

# FIGYELŐ

## KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Rakovszky Zsuzsa: *Fehér-fekele*  
Jelenkor, 1991. 64 oldal, 52 Ft

### I

#### VILÁGÍTÓ KÖZBESZÉD

Előveszem az 1981-ben megjelent JÓSLATOK ÉS HATÁRIDŐK-et, kíváncsi vagyok, honnan hova jutott Rakovszky Zsuzsa. Első kötetét a Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó adta ki, negyvennégy oldal az egész. Későbbi két verseskönyve se sokkal vastagabb. Talán csak Nemes Nagy Ágnes meg Pilinszky János kezdte pályáját vékonyabbal. Hadd tegyem gyorsan hozzá: én ezt a termékeny természetlenséget nagy erénynek tartom. Ebből is kitetszik, hogy sokáig gyűjti a tapasztalatot, az erőt, mire rászánja magát a versírásra. Lírája talán éppen ettől olyan sűrű anyagú. Görcsös igényességéből csak új kötete második felében, a szerepversekben enged. Lazít eddigi verstechnikáján, az epikumban keres oldó-dást, akárcsak a vele ebben-abbon rokon Kálnoky László tette költői beszélyeiben. Kálnoky pokoli humora hiányzik ugyan belőle, de a leírás, a megjelenítés aprólékos-terjen-gős pontosságában kétségtelenül hasonlít hozzá. Egyébként Rakovszky Zsuzsa tíz év alatt jóformán semmit sem változott. Úgy látszik, sosem volt pályakezdő költő. Költészete lényegében egynemű, rögeszmésen mondja a magát, leginkább állandó rosszkedvét, a rosszul összerakott világtól való viszolygását, s ezt megint csak nem rosszallónak mondom, hiszen ez a gyönyörű rosszkedve segítette hozzá, hogy nagy korfestő versét, a DECLINE AND FALL-t megírja. Azonkívül is sok mindent. De én nem a versei belvilágáról akarok beszélni, legalábbis nem ilyen értelemben. Hadd idézzem első kötete első versének első

sorait: „Birtokba venni mért kívánjam / e meddő és solét időt? E nyirkos és / villanyfények között imbolygó délutánban / kinek érzékei ne sejtenek meg az év / legmélyebb pontját – a várakozás idejét, / az átmenetét? A közt vagy átjárót két ismeretlen / tér közt... A vonulást a kiszáradt medren át.” Igazán nagyszerű nyitány! Ha ennek az ajzott, sötéten fénylő dikciónak a legközelebbi rokonait keresnénk, először alighanem Füst Milánra kellene gondolnunk. De hagyjuk a rokonait! Sokkal fontosabb, hogy a huszoneves, de talán már a harminchoz is közel járó költő, az akkori lírátlán divattal dacolva, emelt fővel és teli tudóval zendítü meg gyönyörű altját. Mégsem kell sokat várnunk: néhány oldallal odább már ilyen zengéstelenül, daltalantalanul kezdü a verset: „A harmonikus sor divergens.” És a nyelv legszürkébb, legköznapiabb anyagából építü tovább a verset. Aztán már egyre-másra jönnek az ebben a hangfekvésben megszólaló versek kezdő sorok. („Nem érdemes megjegyezni”, „Egyrészt a nagyságok”, „Egyetlen döntés is elég”). És még sűrűbben öthat évvel később, a TOVÁBB EGY HÁZZAL-ban: „Itt eddig még nem, itt többé soha”, s itt már arra is odafigyelünk, hogy akkorra a fakó, zengéstelen nyelv hézagossá, töredezetté „romlik”. Folytathatnám a felsorolást, de akárhány példát hozhatnék az ellenkezőjére is: egy-két lappal odább megint telten, édesen-fájdalmasan szárnyalnak fel a költemények.

Majdnem találomra kiválasztok a FEHÉR- FEKETÉ-ből két-három verset. Találomra, mert szinte bármelyik darab rávall az egészre. Legyen az egyik a már a címével is sokat eláruló MINTHA. Úgy értem: kihívó jelentéstelenségével. Máskor ezt a szerepet a nyitó sor szokta játszani, az tudatja az olvasóval, hogy mire számíton. Vagy: az csalja lépre, ha elég gyanúdan, hogy váratlanul érje a fordulat. Legyen a másik a PAPIRHAJÓK. Ez utóbbi így kezdődik: „Hogy korszak és körülmény aknazárja / százszázalékosan... azért ne hidd! / Mert hogy lélekben persze...? Nincs kizárva. / Mondjuk, hatévesen az Ikva-híd / rozoga korlátján jól áthajolva”. Csak a lírai tenortól őrizzen az Isten!

Használjuk hát, ha csak lehet, a nyelv könnyen porló malterét, a házibulik sóderét, az értelmiségi dumát vagy akármilyen zsargont, csak simuljon bele a vers a színtelen közegebe. És ha az imént idézett részletben a vers elhasznált-kilúgozott nyelvi anyagába mégiscsak bekerül egy metaforaféle, az „aknazár”, máris fertőtleníti, lefokozza a semmiféle lirizálással nem gyanúsítható „százzszázalékos”-sal. És jön aztán a laza csuklóból odadobott „merthogy”, jön az emlékezetből előhívott kép esetlegességét megengedő, de azért hitelet is biztosító, lehető metaforává lényegülését is előkészítő „mondjuk”. Mert persze kiválaszthatna Rakovszky bármilyen más képsort, jelenetet is, az is csak azt jelentené, amit az Ikva-híd alatt elúszó papírhajók. Hogy „valahol, valami tiszta, valami jó” várja a papírhajóember „jelképes részeit”, de ezt a jót is tüstént leszállítja a viszonylagosság szintjére. Mert „a megtapasztalt mostoha édes visszáját” csak a képzelet, „hozza létre”. És az az egyetlen metaforát sodró mondat minduntalan megtörik, függőben marad, befejezetlenségével kínálja a sok vonallal körülrajzolható lehető befejezéseket, de az is lehet, hogy nem is érdemes befejezni, mert olyan, mint az oldott fecsegésben megnyilatkozó, a világot hiányosan és töredékesen felfogó, hiányosan és töredékesen körülfogalmozó tudat. De térjünk át most a MINTHÁ-ra. Az iménti és annyi más prózaian indított verssel ellentétben, abban fesztelenül megszólal a líra. A kép visszafogott, takarékos, mégis tartalmasan pontos. Közvetlenül mögötte ott érzik a látvány: „A vedlett, sárga gyógyszerállót előtt / a letarolt, hideg parkban a gőz / vízszintű csapong a gyógyvizet medence / zöld négyzet fölé.” Nincs szó, amely valamivel ki ne egészítené a képet. Rakovszky ért hozzá, hogy az egészet besugárzó részleteivel rögzítse a tárgyi világot. (Ez a tárgyakra érzékeny figyelem teszi valamiképpen mindig nyilvánvalóan személyes hevületű költészetét végül mégiscsak személytelenné, tárgyiassá.) Az, ami Rakovszkyban van, ami a verseiben így vagy úgy megnyilatkozik, sokszor mintha nem belőle, hanem a tárgyaktól, a színterektől áradna. Akár a súlyosan anyagszerű tárgyak együttese, akár egy rét, akár egy szobabelső azt a (bocsánat a léhának tetsző mondatért) kódösen-homályosan sajtó-tündöklő depressziót árasztja, amely, persze, az övé

vagy éppen a nemzedékéé. Ha a „vedlett, sárga” nem volna is több, mint amit egy jó fényképezőgép lencséje is képes rögzíteni, a „letarolt, hideg park” már szinte berzsenyisen vagy hölderlinesen telített kép, egy cseppet sem szenttelen leírás, már csak felhangjai miatt sem. Ez csak stílushangulati megfelelés, másutt direktőbb intarziákkal is találkozunk, nemcsak az egyik versbe záró sorul beépített „csalpa vak remény”-re gondolok, hanem az olyan, csak a beavatottnak szóló utalásokra, mint az ÁTTETSZŐ TÁRGYAK Lautréamont-motívuma („Varrógép nincs”), vagy a MINTHA Villon-áthallása („tavalyi hó, tavalyi hó”). Mégis, mindez éppen csak jelzi, hogy a rajz költői hevülettel készült. Hanem aztán a gyógyvizet medence óvatosan lírai „zöld négyzet” fölé „vízszintű” csapongó gőz egy alig észrevehető kis mozdulattal az enyhén választékos szóalakkal érezhetően megemeli a, mondjuk, tárgyilagossá-szenttelen leírást. Itt Rakovszky Zsuzsa a nyelvben (stílusban) helyezte el azt a ködlámpát, amelytől a fakó közbeszéd világítani kezd. (Hasonló szerepe van a PAPIRHAJÓK laza társalgónyelvét hirtelen meghökéltető „beléotól”-nek: ez az ugyancsak választékos ige a „beleakad”-ot helyettesíti. (A következő hat sorban a látvány remek leképezése lobbantja fel a verset: „Jönnek, kerengve, árnyékfoltok a ködben: jobbra-balra / elhúz, ha varjú, rézsűl az avarra / inog le, ha levél, vagy tapogatva / kiköt a síkos lépcsőn, lefaragja a / belső éleket.”) Ez már, hogy úgy mondjam, gádástalan líra, hatsornyi zsúfolt mozzanatok, foltok és vonalak festőszemre-kézre valló gazdagsága. És ha már emlegettem Rakovszky törmelékeshagyományos mondatait, kimódolt pongyolaságát, hadd ünnepeljem most ezt a másféle virtuozitást: ez a viszonylag (viszonylag, mert vannak félversnyi, oldalnyi nagy mondati is) hosszú mondat kevéssé van ugyan felkészítve, mégis valahogy barokkosan sűrű tagjai hézagatlanul torlódnak egymásra, bonyolult rajza mégis tiszta, egyetlen pillantással átlatható. Ezúttal nemcsak egy-egy szó, hanem az egész mondat szerkezet világít, visszafelé is felgyűjtja a prózát. Hasonlóképpen a GYERÉKKORI ÖREG NŐK-ben. Ott is atónálisan („Mi is volt még?”) indul, leltárszerű felsorolással folytatódik a próza és a líra határmegszegésén lebegtetett vers, s a kétfajta versépitő elem, a poétikus és a nyelvi kacat közt ma-

gasra szokik a dikció. („Közben az idő úgy megy, mintha volna / még s az övék: hol zölden, hol fehérén / habzik föl, a soha az új nevén nem / hívott teret futólag rózsavészbe / döntve, vagy hó-szellemképpel tetézve / az emlékmű-oroszlán bronzsörényét.”) Hadd hívjam fel a figyelmet külön is a „hó-szellemkép”-re, ennek a derengő félmetaforának az evidenciájára.

A MINTHÁ-t a leírást hirtelen meglóditó képnel hagytam el. Azután egy olyan kép következik, amely köznapias is, meg már-már apokaliptikus is, természetelvéen pontos és borzongatóan álomszerű, Füst Milán nagy versszinpadjain is helye lehetne: „Szár az és sötét / szellemrajt zörget egy-egy széllokés / ide-oda.” Nagy tere, homályos mögöttes tartománya van ennek a képnek, noha, persze, a látvány nagyon is hétköznapi: a szélben ide-oda sodródó száraz levelekről van szó. Innen már csak egy lépés, hogy a vers elváljon a látványtól, hogy a leírásból felszökjön Rakovszky jellegzetes töprengő spiritualitása. Egyszer csak úgy érzi, hogy a világ olyasmiket állít eléje, ami már közvetlenül rá vonatkozik. Toprengeése mégsem válik igazán személyessé. Ahogy a GYEREKKORI ÖREG NŐK olyan szuggesztíven megjelenített tárgyai, képei, szereplői mögül egyszerre csak kifeslik a világ személytelen esendősége, romlandósága, ahogy a LAKÁSMŰZÉUM „stíl- és eszmétörténeti” szembesítéseiből nem egyszerűen egy generáció ifjúságának személyes és történelmi emlékezete lép színre, hanem a mindenben mindenkor ott lappangó „végleges otthontalanság” „lágas tere és dermesztő tele”, vagyis egy olyan egzisztenciális közérzet, amely ugyan dugig van az itt és most kitorölhetetlen tapasztalataival, mégis mintha egy nagyobb, természetől való szorongásnak adna helyet. És így jut el a PAPÍRHAJÓK-ban a gyerekkori látványtól a látvány felett irizáló, de attól el nem szakadó fél gondolat sorhoz. Félgondolat, szerencsére, mert mielőtt még bölcséleti sémává merevülne, egy bizonytalanul lefelé ereszkedő kérdő mondatban máris visszatérül a sokkalta gazdagabb határozatlanságba. A MINTHA imént említett kísérteties képe (a „zörgő szellemraj”) után ugyanilyen természetesen billen át a vers a metafizikai sejtelmek tartományába. „Olyik beletalál a / medencébe: zöld ál-tülvilágba, / a forrongó meleg üveg alatt / ragyog: hiánytalan, színes halott.” Felhí-

vom a figyelmet az olyik választékos-kosztolányis hangulatára, vagyis a Rakovszky-vers széthúzó stílárisk alkotóira, a belőlük készülő mégis-egynemű versszövetre. És hadd utaljak a látványt az elvonatkoztatás felé terelő „forrongó, meleg üveg”-re (a FEHÉR-FEKETE „hullámozó tárló-üvegé”-nek közeli rokona ez a kép), mert itt, a vers közepén hangzik fel először a vers talán legfontosabb szólama, a „lan-gyos, állátszó öröklét”, vagyis a csupán „két szó között”, de mégiscsak átélhető örökkévalóság. Ez persze éppen úgy csak tűnékeny ábránd, múltó közérzet, mint a szorongás vagy a mulandóság. De máris túlságosan sokáig időztem a tartalomnál. Én azt akarom érzékeltetni, hogy jut el Rakovszky Zsuzsa a látványból, a tárgyi világból kiváló versben a viszonylagos absztrakcióig. A vers sokszor önmagukban is sokértelmű és sokalakú tárgyi elemei és elvonásai között állandóan ide-oda jár valami áram, az teremű meg azt a kohéziót, amely összetartja, de nem kényszeríti egyetlen jelentés felé.

Ha annyit beszéltem Rakovszky verskedéseiről, hadd szóljak egy szót a verszárásairól is. „Így lehet, úgy-ahogy, megtartani” (mármint a viszonylagos öröklétet), olvassuk a MINTHA végén. „Bár nem döntöd el soha / mánek nevezd el: emléknek? reménynek?”, erre fut ki a PAPÍRHAJÓK. „Van? Nem tudom. Van? Tényleg nem tudom.” Ez meg az „ÚJ ÉLET” befejezése. Ezeket a mondatokat nem azért idéztem, hogy Rakovszky Zsuzsa szkeptícizmusáról, agnosztícizmusáról, mit tudom én, micsodájáról értekezsem. Most is a versei természetéről szeretnék beszélni. Azt akarom mondani, hogy a sokszor zengéstelenül induló, meg-meghökölve emelkedő, világító közbeszéd és lecsavart líraiság közt vibráló versei rendszerint atónálisan halkulnak el. A líra „angolosan távozik” a nemegyszer nagyszerű szinpadról.

Akár szerepverset ír, akár első személyben, maga beszél, mindenképpen úgy tesz, hogy Rakovszky Zsuzsa rejtőzködő hajlamú költő. Nem szívesen adja ki magát, legfeljebb az interjúkészítők kérdéseire válaszol olykor gyanútlan őszinteséggel. Gyanútlanul, mert elmondja, hogy pályakezdekor „nem tudta, mi a divat” (ez még hagyján, ezt még dicsekvésnek is lehet érteni), hogy a mesterekhez, a mintákhoz való kapcsolódásban „a

kulcspont a hagyomány volt”, hogy „*valamely avangárd irányzathoz semmiféle kapcsolódási felületet nem tudnék találni*” (egy nála dörzsöltebb lírikus erről inkább nem mondana semmit), s azzal folytatja, hogy „*igen hozzávetőleges megfogalmazás lenne, hogy a »formához«, illetve a formáltsághoz vonzódok. Talán fontosabb, hogy a költészetnek s az irodalomnak azt a fajtáját becsülöm, amelynek ábrázol, amelyikbe bekerül a világ*”. Hogy csakugyan ábrázol, hogy csakugyan benne van a világ a verseiben, azt nem is érdemes tovább bizonygatni. Legfeljebb azt tenném hozzá, hogy az a világ az ő természete szerint való, hozzáigazodva, vonzásának engedve van jelen. Éppen erről próbáltam beszélni. Ami meg a formához, a formáltsághoz való vonzalmát illeti: azt szerettem volna nyomon követni, hogy formálja meg a közömbös anyagot. Mert persze forma az is, ahogy a versebe tett világ elrendeződik, ahogy helyét-terét kitölti, nyelvi-képi alakot keres magának. De szeretnék néhány szót mondani a szorosán vett formáról is. Valahányszor elolvasok egy-egy Rakovszky-verset, az az első benyomásom, hogy meglehetősen laza szövé-sű, bár mégis biztos kézzel megformált szabad verset olvasok. Mi is illene jobban ehhez a drámaian meg-megsűrűsödő, de többnyire kisszerű világhoz? A prózához? A közbeszédhez a dikció legmagasabb pontjairól is vissza-visszatérített előadásmóddhoz? De másodszori olvasásra észreveszem, hogy sorai többnyire hibátlan jambikus sorok, ha kényelmesen vagy éppen lomposan araszolnak is előre, kivetnivalót a legfinnyásabb akadémikus pedantéria se találhatna bennük. Ha még jobban odafigyelek, az is kiderül, hogy versei rímelnek, nem feltűnően, nem kedvtelve csinálja, sőt mintha éppen abban lenné kedvét, hogy hibátlan technikáját alig-alig vesszük észre. Az ember hajlamos azt hinni, hogy csak valami kényszernek enged, de egyébként a rímet már-már titkos bűnnek érzi, amit jobb elrejtteni a mások szemé-lőle elől. Néha nagyon fakó rímek a rímei: „*hagymahéj közt – a fű zöld, pathányt – vörös láng, Valériána – kirohanás a, avangárd – megoldás*”. Nem egyet Szabó Lőrinc is megirigyelhetne, ráadásul úgy pántolják meg a verset, hogy szinte észrevehetetlenül belesimulnak a szövegbe, sehol meg nem döccentik, ki nem térítik természetesen medréből a mondatot. Lehet, hogy

vonzásukkal, sugallataikkal mégis váratlan irányba terelik? Vannak aztán még kitanultabb, nemritkán félbetört szavakkal kicsikart tompa összehangzásai, dallamtalan rímsejtelmei, nem csoda, ha átsiklunk felettük. Még nagyobb bravúr, hogy máskor meg telten kizengeneti a rímet, mintha Kosztolányi vagy Tóth Árpád volna a mintája („*Anna – kanna, tévé – lángfejevé*”), s mégis, ezek is valahogy a figyelmünk alatt maradnak. Vannak aztán belső rímek, játékos diszharmóniai („*dél – dól, hó – hó*”), akart vagy akaratlan betűrímek („*fi-logtassam finom, vérlázító fölényem*”). Lehet, hogy a rejtőzködő forma mögött rejtőzködő természetét kell sejtenuünk? Vagy ebben is költészete kétfelé húzása nyilvánul meg? Hogy egyszerre tud nyersen prózai és önfel-letten lírai, dallamtalan és dallamos lenni?

Lator László

## II

### KI BESZÉL A VERSBEN?

Ami miatt Rakovszky költészete a számomra megkülönböztetetten fontos, az mindenekelőtt lenyűgöző szenzualitása, nyelvi-lírai érzékenysége, plaszticitása, az, hogy elementárisan, végletesen lírikus, ennek minden fedetlenségével és kiszolgáltatottságával együtt. Ugyanakkor e szükséges, de ilyen szinten mégis kivételes készségeket, saját par excellence lírai természetét képes egy hűvös, már-már gyanakvó kívülálló tudatosságával működtetni, úgy iparkodni az „isten-i adománnyal”, mintha az valamely szürke tehetség volna csupán, fejleszthető, tisztos és behatárolt. Rakovszky úgy ír verset, úgy dolgozik, mintha nem volna eleve vers bármi, még magától sem hagyja magát elkönyölni és elteríteni. Megküzd azért, aminek eleve birto-kában van, nem mintha nem volna tisztában képességeivel. hanem mert nagyon is, tehát tudja jól, hogy a valódi művészet mindig a tehetség többje, s a teljes személyiség, a saját világ csak így, csak ezzel a kettős énnel fejzethető ki, azaz csak „*így lehet úgy-ahogy megtartani*”. Mindez, riadok meg mindjárt a pátosztól, eléggé általános ahhoz, hogy igaz legyen, mégsem írhatok mást, mint hogy a „*lestivé tanult tudás*” teszi e költészetet számomra való-

vá, eksztázis és aszkézis adott, illetve versről versre teremtett egyensúlya: az elragadtatott, slamposan szabad világteremtés egyfelől s a rigorózus, fegyelmező forma, reflexiós képesség és kényszer másfelől. S az, hogy *mindazonáltal* nincs egyfelől és másfelől, csak a bonthatatlan, öntörvényű mű van, a vers, ez a küismerhetetlenül ismerős masinéria mint önmaga mozgatója és mozgatója, test és tudás tanult tanulhatatlansága.

Számomra ez a költészet kezdettől fogva a lassú, szerves változás, a folytonosság költészete, nem pedig a nagy váltásoké, látványos fordulatoké. A hang, amin megszólalt, a tónus alapjában mindmáig változatlan, ahogy ön- és világszemlélete is „csupán” mélyül, bölcsül, befelé teljesedik. Erősen kumulatív költészet Rakovszkyé: ami utóbb van, nem semmisíti meg a korábbiakat. Értelmez, körbejár, új és új rétegeket pólyál önmaga, azaz a lírai hős személyisége köré, koncentrikus köröket ama mag köré, amit leginkább éneknek vagy – ismét csak megszorítva – lírai éneknek nevezhetnék, s ami, természetesen, nem tart, nem *halad* versenylóként vagy sebesvontaként valahonnan valahova, noha mozog, minden ízében és rétegében alakul. A leszűkített léletterek, amikben, s a beszűkült, beszűkített lehetőségek, amikről szól, ugyan lehetővé sem, de szükségessé sem tették a radikális modor- és szemléletváltást, hiszen éppen ez Rakovszky radikalizmusa, a konok és csendes állandóság, a személyiség és mű lehető egysége egy túlpangó, majd lázasan túlváltozó kor kulisszái között és ellenében. Rakovszky minden militánság, külső szerepkényszer, művészetén túli célképzet nélkül érzékíti meg, érti és érteti meg a világ *réséből* részét, ez az egyetlen módja, hogy ne a világ darálja be őt, így lehet benne és kívüle, így lehet szabad. S így, anélkül hogy különösebben „akarná”, így válik e szerveség, állandóság, hogy ne mondjam: kiszámíthatóság, mely persze sors és alkat kérdése is, magánérdekből közérdekké, szelíd, de félreérthetetlen ajánlattá a túlélésre, a lehető teljes életre. Változásai és módosulásai ezen belül, e nagyon erős állandóságon belül értendők és értékelendők. Úgy lett költészete az elmúlt évtized alatt súlyosabbá, hogy mit sem veszített tartásából, s ami legalább ennyire fontos, elevenségéből.

Furcsa talán, s ellentmondásnak tűnhet, hogy előbbieket egy olyan kötet kapcsán írom le, ami legkönnyebben és legegyszerűbben a váltás, a hangsúlyozott változtatás felől közelíthető meg, s egyáltalán nem ok nélkül látszhat fordulópontnak Rakovszky pályáján. A továbbiakban ezt az ellentmondást kíséreltem meg feloldani, „bizonyítani”, hogy amit korábban magam is éles fordulatlaknak, már-már műnemváltásnak éreztem és értelmeztem, az inkább az eddigi kötetekben rejlő tendenciák meghosszabbítása, logikus, Rakovszky saját logikája szerint elengedhetetlen végiggondolása annak, hogy *ki beszél a versben?* – de ez a vers még *ugyanaz* a vers, a kötet epikus karakterű HANGOK-ciklusa inkább a vége valaminek, mintsem kezdete, s noha Rakovszky valóban eljutott a műnemváltás küszöbére, e határt egyelőre nem lépte át. S tűnjön bár magyarázkodásnak, le kell írnom, hogy ez sem pró, sem kontra nem értékítélet, a FEHÉR-FEKETÉ-t jó könyvnek, a korábbiakkal egyenrangúnak tartom, öröm volt olvasni, túl ezen segített tisztázni a magam számára is néhány dolgot szerepről, nézőpontról, a líra epizálódásáról. Az ilyenfajta tisztázódás, bizonyos fokú átrendeződés mindig kétely és bizonytalanság, ahogy a műben magában, úgy az olvasóban is, kérdőjeleim tehát – s itt a magyarázkodás vége – nem a kötet értékét és minőségét illetik.

„A »még mindig« letelt, ez már a »márho«?” – kérdi egy korábbi verse végén, s a FEHÉR-FEKETÉ-re vonatkoztatva magam is e kérdést kell feltegyem. A kötet mindössze huszonkét verset tartalmaz, két ciklusba rendezve. Az első, a FEHÉR-FEKETE tizenegy, az egyszerűség kedvéért, lírai verset, a második, a HANGOK, ugyancsak tizenegy „epikodramolirikus” művet tartalmaz, jószérivel *három* műnem határára: drámai monológként fölvezetett epikus tárgyakat versben. A könyv szerkezete tehát módfelett, mondhatnám „gyanúsán” egyszerű, s erre az összegyűlt anyag valóban kétféle karaktere csak részben magyarázat. E kettéosztással a költő határozottan, látványosan elkülönítte a könyv első, „még mindig” és második, „már” részét, így maga is az éles váltásra téve a hangsúlyt. Részben tematikai, de alapvetően narrációs szempontból rendezte így a verseket, aszerint, hogy *ki beszél bennük*, hogy „még mindig” az „én”, a hagyományos lí-

rai hős, avagy „már” egy külső hang, teremtett alak. Rakovszky néhány ilyen értelmű nyilatkozata mellett ez a szerkezet készlet arra, hogy ezúttal magam is inkább e nézőpontváltásról, műnemváltásról, illetve nem váltásról írjak, s kevésbé a versek kétségtelen – Rakovszkytól persze megszokott – magas színvonaláról, önértékéről. Előbb azonban, legalább imitálva az ismertetés szabályait, a kötet első, lírai ciklusáról.

E versek hangnemüket, jellegzetes beszédmódjukat tekintve mintegy folytatásai az előző köteteknek, főleg a TOVÁBB EGY HÁZZAL címűnek. A helyzet az, ami megváltozott, a kontextus, amiben feltevődnek Rakovszky kérdései, hogy hogyan is kell, kellene és lehetne „élni”. Ama lírai hős az évtizedes, lassú átmenet alatt jobbat és egyebet nem tehetvén, berendezkedett az ideiglenesben, küsmerte és belakta „*hország és körülmény aknazárját*”, s most, az ugyan várt, de igazán már nem is remélt explicit változások idején, ha szétvén, mérlegel, dönt és összegez, arra kell rájönnie, hogy kérdései itt is és most is érvényesek, s hogy válasz, „megváltás”, ha van, ezentúl is csupán belülről remélhető. „*A szem nézete*” („*Minden úgy jó, ahogy van*”) és az agyéütközik össze a kötetnyitó versben, „*egy végtelen védő- és vádbeszéd / folyik egyszerre s szortirozza szét / – melyik ki mellett szól – a képeket*”, s épp a fő kérdés, hogy „*egész-igen, vagy az egészre nem*”, nos, épp ez nem dönthető el „*egy fehér-fekele logika*” szerint. „*El kell döntenem*”, mondja, hajtogatja Rakovszky, s nem dönthető el, sugallja a címadó vers, ahogy például a LAKÁSMŰZEUM, a MINT vagy a DECLINE AND FALL is. Nem dönthető el, fehéren-feketén legalábbis nem, hiszen ami a mélyben, valóságosan ütközik, az egyrészt a múlt mint olyan („*a parancsuralmi klasszicizmus*”), valamint a személyes, saját múlt („*a megúvoit szabadság / pár mégis-négyzetcentimétere*”); másrészt – immár a mű, az objektívált „én” szempontjából – az erkölcsi döntés vagy-vagy kényszere ütközik össze az érzéki-esztétikai kifejezés és természetével. Marad tehát, innen és túl fehéren, feketén, a villámló szürke, a feloldhatatlan döntéskényszer, miközben az ideiglenesség, ontológiai értelemben, végleges otthontalansággá változik, „*a még mindig letelt, ez már a »már«*” – ahol már várni sincs mit.

„Modellálni” próbálok, persze tűnök, a lé-

nyegéről beszélnek, azaz arról, amit itt és most a „lényegének” vélek, s közben talán épp a lényegét vétem el, hisz a „dráma”, amit e ciklusban látni véltem versekbe, részletekbe, a gyönyörű anyagba ágyazódva, a maga esztétikai (és-és) közegében korántsem ilyen egyértelmű, értelme jóval bonyolultabb, hiszen vers, s az ilyesfajta „fordításkísérletek” során épp az vész el belőle, ami költészet. Hisz Rakovszky minden okossága, tárgyiasága és fegyelme mellett vérbő, szertelen lírikus is, ahogy egy tájat, hideg delet, tárgyat, egy vízcsapot, „*madárfejl kisisten*”-t megjelenít, nos, ez az, ami utánozhatatlan. S innen nézve, márpedig innen kéne, e kötet, ahogy a korábbiak is, „reménytelenül” gazdag, nincs helyem és terem „mindenre” kitérni, jószerevel épp arra nincs, amiből az egész, a „dráma”, a mű összeáll – pótlék hát minden elemzés, hasznos és reménytelen.

Mert igaz ugyan, hogy Rakovszky kezdetől fogva viaskodik, nosztalgikusan-ironikusan „kokettál” egy hajdani, polgári múlt, mielő otthonos anakronizmusával, s igaznak tűnik, hogy a LAKÁSMŰZEUM például az ezzel való leszámolás csúfondáros, rezignált és eredménytelen kísérlete, hiszen amannál „*adoleszcens álmaink lakótere*”, a panel (s mindaz, amit a korszerű „*fém- és üveglakás*” jelent) sem jobb, s noha „*leporolni a polgárt nem maradt más*” – immár egyik tér és kelléktár sem élhető és lakható be adekvát módon. Ami múltként juthatott volna, éppúgy nem működött, mint ami jutott, de utóbbi legalább személyes volt, megélt volt, így – főleg ha e rossz félmúlt jövőjeként amaz anakronisztikus múlt sejlik fel – nem kétséges a válasz, vagyis, hogy két muzeális közül nincs mit választani, marad „*a végleges otthontalanság / tágas tele és dermesztő tere*”. Szóval, mindez igaz lehet, csak épp imígyen kilügzőva a tapintható tárgyaktól, a vers lidércesen pontos részleteiből: praktikus és érdektelen igazság.

E versek újra, „még egyszer” elősorolják a kétféle múlt belső és külső rekvizitjeit, tehát a félmúlt köztes és homályos, ám mégiscsak saját és egyetlen idejét, valamint az akkor, mintegy viszonyításként felidézett s lassan karikatúrává jegesedő „polgári múltat”, s „búcsúznak” mindkettőtől határozottan és zavarodottan, mintha valami személyes rendszervégi takarítás folyna. A lírai hős újból

kézbe veszi, leporolja, más fénybe és polcra állítja megszokott emléktárgyait, a GYEREKORI ÖREG NŐK csésze-ködfelhőit, a vizes garzonban egymást szemén vetítő nagytükröket, a LAKÁSMÚZEUM „megviselt egyetemista mez”-ét, a greenwichi ócskapiacra transzponált ÁTTETSZŐ TÁRGYAK-at, ahol azok immár „a gyöngédség szelektív rövidlátása nélkül” szemlélhetők. Valamiféle kiürítés-kiürülés történik tehát, tárgyaké és halvány illúzióké, eltökélt, ugyanakkor szomorú enumeráció. A lírai hős megkísérel kibújni a bőréből, meghatározottságai alól, holott tudja jól: „Ennyit lehet: valódi tengerekre / indíthatod jelképes részeid, / s vizont.” A kísérlet, miközben „művészileg” eredményes, hisz huszonekét hibátlan vers a hozadéka, élet-célját tekintve eleve kudarcra ítéltetik, ahogy a cikluszáró versből ki is derül: a „tizennyolc féle mustár”-on túl nincs „ÚJ ÉLET”, legfeljebb más bőr van, valamiféle ironikus reinkarnáció, „úgy, ahogy a gyertyalángban / ködlik rossz útra tért albán közért- / pénztárosnőnek, fríz halász korában / hogy is volt...”. A ki- és átköltözés a kötet második ciklusában történik, illetve *történne* meg, *történne*, mert ama fríz halászok hangján ott is, legalábbis a költő albán közértpénztárosnője beszél, aki már-már maga a lírai hős, aki már-már maga a költő, noha természetesen mégsem az, de eről később.

Átrendeződés, távolságátállítás, alakváltás-kísérlet tehát ez a könyv, nem értékére, de jellegére nézve érzem úgy, hogy Rakovszky most, valami után és valami előtt, ki-csapolt motorokkal vitorlázik igen magasan, szétnéz, erőt gyűjt, reparál és kipróbál, tisztáz magában és magával néhány nagyon fontos, poétikai természetű, de saját jövőjére nézve kardinalis kérdést, s „eközben” emlékezetes versek sorát írja meg, a FEHÉR-KEKÉTÉ-t, a PAPIRHÁJÓK-at, az „ÚJ ÉLET”-et vagy AZ ELHAGYOTT LÁNY-t és a NARKOMÁN-t, ír továbbá egy kétségkívül maradandó, „nagy” verset a birodalom hanyatlásáról és bukásáról – és ír egy remekművet.

Rakovszky nem politikus költő, „csak” jó költő, tehát pontosan, sokaknál pontosabban látta és láttatta a „rendszer”, az elmúlt évezredek reménytelen erózióját, annyiban szölt erről ez a költészet, amennyiben erről a világról szölt, e nagyon is valóságos álvilágról. E vonulat, ami egyébként verscímeikkel alig ne-

vesíthető, nem kerülhette el az olvasó figyelmét, csak épp nem volt különválasztható az egésztől, egész szemléletébe és habitusába ágyazódott, evidens volt: közvetett és szelíd *ceterum censeo*. Sem modort, sem szerepet, sem „bátorságot” nem kellett váltania tehát, hogy megírja a DECLINE AND FALL-t, alighanem a korszak egyik leghitelesebb „rendszerváltó” versét, ezt a groteszk, kisszerűen nagyszabású elégiát, amely nem le- és elszármol, csupán előszámálja, „bevallja” mindazt, ami el fog tűnni végképp, a „parancsuralmi klasszicizmus” tárgyait, nyomasztóan ismerős rekvizitjeit. Ahogy a cím is, az aprólékos felsorolás, túlrészletezés is ironikus utalás Gibbon monstruózus munkájára – HISTORY OF THE DECLINE AND FALL OF THE ROMAN EMPIRE –, csak ami ott tizenhárom évszázad nagysága, császára, csatája, történelme, az itt műanyag szék, szénsavas üdítő, nőnap, kockaház, üzemegység. Vélhetnénk, a kegyetlen, személytelen irónia az ítélezőé, a kívül és felül állóé, ha a vers vége nem józanítana ki, nem fordulna tragikusba azzal, hogy mintegy csattanóként közli: mindez, e zsúfolt és sivár összevisszaság visszavonhatatlanul az életünk, csak addig, de „az emlékezel értékhözömbös mézében mumifikálva” mindaddig él, amíg mi, „akik élték őket”, élünk. Vagyis a „takarítás” – s így hangzik össze a DECLINE a ciklus egészével, így ágyazódik a személyes drámába – amilyen szükséges, olyan lehetetlen, a múlt „az elnyomás homálya, / s a megszokás megint más homálya közt” részünké vált s mi részéivé, ha nem is részeseivé, élni és másként élni csak ennek teherével lehet, magunkból, a zsigereinkből ki így se és úgy se bújhatunk.

Amit remekműnek tartok, az a MINTHA című vers az időről, ami falevél és öröklét. Lucidus, illékony és szilárd pillanatkép egy gyógymedencéről egy őszi kertben, látvány és csonogó való átvilágítása. Nem véletlen, hogy a közeg ismét Rakovszky legelevenebb, legplasztikusabb közege, a víz, a gőz, az áttűnés-átterszés halmazállapota. A vers a maga egyszerű formájával, páros rímeivel, laza ötöd- és hatodfeles jambusaival ama „köztes állapot” megtestesülése, ami Rakovszky leg-sajátabb, legkegyelmibb ideje. „Mintha” idő per-sze, ami – lám – mégis van, túl a megfoghatón, a lefordíthatón: „Lebegve dgtalan és árny-

*talán, / nem hat, nem él, nem változik, de van. / Mintha egy langyos, átlátszó broklét / lakná két szó között a senkihőzdjét.*" A néma, mozdulatlan téren, gőzön, vízen, falevélen, avarszágon átszivarog az ősz, a késő délután, az idő, az ezt, az azt szívja magába egyetlen pillanatra, maradéktalanul, s mint a látvány többje belealvad a versbe, szavakba és szóközökbe: falevél és öröklét, masinéria és kegyelem. Amint tárgyi-  
asul, vessé válik, egyszerre huny ki és ragyog fel, „*még csillog és már rég nem az, ami*”, viszont – mondja a záró sor szerényen és rezignáltan – „*így lehel úgy-ahogy megtartani*”. Aki pedig ezt így képes megírni, „*megtartani*”, nos, azt valóban az öröklét szólította meg, de mit ragozzam, mit minősítsem, ami magáért beszél, lásd 17. oldal – lásd és gyönyörködj!

Késégtelen, hogy a címbeli kérdés, miszerint, „*ki beszél a versben?*”, a kötet HANGOK ciklusának köszönhető túlzott súlyát és pozícióját, noha e versek felől visszanezve látszik igazán, hogy ez a színleg elméletű műhelyprobléma korábban is, szinte a kezdetektől foglalkoztatja Rakovszkyt, így talán nemcsak a számomra tűnik most e költészet egyik legfontosabb kérdésének. Ha e dolgozat elején „*kapásból*” válaszoltam volna rá, úgy azt mondtam volna, hogy „*természetesen a szerző*”. Itt, mintegy munkahipotézisként, hajlok rá, hogy az ominózus hangok gazdája a szerzővel különféle viszonyban és távolságban álló teremtmények, a skála a lírai hőstől, aki majdnem, de mégse azonos a költővel, egészen a pro forma elkülönített, fikatív alakmásokig terjed, Rakovszky „*fríz halászang*”. Ám azt hiszem, dolgozatom végén megint nem mondhatok majd mást: evidens, hogy a szerző beszél a versben. Saját feltevéseimbe bonyolódva mégis kénytelen vagyok valamelyest körbejárni emez evidenciát: mért az, ha úgy nem az, hogy mégis az?

Rakovszky költészete az énlíra minden kelléke és masinériája ellenére sem „*alanyi költészet*”, noha maga a költő par excellence lírai tulajdonságai folytán éppenséggel nevezhető alanyi költőnek. E paradoxon általában is igaznak tűnik: vannak alanyi költők, de nincs, egyre kevésbé van alanyi költészet. Az úgynevezett „*önkifejezés*” szándéka és kényszere *kifejezéseként*, mint megnevezés objektívulódik, így az alany ironikus jelentést, eltávolító felhangokat kap, illetve kaphat, a

megnevező akkor sem azonos a megnevezettel, ha ez utóbbi – mint általában – saját maga. Igaz tehát, hogy „*csak én bírok versemmek hőse lenni*”, ám ez az *én*, ez a hős nem én vagyok. Úgy sejtem, többről van itt szó, mint holmi külső meghatározottságok, alkotói szemérem, s nem csupán arról, hogy az alkotás mindig kettős kényszer, rejtőzés-kitárulkozás egysége és konfliktusa, endogám exhibíció.

Az alany részéről és helyett megnevezett (s a továbbiakban már *megnevező*) „*lírai hős*”, lírai én Rakovszky költészetében eddig sem csupán elmosódott médium, közvetítő, hanem részletesen kimunkált, nagyon is elevenné teremtett „*személy*”. Még egyszerűbb indulat- és gondolatmenetű, közvetlenebb verstípusában – dalaiban – is föllelhető a távolítás, a *szerep* mozzanata; meditatív, bonyolult szerkezetű, félhosszú verseit, másik kedvelt verstípusát pedig – e szempontból – épp a mesteri distancírozás élteti szerző, lírai hős és a „*világ*” között, ez telíti meg feszültséggel. Miközben maradéktalanul betölti lírai hősenek „*személyiségét*”, egy pillanatra sem azonosul vele. (Még) nem azért, mintha „*típust*” akarna alkotni, „*regényalakot*”, hanem mert teremtette óhatatlanul, amint a papíron megszületik, más lesz, hiába kölcsönzi vonásait szerzőjétől, létét hiába kölcsönzi tőle. Megneveztetett: benne és rajta keresztül megmutatkozik megnevezőjének személyisége, de nem azonos vele. Viszont – főleg Rakovszky lírai verseiben – igen közel áll hozzá. E művek – kezdetben – eksztatikus líraisága, az előadásmód, a grammatikai első személy, olykor a tematika e közelséget, alanyyszerűséget involválja, míg a formálás aszkézise, a tárgyszerűség, a folytonosan kibocsátott és visszavett irónia a távolság, a távolítás mozzanatát jelzi és közvetíti. E korábbi művekben – jószerivel egész a HANGOK ciklusig – ugyan sejtethető, de nem szignifikáns igazán, hogy „*ki beszél?*”, sőt épp ez a termékeny eldöntetlenség, a nézőpont bújtatása, változtatása, rögzítetlensége az egyik fő hatáselem, a versek viládlódzása, többrétűsége, fedett fedetlensége jórészt épp ebből származik. Szigorúan ebből a szempontból azt is mondhatnám, hogy a korábbi „*lírai*” versek korszerűbb epikus konstrukciók, mint a HANGOK „*epikus*” versei. A kérdés tehát, ez az alapvetően epikus természetű kérdés kezdettől fogva létezik,



ám természetes, hogy most a HANGOK szerepversei, monológjai kapcsán lép színre, tétetik föl élesen és határozottan.

Ami miatt viszont létezik, ami miatt fontossá, kikerülhetetlenné válik lassan, mind a szerző, mind a recepció számára, az a Rakovszky-líra nehezen körülírható, de kétségtelen epizálódása, ez az egyszerre szándékos és szándéktalan tendencia, állapot és kihívás. Belakva és kiismerve, megnevezve saját világát, berendezkedve tehát e jól körülhatárolt ideiglenesben, anélkül hogy eleveenségéből, varázsából veszítene, „lehiggad”, tárgyiszere-rűbbé, fogalmibbá válik ez a líra. Viszont azzal, hogy *ennyire* „megvan”, hogy tökéletesen birtokolja eszközeit, tesúvé tanult tudását, úgy lehet, alkotója számára be is zárul, miközben és miután erősödik a készítés, hogy a szerző kilépjen „onköréből”, azaz hogy a korábbi „én”, az implicit „történet” lírai hőse immár valódi fikciók valódi hőseként reinkarnálódjon. Ismerős érzés, kínzó, keserves, felajzó és elriasztó, mindenestre elháríthatatlan: odahagyni a kályhát. Hiszen amint meglett, bármilyen lett, már kevés volt. Épp akkor lerombolni és elhagyni, amikor a legmelegebb, a legbejáratottabb, s úgy lerombolni, hogy ugyanakkor vigyem, cipeljem is magammal, úgy változni, hogy mégse, úgy lenni más, hogy ugyanaz: mást tehetni, noha és mert nem tehetni mást. Természetes, hogy ilyenkor az alkotó hangsúlyai, mint Rakovszkyéi is, az éles váltásra esnek, de az is természetes, hogy e váltást a kívülálló szerves folytatásnak látja, nem feltétlen, de logikus következménynek, ama distanciózás, tárgyasítás műnemen belüli kiteljesedésének, végpontjának.

Rakovszky hatása, összetéveszthetetlensége s bizonyos fokig „hagyományossága” jó részt abban rejlik, hogy az elmúlt évtizedben „még egyszer” ki- és végigpróbálta, mit bír deformálás, dekonstrukció nélkül a líra, nagyszerűen művelt egy gazdag hagyományú lírai tárgyaságot, s mintegy ennek fedezékében, mondhatni a saját háta mögött próbálta és gondolta ki mindazt, ami a HANGOK verses epikájában megjelenik. Szövegeinek nagyon erős líraisága, már-már tobzódó költsége elfedte ezt a szintén nagy hagyományú, angolszász típusú elbeszélői, történetmondói hajlamot. Érződött ugyan „az el-

beszélés szelleme”, az affinitás a drámaiságra, az imitációra, érződött a Robert Browning-féle „lírai monológ” lehetősége, de a fő hangsúly a platóni értelemben vett „szerzői elbeszélésen”, tehát – egyszerűsítve és a nézőpont szempontjából – a lírán volt, az epikusság, a „lehetséges verses regény” a dikcióba, a ropant teherbíró formába, a betétek, részletek szétszóró történetdarabjaiba húzódtott vissza, ott volt, de nem kellett, hogy meglegyen. Utólag könnyű okosnak lenni, mégis azt kell mondanom, hogy Rakovszky ama szerzői, avagy „egyszerű” elbeszélés – mondjuk, hogy a líra – felől tart az imitáció felé, a dráma felé tehát, s mintegy a kettő között „akad bele” az epikába, s teszi föl továbbra is a verses forma sáncai és biztonsága mögül az elbeszélés alapkérdését: ki beszél a műben?

A líra epizálódása, mint állapot és kihívás, általában is az évtized egyik tendenciája, s ennek egy kései, sajátos, de jellegzetes és izgalmas változata a HANGOK versepikája. Azt hiszem, Rakovszky számára e váltásban-változtatásban is a folytathatóság a tét, e versei tehát épp nem a lírában való hit megrendüléséből, a vers mint olyan „ellehetetlenüléséből” következnek, noha az epizálódásnak mint tendenciának ez bőven lehet oka, kézenfekvő oka – aminthogy az is, az évtized líratörténetében. Rakovszky viszont – s ez nagyon nem formakérdés – ragaszkodik a verses formáláshoz („cipeli magával”), amihez igazán ért, ami a kezéhez áll, s azt sugallja, hogy ezen eljárásokkal és eszközökkel mindent meg lehet csinálni, hogy tehát a vers továbbra is, szinte bármédig terhelhető. Az évtized dekonstrukciós áramlatai nem érintették, legalábbis nem rendítették meg láthatóan e költsézetet, Rakovszky sokunknál jobban hisz a versben, bár alighanem – megint csak sokunknál – kevesebb illúziót is táplál iránta. Nem lépít hát, hanem megkísérel felépíteni egy akár „korszerűtlennek” is tűnhető verses epikát, s ha ezt most gesztusnak fogom fel, akkor – noha iránya kétségtelen a műnemváltás felé mutat – lényege szerint inkább csöndes, talán nem is tudatos ellenkezés az epikára, a prózára való „áttéréssel” szemben, mintsem csatlakozás e tendenciához.

Természetes, hogy a mű megszenvedti a váltást, változtatást, legyen az akármilyen szerves. Az új, epikus karakterű közlésforma

– ugyan teoretikusan, „spekulatív” már más – nagyon erősen tapad előzményeihez, sok minden nem dobandó, illetve nem dobható el, hiszen nagyon erős az eddigiek önértéke és önmozgása; a reflexeken, a bejártatott írásmódon nagyon nehéz változtatni. A „radikális” nézőpontváltást nem tudja és nem is akarhatja követni egy teljesen más irány, Rakovszky (hál' isten) túlságosan kumulatív, ráépítő alkat ahhoz, hogy akár szerepként, imitációként is kibújjon a saját bőréből. Jó oka van rá: nem akármilyen költészetet hagyta oda. Természetes, hogy lényeges kondícióit, meghatározottságait magával cipeli emez új terepre is, s minthogy többalakú, de nem alakváltó típus, úgy alakul át, hogy nyelvé, épp a nyelvet nem képes igazán és gond nélkül átalakítani. Úgy érzem, a korábbi (ki beszél?) termékeny eldöntetlenség helyébe így egy másik, hasonlóan „működőképes” eldöntetlenség lép – az nevezetesen, hogy *ki hogyan* beszél a versben –, ám ez utóbbit az imitáció e stádiumában és Rakovszky színvonalához képest jóval kevésbé érzem termékenynek.

E második ciklusban tizenegy szerepvers, drámai monológ olvasható. Tizenegy kitalált, mindenesetre a szerzótől világosan és nyomtatékosan elkülönített, illetve jól elkülöníthető személy szólal meg. A versek a szereplő első személyében előadott magánbeszéd. Hangok, amiket a szerző mintha csupán médiumként közvetítene, jegyezze le. Egy JÓBORSÚ öregember emlékszik vissza életére, megszólal egy ÓREGASSZONY, aki mintha Rakovszky polgári lakásaiból, verstereiből lenne ismerősünk, egy BUKOTT DIKTÁTOR abszurd öngazolását halljuk, majd A SZÉP UTASNÓ áriája fullad nevétségbe egy vonaton, az ELHAGYOTT LÁNY című vers remeklését a KÖVÉR ASSZONY MELEGBEN frusztrált dohogása követi, PRÓFÉTA MÁJUS HAVÁBAN jövődől világvégét, egy NARKOMÁN vallomása hangzik el, A HETEDIK ÉV, illetve NÉGY SÖR UTÁN két férfi beszél két egymást követő versben házassága csődjéről, végül a sort egy szerencsétlen asszony, A TRÓNFOSZTOTT KIRÁLYNŐ magánbeszéde zárja. Lejárt, peremre szorult figurák Rakovszky hősei, hétköznapi vagy azzá szürkült, szomorú emberek, nagyon is köznapiságokkal, hangsúlyozottan prózai kellékek és körülmények között. Közös voná-

suk a megkeseredettség, a boldogtalanság, keserves, ugyanakkor „hálás”, karakteres szerepek.

*Ami* mondanak, az, a tematikus, sorsbéli egyezésektől eltekintve, markánsan különbözik, az viszont, *ahogyan* mondják, ahogyan beszélnek, nos, az meglehetősen, olykor zavarbaejtően hasonló: Rakovszky nyelvén és prozódiajában, az ő standard és összetéveszthetetlen beszédmódján szólnak meg mindannyian. E ravasz és stílizált köznapiságot Rakovszky jóval korábban, hogy úgy mondjam, önmagán, azaz lírai hősén fejlesztette ki, vitte tőkélyre. Hátra- és közbevetésekkel, szétszórt retorikai figurákkal, a mondatok szerkezetével imitált és imitál itt is élőbeszédet, túlépít, nem pedig dekonstruál ebben is. Ez a beszédmód a lírai versekben *azzal* a hőssel adekvát volt, és nagyon is működőképes, itt viszont, e drámai monológokban, ugyan működik, de nem tud a teremtett hősök mindegyikével adekvát lenni.

Ugyan eldönteni nem tudom, fel kell tennem, hogy ez nem feltétlenül a szerző szándékai ellen való, bár, az a gyanúm, olykor, az eredményt tekintve, azok ellenében hat. Nincs okom azt gondolni, hogy Rakovszky ne tudná nyelvileg is ábrázolni, egyénteni hőseit, e részleges imitációnak tehát oka kell legyen, ezt az okot viszont én legfeljebb csak találgathatom. Tény, hogy hőseit nem vagy nem igazán azon a nyelven és modorban beszélteti, ami azok helyzetéből, műveltségéből, hogy úgy mondjam, „társadalmi státusából” következik vagy következhet. Míg észjárásukat, gondolkodásmódjukat teljesen, nyelv-járásukat, beszédmódjukat nem vagy kevésbé imitálja, vagyis lemond az ábrázolás – drámai monológ esetében – legkézenfekvőbb eszközéről. A Henry James-féle ellentétpár „showing”-járól mintha a „telling”-re kerülne át, illetve vissza a hangsúly. A *showing*, tehát a látatás, megjelenítés azon részletek, ragyogó megfigyelések, észleletek révén csempésztetik vissza a versekbe, amik a szerző, a beszélgető kelléktárából, érzékenységeiből, világ-szemléletéből származnak, s amiket Rakovszky úgy „adományoz” hőseinek. Amit viszont a dramatikusság, az imitáció szempontjából veszít, illetve elmulaszt, azt „megnyeri” a líráéból. S úgy lehet, olvasva e részleteket, megéri, s így érte, hiányérzetem is inkább

munkahipotézis, mint kritika. Saját lírai nyelvét kölcsönzi tehát hőseinek, míg azok neki a sorsukat, mely sorsokban aztán ki- és bepróbálhatja önnön bizonytalanságait, keserűségeit, legsajátabb hangját – másokban. Megfordul tehát a viszony, mielőtt még rögziténé, legalábbis kettőssé válik azzal, hogy nem ő közvetíti hősei hangját, hanem azok az övét, így a távolodás-távolítás vége valami nagyon erős lírai közelség és közvetlenség, a HANGOK szólnak, de a szerző, illetve az őt így-úgy megtestesítő lírai hős beszél, aki Rakovszkyhoz áll természetesen közelebb, s nem a hőshöz, hiszen azok bőrébe bújva is a szerző nyelvét viseli és képviseli.

Egyfelől tehát van a szándék, az elhatározás az alakváltásra, másfelől van az önsúly, a lelki és szakmai beidegződések, az *ugyanannak maradni* kényszere és késztetése. Az elmentmondást – minthogy nem tudja vagy nem akarja a teljes nyelvi imitációval, új és a szereplőkre szabott nyelvvel áthidalni – akkor sikerül feloldania, ha választott szereplője korban, élethelyzetben, habitusban és beszédmódban *eleve* közel áll hozzá. Akkor születik tehát maradéktalanul, minden ízében jó vers, ha a szerző, illetve a lírai hős nemcsak teremtetje nevében, hanem a helyében is képes beszélni, ha nem kell annak egész személyiségét, viselkedését, „lelkét” kívülről eltalálnia, „kispekulálnia”. Akkor tehát, ha *eleve* a maga bőrén és bőrében érzi a figurát. Ilyenkor sikerül teljesen elfelejtenie a dolog próba- és mutatványjellegéről, nézőpontról és rögzítettségéről, arról, hogy abszolválnia kell, amit „kitűzött” maga elé. E ciklusból – paradox módon – azok a versek az igazán emlékeztetésekre a számomra, amik tulajdonképpen a korábbi, a „lírai” versek között is helyet kaphattak volna, vagyis amik nem csupán termékei a nézőpontváltásnak, hanem önkéntelen beteljesítései is. AZ ELHAGYOTT LÁNY például, ami Rakovszky egyik legszebb dala, vagy a NARKOMÁN egészükben is és részleteikben is nagyszerű alkotások.

A ciklus többi versében kicsit úgy jár Rakovszky, mint a színész, aki pontosan *tudja* a szerep, a figura szociológiáját, tisztában van annak pszichéjével, empátiája határtalan, mégis idegenül mozog a korban és főleg alkatban nem rá szabott ruha alatt. Jól beszél a nyelvet, de idegenül, s ugyan „szakmailag”

remekül és fölényesen megoldja a Jób, a bukkott diktátor vagy a kövér asszony szerepét, a többlettel adós marad. S ezért, mintegy érezve is ezt, beavatkozik a szerepbe, olyasmiket ad a figura szájába, olyasmiket ruház rá, amiket az nem, illetve *úgy* aligha mondhat a maga immanens nyelvi logikája szerint. Akkor parázslík föl, akkor telítődik a szöveg, ha Rakovszky, elfelejtve, ki beszél, anélkül hogy jelezné, átveszi a szót, s megérezkíti egy láda rohadó ósziбарackot, a szűcsüzlet hideg ezüstfejeit, immár a maga felső hangjai szerint. Az alakítás részletei – maradvány a színészképben – ugyan kiválóak, mégsem azzá szervülnek, amivé a szerző intenciói és instrukciói szerint lenniük kellene. Mindez, az egész tükrében, elhanyagolható volna, ha nem egy kiváló színésztől lenne szó, akinél a legkisebb megoldatlanság, bizonytalanság is feltűnik, legyen az akár tudatos, akár öntudatlan.

Ha az ember – noha legszívesebben csak töredék mondatokat, oldaljegyzeteket, *kis bölögalásokat* firkálgatna egy fontos és gazdag verseskötet kapcsán – feltesz valamit, egy kérdést, egy „tételt”, valamit, ami persze a maga problémája is, hogy aköré szerkessze a mondandóját a végső soron úgyis elmondhatatlan tárgyról, nos, akkor ebbe a kérdésbe bele is ragad reménytelenül. S még akkor sem tud szabadulni a maga fikciójától, ha rájön, ha rájövök, hogy amit feltettem, azt nem lehet, illetve nem érdemes megválaszolni. Ki beszél hát a versben? Természetesen „a szerző”, illetve fogalmam sincs róla, kicsoda. Tudom, de ha igazán belegondolok, nincsenek fogalmaim, hogy megragadjam. S rá kell jönnöm, hogy a problémák, amiket kreáltam magamnak, s amik kapcsán rengeteg körülményeskedés után ide jutottam, jórészt álproblémák. Összefoglalhatom ugyan, amit már a dolgozat elején „bizonyítandó” voltam, hogy Rakovszky e szerepversekben nem lépi át a műnemhatárt, hogy noha tematikájukban, a beszélő konkrét megnevezésében, a nézőpont rögzítettségében és tisztázottságában eljutnak odáig, a szöveg *hogyanját*, lényegüket tekintve a korábbi lírai versek folytatásai, nos, megtehetem, de látanom kell, hogy épp a szöveg *hogyanjához*, részleteihez, a *lelkéhez* nem jutottam közelebb. Aminthogy ahhoz sem, ami köztem és a kötet között az első olvasás során valójában történt, s amiről itt

csupán „élménybeszámolót” szerettem volna tartani. Így hát végezetül csak arra kérhetem és biztathatom az olvasót, akinek türelmével rútol visszaéltem, hogy olvassa el újra vagy először magát a könyvet, hiszen a dolgot, de mondjam, hogy a költészetet mégiscsak „így lehet úgy-ahogy megtartani”. S hogy ki beszél? Legjobb, ha válasz gyanánt, dolgozatvégi pontként szépen összegyűröm a kérdést, vissza gombóccá a sík cédulát, higgyék el, ha érthetlenebb is, pontosabb: *kik beszélnek én, ha én beszélek ők?*

Parti Nagy Lajos

## A MŰVELTSÉGRŐL, A HABITUSRÓL

Somlyó György: *Városok*  
Cserépfalvi, 1991. 99 oldal, 241 Ft

Az elegáns, nagyalakú, papírkötésű könyv címlapján Carpaccio szárnyas oroszlánja: mancsai közt nyitott könyv Márk evangélistára utaló szavakkal, mögötte, a víz túlpartján a Dózse-palota és Szent Márk templomának kupolái. A hátsó borítón föltehetőleg a jeruzsálemi panaszfal néhány egymásra illesztett nagy könyve. A könyvben magában üzenyolc biztos kézzel válogatott kép; tollrajzok, litográfiák, metszetek, rézkarcok, azok a műfajok tehát, amelyek kiválóan érvényesülnek reprodukálva.

Pazarló könyv ez. Somlyó György itt olvasható írásainak fele, terjedelemre jó kétharmada nemcsak folyóiratban, hanem kötetekben is megjelent már egyszer: a SZERELŐSZÖNYEG-ben, a MEGÍRATLAN KÖNYVEK-ben. Az esszék között lírai közzjátékokban újraközlő néhány hosszabb versét, egy fordítását, amelyek szintén régóta alusszák kötetálmukat.

Az újraközlés oka a kötet címében található: VÁROSOK. Ez a cím egyszerűsége ellenére is ravasz, manierista, artisztikus, poeta doctusi idézet, Rimbaud hasoncímű prózaversét idézi, melyet a magyar olvasó – kell-e mondani? – Somlyó György fordításában ismerhet. Ennek és egy másik versnek, a VILÁGVÁ-

ROS-nak összevont első sorai képezik e kötet mottóját: „Ezek a városok! Ez a nép, amelyért égbe nyúlnak az álombéli Alleghanyk, Libanonok... Az indigószorosától az Ossiané tengerekig...”

Somlyó városélményét kívánta tehát egy új könyvben prezentálni, ezért jelentette meg újra és együtt régebbi Velence-, Weimar- és New York-esszéjét, s tette hozzá az újabb keletűeket, Iowa Cityről, Jeruzsálemról és Arles-ról. A versek pedig, mint a könyvészeti jegyzetben írja, „e könyvben az egyes írások egy-egy motzumának illusztrációjaként szerepelnek”. További illusztrációk a szép és kevésbé ismert képek.

Mondom, pazarló könyv ez, de a pazarlás és a kultúra között gyakran szoros az összefüggés. És Somlyóról, a költőről, mindenkinek az ő kulturáltsága, nagy műveltsége jut először eszébe. A kultúremler kiveszőben lévő és ritka voltában felértékelődő típusát testesíti meg, akinek még – az ember úgy sejtí – véleménye, sőt víziója van a művelődés egyeteméről, s a szakszerűség terrorja nem rettentí vissza attól, hogy nyilvánosan hangoztassa is.

A modern kultúrafogyasztó általában frusztrált ember. Óvatos, apró léptekkel jár olyan kultikus helyeken, mint amilyen például Velence, s tudja, hogy minden kövének expertjei vannak. „Valaki” mindenről összehasonlíthatatlanul többet tud, mint ő. Ha a Carpacciókat nézi az Accademián vagy a Correr múzeumban, az ötlük eszébe, hogy e festőről csak a „bibliografia essenziale” hány tételes lehet, ha a Dózse-palotát szemléli, a városállam történetéről szóló könyvtárra gondol, s ha a Nagy Kanálison a romló s kihalt palotákra tekintve elborong a vízváros megszámlálható napjain, akkor is tudja, hogy megbízhatóbb forrás a szakértő számítás, mint saját szeme. Elnémul, mert a tudás kvantitása és az értés kvalitása között megszünt a finom különbség, a minőségérzék intuícója elkezdett rettegni a számon kérhető információtól.

Somlyó azonban nem ilyen bémult utazó. Igaz, Velence-esszéjében túlzó mennyiségű ismeret tűzijátékával kápráztat el, költőileg vegyítve a Velence-ismét a híres Velence-járók nevezetesebb megfigyeléseiről való megemlékezéssel, etimológiát művészettörténetel, történelmet irodalommal, félezer éves