

Némajáték címmel 1970-ben látott napvilágot Takács Zsuzsa első önálló verseskötete. Mint egyetlen kezdet, e kötet sincs előzmények nélkül, hisz korábban már jelentek meg versei irodalmi folyóiratokban, a kor kiemelkedő antológiáiban, az *Első énekben*,¹ illetve az 1969-es megjelenésű *Költők egymás közt*² című gyűjteményben, itt Pilinszky János bemutató ajánlásával. A kötetekről készült kritikák egyöntetűen biztató kezdetként értékelik – néhány kritikus meglátás kíséretében.

Szalagy Csilla 29

GYÖNGÉD FIGYELEM JÁTÉKA

Takács Zsuzsa:

Némajáték (1970)

Komor alaptónusát kiemelve figyelmeztető líraként, elveszett pillanatok, élmények, tárgyak költészetként (Bessenyei György) értékelik e költeményeket, számtalan szállal kapcsolva az Újholdasok köréhez. A versek domináns ereszkedő hangulati ívéhez köti Kulin Ferenc a kirajzolódó érzelmi-akarati passzivitást, mint e tehetség legnagyobb béklyóját: passzív abban, hogy kitérül a hangulatainak és engedi magát sodródni velük; legtöbbször a lélek legérzékenyebb, legsebzettebb tájai felé (*Kiáltás, Búcsú, Lámpák, madarak, Betegen, Depresszió, A város elhagyása*), de a néhány feloldódásról szóló költeménye sem a megharcolt, inkább a kivárt, az ellesett harmóniáról tanúskodik (*A bánat, Addig, A béke napja, Kirándulás*). S ha néha kimozdítják is vágyai az áhított harmóniáért, csak a természetbe oldódásban (*Szomorú vers*), az érzéki örömben (*Szerelem*), vagy a boldog megsemmisülésben (*Ő, menyire*) véli feltalálni lelke nyugalját.”³

Takács Zsuzsa köteté a kritikusok számára lírai megfogalmazásokat is inspirált, miként Falus Róbert a passzivitástól eltérő alakzatok, a törésalakzatok szerepét értelmezi „A metaforák és a ritmusok önkínzó törései formailag szépen illenek a lélegzet oly sok elfúlásához”.⁴ Veress Miklós írásában pedig egyenesen a szikár ténymegállapítások mellett szereplő lírai sűrítésű azonosító szerkezetű képzetek alkotják meglátásai centrumát: „[l]írája lát-szatra a mozdulatlanságé, az érzézés és indulás közötti holt idői: a mindig-jelené.”⁵ A megértés ellenében ható, sűrítettségükben lényegi vonásokat felsorakoztató leírások mégis az olvasat bizonytalanságába kapaszkodva jelölik ki a líra alapvonásait, s a passzivitás mögé nézve minduntalan okokat, kiindulási pontokat keres a kritikai tekintet: „Érzései a lélek üvegén oly tétovázva peregnek le, mint önnön létükért makacsul magukba kapaszkodó vízcseppek: lassan s mégis súlyosan. A biztos mulandóság tudatában, a vonzási törvények ismeretében”.⁶ Ha a kiindulási pontok keresése a költészetről

való beszéd viszonylagosságát, erőteljes szubjektív momentumait is magában hordozza, mögötte helyenként mégis előtűnik a nyelv valósága is: „Az állandó múltnak ezt a boldog-boldogtalan átérését – mert Takács Zsuzsánál nem lehet a kettőt szétválasztani – nem csupán a történésekben lehet megragadni, hanem a jelzőkben, határozókban is, amelyek azzal is némábbá teszik ezt a dísztelenségével szinte hivalkodó költészetet, hogy létükben hordják nemlétüket: nyomtalan, hangtalan, védtelen, kontúrtalan, mondhatatlan.”⁷ Takács Zsuzsa „*elégikus* alkat, talán egyetlen társai között”⁸ – írja Pomogáts Béla, azonnal ennek mozgatórugóját keresve: „[s] talán az elégikus természetből következik verseinek zeneisége, tonális szerkezete. Versei a szomorúság hangján játszanak.” Pomogáts megállapítása itt nem egészen egyértelmű, nem lehet tudni, pontosan mit ért a zenei és tonális kifejezések alatt, sejteti inkább, hogy talán az utolsó cikluscím adta megérzésének kiindulópontját, vagy egy nehezen megragadható jellegzetességhez keresett közelítő fogalmakat. Eközben további nyelvi-grammatikai vonását is értelmezi a költészetnek: „Versei között igen gyakori az »önmegszólító« típus, márpedig a modern költészetnek ez a típusa általában a személység válságáról, az önmagával drámai módon szembesülő én vergődéséről árulkodik. [...] Metafizikai közérzet az övé”.⁹ Ezzel a tekintettel érkezik el ténymegállapításáig, miszerint Takács Zsuzsa „igényes költő, aki intellektuális tevékenységnek tekinti a költészetet [...] saját szemléletet és nyelvet akar teremteni”.

Gyöngéd tapasztalatok

A fenti eltökéltség pedig költészeti erővonallá válik – minden versben újra és újra valamilyen formában, lappangva vagy nyíltan egy megállapítás felé mutatva: mintha Takács Zsuzsa költészete az anyasággal venné kezdetét, mintha költészeti tapasztalatai ennek egzisztenciális nyomdokaiból építkezne elementárisan.

A kijelentés költészettörténeti és poétikai szempontból figyelemre méltó, nem pedig életrajzi vonatkozást emel ki, miközben a három vonatkozás akár egymást is erősítheti, hisz a kötet verseinek nagy része abban az időszakban keletkezett, mikor Takács Zsuzsa házasságot kötött (1962), s első gyermeke megszületett (1969). Önmagában a kijelentés nem lenne elemző szempontból érdekes, ha nem beszélhetnénk az életrajzi vonatkozás és költészetformáló erő együttállásáról, egyúttal állandósulva jelentkező karakterjegyről. Hisz Takács Zsuzsa költészete amellet, hogy részben origóként tekint a nőiség költői erőforrására, számtalan jegyében meghatározóan tárva fel a születés és anyaság témaköreinek az idegenségtapasztalattal és az emlékezéssel összefüggő nyelvi regisztereit és lelki dimenzióit, másfelől – első sorban megnyilatkozásait szem előtt tartva – számtalan formában igyekszik

kitérni is az ebből adódó feminin meghatározottság, egész pontosan annak kísértő rögzítettségei előtt, éppen úgy, mint minden, magára valamit adó női irodalom a korszakban. Folytatólagosan kérdezi Takács Zsuzsa költészete és prózája, hogyan lehet függetleníteni a költői beszédet a konvencionális nemi szerepek nyújtotta béklyóktól, hisz a nőiség, női költészet 31 költői indulásának időszakában, a '60–70-es években szabadulni igyekezett negatív jelentéssel terhes felhangjaitól, és fokozott érzékenységgel reagált minden megkülönböztető, mert egyúttal lekicsinylést is magában foglaló jelzésre. Nem véletlen válaszolja a következőképp Nemes Nagy Ágnes is az erre vonatkozó kérdést: „A »női irodalom«, ha már ragaszkodunk a fogalomhoz, túlhaladott, befejeződött. Alapja és forrása az a megítélés volt, amely még külön, megkülönböztető mércét alkalmazott a nők számára – a többi között az irodalomban is. És ha már a jelenben túlhaladott, anakronisztikus ez a fogalom, sokszorosan annak tartom a közeli és távoli jövőben, amikor a nők végre valóban elfoglalják a helyüket az irodalomban.”¹⁰ Nem csoda tehát, hogy az inkább méltató, mint kritikus meglátásokat tartogató korabeli recenziók egyikében sem olvasható erre egyértelműen utaló kijelentés, noha a *Némajátékot* és a költői indulást jelző méltatások és kritikai meglátások gyakran kiemelik a beszélő gyenge, erőtlen karakterét, s ugyancsak jelzik a kötet utolsó ciklusának témájában jelentkező tematika anyasághoz kapcsolódó utalásait, talán kevésbé felismerve ennek újszerűségét. Ezzel a jellegzetességgel az értelmezések nem foglalkoznak közelebbről, mindössze ténymegállapításokban szerepel, elszigetelt jelenségeként értékelik, pedig nemhogy nem elszigetelt, de egyenesen kötetalkotó, költészetalapozó szerepű jelenséggé válik, forrásául például a Szabó T. Anna *Elhagy* kötetében jelentkező szemléletnek.¹¹

Éppen ezért szerves egységként kell az olyan, költészetéhez egyébként is motivikusan, tematikusan, érületi és poétikai szempontból ezer szállal kapcsolódó kötetekre tekinteni, mint a *Rejtjeles tábori lap* címmel kiadott leányversek és a prózakötetek, melyek sokkal inkább a kiútkeresés, többek között a nőiséggel való azonosulás és vívódás ösvényeiként is értelmezhetők. Így, miközben általános emberi frekvenciákra figyelő, nőiségükkel inkább küzdelmet folytató, mint annak adottságait kiaknázó költői meghatározottság tétélezhető, az irodalom női szereplői számára a költészeti originalitás lehetőségét is felkínálta. A *Némajáték* pedig mindezt az empatikus felnőtt és az újszülött vagy beszélni még nem tudó kisgyermek tekinteteinek egymásba játszásával próbára is tette.

Némajáték (1970)

A cím kötetbeli elhelyezhetőségét keresve, s egymásra olvasva a következő sorokat: „Menj vagy maradj. Akár a csillagok a város. / Legmesszibb most az ág fölöttem. / Legszakadóbb a némaság. / Legközelebb a mondhatatlan.” (*Kirándulás*), illetve „Csillagom ma néma.” (*Vágy*), feltűnő, hogy az idézetek a költészeti hagyomány szempontjából is jelentőségteliek. Hisz miként a kötet egésze, erőteljesen megidézik a József Attila-i és Pilinszky János-i hagyományt (s bennük csak esetlegesen azokat a pontokat, melyekben a két költészet egymás folytonosságában tételezhető, azt bizonyítva, hogy Takács Zsuzsa minden valószínűség szerint nem Pilinszky költeményei felől olvassa József Attilát), Takács Zsuzsa költői átvétele azonban nem állapodik meg a *Trapéz és korlát* versein. Sokkal közelebb a *Harmadnapon*, sőt a kortárs Pilinszky-versek jelenléte – nem egyetlenként tanúsítja ezt a következő idézet a *Bánat* című költeményből: „Feküdj a sárba – tiszta vagy. / Emelj magadra kést – sebezhetetlen.”, mely a paradox látásmód Pilinszky-nél leginkább a 70-es években uralkodóvá váló, de már lényegesen korábban megjelenő poétikáját örökíti át. Költészete a csillagvilág és az űr képzetekben feltűnően az ő nyomdokaikon halad, így tájleírásai, kiüresedő térformái ezeket a metaforikus alakzatokat követik.

A kötet verseiben a megszólaló a gyermek tekintetével benyomásokat vesz számba, s a világban való létezését, mindenkor első tapasztalatait veti össze emlékképeivel. Világában az érzelmeiről szóló közlés sikertelenségét látja bele a felnőtt világának tárgyai közé: „Még távozóban egyszer visszanezel / s az alkony elharapja utadat. / Sorsomra hagysz. Fekszem vagy felkelek / sivatagomra lámpafény zuhog, / s a szögletekbe lopakodva gyűlnek / az árnyékok; bozontos állatok.” (*Betegen*). A költői világ megjelenítésében kép (szókép és megjelenített kép) és dikció (mint elvont költői magánbeszéd) váltakoznak. Előbbiből fakadóan erőteljesen metaforikus, megszemélyesített világ tárul elénk, utóbbi következménye pedig az el nem hangzó mondatok sorainak kihallása, jelenetekbe ékelése – feltűnően jelentkezve a *Némajáték* jelenetsorában.

A *Némajáték* című versben fel-felbukkanó önmegszólító beszéd („Már néma vagy”) közelítés a vallomásos megszólalásmódhoz, de a megszólalói jellegzetesség nyomán „töredékes kihallgatott magánbeszédként”¹² is megragadható, ekkor azonban a hangzás, a színpadi monológhoz hasonlatos kimondás nagyobb nyomatékot kapna a belső beszéd felszíni némaságával ellentétben. A költemény nehezen olvasható anélkül, hogy Pilinszky János költészete ne idéződné fel folytatólagosan, hisz benne a sűrítés, a tájban megidézett hiánytapasztalatok fogalmazódnak meg, bár a sűrítettségből lazulnak, és a József Attila-költészet egész kötetén átívelő jelentőségét hordozzák: „A mozdulat zászlóját lengeted, / lebegsz, komor festéken víz csorog,

/ zuhansz, fehér csatákban homlokod –". Hisz a *Téli éjszakának* a fent jelzett ürességképzetek és hiányalakzatok, a némaság ugyanúgy karakterjegyei („Ezüst sötétség némasága”), akárcsak a József Attilától sokat tanuló Pilinszky János számára (ahogy ezt az emblemikus kapcsolódást is jelzi a *Téli ég alatt* című Pilinszky-vers, mely már címében is rájátszik a *Téli éjszaka* című József Attila-költeményre), s a *Némajáték* című verse mindkettő újraírásaként is olvasható. 33

Az önmegszólítás, mely a költemény környezetében levő versek gyakori nyelvtani szerkezete, elsősorban a távolságteremtés funkcióját tölti be. A *Némajáték* rögzítetlenül hagyja a megszólított kilétét, a színpadi póz mintájára beszélője színészként önmagát, a szerepet, s a szerep látszását: a szerepen keresztül közönség, az őt látók érzelmeit is alakítja. A „felkelsz, s színfalakba ütközöl” sor megidézett tárgyi környezete felerősíti az alcím „*(Jelenet egy filmből)*” zárójeles eligazítását, a pantomim eszköztelen kifejezését. A mozdulat válik jelentésteljessé, s e jelentés súlyánál fogva egyenesen hallhatóvá lesz: „Mint kondulás a városon keresztül / felkelsz”. A távolság pedig csak növekszik a megszólaló és a megszólított között, mikor már nem egyszerűen metaforák jelennek meg a versben, de a mozdulat is metaforikussá válik, a jelenet metaforikusságába tűnik át a folyamat. A költemény „Kötélen jársz a széksorok felett” sora már felszámolja a színpadi környezetet, így a metaforikusság egy harmadik fordulattal is eltávolodik a beszélőtől: a megszólaló színpadi szereplő, a színpadi szereplő pedig egy elképzelt színpad filmbeli művészévé válik. A film már a mozivásznon vagy a tévé képernyőjén keresztül valótlán messzeségből áll előttünk, jelezve az önazonosság sokszorosán problematikus voltát, mely egészen a mozdulatokig hat: „A mozdulat zászlóját lengeted” – a végletekig megkérdőjelezve az önazonosság testi rögzítettségét. Ez lehet eredője egyfelől a versek önironikus olvasatának, másfelől a kötet számtalan módon tematizált hiányállapotainak, amelynek legteljesebb kifejeződéseit a *Némajáték* kötet az anyaságban és az újszülötti létezés témakörében találta meg.

A *Némajáték* című versben kiemelt hanghiány, az elképzelt filmjelenet némasága már az első sorban felfedi a metaforikusan megidézett hiányállapotok érzelmi töltését, s a beszélő érintettségét a(z ön)megszólítás nyelvtani formájában: „Már néma vagy, akár a hóesés / gazdátlan, téli udvarok felett.”. Az önmegszólítás grammatikai szinten kapcsolja a verseket József Attilához, Nemes Nagy Ágneshez, őket további, számos szöveghelyen megidéző soraival „Övé vagy hát, kút-néma, széles udvar, / hármat kiált, kié a hang feletted, / tarkód a fal szürkéjéről letörli, / kié a kéz? Ne ess el! – Hallgatok.” (*Egy szerelem emléke*). Ami tőlük mégis élesen elválasztja a verseket, az megszólaló alanyuk, alanyi beszédmódjuk pozíciója: gyengesége, erőtlensége, idegenségét

folytatólagosan felfedező árvasága, mely a költeményekben a gyermek eszmélődésével, kezdeti tehetetlenségét idéző botladozásaival kapcsolódik össze. A csecsemő és kisgyermek nyelve az érzelem azonnali kifejeződéséé.

34 Megértése vagy meg nem értése azonnali veszélyt jelent számára, így létbevágó fontosságú, hogy elsajátítsa a felnőttek nyelvét, ezáltal hangot adhasson elveszettségének, sürgető igényeinek. A némajáték ezáltal nyelv nélküli tapasztalat, magukat nehezen megértetni képes hangok és önkéntelen mozdulatok játéka lesz.

Ebből a perspektívából, a kiszolgáltatottal való együttérzésből formálódik a kötetbeli versek alanya. Mintha a beszélő mindenben az anyával való együttlét harmóniáját sírná vissza, amivel egyúttal mintha folytatólagosan rögzítené a jelenlétben érzékelt idegenségét, tapasztalatlanságát: „Nem juthatsz át a túlsó házba, / nincs ház, kezedbe nincs fogódzó, / öklöd sápadt szádon dörömböl” (*Hűség*). A kiszolgáltatottság magas fokát éri el azokon a szöveghelyeken, melyek a mozgás önkéntelen és akaratlan voltát célozzák, és ahol a testrészek maguk is önműködővé, megszemélyesítetté válnak („Öklöd ... dörömböl”), felerősítve az idegenként létezés alaphangját. A közlés pedig épp ezekben a mozdulatokban és hanghatásokban kerülhetne napfényre. A felnőtt hordozza az újszülött tapasztalatát, a megértés kezdeti tehetetlen esetlegességét, de már a nyelv falairól, térbeli elválasztottságról és megtévesztő kommunikatív formákról szólva talál hozzá költői formákat. A felismerés időpontja pedig nem az anyaság eseménye, hanem a sóvárgó szerelem boldog-boldogtalan léttapasztalata. Ez a kettős, felnőtt és gyermeki látás, mely poétikai szinten egységesül, és amely az elhagyatottság két markáns pontját emeli ki, összeolvad az empatikus anyai tekintetben. A kötetben a (szülői) szubjektum gyermeke iránti gyöngéd figyelméből saját múltja tapasztalatait éli, játssza újra, az érzést környezetébe vetítve – ebből fakadóan én-határai feloldódásával jelöli állapotát: „Ó, mennyire égek érte! / Nem ismerem meg arcomat. / Hagyom szél hordjon, itt vagyok, / Széthullok, szétesem és nem vagyok.” (*Ó, mennyire*). A tárgyiasuló költészet felé tett lépések ezek, a közties, passzivitást mutató lépcsőfokok az alanyi költészettől való távolodás lehetőségeit keresik.

A kötet a nagyvárosi élet képeit és hanghatásait megidézve a hiányállapotokkal párhuzamosan a kongó, üres utcákat, az ember által nem látogatott tereket járja be. Következésképpen érkezik ezáltal az éjszaka dominanciájához, ahol ez a kihalt tér önmagában adja az egyedüllét idegen léthelyzetét. Az *első nap, az első éjjel* című vers egyenesen hasonlatot épít az éjszakai egyedüllétből: „Állsz, vakító félhomály, kockái / életednek, most, amíg a fák sötétek / lesznek, mint az este”. Ez a képkockaszerűen egymásra következő jelenetező láttatás azonban helyenként nehezen kikövetkeztethető szemantikát eredményez.

A kötet költeményeinek többsége szabadversben íródott, nem alkalmazkodott semmiféle kötött formához, az egyik első kritikában Pomogáts Béla mégis „zeneiségét”, „tonális szerkezetét” emeli ki, mely feltehetően a költői alkat „elégikus természetéből” eredeztethető. Vajon a verseknek tételezhető zenei hangzása? A megidézett melankólia, s annak 35 Csokonait, Berzsenyit idéző hangulatai keltik ezt a benyomást, avagy a versek anélkül beszélnek zenéről, anélkül beszélnek a zene nyelvén, hogy az a vers zeneiségének összetevőiben különösebben fókuszba kerülhetne? Az ismétlések közül, mely a zeneiség irodalmi megjelenési felülete, kiemelhető a hangok visszatérése, ahogy Takács Zsuzsa későbbi köteteiben is feltűnően él az alliteráció különböző fajtáival, melyek szavakat körvonalaznak, érzéseket idéznek elő, ritmussal, időmértékes vagy ütemhangsúlyos verseléssel viszont annál ritkábban. Belső zeneiségnek lehetne ezt a versnyelvi kategóriát jelölni, mely a jó hangzás kedvéért nem áldozza fel a hangzás értelmezésébe vetett eltökéltséget. A *Némajáték* alaptónusa a költeményekben felfedi azt az karaktert, mely a későbbi kötetekben más képi világban, más poétikával, de ugyancsak meghatározó marad, ez pedig az érzelmi állandóság, az elvesztés keltette melankólia, mely az eleve lemondás pátoszából, annak patetikus súlyából ered. A némaság így a hiányállapotokra való rámutatás alakzata is, jelzi azt a kozmológiai szinten jelentkező karaktert, mely a későbbiekben újra és újra visszatér, a versek lelki alkatát fémjelzi. De ez a csönd, ami a beszéd hiányából előáll, rendkívül sokszínű a kötet meglátásaiban. Kiterjedése a vihar előtti csöndtől, a vészterhes szorongó, minden költeménynél erőteljesebben Pilinszkyt idéző létállapottól („Ugy állsz a falnál – összedől, ha ellépsz. / Vihar lesz – rádijeszt e némaság.” *A napozó fiú*) a természet képeivel való azonosulás megbocsátó, gondviselő gesztusaiig terjed („Már néma vagy, akár a hóesés / gazdátlan, téli udvarok felett.” *Némajáték*). Itt a metafora a megtisztulás képzeteivel kapcsolja össze a hangtalanyságot, akár a csend vallásos képzeteiben, a meditatív csöndben, a visszatérés, ismétlés retorikájával nyomatékosítva, a sorokat szinte változatlanul megismételve.

A némaság a magány, a beszéd egyirányúságát jelzi a választalanság szituációjában: „Felütve némán, mint a fej / elhangzott szóra. S nem felel.” (*Szomorú vers*), benne a megszólalót és jelen(nem)lévőt homályban tartva, de hogy mindennek a metafizikai tapasztalatokat hordozó jelentésárnyalata is tételezhető, azt megerősítik a jézusi szenvedéstörténetben jelenetездő hanghatások: „Ablaknyi fényeit a csönd kirakta. / Mint földrehullt papírdarab zizeg / az éjszaka.”, majd: „Micsoda zajt üt e g y levél!” (*Lámpák, madarak*). A csönd fényt teremt, a hangtalanul hulló levél kihallatszik az egyedüllét felnagyított világképében – a beszélőhöz csak annak hangja jut

el, amit lát, ám a jelenetben együtt lát mindent, ami már megtörtént: „A szivacsot ecetben fürdetik.” (*Lámpák, madarak*). A megidézett szenvedéstörténet a jelent is áthatja.

36 Markáns túlzások követik egymást a költeményekben, melyek az érzés dominanciáját nyomatékosítják, akár egy emlékmű („Égigsajgó” *Szomorú vers*), akár az alany gyengeségét tükröző, erőtlenségét fokozó sorok esetében előtűnik („Rádrogyni. Vállamnak túl nehéz az ég.” *Szezelem*). Túlzás és eltúlzott gyengeség egyfelől a jelenetszerűségből a drámaiság felé visz, másfelől pedig megelőlegezi a későbbi kötetek önironikus láttatását. A beszélőre nem pusztán a gyengeség, de annak kritikája is jellemző lesz, miként a túlzó kijelentések ezt a kötet egészéből, vagy akár a későbbi kötetekből nyilvánvalóvá teszik. Az erőtlenség tehát egy drámai, mondhatni melodramatikus vonásnak is vetülete, ám az önironia kezdetét is jelöli.

Ennek a drámaiságnak, mely az életmű egészén átvonul, két végpontja, általában egyszerre vagy közel egyszerre jelentkező pólusa van, s ez a tragikus és a romantikus minőség. Az elvesztés, a szeretett személy elvesztése Takács Zsuzsa költészetében ugyanis már a kezdetektől jelentkező, szituációkban, jelenetekben képződő, magánmitológiaként működő állandó, mely folyton új és új színekkel gazdagodik, szereplőit változtatja, azonban állandósulásával lehet számolni. Itt, ebben az első kötetben még konkrétumok nélkül, érzelmi alapvetésként, vagy legalábbis olyan visszatérő motívumként szerepel, melynek még nincs tárgya, melyből hiányzik a megnevezés.

„A rendező nemcsak a szöveg jelentését vizsgálja, hanem azt is, milyen rejtett energiákat képes felszabadítani; ez a zene adja a játék hatását és erejét.”¹³ – írja Georges Banu, s megállapítását a *Némajáték* szövegeire alkalmazva itt azoknak a szólamoknak a kiemelt hangzását követhetjük, melyek ennek a jelentés szintjén megfogalmazódó érzelmi alaphangnak a kifejeződései, vagyis hangzás, belső hangzás és jelentés itt kapcsolódik össze. A kötetnek a hangzás és a jelentés szoros kapcsolódása szempontjából figyelemre méltó szakaszai a következő részletek: „A bánat mint egy fémlomez / megüt, és napokig / mint karnevál utáni utcán / egyetlen zengés szól, szólalsz” (*A bánat*) – ahol a hideg fém rideg rezgése kap hangot; „Penget egy éppen akkori / esőt a bánat, egy házfalat, / aminek döltél, egy korlátot” (*A bánat*) – mely már dallamszerű képződmény, ugyanazon költeményen belül, de még mindig ridegség benyomását keltve. Mindez egy másik művészeti terület bevonását is feltételezi, mely a következő kötetektől egyre erőteljesebben jelentkezik: a zenéét. A zene irodalmi megjelenésekor elsősorban a hangzás zeneiségére gondolunk, ám ezekben a költeményekben ez nem karakteres – sokkal inkább a zeneiség belső közvetítésére kell gondolnunk, mint ami például a zene által közvetített drámaiság, s az érzelem jelenetekben testet öltő

kifejeződéseként olvastatja magát. Zeneleírásként, zenei ekfrázisként értelmezhető ekkor az a többirányú megformálás, mely elsősorban a romantikus zenére utal, és személyes hangvételt jelez már az első kötettől kezdve. Ennek konkrét megjelenési formáit ebben a kötetben a *Da capo* cikluscím jelöli elsősorban.

37

A *Da capo* ciklus egyetlen költeménye (*Július, halálom, születésed*), annak négy számozott darabja amellet, hogy a kötet egészéhez illeszkedően erőteljesen utal József Attila és Pilinszky János költeményeire, a záró ciklusban egyedülállóan egyes szám első személyre vált, sorról sorra, helyenként szakaszokon át jeleneteket idéz, a szülés-születés jeleneit: „Tíz óra, tizenegy / közáporban, a tengerparton, / síma szobában, fehér falakon.”, melyek távolabbról közelítenek a kórházi körülmények, hanghatások elemeire. További távolodást jelez az alanyi megszólalástól, hogy a hanghatások nem csupán elszórtan, de az egész versciklust körülveszik („kiáltás”, „jajgatás”), kiegészülve a halott beszéd („Az orvos a sebet varrja, társalog – / rekedt a hangom, idegen”) és a kórházi környezet kívülről beszűrődő, valamint a költészeti hagyományok belülről ráfelelő, állandó összeköttetéseket létesítő foszlányaival („Talán kongatnak valahol, / talán egy lócán ülve furulyáznak.”). A költemények sora a szülést a maga természetes közegében idézi fel, amely még így is csak jelzésszerűen adja vissza a fizikai megpróbáltatás és az eközben tapasztalt kiszolgáltatottság intenzitását, a gyermekétől elszakadó anya idegen vergődését. E jellemző a korszak költészetében alig szóhoz jutó figyelemről, a női perspektíva dominanciájáról tanúskodik, mely vonatkozásban nincs meghatározó költészet, melyhez kapcsolódhatna. A kötet záró ciklusa világosan jelzi a beszélő kétirányú látását: egyrészt mint anya vesz részt a gyermeke gondozásában, másrészt mint szülőnek saját gyermekkorra elfelejtett emlékezete tárul fel előtte, s érzékeli az élet törékeny kezdetét, a törékeny kezdetben pedig a test elragadtatott pillanatát: „egyszál zsinórról levágják, leszakad, // és fölmutatják: emberteste van, // s a gyönyör végigborzong hátamon.”

Takács Zsuzsa a kötet fülszövegében életrajzi eseményeinek és költészeti törekvéseinek különállásáról ad számot, távolítva egymástól a versek beszélőjét és saját személyét: „Két évvel ezelőtt megmutattam az egyik versemet egy költő-esztétának. Elolvasta és megkérdezte: »Mondja, miért olyan szomorúak a maga versei?« Mit válaszolhattam volna? Hiszen rendezett körülmények között élek, van állásom, lakásom, és hihetnék-e jobban az életben – most fél éves a kislányom. Szomorú vagyok? Én nem tudom elfelejteni azt a fájdalmat, ami ebben a században nálam védtelenebbeknek jut és jutott.” Az állapot, melyből a versek alaphangja szól, az életrajzi és a költői én

érezkelt elkülönülését jelzi, a köztük levő kapcsolat nem oldható fel egyetlen egyenlőségjellel. Természetes a kötet néhány fent jelzett mozzanata, így leginkább feltűnően az önmegszólító beszédmód és az önironikus kezdetek,

38 mellyel a megszólaló szubjektum távolítja önmagát és a beszélőjét, hisz a kötet egésze ez épp ennek a nem teljes egységnek lesz költői jelzése, lappangó problematizálása, melynek végpontját jelképesen is jelzik az utolsó költemények elszakíttóságra utaló jelenetezései.

A kötet versei az időben elmúltót elemzik újra és újra („az érkezés, az indulás, / s közötté holt idő. / Mulandóság pecsétje mindenem.” *Szomorú vers*), mintha a kérdést feszegetnék, hogy minden elmúlás előidézte fájdalmas belátás mögül előáll-e az általuk is elfedett állandó. „A fájdalmas emlékezet a legjobb eszköz arra, hogy a saját sorsát tökéletesen elfelejtse az ember.”¹⁴ – írja egyik korai művében Hannah Arendt. A felejtés ellenében az emlékezés súlyát vállaló alany tűnik képkockáról képkockára mindenkor olvasója elé, indulásában az Újhold és József Attila nyomdokain haladó költészeti hagyomány dominanciáját, gyerekköltészeti kezdeteket (melyeket a *Kockák, üveggolyó* ciklus versei tartalmaznak), töredékszerű látásmódot adományozva a kötetnek, mely a városi élet léttapasztalatait, a kiszolgáltatottakkal való empatikus összeérést, metaforizáló szemléletmódot, önironikus látásmódot egyaránt karakterjegyeként hordozza. Takács Zsuzsa első kötete ezeket a jellegzetességeket engedi a maguk útjára, hogy következő kötetekben s a rákövetkező évtizedekben elmélyüljenek vagy átalakuljanak újabb poétikai erővonalak mentén.

¹ *Első ének. Fiatal költők versei*, vál. és szerk. Mezei András, Kozmosz Könyvek, 1968.

² *Költők egymás közt*, szerk. Domokos Mátyás, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1969.

³ Uo.

⁴ F. R. [Falus Róbert]: „*Költők egymás közt*”. Népszabadság, 1971. márc. 19. 7.

⁵ Veress Miklós: *Varázsolás és ellenvarázslat*. 3 költő. Tiszatáj, 1971/6. 561.

⁶ Uo.

⁷ Uo.

⁸ Pomogáts Béla: *T. Zs.: Némajáték*. Kritika, 1971/5. 55–57.

⁹ Uo. 66.

¹⁰ *Ősanyák vagyunk, úttörők...* Földes Anna interjúja, in: Nemes Nagy Ágnes, *Az élők mértana*, Bp., Osiris, 2004, II. kötet, 234.

¹¹ Ahogy ez már Szabó T. Anna versében még határozottabb kontúrokkal megjelent, amire a kötet recepciója is felfigyelt. Így például Kemsei István, aki költői elődöt azonban Szabó Lőrincben kereste: „Az ember egyetlen élete Szabó T. Anna megfogalmazásában tehát ezt a kettőséget teljesíti be: egyszerre „elhagyóként” és „elhagyottként” is megfogalmazható.” Kemsei István: Szabó T. Anna: *Elhagy, Kortárs*, 2007/10.

¹² Vö. Szegedy-Maszák Mihály, *Radnóti Sándor: A szenvedő misztikus. (Misztika és líra összefüggése)*, Irodalomtörténeti közlemények, 1982/4, 499–502.

¹³ *A beszédűtől az énekig*, szerk.: Georges Banu, Koinónia, Kolozsvár, 2012, 93.

¹⁴ Hannah Arendt, *Rahel Varnhagen: egy német zsidó nő élete a romantika korából*, ford. Bán Zoltán András, Scolar, 2014, 29.