

Versnyelvi és képhasználati koordináták Nagy László lírájában

A lélegzet poétikái (expresszionizmus, beatirodalom) és a szürrealizmus hatása

Az irodalomtörténeti kánon kétélű eszköz: kijelöli a mindenkor vizsgálódási kereteket, hogy mit és milyen kontextusban érdemes értelmezni, így egyrészt biztosítja egy-egy életmű (és az életművön belül vízvázalóként kiválasztott szövegek) intézményes kanonizálódását – garantálva a kijelölt művek megőrzését az utókor számára –, másrészt azonban kirekesztő gesztusaival (s címkéivel: zseniek, töredékek, változatok) korlátozóan hat. Elfelelteti ugyanis a kánonban peremhelyzetre került szövegeket és a kanonizálás során figyelmen kívül hagyott szerkesztési elveket, hisz „megszokjuk” nem észrevenni azokat a poétikai sajátosságokat, amelyeket konzekvensen nem használnak fel érvrendszerek apparátusaiként. Egy-egy életmű újralvasása így kettős lehetőséget teremt: egyfelől az életmű más darabjai helyeződhetnek fókuszba, másfelől olyan poétikai eljárások is a vizsgálatok homlokterébe kerülhetnek, amelyek eddig háttérbe szorultak. Mindebből következően a megszokottól eltérő koordináták új tájékozódási pontokként egy-egy életművön belül eleve más aspektusokra irányítják a fényt, átrajzolva az ismertnek gondolt költői eszköztárat.

Nagy László lírájának irodalomtörténeti helye eléggé rögzítettnek tűnik, ahogy költészetének vonásai is. Jelen dolgozat nem törekszik a kánon átrendezésére, inkább olyan új koordinátákat kíván a szemrevételezési keretrendszer támpontjaiként bevonni az életmű erőterébe, amelyek mentén konkrét szövegek egy része más megvilágításban szemlélhető. Úgy vélem ugyanis, hogy amennyiben Nagy László versei hatást gyakorolnak a mai olvasókra, ezt nem azon preferenciák és címkék (képviselési líra, népies forma és mitológiai eredetű motívumhasználat) mentén teszik, amelyekkel e lírát fémjelezni szokás a közoktatásban. E benyomás összekapcsolódik más lírikusok (Nemes Nagy Ágnes, Tandori Dezső) irodalomtörténeti szerepének és poétikájuk kontextusba illesztésének bevett technikáival is. Úgy vélem, hogy az 1930-as évektől az 1970-es évekig színre lépő alkotók lírai termésének értékelését erősen korlátozza a csupán nemzeti

kánon felőli olvasat, így ugyanis a szövegek értelmezési keretének hatóköre olyan hatásokat (intertextuális kötődéseket, tematikai újdonságokat, stiláris fogásokat) rekeszt a vizsgálaton kívülre, amelyekkel, ha nem vetünk számot, akkor elszegényítjük a másodlagos jelentések körét, s torzított képet kapunk. És épp azzal tudjuk az eddig nemigen detektált kapcsolódásokat láthatóvá tenni, ami rendszerint ki szokott maradni az irodalomtörténeti vizsgálódásokból, vagy legalábbis a kutatási horizonton kívül esik: a műfordításra való fókuszálással, ez segít eligazodni a hatástörténet útvesztőiben. Efelől rekonstruálhatók ugyanis olyan nyomvonalak, amelyek egy-egy alkotót elvezettek konkrét szövegmegoldásokig. Nemes Nagy és Tandori neve ritkán szokott egy névsorban szerepelni Nagy Lászlóéval, mert azok az irodalomtörténeti halmazok, ahol e nevek elhelyezhetők, nem igazán metszik egymást, mégis mindhárman fordítottak olyan – elsősorban angol nyelvű – szerzőket (beatirodalom, imaginárius költők, neoavantgárd szerzők), akik valamilyen úton-módon érintkeztek az ő poétikájukkal, így ezeknek a költőknek a neve a fordításkötetekben zökkenőmentesen egymás szomszédságába kerülhet, oldalpárok közelségébe szorítva. És ezért az sem kizárt, hogy a kánon más-más nyomvonalán elhelyezett szerzők egy-egy verse között a fordított elődök és kortársak fogásai átjárást biztosítsanak (s a kánon egymással versengő irányzatai a befogadás során, az olvasó irodalomszemléletében kibékülnek).¹ S így – hatástörténeti megközelítéssel – egymástól különböző karakterű poétikák, alkatilag más preferenciákkal rendelkező szerzők hasonló fogásai egymással „beszélő viszonyba” hozhatók.

Átfedések, metszetek

A tanulmány leginkább három „halmaz” metszéspontján belül kísérli meg szemrevételezni Nagy László líráját. Ezek: (1.) az avantgárdnak címkézett, az élőbeszéd, a levegővétel tagoló ritmusát követő szabadvers (e versek

¹ Kassák vagy a beatirodalom hatásával még az 1980-as években is számolhatunk, az *Újhold* költőinek újrafelfedezésével vagy Tandori líráj-

ának térnyerésével párhuzamosan. FENYŐ Dániel: *A neoavantgárd mint irodalmi hagyomány alakulása = Literatura*, 2024, 1. sz., 34–35.

mintájaként Walt Whitman² és Ezra Pound³ művei említhetők), amely az expresszionistákra és szürrealistákra jellemző folyondárszerű mondat szerkesztéssel jár együtt, (2.) a beatköltők képalkotási sajátosságait, szokatlan vershelyezeteit, továbbá (3.) a szürrealista képalkotási technikák jellemzőit⁴ felölelő halmaz közös területe.⁵ Úgy vélem ugyanis, hogy az általuk határolt, egymást átfedő közös mező jellemzői, tulajdonságai, versnyelvi-képhasználati sajátosságai több ponton passzolnak Nagy László érett műveinek jelentős részéhez. Ezek metszéspontján lehetővé válik az értelmezési horizont kitágítása, hogy a befogadás során az expresszív, halmazos képalkotási technikára építő, szabadabb versformát alkalmazó szövegeket első sorban ne a magyar vers hagyomány, azaz ne a magyaros verselés, ne a népies formavilág, továbbá ne a vateszköltői szerep vagy a népképviselői líra felől olvassuk. Hanem az egykor meglehetősen új, érzéki igényekkel felfűzött, szokatlan képeket igénylő leírások, az összművészeti igény nyelvi megjelenő, szimultán hatáseffektusokkal számoló (egyszerre vizuális és akusztikai ingereket ígérő) neoavantgárd versnyelv megteremtésének kísérlete felől. Azaz Nagy László verseinek avantgárd, szürrealista, beatköltőkre emlékeztető fogásai kerülnek fókuszba.

Ha pedig egy-egy életművön belül szervesen összefüggődni képesek e különféle (izmusokhoz és csoportokhoz köthető) hatások, akkor joggal élhetünk a gyanúval, hogy az avantgárd törekvések, Apollinaire képversei, az expresszionistákat idéző hosszúversek képdömpingjei s a beatköltők vers-lelegzetei mögött egyetlen (egymáshoz igen hasonló) igény húzódik meg: a lehetőségkeresés valami újnak a megszólaltatására. Ahogy a szintetikusra és komplexitásra törekvés is értelmezhető annak tünete-ként, hogy az 1910-es és 20-as évekre a megszokott nyelvi formák kiüresedtek, az addigi hanghordozási módok kifulladások, erejük vesztették. Erővel az addig nem megszokott médiumok irányába való eltolódás, a végletekig

halmazos képek sora és a hangköltészet új, orkánszerű lendülete bírt, de a vizuális költészet kísérleteire is asszociálhatunk.⁷ Mivel a képiség és a hangzásvilág megújításával Nagy Lászlónál is találkozhatunk, e kétféle elágazást mindenképp vizsgálni kell – leginkább a társművészetek felé való elmozdulás kísérleteiként.

Az akusztikai hatás több mindennel együtt jár. A poétikai gesztus irányából nézve az expresszionista kiáltás vagy a beatköltészet programadó szövege, *Az üvöltés* ugyanarról a tapasztalatról árulkodik, a korábban bevett nyelvi-poétikai fogások devalválódásának felismeréséről, majd az ezt követő művészi útkeresésről. Ebben az értelemben az expresszivitás a jakobsoni funkciók közül az emotív funkció túlsúlyaként-stílusjegyeként dekodolható, de már nem az önkifejezés romantikus poézishez társított, hagyományos értelmében. Ez az expresszivitás az emberi érzésvilágnak nem (csupán) a magas/fenséges témáit és vonatkozásait ragadja meg (ahol a rút is metafizikai vonatkozású), hanem immár a megragadhatatlan(ság) is nyelvi tapasztalatként adódik számára, vagyis az artikulálatlan (fájdalom, félelem, undor, gyűlölet, érzéki benyomások), az eddig nem nevesített „tartalmak” körülírási törekvéseivel is e kontextusban találkozunk, azaz – ha úgy jobban tetszik – a nyelv-előttessel (ha ez visszaadható nyelvi jelenségként). Ugyanígy a stilizált, értelem előtti „halandzsák” is formaadási kísérletek, és az „értelmetlen”, aszemantikus elemekkel manipuláló pseudomondókák vagy zenei futamok (például Weöres Sándornál) szintén e törekvés szelídített változatai. Ez az irány pedig szinte közvetlenül vezet át a szürrealizmusba, az „értelmetlent” nem tudatosítottá transzformálva.

S e ponton érinteni szükséges a költői én – emotív funkcióval összefüggésben kialakuló – beszédpozícióit is, mert ezzel provokálhatja a mai olvasókat leginkább az izmusok világa, s legtöbbször ezért szokás idejétműltként elkönyvelni őket. Pedig egyértelmű, hogy az emotív funk-

² Whitman verseinek expresszionista eszköztáráról: CSEHY Zoltán: *Pázsitinvázió, tocsogós szittyó, kopár szék. Whitman-mozaikek = Kaligram*, 2019, 12. sz., 15–16.

³ A Symposion-nemzedék számára meghatározó volt a 22. lapszám Pound-összeállítása. LADÁNYI István: *A szabad vers kultusza az újvidéki Új Symposion folyóiratban = Anafóra*, 2022, 2. sz., 293. Pound az Arkánium-kör számára is minta. FENYŐ: i. m. (2024), 39.

⁴ Az 1964-ben kiadott *A magyar irodalom története* hatodik kötetének „hatástörténetéhez” hozzátartozik az a szakmai bizonytalanság, hogy a Kassák-életművet leszámítva létezik-e egyáltalán magyar avantgárd, lehet-e a magyar irodalom vonatkozásában valódi izmusokról beszélni. Bori Imre *Symposion*-ban megjelent tanulmányai ellenére sem tisztázott e kérdés. Kappanyos András Bori lépcsőzetes rendszerének következetességében az igazolási vágy által inspirált kényszert érzek; Bori avantgárdja egészen 1948-ig eltart. KAPPANYOS András: *Az avantgárd rendszere = Hungarológiai Közlemények, Újvidék*, 2020, 1. sz., 15–16.

⁵ Kappanyossal egyetértve: „...a hatvanas évekig nyúló avantgárd kon-

tinuitást egyik alapvető premisszánknak tekintjük.” KAPPANYOS András: *Tánc az élen. Ötlekek az avantgárról*. Bp., Balassi, 2008, 26.

⁶ Margócsy a szójelentés elkopásával magyarázza, hogy a szavak önálló poétikai értékének a korlátozódásával a kontextusra, a mondatokra koncentrálnak az új magyar (a 60-as évek tájékán, Tandorival és Petrivel fellépő) költészet. Ebből eredően Nagy László *Himnusz minden időben* című versét a szómágia, a szubsztanciális név keresésének jegyében elemzi. MARGÓCSY István: *„Névszón ige” Vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról = Jelenkor*, 1995, 1. sz., 20. Szigeti Csaba a mallarméi versválás mentén értelmezi a vers „létmódjában” és presztízisében beállt fordulatot. SZIGETI Csaba: *Néhány szó a radikális archaizmusról = Uő: A hímfarkas bőre*. Pécs, Jelenkor, 1993, 10–15. Kappanyos kutatásaiban a dadaisták vonatkozásában emeli ki, hogy a háborús propaganda tönkretette a nyelvet, mivel az addig magasztos fogalmakat manipulatíván profanizálta, ezért szükséges számukra a nyelv újradefiniálása. KAPPANYOS: i. m. (2008), 22.

⁷ Nagy László képversei is értelmezhetők normasértő gesztusként. Uo., 38.

ciójú önkifejezés fennebbi értelemben vett megalapozó vágya nem teszi lehetővé a személytelen pozicionálást. Az expresszionisták, imagisták és a beatköltők lírájában is jól körvonalazható a lírai alany személye. Hiszen az én lendülete, érzésvilága nyelvileg (is) motivált, az érzés a nyelv által áll elénk adottságként. Az expresszív „áradást, burjánzást, amely a nyelv általi világteremtés lázát demonstrálja”,⁸ pedig éppen az a szabadvers teszi lehetővé, amely tagolásában és ritmusával az emberi lélegzet, a beszédszünet, az intonáció természetes adottságaira épít, így a vers megszólaltatásakor megszülető hangtest közvetlenül az emberi orgánusra mutat vissza, arra vonatkozatható, ahhoz kötött, arról referál. Ezért kívánják szinte az előadást e versek, s ezért inkább felolvasásra születtek, mint néma olvasásra. Az erős akusztikai jelleg (a befogadó érzi: ezt a verset fel kell olvasnia) a néma befogadásra készült, „vizuális” verseknél jobban előfeltételezi a dialógushelyzetet, a csoportos hallgatóság jelenlétét, a nézők közösségét.⁹ Így a hangzó vers vagy az együttzaválás az egység, a kozmikus összetartozás érzésvilágát erősíti. Az expresszionizmus vonatkozásában Bori Imre egyenesen kozmikuságtudatról, pánhumanizmusról, szintetikus totalitásról ír,¹⁰ hisz a kor eszméje az ember-testvériség. Némileg paradox módon a lírai én is épp azért szoríthatja háttérbe önmagát, személyiségét, hogy a többiekkel közös érzésvilágát fejezze ki. Ekképp a lírai T/1. beszédmód akár az egyediség redukciójaként is értelmezhető (a közösségi „én” felülírja az egyént). S a T/1. (képviselési, váteszi) pozíció így voltaképp elválaszthatatlan az akusztikai és extatikus összetevőktől, az emotív funkció indulatától, ahogy a T/1. sugallta dialógushelyzet is sokszor önként dramatizálódik.

A vizuális effekt térnyerése ellenben másféle beszédpozíciónak kedvez. A másik domináns (nem közösségi szerepfelfogást alkalmazó) megszólalási mód, amelynek révén az én némileg visszaszorítható az avantgárd és a beatkölteszeten, a leíró jellegű költészet választása lesz. Ez azonban nem hoz létre automatikusan tárgyias lírát. A leírásra építő versek alanyi költőt is feltételezhetnek, ez az alany azonban szinte felszívódik a látványban. Ha ugyanis a költő E/1. személyt használ, az én mint prizma megsokszorozza az érzéki benyomásokat, vagy a másik kedvelt módszer a költői én kivetülése a tájba. (A festőiséggé váló megjelenő egyéni percepció mindkét esetben és minduntalan előfeltételezi a szemlélő ént. Mivel az általa

látott világ az ő látomása, ez a látomás hiába tör globalitásra, ha folyamatosan tételezni kell valakit, aki ezt nézi.¹¹) Azaz a tárgyias és az alanyi líra végpontjai között többféle átmenet elképzelhető, erre a beat- és szürrealista költészetben találunk példákat.

S bár a szerző személyiségének felnagyításán (az alanyi költészet és a képviselési líra beszédpozícióján) a posztmodern poétikák zömében túlléptek, s a személyes vonatkozású versek – kanonikus helyzetüket tekintve – nincsenek jó helyzetben, az autografikus fikció (biotext) visszatérni látszik a szépirodalomba. Ennek ellenére a közösségi beszédpozíciót, T/1-t használó versek értékelése továbbra is stabilan negatív; például a beatirodalom vonatkozásában rendszerint Majakovszkij hatását emlegetik, amelyet a megalománia, felnövesztett költői szereptudat, szónokiasság fogalmai mentén nevesítenek.¹² Már ezek az elnevezések is jelzik az ellenszenvet e pozíció iránt. A képviselési líra váteszszeretkörében fellépő, mi-tudatra hivatkozó költői szerep sem mentesül az elévülés(ként való beazonosítás) alól. Pedig a T/1. beszédmód mögött az expresszionizmus közösségeszménye (az új emberközösség megteremtésének igénye) kísért. Ahogy az új kezdést létesítő beszédpozíció keresése is, így pedig tagadhatatlanul messianisztikus és ritualizáló törekvések sejlenek fel a háttérben (ami nem az egonövesztésnek kedvez). Éppen ezzel összefüggésben lehet a szónak teremtménye, mitikus ereje, ami ugyanakkor a performatív gesztusok irányába is (a performativitás esztétikája felé is) megnyitja e poétikákat. Egyetlen döntő különbség van a különböző csoportosulások között: míg az avantgárd művész forradalmár-szakadár,¹³ addig a beatköltő „csak” csavargó, bevándorló, alárendelt „kisebbségi” (tehát itt sokszor épp alulretorizált a költői én). A beatköltők beszédmódját már nem fennkölt eszmék motiválják, hanem az érzéki tapasztalat tör globalitásra a személyes életben, de a költő tisztában van kereteivel, reflektál alárendelt helyzetére. A kultúra helyett épp ezért egyes amerikai költőknél (Ferlinghetti, Kerouac, Stevens, Jeffers) a természet, az állatvilág közelsége a meghatározó, és inkább a leíró attitűd felé mozdul el a versek beszédhelyzete. Azaz a lefokozás eseteivel is találkozhatunk, nem csak a pátoszával.

Mindezeknek az érintkezési pontoknak a mentén rekonstruálható egy közös metszeshalmaz. A gondolatkísérletek szintjén jól körülrajzolható egy „üres hely”, egy nevet nem nyert „terület” a magyar líratörténet térképén

⁸ LADÁNYI: i. m. (2022), 299.

⁹ Előírja ideális olvasója számára a hangoztatást, a testi részvételt.

¹⁰ BORI Imre: *Magyar expresszionizmus. A magyar avantgárd történetéből = Symposium*, 1967, 26–27., 11–14.

¹¹ Ilyen például Dylan Thomas költészetének egyéni, de személytelen jellege.

¹² HAVASRÉTI József: *Allen Ginsberg Magyarországon = Pécsi Tudományegyetem Bölcsész Akadémia 2. Szerk. BÖHM Gábor, FEDELES Tamás, Pécs, PTE BTK Tudományos Diákköri Tanács*, 2015, 137., 146.

¹³ FENYŐ: i. m. (2024), 40.

(amely nem beatirodalom, nem imaginizmus, nem neo-avantgárd, inkább ezek ötvöze), és amelyet Nagy László lírájának jelentős része is kitölthet(ne). Természetesen ez a „mező” hatástörténeti irányból bővíthető. Listázhatnánk, ki mindenki (Somlyó György, Orbán Ottó, Tandori még nem posztmodern, korai) költészetében találkozunk hasonló törekvésekkel, amelyek nem csontosodtak kiáltvánnyá, nem tömörültek folyóiratok köré, csak egymással párhuzamosan léteztek.

Percepcionális „eredetiség”: beatköltészet, József Attila, „alsó” (vágás) regiszter

A modern lírai képnek kétségtelenül megvan a maga érzéki evidenciája.¹⁴ Az „amerikai” költők egyes alkotásain (O’ Hara, Dylan Thomas érzéki versein) éppúgy, akár Whitman (nem cenzúrázott, nem eufemizáltan fordított) versein átüt valamiféle szemléleti szokatlanság, ami képes meglepni az ezredfordulón túli olvasókat is. E frissességnek vitathatatlanul köze van az érzékelési módok eredetiségéhez. Például a születés-szülés, a méhen belüli növekedés élményét tematizáló verseknél (Dylan Thomas: *Hogy már a homály reteszére, Még nem zörgettem, Szerelmedühtől döghalálig, Kezdetben, Álom-verítékben genézisem, Világom piramis, E kín előtt, Ha egy hajszáladat megsebzí fõm*; Gary Snyder: *Beteg nõk dicsérete*), hogy ne a témája miatt kényesebb ginsbergi kamerádszerlem (*Szerelmes vers Whitman témájára*) vagy a hírhedt majdnem abúzus (*Kaddis Naomi Ginsbergért, 1894–1956*)¹⁵ szenttelen leírására utaljak. Ha rákérdezzünk, hogy ez az eredetiség – a kétségtelenül provokatív témán túl – ennyi idő után vajon miből is ered, valami egyéni, erudíción alapuló magyarázatra jutunk, ami a képhasználattal, a témánál való nyelvi elidőzés technikájával, a hétköznapi, élőbeszéd-szerű, közvetlen, prózát idéző tagolással függ össze. Mintha ilyenformán először mondódnának ki bizonyos felismerések, azaz nem (pusztán) tartalmi újdonságról van szó, inkább a szemléletmód, a nyelvi megközelítés útvonala érződik eredendően másnak (a nem patetikus, nem felülről konstruált látószög, a megszólalás „természetessége”). A mai olvasó horizontján a versekben megnyilatkozó egyéni, percepcionális „eredetiség” kerül fókuszba. Ez érződik lényegi normatörésnek.

A vizuális effektek szintjén Nagy László versei is merész képzettársításokkal dolgoznak. (Olykor meglepő, várat-



lanul felbukkanó erotikus utalásokba ütközünk, ezekről a prózaversek elemzésekor esik majd szó). Így aztán ha Nagy László verseiben a beatköltőkre emlékeztető, képi- és nyelvi „modulokra” építő versmondatokba akadunk – ismerve a költő műfordításainak széles spektrumát –, nehéz szabadulni attól a benyomástól, hogy poétikai gesztusok tudatos felhasználásával számolhatunk. Meglehetősen komplex kérdésről van azonban szó, mivel a Nagy Lászlóra gyakorolt Ginsberg-hatás kérdése összefonódik

Nagy László
1964-ben
Adományozó:
Hunyady József
© Fortepan

¹⁴ Az expresszionistákhoz hasonlóan az imagistáknál is fontos, szinte központi eleme a versnek a költői kép. Az imagisták „a dolgok és jelenségek önmagukban való »kezelését« hangsúlyozták, [...] az egymásmellettség, az esetlegesség, a véletlenszerűség felismerését-rögzítettségét ajánlották.” „...a percepciót, az észlelést emelték a művészi alkotás – mi több, a világban való lét izgalmassá tételének – legfőbb eszközévé.” BOLLOBÁS Enikő: „Mert nincs rá szó, nincsen rá fogalom”.

A katakrézis mint trópus és gesztus a költészetben. Székfoglaló előadás. Kézirat. 2020, 19–20.)
<https://real-eod.mtak.hu/18360/>

¹⁵ A fordításokból korábban hiányzó sorok e kiadásban olvashatók. GINSBERG, Allen: *A leples bitang. Válogatott versek.* Szerk. EÖRSI István, ford. EÖRSI István, GYÖRE Balázs, ORBÁN Ottó, Bp., Európa, 1984, 51.

(1.) a szerzőnél egyértelműen meglévő József Attila-hatással, (2.) a beatköltők magyar fordításban József Attila-i hangon való megszólaltatásának kérdésével, (3.) továbbá mindhárom szerző (Ginsberg, József Attila, Nagy László) viszonyáról Villonhoz,¹⁶ és általánosan az „alsó” regiszterhez (a vágánsi hangütéshez, intonáláshoz). S hogy még kiélezettebbek legyenek e kérdések, a vers, amelynek apropóján megszületnek, a kanonikus *Ki viszi át a szerelmet?*, így aztán nő a válaszadás tétje.

A kérdés tehát az, hogy Nagy László *Ki viszi át a szerelmet?* című versének ihletadó előzményei, pretextusai között számolhatunk-e Ginsberg-sorok, konkrétan *A leples bitang* hatásával?¹⁷ A Ginsberg-mű versformája, felépítése, az ismétlődő „ki” mondatkezdetek, az erotikus téma mind megerősítené e felvetést. Igen ám, de adódik másik lehetőség. Ezek az annyira erős Nagy-sorok – az avantgárd iskolapéldáiként idézett¹⁸ – József Attila-versmondatokra is hajaznak.¹⁹ Ahogy az sem kizárható, hogy a fordító felismerte a hasonló „vágáns” regisztert és hangütést a Ginsberg-versben, és innen jön az áthallás (Somlyó Ginsberg-olvasata kapcsán rendszerint felemlítik, hogy a József Attila-reminiscencia túl erős, és Orbán Ottó beatfordításain is megfigyelhető József Attila hatása).²⁰ A negyedik lehetőség, hogy József Attila és Ginsberg verse is hatást gyakorolt Nagy Lászlóra, az ötödik variáció pedig az, hogy a három szerző szövegei egymásról mit sem tudva élnek a saját életüket,²¹ de ez az opció nem valószínű, mert az irodalmi szövegek általában tudnak egymásról.

A kérdés további mélységdimenziót nyer, ha ismerjük az ósrádiós anekdotáját a *Ki viszi át a szerelmet?* egyik legerősebb költői képének keletkezéséről,²² mert ez a „komoly forrásokban” nem szereplő „adoma” nemcsak a konkrét referenciális vonatkozásokra, a költői képek földhöz kötöttségére (a konkrét műhelytitkokra) irányítaná az értelmező figyelmét – hanem a beatköltészet provokatív témaválasztásának hatását, az alsó regiszter jelenlétét is erősítené Nagy lírájában. Ez az anekdota ugyanis épp azt

a pátoszt vitatná el – közvetetten és abszolút nem „jogosan”, mert a valóságvonatkozások (elméletileg) nincsenek hatással egy mű esztétikai minőségére, pusztán az egyéni ízlésvételeket befolyásolhatják – a verstől, amely Nagy László líráját az irodalomtörténetben övezi. Megjegyzem, hogy e pátosszal és a váteszeknek kijáró piedesztálra emeléssel egyáltalán nem biztos, hogy valóban nyer a Nagy László-életmű (ez a pátosz a mai olvasókat inkább távol tartja), míg az életszagú, alsó regiszterből való (a beatköltőkre is jellemző életközeli, ami nem szinonimája az alpariságnak) csábítóbb re-kontextualizálási lehetőségekkel bír. Az erotika megjelenésére a szavak másodlagos konnotációi révén a tanulmány egy későbbi pontján még visszatérek.

Amit e kitérővel – kimondatlanul is – jelezni kívántam: Nagy László ismertnek tételezett versei is a perцепciónális eredetiség példái lehetnek. A beatköltészet irányából kimozdítható mind a váteszszerp, mind a patetikus megszólalás modellje. És az alsó regiszter segítségével „megnyithatók” az új értelmezés számára az eddig népies motívumokként beazonosított képek. Ezek értelmezési keretének felülvizsgálata előtt a zeneiségre ajánlanék egy olvasatot.

Ritualizációs gesztusok

A hangzás ritualizációja: expresszív zeneiség, akusztika, hangköltészet

A szembeötlően zenei Nagy László-versekben gyakoriak a szóval való cselekvés szándékával megjelenő rövid, felszólító tőszavak, ahogy a mágikus névszói azonosítás gesztusai is emlékeztetnek a nyelvi ritualizáció megoldásaira. E ráolvasás- és mondókaszerű ritmika szintén a korábban tárgyalt, elhasznált nyelvi formák igája alóli kibúvás eszköze. A gyermeki szemléletet idéző, nyelvileg stilizált, „önnyugtató” ritmusgyakorlatok nem csupán a brechti összművészet (mitikus alapú, dramatizált ritualizációi) irányába mozdulnak el, de a költészet előtti, mű-

¹⁶ Hogy mennyire nem légből kapott kérdések ezek, elég Somlyó írására utalni. SOMLYÓ György: *Akinek nem kell a jószág = Nagyvilág*, 1963, 6. sz., 895–909. A Nagy Lászlóra gyakorolt Villon-hatás kapcsán jó példa a *Szóltatalk*, *hattyú* versformája, ami a kettős balladára hajaz, a vers első felében a „Herceg” megszólítással.

¹⁷ „Ki tapad rám ha nő a sötét/ Hashoz a has és térdhez a térd / Ki tekint csuklyás szemembe / Ki tapad zúzos ölemre?” GINSBERG, Allen: *A leples bitang = Beatköltők*. Szerk. FERENCZ Győző, ford. EÖRSI István et al., Bp., Sziget, 2004, 72. GINSBERG, Allen: *Collected Poems 1947–1951*. A HarperCollins e-book szerint 1949–1951. Nagy versének első vázlata 1954-es, végleges formáját 1957-re teszik.

¹⁸ KAPPANYOS: i. m. (2008), 232., 235.

¹⁹ Itt a *Ki verné fel lelkünkben a lelket?* című versre (1924) utalnék mindenekelőtt, amelyben e sorok olvashatók: „Ki venné újból észre, / Hogy le kell sikálni asztalainkat, / Ki mondaná meg az asszonyoknak,

/ Hogy kisöpörhetik a szomorúságot, / Ki ültetne kerteket szemünkbe, / Ki verné föl lelkünkben a lelket?” Somlyó „József Attilás” stilizációjáról HAVASRÉTI: i. m. (2015), 135–149.; Uő: *Az amerikai beat-irodalom fogadtatása Magyarországon = Jelenkor*, 2014, 12. sz., 1315–1325.

²⁰ Havasréti Juhász Ferencnél Corso-hatást, Orbán Ottónál O’ Hara és Ginsberg-hatást, Eörsi Istvánnál Ginsberg-hatást mutat ki. HAVASRÉTI: i. m. (2014), 1317., 1322–1324.

²¹ A *Kinek fáj, emberek?* (204–205.), *Búcsúzik a lovacska* (277.) és *A forró szél imádata* című Nagy László versekben is találunk hasonló intonációjú, „ki”-vel kezdődő mondatokat és József Attila-reminiscenciákat.

²² NÉMETH Gábor: *Ki viszi át fogában tartva = Nappali Ház*, 1996, 2. sz., 87.

vészet előtti alkotás formátlan megnyilatkozásai felé is. Az írott irodalomhoz képest ősből hangos irodalom keretében az archaizálás gesztusa önként adódik (mint írás előtti költői formák idéződnek fel a népköltészeti alkotások, orális gyakorlatok). Brecht népköltészeti kötődése szintén izgalmas párhuzamot jelent e vonatkozásban, nála is megfigyelhető, hogy a népies versformák a mitizálás apparátusának szolgálatában állnak, az expresszionizmustól ugyanis egyáltalán nem idegen az archív elemek használata (mint a dadaizmustól). Mi több: az expresszionizmus radikálisan archaizál. És ami a lírai alany pozícióját illeti: a képviselői lírára jellemző T/1. igeragok szinte megágyaznak a dramatikus formáknak, míg más esetben az archaizáló szöveg annyira zenei, hogy mellőzheti a költői éltre való vonatkozást.²³

A ráolvasásszerű Nagy László-versekben sokszor performatív gesztusokra figyelhetünk fel, az igék (a negatív értelműek, tagadószó nélkül) rendszerint átokformula-ként hatnak, cselekvésre ösztönözve a megszólítottat. Az egyes számú felszólító alakok női címzett esetén önkéntelenül idézik a József Attila-i megszólalás attitűdjeit, képhasználatát, motívumait. Az erős zeneiségű (hangzás-világú) versekben már nem annyira a szemantika és a szintaxis szabályrendszere irányítja a mondatok felépítését, megképzését, hanem inkább a szóhangzás, mivel a rímhelyzetbe kerülő szavak adják a főtémát (sokszor maga a vesszor is egy-egy hangsúlyos szó), és ezekhez zeneileg asszociálódnak további szavak. Ezt az erősen zenei-akusztikai szempontú komponáltságot jelezheti előre a vers szimmetrikus szedése éppúgy (*Viola-homály, Tűz, Tenyered éle előtt, Tálal a lélek, Szépasszonyok mondókái Gábríelre, Kórus, Bárányos dedikáció, Kormos és körei*), mint a szabadvers formája (*Havon deletől szivárvány, Ne hagyj a csontokon állnom*). Megfigyelhető, hogy minél erősebb az akusztika, annál gyengébb a szemantikai-szintaktikai kötődés (*Tenyered éle előtt, Szépasszonyok mondókái Gábríelre, Bárányos dedikáció, Kormos és körei*). Előfordulnak kötött, magyaros versformában írott és szedett versek is, amelyek szintén ebbe a hangos olvasásért kiáltó, a „hangköltészet” irányába elmozduló csoportba sorolhatók (ilyen az 5-5-8 tagolású *Tengeritörők*, a 2×9 szótagos páros soros, táncszókat idéző *Vállamon bársonyos éggel*, vagy a *Szentségtörő Madonna* zömében 8 szótagos, négyes soraival). Ezeknek tematikailag egy része szintén ráolvasásszerű (felszólító igékkel), más része pedig erőteljes képeket használó erotikus vers (a *Kórus* későbbiekben még érintett sólyommotívumára lehet utalni). Más esetben –

ez a ritkább – a zeneiség az archaizáló „rímeken” túl másból ered: olykor időmértékes sorok keverednek a szabadversekbe (*Vadászok, Bolyongó, Havon deletől szivárvány, Csönd van, Búcsúzik a lovacska*).

E szövegek a vershelyzetet létrehozó mágikus ráhatás szándékán túl a befogadónál akusztikai hatásra is törek-szenek. Miközben látványosan el akarnak érni valamit (hiszen alaptémájuk a csábítás, a bájolás, az elszédítés), s expresszionizmust idéző eszköztárral élnek (rikító színek, sodró lendület, a kiáltás imitálása), céljuk messze kerül az expresszionizmus célkitűzéseitől (nem az elvont közösségi utópia megteremtése a mozgatórugójuk, hanem a személyes „közösség” kikényszerítése). A rítus, a költészet előtti ősfomák e szövegek ihletői, s a váteszi helyett a sámánszerep imitálódik. A hangzás dominanciája révén pedig egyszerre mozdulnak el e szövegek az avantgárd akusztikus költészet és az ősi költészet imitálásának irányába. A vershangzás tehát a ritualizáció szolgálatában áll. Ami azért is érdekes, mert a következő részben bemutatandó metaforizációra épülő analogikus témakibomlás – eredendően szürrealista – módszere is a ritualizációt, a mitikus téma parafrázisát készíti elő.

A képiség ritualizációja, a szürrealizmus receptje: „egyik a másikban”

Az egyedi képiség regisztrálását követően két irányból – egyrészt a képversek, másrészt a szürrealista képszerkesztés felől – lehet tipizálni Nagy László érett líráját. Az 1973-as *Képversek és betűképek* darabjai az avantgárd képvers felé tájékozódó érdeklődés jegyeiként olvashatók. Ráadásul oly fokú humorérzékről tesz Nagy László tanúbizonyságot vizuális-nyelvi tréfáival, amely csak Tandori képverseinek legsikerültebb darabjaival rokonítható. A *Hordószónok* a szóköz nélküli szedéssel (aminek következtében az „előre-lőre” tagolása csúszkál) és a tükrözéssel (az „előre” is tükrözve látszódik) ér el hatást. Az *Emberpár* című darabban Éva nevébe ékelődik Ádám neve, és e vizuális bennfoglalás erotikus vonatkozása Évának mint oldalbordának a kiegészítő-szupplementáris jellegét kérdőjelezi meg. A *Jolinda* szövegének erotikus töltetű kifutása pedig a szeméremrés jelentésmezejét aktiválhatja, a forma ugyanis Dylan Thomas megoldását imitálja, akinek verseit Nagy László nemcsak fordította, de magyarul megjelenő kötetét illusztrálta is.²⁴ Az *oszlopos* című képvers Simon-betűsorokból kirakott emberalakja referenciális játékkal a képírás ideogrammaát idézi.

²³ *Tenyered éle előtt, Szépasszonyok mondókái Gábríelre, Bárányos dedikáció, Kormos és körei*.

²⁴ Dylan Thomas *Vision and Prayer / Látomás és imádság* című versfüzérének hat sárkányidomára (az angol kiadásban ezek keskenyebbek) utalhat Nagy László képversének formája. THOMAS Dylan: Össze-

gyűjtött versei. Szerk. GÉHER István, ford. EÖRSI István et al., Bp., Európa, 1966, 216–227. Mivel a verstárgy a szomszéd szobában születő gyerek, így a képtestet alkotó betűk a szülőcsatorna végén feltűnő külvilág víziójaként dekódolhatók.

Nagy László költészetének avantgárd vonásait kutatva még izgalmasabb azonban a szürrealizmus jelenlétének s hatásának kérdése. A szakirodalom az 1967 és 1973 között keletkezett *Isten lovai* kapcsán emlegeti a szürrealizmust.²⁵ E ciklus már formája miatt kiválik a gyűjteményes kiadásokból, prózaversekről van ugyanis szó. Ezekben az egymástól csillaggal elválasztott egységekben (a hosszúversekhez hasonlóan) megjelenik már egy-egy epikus történet csírája, amely – köszönhetően domináns képeinek – vizuálisan kibomlik, de ezek narratíván nem kapcsolódnak össze, e darabok részenként (medalion- vagy gemma-szerűen) önmagukba záródnak, azaz önreferenciálisak.

A leírás szemantikus elemeiként szereplő képek, tárgyak párosítása szürreális benyomást kelt a befogadóban (mintha festmények leírásait²⁶ vagy megfestendő – a festőben vízióként létező – képek nyelvi vázlatait, skicceit olvasnánk), de ráadásként a körülöttük kibomló cselekmény is a fantasztikumba hajlik. Nem csak szemantikai anomáliák (szokatlan képzetársítások) okoznak fennakadásokat. A mondat szerkezetének szintjén – olykor már dadaista eljárásokat idéző módon – szintaktikai „félrevezetésekkel” találkozunk, például: „Áldott s megpofozott vagyok az időben a város kezei által. Örökös harangszavában újrászületve rengtem a nyitott könyvben...” „És láttam az ajándék színjátékát, szekéren hanyattfekve a szarvast, ahogy hasított körme között kikericsét nyújt egy magas ablakba, a legszebb nőnek. Részeg sebészek konzíliuma mint a kárhozat jött fölém.” (395.)²⁷ Ezek aztán visszahatnak a szövegek szemantikai hálójára, elbizonytalanítva, és többszöri újraolvasásra készítve a befogadót, vajon valóban jó jelentéseket aktivizált-e, nem olvasott-e félre valamit. A mondatok keltette hatás sokszor emlékeztet a több szerző által írt szabad asszociációs gyakorlatok végtermékére, a szürrealisták kedvelt játékának, a pompás hullának a szövegeire. Az *Isten lovait* olvasva azonban a szabad asszociáción túl egy másik szürrealista technikára is felfigyelhetünk.

A háború után Breton és köre egy új, a szürrealista mozgalom számára emblematikussá váló játékot ötlött ki, ez az „egyik a másikban”. A játék születését felidéző tör-

ténet szerint az analógia természetéről vitatkozva Breton az oroszlan és a gyufa egyesítéséről (sörény-láng) és megkülönböztetéséről beszélt, azt állítva, hogy az egyik képzet benne van a másikban.²⁸ Az analógia kibontását követően pedig megjegyezte: „bármely dolgot le lehet írni egy bármely másik segítségével”.²⁹ Az erre a belátásra épülő játék Breton szerint forradalmasíthatja a költői kép fogalmát. A játék lényege az volt, hogy valaki kiment a szobából, hogy kitalálja, mi (=A) akar lenni, a szobában maradó többiek pedig ez idő alatt megbeszélték, hogy ő mi (=B) legyen, majd közölték ezt a visszatérő játékos-sal, akinek olyan leírást kellett adnia B-ről, amelybe a hasonlóságok révén A képe is egyre inkább beszüremlett. A játék célja: kitalálni micsoda A. A mintegy háromszáz, többségében sikeres játék tapasztalatai szerint minél messzebb állt egymástól az azonosító és az azonosított, annál erősebb lett a kép.³⁰

A metaforaalapú azonosítás vonásairól, az analógia logikai sajátosságairól – különböző terminusok alatt – az ókor óta értekezik a filozófia,³¹ így Bretonék azon felismerése, hogy a metafora két eleme között jelentős különbségek is találhatók, nem csak azonosság(ok), nem tekinthető „eredetinek”. Annál szokatlanabb azonban az analógia szerkezetében eleve meglévő különbségre tudatosan építeni fel a hatást, márpedig a szürrealisták épp ezt tették (hiába szokás tudattalan törekvésekkel magyarázni technikáikat), olyannyira, hogy idővel a távoli, szándékosan szokatlan dolgokat – egy új értelemvonatkozás megteremtése érdekében – egybekapcsoló metaforizációs gesztusok alapvető (tehát kanonizált) jellemzői lettek a szürrealista alkotásmódnak. E technikával a szürrealista festők szintén éltek címadáskor (idézhető Picabia Szűz Máriának nevezett tintafoltja, vagy Max Ernst gyakran költeményszerű, többsoros címadásai).³² És a nem megszokott, már-már „deviáns” képzetársítás vonatkozásában beszédes, hogy a két kép(zet) egymásra vonatkoztatásának szokatlan, szürrealista megnyilvánulásai Lacan kutatásainak terminológiájával épp a paranoid metaforizáció jellegzetességei mentén váltak bemutathatókká.³³ Ez azért is érdekes (a József Attila-hatáshoz való vissza-

²⁵ ERŐS Kinga: *Tudunk-e még részt venni vezeklő vonaglásban?* = *Irodalmi Magazin*, 2015, 2. sz., 98–100.; ŐSI János: *Prózaikötemények a Nyugat korszakától 1989-ig. Doktori disszertáció.* Bp., ELTE BTK, 2005, 124–132.

²⁶ A Korniss-verssel ez a helyzet. NAGY László: *Kronika-töredék. Napló 1975. február 14-től 1978. január 29-ig.* Szerk. GÖRÖMBEI András, Bp., Helikon, 1994, 308.

²⁷ A verscímek mellett szereplő oldalszámok a továbbiakban az alábbi kiadásra vonatkoznak. NAGY László: *Versek és versfordítások I.* Szerk. JÁNOSI Zoltán, Bp., Holnap, 2004

²⁸ A játék leírása KARAFIÁTH Judit: *A pompás hulla és társai* = *Átváltozások*, 2001. 20–21. sz., 30–32.

²⁹ Uo., 31.

³⁰ A *Medium* 1954-es 2. és 3. számában kifejtett példák: *napsugár-kávé-daráló, pacsirta-villamos.*

³¹ A metafora logikai struktúrájáról mint gondolkodási modellről ECO, Umberto: *La Mancha és Babel között. Irodalomról.* Ford. BARNA Imre, GECSER Ottó, Bp., Európa, 2004, 217–218.; Uő: *A tökéletes nyelv keresése.* Ford. GÁL Judit, KELEMEN János, Bp., Atlantisz, 1998, 235–248. Analógia és nómenklatúra vonatkozásában FOUCAULT, Michel: *A szavak és a dolgok.* A társadalomtudományok archeológiája. Ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Bp., Osiris, 2000, 88–93., 241.

³² ARAGON, Luis: *A festészet kihívása.* Ford. PACSKOVSZKY Zsolt = *Átváltozások*, 2001, 20–21. sz., 66., 71.

³³ Dalí és Lacan kapcsolódásáról EGRI Petra: *Tárgy, tekintet és paranoia-kritika* = *Imágó*, 2020, 9. sz., 99–108.

csatoláson túl), mert a játék bretoni leírása nyomán arra következtethetünk, hogy tulajdonképpen nem egyetlen szokatlan képpel, hanem a metaforaalapú azonosítás (analogikus, totalitásra törekvő) kiterjesztett változatával állunk szemben, ami épp következetessége, logikussága miatt idézheti fel a paranoia rendszeralkotó működését.³⁴

E szürrealista játék technikája azért érdemel figyelmet Nagy László lírája vonatkozásában, mert a – 1956 és 1965 között keletkezett verseket tartalmazó – *Himnusz minden időben* darabjai mögött szintén megfigyelhető és tételezhető már egy hasonló, szokatlan alapmetaforára építő metódus. S bár Tolcsvai Nagy Gábor Nagy Lászlóról írt monográfiájában elhatárolódik attól, hogy szürrealistának nevezze a Nagy László-i imaginációt,³⁵ leírása igencsak idézi az „egyik a másikban” technikáját, amelyet „megálmodói” elsősorban nem költészeti eszköznek szántak, hanem gondolkodási, szemléleti „gyakorlatnak”. Tolcsvai így összegzi benyomásait: „A Nagy László-féle vizuális imagináció az elemi [...] érzékelési formákból [...] valamilyen reális természeti látványból indul ki, s nem egyszerűen átmetaforizálódik [...], hanem egyes pontokon felnagyítódik, méghozzá a dolgok metaforikus jellegű imaginárius [...] összekapcsolásával. E kapcsolások nem a klasszikus irodalmi korokban megszokott értelemben metaforák, hanem inkább a konvencionális világismeretben és tőle elválaszthatatlanul a konvencionális szemantikai mezőkben többnyire egymással össze nem kötött fogalmak összejátszásaként értelmezhetők...”³⁶ Nem épp ez a szürrealista képalkotás alapja, például a kávédaráló-napsugár közös jegyeinek felfedésekor? Ezt követően Tolcsvai elégtelennek tételezi Nagy költészetének leírására a népies tartalmú szürrealizmust. Itt érdemes megállni. Ha ugyanis népies helyett mitikus szürrealizmusról beszélnénk, akkor az „egyik a másikban” technikájának egy fontos hozadékát ragadhatnánk meg a metaforizáció jellegét vizsgálva.

A nem konvencionális metaforizáció helyett egyedi „analógiás” gondolkodási sémát is emlegethetnénk. A vizuális imagináció „mássága” Nagy László esetében kétségkívül abból is ered, hogy ő grafikusként, festőként is egzisztált, tehát nem csak szavakkal alkotott világ-reprezentációkat. Köztudott, hogy az expresszionista és szürrealista művészek zöme több társművészeti ágban kifejezte magát, s feltételezhető, hogy amikor egy festő-költő

megjelenít, nem kapcsolgatja a különböző médiumoknak megfelelő „váltókat”, érzékelési szűrőket, a dolgok „egybe-látása” általános művészi ösztön. És az „egyik a másikban” kapcsán még egy dolog említendő: a szürrealista festőkre az elemek vizuális helyettesítése mellett (Magritte: *Az elvarázsolt birtok*, *The Therapist*-sorozat, *Man and the Forest*, *The Happy Donor*) a bennfoglalás is jellemző volt (Chagall képein így kerül a tehénbe, lóba komplett tájkép: *Én és a vidék*, *Bastille*, mintha a világgal lennének viselősek), ez pedig a szintetikus látásmódra irányítja a figyelmet.

Az „egyik a másikban”-technika összetett kapcsolatrendszerek, a mitikus-szintetizáló együttlítás felé mutat. Ha ugyanis az „egyik a másikban” módszerével két olyan elemet maszkíroz egymásra a történetmondásban/narratívban az alkotó,³⁷ amelyek között a szöveg előrehaladásával szemiotikailag hiteles és meglepő kapcsolatrendszer létesül, akkor ezt gyakran felismert azonosságként, azaz az egyik állapotból/dologból a másikba való valódi átmenetként (voltaképpen átváltozásként) éli meg a befogadó. Különösen igaz ez, ha egy ember (akár a költői én) vagy valamilyen emberi dolog (egy színekdochikusan vagy metonimikusan az emberi világgal érintkező entitás/tárgy) kerül metaforikus viszonyba egy kozmikus, természeti jelenséggel. Ilyen szövegépítkezéssel (metaforizációval) találkozáva szükségszerűen aktiválódni fognak az olvasóban a kollektív, archetipikus sémák, mivel az analógia által az emberi és a kozmikus létezés szerkezeti azonossága látszik feltárulkozni. S míg a befogadóban össze-simulnak a mítoszok az egyedi „történetekkel”, addig az alkotási folyamat oldaláról feltételezhető, hogy az epikus narratíva egy-egy mitikus téma újrakonstruálása. Ezért lehet például az *Inkarnáció ezüstben* című hosszúverset könnyűszerrel a *Cantata profana* mintájára, annak parafrazeációjaként olvasni.³⁸ És így válik minden hosszúvers elemzése motívumkutatássá. Vagyis az „egyik a másikban”-technikának szinte szükségszerű következménye, hogy megjelenésekor egy/több mitikus téma parafrazeációját is tételezzük. Az analógiás gondolkodás épp annyira adottság az ember számára (a kanti kategóriák értelmében), mint az idő, a tér, az okság. Ha megvan a metafora két eleme, ezt analógiaként ismeri fel az elme, s innentől fogva nem tud leállni az analógiaképzés gépezete, utólag pedig tudatos választásnak tűnhet a „véletlen” is.

Az „egyik a másikban” technikájának több karakteres megvalósulásával találkozunk az 50-es évektől Nagy László

³⁴ E kontextusban különösen izgalmas Dalí képértelmezése, a *Millet Angelusának tragikus mítosza – Paranoia-kritikai értekezés* című munkája, a szürrealista képalkotás-logika iskolapéldája.

³⁵ TOLCSVAI NAGY Gábor: *Nagy László*. Pozsony, Kalligram, 1998, 50–51.

³⁶ Uo., 49.

³⁷ Itt most zömében a hosszúversekről és a prózaversekről van szó.

³⁸ A Vass László szemiotikai elemzés erre tesz kísérletet. VASS László: *Szimbolikus kontextualizáció és intertextualitás*. Nagy László: *Inkarnáció ezüstben = Szemiotikai szövegtan 2. A magyar szövegtani kutatás irodalmából*. Szerk. PETŐFI S. János, BÉKÉSI Imre, Szeged, JGYTF, 1991, 55–66.



Nagy László
az Írószövetség
székházában
1961-ben
Adományozó:
Hunyady József
© Fortepan

lónál. Az egyik a *Szentségtörő Madonna* (266–267.), amit korábban zeneisége miatt emeltem ki, így esetében a ritualizáció vizuális és auditív eszközökkel is megerősítettik. A vers azért jó példája az „egyik a másikban” technikának, mert a csikó megellésének története „mögött” felsejlik az általában a *Mária a gyermek Jézussal* címet viselő képcsoport jó néhány ikonológiai sajátossága.³⁹ E „háttérkép” ideaként világít át a megszülető, „burok-palástos / négy lábu kicsi király”-on, a kánaáni duzzadt emlőkön, „A szentségtörő madonna / háttere arany vihar”-sorok ikonokat idéző aranszínén, a „fölvirágzott a Játék”-sor misztériumra való utalásán. És a cím sejteti, hogy az analógiavonás szentségtörő jellegével a szerző is tisztában volt.⁴⁰

Szintén a szokatlanabb metaforizáció példaként idézhető az *Első özvegységem* (340.) költő-harang azonosítása (ami az életműben többször visszatér), a verserdő, költő-bujdosó analógiát hosszabban fenntartó *Versben bujdosó*

(422–424.) vagy a *Tűnődés nagy szeretőkről, a kardcsókolókról* (445–446.), amely a kenderáztatót játssza rá az elvont emberáztatóra, ahol a felbomlás előtt minden egymás mellé kerül. Utóbbi esetben hangzásalapú a metaforizáció,⁴¹ hisz hasonló hangzású szavak kerülnek az azonosító-azonosított pozíciójába, s mivel a hangzáson alapuló azonosítás többször előfordul Nagynál,⁴² elmondható, hogy az akusztikai motiváció szervesen érintkezni látszik az „egyik a másikban” technikájával.

E metaforizációs-bennfoglaló technika a maga szürrealista teljességében az *Isten lovai* darabjaiban tűnik elének. A *Ragyogtam én is* (396–397.) második bekezdésében a ló az oltár megfelelőjeként szerepel a leírásban: „Homloka lámpájával, tömör szép testével, akár az oltár. [...] nyeregtagarója is oltárterítő.” A folytatásban a kép átértelmeződik: „Betörtünk érte, nem a kápolnába, hanem a Mária-lányok szívébe. Ők varrták, fogyasztva nyálacskaikat, ők hímezték sólymosra, zöld levelesre. Ezüstben tüntető halat is öltöttek oda annyit, hogy ölükbe sem fért volna el.” És a bekezdés végén a lírai én feje a térdéhez lesz nyűgözve. A nyűg, a lótartás (béklyózás) eszköze révén a költői én a lovakkal azonosítódik, és a lenyűgözöttség, a „szerelmi béklyó” asszociációja felvillantja a történet más síkon való értelmezését is. A Mária-lányoktól lopott terítő ugyanis enigmatikus módon utal egy el nem beszélt eseményre, amelyet rekonstruálhatunk, ha felismerjük, hogy a bekezdés végéig több népi hagyományt, költői tradíciót érintő kifejtetlen metaforába botlunk.⁴³ E felől a rejtőző metaforalánc felől nézve a prózavers címe, továbbá azt ezt átfogalmazó sorrészlet („ragyogtam én is a magaslaton”) és a költői én „nyűgbe” szorítása ugyanazt a témát írja körül, ahogy a következő bekezdés „bábonövendékek bálja” is, ahol „az örömben, a termékenység illatába” keveredik majd a versbeszélő. E feltevést erősíti a prózavers végén szereplő „halott vagyok” kijelentés „kis halál” asszociációja. S mindez felidézi a szürrealista irodalom alkotásaiban megfigyelhető halál- és erotikus téma (franciául akusztikai alapú) összetartozását.⁴⁴ E pró-

³⁹ Mária emlőjét nyújtja a kisdéd felé, miközben a tej vagy a dicsfény kiárad emlőjéből – e beállítás a tudóst tápláló Bölcsesség, Tudás allegorikus alakjával rokon.

⁴⁰ Tarján e vonatkozásban a latin anima „állat” és animus „lélek” etimológiai rokonságára utalt. TARJÁN Tamás: „Földi a bölcső, égi a baba”. A kisdéd motívum Nagy László lírájában = *Inkarnáció ezüstben. Tanulmányok Nagy Lászlóról*. Szerk. TASI József, Bp., PIM, 1996, 114–115.

⁴¹ A vers eredeti címe a naplóban: *Az ember-áztató*. NAGY: i. m. (1994), 350.

⁴² Lásd a 46. lábjegyzetet a László-ló-áthallásokról, A *Karácsonyfás embert* (341.) a László-zászló metaforával.

⁴³ Egyes értelmezések szerint a szív a népi díszítőművészetben a női genitáliát helyettesíti. A varrás más, ismétlődő, szerszámmal igénylő munkavégzéshez hasonlóan a népköltészetben a szexuális egyesülés metaforája, a nyál analógiája (a cérna megnyalása, hogy becsússzon a tübe) szintén ennek része. A régi magyar költészetben szereplő só-

lyom (a madár nyers hússal etetése, „kézre szoktatása” révén) rendszerint a szerelmesnek vagy a szeretett személlyel rész-egész viszonyban lévő testrésznek felel meg. A „zöld levél” idézi azt a gyerekdalt (Bújj, bújj zöld ág, zöld levelecske, nyitva van az aranykapu, hadd bújjatok rajta [...]), leszakadt a pajta, bent maradt a macska” – a macska egyes területeken gyereknevelő helyettesíthető, amely a néprajzi kutatások szerint a gyermek fogantatását s születését beszéli el, a dalhoz kapcsolható játék (kezekből baltív, ami alatt a gyerekek átbújnak) szintén ennek analógiájára szemléltethető. A hal-ól párosítása szintúgy népi kontextusú, a *Parasztbibliák*ban a nő és a hal teremtése egymással szinkdochikusan összefügg.

⁴⁴ Az imádkozó sáska szexuális kannibalizmusának kontextusáról BALÁZS Imre József: *Az imádkozó sáska és a szürrealista képzelet = Korunk*, 2023, 4. sz., 65–69. Dalí a Millet-képet szerelem és halál vonatkozásában érti.

zaversben tehát az „egyik a másikban”-technika kiterjesztése, a kollektív tudattalanban nyugvó tartalmak feloldása teszi lehetővé, hogy összerántsuk egyetlen jelentés-összefüggésbe a vers metaforáit.

Az *Artista, havazó tartományban. Emlék* (398–399.) három pillanatképének második és harmadik darabja szintén ezeket az alapképzeteket (születés, szerelem, halál) köti össze. A második egy illuzionista, levitációt bemutató produkciót ír le, a harmadik ezt a látomást folytatja (hőse továbbra is a földgömbhasú nő, Botticelli Vénusza és a ló-férfi, aki vérző patkónyomokat hagy maga után⁴⁵), felvillantva az artisták hétköznapijait, akiket a telhetetlenek tekintete csodára várva követ. S mivel a szenvedő mutatványos (clown) metaforikus azonosulás révén művészként lép színre, a művész-férfi-ló kapcsolat is aktualizálódik. A ciklus szinte összes darabjában találkozunk az ember-ló metaforával,⁴⁶ amit így nemcsak összekötő motívumként, de az „egyik a másikban”-játékot idéző két alapelemként is beazonosíthatunk. Az emberinek az állattal való azonosítása (átváltozásmotívumok, hibrid lények kedvelése) szintén a szürrealistákra jellemző képtechnikai fogás volt.⁴⁷

Megint a hangzásról – rejtett hatástényezők a prózaversekben

A prózaversek szövegeit a képek egymásba szövődő aszociációs hálózatán túl a hangzás legalább annyira szervezi. Szembetűnő módon időmértékes sorok is kerültek a szövegbe, amelyek nyomán feltételezhető, hogy vagy versnek indult a ciklus, s a szerző később döntött a prózavers formája mellett,⁴⁸ vagy prózaírás közben jelent meg a versforma igénye. A mondattöredékek egy része ugyanis négy és öt versláb vagy hatodfeles időmértékes sorokba tagolható. Ha egy gondolatkísérlet erejéig különválasztjuk a mondathatártól a verstani egységeket, szabályos idő-

mértékes sorokat kapunk. Az „Áldott s megpofozott vagyok az időben a város kezei által” (395.) mondat⁴⁹ első fele hexameterként is tagolható: _ _ / _ UU / _ UU / _ UU / _ UU / _ _ . Máskor az epikai jelleget a choriambusként is értelmezhető verslábak mellett megjelenő proceusmaticusok erősítik: „Íme kiüti a veríték a csodatevőt, mellkasa édenkertje a sónak” (398.), illetve „...én kapdosok értük, hogy belefájdul a kezem is” (401.),⁵⁰ amelyek Weöres fordítása óta Dzsajadéva heptameterét, a *Gíta Govinda* formáját idézik. Felmerül a gyanú, hogy az epikai lendület hozza magával az időmértékes formákat.

Noha a prózavers szabadversként sokszor időmértékes metrizálásra is lehetőséget ad, az *Isten lovai* esetében véletlenszerű áttűnéseknél erősebb hatásról lehet szó. Nagy László 1975-ös naplójában találunk egy bejegyzést a mintaként általában előtte lebegő sorpárról, amelyet hangtani és lejtési szempontokkal is kiegészít.⁵¹ Ez az írástechnikáról árulkodó részlet vélhetően a korábbi versek módszeréről is árulkodik. A „Tára-rás” sorpárhoz – amelyet a költő a zenei versek írásánál dúdol – hozzáfűzi: a felső sor cezúra trocheus, az alsó jambus, a felső magas, az alsó mély, jelentésük különbözhet, így meglepetéseket hozhatnak. A megnevezett időmértékes verslábak miatt kikövetkeztethető: a költő zeneiségre törekedve szabályos időmértékes verslábakban gondolkodhatott.⁵² Az időmértékes minta az első sorban ez: _ U / _ U / _ U / _ U / UU / _ a másodikban: U _ / U _ / U _ / U _ / U _ / U, tehát hatodfeles verslábak lebegtek a szeme előtt. A prózaversekben gyakran ehhez hasonló variációk figyelhetők meg (vagy a verslábak száma, vagy a hangrend nem felel meg a naplóban szereplő mintának). Ennek ellenére azonban időmértékesen tagolható sorokkal találkozunk, például:

A naplóban leírt, kétszer hatodfeles versláb variációjára jó példa lehet az „És láttam az ajándék színjátékát, szekéren hanyattfekve a szarvast” (395.) mondatkezdet,⁵³

⁴⁵ A „Közelít az éghez a magaslaton” (399.) képe megfeleltethető a „Ragyogtam én is a magaslaton” (396.) pozíciójának. A „tovább lovaglunk” nem tesz különbséget emberi és állati szemlélő között; a prózavers végén szereplő „halott vagyok” felismerés a lött pupillájú lóval teszi azonosíthatóvá a beszélőt, ahogy a *Vértanú arabs kanca* címszereplőjével is (első mondat: „Állt a hegyoldalban...”, 393.). Az *ereklyében* az anyafigura szavai maszkírozzák a fiú alakjára a fejbe lött ló vonásait (402.), a zárlatban is a halál sejlik fel („Elcsitulunk. Nyitott szemem az éjben.” 403.); így a férfi-ló metafora következetesen végigvonul a cikluson. Nagy László naplójában, álmok leírásánál is találunk példákat az én-ló párosítására.

⁴⁶ Az azonosítás mögött hangszimbolizációs, népetimologizáló gesztus tételvezhető, a *Bárányos dedikáció* végén található „László / a láz-ló, a váz-ló [...] Laci-paci bácsi”, vagy a *Céger* című képvers LÓNÁSZLÓ-sorai mintha arra a felismerésre erősítenének rá, hogy a költő személyneve tartalmazza a ló-tövet.

⁴⁷ A *Minotaure*-kör névadásánál az állati és emberi összetevők egyesü-

lésére épített, a lap illusztrációi is az ember-állat hibridizációt képviselték. BALÁZS: i. m. (2023), 66.

⁴⁸ E prózavers könnyűszerrel versként is tagolható lenne: „És láttam az ajándék színjátékát, / szekéren hanyattfekve a szarvast, / ahogy hasított körme között kikerics / nyújt egy magas ablakba, a legszebb nőnek.

⁴⁹ Bori épp ezt idézi a „Kassák módú szófűzés” példajaként. BORI Imre: *Jegyzetek Nagy László költészetéről = Inkarnáció ezüstben*. i. m. (1996), 154.

⁵⁰ _ UU / UUUU / _ _ / UUUU / _ // _ U U / _ _ / _ UU / _ _ és _ / _ UU / _ // _ UU / UUUU / _ _ .

⁵¹ NAGY: i. m. (1994), 84.

⁵² Ezt erősíti meg a fordítások kéziratának felső sarkában látható időmértékes sorok is. SZERKESZTŐSÉG: Nagy András halálára. Nagy László műfordításai és rajzai = *Napútonline.hu*, 2018. szeptember 3. <http://www.naputonline.hu/2018/09/03/nagy-andras-halalara-nagy-laszlo-muforditasai-es-rajzai/>

⁵³ _ _ / UU / U _ / _ _ / _ _ / _ // U _ / _ U / _ _ / UU _ / _

magas	mély	magas (leszámítva a névelőt)	mély
Örökös	harangszavában újra	születve rengtem a nyitott könyvben, // bölcsőjében a meg	váltóknak.” (395.)
UU _ /	U _ /U _ / U _ /U	U _ / U _ / U _ / U _ / _ _ // _ _ / _ UU/ _	_ / _ _

majd a befejezés, ahol a lejtés nem a verstani egységek határánál fordul meg: „ahogy hasított körme között kikericsét nyújt egy magas ablakba, a legszebb nőnek.” (395.)⁵⁴ A prózaversekben egy másik „minta” gyakoribb. A choriambikus alexandrin (az Arany János-i, *Buda halála*-féle forma) kísért a háttérben, vagy az ezzel rokon nibelungi sorváltozat hat és fél jambusának variációja.

Mai ízlésünk számára prózaversként kétségkívül olvashatóbbnak (barthes-i értelemben), frissebbnek tűnik e szöveg. A prózaverses tördeléstől „szabadabbnak”, kevésbé előírtnak érezzük az olvasás ritmusát. De – ha nem is vesszük minduntalan észre – attól még ott a háttérben a metrikus lüktetés zenei „támfalként”. Vélhetően az időmértékre való rájátszás nem volt tudatos a szerző részéről.⁵⁵ Mégis ott van. Feltételezem, hogy emiatt az elsőre talán mellékesnek tűnő zenei „háttér” miatt nem tudjuk olyan könnyen szürrealista szövegekként olvasni Nagy László verseit, még a prózaverseket sem. Túl zenei (harmóniát sugalmazó) a versek hangzása ahhoz, hogy kizárólag a szemiotikailag széttartó képek felkavaró imiginációjára figyelhessünk. Vagyis az akusztikai hatás miatt látjuk

meg nehezen a megújító, avantgárdra és beatköltészetre nyitott alkotót. Ráadásaként arról is szó lehet, hogy az avantgárd mindmáig annyira nem kanonizálódott a magyar irodalomtörténetben (nincs elsajátítva, megemésztve), hogy ódzkodunk avantgárdnak vagy szürrealistának nevezni még azt is, ami egyértelműen az. Pedig kétségtelen, hogy Nagy László sorai versengenek a neoavantgárd szerzőkével. Nagy László érett-kései költészete erősen szürrealista, s különösen képalkotásában az. E sorok akár elképzelt festmények ekfrázisai is lehetnének: „Hamlet királyfit figyeljük, agyveleje turbékolását, ez a tömör orgonavirág az életnek bókol éppen.” (399.) „A legszebb menyecske számszélénél húzza el serpenyőjét, ami csupa lárva, csupa báb. Kipattannak a lángon az apró pólyák, felszállnak lepkeként az unokák, ükunokák. Kerengő sárga kis halálok, s én kapdosok értük, hogy belefájdul a kezem is.” (401.) Képzeld el mindezt (nem figyelve choriambusokra, proceleusmaticusokra) Magritte- vagy Dalí-képek enigmatikus részleteiként! A gondolatkísérlet elvégezhető. A performativitás csodája megesett: szóból (cselekvés) kép lett. Szókép – „egyik a másikban”.

⁵⁴ U _ /U _ / _ _ / UU _ /UU /U _ // _ _ / UU _ / _ U / _ _ / _ _ / _

⁵⁵ Nagy László idézett *Krónika-Töredék*ében felfigyelhetünk a költő öntudatlan formakészségére. Amikor 1976 tavaszán Berzsenyi-versére készül, s panaszkodik, hogy nem megy a versírás, a nap végére egyre több szapphói sor jelenik meg: „...Puskás Károly ölében hozta a fejhúst...” (232.), „[...Niki]ára. Én itt maradok. Nem hiszem...” (232.), „[Ebedr]e tejet forraltam kakaóval, kevertem...” (233.), „...az étvágyam, jól vacsoráztam, 8-kor...” (233.), „[e]ttem. Hideg van, tárva az ablak.

Álmos...” (233.), „Kétfejű kislány született. 800 [halott...]” (233.), „[szétest]em. Borzongtam, mintha hideg lett volna.” (233.), „...Herbertet. – Nem tudtam aludni. De étvágy[am]” (233.). Az utolsó versláb daktilusra cserélve, kiegészítve egy hatodikkal: „...mindenkit, engem is nagyon izgat. A hattyús...” (234.). Hexameter: „Megjavított gépemet összeszereltem – Egész nap fáj a gyomrom.” (235.). A vers elkészülte után eltűnnek a naplóból az időmértékes sorok.