

Versről, fordításról, Kolozsvárról
(Újabb barangolások Nemes Nagy Ágnes életművében)



ANGYALOSI GERGELY

Folyékony szobor vagy szilárd szökőkút

A történet jól ismert. Nemes Nagy Ágnes maga mondta el egy interjújában, hogy miként jutott el a Nyugat három nemzedékének örökségétől az úgynevezett „szétbontott versekig” az avantgárd hatására. A saját nemzedékének stílusát jellemző formabontás csúcsa az volt, hogy „ronda rímeket” kezdtek írni, de nem a Szabó Lőrinc-re vagy Illyésre jellemzőeket; egyfajta „szélsőségekig eljuttatott asszonánchoz” ragaszkodtak.¹ Ez volt számukra a titkos jel, mondhatnánk a „sibbolet”, amelyről fölismerték egymást. „Ami viszont nem hatott ránk, az az avantgarde volt” – teszi hozzá rögtön. „Kassákat tiszteltük, szerettük, később közel is kerülünk hozzá, de az ő kezdeménye még bennünk se ért be akkor a magyar irodalomban. Ez eléggé természetes, ez nem ránk volt jellemző, hanem az egész magyar irodalomra a két háború között. Az avantgarde egy kicsit a margón volt.” És így folytatja: „Aztán majd később [...] beérett bennem – és sokunkban – ez az avantgarde előzmény, a világirodalmi avantgarde-dal együtt.”² Ezt a késést – valószínűleg teljes joggal – annak tulajdonítja, hogy generációjának mintegy másfél évtizeden át nem volt lehetősége arra, hogy lépést tartson a világirodalom, vagy legalább az európai irodalom kurrens folyamataival. Persze, ez mégsem tekinthető elégséges magyarázatnak, hiszen ha más nem, maga Kassák gyakorolhatott volna hatást szélesebb körben is, ha lett volna rá fogadókészség. Úgy látszik, nem volt. És az is eléggé nyilvánvaló, hogy amikor Nemes Nagy Ágnes számára ez a beérési folyamat érzékelhetővé vált, az avantgárd hatása nem valamiféle szimpla formabontás módján mutatkozott meg, hanem egy új formavilág építésének kísérletében. Még egy fontos inspirációt kell említeni ebben a vonatkozásban, nevezetesen József Attiláét, aki a „szélsőséges élmények versebe vételére” mutatott poétikai lehetőséget. „A testi nyomort és az örület beesőzését a versek közé,” Nemes Nagy szavai szerint.³ Mindez azonban nem gyakorolhatott volna rá ilyen nagy hatást, ha nem párosul a jellegzetes József Attila-i intellektualitással.

Nemes Nagy ezt a következő gondolatokkal egészíti ki: „nem hiszem, hogy a versben valóban filozófiát vagy intellektust kell közölni, ezeknek csak az atmoszféráját lehet közölni, és

* Nemes Nagy Ágnes halálának 25., erdélyi útjának 60. évfordulója alkalmából rendezett konferenciát a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Irodalomtudományi Intézete 2016. május 24-én. Az előadásokon szóba került Nemes Nagy Ágnes életművének sokrétűsége, a szerzőnek a líra, az esszé, a próza műfajában megnyilvánuló teljesítménye, de a tanácskozás témáját alkották a fordítói életmű problémái is. A tervezett konferenciakötetből itt közölt írások egy költői pályafordulat újító törekvéseit, a Rilke-fordítások filológiai és eszmetörténeti kihívásait vizsgálják, illetve, egy fontos személyes hangvételű esszében a Nemes Nagy-i mű példaadásáról vallanak az olvasónak. (A konferenciát szervezte, a hozzá kapcsolódó kötetet szerkesztette és mostani közléseink anyagát válogatta, gondozta: Kovács Flóra.)

¹ NEMES NAGY Ágnes: *Látkép, gesztenyefával* (1981) = *Uő, Látkép gesztenyefával*, Bp., Magvető, 1987, 60.

² *Uo.*, 61.

³ *Uo.*, 85.

az tökéletesen elegendő. S ezt a szavak, szókötések, mozdulatok, az arc, a vers arcának a mimikája közli. Azt nevezzük filozófiai versnek, amelyben ez a mimika, ez az atmoszféra jelen van.” Az már valószínűleg költői alkatának szerves része, hogy mindig meghatározta a verseit egyfajta kettősség, a „reális” vagy tárgyias, illetve az elvontabb, filozófiább, intellektuálisabb hanghordozás kétarcúsága. Megkockáztathatjuk a feltételezést, hogy az avantgárd megkésett hatásának tulajdonított belső változás autonóm módon is elindult volna a költészetében, hiszen az egymást feszítő két vonal előbb-utóbb kikövetelte volna a maga formavilágát. Mindazonáltal nincs semmi okunk, hogy kételkedjünk az önjellemzés érvényességében, vagyis abban, hogy az ötvenes évek elején indult el valamiféle váltás benne, amely *rokonnak nevezhető* az avantgárddal. „Soha nem voltam avantgarde költő – félreértés ne essék” – figyelmeztet rögtön.⁴ A „másként írás” belső szükségletéről volt szó, ami, mint mondja, elsősorban „annyit jelentett, hogy kezdtem tördölni a formát.” Vagyis ekkortájt érte a felismerés, hogy a formabontás, a „másfajta” beszéd gyakorlatilag nincs jelen a magyar költészetben; „csak egy kiterjesztett értelmű szimbolizmus” létezik, egyfajta újnépíességgel kiegészülve. „És hogy ez más, mint a világirodalom képlete.” Erről a változásról elsőként az 1953 körül írt *Balaton* című vers tanúskodik; szerinte ez a mű abban különbözik mindattól, amit korábban írt, hogy „nem volt fogalmilag körülkeríthető tartalma”. Nem szakított radikálisan az imént emlegetett tárgyias vagy realista vonulattal, de „kilógott a tartalmi megfogalmazás kereteiből”. Ebből a folyamatrajzból tehát az világlik ki, hogy a Kassák iránt érzett tisztelete ellenére szó sem volt arról, hogy olyasfajta megoldásokra törekedjék, mint amilyenek az avantgárd első hullámát jellemezték nálunk a múlt század tízes-húszas éveiben. Ennek a megkésett recepciónak egyik lehetséges előnye éppen az, hogy lehetővé tette azoknak az irodalmi jelenségeknek az integrációját is, amelyek az avantgárd hőskorszakát követően léptek fel nálunk.

„Ezek a többé-kevésbé szétbontott verseim, amelyek nekem új periódust jelentenek, az ’57-ben megjelent *Százavillám* című kötetemben található” – mondja. A „szétbontott” jelzőt úgy kell értenünk, hogy ezek a költemények több szálon futnak (a *Balaton* mellett ilyenként nevezi meg a *Paradicsomkertet*, *Villamost*, valamint a *Trisztán és Izoldát*). „Akkoriban úgy fogalmaztam, hogy ha eddig bigát hajtottam, ezentúl kvadrigát kell hajtanom a versben – nem kettős fogatot, hanem négyes fogatot.”⁵ Mondandóm második részében az említett négy versről tennék néhány, szükségképpen elnagyolt megállapítást.⁶ Mégpedig azért, mert úgy érzem, hogy ezt az átmeneti pályaszakaszt a Nemes Nagy-recepció meglehetősen elhanyagolta. Pedig anélkül az elliptikus verstechnika nélkül, amelyet ebben a korszakban alakított ki, aligha jöhettek volna létre a *Napforduló* vagy az *Egy pályaudvar átalakítása* című kötetek kétségkívül nagyobb súlyú versei és ciklusai. (Ezzel nem azt akarom mondani, hogy például a *Trisztán és Izolda* csak azért jelentős, mert előkészítette a későbbi pályaszakaszt.)

„A kihagyás, a tömörítés, egy bizonyos elliptikus írásmód teszi azt a jelleget, ami ezt a nem-avantgarde avantgarde-ot karakterizálja” – mondja a költő. Itt nem csupán a saját írásmódjáról beszél, hanem azt állítja, hogy majdnem az egész „nem megjelenő”, tehát politikailag háttérbe szorított irodalom átment valami hasonló változáson. (Nem azt kívánja sugallni ezzel, hogy mindez a politikai tiltások és korlátozások hatására alakult így, hanem inkább azt,

⁴ Uo., 108.

⁵ Uo., 111.

⁶ A verseket a következő kiadásból idézem: NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, Bp., Osiris-Századvég, 1995, szerk. LENGYEL Balázs.

hogy akik csak nagy nehézségek árán, vagy egyáltalán nem publikálhattak néhány évig, más viszonyba kerültek a lírai nyelv lehetőségeivel és a helyel-közel mégis csak beszivárgó külső hatásokkal egyaránt.)

Nemes Nagy így talál rá arra a szakkifejezésre, amely később olyan fontos lett számára: az objektív líra fogalmára. „Jellegzetessége bizonyos ellipszisztömeg, mondom, a kihagyások tömege. Még ennél is fontosabb: az első személynek a kiemelése a vers középpontjából. A lírai »én« ezentúl másutt van. Sőt esetleg nincs is jelen.”⁷ Később a Babits-könyvben fejtegette tovább ezt a poétikát, nem feledve, hogy a kihagyásos technika és a lírai én áthelyeződése vagy egyenesen távolléte nem csak az úgynevezett objektív lírában figyelhető meg. Leírható lenne a jelenség a szürrealizmus, a futurizmus, vagy az expresszionizmus kapcsán is. A tárgyi világ, a helyszínek is egészen más poétikai stratégiát képviselnek az ilyen költészetben; és természetesen nem hagyható figyelmen kívül az „áttételes személyeknek, bizonyos személyeknek a jelenléte”. A *dramatis personae* funkciójának elemzése nélkül nyilvánvalóan nem érthető meg a *Trisztán és Izolda* építménye, noha a nagyobb figyelmet véleményem szerint éppen arra kell irányítanunk, hogy miért nem drámáról, hanem egyértelműen lírai költeményről van szó. A hetvenes-nyolcvanas évek fordulójára, amikor a *Látkép gesztenyefával* idézett interjúi és esszéi készültek, Nemes Nagy már eljutott a prózavershez, illetve megállapította, hogy „közeledik hozzá”. „Ebben próbálok feloldani azt a túlságosan elliptikussá vált versbeszédet, amelyhez egy bizonyos ponton eljutottam” – mondja.⁸ Ez a visszahatás nem csupán az *Egy pályaudvar átalakításának* ’70-es években született verseiben érvényesül, hanem megjelenik már 1960-ban, a „barna notesz” bizonyos darabjaiban, például a *Majom* címűben: „Rettentő ez az objektivitás. / Ez a kötél-rend, ez a láthatatlan / célzás-csomó, bujkálás szavakban, / ez a temérdek hallgatási érdem / megojt a szemérem.” Hamar elkezd tehát vonzani a lírába oltott prózaiság, ám majd két évtizeddel később mégis fontosnak tartja megjegyezni: „Úgy érzem, egy szobor, egy festmény vagy egy zenemű közelebb van a vershez, mint a próza. A vers az valahogy folyékony szobor vagy szilárd szökökút.”⁹ Rónay György szerint a Nemes Nagy-féle objektív líraiságnak nagyjából és általánosságban véve az a lényege, hogy a költő nem mondja meg közvetlenül, hogy mit érzett, sem azt, hogy nekem, az olvasónak mit kellene éreznem. „Elém teszi a »dolgot«, (úgy is mondhatnánk: a »tárgyat«), de sűrített valóságának olyan erejével, ami megdöbbsent, megráz, arra készítt, hogy egzisztenciális kapcsolatra lépjek ezzel a »dologgal« – és a dolgon át természetesen a kézzel, indulattal, létérzéssel, élménnyel, amely a dolgot megformálta.”¹⁰ Amikor pedig követni próbáljuk Nemes Nagy Ágnes azon az úton, amelyet saját költészetének a világlíra egyik aktuális trendjéhez való közeledéseként kívánt leírni, nem árt emlékeznünk ugyanennek a Rónay-írásnak az egyik figyelmeztetésére. Nevezetesen arra, hogy a „régí típusú” és a „modern típusú” líra közötti eltérést nem szabad értékkülönbség gyanánt felfogni. Eliot nem „jobb” mint Petőfi vagy Ady; vagy amire jómagam szoktam hivatkozni: Arany János nem egy megkésett Baudelaire. „Az effajta lóversenyszemlélet nem a költészet területére való” – jegyzi meg Rónay. Ennek a

⁷ *Uo.*, 112.

⁸ *Uo.*, 125.

⁹ *Uo.*, 130.

¹⁰ RÓNAY György: *Nemes Nagy Ágnes vagy az úgynevezett objektív líra = Erkölc és rémület között: In memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. LENGYEL Balázs és DOMOKOS Mátyás, Bp., Nap Kiadó, 1996, 218.

szem előtt tartása nem mond ellent annak, amiről Nemes Nagy beszélt az említett interjúban, tehát hogy éppen az ötvenes évek elején kezdte szűkösnek érezni a lírai megszólalásnak azokat a lehetőségeit, amelyeket főként a nyugatos hagyomány bocsátott a rendelkezésére.

A *Balaton* többszólamúsága még alig észrevehető, hiszen felettébb tapintható a versben egy beszélő alany jelenléte, aki egyes szám második személyben szólítja meg önmagát, valamint fiktív beszédpartnereit. „Szalmakalapod vedd le a fejedről, / s takard el vele arcodat.” Vagy idézhetjük a híres, veretes sorpárt: „Aludj halász. Épp három óra./ Krisztus halála perce ez.” Ugyanakkor az első egységben feltűnő, a vízben lebegő halott lány és az utána kutató fiú víziója Trisztánt és Izoldát idézi, mégpedig anélkül, hogy kibontaná a sugallatba összesűrített *personákat* – vagyis elliptikusan. Továbbá megszólal egy harmadik típusú hang is, amelynek a forrását nem tudjuk azonosítani, mert nem köthető a felszólító módban megszólaló énszerúséghez. „A rézvörös, a szürke/ egymásba fúrta törét, / tusakodik az alkony, / reszket a tág levegő-ég, / Nem mozdul mégse: reszket, rezeg a kétszínű metszet, /állja a hab, míg felszökik, /a metsző szélvész karcait.” Az történik itt, amiről majd Rónay György beszél: a költő a mozgás és a mozdulatlanság dinamikáját állítja elének, vagyis mintegy a mozdulatlanságba fagyott mozgást. Ez kulminálódik (szintén meglehetősen klasszikus módon) az utolsó egységben, amely a korábbi részek egyes sorait variálja és sűríti egybe, mintegy a végsőkig fokozva az elliptikus többszólamúság hatásmechanizmusát.

A *Paradicsomkert* már nem elégszik meg az emberpár biblikus hangulatú megjelenítésével, hanem egy nagyon is konkrétan körvonalazott *dramatis personát*, egy angyalt jelenít meg, aki hosszú szöveget, vagy inkább egy hosszú kérdés-sort intéz a teremtés Urához az ember megteremtésének értelmére vonatkozóan. Furcsa drámaiság ez: az Úr nem válaszol az angyalnak, talán nem is hallja a szavait. A két ember nem néz egymásra (legalábbis a Lány nem néz a férfira, majd két oldalról a Fának vetve hátukat ülnek hallgatagon, miközben az állandóan mozgásban levő természet folyamatosan úzi tőlük merőben független játékaikat). A Rilkei hatás nyilvánvaló, de ez önmagában még nem okoz semmilyen gondot. Poétikai szempontból a vers problematikusságát a szólalomoknak és regisztereknek ez a szélsőséges elválása, valamint a beszédhelyzetből adódó retorikusság hozza magával. Paradox módon a regiszterek izolációja itt nem az „objektivitás” felé mozdítja a verset, hanem arra kényszeríti az olvasót, hogy mindegyik szereplőt és nézőpontot egy virtuális középpont, vagyis egy színre nem lépő, de mégis nagyon erősen domináns költői szubjektum felé hosszabbítson meg.

Abban a két versben, amelyeket habozás nélkül neveznék remekműveknek, szintén a szólalomok elválasztása, illetve egymáshoz való viszonya adja a strukturáló poétikai tengelyt. A *Trisztán és Izoldáról*, illetve a Sidney Keyes emlékére írott *Villamosról* van szó. Természetesen nagyon különböznek egymástól, már csak abból adódóan is, hogy az előbbi a középkori legenda figuráinak belső beszédéből épít fel egy szerkezetet, s amely, mint korábban céloztam rá, sokkal inkább lírai, mint drámai karakterű. A másodikként említett vers ennél sokkal merészebb kísérlet¹¹: egymással párhuzamosan futtatja a Pestről Budára tartó zsúfolásig megtelt hatos villamos útját, valamint az afrikai hadszíntéren elesett fiatal angol költő utolsó éjszakai bevetését. Míg a *Trisztánban*, ha a történet alapelemeinek ismertségénél fogva is, de nagyjából eligazodik az olvasó (a meglepetések a szöveg belsejéig hatolva érik majd), addig a *Villamos* két, hangsúlyozottan korlátozott időintervallumban zajló cselekményszála olyan diszkrepanciában van egymáshoz képest, amely komoly és majdnem legyőzhetetlennek tűnő

¹¹ Ennek persze önmagában nincs köze a mű esztétikai értékéhez.

értelmezési feladat elé állítja a befogadót. Maga a szituáció nem rejt semmiféle enigmát. Adva van egy személy, aki az adott pillanatban, összepréselődve a többi utassal csak többes szám első személyben, azaz „mi”-ként tud megjelenni: „fürtben csüngünk a sárga állat / apadozó villany-tején”. Ez a „mi”-be zárt „én” bővíti elő az afrikai házat, ahonnan a költő-katona a halálós végű akcióra indul. A két szál, vagyis a villamos-út és a háborús helyszín folyamatosan keresztezi egymást, metonimikusan érintkeznek az ötvenes évek budapesti mindennapjainak banális rekvizitumai és az afrikai hadjárat elképzelt tárgyi kellékei. Kölcsönösen hatnak tehát egymásra, mégpedig nem csak az egymás mellettiség okán. Ha budapesti lakosként azt olvasom, hogy „Mindig utat javítanak”, ennek a közhelyszerű kijelentésnek a máig töretlen érvényessége komikusan groteszk hatást kelt bennem. Ugyanakkor „az elefánt-bőrű, gyűrött aszfalt-lepények” Afrikát idézik; a szatyorban cipelt „cafatnyi hús”, amelyen átüt a vörösbarna lé viszont nyilvánvalóan a háborúval járó vérre és pusztulásra utal. (Ha pedig folytatnánk az idézetet a véres hús mellett tárolt könyv nem végig mondott címével, „A dialektikus...”, az ezt követő hang- és látványelemekkel, vagyis a rendőrsípval és az idegen uszályhajó olasz kisvárosi hangulatával, akkor már alig követhetően tágra nyitnánk a képzettársítások lehetőségeit.) A korabeli befogadónak nyilván az okozhatott nehézséget, hogy megbirkózzék a háborús költő-halál és a hatos villamos többes szám első személybe kényszerített és önmagát szinte a hullahegy részének érzékelő én-szerűség összekapcsolásával. Pedig a költő világosan beszél. A hídról lefordulva a villamosban elviselhetetlen tehetetlenséggel nyomódnak össze az emberek, a kapaszkodás, vagyis a túlélési ösztön váltakozik a szabadulás vágyával, akár a halál árán is. „Kiszakad innen az, aki /nem markol most. Szakadna ki! / Fullasztó testek, testre test, / micsoda mozgó hullahegy!” Akár egy zeneműben, elő van készítve a pillanat, amikor a katonát találat éri: „Elbukott. Por szítál, szemcsésen ül a szájra”. A zenei aláfestést azonban már a villamos szolgáltatója: „felsír a fék, akár a kés”. A kétféle kiszolgáltatottság a kimerevedő képben összefonódik.

Idézttem Nemes Nagy verseszményének, a folyékony szobornak vagy a szilárd szökőkút-nak a képét. Úgy gondolom, hogy a *Szárazvillám* kötet idézett versei ehhez az eszményhez közelítenek, mindegyik a maga módján. Van egy visszatérő képi mozzanat a költészetében, és ez a szökőkút. Valóban, a szökőkút jelenti számára azt a komplex valóság szintet, amely nem egyszerűen tárgy és nem is egyszerűen allegorikus vagy szimbolikus jelentés, hanem a két szféra megbonthatatlan összefonódása – vagy folyamatos, megállíthatatlan oszcillálása. Ezt írta meg remek kis esszéjében, amelynek a címe *Kisfiú halon lovagol*. Ugyanis a reneszánsz szökőkutak, minden hasonló kút eredője, nem egyszerűen szökőkutak szerinte. „Beléjük építették, beléjük titkolták a neoplatonizmus egész filozófiáját, minden porcikájuknak jelentése van; csupa utalás, csupa rejtett közlés az, hogy milyen széles a medence, hány tála van, hány oldala, oldalain miféle jelvények, ábrázolatok, hogy ott van a tetejükön a delfin meg a fiú, aki a gyermeki elfogulatlanság képe, s ugyanakkor öreg bölcselő, talán a bölcsélet maga. És per-se a víznek is jelentése van, az ósanyagnak avagy az ősléleknek, amint fent kiárad, aztán szétárad, meghatározott fokozatokban száll lejjebb és lejjebb, hogy titkos földalatti utakon át újra felszökjön.”¹² Amikor Nemes Nagy azt fejtegeti, hogy nemcsak jelképről van szó, érdekes kifejezést használ. Azt írja, hogy egy szökőkút pusztá jelképnél „sokkal részletesebb, punktosabb, egy egész könyvtár van beleépítve, egy hosszú, ősi gondolat sor, előzményeivel és változataival együtt...” Nem tudom, miért éppen a „punktos” jelzőt találta meg, s hogy iga-

¹² NEMES NAGY Ágnes: *Kisfiú halon lovagol* = *Uő, Látkép gesztenyefával...*, i. m., 432.

zából mit jelent nála ez a szó. Sajnos, nem valószínű, hogy ismerte volna a Roland Barthes utolsó könyvében, a *Világoskamrában* található megkülönböztetést a *punctum* és a *studium* között, ahol a *punctum* bizonyos képek szúrászerű, szinte egzisztenciális erejű hatására utal, amely nem az általuk közvetített ismeretekből vagy tárgyi tudásból következik. Holott az idézett mondat valami hasonlót is megfogalmazhatna, ugyanis a „hosszú, ősi gondolatsor az előzményeivel és változataival együtt” nyilvánvalóan nem mozgósítható (és nem is mozgósítandó) annak a szemlélőnek a számára, aki éppen csak megmártja a kezét a szökökút vizében. „Ami viszont mindig és bizonyosan bele van építve a csupa rejtvény kutakba, az nem más, mint emberi természetünk kettőssége, a végletes elvontság és a hézagtalan érzékletesség égető vágya.”¹³ A *Szárazvillám* néhány versében Nemes Nagy Ágnes arra tesz kísérletet, hogy ilyen „csupa rejtvény” kutakat hozzon létre – csak éppen szavakból.

¹³ *Uo.*, 433.