

vízió kísérlete. Hiszen Bodor Bélánál értőbb és érdeklődőbb olvasója aligha lehet a XVIII. századra vonatkozó szakirodalomnak, s még nála is hányszor helyettesítük évszázados köz-helyek és sémák az újabb, maguknak szemléletformálást tulajdonító szakirodalmi elemzések tanulságait...

S talán hasonló mérlegeléssel kell szemlélni Bodor könyvének kiegészítő, második kötetét is, amely az elemzések megértéséhez szükséges szemelvényeket tartalmazza. Erről ez idáig azért nem ejtettem szót, mert – szemben a szerintem kitűnő értekezéssel – magát a vállalkozást is rendkívül problematikusnak tartom, noha értem, mi indíthatta a szerzőt arra, hogy ez utóbbi munkába is belevágjon. Fenntartásaim részben annak szólnak, hogy ezekből a szövegrészletekből egy nem szakember olvasó aligha tud bármiféle képet kialakítani a többnyire rendkívül hosszú regényekről – megítélésem szerint Bodor elemzései sokkal informatívabbak, mint a kiválogatott szemelvények. Ennél azonban nagyobb baj, hogy ez a második kötet mint szöveggyűjtemény nem elég szakszerű, és számos helyen magára hagyja olvasóját, ahelyett, hogy jegyzetekkel és kommentárokkal sietne a segítségére. Persze az vesse először a követ Bodorra, aki ennél a kísérleti, csak a tanulmányrészrel együtt működőképesnek gondolt szemelvényválogatásnál csinált már jobb, átfogóbb és alaposabb szöveggyűjteményt a XVIII. századi magyar regényről. Pontosan azt tárja ugyanis elének ez a kötet (s ez tanulságnak nem kevés), hogy mennyire nincsenek hozzáférhetővé téve azok a szövegek, amelyekről Bodor beszél; pedig ahhoz, hogy valóban gondolkodni lehessen a magyar próza e szakaszáról, először jól jegyzetelt, gondos filológiai munkán alapuló újrakiadások sorozatára lenne szükség. Ha valaki ezek után azt állítja majd, hogy nincs szükség irodalomtörténeti alapkutatásokra a XVIII. század irodalma kapcsán, Bodor Béla könyvét fogom a figyelmébe ajánlani: azért is, hogy lássa, érdemes foglalkozni ezzel a korszakkal, s azért is, hogy szembesüljön azzal, mi mindent nem végeztünk még el mi, irodalomtörténészek és esszéisták. Tehát, ha szabad kérnem, dologra! Van munkánk bőven...

Szilágyi Márton

LASSAN KIALSZIK A KÉP...

Kertész Imre: Sorstalanság. Filmforgatókönyv Magvető, 2001. 202 oldal, 1790 Ft

Közhely, hogy egy mű szerkezetét annál nehezebb megbontani és megközelítőleg azonos színvonalon újra létrehozni egy másik művészeti ágban, minél kompaktabb ez a szerkezet. Irodalmi remekművekből nagyon nehéz filmet csinálni. Kertész Imre remekművének, a SORSTALANSÁG-nak a filmforgatókönyve számol is ezzel, minél kevésbé szeretné másolni a saját művészeti ágában tökéletes kompozíciót, újat akar teremteni. A filmforgatókönyv kiadását úgy igyekszik legitimálni a kiadó, hogy önálló, autonóm textust ígér az olvasónak: „A SORSTALANSÁG forgatókönyve új mű: újat árul el a Holocaustról, a regényről és Kertész Imre gondolkodásáról.” Persze illúzió lenne azt képzelni, hogy pusztán ennyivel lerázhatnánk a SORSTALANSÁG súlyos terhét. A SORSTALANSÁG-FILMFORGATÓKÖNYV-nek kiemelt, primer intertextusa a regény (a címazonosságon túlmenően a szereplők és a történetelemek nagyrészt azonosak, valamint hosszú idézetek – többnyire Köves Gyuri megszólalásai – vannak bemásolva a regénybe), az általa kialakított elvárásrendszer lesz előzetes megértésünk kiindulópontja. Azt ugyanis, ha nagyon akarom, el tudom képzelni, hogy valaki megnézzon egy, a SORSTALANSÁG-ból készült filmet anélkül, hogy a regényt olvasta volna, de hogy a filmforgatókönyvet elolvassa bárki is, a regényt viszont ne, azt nem. Mindemellett minden bizonnyal túl kell lépniünk a másolás-teremtés dichotómián ahhoz, hogy egyáltalán nekikezdhessünk az értelmezésnek. A filmforgatókönyv nyilvánvalóan nem függetlenítheti magát a SORSTALANSÁG-tól, de ez a felismerés nem kárhoztatja szükségképpen másolásra a forgatókönyvíró. A kérdés az, hogy hozzá tud-e adni valamit a forgatókönyv a regényhez, hogy a felidézés gesztusa mellett képes-e továbbírni, átértelmezni, illetve, hogy van-e egyáltalán ilyen igénybejelentése. Kertész célkitűzése azonban etikai értelemben ugyanaz, a forgatókönyv és a regény „művészi célja” egyaránt a holocausttal, mint aktualitással történő szembenézés, a negatív kinyilatkoztatás állandó jelenidejűségének „kultúrateremtő” tudatosítása. Hasonló

ez a célkitűzés Kierkegaard-éhoz. Kierkegaard szerint a történeti kereszténység, ha tetszik, a katolikus egyház (és később a protestáns egyházak) története megölte a Krisztus-hitet, éppen azért, hogy a kereszténységet elterjesztette. Azt hirdették, hogy történelmi tény Krisztus feltámadása, a hitet bizonyossággá változtatták. Krisztusban kortársai megbotránkozhattak, és aki leküzdve botránkozását csatlakozott hozzá, az született csak újjá a Krisztus-hitben. Ha Krisztusra történelmi személyként tekintünk, ha már tudjuk róla, hogy ő az, akire vártunk, akkor elvész a botránkozás lehetősége, és elvész a hit lehetősége is. Az igazi Krisztus-hit tehát nem más Kierkegaard szerint, mint az egyidejűség Krisztussal. Kertész is éppen ezt a kierkegaard-i értelemben vett egyidejűséget akarta megteremteni Auschwitzzal, Auschwitzot negatív kinyilatkoztatásá változtatni, létrehozni a botránkozás lehetőségét, amely kultúrát teremt. Közvetlenül tapasztalhatóvá kívánja tenni Auschwitzot a SORSTALANSÁG, Auschwitz elmúlt történeti tapasztalatát esztétikai tapasztalattá kívánja változtatni. Kertész ugyanazt akarja egy másik művészi közegben elérni, amit az azonos című regénnyel sikerült elérnie. Arról nem is beszélve, hogy a filmforgatókönyv – szemben a filmmel – nem szuverén művészi alkotás, per definitionem nem autonóm, hiszen egy valóban önálló produktum – a film – létrehozásának pusztá eszköze. Lehetséges-e például, hogy a rendezőnek szóló instrukciók egyúttal a szövegnek, mint szépirodalmi műnek is integráns részei legyenek? A filmforgatókönyv semmiképp sem hordhatja magában célját, és erősen kérdéses, hogy pusztán a kiadó gesztusa (hogy ugyanis kiadta könyvként a forgatókönyvet) elég-e ahhoz, hogy ezen változtasson. És ebből a perspektívából nézve nem tűnik aktuálisnak Kertész esztétikai problémája, amely a filmnek (tekintve, hogy látvány jellegű, nem a képzetre, hanem közvetlenül az érzékekre, a szemre hat) erőteljesebben referencializáló hatást tulajdonít, és ezért inadekvát művészetnek tartja Auschwitz vonatkozásában. Kertész esztétikája szerint ugyanis a szisztematikus tömeggyilkosság nem „ábrázolható”, nem közvetíthető mimetikusan: „*Halmazatban a gyilkosság képei csüggesztően fárasztóak: nem indítják meg a fantáziát. Hogyan is lehet esztétikum tárgya a borzalom, ha nincs benne semmi eredeti? Láttuk tehát,*

hogy a Holocaustról egyedül az esztétikai képzelőerő segítségével nyerhetünk elképzelést”¹ – így hangzanak Kertész esztétikájának sűrűn idézett tételmondatai, és a könyv borítójára kiemelt idézetben is ezzel a problémával viaskodik a szerző. Csakhogy a forgatókönyv esetében, tekintve, hogy az nem megmutat, hanem elképzeltet, a probléma, amely amúgy valóban alapvető, inadekvát. A szöveg – ha a kiadó ajánlatát elfogadva műalkotásként vesszük szemügyre – kérdésessége egészen másban rejlik. A SORSTALANSÁG egyik legfontosabb narratológiai eljárása a nem retrospektív énelbeszélés alkalmazása. Az elbeszélő sohasem teljes mértékben utóidejű az elbeszélte eseményekhez képest, Auschwitz nem válhat történelemmé, egyidejű marad a mindenkori olvasóval. A SORSTALANSÁG-ban Köves Gyuri nézőpontjánál nincs tágabb nézőpont, nincs az övét meghaladó elbeszélői kompetencia. A filmforgatókönyvben viszont egy szövegen kívüli, külső fókuszpontú elbeszélő hangját halljuk – nevezük őt, mondjuk, instruktornak. Az első mondatokból úgy tűnik, mintha egy kamera „objektív” gyűjtőpontjából látnánk az eseményeket. „*Forgalmas utcakép. Tavasz reggel. Üvegen, járműveken villogó, erős napsütés.*” A film – amit ezekben a mondatokban, a kamera látószögét felvéve a forgatókönyv imitál – nem kommentál, hanem megmutat. A következő mondat azonban nem látványt közvetít, hanem kommentál, megtudjuk, ki áll a kamera mögött: „*Napkezdés vagy életkezdés hangulata.*” Mivel az elbeszélő dikciója végig egységes, feltételezhetjük, hogy ugyanaz az ember áll a kamera mögött, aki kommentálja az eseményeket, illetve – a későbbiekben – instrukciókat ad, amikor elemeli szemétől a kamerát. Ez az elbeszélő – az Instruktorként – nem azonos Kövessel, utóidejű hozzá képest, őt magát is látja kívülről, és sokkal többet tud nála. Az Instruktorként folyamatosan értelmez, megspórolva az olvasónak ezt a tevékenységet. Nem engedti létrejönni a kierkegaard-i értelemben vett egyidejűséget, az olvasó egyidejűségét Auschwitzzal, folyton az olvasó és a szöveggé vált Auschwitz közé tolaszik. Ami a SORSTALANSÁG-ot remekművé tette, az épp a domesztikáló értelmezés megtagadása volt. Köves a híres villamosjelenetben nem hajlandó elfogadni az újságíró metaforáját „*Auschwitz pokláról*”. Az Instruktorként, éppen ellenkezőleg, mindent megmagyaráz. A Vám-

házbá szállított felnőttek egyike, a Főkaarcú megkísérli lefizetni a rendőrt. A regény olvasójának Köves leírásából nyilvánvaló, hogy mit szeretne elérni a Főkaarcú, az Instruktör azonban biztosra szeretne menni: a Főkaarcú „*Szándéka világos: meg akarja vesztegetni a Rendőrt*”. Rögtön a következő oldalon beszámol róla, mi az oka, hogy a rendőrök „*egy bizonyos, mintegy munkabeli rövidséggel üdvözlik egymást, mint akik már előre számítottak a találkozásokra. Ez nyilván az előzetes telefonhívások és egyeztetések eredménye*”. A mű folyamatosan reménybeli rendezőjéhez és nem potenciális olvasójához beszél, az Instruktör szétrombolja az egyidejűség poétikáját. Felfedezhetők a műben olyan szöveghelyek is, amelyek kontinuitást teremtenek az Instruktör és Köves (a forgatókönyv intenciói szerint a leendő film narrátora) között. A mostohaanya nővére, Terka sopánkodik az apa bevonulásakor: „*időnként összecsapja a kezét: Szörnyűség! vagy Hová jutottunk! – ilyesmiket hallani tőle*”. A nyelvhasználat („*ilyesmiket*”) és a kompetenciaszint is Kövesé, aki csak rögzíti az eseményeket, de nem képes azokat értelmezni, kénytelen elfogadni környezetét (Lajos bácsi, Vili bácsi stb.) ideologikus világejtelmzéseit. Ezek a helyek azonban ritkák, és nekem nem sikerült koncepciót felfedeznem a váltások mögött, számomra esetlegesnek tűnnek. Néha – amikor nem Kövest mutatja a kamera – Köves is mögé állhat, ezeket a részeket szintén az Instruktör előzékeny figyelmeztetéseit vezetik be: „*Ettől a pillanattól kezdve mindent a gyerek szemszögéből látunk, tehát egy kicsit elmosódottan, kicsit komikusan*.”

Ez az instrukció nehezen vihető végig következően, ha figyelembe vesszük, hogy a kamera – az instrukció szerint Köves szeme – sokszor magát Kövest nézi. Ilyenkor az Instruktör figyel. Ez a váltás sűrűn megismétlődik egy-egy bekezdésen belül is. „*A Fiú abbahagyja az evést. Továbbra is mindent az ő szemszögéből látunk*.”

– *Nem szabad kétségbeesned – mondja Apa szelíden.*

– *Hiányozni fogsz... – suttozza a mostohaanya.*

A fiú a tányérjába mered. Szemszögébe bekerül az apja keze, amint a mostohaanya keze után nyúl.” Az Instruktör mindentudó elbeszélőnek bizonyul, belelát a szereplők lelkébe, míg Köves, „*a Holocaustba vetett ártatlanság*”, ahogy Heller Ágnes² írja, nem ért semmit a körülötte zajló eseményekből. Az apa szavait megmagya-

rázandó az Instruktör megállapítja: „*Az Apa... Keresi a megfelelő szavakat, hogyan értesse meg a fiával a veszély nagyságát.*” Mi, olvasók nem osztozunk Köves értetlenségében, számunkra az Instruktör magyarázatai nyomán történelemmé, rendezett, megmagyarázott, klasszifikálható történelmi eseménnyé válik a holocaust. Az Instruktör segítségével túl nagy fölényre teszünk szert. Néha mégis megkísérli kommentárjait beágyazni a mű szövegébe, alárendelni őket az esztétikai szempontnak. Mikor Kövest visszahozzák Buchenwaldba, és a kórház felé viszik, nézelődni kezd a koncentrációs táborban. A SORSTALANSÁG-ban Köves meséli el nekünk, mit lát. A meghatottság hangján szól, felismeri a tábor rekvizitumait, az ismerős zajokat és a látványt. Ez az érzés – a hazaérkezés öröme – motiválja küzdelmét az életben maradásért. „*Szeretnék kicsit még élni ebben a szép koncentrációs táborban.*” A leírás stílusa és tárgya – a koncentrációs tábor – közötti kontraszt lebegtetni az ironikus és a (jobb szó híján) tragikus modalitás között a szövegrész, alighanem ez a mű egyik legemlékezetesebb helye. A forgatókönyvben az Instruktör mesél Köves helyett Buchenwaldról, mintegy az olvasó (vagy a rendező) idegenvezetőjévé szegődik. „*Az út egy magas kanyarodóhoz vezet. Odalent egyszerre széles látkép bukkan ki. Látjuk az egész roppant lejtőt benépesítő tájat, a buchenwaldi tábor egyforma kőházikóit, a takarosán zöld meg egy külön csoportot alkotó, talán új, kissé komorabb, még festetlen barakkjait, a különböző övezeteket elválasztó belső drótkerítések tekervényes, de láthatóan rendezett szövevényét, távolabb a hatalmas, most csupasz fák ködbe vesző rengetegét. Egy épület, feltehetőleg a fürdő előtt a hidegben pucér muzulmánok várakoznak, lágerméltsóságok, meg a zsámolyaikon ülő és fejeket, hónaljkat meg fanszörzetet borotváló fodrászok körében. De beljebb, a macskaköves, messzi lágerutcákat is mozgás, lanyha szorgoskodás, tevé-vevés, időtöltés jelei népesítik be, törzslakosok, gyöngéldők, előkelőségek, raktárosok, belső kommandók szerencsés kiválasztottjai jönnek-mennek, végzik mindennapi teendőiket. Imitt-amott füstök, gőzök, valamerről ismerős csörömpölés száll fel a Fiúhoz távolról, mint a harangszó álmainkban, s egyszerre felneszel apátiájából.*” Ezek a mondatok tulajdonképpen a tábor berendezésére vonatkozó instrukciók, mégis erősen artistikusak. Túllépnek az Instruktör funkcionális beszédmódján, és Kertész jól ismert prózanyelve szólal meg. Az Instruk-

tor leveti álarcát, és előlép a szerző, Kertész Imre (nevezzük így, mellőzve a narratológiai etikettet). Kertész ugyanis nem instrukciókban jó. Vérbeli szépíró, aki nem tud és nem akar művészetten kívüli szempontoknak megfelelni, és ezzel tönkreteszi a forgatókönyvet. Hiszen ez a rész meg éppen instrukciónak nem alkalmas. A látvány és a stílus feszültségére épít, a film pedig csak a látványt tudja visszaadni. Egyébként is nehezen hiszem, hogy a rendezőt vagy az operatőrt orientálnák az olyan instrukciók, mint: „*valahonnan ismerős csörömpölés száll fel a Fűhöz, mint távoli harangszó álmainkban*”. Az, hogy a csörömpölésnek az álmainkban hallott távoli harangszóhoz kell hasonlítani, nem túl pontos instrukció. Kertész, amikor valóban művészi feladatnak tekintti a forgatókönyvírást, gyönyörű mondatokat ír. Egy instrukcióját Márai naplójából veszi kölcsön. Márai egy bombatámadást ír le: „*Az ég valóban olyan most, mint egy jégpálya, melyet a korszolyák éle telekarcolt szeszélyes vonalakkal, vagy egy tükrök, melyre részeg kezék gyémánttal görbe vonalakat rajzoltak.*” Már az is ironikus gesztusnak tűnik, hogy az instrukció szépírodalmi szövegből vett idézet. Emellett arra is felfigyelhetünk, hogy a két szöveg stíluseszménye, Máraié és Kertész szövegéé, mennyire rokon. Mindkettő emelkedett, bonyolított, hangsúlyosan artisztikus szöveg, ráadásul mindkettő egy katasztrófahelyzet átesztétizálására törekszik. Máraié a bombázást, Kertészé a koncentrációs táborot igyekszik átesztétizálni. Kertész, miközben ilyen finom utalásokkal dolgozik, azt imitálja, hogy instruál. Ironikus olvasatban ez az instrukció dekonstrukciója, amely végső soron mintha azt sugallná, hogy Auschwitzról sem film, sem filmforgatókönyv nem készülhet. Egy kevésbé jóindulatú olvasat azonban kénytelen elhibázottnak tekinteni a SORSTALANSÁG-FILMFORGATÓKÖNYV-et.

Kertész betold és elvesz a regényből a filmforgatókönyvben, de mintha koncepciótlanul vagy számomra átláthatatlan koncepció alapján tenné. A két nővér, Annamária barátnői kimaradnak a filmforgatókönyvből, funkciójukat átveszi Annamária, akinek kisöcsöt ajándekoz Kertész, ám a későbbiekben a kisöcsnek semmi szerepe sem lesz. Beiktatja a „pallért”, Kövesék főnökét az építkezésről, aki megkísérli kiszabadítani a fiúkat a vámházból, mikor még csak a rendőr felügyel rájuk. A pallér fel-

lépése, érvei tisztességesnek és bátornak tűnnek a fiúk szemében:

„– Nagyon rendes – bólogat a Selyemfiú.

– *Azt hitte, szegény, hogy szarban vagyunk – teszi hozzá Moskovics.*

– *Jól megmondta neki – mondja a Dohányos.*”

A pallér érvelése az olvasó számára viszont döbbenetesen értetlen, egy teljes mértékben érvénytelenül vált humanista szótárt használ. „*Maga nem látja, hogy ezek gyerekek? Rendőr létére semmi felelősségérzet sincs magában?*” – kérdi. A gyerekek azért látják bátornak a szánalmasan értetlen (bár valóban jó szándékú) pallért, mert maguk is érvényesnek tartják még a humanista ideológmákat, úgy gondolják, hogy a törvény nem hágható át, őket nem bánthatják, rendben vannak a papírjaik, és különben is gyerekek. „*Azt hitte, szegény, hogy szarban vagyunk*” – mondja Moskovics. Később, Moskovics elgázosítása után lepleződnek le a humanista ideológmák, általában a kultúra hazugságként a gyerekek számára. „*Ha ez igaz, akkor azelőtt semmi se volt igaz. Akkor minek vette apám a születésnapomra a Märklin-építőszekrényt? Miért gyűjtöttunk gyertyát a vacsorához? Minek ragaszkodott anya az ezüstterítékhez? Minek tanítottak hegedülni? Minek tanultunk latint? Matematikát? Mindvégig csak Auschwitzról kellett volna tanulnunk. Szépen elmagyarázták volna: Édes fiam, ha nagy leszel, elvisznek Auschwitzba, ott bedugnak egy gázkamrába... elégetnek szépen...*”

A forgatókönyv végére Kertész, kissé feldúsítva, beilleszt egy narratív betétet egyik eszéből, a HAZAI LEVELEK-ből. Az egyik amerikai katona megpróbálja rábeszélni Kertészt, hogy ne menjen haza Magyarországra. Svájcban vagy Svédországban felgyógyítják, tanítatják. „*Én azonban haza akartam menni. Mintha tudattalanul az epika ősi mítoszáat követtem volna, amelynek alapmótvuma, mint tudjuk, a hős hazatérése megpróbáltatásai után*”³ – olvassuk a HAZAI LEVELEK-ben. Kertész műveinek alapos ismerői (és alighanem leginkább ők olvassák el a forgatókönyvet) bizonyonnyal felismerik ezt a vendégszöveget, és Kertész értelmezését saját történetéről könnyen vonatkoztathatják a filmforgatókönyvre. Köves szeretné a legegyszerűbb, legismertebb, legtermészetesebb történetsemákkal – itt az Odüsszeuszéval – elmesélni, értelmezni életét, visszaszerezni sorát, megszüntetni a sorstalanságot.

Kertész forgatókönyve művészi szempont-

ból kudarc. De az ő esztétikája szerint Auschwitzról szólva a kudarc elkerülhetetlen: „*És tovább gondolhatjuk a mondatot, mert a kudarc szó itt nem holmi idő előtt abbahagyott, hozzávetőleges kísérletünk kudarcát jelenti, hanem azt, hogy megpróbáltuk a történelemmel, vagyis a történetünkkel való egzisztenciális találkozást.*”⁴ Kertész kudarcra pedig nagyszabású kudarc volt, végigvitt, bátor és konzekvens. Amelyből mintha maga is levonta volna a tanulságot. A holocaustból nem csinálhatunk filmet: „*Lassan kialszik a kép.*”

Jegyzetek

1. Kertész Imre: HOSSZÚ, SÖTÉT ÁRNYÉK. In: Kertész Imre: A SZÁMŰZÖTT NYELV. Magvető, 2001. 62.
2. Heller Ágnes: A HOLOCAUST MINT KULTÚRA. In: Heller Ágnes: AZ IDEGEN. Múlt és Jövő, 1997. 92–102.
3. Kertész, 2001. 141.
4. Kertész, 2001. 15.

Vári György

AZ EGYETLEN VERS KÖLTŐJE

Beney Zsuzsa

Biztosan igaz, hogy vannak olyan költők, akik egyetlenegy verset írnak mindig újra egész életükben. Ilyen költő azok közül, akik különösen közel állnak Beney Zsuzsához, Emily Dickinson, nemzedéktársai közül pedig (a szavak és a formák korlátatlan megsokszorozásának változatában) Tandori Dezső; és feltétlenül ilyen költő maga Beney Zsuzsa. Mihelyt megszólalt, végérvényesen meghatározta költészetének karakterét. A körülbelül harminc évvel ezelőtt megjelent sorozatot a leginkább Próteusz-alkatú mester, Weöres Sándor vezette be, s a versekben egy a magyar hagyományban ritkán megadatott hangot, a szferikus metafizika kiválasztott lírikusát üdvözölte; és

amennyire metafizikát szituálni lehet, ekkor még úgy tűnhetett, hogy viszonylag pontosan azt is meg lehet határozni, mi ez az egyetlen vers, amit (feltehetően kevés számú) változatban örökké újra fog írni. Minden mondatában fájdalmak és gyászok egymásra rétegzett sokasága szólalt meg – vagyis egyetlen egy-fájdalom és egy-gyász. „*Mert a lélekben*” (hogy idézzem a később mégis sokfelé kiterjedő életmű egyik mindenütt, legutóbb a versekben is visszatérő kulcsfordulatát, szokatlanul nyílt jeleként annak, hogy milyen megszállottan keresi leírni és akár megmagyarázni azt, amit eleve megmagyarázhatatlannak tud és ekként is nevez meg), „*mert a lélekben minden, ami közvetlenül vagy közvetve valakivel megtörtént, időtlenül és egy-formán létezik: a zsidó nép 6000 éves kiválasztottsága a szenvedésre, egy görög királynő ölének önpusztító szenvedélye, a Piéta és a Megváltó találkozása a születés és a bevezetett mártírium ugyanazon gesztusában, a nagyapák és az apák barbár kiirtása és a sorscapás, amelyek szörnyű hamarsággal a földre temette azt is, aki új életet ígért*”. Úgy látszott, hogy az életmű a halál, a nemlét egyetlen, örökké újra meg nem írandó versének jegyében fog megíródni. Mindenesetre azt már akkor is fel lehetett ismerni, hogy Beney Zsuzsa a nemlétnek nem a rendszerét reprodukálja (zárt vagy véletlenszerű, megerősített vagy megtagadott rendszerét, egyre megy), hanem a mindenkori élményét, költői hivatása arra vezette, hogy a világ állapotának bármely pillanatában és tárgyában, egy fűszálban nem kevésbé, mint a hold fényében az ég és a föld között felismerje fájdalmak és gyászok sokaságának metafizikáját, és ha valaha szabad e terminus elé ilyen jelzőt iktatni, úgy az ő költészeténél jogos: fájdalmak és gyászok sokaságának *érzékeny* metafizikáját.

Valóban, hosszú ideig így is lehetett olvasni az időközben mégis aránylag terjedelmessé vált életmű köteteit, a regényeket, sőt a tanulmányokat is belevonva az egyetlen vers, illetve az egyetlen kijelentés törvényének érvényébe. Mintha Beney Zsuzsa egy különös kihívással épp azt folytatta volna, amit nyugatos lírai hagyománynak szoktak nevezni, hogy képekbe és sorokba költson egy olyan világot, amelyik mondjuk a keresztre feszítés és Auschwitz brutális egy-jegyében áll, de ez egy-jegyben mégis *megfoghatatlanul* finom és gyönyörű-