

BÁRDOS LÁSZLÓ

## Hanghullámok a labirintusban

Nemes Nagy Ágnes: A visszajáró

*Kulcsár Szabó Ernőnek*

„Ce comme n'est pas un comme comme les autres.”

(Ez a *mint* nem olyan *mint*, mint a többi *mint*.)

Paul de Man: *Anthropomorphism and Trope in Lyric*.

[Baudelaire *Correspondances* c. szonettjének 13.

soráról. Franciául az angol nyelvű tanulmányban.]

A modern nyelvészet, a modernség nyelvtudománya s nyelvi tudatossága, mint ismeretes, a szavak – a nyelvi jelek vagy akár elemek – egymáshoz viszonyított *pozíciójából* magyarázza jelentésüket. A jelentés pedig mindenekelőtt használati mód, érték, funkció – amely nem annyira az úgynevezett valóság (esetleg: világ) jelenségeihez kalauzol el, hanem sokkal inkább térközökhöz, fáziseltolódásokhoz. Olyan üres pontokra, olyan fehér foltokra irányul – és ez mind „csak” metafora –, amelyek nem azonosak vele, mondhatni, idegenek tőle, ám visszavezetnek hozzá, a kiejtett vagy leírt nyelvi jelhez; azaz visszavezetnének, ha ő maga, a jel *időközben* – a megértés lehetne ez az *idő* – nem mozdult volna el, s nem mozogna folyton *tovább*.

A költői nyelvhasználatban alighanem az a jeltípus kívánja a megértéstől a legnagyobb mozgékonyt és rugalmasságot, amelyet *deiktikusnak* szokás nevezni. A jelen vázlatos és elnagyolt gondolatmenet céljaira beérhetjük a deixis egyszerűsítő meghatározásával, lényegében a nyelvtani, ezen belül szófajtnyi azonosítással: a névmások bizonyos osztályaira, kivált a személyes és a mutató névmásra gondolunk.

Tanulságos lehet megfigyelni, egyáltalán észrevenni, hogy a legtágabb értelemben vett modernség költői nyelvhasználata nem hagyja érintetlenül ennek az oly egyértelmű szóosztálynak a státusát sem. Ez azt jelenti, hogy – esetünkben majd főképp – a *közelre* mutató névmás sem kerül, kerülheti el a nyelv szüntelenül érvényesülő, mégis oly gyakran váratlanul ható figuratív, tehát átalakító műveleteit. „Ez”, „ebből” – ugyan ki gyanakodna épp ezekre a mindenek szavakra, amelyeknek csupán egy (a) vonatkozás, vonatkoztatás lehet a céljuk? Ha, úgymond, nincsenek a helyükön, ha nincs velük rendben valami, az használati diszfunkciót kell, hogy jelezzon: például a névmásról nem vagy nemigen lehet megállapítani, mely nyelvi elemre,

1 Nemes Nagy  
Ágnes: *Között.*  
*Összegyűjtött ver-*  
*sek*, Magvető Kiadó,  
Budapest, 1981,  
126. p. –  
Valamennyi idézet  
ebből a kiadásból  
való.

elemekre utal (többnyire vissza). Az antecedens névszói szerkezet azonosításával rendszerint tisztázódhat is a helyzet, elosztható a félreértés.

S ha és ahol mégsem?

\*

Nemes Nagy Ágnes egyik versében valami más „történik” a közelre mutató deixis eljárásaival. Ezt a művet, *A visszajárót*<sup>1</sup> (kötetben először: *Napforduló*, 1967), igyekszünk a jelen interpretációkíséret során újra meg újra „elolvasni”, mégpedig mintegy megtapadva a megértés lineáris folyamatában. Az első négy sor a többszöri percepció folyamatában is valószínűleg a szituációteremtő deixis szinte kényszerítő erejű példajaként mutatkozik meg előttünk:

*Ez volt az asztal. Lapja, lába.*  
*Ez volt a drót. Ez volt a lámpa.*  
*Pohár is volt mellette. Itt van.*  
*Ez volt a víz. És ebből ittam.*

A bemutató célzatú mondatok kopársága, az (érzelmi) modulációkról való teljes lemondás beteljesíti az irodalom-, azaz irányzattörténeti besorolás ismeretében ébredt igényeinket, mégpedig minden várakozáson felül: a tárgyias, (esetleg) objektív líra eszköztárának, módszertanának iskolapéldajaként szól ez a nyolc kurta mondat. Igazán jelentős költészetben azonban egy-egy efféle iskolapélda inkább csak epizodikus jelenség lehet, pontosabban: eleve fölkészülhetünk a több- vagy épp sokrétű metamorfózisra, amelynek a kontextus aláveti majd – a kontextus persze az olvasásban képződik meg, hogy minden újraolvasásban mintegy megszűnjön és újra- (újja-) létesüljön.

A következő, ezúttal hatsoros egység – strófákról nem beszélhetünk – egyébként fel is függeszti az „ez” névmással kezdődő mondatok sorát, és hirtelen-váratlan bevezeti az ént – eddig csak maga a közelre mutató deixis, illetőleg a „víz”-nek úgyszólván csak bővítőmennyeként megemlített grammatikai én árulkodott a *hang* forrásáról: „És ebből ittam.”

*És kinéztem az ablakon.*  
*És láttam: [...]*

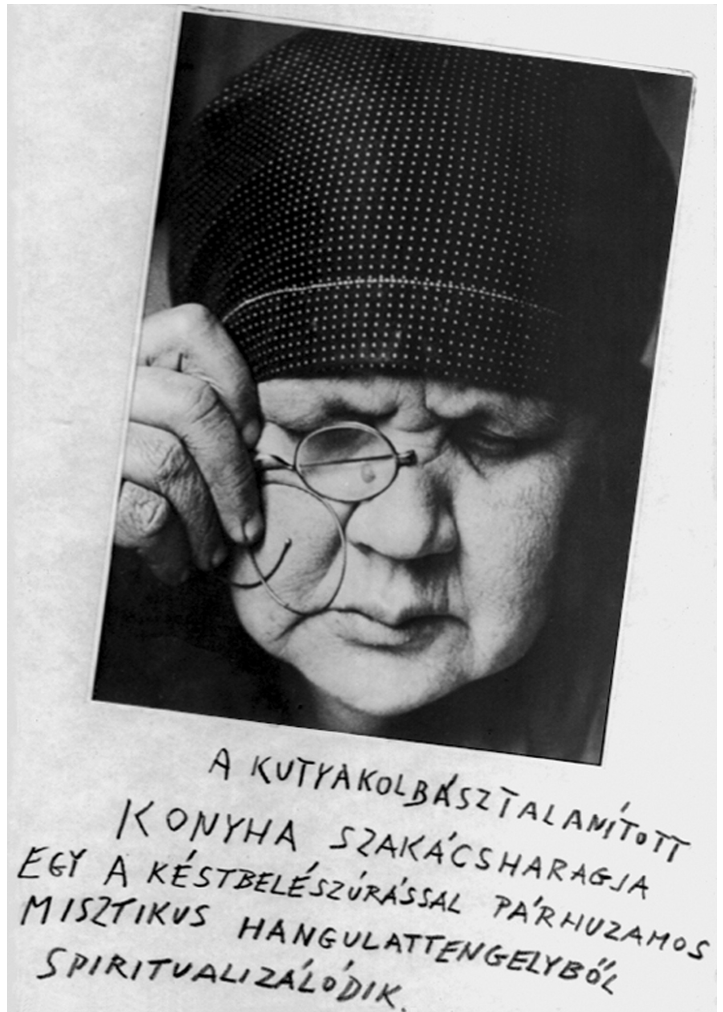
Ez a másfél sor mintha új sorozatot indítana el: az „és” kötőszók egymásutánjának rendjét. Az „és” még az „ez”-nél is kevésbé tartalmas, de eme – relatív – tartalomhiány csak onnan ered, hogy a mutató névmásnál is távolabb kerül a referencialitás lehetőségeitől, tehát lényegében a deixistől. Az „és” immár beszédszervező elem, ha szabad így mondanunk: csupán a beszédről *ejt szót*. Mégsem állítható, hogy a második egység poliszindetonja (öt „és”) segít a dikciót folya-

matosabbá tenni. Éppen ellenkezőleg: az „és” minduntalan lefékez, megakaszt beszédet (írást) és utánképzést (olvasást) egyaránt. Igaz, elkövetkezik itt egy harmadfél sorból álló, eléggé nyomatékos tagoló jelekkel (kettőspont) elkülönített részlet:

*[És láttam:] ferdén hull a pára,  
nagy, égi fűz lógatja ágát  
az esti rét sötét tavába,  
és [...]*

Váratlan és következménytelen ez a „leírás”, mondhatni, epizód marad az egész versben. Látványrészlete, metaforizációja a „tavába” szóval megszakad; noha például a harmadik egység – ugyancsak valamelyest eloldott – indítása:

*Rodcsenko néni mandalája, 1989.*



*Most széklábak körül lakom.  
Minden tárgynak térdéig érek [...],*

valamint az utolsó, négy soros (ismét négy soros) egység másfél sor-nyi mondata:

*[...] A padlólapot  
ujjal érintgetném, ha tudnám [...]*

jól követhetően hozzákapcsolódik a verskezdés tárgyi környezetéhez, azaz folytatja a *bútorozott szoba* képévé kiegészíthető szignifikáns nyelvi, főként névszói elemek sorozatát.

Mi lehet ennek a hagyományosabb lírai futamnak a funkciója? „Hagyományosan” itt azt értjük, hogy ebben a szépséges esti fűzfa-képzetben, amely a pusztaságra (rétre) aláereszkedő pára-csíkokat, ködsávokat vizualizálja, egy versbeli pillanatra a késői szimbolista – esetleg még: impresszionista – lírai költészet tónusára és képteremtésére ismerhetünk. De hogyan kerül ebbe a számára oly idegen közegbe?

Azonkívül, hogy e részletben a *másfajta* vers engedni látszik a költő oly pontos és oly találékony képalkotó képzeletének – és kedvének –, csak ez teszi lehetővé az eltérés-visszazökkenés kétfázisú egy-pillanatát, ezt a mégis tagolatlan momentumot:

*[...] és kinéztem az ablakon,  
és volt szemem. És volt karom.*

Az ismétlések sora itt a deixis automatizmusába zökken vissza. Különös dolog: az „égi fűz” vizuális valorizációja mintha nagy hirtelen odaveszne, hogy egyszerűen csak próbaművelete, bizonyítás-bizonyítéka legyen a létezés, a meglét csupasz tényállításainak (*kinéztem; volt szemem*) (Nyugtalanító retorikai esemény ez; nem is illik a versről formált, esetleg csak pillanatnyi képünkbe.)

A következő, még hosszabb egység – tizenegy, tehát ezúttal páratlan számú sor – ismét csak egy nagy, sőt még nagyobb ívű „képleírást” keretez a be-, meg- és körülmutatás tömörebb, puritánabb mondataival. Nem tartozik szűkre szabott témánkhoz, de megjegyezzük: a vers metrikai és grammatikai-szintaktikai rétegének együtt-mozdulásai és elcsúszásai is külön interpretációt igényelnének; itt például négy sor is („Most széklábak körül lakom. [...] Mennyi tér”) verssor és versmondat kivételes egyszólamúságát, mondjuk, békés együttélését mutatja. Három ízben is egy sor = egy mondat; a negyedik két mondatra oszlik, de a szintakszis még tiszteli a metrikai egység határait. A következő sor azonban már úgy intonálja a szóban forgó újabb „kép-” vagy „látomás-”jelenetet, hogy legott egy éles enjambement törje meg ezt a strukturális békességet:

*Mint egy szélfújta lángfűzér  
szirmai [...]*

A visszajáró harmadik egységének első négy sora különben új viszonylatot létesít: az időbeliség dimenziójában „most” és „akkor” szembesül egymással:

2 l. m., 88. p.  
(Kiemelés tőlem –  
B. L.)

*Most széklábak körül lakom.  
[...]  
Akkor vállal vágtam a térnek.*

A térbeliség alakzatai után – amelyeket a szigorú deixis retorikája teremtett meg – most az ún. időszembesítés motivikája bukkan fel; a térszerkezet mégsem tűnik el a versből, mi több, önálló jogon tematizálódik, mégpedig egy nyomatékossító mondat-ikerítés paralelizmusával: „S mennyi madár volt. Mennyi tér.”

Ha innen pillantunk vissza a harmadik egység elejére, még feltűnőbbnek és még megrendítőbbnek érezhetjük a „széklábak” köré, a pusztán a „tárgyak térdéig” érő eltörpülés, zsugorodás egzisztenciális metaforikáját. Micsoda élet utáni élet ez? A kicsinyítő perspektíva átható képi sugallatai azonban retorikai szempontból meg is tévesztenek; épp azzal, hogy – ha a groteszkség irányába mozdulva is – oly igen szemléletesek. Holott ez a leírónak vélhető részlet valójában éppoly távol áll mindenfajta deskripciótól, mint az utána következő „látomásos” imagináció. Érdeemes megfigyelni, hogy az azonos nyelvi modul mennyire más – ezúttal csakugyan deskriptív – szerepet töltött be egy korábbi műben, a *Város, télen* című terjedelmesebb, ciklikus felépítésű költeményben:

*A hó, a hó.*

*Az öt háznak térdéig ér.  
Fekete a függőleges,  
és minden vízszintes fehér.<sup>2</sup>*

Mert ebben az egész szövegben leíró, megjelenítő hajlandóság munkál. Nem úgy *A visszajáróban*, amely már mindenféle fenomenalizáló impulzusnak ellenáll.

És íme, most, amikor a szóban forgó költemény legsűrűbb, legdinamikusabb és – aligha túlzás – legbonyolultabb részletéhez értünk, egy olyan szekvenciához, amely ezenfölül a mondattant s a dikciót, a képalkotást stb. is pátosszal telíti, sőt (a legmaradandóbb) romantikus színekkel vonja be, akkor – akkor már mulhatatlanul ideje visszakanyarodnunk a jelen gondolatmenet kiindulópontjához, a tulajdonképpeni kérdésfeltevéshez. Mégis érintenünk kell a következő részletet – akár csupán egy-két rövid és nem is éppen ideillő megjegyzés erejéig:

*Mint egy szélfújta lángfűzér  
szirmai, tépve és lobogva  
szálltak, rajokban sutorogva,*

*egy dobbanással szerterántva,  
mintha egy szív madár-szilánkra  
pattanna szét, repülne szét –*

Mindezt – emlékszünk – a „mennyi madár”, illetve a „mennyi tér” (múlt időbe tett) kettős tárgymegjelölése, propozíciója indította el. Igen, ez az egyszerre koncentrált és expanzív beszédszakasz valójában nem más, mint a *tér* s a *madár* dinamikus definíciója – egyszerre csupa mozgalmasság, csupa ige és ideg, megannyi mozdulat. Sodrásának engedve könnyedén továbbblendülünk olyan logikai zökkenőn, hogy a főmondat igei állítmánya, a „szálltak”, a tágabb szövegszerkezet összefüggésében csakis a (mennyi) madár/tér alanyhoz/alanyokhoz kapcsolódhat, noha – mondjuk így – simább, logikusabb volna az egyébként is közelebb „szirmai” szót érteni alanynak. A részletező, mégis előre hajszoló nagymondat pedig újra csak paraleliztikus, ikerítő ismétlésekbe torkoll: egy sajátos, ebben a költészetben meglehetősen ritka, retorikai természetű szerkezetbe: *pattanna szét, repülne szét –*

(amely kettős persze a [természetes] időrend logikájával is magyarázható), és a vers egyetlen gondolatjele után, amely roppant hirtelenségű megtorpanást jelez, egyúttal pedig a fojtogató, kifulladásztó beszédintenzitás és beszédiram utáni levegővételt:

*[...] ez volt a tűz. Ez volt az ég.*

Így tér vissza az elemi alapszerkezet, a deixis, a rá- és bemutatás tárgyilagossá, tárgyszerű mondattípusa szerint.

\*

Csakhoggy: mire mutat rá, mit mutat be az utóbbi két állítás? Elérkeztünk hát alapkérdésünkhöz: megmarad-e az analóg vagy akár azonos mondatstruktúrák, illetőleg verbális gesztusok eredeti célja és funkciója, az, hogy deiktikus jelek útján megnyissák a verset (az irodalmi szöveget) valamilyen külvilág, szituáció, tárgyvalóság számára? Hogy tehát valamiféle referenciális jelentésre tegyenek szert?

Az „ez volt” formula két fogalmat vezet be, amelyek a megnevezés aktusa révén – visszaható érvennyel – meghatározásoknak is beillenek: a *tűz* meg az *ég* ez a kettő. S csakugyan: az előző nagylélegzetű versmondat a láng(olás) és a madár (madarak) kettős alapjára építi metaforikáját. A „madár” mint gyűjtőnév („mennyi madár”) s a „tér” a hasonnemű szerkezet révén már úgyis szinonim lényegiségekké váltak, a szekvenciát bevezető „ég” pedig kétségtelenül a „tér” s a „madár” folytatása, kiegészítése, léthierarchikus pozicionálása. Mindez így mégsem áll össze, nem rögzíthető és nem absztrahálható: mert szeretjük ugyan kiemelni az efféle fogalomszavakat, szeretnők kulcs-

szavakká is tenni őket – de az idézett hatsornyi szekvencia képességét legalább ennyire meghatározza a mozgás, mégpedig az örvénylő mozgás dinamikája. Nemcsak a látvány- (a látomás-)sor kavargó előtűnk; hasonlító és hasonlított, szimbolizáló és szimbolizált, *tenor* és *vehicle* is folyton elmozdul, sőt helyet cserél. A figuratív oda- és visszautalások iránytalan szédületében elborul osztályozó, rangsorokat konstruáló és sorrendekbe igazító elménk, logikánk.

3 *Ház a hegyoldalon*  
(45. sor), i. m.,  
202. p. (Kiemelés  
tőlem – B. L.)

4 I. m., 59. p.

Pedig ami a képsor *megírását* illeti, az egy pillanatra sem homályosul el. Ez a szövegrész nem más, mint tisztának ható, az evidencia erejét közvetítő *víziója* (ez a szó is pontatlan) valamely hatalmas szenvedélyű, elemi kitörést, terjedést figuráló fizikai, biológiai, természeti és pszichikai állapotnak, mely nem is állapot, hanem csupa mozgás. Eddig még nem mondtuk: a Nemes Nagy Ágnes-i költészet egyik legfőbb mozgástörvénye, a törés, a szakadás, a hasadás története hatol be az élőlények, illetve az élet rohamosan táguló genezisébe:

[...] *egy dobbanással szerterántva, [...]*

A „dobbanás” már a „szív” prefigurációja: a figuratív szerkezetek láncolata olyan *természetes* működéssel jellemzi a – nemcsak emberi – szívet, amelynek minden egyes létfenntartó mozdulása egyúttal törés, hasadás, szakadás is a létben. A szívverés teljességgel *nem természetes* passiódramaturgiája másutt is megszólal ebben a lírában – idézzük az egyik legerőteljesebb, legmegdöbbentőbb trópus (tévesen vélnénk egyszerű metonímiának), amelyben megnyilatkozik:

[...] *a szíve szenvedett, dobogott a ruhája [...]*<sup>3</sup>

S ha mondjuk, Izolda szólamában, a szenvedély „áriájában” (*Trisztán és Izolda*) egy különleges metamorfózis élteti tovább, zuhanása után, az áldozati szerepben feltűnő egyszerű madárkát, a verebet:

*Nem pusztult el, ereje szálltán.  
Fölborzolt, tollas szív, a párkány  
szélén lüktetett, verdesett [...]*<sup>4</sup>

–, akkor *A visszajáró*, mondhatni, egyszerre tartja meg és bontja le az azonosítást:

*mintha egy szív madár-szilánkra  
pattanna szét, repülne szét –*

De az „egy szív” mint névtelen, személytelen *eredet*, mint a keletkezés centruma csak a képsor végén jelenik meg: s ez a szerkesztésmód is gátolja, hogy az imént részletezett vízió nagymondata organikus egészzé, különösen pedig *antropomorf totalitássá* rendeződjön.

Mire vonatkozik tehát az „ez volt a tűz. Ez volt az ég” deiktikus mozdulata – gesztusa? Nem tárgyvalóságra, nem elképzelhető vagy elgondolható konstellációra, szituációra. Nem enged meg közvetlen (érzéketi) asszociációt, mint az „asztal”, a „drót” vagy a „lámpa” szavak. A strukturális analógia, a kompozícióba kódolt folyamatosság semmiféle (olvasói) reményt sem vált be. És még csak ellentétet, kontraszthatást sem hoz létre a szövegben – sem képileg vagy fogalmilag, sem pedig funkcionálisan: hiszen az sem igaz, hogy a kettős névmási rámutatással kijelölt „tűz” vagy „ég” – lemondva a külső referencialitásról – legalább magában a szövegben bizonyulhatna visszautaló (anaforikus) elemnek. Avagy talán lezárhatja, megdermesztheti valamilyen névvel, netán meghatározással ez a sor az öt megelőző sorok *szélfújta* kavargását?

(Nincs meggyőzőbb a tagadás érvényű kérdéseknél, ennél fogva az elemző most már nem is merészel a parafrázis bűnébe esni; a parafrázisába, amely akár ötletnek, akár belemagyarázásnak is felfogható. Még akkor sem, ha – úgy véli – a szűkösségnek s a tágasságnak mégiscsak földerengő *kontraszthatása* mellett a vers eme harmadik egysége a fiatalságról, vagy mondjuk: a kezdés mindenkori bátorságáról is beszél.)

A lírai költemény bizonyos nyelvi eljárásai – mintha csak „maguktól” tennék – megtévesztik a versolvasót. Aki midőn csalódott várakozásában, az élményről számot adva mindenképpellett ama megtévesztő nyelvi elem funkcióváltásaira figyelmeztet. Az ilyen fordulópontok, ha egyszer mégis szembetűnnek, a szöveg többi részét valamilyen semlegesség, jelöletlenség szürkébb színébe vonják. Beszűkítik a látómezőt.

Pedig itt, gondolatmenetünk végén, érdemes visszafordulnunk a már elhagyott szövegrészletekhez, s ha váratlan szerencsével még sikerül is elfelejtenünk eddigi okoskodásunk irányát, félig-meddig akaratlanul meg is fordíthatjuk – s kezdhetjük előlről.

A tiszta deixis visszavonására figyeltünk föl a versnek valamivel túl a felén; ezt a dezorganizáló, detotalizáló mozgalmasságot az első két egység organikus, totalizált rámutatásaival, meghatározásaival állítottuk szembe. Ám lehet, hogy egy újabb újraolvasás – talán lappangva már az első – a fordítottjára is figyelmeztethetne. A kimondás evidenciája ugyanis – úgy látszik, csak egy időre – elfedte előlünk amaz első egység deixiseinek merő képtelenségét, amelyet kép-nélküliségnek is érthetünk. A totalizáció kudarca vagy épp tagadása – úgy tetszik – valójában egyértelműbb a vers elején és végén, mint a madarat, szívet és teret akár töredékesen is összehangoló képsorban. Nem lehet ugyanis reáliákat úgy megidézni vagy megnevezni, hogy az „ez volt x” szerkezetre hagyatkozunk. Némely deixisteória szerint az (ige)idő is

ebbe a nyelvi típusba tartozik: márpedig a közelre mutató (*ez*) és a múlt idejű létigében megvalósuló távolság (*volt*) nem egyeztethető össze. Ha „ez” az asztal, akkor éppen nem „volt”; ha „volt” az asztal, akkor éppen nem „ez”.

Csupán két látszólagos kivételben nem veszíti el „realitáshabitusát” (Ingarden) a szóban forgó proposíció – mindkettővel bőven él a költészet, a költői nyelv. Az egyik az, hogy képre, képmásra, másolatra, ábrázolatra – de mindenestre valamely *másikra* – értjük a közelség–távolság eme szintézisét. Ez volt az asztal – jelentjük ki egy fényképre mutatva. Vagy pedig *viszontlátva* egy tárgyat, helyszínt, többnyire annak lerontott, leromlott, romba dőlt (és így tovább) *maradványát*, ismét csak összezárunk két idősíkot a síkokra nem osztható, visszafordíthatatlan időben. Fontos képlete ez számos elégiának, de például a romantikus emlékező lírának is (két francia példa: Lamartine: *A tó*, Hugo: *Olympio bánata*).

Nemes Nagy Ágnes *tárgyas* költészete alig ismeri az effajta kompromisszumokat. Végigvitt, radikális tárgyiasság az övé: egyetlen gesztusban megteremti és megsemmisíti a tárgyakat.

Az értelmezés e második fázisának heurisztikájában már észrevesszük – azaz bevalljuk, hogy észrevettük – az eddig (az ügy érdekében) elhanyagolt mozzanatokat is. Részünkről a legsúlyosabb mulasztás a vers negyedik, utolsó egységének semmibevétele volt. Ez a szemlátomást keretező, illetve keretet bezáró funkciójú négy sor a visszahúzóds (kivonulás) fájdalmas iróniával is telítődő rögzítése, és ekképp zárja az egészet:

*Elmegyek. A padlólapot  
ujjal érintgetném, ha tudnám.  
Alacsony léghuzat, az utcán  
húzódok. Nem vagyok.*

„Nem vagyok.” Íme, a *képtelen* múlt idő még nyilvánvalóbban képtelen jelenbeli párja. Ez az a szókapcsolat, amelyet élőlény (élő lény) nem mondhat ki jogosan vagy értelmesen. Csak egy se eleven, se holt *hangforrás*, amelynek nyelv a neve.

A nyelv nem az eleveneké, s nem a holtaké, mert nem birtokolható. Azaz: versünk rájött, s végül is megérteti velünk, hogy éppen a „visszajáró” sajtája: csupán azé lehet, aki – vagy ami – halála után beszél és mutogat.