

A HUZATOS HÁZ

CELLO-EINSATZ

von hinter dem Schmerz :

(CSELLÓ-BELÉPÉS

a fájdalom mögül:)

(Paul Celan)

Ha a verseskönyvek állapotok, egy költészet állapotai, akkor a soron következő mindig bizonytalan irányú elmozdulás az előzőtől a kettő közt eltelt idő inerciájából valami más felé, ami egyben a régi állapot megmozdulását is eredményezi. Mindez bizonyos távlatból szemlélve korántsem jelentős elmozdulás (ki tudja, kinek a távlatából?), csak moccanás a kerekre záródás irányában, minden életmű tendenciájában. Danyi Magdolna mintegy elébe ment műve sorsának, első kötete, a *Sötéttiszta* válogatott verseit *Rigólesen* című új könyve élére helyezte. Nem lírája történetének, hanem kifejlődésének leírását könnyítette meg vele. Költészete kezdettől fogva a szó keresését tűzte zászlójára. Arra kellene tehát kérdezni, hogyan jeleníti meg Danyi Magdolna lírája a szó keresését, minthogy lírájában éppen erről van szó.

A szó, paradox módon, azért keresés tárgya, mert nincs, nem létezik, azért lehetetlen ráatalálni, mert a vers – a fölépített, más szavakból fölépített, a keresést jeleníti meg. Szabatosan, pontosan végigvitt versmondатаi vallanak a hiányról és a keresésről. Ezek a versek súlyosak, arányos súlyelosztással építkeznek, elsőre dolgok leírásának tűnnek, miközben dologiságuk érzécsalódás. Azokban a versekben, amelyekben az élet, a halál, az éjszaka, a rombolás és (a rombolás ellentétéként, visszajaként) a tárgyak dicsérete folyik, tulaj-

donképpen szavak, azaz tiszta minőségek teremtése folyik. Masszív minőségek neveztetnek meg ilyen módon, melyeknek magja komoly, kemény, anyagiassult, iróniamentes. Danyi Magdolna képei nem pontosak, ha pontosságon kizárólag rajzosságot értünk, hiszen szinte mindegyik bizonytalan körvonalú, derengő alakú, rejtetten mocorgó, lebegő, változó; ám valójában pontosak, mert a lényegük a változékonyság, mert a lényegükbe fordulnak így át. Az elemi tisztaságú tárgyak és minőségek mentén ér el a vers a semmiig, az áthevülő verstárgyak a majdnem-semmi konkrétumai. A tárgyiasságuk individuum előtti, néző-teremtőjük szemléletét nélkülöző; individuumának megszólalás előtti terepeivel azonos. A „*homályos látomás, mintha értelem*”, „*a szótartó csend*”, a „*tagadásra kedvező világ*” anyaga addig a határig terjed, ahol kezdetét veszi a „ne tovább”, azzal az üvegdarabbal lebeg együtt, amely „még nem”. Az elemitől elmozdulóban hajlíthatatlan, kérlelhetetlen hiányig érkeznek. Dologiasságuk, cselekvés-mozzanatuk vékony sávja: „*karcolás üvegre;*” mindössze ekkora felületük fordul kifelé.

A versmondattal meg sem kísérli létrehívni azt a reflexiótlan „örömet”, amelyben vad és vadúzó helyet talál. Ennek a különös, mély hangszínű örömmel a nyomai ott szemlélhetők Danyi Magdolna elemi tárgyainak, képeinek, szubsztanciáinak a felszínén, egy közérzet leképezéseként. A meg nem valósuló végtelen vadúzás, határtalan izgalom eszméjében mintha a korai német romantika irónia-felfogása visszhangozna. Friedrich Schlegel ezt írja:

„Az irónia tiszta tudata az örök agilitásnak, a végtelenül teljes káosz.” Loszev és Sesztakov magyarázatában: „Más szóval minden, ami csak van a világon és valamilyen értelemben megformált, az mind csak örök játék az egyetemes káosz abszolút teljességével, úgyhogy az irónia természete a kozmikus káosz.” Nem véletlenül ír Danyi Magdolna sem „*kis romantikus verset a XX. század végén*”, romantikus módon vágyódva az én után, aki immár nem a világgal játszó

„szintetizáló”, de az sem, aki hatalmával visszaél, aki így már idézőjelbe sem rakható.

A vad szava az utolsó elhangzó szó, de vadat és vadászt egyaránt fenyeget a versek másik körének, az állatinak, a tetemnek, a dögnek, a földmeredtnak, „*a gyermekkor veszélyes játékaiból*” ismert, megnevezetlen, csak nyelvtanilag jelölt macska létszférájának közelsége. A „hátral” sötétje, a visszahullás állandó fenyegetése, a gyerekkor játékaiknak igazi veszélye.

A határtalan izgalom mélyén a jelen pillanat mint megoldás nyugodott. Az „*állandósuló figyelés*” (ennek a költészetnek szinte alkímikus vagy ellen-alkímikus eljárása) semminek mondja a pillanat megoldását: a jelen pillanat feloldódik a másban. A létezés állapotáról szóló jelentéseként keletkező versek kiterjednek, elkerekednek, és tagadásukat kezdik tartalmazni. Pillanataik, Percek belsejében távolságok nyílnak. A percekben nyíló időtlenség a figyelés következménye, időtlensége: állandósága. A bölcsekkel a hallgatásban kiegyenlített fák (a merész felszolgálólány akárha Valéry *A játék és a tánc* című párbeszédének Szókratészével értene egyet, akinek ajkai: „Azt mondják csöndesen: az ember akkor a legigazságosabb, mikor eszik...”, asszociációs összekapcsoltságukban a figyelés abszolút értékű objektumai, ami a figyelés „elégtelességét” leplezi le. A korai versek másik fája, a „*vékony törzsű*” fa antropomorf vonásaival lehet a „hátral” fája, amint-hogy térbelileg is az, hiszen a tükör mutatja.

A homályból kinyíló „*álóé-virág*” – maga az éjszaka, mely „*acélosan és láztalan fog át*”, a „hátral” követe, hátralról közelít: „*sejtést engedélyezve csak | nekem s annyi vágyat- | kitárulkozzék mezítelenségem | engedve a sötétlő anyag | magát pusztító akarátának.*” Az áloé-vers énje magába fogadja a rovarlétet, a kitárulkozó teste halott testté lesz, arra alkalmas matériává, hogy őrizze „*parázsát az éjszakának*”.

De mást is jelent ez természetesen. A költői én magára ismer az éjszaka-anyagban, a belültre kerülés felismerésének nyit ajtót a közelség iszonyatában, ahol az én a szubsztancia

időtlenységét érzi a közellétben, és ahol a lélek házat épít magának, falat emel maga köré. Danyi Magdolna Dantéja a szubsztanciális értékű testbe száll alá, a tárgyak testébe és a saját testébe, ami végül is egyre megy.

Ennek a költészetnek (ha költészetről illet megállapítani érdemes) iránya a vízszintes, sohasem a függőleges; antinómia az itt és az ott, a kint és a bent között alakul ki, a fönt és a lent között nem. Dante itt nem úgy indul meg „*a puszta lejtőn*”, hogy mindég alsóbb lábát feszíti súlyra, itt sík, egyenletes a talaj, legföljebb ha emelkedik enyhén, ám lényegében a kaptató is látszólagos. Ez az ismeretlen Dante valahogyan úgy száll alá, ahogyan Vladimir Veličković *Leszállás* című festményein kapaszkodnak *fölfelé* a pallón, az emelkedőn a fej nélküli szürke figurák. A test tájain járva a fölfelé és a lefelé irányba irreleváns.

A horizonton súlyosodó égre, a figyellel létrehozott versetek egyenletes szikárságára még vetül valami vékony sugár a reményből. Az „*emléktelen*”, aki az anyag tiszta tartamát éli, a szavak „*embertelenségét*” orvosolni, már maga lesz a szó, a vers keresztjére a saját testét szegezi, hiszen az ember alakú szó nem más, mint a test. Önmagába hátrál, amikor tárgyainak lehetőségébe alászáll. A szemlélet pontja helyeződik át belülrre, „vert falak” közé. Az én az időtlenség érzéki kiterjedésében azt a teljes pillanatot birtokolja ilyen áron, mely versének mindig is elengedhetetlen alapja volt. Az én-kijelölés öröme, gondja foglalkoztatja. A puszta falak a tárgyiasság fokát mérik, az én vízszintes magasodását a vers tornyában, vízszintes zuhanását a várpincében. A jelöltség, a megnevezettség az általános olyan fokára hág, ahol végső soron minden jelenséget egyetlen név jelöl: a szavak fogalom-katalógusából: az én.

A kívül érvényét veszíti. A kívüli tereken a kert, a táj, sőt az egész világ honosak, de ezekben, mint tükörben, önmagát pillantja meg az én. A hasonmás maga a lokalizáció nélküli kert és táj. Minden egyes szám harmadik személyben álló közlés ráolvasás itt a másakra, és minden megszólítás öndefi-

níció. Ebben a kertben eldönthetetlen, mekkora rész a „képzelet”, és mekkora a valódi.

„Szellős térség”, „visszhangos szoba”, „elgondolt tárgyak” veszik körül, és az üres, huzatos, tárgyatlan térségekben, amely terepen annyi a „vesződség a mozdulattal”, a levegő végzi gyakorlatait: sodródásait, meglebenéseit, fényrezgéseit, porguláit, átfutó árnyékait. A fényanyagoknak, fényállapotoknak érzékletességében rajzolódik ki egy lélek jelenléte.

A lélekforma létezés azonban, mint láttuk, sohasem emberforma is egyúttal, hanem mindig csak tájforma. Rejtve, szemmel nem látható módon, minden mozdulatunk után mozdulnak a tulajdonukat képező erdők, fenyvesek, a homok, a „*hófúvások puha lankái*”, a „*test útvesztői*”, egy belső tekintet táplálói, élesztői. A vidéken a tereket kitöltő közérzetek, én fölötti erők, zavart, tétova, békés hatalmak uralkodnak, mintegy varázslatra, szeszélyek szerint. Az én határainak kijelölhetetlenségéről, a fényes területek határtalanságáról van szó. A közérzetnek kiszolgáltatottságról vallva, de utólag, visszatekintve, a versek állapotá rögzítik azt, növelve határtalanságát.

A jelöletlen táj az én jelöletlenségére, a táj és az én egybenöttségére utal vissza. A képzelet jelöletlen vidéke láthatatlan. Amit maga körül látott az én, az a „hátsó” káprázata volt. Más szavakkal úgy is mondhatni: a kert a tájat meg kell ölni ahhoz, hogy itt testi valójában megjelenhessen. Sőt, meg sem kell ölni, mert valahol az időben már megtörtént a gyilkosság, egy „*tobzódó délben*”, amikor „*azzá lesz minden, ami.*” Az én behátrál és kiteríti maga elé a vidéket. A szálkás ujjak, az arc, a test öntudatlan felületeinek órája lejár. Egyetlen utolsó mozdulásával fölmutatja a „*testvéri táj*”-at. A cselekvés ironikus mozgékonyaságából a „*tagolatlan zsidóság*” marad, a figyelmének súlya pedig végleg arra kerül át, aki figyel. Aki mindig a felismerésekre szorítkozott, új körvonalat nyer, közvetítő nélkül ismeri fel magát a tájban. Mozdulata valójában a test eldobásának mozdulata, vagy ami talán ugyanezt jelenti:

a versírás „külső” pozíciójának maradéktalan feladása, belülré, még beljebb sodródás. Mint egy fordított Walter Benjamin-i Angelus Novus, úgy hátrál a versek énje, szárnyával a hátul sötétjében, múltja helyett jövője az, amit maga előtt lát. Egy halál felé indul el, amikor „mindig újra és újra nekilendülve” belép a tájba.

A létezés kegyetlen sötétsége érinti meg a jelenben, s bár alig több ez, mint az ösztön sötétsége és monokrómiája, teljességgel tagolatlan. „*Vérmadarak zavarják fel a patak vizét*”, a nárcizmus vagy a Doppelgänger-szituáció lehetetlenül: a sötétségbe csukódik az én. Halált terem a „*gyümölcssújtotta*” fa, „*kimeredve*” a földből, miközben „*a szélrózsa minden irányából permetez a fényhalál*”. Halálos sötétbe érkezik az is, aki prizmakemény gyöngyöket hoz létre „*jégüvegfaág*”-on, hiszen maga a „*hiányzó szem*”. A hasonlat távolabbi pólusán ülve egy széktámlán, a hasonlítottban rendezve be otthonát, a levegőbe, a levegőhiányba tűnik át. A halál felé lendülés és a táj megalkotása, átnyújtása ugyanis egybeesik. Fölmutatás és kioltódás – e kettő hozza létre a kései versek feszültségét, ebben merül ki megalkotódásuk. A versek írója korai verseszményéhez hű maradt, teljes kört járva be körülötte.

Mit jelent hát a „*testetlen fájdalom*”, melyben, miután a maga módján végigtapintotta a fényt és az árnyékot, a sötétet és a tisztát, elnyugodni látszik Danyi Magdolna lírája? Nem szemléleti végpontját, hanem őrzőjét. Ez a gondolat fájdalom, olyan fájdalom, amelyben a testbeliség valamennyi állapota metafora.