

GÁBOR SÁMUEL

Porba írt versek

Rakovszky Zsuzsa: Fortepan



GÁBOR SÁMUEL (1985) Budapest

Fortepan. Azelőtt fekete-fehér film, ma folyamatosan bővülő digitális archívum. Rakovszky Zsuzsa új verseskötetének egyetlen lábjegyzete szerint „az interneten elérhető fényképgyűjtemény”, amelyben „a képek az 1900–1990 közötti időszakból származnak”.

A kötet a fényképgyűjteményhez mérhető ívet ír le maga is, amikor a rendszerváltásig tartó negyvenéves időszakot idézi meg, tekinti át. Míg azonban az archívumba került képek, ahogy az interneten böngészhetünk köztük, objektívált pillanatként, időkapszulaként hatnak, amelyben képzeletünk, illetve történeti tudatunk megkapaszkodhat, a verseskötetben sosem maga a múltból fennmaradt kép, hanem mindig a jelen, a visszaidézés folyamata, hangulata dominál. Az archívum a fotók által megörökített, megőrzött múlttól szól, a Rakovszky-költészet viszont inkább e múlt s vele együtt a néző-émlékező identitásának folyamatos alakulásáról, bizonytalanságáról.

Emlékkép és emlékező viszonyára direkt módon a kötet utolsó sorai reflektálnak, amelyekben a saját haláláról, eltűnéséről beszélő lírai én, noha már „halványodik”, „mint fényt kapott filmen a képek”, s fokozatosan „tűnik elfelé”, néhány régi képet továbbra is őriz magában: „egyetlen vérehulló fecskéfű pontos árnya, / egy kapualj, egy rozsdás pinceablak, / egy korlát csigavonala, ecetfaág – / az öntudat földmélyi rétegében / ezek élnek belőlem legtovább –, / csukott ajtó alatt egy fénycsík a sötétben”. A versekben megjelenő képek nem egy letűnt világ tanúbizonyságként fennmaradt fényképei, hanem a lélekben őrzött képek, amelyek papírra nem nyomtathatók, képernyőn be nem tölthetők, csupán felidézójük tudatában villanhatnak fel.

Mindezzel máris nagyon előre, egyenesen a kötet végére ugrottunk. A cím és a szintén Fortepan-képekből építkező, ezüst-fekete borító (Pintér József munkája) ugyanis az olvasót – s így a recenziót is – szinte automatikusan utalja a könyv második feléhez. Pedig a kötet első része, amely a *Napéjegyenlőség* címet viseli, élesen elkülönül és alapvetően különbözik is a másodiktól, a tulajdonképpeni *Fortepantól*. A *Napéjegyenlőség* versei szinte mind időtlenek, apró történetek, történetfoszlányok, amelyek ugyan esetenként könnyen felismerhető kortárs környezetben játszódnak (rögtön a második vers például Budapesten, a kettős metró, a Batthyány tér és a Blaha Lujza tér között), de a hangsúly bennük sosem a helyszínen vagy a korszakon van. Ezek a versek attól lehetnek érdekesek, ami a megörökített történésben, élményben univerzális, archetipikus vagy legalábbis sokak által átélt vagy átélhető. A *Napéjegyenlőség*ben ennek megfelelően nincs még jelen az emlékezet közösségi aspektusa, amely a *Fortepan* ciklusban dominánssá válik.

Az első rész a korábban a Holmi folyóiratban publikált (2011. március) *Napéjegyenlőség* ciklusról kapta a címét, amellyel a kötet kezdődik. A csillagászati vonatkozású cím révén a 2006-os *Téli napfordulót* is megidéző ciklusban vissza-visszatérnek a nappal kapcsolatos képek, amelyek a Nap helyzetének pontos leírása révén sok esetben egy időpontra is utalnak: „Tetők fölött a nap korongja / üvegyapot és szösz közé esett / kontaktlencse” (*A pszichológusnál*); „A délutáni Nap – égő tehén – / a lomha vízre sápadt holdat ellett, / s most vonszolja nyugat felé a fény / köldökzsinórján” (*A föld alatt*); „Alkonymoha lepi a ház falát, / tetők marasztalják a tűnő napot”, „Átvágtam egy mezőn, melyet sütött a nap, / harangvirágok zúgtak esti fényben” (*Alfa-állapotban*); „Áttűz a nap a zsenge lombokon” (*Dal*); „Most már csak egy perc, és fölszáll a nap, / életre kel csillogva minden” (*Otthon*). Az időpontok gyakori fölemlgetése nyomán az a benyomás keletkezik, hogy a ciklus egy kb. tizenkét órás periódust – esetleg a tavaszi napéjegyenlőség délutánját és éjszakáját – jár be délutántól hajnalig. A kötetet nyitó *A pszichológusnál* főszereplőjétől a terapeuta négykor köszön el: „Négy óra van. Viszontlátásra kedden!” A második versben hat óra körül van: „Kilép a házból könnyű kék kabátban, / a csuklójára néz: mindjárt hat óra”, majd egy időtlen (*Az elrabolt lány*) után három esti vers (*Alfa-állapotban*, *Egy esküvő*, *Az isten érkezése*) következik, végül egy újabb időmegjelölés nélküli (*Dal*) után az utolsó egyértelműen estétől hajnalig tart, utolsó előtti két sorával még az egy perccel napkelte

előtti állapotot, az utolsó kettőben már az éppen láthatóvá váló természetet írja le: „Felhő szalad, már tisztán látszanak / a gyér fenyő-borosták a távol hegygerincen”. A fel-felbukkanó időpont-megjelöléseknek nincs kiemelt jelentősége az egyes versekben, de az időbeli előrehaladás révén epikus kohézió jön létre a cikluson belül.

A verseket összekapcsolják egyes ismétlődő szavak, szó szerkezetek is. *A pszichológusnál* második versszaka így kezdődik: „Kilép a házból: kedvetlen tavasz”, a második vers kezdősora pedig ezt variálja: „kilép a házból könnyű kék kabátban”. A szintagma ismétlődése ugyanakkor nem jelenti, hogy a két „kilép” alanya azonos lenne, sőt, a különbözősége utal az eltérő időpont-megjelölés: az első vers főszereplője délután négykor lép ki a pszichológus házából, a második vers lírai alanya viszont valamivel hat előtt indul el – egy házból, amelyről nem tudjuk, milyen szerepet tölt be életében. *A föld alatt* című második versben a metrón utazó lírai énre a vele szemben ülő utas újságjáról az amstetteni rém (a kötetben „anstetteni” – bosszantó szerkesztői hiba, amely a vers mostani új-raközlésekor került a szövegbe) néz vissza, az utána következő *Az elrabolt lány* pedig úgy kezdődik, hogy „Mióta élek itt *a föld alatt*” [kiemelés tőlem – G. S.], és a benne kirajzolódó szituáció épp a saját lányát pincébe záró és rendszeresen megerőszakoló, neki gyermekeket nemző osztrák férfi foglyainak nyomasztó életét idézi föl. Mintha a fogva tartott lány könyörögne anyjához, hogy szabadítsa végre ki: „Jön évre újabb év, jön napra nap, / a szajha test folytatja működését. / Mert a földmélyi isten elrabolt [...]. Itt lenn a föld alatt növekszenek / gyermekeim, sápadt kis földi férgek [...]. Mindenhová kísér a szörnyű szem, / jön és szorít az isten szörnyű karja. / Innét tudom csak, hogy még létezem. / Anyám, anyám, miért hagytál magamra?” Ilyen szövegszerű kapcsolódásból a ciklus második felében mintha kevesebb lenne, az egyes versek itt egyre inkább külön életet élnek.

Az egész ciklusban gyakori, hogy valakinek a szavait, egy-egy mondatát, monológját halljuk, miközben a beszédhelyzetet közelebről nem ismerjük. Ennek következtében az olvasó egyszerre érzi magát közel az eseményekhez, és ugyanakkor elzárva is annak megértésétől – sok mindent sejtünk a beszélőről, miközben keveset tudunk róla.

Az első vers (*A pszichológusnál*) rögtön egy ilyen idézettel kezdődik: „Ilyet nem tesz többél! Ígérje meg!”, ami könnyen azonosítható a pszichológus mondataként, s a páciens korábbi öngyilkossági kísérletére látszik utalni. A pszichológus nem beszél tovább, rövid helyszínleírás (kint felhők, bent szakfolyóiratok) következik, a páciens tudatában anyja és apja árnya bukkan föl, majd immár az ő szavaiból hallunk egy kiszakított részletet: „...Mintha nem is lennék. Ez itt? Sötét / pille pókhálóban. Hosszú menetben / fekete árnyak. Szürcsölik a vért. / Talán meghaltam és észre se vettem. [...] Most kinevet, nem? / (Fintor, bocsánatkérő nevetés.) / Mélyút egy nyárfaligetben.” Mintha Rorschach-teszt ábráit értelmezné a páciens, mi azonban a képet nem látjuk, csak az ő reakcióit halljuk. Végül a képek nyomán eljut saját lelkiállapotának összefoglaló leírásához is: „Mintha csúszdán csúsznék. Ahogy öregszem, / Mindig [a nagybetű vélhetően szerkesztői figyelmetlenség] gyorsabban futnak a napok: / Az élet ennyi volt csak? Lehetetlen: / Fekszem, kelek, főzök, rendet rakok. / A dolgok megtevédnék általam. / De én hol vagyok ebben az egészben? / Akár egy kulcsot: elhagytam magam. / Csak észlelem, hogy vagyok, de nem érzem!” Az ülés után a főhős távozik a pszichológustól: „Visszontlátásra kedden!” A város, ahová kilép, illetve a városi környezetben csak mérsékelten kibontakozni tudó tavaszi természet rendkívül expresszív, részben szürreális képek halmazaként jelenik meg a szeme előtt (mintha az utcai környezet leírása is Rorschach-ábrák nyomán keletkezett volna): „Pernyét kéményhuzatban: varjakat lát / lengeni pléhlábas-szürke égen. [...] Hol kutyapiszkos föld ritkás füvet / növeszt, s a fák leprafoltos-fehéren / kísértetek: kihízták kérgüket [...]” Végül a zárókép egy átkelés az utca egyik oldaláról a másikra, amely azonban a jelen világból a múltba, egy immár halott világba való átkelésé lényegül át: „Mikor a mennydörgő zebrán kel át, / a túlsó járdapart felé haladva, / anyját látja – riadt szem, kiskabát – a túlvilág üvegsíkjába fagyva. / Lép tétován, s testén áttetszik a / baljós szó: »árnyékolástechnika.«” Az árnyak most már a külvilágban is ott vannak. A jelen történések iránti közömbösség érzetén túl, amelyet a rendelőben fogalmazott meg, a múltba, a halottak világába való átlépés képzelet is megjelenik.

Sokkal közvetlenebbül szól az elmúlásról és a halálról a *Napéjegylenlőség* utolsó verse, az *Ott-hon*. Öregek otthonában vagyunk, mégpedig nem a legbarátságosabb fajtából. „Ez itt a hely, ahonnét nincs tovább. / Ez itt a másvilág előszobája. A képernyő kísértet-kékje ráng, / gyér fénye hull négy sodronyos vaságra.” A beszélő személye egy darabig még bizonytalan, mintha maga az otthon lakója beszélne, az első versszak végére derül csak ki, hogy az eseményeket külső nézőpontból lát-

juk („nővér jön, hogy visszavigye az ágyba a székéből, / ahol átülte a napot”). A második versszakban az otthonba zárt öregember romló mentális állapotába tekintünk be: „Hiába kapkod az emlékezet: arcok, / nevek – mi volt ma az ebéd, / ki jött, ki ment –, az összes részletet / sodorja már az ár, az éjszaka, / kihulltak a tudat lyukas kezéből”, a harmadik versszakban viszont ugyanebben az emlékeket már-már elvesztő tudatban mégis felidéződnek egyes régi képek: az anya, egy szomszéd, a Cézár nevű komondor, a szülői ház. Rövid ébrenlét, félálom, majd álmok következnek, amelyek a közelgő halált vetítik előre: vízesés felé úszó csónak, lángba repülő molylepke, széltől elalvó láng. Az utolsó szakaszban végül az alvó-haldokló ember helyett a külső környezet jelenik meg: „s ott áll a hajnal hamuszín fala / csupaszon, és minden kirajzolódik / a lassan terjedő, forrástalan / világosságban [...] / vízespohár, fűtőtest, óralap dereng saját léte titkába zárva”. Az otthon lakójának – igazi vagy talán egyelőre csak álmodott, képzelt, de hamarosan valóban bekövetkező – halála együtt jár, együtt áll a világ hajnali ébredésével, újjászületésével: „Most már csak egy perc, és fölszáll a nap, / megint életre kel csillogva minden. / Felhő szalad, már tisztán látszanak / a gyér fenyő-borosták a távol hegygerincen.” A versekben kiemelten hangsúlyos csillagászati ciklusok (nappal-éjszaka, tavasz-nyár-ősz-tél) az otthon haldoklójának sem kórházi környezetében, sem tudatában nem jelentek meg. A ciklust záró versszakban azonban ez a külvilág mégiscsak felülkerekedik a haldokló világán, újjáéled, épp akkor, amikor ő örökre távozik.

Míg az első versben a halál, az elmúlás érzete a főhős gondolataiban és képzeletében jelent csak meg, az *Otthon* egy ember halálát egészen közelről mutatja be. A két vers nagyon hasonlóan beszél a halálról, amennyiben mindkettő az emlékezetben lejátszódó folyamatként, az emlékképek elszabadulásaként, összezavarodásaként írja azt le. Nem a test haláláról, de nem is a szubjektum létezésének végéről, hanem szinte kizárólag a tudat tartalmairól van szó. A halálleírások kapcsán így az embernek, az emberi életnek egy olyan fölfogása rajzolódik ki – s ez majd a kötet zárlatában, a *Fortepan* lírai alanyának haldoklása, eltűnése kapcsán explicite ki lesz mondva –, amely szerint nem a test és nem a gondolkodás, hanem az emlékek, a tudatban megbúvó képek azok, amelyek az emberi ént alkotják.

A *Napéjegylenőség* nemcsak a ciklus, hanem a kötet első felének összefoglaló címe is. A kötetnek ebbe a részébe kerültek azok az új versek, amelyek a régi, Holmiban megjelent ciklusnak nem képezték a részét, de nem tartoznak még a *Fortepan*ba sem. Itt található egyrészt négy szonett (*Csillog, Rács, Parázs, Ősz*), amelyek mind az öntudat, a létezés, az emlékezet örökzöld témáit próbálják – megítélésem szerint inkább kevesebb, mint több sikerrel – újra élővé tenni. Másrészt két más hangütésű, leginkább a *Hold a hetedik házban* címmel megjelent prózakötet (2009) bizonyos novelláit idéző, a műfajokkal kísérletező vers: a *Novella* és a *Ballada*. Mindkettőnek szembeötlő sajátossága a kortárs mindennapok helyszíneinek (kórház, sörbár, pláza, hajléktalanoknak otthont adó park, játékkerem) beépítése egy epikus cselekménybe, másrészt a hétköznapi történeteknek egy kevert, kollokvialis és poétikus-metaforikus elemeket egymás mellé állító nyelven való elbeszélése (mikró, pizza, pláza, tévé, sms, személyi kölcsön stb. vs. bakfis-álom, vulkán szív, sebzett madár, sötét árny, hangok kúszónövénye...). Ez a jelenség ugyan ismerős lehet a korábbi Rakovszky-versekből (gondoljunk a *Téli napfordulóra* vagy a *Hangok* egyes verseire) is, most azonban felerősödik, mintha Rakovszky minden eddiginél radikálisabban kísérletezne a minket körülvevő világ legbanálisabb szegmenseinek költészetté formálásával.

A legújabb verseket tartalmazó *Fortepan* ciklus az ekphraszisz, a képleírás több ezer éves hagyományához kapcsolódik, ami új terep a filozofikus líra és a hétköznapi életszerepek költői értelmezése felé állandóan kacsingató Rakovszky-költészet számára. A cím egy létező, hozzáférhető képanyagot jelöl meg, amelynek így ösztönösen konkrét megjelenéseit keressük a műben. Az azonosítási kísérletek azonban kudarcot vallanak, a versekhez egy-egy, Fortepanon található fényképet társítani nem lehet. Ahogy rengeteg irodalmi ekphraszisz esetében (vö. már Akhilleusz pajzsa Homérosznál), itt sincs a szövegen kívüli képi referencia, a látvány csak a szöveg által, a szövegben (illetve az olvasóban) képződik meg.

A ciklus első hat versében a képleírás és a kép értelmezése, befogadása, feldolgozása között könnyű határt vonni. A szikár leírásokat általános jellegű, a leírt képhez tapadó megállapítások, illetve a képen jelen lévő, de vizuálisan nem vagy nem egyértelműen megjelenő motívumok kibontása egészíti ki. Legjobb példa erre az *Erdő*. Először egyetlen képet látunk: „Házak csak az út egyik oldalán. / Ez még nem az erdő, már nem a város. / Kopott villák, egy Lilla-lak, talán / egy hajdani sör- és

malátagyáros / testté lett álma, északi falán / futórózsával, kis kerek toronnyal, / verandával, hol délbent kurta árny / találkozik sötét diófalommal.” Hasonló módon láttatja a szöveg a városból kivezető út további szakaszát is, ahogy bekúszik az erdőbe, majd felkapaszkodik a kilátóhoz, ahol „sötét cellákon át / visszhangos vaslépcsőfokok vezetnek / az erkélyhez”. A leírás dinamikája az első soroktól kezdve erősen mozgóképszerű, mintha egy kamera gördülne végig az úton, és a nézőpont folyamatos mozgása egészen nyilvánvalóvá válik, amikor a kilátó erkélye után egyszerre az odafönről látható táj jelenik meg: „Fenyő hajóraját látni, / s a lombos erdőt [...] / Hátrébb hegyek, mögöttük is hegyek”. Itt, körülbelül a vers háromnegyedénél érkezünk el a fordulóponthoz. Eddig minden a kép élességét, a látványt szolgálta, innentől viszont minden csupa értelmezés, egyúttal csupa transzcendencia lesz. A második hegyhát mögött „az elgondolhatatlan: / a láthatár mögött száműzött istenek / élnek tovább fenyő, szederbokor alakban”. A látvány átlényegül, az eddigi kameraszzerű, mechanikus leképzési módot hirtelen egy gondolkodó, a látottakat interpretáló nézőpont váltja fel. Szürreális, ember által még nem látott tájról olvasunk, „ahol ledobja álarcát a Lét, / s hullott levél lebeg békanyálás vízen”. Amikor az alanyesetű főnévként értendő *lét* szó előkerül a Rakovszky-versekben (hát még ha nagybetűvel!), mindig erősen zavarba jövök; egy ennyire terhelt és a vers kontextusától teljesen idegen terminust a lírai én szájából sehol nem könnyű elfogadnom. Fogalmazza meg a költészet bátran a létezés legnagyobb kérdéseit, de tegye azt egy értelmezhető saját nézőpontból, ne pedig nyelvi és képi világába be nem épülő, a filozófiától kölcsönzött terminusokkal. És még ez sem a zárlat. A hirtelen elmélkedni kezdő én a pusztán „Lét” elérhetetlenségét az utolsó nyolc sorban explikálja is. Többes szám első személyre vált, s egy, a Léten túlra indított expedíciót vizionál: „oda [a száműzött istenek világába] ma már nem érünk el, / pedig ezért indultunk útnak, azt hiszem, / de ősz van, és korán sötétedik”. A kiinduló városszéli kép, amely fokozatosan őszi sétába tűnt át, immár az egzisztencia, az élet útja, a közeledő alkonyat pedig nemcsak a nagyobb túrát akadályozó kényszerítőerő („nincs már idő”), hanem a halál és a mulandóság allegóriája is. A vers a „Lét” emlegetésétől a végére óhatatlanul didaktikussá válik, a természeti képek („lassanként / az alkonyat utolsó jelzőfényei is kihunynak, / s nyirkos homályban, nedves fák alatt, / lezúduló esők mossák el lábnyomunkat”), amelyekben mindenfajta további eligazítás nélkül is éreznék az élet, a halál, az egzisztencia sérülékenységének kérdéseit, kellemetlenül tendenciózussá válnak. A vers első részében érzékletesen megfestett látvány értelmezése nem a benne rejlő tartalmak kibontásaként, hanem a „létkérdés” erőszakos beletuszkolása formájában valósul meg.

A következő öt vers hasonló elven működik, bár a feszültség kép és az abba belélatott egzisztencialista problémakör között sehol máshol nem ilyen erős. Ezekben a versekben maga a *lét* szó ötször szerepel (mindig kisbetűvel), a *nemlét* egyszer, a *létezés* kétszer. Ismétlődő a „léten túli” (léten túli létezés) motívuma, és gyakori, hogy ez a léten túli jelleg a leírás szerint magán a képen, mintegy vizuálisan is jelen van („átsüt rajtuk valami létezés mögötti fény”, „Ülnek a szürke, léten túli fényben”). A „lét” és a „léten túliság” gondolata ezeken a helyeken mindig szervezesebben illeszkedik az adott vers szövetébe, mint az *Erdőben* láttuk, és többnyire abból a perspektívából kerül a kép leírásába, amelyben a kép maga mint emlékkép, a múlt lenyomata értelmeződik, amelynek szereplői így egyfelől reálisak, testileg jelenlévők, másfelől azonban – minthogy mindez már elmúlt – halottak, nem létezők. Így a fénykép vagy emlékkép (e kettő itt már teljesen egymásra vetül, egybeesik) mint erről a már nem létezőről szóló tudósítás értelmeződik, mindaz, amit az emlékezet (a fénykép) őriz, kétségessé, valótlanná vált. Ezek a versek tehát egyfelől a kép nézéséből, leírásából és értelmezéséből, másfelől azonban abból a kiinduló premisszából születnek, hogy mindaz, ami kép, szükségszerűen halott: *árnykép* csupán.

Számomra sokkal szimpatikusabbak a ciklus második felének versei. Itt alapvetően másféle dikcióval találkozunk: a költőiség pátosza helyett az élő nyelv természetessége dominál. Ha a sortöréseket kiiktatnánk, ezek a szövegek prózaként is olvashatók lennének (ez a formai alap gondolata egyébként a kötet első felében szereplő *Novella* című versnek is). De talán már ez a nyelvi természetesség is abból fakad, hogy leírás és értelmezés kettőssége itt nem jelenik meg szembeütően, hanem feloldódik a lírai alanynak a képre reflektáló monológjában. Valaki beszél, gondolkodik egy képről vagy csak egy kép kapcsán – s az így születő gondolatfolyamban a képet már rögtön az ezt értelmező gondolatokon keresztül pillantjuk meg.

„Hogy juthatott eszükbe / sakkozni ott, abban a hevenyészett / fedezékben?” – így indul a *Sakkozó katonák* című vers, és ezzel egyszerre látjuk a képet, és tudjuk meg azt, hogy mi az, ami miatt fel-

keltette a lírai alany figyelmét. Ez a fényképként is könnyen elképzelhető jelenet (vö. egy sakkozó katonákat ábrázoló 1918-as Fortepan-képpel: <http://www.fortepan.hu/?tags=sakk%2C+&view=query&lang=hu&q=&x=9&y=9>) az, amelyből az egész, egyetlen gondolatmenetet alkotó vers kibomlik. Az első versszak még sok ponton hivatkozik magára a képre. Látjuk a fedezék deszkafalára kitűzött plakátokat, és részletes elemzést kapunk az arckifejezésükről, ami aztán megint az alapkérdéshez vezet vissza: „Az arcuk / komoly és töprengő, minden bizonnyal / a következő lépést fontolgatják, de arra / nem utal semmi a képen, hogy tudatában / lennének: talán már / fél óra múlva, vagy ki tudja, / talán a következő pillanatban / szembe kell nézniük a Gorgófió halállal.” A második versszakban a képről már nem, csak magáról a szituációról van szó, a beszélő négy kérdéssel próbál rátapintani, milyen lelkiállapot vagy szándék magyarázhatja a sakkozók arckifejezését, viselkedését (a bátorságuk, a megszokás, saját félelmük elrejtése társuk előtt vagy a bizalom a Gondviselésben/csodás megmenekülésben). Végül a harmadik versszakkal a nézőpont még jobban kitágul, a képben felmutatott pszichológiai jelenséget – a fenyegető jövőnek az emberi tudatból való kiiktatását a jelen szituáció kedvéért – a beszélő most már általánosan, a képtől és a sakkozástól függetlenül vizsgálja. Antropológiai következtetéseket von le: „úgy tűnik, hogy a lélek / nem képes felnőni a szörnyűséghez, / nem bír sokáig a tragédia / oxigénhiányos hegycsúcsán megmaradni”, „Úgy látszik, hosszú távon [...] a hétköznapi nagyobb erő a borzalomnál. / Az ember a pokol / legmélyén is képes berendezkedni.” Mikor végsőkéig feszíti ezt a gondolatot, a beszélő ugyanúgy a jelen abszolutizálásához, egyedüli valóságosságának téziséhez jut el, mint a megelőző versekben. De itt a jelen realitása nemcsak a múlttal, hanem legalább ennyire a jövővel is szemben áll, s a jelenvalóság sem egy univerzális időképzet perspektívájából, hanem a személyes idő szempontjából, épp az objektív idővel szemben fogalmazódik meg. „Valóság csak az aznapi leves / (a férges hússal), az elromlott autó, / egy ügyes kis bicska, konzervnyitóval, / melyet kölcsönadtunk, de visszakérünk, / mert még szükség lehet rá arra a kis időre.” A szöveg végül az utolsó két sorral válik versként is befejezetté, amikor a kiinduló kép és a rá felépített gondolat, immár egy magasabb síkon, újra összetalálkozik: „Korlátozott időnk tudata mégse / gátol meg benne, hogy rátegyük a szívünket / erre-arra, hozzánk hasonló / mulandóra, végtére is nem / az örökkévalóság szemszögéből, / hanem tér és idő / egy adott pontjáról nézzük, amit / nézünk, és erről a pontról fontosnak látszik, / hogy indulóban a lövészárókba még / sáncoljunk a királylyal, és megvédjük a bástyánk.” A többes szám első személyben fogalmazódó gondolatmenet hirtelen a képen látható lövészárókba torkollik, ahol immár nemcsak a kép szereplői, hanem mi mindannyian vagyunk a halál árnyékában sakkozó katonák. A sakkozás terminusai – „sáncoljunk a királylyal”, „megvédjük a bástyánk” – a szűkebb éleletsituációt, a legközvetlenebb érdekszférát jellemző fordulatokká válnak, amellyel szemben azonban mindig ott áll az aktuális sakkpartin túli valóság, a lövészárók, a szükségképp halálba torkolló emberi egzisztencia. A régi toposz, amelyet Exekiasz a Kr. e. 6. században fekete alakos amphorán ábrázolt, itt egy fikatív képet leíró versben jelenik meg, a háború pillanatnyi szünetében játszott sakkparti az emberi egzisztencia szimbólumává válik.

Az ekphraszisznak ugyanez az értelmező, a kép fölött monologizáló fajtája jellemző a kötet hátulévő verseire. Ezek a versek, másfelől, egyetlen tematikus egységet is képeznek, ami alapján (a rögtön a *Sakkozó katonák* után következő *Csak egy személy* kivételével) indokolt lett volna őket egyetlen ciklusként feltüntetni. És ez nemcsak olvasói ötlet, hanem közvetlenül a versek eredeti megjelenéséből (2000 folyóirat, 2014. november) adódott volna, ahol ugyanezek a versek *Négy évtized* címmel még egyetlen ciklust alkottak. E ciklus versei most kiegészültek egy lírai prológussal és egy, az utolsó verstől három csillaggal elválasztott epilógussal is, amelyből e recenzió elején idéztem. Ezzel szemben az a szerkesztői döntés, melynek következtében a *Négy évtized* a kötetben egy külön vers (a prológus) címe lett, a 2000-ben megjelent ciklus versei pedig egymás mellé helyezték, egyenrangú művekként sorakoznak a tágabb *Fortepan* cikluson belül, számomra nehezen követhető. (Hasonlóképp motiválatlannak tűnik a *Napéjgyenlőség* ciklus kötetbeli kezelése is, amely eredetileg a *Holmi* folyóiratban jelent meg [2011. március]. Ebből egyes versek most kikerültek, mások kisebb módosításokkal, de továbbra is egyetlen ciklusként a tágabb és elég szervesen *Napéjgyenlőség* című egység részévé váltak.) Hogy a kötet szerkezete magától a szerzőtől származik-e, nem tudom, az impresszumban mindenesetre se szerkesztő, se korrektor nincs feltüntetve, felelős szerkesztőként Szegő János, felelős kiadóként Nyáry Krisztián szerepel.

A *Négy évtized* (a továbbiakban az egykor volt ciklus egészét nevezem így) verseinek meghatározó beszédmódja az állandó lebegés egyes szám első személy és többes szám első személy kö-

zött, amelyben személyes emlékek kollektív emlékekkel keverednek, illetve kollektív emlékezetté tágulnak, értelmeződnek át. A beszélő egyrészt saját múltját éli újra, másrészt egy külső nézőpontból is próbál a korszakra, a korszak képeire tekinteni, mint a bevezető négy strófa (a kötetbeli *Négy évtized*) végén meg is fogalmazza: „mint álmokban, a kizárt harmadik / elve futólag érvényét veszíti: / én és nem én vagyok itt és nem-itt, / most ér hozzám egy száztíz év előtti / augusztus fénye, azt látom, amit / messzi bolygójáról láthatna E. T., / városokat, ahol még sose voltam, / de mindig visszavágytam, mert minden múlt a múltam”. A versekben azután időrend szerint haladunk végig a történelmen, az empirikus szerző születésétől („Igen, ez volt az év, amikor megszülettem”) a rendszerváltásig, amelyről az epilógus előtti utolsó versben olvasunk („a szabadság a barikádra lép”). Rakovszky Zsuzsa 1950-ben született, a rendszerváltásig innentől hátralévő idő évre pontosan négy évtized, Rakovszky költészete és élete tehát itt egyértelműen metszi egymást (attól függetlenül, hogy az egész ciklus és a cím is talán köszönhet valamit Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjének* is – ennek legvégén, anyja haláláról írt versében a költő, önmagát megszólítva, az anyjával töltött éveket számolja így: „S eszedbe jut tíz év. Húsz. Negyven év”).

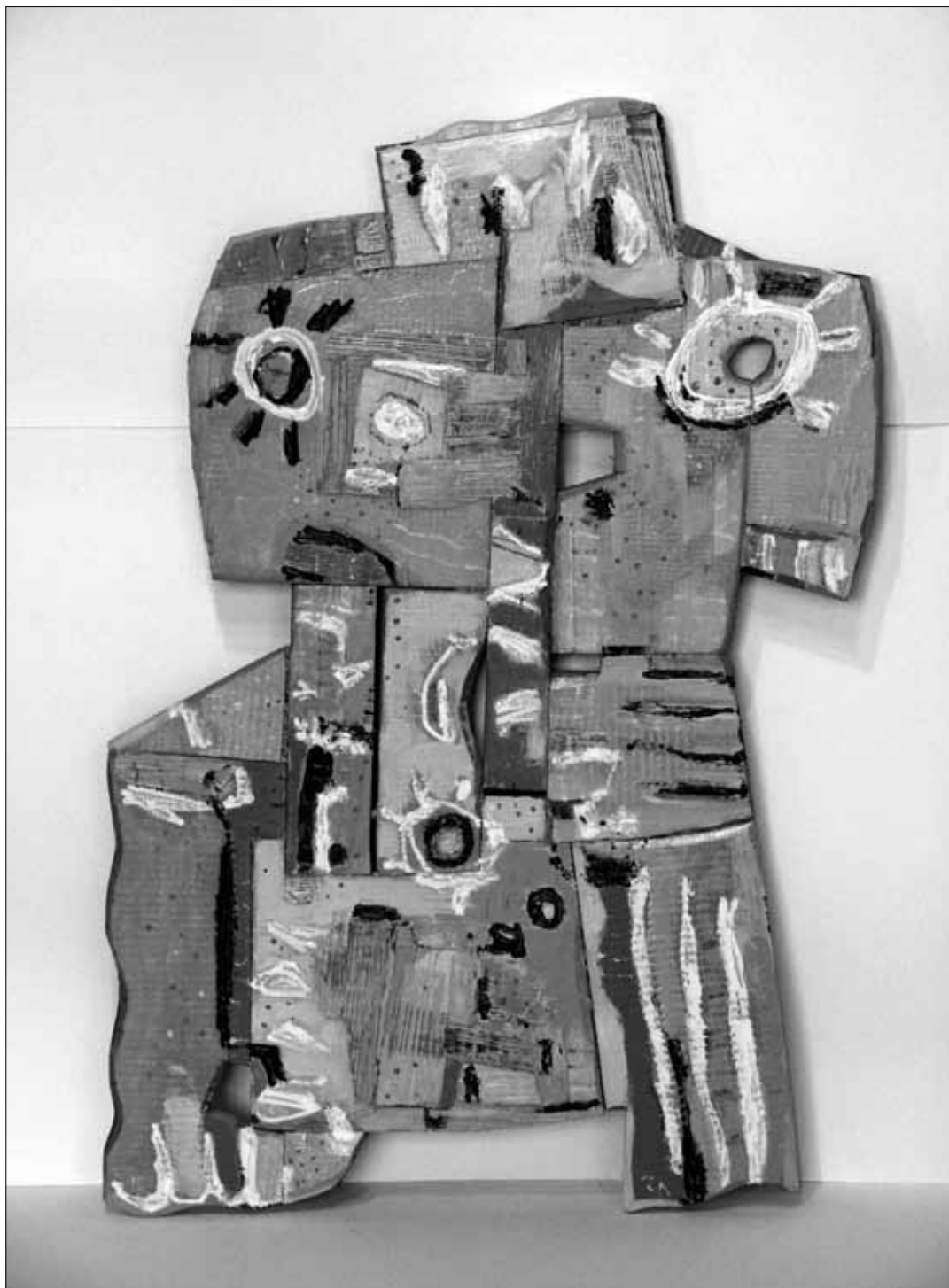
A múlt megidézéséhez Rakovszky cím gyanánt a legkülönbözőbb „címkéket” (bombatólcsér, meggybefőtt, korszakhatár, fagyaltos, múlt, rádió, történelem, vénasszonyok nyara, hazugság stb.) használja, ami jól tükrözi az emlékezés mechanizmusának bonyolultságát, egyszerre fogalmi és tárgyi, egyszerre személyesen átélt és utólag konstruált voltát. Ugyanakkor már e címkecímekből is leolvasható az egész korszaknak egy egészen evidens interpretációja is. Az utolsó, rendszerváltásról szóló vers kiemelt kulcsszava a *remény* („címkék: szitakötő, istenek, remény”) – amely egyértelműen szemben áll a megelőző kor *reménytelenségével* („címkék: lakótelep, filmklub, reménytelen-ség”). E képlet egyszerűségét azután maguk a versek valamelyest árnyalják.

A rendszerváltás előtti időszak „a kényelmes kétségbeesés / és ízetlen öröm évtizede”, amelyben „a múlt kimúlt, nincs más csak jelen és / a köznapok kopár nagyüzeme, a lelkekben kollektív feledés, / a strandokon rágógumi-zene” stb. Az éles képek egy végletesen sivár korszakot mutatnak („a kor lelke sima és szögletes”), amelynek felidézésébe ugyanakkor óhatatlan nosztalgia is vegyül: „Emlékszel még, ha emlékeznek ott, / ahol te vagy, a régi szép napokra?” És közben Rakovszky rögzíti azt az ismert paradoxont is, hogy miközben a rendszer felbomlása a többség számára szinte teljességgel elképzelhetetlennek tűnt, utólag visszanézve mégis úgy látjuk, hogy ebben a rendszerváltás előtti időben már a változás ezernyi előszele volt jelen. Már az utolsó, a rendszerváltást leíró versben olvassuk a világ változásán mérlázó általános eszmefuttatás részeként: „csak utólag visszanézve látod / kezdődő jeleit a változásnak”. E gondolatot itt különböző kortalan, a szóban forgó négy évtizedben nem elhelyezhető képek érzékeltetik, ezzel ágyazva meg a rendszerváltozást bemutató két utolsó versszaknak, ahol hirtelen visszatérünk a konkrét történeti időbe: „De egyszer csak! mit rég feladni véltünk, / éledni látunk tetszhalott reményt! / Megvalósul, amit már nem reméltünk, / a szabadság a barikádra lép. / Ki hitte volna, hát ezt is megértük, / zászlók, tömeg, mint-ha egy régi kép, / hősi olajnyomat életre kelne!” A sok felkiáltójelet és reménnyel teli hurráoptimizmust, a bizakodó reményt azonban ezen a ponton egy bizonytalan, kétségekkel terhelt remény és jőzőn kijelentő mondatok váltják. „Reméljük, most az egyszer nem cseberből vederbe... // Csak anynyi biztos, hogy minden borul, [...] átalakítás alatt van / minden, sós tengerár sodor vadul, / a régi térkép már használhatatlan, / irányt jelezni csak a sarkcsillag marad. / Hányódunk deszkaszálon viharzó ég alatt.” A nem radikális vagy egyedi, de a folyamatokat egyszerre közlő és messziről is jól láttató történeti elbeszélés itt lezárul – sugallva, hogy a deszkaszálon hányódás az azóta eltelt huszonöt évben sem ért véget, s e „négy évtized” után újabb korszak még nem artikulálható.

A már többször említett, a *Fortepant* és a benne megbújó *Négy évtizedet* is lezáró epilógus végül ezt az egész történeti narratívát vonja vissza az énbe, a személyesbe. Ez a néhány sor a megelőző képeket olyan emlékképek hierarchia és értelmezés nélküli halmazaként mutatja fel, mint amilyenek – legalábbis a közhiedelem szerint – a halál beállta előtt peregnek le az ember szeme előtt: „tűnök elfelé, írás a porban, / a maradék tudat sötét síkján az évek, / színes fotók, peregnek vissza sorban, / mielőtt a sötét benyelne végleg”. Az élő, személyes emlékezet ebben a halál előtti pillanatban filmkockákra esik szét, amelyeknek már nincs igazi nézője, aki belőlük a filmet összerakná.

De ez a néhány sor már nem is a filmről, nem az értelmezés nélküli képekről, nem a történelemről és nem az emlékezetéről szól. A halálhoz érve az válik fontossá, hogy mi az, ami maradandó, milyen nyom marad, ha marad, az eltűnő én után. Az utolsó négy sorban a beszélő saját, makacsul

kitartó emlékképeivel, „halványuló képek soraként” definiálja önmagát. De nemcsak képekről, hanem *írásról* is beszél: „Mikor már nincsen arcom és nevem, / a parton, hogyha kérdezik, ki voltam, / korlát, ecetfa, árnyék, felelem, / halványuló képek sora, írás a porban.” A képiségre nagyon is építő ciklus tehát az írás képével zárul; a lírai én az emlékképek kavalkádjából visszatér saját maga íróként, költőként való definíciójához. Az „írás a porban” szókapcsolat az előző oldalon jelent meg először („és tűnök elfelé, írás a porban”), a vers végén pedig közvetlenül a „képek” szó mellé kerül. A képek és az írás, az emlékezet és a költészet – ez az, ami ő volt, és ami utána maradhatna. Ám a képek halványulnak, az írás pedig nem kőbe, csupán porba íratott. A költészet maradandóságának illúzióját lerombolja az emberi egzisztencia mulandóságának tudata. (*Magvető, 2015*)



Síkplasztika, 2015