

A: De ami napvilágnál idegen,
ott vár rád a sötétben, öröktől ismerősen.
Kinn habzik, elforr az idő, de benn
valami nem bír megváltozni mégsem
soha. A vénkor udvara felett
a gyermekkor holdja mind fényesebb,
nincs is jelen, csak múlt álöltözetben:
Soha nem gyógyul be a régi seb.
Azt szeretem, akit mindig szerettem.

Tózsér Árpád

EMLÉKEZÉS A JÖVŐRE

**Rakovszky Zsuzsa költészetéről a HANGOK
című kötete kapcsán**

Rakovszky Zsuzsa és költészete körül olyan rejtélyes, centrum és szilárd pont nélküli köd terjeng, mint amelyet ő szokott gerjeszteni verseiben – mesterien, gazdag lírai funkciókkal. A költészet hajdani s majdani Hérakleitoszai körül persze mindig is terjengett/terjeng egy kis jótékony homály, de a Rakovszky Zsuzsa körüli ködben legalább annyi a recepció zavara, mint a költő verseiből áradó természetes sejtelmesség. S ezzel távolról sem azt akarom mondani, hogy Rakovszky kritikusai nem írták le (így vagy másként): „...*versei a mai magyar költészetnek alighanem a legmagasabb csúcsain járnak*” (Margócsy István), hanem azt, hogy erről az evidenciáról a kritikusoknak csak megfelelően szűk köre hajlandó tudni, s a hallgató többség hallgatása lassan immár szintén köddé-homállyá súlyosodik.

Igaz, a kritikusai kánon elismerését pótolja a költői szakma elismerése: akiről Orbán Ottó, Lator László, Parti Nagy Lajos mond nyilvános laudációt, az a kritikusok szemlesütése ellenére is biztos lehet benne, hogy a csúcsokon jár. A mű és recepció egyidejű befogadása és feldolgozása viszont azért mégiscsak az irodalomkritika feladata lenne, s a professzionális kritika válaszolhatná meg – társadalmi, irodalomtörténeti, esztétikai összefüggésekben – azokat a kérdéseket is, amelyeket a fent megidézettek Rakovszky Zsuzsa első három könyve kapcsán megfogalmaztak és részben – természetesen – nyitva hagytak. Nevezetesen, hogy ki beszél a Rakovszky-versben (Parti Nagy Lajos), aki beszél, hogyan beszél (Lator László), és miről beszél (Margócsy István).

Ezeket a lényegi kérdéseket persze tulajdonképpen maga a vizsgált mű implikálja, a három műelemző – médiumként – csak fölerősíti őket, végleges választ adni rájuk pedig már csak azért sem adhattak, mert e kérdésekre valószínűleg minden irodalomtörténeti kor válasza más lesz majd, fölvetve ezzel a negyedik lényegi kérdés problémáját is, mégpedig azt, hogy mi a Rakovszky-vers korokon átnyúló – elnézést az ódon kifejezésért! – művészi állandója.

S bevallom, most engem (mint a költő 1994-ben megjelent gyűjteményes kötete, a HANGOK fölött meditatáló olvasót) a négy közül éppen ez az utóbbi kérdés érdekel a leginkább, s ennek a néhány lehetséges részválaszát próbálom az alábbiakban megfogalmazni.

Itteni és mostani használatra pontosítsuk így a problémát: miben fogható meg leginkább a Rakovszky-vers ama képessége, hogy például az 1981-ben, teljesen más történeti-társadalmi körülmények között írt és megjelentetett JÓSLATOK ÉS HATÁRIDŐK című kötet (a gyűjteményes HANGOK első ciklusa) darabjai szinte mai szerzeményeknek hatnak, új, mai jelentésekkel töltődnek föl, s melyek ezek a mai jelentések?

Próbáljuk a problémát megközelíteni a gyűjteményes kötet utolsó ciklusától, a HANGOK-tól visszafelé haladva.

Ez a ciklus először a költő harmadik könyvében, a FEHÉR-FEKETÉ-ben (1991) jelent meg, s akkor éppen ebben a ciklusban található verseket fogadta a kritika a legtöbb fenntartással. Szinte egyhangúan a korábbi lírai alaphelyzetek epizizálásának fogva föl őket, többen is leírták, hogy a ciklus epikus alakjainak a beszéde nem adekvát a figurák pszichológiai és szociológiai megformáltságával, azaz nincsenek egyénítve, sémaszerűek, valamennyi a szerző „hangján” szól. A szerzőt viszont ezek a bírálatok feltehetően nem győzték meg eljárásának, úgymond, ellentmondásairól, mert a három évvel később megjelent összegyűjtött verseinek is – szinte kihívóan – ezt a címet adta: HANGOK. S érdekes módon innen, az összefogó cím s a kötetzáró HANGOK című ciklus felől (mintegy oda- s visszafelé) nézve a dolgot, az első ciklusok eddig lírainak tartott hőse is afféle elioti „*egy név plusz egy hang*”-szerű epikus personának tűnik. Azaz nem a HANGOK ciklus epikus helyzeteiben epizizálódik (bomlik epikai szerepekre), hanem még az előző ciklusokban nyert formájában beáll a később megteremtett epikai szerepek, „hangok” körébe.

S ha ezt így – értelmezési kísérletként – elfogadjuk, azonnal legalább négy olyan kérdés adódik, amelyek megválaszolása nélkül nem kísérlethetjük meg alapkérdésünk megválaszolását sem.

Az első: a HANGOK című ciklust megelőző JÓSLATOK ÉS HATÁRIDŐK, TOVÁBB EGY HÁZZAL, illetve FEHÉR-FEKETE című ciklusok verseinek mely motívumai segítik, illetve akadályozzák a fenti „beállást” s az azzal járó jelentésátrendeződést; s – a záró ciklus „Öregasszonya”, „Szép Utasnője”, „Elhagyott Leánya”, „Narkománja” stb. (a nagybetűk tőlem!) mintájára – hogyan nevezhetnénk meg ennek az első három ciklusnak az (eddig par excellence lírainak tartott) hőstét, azaz egy epikai szereposztásban milyen szerepet vállalhatna ez a hős?

A második kérdés: a (mondjuk inkább így) epikolirai figurák ekképp kialakult köre kihez vagy kikhez beszél? Nem a címzettek „elvárásaiban” kell keresnünk vajon annak a magyarázatát, hogy a figurák többnyire egy nyelvet beszélnek?

S végül: a szerepeknek és hangoknak ebben a réteges struktúrájában hol áll a szerző, megállapítható-e egyáltalán a helye?

Az első kérdés nem különösebben problematikus, a szóban forgó ciklusok darabjai simán átutemezhethetők, ha nem is az epika, de az epikolíra „műnemébe”. Az átutemeztést segítő (esetleg mégiscsak gátló) motívumokat viszont nézzük meg közelebbről is. Lapozunk újból vissza a gyűjteményes HANGOK első darabjaihoz.

Az – egyelőre nemtelen és kortalan – epikolirai hőst egy komor decemberi napon ismerjük meg, amikor a karácsonyi készülődés közben („*fenyőgallyak közé fűzötten / mézítelen villanyégők világolnak a ködben*”) azt az észrevételt teszi, hogy ez a „*mi időnk*” „*sem / vágját a szívnek, sem örömet az elmének, sem elragadtatását / a léleknek nem ismeri*”, ez-

zel mintegy jelezve, hogy milyen „*időben*” szeretne ő élni (DECEMBER). Aztán hirtelen a bulgáriai tengerparton látjuk viszont, vakító nyári napsütésben, „*vakációzás*” közben, de számára a vakáció ideje is hasonlóan „*véleménytelen és reménytelen*”, mint a karcsony előtti idő volt (SZOZOPOL). Aztán egy megint csak reménytelenül „*józan júliusi*” nap következik (TÖBBÉ MÁR...), majd a „*belső tűz*” „*nagybőjti aszkézis*” ideje (NAGYBŐJT), hogy aztán a ciklus ötödik darabjában, a SIRÁM-ban kiderüljön: egy nő – feltehetően fiatal – jár-keel kedélytelenül e versekben „*Süllyedjen eleven / sárba: gödrös hájba a testem, / rancos harisnyával dagadt bokámon / tizenkét nyárvogó kölykem etessem*”), kommentálja az értelmetlennek, céltalannak tűnő világot, a céltalansághoz alakuló saját érzelmeit, s átkozza magát („*ami lehetnék még, ne legyek az sem*”) vigasztalan sorsa, jövőtlensége miatt.

S így cserkészhetnénk be az első három ciklus valamennyi versének világát: a csaknem következetes egyes szám első személyű narráció mindig erre a Frustrált Fialat Nőre utal (nevezzük így most már – önkényesen – epikolirai hősünket), a külső világra mindig ugyanaz a – hideg ragyogást, szárazan villámló tájakat, kopár, lepusztult civilizációt közvetítő – tekintet szegeződik, a külső és belső világ zajait, zörgését, kattogását, kísértetsuhanásait mindig ugyanaz a – karcos-elégikus és meditatív jambusokra hangolt – fül hallja, s a látottakat-hallottakat mindig ugyanaz a – metaforák sűrű anyagát és az eksztatikus értelem súlyos inverzióit forgató – nyelv (száj) kommentálja, s ugyanaz a tudat: egyfajta sajátos empiriomonizmus mérlegeli.

A fenti mondat kettőspontja utáni „csaknem”-et pedig az magyarázza, hogy van azért ezekben a ciklusokban néhány olyan átmeneti darab is (szám szerint hat, az egyértelműen egyes szám első személyre, azaz ugyanarra a szerepre hangolt negyvennyolccal szemben), amely csak közvetve kapcsolható a Fialat Nőhöz. Ezek többnyire objektív leírások (mint például az ÜNNEPI MŰSOR vagy a CSALÁDREGÉNY), de van közöttük egy tárgyvers (A NÉMETALFÖLDI TEREM) s egy szerepvers is (JANE ÖSSZEJEZ). Az előbbieket *style indirect libre*-je mögé még persze odaképzeltethetjük akár a Fialat Nőt is (főleg ha ez a „*style*” szinte mindenben megegyezik a Fialat Nő stílusával), de az utóbbi Jane-jét már vesszőnyi változtatás nélkül át lehetne sorolni a HANGOK című ciklus külön szerepei közé.

A szóban forgó ciklusok meghatározó opusai azonban nem ezek az átmeneti képződmények, hanem azok a formálási módjukat tekintve lírai, a kötetstruktúrában kiteljesedő funkciójuk szerint azonban epikai (vagy legalábbis epikolirai) szövegek, amelyekből könnyűszerrel ki lehet hüvelyezni a Fialat Nő élete egy szakaszának epikumát, sőt egyenes vonalú történetét. S ennek a lineáris történetnek az építőkövei (túlnyomóan a nő-férfi viszony és a gyermekkor motívumai) aszerint osztályozhatók, hogy közvetlen reflexiók-e vagy afféle madeleine-motívumok (azaz a múlt indikátorai), de differenciálhatók aszerint is, hogy melyik időhöz kapcsolódnak: a jelenhez, a félmúlt-hoz vagy a múlt-hoz.

A korábbi méltatók azt már kellőképpen leírták és értelmezték, hogy a Rakovszky-figurák számára a múlt általában a polgári régmúlt, a félmúlt a '89 előtti négy évtized állandósult ideiglenessége, a jelen pedig a rendszerváltás utáni aporiák kora, de arról nem tudok, hogy valaki szóvá tette volna: a figuráknak rendkívüli tehetségük van a jelen „*emlékké átlakásához*” (TÓVÁBB EGY HÁZZAL). „*Ami / még itt van, látható-tapintható, mint / múltat gyanítjuk máris múltani*” – mondja a RÉSZLET EGY VERSESE REGÉNYBŐL hőse, de közben „*idült ifjúkorát*” s a jelenben folyó felnőttkorát és házasságát nemcsak „*gyanítja*” múltként, hanem a szó szoros értelmében múlttá is éli. S teszi mindezt egy nem

különösebben hosszú versben: hét triolett-terjedelmű strófában. S hogy hogyan, az a Rakovszky-vers titka, erre a kérdésre kimerítően és pontosan válaszolni csak az egész mű ideidézésével lehetne.

Viszont amennyiben ez a titok szoros összefüggésben áll az alapkérdésünkkel, a Rakovszky-féle „művészi állandó” mibenlétével, annyiban még visszatérünk hozzá. Annyit azonban már itt jegyezzünk meg, hogy faggatnunk majd valószínűleg leginkább éppen a figurák emlékezőtechnikáját és „mondatát” kell, a RÉSZLET EGY VERSE REGÉNYBŐL intenciója szerint: „*a / valószínűség hullámaiból / óvatlanul egy mondat létre rántja / az érlelődőt*”. Rakovszky Zsuzsa versmondata pillanatonként „*rántja*” ugyanis a legjelenebb jelent „*létre*”, azaz teszi megbonthatatlan emlékké, múlttá (legszívesebben azt mondanám: örökkévalósággá). S ilyenféleképpen fentebb, Rakovszky múltidéző technikájával összefüggésben Proust (a madeleine-motívum!) helyett talán inkább Krúdyt kellett volna említenem, aki – Prousttal szemben – szintén nem a múltat álmodja jelenné, hanem éppen fordítva: a jelent emlékezi múlttá.

A bevezetőm második kérdésére (kihez beszélnek a Rakovszky-vers hősei?) már távolról sem adható ilyen egyértelmű válasz. Mindenesetre azok után, hogy Rakovszky Zsuzsa kritikusai (Parti Nagy Lajoshoz hasonlóan) eddig inkább azt vizsgálták, hogy „ki beszél a versben?”, s erről az oldalról indulva az adódó ellentmondások többnyire feloldhatatlanoknak bizonyultak, nincs kizárva, hogy a „kihez beszélnek?” kérdése gyümölcsözőbb lesz.

Kihez beszél tehát a Fiatal Nő, az Öregasszony, a Szép Utasnő, az Elhagyott Leány, a Narkomán stb.?

Nos, a JÓSLATOK ÉS HATÁRIDŐK című ciklus első tizenkét darabjának epikolirai hőse bárkihez beszélhet, a címzett nem releváns, a HÁZASSÁGTÖRÉS című verstől kezdve azonban az addig egyes szám első személyű előadásmód megváltozik, s többes szám első személyre vált („*támaszthatunk... röpke tűzvészt*”, „*feszegetjük a zárat*” stb.), s innen (a HANGOK című ciklusig) a Fiatal Nő mintha férfi partneréhez, néha pedig halott anyjához beszélne („*Álmod helyiségeiben vár a halott...*”, AZ ELALVÁS NEHÉZSÉGEI). Egyikhez is, másikhoz is takaratlan, sőt pusztító és önpusztító őszinteséggel s újból és újból súlyos bölcsletté sűrűsödő etikai invencióval szól. Teheti, hisz társadalmilag s intellektuálisan is mindkettő partnere.

Más a helyzet a HANGOK szerepeivel és szereplőivel. Akárcsak a Fiatal Nőnek, ezeknek a pszichológiai és társadalmi megformáltsága is plasztikus, jól egyénített, a „beszélgető”-partnereikről viszont szinte semmit sem tudhatunk meg. Ahogy az első ciklusok implicit férfi- és anyafigurája, úgy ezek sem szólalnak meg soha, de míg a férfi és az anya meglétére és kilétére az epikolirai hős szövegének a modalitásából mégiscsak következtethetünk, addig a HANGOK című ciklus „monológjainak” a címzettjeiről (az idézőjel arra kíván figyelmeztetni, hogy dialógus célzatú kvázimonológok ezek!) semmi sem árulkodik. Csak annyit sejthetünk róluk (a beszélő anaklázisszerű reakcióiból), hogy a hőssel való beszédhelyzetük mindig esetleges, véletlenszerű, hogy a hőshöz nem fűzi őket semmilyen egzisztenciális viszony, s hogy így a beszélgetésük mindig afféle utcai vagy várótermi panasz fórum alkalma. Ők maguk makacsul (vagy türelmesen?) hallgatnak, de hallgatásukkal, személytelenségükkel elárulnak valamit – a beszélőkről. Nevezetesen azt, hogy ezek a külön-c-epikus figurák a beszélgetőpartnereik személytelenségének a tudatában mondják, amit mondanak, s beszélnek úgy, ahogy beszélnek. Világosabban: szövegeiknek azért van mindig vallomás-, sőt szinte gyónásjellegetük, mert tudják, hogy amit mondanak, azt (a dolgoknak furcsa emelke-

dettséget kölcsönző) végső reménytelenségnek mondják, s ugyanakkor él még bennük az illúzió, hogy a másik talán mégiscsak odafigyel a szövegeikre, hogy mégiscsak létezik, s a számukra létezik.

Rakovszky figurái tehát egy számukra egyszerre elvont és konkrét Akárkihez beszélnek; mindenesetre olyan valakihez, aki előtt nem külsőségekben (pl. beszédmódban) akarnak hitelesek lenni, hanem belsőleg. Szövegük formálisan dialógus (a mondat- és szószerkezetekből egyértelműen kiderül, hogy címzettjük van), de tartalmilag inkább olyan tudatfolyamok (még csak nem is belső monológok, hisz a belső monológ is stilizált szöveg, a helyzet stilizálja), amelyek inkább álombeli beszélgetéseinkre emlékeztetnek. S amennyiben álomban valószínűleg mindenki „semleges” nyelven, szinte nyelv nélkül beszél, engem Rakovszky figuráiban sem zavar a nyelvi egyénítelenség.

S az még kevésbé, hogy ezek a különcök néha, úgymond, külső és belső kondíciójuknak ellentmondó bonyolultsággal, képiséggel fogalmaznak. Valahogy azzal a természetességgel teszem magamat túl ezen a látszatellentmondáson, amellyel A SZÉP UTASNÓ reflektál virtuális partnere (általunk csak elképzelt) értetlenkedő pillantására, miután előbb a „*túlvilágba áthalványuló*” lélekről „adott elő” neki. „*Igen, szoktam ilyeneket / gondolni...*” – jelenti ki a világ legtermészetesebb hangján, nekünk pedig az jut eszünkbe, hogy – hát igen, az embert (a beszédmódját is, viselkedését is) a gondolatai minősítik, és nem fordítva. Ezek a különcök már csak ilyenek. Képesek olyasmit is gondolni, amit nem is várnánk tőlük!

Rakovszky Zsuzsa figurái egy személyes-személytelen Másikhoz beszélnek.

Könnyű lenne persze ehelyett azt mondani, hogy Rakovszky Zsuzsa figurái az Istenhez, a haláltáncok személyes Haláljához vagy valami más metafizikai lényhez szólnak, de erre semmi bizonyítékot nem tudnánk felhozni. Vannak ugyan a szereplőknek metafizikai kételyeik és kérdéseik is (az ÚJ ÉLET-é például a reinkarnáció konkrét példáinak az előszámálása után így szól beszélgetőtársához: „*No de csak van / valami... túl a tér / s idő minden cselén... / Van? Nem tudom. Van? Tényleg nem tudom*”), de egészében véve nem ez jellemző rájuk, hanem éppen az emberekhez s a léthez való teljes odafordulás. S ha világukat ennek ellenére is belengi valami – szinte vallásos emelkedettség, a látás ekstázisa, akkor az talán leginkább az egzisztencialisták „ateista” szárnyának „vallásosságához” hasonlítható, akik számára a megismerés emelkedett létmegértés, s a „*másikkal való együttlétben a saját létlehetőségüket*” (Heidegger) látják és élik.

S ha ezek után a szerző helyére, szubjektumának műbeli szerepére kérdezzük rá, akkor a válasz kézenfekvő: a szerző (a szubjektum) azokon a figurákon, „*elképzelt és célszerű konstrukciókon*” (Eliot nevezi így a „személyiséget”) innen áll, amelyeken túl azt a bizonyos Másikat fentebb kimutattuk.

Eliot nevét egyébként Rakovszky Zsuzsa „personáival” kapcsolatban nem én írom le először, de tudtommal arra még senki nem figyelt föl, hogy az az empirikus monizmus, amely Eliot pályájának első szakaszát annyira meghatározza, Rakovszky költészetéből is kimutatható. Ez a hatás azonban költőnket valószínűleg korábban érte, mint az elioti.

„*A világ... jelenségszerű keresztül-kasul... két ismeretlen* [a szubjektum és objektum – T. Á.] *kapcsolata*” – írja F. H. Bradley, az angol empirista monizmus legismertebb képviselője (vö. Ungvári Tamás: T. S. ELIOT ÉS A MODERN LÍRA, in: T. S. ELIOT: VÁLOGATOTT VERSEK, Európa, 1966), akiről a fiatal Eliot tanulmányt is írt. S ha ehhez még hozzátesszük, hogy az empirikus monisták általában az embert a közvetlen (tapasztalati) él-

mények komplexumának tartják, a nyilvánvaló hatás mellett mindjárt azt is el tudjuk képzelni, mi lehetett a Rakovszky-féle pazar epikolirai figurák kialakulási rendje.

Az bizonyosnak látszik, hogy a különböző personák panoptikumának gondolata mintegy menet közben alakult ki a szerző fejében, hogy a Fiatal Nő születésének idején az Öregasszony és a többi persona még távlati tervként sem létezett (ellenkező esetben a Fiatal Nő jelenlétének a terjedelme valószínűleg nem volna az egyéb figurák terjedelmének aránytalan többszöröse), de az már egyáltalán nem biztos, hogy költőnk számára – képletesen szólva – mondjuk a szubjektív-vallomások Szent Ágoston előbb létezett, mint a tárgyilagos Heidegger vagy Bradley. Leszögezhetjük: a Fiatal Nő nem epikus figurának készült, születése idején Prufrock és Gerontion még nem kísértették a szerzőt, de Rakovszky Zsuzsa filozófiai műveltsége, érzékenysége, világlátása kizárta a hagyományos vallomáslírának, a szövege előtt adott és vallomástevő költőszubjektumnak bármiféle jelenlétét. Költőnk még az esetleg vallomásoknak tűnő korai verseiben is olyan hideg-száraz tárgyilagossággal, távolságtartással szemléli figuráit (a már többször megidézett SIRÁM fiatal nő hőse például „*meddő papnőnek*” – azaz a cselekvés lehetőségétől megfosztott elhivatott embernek – nevezi, s „meddőségéért” – olyan lás-suk, uram, mire megyünk ketten alapon – teljes leépülésre ítéli magát), hogy egy pillanatig sem kétséges: az *én* itt nem költői omnipotencia, hanem pusztán a personái által megvalósuló történés. Annak a Bradley-féle „ismeretlennek” a történése, aki személytelen akaratként, formálási erőként közelíti – teremtett figuráin át – a Másikat, s az így kialakult bonyolult viszonyrendszeren át a rajta túl levő egyetemes másik ismerlent, a külső létet.

Ez persze nem sajátos költői sors, tulajdonképpen mindenki drámájának ez a sémája. Nincs ember, aki a létezés színpadán közvetlenül, szerepek nélkül is meg tud mutatkozni, aki szerepek nélkül is tud élni, meg tudja közelíteni a másikat és a külső létet. A költő sajátos szerepe ezen a színpadon: megpróbál úgy játszani, hogy játéka mások (az olvasók) önmegértését (is) szolgálja.

S ezzel elérkeztünk utolsó utáni kérdésünkhöz, a „titok” újraszemlészéséhez: miben ragadható hát meg Rakovszky Zsuzsa költészetének ama transzepochális sajátossága, hogy az idő múlásával újabb jelentésekkel képes feltöltődni (mi a korokon átnyúló művészi állandója – kérdeztük József Attila patinás nyelvén a bevezetőnkben), mennyiben segíti a költő tegnapi verse a mai olvasó önmegértését?

Elismerem, már maga a kérdés feltevése is nagyképű és igazságtalan, hisz feltételezi, hogy létezik rá egyetlen válasz, és hogy a kérdező tudja is ezt az egyetlen választ. Holott e kérdésre valószínűleg költőnk minden verse más választ adna, s ha még volna is helyünk minden egyes verse elemzésére, megvallatására, nem biztos, hogy a részválaszok együtteséből kicsengene a végső válasz.

Abban a reményben hát, hogy a virtuális válasz néhány szempontját már eddigi fejtegetéseim is tartalmazzák, s azzal a kétes vigasszal csitítva lelkiismeretemet, hogy a bevezetőmben említett kitűnő elemzések idevágó eredményeit úgyszemint tudnám túlszárnyalni, a transzgresszivitás nézőpontjából nézzük meg itt tüzetesebben Rakovszky-nak csak azt az egyetlen versét, amelyet a kritikusok annak idején egybehangzóan nagyon magasra értékelték, de kizárólag a rendszerváltás összefüggéseiben vizsgálva, tulajdonképpen mulandó értékűnek is ítélték. Mit mond tehát a DECLINE AND FALL (mert erről az opusról van szó) a mai olvasónak, hogyan viselkedik a vers ma, mikor annak a rendszernek és rendszerváltásnak az aktualitásai, amelyről szól, hirtelen annyira megkoptak már, hogy emlékezetünk szinte valahová a századelő valószerűtlen kódéba tolja őket? Talpon marad-e a mű szövege a napi időszerűség támasza nélkül is?

A hatvanöt soros vers valójában egyetlen többszörösen összetett mondat. Hiába a közbeiktatott pontok, nagy kezdőbetűk, a roppant felsorolás által hajszolt olvasói figyelem-képzlet nem érzékeli őket. Amit első olvasásra érzékelünk, az az elmúlás számos szinonimája, a többé-kevésbé szabályosan szórt „*eltűnnek*”, „*lemállanak*”, „*kiüt a rongyolt felhám alól*”, „*eloszlik*”, „*ezer darabra megy*”, „*hosszas lángban olvad*”, „*lefonnyadtak*”, „*rojtta romlik*”, „*kiszárad a teremből*” stb. kifejezések. A mondat állítmányának ez a más-más alakban történő megismétlése egyszerre halmozás és fokozás, fojtott eksztázisuk uralja és összefogja a monstrum mondatot. A számtalan alany (azt közlendő, hogy a „*hadtörténeti fogalmakról elnevezett mozik*”-tól a „*Kiskosztümös, nett tanácsi dolgozók*”-ig mi minden múlt el) első fokon szintén csak halmozásként hat, s mint ilyen, az állítás intenzitását növeli, tartalmi jelentése másodszeri olvasásra hívdízik elő bennünk, akkor figyelünk föl rá, hogy tulajdonképp egy pseudolétezés múlt el, hisz ha valami nem tud múlttá válni („*Tömegtermelt tükröm... / nem kerül múzeumba*” – mondja a vershős, a narrátor vagy a persona, akinek itt most „*festett frufruja*” és „*golyószeme*” van, idézve ezzel az ókori egyiptomi női szépségeket is, s aláhúzva azt is, hogy ez a mai női szépség sem kerül múzeumba, vagy ahogy ő mondja: a szarkofágok „*hegedűtokjába*”), akkor ez a tény a *valami* egykori jelenének problematikuságát is jelzi. Ami nem időben létezik, az mai tudásunk és erkölcsérzékünk szerint nem érték, az véletlenszerűen, esetlegesen létezik: így teszi mintegy zárójelbe a versmondat azt a kort, amelyről szól. (A századunk kínálta alternatívák, a fasizmus, a kommunizmus nem léptek túl a francia forradalom elvein, csak ismétlések, s így kitérők – mondja erről Fukuyama.) Következésképp a vers végül is az örök társadalmi elmúlás (vagy inkább cirkuláció?) lírai objektívációjává válik.

Csakhogy ennek az elmúlásobjektívációnak semmi köze a hagyományos elmúlás-képletekhez, mondjuk az elégiához. Ha műfaját a hagyományos poétikák alapján akarnánk meghatározni, akkor inkább rapszodiát vagy talán egyenesen himnuszt kellene mondanunk. Az elmúlás, a leépülés himnusza? Nem abszurdum ez? Nem, mert éppen e miatt az abszurdum miatt érezzük a verset (s talán az egész Rakovszky-költészetet) egészen a napi aktualitásig konkrétan és ezzel egy időben a konkrétságból hatalmasan kiszólónak. Semmi kétség: Rakovszky Zsuzsa ebben a versében egy negatív Walt Whitman. Whitmané a retorikája, a versmondata, az eksztázisa, a nagy tereket befogó léptéke, de e jelek jelentése nem egy civilizáció megépülése, hanem éppen fordítva: egy világ lepusztulása, leépülése. Rakovszky Zsuzsa költészete negatív utópia, s ennek a negatív utópiának a DECLINE AND FALL (a „Hangok” galériájában) nem az egyetlen, hanem csak egyik objektívációja. Mintha az egész Rakovszky-költészet az antik Lucanus sorának („*Mely nagy volt Róma: az ő romlása jelenti*”) visszája, egész újkori civilizációkra alkalmazott parafrázisa volna: „*Mely jelentéktelen volt a világunk: az ő romlása jelenti.*” Más szóval: a rendszerváltás a versnek nem jelentése, hanem csak formája, anyaga.

S még másabb szóval:

Jean Baudrillard írja, hogy „*A modernitás... felgyorsulása révén... oly hatalmas »szökési sebességre« tettünk szert, hogy egy napon elhagytuk a valóság és a történelem referenciaterét... hogy belépünk a szimulációba*”, az „*osztódáson keresztül születő innovációba*”, s a „*negatív pólusok*”, híján, a „*tiszta cirkuláció*” időtlen idejében úgy érezzük, „*nem történik semmi*” (Jean Baudrillard: NEM LESZ 2000. Lásd a 2000 című folyóiratban. 1991. december). Nos, Rakovszky Zsuzsa paradox módon nem a „*modernitás felgyorsulásában*”, hanem a kommunizmus torz kitérőjében élte meg nagyon intenzíven a „*nem történik semmi*” holt-

pontját (már legelső verseinek egyikében, a SZOZOPOL-ban szó szerint leírja: „*A ráánk dűlt állandó jelen alatt [...] sosem történik semmi se*”), hogy a „*tiszta cirkuláció*” időtlen ideje aztán egész költészetének alapszólama legyen. Innen, ebből a tudatosított vagy nem tudatosított világmérenyéből vezethető le a Fialat Nő kedélytelensége, szárazon villámló „*meddő*” eksztázisa éppúgy, mint a HANGOK ciklus elesett figuráinak, külön personáinak keseredettsége, kilátástalansága (a Fialat Nő tudatosítja kedélyállapota gyökereit, az utóbbiak természetesen ritkábban), s első fokon mi, olvasók is ebben az alapszólamban vélünk önmagunkra látni, érezzük nyitottnak a Rakovszky-verset mai jelenségeink számára is.

S a képet persze még tovább is lehetne élesíteni, finomítani.

Baudrillard a fentebb idézett tanulmányát így fejezi be: „*A századvég üres strandként terpeszkedik előttünk*” (s természetesen a fogyasztói társadalom küzdés nélküli összkomfortos vegetációjára gondol). Nos, erre az „*üres strandra*” Rakovszky Zsuzsa figurái csak rálátanak, esetleg „*bizonyos jelekből*” sejtik (mint a BIZONYOS JELEK című vers hősnője), hogy „*Egy lappangó világ széle hol innen / villan elő, hol onnan...*”. De mivel valamennyi meg van áldva a jelen azonnali emlékké látásának különös képességével, az „*üres strand*” is egyszerre van előttünk és mögöttünk. Pontosabban: például a BIZONYOS JELEK vigasztalan pályaudvarképében a „*reklámszatyrot*”, a „*lapos dobozra ágyazott kifordított kabátot*”, a „*rózsaszínű paplant*”, az „*autó alatt a macska foszfor szemét*” egyszerre érezzük a körülöttünk, bennünk lappangó összkomfortos eszkimóvilág széleinek s (a Rakovszky-émlékezés sajátos szervezésében) valami tartós érvényű létmodellnek.

Nem tudom ezt az egész Rakovszky-titkot másként megközelíteni, mint Erich von Däniken egykori bestsellerének paradox címével: a HANGOK című kötet költészete „*émlékezés a jövőre*”. S a szinte tárgysemleges technikájánál, bonyolult tükörrendszerénél fogva („*tükrök sora... az időben*” – fogalmazza meg a rendszert maga a költő) ez az „émlékezés” valószínűleg minden jövőre emlékezni fog, de most nekünk az összkomfortos vegetációval fenyegető eszkimó jelent-jövőt revelálja-közvetíti.

A vonatkozó irodalom

Rakovszky Zsuzsa: HANGOK. Válogatott és új versek. Cserépfalvi, 1994.

Bodor Béla: A HOUDINI-ÉLMÉNY. Rakovszky Zsuzsa: FEHÉR-FEKETE. *Kortárs*, 1991/10.

Lator László: VILÁGÍTÓ KÖZBESZÉD. *Holmi*, 1992/2.

Parti Nagy Lajos: KI BESZÉL A VERSBEN? *Holmi*, 1992/2.

Orbán Ottó–Varga Lajos Márton: „CSAK-ÉLNI NEM LEHET”. Beszélgetés Rakovszky Zsuzsa FEHÉR-FEKETE című verskötetéről. In: Varga Lajos Márton: KRITIKA KÉT HANGRA. Pesti Szalon, 1994.