

dominate the background one might be able to see among barely discernible patches, a faint outline sufficient (with a little imagination) to define a chin, shoulder or an unknown hand whose grey boundaries too are finally washed away.

George Szirtes fordításai

Valastyán Tamás

A ZÚZÓDÁS POÉTIKÁJA

Rakovszky Zsuzsa NŐK EGY KÓRTEREMBŐL című verséről

„Fal, fal, fal, fölfalja őket a végén.
Lement a nap. Meghalok. Ez leszek.”
(Sylvia Plath)

„és mintha hol itt, hol ott
lennék én is, kívül magamon”
(Rakovszky Zsuzsa)

„Azt álmodtam, holtan feküdtem,
s töprengtem, egy sírban, vagy ágyon”
(Elizabeth Bishop)

Lélegző hiányidomok, vakító evidenciák

Rakovszky Zsuzsa versvilágában bizonyos jelekből tudni lehet, hogy ami mindig – és éppen – (meg)történik, az soha nem az, ami. Soha nem az, amiként megjelenik, s még csak az sem, ami lehetne. Csupán a „lélegző hiányidomok” rajzolódnak ki a történések hétköznapi tolongásából, a „fojtott sugárzás”-ból, „testellen zajló áradat”-ból. Ugyanakkor mindezek a történések döbbenetes jelenvalóságuk és valószerűségük révén olyan közeget teremtenek, amelyben „kerek, vakító evidencia”-ként tűnnek fel. A dolgok ilyen alakulása folytán ez a világ egy lappangó világ, „széle hol innen villan elő, hol onnan”. Egy ilyen világban a realitás és az irrealitás finom határvonala elmosódik, de nem úgy, hogy a reális irreálissá lesz és fordítva – nem, mert akkor abszurditásról beszélhetnénk. Ebben a bizonyos jelekből kiolvasható világban inkább arról van szó, hogy realitás és irrealitás egyszerre van jelen. „Mintha egyetlen izzó, borzalmas izgalomnak / sápadt emléke volna a világ, úgy, ahogy van” (TRIPTICHON)¹ – írja már egy későbbi, a HANGOK után született versében a költőnő. Ebben a lappangó világban minden arra vall, minden feszültség azt idézi, hogy valami olyasmi fog történni, ami után már nem élhetünk úgy, mint eddig, megtapasztaljuk, „ahogy egyszerre minden, / amit megszoktunk, sarkából

kibillen, / pályájáról lefut, megy szanaszéjjel...” (BIZONYOS JELEK). És hát egyszer csak azon vesszük észre magunkat, hogy mindez már megtörtént, hogy a világunk csupán „*sápadt emléke*” egy „*izzó, borzalmas izgalomnak*”. Rakovszky Zsuzsa verseibe a múlt, a jelen eseményei, de még a történések méhében rejlő jövő lehetséges mozzanatai is e „*sápadt emlék*” prizmáján át szüremlenek be. A lappangás mintha állandósulna, a még minden lehet, de már úgysem lesz semmi állapotát teremtve meg. A sápadt emlékezés állandó jelenlétébe úgy villan be az „*izzó, borzalmas izgalom*” távolléte, ahogyan – egy másik erős képi effektet megidézve – „*málló, molyos szövetben / fémszál cikázik egyre fényesebben*” (AZ ÖZVEGY). A borzalmas izgalom a sápadt emlékezés révén folyamatosan megidéződik, statikusan-lappangón jelen van. Mintha egy végérvényesen elszomorodott platonista szemlélné itt a saját világát, amelyben jóllehet néha észreveszi „*a zöld ideáját*” („ÚJ ÉLET”), többnyire azonban tekintetét a sötétben „*terpedező*” foltszerű képződményekre függeszti (BIZONYOS JELEK).

E világ eseményeit mondják, mormolják, monologizálják folyamatosan a HANGOK utolsó, kötetcímadó ciklusának szereplői. Ám amíg a csúf fodrászlány, a bukott diktátor, a trónfosztott királynő beszéddarabjaiban a lírai hős drámai monologizálása hangsúlyosabb a „lírai fejtegetések” tiszta, mértékkel mért logikájához képest, addig a NŐK EGY KÖRTEREMBŐL című költeményben a monológforma, az egyes szám első személyű beszédmód és a „*létezéserejű gondolkodás*” (Tandori Dezső) eredményeként születő lírai fejtegetések szubtilis módon alkotnak arányt, meghatározva egy versfüzér alapszituációját: a létezés határszéleire sodródott nő hogyan vet számot életének sorsszerű s mindennapi történéseivel, pillanataival. Ha e költemény értelmezési kísérletét rögtön a cím vizsgálatával kezdjük, az már csak azért sem haszontalan, mert amellet, hogy a pontos *emlémből* a vers tárgyát és hangulatiságát illetően is fontos információkat tudunk meg, e cím megfejtésének segítségével közelebb kerülhetünk a Rakovszky-líra kapcsán többek által emlegetett – és leginkább Parti Nagy Lajos által firtatott – dilemmához: *ki beszél a versben?*² Ugyanis a versfüzér eredeti, a folyóirat-publikációk során megjelent címe ez volt: EGY NŐ A KÖRTEREMBŐL. S ekkor valóban úgy tűnhetett, hogy az *intentio auctoris* folytán e költeményben is jellegadóvá, meghatározóvá válik a szerep, a drámai monológ. Azonban a szerző műve főlé a válogatott és új verseket közreadó kötetében ezt írta: NŐK EGY KÖRTEREMBŐL. És így merőben más lett cím és verstest viszonya, átalakult maga a mű is. A többes szám utalhat ugyan arra, mintha itt több nő mondaná el egymás után a maga történetét ugyanabból a körteremből, azonban az öt szakaszban markánsan karakterizálódó lírai ének közötti hasonlóságok, főként az emlékezés intenzitása, a rezignált, öniróniára hajlamos látásmód, mindnyájuknál a „*sötét rosszkedv*” által meghatározott kedélyállapot terén meglévő egyezések, ugyanakkor a különböző történések, az ember lelki s testi mivoltában bekövetkezett változások megjelenítései, a szülés, a szülés utáni kiüresedés, a halva született gyermek döbbenetes élménye, az abortusz s végül a „*langyos, átlátszó öröklélet*” megidéző gyermekáldás arra enged következtetni, hogy a NŐK EGY KÖRTEREMBŐL című költeményben nem több nő monológjait olvashatjuk, de nem is egy egyszerű dramatizált énjátéknak lehetünk a tanúi – amikor is a verzhős hol ebbe, hol abba a szerepbe képzeletileg bele magát –, hanem a mindig másként megtapasztalt én gyönyörű-felkavaró s megrázó történeteinek nyomait követhetjük végig. Ily módon a lírai szubjektum eloldódik a drámai monológ szintjéről, s a szerep szituatív jellegéhez képest inkább megsokszorozódik, disszeminálódik, mintegy feloldódik abban a *funkcióban*, amely képes egy lét-helyzetet a maga többrétűségében bemutatni, egyáltalán képes az egzisztencia működő-

dését reprezentálni. A lírai én a létezés határszituációiban a legszubsztívtebb, legintimébb jelzéseiivel is egytetemes történésekről ad hírt. Létösszegző líra – mondták volna régebben; s valóban, a költemény számvető jellegénél fogva, kibomló rendjének több vonásában is (úgymint az előre- s visszautalások finom játéka, az emlékképek hirtelen feltolulási, majd eltűnései, a sorsszerű események és a mindennapi történések egymás utáni felidézése, a kínzó s csupán értetlenséget kiváltó kérdések folytonos ismétlődése, a mindeme kérdésekre történő megválaszolhatatlanság nyomai a versben), nos, sok szempontból rokonítható Kosztolányi, Szabó Lőrinc vagy éppen Kálnoky László hasonló próbálkozásaival –, csak éppen Rakovszky verséből pontosan az derül ki, hogy egy ilyen összegzés lehetetlen, mert a létezés „*sugárral, iránnyal áthatott / el- és szétszáguldás, csillagrendszer*”, s minden szó, gesztus, történéis újabb szavakat, gesztusokat és történéseket hív elő, melyek teljesen megváltoztatják, átrendezik, átértékelik az addigiakat. Így legfeljebb csupán lételkülönítő, egészen pontosan létszétszóró líráról beszélhetünk, amely a létezés fenomenjait megragadja, s egyben odahagyja a semmi- ben őket.

E szétszáguldó verses csillagrendszer darabjai ugyanakkor mégsem káoszt rajzolnak ki, hanem kozmoszt. Másképpen szólva: a NŐK EGY KÓRTEREMBŐL című költeményt egy lehetséges verses (kis)regényként is olvashatjuk – Rába György megfogalmazásában (bár ő csupán az első részről jegyzi meg, hogy): a költemény „*kinagyított pillanatfelvételei az immár kiábrándult fiatalasszony prózai tapasztalataként egy fejlődésregény sűrített jellemfejlődésével vetekednek*”³ –, Rakovszky Zsuzsa költészetének kristálydarabjaként, melyben művészetének meghatározó tulajdonságai a legtisztább formában kristályosodtak ki. A kristálymetafora ebben az esetben arra utal, hogy a költeményben az epikus történéis, a drámai törések sorozata és a lírai áttételezés, tömörítés ugyanúgy, mint a kristály tüneményes képződményének megannyi tökéletes-tört síkja – együtt megcsillanva idézi elő azt a szerteszóródo fénylést, amitől valóban tüneményesnek mondhatunk egy természetü, művészetü formát. Epika, dráma, líra együttállására, együttmozgására utal Parti Nagy Lajos is, amikor a FEHÉR-FEKETE című kötet HANGOK-ciklusának darabjait „*epikodramolirikus*”-nak nevezi, mondván: azok „*drámai monológként fölvezetett epikus tárgyak versben*”.⁴ Nos, a NŐK EGY KÓRTEREMBŐL szintén „*epikodramolirikus*” mű, e tekintetben folytatása a HANGOK-ciklus verseinek, sőt e versek kiteljesítése a poétikai lehetőségek és – Rakovszky szavaival – „*az élethez való lehetséges viszonyulások*”⁵ vonatkozásában, s így persze már áthangolása, átformálása is azoknak.

Mint ahogy Sylvia Plath HÁROM NŐ című nagy verse is ilyen epikodramolirikus és kristálycsillanású költemény.⁶ A komparatív vizsgálat részletező pontossága helyett én a két költemény egymás felé fordulását, majd szétválását lehetővé tevő össze- (és hát az alakuló dramaturgia szerint szét-) olvasás bátrabb vonalvezetésű, ennek következtében elnagyoltabb és hányavetibb munkálatait választom. Ebben az össze- (szét-) olvasásban a két vers asszociációs rendszerének, motívikájának, közegének hasonlóságai, eltérései, a *hangpróbák* mindkét mű esetében hasonló módon elhalkuló és felerősödő konzónáns és disszónáns csengései rendelik egymás mellé a HÁROM NŐ-t s a NŐK EGY KÓRTEREMBŐL-t. De a versek életművön belül elfoglalt pozíciója is hasonló mindkét szerzőnél. „*Ritkaság – írja Tandori Dezső Plathról »BÁR ÁRNY KEZDŐDIK LÁBAMNÁL« című tanulmányában –, hogy egy költő össztermésének valamely egyszeri produktuma [...] összefoglalja a mű, az életmű egészének eredményeit.*”⁷ S ez – mint már utaltam rá – Rakovszky Zsuzsa kórtermi verseiről is elmondható. A két költő világ egyéb lehetséges kapcsolódásai helyett a továbbiakban azokról a motívumokról szólnék, amelyek

miatt mégiscsak *szétválnak* a művek egymástól, tehát azokról a jegyekről, amelyek megkülönböztetik e két költőnt. (Bár még egy megjegyzést tennék a lehetséges egymás felé fordulásról a befogadói pozíciót illetően: Tandori Plath költészetét „*eurüdikéi líra-állapot*”-ban lévőnek tartja, mely egyfelől azt jelenti, hogy a befogadónak Orpheuszként kellene közelednie hozzá: „*Ezeket a verseket az olvasónak nem szabad benne hagynia tragikus állapotukban. Mondanivalójuk kizárólagosságában. A közlendő egyedi megmunkáltsága az a kapaszkodórendszer, amelyben a tárgyat fölsegíthetjük a mélyből.*”⁸ Másfelől ha egy költészet „*eurüdikéi líraállapot*”-ban van, az par excellence azt is jelenti, hogy megmenthetetlen és befogadhatatlan. S e két kemény, szikár kifejezés – ráadásul felidéződik bennem a plathi költészet végletes „*hideglelős*” expresszivitása, „*iszonyú nyitottsága*”: „*Iszonyú dolog, ha bárki-bármi / Ilyen nyitott: mintha a szívem / Arcot öltene s kilépne a világba*”, írja a HÁROM NŐ vége felé, ugyanakkor radikális önmagába záródása, továbbá Rakovszky lírai alanyainak szelídebb, *játékeresebb*, bár kétségtelen hasonlóan expresszív és magába záródó világa – mindenképpen a befogadó e két poézissel szembeni helyzetének, státusának újragondolására késztet. Hogy tapintatos Orpheuszként közeledjünk a műhöz. A megmenthetetlen s befogadhatatlan jelzők nyomasztó megfellebbezhetetlenségén talán úgy lehetne még rést ütni, ha – maradva a mitikus diskurzuson belül – a hadészi tiltó parancsot, magát a tiltást, a tilalmat zárójelbe tesszük vagy áthúzzuk. Sylvia Plath esetében persze nehéz lenne a dolgunk. Az ő Eurüdikéje hadészi titkok és borzalmak ismerője, elszenvedője, a tiltás és a tilalmak pokoli gépezete az ő lírai alanyainak világát teljesen felőrli – nem véletlen, hogy feltétel [még hozzá teljesíthetetlen] kötődik az ő Eurüdikéjének „*szabadulásához*”. Rakovszky Eurüdikéjének pokoljárása ezzel szemben – s most némi különbség az azonosságon belül – reflexívebb, távolságtartóbb, rezignáltabb, ily módon e világ lírai szubjektumai képesek a tiltás, a tilalmak áthúzására, áthágására, ha tetszik, az ő Eurüdikéje már elindult, közeledik Orpheusz felé.) Sylvia Plath versvilágának lírai szubjektumai „*a védtelen érzékenység felsebződését, a felmorzoslodást, a személyiség darabokra (szerepekre) szakadását*”⁹ szükségszerűségként, a létezésünk, egy „*menthetetlen áradás*” mindent elsöprő folyamánaként élnek meg: „*Messze, érzem, az első hullám / Sodorja felém kínom terhét, menthetetlen áradás. / S én, visszhangzó hagyló e fehér parton, / Várom az elsöprő hangokat, a szörnyű elemet.*” (A HÁROM NŐ-ből az első hang.) Rakovszky Zsuzsa „*hangjai*”, „*a személyiség darabokra (szerepekre) szakadásai*” ezzel szemben „*az élethez való lehetséges viszonyulásokat*” testesítik meg, mormolják, beszélnek ki. Ebből a különbségből adódnak a kettejük költészetfogalma közötti eltérések is. Sylvia Plathnál a szükségszerűségek láncolata, Geher István kifejezésével: „*az elementáris tökéletlenség*” végül elapasztja a hitet, „*mely a lehetetlen szóval történő megakadályozását, illetve a fenyegető valóság gesztussal lehetséges elfordítását ígérté*”,¹⁰ míg Rakovszky lírai szubjektumaiban éppen az említett „*lehetségesség*” táplálhatja a hitet, egyúttal meg tudja menteni az alkotó szubjektumot attól, hogy a költészet emez elementáris vereségét végső tragédiaként élje át. Természetesen nem arról van szó, hogy Plath lemondott volna a költészetéről: csupán a poézis elemi kudarcával volt képtelen megbirkózni. Rakovszky Zsuzsa viszont éppen a kudarc, az elveszítettség alapvető tapasztalatát rekontextualizálja – így és csakis ebben az értelemben, ebben a játéktérben mehet végre „*a lehetetlen szóval történő megakadályozása, illetve a fenyegető valóság gesztussal lehetséges elfordítása*”. Tandori Dezső a következőket írja Rakovszky verseiről: „*a látatlanban elhiitt játék-tény a dolgok mélye a versben*”.¹¹ A „*dolgok mélye*” és a „*játék-tény*” ekként érnek össze a versvilág végtelen terében és – a kórtermi versek egyik csúcspontját idézve – „*az idők alatt / valami fény*”-ben.

A zúzódás poétikája

(*Affirmatív és negatív aktusok*) „A születés, az élve vagy halva szülés és változataik idézőjeles pillanataiban s környékükön a költészet nagy evidenciái példátlan játéktérhez jutnak”¹² – mondható el Plath HÁROM NŐ-jéről. S ez a kórtermi versekre is vonatkozik. Az öt hosszabb szakaszból álló költemény első részében éppen a szülés előtti pillanatokban ismerjük meg a lírai ént, akinek a létezés e tökéletes határszituációjában egész addigi élete átperg emlékeiben. Rakovszky a tőle már megszokott módon pontosan rögzíti a poétikai szubjektum pozícióját, s ez nem más, mint a kórtermi ágy, ahol a szülés napjára ébredve felidézi élete emlékeit. Ezt a költemény egészét tekintve talán elenyészőnek tűnő momentumot azért hangsúlyozom, mert ez a rögzített pont ellenpólusát képezi – s egyben meg is teremti a lehetőségét – annak a szétszóródó, áramló mozgásnak, szétszáguldó csillagrendszernek, amely maga az emlékezés. S a rögzítettség-áramlás-szétszóródás két alappólusú játéktere írja le a legpontosabban a NŐK EGY KÓRTEREMBŐL poétikai struktúráját. E kétpólusú játéktér persze a maga megteremtett és rendezett végességében – végtelen mező, s benne az emlékező rögzített pozíciója is átmosódik. Az emlékezés végig jelen van a versben, mondhatni poétikai szervezőerő, olyannyira, hogy a költemény idő- és térkoordinátáit – a mindennapi, valóságos színterek, úgymint kórterem, gyér gyp, gyerekszoba, padlástér, temetőkert és a pontos időmeghatározás ellenére (egészen pontosan nem is ezek ellenére, hanem oly módon mellettük és általuk, hogy közben fokozatosan eltávolodva tőlük és visszavonva őket) – az emlékezés idejében és terében helyezhetjük el. Ezért a versvilág egy furcsa köztes állapotban lebeg, a rögzítettség-áramlás-szétszóródás két alappólusú játéktérében, „vízió és érzéki adat” egyszerre határozza meg. Innen van aztán az is, hogy a lírai én a sűrítés és a pleonazmus bravúros elegyítésével s arányos váltakoztatásával beszéli ki, gondolja végig előtölülő emlékképeit, hiszen magára az emlékezésre is jellemző, hogy bizonyos képeket elhalványít, eltöröl, másokat felerősít, *túlbeszél*. A lírai ének tehát a kórházi ágyon fekvő tünnek elő az emlékek, mígnem egyszer csak a szülés aktusa – s itt a vers ritmusa fokozódik, felerősödik, a textus megsűrűsödik, szinte kiveti magából e megrázó s felemelő eseményt: „és rögtön itt a pillanat, / mikor az éles szilvamag / kilő az érett szilvaszem / hasadt husából véresen” – megtöri és továbblendíti a „Nem vágy, nem is döntés, nem is / remény, csak épp amerre visz / az ár” egzisztenciális programját, hogy aztán a „kezdődik minden megint” megállapítás a lehetséges „újabb kezdetet” is visszacsatolja az eddigi „programba”, feloldja az emlékező pozícióját, s mintegy az örök visszatérés személyesen átértelmezett, csak a saját perspektívából értelmet nyerő gesztusának részévé avasza. (Ez a beavatás [részbe-, részzé-avatás – sic!] a költészet egyik „nagy evidenciáját” juttatja játéktérhez: a létezést, „ezt a fekete lánc- / reakciót, a rosszat”, ugyanakkor mint „a régi dallam”-ot, mely „vágyak, remények / vesztén is bujtogat, hogy mégis éljek”, a létezés még – és már – megnevezhetetlen dimenzióit s folyton-folyvást névvel nevezett tényét-eseményét, textusát és kontextusát mégiscsak egy affirmatív aktus körébe vonja. Ez a „nem is tudom, miért” szkepszise és a „villám öröm vált hosszú kínt” aránya ellenére is meglévő afirmáció a HÁROM NŐ egy meghatározó szólama mellett különös hangsúlyt kap: „Mikor lesz, az a másodperc, hogy Idóm hasad, / S öröklét önti el, s én végleg megfulok?” [Első hang]; „Lement a nap. Meghalok. Ez leszek.” [Második hang]; „Itthagynak valakit, / Aki kapaszkodna belém: lefejttem ujjait, mint egy kötést: megyek.” [Harmadik hang]. E szólama a költészet egy másik „nagy evidenciájának” ad hangot: s ez nem más, mint a megszűnést, a halált a vers játéktérébe engedő, sőt invitáló negatív, szomorú aktus.) Az emlékező, a lírai én feloldott, átmosott pozíciója nem „a személyiség darabokra szakadá-

sának” drámai helye, sokkal inkább a lírai én szétszóródásának, disszeminációjának áramló pontszerűsége (amikor is az emlékező lírai szubjektum a „*sugárral, iránnyal áthatott / el- és szétszáguldás, csillagrendszer*” nyomába ered): itt nem a „*darabokra szakadás*” megmásíthatatlan tapasztalatáról van szó, hanem a mindig másként (mondjuk, érzéki adatként vagy vízióként) megtapasztalt énről. Az örök visszatérés gesztusán belül az emlékezés megélés, újraélés lesz, egyszersmind a létszétszóródás tiszta megjelenési módja, vagyis inkább szubsztituense.

Az emlékezés meghatározó jellege mellett a különböző hangminőségeket visszaadó szavak fokozott jelenléte a másik poétikai szervezőerő az első részben. A költemény e szakaszának kifejlő rendjében egy sajátos hangvilág bontakozik ki, mondhatni, a boldogtalanság zajaiból, neszezéséből, hangfestő szavaiból felépülő, a megnyomorított, természetes menetéből kibillent lét disszonáns hangjait, zörgést, üvöltést, sírást, sutogást, vihogást felerősítő és megsokszorozó „*harsány túlvilág*”, „*üres, kitartó lárma*”. A természeti elemek, a szél és a víz is csupán larmázásaik révén szüremlenek be e világba. S ha egy felrémlő emlékfoszlány véletlen a boldogság érzését idézné föl az emlékezőben – mert hiszen a „*fölkavart, lágy hóésés*” néma történése (amikor lágyan esik a hó, valóban nem hallani e jelenséget kísérő hangokat, ellentétben az esővel, a széllel, a viharral) a gondtalan nyugalom, sőt a szülésre felkészülve, a lélekben beállt csend metaforája is lehetne akár –, ez az érzés azonnal szerte is foszlik, lévén „*a fölkavart, lágy hóésés*” egy játék üveggömb belsejében rázogatóssal imitálható pótjelenség, amely ugyanabba a tárgyi környezetbe, ugyanabba a világba vezet vissza a lírai ént, mint a többi emléke.

A különböző hangminőségek poétikai szervezőereje egyébként a költemény egészében is érvényesül. Gondoljunk például arra, hogy a második részben a szülés utáni női test jellemzésekor újra előbukkan a „*zörögve*” kifejezés, továbbá hogy a harmadik szakasz vége felé, a csúcspont környékén „*szüntelen recsegés és nyüzsgés*” hallható, s a recsegés egy másik formában visszatér a negyedik darabban is (de itt utalhatunk még a hiába kicsengő telefon képerre is). Az ötödik részben, a költemény végén a „*hullámzó szédületben*” *dobogó „vagyok, vagyok...”* pedig a létezés ütemét, ha tetszik, szívhangjait veri vissza, a megszülető gyermek s a szülő anya közös hangvilágának zenei alapritmusát.

(„*Önirónia és rezignáció*”) A költemény második szakaszában a lírai én reflexív távolító gesztussal önmagát láttatja a tőle megszokott őszinteséggel, sőt kíméletlenséggel és pontossággal. A szülés utáni nő kiszolgáltatottságának, totális kiüresedésének és megcsonkoltságának jellemzését olvashatjuk ezekben a sorokban: „*A szerelem // indította dagály tetőz, majd mennydörögve / beomlik és lelapped. / S itthagya magamra, száraz borsóhéjat, zörögve, / csikokkal összeszabdalt / bőrrel, a lelken is nyomot hagyva örökre, / jelet, lemoshatatlant.*” A „*lemoshatatlan jelet*” aztán otthon, a szűk családi körben, „*a tűzhely és a szalámis szendvics öreként*” is ott hordozza lelkén, mígnem maga válik, helyesebben magát fokozza eltüntetve-megsemmisítve a „*sötét rosszkedv*” teljes metaforájává: „*A gyerek is hamar rettegni megtanulja / sötét rosszkedvet. / Fekete fal leszek, mely álmában újra s újra / közé s az élete közé mered.*” S ezt a felfokoz(ód)ást-megsemmisítést Rakovszky mindvégig egy mindennapi, mondjuk így: reális és egy kozmikus-vizionált sík között lebegteti, azzal a „*klasszicista*” *fegyelmezettséggel*”, „*öniróniával és rezignációval*”, amit ő is észrevételez és olyannyira nagyra értékelt egyik választott elődje, Elizabeth Bishop költészetében. Rakovszky Zsuzsa maga írja az amerikai költőnőről – s szavainak különös hangsúlyt ad a NŐK EGY KÖRTEREMBŐL ama szituációjára, amikor is a lírai én egyszerre láttatja magát

„a tűzhely és a szalámis szendvics öréként” s a „sötét rosszkedv” „fekete falaként” –, hogy „bármilyen keveset írt is közvetlenül önmagáról, a versekből kibontakozik a költő arcképe, és ez az arc nagyon vonzó: önirónia és rezignáció, humor és együttérzés jellemzi, és olyasfajta bölcsesség és életismeret, mint A JÁVORSZARVAS című versében beszélgető nagyszülőket: »Ez az élet. Mi már csak ismerjük, [...] akárcsak a halált.«”¹³ Bishop A GYOM című remeklésének utolsó sorai talán még inkább visszaadják a képszerűségnek és az iróniának, a rezignációnak és a humornak, a bölcs életismeretnek és az együttérzésnek azt a tökéletesen megformált, mégis természetességgel ható jelenlétét, amiről Rakovszky beszél: „A kettészelt szívben ott áll a gyom. / S én megkérdeztem: »Mit akarsz itt?» / Fölemelte a fejét – csupa víz volt / (a gondolataimtól?) s így szólt: »Azért nővök csak, / hogy ismét megosszam a szíved.«” Bishopnál „fegyelmezett, »klasszicista« magatartása nem teszi lehetővé szenvedés és szenvedély Plathéhoz hasonló szélsőségeit”.¹⁴ A HÁROM NŐ és a NŐK EGY KÖRTEREMBŐL beszélgetésébe, lám, besodródik egy harmadik vers, A GYOM is, s a Rakovszky-költemény – mint ahogy az exergumban, dolgozatom hármass mottójában jeleztem s előrebozsítottam – valahol a két másik között van. S ha felidézzük a kórtermi versek második szakaszának utolsó sorait, talán nem tűnik merész s elnagyolt megállapításnak az, hogy Rakovszky Zsuzsa lírája valahol Sylvia Plath és Elizabeth Bishop költészete között lelhető fel: „Hol egy pléden feküdnék hanyatt, vagy egy vitorlás / fedélzetén, szemem / a mozgó fellegábrán – minden egyszerre formás, / apró, színes és jelentéktelen.” A könnyed, odavetésszerű lezárás, a laza, gondtalan testhelyzet, a felengedett, de azért Rakovszky lírai énjétől már megszokott s oly jól ismert posztúra¹⁵ jelenléte, a nyílt tekintet és a szem nyugalma, valamint a feltételes mód használata mögött ott érezni mindvégig a Plathtól ismerős „életmiként-abszurditást” (Tandori) és az „elementáris tökéletlenséget”, amit ugyanakkor néhol Rakovszky felold, fel tud oldani az önirónia és a rezignáció, a humor és az együttérzés eszközeivel.

Németh G. Béla „szenvelgés nélküli személyességről” beszél, amikor a HANGOK-ciklus „jelmezes” darabjait, „álarcos vallomásait” méltatja. S ő is a humorhoz jut el végül („a Jean Paul-féle humor kesernyés, kénytelen vigaszú egyensúlyát” említi fel), amelynek segítségével talán könnyebben eligazodunk „mindennapi kétségbeeséseink és magányosságaink, félőrömeink és ellentmondásaink, fogadkozásaink és kényszerelnugvásaink”¹⁶ közepette. S valóban: amelyik kedélyben a személyesség szenvelgés nélkül formálódik meg, ott a humor s az önirónia nagyobb szerephez juthat, sőt igazából ezek határozzák meg e kedély alakulását. S éppen a humor, „a tragikum ünnepi fönségét” „önironikus mosolyú melankóliában”¹⁷ feloldani képes hajlandóság az, ami a poétikai szubjektum kedélyállapotában, bonyolult testi-lelki hangoltságában, identitásában elmozdulást, változást idéz elő, s már nem „sötét rosszkedvről” van szó, sokkal inkább valamiféle reflexív józanságról beszélhetünk, amelyben „más fény-árny arányokat” teremt az érzelem.

(Józanság, holdkelte, szemrés) A harmadik tömbben a lírai szubjektum egy tragikus, egész addigi és elkövetkező életét meghatározó eseménnyel szembesül: gyermeke halva születik meg. Az abszolút tanácstalanság és értetlenség gyötrő érzése a hiábavalóság ilyenkor feltáruoló rémisztő és uralhatatlan végtelenségét ostromló kérdések megfogalmazásáig sodorja a lírai ént, ennek megfelelően zaklatottabbá válik a versbeszéd, amit jól mutat a „de hát” fordulat két versszakon belüli háromszori előbukkanása. Mindazonáltal a dikciót nem keríti hatalmába az „expresszív indulat”, amely a HÁROM NŐ-ből a harmadik hang némely megnyilatkozását jellemzi, a lírai ént egyfajta reflexív józanság, a létezés kegyetlenségeivel és kínjaival szemben tanúsított magatartása meg-

menti indulatainak elszabadulásától. A születés és a halva szülés összekapcsolódása, a létezés ezen extrém, defektív kombinációja a versfolyamból „a költészet nagy evidenciái”, rejtélyességükben és megválaszolhatatlanságukban evidens kérdései közül talán az egyik legmélyebbről örvénylőt veti a felszínre: „*Miért kell egy parányi / elkínzott agastyán-arcnak felszínre szállni / a nincsből? Csak azért, hogy süllyedjen újra vissza / azonnal, és hogy engem most már holtig kísértsen?*” De a versfolyam továbbáramoltatja a történeteket, a kérdéses, megválaszolhatatlan momentumokat éppúgy, mint a mindennapok természetes és riadt pillanatait. A tárgyilagos, könyörtelen kontinuitás ugyanolyan poétikai tényező, mint a verstereket, -helyzeteket, -beszédet átrendező éles váltások és törések egymásutánja. A kontinuitásra és a hirtelen törésre egyaránt jó példa a hatodik versszak „*jól van, / minden elmúlik egyszer*” rezignált konstatálása és a „*de hogy mind ezt a sok kínt [...] ezt menti, hogy leforog mind / nyom nélkül valami kozmikus lefolyóban?*” rejtélyes (és rejtélyességében költőileg evidens), a hiábavalóságot ostromló kérdése közötti kapcsolat s mindennek az előzményekhez és a következő két versszakban megfogalmazottakhoz való viszonya. Hiszen a rezignált konstatálás éppen a halva szülés tragikus eseményének a létezés történéseibe való betagozódására vonatkozik, amit a negyedik-ötödik versszak ad vissza, s a hatodik szakasz végén felmerülő idézett kérdés ezt a betagozódást illeti kétellyel, amely után a versfolyam megint csak a kontinuitástörés játékelemeit forogja ki. A törését azért, mert innen mintha egy másik költemény kezdénék olvasni. A nyugodtabb ritmus, az egyenletesebb ütemű versbeszéd, a rövidebb, egyszerűbb kijelentő mondatok, az anyaság jellemzőinek elősorolása arról adhatnak hírt, hogy a lírai én életében pozitív változások történtek. Ugyanakkor – s itt jut újra szerephez a kontinuitás – a „*Most csönd van, éjszaka, béke. A lét megint ép*” sor megtalált-elérkezett nyugalma mögött még ott munkál a kétely, bár erre az eldöntendő, hiábavalóságot ostromló kérdésre nem érkez(het)ik válasz sehonnan, hacsak nem egy totális NEM, de ezzel a NEM-mel a lírai én jelen kontextusban nem sokra megy (Rakovszky lírai szubjektumainak kételye többnyire önmagát felszámolni igyekvő, nem pedig mindenáron munkáló), ráadásul ezt a NEM-et az idő megszelídíti („*Apám, ő az idővel vigasztalt – ez azért / félig-meddig igaz volt*”), meg nem szünteti, csupán lehetővé teszi a lírai én számára, hogy elmozduljon a közeléből. Mindemellett a hold ambivalens metaforájának megjelenése táplálja, sőt fokozza azt a feszültséget, mely eddig is érezhető volt végig. A hold felbukkanása e versszakasz horizontján – nem véletlen, ezüstös fénye az egész költemény terét bevilágítja, az eddig megbújt részletek és momentumok mintha láthatóvá válnának, s az eddig látott, értelmezett dolgok is mintha új fényben tűnének fel; poétikailag, a költemény metaforikáját, szerkezetét tekintve pedig a NŐK EGY KÖRTEREMBŐL egyik csúcspontjához érünk.

A holdmotívumot Rakovszky költészetének elején, a JÓSLATOK ÉS HATÁRIDŐK-ben többször is a költemény meghatározó poétikai momentumává avatja, s leginkább negatív toposzként szerepelteti: „*lennék a hold jeges ragálya ellen / hatásos háziszser*” (CSILÁRLEHETŐSÉGEK), az IDŐTÖREDÉK-ben pedig – méltó előképeként a kórtermi holdkeltének – a hold „*saját tejszerű fényének szívárgó / levében*” egyszerre jelenik meg mint „*lélegző hiányidom*”, a megfajthatatlanság, a titokszerű metaforája és „*mint egy gyöttrő feladvány hirtelen / álombeli megoldása – kerek, / vakító evidencia*”. Később aztán a költőnő eltekint a hold képének szerepeltetésétől, talán már zavarja túl harsány expresszivitása, a direkt megfeleltetések kényszere, az egyértelmű megoldhatóságok rövidre zárása, vagy talán immár az éjszakai létnek nem a fényforrása érdekli, hanem a láthatatlan erővonalak rajzolatai. Bár Rakovszky soha nem konvencionálisan alkalmazza

metaforaként vagy más költői eszközként a holdat, s ez akkor is látható, amikor a hangsúlyosan majd csak A TRÓNFOSTOTT KIRÁLYNŐ soraiban visszatérő holdmetafora újráírja, elismétli, azonosítva magába emeli az előző felkeltekor még külön lévő „*jeges ragály*” és a „*saját tejszerű fényének szívárgó / leve*” attribútumait: „*Jeges befőtt / később, úszkál szívárgó levében tejféléren*”. Ugyanitt „*a hold / a sűrű plédbe éles lyukat éget*”, s tekintetének fokozott aktivitása már előrevetíti szem mivoltának, az égisten szemével való azonosításnak az egyiptomi mitológiai szüzséből ismert képét, amellyel végül is a NŐK EGY KÖRTEREMBŐL harmadik szakasza zárul. A hold tehát a harmadik körtermi vers horizontján kel fel újra, egy halva szüléssel kezdődő versben bekövetkezett fordulat után, akkor tehát, amikor – miként a lírai én mondja – „*mellcsúcsomból a forró gyöngöseség / hullámokban rezeg szét*”, amikor a zavartalan, egészséges születés semmihez sem hasonlítható eseménye bekövetkezett. Így egy különösen gazdag mito-poétikai játéktér nyílik a költeményben, hiszen a hold egyik nagyon erős mitológiai jelentésköre a születéshez és a halálhoz kötődik: egyfelől a ciklikus ismétlés, a halál képzetét jeleníti meg, másfelől a nőiség, a szülés-születés, a gyermekáldás kapcsolódik hozzá. A hold másik fontos, mitológiailag releváns jellemzője – kapcsolódása a szemhez, a tekintethez. Erre is történik utalás. A költemény végén újból felkel a hold, de már mint „*szemrés egy szenvtelen / kísérletezgető, gonosz kíváncsiságnak*”. (Érdekes exkurzus nyílhat ezen a ponton, amely persze visszavezet bennünket a születéshez. Ugyanis a hold szemként történő aposztrofálásából egy allúziókban gazdag eredetmítosz, ugyanakkor e mítosz leleplező, egyszersmind éltető játék bontakozhat ki: „*A szem könnyeket [rémyt] ontott, és az emberek [rémet] ebből születtek; az ember mitologikus eredete nyilvánvalóan egyszerű szójátékon alapul.*”)¹⁸ A vészjósó zárlat jelzi a megnyugvást találni mégiscsak képtelen kedélynek a szüntelen recsegésre és nyüzsgésre, a megannyi elrendezhetetlen mindennapi problémára és a felmérhetetlen távlatú borzalmakra éber jelenlétét; a lírai én azonban nem záródik be ebbe a jelenlétbe, a költeményszakasz vége nem hal el ebben a szólamban – az „Álmodtam-e...” eldöntendő kérdés formájában megfogalmazottak eldönthetlensége újbóli lélek- és kedélylehetőségeket nyit meg a lírai szubjektum számára, mindamelllett sokszólamúvá teszi e mito-poétikus zárlatot.

(*Mintha-élet és anyaghiba*) Míg a harmadik részben az álommotívum bizonytalan körvonalakból kérdéssé rendeződve kerül be a vers szövetébe – a lírai én és a szólam tekintetében is „felszabadító” kontextust teremtve –, addig a negyedik rész elején rögtön nagyon határozott álomleírással találkozunk, melyet ráadásul egy ténykijelentésben rögzít, tudatosít is a lírai szubjektum: „*A padláson a hajamba ragadt / egy denevér. Amikor fölemeltem / a bögrét, óriás svábbogarat / láttam, ahogyan úszkált körbe-körbe a tejben. / Mindez álmomban volt.*” Ez az álom aztán teljes mértékben meghatározza a vers további alakulását, a kezdet kezdetén *megjeleníti* a megtörtént és az elkövetkező eseményeket, előreutal és lezár, előrevetíti a későbbiekben bekövetkező csírátlanítási processzust, végzetkiforgatást, és lezárja, egybegyűjti az addigi élettörténeket, a megesettség állapotát csakúgy, mint az attól való félelmet és a mindennapi kiszolgáltatottság lélekölő pillanatait. Hiszen – anélkül, hogy álomfejtésbe gabalyodnánk, annyit a költemény értelmező (fel)fejtése mindenképpen megkíván, hogy megjegyezzük: a denevér egyes elképzelések szerint az anyaság szimbóluma, viszont a hajba ragadt denevér képe (lévén ez az állat más értelmezések szerint fallikus jelkép) a megesettségtől való félelem érzetét erősíti, ily módon készítve elő a későbbi kórházi abortusz aktusát, a megcsonkított, meghíúsított anyaság pillanatát, amelyet a tejben körbe-körbe úszkáló „*óriás sváb*”

bogár” érzékletes képe csak még jobban hangsúlyoz. A megesettség, a nem várt, sőt elkerülendő teherbe esés bizonyossága és az ebből az állapotból, léthelyzetből fakadó bizonytalanság közötti feszültség indítja el a lírai énben a visszaemlékezés processzusát, amely során rekonstruálja a vele történeteket, egymás mellé illeszti, a kitaszíttottság és a lefokozottság dramaturgiája szerint rendezi el az oly jól ismert és olyannyira meg tapasztalt történeteket, a marginális létezés színeit, helyszíneit és hangulatait.

A megelevenedő képek emlékezetünkbe idézik egy korábbi vers, a FÉNYES KUDARC atmoszféráját: amiként ott, itt is a „privát hőskorszakok” pillanatai, eseményei kerülnek előtérbe a „*végképp kilobbant [...] közidő*” helyett, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy a „*kudarc*” ironikus jelzője („*fényes*”) megkopott, egészen pontosan immár a „*gyér*” lefokozással és megszorítással érvényes. Ez egyfelől azt jelenti, hogy tovább már negatív aligha fokozható alulstilizált, alulintonált alakzat jön létre azt pótolandó, ami (volt) a kudarc, majd a fényes kudarc – valamiféleképpen tehát a létezéssel szembeni örökös *alulmaradásnak* (hogy ezt miként kellene érteni, s persze mit jelent *fölülkerekedni* a létezésen, lehet-e egyáltalán, vagy pedig ez éppen egyike „a lehetetlen megkísértése” című, olykor örült, máskor gyönyörű, de mindenképp paradox történeteknek, nos mindezt részint pontosan nem tudom, körülményesen, körüljárásszerűen tudnám csak meghatározni, végig ezen vagyok dolgozatomban, részint ezt a küzdelmet, ezt a lehetetlenségprogramot, mintha-életet reprezentálják többnyire a Rakovszky-versek), sőt a létezés misztériumát, tragikumát, esetlegességét, (bármilyen)csodáját elérni, formába rendezni képtelen, „*üres, homályos*” érzésekre föleszmélő én fájdalmának a szimulakruma teremődik meg. A kudarc fényének fakulása, a dolgok „*gyér fényben*” történő beállítása másfelől azt is jelenti, hogy a kudarc eseményét s élményét a lírai szubjektum többé nem tudja ironikus gesztussal a távolban tartani, önmagán kívülre helyezni – nem is akarja immár –, megérteni szeretné, valamilyen képp elrendezni magában. Emlékezésrekonstrukciója során ennek a nyomába ered, lebontja mintegy saját folytonosságát, bogozza jelenét, múltját – hogy ismét csak a FÉNYES KUDARC soraira utaljunk –, mígnem egy lazán odavetett „*satöbbi*” s az emlékezés lezárhatatlanságát, végtelenét jelző három pont után, a csírátlanítási processzust elszenvedve, az abortusz „*külsőségeinek*” képeit követően a lírai én „*Üres, homályos fájdalomra*” eszmél föl: „*Üres vagyok, szabad. / Fekszem kifözve és csírátlanítva.*” Ebben a föl-eszmélésben a nem várt megesettség tragikus bizonyossága és az ebből eredő nagyfokú bizonytalanság egyszerre szűnik meg, hiányt, torz, végtelenített, kitölthetetlen semmit hagyva maga után, amely iszonyú és kiismerhetetlen dramaturgiája szerint hol „*tervezhetővé és áttekinthetővé*”, hol elrendezhetetlen, amorf történetek halmazává teszi az életet. A föleszmélés pillanatában egyszersmind az emlékezésrekonstrukció is abbamarad, a folytonosság vissza(le)bontását felváltja a diszkontinuitás, a szakadozottság textussá szövése, a jelen képeinek: a csírátlanításnak és következményeinek egymás utáni felvillanása.

Mindeme változásokról a versszerkesztés, a központosítás is tudósít: az emlékezés viszonylag hosszabb, egységes tömbje, „nagy totálja” után négy snittel, éles vágással elkülönített szakasz, kicsit hosszabban kitartott „pillanatkép” következik, melyeken az üresség, a megrablottság, a (bele)törődöttség dominál. A PILLANATKÉP „*És most már hadd ne hadd ne / történjék semmi*”, „*szeplőtlen úr*”-vágyából-óhajából a megvalósulás durva „*anyaghibája*”, kibicsaklása folytán itt egy más minőségű úr teremődik: a megtörtént semmi lenyomatát láthatjuk, sőt a történő semmi folyton változó negatívját, kollapsusát, egy olyan immár lebonthatatlan, torz kontinuumot, amelyből mindenféle te-

losz lehetőségét kipörgették, amelyből „*kiforgatták*” a „*végzetet*”. Az itt megtörtént, elszenvedett atrocitás voltaképpen még kegyetlenebb és reménytelenebb – bár érzem, tudom, mily morbid s lehetetlen ez esetben az összevetés – mint az, amiről Plath beszél a HÁROM NŐ-ben: „*Egy atrocitás központja vagyok. / Micsoda kínok s bánatok anyja leszek majd?*” – mondja az Első hang. Rakovszky versében az anyai kínok és bánatok lehetőségétől, lehetőségfeltételeitől fosztatik meg a lírai én, vagy azon fájldalmakéitól, amiket anyaként kellene majdan enyhítenie, a nőiségben rejlő egyik (ha nem a) legszebb formától tehát, anyai mivoltának kiteljesedésétől, a végzetétől, önazonosságának instanciájától: „*A végzetet, mintha szélhordta magvat, / amelyből bármilyen növény fakadhat, // gyom vagy gyümölcs, de nem-várt, nem-akart, / kiforgatták belőlem...*” Ugyanakkor annak az atrocitásnak, ami megtörtént és történik, ez a lírai én nem központja, hanem elszenvedője: az atrocitás, a történő semmi s a benne támadt hatalmas (többé már nem szepölten) űr a lírai ént magát is elmosza, a végtelenbe tükrözi, érzékelhetővé teszi a semmibe sodródást és az újratelesülést-formálódást, egy pontos, jelentéktelen odavetésnek tűnő, sűrke megjegyzésként ható, elhaló mondatot olvasunk: „*Az élet a szabott sinen szalad, / két történés egymást kioltja, mintha / mi sem...*” Rakovszky az ilyen lazán, rezzenéstelen arccal odavetett, textust és kontextust szétziláló és megbolygató kijelentéseknek, „lezser bemonadásoknak” a mestere, az oda nem illő s persze a tökéletes illeszkedést ekként megteremtő mondatoké. A tökéletes illeszkedés poétikailag és szintaktikailag itt azt jelenti, hogy Rakovszky a történő atrocitás kellős közepén ilyen mintha-rezzenéstelen (valójában mély, folyamatos alteritást hordozó) mondatokkal/ban írja át (írja újra) a minduntalan kioltódó, szétrezgő, majd új alakzatokba rendeződő, folytatódó történéssort, életszövedéket. A történésekkel a mondatot is kioltó-elhalasztó három pont fölötti fehér üresség újabb mintha-rezzenéstelen mondatokat hív elő a semmiből, Elizabeth Bishop szép képével élve, ennek a költeménynek a medrében is végül „*a gyom-terelte ár*” hömpölyögteti a felbukkanó atrocitástörmelékeket, s nem a gyümölcslehetőségek teljesednek ki. S miként Bishop versében a gyom kettészeli, megosztja a szívet („*A kettészelt szívben ott állt a gyom*”), ugyanez a metsző mozdulat (persze más kontextusban) teszi Rakovszkynál „tervezhetővé és áttekinthetővé” az életet: „*a nyírt gyepe betoncsík, kavicsáv metszi át*” – függetlenül attól, hol vagyunk: egy városi parkban vagy egy kórház kertjében. Csakhogy míg Bishopnál a metsző és kettészeli mozdulat afirmatív-ironikus gesztusként hat, addig Rakovszkynál csak újabb atrocitások előhívója és legitimálója, irónia s afirmáció helyett nála immár inkább belátásról és tudomásulvételtől van szó. Talán ezért az elhalkulás a költemény végén. (A Rakovszky-versek atonális elhalkulására egyébként Lator László hívta fel a figyelmet: „*a sokszor zengéstelenül induló, meg-meghökölve emelkedő, világító közbeszéd és lecsavart líraiság közt vibráló versei rendszerint atonálisán halkulnak el*”).¹⁹ Az elhalkulásra tett utalás a tárgyalt mű esetében ugyanakkor csak részben igaz, mondjuk, a verszárlat egyik metszetében. Mert bizony a másik metszetben elénk vetülő kép roncsolást mutat, drasztikus behatolás nyomait jelzi: megfigyelhető, hogy a Rakovszky-költemény vége felé, a zárlatokban többnyire kozmikus horizontok nyílnak meg, mondhatni, *megugrik*, vált a vers, nos, ebbe a kozmikus távlatba ront bele, ezt „metszi át” egy erős anyagi vonatkozású momentum... Persze a (vég)kifejlet szempontjából e fontosnak tűnő különbség elenyésző: ugyanis mindkét metszetben a majdnem-irónia, alig-irónia s ekként már a rezignáció, a reményvesztettség dominál. Miért akkor mégis a mottó, a jelvéset, mely tüntetően mutatja, kitörölhetetlenül, diktátumszerűen előlegezi (mert az olvasást megelőzően prezentálja), hogy e költészet Sylvia Plath és Elizabeth Bishop költészete

között helyezhető el – két-két sor között éppenséggel, a szenvedés és szenvedély szélsősége, másfelől *arányos* fegyelmezettsége, már-már játékos kezelhetősége között: „*Fal, fal, fal, fölfalja őket a végén. / Lement a nap. Meghalok. Ez leszek*” (HÁROM NŐ) – „*Azt álmodtam, holtan feküdtem, / s töprengtem, egy sírban, vagy ágyon*” (A GYOM). Erre a kérdésre az ötödik szakasz adja meg a választ.

(„...*kívül magamon...*”) A meggyötörtetés, a reményvesztettség és a rezignáció totálissá válását az ötödik szakaszban ismét egy váltás, egy bravúrosan alkalmazott dramaturgiai megoldás akadályozza meg. Mert amíg a negyedik szakasz végén megnyíló kozmikus távlatot valóban egy drasztikus momentum metszi át, addig itt az ötödik szakaszban, amely az egész versciklus zárata is egyben, majdhogynem zavartalanul tárulkozhat fel a kozmikus horizont, sőt az egész versszak erről a feltárulkozásról s kibontakozásról szól, a horizont nyugodt végtelenségének és tisztán beláthatóságának a kialakulásáról. S ez pedig nem lesz más, mint a sikeres, örömteli szülés-születés megtörténte, melyben a lírai én is újjászületik. Rögtön a vers elején az újszülött arcát pillanthatjuk meg, mely arcban az elődök vonásai elevenednek meg, tükröződnek, úgy, mint ahogy „*a gombostűfejnyi gyöngyök*” ismételtetik „*a lámpa törpe mását*”. Ez a kép előlegezi meg azt a metaforát, mely aztán megnyitja a múlt, az emlékezés áramlását: „*mintha / tükrök sora támadna az időben*”. Borges írja a MÉG EGYSZER A METAFORÁRÓL című írásában: „*Általában csodálni szokás a metaforaalkotást. Pedig kitalálásuknál fontosabb, hogy mennyire célszerű helyen tesszük a képet a szövegbe és milyen szavakat választunk ki a meghatározására.*”²⁰ Nos, Rakovszky – maradjunk Borges kifejezésénél – célszerű helyen tette a képet szövegébe, hiszen az emlékezést, a múlt visszaidézését a szülés-születés ténye, bekövetkezte indítja be, s valóban, a metaforát rögtön az újszülött jellemzése után olvashatjuk, s a tükör-képekben aztán tényleg megelevenedik a régmúlt. Ami a szavak megválasztását illeti – még mindig maradva a borgesi intencionál –: a *tükör* kifejezés azért pontos, mert éppen a versszakasz legfontosabb mozzanataként kiemelt kozmikus horizont zavartalan kibontakozásának folyamatát képes megjeleníteni. A *mintha* is telitalálat, hiszen ennek az egész folyamatnak a megragadhatatlanságát, áramlásszerűségét, köztességét jelzi. De ha a köztes állapotot egy tükörsor által ábrázolják, akkor mégiscsak a végtelenség nyer valamiképp formát, és hát a születés – valóban végtelenség. „*A születés, az élve vagy halva szülés és változataik idézőjeles pillanataiban s környékükön a költészet nagy evidenciái példátlan játéktérhez jutnak...*” – utalhatunk ismét Tandori gyönyörű mondatára. Itt a *mintha* a példátlan játéktér közege, amely éppúgy lehet „*langyos, átlátszó öröklét*” (MINTHA), mint egy érzéketlen, durva *holott* gyenge ellenpárja, ugyanúgy utalhat látomásra, vízióra, amiként bizonytalan kimenetelű történést is jelezhet. És a megszülető gyöngyöző gyermekarc megidézte régmúlt s emlékezés bizony rejteget magában mindenfelét, „*langyos, átlátszó öröklét*”-lehetőségeket: ahogy a gyermekarcban újrászületik minden korábbi arc, ahogy a szemnek mindújra megmutatkozik ugyanaz a látvány: „*lángban és virágban / a városszéli vézna liget*”; de a minthára reagáló *holott* triviális jelenlétének a nyomait is őrzi e régmúlt s az emlékezés: az öröklétet megkérdőjelező, az elmúlást hangsúlyozó sírkövön a felirat olvashatatlanná válása, eltűntte végképp jelenvalóvá és valóssá teszi ebben a kontextusban a halált; persze a kezdődő vízió, a látomássá szélesedő történés, amelyet szintén feltár a régmúlt és az emlékezés, mindezt (tudniillik a jelenvalóvá avatott halált) vissza is vonja a család gyermekarcban inkarnálódó valamennyi előzőleg élt életének és kedves tárgyainak elősorolásával s megjelenítésével: „*Egy kártyakedvelő dédnagyanya, // vagy akiből*

csak egy fatörzs-recept maradt, / vagy egy elfeketült pille-bross, a kipergett / gyémántszemek helyén az üres foglalat, / vagy aki szépen játszott Schubertet, / vízmélyi fénytörésben egymásba bomlanak, / és mintha víz alól jönnének egyre feljebb, / míg nem a felszínen mind összeolvad / egyetlen archa”; ugyanakkor esetleges, bizonytalan kimenetelű történeteket is tartogat e család múltja s a családra való emlékezés, és ezeket a momentumokat megint csak egy jól elhelyezett s megfelelő szavakkal megformált metaforával írja le a költő: a téli ég érzékletes képeinek alakváltozatai, a „szétszórt tükörszilánokban”, a kiégett házban s a tócsákban feltündöklő és kihunyó égboltdarabkák – megannyi jele a létezésben rejlő, de a hétköznapi (át-, meg-, túl-) élést is meghatározó vészterhes kontingenciának: „*Feltündökölt és / kihunyt a téli ég szétszórt tükörszilánokban / kiégett ház tetőtlen szobáiban, a töltés / tócsáiban.*”

Mindazonáltal a születő gyermekarc beindította múltidézés nem egyszerűen csak emlékképek sorjáztatása (s ezt – tehát az emlékképek funkció többletét – jól mutatja például a második versszak, amelyen belül egyetlen emlék terében és idejében egy egész elmúló élet ábrázolva van a már gyermekkorban felismerhető és meghatározó jegyek [„*magas homlok, kissé csapott áll*”] megemlítésétől kezdve addig, amikor is „*a széles körmű kéz*” már „*nyugszik összefonva végleg...*”). Itt végtére is arra megy ki a játék, hogy a megszületett, ily módon állandóan ismétlődő és persze megismételhetetlen gyermekarcban hogyan idéződnak fel az addig élt életek, miként formálódnak újra az elmosódó vonások, tehát hogyan tér vissza mindújra ugyanaz, s egyúttal miképp válik ez az arc egyedivé, egyéniséggé. Egyszóval hogyan értelmeződik újra a halál a születésben, s a születés miféle halálmomentumokat rejt magában. Ez a lapos, kissé elkoptatott gondolat poétikailag gazdagon-evidensen járja be Rakovszky Zsuzsa kórtermi verseit. A „*költészet nagy evidenciáinak*” egyikeként. A mintha kontextusában a szülés-születés során mint kozmikus távlatú megnyílásban tehát maga a létezés is új megvilágításba kerül a lírai én számára. Hiszen – mint arra már utaltam is – a sikeres, örömteli szülésben-születésben maga is újjászületik. S valóban ebben a mozzanatban tudja csak igazán *ünnepelni* a létezés boldogságát, a tiszta létlehetőség forrását és megtestesülését. Ennek a felismeréséről s megéléséről szól az utolsó versszak, e már-már eksztatikus állapot eksztatikus leírását olvashatjuk itt: „*és mintha hol itt, hol ott / lennék én is, kívül magamon, míg egészen / kicsúszom, le, odáig, hol az idők alatt / valami fény, mikor még se nap, se csillagok, / hullámzó szédületben dobog: vagyok, vagyok...*”. A lírai én mintegy kívül kerül önmagán, kilép az én határai mögül, s a pusztá létezés elementáris élményét ünnepli egy másik én születésében. A boldog anya megszüli gyermekét, s megéli, hogy a gyermek ő maga és mégsem ő. A „*szelíden sugalmazott hétköznapi apokalipszis*”²¹ ellenére/ben itt mégiscsak „*Valami, túl a tér // s idő minden cselén*” („*ÚJ ÉLET*”), valami „*langyos, átlátszó öröklét*”-szerű történése és megragadhatósága sejlik fel. Amit a MINTHA című vers „*két szó között*” megelőlegezett („*Mintha egy langyos, átlátszó öröklét / lakná két szó között a senkiföldjét*”), azt a NŐK EGY KÓRTEREMBŐL utolsó szakaszában egy egész *versterben*, megformálható és megformált történésben tapasztalhatjuk meg. A szülés-születés mozzanatában megvalósult tiszta létlehetőség forrásából íme, az olyannyira vágyott „*csak-élni*”, csak lenni érzése és élménye marad. Ám – mint ahogy azt az „*ÚJ ÉLET*” című versben olvashatjuk – „*csak-élni nem lehet*”. Mégsem lehet. Mindig valakiként, valamiként létezőnk, mindig valakiként, valamiként identifikálódunk. S így már a csak lenni lehetőségéhez képest eleve megfosztás a részünk. A megsemmisülés ígérete lesz a létezésünk. Így fordul át, ilyen észrevétlen-evidensen a létezés a megszűnésbe, az elmúlásba, a születés ekként tartalmazza mindig már a halálmomentumokat, a törés-és megsemmisüleselemeket. Mindezek összessége – tehát a momentumok és a dra-

maturgiai rend: megteremtődés-kihordódás-kifejlés – adja meg Rakovszky Zsuzsa költészetében a zúzódás poétikáját. A zúzódás poétikailag és formailag a differencia és az artikuláció jelölésére szolgál. A zúzódás mint differencia és artikulációs közeg azt jelenti, hogy a Rakovszky-versnyelv nem „*a beszéd teljes folyamatosságaként*”,²² zavartalan áradásaként jön létre, hanem egy törésekkel szabdalt, állandó diszkontinuos mozgásban artikulálódik. Ugyanakkor a zúzódás – más szavakkal és a metaforikát kibontakoztatva – mint egzisztenciális hívószó „*belső sérülést*” is jelöl, „*a megsemmisülés igézetének*” első nyoma, „*a testi szenvedés, a megaláztatás, a kiszolgáltatottság, a női sors naturáliája*”²³ A kórtermi költemény a szülésben-születésben megnyíló kozmikus horizont feltárásával, a szülésnek-születésnek mint a tiszta létlehetőség forrásának és megtestesülésének az ábrázolásával, valamint a születésben rejlő halál-, törés- és megsemmisülésmomentumok gazdag kibontásával s kibontakoztatásával a Rakovszky-líra „*maximális eredménye*” lett. Mondhatni: remekmű.

Remekmű – az mindig valami más

A NŐK EGY KÓRTEREMBŐL *remekmű* abban az értelemben, ahogy például Tandori Dezső gondolja el a „*maximum-féle*” költészetet: „*Rakovszkynak van mit mondania [...], és ezt úgy mondja, ahogy ilyen maximális eredmény lesz; talán tévedek, ha azt mondom, hogy nekem »mint költészeti« jelent ez maximum-félét; nekem ez mint egy valami megteremtett dolog, nem hitt lehetőség, jelent.*”²⁴ De *remekmű* abban a paradoxiais, „*megtévesztően egyszerű és bonyolult*”, szélsőséges értelemben is, ahogyan Gertrude Stein vélekedik a *remekmű* kérdéséről. Talán nem tűnik túl távolinak s direktnek a rá való utalás, ha meggondoljuk, hogy „*művészetének különös jellemzője az elvont és a személyes mozzanatok egybecsengése: ahogy egy absztrakt (filozófiai) gondolat, az élet köznapi és esetleges mozzanatában találja meg pontos kifejezését*”²⁵ – amiként ezt Rakovszkynál is láttuk, hiszen filozófiai gondolat és az élet köznapi, esetleges mozzanatainak hasonló egybecsengésére csodálkozhatunk rá az ő költészetében is. MI A REMEKMŰ ÉS MIÉRT VAN OLY KEVÉS BELŐLE című esszéjében írja Stein, „*hogy a remekműnek nincs semmi köze az emberi természethez vagy az identitáshoz, az emberi szellemhez és a létezéshez van köze, vagyis magához a dologhoz, nem pedig viszonylataihoz*”²⁶ A szükségszerűségeknek s viszonylatoknak azért nincs semmi közük a *remekművek*hez, mert akadályozzák a *remekművek*et alkotó, „*teremtőerővel rendelkező szavak önállóságra*” (24.) való törekvését. Ezek a szavak, „*meg akarnak szabadulni saját múltjuktól, a kialakult jelentések rájuk vetülő árnyékától*” (uo.). Egy műalkotásban többnyire – és ezt Stein is nyomatékosítja – pontosan az identitás, az emlékezés, az idő, a tudás és az ezekhez hasonló jelentésudvarú, szükségszerűségeket és viszonylatokat magukban foglaló szavak népesítik be a konstruálódó játékeret, de ezek egyben korlátozzák is a játékot. Stein végtére is arról beszél, hogy a *remekművek* éppen ezektől a korlátoktól képesek megszabadulni azáltal, hogy tudják, sőt az őket alkotó és szervező játékmozgás felszabadításával *kivitelezik*, hogy nincs identitásuk. „*Nem rendelkezni identitással nem rendkívül nehéz de rendkívül nehéz tudni hogy nincs identitásunk. Lehetetlen mondhatná valaki de hogy mégsem lehetetlen azt épp a remekművek létezése bizonyítja mely épp ilyen. Tudják, hogy nincs identitás és megteremtik miközben az identitás nincs.*”²⁷

Ebben az értelemben *remekmű* a NŐK EGY KÓRTEREMBŐL, hiszen az identitásról, az emlékezésről, az időről, a tudásról és ehhez hasonlókról szól, anélkül, hogy azonos lenne önmagával. Anélkül, hogy lenne identitása. Mindig valami más, mert – hogy én is ismételjem magam, ugyanúgy, mégis kicsit másként mondjam – állandó törésben-töredezettségben, diszkontinuos mozgásban artikulálódik.

Jegyzetek

1. In: Rakovszky Zsuzsa: EGYIRÁNYÚ UTCA. Magvető, 1998.
2. Parti Nagy Lajos: KI BESZÉL A VERSBEN? RAKOVSZKY ZSUZSA: FEHÉR-FEKETE CÍMŰ KÖTETÉRŐL. *Holmi*, 1992/2.
3. Rába György: A VESZTETT ILLÚZIÓK MŰVÉSZETE. RAKOVSZKY ZSUZSA: EGY NŐ A KÖRTE-REMBŐL. *Holmi*, 1993/5. 740.
4. Parti Nagy Lajos: i. m. 285.
5. „FELSZABADULTSÁG ÉS VISSZAFAGYÁS”. Budapesti Katalin beszélgetése Rakovszky Zsuzsával. *Magyar Napló*, 1991/8. 14.
6. Sylvia Plath és Rakovszky Zsuzsa poézisének lehetséges érintkezését, a két líravilág közötti hasonlóságot és különbségeket már egy korábbi, Rakovszky Zsuzsa költészetéről szóló dolgozatomban előrevetítettem. Vö. MÉRTÉK ÉS METAFORA (Rakovszky Zsuzsa költészetéről). *Alföld*, 1998/4. 56.
7. Tandori Dezső: „BÁR ÁRNY KEZDŐDIK LÁBAMNÁL”. Sylvia Plath válogatott versei. In: Uő.: A ZSALU SAROKVASA. Magvető, 1979. 388.
8. I. m. 379–380.
9. Geher István UTÓSZAVA Sylvia Plath: ZÚZÓDÁS című kötetéhez. Európa, 1978. 178.
10. Tandori Dezső: i. m. 373.
11. Tandori Dezső: SEMMIT, HA EZT NEM. Rakovszky Zsuzsa verseiről. *Alföld*, 1992/4.
12. Tandori Dezső: „BÁR ÁRNY KEZDŐDIK LÁBAMNÁL”. I. m. 390.
13. Rakovszky Zsuzsa UTÓSZAVA Elizabeth Bishop A KÉPZELETBELI JÉGHEGY című kötetéhez. Európa, 1990. 76.
14. Uo.
15. A kifejezést Angyalosi Gergelytől kölcsönzöm: „A posztúra (ezennel bevezetem a szót a magyar nyelvbe) egyszerre szubjektív és objektív: tudatosan vállalt testi és lelki maga-tartás, ugyanakkor a külső körülmények által erőteljesen meghatározott szituáció. Helyzet, amelybe behelyeződünk és behelyezzük magunkat, s az ördög tudja megmondani utólag, melyik is volt előbb.” A. G.: HELYETT. PETRI GYÖRGY: SÁR CÍMŰ KÖTETÉRŐL. *Kortárs*, 1994/6. 119.
16. Németh G. Béla: SOK JÓ VERS KIS KÖTETBEN. RAKOVSZKY ZSUZSA HANGOK CÍMŰ KÖTETÉRŐL. *Holmi*, 1995/4. 549.
17. Uo.
18. Jacques Vandier: LA RELIGION ÉGYPTIENNE. P. U. F., Paris, 1944. 39–40. Idézi Jacques Derrida: GRAMMATOLÓGIA (Molnár Miklós transzformálása). Életünk – Magyar Műhely, 1991. 148.
19. Lator László: uo.
20. Jorge Luis Borges: MÉG EGYSZER A METAFORÁRÓL (Scholz László fordítása). *Nagyvilág*, 1997/3–6. 189.
21. Báthori Csaba: A HOLTAK BÜSZKESÉGE. RAKOVSZKY ZSUZSA HANGOK CÍMŰ KÖTETÉRŐL. *Holmi*, 1995/4. 551.
22. Jacques Derrida: GRAMMATOLÓGIA. I. m. 109.
23. Geher István: i. m. 172., 178.
24. Tandori Dezső: SEMMIT, HA EZT NEM. I. m. 70.
25. Beck András: REMEK HELY A MŰ (Gertrude Steinről). *Határ*, 1992/6. 22. Gertrude Stein a remekműről alkotott szövevényes gondolatmenetének megértéséhez, néhány szálának kibogozásához Beck András írását hívom segítségül. A továbbiakban csak az oldalszám megadásával jelölöm a tőle való idézeteket.
26. Gertrude Stein: MI A REMEKMŰ ÉS MIÉRT VAN OLY KEVÉS BELŐLE (Beck András fordítása). *Határ*, 1992/6. 28.
27. I. m. 30.