

# Körmozi és légifelvétel. Adalék a költői kép medialitásához – Nemes Nagy Ágnes: *A látvány* / Lénárt Tamás

Aligha vitatható, hogy Nemes Nagy Ágnes poétikájának központi eleme a „költői kép”, igaz, azért lehet az életműben átfogó jelentősége, mert kellően tisztázatlan, tág fogalom, amely számos problémát, megközelítésmódot, költészettörténeti hagyományt és azokra adott válaszokat egyesít. Ebben az integratív szemléletmódban még ott visszhangzanak a romantikus „univerzálpoétika”<sup>1</sup> fogalmai, amely éppen valamiféle érzéken és érzékelésen, a művészet anyagisága-

1 Az ismertebb romantikus poétikák közül a Schlegel-fivérek nevezetes 116. *Athenäum*-töredéke az, amely egy igen hangsúlyos integratív-univerzalisztikus szemlélettel indítja a gondolatmenetet, egyébiránt kevésbé az esztétikum önelvűségét hangsúlyozza (mint pl. A. W. Schlegel későbbi esztétikai tárgyú előadásában), amint azt a korszak művészetelmélete kapcsán későbbi összefoglalások nemzetközi kitekintésben kiemelik (vö. pl. ANGYALOSI Gergely, *Esztétizmus, esztétizáló modernség*, *Literatura* 2013/4, 418–430.), mint inkább egy sajátos dinamikát helyez a középpontba, (ábrázoló) „szellem” és (ábrázolt) „világ” között, amely voltaképpen az „érdeklenség” következményeként jelenik meg, és ami éppen Nemes Nagy poétikai törekvései felől (is) fontossá válhat: „S ugyanakkor a leginkább képes arra [a romantikus költészet], hogy az ábrázolt és az ábrázoló között, minden reális és ideális érdektől mentesen, a poétikai reflexió szárnya-in középpútt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.” Vö. August Wilhelm és Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, VÉSZTS Ferencné, ford. BENDI Júlia, TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 281, 520.

in túllépő érzékenységben, „ihletben” – tehát nem is annyira a műben, mint inkább az alkotás folyamatában – próbálta meg lokalizálni az esztétikumot. Mindez persze már a Nemes Nagyra közvetlenül ható modernisták számára is meghaladott, ám nem súlytalan poétikai hagyomány, amelyet azért érdemes csupán szóba hozni, mert rávilágít arra, hogy milyen dilemmák és terminológiai nehézségek szegélyezik eredendően a költői kép „materialitására” vonatkozó kérdést. A „költői kép”, Nemes Nagy esszéiben és munkásságának tágabb költészettörténeti kontextusában is, éppannyira nyelvi-retorikai probléma, mint amennyire bizonyos tudati folyamatokhoz, imaginációhoz, látomáshoz kötődik, vagyis alkotáslélektani, pontosabban episztemológiai-alkotáslélektani kérdés, amely kettőségre a „látvány” és a „látomás” Nemes Nagynál több helyen felbukkanó fogalompárosa utal.<sup>2</sup> A tudati működést (a látomást) mindig a meg-

2 Külön tanulmányt érdemelne a látvány-látomás fogalmainak feltérképezése Nemes Nagy esszéin, interjúin belül, hiszen gyakran és nem mindig következetesen, ugyanakkor egyes értekezések nagyon is fontos pontjain alkalmazott fogalmakról van szó. A kettő olykor szinte szinonimaként fordul elő (ld. NEMES NAGY Ágnes, *Az élő mértana I. Prózái írások*, I. szerk. HONTI Mária, Osiris, Budapest, 2004, 262.), vagy még inkább szorosan összefüggő, egymásra utalt fogalompárként, amelyek egy külső (látvány) – belső (látomás) tengely mentén válnak szét. A talán két legfontosabb Nemes Nagy-esszé e tekintetben a *Tudjuk-e, hogy mit csinálunk?*, amelyben a „látomás” mintegy az „ihlet” fogalmát értelmezi, és markánsan a „szóval” – vagyis a megvalósult vers nyelvi, mindazonáltal nem túl szigorúan definiált anyagiságával – szemben határozódik meg („A kifejezés – akárhogy vesszük is – megalkuvás a látomás és a szavak között”), illetve *A költői kép*, amelyben a látomás a modern költői kép egyik módozataként a tárgyias és a szimbolista költészet mellett jelenik meg. Itt a fogalmak a gondolatmenet ívére íródnak („Eljutottunk a látványtól a látomásig”), amely a „részellentétek közös evidenciája”-ként értett látomásba olvasztja a látvány elsősorban percepcióként, tapasztalatként értett effektusát. A látomás szinonimája itt a „vízió”, amellyel immár kevésbé áll szemben a szó, mint inkább határait, szerkezetét jelöli ki („aránylag keveset tudunk a látomás szóba fordításának szorosabb törvényszerűségeiről”), ezért kell a költészet vizsgálatának „tüllépnie” a képen („Bizony, bizony, idáig láttunk. Külső képet avagy belső, elemien érzékelteset vagy szétbontottat, izleltünk rögtön-édes ízt, mint a csokoládé, lassan hatót, nehezen elemezhető, mint az orvosság. Ennek most vége.” Vö. *Uo.*, 28–31, 33, 103, 116–117.) Jelen elemzés voltaképpen e „tüllépés” mikéntjét vizsgálja a költői életművön belül, amely a költői kép „mediatizálódásának” és az erre adott nyelvi reflexió alakzatainak irányába mutat, nagyjából úgy, mint a nevezetes *A Magánosság*-elemzés – Nemes Nagy által máshelyütt is alkalmazott – anakronizáló következtetése: „Csokonai csodálatos erdőképe nemcsak festmény, hanem rejtett film is; nem állókép, hanem mozgókép; egyfajta átmenetként a természetfotó és a látomás között.” (*Uo.*, 284.)

ismerés, általában egy kifejezetten kutató, aprólékos, megfigyelői tekintet alapozza meg, amely egyfajta kölcsönviszonyba lépteti a világot és az alkotót; a „látvány” tehát nemcsak a világot mint adottat jelenti, hanem a megfigyelő tekintetnek kitett külvilágot is – ami természetesen azt is jelenti, hogy ebben a kontextusban a látás, a nézés mindig episztemológiai és ezáltal poétikai kategóriává válik.<sup>3</sup> Mindemellett azonban nem feledkezhetünk meg arról, amiként az a Nemes Nagyról és az ún. „tárgyas” költészetről folyó diskurzusban gyakran előfordul, hogy a líra mindezen episztemológiai tétjei a költői kép alapvetően és megkerülhetetlenül nyelvi, retorikai felépítésében – egy nem teljesen ok nélkül választott fordulattal – öltének testet.

A „testet öltés” ugyanis a következő rövid elemzés központi problémája: miképpen épül fel és hogyan működik a már nem esztétikai „fekete dobozként” kezelt költői kép az alkotásban és az alkotói folyamatban, két, egymástól nem független kérdésirány mentén. Egyfelől a képek helye problematikus; eredetük, mozgásuk, amely úgy rajzolja fel *külső* és *belső* ellentétét, hogy fel is számolja azt, másfelől pedig a képek transzparenciáját, közvetítőképességét érdemes szem előtt tartani. Ez a kettős szempontrendszer, amely tehát a költői kép „kívülre helyeződésére” és „opacitására” ügyel, alkalmas lehet arra, hogy Nemes Nagy munkásságában bizonyos poétikai paradigmák, törésvonalak nyomára bukkanjon.<sup>4</sup>

E tekintetben az elemzés tárgyául szolgáló vers, *A látvány*, mint Nemes Nagynál nem ritka, leíró-, ugyanakkor programvers, egyszerre szól egy bizonyos látványról és a lírai tevékenység alapköveként értett látványról – voltaképpen lírai nyelvét ez a folyamatos önma-

gára vonatkoztathatóság, reflexivitás határozza meg. A programvers jelleg mellett azonban a szöveg az életműben való elhelyezkedése okán is számot tarthat egy, a fenti premisszákat mentén haladó vizsgálódás figyelmére; az *Egy pályaudvar átalakítása* című, 1965 és 1985 közötti éveket átfogó kötetben megjelent vers közvetlenül a kötet poétikai centrumát képező prózaversek előtt szerepel, amelyek jelentősége mind az életmű, mind a magyar líratörténeti kánon tekintetében egyre jobban artikulálódni látszik az utóbbi években.<sup>5</sup> *A látvány* eszerint tehát valamiféle átmenetiség verse, amely megelőzi, bevezeti a poétikai intenciók alapvető módosulását – hogy valójában új paradigmáról van-e szó, illetve hogy miben is állna ez az irányváltás, éppen *A látványhoz* hasonló, határhelyzetben álló versek teljesítményéből mérhető fel a legpontosabban.

Az elemzést egy további, lényegesnek látszó filológiai adalék segíti: egy korábbi változata szerepel a – Lengyel Balázs által elnevezett – „barna notesz” megmentett szövegei között, pontosabban *A látvány* egyes részletei felbukkannak a barna notesz egyik, cím nélküli darabjában, amely feltehetően korábban íródott, vagy legalábbis *A látvány* egy szövegvariánsának tekinthető.<sup>6</sup> Az egyezések és különbségek a két szöveget egymás mellé helyezve különösen beszédesek (az azonos részek általam kiemelve):

5 A teljesség igénye nélkül a prózaversek helyét kijelölő fontosabb elágazásai a befordástörténetnek: BARDOS László, *Az átmenetiség alakzatai* [1983] = *Erkölc és rémület között*. In *memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. DOMOKOS Mátyás, LENGYEL Balázs, Nap, Budapest, 2004, 283–297., SCHEIN, I. m., 122.; újabban *Tárguló körök. Tanulmányok, dokumentumok az Újholdról és utókoráról*, szerk. BUDA Attila, Ráció, Budapest, 2014, 44–74. (LEHÓCZKY Ágnes *Az amnézia poétikája* és LENGYEL Valéria *A muzeális tekintet és a macskák* c. tanulmányai), valamint KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A prózavers Nemes Nagynál és Oravecz-nél*, lásd e kötetben: 174–197.

6 Köszönettel tartozom Ferencz Győzőnek a filológiai jellegű útmutatásaiért. A versek általa szerkesztett új kiadásában a notesz a „harmadik kéziratok füzet” nevet viseli, lásd NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, szerk. FERENCZ Győző, Jelenkor, [Pécs, 2016, 583.]

## A látvány<sup>7</sup>

A kék. A zöld. A folyamágó.  
A tárgyak változásai.  
Amint a látvány bent tapasztja végig  
a koponyám falát, mint körmozi.

**És éjszaka is felzavarnak,  
északifénye van a falnak,  
és fényes kések: bútorok –  
s fölránt fektemből az a páfrány,  
s rég-rothadt, bonyolult fonákján  
a spórák is vele,  
mint bonyolult nagyvárosok  
légifelvétele –**

**Mert élesek, mert élesek  
a képek mind, mert élesek,  
vakít** ez a hangtalan zsúfolódás,  
amint jönnek és körbemennek  
az ón, a kén, a madarak,  
a repülések, kiterjedéstelen,  
elektronhájuk-vesztett égitestek  
sűrűségébe összehajtvá,  
labdába gyúrt gyökök,  
amint forognak végeérhetetlen  
egy szüntelenül égető jelenben,  
ahol nincsenek térközök.

Egy fában lakom.

Lombja évszaktalan,  
az égig ér, a dadogásig,  
és látom zsúfolódni zárva-termő  
gyümölcsseit.

<sup>7</sup> Lásd: *Egy pályaudvar átalakítása* (1969–1985).

<sup>8</sup> A „barna notesz”-ből (1958–60), lásd NEMES NAGY *Összegyűjtött versei, I. m.*, 119–120, 267.

## [Mert énekelni nem tudok]<sup>8</sup>

Mert énekelni nem tudok  
nekem kőlapba kell bevésnem –  
s szempilla-csapzó veritékem  
se lágyítja a kőlapot.

**És éjszaka is felzavarnak,  
északi fénye van a falnak,  
és fényes kések: bútorok  
s fölránt fektemből az a páfrány,  
s rég-rothadt, bonyolult fonákján  
s spórák is vele  
mint bonyolult nagyvárosok  
légi felvétele –**

**Mert élesek, mert élesek  
a képek, mint a kések élesek,  
vakít** a pikkelyes világ,  
és minden él, minden sarok  
horgas nyilakkal fellobog,  
Sebestyén-módra imbolyog  
kit támadnak a fotonok –  
Arcom könyökkel fedve védem,  
amíg az egy-pikkelyt kivésem,  
mert énekelni nem tudok.

A két szövegváltozat markáns különbsége ellenére is feltűnő a szövegek azonos, hármas tagolása: felütés után következik a részben egyező, intenzív középész, majd egy modalitásában igen elütő, de a felütéssel kapcsolatba lépő zárlat következik: a barna noteszbeli szöveg utolsó három sora a kezdősor ismétlését is tartalmazza, *A látványban* pedig egy sajátos önálló versszak, amolyan „mellék-dal” található. A tagolás, amely tehát „átvészelt” az újraírást is, fontos értelmezési irányokat kínál fel: a [*Mert énekelni nem tudok*] iterrációja – Bárdos László szavával: a „kóda”<sup>9</sup> – szorosabban összeolvasztja *A látvány* kezdő és záró strófaízt, ezekben valamiféle – kevésbé explicit – ismétlődést sugallva. A párhuzamos olvasat ezen invitációjának az elemzés a későbbiekben próbál majd megfelelni, ennél fontosabbnak látszanak azonban a tematikus-motivikus eltérések a két szövegvariáns között. A barna notesz szövegét, már ami a felütést és a zárlatot illeti, egy ellentét szervezi („Mert énekelni nem tudok / nekem kőlapba kell bevésnem”), amely a nyelv kétféle „medialitását”, egyfelől az élőszóbeliséget és zeneiséget, másfelől az írásbeliséget szembesíti, ez utóbbi magára a költészetre, a költői tevékenységre vonatkoztatható, különösen mert a zeneiség vs. bevésés ellentétpárra rávetül a(z akár testi értelemben vett) személyesség („veritékem”, „Arcom”) és a kőlap, majd a Sebestyén- és a kígyó-(pikkely-)motívumokon keresztül felbukkanó, más, korábbi Nemes Nagy-versekből jól ismert bibliai-mitologikus réteg feszültsége. Ebbe az ellentétbe lép be harmadikként a kép, meglehetősen agresszióval „támadnak a fotonok”, ami feltűnően „kézzelfogható”, materiális érzékletet kapcsol a látáshoz – mintegy a „kép/kés” középrészbeli motívumának érzékletes folytatásaként. A szövegvariáns, amely tehát nem kötetben megjelent változat, így voltaképpen a nyelv „mediális analízisét” nyújtja, amelyben hang, kép és írás feszül egymásnak. A feszültség

<sup>9</sup> BÁRDOS, *I. m.*, 292.

tétjei ugyanakkor nem annyira egyértelműek; egyfelől mindhárom nyelvi médium szorosan a költői énhöz kapcsolódik (hang – [én] énekelek; írás – nekem kölapba kell bevésnem; a képek [engem] felzavarnak), mint tevékenységek mégsem vonatkoznak az énrre, a versbéli szubjektum függetleníthetőnek látszik a nyelv mediális gyakorlatától. Vagyis, jóllehet az én viszonya korántsem harmonikus a nyelvhez kötődő jelenségekkel és tevékenységekkel (énekelni nem tud, az írás fárasztó, legalábbis az izzadtság erre utal, a képek pedig ellenségesek, el is takarja az arcát védekezésül), az én létét és mibenlétét ezek a nyelvi-kulturális gyakorlatok semmilyen formában nem látszanak sem konstituálni, sem pedig veszélyeztetni; támadólag lépnek fel ugyan, de a szövegben világosan artikulált, adottként tételezett énhöz képest külsőlegességgént jelennek meg. Másfelől, a szöveg nyelvi dimenziójára ügyelve, a tematikus szinten megjelenő nyelvi-mediális akadályozottságról a vers *maga* nem ad számot; az írásosság kérdése éppúgy nem kérdőjeleződik meg (például valamilyen töredékesség formájában), ahogy a zenei-akusztikus és képi-retorikai elemek sem tanúskodnak valamiféle zavarról; a szöveg erős ritmikával, rímtechnikával, hangsúlyos alliterációkkal (a sarok-fellobog-imbolyog-fotonok négyes rímre „csap” az ismétlődő zárósor „mert énekelni nem tudok” ríme, mintegy ironikus nyomatékot kölcsönözve a sorban megfogalmazódó tagadásnak) operál, miközben a költői képek meglehetősen, igen szuggesztív inventáriumát is felvonultatja. Fontos azonban, hogy ha a szövegvariáns „poétikájára” kérdezzük, az írás – kőbe véséssel azonosított – gyakorlata (kényszere) látszik kiemelkedni az „eltakart” képek és az éneklésre való képtelenség ellenében, vagyis mintha egy zeneiségétől, akusztikumától, mondottságától megfosztott, a költői képek támadásának ellenálló, deretorizált költői nyelv képe, vagy inkább igénye rajzolódna ki a szövegből, méghozzá programversszerűen, inkább „elmagyarázva” a versben, mint bemutatva.

Mielőtt azonban mélyebbre merülnék a [*Mert énekelni nem tudok*] szövegvariánsába, amelyre feltehetően Nemes Nagy Ágnes sem mint kész versre tekintett,<sup>10</sup> inkább efelől, vagyis a barna notesz variánsa mint előzmény felől fordulnék *A látvány* című vershez. Első pillantásra úgy tűnhet ugyanis, a kötetben megjelent változat egyszerűsödött, a nyelv „mediális analízise” elmaradt, a képiség, a látvány mibenléte kapott főszerepet, a nyelv zeneiségével, illetve írottságával a vers immár nem foglalkozik. Második pillantásra azonban az is világossá válik, hogy *A látvány* árnyalja, be- és átdolgozza saját, komplexebb versnyelvébe a barna noteszbéli variáns – némileg egyébként sablonos – motívikáját, például a szubjektum korábban említett, meglehetősen merev, „fix” elhelyezkedését illetően: a szöveget immár a versbeszélőhöz képest létező külső/belső viszonyok, pontosabban ezek nem-egyirányúsága szervezi. Az első versszak a látványt mindjárt belülrre helyezi, a középső rész ezzel szemben valamiféle külső támadásként mutatja be a képek érkezését, míg a zárlat képzete az ént magát helyezi belülrre, méghozzá egy fa belsejébe. Közelebbről külső és belső feszültségéről, átmenetiségéről, ozmózisról van szó: a látvány az első szakaszban „belülről tapasztja” a koponyafalat, „mint körmozi”. Érzékletes hasonlat, amely nyilván arra a megfeleltetésre épül, miszerint – egyes médiatörténetesek szerint mióta feltalálták a vetítógépet<sup>11</sup> – hajlunk arra, hogy a tudati működést, az álmot, a fantáziát és az emlékezést „belső filmként” modelláljuk. A „körmozi” azonban ennél többet mond, különösen akkor, ha számításba vesszük, hogy a vers megszületése idején korántsem lehetett könnyen beazonosítható a hasonlító fogalom pontos médiatechnikai jelentése – körben, vagy akár nem síkban

10 Nemes Nagy kéziratban – noteszeiben – maradt verseiről és jelentőségükről vö. BUDA Attila, „*mint macska, mely ugrása közben / a levegőben megbotol: Nemes Nagy Ágnes verseinek kiadástörténete = Leírás és értelmezés. Újjholdas szerzők a hagyománnyá válás közben, összeáll.*, szerk. BUDA Attila – NEMESKÉRI LUCA – PATAKY Adrienn, Ráció, Budapest, 2016, 66–100, 70.

11 Vö. Friedrich KITTNER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Ráció, Budapest, 2005, 187.

vetített filmelőadások, amelyeket manapság „körmozinak” (is) hívnak, még nem léteztek.<sup>12</sup> Úgy tűnhet, a képek körben, a koponya falára vannak vetítve – ez a képzet leginkább a vizuális médiatörténet egygel korábbi paradigmájára, a körpanorámákra emlékeztet, amelyek – megelőlegezve a mozitechnológia aktuális törekvéseit – egyfelől a totalitás, a „világszerűség” érzetét, másfelől a szemlélő látványba való bevonódását célozták, már a 19. században is.<sup>13</sup> Nem mondható tehát bizonyossággal, hogy a képek egyszerűen „belső” a vers első szakaszában, inkább valamiféle összeolvadásról, „tapadásról” van szó kép és szemlélő (kép és test) között, akinek ezáltal a létét magát befolyásolják az egészen sajátta, testivé („koponya”) való képek.

A belülről tapadó körmoziban rejlő illetén egzisztenciális fenyegetés erősödik fel a középső részben; a képek itt már fegyverek, kések, amelyek az ént meglepik éjszaka. Ez a szakasz erős dramaturgiával bír, amely fontos líratörténeti hagyományt mozgósít: a felébredés félelber állapotában vagyunk, az „eszmélet” pillanataiban. Ennek jelentőségére éppen a József Attila-vers értelmezéstörténete mutat rá: nemcsak a tudat által vezérelt és az ösztönös, „intuitív” állapotok közötti átmenetről van tehát szó,<sup>14</sup> hanem arról is, hogy ez a vershelyzet a kiazmus retorikai alakzatain keresztül kint és bent „oszillációját” tartja fenn, a „keresztirányú átjárhatóság [...] kölcsönösségét”, amely összekapcsolódik a „beszélő én önértelmezésével” és különleges „szemantikai aktivitást” hoz létre.<sup>15</sup> A látvány képei

12 A *körmozi* szóval Nemes Nagy Ágnes a hetvenes években leginkább a *Rundkino* fordításaként találkozhatott: ezen a néven 1972-ben nyitott meg Drezdában egy kör alakú, tekintélyes méretű mozi, az NDK modernista, megalomán építkezéseinek egyik szerencsésen befejezett darabja, amely még ma is áll. A drezdai mellett több hasonló is épült a kor építészeti ízlésének megfelelően; ezekben az épületekben természetesen hagyományos, kétdimenziós vetítések folytak – már az NDK állandósuló pénzügyi gondjai közepette épülő presztízsbérlés tervezésekor fel is merült a kritika, hogy ez az alaprajz voltaképpen, pusztán a helykihasználást szem előtt tartva, nem is igazán alkalmas filmszínháznak.

13 Vö. Stephan OETTERMANN, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Syndikat, Frankfurt am Main, 1980, 317.

14 TVERDOTA György, *Ihlet és eszmélet*, Gondolat, Budapest, 1987, 367.

15 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 176.

ebbe a későmodern nyelvi-episztemológiai struktúrába rendeződnek, ennek háttere előtt érdemes közelebbről szemügyre venni a második versszakban leírt jelenetet. A kívülről érkező látvány, amely a vers beszélőjét „felzavarja”, úgy tűnik, árnyékkép, a szobabelső valamilyen éjszakai fény hatására a szoba falára vetülő képe, optikai illúzió tehát, nem a tárgyak „közvetlen” látványa. A „feleszmélés” tudati határzónájának mintájára, amikor is elmosódik az észlelő tudat és az észlelt látvány különbsége, ez a látvány maga is a felcserélés, a kiazmus struktúráin keresztül variálja a klasszikus tájlíra-alapszituációt, a (szoba-)belsőből a külső tájra pillantó én alaphelyzetét, amely így hasonlóan építkezik, mint az előbbi versszak kiasztikus „körmozi”-képzete. Nem a „külső” táj látszik ugyanis, hanem a „belső” szoba tárgyai (bútorok, páfrány), amelyeket a kívülről érkező fény tükröz vissza. Ezután a páfránylevél (amely szobanövényként nemcsak a lírai én lelkivilágának képe – mint a természeti környezet a tájlírában –, hanem ténylegesen „bensővé tett”, belül található) *fonákját* látjuk, amely a légifelvétel-hasonlaton keresztül újból bonyolítja a tekintet-tárgy optikai szerkezetét (a spórák lefényképezett nagyvároshoz hasonlítanak). Bizonyos értelemben a látvány „agresszivitása”, fenyegetése, amely értelmezi a központi kép-kés metaforát, szintén ehhez a felcserélődéshez kapcsolható, mintegy következményként: ahogy a látást külső és belső viszonyok összekeveredése konstituálja, úgy cserélhet helyet alany és tárgy a néző-látvány alaphelyzetében, és válhat az utóbbiból a támadó fél, a percepció aktánsa.

A szöveg ugyan a beszédhelyzet többféle értelmezését megengedi, mindenesetre az „optikai trükkök” szerepe tovább erősödik a folytatásban, amikor egy mesterséges és illuzorikus optika lép működésbe, amely először felnagyít (a páfrány spóráit látjuk), majd lekicsinyít (nagyvárost mutat légi felvételtől); a perspektíva „kamerateaserű” mozgása elveszti emberi léptékét, pontosabban túllép az

antropológiai dimenziókon (ezt támasztja alá a páfrány – mint nem-emberi *bíós* – és a nagyváros – arctalan, nem-individuális tömeg – motívumpáros is). Ebben az értelemben a körmozizhoz hasonlóan kulcsmetafora a második technikai kép a versben, a légi felvétel, amennyiben úgy teszi láthatóvá a(z emberi) szem számára beláthatatlant, hogy önmaga ahumán dimenzionáltságára, illuzórikusságára is utal, továbbá utalhat egyfajta háborús közegre is, amely Nemes Nagy más verseiben is a humán dimenzió felörlődésének jeleként kíséri a szintén emberi léptékét maga mögött hagyó természettudományos-technikai nyelvet. Ez a közvettség írja be magát tehát a következő rész „hangtalan zsúfoltságába”, a Nemes Nagy- líra jellegzetes, „természettudományos” szókincséből (ön, kén, madár, elektronháj, égitest, térköz) építkező szakaszba, amely mintha úgy akarná az áradó képeket megjeleníteni, hogy önnön látványosságának kritikáját is magában hordozza (ennek jele lehet a sok fosztóképzős és hiányra utaló jelző: „hangtalan”, „zsúfolt”, „kiterjedestelen”, „végeérhetetlen”, „szüntelen égető jelen”): a látvány szükségszerűen egy örök jelenben merevedik ki, nem körmozi, inkább fotográfia – a vers pedig nem(csak) ezt adja vissza, hanem saját motívumainak, nyelvének látványszerűségét szembesíti önnön – kényszerű – fényképszerűségével. Ez a kettőség sűrűsödik össze a vers úgymond „tézismondatának” kétértelműségében: „Mert élesek, mert élesek / a képek mind, mert élesek” – az él itt egyszerre a késnek az éle és a felvétel pontossága, miközben „kép” és „kés” nemcsak jelentés-tilag, hanem akusztikailag is egybeolvad az „éles” é-kezt halmozó sorokban. Képélesség és e pontosság egyidejű ürességéről, illuzórikusságáról van szó,<sup>16</sup> amely fenntartja a vers középső részének dra-

16 Vö. a képélességről többször nyilatkozó Nemes Nagy idézett, *A költői kép* c. esszéjét: „az éles kép költői alapkövetelmény” (NEMES NAGY, *Az élők mértana I.*, 94.), vagy még inkább egy nem nyilvánosságnak szánt beszámolót, amelyben Nemes Nagy a meszkalin hatásáról írva élességet és elmosódottságot állít viszonyba, szintén a kés metaforáját hívja segítségül: „A tudatom végig tiszta volt, de persze csak úgy, mint egy késpenge, amire ráleheltek: fényes is, homályos is. A részletek kiélesedtek, az egész kissé elmosódott. Részletbenyomások: a zene közömbös volt számomra, mint mindig. A képekre

maturgiai feszültségét, és amelyet a nyelv nem-képi (ritmikai) mozzanatai (az ismétlődő-tautologikus, szinte kántálásra vagy éppen mechanikus repetícióra emlékeztető sorok) is felerősítenek. A kép/él/kés összehangzása ebben az értelemben nem más, mint a „tematika”, az éles képek hangzásbeli megvalósulása; az „éles kép” maga az összehangzás, amely azonban illetéknéppen el is törli, át is írja a kép vizuális dimenzióját, feloldva azt a vers akusztikus effektusaiban. A technikai képek tehát – bármennyire is támadólag jelennek meg – nem „átveszik” a belső (tudati) képek birodalmát, sokkal inkább, egy retorikai alakzat részeként, modellálják azt, mintegy szinkronizálják a beszélő tekintetét a külvilággal<sup>17</sup> – miközben a versnyelv egyre inkább e szinkronizáció fragmentáltságának, hiányosságainak, fonákjának médiumává válik.

A záró strófa, a „mellékdal” ehhez képest erős modalitásváltással nemcsak a lezárást, de valamiféle új versnyelvi irány kijelölését is ígéri, jóllehet a növény-motivika szorosban kapcsolja a korábbiakhoz. Az utolsó szakaszt a már említett perspektíva-váltás határozza meg: a lírai én belülről szólal meg, a fa körülöleli, lakhelyéül szolgál. Az organikusan építkező képet a kétszeresen is „természetellenes” *dadogás* töri meg, amely az emberi (civilizatórikus) kommunikációra és egyszerre annak működésképtelenségére utal, a fa képzetét pedig a „nyelvben való lét” allegóriájává teszi. A *dadogás*, a „küzdelem a szóért”<sup>18</sup> Nemes Nagy Ágnesnél a Babits-könyvben, majd József

nagyon vágytam, tetszettek is, s valahogy ismerősnek látszottak. (...) A belső képekről. Itt kissé zavarban vagyok. Azt hiszem, ezek senkinek sem mondanak semmit, legfeljebb akkor, ha sikerül versbe formálni őket. A tudatom (?) alapvető képei, motívumai úsztak végig ezen a két órán, ezek is ismerősek, vissza-visszatérők, csak persze mindig másképp színeződnek. Annyit mindenesetre mondhatok, hogy lényeges dolgokat mozgott meg ez a vegyi hatás, mert ezek a számárságok nekem fontosak; ez az alapanyagom.” NEMES NAGY Ágnes, *[Beszámoló egy meszkalin-kísérletről]*, *Holmi* 2008/5, 593–595, 594.

17 Hans Belting kifejezése a fotográfia kultúranropológiai jelentőségére, vö. HANS BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 250.

18 „Dadogás. Szó. A szóért folyó küzdelem; az öreg Babits egyik alaptémája”, írja Nemes Nagy a *Mint a kutya silány házában* elemzésének konklúziójában, lásd NEMES NAGY, *Összegyűjtött versei*, 2003, I. m., 253. Lásd még szintén a Babits-esszéiben: *Uo.*, 252, 232, 229, 238.



Attila kapcsán is a költői nyelvkeresés és általában a modern líra művelésének metaforája lesz.<sup>19</sup> Fontos azonban, hogy ez a dadogás nem a lírai én beszédének jellegzetessége (vö. a barna noteszbeli variánssal, „mert énekelni nem tudok”), hanem egy távoli, külső fenomén, amelybe a fa lombja mintegy belenyúlik, éppúgy, mint a „zsúfolódó” gyümölcsök – a melléknévi igenév kapcsolja a terméseket az előző versszakbeli, szintén zsúfolódó „képek”-hez –, amelyek ráadásul „zárva-termők”, elzártak, vitalitásukban is hozzáférhetetlenek, ugyanakkor a zárvatermők biológiai értelemben a gyümölcsösök inkább kertszerű, bőven termő, gondozott, védett, „civilizatorikusabb” világot<sup>20</sup> idézik (szemben a nyitvatermő páfrány „ősvilági” hangulatával),<sup>21</sup> amely tehát otthont ad a dadogásként értett nyelvnek. Ha tehát a középrész dús, az „égető jelenben” izzó látványisága zárvatermő gyümölcsökként tér vissza, az azt jelenti, hogy egyfelől a versnyelv nem adja fel a nyelvi-retorikai eszközök által megvalósított képi „láttatás” paradigmáját (a szöveg minden jel szerint egy központi – ráadásul természeti – képben kísérli meg megjeleníteni önnön dilemmáit és végső soron önmagát), másfelől látásmódja már nem annyira a reprezentáció, a közvetlen, jelen idejű megtapasztalhatóság módusában határozza meg önmagát, mint inkább kívülről, közvetetten láttat; a tárgyat és önmaga tárgyhoz képesti távolságát, a láttatás hiányait, torzulásait is jelzi. A záró kép csöndes otthonossága („Egy fában lakom.”) tehát egy ilyen „mediatizált” tekintetet feltételez, a közvetlenség, a közvetlen megragadhatóság illúziójának nyelvi ellehetetlenítését, amely a nyelvi reprezentáció eredendő külsődlegességét, megkésettségét kó-

19 József Attiláról, költészettörténeti távlatba helyezve a kérdést: „A sima, hagyományos versfelület alól egyszerre a fülünkig hatolt a dadogás, a fogvacogás szaggatottsága, e líra egyik fő hatóanyaga, amely éppen a fényes felület alá tuszkolva, szorítva, odapántolva teszi lehetővé versbeli önmagát.” *Uo.*, 465.

20 A József Attila-vonatkozásokat folytatva: mindebben akár a *Kertész leszek* kertnyelv-alapmotívuma is felsejlik.

21 Vö. „zsurlók, ősvilági zsályák” *A szomj* c. versben, NEMES NAGY *Összegyűjtött versei, I. m.*, 2003, 25.

dolja, és így már egyre inkább maga mögött hagyja a – közvetlen és jelen idejű – látás, látvány és láttatás fogalmait.

Talán ekképpen is azonosíthatóak az *Egy pályaudvar átalakítása* kötet prózaverseinek egyes poétikai és motivikus újításai, az emlékezés, a tanúságtétel<sup>22</sup> mint szövegszervező elv előtérbe kerülése, a romvidék, a múzeumi környezet mint a versek tematikus-hangulati alaprétege éppúgy, mint a dialogizáló, nem-reprezentáló, nem-reprezentatív nyelvhasználatokkal való kísérletezés vagy a történetiségre mint a folyamatosságában megragadhatatlan változásra való reflexió (*Egy pályaudvar átalakítása, Villamos-végállomás, Múzeumi séta* stb.).

22 A fogalomhoz vö. elsősorban LŐRINCZ Csongor, *Költői képek testamentumai*, Ráció, Budapest, 2014, jelen elemzés tekintetében főképp a bevezetés vonatkozó meglátásait, 8–11.