelt. Rakovszky sorvégre tesz egy alanyt, melyet rögtön visszaminősít jelzővé, egy főnevet, mely a következő pillanattól (lélegzetvételtől) melléknévként használatos.

Azért beszéltek erről ilyen részletesen, mert ez az eljárás Rakovszkynál mindvégig a versbeszéd alapegysége. Kifogyhatatlan leleménnyel halmozza, variálja kicsi és nagy, élő és élet-

telen, jelző és jelzett egybesűrítését; a nyelv pedig nemcsak jelöli, hanem valamilyen módon meg is testesíti az ebből adódó feszültséget. Többen felfigyeltek rá, hogy Rakovszky gyakran használ főnevet melléknévként. Magam is összeszedtem egy csokorra valót ebből a fajta jelzős szerkezetből: szirom gázláng, varangy uborka, borostyán tér, vattacukor hőség, kátránylap háztető, esernyőnyél kar, üveg jelen, mosószer-felhő ágynemű stb.; a „*porcelán cica*” ezekhez képest köznapi nyelvhasználat.

Ezek a szerkezetek nyilvánvalóan növelik a nyelv belső feszültségét, de nem ez a lényeges bennük, hanem az, hogy egy-egy történet, esemény csíráját hordják magukban, és teszik a maguk sűrített voltában láthatóvá; ugyanerre a melléknévi jelzős szerkezetek jóval kevésbé képesek. Az uborka egy pillanatra átváltozik varanggyá (illetve visszaadja a gyermekkorba nyúló undort és rémületet), az esernyőnyél kar tényleg élettelené szárad; az „*üveg jelen*” a MEGNYITÓ című versben egyszerre fejezi ki a dolgok átláthatóságát és hozzáférhetetlenségét.

Olyan költészetről beszélek, mely telítve van ilyen és ezekhez hasonló potenciális történetekkel. Mindezekről persze a mindenkori aktuális történet nem lesz kevésbé fontos. Az UD-VARIASSÁGI LÁTOGATÁS-ban beszélő, az alany egy képzeletbeli tükör, illetve egy önarckép kerete révén („*hajam aranyszín ellenfényben millió / finom rugó*”) szabadul ki az önmaga által teremtett vershelyzetből.

Második példám, a NÉMETFALFÖLDI TEREM című vers a TOVÁBB EGY HÁZZAL-kötetből valamivel bonyolultabb jelenséget érint. A vers arra tesz (sikeres) kísérletet, hogy a kimondhatóság korlátait belefoglalja a kimondás aktusába, ezt azonban festmények felidézésének ürügyével teszi; a Rakovszkyra jellemző színes, kontúros szemléletesség egyszerre leplezi és megtestesíti a költői problémakezelés intenzitását. „*A keret azzal, hogy kimetsz, a tárgyban / lappangó állítást a felszínig / szívja*” – hangzik a vers közepe; és ebben a szempillantásban, amikor a képke-retről esik szó, a vers kerete is létrejön, amely csakugyan a felszínig szívja a lappangó állítást.

A vers tudniillik szabályos szonett. Mondhatnám úgy is: Rakovszky a lappangó állítás feltárásához egy szigorúan zárt és költőileg agyonstrapált versformát (illetve műfajt) választott, és ezt ragyogtatja föl a ráismerés erejével. A vers

nincs strófákra tördelve, így tehát felfogható egy oktáva és egy szextina együtteseként. Az oktáva négy (végtelékig sűrített, ezért töredezettnek ható) festményleírásból áll. Itt is az történet, ami a legtöbb Rakovszky-versben: a köznapi látványból előhívódik a rémületes vagy a csodálatos, a szemantikai feszültség révén a merev kép egy pillanatra átváltozik mozgó eseményre: „*Egy kar lámpást emel, az éjszakából / párkányt s repkényt a fény inogva hámoz.*” Ezúttal azonban a versforma keretként van hangsúlyosan jelen; ez akkor válik nyilvánvalóvá, amikor a hűvösen általánosító szextina elrugaszkodik a felhevített oktávától. Ha elfeledkezem is a későbbi versekről, akkor sem tudom másnak, mint programnak és vallomásnak olvasni ezt a kijelentést: „*Mintha azt mondaná: van, / azt mondja: volt.*” Vigyázat: a mondat alanya nem a költő, hanem a „*lappangó állítás*”, ez az állítás viszont „*káposzta és hering / és lámpa egyszersmind*”, vagyis a költői-festői tárgy.

Olyan költészetről beszélek, melyben a költői aktus – ha csupán egy pillanatig is – egyesíti az alanyt, a tárgyat és az állítást. (És, mellesleg, az adott tizennégy soron belül megsza-badítja a szonettet a ráarakódott közhelyszere-rűségtől.) Ez azonban óhatatlanul az alany pozíciójának megrendülésével jár; az idő többértelműsítése már a korai versekben is ezt az „itt-se-én-se” állapotot tematizálja.

Az első kötet verseiben mintha még menthetőnek mutatkozna a hagyományos (azaz klasz-szikus-modernista) szubjektum. A SZERÉNYTE-LEN JAVASLAT-ban és egyebűtt körvonalazódó el-rugaszkodás a közös időtől és a hozzá kapcsolódó korabeli közzerletlirtől még érezhetően tartalmazza a mentőakció kívánalmát; a hang-vételében sok helyütt könnyedebbnek látszó TOVÁBB EGY HÁZZAL e tekintetben szkeptikusabb és rezignáltabb. Az alany integrálni tudja a tárgy-at is meg az állítást is; viszont önmagától el-távolodik, vagy részként éli meg önmagát. Ez megfogalmazódhat elégikusan (így a NÁRCISZ-TIKUS SZONETT-ben: „*Egy bőrben legyek én / gyerek-szülő, szerető-szeretett?*”), vagy, mint a JANE ÖSSZE-GEZ című versben, a „*közém s közém*” radikaliz-musával: „*A »most«-ba néztem / visszafelé – nem én egészen / voltam nem éppen ott.*” Annyi biztos, hogy az „itt-se-én-se” állapoton túl a lírai alany nem őrizhető meg a maga eredeti, tiszta formá-jában; a TOVÁBB EGY HÁZZAL verseiben Rakovsz-ky elkezdi kísérletezni az alany epikai és drámai

jellegű többértelműsítésével. Ennek látványos eredményei a későbbi kötetekben mutatkoznak; de a RÉSZELET EGY LEHETSÉGES VERSE REGÉNYBŐL már itt is mutatja, hogy a cselekményesítő fikció nem marad meg csíraállapotban, egy-egy nyelvi alakzaton belül; az imént idézett JANE ÖSSZEGEZ pedig már a HANGOK ciklus kibeszéltető monodramáinak előfutára.

Kimondás, ábrázoló megjelenítés és nyelvi megtestesítés együttese később is előfordul Rakovszkynál, vagy egy középpontba állított költői problémát, vagy – cselekményesített versben – csúcspontot, drámai fordulatot hordozva. Már-már hajlamos vagyok azt gondolni, hogy az ilyen együttállás létrehozása mágikus aktus; valójában persze csak arról van szó, hogy a költői nyelv (és általában a nyelv) kilúgozódása miatt mindig meglepődöm, ha egy kortárs költőnél nemcsak szó esik a Rilke-féle „erősebb lét”-ről, hanem annak nyomait az frott-nyomatott versbeszéd közvetlenül hordozza is.

Mondok két különböző jellegű példát a megtestesítő megjelenítésre. Az egyik a lehető legrövidebb versidézet, így hangzik: „snitt”. Kicsit bővíve: „majd snitt...”, három ponttal. Ezek egy művi abortuszon túlestenő nő szavai a NŐK EGY KÓRTEREMBŐL ciklus negyedik versében. Az idézett szó az adott szövegkörnyezetben a nagyvárosi bizalmas társalgási nyelv szava, és azt jelenti: „váltás, hirtelen változás”; a kórtermi nő szájába adva az eszméletvesztést is kifejezi. Viszont a vers felépítése az eredetibb jelentést, a filmvágást sugallja: filmforgatókönyvre emlékeztető snittek követik egymást, méghozzá fordított időrendben. El lehet gondolkodni a folyamatosan bővülő időhatárolók kegyetlenségén („Előbb”, „Még előbb”, „Ennél is korábban”, „Még annál is korábban”), melynek révén ezúttal is visszaút létesül az időben. Viszont a versbeli traumát a szó legelső, legeredetibb jelentése tartalmazza; Schnitt = vágás, metszés, és a „snitt” szóval jelölt pillanatban csakugyan a magzat kimetszésére kerül sor.

A másik példa ugyanebből a ciklusból az előző vers. Ebben egy olyan asszony szólal meg, aki az előző szülés során elvesztette a gyermekét, és miközben erről beszél, a teremtmény szenvedés értelmére is rákérdez: „de hogy mindez a sok kint / [...] menti, hogy leforog mind / nyom nélkül valami kozmikus lefolyóban?” A kérdésben egy kimondatlan tagadás, a lélek halhatatlanságának tagadása lappang, ami viszont a meg-

váltás nélküli teremtménységét feltételezi. (A későbbi versekben a lélek marandósága és testi halál utáni emlékezőképessége – éppen a megváltatlanság miatt – súlyosbító körülmény a létállapotra nézve.) A második gyermekét sikeresen világra hozó asszony szavaiban gnosztikus világfelfogás körvonalazódik. Aztán az utolsó versszak „Almodam-e” kérdése, a kérődő hanglejtés lehetővé teszi, hogy a késő antik lázadó indulat beletorkolljon egy preszókratikus jellegű (leginkább Philolaoszra emlékeztető) kozmológiába, mely szerint „a világ csak / egy zárt gyufásdoboz”, és „a Hold kerek kivágot / az alacsony fedélen”, ezen keresztül pedig bekukcskál a gonosz Demiurgosz. Ez az eszmei háttér olyan érzéki benyomással párosul, melyet a versforma sugall, közelebről a hatsoros strófák ABCCBA rímképlete. Ez a felépítés zárt, organikus képleteket juttat az olvasó eszébe: a magot és körülötte a héjat, vagy pedig a női testet, benne az anyaméhet, abban a magzatot. Ahhoz, hogy a hatodik sor végzava rímhatást keltsen, összecsendüljön az első sor végzavával, nagyot kell szólnia, és nagyot is szól; ami a külső burok, az anyatest erejének és szilárdságának felel meg. A középső rímpárok viszont mind a nyolc strófában soráthajlásosak; ami a bizonytalanság, az átmenetiség érzetét kelti. A szokásos nagy levegővétel ezúttal egyértelműen sóhajnak hangzik. A versben tehát szembekerül az asszony által vizionált világtest és a rímképlet sugallta anyatest. És vajon ez az implicit szembenállás (mely a kimondás, a látomás és a nyelvi-poétikai megtestesítés együttállásából keletkezik) nem a kései versek középponti motívumát, az alany kioltását, illetve a világba való beolvasztását vetíti-e előre?

A legújabb versekben az imént leírt tünetmény fordítottja (tulajdonképpen továbbfejlesztése) is megfigyelhető: a test viszonylagosá tétele, eltüntetése nyelvi-poétikai eszközökkel. A KETTŐ ÉS AZ EGY utolsó sora még olyan számvetés, mely a jövőre irányul (bár ez a jövő egylényegű a jelennel): „Én elfogyok, s megint egy lesz a kettő”; csakhogy nem az Én és a Te válik egygé, hanem a Sem-Én, Sem-Te; az élettörténet stációi visszamenőleg is eltüntetik a másik (második) személyt. A HELYTÖRTÉNET című költeményben viszont mindjárt az első szó – „Emlékszem” – kétszeresen is önmaga cáfolatát jelenti. Egyrészt a múlt archeológia tárgya lesz, „őscápfog nyoma / a pestisoszlop mészkövében”,

vagyis személyesen, az alany tudatában nem idézhető fel, legfeljebb elképzelve, vizionálható. (Hasonló tapasztalatot fogalmaz meg a két másik szülővárosvers is. A MEGNYITÓ a múlt elfogyásáról beszél, ami a jelenben élők kísér-tetté válását eredményezi; a tíz évvel későbbi VÁROS, ESTE az emlékezés tárgyait, apró jeleneit a térben rendez el, mintha egy séta alkal-mával pillantaná meg őket a beszélő; „*Aztán egy-szer csak mindez véget ér*” – olvassuk a drámai be-jelentést.) Másrészt az igei állítmánynak nem találok az alanyát. Azaz, pontosabban: minél előbbre haladok a versben, a fiktív emlékképek halmozása annál nyilvánvalóbbá teszi, hogy nincs helye és ideje sem az emlékezésnek, sem az emlékezőnek. Végül az utolsó sor: „*A házte-tők fölött holt csillagok*”, az emlékezés alanyá-nak és tárgyainak eltüntetését rögzíti is. Ennek nem mond ellent az, hogy a vers logikája sze-rint az „*Emlékszem*” érvényes hívószóként mű-ködik, beindítja a mozzanatok, az apró képek halmozódását; egyszersmind beindul az a fo-lyamat is, melyet Rakovszky újabb verseiben gyakran megfigyelhetünk: a mozzanatos ige-használat ismétlődő események sorát (végső soron egy-egy egész élettörténetet) sűrít egy harsány pillanatra; ezt a hatást részint a hal-mozás, részint a pittoreszk elemek erősítése ré-vén megsokszorozza; aztán „*sniit*”, és a vers be-lefut az ürességbe (éjszakai égbe, elhagyatott tájba stb.), ezt az ürességet pedig ismét csak ér-zékelteti egy nyelvi-poétikai eszköz, az igei ál-lítmányok feltűnő hiánya.

*

Említettem már, hogy a HANGOK poétikai for-dulatának megvannak az előzményei a koráb-bi kötetekben, ám a tizenöt-húsz évvel ezelőt-ti olvasó a kibeszéltető drámai monológot egy lehetséges költői eljárásnak láthatta a többi mellett, nem is feltétlenül a legfontosabbnak. Hogy a vadidegen és banális másik személy meghittén ismerőssé (és banalitásában ember-fölöttivé) tétele milyen közel visz a költői sze-mélyiség lényegéhez és azt milyen mértékben gazdagítja, az csak visszamenőleg látszik. Mi-előtt azonban szemügyre venném a „hangos” verseket és a rájuk jellemző versbeszédet, meg-jegyzem, hogy költészetének korai szakaszában Rakovszky egyéb módokon is próbálta tágítani mozgásterét, próbált kitörni a magányos ala-nyóság meditatív pozíciójából. Ezek a kísérle-tek, noha nem váltak annyira központi jelen-

tőségűvé, mint a drámai monológ, beépültek a költői személyiségbe, és az életmű fontos mozzanatainak tekinthetők.

Két ilyen kísérletről szeretnék bővebben be-szélgni: az egyik az epikai cselekményesítés, a másik – jobb híján hadd nevezem így – az elő-érzetvers.

Rakovszkyt a nyolcvanas években, úgy ve-szem észre, intenzíven kezdte foglalkoztatni a történet, az elbeszélhető eseménysor, illetve annak megragadása a rendelkezésére álló köl-tői eszközökkel. Érdeklődött a verses regény műfaja iránt; erre az egyik emlékezetes vers cí-mén és a stanza többszöri felbukkanásán kívül egyéb jelek is utalnak. A TÖVÁBB EGY HÁZZAL ver-seinek csaknem felét el tudom képzelni egy (vagy több) verses regény elmélkedő, erőt gyűj-tő, jellem- és helyzetbúvárló részleteként. Ez a verses regény végül is nem jött létre; viszont az irányába mutató költemények megalkotá-sakor jött rá Rakovszky, hogyan lehet folyama-tokat érzékeltetni szoros értelemben vett cse-lekményábrázolás nélkül.

Ezt mindenekelőtt a versbeli mozzanatok erős kontextualizálásával éri el; ennek sokfé-le eszköze van, a már említett éles soráthajlá-soktól kezdve a sűrített leírás, jelenetezésen átívelő logikai összefüggésekig. Itt is közvet-len teremtőerőként működik a nyelv: a szilárd falon átvilágító „folyékony lét” egyszersmind névszón átvilágító ige (lásd MEGNYITÓ); a na-gyobb terekbe (átfogó versszituációkba) kisebb terek ékelődnek, „*sárga lyukak a kékben*” (lásd VÁROS, ESTE), mozaikszerűen egymáshoz illesz-tett események, mozzanatok. Mondhatnám úgy is, hogy az erős kontextualizáltság mellett Ra-kovszky cselekményesített versei tele vannak ellipszisekkel. Olyan sok ellipszist alkalmaz, hogy külön-külön jóformán észre sem lehet venni őket, hacsak nem hívja fel egyéb módon (pl. a tipográfiával) egyikre-másikra a figyel-met; azt pedig végképp nehéz egy-egy részlet-re figyelve észrevenni, hogy az elliptikus szer-kesztésmód veszi át a cselekményábrázolás sze-repét; ez inkább csak visszatekintve, a vers le-zárása felől látszik. Rakovszky ellipsziseit nem annyira az elhallgatás, inkább a hallgatólagos-ság működteti; nem valamiféle titkot vagy ki-mondhatatlanságot jelölnek a kihagyások, ha-nem valami odaértendő, ami kikövetkeztet-hető a szövegösszefüggésből.

Az epika felé mutató cselekményesítés elő-fordul a későbbi versekben is. A TRIPTICHON

című költemény ismét csak olvasható egy el nem készült verses regény három részleteként; vagyis, pontosabban elkészült egy regény, melyben a TRIPTICHON motívumai szerepelnek, más Rakovszky-versek önéletrajzi jellegüként olvasható, gyermekkorba visszanyúló motívumaival együtt, ám az nem verses regény. A HULLÓCSILLAG ÉVE kívül esik a lírai életművön.

Ezzel szemben a legújabb cselekményesített versek, A KŐ, A VÍZ, A SZÉL ÉS A TÉLI NAPFORDULÓ inkább verses elbeszéléseknek nevezhetők; mindkettő zárt, kerek eseménysor. (A fikatív verses regények létező részletei a fragmentumból adódó feszültséget alakítják energiává. Az eseménysor nyitottsága, elvarratlansága paradox módon maga is hozzájárul ahhoz, hogy a szöveg mint lírai költemény hiánytalanak, teljesnek érződjék. Erre a fragmentumosságára az utóbb említett két versben Rakovszky-nak már nem volt szüksége. Másképpen fogalmazva: a két vers téjé – a halálon túlra vetett pillantás, a transzcendencia cselekményé alakítása – megköveteli az eseménysor eljuttatását a kezdőponttól a végpontig, illetve a kezdő- és a végpontot magát.)

A KŐ, A VÍZ, A SZÉL egy hagyományos énelbeszélői formához igazodik, a klinikai halálból visszahozott emberek beszámolóihoz (tudniillik itt is egy ilyen ember, egy idősödő férfi számol be tapasztalatairól). Ezek egészen különböző színvonalú, megformáltágú és szemléletességű szövegek (az újabb magyar irodalomban Nadas Péter SAJÁT HALÁL című munkája a legemlékezetesebb ilyen írásmű), struktúrájuk azonban alapvetően hasonló. Beszámolnak a traumáról, melybe majdnem belehaltak; ezt követi a beszámoló arról, amit a halál küszöbén láttak, hallottak, éreztek, beleértve a tudat különválását a roncolt vagy működésképtelen testtől; végül következik a visszatérés, esetleg a történetek értelmezése. Rakovszky verse is ezt a külső sémát követi (azt az egyetlen különleges eltérést leszámítva, hogy a beszámoló verses formában, keresztrimes strófákban íródott), ám e sémán belül megszólal a modern halálküszöb-beszámoló műfaji előzménye, a középkori pokoljárásról szóló beszámoló is. Nem a hagyományos keresztény pokolképzetet eleveníti föl a vers, hiszen a keresztény képzetkör térben is elkülöníti a poklot a földi létezés helyszíneitől; Rakovszky verse viszont, újplatonikus és misztikus előzményekhez kap-

csolódva, ugyanannak a helynek különböző aspektusaiént mutatja be az e világot és a túlvilágot; a túlvilágot pedig pokolnak, csak pokolnak mutatja, az e világi tettek és szenvedések folytatásának, egyszersmind következményének. A megváltásnak még a lehetősége sem merül fel, ahogyan Rakovszky költészetének egészében sem; csakhogy a korábbi kötetekben a túlvilági aspektus nem volt ennyire hangsúlyos, az EGYIRÁNYÚ UTCA verseiben pedig a meditatív hangvétel és a színpadi jellegű (monologikus vagy dialogikus) beszédhelyzet valamelyest enyhítette a szemléletmód keserűségét.

A cselekményesítés motorja A KŐ, A VÍZ, A SZÉL-ben is az apró, groteszk jelenetek halmozása és a kihagyások a jelenetek között (minden jelenet félbeszakad), a jeleneteken belül (a halottak szólóingatják az élőket, az élők nem reagálnak, s ez megannyi ellipszist eredményez), sőt a halottak beszéde maga is foszlányszerű, vagyis élőbeszéd jellegű (pl.: „*Elvették... tönkretettek... tudom, hogy igazam van... / megölték mind a hármat... nem szerettel soha...*”). Ez a motor a cselekményt a vers közepéig, az ott olvasható konklúzióig viszi: „*Sírtam, belátva, hogy minden hiába: / még a halál se vet véget a gyötrelmeknek.*” Ez egy kicsit úgy működik, ahogyan Illyés NEM MENEKÜLHETSZ című költeményében visz a cselekményesítés egy hasonló típusú, csak éppen szociális indulatba ágyazott felismeréshez. Igen ám, de Illyésnél az emberi lét kereteire való rádöbbenés lezáró szentencia, Rakovszky-nál pedig még hátravan a vers második fele, melyben az eseménysor egy kérdés plusz egy felszólítás („*Akarsz-e, mondd? Hogyha igen, eresz el!*”) és egy nemleges válasz („*Nem, nem igazság!*”) köré szerveződik. Sem a kérdés, sem a válasz mögött nincs kézzelfogható alany, illetve az alany az „Én” és a „világ” összeolvadásának határpontján áll; egyrészt „*meghallottam [...] de hang nélkül, talán csak maga a fény beszélne*”, másrészt „*talán nem is bennem, hanem / lételemnek néma magja nyílt szóra hirtelen*”. Van a kérdésnek meghallója és megszólítottja, de az, hogy ki kérdez és ki válaszol, nem tudható pontosan, ezért a testbe való visszatérés nem döntésként, hanem vegetatív reflexként van leírva. Azt, hogy a beszélő ebben a helyzetben is el tud távolodni önmagától (hiszen ezt a fikciót nehezebb megformálni, mint a roncolt testtől való eltávolodás fikcióját), és hogy az eseményt folyamatosan kommentálni tudja, a kö-

zeledő végpont vonzereje teszi lehetővé. (A vers második felében egyszerre csak meghosszabbodnak a mondatok, bővítményeket öltenek magukra; ellipszisekre többé nincs szükség.) Ily módon az, ami tanulságként erőltet volna, a költői létállapot rajzaként nagyon is erős. Nevezetesen: az élet értelmetlen (a megélt életek felidézése afféle tűzijáték, szikraeső); nem csak az élet értelmetlen, a halál is az; a halál, lévén az élet meghosszabbítása más eszközökkel, ugyanolyan módon értelmetlen, mint az élet, még csak minőségi ugrást vagy változatosságot sem jelent; ennek ismeretében csak „*jobb híján*” lehet élni, vagyis „*folytatni, jobb híján, az életet*”.

Az imént szemügyre vett versben az alany eljut az önfeladás, -feloldás, -kioltás küszöbéig, mégis az a benyomásunk, hogy egy létező személy beszél hozzánk, illetve ahhoz a társához, akihez fordul. Sok minden kiderül róla: öltönyt viselt a balesetkor, tehát férfi lehet; negyven évig dolgozott, tehát legalább hatvan éves és így tovább. Maga az énelbeszélés is óhatatlanul az önjellemzés, a jellemfestés illúzióját kelti. Csak az eseménysor egyenes vonala, a megformált történet zártsága különíti el ezt a költeményt a kibeszéltető monológoktól. A TÉLI NAPFORDULÓ című verses elbeszéléssel e tekintetben más a helyzet.

Ebben a költeményben az eseménysor nyomon követése nem okoz gondot, a mozzanatok hézagmentesen és banálisan illeszkednek; a történések alanya is könnyen azonosítható. Csakhogy az alany (egyedülálló nő, aki hazaérkezik a kórházból, ahol, mint az a kontextusból kiderül, elvetette a magzatát) éppen a hézagmentes illeszkedés miatt nem találja a helyét. Úgy is mondhatnám: ő maga válik azzá az úrré, létezésihánnnyá, mely a virtuális pokol vízióival próbál (mindhiába) telítődni. A felszíni eseménysor alatt rémületes metamorfózis zajlik: az én átalakul nem-énné, a köznapi értelemben vett köznapiság teológiai értelemben vett pokollá, melyben a nemléte „*teherbe ejti a véletlen*”; és minden apróság, mihelyt az észlelés tárgyává válik, démoni mellékjelentést kap.

Ebben a folyamatban az egymásra kopírozódó televíziós műsorok játsszák a főszerepet, de az átváltozások „*a képernyő hártáján*” innen is zajlanak, miközben a nem-én egybeolvad a nem-világgal. A traumatizált, alkoholizált, antidepresszáns gyógyszerrel túlszedált alany kapcsolgat a tévécsatornák közt; a képzagyvalék főkomponense egy szappanopera és egy

beszélgetőshow. (Rakovszkyt már a NAPFORDULÓ – mely értelemszerűen nyári napforduló – című korai versben is megbűvölte és megrémítette „*az éji / égbolt üresen surrogó, égve felejtett / képernyője*”; ez a hatás még erősebb, mint pl. az „ÚJ ÉLET” című versben, ha a készülék meghibásodásának fikciója is fennáll, „*s Greco-szentek haránt hullámozó lángfejévé / fújja a terroristák vagy kommentátorok / koponyáját a szürke úrbéli szél*”). A képernyőn buborékszerű emberi léte-zések jelennek meg, egy keresztnév és egy vonatkozás. Itt is a halmozás eszközével érzékelteti a vers az emberbuborékok teremtményi sivárságát, egy szálon futó azonosíthatóságát. Az identitás nem azért kétségbevonható, mert szilárd, hanem mert tartalom híján való, vagyis nincs mit kétségbe vonni rajta. „*Zsó Kriszta-papnő, Kriszta pomponoslány, / de egy biztos: mindkettő önmaga!*”

Közben, mintegy mellesleg, megismétlődik a világ kezdete; „*Teában sűrű tejszín – / újszülött térben csillagköd forog*”; és be van ígérve két becsöngető jehovista asszony szavaival a világpusztulás: „*Közel az Armageddon!*” (Ami, kanccsal és groteszk módon, arra rímel, hogy: „*Jöj-jünk vissza kedden?*”) Szó esik egy Dürrenmatt-ra emlékeztető névsorolvasás – Ria, Lia, Bea, Lea, Maja – végén a klinikai halál ezúttal közhelyessé zanzásított tapasztalatáról; katasztrófa vizuális törmelékei konvertálódnak elliptikus versmondatokká, és sűrűsödnek a szülészeti eseményeket megjelenítő, brutális költői képek. Ennyi minden kell ahhoz, hogy kimondható legyen: „*a végső szem Xanax az öntudat / vak macskakölykét végül vízbe fojtja*”, és hogy a „*bel-ső, rémjárta végtelen*” a külvilág virtuális poklával, a reálisan létező liftakna, melyből előjön a csótányirtó szakember – és: „*az akna végében valami fényes*” – a klinikai halálban észlelt liftaknával legyen azonosítható.

Különös ellentétben áll s versben megfogalmazódó tapasztalatok letargikus sugalmazásával az a felemelő (majdnem azt írtam: örömteli) érzés, ami a megformáltság erejéből adódik. Vannak jelentős költők, akik alkati vagy életrajzi okokból verselői programjukká teszik a szomorúságot, miközben nyelvi-poétikai eszközökkel, illetve a kidolgozásra fordított energiával ennek határozottan ellene dolgoznak. Rakovszky Zsuzsa is ilyen. Nem a költői nyelv reduktív felszámolására törekszik, mint Paul Celan, nem is a nyelvi „*anyaghibák*” demonstratív körbeköltésére, mint Petri György (akiről

mindjárt bővebben is beszéltek), hanem egyfajta önkorlátozó perfekcionizmusra. (Az „önkorlátozó” jelzót az indokolja, hogy Rakovszky Zsuzsa nem valamiféle eszményi tökéletesség felé tör. A nyelvi ficamoktól, a játékosságtól nem lesz kevésbé hiánytalanul megmunkált a szöveg; és a rímtechnika plusz a metrika – különös tekintettel a nibelungizált alexandrinusokra – jelzi, hogy a perfekció fogalmába némi lazaság nemcsak befér, hanem bele is kívánkozik.)

Az, hogy Rakovszkynál az alany kiürítése, az átmelegedni nem tudó „*beteg szív*” „*belső, rémjártá végtelen*”-né tágitása formai kiegyensúlyozottsággal, a haragvóan radikális kedély harmóniával járhat együtt, nem utolsósorban a lírai cselekményesítésnek köszönhető.

*

A lírai repertoár bővítésére tett másik – szintén eredményes, de nem az életmű centrumához tartozó – kísérlet a kollektív közeljövőre irányuló fantáziák, jóslatok és előérzetek versbe foglalása volt. Ezen a ponton azonban, azt hiszem, óvatosan és körültekintően kell fogalmaznom. Az életműben semmi jel nem mutatja, hogy Rakovszky Zsuzsának valaha is közösségi vagy közéleti költői ambíciói lettek volna, márpedig a magyar költészeti hagyományban a valóságos vagy vélelmezett jósnoki képesség szinte kizárólag ehhez a szerepkörhöz kapcsolódik. Különösen világosan látszik ez, amikor a közösségi lírától alkatilag idegenkedő költők – pl. Babits vagy Radnóti Miklós – fogalmaznak meg felelősségtudattól vagy más belső kényszerűl ösztökélve kollektív jóslatokat. Ilyenkor mintha rövid (ám kényszerű) kirándulást tenének egy olyan területre, ahol nem érzik magukat otthonosan. (A JÓNÁS KÖNYVE többek közt erről a bizonytalanságérzésről is szól.) Az említett két költővel ellentétben Rakovszky Zsuzsa nem lép fel semmiféle közösség szószólójaként, amikor kollektívumra vonatkozó előérzeteit költi meg, leginkább a nyolcvanas évek második felében, a második és a harmadik kötet verseiben.

Ennél azonban fontosabb (és még inkább óvatosságra készítő) szempont, hogy a magyar költészetről szóló diskurzusokban semmivel sem szokás nagyobb mértékben visszaélni, mint a látnoki képesség tulajdonításával, illetve a költő (értelemszerűen: közösségi költő) jövődőlővé, prófétává nyilvánításával. Az ilyen

tulajdonítás, ráruházás, ráfogás a költészetet a valláshoz közelíti, a költőt e vallás papjává nevezi ki, az adott életműre nézve pedig az esztétikai elemzést vagy érvelést van hivatva pótolni, sőt olykor lehetetlenné tenni. Azt hiszem, nem szükséges példákat mondanom a kultikus beszédmódra, és talán azt sem kell bizonygatnom, hogy a költői szerep természetfölöttivé stilizálása távol áll a jelen dolgozat célkitűzéseitől. Inkább megindokolnám, miért tartok mégiscsak elkülöníthetőnek egy előérzetekkel, jövődölésekkel telített verstípust Rakovszky költészetében.

Először is a jövőbe látás mint motívum kezdetől folyamatosan jelen van az életműben; erre mindjárt az első kötet címe felhívja a figyelmet. A címadó vers pedig nemcsak azt mondja ki, hogy a közös időben (melyből a beszélő menekülni szeretne) „*a jóslatok betelnek, határidők letelnek*”, hanem azt a lehetőséget is fölveti, hogy „*már csak annyi lenne / minden cselekmény, mintha a kiskanálról / legördülő méz, mielőtt leválna, / inogna még a kanál peremén?...*” Itt persze intim életcselekményről van szó, és belül vagyunk az alanyi líra keretein; ám az a kíváncsi, hogy az alany az eljövendő cselekményt (egy kissé talán Szent Ágostonra támaszkodva) cseppszerű alakzatnak, zárt monásznak lássa, ezt a látást – igaz, most még csak egy pillanatra, az adott versen belül – meg is teremti.

A későbbi kibeszéltetős versekben gyakran előfordul, hogy Rakovszky a jövőbe látatja a mindenkori megszólalót. Lehet ennek eredménye nagyívű panoráma – gondoljunk a PRÓFÉTA MÁJUS HAVÁBAN katasztrofista víziójára (ez a költemény egyébként a démonizált külvilág és a virtuális pokol szembeállítására révén előzménye a TÉLI NAPFORDULÓ-nak); lehet ez boszorkányos privát gonoszkodás – például a KÖVÉR ASZSZONY MELEGBEN címszereplője így szól a csinos tanulólánynak: „*Szülsz kétszer, és az lesz, ami belőlem, / belőled is: híg hajú, csomós erek*” (és ezt követi a nagyobb szabású jóslat: a romlandó gyümölcsök ürügyén a világ rendjének felismerése és nietzscheánus-rábólintó elfogadása); és lehet olyan észlelésmód, illetve annak nyelvi megformálása, mely az észlelőt (=beszélőt) magát is meglepi: „*Igen, szoktam ilyeneket / gondolni...*” – bizonygatja meghökkenve A SZÉP UTASNŐ-beli utasnő, miután észreveszi a halott lelkét a ravatalozó kandeláberének oldalra dőlő lángjában.

Másodsor: Rakovszky Zsuzsáról mint költői személyiségről tárgyyszerűen annyi mindenképp elmondható, hogy jellemző rá egyfajta éles – költészetén kívüli használatra túlságosan is éles – látás. Ezt a képességet képzőművészeknél, többnyire grafikusoknál lehet megfigyelni: egyetlen röpke pillantás nyomán a látványt több fázisban, szakaszos mozzanatosságban észlelik és ábrázolják. Azt hiszem, Rakovszky is hasonló módon lát, csak éppen ő nem grafikai, hanem versbeli megformáltságban érvényesíti ezt az észlelésmódot, és a verbalitás (plusz a poétikai arzenál) óhatatlanul fölerősíti az időbeli perspektívát, egyszerre teszi jelenvalóvá azt, ami már nincs és ami még nincs. Ez a különös képesség (nem pedig valamiféle szibillai attitűd) teszi az életművet léleklátóvá, ez láttatja sorsvonalnak a törött üveg okozta vágott sebet, lassított robbanásnak a fejlődő cseres virágot, cigarettacsikknek a hullócsillagot; ez veteti észre a felkavart teával vegyülő tejszínben a tejutat, a lakatlan házban az egykor ott élteket. Annak figyelembevétele nélkül, hogy a költői éleslátás egyszersmind észlelő átváltoztatás és időkorlátokat áttörő látnokság is, nem lehet megérteni (talán még nyomon követni sem) Rakovszky Zsuzsa képalkotó fantáziájának működését.

Végül, harmadszor: az éleslátás, a látnokság folyamatos jelenlétének tudomásulvétele nélkül Rakovszky költészetének középponti motívumához, a megélhető idő költői kezeléséhez sem lehet közel férkőzni. Folyamatos jelenlétéről beszélék, hiszen az éleslátás jelei és költői következményei már az első kötet verseiben is mutatkoznak. Ám a folyamatos jelenlétben belül Rakovszky a második kötetben kezdi ki-munkálni azt a verstípust, mely a kollektív sorsal, a közeljövővel tematikusan is számot vet.

Nem lehet nem észrevenni ennek az alkotói döntésnek a történelmi és társadalmi hátterét. E viszonylag kisszámú, ám igen markáns vers nagyrészt a nyolcvanas évek második felében jött létre, amikor már látszott a kelet-európai kommunista diktatúrák bomlása, és várható volt, hogy a fennálló világrend egészében is rövidesen megváltozik. Mindez számottevő eredményekre jogosította fel a demokratikus átalakulás híveit, ám a stabilitás megrendülésének, a biztonság elvesztésének nyomasztó előérzetével is járt. Rakovszky arra kérdez rá, amiről Petri György – ugyanebben az időszakban – állító módon így beszél: „*De másfelől: Itt vannak.*

Vannak vészjelek. [...] / Lesz itt minden – óh jaj, barátaim! – / percekben belül.”

Érdemes röviden összevetni a két költő jövőre irányuló attitűdjét a nyolcvanas évek második feléből és a rendszerváltás időszakából. (Az egyszerűség kedvéért figyelmen kívül hagyom, hogy Rakovszky akkor még fiatal, Petri már érett költőnek számított, és hogy egyikük visszahúzódo természete, másikuk sokéves tiltás miatt volt elzárva a szélesebb olvasóközönség elől.) Petri közéleti költőként szólal meg, aggályainak és bizonytalanságérzésének, később csalódottságának is ebből a szerepből ad hangot. Ez – sokan elmondták már – poétikailag azért lehetett az ő esetében produktív, mert a hagyományos közösségi, prófétai, váteszi stb. szerepeket folyamatosan elutasítva egy demokratikus és ugyanakkor individuális közéleti költőszerepet alakított ki, annak nyelvi (és főleg nyelvkritikai) konzekvenciáival. Némi leegyszerűsítéssel elmondható, hogy Petri fokozatos nyelvi radikalizálódás közben (ami egy sor klisészerűvé vált lírikusi beidegződés szétszedésével, kiforgatásával is együtt járt) jutott el a politikáról való érvényes költői beszédmódig, és a kollektív jövőre irányuló erős állítások (Petri akkor is állít, amikor kérdez!) ezt az évtizedes fejlődést zárják le, egyszersmind be is tetőzik.

Rakovszky Zsuzsa ezzel szemben – ekkor még, a HANGOK előtt – az elszigetelt alanyiség pozíciójából beszél; és utóbb, amikor ebből kimozdul, nem a közéleti lírához kerül közelebb. Ehhez képest az előérzetversekéből kiolvasható helyzetleírások meglepően pontosak és kíméletlenek. Az EGYEZKEDÉS-ben említett „*kintibenti depresszió*” a saját lelkiállapoton túl egyértelműen a kései Kádár-rezsim „*léttelen tengődése*”-re vonatkozik, melyet – a költői előérzet szerint – mindjárt felvált a küszöbönálló „*felporgetett idő*”, a „*tömör történelem*”. Két évtizeddel későbből visszatekintve nemcsak az látszik, hogy ezek az előérzetek sorra beigazolódtak, hanem az is, hogy az ugyanekkor csendesen és radikálisan megfogalmazott dilemma – „*Nem tudni, hogy / ridegebb szürke monotóniát, vagy / színgazdag drámai borzalmakat / ériünk-e*” – túléli azt a korszakot, melynek hangulata tükröződik benne.

Petrinél a baljós előérzetek az elbizonytalanítás irányába hatnak – „*Valami ismeretlen / felélebe / sodródunk vagy törekszünk?*” –, Rakovszky-nál az egyértelműsödést jelentik: „*s mára térben-időben messze tőlünk / bizonytalannal eldőlt már, mi*

merre dőlünk”, így szól a RÉSZLET EGY LEHETSÉGES VERSE REGÉNYBŐL, az EGYEZKEDÉS pedig így teszi fel a kiinduló kérdést: „*És ha ez most [...] egyértelmű idő?*”

Petri a nyelvkritikailag működtetett ész fényét vetíti rá az elé kerülő vagy megragadni kívánt tényekre (ezért képes a demokratikus átalakulás mozzanatait is pátosz nélkül, ironiával és kritikával szemlélni); az ő előérzetei anticipált fel- és megvilágításokként olvashatók, ezért predikatív jellegűek akkor is, ha elbizonytalanodást fejeznek ki. A kritikai attitűd Rakovszky előérzetverseiből sem hiányzik, de nála a dolgokat az anticipáció külsőleges fénye helyett belső eredetű szenzibilitás világítja meg. A közösen átélhető jövőbeli események ebben a költészetben úgy látszanak, ahogy „*az elnyomás homálya / s a megszokás megint más homálya közt a roppant / maguktól értetődősegek fölragyogtak*”.

Rakovszky számára nem az a kérdés, hogy „*sodródunk*”-e vagy „*törekszünk*”, hanem az, hogy vajon „*a »még mindig« letelt, ez már a »már«?*”. Ugyanez a kérdés, illetve az emlékezettel és mulandóságtudattal rendelkező emberi lény idődilemmája növeli átfogó látomássá a DECLINE AND FALL című versben megfogalmazódó előérzeteket. A cím Edward Gibbonnak a Római Birodalom hanyatlásáról és bukásáról írt híres munkájára utal, az az állítás pedig szövegszerűen is utal rá, mely szerint a szovjet birodalom és az Ostblock „*semmi másban / ugyan, de legalább az elmúlásban / rokon – tudomisen – Rómával, Babilonnal*”. A versbeli látomás a szocreál tárgyi és építészeti kultúra kellékeit veszi sorra, méghozzá egy olyan történelmi pillanatban, amikor már nem előérzet, hanem megállapítható tény, hogy: „*Nem jött össze a több millió fehéregérral / végzett kísérlet*.” A versnek mégis előérzetjellege van (és ettől válik látomássá), mert a kelléktár e pillanatban még hiánytalanul megvan, és a költő azt vizionálja, amint a kellékek gyorsan és nyomtalanul eltűnnek, elállanak. Ellentétben a régebbi korok házaival és tárgyaival, a „*csövázás műanyag ülökés gnóm hokedlik*” és „*a parancsuralmi klasszicizmus / egyéb termékei*” nem kerülnek múzeumba, a „*holdbéli szürke csirke-keltetők*” nem fognak műemlékvédelem alatt állni; velük együtt azonban a hozzájuk fűződő emlékek is el fognak enyészni, vagy pedig „*az emlékezet érték- / közömbös mézében mumifikálva*” maradnak meg addig, míg

ki nem hal az utolsó nemzedék, mely a létező szocializmusban vált felnőtté.

Az utolsó előérzetverset, a PRÓFÉTA MÁJUS HAVÁBAN címűt, mely a HANGOK ciklusban jelent meg, már az alany szétszórására törekvő új költői eljárás mód hozta létre, és a próféta megszólaltatása a verset – legalábbis látszólag – a hagyományos helyzetdalhoz közelíti. A helyzetdalnak azonban már csak az is ellene dolgozik, hogy a versszöveg, miközben megrajzolja a mozaikszerű, töredezett tudatot, magát a helyzetet az egymás mellé montírozott, összefüggéstelen képvillanások révén destruálja. A katasztrofista kollektív utópia kényszeredett-absztrakt fikcióját – „*a szabvány szenvedésben / mind egyformák leszünk*” – nagy erőfölénnyel gyűri maga alá az individuális és konkrét felejtőprogram. Az előérzet sugallta kollektív szenvedés egynemű, a feledni való dolgok szilánkosan és szóródottan sokfélék.

Rakovszky Zsuzsa később már nem írt előérzetverseket, viszont a közel hozott tudat képalkotás révén történő fragmentálódása, melyet az előérzetversekben dolgozott ki, az újabb versek egyik fontos eljárás módja lett, és az előérzetek költői tanulságai – például a „*még mindig*” helyébe lépő „*most már*” megragadása két ellipsis között – beépültek az EGYIRÁNYÚ UTCA időverseibe.

*

„*A magyar irodalomban talán szokatlan, hogy valaki az énjének egy megvalósíthatatlan részét más személyé sűrítse, olykor más korszakba is. A világirodalomban sok példa van erre. [...] Ez a »pót-énkivetítés« alkalmat ad más stílus és más temperamentum megnyilvánulására, a szókincs és a mondatformálás más módjára, vagyis a nyelvi és szellemi felfrissülésre*” – írja a PSYCHÉ kapcsán Weöres Sándor. A PSYCHÉ sokaknak sokféleképpen adott ösztönzést az újabb magyar költészetben (és, mellesleg, az elbeszélő prózában is: utóbb a regényíró Rakovszky Zsuzsa más módon kapott példát és bátorítást ugyanettől a műtől, mint korábban a lírikus). Rakovszkyt nyilvánvalóan nem a fiktív költői életmű megalkotása izgatta (mint számos pályatársát, leginkább Kovács András Ferencet), hanem az, amit Weöres „*pót-énkivetítés*”-nek nevezett. Az idevonatkozó világirodalmi példatár áttekintését és annak mérlegelését, melyik alkotás mily mértékben rokonítható Rakovszky énkivetítő, kibeszéltető verseivel, nem érzem feladatommak.

A magyar költészeti hagyomány kapcsán azonban annyit azért megjegyzek, hogy az alany „*más személlyé sűrítése*” csakugyan ritka benne, de azért nem példátlan.

Mindenekelőtt azonban ezt a fajta énsűrítést, énkivetítést külön kell választani a hagyományos értelemben vett helyzetdaltól. Megítélésem szerint a helyzetdal azt a helyzetet veszi komolyan, mely az első személyű versbe-szédből kirajzolódik, nem pedig a beszélőt; a harmadik személyű látásmód átfordítása énbeszédbe a szemléletesebb, közvetlenebb állapotrajz kedvéért történik, legyen ez a rajz akár szatirikus, akár patetikus tendenciájú. Hogy a tendenciabeli ellentét a hangvételben olykor semmilyen különbséggel nem jár, annak látványos példája Petőfi versikerpárja, A KUTYÁK DALA és A FARKASOK DALA. A bujdosó farkast és a szervilis kutyát Petőfi éppoly kevésbé tekinti valódi alannak, mint A MAGYAR NEMES-ben a nemest vagy A HOLD ELÉGIÁJÁ-ban a panaszkodó égitestet. Nem így AZ ŐRÜLT című költeményben, ahol olyasvalaki szólal meg, aki nyilvánvalóan nem azonos a költővel, beszédéből mégsem az adott helyzet, hanem az alanyként megélt személyiség rétegei tárulnak fel.

Hasonló különbség figyelhető meg Csokonainál a hagyományos helyzetdal (pl. SZEGÉNY ZSUSZI A TÁBOROZÁSKOR) és az olyasféle költemény között, mint A BÉKÉLTENKEDŐ, melyben az alanyi elégedetlenség váltakozó tárgyai beilleszkednek az évszakok körforgásába (így ez a kezdetlegesen individuális kibeszéltetés akár Rakovszky időverseinek távoli előzményeként is olvasható).

A magyar irodalom talán legnagyobb szabású énkivetítő verse Kölcsey HYMNUS-a; már amennyiben komolyan vesszük az alcímet, mely szerint a költemény „*A magyar nép zivataros századaiból*” szól hozzánk. Ez esetben nem maga Kölcsey fordul Istenhez, hanem valaki más szólaltat meg. Ez a fiktív beszélő feltehetően egy kálmínista prédikátor vagy diák (mindenesetre írástudó), és egy polgárháborús időszakban, alkalmasint az 1670-es, 80-as években fohászodik Istenhez; ugyanakkor azonban aligha vonható kétségbe, hogy szavaiban ott rezeg Kölcsey lelke is.

Énkivetítéssel többféleképpen is kísérletezett Kosztolányi. A ZSIVAJGÓ TERMÉSZET a rugalmasan kezelt modern individuum vonásait igyekszik ötvözni a barokk jellegű emblema-

tikussággal; az ALAKOK című ciklusban pedig, melynek írásai a riport felől tartanak a prózavers felé, az önmagukat kibeszélő típusok monológjába egy bizonyos ponton túl észrevehetően belevegyül Kosztolányi hangja is.

Közel áll a HANGOK ciklushoz az a fajta kibeszéltetés, melyet egy ma már kevésbé ismert költő, Pásztor Béla dolgozott ki. Pásztor általában sarokba szorított emberi lényeket (őrülteket, gonosztevőket, árvákat stb.) szólaltat meg, ám az adott helyzetet néhány verssor után magába szívja az alany, az alanyt pedig az a démonikus lény, aki a megszólalás szituációjáért felelős. A Weöres Sándorral közösen írt HOLDASKÖNYV négy sorosai szintén kibeszéltető jellegűek.

Weöres a PSYCHÉ-ben olyan kibeszéltető mechanizmust hozott létre, melynek működés-működtetése önmagában is művészi hatást kelt, függetlenül a fiktív költőnő verseinek művészi kvalitásától és a virtuóz nyelvi pastiche (sarkosabban fogalmazva: nyelvemlék-hamisítás) esztétikai élvezetétől. A megkonstruált fiktív életrajz egyes mozzanatai verses reflexiókat hívnak életre, melyek a (régmúltbeli, női stb.) magányos alanyiség önkifejeződéseit imitálják, illetve teszik a fiktív alanyt közszemlére (fiktív tárgyként), miközben egy másik, rejtőzködő (huszadik századi, férfi stb.) alany „*megvalósíthatatlan része*” valósul meg észrevétlenül. Az ily módon kibeszélt mozzanatok összekapcsolódása olyan cselekménysort hoz létre, melyben kibeszéltető jellegűvé és ennyiben fiktívvé válik egy valóban létezett költő, Ungvárnémeti Tóth László szerelmi lírája. Ugyanakkor a hősnő, Psyché maga is ír kibeszéltető verseket, melyekben saját (amúgy fiktív, de önmagához képest reális) énjének „*megvalósíthatatlan részét*” szólaltatja meg egy másik, hozzá képest is fiktív személy hangján; ilyen például A KÉSÉRTET (sic!) és A BOSZORKÁNY című vers.

Rakovszky Zsuzsánál a kibeszéltetés egyszeri aktus, így tehát nem egy átfogó, építkező, rekonstruáló (epika irányába mutató) cselekmény jön létre, hanem több, önmagát mindannyiszor lezáró, esetleg destruáló drámai cselekmény. Ugyanakkor a kontextus, különösen a HANGOK ciklusban, mégiscsak fontos: több kibeszéltetéstől közrefogva, még egy olyan versben is fölerősödik a megszólaló – hadd mondjam most még így: – átszellemítettége, mely máskülönben viszonylag közel áll a helyzetdal-

hoz. Ilyennek látom a NARKOMÁN vagy a BUKOTT DIKTÁTOR című verset: ezekben az adott szituáció fölébe kerekedik az életfolyamatok összességének. De azért a diktátorvers „*Például ültünk egyszer*” kezdetű szólama olyan élő személyiséggel ruházza fel a politikai hullát, melynek a történelmi-politológiai kontextushoz semmi köze; és amikor egy másik gyermekkori emléket idézve azt mondja a megszólaló, hogy az égen „*feltűnt egy üstökös. Biztos, hogy üstökös volt*”, akkor az is biztos, hogy ezt az üstökösöt nem a kibeszéltetett panoptikumi figura gyermekkori szeme látta. A NARKOMÁN-ban pedig az adott helyzetet, melytől elhalványulnak a megélt (plusz a meg nem élt) élet mozzanatai, szét-szórja, szétvilágítja egy banalitásból kiinduló, jellegzetes Rakovszky Zsuzsa-kép, mely egyszerűen eseményalkotó metamorfózis: a napsütéstől „*a kehes konyhai csap / fénylett, mint egy madárfejű kisisten*”, és „*a csőrén kitüremlő, kicsi körte*”, továbbfejlesztve a SZERÉNY JAVASLAT főntebb említett lezárását, azt a felismerést támasztja alá, hogy: „*Idő különben sincsen.*” Ez a felismerés, valamint a hozzá vezető látásmód pedig bizonyosan nem a megszólaltatott narkós nő személyiségében gyökeredzik.

A „hangos” versek költői formáját alapvetően meghatározza, hogy Rakovszky beszélői megszólalás közben eksztatikus állapotba kerülnek, mint akiket egy másik tudat tart megszállva. Olykor maguk is elcsodálkoznak ezen az állapoton, vagy megrendülnek attól a – számunkra, olvasók számára is megrázó – felismeréstől, melyhez a megszólalásból adódó eksztázis vezeti el őket. Természetesen nem arról van szó, hogy Rakovszky „hangos” verseit egy-egy spiritiszta szeánsz jegyzőkönyveiként vagy sámánzertartásról szóló tudósításokként olvasnám. Mindössze azt állítom vagy azt vettem észre, hogy az életműnek ez a vonulata (és emiatt a lírai életmű egésze is) különös élességgel veti fel az Én és a Másik viszonyának kérdését. Az életmű egészének kontextusában, a kötet emblematikus címadó verse felől olvasva a drámai monológokat, úgy látom, hogy mindenki, aki megszólal, „Én”-né, pontosabban az Én „*megvalósíthatatlan részévé*” változik, és a semmisséggel, a kiüresedett térrel és idővel szemben szólal meg. Ez akkor is így van, ha Rakovszky majdnem minden „hangos” versében fenntartja egy többé-kevésbé hagyományos beszédhelyzet fikcióját: a versek mindenkori megszólítottja, beleértve az olvasót is, egy másik közegben van, egy láthatatlan akvárium

üveglapjának túloldalán. Így tehát az Énnel szembeni Másik nem a monológok esetleges hallgatója (például A SZÉP UTASNÓ-ban az úti-társ, a NÉGY SÖR UTÁN című versben a barát), hanem az a hatalom, az a lény, aki a célszemélyt átváltozásra kényszeríti, aki felruházza a tőle idegen észjárással és éleslátással (lásd például A SZOMORÚ FELESÉG című versben a konyhai répaszelet jelentéssé válását), aki szembesíti az ebből adódó felismerésekkel – egyszóval éppen az, akivé változik, maga a költő.

Ennek a költőnek azonban Rakovszky Zsuzsához mint életrajzi személyhez annyira sincs köze, mint az első két kötet alanyi beszélőjének. Éppen ezért – paradox módon – a HANGOK ciklus képalkotásának pompája az Én olyan megrendítő csupaszágát teszi láthatóvá, amit a személyes vagy vallomások költészet inkább csak eltakarni tud. Az Én és a Másik, az alany és a tárgy kölcsönösen transzcendenssé válik egymás számára, körvonalai egybeesnek, miközben az elkülönböztetés éppen a majdnem teljes egybeolvadástól válik kínzóvá és nyugtalanítóvá. Az ELHAGYOTT LÁNY című vers ezt a tapasztalatot közvetlenül is megfogalmazza, amikor fölteszi a kérdést: „*Mi állt közöttük? A testem?*” A testből való kilépés, az eksztázis nemcsak mágikus elrélvülés vagy halál közeli tapasztalat révén lehetséges; előidézheti azt az Én és a világ végleges különválasztottságának érzése is. (A vers címszereplője nem a szeretett férfi elvesztését panaszolja fel: az csak következménye annak, hogy „*A szerelem [...] villogva és roncsolva bennem / lenyelt zsillett*”.) Ha ez nem fogalmazódna meg, és ha az egyre intenzívebben cselekményesedő költői képek megfoghatóvá nem tennék az elmúlt egység, átjárhatóság emlékét, a „*víz a sóban, só a vízben*”-érzést, akkor Az ELHAGYOTT LÁNY vagy hagyományos szerepversként volna értelmezhető, vagy – másmilyen címmel – beilleszthető lenne az alanyi indítatású szerelmi lírába. Azt a tudást azonban, hogy sem az időnek nincs teste, sem annak az emberi lénynek (konkrétan: nőnek), aki „Én”, a címben szereplő elhagyott lány nem magától birtokolja, hanem a daimónként jelen levő költő kibeszélteti vele. És persze a költői képek is kibeszéltetés tárgyai. Funkciójuk egyebek mellett az, hogy a Másik Énné, az Én Másikká alakulásának folyamatosságát fenntartsák.

A költői képek szemléletessége, sűrítettségé és elliptikus jellege a kibeszéltetéseket, illetve magukat a beszélőket kísértetiessé teszi. A dik-

tátorvers beszélője úgy szemléli a külvilágot, mintha tükörbe nézne; ebben a tükörben egy óriási test (értelemszerűen: holttest) látszik, melyről azonban egyes szám első személyben esik szó. (Ezzel szemben a valódi tükör egy történeti konjunktívumot tükröz vissza, azt a képzeletbeli személyt – „*riadt kereskedőségédet, poros bürokratát*” –, akivé a beszélő alakult volna, ha nem lett volna belőle az, aki.) Az énforma révén a beszélő a sajátjának nyilvánítja a testet (mintha egy hullát beszéltetne a költői démon), viszont az olyasféle jelzős szerkezetek, mint „*sötét, vesékbe látó szemem*” és „*obszcén piros szám*” egyértelművé teszik, hogy valójában a Másikról van szó. Hasonló kettősség figyelhető meg az ÖREGASSZONY című versben, amely azonban jóval erősebben és arányosabban van szegmentálva, mint az előbb említett költemény: öt szonettből álló, kisebb versciklusnak is tekinthető. A saját test felidézésére és minősítésére az első szonettben kerül sor; egyebek mellett az ember-mint-üveg sok évszázados toposza tér vissza új formában, újult erővel: „*Mint az üveg a csontom. Mintha valami tálcát / emelgetnék, olyan óvatosan szedem föl / ágyból, szék-
ből.*” Am az öregasszony nemcsak itt, hanem a többi négy szonettben is átalakul egy-egy pillanatra médiummá. A második szonettben felidézett „*furcsa, gombaforma tászkám, molyette muffom*” majdnem annyira élő része a saját testnek, amennyire élettelen az üvegszerű csont; ugyanakkor a minősítő jelzők a nézőpontot eltávolítják a beszélőtől. Még kísértetiesebb az eltávolítás, amikor a beszélő kívülről szemléli saját testét (valóságos vagy színlelt) alvás közben: „*Tátott szájamban árnyék, / horgas orromban árnyék.*” A harmadik szonett, a kontextusból kiszakítva, közel állna a helyzetdálhoz; itt a beszélő azáltal válik médiummá, hogy – mintegy akarata ellenére – keresztüllát saját jellemén, viselkedésén, és önnön boldogtalanságával igazolja leánya életének tönkretételét; beszédmódja persze csöppet sem elégikus, annál inkább kárörvendő. A negyedik szonettben egy rejtélyes emblémafeliratot beszéltet ki a költőszellem: „*Mint a gyémánt a béka fejében, / énbennem az idő van.*” Am az Én helyébe lépő Másik, a Másikat félretaszító Én nem hagyja meg az emblémát a maga merevségében, hanem egy hozzá kapcsolódó (többszörösen összetett, mégis egyneműen plasztikusnak ható) költői képpel egyszerre teszi mozgalmasan elevené

és funeralsán kísértetiessé. A beszélő eksztatikus állapota az elsőtől a negyedik szonettig egyre hangsúlyosabb. (Igaz ugyan, hogy a sort egy kissé megtöri a visszafogott harmadik szonett, ám a negyedik ettől hat igazán erőteljesnek.) Az ötödik szonett viszont módosítja az eksztázis, a saját testből kilépés irányultságát, megszünteti kísértetiességét, ezáltal össze is fogja a verset; ezért érződik az ÖREGASSZONY mégis inkább egységes versnek, mint versciklusnak. Ezt a szonettet a gyermekkor mint egységes időréteg teljesen kitölti; szép csöndben előkerült a béka fejéből a gyémánt: nem a „*fiatalokat*” édesgeti magához a címszereplő, hanem a Másikat az Én. (A lírikus Katona József, aki az Én és a Magam érzékeny különválasztásában, valamint az eksztatikus pillanatok versbe foglalásában Rakovszky egyik távoli elődje, egyik versében egyszerre megidézi és megszólítja gyermekkorát; nála a gyermekkor a Másik és a benne játszadozó, belőle kinövő gyermek az Én.)

A kibeszéltetős versek közt akadnak lineáris (ellipszisek mentén folyamatosan rekonstruálható) élettörténetek, ilyen például a JÓB, többségük azonban egy-egy adott pillanatba emel be különböző idő- és személyiségrétegeket; itt az emlékezésnek inkább színpadi funkciója van. Az epikai és drámai cselekményesítés elemeit egyaránt hordozza a NŐK EGY KÖRTEREMBŐL ciklus öt verse; ezeken a költeményeken akkor is észrevehető, hogy eredetileg csak egy nő kibeszéltetése zajlott különböző életstádiumokban, élethelyzetekben (melyek vissza-visszatérő, közös helyszíne a körterem), ha figyelmen kívül hagyjuk a folyóiratban megjelent korábbi változatot. Az öregasszonyversben sikerült megőrizni a beszélő azonosságának fikcióját, illetve a különböző életmozzanatok nem taszították el olyan erővel egymást, hogy szétrobbanjon a vers kerete (ugyanaz a helyzet a KÖVÉR ASSZONY MELEGBEN című költeménnyel is). A NŐK EGY KÖRTEREMBŐL eredeti versötletében viszont olyan erős, annyira közvetlenül ható szenvedélyek munkálkodhattak, hogy a kompozíciós teljesség csak a médiumok megsokszorozása révén (és ami ezt érzékelteti, a megszólaló hangok, metrumok, strófaszerkezetek sokfélesége révén) volt elérhető. Ugyanakkor a ciklus öt verse – noha mindegyik hiánytalan, teljes egész – mégsem szakítható külön (amit az is jelez, hogy nincs önálló címük):

a korábbi vers előkészíti a rá következőt, a későbbi ellenpontoszza a megelőzőt. A negyedik vers fordított sorrendben villantja fel az élet-eseményeket, téjje pedig az, hogy „*két történet egymást kioltja*”; az első vers lineárisan sorakoztatja fel az eseményeket, szituációkat (miközben a cselekménypótló ellipsziseknek jókora belső távlatot ad az elégikus refrén: „*nem is tudom, miért...*”), ennek téjje pedig: „*amit lehet, ahogy lehet*”. A negyedik versbeli nő éppen túl van az abortuszon, az első versbeli közvetlenül szülés előtt áll. A második vers helyzetrajzában felvillanó „*könnyű, cserélhető világok*”, „*apró, színes és jelentéktelen*” voltát ellensúlyozza a harmadik versbeli gyász munkából kirajzolódó világ skatulyába zárt egyszerűsége, nyomasztó súlya és grisaille-os jellege.

Ellentétben a HANGOK ciklus többi versével, melyekben markáns típusok kibeszéltetése zajlik, és a címek egyszersmind címkék is, melyek keretén belül történik az Én és a Másik ingamozgása, a kórtermi versekben olyan nők szólalnak meg, akiknek női mivolta (és annak centruma, az aktuális vagy potenciális anyaság, illetve az abból adódó kiszolgáltatottság) háttérbe szorítja minden egyéb tulajdonságukat és szerepüket. Emiatt ezekben a versekben az Én és a Másik felcserélődése nem látványos; e tekintetben a kórteremversek közel állnak az öregasszonyvers utolsó szonettjéhez. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy ezúttal is a költői Én megvalósíthatatlan részei szólalnak meg az öt különböző nőben, éppen azért, mert az öt megélt sors és az öt versszaklam markánsan különbözik egymástól. Itt már nem elsősorban az a kísérteties, ahogyan a saját testről beszélnek a nők – azért az is épp eléggé: „*öt föl-zavart érzék keres / támaszt a püffedt, kékeres / testben, amelyre ébredek*” –, hanem az, ahogyan egyszerre öt különböző médiumot szólaltat meg a költői akarat, és ezek még reagálnak is egymásra: „*Halványan ismerős a nő, aki a terem / túlvégébe inog, a mosdó fele.*” Az ötödik vers, összefoglalása és betetőzése az előző négynek, majdnem teljesen elszakad mind a kórtermi szituációtól, mind a megélt élettől, és a következő kötet időmeditációt készít elő. Itt a megszólaló nő nem a saját testét, a titkait, az önmagán való keresztüllátást, az ebből eredő drámai felismerést beszéli ki, hanem a lélek formájának állandóságát a változókéony és mulandó kontextusokban. A csecsemő verejték-

cseppjein tükröződő lámpafényt látva, a beszélő úgy érzi, „*mintha / tükrök sora támadna az időben*”, és a tükrök a lélek testbeli és világbeli kontextusának foszlányait mutatják sűrű villódzással, valamint a lélek formájának töredékeit, „*mígnem a felszínen mind összeolvad / egyetlen arcba*”. Ez az arc (állítólag még mindig a csecsemő arca) valójában az alany végső szétszóródásának a színhelye, terep és átjáró, melyen át a teremtés előtti állapotig lehet jutni – kérdés persze, kinek. Ki az, aki „*hol itt, hol ott*” találja magát, „*míg egészen kicsúszom*”? Ki az, aki „*hullámzó szédületben*” dobogja: „*vagyok, vagyok...*”?

Az életmű egészében a HANGOK végpontja újabb fordulópont: innen kezdve a megszólaló – akár azonosítható kibeszéltetett médiumként, akár nem – egy változtatlan Egész esetlegességeknek, alakulásoknak kiszolgáltatott részeként szólal meg. Ugyanazokat a gyötrelmesen banális élethelyzeteket észleli, mint a korábbi Rakovszky-versek beszélői, de az Én, aki megszólal, a világlelék részeként van jelen.

*

A kibeszéltetés mint költői eljárás a HANGOK után következő verseskötetben, az EGYIRÁNYÚ UTCÁ-ban is jelen van. A KÖRÜLMÉNYEK című versben egy balkáni háborús bűnös szólal meg. A vers a bűnözői karrier elbeszéléssel indul, és az elfojtott bűntudat kísértet járta helyzetébe torkollik, melyben a beszélő az áldozatoknak nemcsak gyilkosa, hanem túlélője is, a kibeszélés révén emlékeztük megőrzője. A vers nem mondja ki, de nyilvánvalóvá teszi, hogy a jogi és az erkölcsi felelősségre vonás elmaradt, viszont az áldozatok emlékezete bűnhődésként van jelen, és az Én gyors erózióját okozza, melyet a tükör motívuma itt is, akár csak a diktátorversben, különösen hangsúlyossá tesz. A költői akarat azzal bünteti a megszólalót, hogy olyan pusztító és időtlen teremtményi dühöt kell a saját személyiség helyén észlelnie, amelyet a PITBULL című költemény külsőlegesen nézőpontból jelenít meg. (Elképzelhetőnek tartom, hogy a teremtményi gonoszsággal kapcsolatos nézetekben Rakovszkyt Plótinosznak az a lélekfilozófia fejtegetése is befolyásolta, mely a lélek indulatos részét a haraggal és a kéjvággyal kapcsolja össze. Ha ez igaz, akkor ennek konkveneciái Rakovszky egész emberképére hatással lehetnek.)

Az ELDÖNTETLEN KÉRDÉS egy idősödő férfi

számvetése; ő, ellentétben az előbb említett megszólalóval, tisztos középserben élte le életét – „*feleúton: se mámor, se kétségbeesés*” –, és ezt „*mégsem volt kevés*”, „*mégiscsak érdem*” típusú érvekkel alátámasztva, erkölcsileg is igazolhatónak tartja. A költői eljárás azt sugallja, hogy az érvelés jogos; a beszélő tehát ezúttal nem önmagát leplezi le, és nem önmagán lát keresztül, mint oly sok más Rakovszky-versben, hanem a létezés feltételeinek borzalmas voltára világít rá. Érdeemes sorra venni, hogy a versben négyszer előfordul „*pedig*” és a vele egyenértékű „*míg*” mit állít szembe mivel: a helyes életvitelt a nap „*atommáglya*” mivoltával, az együttélés szabályainak tiszteletben tartását az ösztönök kegyetlenségével, a megbízhatóságot a terrorfenyegetéssel stb.; mindez egyszerre borzalmas és groteszk. A szembeállításokban ezúttal is olyan költői jellegű éleslátás mutatkozik meg, mely önmagában is médiummá teszi a beszélőt; a lezáró jellegű múlt idő – „*éjjel halott kövek villogtak a sötétben / saját hűlt helyükön*” – pedig azt sugallja, hogy a hang a halálon túlról, esetleg a számunkra adott világon kívülről szólal meg. Ha pedig komolyan vesszük a verscímet, akkor az egyetlen körmondatból álló költemény, mely kijelentésnek hat, valójában kérdésként olvasandó, és nemleges válasz is adható rá.

Az adott világon kívüliség a HALOTTAK NAPJA című költeményben egyértelművé válik: itt „*négy könnyű lélek*” szólal meg, olyasféle négy-sorosokban, melyek Pásztor Béla és Weöres Sándor már említett közös versciklusára emlékeztetnek; csak éppen a HOLDASKÖNYV jelen idejű igealakjai bohókás kegyetlenséget, Rakovszky plusquamperfectum jellegű múlt idői melankóliát árasztanak. Ez szabja meg a megszólalások sorrendjét is: az első három lélek három könnyen azonosítható típus a huszadik század első feléből, és a lapidáris, már-már sírfeliratot imitáló kibeszélés nem több és nem kevesebb, mint az azonosításhoz adott kulcs. (E redukált versek felől válik észrevehetővé, hogy a HANGOK-beli versek azonosításon túlmenő kép- vagy eseményalkotó bővítményei miként keltik a jellemvonások és a jellemfestés illúzióját.) A negyedik megszólaló viszont nem azonosítható típusként, és nem helyezhető bele semmiféle situációba (ami az identifikálás feltétele), mindössze azt állíthatja magáról, hogy: „*Voltam valaha*”; ám épp e redukáltság ruhazza fel jósló képességgel, ezért tud a múlt időről jó-

vó időben beszélni (hogy tudniillik a múlt „*benyeli majd a földet s az eget*”). Itt is ugyanaz történik, mint oly sok más Rakovszky-versben: a költemény egységét, végső erejét a tárgy nélkülségbe, telített ürességbe való kifutás biztosítja, ezt pedig a megszólaló pozíciójának gyors és radikális változása teszi lehetővé.

Kibeszéltető jellegű az a három költemény is, melyet Rakovszky a MÁR NEM SAJOG. JÓZSEF ATTILA LEGSZEBB ÖREGKORI VERSEI című antológiába írt. Rakovszky, legtöbb költőtársától eltérően, nem J. A.-pastiche-t írt, és nem a fikatív életút fikatív eseményeit idézte föl, hanem J. A. árnyát médiummá tette, ugyanúgy, mint a „hangos” versekben megszólaló többi típust. Itt is az történik, amit máshol már tapasztaltunk: előtűnik a lecsupaszított Én, és helyet cserél a Másikkal. Az Én lecsupaszítotttsága itt is az individuális jellegtől való megfosztottságot jelenti (amibe beleértetődik a személynévtől való megfosztottság is). Ezúttal sem magától tudja a beszélő, hanem a költői akarat ébreszti rá, hogy: „*Magunk vagyunk a repedés / éniünk falán*”, és hogy a lélek indulatteli része „*hangyasav, mit az ész / termel, hogy szétmarja magát*”. Azt már csak a rend kedvéért tesz hozzá, hogy a költői akarat Rakovszky Zsuzsáé, nem pedig József Attiláé. Az ÉJSZAKA, A KETTŐ ÉS AZ EGY és az ŐSZUTÓ című versekben megszólaló férfiak (ugyanis három különböző férfi szólal meg) a legkevésbé sem költőként vannak jelen. Paradox módon éppen felismeréseik létalkotó jellege, végső soron költőisége teszi lehetetlenné bármiféle költőszerep felöltését. Az új szövegkörnyezetben, az EGYIRÁNYÚ UTCA többi verse közt József Attila szellemének heve és neve teljesen eltűnne, ha ez utóbbi egy lapalji jegyzet meg nem említene. És mégis: ez a három vers nemcsak az antológiabeli szereplés gesztusa miatt különül el egy kisé a többi „hangos” verstől, hanem azért is, mert Rakovszky láthatóan komolyan veszi azt a fájdalmat, melyet az antológia, válaszul József Attila utolsó kötetének címére, saját címében megszüntként vagy megenyhültként tüntet fel. Az ÉJSZAKÁ-ban egy típus szólal meg (mondjuk így: egy eset), A KETTŐ ÉS AZ EGY-ben egy stációból összerakott, elliptikus életút túlélője, értelemserűen az utolsó pillanatban, az ŐSZUTÓ-ban pedig egy olyasféle „*könnyű lélek*”, mint a HALOTTAK NAPJA negyedik megszólalója. Ez a három vers poétikailag „csak” annyira kezd párbeszédet József Attila lírájával.

val, mint Rakovszky költői életművének egésze; viszont a többi „hangos” versnél közvetlenebbül érződik bennük az a tapasztalat, melyet Elizabeth Bishop VÁRÓSZOBA című – Rakovszky Zsuzsa által fordított – verse így fogalmaz meg: „*Hirtelen odabentről / »jaj!« hallatszott, bár nem túl / hosszan vagy hangosan. [...] / Zavarba is jöhöttem / volna, de nem. Egészen / más döbentett meg: az, hogy / hiszen az én vagyok, / az én hangom, a számból.*”

*

Rakovszky Zsuzsa időt idéző verseihez érkezve, az időről mint témáról és motívumról szólván nem szeretném azt a hibát elkövetni, melyet Cioran ró fel Hölderlin egyik híres értelmezőjének: hogy tudniillik az illető úgy olvasta a költeményeket, mintha azok egy preszokrátikus filozófus ránk maradt töredékei volnának. Meg sem kíséreltem felvázolni Rakovszky időfelfogásának bölcséleti hátterét Platóntól Nietzscheig és Heideggerig, mindössze annyit jegyzek meg teljes általánosságban, hogy Rakovszky nemcsak térbeli alakzatok (testek, tárgyak, terepek) cselekményesített anticipációját végzi hatalmas energiával, hanem gondolati képleteket is, köztük az időre vonatkozóakat is folyamatosan át tud alakítani költői képekké (végső soron pittoreszk térbeli képletekké), mindig jelentős látatőrerővel, mindannyiszor a legcsekélyebb illusztratív tendencia nélkül. Nem áll szándékomban rekonstruálni Rakovszky időfelfogását; illetve úgy gondolom, hogy nincs is neki egységes időfelfogása. Van ezzel szemben költészete és költészetfelfogása, melyben az időnek (a mozzanatosságnak, a folyamatoságnak, az elmúlásnak, a keletkezésnek, az időbeliség történebeli önfelszámolásának stb.) meghatározó szerepe van. Az idővel való foglalkozás folyamatosan *jelen* van az életműben; ebben az értelemben Rakovszky versei jelen idejűvé teszik a múlt- és jövőbeli aspektusokat is. Nagy általánosságban annyit jegyzek meg, hogy erős, nemritkán drámai jellegű feszültség érződik a versekben az örök jelen és az önmagát fölszámoló jelen között; ennek következtében a történelmi perspektíva egyszerre van újra meg újra fölidézve és elgyengítve. Ezzel magyarázható az is, hogy Rakovszkynál soha sehol nem tapasztaljuk az időmotívum retorizálódását, ami pedig más költőknél gyakori jelenség.

A felidézett helyzetek sokfélesége miatt a mindenkori beszélő már a korai versekben is mindig mást észlel az időből, másként észleli az időt. Az első kötet verseit szemügyre véve: a FELTÉTELES MÓD, a PILLANATKÉP és az IDŐTÖREDÉKEK három egészen különböző időtapasztalatot formál verssé. Ezek egy versen belül vagy kizárnák egymást, vagy legalábbis veszélyeztetnék a megszólaló alany egységét. Egymás mellett, három különböző versben viszont egy nagyon is egységes (és önnön egységének fenntartását ígérő) költészet benyomását erősítik. Mindhárom időtapasztalatnak megvan a folytatása a későbbi kötetekben. A FELTÉTELES MÓD állításnak álcázott kérdését újból fölveti két, egymásnak szándékosan ellentmondó későbbi vers, a KÍSÉRTETEK és az EGYIRÁNYÚ UTCA; a PILLANATKÉP szituációja és időkezelése, az órák pillanatba sűrítése egy felülről körbetelemező, magányos beszélő nézőpontjából párhuzamba állítható a gyűjteményes kötet lezáró költeményével, A KONVHAABLAKBAN című verssel; és az IDŐTÖREDÉKEK-beli megfigyelés, hogy „*milyen fogásokkal él az idő*”, tudniillik „*nem*” (azaz nem csak) „*képeket, de / az átélés egykori módját*” (is) mutatja, szinte töretlenül folytatódik egy sor újabb versben, például az ÖREGKOR címűben. Csakhogy az idő az életművön belül is „*egyirányú utca*”: az az idő, amit a korai versek szituációhoz rögzített, alanyi beszélője tapasztal, semmilyen aspektusában (az idézett korai versekre utalva: sem rekonstruálható, sem bomlasztó hatásában) nem azonos azazal, amit későbbi versek szóródott alanyiságú, médium jellegű beszélője vizionál. Ráadásul a korai versek az életmű egészében át is értelmeződnek; fogalmiság és érzékiség állandó feszültsége, mely Rakovszkynál az időre vonatkozó költői állításokban és kérdésekben különösen erős, másmilyenek érződik most, mint negyed századdal ezelőtt. Napjainkból visszatekintve, másként és más okokból láthatjuk meddőnek és sötétnek a kései Kádár-rendszerben telő-múló időt, mint a korabeli versolvasó; másfelől már színre lépett a versolvasónak az a nemzedéke, mely az életmű nyitóversének jelen idejű kérdését – „*Birtokba venni miért kívánjam / e meddő és sötét időt?*” – a saját jelenére vonatkoztatja. (Mellesleg anélkül, hogy a személyre vonatkoztatott olvasás vétkébe akarnék esni, annyit azért megjegyzek, hogy az eltelt idő alatt nemcsak az életmű, ha-

nem – vele szoros összefüggésben – az életrajz is alakult, és az ember egész egyszerűen többet tud az időről és fejleményeiről negyvenöt-ötven éves korában, mint huszonöt-harminc évesen.)

Rakovszky időmeditációiban nem különböző korszakok és végképp nem különböző kultúrák párbeszéde zajlik, hanem a jelen – a jelen pillanatban megszólaltatott beszélőn keresztül – abszorbeálja a közelmúlt emlékezetét és (a versek egy kisebb részében) a közeljövő sejtelmét. Ez a felszívás képileg mindig valamiféle szilánkossá tétel, elkülönítés, kimetszés formájában történik, emiatt az idő könnyen megragadható, megvilágító erejű képpé fejleszthető térbeli alakzatokban jelenik meg. A „megvilágítás” szó ezúttal nem pusztá frázis: a fény Rakovszky verseiben időfaktorként jelenik meg; kimerevíti a pillanatot, és konzerválja a pillanat kellékeit és szereplőit. Csak egy példát idézek, a konyhaablakversből: „*Akárha macskaméz / karbonkori szitakötőt, a sárga / villanyfény foglyul ejtett egy egész / konyhát, benne a szomszéd börtönőr és családja / épp vacsorához ülnek.*” Ez a jelenet önmagában is kétségessé teszi, hogy velünk egykorú életképet látunk-e; a vers teljes kellékára még inkább megerősíti azt a sejtést, hogy a konyhaablakból reggeltől estig, látástól vakulásig körbepásztázó pillantás negyvenötven-száz évvel ezelőtti látványokat kasíroz egymásra.

A közelmúlt és a közeljövő felszívódásának az érzéki megjelenítésen és a fogalmi reflexión kívül van egy érzelmi vetülete is, ez pedig a számonkérés formájában mutatkozik. Az, ami már nincs, számon kéri önmagát azon, ami még éppen van. Egyszerre zajlik rekonstrukció és a megfigyelhető vagy kikövetkeztethető bomlási folyamatok időbeli extrapolációja akár a személyiségre, akár a környezetre nézve. Azt hisszük, hogy letűnt korok lelkei és dolgai követelnek életet maguknak a jelentől, holott ellenkezőleg, a jelen szívja magába őket és velük együtt a vers mindenkori olvasóját, aki az „itt-se-én-se” időt véli tapasztalni, holott ő maga is foglyává válik a versbeli jelennek, de csak egy pillanatra.

Az igazi számonkérés persze a „*de még ott is kerestem a célt, okot vagy bűnt*” gesztusában szólal meg, és az teszi különösen fájdalmassá, hogy minden ilyen gesztus fölveti a lehetőséget: a telosra irányuló „eldöntetlen kérdés” elvileg nyerhetne – noha nem nyer – igenlő vá-

laszt is. Ami a múltat illeti, a tárgyi utalásokban gazdag időréteg nem fog át többet két-három emberöltőnél; ezen túlmenően vagy a történelmi, vagy a régészeti perspektíva következne (Rakovszkyt egyik sem vonzza különösebben); ehelyett az idő a mindenkori „*visszaút*” előrehaladtával ugyanúgy kiürül, mint a Rakovszky-versek zárlatában a tér. Ez persze telített üresség: az egyszerű személyiségtől, jellemvonásoktól megfosztott mindenkori tudat reménye és vigasza.

Az idő és a tér telített ürességére való tekintettel igen tanulságos volna sorra venni, hány-szor és hányféleképpen alakítja át Rakovszky Zsuzsa a világító égíteteket, a napot, a holdat és a csillagokat (egyszer-egyszer üstököst és hullócsillagokat is) valami mássá, valami elevenné, de pusztulásnak kitett elevenné. Azaz éppen itt van egy számottevő különbség: a nap, ha költői képbe kerül, szinte mindig eleven vagy szerves (enyésző eleven, bomló szerves), a csillagok szinte mindig élettelenek és szervetlenek. Most éppen, a gyűjteményes kötet utolsó verssorában buborékok egy „*robbanni kész szódásüvegben*”. Ahol azonban a szódásüveg válik hasonlítás tárgyává, például a TRIP-TICHON című költeményben, az univerzum körvonalai megtelnek étellel: „*testén / átsüt a villany, lelke / sistergő ivben a pohárba loccsan*”. Íme, az emberi lény. Rakovszky óvakodik attól, hogy hangoztassa a mikro- és makrokozmosz megfeleléseit (az ilyesmi már csak nyelvi okokból is idegen volna az ő költészetétől). Így azonban, hogy az időfaktor mozgósítása révén az emberi test világtérként, a világtér pedig lélekkel (sőt olykor zsigerekkel is) telített testként jelenik meg a képalkotásban.

Ezzel visszatértem írásom egyik kiinduló gondolatához vagy észrevételéhez: ahhoz, hogy Rakovszky versei nemcsak szemléltetik, hanem meg is jelenítik, bizonyos értelemben megtestesítik és megteremtik tárgyukat, már amennyire ez nyelvi eszközökkel (onomatopoezis és egyéb verbális bűvészmutatványok nélkül) egyáltalán lehetséges. A konyhaablakvers végén, miután a beszélő bejelenti a személyiség feloldódását, felszívódását (így aztán végképp megválaszolhatatlanná válik az a kérdés, hogy: ki beszél?), a költői akarat először csinál nagy, nyári alkonyatot, majd rögtön utána (miközben az alkonyat kellékei maradnak a helyükön) csinál egy kis szódásüveget is belőle. Mindkettő helyébe odaképzeltető az em-

beri lény: egyszer mint a világegész része és kicsinyített összegzése, egyszer pedig a már említett „ember mint üveg” toposz. De nem elsősorban az arc nélküli emberszabás köti össze őket, hanem a robbanni kész fenyegetettség. Az életmű jelenlegi állását nézve, Rakovszky Zsuzsának ez az utolsó szava.

*

Az életmű persze (még ha csupán a költői életművet nézzük is, és az izgalmasan alakuló elbeszélő prózát az egyszerűség kedvéért figyelmen kívül hagyjuk) nem zárult le; akkor sem, ha zárt, teljes egész benyomását kelti. Ennek a jelen dolgozat szempontjából annyi a jelentősége, hogy lehetségesnek és szerencsés megközelítésnek tartom a költői teljesítmény retrospektív szemügre vételét. Azt viszont fölösleges találgatni, ír-e Rakovszky Zsuzsa a közeljövőben újabb verseket. Annyi bizonyos, hogy a gyűjteményes kötetnek mint megkomponált egésznek igen erős belső kohéziója van, ezt felazítani többé már nem lehet, nem is volna kívánatos; és a jelen formájában összeállt életműnek igen szilárd poétikai feltételrendszerre van, mely további művekkel többé-kevésbé módosítható, de a módosítások még tovább fogják szilárdítani. Ha tehát Rakovszky Zsuzsa újabb verseket ír és tesz közzé (amit igen örvendetesnek tartanék, de szemlélődéseim közé, ha nem muszáj, nem ereszteném be sem a kívánságlistát, sem az üzenőfüzetet), akkor két dolog képzelhető el. Vagy az történik, hogy az új versek beilleszkednek az adott struktúrába, és azáltal, hogy módosítják, igazolják is a meglévőt (ahogyan az utóbbi tíz évben írt versek igazolják a HANGOK-beli fordulatot, illetve termékenynek tüntetik föl a HANGOK és a korábbi kötetek közti feszültséget). Vagy pedig az történhet, hogy az újabb versek lényegesen és szembeötlően más poétikai előfeltevések nyomán jönnek létre, mint az eddigiek, és elrugaszkodnak az eddigi életműtől; ezáltal még egységesebbnek tüntetik föl, mint amilyenek most látszik, és a heterogenitás most észlelhető maradék jelei még inkább el fognak halványulni benne. Én mindenesetre azt néztem, ami van, és azt láttam, hogy az megvan.

*

Végezetül azt szeretném megjegyezni, hogy annak az összegző versolvasásnak, mely figye-

lembe veszi a kötetcímben rejtett felszólítást, noha újra meg újra szembe is szegül vele, tulajdonképpen a tétje a költői portré. Írásomban ennek fölvezetésére tettem kísérletet. Még egyszer mondom azonban: a költői portré különválasztandó az életrajzi személytől. Az a megfigyelés, melyet a Bishop-kötet utószavában ír le Rakovszky – vagyis hogy életrajzi tények helyett a versekből kibontakozó arcvonások vehetők észre –, vallomásként és saját verseire vonatkozó figyelmeztetésként is értelmezhető. Ellentétben a személyes vagy valloalmasos lírát művelő költőkkel, akiknél a versekből kihámozható életesemények felhasználhatók egy kritikai életrajz írásához, és ettől a versélmény számottevően nem sérül, Rakovszkynál (a korai versekben az alany megrendült pozíciója, később annak szóródása és felszívódása miatt) az ilyen rekonstrukciós kísérlet lerombolná azt a verset, melyből kihámozható az esetleges életrajzi eseményre utaló motívum.

Másfelől azonban Rakovszky költészete erős ellenállást fejt ki az olyan értelmezési kísérletekkel szemben is, melyek azt firtatják, hogy milyen a költő „igazi arca”. Éppen ezért Rakovszky Zsuzsa lírai életművére nézve nem érvényesül az értelmezésnek az a meglehetősen gyakori dilemmája, mely szerint ahhoz, hogy egy életművet vagy egyes alkotást megvédelmezhessünk a neki tulajdonított hamis jelentésektől, mindenekelelt meg kell határoznunk a valódi vagy igazi jelentését. Nemcsak arról van szó, hogy költői eljárás módja megnehezíti az ideologikus vagy teoretikus kisajátítási kísérleteket (ilyesmivel nem is találkoztam a róla szóló írásokban), hanem arról is, hogy a versbeli megszólaló és a versolvasó, a költői akarat és a befogadói szándék éleesebben külön vannak választva, mint az más jelentős költőknél tapasztalható. Ám ennek vizsgálata már egy másik tanulmány tárgya lehetne. Itt és most elég annyit elmondanom, hogy e különválasztottság miatt a költői személyiségvonások többé-kevésbé együtt alakulnak (újja) a vers megformálódásával. Ha pedig üveglapot képzelünk a költői akarat és a befogadói szándék közé, akkor ezen az üvegen az éles fényben felragyogó, heves indulatoktól fellobogó költői arcvonások mellett az olvasói arc halvány tükörképét is megpillanthatjuk.

Márton László

II

FÖLTEKERT SZŐNYEG

A gyűjteményes kötet tartalma (VERSEK 1981–2005) ismét a közelmúltban prózai műveivel visszhangos sikereket arató költőnő lírikusi énjére irányította a figyelmet. A korábbi öt verseskötnyv – JÓSLATOK ÉS HATÁRIDŐK, 1981; TOVÁBB EGY HÁZZAL, 1987; FEHÉR-FEKETE, 1991; HANGOK, 1994; EGYIRÁNYÚ UTCA, 1998 – egyikéhez sem könnyű ma már hozzájutni (még könyvtárak mélyéről is valahogy véglegesen az olvasókhöz keveredtek, antikváriumokban ritkaságnak számítanak). A kerek negyed évszázadot átfogó anyag a külső időben ünnepélyesen megindokolja az összegzést, a belső idő, az alkotásfolyamat azonban nem csupán állomásról, kitüntetett pontról tudósít, hanem inkább kontinuitásról, kurrens munkáról informál: a záró helyre került TÉLI NAPFORDULÓ ciklus 1998 és 2005 között íródott, mindössze hét (de általában jelentős) új költeménye készül (az elején tartó) önálló kötetet ígér.

A Magvető kiadványa tehát stádiumot jelöl, hiányt pótol, s legfőképpen az epikai és a lírai életmű pillanatnyi együtt látásában segít. Kritikusai nagyjából kezdettől egyetértének abban, hogy Rakovszky Zsuzsa versvilága szokatlanul, fokozottan epikus teret alakított ki magának, melyben a megszólalók – a hangok és a Hang – mély emberismerettel átlelkésített szereplőkként foghatók fel. E versbeli beszédek közelítően egy szólamba fonódnak: a létben meglehetősen otthontalanul, igencsak kedveszegetten, a nagy kérdésekre adható válaszokat tekintve jobbára tanácstalanul egzisztáló személyiség(ek)et rajzol ki élesen a szűrt fényből a monologikusság mesteri dramaturgiája. Ugyanakkor e szkeptikus ego józan, bátor, biztos szemű, és folytonos vereségeit képes fátyolos derűvel elviselni, legalábbis értelem, lélek, idegrendszer elég messzire kitölti tűréshatáráig. Sorsa viseléséhez hajlékony grammatikával rendelkezik, a látszólag kimondhatatlant is képes áttételes közlendőként artikulálni. Ezáltal kettős identitású vereshősként jelenik meg. Esendő, veszendő – de esendőségének, veszendőségének leghitelesebb tanúja is. Tanúskodásával *élteti* a kudarcot. Balvégzete ellen nem tud mást cselekedni, mint hogy – a fogalmiság és a tárgyiasság szélsőségei közt ingázva, vál-

tozatos módokon – *szóvá teszi*, kivallja e balvéget, feltérképezi és vizsgálja kevésbé szerencsés csillagzatát.

Míg Rakovszky költészete sokszor a történetesség, cselekményesség műszavait, a dramaturgikus eseménysorra, az érzékenyen díszletezett szituálásra vonatkoztatható szakkifejezéseket: az epikolírai párhuzamok nyomatékosítását hívta elő, prózája szinte mindig tudatosította a lirizált epika sajátosságait. Regényei – A KÍGYÓ ÁRNYÉKA, 2002; A HULLÓCSILLAG ÉVE, 2005 – a költőre valló számos érzékeny megoldással is kitűntek. Líra és epika gyümölcsözőnek tetsző, ám egy idő után kevésbé termékeny egymásra olvasásáról, a két műnem összejátszásáról maga a szerző mondta a legmegszívlelendőbbet. Az Elek Tibornak adott interjúban (SEMMI SEM OLYAN EGYÉRTELMŰ), 2003-ban világította meg azt a váratlan kijelentését, hogy „*az ember versírás közben sokkal személytelenebb nézőpontból nézi a világot*”. Vagyis a próza a szubjektívabb közlésforma: „*...a vers más lelki rétegben keletkezik, mint a próza, egy olyan rétegből, ahol nem számít igazából, hogy a költő mennyi idős, milyen nemű, milyen személyes élettapasztalatai vannak, még akkor sem, ha a saját élményeit és tapasztalatait fölhasználja a vershez. [...] Rengeteg költő írt verset a szerelemről vagy az anyjáról, mert a szerelem meg az anya iránti szeretet olyan érzések, amelyeknek van egy »kozmikus« oldaluk, az ember, ha homályosan is, úgy érzi, hogy rajtuk keresztül a természethez vagy a világmindenséghez kapcsolódik. Ezzel szemben nagyon kevesen írnak verset, mondjuk, a nagyménnyükéről, a legjobb barátjukról vagy a legkedvesebb kollégájukról, mert ezek az emberi viszonyok nélkülözik ezt a kozmikus elemet, ugyanakkor például prózában remekül fölhasználhatóak*”.

E tézis Rakovszky esetében tisztán igazolható, főleg A HULLÓCSILLAG ÉVE elemző újraforogatásával, a szűkebben-tágabban vett anya-, „nagynéni”- és egyéb motívumok kipreparálásával. A VISSZAÚT AZ IDŐBEN VISZONT ráébredtem – s mintha a téridőt felnyitó kötet cím metaforikája részben ugyancsak utalna erre –, hogy kvalitatív költészet akkor is a „kozmikus oldal” szolgálatában állhat, ha keményen a mindennapiságba pányvázott élményanyaga, szókészlete, alakítotttsága, modalitása látszólag másra (nem kevesebbe: másra) predesztinálja. Az emberi(-asszonyi) *kislét* költészeteként tartol, ám létköltészeté forró sodródik és gyorsul Rakovszky poézise. Helyenként provokatíván an-

tiintellektuális tartalmai, a bölcslettel nem érintkező felszíne ellenére átfilozofálódik a versek sora. A megszólalás vershelyezetei igen sokszor – akaratlanul is – a számvető gondolatosság köré csomósodnak. Gyakoriatok például az éjszakai tudat röghöz kötött lelkeket is transzcendáló költeményei (nagy sugarúra vonva e kört, kezdettől máig haladva úton, visszaúton: DECEMBER; „VAD ÉJ, VAD ÉJ”; AVART ÉGETTEK; ESTE; ÉJSZAKA; ŐSZUTÓ; HALOTTAK NAPJA; VÁROS, ESTE; SÖTÉTÉDÉS; AVARÉGETÉS; ŐSZI ALOM; TÉLI NAPFORDULÓ stb.).

Szembetűnő az őszi, téli motivika fölénye. Pedig Rakovszky nem erőlteti a hanyatlás, hullás, dermedtség, kihaltság – a depresszió, betegség, halál, temetés – képeit. Verseiben azonban nyári tetőzések is tel van. A friss TÉLI NAPFORDULÓ ikerverse, a legalább húsz éve kész NAPFORDULÓ a „*Már augusztus megint, az ég / napszúrást ontó tompa gyöngyház*” két sorával kezd, azonnal orvtámadóvá hevítve a kánikula pompáját. Alig időzhet egy-két strófa a gyilkos delelésnél, már tör is be a szakaszokba az éj és a halál, egy mai Vörösmarty víziójával: „...Sötét udvar kútjából a tévéfilm / hangjai, mert nyitva minden ablak. // Fölrivadok, nem húztam be a függőnyt, / szürkén süt rám az éji / égbolt üresen surrogó, égve felejtett / képernyője. / A múlt évi halott, mindig azon / a széken, mely látóteremen túl. / Almomban sápadt lábfej kiűzködik / fölfele sáros földben. // Alutról fölfele terjed a gladiólusz / lassított robbanása: / néhány napig tart, míg a sárga vagy / vörös lángnyelv felér a csúcsra. / Éjjel csukott szemem mögött fehér / világlágókat a láthatáron / üstökös jön, forog, megrázkódik, hatalmas / fénytűk, szólít: »leányom«. // Csillárokat forgatnak el fölöttünk / lassan: az Oroszlán / izzik, a Szűzbe átűnik, s minden / másképp lesz aztán. / Ami betelt, áthullik egy szitán, ami megérett, / véget ér – / nem véget ér, csak most jön el minden, / ne félj, ne félj, ne félj.” A rengő, rengető vers arról is árulkodik, hogy az ügymond kész költőként fellépő Rakovszkynak azért akadt mit csiszolnia szövegképzésén. A rövidebb-hosszabb sorok változtatása, az áthajlások alkalmazása, a nominalitás játszatása, valóság és fantáziakép összefuttatása, az üstökös-látomás megzabolázása, a hármas ismétlés bő asszociációjú kicsengése mind-mind vet fel formálási dilemmákat. A finomítás nagyjából a HANGOK című kötet idejére végbe is ment, sőt új lehetőségeket is megnyitott a makulátlan minőség előtt.

Nem kockázatos-e Vörösmarty nevével előhozakodni? Hiszen az a „leányom” megszólítás százszor inkább Aranyé! Az „*égve felejtett [éji] képernyő*” közvetve a NÉGYSOROS-t író Pilinszky Jánosé, korántsem tartalmatlan s aligha véletlen áthallással („*Alvó szegek a jéghideg homokban. / Plakátmagányban ázó éjjelek. / Égve hagyta a folyosón a villanyt. / Ma ontják vére-met.*”). A „*ne félj*” Goethéé, a vándor éji daláé, a Goethét fordító Tóth Árpádé záradékként (ÜBER ALLEN GIPFELN...). S ha nem is itt, de másutt nemegyszer: vendég Szabó Lőrinc – a magán- és párbeszéd indázásával, dialogicitásával (viszont éppen nem a PÁRBESEZÉS AZ IDŐRŐL A-ja és B-je közt); Kálnoky László – a *beszélység* ironiájával; Nemes Nagy Ágnes – az antropomorfizált tárgyakkal. Vendégek az angol nyelven író modern mesterek – a műfordító Rakovszky Zsuzsa adaptálókészségén átszűrve. A recepcióban kissé elkoztatott nevek mellé újat is írhatunk. A nemzedéktárs – egészen más utat járó – Aczél Gézaéit többek között. Azt a főzés- és konyhafilozófia-lírákat, mely a maga sajátosságait szintén gyűjteményes kötetben ([FÉL]ÉDES HENDIKÉP, 2006) összegezhette (a Rakovszky-gyűjtemény lezáró – új – verse: A KONYHAABLAKBAN...). Sokra mégsem megyünk a lajstrommal. Tényleges kapcsolat vagy véletlen egybeesés szöhet összefüggéseket. A VISZSAÚT AZ IDŐBEN ezek mentén – vagy más, nem említett ihletések mentén – nem értelmezhető. Szuverenitása a legszembeszökőbb erénye.

A veszteség-ereség tudata, a félrecsúszás-kisiklás rezignációja a megszokottabb lírai személyesség mellett a szereplíra, hanglíra közvettségével is kifejezi az egyén háztáji élménykörét a társadalom nagyüzemi hatásaival összefüggésbe hozó – inkább körvonalazott, mintsem konkretizált – tapasztalatokat. A Hang is hangokra bomlik, s a hangok is a Hang hangját hallatják. A legelső versektől kezdve kész, mégis változik, árnyalódik a summa, mely eleinte túlzott predikciós rohammal jelentette ki önmagát, hogy a későbbiekben bőven legyen módja újrafogalmazódni saját centruma körül. „*A hálóból, amely magunk vagyunk, nincs / kibonyolódni mód, nincsen kiút, nincs / megoldás: sem bogát megoldva, sem / széjjeljelölve, sem csomóba rántva, / vagy eltűnve önnön résein át a / világlág vizeiben*” – közli a most nyedik darabnak sorolt TÖBBÉ MÁR... (igazán csak karnyújtásnyira az Újhold és udvara lírai köztulajdonától).

A legnagyobb lélegzetű új mű, a rendre emlegetett Téli Napforduló már így szcenírozza „ugyanazt” (öngyilkosság előtti pillanatban): „Zárt arcra légnemű harisnyamaszk, / ráfagy a fény borostyánsárga foltja, / a végső szem Xanax az öntudat / vak macskakölykét végül a vízbe fojtja, / a teavíz a gázon úgy marad, / nincs már erő, hogy a tévét leoltsa. / Időtelen térben a kéz, a láb / hever – mintha mi sem, az idő halad tovább.” Nem szükséges a lineáris költői-költészeti fejlődéstörténet feltételezésének vétkébe esni ahhoz, hogy a második, jóval későbbi szemelvény sokkal eredetibb, magasabb rendű kvalitását felismerjük.

A hősietlen vershős, környezetének foglya – aki az alkalmiság, a véletlen, a fátum megannyi küszöbét átlépve sodródik, halad a következő küszöbig – összességében olyan nőalak testét ölti, aki némileg rokon a két Rakovszky-regény központi nőfiguráival, a hosszú életet megelő Orsolyával és az életkezdesre a jövőt csak az előlegező, jósló időbontásban ráérező Piroskával. Három változat ez (három időmetszetben – és mindhárom nyakig a történelemben) arra a személyiségre, aki sorsának nem ura, de hányattatásai által legalább edződik, s könnyű, gyenge önmegadással sosem jár a démonok kedvében. A költemények elképesztő és bizarr részletességgel, érzékletessé élénkített vagy éppen még érzékletesebbé fakított nyelven nyújtják a négy fal között – a világ négy fala, az évtizedek négy fala, a szoba négy fala, az ágy négy fala, a koporsó négy fala között – lejátszódó és bezáruló személyes mikro- és makrodramák esszenciáját. A költő az időzés-sel, részletezéssel ér el a sűrítésig. Tárgyleíró, tárgymegnevező képessége, a tárgyi disszonanciák nyelvtanában való koordinált szövegalkakító siklása párját ritkítja a mai magyar irodalomban.

Rakovszky Zsuzsa indulásakor is erős készséget mutatott a különböző típusú reduktiók iránt (az ábrázolásban), sőt: uralkodó témája az általános redukáltság volt (az ábrázolásokban). Súlyos és sokszor megragadóan kifejtett felismerése, hogy minden redukált entitás, szubsztancia – vagy egyszerűbben szólva: minden redukált tárgy – képviseli, őrzi, átvilágítja, mézesmadzagként elhúzza saját, nem redukált egészét. Így a redukált alapvetően azonos a nem redukálttal, mégis az „igazinak”, eredetinek, épnek, teljesnek a hiányként, ár-

nyaként, kísérteteként jelenik meg a redukáltság, a töredék- vagy torzólét hasonló visszavételeit elszenvető, vele kapcsolatba kerülő szemlélő számára. A lefokozódás lehet romlás, megindítóbb azonban, amikor csupán változás, átalakulás. Amikor tárgy, fogalom, személy mindössze szánandó, groteszk, passzív formája önmagának. A látványos toposzteremtés helyett mindjobban az egyszerűbb, szürkébb képek szokatlanságához, dinamikájához, eleganciájához térő Rakovszky-versek e módosulási folyamatban sem vesznek: éppenséggel növelik ívüket, feszességüket. A szóalás e módozatának címere lehetne a „fölkert szőnyeg”, mely nem is csupán a (föl nem tekert) szőnyeg helyét tölti ki, hanem sávnnyí fénné csavarja össze magát: „A konyhaablakban kaktusz cseréjében. / Az udvar sarkában dohányvirág, / meszesvödör. A déli fal tövében / reggel csak szőnyegnyi sáv / a fény. Faltól falig teríti délben, / s észak felé göngyölgeti tovább // ugyanaz a könnyelmű légi kéz, / amely fényes délben sorban kigyújtja / a mályvák vérszín kandeláberét. / Labda csattan a falnak. Újra. S újra. / Mióta várlak már hiába? Még / napkeltekor benyelt a kapualj, a // külvilág-sárkány torka. Valahol / ott vagy, ahol a hőségtől fehérre / sápadt egekből – püf-fedt, sárga hal – / a nap tüzes ikráit vízre, fémre, / biciklicsengőkre ontja, kihalt / járdák kátrányfoltjaira. A téren // ájult gyepet perzsel az égi tűz. / A szomszéd ház homlokzatán kigyúlva / mint égi intés, nagy arany betűk / hirdetik: KÁRPITOS. Rozsdás csatorna- / rácok mögött avart, gombócba gyúrt / papírt tapint a fény folyékony ujjá...” (A KONYHAABLAKBAN...) Kibomlás és leáldozás, zenit és nadír, biciklicsengő és sárkány megfér a pulzáló prológusban, melyet még hét szakasz lendít meszezebbre. A nélkül(ed) stációjához ért Egyes Szám Első Személy önazonosságának, énjének veszélyeztetettségét, kiszolgáltatottságát az egész kötetre érvényesen önti szavakba kötetzáró helyen: „...Nem jössz, pedig / ha nem vagy itt, félek, nem vagyok én sem. / Mint szélben öngyújtód, ha ujjaid / nem görbülnek köré, kilobban létezésem / távolléted szeleiben. Lassan sötétedik / s – cukor a kávédban – fölolvad a sötétben // arcom, nevem, fölszív az indigószín ég, / amelynek fölszínén előbb egyetlen / tűhegynyi rés támadt, aztán odébb / még egy, majd mind több fényes pont rezeg fenn / – megannyi mozdulatlan légbuborék a kék, / robbanni kész szódásüvegben.”

A terjedelmes idézet az eszköztár sok kincsét láttatja. Az enyhén szabálytalan, közbevetéses

mondatszerkezeteket, a változatos nyelvi rétegekből vett szóképletet, a szótörés és a tipográfia erejét, a rímek mellett a belső rímek viharát. Rakovszky alkímiajából most csak a rímek sistergésére összpontosítunk. A „szőnyegnyi sáv” is belelógott egy – nem látványos – összecsengésbe. A versek túlnyomó többsége rímes vers, még nemegyszer azok is, amelyeknek első olvasásakor esküdni mernék: nem élnek ezzel a kelléssel. (Lator László VILÁGÍTÓ KÖZBESZÉD című remek esszéportréjának rímlatogatása indul ki ebből a megfigyelésből, érzetből.) Mivel a költő a nem hivalkodó és a rontott rímeket ugyanúgy megbecsüli, mint a különlegeseket, ékeseket, megeshet, hogy akár a magyar nyelv két határozott névelője, az *a* és az *az* is mintha rímelve egymással. (EPIZÓD. – Kissé úgy, amiként Pilinszky citált NÉGYSOROS-ában az *x a x a* képletet színezve a harmadik és negyedik sor azonos tárgyragvégződése is rímesen összepántol *x*-et az *a*-val.) „Hiába esik meg velem, kivét: / az eseményekben idegen testszövet // vagyok csak. De ha hiányzik is a / megidézett lélek, a kockás takarón az / előzékeny szertartás minden gesztusa / – a közös részlet variációi, / de mennyi ötlettel, milyen egyénien! –, / szóval az egész nyaktörő rítus olyan / gördülékeny szenvedéllyel működik...” – olvassuk. Lévén a strófák rímképlete (egy-egy lazítás ellenére tisztán kivehetően) *a b a b c c* (az *egyéni*en és az *olyan* például: *c c!*), az *is a* és a *gesztusa (a a)* sorvég egymásra talál, a *takarón az* és a *variációi* viszont épp a (csak a 4x6 sor második felében, a rímelés beivódása után alkalmazott) lazítások egyike (a kettő közül), így az *a – az* olyan rímpótlás, amely a Rakovszkytól különben sem idegen csipetnyi szöveg- és hatáskomikummal a szakasz első sorát kettős kötésbe, az árválkodó másodikat pedig minimálrímbe helyezi (s csak a negyedik sort hagyja magára a *variációival*).

Rakovszkyknak főképp az ágas, lombos rímek vannak kedvére. Köztük a stanzát, a terzinát stb. magukkal hozó, illetve szolgáló *a b a b a b c c* (RÉSZLET EGY LEHETSÉGES VERSEK REGÉNYBŐL; MEGNYITÓ; TÉLI NAPFORDULÓ), *a b a b a b a b* és *a b a b b a b a* (NŐK EGY KÖRTEREMBEN – 4; ŐREGKOR – különféle megbolondításokkal: *a b a b b c b c*, *a b a b c d c d* stb.), *a b a a b* (A SZÉP UTASNÓ – indításkor még *a b c c b*, később viszont az *a* sorok a szakaszon vándorolva is megmaradnak, alkalmanként a *b-k* is strófák fölött-között őrzik magukat), *a b a b a b* (A SZO-

MORÚ FELESÉG), a tükrös-tengelyes *a b c c b a* (NŐK EGY KÖRTEREMBEN – 3), *a b a / b c b / c d c* (ELDÖNTETLEN KÉRDÉS; VÉLETLEN), *a a a / b b b* (AZ ÖZVEGY), *a a b a b* (BIZONYOS JELEK) – s nem egyhamar érnek a formációk végére. A képletet (és a képlet huncutságait – például hogy a rímgig önkényes-szeszélyes szótagszámú sorok is vezethetnek) persze olyan autentikusan ki is kell tölteni, mint mondjuk ez a játékos-hangátvetéses megoldás: „Az utcák fénye, mocska, / az autók sűrű háta, autó alatt a macska / foszfor szemé, a tócsán rugókat és redőket / vető féklámpafény, a vén nő, ahogy a kocsmá / előtt szerelmesen hadar a levegőnek...” (BIZONYOS JELEK). Tömény élvezet – s ennek ellentétező funkciója is kitetszik a világ élvezhetetlenségének megverselésékor! –, ha az össze ríme a *vissza* helyett a *massza*, kerekezve a *veszít* – *eszi* rímmel, s az ínycsek kedvéért ne maradjon említetlen fogás a *spenót* falatja és a *tejszínhabot* desszertje: „E zárt edényben az erényben dús spenót / áthatja a kecses tejszínhabot: / minden árnyalat folyvást veszít / különbségéből, s egy színtre pusztul össze; / jobb híján az egész kedélyes, zagyva *massza* / saját magát eszi” (a vers tárgya az ÜNNEPI MŰSOR). Az *edényben* – *erényben*, e majdnem-önrím, belső rím sem egyedi egybevágtípus. A *falakra* – *folyik rá* (CSILLÁRLEHETŐSÉGEK) kancsal rímétől a *sárból* – *kosárból* ösríméig szánkázhatnánk rímvadász szenvedélyünkötől hajtván. A rímtelennek álcázott versek és szöveghelyek összecsengés-esztétikuma, a szinte csak a rímelésre írt (és balsikerű) *ESIK* monoton csépergése, a három-, négy-, öt-, hat- és nyolcsoros strófák konvencióiról megújulóan-megújítóan lefesző, a szabad vers felé igyekvő szakaszok többsége mind gyönyörűségünkre válik, vagy legalábbis meggondolkodtat. Nem pusztán a rímekkel.

Az új ciklus költeményei egyelőre jobban belefornak az előzményekbe, az életműbe, mint amennyire az új fejezet profán szertartásához invitálnak. Az önképként rámozott ŐREGKOR lesz-e (az egyik) magvers, vagy a korképnek elsőrangú PÍTBULL? Mennyit lazít a zártabbá lett kompozíciókon a hétből két cím végén is guruló három pont esetleges tétovásága? Immár megíródott-e a verses regény, vagy az epikóli-rai tendenciák kedveznek egy újabb megszületésének? A litániásabb, nyomatékosító-ismétlő versbeszéd talál-e magának formákat, vagy az életcsőd csapongó antiimái árasztják el az el-lenséges tárgyakat?

A választ az a kötet hozhatja meg, amelynek e ciklus az ígérete. De A KŐ, A VÍZ, A SZÉL... várhatóan ugyanazt a természeti-társadalmi-személyes tapasztalatot hirdeti előre is az időben, amelyet a VISSZA AZ IDŐBEN egésze így tud: „...folytatni, jobb híján, az életet: / érveket zümmögni süket fülekbe, / próbálni mindig újra, amit úgy-sem lehet”.

Tarján Tamás

A HOLTAK DIALEKTUSA

*Szakács Eszter: Saudade
Jelenkor, Pécs, 2006. 78 oldal, 1500 Ft*

Szakács Eszter kötete már első mozdulatával távolságot kér, már a címével, SAUDADE. A cím többnyire épp ellenkező szerepet játszik: feltár, magyaráz; ritkábban csupán ismert elemeivel csábít, töprengésre indít.

Ebben az esetben az idegen – portugál – szót ugyan magyarázni iparkodik a fülszöveg, mégis némileg tanáctalantul lépünk a görög háttértudást görgető, antik sorsmintákkal átítatott szövegekhez. A *saudade*, olvassuk, „jelenlét, mely nem itt és nem most zajlik. Visszafojtott várakozás ez, olyan hely, »ahol lennie nem lehet«, bármi, »mindig valami helyett«. A *saudade* az én és a szemben lévő tenger képével írható le. Teret ad, de egyszerre jelöli a határokat is”. Úgy tűnik, a kötet cím az olvasót is valamiféle oldaltérbe, ökörszemablakba tereli; mintegy figyelmezteti, hogy ebben a könyvben a költői beszéd általános közvetettségén túl arról a származékos állapotról értesülhet, amely nem kivetettség, csupán a lét vonakodása, a létezésnek bizonyos szűk menete, a halottakra – egyetlen halottra – és a végtelenre utaló helyszíne. (Igaz, a halottmotívum csak a 29. oldalon bukkan fel első ízben, nyomatékkal: „Most almát hámoznék neked, ha élnél” (ÉVFORDULÓ).

A költő nyelvhasználata szemlátomást hűvös, mondandóihoz képest szinte túl tárgyilagos. A négy ciklus közül az első (THÉRA) a görög nyár megidézése, a háttér és az elhagyott színtér felvillantása, kevésbé a látomás erejével, inkább a jellegzetes részletek ecsetelésével.

A hangnem rejtelmesen melankolikus, majdnem szomorú, de a díszletben mégis – a tenger lenyűgözően tágas jelenléte miatt – rendkívüli erők igazgatását érzékeljük. Idézek egy-egy tárogatósabb fordulatot: „Szeretném már csak megszokásból nézni a vizet” (THÉRA); „először hiszem, hogy semminek se kellett volna másként történnie” (THÉRA); „Mitoszokat kívánok, / de be kell érnem kecskebogyó és citromfű illatával” (ÉLNÉK INKÁBB ÚGY); „Ma először merem semmit sem jelentő szavakra gondolni” (NAPLÓJEGYZETEK). A szövegek nyájasan, prózai derűvel sorjáznak, az olvasóban is inkább félszendert, eszméleti ringást idéznek elő, mintsem rengést, rendülést vagy gyökeres fordulatot. A tárgyi világ leírása nem érdektelen, nem maradandó igényű, hanem amolyan odavetett könnyedséggel történik, némi nyugtalan rebegetéssel, tétovasággal, kissé tán céltalanul. Mivel Szakács Eszter költészete amúgy is kedveli a pasztellárnyalatot, a szerény, hivalkodástól mentes színeket, ez a bevezető ciklus csak a könyv általános hangnemét pendíti meg, s csakugyan bátran lemond az emlékezetes kijelentésről. Poszeidón lánya ugyan ezt mondja: „*harcos leszek*”, de ez inkább amolyan poétikus szólam. Nem, nem, itt nyilván a nyugvás, a belenyugvás, a gyógyító közömbösség légköre uralkodik, s ettől sem tagadható meg bizonyos költői érvény vagy értékelhető, saját legendárium. (Ez a furcsa, ritkán látható lírai ataraxia csak annyiban gátolja a nagy gyászoló, sirató vagy bármi módon emlékező „*zuhatagos beszéd*” létrejöttét, amennyiben eleve megszakítja az azonosulást a gyászélménnyel, vagy legalábbis nem törekszik annak költői elmélyítésére.)

Szakács Eszter könyve azt mutatja, hogy a gyász olyan érzelmi-költői helyzetet is létrehozhat, amely éppen a létből való kiszorulás, a világgal szembeni önmegvonás és zokszó nélküli kiszakadás formáit keresi, s egyfajta ideiglenes, de egyetemes közömbösség határvidékén keres otalmat. A pasztikus, de díszetlen beszéd nyilván őrzi a költői formálás nyomait. Hidegvérrel, tárgyilagosan kibomló szövegeket olvasunk, s itt-ott érzékeljük ennek a pontos szabad versnek a prózai bökkenéseit (ez a szabadosság a kötet más pontján is meg-megmutatkozik). Henyeségek amúgy csak elvétve bukkannak fel a könyvben, ezért szűrnak szemet a pongyola nyelvi formák. Idézek né-

hány olyan fordulatot, amely versben, ebben a tónusban, a klasszicizáló elrugaskodás egységes anyagában legalábbis alkalmas arra, hogy felszisszenésre készítse az olvasót: „*vagy ezen a rézpénzen lassan semmivé kopó arc*” (ÉLNÉK INKÁBB ÚGY) – ez a *kopó*, ez bizony nyugtalanít, különösen az utolsó sorban; „*válaszképpen / a csil-lagoknak, melyek a magasban égnek*” (KÉK HOLD ALATT) – a vonatkozó névmás alkalmazása, főleg versben, nem szerencsés, és gyengíti a szöveg költői minőségét; nem beszélve a fogalmazás lazaságáról és arról, hogy az *égnek* rím-szó az *éjet* rímhívóra felel, ami az asszonáncot csaknem elvérezteti; „*fölszárítani eső- és könny-cseppeket, / melyek már nem csak a bánatái* (KÖLCSÖNVETT CÍMEKRE) – ismét a nehézkes vonatkozó névmás, meg aztán ez a pontoskodó többes birtokos személyrag: sehol nem olvasunk ilyesmit számottevő költészetünkben.

A második ciklus (KÉK HOLD ALATT) bontja ki és mélyíti el a halott hiányának tapasztalatát. Itt is érzékeljük: a tenger végtelen tömbje, hallgatása és emlékezete (TENGERRE ÉS TESTRE EMLÉKEZEM, MEDDIG ÉLHETEK) hozza létre a gyász-munka elviselhető, vizasztaló horizontját, s a költő mintegy keresi azt a létárnyékot, amely jövőjét lehetővé teszi. Az eddigiekkel szemben itt nem is hiányérzetről beszélnek, hanem a hiány különböző néven fellépő, apró új történésekkel megtelő utóstádiumairól. E költészet újdonsága abban áll, hogy megkísérli versben kitapogatni a búcsú, az emlékezés, a felejtés utáni „*másban-megtalálás*” (SAUDADE), valamiféle utólagos megszerzetés költői regisztereit.

Szakács Eszter költészete nem a szenvedély múltjáról tudósít, nem a hirtelen emléké-gémberedett egykori tapasztalatról, hanem a szerelmi érzés dédelgetésének igencsak plátói serpentinjeiről. Mintha nem egy személyre emlékezne, hanem a hozzá fűződő érzelmekre. És mintha valamilyen dialektusban beszélne a szenvedélyről. Erős versek kapaszkodnak itt egymásba, gondosan megformált költői állítások teremtik meg a kötet hitelét. Nem tagadható, hogy a testi vonatkozás, a materiális-érzéki oldal árnyékba borul, viszont emlékezetes szépséggel világlanak a nagy horderejű személyes állítások. Idézek egypárat: „*El kellene hogy vesztselek, mielőtt / megtalálhatnám valaki másban*” (SAUDADE); „*a tűz becézte életek sora / idegen jellekkel végigírt álmom*” (ÉBREDÉSEK); „*A csil-*

lagokhoz hangolva nem élhetünk sosem” (LAODAMEIA). És idézem a mottót, mert úgy hiszem, hogy ez is a vers eredeti része (és csak a költő szeme vette észre, hasonította magához), idézem a LAODAMEIA-vers fölé tűzött Yves Bonnefoy-sorpárt: „*Mit állítottál asztalunkra, / ha nem halálunk kettős-egy tűzét?*”

A kötet aggályosan megépített szerkezete lassanként mást is sugall: a szabad versek átváltak kötött formára, s ezzel mintegy az itt maradt örlet fegyelmét, gyógyító ritmusát, szilárd alakzatait tükrözik. Az áramlat itt fesztelen kisformákat ölt, az emlékek felidéző ereje virrasztássá hosszabbodik, s a költő egyre szigorúbban, egyre felelősebb kötelező erővel neveli meg a veszteség következményeit, terheit és vigasztát. A költemények nyelvi állaga ebben a ciklusban érettebb, sugarasabb, csiszoltabb. Igaz, a verselés itt is kissé elsődlegesnek, spon-tánnak tűnik itt-ott, de a téma megragadása biztos kézre vall, és mindig megmenti a szöveget a megtántorodástól. A versek hossza megfelel a mondandónak, és soha nem vékonyodik újságírósan könnyeddé, szakadékonnyá. Külön kiemelném a hasonlatok húsos, rögtön felragyogó intenzitását, a jelzők komoly találati pontosságát, a versmondatszöveg rugalmas csínyjeit és meggyőző erejét. Szakács Eszter verseire – akár megjegyezzük őket, akár nem – szívesen emlékezünk. A költő ritkán találja meg azt a bizonyos egyetlen helyes szót (ha van ilyen), de mindig képes megütni azt a kellemes hangot, amely verseinek felejtethetlenné lallama. Milyen gyönyörű például ez a hasonlat: „*Ez most a szél, a nagykabát ideje, / mikor egy csésze teán / tud csak melegedni az ember keze, / s estéknént úgy bolyong benne a tudat, / mint esős parkban, ahol / minden lehullt levél önmagán túlmutat*” (ÉVSZAKVÁLTÓ). Vagy milyen bámulatos ez a négyes: „*Kinyílik valahol az ajtó: / egy másik hold süt odaátrol / a csukott szemű nőre, aki / csak bennem álmodhat magáról*” (ALVÓK). Kissé nyugtalanít e költészet túl szabados rímkezelése és a versmondattal nagymérvű prózai fellazítása, sőt állandó lazasága. Az imént idézett négy sor szépségét is csupán az halványítja, hogy a második és negyedik sor olcsó ragríme olyan ügyetlenül csilingel az árva sorvégeken. Szám-talan példát sorolhatnék itt arra, hány ponton vétke a Szakács-versnek a rím. Ennek okát én három tényezőben látom: 1. A költő nyil-

ván nem tulajdonít nagy jelentőséget ennek a formai elemnek. Meglehet. Csakhogy, ismét hangsúlyozom, ebben a tónusban, s ha már használja, nem lehet ilyen lomposan kezelni ezt a tartalomképző formai elemet. 2. A rímes versekben túlzott mértékben elharapóznak a ragrímek, s ez a hevenyészett munka benyomását kelti. Lehet, hogyne, lehet ragrímet használni (lásd Tandori és mások csudálatos ragrímeit), de akkor hozzá kell tenni valamit az üres zöngék „szögletes danája”-hoz. 3. Az aszszonánc olyan fokú tágítása, mint az Szakácsnál látható, ugyancsak nem fokozza a rímek plaszticitását. Mindent lehet, itt is, kétségtelen; de így együtt ez a hármas sok; ízlésem többet vár, már csak azért is, mert napnál világosabb, hogy ez a költő járatos a kézművesség fogásaiban.

A harmadik és negyedik ciklus (A LÉMNOSZI LEVELEKBŐL, HALÁLKOMMENTÁROK) summázza és görög minták szerint részletezi a számkivettségben, elhagyottságban, sorvadó emlékezésben elviselt élet tapasztalatait. A kötet legmélyebb és egyúttal legszabadabb, terheivel együtt is szárnyalni képes anyaga ez. Sokszor megénekel, agyonismételt helyzet. És mi az újdonság itt, ebben a karcú kis siratókötetben? Az, hogy a másik halálának elviselése új értelmet ad az életünknek. „*Jobb lenni megint*” (A LÉMNOSZI NŐK), mondja Szakács Eszter. „*Mint ha már csak emlékek lennének, melyek nem tartoznak senkihez*” (BAUKISZ). „*El kell döntenünk, hogy jobb-e befelé élni*” (A LÉMNOSZI LEVELEKBŐL). A harmadik ciklus tehát a személyes emlékezet tanúságtétele: arról beszél, hogyan válunk visszhangos dologgá az őrzés stádiumában; hogyan válunk hőssé és senkivé, miközben egyre inkább megismerjük, akit életében képtelenek voltunk megérteni, viszonzással körünkben tartani, földön fogni. A negyedik ciklus ezt a személyes gyászt kozmikussá szélesíti, s olyan mitológiai eseményeket ecsetel, amelyek valamely hős vagy emberisten halálakor megtörténtek a világegyetemben. A költemények alján büntudat, mentegetőzés, valódi-megkésett azonosulási igény és egyfajta bűnbánat munkál, és a láthatatlanná vált személy megismerésének mohó indulata lobog. Persze, itt is igen visszafogott, nem vallomámos, hanem inkább mormoló-panaszoló hangon. Szakács Eszter halottírató objektivitása, tudatos mértéktartása, látványos gesztusokat nélkülöző gyásza fo-

kozza a versek hitelét, s esztétikai értéküket is megtoldja egy harmatnyi csillanással.

Nem is megrendülést érzünk a végén, hiszen említettem, a költő eleve távolságtartással lép elénk; hanem mit? Azt a szellemi és lelki nyugalmat, amely az emlékezés pontos, tárgyyszerű minőségéből keletkezik. Mintha messziről látnánk egy alakot, akiről tudjuk, hogy egy ideje különös fájdalmat visel. Aki elmesélt nekünk ezt-azt, de soha nem a közvetlenül megélt tapasztalatait. És aki – ezt is tudjuk – egyszer majd más formában visszatér a zúzóadások részleteire, akár egy másik, kiegészítő szerelem kommentárjaiban.

A verseskönyv külalakra ízléses, könnyen kézre áll. Kifogásom annyi, hogy a túl apró betűk a költővel szemben megalázóak, a költészet negyvenet elűtött híveit pedig egyenesen bogarászásra kényszerítik. Ezenkívül megfélemlítik a szemüvegeseket, s a fiatalok is hamarri káprázattal számolhatnak. A hátsó fülszöveg egyébként hibásan nevezi meg a költő 1995-ös verseskönyvének címét; annak nem SÜLLYEDŐ ATLANTISZ volt a címe, hanem SÜLLYEDŐ ATLANTISZOM.

Szakács Eszter könyvét, a költői emlékezet eleven bánatkatalógusát egy gyönyörű költemény zárja (HOLT NYELVEN): eleven és holt kéz a kézben menetel itt a „világ vége” felé, az ég felé, „*ahol nincs semmi*” (mintha Szakács Eszter kedvencét, Kosztolányit hallanánk ezen a ponton). „*Ott van a világ vége / mindig, ahova mennek. / Nem tudni még, halál vagy élet / bizonyul nehezebbnek.*” És mi is tudjuk: ez az égben rejlik „*semmi*” sokáig töltögeti még e költészet mély tárnáit és tárolóedényeit.

Báthori Csaba

FARKASEMBER

Báthori Csaba: *A nyíl és a húr. Esszék, kritikák Kalligram, Pozsony, 2005. 400 oldal, 2300 Ft*

Öröm kézbe venni Báthori Csaba esszékötetét. Már csak a címe miatt is. Manapság ugyanis a szépirodalomról szóló könyvek, tartalmas tanulmánykötetek borítóin gyakran elvont fo-

galmak és szókapcsolatok díszlegnek, miként szolid műbőr kötésbe vont bölcsészkarai szakdolgozatok aranybetűs homlokzatán. A költő és műfordító Báthori Csaba azonban jócskán érzéki, Rilketől kölcsönzött költői képet kínál fel olvasójának: A NYÍL ÉS A HÚR.

Nézzük hát a képet! Először is annak helyét, helyi értékét Rilke verseiben, illetve a Rilke-leveleket fordító Báthori kapcsolódó gondolat-sorozatában, a kötet címadó esszéjének végén: „Az emberi lét s együttáll a szerelem transzcendentális vonása, hogy örökké útban van egy rajta kívül álló cél felé: folytonosan legyőzi önmagát, átlép önmagán...” (102.) Miként a húrra helyezett nyílvevő. Platonikus ízü kép és magyarázat. Az „*emberi lét s együttáll a szerelem transzcendentális vonása*” abban rejlik, hogy folyamatosan célra feszülünk, olykor suhanunk, ámde célba sosem érünk. Mindig úton vagyunk, akkor is, amikor szeretünk, és akkor is, amikor nem szeretünk. Akkor is, amikor írunk, és akkor is, amikor olvasunk. Bármit teszünk, bárkit szeretünk vagy nem szeretünk, bármit írunk vagy olvasunk – mindig önmagunkon túlra lendülünk, elfelé az ismerőtől, a megszokottól, odafelé az idegenhez, az ismeretlenhez. Az önmagán túlra ajzottság képét kötetcímmé emelő Báthori is feltehetően az „*örökösen továbbhőmpölygő túlhaladási megbízatás*” lázában ég akkor, amikor költ, amikor fordít, vagy amikor esszéket és kritikákat ír. Amikor A PEREGRINUS MAGÁNJA című első fejezetben külhoni mesterekről értekezik, Shakespeare-től Jean Améryig, és amikor a BELÜL TÁGASABB fejezetében magyar szerzőkről töpreng Kosztolányitól Beney Zsuzsáig. És mindeközben persze folyamatosan önmagáról van szó, arról a személyről, aki másfél évtizedig modern peregrinusként külföldön élt, és aki ráadásul nemcsak olvasás-, hanem írásgyakorlata során is minduntalan átlépi a határokat, elsősorban műfordítás, versírás és kritikai esszé között. És aki így, ebben a mozgékony és többszörös, egyszerre egzisztenciális és szakmai önazonosságban mindig ugyanarra törekszik, mindig ugyanarra feszül, miként húron a nyíl – az erotikus ízü hiábavalóság legmagasabb értelmében. Ahogyan arról Platón beszél A LAKOMÁ-ban: a leleményes Porosz és a szűkölködő Penia közös gyermeke, az Aphrodité születésnapján fogant s így őt szolgáló hiánylény, Erósz úz mindnyájunkat, erotizál mindenkit,

aki bármit is igazán tesz, aki bármit is komolyan vesz. Akár szeret, akár ír, akár olvas. Vagy éppen arról ír, amit mások írtak, amit olvas, amit szeret vagy nem szeret.

Ebben az erotikus, platonikus irányultságban lényegében nincs is előzetesen rögzített hierarchia a különböző írásgyakorlatok között. Tehát nincs feltétlenül úgy, ahogyan T. S. Eliot véli, amikor a szépirodalmi mű öncélúságát, „*autotelikus*” voltát dicséri az eszközélvű kritika szolgáló szerepének rovására. De hát – mondhatnánk, többek között éppen Báthori könyvét forgatva – mindkettő, a szépirodalmi munka is, meg a rá vonatkozó kritika is egyaránt valami őket meghaladó minőségre vonatkozik; és ebben – húrra vont nyíl voltukban – nincs is köztük lényegi különbség. Persze csak akkor, ha igazán jó szépirodalomról és igazán jó kritikáról (vagy esszéről) van szó. Ha az egzisztenciális-etikai önvizsgálat tényleg erotikus-esztétikai minőségként jelentkezik. Ugyanakkor – kár volna tagadni – tényleg van valami zavarbaejtő az irodalomkritikus státusában, amit az Eliot-féle műfaji hierarchiát felforgató irodalomtudós Geoffrey H. Hartman egyik könyvében olyan összetett szavakkal illet, mint például: „*kritikus-művész*”, „*farkasember*” vagy „*kentaur*”. Az utóbbi két mitikus lény meg joggal emlékeztethet minket az ínség és a vágy kettősségét egyesítő Erósz magában hordozó, mert költő, műfordító és kritikus Báthori Csabára (a sorrend a fentiek értelmében nem értékrend, csupáncsak így áll kötetünk belső fülén).

Szerzőnk leírásai mindig önleírások is. És nem csak akkor, amikor a Rilke-műfordítás nehézségeiről beszél, hanem amikor az esszé műfaját járja körül Lengyel Balázs könyvei jóvoltából. De nem szükséges, hogy mindenáron közvetlen kapcsolatot keressünk az adott esszé vagy kritika tárgya és szerzője között, hiszen közvetve úgyis mindig ugyanarról van szó: a – most éppen – kritikus én szívs ön-meghatározásáról, ami mindig a tárgyirányult leírás, valamint a tárgy- és önirányult értékelés többszólamú hangfekvésében teljesedik ki. Például akkor is, amikor Báthori Thomas Mann naplói kapcsán először a műfaj alapítusairól beszél, azaz analitikusan leír, majd erősen értékelő hangfekvésben betájolja a német szerző naplóját, amely „*inkább referáló, hü-*

vös hangon megfogalmazott, egyenletesen csordogáló betűtelep, semmint valódi megnyilatkozás... Egy nagyszabású író fáraó-modorban elvégzett önbetakarítása ez”. (158.) De ugyanilyen bátran és negatívan ír máshol Szent Agoston vagy Szent Ferenc kultikus figuráiról is. Mint ahogyan esetenként erősen reaktív hangfekvésben indítja mondandóját, például a Székely Magda költészetéről írott szövegét: „Azok, akik a kánon ingatag dominósorait kezelik, s esztétikai zsinataikon valójában hatalmi igényeiket váltják széptani osztalékokra, időtlen idők óta megfélemeznek néhány nagyszerű alkotónkról...” (362.) Egyáltalán, Báthori Csaba írásaiban gyakran érzékelhetünk valamiféle kánont kikezdő vagy módosító és ha kell, felforgató szándékot, amely egyértelműen jogosnak tűnik akkor, amikor könyvének második felében hangsúlyosan egymás mellé tereli a Székely Magdáról, Gergely Ágnesről, Takács Zsuzsáról és Beney Zsuzsáról írott méltatásait. Markáns kritikusi arcél válik olvashatóvá könyvünkben. Mely arcszerű tulajdonság-együttes nem az adott írások igazságtartalmából következik, lévén azoknak ilyenje nincs. Báthori esszéi és kritikái sosem tudást, csupán vélekedést közvetítenek, mely vélekedés többszörösen is ízlés dolga. Ízlés dolga annyiban, hogy leginkább arról szól, aki mondja. Meg annyiban is, hogy Báthori ízlésítélete mindig ízlelés is, csócsálás, gusztálás, érzékiség a javából. Az anyag iránti szeretet anyagszerű kinyilvánítása. Sarkalatos kijelentései tehát sosem önkényesek, mert noha mindig egyéni ízlésből fakadnak, egyúttal igényes alázattal mégiscsak az adott tárgy adott tulajdonságaira, azaz érzéki s így érzékelhető értékeire irányulnak.

Báthori esszéanyagának egyik legszembe-szökőbb tulajdonsága a képszerűség, amely mindig érvényesen hordozza a szerző sarkos, koncentrált ítéleteit és meglátásait. A képszerű beszéd így nem más, mint az érzéki tárgy és a rá vonatkozó érzéki öröm szövegszerű meghosszabbítása, az intim gyönyörszerzés (az olvasás) nyilvános (olvasható) párhuzama. Nem véletlenül zárja kötetünket éppen A KÖNYV SZAGA című rövidke esszé, amelyből többek között ezt is megtudhatjuk a szellemet hordozó anyag, a könyvttest vonzásába került szerzőnkről: „Ha belépek egy lakásba, ahol több könyvet tárolnak, kézfogás után kisértetnek a polcokhoz bújok.” (388.) Hát igen: az ember (teste és lelke) melegségre

vágyik, mint Örkény emlékezetes egypercesének kórházi orvosa, aki – nem barátja könyvespolcához, hanem – a szokásos paraszolvencia rendhagyó tárgyához, frissen megépített cserékályhájához bújik. A NYÍL ÉS A HÚR írásaiban az érzékelés, a műélvezet és műértés *aisthész*-széneke szinte minden változatával találkozhatunk, a látástól a tapintáson keresztül a szaglásig. Báthori „megkópogtatja” az adott művet, miként az öreg Goethe, aki „ahová üt, ott több eszme-irányba hasad az anyag”, miáltal a „motivumok hangszekrényében egyéb ideák is meg-megcsendülnek”. (37.) Vagy éppen csipetnyi erotikával indítványozza, szintúgy Goethe egyik munkája kapcsán: „Érdemes kigombolni ezt a három mondatot.” (23.) De hogy az iménti szófordulatok érzéki volta mellett szerzőnk szakszerűségére is utaljunk, olyan ez, mint amikor a doktor bácsi „kigombolja” az ingünket, majd „megkópogtatja” a mellkasunkat. Szelíden, okosan, mindig érzéssel, jókora tapasztalattal és szolgáló tudással. A megformált anyag, a finom lelkelt hordozó törekeny test, a mindig egyedi módon szép test iránti szeretettel.

Ezekben a rövidebb-hosszabb esszékben és kritikákban tényleg egy-egy képben, már-már költői képben összpontosul szerzőnk mondandója, illetve annak érzéki és zsigeri eredete. Kovács András Ferenc költészete számára elsősorban a „pazar, csillogó tajtékkal habzó rímeket” jelenti. (324.) De visszakozva a „tajtéktól”, és Jékely Zoltán jóvoltából visszatérve a címbe foglalt képhez: „A jó rím olyan, mint a nyílvessző a lőbe-dőfődés pillanatában.” (Uo.) De hordozhatja ugyane szókép az inycen olvasó távolságtartó ítéletét is – Illyés Gyula HUNOK PÁRISBAN című regényéről: „A mű – noha világos szerkezete, koramozgalmi áhítata rokonszenves – ma úgy rezeg szemünk előtt, mint egy büszke aktivista nyílvessző, pár pillanattal azután, hogy beledőfődött a történelmi célkorongba.” (233.) Közlebberről: „A szereplők már-már emelintik lábukat, hogy egy kemény, merev szobortalapzatra szökkenjenek.” (235.) Mozgás, anyagszerűség, térbeliség jellemző Báthori Csaba pontos megfogalmazásaira, különösen akkor, amikor valamiféle rokonvagy ellenirányú indulat, ámde megbabolázott indulat, veretes *pathosz* íratja vele mondatait; például az alábbi kétirányú megfogalmazást, még mindig Illyés egyik regénye, az EBÉD A KASTÉLYBAN kapcsán: „Ebben példásan igazolódik,

hogy a babitsi egyetemesség a maradandóság hosszabb ágán foglal helyet – Illyés kirekesztő paraszti önteltsége és osztálymagyarkodása a rövidebben.” (236.) Ugyanakkor Báthori azt is érzékeli és érzékelteti, hogy az egészében jelentős életműben – tehát az ideologikus alapmintázata okán elmarasztalt regényben is – „megbabonáz az író nyelvtudása és pusztai nyersanyaggal bélelt dologi tudása”. (237.) A fentebbi verdikhez hasonlóan számos megállapításoknak így nemcsak erejük, de arányosan körvonalazott, becsülettel körüljárt igazságuk is van, erejüket igazságukból merítik, igazságuk erejükből fakad. Hiszen az igazság sosem önmagában áll, valamiféle „kemény, merev szobortalapzaton”, hanem meg kell küzdeni érte, ki kell érdemelni, miként Báthori szerint Jean Améry is kiérdemelte a választott halál igazságát.

Báthori Csaba mindig belehelyezkedik az adott műalkotás saját világába, ott megragadja annak saját igazságát, és önmaga igazságává fogalmazza át, mintegy elsajátítja, és innen visszatekintve tehet olyan széles mozdulatokat, amelyekkel érvényesen beszél az adott életműről mint élet és mű együttállásáról – mondjuk „Goethe életgyakorlatáról” vagy Rilke pályájáról, annak összes lényeges vonatkozásáról: „Minden emberi kapcsolata – akkor is, ha évtizedekig tart – csupán alkalmi, csak szívós, katonai fegyelemmel eltöltött magányának változókezony lélegzési formája.” (80.) Mind Goethénél, mind Rilkenél a nyelvi minőség egzisztenciális teltséget és mélységet képvisel, pontosabban azonos vele. És feltehetően így van ez minden jelentős irodalomkritikus esetében is. Tehát Cioran alábbi gonosz aforizmája csak azokra a kritikusokra lehet érvényes, akik nem látják vagy nem akarják látni az irodalom kettős, esztétikai és egzisztenciális fedezetét: „Egy író »forrásai«: tulajdon szégyenei. Aki nem találja meg őket önmagában, plágiumra vagy kritikáirásra van kárhóztatva.” Báthori Csaba minden bizonnyal olyan kritikus, akire mindez nem áll (még akkor sem, ha a „szégyen” szót, tetszés szerint, lecseréljük valami másra). És nem is feltétlenül azért, mert ő elsősorban költő. Hiszen a jó költőhöz hasonlóan a jó kritikus, becézzük akár farkasembernek, akár kentaurnak, a műalkotás húrjáról szökken nyílveszőként oda, ahová mi, olvasók is örömmel követjük őt.

Bazsányi Sándor

„EGY EMBER LÁTSZIK...”

Deák László: Emlékkönyv
Nap Kiadó, 2006. 141 oldal, 2100 Ft

Sokoldalú szerzőre hívja fel figyelmünk az EMLÉKKÖNYV már műfajmegjelölésével is: versek és rajzok. A hetvenes évek elején az *És* kritika-pályázatának nyertese, ugyanekkortól a N^o 1 festőcsoport tagja (El Kazovszkij, Kecskeméti, Szemadám...); ma az egykori Magvetőből kivált Orpheusz Kiadó minden értéket támogató vezetője, a Balkon kortársművészeti folyóirat házigazdája. Bár folyamatosan publikál, nem gyakran jelentkezik köteteivel. Ezek azonban esztétikailag annyira egyívásúak, hogy lényegében máig érvényesek Parancs János 1988-as recenziójának szavai, hézagosan idézem: „Következetesen és tudatosan, ugyanakkor mégis magától értetődő természetességgel és látszólag játsszi könnyedséggel építi költői világát: ironikus, groteszk [...] közvetlen tapasztalat [...] létélmény [...] sajnó nosztalgia [...] tragikus dilemmák.” Felesége halála után a régen is csak *látszólagos „játsszi könnyedség”* alig bírható életterhet át-lényegítő művészi formaküzdődelemmé vált. E szüntelen harc dokumentuma az előző kötet, a grimaszoló című FOJTATÁS (2003). („Hol megfagy a higany, ott a költészet” – mondja abban Deák a lét és a mű viszonyáról.)

Az EMLÉKKÖNYV hasonlóan működő cím – nézni is, kimondani is kell –, nem azonnal jö-vünk rá, hogy becsapott a szemünk, nem csak arról van szó, amit hittünk. Ott megfojtásról, fulladásról és életkényyszerről – itt rontott, gyarló, töredék emlékezésről és sírásról. Az új versek elégikus alapdallamát számos jelleg modulálja a derűstől a szarkasztikusig, a nyersig, bujáig! Tele paradox ellentéttel, állítással és visszavonással, erős kontrasztokkal. Helyén van az első oldalon olvasható ifjúkori Karinty-lelemény, mely úgy toppan be, hogy elköszön, mutatva előre és visszafelé: „Boldog új évet kívánok! Agyó!” Jelentősek a paratextusok: mottók (Radnóti Miklós, Gombrovicz, falfirka, Szerb János, Fellini); ajánlások; idézetek; képek. Mindezek a masszív kötetszerkezet támaszai, és erősítik a távolibb, szövegeközi, művészetközi összefüggéseket is.

A borítón Deák László régebbi festménye geometrikus és organikus formákkal, expresz-

szív és érzékeny. A zöldek, kékek, pirosak idegesen és engedékenyen simulnak össze, mint ha egy városkép madártávlati és panorámanézete lenne egymásra montírozva. A könyvben elszórva a rajzok: vonalas firkák, ösvérlények, motívumgyűjtemények – tisztán grafikai gondolatok, a kéz lát itt. A könyv második felében dinamikus (nádleres) gesztuslenyomatok, a néző szinte egyidejűséget érzékel a létrehozó indulattal, ahogyan elkezd tapadni a feketén fogó ecset a fehér papírhoz, lendül és elhagyja azt.

A könyv hat római számmal jelölt ciklusból áll. Az I. (a „*Kálmok László emlékének*” tisztelgő NAPLÓ) harmincegy verse abymészerűen megmutatja a nagyobb egész szakaszait, a variációkkal, közjátékokkal a zárlatig. A kötet maga is napló: bár nem lineárisan, az idő lenyomata. A II. rész témái: a történelmi és a személyes múlt, az emberi sors, a gyász, a szép és megalázó mindennapok. A III. rész gerincét élet- és művészetfilozófiai töprengések képezik, a IV. a testi-lelki vágyról szól, az V. szövegi imitációk, festők és jazzmuzikusok nevére. A VI. ciklus visszatérés az I. (NAPLÓ) alaphangneméhez, valamint összegzés és elszámolás.

A lehető legkisebb hangerővel a legtöbbet mondó minimalista szellemű költő beszél. A versek emeltebb sorait kellemesen jasszos-ironikus közvetlenségek ellenpontozzák. Egy le-tűnt szerelemről legyintő derűvel, frivol rímekkel („*sajt, baj, haj*”). Az érdemről, elismerésről így: „*nem fecséreltük el... / kimért időnket potyára*”. Érzéseit is tárgyilagosan szemléli, nem önmarcangol, szó sincs róla, de sosem erőltetetten köznapi vagy költőietlen. Itt olyan én beszél, akinek fontosabb a kimondás függetlensége, mint holmi érdek, hatáskeresés, imponálás, önámítás. Egy „*szírmait vesztő bérnővény tompaságával*” áltatja magát egyik alteregója „*egy másodpercig!*”! A teljes komolyság sem kapaszkodik fennköltiségebe: „*Senki se törődik a szegényekkel, / csakis a kaporszakállú Jóisten.*” „*Gyengéd, művelt, okos és fájdalom enyhítő*” „*édes asszonyok*” helyett „*zajosan tiktakkoló részvétlen lények*” között időzik, s a nyugalmas órákra gondol, „*amit azonnal tönkretenne mind, / a számító, dühödt, unalmas bestia*”. Képes valóban gangi hangot imitálni: „*a szmokingosok is kinézik maguk közül a szakadt gatyájú embert*”. Nemegyszer groteszk, furcsa megoldásokkal lép meg: „*ki földből, ki ablakból kukucska szemhatá-*

rig”, „*öreg kutyám [...] nevetve rázta le bundájáról a havat*”, „*szakállába köhint egy kivert kutya*”. Hajsza hűján lapos kezdésből egy gyors, pattanó kérdéssel feszített, lendületet adó felütést alakít. „*Este a hajnalra gondolok, / hajnalban az estére. Mi ez?*” Zárlatai is különösen frappánsak, egyéniek, például az a fantáziát lódító, ahol a gyerekek evidens képtelenségként megállapítják, hogy a kacsok közt talált pecsétviaszrúd „*valamiféle régi rúzs*”. Van, hogy iskolás költészettanoknak fittyet hányva fogalmaz még csak nem is választékosan, régies litániázó, kopogó ragrímekkel, már-már ridegen – de az olvasó szíve belesajdul: „*Elmennek, elmegy a dolog / elmennek hónapok, ügyek / [...] Elmegy az utazások vágya, / az idill megfoghatósága / érdemeknek észbentartása / A közelállók mind elmennek.*”

A NAPLÓ egyik emlékezetes darabja a 29., mely baljós zsánerképként indul: „*kegyetlen sugárzás, azután beborul, / elsötétül minden, vad kísértetfények...*” Ez a két sor rejtélyes metonímikussággal kelt léletsors-asszociációt, ezért következhet majd a második részben oly magától értetődően a „záporhelyzet” után a fohász: „*Oh Isten! Adj még időt nekem*” – s ez nem is annyira kérdésként, inkább felszólításként indul, hogy az utolsó két sor majd gyermeki atitűdből hangozzék: „*Adj kérlek árvádnak...*” Remek ritmusú szabad vers bravúros vágásokkal: „*Egy ember látszik lenni nylonzsákkal / s már végig is vert hátán a zápor*”, távoli, de eltéveszthetetlen belső összecsengésekkel („*Isten*” – „*más nem*”), paradoxonnak tűnő logikával („*Vilányt gyújtok a nyári nappalban*”). Egyszerre ironikus és mélyen tiszteletteljes a „*hatalmas tenyered*” (hatalmas Isten helyett), kézenfekvőnek tűnnek szósorrendbontások, szintagma-szétszakítások, közbekelelések. Fontos az egymást felerősítő többszintű dramaturgia: a látványifilmszerű, a szövegi. A vers első felében egy embert, az embert látjuk a magasból, a másodikban az Én néz fel a „hatalmasra”, és megszólítja. A mű igazi hatásához hozzátartozik kompozíciós státusa, előzményei és a két rövid zárlat, a 30. és a 31. A 31. számú versértékű sorban („*Ha újakezdhetném, újra kezdődne*”) a döntő, cselekvő ember és a befolyásolhatatlan sors konfliktusa értelmeződik egy én – az többjelentésű, koanos nézőpontváltással: ha rajtam állna, újra jönne megállíthatatlanul a jó, a kín.

Kiemelném az V. ciklust sajátos hommage-ival. A költő egy-egy jazzmuzsikus vagy festő nevében, ezek művébe bújva fejez ki életérzést, érzékít atmoszférát. Ugyanakkor az illető művész jellegzetességeit oly frappánsan hordozza a szövegtartalom, hangulat, zene, hogy rájuk lehet ismerni, esetenként konkrét műveket azonosíthatunk. SOULAGES híres 1954-es FESTMÉNY-én piszkosbarna gerendahasábokat lök kék alapra, a neki szóló vers szavai: „vastagon”, „szurokkal telt kád”, „kékesen lebeg a fájdalom hiány” stb. ARP foltjairól, kicsiben nagy arányairól, humoráról így kezdve: „Plötty / Platty / szelel az óra / Tapírmak lóg a zóra.” DE KOONING egzaltált, horrorisztikus ASSZONY sorozatát (1952) látja kétségkívül: „Mint aki bárdal dolgozik”, „vícsorogva és zihálva”, „közelebb a véghez mint szokás”. MILES + CHAT címen, így mondom, jazzballadát olvasunk, hosszú, dallamos, önmagára feledkező trombitaszólót: „Mintha egy szél a szívéinkből kifújta volna / A legszebb részeket, maradt idegenek lábnyma.” A kötetegész amúgy nagy változatosságot mutat versformákban az elioti kollokvialis hangtól a klasszikus szonetten (11.), a balassis intonáción (13.) keresztül a tandoris bölcselmi aforizmáig (30.), ebben az ötletes társzművészeti ciklusban pedig a hlebnyikovi, weöresi értelem előtti nyelv, ritmusérzékítés játékosága bűvöl el (MONK, PEE WEE).

A valóban intim, de semmiképpen sem szűken privát érdekű költői szöveg nagyon is magába foglalja s kritikusan kommentálja a külvilágot, a társadalmat, amely, mint mindig, a „gőgösök, vakok és felfuvalkodottak fészke”. Az utolsó ciklust indító A NEMLETEZŐ OTTHON kulcsvers: Deák László nem a magányról, hanem az éppen történő vesztésről, annak fájdalomáról tudósít: „Nyomait még bármikor fellelem [...] csak kiürült, átalakult, más életre rendezkedik be, / készül berendezkedni.” Vigyázat, nincs egységes generációs élmény sem immár, a mai hatvanasok egy részéről van itt szó, akik valamelyest reménytelennek érezhetik magukat: „És többé nem hishetjük már, hogy mindezt folytatni / képesek vagyunk, és azt sem, hogy beérik egyszer, / amiért elhagytuk a megszokott, öreg küszöböt.” A GYANÚS KEZDET-ben említi a beszélő, hogy már modellrajzolóként sem a „duzzadt sejték, a csáberő hetyke póza” érdekelte, az „merő próza” – hanem a „vesztes”, „az envétkéből megtíport”. Igen, ahogyan a kötet több utalása is alátámasztja – a Krúdy-, Mándy-féle időbe-sorsba vetett alakok. Kérlelhe-

tetlen tárgyilagosság idézi meg a „pocsék” SEZON-t az ifjúkorból, a rendszert, mely nem tűrte az igazat, a bátrot, az elegánsat (AZ ESZMÉNYI PÁR). Említi a háború utáni gyereket, akit nem sikerült félrevezetni „temérdek szóval, tollal és filmszalaggal”, és most itt áll, és látja „a nagy hazugságot, mi őket-holtakat nyálkásan befed” (HÁBORÚS TÖRTÉNETEK). És sorolja a halott művésztársakat s másokat, akikkel „borzalmas dolgok történtek” (FIATAL MŰVÉSZEK KLUBJA).

Doboss Gyula

A PESTI VIGADÓ ÚJ ÉKSZERE*

„...messziről olyan volt ez, mintha a megszokott lakáskörnyezetben valamiféle szokatlan képre bukkannánk, mi több, ha a szabadon szétszórt természetben jelentős képzőművészeti alkotást pillantanánk meg; váratlanul, érzei valóságában jelenik meg előttünk a jelentékenységgel szigete, a szellem felemelkedése és összpontosulása a létezés képlekeny lapályán.”

(Robert Musil: A TULAJDONSÁGOK
NÉLKÜLI EMBER)

Egyszer idéztem már Szent Ágoston gondolatát a véges szivacsról és a szivacsot átjáró végtelen óceánról. Ferenczy Béni SZERELMESPÁR címen ismert, jobban mondva mostanáig rejtőzködő 1918-as domborműve újra ezt a szemléletes, mély értelmű képet vetíti elélem. A huszonnyolc esztendő, önmagát kereső szobrász minden törekvése, az életről, művészetről alkotott véleménye, ideája leolvasható erről a motívumról, mely földízi a kort, a korabeli életérzést, a világfölfordulást, az illúziók szertefoszlását, az ember kiszolgáltatottságát, ugyanakkor szépséget, harmóniát áraszt, s ezzel hitet ébreszt; szóval valami teljességet, valami végtelent, az élet végtelenségét sugározza.

Ez a relief minden ízében tudatosan, nagy

* Elhangzott 2007. június 4-én, Ferenczy Béni SZERELMESPÁR című domborművének fölvételén.

műgonddal, mondhatni zeneileg megkomponált, mélyen átérzett, ihletett mű; a már mintegy tízéves alkotói múltra visszatekintő szobrász első igazi összegezésnek szánt és – kilenc évtized hányattatásait magán viselve is – összegezőként értékelhető, szuverén művészegyéniségre valló munkája, de, a régi értelemben, mondhatjuk így is: mesterműve. Gondoljuk el, mennyire így lenne ez, ha a mű idejében, a művész föltételezett szándéka szerint, márványban megvalósulhatott s ily módon szellemi köztulajdonná válhatott volna! Persze mindemellett kétségkívül zavarba ejtő, némileg talányos alkotás, s ahogy minden más jelentős műnek, többféle értelmezése lehetséges; több rétege van, s az idők múltával, változásával más-más rétegek kerülhetnek előtérbe.

A SZERELMESPÁR cím egyáltalán nem fedi azt, amit a művön látunk. Itt – szemben az ismert, a jellegzetes Ferenczy Béninek csupán a létezését megjelenítő, a csöndes életörömöt és bánatot ötvöző megannyi szobrával – valami nagy emberi történés van; kivételesen emelkedett pillanatnak lehetünk tanúi: végső búcsúzásnak, elmúlásnak, haldoklásnak, talán halálának. A kifejezés olyan halk, olyan átszellemlő, mint HÉGÉSZO SÍREMLÉKÉ-N.

A megfejtést a közelmúltig mitológiai személyek elképzelt történetében véltem megtalálni: Venus haldoklását, azaz magának a megtestesült Szépségnek az elmúlását láttam benne; s talán továbbra is ez az egyik lehetséges értelmezés, hiszen Ferenczy Béni 1916–18 között több síremlékszerű domborművet tervezett, legfőképpen ilyeneket forgatott a fejében és vetett papírra. A sor a tíz évvel korábban, húszévesen elhunyt Maticska Jenő síremlékének elkészítésére Réti István által kezdeményezett nagybányai akcióval indult. 1917-ben meghalt Ferenczy Károly. Kell-e szebb, méltóbb gondolat annál, mert hiszen mélyen igaz, hogy vele egy kicsit meghalt a szépség? Elgondolásom tehát innen eredt.

Ez a sejtelmesnek, talányosnak mondott mű viszont továbbra is nyugtalanított, új értelmezésre késztetett. Így jutottam el Adyhoz, akinek költészete Ferenczy Károly életében nem volt ajánlott olvasmány a nagybányai otthonban. Béni csak apja halála után ismerhette meg igazán ezt a világot, majd baráti köre, Fülep Lajos, Hatványék, Lesznai Anna és mások révén magát a költőt is. Ismeretes, hogy 1918-ban

Csinszka és Ady ma is látogatható pesti otthonában lerajzolta a fekvő, nagybeteg zsenit (ezt a találkozást Ferenczy Erzsike kerekké formált elmondása alapján Vajda Miklós örökítette meg), és – ez volt számomra az igazán meglepő – a fejnek a rajzon látható beállítása ismétlődik a domborművön, amelyen Ady arcának valamennyi jellegzetessége, a hajviselete, kissé dülledt nagy szeme, karakteres orra, húsos szája, erőteljes álla mind számba vehető.

Ady képzőművészeti megjelenítésével kapcsolatban van Ferenczy Béninek egy mellékesen tett, de figyelemre érdemes megjegyzése: „*Bartóknál temérdek rém jellemző apróság és detail van, ami mind rajta kell legyen. Nála a hasonlósághoz nem elég a nagy forma és valami a kifejezésből (mint Adynál).*” Noéminek írta ezeket a sorokat, beszámolván Bartókkal való, jó előre megszervezett találkozásáról a bécsi pályaudvaron várakozó vonaton, amikor is a rendelkezésre álló negyedóra alatt kellett az érmekhez szükséges rajzot elkészítenie. Ez 1937. január 21-én történt. Bartók ekkor utazott Bázelbe a ZENE HÚROSHANGSZEREKRE, ÜTŐKRE ÉS CSELESZTÁRA című zenekari műve világpremierjére.

Visszatérve a relíefhez: mindezek után logikus volt a következtetés, hogy a kompozíció Ady költészetéhez, azon belül pedig a HÉJANÁSZ AZ AVARON című emblematikus nagy versének befejező szakaszához kötődik:

„*Ez az utolsó nászunk nekünk:
Egymás húsába beletépünk
S lehullunk az őszi avaron.*”

Nem mitológia hát, vagy inkább nagyon is az: kortársi mitológia a kiindulás.

Ami a dombormű további sorsát illeti, erről Domokos Mátyásnak a *Holmiban* közölt összeállítás (2005. szeptember) részletesen tájékoztat. Ismert a művész későbbi életútja is. 1919 eseményei után, mint oly sokan mások, ő is emigrálni kényszerült. Pozsony, Bécs, Berlin, Moszkva. Bár alig néhány év elteltével már a hazatérés gondolata foglalkoztatta, erre csak 1938-ban került sor, a Bartókkal való említett találkozást követő esztendőben. Előbb idézett levelében írta Noéminek: (Bartók) „*megkérdezte, hogy »minek élek én itten« – ez nagyon kedves volt tőle, mert benne rejlik az önmagához számítás esélye –, de erre aztán igazán nem tudtam felelni.*”

Talán nem tévedek nagyot, ha úgy vélem,

hogy Béni és Erzsike hazatelepülésében a fenti epizód is játszott némi szerepet. Hazatértek, és történtek, amik történtek. Az elkövetkező mintegy harminc év alatt sok mindent megélték. Volt idő, amikor Béni úgymond „széklábat faragott”, de ő mindig az volt, aki „a borsón is szépet álmódott”.

Most örülünk annak, hogy a megfiatalodott

öreg Vigadó sokkarátos új ékszert kapott. Örülünk, hogy ezzel – Ferenczy Béni halálának negyvenedik évfordulóján – a fővárosban *már négy mű* is látható közterületen az európai rangú és ténylegesen európai szerepű, a múlt századi magyar szellemek legnagyobbjai közé tartozó mestertől.

Kontha Sándor