

áttűnnek egy szinte nem evilági, azaz nem utcai szertartás mozdulataiba. De kös-sünk csak vissza az igazi városba, az emberi viszonyokba, a korai magyar kapita-lizmus világába. Az elemzett vershez képest egy évtizeddel később megjelent *Kár-tyavár* hősét, Pártos Kálmánt zavarta a Kis-Amerikának nevezett, hirtelen felnőtt város zaja, színe, hangja, a „szagok zuhataga”, a „szennyes forgatag”, „a csúnya-ságnak, a közönségességnek, az üzletiességnek [...] a tanyája”. A társadalmi re-génynek induló mű hőse igazából a város lesz, a detektív-történet is városi műfajl, utaltunk már a *Régi szálloda* sanzonritmusra hangolt ironikus rémhistóriájára, s az-tán a regény végén megjelenik a Bábjátékos, aki elcsomagolja a bukott figurákat.

Honnan is indultunk?

Ady és Kosztolányi ambivalenciájától. S akkor tehát mit láttunk? Hogy a modern költők legjavának attitűdje Pesttel, Budapesttel szemben, ha más okból is, más alapon is, de néhol majdnem olyan idegenkedő, mint mondjuk Petőfié (*Est; Pest; A boldog pestiek*). Az új élethelyzet, életforma gyökeres változást hozó jelen-ségei a nemzedéket bizalmatlanná is tették, egyszerre védték és támadták új ottho-nukat, Budapestet, a világvárost.

ANGYALOSI GERGELY

„Az én szívemben boldogok a tárgyak”

NEMES NAGY ÁGNES TÁRGYIAS KÖLTÉSZETE

Nemes Nagy és az „objektív líra” viszonyáról már sokan, sokféleképpen írtak; ma-ga a költőnő sem volt szűkszavú e tekintetben. Abban az értelemben szerette ma-gát a tárgyias költészet képviselőjének látni, ahogy a fiatal Babitsot jellemezte *A hegyi költő* című nagy esszéjében. Példaképének esetében kiemelte azt „a bizo-nyos mást-látó szemet”, s a költői kéznek azt a mozdulatát, „amely a lírai ént kie-melte a vers középpontjából, a romantika óta szokásos „én beszélek”-et „más én-né, több énné, nem-énné tette, ilyen módon létrehozva a (majd leendő) objektív líra korai modelljét”. S hogy ez mennyire tudatos törekvés volt Babitsnál, annak bi-zonyosságául szívesen idézte a híres mondatot egy Juhász Gyulának írt fiataalkori le-vélből: „...eldobott objektívitas, jöjjön el a te országod. Eladnám elsőszülöttségi jo-gomat egy tál objektív lencséért.” A tárgyias vagy objektív líraiság megjelölése per-sze nem arra vonatkozik elsősorban, hogy miképpen jelennek meg a tárgyak az ilyesfajta lírában. Bár ez a kérdés távolról sem tekinthető mellékesnek, nyil-vánvalónak tűnik, hogy a tárgyiasság ebben az értelemben az én-képzet módosu-lására, én és nem-én jelentésének megváltozására vonatkozik a XX. századi költé-szet egy bizonyos vonulatában. Ha azt akarjuk szemügyre venni, hogy Nemes Nagy Ágnesnél milyen szerepet játszanak a tárgyak mint poétikai tényezők, mint-egy meg kell fordítanunk a kérdésvetést. Nem az én és nem-én viszonya felől kellene indítanunk a vizsgálódást, hanem azt kellene feltárnunk, hogy a versekben megjelenő tárgyak létmódjai, e létmódok modalitásai miképpen utalnak a szubjek-

tum-funkció működésére, hogyan kényszerítik ki annak módosulását? Erre a kérdésre persze csak alapos kutatás és rendszerező áttekintés eredményeinek birtokában lehetne kielégítő választ adni. Az itt rendelkezésre álló rövid terjedelemben meg kell elégednünk a probléma körvonalazásával, valamint azoknak a szövegrészeknek az értelmezésével, amelyekben a költő közvetlenül utalt a tárgyakhoz való viszonyának sajátos, egyszerre esztétikai és filozófiai hátterére. De támaszkodhatunk arra is, amikor nyilvánvaló öniróniával nyilatkozik saját „földhözragadságáról”, „fantáziahiányáról”, amelyet inkább játékosan, mint komolyan kapcsol össze nő-mivoltával, a női látásmóddal.

Hosszú ideje foglalkoztat az *Ekbánaton*-ciklus egyik rövidebb darabjának rejtélyessége. Ezt a rejtélyt talán úgy fogalmazhatnám meg, hogy igen letisztult és egyszerű költői eszközökkel megteremtett *homályról* van szó, miközben magából a versből a szó szoros értelmében árad a fény. Nyilvánvaló, hogy ezt a kis részletet (meg egy másikat, amelyet szintén idézni fogok) a ciklus egészének kontextusában kell olvasnunk; a feladat azonban ekkor sem válik könnyebbé. Az első idézet mindössze két sorból áll. „*Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak.*” (*A tárgyak*) A másik is csak két sorral hosszabb: „*Mert fény van minden tárgy fölött. / A fák ragyognak, mint a sark-körök. / S jönnek sorban, derengő végtelen, / fény-sapkában a 92 elem, / mind homlokán hordozva mását – / hiszem a test feltámadását.*” Mindkét esetben az utolsó kijelentés hordozza a megfajtott talányt. Hogyan kell értenünk, hogy a tárgyak, amelyeknek tömbyszerű magába zártságát hihetetlen erővel hozza tudomásunkra az első sor, hirtelen emberi tulajdonságra tesznek szert, méghozzá olyasfélére, amely csak viszonyfogalomként értelmezhető? Hogyan képzelhetnénk el „boldognak” a tárgyat, amelyről a vers éppen azt állítja közvetve, hogy a heideggeri kő-lét definíciójának felel meg, vagyis semmiféle viszonyulással nem rendelkezik sem önmagához, sem pedig a környezetéhez, vagyis „weltlos”, világ-nélküli?

De hát nem is azt állítja a vers, hogy a tárgyak, az elképzelt legnagyobb megvilágításban álló tömbök „érik” saját boldogságukat, hanem inkább azt, hogy a beszélő szívében lakoznak úgy, *mintha* boldogok lennének. Tehát többszörös csavarról van szó, miközben a felületes olvasó talán csak annyit észlel e két sor jelentéséből, hogy valaki a tárgy-lét boldogságáról beszél minimalista eszközökkel, tulajdonképpen még a költői képig sem juttatva el a lírai diskurzust. Nincs szó költői képről, hiszen fogalmunk sincs, mit jelent ama „fent, fent”, miféle tömbtárgyakról van szó, látja-e emberi szem ezeket a tárgyakat, és még sorolhatnám. Milyen boldogságról beszél hát a vers? Innen többféle út nyitható meg az értelmezés számára. Van először is egy tragikus létértelmezési lehetőségünk. Ekkor a tárgyak boldogságának metaforája (hiszen a teljesen önmagukra záródó tárgyakra vonatkoztatva a boldogság csak metafora lehet) szemben áll a *conditio humana* benső meghasonlottságával. Csak a tárgyak lehetnek teljesen és maradéktalanul azonosak önmagukkal, csak a tárgyaknak nincs *árnyoldaluk* (ez a folyamatos és árnyék nélküli záporozó „déli fény” valódi jelentése). Délben semmi sem vet árnyékot, ugyanúgy, ahogy a tökéletes tárgyiség sem ismeri a megosztottságot (gondoljunk itt az árnykép romantikus toposzára, Chamisso-ra vagy később Hofmannsthal-ra). De ha a reális tárgyi világ szintjén maradunk, a tárgyak árnyéka akkor is csak

az őket kívülről szemlélő tekintet számára létezik, ha nem a kimerevített örök dél pillanatában képzeljük el őket. Az önmagáról tudó lény, az ember számára azonban ez a fajta teljesség hozzáférhetetlen, elképzelhetetlen; az ember sohasem az, ami, és mindig az, ami nem, mondta Sartre az *être-pour-soi* létmódjáról, de idézhetnénk hasonló tételeket az elmúlt két évszázad tucatnyi bölcselejtől. Ha ezt az interpretációt választjuk, úgy tűnhet fel előttünk, mintha a vers az elérhetetlen boldogság romantikus toposzát variálná csupán. Nemes Nagy Ágnes azonban többet mond ennél az idézett sorban; a boldogság fogalmának sajátos belső ellentmondására világít rá. Hiszen „a tárgyak boldogsága” a tárgyak „szemszögéből” nézve nem értelmezhető (már ez a kifejezés is antropomorfizálás, hiszen a tárgyaknak ebben a felfogásban nincs tekintetük, nála ezúttal nem a „van a tárgyaknak könnyük” poétikai tradíciója a minta). De nem értelmezhető a tárgyak megfigyelője, az ember számára sem, hiszen az emberi létmód éppen a tárgyisággal szemben határozható meg, s mint láttuk, ennek a létmódnak az eredendő meghasonlottsága, a teljes önmaga-lét lehetetlensége egyben a boldogság lehetetlensége is. Erre születik a vers költői megoldása: a boldogság a tárgyi lét és az emberi lét között mintegy félúton, egy virtuális vagy inkább irreális helyen található, annak a szubjektumnak a *szívében*, aki így helyet biztosít a tárgyak *képtelen* boldogságának, s ezáltal létre is hozza azt. Mintha csak ezt mondaná: „azt hiszem, hogy a tárgyak boldogok lennének, ha képesek volnának érzelmekre – akkor viszont már nem lennének tárgyak; azt hiszem továbbá, hogy az ember akkor lenne képes a tökéletes boldogság megélésére, ha úgy tudna létezni, árnyék és belső megosztottság nélkül, mint a tárgyak: akkor viszont már nem lenne ember”. A kétféle lehetetlenség találkozása mintegy az „enyészponton” jelöli meg a boldogság ellentmondásos fogalmának a helyét.

Ugyanezen az értelmezési vázon azonban elhelyezhető egy nem-tragikus magyarázat is, amely véleményem szerint jobban illik az egész Ekhnáton-ciklus költői intenciójához. A napkorong-istent „feltaláló” fáraó (ez a költő szava) alakja egyébként különösen közel állt Nemes Nagyhoz: „Ezt a fáraót kedvelem. Mondhatnám: gyöngéd szálak fűznek hozzá” – írta, sajátos módon éppen abban az esszében, amely a személyes *tárgyairól* szól. Az általunk elemzett verset megelőző rész az *Ekhnáton az égben* címet viseli; a táj egy sziklás hegyoldal, igazából bányá, kőfejtő, amely nyilván azonos azzal, ahol a fáraó az isten megfaragására alkalmas *kemény* (a fáraóval azonosuló költő szavával élve, a saját testénél keményebb) kőtömböket kiválasztja. Az időpont: „Mindig. Örökre. Dél.” Így érthetővé válik a „tömbök” és a déli fény jelentése, összeolvad az isten-feltalálás mozzanatával: mint tudjuk, a napisten kultuszának emelt új városban (Aton „fényhegye” volt a neve) két kijelölt kőtömb között kelt fel a nap. Ha tehát mindennek figyelembe vételével próbáljuk értelmezni a boldogságról szóló sort, párhuzamba kell állítanunk Ekhnáton figurájával, s e sokféleképpen értelmezett figura Nemes Nagy-féle értelmezésével, ahogy az a versből magából kibomlik. Anélkül, hogy a részletekbe hatolnánk, jogosnak látszik az a feltételezés, hogy a magyar költő számára a napimádó uralkodó elképesztő és már-már megmagyarázhatatlan vakmerősége volt a legvonzóbb. Az az eltökélt merészség, amellyel a sok istenben hívő Egyiptomot monoteista birodalomká próbálta tenni, s ahogy ennek a szándékának kijelölte a he-

lyét és idejét, magyarul: megteremtett valamit, ami addig nem létezett, s ami nem lehetett életképes sem. De bukásával együtt is realitássá változtatta a nappal való azonosulás képtelen vágyát. A költői szubjektum, aki a szívében otthont ad a tárgyak képtelen boldogságának, valójában a boldogság időtlen és elpusztíthatatlan pillanatát teremti meg, egy paradox, de egyedül lehetséges boldogság tapasztalatot közvetít. És ez a tapasztalat paradox mivoltában sem tragikus és lemondó. Az árnyéktalan déli napsütés megállított pillanatával rokon a ciklusnak egy másik, szintén kurzivált négyesorosa (a kurziválás a cikluson belül azokat a darabokat emeli ki, amelyekben a költő nem Ekhnátonként, hanem hangsúlyozottan a saját szerepében, tehát a huszadik századi magyar költő hangján szólal meg). „*Hogy a csak-jó se hal, se bús? / Én nem vagyok manicheus. / Az örök üdvösséget én / nem únnám.*” Az örök üdvösség szintén a megállított pillanat paradoxonán belül értelmezhető csak, hiszen a tiszta „jó” a rossz nélkül megfelel az árny nélküli fénynek éppúgy, mint a tárgyak öntudatlan boldogságának.

Nemes Nagy Ágnesnek 1980-ban angol nyelvű kötete jelent meg. Ehhez írott előszavának egyik belső címe ez volt: *Tárgyak*. Ebben a szövegrészben egyértelművé teszi, hogy az egyiptomi fáraó *mítoszára* volt költőileg szüksége, mégpedig azért, mivel a modern mítosz „életérzésünk egy modellje”. Vagyis, ha sikerül körüljárunk, hogy milyen életérzés-modellnek felel meg Ekhnáton alakja, akkor közelebb kerülhetünk a rejtélyesnek tűnő sorok értelmezési lehetőségeihez. Ezt olvashatjuk ebben az írásban: „Ha tehát az ember a világ egészéből fölvesz egy kavicsot, egy falevelet, egy eldobott T-dugót, környezete fontos vagy nem fontos részletét, megtörténhet, hogy ez a valami mikroadóvá válik a kezében, amely váratlan műsort sugároz. Sugározza a világot, amit ismerünk, és azt is belőle, amit nem ismerünk, ami az ismeret mögött van. Ez utóbbi sávot rosszul értjük, vagy nem értjük, nehezen is halljuk meg [...] De a költészetben mégiscsak erről van szó, első- és utolsó sorban erről [...] A vers sugárzókéességét ismert anyagai nem indokolják.” Majd így folytatja: „Hozzám főképpen a tárgyak közvetítik ezt az ismeretlent, azért igyekszem én a tárgyakat közvetíteni az olvasónak.” „Könnyű volna tehát azt állítanom magamról, hogy úgynevezett objektív lírikus vagyok, olyan értelemben is, hogy a tárgyak vonzanak, és olyan értelemben is, hogy a lírai hang bizonyos tárgyilagossága vonz. [...] az a szenvedélyes feszültség vonz, aminek ezek a tárgyak az erőművei”. Tehát maga a költő is összekapcsolja az „objektív líra” fogalmát a tárgyiség kétféle jelentésével, amelyek önmagukban véve egyáltalán nem utalnak egymásra. Igen sok példát lehetne találni tárgyokban bővelkedő versekre, amelyek mindazonáltal egyáltalán nem a „tárgyias líra” eszménye nevében születtek. Nemes Nagy Ágnes lírafelfogása abban az értelemben is a Babilónia vezethető vissza, hogy a „hegyi költő” szintén hasonló rejtélynek tekintette a költőiség lényegét. Emlékezzünk csak arra, amit Adyval kapcsolatban jegyzett meg, nevezetesen, hogy Ady egyik versének „gyújtó hatása” egyáltalán nem következik a szavak és a mondatok tárgyi jelentéséből. A tárgyak Nemes Nagy szerint mintegy két világ határán helyezkednek el ontológiailag: a teljesen ismert és a teljesen ismeretlen világ határmezsgyéjén. Ha nem a költő vagy a művész pillantása vetül rájuk, akkor problémátlanul lefedik az előbbi, vagyis megfelelnek a jól ismert és ezért otthonos világnak. A költői pillantás hatására viszont elkezdik sugá-

rozni azt a bizonyos rádióadást, amelynek a jeleit hol értjük, hol nem, mivel egy olyan tartományról adnak hírt, amelyre jobbra még nincs szavunk, ahol a dolgok megszokott neve nem önmagukat jelenti. Ebben a szituációban a költőnek nincs előnye versének befogadójával, az „egyszerű” olvasóval szemben. Semmilyen biztosíték nincs arra, hogy „az ismert anyagon túli” sugárzás mibenlétét jobban érti olvasójánál. „A tárgyak erőtere vigasztaló” – írja az idézett helyen Nemes Nagy, majd ezzel egészíti ki: „a névtelenek megtalálásában nekem főként a tárgyak segítenek”.

A költészet végső – hangsúlyozom, csak a végső – funkciója ezek szerint a „névtelenek” fellelése, új megnevezések létesítése, s ebben a mágikus relációban talán a megnevezés hozza létre azt, amire vonatkozik, vagyis a *tárgyát*. Vagy talán inkább úgy lehetne fogalmazni, hogy ebben hétköznapi szemléletmódunkhoz képest megfordított viszonyban *úgy tűnik fel előttünk*, mintha a megnevezés büvölné világra a tárgyat. De az *Ekhnáton*-ciklus költője nem így fogalmaz, ami egyáltalán nem véletlen. Ha azt sugallná, hogy a költői én mintegy „elővarázsolja” a tárgyakból a még név nélküli jelentéseket, visszatérne a romantikus én-központú líraisághoz, a költői szubjektum mindenhatóságát valló extatikus felfogáshoz. A még nem nevesítettet nála tárgyak kisugárzása teszi érzékelhetővé, ami természetesen nem jelenti a költői pillantás jelentőségének és specifikumának a tagadását, ugyanakkor megvon tőle minden misztikus teremtő erőt. Nagyjából arra utal, hogy a tárgyi világ jóval többet „tud”, mint amit mi tudunk a tárgyi világról, s ez a nem-tudás kiemérelhetetlen tartalékokkal szolgál az emberi megismerés és a költészet számára egyaránt.

Mindennek fényében talán közelebb férközhetünk *A tárgy fölött* című vers jelentéstartományához. „Mert fény van minden tárgy fölött” – hangzik az első sor kijelentése, és ezt már össze tudjuk kapcsolni azzal, amit az idézett előszóban a tárgyak kisugárzásáról mond. A 92 elemre való utalás nyilván a világ alapanyagát, vagyis a tárgyi lét legalapvetőbb és természeti állapotában tisztán és önmagában nem is létező formáját jelenti, azt a tárgyiságot, amelynek eleve nem is lehet emberi jelentése. Mégis mindegyik fölött ott van ama fénysapka. Így vonulnak az elemek „mind magán hordozva mását”. A periódusos rendszer csoportosítási elvére, a visszatérő, ismétlődő tulajdonságokra is utalhat itt a vers, az elemek „homloka” pedig a külső atomhéj is lehet, hiszen tudjuk, hogy az elemek atomjaiban a legkülső héj sorszám adja magának a periódusnak a számát. De mire vonatkozhat még az elemeknek ez a „mása”, amelyet mintegy magukon hordoznak, s ami fény-sapka formájában is hírt ad magáról? Az utolsó, egyben a legrejtélyesebb sor felől kíséreltet tehetünk egyfajta értelmezésre. „A hiszem a test feltámadását” kijelentés azért ér minket váratlanul, mert automatikusan a keresztény hiszekegyhez kapcsoljuk, holott meggyőződésem szerint Nemes Nagynál nem erről van szó. Inkább úgy mondhatnánk, hogy a szó szerinti egyezés a Hitvallással éppen a különbözőség érzékeltetését szolgálja. Tudjuk, Pál apostol a feltámadásról szólva különbséget tesz a földi, érzéki, anyagi test (*szarx*) és a lelki test (*szóma*) között, s csak ez utóbbinak a feltámadását állítja. Márpedig ez nem azonos az életünkben ismert, világi testünkkel. A költeményben az elemek „mása” annak a sugárzó, tehát emberitörténelmi tárgyi világnak a lehetősége, amely ezekből az elemekből összeáll; az

elemekre-hullás és a világgá-összeállítás egymásba kapcsolódásának hitét mondja ki a vers. A jelentés és név nélküli önmaga-lét „fénysapkája” nem más, mint ez a sugárzó potencialitás. A test, amely a periódusos rendszer elemeinek szintjére hullik szét, a tárgyi világ részeként újra bekerül a jelentéshordozó körforgásba: feltámad, de nem a korábbi földi formájában, és nem is az isteni kegyelem által megőrzött lényegiségként, ahogy Pál gondolta. Hozzájárul a tárgyak sugárzó erejéhez, fény lesz a tárgyak fölött. Visszautalva a korábbi kétsorosra: ezért lehetnek „boldogok a tárgyak” – de csak a költő szívében.

SZÉNÁSI ZOLTÁN

A könnyek tárgya

TÁRGYIASSÁG ÉS POÉTIKA TAKÁCS ZSUZSA HÁROM KÖTETÉBEN

„– Melyik tárgy mér a szívemre ütést?”
(Takács Zsuzsa: *Ma meghalt anyám vagy talán tegnap*)

Bár a dolgozat címe Takács Zsuzsa 1994-ben megjelent kötetének értelmezését ígéri, a tárgyi világ poétikáját vizsgálva mégsem maradhatunk meg szigorúan a *Tárgyak könnye* kötet – témánk szempontjából egyébként már címadásával is rendkívül beszédes – szövegeinek elemzésénél. Ez a könyv ugyanis – Takács Zsuzsa monográfusának, Halmi Tamásnak a megállapítását idézve – a *Viszonyok könnyének „ikerköteté”*,¹ de e két „könnyes kötethez”² írt epilógusként is olvasható az 1996-ban megjelent *Utószó*.³ A három könyv részben tematikus, részben pedig poétikai egységet, azaz – a Takács Zsuzsa-recepcióban már reflektáltan – külön költői periódust alkot az életműben. Tematikusan az *elmúlás* (a szerelem és az életé) kapcsolja össze a három kötetet, poétikailag pedig egy sajátos szubjektivitás, mely a *megszólítás* retorikai alakzatának dominanciája miatt lényegében valamennyi verset a megszólítás által fiktív létbe hívott másikhoz intézett beszédként enged értelmezni. De nem csak a megszólított, hanem a megszólító is a másikhoz szólás által teremődik meg, ahogy Schein Gábor kritikájában megjegyzi: Takács Zsuzsa költészetének alaptétele, „hogy a szubjektum csak viszonyokban, interszubjektív kapcsolatokban létezhet”.⁴ A másik elsősorban tematikus, de poétikai konzekvenciákat is magában hordó jellegzetessége Takács Zsuzsa említett kötetének – ha nem is mind a háromra egyformán érvényesen – az *álomszerűség*, mely (címben, alcímben, szövegben jelölten vagy jelöletlenül) a versek különféle beszédmódok és leírások révén sokféleképpen megjelenített világát meghatározza.

A tárgyak poétikai szerepét vizsgálva mégis indokolt lehet az 1994-es kötet középpontba állítása. A *Tárgyak könnye* – ahogy azt többen megállapították – már címadásával pontosan kijelöli saját irodalmi hagyományát: mindenekelelt az objektív tárgyas líra tradícióját, Babits, Rilke és József Attila az *Újhold* költőinek, Nemes Nagy Ágnes és (még inkább) Pilinszky életművének hatástörténeti összefüggésében újraértelmezett költészetét. A kötet cím önmagában is rétegzett utalásrend-