

dc\_2033\_22

Bednatics Gábor

TÉRKONFIGURÁCIÓK A MODERN MAGYAR LÍRÁBAN

Akadémiai doktori értekezés

Budapest

2022

dc\_2033\_22

## Tartalom

<b>Bevezetés</b> .....	6
<b>A térbeli fordulat</b> .....	6
<b>A térbeli fordulat kapcsolódási pontjai</b> .....	14
<b>A tér mint a líratörténet kulturális határtapasztalata</b> .....	20
<b>A modernség térideje</b> .....	25
<b>Az irodalomtörténet és a tértapasztalat</b> .....	31
<b>Terek és helyek a modern költészetben</b> .....	37
<b>A város mint szöveg</b> .....	37
<b>A nagyváros széttartó perspektívái</b> .....	48
<b>A városi tér szerkezetei a modern magyar költészetben</b> .....	61
<b>Táj(kon)figurációk</b> .....	73
<b>A táj ter(mészet)e</b> .....	73
<b>Táj, vidék, emlékezet. Gárdonyi és a térbeli emlékezés a modernség határán</b> .....	87
<b>Topográfia, architektúra és geológia. Térey és a föld</b> .....	100
<b>Tér, struktúra, figuráció</b> .....	109
<b>Testek és tárgyak térhatárai</b> .....	109
<b>Szabó Lőrinc és a szerkezeti tér</b> .....	120
<b>Köztes tér és hallgatás</b> .....	129
<b>A helyhez kötött idő</b> .....	138
<b>Évszám, idő és térbeli szekvenciák</b> .....	138
<b>Az emlékezet helye(i)</b> .....	147
<b>Esztétikai enteriőrök</b> .....	155
<b>A metafizika felfüggesztése</b> .....	162
<b>Térszerkezet és képiség</b> .....	162
<b>Tér és pokol</b> .....	172
<b>Köztes terek. A biopoétika létezőhierarchyája</b> .....	180
<b>A széttöredezett tér a kulturális mezőben</b> .....	190
<b>A hálózat és a tárgy. A vasút példázatai</b> .....	190
<b>Térbeli időszelvények. Iránytalanság és tervezhetetlenség</b> .....	201
<b>Összegzés</b> .....	218
<b>Bibliográfia</b> .....	223

dc\_2033\_22

dc\_2033\_22

**Bevezetés****A térbeli fordulat**

Az 1960-as években számos olyan figyelemfelkeltő megközelítés látott napvilágot, mely különböző oldalról, több hullámban, mégis utólag nézve konvergensen hatotta át a humán tudományok szakterületeit. Bár az irodalomértelmezés számára ez az időszak a strukturalizmus, illetve a strukturalizmust módosító, netán épp annak ellenszegülő teóriákkal esett egybe, a nyelvi fordulatok mellett megjelent a „cultural turn” olyan része is, mely később térbeli fordulatként vonult be a köztudatba. Az ekképp felismert kulturális változás persze a jeles évtizedben nem hozott látványos eredményeket, sőt jobbra átütő eseményként sem lehetett érzékelni, főképp nem az irodalomtudomány és művészetelmélet érdeklődésének irányából. A térbeli fordulat csak a későbbiekben, akkor is elsődlegesen a vele kapcsolatos praktikus diszciplínák (geográfia, építészet, urbanisztika, környezetalakítás) távlatában kapott erőre, a humán tudományokban tetten érhető sikerei pedig főként a szociológia ez irányú tájékozódásai okán váltak megtapasztalhatóvá. Az 1950–70-es években Bourdieu,<sup>1</sup> Lefebvre,<sup>2</sup> Goffmann,<sup>3</sup> Hall<sup>4</sup> és mások nyomán irányult kiemelt figyelem a tér kérdéseire, miáltal láthatóvá váltak azok az erőfeszítések is, amelyek a századforduló táján például Durkheim<sup>5</sup> és iskolája számára e kérdésben számottevőnek bizonyultak. Az urbanisztika emberi együttthatóival számot vető diszciplína maga is előszámlálta azokat az kapcsolatait, amelyek utólagos perspektívából vetítették előre az emberi tevékenység teret létesítő mozzanatait. A 19. század térfogalmának háromosztatú elágazása (társadalmi, személyes és karteziánus [geometriai] tér) a szociológia közreműködésével fedezte fel azokat a lehetőségeket, amelyek a filozófia, a természettudományok és a földrajz szempontjai szerint kezelt témát új lehetőségek felől vonhatták kérdőre. A modern várostervezés számára a negyvenes évektől kezdve erősödött fel annak igénye, hogy a város panoptikus tervezését felváltsa az egyedi testek mozgására alapozott környezetalakító tevékenység. Így kerültek előtérbe a korábban oly sokat figyelemmel nem

---

<sup>1</sup> Vö. pl. Pierre BOURDIEU, *Társadalmi tér és szimbolikus tér* = Uő., *A gyakorlati észjárás*, ford. BERKOVITS Balázs, Napvilág, Budapest, 2002, 11–29

<sup>2</sup> Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, ford. Donald NICHOLSON-SMITH, Blackwell, Oxford–Cambridge, 1991 [1974].

<sup>3</sup> Erving GOFFMAN, *Behavior in Public Places*, Glencoe, New York, 1963.

<sup>4</sup> Edward T. HALL, *The Hidden Dimension*, Doubleday, Garden City, 1966.

<sup>5</sup> Vö. pl. az 1893-as könyvében foglaltakkal a társadalmi integráció, a szolidaritás és annak térbeli vonzatai tekintetében: Émile DURKHEIM, *A társadalmi munkamegosztásról*, ford. CSÁKÓ Mihály, Osiris, Budapest, 2001, 185, ill. 260. skk.

jutalmazott Simmel (majd Mauss)<sup>6</sup> szociológiai nézetei, melyek a 19. századi abszolutista (fizikai és objektív) térszemlélettel szemben a relativizálás lehetőségeit is felvetették.<sup>7</sup> A humán tudományokban sokat idézett *A nagyváros és a szellemi élet* (1903),<sup>8</sup> valamint *A táj filozófiája* (1913)<sup>9</sup> című írásai azóta olyan általános részét képezik a különböző szellemtudományos diszciplínáknak, hogy méltán tekinthetők alapvető fontosságúnak a modernség esetében is. Ezek ugyanis az ember helyzetét megváltozott körülményei egyszersmind az egyének alakító lehetőségei alapján állítják elénk: a városban a modern életforma a térbeli kiszolgáltatottságra adott reakcióként termeli ki a személytelenséget, távolságtartó magatartást, míg a természet esetében a kaotikus folytonosságot a szubjektumok tagolják a tekintet létrehozó aktusaival.<sup>10</sup> Az elmozdulás a természettudományos vagy objektivista-abszolutista térkonceptiótól visszafelé olvasva is kiemeli, hogy mennyire lényeges a humán aspektus aktivizálása a társadalom- és szellemtudományokban, nem az elkülönítés pusztá hangsúlyozása, hanem a szempontok diverzifikálása és termékenyebb kibontása érdekében.

A hatvanas évek említett térbeli boomja is hasonló retrospekció során válik csak tapasztalhatóvá. Michel Foucault nevezetes előadása ugyan 1967-ben hangzott el, de csak 1984-es publikálásakor indult el diadalmas útjára. Mivel provokatív tézisei, a helyeket egyáltalán nem szokványos filozófiai vagy fizikai megközelítéseik alapján szóba hozó felvetései indokoltá teszik a kiemelt figyelmet a szakirodalom áttekinthetetlen terjedelmű darabjai között, magam is ezt a szöveget választom részletesebb bemutatásra – miközben a későbbiekben is többször visszatérek hozzá hivatkozási alapként. Ráadásul – noha e viszonylatban is számos egyéb kiváló lehetőség adódik – az irodalmi elemzések rendre ehhez az esszéhez találnak utat, amikor a fikcionális tér kategóriáját kívánják tárgyalni. *Az eltérő terek* megalkotta heterotópia-fogalom olyan karriert futott be már csupán az irodalomértelmező közösségeken belül is, hogy e szerkezetnek ellenszegülő helyek<sup>11</sup> szinte minden olyan lokalitásra alkalmazhatónak bizonyultak, amelynek különlegességét hangsúlyozni akarták. Ha azonban minden voltaképp heterotópia, akkor nem lesz olyan hely, amely szerkezeti jelenségként alkotná a társadalmi teret, mert a folytonos differenciálásban nem alakul ki

<sup>6</sup> Marcel MAUSS, *A test technikái*, ford. SÁLY Noémi = Uő., *Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2000, 423–446. A tanulmány 1934-ben hangzott el először előadás formájában, majd 1936-ban jelent meg nyomtatásban.

<sup>7</sup> BERGER Viktor, *Georg Simmel térelmélete(i)*, Szociológiai Szemle (26) 2016/2., 5–6.

<sup>8</sup> Georg SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*, ford. BERÉNYI Gábor = Uő., *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1973, 543–558.

<sup>9</sup> Georg SIMMEL, *A táj filozófiája* = Uő., *Velence, Firenze, Róma*, ford. BERÉNYI Gábor, Atlantisz, Budapest, 1990, 99–110.

<sup>10</sup> Vö. BERGER, *I. m.*, 16–17., 21–22.

<sup>11</sup> Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 149–150.

állandósult mintázat, amely normatív módon szabná meg a társadalom helyeit, amelyekhez *képest* eltérő terekre kellene gondolnunk. Innen érvényes az, hogy a heterotópiák sem csak afféle idegen vagy szubverzív részei a világunknak, hanem funkciójukban nagyon is indokolt a létezésük: „igazság szerint minden egyes heterotópiának precíz és meghatározott funkciója van a társadalom belsejében, de a neki helyet adó kultúra szinkronicitása szerint egy bizonyos heterotópia szert tehet ilyen vagy olyan működésre.”<sup>12</sup>

Pedig Foucault eleve történeti korszakokhoz rendelte hozzá a térkonceptiókkal kapcsolatos különbségeket: a középkorhoz a helymeghatározás, a 17. századtól kezdődően a kiterjedés, a kortárs időszakhoz (azaz a hatvanas évekhez) pedig a szerkezetiség koncepcióját társította. A térhez való viszonyban tehát olyan historikus mozgásokat társított, amelyek az episztéméhez hasonlóan szabdalják korszakokra az idő folyamát. Amikor a térkonceptiók mibenlétéről gondolkodunk, az ezzel való számvetés nagyon is fontos, hiszen a téralakítás gyakorlata mellett a térfogalom alakulásának nyomon követése is beszédes lehet a történeti alapokon nyugvó szakágak számára. Ráadásul az eltérő helyek ellentételező sajátossága mellett integratív szerep is említhető: „a heterotópia képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni.”<sup>13</sup> A színház és a kert olyan művészileg és hétköznapilag is értelmezhető tér, melynek vizuális és esztétikai funkciója a sokféleség egybekapcsolását végzi el, ennyiben pedig nem annyira a tapasztalat, mintsem az artisztikus alkotás eljárásformáit vonzza magához. Bár Foucault nem ez irányban tájékozódik és példáit sem innen veszi, a művészetek iránt érdeklődők számára a heterotópia meghatározásai jó lehetőséget adhatnak az artisztikus megformálás szélesebb körű megismeréséhez. Az időbeliség kapcsán szóba hozott heterokronia és a 19. század kontrasztív temporalitáshoz kötöttsége kapcsán persze azt sem lehet eltagadni, hogy a történettudomány eleve számolt a történeti földrajz kategóriáival, de ott is egyre inkább előtérbe került a térrel való elméleti számvetésből fakadó felülvizsgálat igénye.<sup>14</sup> Ha a tér nem az idő riválisa, akkor egymást kiegészítő, de egyben feltételező gesztusokat kell hozzájuk társítani. Ehhez persze a teret is a maga fent említett képlékenységében, nem pedig abszolút objektivitásában kell felfognunk, vagy legalábbis nem a fizikai tér ontologikus koncepcióira szükséges támaszkodunk. Foucault meggyőzően mutatja be az eltérő tereknek a hagyományos térfogalmat destabilizáló képességeit, de vajon nem adódik-e az a túl könnyed azonosítás, hogy az eltérések

---

<sup>12</sup> *Uo.*, 151.

<sup>13</sup> *Uo.*, 152.

<sup>14</sup> John A. JAKLE, *Time, Space, and the Geographic Past*, *The American Historical Review* (76) 1971/4., 1084–1103.



során ismét csak a differencia határozza meg az objektív teret is, amely így voltaképp sosem létezett, mindig is elvont séma volt: „Lehet a feladatuk az, hogy megteremtsenek egy illúziókkal teli teret, amelynek viszonylatában minden reális tér, az emberi életet körülfalazó minden szerkezeti hely még illuzórikusabbnak lepleződik le.”<sup>15</sup> Eltérő terek és idők ebben a viszonylatok összehuzalozta hálózatban nem a homogén áttekinthetőség lehetőségét teremtik meg, hanem rámutatnak arra, a többféle térkonceptióból melyik mikor használható. A geokritikai szemlélet éppúgy a perifériák helyeinek szerveződését vizsgálja, mint Foucault a kolóniák heterotópiái esetében. A tér objektív használata helyett és az ezt végletesen tagadó meghatároz(hat)atlan felfogásokkal szemben azt a plauzibilis, a viszonyokkal és széttartó, ámde felfejthető szálakból összeálló mintázatokkal leírható világot kell szem előtt tartanunk, amely a mozgás, az áthelyezés és elmozdulás alakzataival írható le.<sup>16</sup> Az ebből a világból kibontakozó utak a mozgás egyéni műveleteinek következtében jöttek létre, nem pedig valamiféle előzetes tervezés eredményeképpen, és olyan teret jelenítenek meg, amelyben a folytonos változás dominál, nem pedig a statikus dimenziók pontos identifikációja.

A humán tudományok művelői ebben a korántsem szilárd és rögzített világfogalomban lépnek rá a térbeli fordulat következtében elősorjázó megoldások kikövezte útra. Sajátos módja volt ennek a kartográfia felfedezése, ami példa és lehetőség, metafora és szubverzív, de épp a lokalizációt segítő absztrakt kép elegyeként szolgált mintául a térbeli megközelítések során. A terek és a képek összefüggéseinek olyan sajátos rendszerét jelentik a térképek, melyek a körülöttünk lévő világban segítenének tájékozódni, ám a jelek, amelyekhez folyamodnak, e világban nem igazán lelhetőek fel. E jelek vezérelnek bennünket a kevésbé ismerős területeken, ami a földrajz méretpontos, ám absztrakt világában elkalauzol ugyan, de a leképezett konkrét táj jelenlétének hiányában arra kényszerülünk, hogy perspektívánkat folyamatosan a kétdimenziós térképlap és az idegen környezet között váltogassuk. E két távlat között teremtenek kapcsolatot a konvencionális jelölések. Képekkel lépünk viszonyba, melyeket sajátos szignifikációs rendszer magyaráz: ez akár az irodalom nyelvi teljesítményéhez mérhető. Létrejöttük, mintázataik, az új médiumoknak köszönhető fenyegetettségük (olyan új tendenciák, mint a GPS vagy a [digitális] képalkotás) egyaránt közel hozza egymáshoz a térkép és az irodalom világát, ezt a két, látszólag nem igazán rokonítható területet. Mindkettő átfordítható vizuális és elektronikus környezetbe, mindkettőt jelek alkotják, illetve hatások sorozataként tapasztalhatók meg. Egyszóval szemiotikusak, mediálisak és fenomenologikusak.

<sup>15</sup> FOUCAULT, *Eltérő terek*, 154.

<sup>16</sup> Bertrand WESTPHAL, *The Plausible World. A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps*, ford. Amy D. WELLS, Palgrave Macmillan, New York, 2013, 7.

Sőt képesek vagyunk egyiket a másik felől megérteni. Mindkettő kapcsolatban áll a kommunikációval: e szó jelentéskörében egyaránt előfordul a közlés, a közlekedés, az utazás vagy a csere. Mindkettő reprezentál ahelyett, hogy pusztán megjelenítene, s ha leképez, akkor nem analóg módon teszi, hanem digitálisan. Természetesen a tér helyzetének és szerepének megértése az irodalomban több ennél a párhuzamosságnál. Sokkal fontosabb, ha sokat ismételt jelentések sematikus mozgósítása helyett a mű eseményszerűségének lehetőségeit adó mozzanatokra figyelünk, melyekért az olvasás differenciáló lehetőségfeltételei szavatolnak. A térpoétika a nemlétező világokban segít utat találni, de térképészet viszont igényli a környezet jeleit is visszaigazolás céljából. Persze mindkettő igaz világokhoz méri magát, de jelölési módjuk és tétjük különbözik. A térpoétika haszna ugyanakkor magától értetődő, ha képes olyan területekre vezetni bennünket, amelyek eladdig feltérképezetlennek bizonyultak, még ha netán sejtettük is, hogy ott van valami, ám nem voltunk képesek körüljárni ezt a nyelvi terepet.

Az utóbbi évtizedek kérdésirányai az efféle sejtések erősítésére apelláltak. Az ún. térbeli fordulat a hagyományos téridő-összefüggések fogalmainak elégtelenségével szembesítettek bennünket. A lassan megszámlálhatatlanná váló kultúratudományos fordulatok között azonban azért is érdemel figyelmet a térbeli, mert alapvetően érinti a szöveghez való viszonyunkat:

A „szöveg-tér” gyakorta használt metafora a narratológiától kezdve a tudományos megközelítéseken át a szövegelemzésig. Ennélfogva vált lehetségessé, hogy a sokféle nyelvi, képi, kulturális stb. fordulat után elkövetkezett a térbeli fordulat – olyan, az irodalomban növekvő népszerűségnek örvendő fogalmak kíséretében, mint „irodalmi térképészet”, „feltérképezés”, „irodalmi topográfia”, „az irodalom heterotópiái” stb. Az irodalomelméletben ez a terminológia sokkal vonzóbbnak tetszik, mint egy adott irodalmi szöveg aktuális szövegelemzési alkalmazásai során. S míg más tudományágak reprezentatív fogalmainak adaptációja, melyek más és más terminológiai keretben jelennek meg, szinte kritikátlanul jelennek meg az irodalomelméletben, a térbeliségnek egyre több leágazását tapasztalhatjuk. Például azok a fogalmak, amelyek elsődlegesen a térbeliség technikai és kulturális reprezentációit tárgyazzák (ezek a topográfiai fordulathoz sorolhatók) nem keverendők össze azokkal az erőfeszítésekkel, melyek arra koncentrálnak, hogy az esztétikai alkotásokban fellelhető irodalmi tereket és térbeli struktúrákat leírják (ez volna a topológiai fordulat).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Ernest HESS-LÜTTICH, *Spatial Turn. On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory*, meta – carto – semiotics (5) 2012/1., 2.

Így ha idegenkednénk is a kulturalitás térbeli fogalmainak applikálásától az irodalomban, nem feledhetjük, hogy segítségükkel a nyelvi jelekről is többet tudhatunk meg. A szemiotikában, mely Hess-Lüttich kérdéseit is vezérli klasszifikációjában, a jelek viszonylataik által határozódnak meg. A térbeliség nézőpontja az e viszonylatoknak köszönhető szokásos verbális hegemoniát írják fölül, mivel a jelek, akárcsak a térképek absztrakt jelölései, anyagi oldalukat is hangsúlyosan vonultatják fel a jelölési folyamatban.

Manapság az irodalomtudomány nemcsak ennek a „trial and error”-eljárásnak az eufóriájában csatlakozik e témához. Sokan felfigyeltek a térpoétika címén összegzett kérdéshalmaz csábító gesztusai mellett annak üresjárataira is. Sigrig Weigel szerint például az irodalmi hely jelensége annyiban fontos, amennyire azt kezdetektől fogva topográfiai transzpozíciókra alkalmazzuk. Weigel szerint a térbeliség a topográfiában helyekről, s nem a helyek fiktív elrendezéséről tudósít, ennél fogva olyan általános kultúratudományi térfoglalás valósul itt meg, ahol az irodalmi megközelítések nem a maguk komplexitásában bontakoznak ki.<sup>18</sup> A tér hangsúlyozásával azonban egyéb kérdések is előtérbe kerülnek. Ahogyan a „posztmodern topográfia” a modern temporális struktúrákat legalábbis gyanúba vonta, az irodalmi diskurzusból elvont szemiotikai kódok „a teret magát az *üzenet* szintjére, a tér betöltését pedig az olvasására”<sup>19</sup> redukálták. A teret természetesen nem foghatjuk fel a világnézetek speciális cseréjeként, mert a térbeli tapasztalat általában megértéshez társul. Egy tereptárgy üzenetének megértése megegyezik az olvasott jelek interpretációs gesztusával, de sohasem lehet egyenlő az olvasás aktusával. Az előbbi általában pontosságra és egyértelműsége törekszik, míg az utóbbi több jelentést is elfogadhatónak tart (az irodalomtudomány kialakulása óta evidens ez a szemlélet). A térbeli fordulat az irodalom efféle másságával mint kihívással kell számot vessen, és tisztáznia is illenék, hogy nem ez az a nézőpont, mely az irodalmi topográfia megalkotásához szükséges. A poétikának a térbeli elrendezés strukturális vonásaihoz hasonló mozzanatai kétségtelenül vannak. S bár hagyományosan a narratív művek könnyebben közelíthetők meg e poétikai szemléletmód számára – főképp a metonimikus szerkezetük miatt –, a líra többet segíthet abban, hogy az épületek és a tájak architekturális felépítettsége metaforikus transzpozíciókon keresztül is hozzáférhetővé váljon – hogy azután a líraértés is profitálhasson e lehetőségéből. Az idő és emlékezés viszonylatait tárgyalva a későbbiekben ennek a különbségnek is teret szentelek.

<sup>18</sup> Sigrig WEIGEL, *Zum „topographical turn”. Kartographie, Topographie, und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, Kulturpoetik (2) 2002/2., 157–158.

<sup>19</sup> LEFEBVRE, *I. m.*, 7.

Mind a kultúratudományok [Cultural Studies], mind a kultúrtechnikák és -technológiák tudományai szempontjából elmondható, hogy a térképek kevesebb információt hordoznak az adott területről, mint arról, hogyan zajlik annak megfigyelése és leírása. Az a hermeneutikai vagy kognitív megközelítés viszont, ami a kultúratudományok számára elsődleges fontosságú, a térképet azon intenciók megértésének kulcsaként olvassa, amelyek a térkép által megmutatott világok képeinek létrehozóihoz tartoznak. Ilyen módon a térképek megértése itt az alkotók szándékainak – tudatos és tudattalan diszpozícióinak –, „világképeinek” megértését jelenti. Ezzel az olvasási móddal szemben a médiafilozófiai megközelítés, amely a kultúrtechnikák és -technológiák tudományainak inherens részét képezi, olyan médiumként olvassa a térképeket, amelyek maguk is a szubjektum létrehozásának ágensei. Egy térkép jelzései és jelei nem valamely szerzői szubjektumra, hanem episztemológiai rendszerekre utalnak, és arra a küzdelemre, amit ezek a más episztemológiai rendszerek feletti dominancia elnyerése érdekében fejtenek ki, amely során jelzések és dolgok a jelek új játékába lépnek.<sup>20</sup>

A kultúrtechnikaként értett reprezentációs gyakorlatok arra irányítják a figyelmet, mire használjuk a kartográfiai megoldásokat. Nem írásként, nem képként, de nem is valamely helyhez vezető út segítőjeként, hanem egy társadalmi vagy kulturális stratégia tevékeny részeseként, melynek célja, hogy az értelmek adó lehetőségek számára készítse elő a terepet.

A térképet a médium analogonjaként élénk állító Sibylle Krämer is annak a folytonos kettősségnek a szerepét hangsúlyozza, mely a térkép transzparens közvetítése és nyomszerűségének felfejtése között feszül.<sup>21</sup> E kettősség feloldhatatlanul és együttesen határozza meg a háromdimenziós környezet kétdimenziós adaptációját, miközben a grafikus megoldás nem egyszerűen a leképezés vagy megjelenítés eljárásaival él. Az a képesség, hogy együttesen hat egymásra kép és táj, olyan médiumjelenségként tünteti fel a térképet, melyben analógia és reprezentáció párhuzamosan egyszerre egymásra utalt módon érvényesül. Ennyiben akár a költészet fenomenális és materiális mozzanatainak kölcsönösségét is megidézheti, miáltal kapóra jön egy költői életmű vázlatos, de a fenti szempontok alapján kibontakozó pontokra koncentráló áttekintéséhez. Javaslataim tér és kép együttállásáról éppenséggel az egyediesítő momentumok felmutatását és megragadását szolgálják, és egyben

<sup>20</sup> Bernhard SIEGERT, *A térkép a terület*, ford. MEZEI Gábor, Prae 2016/1., 4.

<sup>21</sup> Sibylle KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, 336–337.

arra is példát mutathatnak, miképpen lehet produktívan működtetni egy ennyire viták keresztüzében álló elméletet új olvasatok létesítése érdekében. A hazai áttekintésben a térkép olyan átmenet letéteményesként jelenik meg, amelyben „a szöveg textuális effektusairól annak materiális tényezőire történik meg [az áthelyezés] abban az esetben, ha a kartográfiai praxis elemeit kultúrtechnikákként fogjuk fel és hasznosítjuk a szövegolvasás során”.<sup>22</sup> A tér háttérmozzanataira rákérdező megközelítés azonban az itt következők számára csak akkor bizonyul használhatónak, ha nem távolodik el teljesen a szövegtől, mely persze nem analogonja a térbeli kérdezésmód előállította szerkezeti tényezőknél, de azok működése jó például szolgálhat az irodalmi elemzés számára is.

---

<sup>22</sup> SMID Róbert, *A rakéta röppályája, a narráció íve*, Prae 2016/1., 28. Lásd még az itthoni recepcióhoz: MEZEI Gábor, *Írás és topográfia = Verskultúrák*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 510–523.

### A térbeli fordulat kapcsolódási pontjai

A spatial turn olyan kultúratudományos elgondolás alapján vezeti be fordulópont-jellegét, mely a természettudományban, a szociológiában, a pszichológiában eleve adott helyen szerepelt a kérdésirányok tekintetében. A filozófiai megközelítések persze rendre figyelmeztettek arra, hogy a tér fogalma legalább annyira tisztázatlan alapkategória, mint az időé, utóbbinak az előbbire történő pusztá cseréje legalább annyi problémát hordoz, mint amennyire megoldást jelent. A különféle „fordulatok” sorában a térbeliségre vonatkozó váltás azonban jelzi, mely hangsúlyos mozzanatok kerülnek háttérbe a kultúra- és humán tudományok érdeklődési terében – nem csupán a bevett (és emiatt unott vagy „rossz”) gyakorlatok kárára, hanem az új megoldások reflektálatlanságára és voltaképpen improduktívására való tekintettel is.

A tér és észlelése ugyanis nem egészen azonos azzal, ami tér és fogalmi kerete között létesül. Ha a teret és az időt a mozgás teszi megtapasztalhatóvá, akkor ennek ütköztetése a spatial turnt megalapozó térkonceptiókkal legalább olyan hasznosnak bizonyulhat, mint a teret bevezetni a humán tudományok szférájába az interpretáció elitizmusának leváltása céljából.<sup>23</sup> Hartmut Böhme javaslata szerint a kinetikus előkeretek két ismert térkonceptiótól igyekeznek távolodni: egyrészt nem önálló létezőként tételezik a teret, amelyben a dolgok vannak (Newton), másrészt a tér nem a szemlélet transzcendens formája (Kant).<sup>24</sup> Már Heidegger is a tér világban-való-létfeltételeire utalt akkor, amikor jelezte, az ember számára hétköznapi tevésevés során indifferens, hogy a heliocentrikus világkép milyen fizikai teret közvetít számára, hiszen a napfelkelte és -lemente az alapvető, nem pedig a természettudományos világkép helyessége. Sőt Heidegger számára alapvető fontosságú, hogy az időfogalom alakítását a térbeli konceptióktól is függővé tegye. Bár alapvetően a fenomenológiából indul ki, a husserli vagy Merleau-Ponty-féle térformák előzetes struktúráinak szubsztancializmusát nem osztja.<sup>25</sup> A kanti megközelítés nem adja vissza azt a szituációt, melyben az emberi tér tapasztalásnak és az annak történő ellenállásnak köze volna egymáshoz. Térbeli látás sincs anélkül, hogy ezt az ellenhatást megtapasztalnánk, mert azt a térben való mozgás teszi lehetővé. Böhme példája szerint a síkságot és a hegyet ugyanolyan könnyen befogja a tekintet, de a kettő térbeliségének különbségét csak akkor értjük meg, ha tudjuk, mit jelent átkelni rajtuk. Észlelés és tapasztalás

<sup>23</sup> Vö. pl. SZENTPÉTERI Márton, *Térpoétika. Irodalom és design a kulturális terek határán*, Helikon 2010/1–2., 17–19.

<sup>24</sup> Hartmut BÖHME, *Raum – Bewegung – Topographie = Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, szerk. Hartmut BÖHME, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2005, IX–XXIII.

<sup>25</sup> Vö. Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 235–240.

tehát az aktivitáson keresztül válik el, de mindkettő tevékenyen közreműködik a tér létesítésének folyamatában. A tér annak megértésével azonosul, hogy az alakító és cselekvő test a dolgokhoz való viszonyukban hasonló tárgyi jelenségként is jelen vannak: tehetetlenek, sűrűk és ellenállók. Tér az, amiben megtapasztaljuk, hogy mozgásunkhoz és a dolgok mozgatásához erőt kell kifejtenünk. Az élőlények, melyek egyszerre lakói és alakítói is a térnek, önmagukat is organizálva és szabályozva járják be különböző útjaikat, irányait: az ösvényt, a házat, a mozgás vonalát és rutinját, majd kijelölik az ezekhez való viszonyt, a földet, a mezőt, a helyet, ahol a terményeket tárolják. Böhme a tér írásának, inskripciójának tekinti ezeket a mozgással leírható gyakorlatokat: olyan felületi bevésődést és a kőből való kivésést, bekerítést, meghatározást és megjelölést jelentenek, amelyek felületi hatásokat kányszerítenek az általuk megélt tér tárgyaiban. Nem ez az első eset, hogy a térfilozófia poétikai feltételeket mozgósít. A térbeli fordulat eredőinek rendszerében ugyanis nemcsak a tér bölcséleti pozícióját, de annak megragadhatóságát, instabilitását, függő létmódját is igyekeztek előtérbe állítani mindazok, akik kapcsolatba kerültek vele. Ekképp vált a kultúra egésze térbeli topográfiák kialakításává. Az archeológiai kutatások legalábbis azt bizonyítják, hogy a térbeli elrendezés az időbeli elrendezésnél alapvetőbb struktúrákat működtet.

Így a térészlelés és a kulturális térleírás eredője a test önnön mozgásának tapasztalata, a térbeli orientáció topográfiái nagyon is diverzifikánsak, mert bár az individuumra nagy hatást fejtenek ki a kulturálisan leképzett és átörökített térmodellek, amelyek a térészlelést eredendően megalapozó testészlelés élményein alapulnak, a testet mint médiumot rendre kifelejtik az összefüggés-rendszerek kialakítása során (vagy épp külön témakörként kezelik). A kulturális topográfiák a teret a cselekvés alapján határozzák meg, emiatt nem annyira a jelentésre, mintsem a tevékenység alakító szerepére helyezik a hangsúlyt, amit főképp testi (inter)akciók határoznak meg. A kulturális topográfiák azonban épp e testi inskripciók okán releváns ismeretek feljegyzéseinek is tekinthetők. A megjelenítés kettős funkciója jellemző rájuk: nemcsak reprezentálnak, hanem tereket is létesítenek, ezzel performativitásuk is számba veendő.

A spatial turn azonban legalább annyira sokrétű, amennyire sokan és sokféleképp magyarázzák. Nem elég, hogy a kultúratudományokban megszokott módon eltérő diszciplínákat érint vagy integrál, ezen ágak képviselői óhatatlanul is saját érdekeltségük alapján formálják a kulturális topográfia kérdésirányait. A térbeli fordulat nem a korábban előtérben lévő kérdések újrafeltevését jelenti, egyfelől akad, aki a térbeliség iránt nem szűnő

érdeklődést a geográfia társadalomtudományi fordulatára vezetik vissza,<sup>26</sup> aminek az lett a következménye, hogy a földrajz természettudományos kutatása és a megélt élővilág kutatása elvált egymásról, s így megszületett egy új tudományág: a humángeográfia. Bár a geográfia mindig is foglalkozott társadalomföldrajzi kérdésekkel, annak alapvető elismerése, hogy a tér nem afféle keret, tartóelem, háttér vagy önálló entitás, hanem maga is formálható, azt eredményezi, hogy a reprezentatív megközelítés mellé immár a performatívot is odaemelték. Láthattuk a szociológia példáján keresztül, hogy a társadalomelméleti kérdésirányok felől a szocietás voltaképp megalkotja azt a teret, amelyben él. Ez a felismerés eredményezi a térbeli fordulat politikai érdeklődését is,<sup>27</sup> hiszen a társadalmi tér nagy erejű átalakítása egybeesik valamely politikai vagy gazdasági hatalom érdekérvényesítő tevékenységével.<sup>28</sup> Ezzel a témával a foglalkozik a posztmodern térbeliségkonceptió egyik kiemelt figurájaként számon tartott Edward W. Soja városszociológus. A 20. század második felének szociológiai érdekeltségű térkutatása persze ennél több forrásból táplálkozik. A már idézett, egyik legkorábbi szöveg Foucault *Eltérő terek* című tanulmánya, melyet a francia értelmiségi közegben több hasonló kezdeményezés is követett. A foucault-i differencia közvetlen folytatásának tekinthető Marc Augé hely és nem-hely fogalma.<sup>29</sup> A két elmélet között az a különbség, hogy a foucault-i elméletet meghatározó külső–belső-oppozíció korszakoktól független, mert a kultúrhistorikus szerint minden kor kitermeli a maga heterotópiáit, még ha – mint korábban az episztémék kapcsán esett róla szó – mindig más viszonyt alakít ki a szerkezeti terekkel. Augé azonban úgy véli, hogy a modernség utáni világ létrehozta az átmenetiség nem-helyeit (*non-lieux*), a repülőteret, a gyorséttermet, az autópálya pihenőhelyeit és a benzinkutat, ahol az emberek viszonylag sok időt töltenek, s amelyeket nem a rétegek szociális hovatartozása konstituál. Míg Augé megfigyelései kultúrtörténeti változásokon alapulnak, addig a heterotópiák rövid elmélete meglehetősen statikus, ami azt jelenti, hogy a normalitás és a heterotópiák csak egy adott korszakban állapítható meg, míg az egyes helyeknek Foucault-nál nincs saját történeti mélységük, s ezért a helyek (jelentésének) időbeli változása nem értelmezhető. Más híressé vált társadalomtudományos térmodellek, például Lefebvre elmélete (*La Production de l'espace*, 1974), amely a térbeli fordulat visszatérő vonatkozási pontja, épp a változás momentumára helyezi a hangsúlyt. Az ilyen elméleti megközelítések tehát a tér

<sup>26</sup> Jörg DÜNNE, *Soziale Räume. Einleitung = Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, szerk. Jörg DÜNNE – Stephan GÜNZEL, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, 289–303.

<sup>27</sup> Doris BACHMANN-MEDICK, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007, 294.

<sup>28</sup> Andreas DIX, „Cultural Turn“ und „Spatial Turn“, *Geographische Zeitschrift* (93) 2005/1., 4.

<sup>29</sup> Marc AUGÉ, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás filozófiájába*, ford. GÁBER Ágoston, Műcsarnok, Budapest, 2012.



létrehozására és konstrukciójára építenek, mindeközben viszont a változás időbeliségével is számolnak, azzal, hogy a teret valahogyan megéli az ember, s a konkrét tér nem statikus, hanem módosítható entitás. Itt nemcsak nagy horderejű építkezésekről van szó, hanem olyan, a nyilvános térben zajló művészeti projektekről is, amelyek esztétikai módszerekkel teszik láthatóvá a megélt teret, és egyben módosítják a rögzült térészlelési sémákat. Ezek klasszikus építészeti remekművek is lehetnek, de mai alkotások, például az idehaza oly sok publicitáshoz jutó stadionépítések vagy városképalakító projektek. A tér formálására épülő elméletek azonban gyakran célelvűek, mert a változás és változtatás elméleti leírása általában meghatározott irányt feltételez. Feltehető, hogy akár egyetértünk e nagyszabású építészeti projektekkel, akár sem, a cél megléte az elméletalkotás rovására megy. Az ilyen típusú teleologikus előfeltevéseket Foucault modellje elkerüli, mert mindig másfajta célban leli fel a teleologikus működés lehetőségeit. A gyakorlati cselekvésre, a Heidegger-től sem annyira idegen hétköznapi világban-benne-létre és annak praktikus alakítására vonatkozóan egy másik francia szociológus megközelítését érdemes citálni, akinél a változtatás lehetősége fennáll, mégis elkerüli a teleologikus gondolkodás leegyszerűsítéseit. A Lefebvre-nél tapasztalt háromlépcsős modellel ellentétben ez csupán két lépcsőből áll. Michel de Certeau a helyet konkrét pontok pillanatnyi konstellációjának tekinti, míg a tér a mozgások összessége, amelyek létrejönnek benne. Ennek megfelelően de Certeau megkülönbözteti a tervezés helyét (*carte*) és a térbeliség gyakorlatát (*parcours*). A *parcours* a mindennapok praktikáit jelenti, amely során az emberek ösvényszerűen kitapossák a nekik megfelelő utakat, s így a mindennapok felülírják a tervezés elméleti és hatalmi konstrukcióit.<sup>30</sup>

A tér nem azonos a hellyel, ahogy azt az elmúlt évtizedek térbeliség iránti elméletalkotói hangsúlyozták, ám ezek pontos differenciálása helyett további fogalombokrok jöttek létre (marginalitás, szélek, határ, lokáció, deterritorializáció, centrum, periféria és mapping),<sup>31</sup> amelyek korábban elhanyagolt szempontokra hívták fel a figyelmet, míg végül szinte önállóvá váltak. Azzal is számolnunk kell tehát, hogy a kutatások eredményeképp több olyan eltérő fogalom és elképzelés kering, amely egymást fedí vagy kioltja, és néhol már az is kérdésessé válik, hogy a kutatásnak van-e még köze helyekhez vagy a tapasztalati gyökerekkel rendelkező térészleléshez. Bachmann-Medick szerint például a digitalizáció korában ugyanolyan joggal beszélhetünk a helyek és a tér eltűnéséről,<sup>32</sup> mert a különféle digitális szférákban létezés épp a konkrét helyekről tereli el a figyelmet, ahogy ezt a transzlokáltság és

<sup>30</sup> Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete*, ford. SAJÓ Sándor és mások, Kijárat, Budapest, 2010, 168.

<sup>31</sup> BACHMANN-MEDICK, *I. m.*, 304.

<sup>32</sup> *Uo.*, 278.

az otthontalanság metaforája is érzékelteti. A fogalmak esetleges önállósulása azonban nem feledtetheti azt a tény, hogy a térbeli fordulat nem lehatárolni akar, hanem inkább megnyitni, ahol az válik lényegessé, hogy a helyek (Foucault által is kiemelt) egyidejűsége és egymásmellettisége a meghatározó szempont. „A spatial turn a terek komplexitására figyelmeztetett, a terek közötti átfedésre és az egymásra való rátelepülésére, a rétegződésére, a szimultán viszonyok keletkezésének eltérő idejére és az ellentér vagy választér konstrukcióira, amelyek a centrum–periféria hierarchiáját is megghiúsítják”.<sup>33</sup> Ennek ellenére maga a tériség számtalan fogalmat szolgáltatott a digitális világ jelenségeinek leírásához is.

A térbeli fordulat termékenyítőleg hatott azokra a tudományágakra, amelyek számot vetettek az új szemléletmód igényeivel, sőt tovább is fejlesztették azt, önálló ágakra bontva a kérdésirányokat. Sigrid Weigel a kultúratudományok számára azért javasolta a topográfiai fordulat kifejezés használatát, mert a kultúratudományok elsősorban nem a konkrét helyekkel, hanem a helyek ábrázolásával és reprezentációjával foglalkoznak. Ez a különbségtétel első látásra meggyőzőnek tűnik, de ha alaposan végiggondoljuk, akkor már nem állja meg a helyét, hiszen Lefebvre elmélete is számol a tér reprezentációjával. A művészetben a reprezentáció és a performativitás együttes működését kell feltételeznünk. A térbeli fordulathoz kapcsolódó irodalomtudomány először is saját eredetére eszmélt, azokra a gyökerekre (Lessing), amelyek az időbeliség szempontjának a dominanciáját alapozták meg. A 20. században főképp a szemiotika és a narratológia volt az, ahol a térbeliség elmélete szóba került. Később térek ki rá, de ez eredményezte azt, hogy a reprezentációalapú megközelítések bár időbeli struktúrákra kérdeztek rá, a prózai szövegekben előszeretettel tárták fel a regények térbeli konstrukcióit – s helyezték háttérbe a líra szövegeképzésének kevésbé metonimikus eljárásait. Az irodalomtudományi térkutatás olyan nagy elődökre támaszkodhat tehát, mint Bahtyin kronotoposz-fogalma<sup>34</sup> és Lotman strukturalista megközelítései.<sup>35</sup> Ezek egyaránt olyan modelleket nyújtott a vizsgálódások számára, amelyek az elbeszélő művek strukturális szétszalazását segítette. A kronotoposz fogalma jelzi, hogy a tér és az idő eleve nem értelmezhető egymástól függetlenül, egymásra utaló fogalmakként kell rájuk tekinteni. Az irodalomtudományi térkutatásnak azonban mára sokféle és eltérő kutatási módja jött létre. A geopoétika például a konkrét geográfiai és politikai térségek reprezentációjával és újrajrásával

<sup>33</sup> Uo., 297.

<sup>34</sup> „Az irodalom által művésziileg már meghódított tér- és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését mi *kronotoposznak* fogjuk nevezni (ami szó szerinti fordításban 'tér-idő'-t jelent).” Mihail BAHTYIN, *A tér és az idő a regényben* = Uő., *A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 257.

<sup>35</sup> Jurij LOTMAN, *A művészi tér problémája; Pétervár szimbolikája*, ford. MERCZ Andrea; SZABÓ Rita = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletirők tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, Pécs, 1994, 119–185.; 186–210.

foglalkozik, míg a szövegiséget elsődleges szempontnak tekintő kérdésfeltevések a szövegek intertextuális kapcsolódásának és az írott szöveg medialitásának térbeli vonatkozásait vizsgálják.<sup>36</sup> A térbeli fordulathoz nemcsak a kultúra- és az irodalomtudomány kapcsolódott, hanem számos más tudományág, a történettudomány és az emlékezetkutatás is. Pierre Nora történész *Les Lieux de mémoire* című hétkötetes műve arra épül, hogy Franciaország kollektív emlékezetét olyan helyekhez kötődőnek mutassa fel, amelyek az európai emlékezés politikát befolyásolták.<sup>37</sup> A másik elmélet Aleida Assmann nevéhez kötődik, aki a helyekhez kötődő emlékezést kultúratudományi szempontból vizsgálja.<sup>38</sup>

Amikor a továbbiakban lírai szövegek térpoétikai lehetőségeit vizsgálom, ennek az összetett kérdezésmódnak és fogalmi hálónak adaptív működtetését kezdeményezem. Ahol a topográfia modelljei adódnak kézhezállónak, ott annak segítségével közeledem a szövegekhez, ahol viszont más konstrukciók (térkép, emlékezhelyek, struktúra, kultúrperspektíva, városalakítás stb.), ott azok elemei kerülnek elő. Célom, hogy kimozdítsam a modern költészet megközelítéseit a már ismert utakról – ugyanakkor nem kívánok lemondani az irodalmi megközelítés nyelvi-interpretatív szituáltságáról, vagyis szöveg és tér éles szembeállítását nem látom fenntarthatónak.

---

<sup>36</sup> Vö. Robert T. TALLY, *Spatiality*, Routledge, London – New York, 2013.

<sup>37</sup> Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között*, ford. HAAS Lídia és mások, Napvilág, Budapest, 2010.

<sup>38</sup> Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1999.

### A tér mint a líratörténet kulturális határtapasztalata

A nemzetközi irodalomtudományos trendek ismét csak nem kedveznek a klasszikus irodalomtörténeti modellek közvetlen alkalmazásának. A történeti kategóriákra épülő időbeli sémák már többször érvénytelennek mutatkoztak amiatt, mert temporalitásuk voltaképp metonimikusnak vagy térbeli-vizuális absztrakciónak bizonyult. Ugyanakkor az irodalomtörténet-írás több olyan elnevezést ismer, amely annak ellenére épült be az értelmezések körébe, hogy rengeteg támadás és kétség kísérte születésétől fogva – mégis képes volt e kritikai vonást is integrálni önmeghatározásába. Mert amennyiben az időt mint folyton alakuló vonalszerű láncolatot ellentétes fogalmainak egymást értelmező kölcsönhatásai függvényében fogjuk fel, a régi és a modern kategóriája is e relációban alakul ki. Modernségről szólni ez esetben korszakjelzőként azért nem volna lehetséges, mert az állandó mozgásban lévő viszonyfogalom nem rögzíthető még hozzávetőleges időpillanatokra sem. A kosellecki javaslat szerint történeti struktúraként felfogott modernség azonban nem az események széttagoló képességével áll szemben, hanem olyan időbeli távlatokkal, melyek éppenséggel annak a kornak a szülöttei, amely az időbeliség újraértelmezését szorgalmazta mind a belső, mind a fizikai idő tekintetében. A több értelmező által is Baudelaire nevezetes definíciójához kapcsolt modernségfogalom azáltal válhatott oly sikeressé, mert magában hordozza azt a bizonytalanságot, mely privát és publikus idő, valamint utóbbi szabványosítása és térbeli viszonylagosítása során vált nyilvánvalóvá. A 19. század végi időfogalom ugyanis mind a természettudományi, mind a lélektani megközelítések számára átalakult: William James, Bergson, Freud, de Hendrick Lorenz vagy Einstein sem a diszkrét egységeken alapuló alapszerkezetet tekintette példaként, mikor az időhöz való viszony újraértését szorgalmazta. Az idő nem alap, hanem kulturálisan változó dimenzió lett, mely épp a művészi alkotásokban adott új lehetőségeket arra, hogyan is értsük újra. A kulturális hatás ekképp egy a priorinak tételezett fizikai-matematikai összefüggésrendszer átgondolását kezdeményezte, ami persze főképp az időtapasztalat terén hozott változást.<sup>39</sup>

A kultúratudományok által felkínált értelmezési lehetőségek beépítése az irodalomtudományi kérdezmódba vélhetőleg akkor válik termékennyé, ha eladdig fel nem vázolt távlatok gazdagítják az megrögzött értelmezéseket, sőt esetenként újírják, felülbírálják azokat. A térbeliség beemelése ebbe az összefüggés-rendszerbe bár a megszokott sémák leváltásának ígéretével kecsegtetett, a hadászati-politikai metaforikával ellentétben nem

<sup>39</sup> Stephen KERN, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, New Haven – London, Harvard UP, 2003, 34.

sikerült teljességgel száműznie az irodalom temporális leírásait. Foucault a már idézett írásában egyenesen így fogalmazott:

Jelenlegi korunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük. Olyan pillanat ez, úgy hiszem, amelyben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára. Meglehet, helyénvaló volna úgy fogalmazni, hogy a napjaink vitáit átható ideológiai csatározások az idő jámbor ivadékai és a tér haragvó népe között dúlnak. A strukturalizmus – vagy legalábbis amit beleértünk e kissé általános megnevezésbe – erőfeszítése voltaképpen arra irányul, hogy az idők során megoszló elemek között viszonyok együttesét rögzítse, amelyek mellérendelés, szembenállás, kölcsönös implikáció, egyszóval valamiféle konfiguráció formájában jelenítik meg őket; s őszintén szólva szó sincs az idő tagadásáról, legfeljebb az időnek és történelemnek nevezett dolgok egy bizonyos kezelésmódjáról.<sup>40</sup>

Sokszor tapasztalható azonban, hogy a hívószóvá vált térpoétika nem képes még csak új kérdéseket sem feltenni, nemhogy új válaszokat kicsikarni, mivel a tér egyfajta fenomenális azonosítóként, nem pedig egyéb, az irodalom nyelviségét is szem előtt tartó lehetőségként operacionalizálódik. Ekképp az is látható, hogy többnyire a kultúratudományi perspektíva sem épp termékeny területre vezet el az érdeklődőket, sokszor legfőljebb érdekes viszonylatokat, kapcsolódásokat mutat fel, ám – mint a motivikus láncokra összpontosító elemzések esetében – azt is többnyire tematikus azonosítások szintjén képes megvalósítani. A modernség esetében abba a problémakörbe ütközünk, mely szerint az eleve szellemi környezetbe sorolt történelmi osztályozás voltaképpen anyagi és kulturális megalapozottságú. A 19. századi időfogalmat ugyanis olyan körülmények alakították, melyek nem kifejezetten hegeli szemléletűek. A technikai vívmányok előidézte változások például a gyorsabb közlekedés függvényeként sürgették az egységes időzónák kialakítását, ami így szabványosított időként állt szemben a mindennapok temporális elgondolásaival. Amikor 1884-ben a vasúti közlekedés hálózatos rendszere miatt Washingtonban felosztották a világot időzónákra, évek (hivatalosan évtizedek) kellettek még, hogy a világ egyéb területein is idomuljanak e technológiailag sürgető

---

<sup>40</sup> FOUCAULT, *Eltérő terek*, 147.

alakuláshoz.<sup>41</sup> Persze túlságosan messzire merészkedő következtetést sem célszerű levonni mindebből, hiszen az időképletek 19. század végi átalakulását nem ez az egyetlen mozzanat kezdeményezte. Viszont kétségtelenül olyan tényező ez, melynek kulturális szerepe is termékeny módon járult hozzá a modern kronologikus tapasztalat felülírásához. Edison fonográfja és a képek fotomechanikus rögzítése (majd azok mozgóképesítése) pedig a múltat tette jelenlévővé, amivel felborította a vonalszerű időszemlélet köznapit modellt, ráadásul közvetlenebb módon, mint ahogy arra a művészi alkotások (irodalom, festészet) eladdig képesek voltak.<sup>42</sup>

A nyelviséggel és az interpretációval szemben elhelyezett térbeliségkoncepció azonban nem feltétlenül pusztán annulálja az irodalmi kérdezésmódokat. Ahogyan Jürgen Habermas fogalmazott: „Mivel az új, modern világ a régítől abban különbözik, hogy kitérül a jövő felé, ismétlődik és perpetuálódik a korszakos újakezdés a jelen minden pillanatában, amely önmagából újat hoz létre. A modernség történelmi tudatához tartozik evégett a »legújabb kor« újkortól való szétválasztása: a jelenkornak, mint kortörténelemnek prominens helyi értéke van az újkor horizontján. [...] Az újkor horizontjáról a legújabb kor aktualitásaként felfogott jelenkornak a múlttal való szakítását folyamatos megújulásként kell rekonstruálnia.”<sup>43</sup> A modernség szóvivői tehát egyszerre hangsúlyozzák az elmúltaktól való elválasztást és a mindenkori mostban elérhetővé váló jövőt. A jövőre figyelmező tekintet pedig olyan fogalmakat hív életre, melyek a kivetített jelen eléréséhez szükségesek. A haladás, fejlődés metaforái (vagy azok ellenkező előjelű megfelelői) Walter Benjamin számára is a múlt folytonosságát megszakító forradalmi lépések kapcsán jönnek szóba. Vélekedése szerint a francia forradalom „[ú]gy idézte a régi Rómát, mint ahogy a divat idéz valamilyen múltbeli viseletet. A divat szimatot fog arra, ami aktuális, bárhol bujkál az a Valaha bozótjában.”<sup>44</sup> Ez a visszaugrást lehetővé tevő mozzanat volna a forradalom, mely épp a történelem sodrásának egyenmősítést szorgalmazza, mikor újraalakíthatónak, feleleveníthetőnek tekinti az egykorinak vélt eseményeket és az azokról kialakított tapasztalatokat. A modernség programja azonban eszerint bajosan nevezhető forradalminak: egyszerre tagadja és újra érvényesíti a múltat.

A modernség tehát kétértékű fogalom, ahogy Sygmunt Bauman fogalmazta, alapvetően ambivalens. Ez a tulajdonsága nem független a térbeli tapasztalat által alakított

<sup>41</sup> Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Frankfurt am Main, Fischer, 2002, 44–45.

<sup>42</sup> KERN, *I. m.*, 38.

<sup>43</sup> Jürgen HABERMAS, *A modernség időudata és önnön megbizonyosodási igénye*, ford. BLAU Júlia, Létünk, 1989/1., 79–80.

<sup>44</sup> Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 970.

időtapasztalattól. Noha a modernség tekintetében kitüntetett hivatkozási pontnak számító Baudelaire nem éppen például a teret akkoriban meghatározni látszó vonatutazásoknak köszönhetően vázolta fel modernségkoncepcióját, már Benjamin nagyhatású elemzéseiből is kiviláglik, hogy a technológia és a vele kapcsolatos közegek befolyásolták költészetét. Jauß is ebből indul ki, amikor a modernségben rejlő újszerűség és technicitás (antinaturalizmus) összefüggésére koncentrálna értelmezi Baudelaire líráját.<sup>45</sup> A flâneur miközben a teret járja be a maga nem hétköznapi módján, nemcsak szóhoz juttatja az addig néma társadalmi rétegeket, de a nagyváros közege, melyet új közlekedési hálózatok alakítottak, új szemléletmódra tanítja és új kifejezőmódokra is sarkallja.<sup>46</sup> A modernség baudelaire-i meghatározása azonban többszörösen ellentmondásos: az antik és modern kettőssége, az átmeneti és örök szembenállása több logikai problémát vet fel a költő sokat hivatkozott írása kapcsán.<sup>47</sup> Ahogy a francia irodalomtudós elvitatja Baudelaire-től a tiszta gondolkodás lehetőségét, úgy Benjamin is elég semmitmondónak tételezi az elhíresült leírást.<sup>48</sup> Ennek ellenére a modernségmeghatározás hatástörténetével mégsem volna szükséges egy lépésben leszámolni (s maga Compagnon se tesz így), mert abból kitetszik, hogy a költő *A modern élet festőjében* olvashatókra épülve igyekezett kijelölni a modernségnek mint esztétikai korszaknak a határait. Paul de Man nevezetes bírálatában épp történeti idő és modernség ellentmondásának eredet nyomába. A belga-amerikai irodalmár a cselekvés és performativitás mozzanataiban véli felfedezni Baudelaire elgondolásának lényegét, amit persze afféle, a történeti időalakítást meghatározó szerkezet fikcionalitásával vél összekapcsolódnia. A modernség nem történeti szakasz, inkább az irodalom egyik tulajdonsága, ám épp idő és cselekvés állandóan reflektált kölcsönviszonyában válik figyelemreméltóvá: „A modernitás valóban azon fogalmak egyikének bizonyul, amelyek segítségével az irodalom különleges természete teljes bonyolultságában föltárulhat.”<sup>49</sup> A modernségben rejlő feszültség egyfelől az idegen(ség) fogalmát hozza elő, másfelől feloldhatatlan széttartást hoz fölszínre. Ez a tulajdonsága az, ami miatt olyan korszakjelölőként mozgósíthatjuk, mely épp a kibékíthetetlen ellentmondások kereszteződéseinek szétszalazhatatlan sokféleségét hirdeti – Baudelaire-nél ezért tán nem a filozófiai képzetlenség nyilatkozik meg, mikor a modernség kapcsán esendő logikával

<sup>45</sup> Hans Robert JAUSS, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno* = Uő., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 90–92.

<sup>46</sup> Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, 927–930.

<sup>47</sup> Antoine COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PU de la Sorbonne, 2003, 42.

<sup>48</sup> BENJAMIN, *A második császárság...*, 907.

<sup>49</sup> Paul DE MAN, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvadás és történelem*, ford. NEMES Péter, Budapest, Osiris, 2002, 92.

nyilatkozik. Bauman kategóriáival leírva a modernség színre viszi azt az idegenséget, mely a kettősségek adta kereteket egyensúlyban tartja vagy pedig éppenséggel lebontani törekszik azokat.<sup>50</sup> De Man leírásának pontosan az adhatja kritikáját, hogy a nyelv általánosítása, melyből az irodalom mintegy platonikus módon részesül, nem felelhet mindenható módon idő és történelem viszonyaiért.<sup>51</sup> Az irodalom eseményszerűsége újfent elénk állítja az időbeli mező kiszámíthatatlan játékát, s nem kizárólag szövegek retorikai teljesítmények viszonylatában, hanem pontosan annak ellenében működik. Noha az nem vitatható, hogy elénk jóformán szövegeként kerülnek a forradalmak és változások jelei, a modernség képes színre vinni önnön stabilizálhatatlanságát, mely esemény és történetiség egymásnak feszülő helyzetéből fakad, ami pedig a modernség alkotó jellegű bennfoglalt ambivalenciáira mutat rá. Emiatt nem feltétlenül elvetni, inkább továbbgondolni érdemes a jelző használatát, főleg mihelyt belegondolunk, a modern irodalom nem kevésbé fordul az idő és a történelem nyelvi alakítása felé, mint a szövegek önnön temporális hatásösszefüggéseik felé, melyek képesek arra, hogy egyazon alkotás többféle alakban is megjelenhessék akár egy éven belül is (az évszázados hagyományozódásról nem is szólván).

---

<sup>50</sup> Sigmund BAUMAN, *Modernity and Ambivalence*, Theory, Culture & Society, 1990/2., 145–146.

<sup>51</sup> Vö. Matei CALINESCU, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke UP, 1987, 52.



### A modernség térídeje

Ha eltérő, újszerű, valamiképp tehát idegen perspektíva kialakítását kezdeményezzük a tudományos erőterben, nem árt szem előtt tartani, hogy ez az önkényesnek és motiválatlannak ható deviancia elég sikeres és meggyőző kell legyen ahhoz, hogy a megszokott értelmezési keretek kitágítását egyáltalán csak megfontolásra érdemesnek tekintsék az adott szakág képviselői. A berögzült kategóriák fellazítását sokan sokféleképp megkísérelték, ám amennyire ez a szubverzió eljuthatott, nem volt több, mint a hagyományos struktúrák alapjainak felmutatása; megszüntetésük, szükségtelenné válásuk nem következett be. A múlt század hatvanas éveiben Michel Foucault a Borges-féle kínai enciklopédia ötletes egyszersmind zavarba ejtő taxonómiájára hivatkozva fejti ki az episztémék változásainak szerkezetét, miközben az össze nem illő elemek sokféleségét vonzó, ugyanakkor megvalósíthatatlan lehetőségnek tekinti.<sup>52</sup> E sokféleség mint afféle előzetes struktúra és az ezt szintaktikai szabályoknak alávető tér egymásra van utalva, mégsem váltja le a gondolkodás fennálló rendszereit. Képes ugyanakkor felmutatni, egyes rendszerek hogyan jöttek létre, alakultak tovább, illetve szűntek meg érvényesnek maradni, vagyis hogy miért az adott szisztéma az éppen uralkodó.

A struktúráról leválaszthatatlan esemény épp a fogalmi keret megkövetelte ismétlésben kerül szembe az egyszerűség illúziójával. A fogalmak bár utólagos konstrukciók, olyan jelekként funkcionálnak, melyek az ismétlődés során hoznak létre jelentéseket, miáltal a jelenségek és a struktúrák egymást kölcsönösen meghatározhatják.<sup>53</sup> Koselleck leírásában épp ezért a struktúrák nem kevésbé lényegesek, mint a tapasztalati tér, mely közvetlenségében sosem áll elő, közvetett közvetlenségét óhajtani mégsem pusztán illúzió. A kronologikus eseménysorok kerülőutakon történő felfejtése azonban maga is újabb magyarázatokra vagy épp részt vevő elemekre szorítkozik:

az eseményt átélő, személyesen megtapasztaló történelmi aktorok tudhatják is és nem is, hogy mit éltek át, amikor történelmi idők jártak. Az adott történés vagy történéseknek a hosszabb sora egy hosszabb időtartamban kibomló konceptualizálási (jelentésadási) folyamatban kap jelentőséget, és nyeri el az értelmét. Ennek a rendszerint utólag történelmivé átminősített eseménysornak többnyire a szimbolikus kezdőpontja felel meg csupán egy pontszerű esemény tényének. A konceptualizálás folyamata

<sup>52</sup> Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 9–13.

<sup>53</sup> Vö. Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003, 174–175.

szempontjából ugyanakkor elengedhetetlen, hogy azok konstruálják meg ily módon a történelmi eseményt, akiknek közvetlenül közük volt annak megtörténtéhez. Ez azt jelenti, hogy a történelmi aktorok némelyike már akkor tudatában van a szóban forgó ténynek, amikor az események éppen zajlanak. Az esemény így posztulált állítólagos szerepéből következtetnek azután vissza a történet kivételes, történelmiként meghatározott súlyára és ezúton elgondolt jelentésére.<sup>54</sup>

A történelem nagy ívű koncepciói mellett épp azért érdemes az irodalomtörténetnek ilyen feltételeztséggű időszemlélete felé fordulni, mert az e meghatározás alól néha kibújni képes módon hozza játékba az eseményt. Gumbrecht szerint az esemény hagyományos felfogása az, amelyik összetett struktúrát előfeltételez. A történeti szimultaneitás azonban épp azt kísérli meg színre vinni, ahogyan a struktúra szerveződésével vagy logikájával szembeni ellenállás kialakul, ami az esetlegességek interferenciájaként felfogott eseményszerűségekre koncentrál. Ez a szubverzív esemény, mely a struktúrákat fenyegeti anélkül, hogy az azokon belül lévő értelmezéseket és fogalmi keretet aktivizálná, hatások és kulturális kódok össze- és széttartásából emelkednek elő.<sup>55</sup> A gumbrecht-i eseményfogalom tehát szerkezetében és alapjaiban is megkísérli az élménytapsztalat egykori időperspektíváját befogni, ezáltal kikerülni a történeti struktúrák jelentéskonstituáló kényszere alól, ám ennek eredményeképp ismételen a közvetett közvetlenség kategóriáját hozza működésbe.

A történelmet vitató, illetve a történelem temporális viszonyait megkérdőjelező álláspontok vagy az időiséget odahagyó térbeli mintázatok felé fordulnak, vagy azokra inherens mozzanatokra irányítják a figyelmet, amelyek – miközben létesítik – szét is feszítik a fogalomalkotás kereteit. A történelem ideája helyett épp ezért kerülnek előtérbe a historiográfia materiális aspektusai: az esemény, az emlékezés helye vagy a dokumentum és az azt archiváló megoldások. Gumbrecht jelenléthatásokat bevezető munkája ezért állítható sajátos viszonyba Fredric Jameson visszatérő modernségkoncepciójával, hiszen mindkettejük számára – bár alapvetően más szempontok alapján – az válik fontossá, ahogy a jelen anyagszerűségének szubverzív lehetőségei a történelem és a temporalitás preskriptív (hermeneutikus) dimenzióját lebontják. Ami nem lehet történeti, mégis kényszerítő erővel hat a gondolkodásra, hiszen – az első modernitásmaxima szerint – nem lehet nem korszakolni. Bár Jameson továbbra is a narratívaalkotásban érdekelt, és ekként a modernség sikerét a korábbi paradigmák hatékony

---

<sup>54</sup> GYÁNI, *A történelmi esemény fogalma*, Magyar Tudomány 2011/11., 1331.

<sup>55</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *In 1926. Living on the Edge of Time*, Harvard UP, Cambridge, 1997, 433–434.

leváltásában látja,<sup>56</sup> miszerint a szinguláris, inauguratív pontokat a teljességigény univerzális stratégiája felé való átmenet szolgálatába állítja. A jelen maga nem szinguláris esemény, a modernség mint sajátos tranzitórius narratíva teszi lehetővé egyáltalán észlelhetőségét. A történelmet elutasító megközelítés tehát a történelem materialitásait csak az elbeszélhetőség perspektívájából tartja felfedezhetőnek, a modernség épp ezért képes vissza-visszatérni, hiszen viszonyhelyzetében éppenséggel egyszerre állít és kérdőjelez meg. Az irodalmi modernség azonban eleve nem ebben a materiális feltételrendszerben konstituálódik, illetve amennyiben anyagszerű mozzanatai kerülnek előtérbe, megidézik a jelentéseffektusok mindenkori relevanciáit is.

A *modern* mint 'megújulás, naprakészség' értelmében vett kifejezés ugyanis mindenkor hadilábon áll a történeti meggyökereztetés igényével, s mint ilyen, könnyen ad indokot a művészet- és irodalomtörténeti használat ellen fellépőknek. Paul de Man Jaußzal folytatott vitájában ennek a kettősségnek a nyomába ered, hogy a (szubsztanciálisnak ható) történeti feldolgozással kapcsolatos ellenérzéseit támaszthassa alá.<sup>57</sup> A modernség igenlése persze korántsem jelenti merev szabályok felállítását, sokkal inkább azt az irányelvet követi, mely szerint „a modernség lassan, de szüntelenül változó távlat függvénye”,<sup>58</sup> melyet éppen az idő és a benne elhelyezkedő alkotók, illetve alkotások sajátos megközelítése jelenít meg. A modernség olyan, önmagát állító, de állandóan törülő történeti alakzat, mely az esztéta célként kitűzött kompenzációt a tökéletesség el nem érhető ábrándjával azonosította. A modernségnek az a tulajdonsága, hogy az elérhetetlen utáni folytonos küzdelemben minduntalan alulmarad, törést eredményez, mely mégiscsak termékenynek bizonyul, amennyiben megszüntethetlenségében, feloldhatatlanságában éppen a szembenállások, megszüntethetetlen opozíciók közötti átmenet lehetőségét biztosítja.<sup>59</sup> Az újító kezdeményezések a művészetek terén ezáltal nemcsak a sokszor hangoztatott újszerűség, de a folytonosság továbbélésével is jellemezhetőek. A modernség eme kétarcúságát az innováció mellett minduntalan jelen lévő visszatekintő látásmód adja, mely a művészetnek kitüntetett szerepet tulajdonító, nálánál sokkal régebbi kultúra függvényeként érti önmagát.<sup>60</sup> Az effajta kölcsönviszony a modernséget válságkorszakként leplezi le, melyben a különféle új értékek

<sup>56</sup> Fredric JAMESON, *Singular Modernity*, Verso, New York, 2002, 35.

<sup>57</sup> Paul DE MAN, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 73–97. Vö. továbbá JAUSS, *I. m.*, 67–103.

<sup>58</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban* = Uő., *Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998, 94.

<sup>59</sup> Vö. Jeffrey T. NEALON, *Exteriority and Appropriation. Foucault, Derrida, and the Discipline of Literary Criticism*, *Cultural Critique* (21) 1992, 114.

<sup>60</sup> Hans BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk*, Beck, München, 1998, 13.

megjelenése az értékek elbúcsúztatásának igényével lép színre. A modernség fogalmában rejlő polivalenciák azonban mintha a stíluspluralizmus esetében tapasztalt sokrétűség és széttartó szerkezetek sorsára jutnának. Azon túl, hogy a 19. és 20. század fordulójának lírapoétikai jelenségei az irodalmi köztudatban sokadlagos emléknnyommá halványultak, s jobbra csak az Ady harmadik kötetével és a Nyugat megjelenésével indexált költészettörténeti fordulat előzményeként ejtenek szót emez időszakról, számot kell vetni azzal, hogy a modernség emlegetésekor érvényes válaszokat kapni kívánó kutató nemcsak a terminológia dilemmáját lebegteti a szeme előtt, hanem a korszakok bizonyos architektúrája mellett is döntenie kell. A divergáló szerkezet és az egységesítő törekvés eleve gyanúval tölti el az irodalomtörténészt. A fogalom konvencionális használatára buzdítás vak marad a modernségben mint belső ellentmondásokra épülő periódusban jelentkező produktív önellentmondásokra. A modernséget és szójelentéseit egymás ellen kijátszó dekonstruktív megoldás időt, történelmet és történetírást vegyítve kérdez rá a korszak retorikájának megvalósíthatóságára: „Elképzelhető volna-e olyan irodalomtörténet, amely nem csonkítaná meg az irodalmat azáltal, hogy félrevezetően bele vagy rajta kívül helyezne minket, amely képes volna fönntartani az irodalmiság apóriáját, s ugyanakkor számot adna arról az igaz, illetve hamis tudásról, amit az irodalom önmagáról ápol, amely élesen megkülönböztetné a metaforikus és történelmi nyelvet, és éppúgy számolna az irodalom modernitásával, mint történetiségével?”<sup>61</sup> A válasz helyessége egyszerre függ az irodalom autonómiájáról vallott felfogásunktól, a fogalomtisztázástól és az idői struktúrák mögött meghúzódó előfeltevésektől. Magyarországon feltehetően az a szemlélet is közrejátszik a modernséggel szemben hangoztatott gyanú kialakulásában, mely szerint az irodalomtörténeti megközelítések – tágabb látókörük, „nagyobb felbontású” szempontrendszerük miatt – nem kerülhettek egy szintre az interpretáció formalisztikusnak ható analíziseivel. Az elemzés aprólékosságán keresztül színre lépő újszerűség jellegzetességei ugyan erősítették a költészet nyelvi-poétikai megalapozottságának e folyamatban játszott szerepét, a történeti megközelítések távlatisága azonban elhanyagolhatónak ítélte az efféle aspektusokat, miáltal a modern költészet tranzitorikussá vált ugyan, de korszakfogalommá nem.

Még az ideológiai fenntartásokkal élő írások is ekképp indulnak a fogalom jelentésének és jelentőségének nyomába: „Tartja magát a szó, mert immár száz esztendeje mindenképp modern akar lenni a művészet, de nemcsak a művészet, az ember is [...] A modernség azonos magával az átmeneti korrallal.”<sup>62</sup> S noha a modern s forradalmi jelentést is hordoz – és Bóka

<sup>61</sup> DE MAN, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség*, 96.

<sup>62</sup> BATA Imre, *Jegyzet a modernségről* = Uő., *Ívelő pályák*, Szépirodalmi, Budapest, 1964, 29., 34.

László szerint a szovjet irodalomelméletből származott át<sup>63</sup> –, alapjában véve nem örvendett olyan elfogadottságnak a magyar irodalmi diszkurzusban, hogy a négyfázisú modernség könnyebben érthetővé válhatott volna ismeretében. A modern költészet főként a német nyelvterületen egységes korszakjelölő, többszöri előfordulása mozgalmak, folyóiratok, irodalmi szövegek neveiben olyan esztétikai program körvonalait sejtette, mely a nyelvi magatartást és a műalkotás kitüntetett helyzetét állította előtérbe.<sup>64</sup> A modernség fogalmának kialakulása ennyiben nem érvényteleníti, hanem erősíti a modernség korszakáról szóló diszkurzusokat. A modernség nemcsak poétikai újszerűséget, de egyre kritikusabbá váló poetológiai figyelmet is igényel. Gottfried Benn a modern líra egyik alapvonásaként a műalkotás létrehozásának folyamatára vonatkozó tudatos reflexiót említette,<sup>65</sup> a modernséget azonban élesen elválasztotta az újszerűség hajhászásától. A modern költészet programja és programszerűsége nem abban áll, hogy minden áron újat alkosson, hanem abban, hogy ennek az újnak szövegezhető formálódását nyomon kövesse. S noha a Benn által leírt poetológia főként a későmodernségben válik uralkodóvá, a műalkotásban közreműködő nyelv helyzete a klasszikus modernség jelválságában is szerepet játszott. „A századforduló költészetében számos jel utal arra, hogy az empatikus helyett a dialogisztikus megértésforma alakítja a poétikai elveket, melyek nem annyira, vagy nem elsősorban, az idegen szubjektivitás felmutatásának és megértetésének úgynevezett irodalmi eszközei ekkor, hanem a teremtő, újraalkotásra képes befogadás ösztönzői.”<sup>66</sup> A nem homogén megnyilatkozásmód hasonlóan összetett befogadói attitűddel párosul, ami megköveteli, hogy a korszaknak feltehető kérdéseink összefüggjenek a modern költői nyelv összetettségével,<sup>67</sup> sőt egyre inkább annak érthetlenségére, ennél fogva pedig készen kapott értelmezési paneljeink érvénytelenítésére, elbizonytalanítására törekszik. Akkor is, ha nem kifejezetten az újszerűség követelése jelenik meg a 19. század végének magyar költészetében, a költői műalkotás státusa megváltozik, és ha nem is a teljes érthetlenség, de a befogadói elvárásrendek megzavarása tapasztalható több alkotó esetében is. A modernségnek tulajdonított sokféleség nem egységbe tömörítése folytán válik modernné, hanem fordítva: az egység mint olyan kérdőjeleződik meg, mégpedig a belső ellenmondások és feszültségek miatt, amelyek eleve sajátosságai a modernségnek. Nem kizárólag átfogó művészeti megjelölésként kell tehát a modernséget számba vennünk, hanem a

<sup>63</sup> BÓKA László, *Modernség, modernizmus, kritika* = Uő., *Arcképvázlatok és tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 1962, 491.

<sup>64</sup> Vö. Peter GEIST, *Kurzbesichtigung eines Arsenal = Vom Umgang mit Lyrik der Moderne*, szerk. Hannelore PROSCHE, Volk und Wissen, Berlin, 1992, 23–24.

<sup>65</sup> Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Holmi 1991/8., 952–953.

<sup>66</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern*, Kortárs 1990/1., 133.

<sup>67</sup> Dieter LAMPING, *Moderne Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1991, 20–21.

töredezettség, megtorpanás és átmenetiség permanens jelölőjeként,<sup>68</sup> mely az asszimilálhatatlanság tapasztalatát juttatja a korszak alkotóinak, a negatív megközelíthetőségekben konstituálódó jelentést pedig a periódusban keletkezett szövegeknek.<sup>69</sup> A modernség és a korszakküszöbök egymásra utaltságát jellemzi, hogy e kettő „tudata az európai újkorban az öntételezés kategóriájában találkozik. A modernitás romantika utáni és romantikaellenes tudatának ezzel ellentétben nem az öntudatként megjelenő pozitív korszaktudat fele meg, hanem az állandó krízis, vagy – pozitívvá tett metaforikával – egy mindig új küszöbtapasztalat képzete.”<sup>70</sup> A magyar modernség fogalmát tehát nem csupán kiterjeszteni szükséges – hiszen akkor önkényes küszöbmegjelölések érvényesíthetőségtől sem tekinthetnék el<sup>71</sup> –, illetve megmutatni általános ernyőfogalomként való használatát, hanem be is kell látni, hogy az összes művészeti ágban zajló tendenciózus változás a romantikától való elkülönülésben és ezen törekvés kudarcaiban, ambivalenciáiban olyan értésmódot jelenít meg, mely már nem jelek és olvasók problémátlan viszonyára épül, hanem folytonos „modernizálódásukra”, a mindig új jelentés kialakításában érdekelt együttműködésükre.

---

<sup>68</sup> Vö. Malcolm BRADBURY – James MCFARLANE, *The Name and Nature of Modernism = Modernism 1890–1930*, szerk. Malcolm BRADBURY – James MCFARLANE, Penguin, London, 1991, 46–47.

<sup>69</sup> Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der moderne Lyrik*, Rowohlt, Hamburg, 1992, 18–23.

<sup>70</sup> STEINWACHS, *I. m.*, 326.

<sup>71</sup> Vö. pl. „Az első modern magyar költő Arany János.” BORI Imre, *A modern magyar irodalom irányzatai*, I., Forum, Újvidék, 1985, 26. Sőt „Vörösmarty az első modern költő.” SZERB Antal, *Vörösmarty-tanulmányok = ÜÖ., Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 1981, 366.

**Az irodalomtörténet és a tértapasztalat**

Textus és környezet közhelyes viszonyát olyan ismérvekkel szokás alátámasztani, melyek ahelyett, hogy erősítenék a szembenállóként elgondolt végpontok önállóságát, inkább arra mutatnak rá, mennyire működésképtelen (és tarthatatlan) e kettő kijátszása egymás ellen. A szemlélődő elmélet (nyelv) és a hathatós gyakorlat (tér) évezredes antinómiája máig nem vesz tudomást arról, hogy e szembenállás eleve akkor született meg, mikor Arisztotelész a helyes gondolkodás és a cselekvés összefüggéseit hangsúlyozta, vagyis egymásra utalt fogalompárként vezette be e kategóriákat. A tanulatlan, de csinos trák szolgálólány kacaja az eget kémlelő Thalész balesete kapcsán nem véletlenül vált ez oppozíció jelképes példájává.<sup>72</sup> A konkrét gyakorlat, mely képes az elmélet improduktívnak tételezett hatókörét lebontani, olyan bizonyítóerővel szerelkezik fel, mely nem a spekulatív megközelítéseket érvényteleníti, hanem magát a szemlélődésre épülő modellt teszi nevetségessé. Általános ismeretelméleti kérdések kibontása helyett itt és most arra érdemes felfigyelni, hogy az irodalommal való bíbelődés elmélete és gyakorlata hasonlóképp került egymással szembe. Spekulatív kérdések ráolvasása irodalmi művekre, teorémák kipróbálása vagy kurrens és divatos megközelítések felismerése rendre olyan vádak a (nem csak mai) magyar irodalmi közéletben, melyek az jó–rossz-oppozíció etikai közegébe írják bele az alapvetően episztemológiai érdekű kérdéseket. Ugyanakkor az olvasás sajtósági gyakorlatai megmutathatják, az elméleti érdeklődés divergens folyamatai szövegeknek nem csupán már feltárt textuális-kontextuális dimenzióira támaszkodnak, hanem azok újabb és újabb rétegeit képesek játékba hozni. A haszon, mely a praktikus terület értékmérőjeként funkcionál, épp az elméleti mezők szükségességét és lehetőségeit erősíti. Az érdeklődés, mely sokszor valamiféle teoretikus elgondolás függvénye, jó esetben nem doktriner távlatokat erőltet tőle független vizsgálendő tárgyra, hanem abban a kölcsönviszonyban erősödik meg, sőt teljesebbé válik, és hoz létre újabb és újabb kontextusokat, amely kizárólag az olvasás folyamatának köszönhetően létesül. Siker és kudarc az olvasás során nem verifikációként vagy falszifikációként jelenik meg, hanem annak a feszültségnek az eredményeképp, melyet az elemzés, az értelmezés és a kétségtelenül jelen lévő olvasói attitűdök alakítanak. Ami helyeselhető egy irodalmi megközelítésben, legyen az bármilyen összefüggésrendszerben elhelyezve, nyelvileg ellenőrizhető, ami persze nem tény, hanem folyamatosan mozgó perspektívák játékaként lép elénk. A szöveg kontrollinstanciája nem

---

<sup>72</sup> Vö. Hans BLUMENBERG, *Das Lachen der Trakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, 13–22.

immanens objektivizmus, nem is szubsztancialista önkény, inkább jó értelemben felfogott ürügy, alkalom és lehetőség arra, hogy valami zártnak ható, körülhatárolnak látszó véges formáció a nyelv játékszabályait követve a végtelen szabadság illúziójához vagy egy újabb megoldatlan kérdéshalmaz bizonytalansága felé navigáljon bennünket.

Metadiszkurzusok és *a priori* elvek feltárása helyett olyan határtapasztalatok felmutatására kell törekendünk, melyek nemcsak a tudományos kommunikáció, de a hétköznapi olvasás kereteit is megingatják. Semmi esetre sem katasztrófaközpontú gondolkodásról van itt szó. A határhelyzetekben tetten érhető változások nem (kizárólag) veszteségként értendők: az olvasás során elvégzett műveleteket nagyban befolyásolják azok az előfeltevések, melyeket az irodalmat meghatározó anyagiságok és kontextusok hoznak felszínre. Megfordítva viszont az is láthatóvá válik, hogy Friedrich Kittler sokszor túl nagy és könnyed lépéseket felvonultató műveinek történeti váltásai közepette is úgy derül fény a líra helyzetében bekövetkezett fordulatokra, hogy azok közben eloldhatatlanná válnak a nyelvnek feltett kérdések halmazától. A modern költészet médiumokkal szembeni defenzív és anakronisztikus viselkedése olyan antropomorfizáló allegorézisre épül ugyanis, amely mihelyt áthelyezi a cselekvők státuszát a nyelvet kitüntetett módon használókról azokra, akiket a nyelv önnön tértapasztalatainak köszönhetően használ, voltaképp megszünteti azt a feszültséget, amelyet a szöveg mindenkori idegensége és komplexitása eredményez – akár a nyelvi dimenziókon túl.<sup>73</sup> A líra és vele az irodalom olvasásmódjai feloldódhatnak ugyan valamilyen kontextuálisan előfeltételezett általánosságban, viselkedésük és hatókörük azonban a nyelv lehetőségeinek megsokszorozódását is eredményezheti. A Hans Ulrich Gumbrecht által „kockázatos gondolkodásnak” nevezett alapállás<sup>74</sup> ugyanilyen határtapasztalatra épít, amikor a humán tudományok funkciójáról esik szó. A hétköznapi reakciók felfüggesztése éppen olyan alapon kerül előtérbe nála, mint az irodalomtudomány születésénél bábáskodó orosz formalisták esetében, vagyis a komplexitás és a dezautomatizáció együttes szerepeltetése során – azzal a lényeges különbséggel, hogy Gumbrechtnél a szabadság lehetőségei, Sklovszkij és társai esetében pedig a lehatárolás és az eszközalapú konstruktivitás motívumai erősebbek.

Az irodalom és különféle térstruktúrái között fennálló kapcsolat különféle szempontok alapján megvalósuló vizsgálatát annak ellenére lehet újszerű tudományos kezdeményezésnek tekinteni, hogy részletkérdéseiben, alapvető problematikáját tekintve az irodalomtudomány

---

<sup>73</sup> Friedrich KITTLER, *The God of Ears* = Uő., *The Truth of the Technological World*, ford. Erik BUTLER, Stanford UP, Stanford, 2013, 55.

<sup>74</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *Kockázatot vállalni („tudományossá” válasz helyett)*, ford. VÁSÁRI Melinda, Prae 2013/3., 5–6.



számára ismerős tematikáról van szó. Az irodalom és tereinek viszonyára rákérdező megközelítések ugyanakkor épp azáltal kaptak új lendületet a 20. század nyolcvanas-kilencvenes éveiben, hogy a század derekán megerősödő kommunikáció- és jelelméleti kutatások adekvát kérdések feltételével tették hozzáférhetővé a szociológiai, kultúrtörténeti indíttatású vizsgálódások közegében táptalajt nyert meglátásokat. Az irodalom térbeli feltételrendszerének vizsgálata épp ezért olyan, tudományszakok között hidat verő komplex tudományos megközelítést követel meg értelmezőjétől, melyet korábbi kutatási programokhoz lehet csatlakoztatni, ám mindebből átfogó megközelítés még nem formálódott. A következő fejezetekben sorra jelentkeznek majd azok a problémák, amelyeket ezek a kultúrhistoriai okfejtések feltártak, és úgy próbálják közelíteni ezeket a 20. század költészetének változásaihoz, hogy azok felfedjék ennek a kérdezésmódnak az igényét és produktivitását. A monográfia teljességigényének ekképp úgy tudnak eleget tenni, hogy olyan képet vázolnak fel, mely a 20. század eleji modern költészetünknek fontosabb mozzanatait a határtapasztalatok feltárta új összefüggések között mutatja meg.

Azok a kérdések, amelyek a magyar líra és a tér fogalmában összegyűjtött jelenségeknek, elméleteknek és tapasztalatoknak a viszonyára vonatkoznak, főként a közvetítettség milyensége okán keletkező dilemmákat helyezik előtérbe. E kérdések nem voltak teljesen ismeretlenek a korábbi vizsgálódások előtt sem, hiszen a tér mint háttér, dimenzió, metonimikus és szemiotikus mező régóta tárgya az irodalomértésnek. Ám az általam kezdeményezett megközelítés és a korábbi elgondolások közötti különbség abban áll, hogy a tér fogalmán keresztül olyan összefüggő kultúrtörténeti hálózat változásait ragadhatjuk meg, amely épp olyan hiányosságok kiküszöbölésére teremt lehetőséget, amelyek lezárják vaagy túlságosan transzparensnek tételezik a tér szerepét az irodalomban. A térpoétika kérdései ugyanis amellet, hogy új tudományos irányt határoznak meg, a korábbi kérdezésmódokat is képesek átírni: a tér nem azonosítható az pusztán üres hellyel, és semmilyen korábbi filozófiai vagy tudományos irányzat alapfogalmával sem. Olyan új nézőpont kapcsolódik hozzá, mely nem az előtér–háttér metafizikai vagy a természet–kultúra ismeretelméleti kétosztatúságán alapul, inkább az anyagszerű és a szellemi dimenziók közötti közvetítés lehetőségét emeli ki, ahol a szubsztancialitás kérdéseinek helyébe az átjárhatóság feltételei léptek. A nem újszerű téma így mégiscsak újszerű kérdésfelvetésbe torkollik: nem az a fontos immár, mi az, amit a tér segítségével tapasztalhatunk, hanem az, hogyan válik egyáltalán hozzáférhetővé ez a tapasztalat. Ez pedig az irodalmi szöveg befogadását, sőt az irodalmi szöveg nyelvi alakulását és alakítóképességét is meghatározza.

Az értelezés áttekintései során elsődlegesen annak a folytonosságnak a hangsúlyozására törekszem, mely szerint a Nyugat folyóirat lírai jelenségei nem függetleníthetők a 19. század végén kibontakozó kezdeményezésektől. A lírai térképzetekre vonatkozó kutatások ugyanis eleve olyan keretben helyezték el a modernség eme viszonylatait, hogy abba beletartozhatott a 19. század utolsó harmadának összművészeti formálódása is. Ha pedig egy efféle episztémétörténeti váltás épp e korra jellemző, akkor abban az irodalom szerepét is kutatni szükséges:

Az új kultúrtechnikák azonban nem csak arra voltak alkalmasak, hogy – az esztétikai tapasztalat omnipotenciáját úgyszólván „kívülre vezetve” – manipulálhatóvá tegyék az érzékelést. Azzal egyidejűleg ugyanis, hogy a Bildung fennhatósága alól kikerült aiszthészisnek föltárták a technikai-materiális kondícióit, a magas művészetben is reflektálhatóvá vált az esztétikai megragadottság új alapzata. Mert a művészet allegorikus mozzanatának benjaminii rehabilitációja nem egyszerűen az életteleenné tett szöveg (mint puszta írás, szó/tag és betű) materiális kiválását jelentette a szépség „organikus” képződményéből. A szellem (jelentés) és forma (érzéklet) közti szakadékot s a kettő össze nem tartozását feltáró allegorikus mozgásnak elsősorban az ezt az elválasztást puszta technikai történészként végrehajtó, nem instancionálható és a (Bildung) kultúrá(já)ból levezethetetlen „gépies” autarkijája volt az, ami az allegorikus »armatúra« művészeti dinamikáját egymást megvilágító összefüggésbe hozta a humán diszkurzuson kívül megalapozott érzékelés működésével.<sup>75</sup>

Noha az irodalmi szöveg ebben az új helyzetben a fenti érvelés szerint csak a modernség második hullámában jutott el mindennek visszamenőleges tudásához, a továbbiakban amellet érvelek, hogy ez a „tudatlanság” nem jelent reflektálatlanságot, inkább az esztétizmus védelmi mechanizmusát a fenyegetőként jelentkező gépiesség ellenében. A vállalkozásra továbbá azért is van szükség, mert az irodalomtörténet avíttnak ható, mégis sajátos archeológiája (mely részét képezi a szövegekről szóló diszkurzusoknak, nem pedig járulékos környezetként veszi körbe azokat) a médiumtörténet sokszor félelmetesen magabiztos, perfekcionista fejlődésképét is gyakorlat és elmélet feszültségébe írja vissza. Az irodalom, azon belül is a lírai szövegek történeti helyzete „meghaladottságuk” helyett új kérdések kereszttüzeiben szólalnak meg újra. Idő és történelem helyett szingularitásokról és rekurziókról beszélni nem feltétlenül a

<sup>75</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Budapest – Bécs – Berlin*, Holmi 2009/2., 150–151.

modernitás antimetafizikus vágyát teljesíti be, mivel a médiakorszak kiiktatta historicitás sokszor a például szolgáló matematikai-természettudományos modell célelvőségében sejlik fel újra.<sup>76</sup> Ez pedig a térbeliség mozzanatának fizikai és humángeográfiai újraértése és -szituálása nélkül nem valósulhatott volna meg.

A térre vonatkozó kérdések a maguk bejárta különféle irányokból olyan új mintázatokat rajzolhatnak fel, amelyek a líra történeti alakulása számára is megfelelő csomópontokat, viszonylehetőségeket mutatnak, miáltal nem haszontalan vagy idegen eljárás az, ami itt megvalósul. Ráadásul a megközelítések során arra törekszem, hogy ezt a mintázatot a szövegek komplexitásának megfelelő értelmezésekkel támasszam alá, ami bár elsőre épp a nyelvi megalkotottság és a térpoétika között húzódó feszültség miatt nem igazán kivitelezhető, de abban, ahogyan felfogásom és tapasztalatom szerint a költői textusok megalkotják a maguk térbeli perspektíváit, nem lehet lemondani a nyelvi-poétikai megalapozottságról. A kérdés persze az, hogyan képes a lírai szöveg eljutni a színre vitt vagy épp nyelvileg is kódolt terekhez. Az erre többféleképp válaszoló, egyedítő költői megoldások nyomon követése a modern magyar líra sajátos alakulását hozza magával: hol erősítve, hol kissé, hol még inkább megbontva azokat az ítéleteket, amelyekkel rögzítettük a kanonikus pozíciókat és az azokat alátámasztó elemzéseket. Az étekezés fejezeteinek utalásrendszerében ezért kapott szerepet a klasszikus városkép-elemzés, illetve a tér médiumjellegére irányuló érdeklődés kezdeményezte lírai helyzetek újraolvasása mellett a tér és azt alakító testek kérdése is. A klasszikus irodalomtörténeti modellek modern újraírásai tán meglepően hatnak az itt feltárt kontextusban, test, lokáció és emlékezet viszonyai azonban követik azt a sort, melyet a költészet és a médiumok kapcsolata alapján kezdeményezték az irodalomtörténeti revíziót. A hagyományos tájköltészeti paradigma átértékelése épp azért lehet jó példája a költésztörténeti váltásoknak, mert egyfelől ismerős kérdésfelvetésre támaszkodik, másfelől azonban a térpoétika és a mediális perspektívák felől is új kérdéseket tud intézni a már ismert szövegekhez. Az emlékezés helyei, a tájak, illetve a tér és idő újraírt kapcsolatai a reprezentációelvű megközelítések dilemmáit igyekeznek felmutatni, hogy egy újabb kérdezmód felől tegyék láthatóvá a költői szövegek komplexitását kiaknázó, térbeliségre alapozó megoldásokat. A későbbi fejezetek is hasonló átmenetet sejtetnek. A későmodern líra nyelvi teljesítményeinek a tér strukturális felépítettségét megidéző módozatai (Szabó Lőrinc esetében) rávilágítanak arra, ahogyan a harmincas évektől kezdődően egyre absztraktabb térkonceptiókkal szembesülünk a költői

---

<sup>76</sup> Vö. Wolfgang ERNST, *Kittler-Time. Getting to Know Other Temporal Relationships with the Assistance of Technological Media*, ford. Yuk HUI – James BURTON = *Media After Kittler*, szerk. Eleni IKONIADOU – Scott WILSON, Rowman & Littlefield, London – New York, 2015, 61.

művekben. Weöres vagy Pilinszky metafizikainak tételezett jelhasználata épp a térbeli szerkezetiségnek köszönhetően mutatják fel ennek a megközelítésnek a tarthatatlanságát. Nemes Nagy Ágnes és Tandori Dezső esetében pedig a hallgatás mint tagadás vagy negáció vezet a közötlenség csöndjébe, mely a tonalitás elmaradása vagy privációja miatt szintén térbeli szerkezetiségben válik érzékelhetővé. A biopoétika által megkérdőjelezett hierarchikus létezőpiramis megtárgyalása pedig szintén a későmodern alkotók idekapcsolt térszemléletével válik jobban felfoghatóvá. Napjaink költészete sajátos módon állítható szembe egy modernség előtti, mégis a modernség felől recipiált lírai formációval: Gárdonyi költészetét ennek megfelelően az egyidejűtlenség/korszerűtlenség történeti helyzete miatt volt érdemes integrálni a tárgyalás logikájába.

Mikor pedig nagyobb arányban hivatkozom elméleti exkurzusokban azokra a körülményekre, amelyek termékenyítőleg hatottak a korszak irodalmának alakulására, önértésének és öntematizációjának irányát pedig nagyban meghatározták, nem fölösleges kitérőkre ragadtatom el magam. A bölcséleti, kultúrtörténeti és társzművészeti horizontok részletes feltárása azért is elengedhetetlen, mert a modern költészet korpuszának már többször feltették azokat a kérdéseket, amelyek e kötet írásainak alapkérdéseit adják. A kérdések természetesen továbbélnék, ám a válaszok a témafelvetés kereteihez igazodva újak. Amikor tehát (főként 20. századi) költemények elemzésére vállalkozom, azokra a specifikus problémákra hívom fel a figyelmet, melyek az irodalom 21. századi olvasási lehetőségeit is felmutatják. Nem egységes ívet rajzolok meg azonban, hanem a térkonceptiók kialakította sokrétű tájékozódást építem be a megközelítésbe. Ahogyan azonban széttartó alakzatok formálják a térbeli fordulat nyomán előálló vizsgálódásokat, ennek a széttartó figyelemnek mégiscsak egységesebb szemléletet biztosít az, hogy a modern líra korpuszán keresztül valósul meg az újonnan felvetett kérdések erőpróbája. Az áttekintés végére még számos kérdés nyitva marad, melyet vitatkozva vagy továbbfejlesztve a szakmai kommunikáció a későbbiekben megválaszolhat, mint ahogy – mivel ténylegesen termékeny perspektíva felkínálta lehetőségekről van szó – az itt felnyíló távlatok is további irányokba vezérlik a kutatói tekintetet.

**Terek és helyek a modern költészetben****A város mint szöveg**

Fritz Lang *Metropolis*ában nem csupán a színre vitt emberi-mechanikus mozgások, a trükkök és díszletek, de maga a címszereplő város is központi szerepet játszik. A város, mely kellőképp hatalmas ahhoz, hogy felfoghassuk a maga teljes és egységes terjedelmében, főszereplő lesz, nem csupán helyszín vagy keret – ahogy ezt a címválasztás is sugallja. Mint minden lakott terület anyja (a „metropolisz” szó görög jelentésének megfelelően), a színre vitt jelenetek terévé és a film allegorikus szerkezetének megfelelő szignifikáció részévé válik. Az 1927-es némafilm ezt az allegorizist ellentétekre építi: jó és rossz női karakter, a város felső és alsó régiói, valamint a kevesek és a tömeg állnak szemben egymással. A város azonban nem kizárólag környezeti szintéreként jelenik meg, mikor is szereplővé válik. A felhőkarcolók, a függővasút, a repülő járművek vagy a felső világ paradicsomszerű színtere és ezek disztópikus megfelelői az alsó részeken a test felépítésének mechanikus megfelelőiként funkcionálnak. Ezek az art deco díszletek nem csupán az ipari világot idézik meg, mert mint szereplő, a nagyváros performatív tettekre képes színészként is tud cselekedni, olyan gépi esztétika részeként, amelyben „a város, a munkások teste, illetve maga a mozi is a gépiség felől érthető meg. A város a lenti világ gépeiből nyeri energiáját, a fények villóznak és villámok hasítanak az égbe, miután a munkások elpusztítják a várost tápláló hatalmas generátort. A város maga úgy épül fel, mint egy gép, mely megsemmisíti önmagát, mihelyt egy része is meghibásodik. [...] A *Metropolisz* egy mozgó gépezet elvont montázsával kezdődik, amely az egész vásznat betöltő felhőkarcolókkal szegeződik szembe.”<sup>77</sup> Ennek a mechanikus konstrukciónak megfelelően a várost – mely mégiscsak lakóihoz tartoznék – polgárai szervezik, kiket magukat is a város szerkezete irányít. Nem valós színészként alakítja tehát a címszerepet, mivel híján van a testi felépítésnek, ipari szerkezete mégis a különböző világokat megjelenítő testrészek analógiájára épül. A szerkezet testté lesz, nem organikusan persze, hanem abban a komplex rendszerben, amelyben konkrétta válhat olyannyira, hogy ne csak látni vagy érezni lehessen, de megtapasztalni is, mégpedig a benne lakozás állapotában. A városok elsődlegesen lakóikkal állnak kapcsolatban, mégsem pusztá helyek, elkülönült, elvont térképek vagy afféle exoszkeletonok, amelyek segítik vagy megvédik őket. Terek, szerkezeti és jelentésteli

---

<sup>77</sup> Anton KAES. *Metropolis (1927). City, Cinema, and Modernity = Weimar Cinema*, szerk. Noah Isenberg, Columbia UP, New York, 2009, 177–178.

szempontokkal, melyeket az élő és cselekvő emberek tevékenysége alakít, és amely emez emberek tevékenységét is meghatározza.

A nagyváros képi reprezentációjának sokkal közkeletűbb példája szerint Lang filmjének art deco-szcénája Tim Burton *Batman*-mozijaira is inspirálólólag hatott: „a jelenetek beállítása Fritz Lang *Metropolis*ának megfelelő városképet alkot újra. A város tele van lebegő szobrokkal, mint amilyenek például a *Batman visszatér* térdeplő kapcsolóműködtetőinek tükörképei.”<sup>78</sup> Miközben Metropolis nem a Sötét Lovag városa a képregényuniverzumban (hanem Supermané, akinek megalkotói, Jerry Siegel és Joe Schuster a némafilm után nevezték el a helyszínt), Gotham, mely a fentről figyelő önbíráskodó alatt terül el, egyszerre ősi és modern. A film sötét tónusai pokolként viszik színre a teret a valószerűtlen felhőkarcolók, füst és örökös sötétség segítségével. Anton Furst, Burton *Batman*ének látványtervezője Anton Gaudit tekintette előképének, amikor a végső jelenetben meghatározó szerepet játszó közel 300 méteres katedrális vászonra álmódta. Ahogy említette: „Gaudi templomát egy felhőkarcoló méretére vetítettem, és ehhez egy kastélyszerű formát kerestem, melyet egy japán erőd ihletett.”<sup>79</sup> Az eredmény olyan valószerűtlen épület lett, melynek saját szimbolikus ereje van, de építményként megvannak a maga anyagszerű jegyei is. Mint a végső csata helyszíne, nagyon számít a mérete, különösen mert citadellaszerűen remek kilátást biztosít a városra, amiképp a végzetes zuhanás ígérését és látványát is magában hordja. Magas és mély ellentéte a már szóba hozott pokolszerűség sötét és árnyékos képeinek kiaknázására épül. A város baljós tájként játssza szerepét a komor események megidézésével. Nem egyszerűen tér, mely helyeket létesít, inkább afféle bőr (vagy Batman esetében a valódi identitást elfedő álöltözet), melybe belebújhatunk.

Ahogy az expresszionista filmalkotás, úgy az expresszionista költészet számára is nagyszabású, már-már isteni jelentőségüként jelent meg a nagyváros, legalábbis annak imádni valóan csodálandó és fenyegető, félelmetes jellege miatt. Itt sem csupán szimpla környezetként bukkan fel a hely, inkább élőlényként, mely emellett jelképi és mitikus létezőként is felfogható.<sup>80</sup> A reprezentációt szem előtt tartó olvasatok épp amiatt tévesztik el a lehetőséget, hogy konkrét lokációk felismerése vagy lehetséges helyek azonosítása mellett a város sajátos képeit is számba vegyék az interpretáció során, mert a nagyvárost alakító tényezőket jobbra

<sup>78</sup> Peter C. KUNZE, *The Use of German Expressionism and American Exceptionalism= Tim Burton. Essays on the Films*, szerk. Johnson CHEU: McFarland & Company, Jefferson, 2015, 205.

<sup>79</sup> Vö. William NEWTON, *Batman and the Basilica*, 2014, <https://blogofthecourtier.com/2014/06/26/batman-and-the-basilica/>

<sup>80</sup> Jost HERMAND, *Das Bild des „großen Stadt“ im Expressionismus = Die unwirklichkeit der Städte*, szerk. Klaus R. SCHERPE, Rowohlt, Reinbek, 1988, 62.

passzív mozzanatként fogják fel. Georg Heym az új metropolisz közvetítette paradoxikus képekben láttatta Berlint, és így a lakók és a város között létesülő térbeli viszonyt a kortárs képzőművészethez hasonló megközelítésekkel bontotta ki verseiben. Ernst Ludwig Kirchner, aki egyébként Heym posztumusz kötetét, az *Umbrae vitae* (1912) illusztrálta, többször választotta témájaként a nagyvárosi miliőt annak újdonsült idegenségével az előtérben. Jó példa erre a *Postdamer Platz* című képe 1914-ből, amely egy olyan sorozat része, mely kifejezetten a metropolisz utcaképét igyekezett rögzíteni.<sup>81</sup> A városi közlekedés és az éjszakához tartozó nőalakok egyaránt csomópontként gyűjtik maguk köré a befogadói tekintetet, aminek a mellékalakok és a város épületei is áldozatul esnek: a középpont függvényeként a város ahhoz a fókuszhoz igazodik mind architektúráisan, mind a humán részvétel szempontjából, melyet a centrális alakok jelölnek ki. Heym verseiben a város démonikus istenségként lép színre, aki lakóinak életet ad, de egyben elvárja az imádatot, miközben pusztító erejével fenyegeti is őket. Egyének nem igazán jelennek meg ebben a városban, csak az egységes tömeg látható. *A város istene* (*Der Gott der Stadt*, 1910) című költeményében egy Baál-szerű istenség előtt borulnak le a nagyvárosok, és ezt a gyárak füstje, illetve a tömegek rituális tánca kíséri. Heym 1911-es szonettjében, mely *A város* (*Die Stadt*) címet viseli, a hely élő organizmusként jelenik meg, miközben az emberek mellékjelenségként bukkannak fel: az utcák az emberi vénákhoz hasonlatosak, az emberek pedig, miként valamiféle folyadék (erek esetén persze vér) áramolnak bennük, a tompa (vagyis hiányos) létezésük keltette tompa hangok csupán a város szívének pulzálását idézik. A város istenség, de nem teremtő isten, hanem csupán élőlény, akinek szüksége van a lakókra mint szolgálókra, akárcsak Lang filmjében a lenti világ munkásaira, akiknek életük értelme abban áll, hogy beteljesítsék a mechanizmus fenntartását célzó funkcióikat:

Sehr weit ist diese Nacht. Und Wolkenschein  
 Zerreiet vor des Mondes Untergang.  
 Und tausend Fenster stehn die Nacht entlang  
 Und blinzeln mit den Lidern, rot und klein.

Wie Aderwerk gehn Straen durch die Stadt,  
 Unzhlig Menschen schwemmen aus und ein.

---

<sup>81</sup> Edward TIMMS. *Expressionists and Georgians. Demonic City and Enchanted Village = Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art*, szerk. Edward TIMMS – David KELLEY, Manchester UP, Manchester, 1985, 120.

Und ewig stumpfer Ton von stumpfem Sein  
Eintönig kommt heraus in Stille matt.

Gebären, Tod, gewirktes Einerlei,  
Lallen der Wehen, langer Sterbeschrei,  
Im blinden Wechsel geht es dumpf vorbei.

Und Schein und Feuer, Fackeln rot und Brand,  
Die drohn im Weiten mit gezückter Hand  
Und scheinen hoch von dunkler Wolkenwand.

A monotonná váló léhangzás a kiüresedett emberi lehetőségek mellett az egyének teljes hiányát mutatja fel. A biologista hasonlat nem csupán dehumanizálja az amúgy sem emberi perspektívát, de egyenesen annak inhumán voltát hangsúlyozza. A születés és halál keretezte élet képei váltás utáni szextettben nem az élet, hanem a gépies működés funkcionalitását állítják elének annak egyneműségében. A második szakasz komplex poétikai megoldásai ugyan nem esnek egybe a többi versszak minőségi megítélhetőségével, de ezekben is láthatóvá válik a város szerkezeti működésének kizárólagossága, és így az emberi perspektíva középpontiségének érvényvesztése.

Az elképzelt és referenciális terek megnyitják a lehetőséget a poétikai helymeghatározás előtt, melyben nem utánkövetni szükséges a már ismert vagy megismerendő, de objektíve fennálló lokalitásokat, hanem amelyek létesülő térként teremtik meg azokat az aktuális helyeket, melyek az aktuális világban nem lelhetők fel. Valós helyek irodalmi feltérképezése során – Edward Soja fogalmait kölcsönvéve – valós, elképzelt és valós-és-elképzelt terekre építve<sup>82</sup> juttatnak el az irodalmi lokalizáció heterotópiáihoz. Ismét csak ellenállva annak a csábító általánosításnak, hogy az irodalmi tér kezelését általánosságban efféle foucault-i eltérő térként fogjuk fel, melyek a definíció szerint „külsőek minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók”,<sup>83</sup> a leírás, a megközelítés és a performatív színrevitel különbségeiben felfedezhető széttartó, ámde meghatározó mintázatok képesek lehetnek új távlatokat nyitni a modernség tagolása iránt érdeklődő irodalomtörténeti érdeklődés előtt. Ezek a terek ugyanis egyszerre valóságok és imagináriusok, anyagszerűek (vagy textuálisak) és

---

<sup>82</sup> Edward W. SOJA, *Thirdspace*, Blackwell, Cambridge–Oxford, 1999, 56.

<sup>83</sup> FOUCAULT, *Eltérő terek*, 149.



reprezentálók. Alternatív terek, melyek jelentő különbségeket is hordoznak a tekintetben, milyen szervezőereje is van a térképzés poétikai gyakorlatainak. Ebbéli viszonylataikban számtalan, a modern líra terei kapcsán megnevezhető helyekkel találkozhatunk, városok, tájak formájában, de ezek a helyek a költői szöveg poétikai teljesítményének függvényében értelmezhetők, vagyis nyelvi jelekből állnak össze. Heym példájában Berlin messze nem ismerhető fel eleve adott lokalitásként, a szonett szövegvilágában létesül, miközben térben (és időben is) konkrét urbánus helyszínekhez kötődik, de nem a térkép kijelölő funkcióinak megfelelő markerek működése alapján. És mivel a város a modernségben a költő kitüntetett helyévé válik, a benne való elhelyezkedés és a témává avatás együttesen mutatja fel az urbánus táj eddig nem ismert oldalát, miközben a költői kifejezés magát a nagyvárost is megalkotja az olvasó számára.

T. S. Eliot híres persona-versében, a *J. Alfred Prufrock szerelmes énekében* nominálisan több hely is az olvasók elé tárul, de ami a megnevezésen túl kiemeli ezt a szöveget a modernség egyéb alkotásai közül, az az a poétikai gyakorlat, melyen keresztül ezt a leírást nem referenciális módon megvalósítja. Ezek a helyek ugyanis nem külsődleges rögzítettségük következtében kerülnek be a versbe, hanem olyan társadalmi gyakorlatoknak köszönhetően, melyek a térbeli pozicionálás nyelvi aktusaival állnak viszonyban:

*Let us go then, you and I,  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherized upon a table;  
Let us go, through certain half-deserted streets,  
The muttering retreats  
Of restless nights in one-night cheap hotels  
And sawdust restaurants with oyster-shells:*

*Induljunk el, te meg én,  
Ha már kiterült az éj a város egén,  
Mint az elkábított beteg a műtőn;  
Menjünk a félüres utcákon át,  
Hol olcsó szállodák  
Barlangjába hív a kalandos éj,  
Kocsmák fűrészpórán osztrigahéj:*

(Kálnoky László fordítása)

A drámai monológot folytató beszélő helyzete meghatározhatatlanná lesz, az indulásra való felszólítás nem határoz meg célokat, csak a végén időkeretet (a homályban hagyott [és a fordításban konkretizált] látogatás kezdetét), a résztvevőket nem a megnyilatkozásuk, hanem a mozgásuk határozza meg. Mindeközben a monológ mellé párbeszéd, illetve dologmegnevezések épülnek be, melyek „egy egzisztenciális helyzet »természetes« környezetét képezik le (*streets, hotels, restaurants, fog, smoke, window-pane, drains, chimneys, house*), miközben az egzisztáló beszélő hozzájuk való viszonya érintetlen marad. Mintha a lírai beszélő nem szólalna meg, hanem felfüggesztené nyelvi cselekvését, hirtelen nincsen jelen a diskurzustérben, nincsen episztemikusan lehorgonyozva, és megszűnik tapasztalatainak közvetlen folyamat jellegű megkonstruálása.”<sup>84</sup> A személytelenítés programjának kétségei épp ebből a térbelileg előálló észlelési sorból lépnek ki, hiszen a lírai énhez a tapasztalás során szerzett élmények rendelődnek hozzá, ő az, aki érzékeli ezeket a tárgyi jelölőket, majd tartja fontosnak megnevezni azokat. A hely leírásánál sokkal lényegesebb ott lenni a helyszínen, jóllehet az „ott” nem igazán jelenik meg lokalizálhatóként. Másfelől Eliot a helykijelölés kommunikatív potenciáljára épít, ahol az irodalmi jelek egyszerre szolgálnak helyzetjelzőként és hasonlatokként a város utcáinak feltérképezéséhez, de ebben nem a lineáris felfejtés és lokáció megragadása a fő szervezőerő, hanem egy fokozó-túlzó szólánc, mely éppenséggel a logikai felfejtés mozzanataival (*tedious, insidious, overwhelming – argument, intent, question*) áll párhuzamba:

Streets that follow like *a tedious argument*

*Of insidious intent*

To lead you to an *overwhelming question...*

Az utcák: összekapcsolódó szürke érvek,

Rejtett céllal kísérnek.

S a nyomasztó kérdés felé vezetnek...

A kérdés nem egészen az, amit várunk. Nem a kommunikáció eredményeként érkezik meg a válasz, hanem a test által végzett gyakorlatnak (séta) megfelelően: akkor lesz felelet, ha

<sup>84</sup> TOLCSVAI NAGY Gábor, *Szubjektivizáció és az episztemikus lehorgonyzás felfüggesztése = Verskultúrák*, 347.

elindulnak a cselekvők. A hétköznapi vagy filozófiai felvetésre („What is it?”) a „Let us go” immár harmadszor előkerülő felszólítása reagál:

Oh, do not ask, „What is it?”

*Let us go* and make our visit.

Feleletet rá ne keressél.

Menjünk, mert kezdődik az estély.

A meglátogatott hely a céltalan lépegetést kapcsolja össze a hiábavaló fecsegéssel, mialatt az alternatív teret egy alternatív kommunikációs gesztusra vetíti rá. Ez a vándorlás olyan helyen ér véget, amely inkább heterotopikus, mintsem valós. Prufrock az általa bejárt teret saját belső elgondolásainak kivételéseként fedezi fel, melyhez az alapot természetesen a versben kijelölt terület adja, és amely „művészi, intellektuális, filozofikus és vallási, noha főleg művészi, és azokkal a hagyomány szempontokkal hozható összefüggésbe, melyeket Eliot egyéni tehetsége izgatottan viszonyult. Eliot költeményének gazdagsága a múlt költészetének, művészetének, költőinek, szerzőinek, filozófusainak és művészeinek erőteljes összeválogatásában rejlik, így válik az újra áttekintett területek és önnön maga közti verseny terévé/helyévé.”<sup>85</sup> Ahol Prufrock másokat pillant meg, az a csalódás helyeként lepleződik le. Ezek az emberek ugyanis nem lakói a helynek, hanem maguk is a járkálás által jelölik ki és ezáltal alkotják meg a teret, amelyben cselekvőként léteznek, és ahol beszédük is a fel-alá járkálás aktivitásának megfelelően alakul:

*In the room the women come and go*

*Talking of Michelangelo.*

A teremben sétálgatnak a ladyk,

És Michelangelót dicsérik.

A reneszánsz művészeiről szóló beszéd olyan kulturális (történelmi) utalásként lepleződik le, mely inkább tűnik fel ironikusnak, és ennyiben a hölgyek intellektuális (lelki) viselkedésének kritikájaként értendő. A sorok többszöri ismétlődése erősíti annak felismerését, hogy hol is

---

<sup>85</sup> Nayef AL-JOULAN, *Contending Heterotopic Artistic Space and Spatial/Stretched Time in T. S. Eliot's „The Love Song of J. Alfred Prufrock”*, Miscelánea. A Journal of English and American Studies (42) 2010/1., 27.

zajlik ez az esemény. Talán egy fogadáson vagy partin, de fontosabb ennél annak hangsúlyozása, hogy mindez a térben folytatott mozgás eredménye: a terem nem egyszerűen helyszín, hanem olyan térként kezd viselkedni, amelyet a séta előre-hátra mozgása alakít, miközben a nyelvi megnyilatkozás ennek a sétáló aktusnak a függvényévé lesz. Beszélni annyi, mint sétálni: a fizikai cselekvés nem csupán megjeleníti a magasröptű kommunikációt, de az értelmetlen és céltalan fecsegéshez is utat mutat, mely csak zajt és nem értelmet termel ki magából.

A modern költészet egyéb alternatív színreket is létesít. Mint az tudható, William Carlos Williams erőteljesen polemizált Eliot költészetével, ezért nem meglepő, hogy híres első kötetében, a *Spring and All*ban újraalkotta a *Prufrock* (vagy akár a *Waste Land*) térbeli megközelítéseit. A kötet első verse egy baljóslatú lokalizációt visz színre, mely egy konkrét helyszínre (a járványkórházra) és a halál retorikai kifejezéseire építi az identifikációt:

By the road to the contagious hospital  
 under the surge of the blue  
 mottled clouds driven from the  
 northeast – a cold wind. Beyond, the  
 waste of broad, muddy fields  
 brown with dried weeds, standing and fallen  
  
 patches of standing water  
 the scattering of tall trees  
  
 Lifeless in appearance, sluggish  
 dazed spring approaches –

A hatalmas vidék növényzete újra virágba borul, de a vers jelenében az feléledő növények egyelőre a másságuk okán kerülnek csak elő, így alternatív térré változtatják a helyszínt. Olyan tér ez, amely a kezdeti kijelölés ellenére valahol máshol van, nem pedig ahol a markerek azonosítanák valóban fellelhető területként. És noha Williams általában reprezentációs poétikai aktusok segítségével is identifikál, az e versben megkonstruált tér eltereléseket, átirányításokat hajt végre, minek eredményeképp az ismert világtól fura helyek felé kalandozunk. Persze könnyen eszünkbe juthatnak a *Waste Land* kezdősorai, ahol a kegyetlen április „kihajtja az

orgonát a holt földből”, de míg Eliot költeményében a térbeli kategóriák szekvenciális előszámlálása idő és tér viszonyait szétzilálja a poétikai helyszín tekintetében, addig Williams szövegében a létesülés csak ígéret marad, minek következtében folytonos bizonytalanságban leledzünk jó és rossz, születés és halál megítélésében. „Ha Williams számára a poétikai tér az önlétesítés és -azonosítás mezeje, ahol költő és olvasó egyaránt felismeri azonosságát és másságát, akkor Eliot poétikai tere az önfelszámolás és -tagadás formáit térképezi fel, ahol is történelem és hagyomány erői – »az ember meghosszabbított árnyéka« – magukban foglalják Sweeney, Doris és a meg nem nevezett epilepsziás árnyas alakját Aiolosz, Ariadné, Nauszikaá és Polüfémosz mitikus tradíciójának keretein belül.”<sup>86</sup>

A *Metropolisz* megalkotásának évében Williams egy díjnyertes költeményt jelentetett meg, mely kései mesterműve, a *Paterson* első vázlata volt. Ebben vezeti be Paterson mint olyan gondolkodót, aki az ideákat a dolgokban magukban véli fellelhetőnek (vagyis a skolasztika értelmében realista), de kiléte sem marad meg az egyszerű identifikáció szintjén, mert – ahogy Williams önéletrajzában állítja – „az ember valójában egy város, és a költő számára nem léteznek ideák, csak a dolgokban.”<sup>87</sup> A kései epikus költemény, mely ugyanezt a címet viseli, már az kezdő részekben a város által létrehozott emberekre fókuszál, míg a természet a városkép által meghatározott filozófus gondolataival kapcsolódik össze. Természeti és ember által alkotott világ annak a személynek a gondolatain keresztül esik egybe, aki ténylegesen ennek a környezetnek a részese:

Before the grass is out the people are out  
and bare twigs still whip the wind –  
when there is nothing, in the pause between  
snow and grass in the parks and at the street ends  
– Say it, no ideas but in things –  
nothing but the blank faces of the houses  
and cylindrical trees  
bent, forked by preconception and accident  
split, furrowed, creased, mottled, stained  
secret – into the body of the light –  
These are the ideas, savage and tender

<sup>86</sup> Brian A. BREMEN, *William Carlos Williams and the Diagnostics of Culture*, Oxford UP, New York – Oxford, 1993, 182.

<sup>87</sup> William Carlos WILLIAMS, *Paterson*, Penguin, London, 1983, ii.

## dc\_2033\_22

somewhat of the music, et cetera  
of Paterson, that great philosopher –

From above, higher than the spires, higher  
even than the office towers, from oozy fields  
abandoned to grey beds of dead grass  
black sumac, withered weed stalks  
mud and thickets cluttered with dead leaves –  
the river comes pouring in above the city  
and crashes from the edge of the gorge  
in a recoil of spray and rainbow mists –  
– Say it, no ideas but in things –  
and factories crystallized from its force,  
like ice from spray upon the chimney rocks.

Amikor e sorok visszatérnek a *Paterson* első könyvében, a filozófus helyét átveszi a város, mikor a világot a „rolling” kifejezéssel illetve annak szemantikai sokféleségével és illetőségével játszik el: egybecsengeti a matematikát (mérés), a filozófiát (az élet körforgása), a természet alakulását (különösképp a folyóét) és az identitást (erőteljes utalással Eliot *Hamvazószerda* című költeményére) – anélkül, hogy az örök visszatérésben magunkhoz vagy valamiféle megnyugváshoz érkeznénk el, a *rolling* véletlenszerű aktusokon keresztül lép működésbe:

Rolling in, top up,  
under, thrust and recoil, a great clatter:  
lifted as air, boated, multicolored, a  
wash of seas –  
from mathematics to particulars

divided as the dew,  
floating mists, to be rained down and  
regathered into a river that flows  
and encircles:

shells and animalcules  
generally and so to man,  
to Paterson.

A férfi-város-azonosság a vers folyamatosan alakuló mintázatának köszönhetően nem a teljes egybeolvadás, hanem a szempontok kölcsönzésének szintjén valósul meg, „Paterson, a város, »óriásként« van leírva, de a férfi egy városhoz *hasonlatos*.”<sup>88</sup> Más, szintén a modernségből kölcsönzött példákkal összevetve a „*Paterson* megkérdőjelezi a *Waste Land* városi létezését mocskos és elcsépelte képekben bemutató metropoliszának városi és társasági életet a lakók elidegenedettsége miatt szem előtt tartó részleges nézőpontját. London azért valószerűtlen város (»unreal City«), mert csalóka, folytonosan alakuló és iránytalan. Williams célja a *Paterson*ban, hogy a város összes részletén keresztül fejezze ki az ember belsőleges meggyőződését. Ebben az értelemben a *Paterson* elutasítja a *Waste Land* idegen városának leértékelő bemutatását.”<sup>89</sup> Williams Patersona nem Eliot Londonjához hasonló metropolisz, hanem csupán egy város New Jersey-ben és egy stabil identitással nem rendelkező férfi is – legalábbis a kései gyűjtemény formájának és logikájának megfelelően. Ennek a kettősségnek a megformálásához pedig (a modernségen belüli eltéréssel számolva) új poétikai kommunikációs stratégia megalkotása volt szükséges. A szimbolikus jelszerkezet mellé Williams a metaforikus és metonimikus városi és természetes táj variánsait helyezte el, és az így kialakított nyelvezet segítségével fordíthatta (és gúnyolhatta) ki Eliot költői világát. A színre vitt lokáció megragadását „az amerikai városi tapasztalattal való azonosulás biztosította”,<sup>90</sup> amelyben az urbanizáció színével és visszájával is számot kellett vetni, amennyiben az a természetes tájjal kialakított viszonylatában vált értelmezhetővé. A modern metropolisz kettős természete (elidegenedett és humánus perspektívák érvényesítése) a benne tevékenyen részt vevő emberi tényező szempontjain keresztül bontakozik ki.

<sup>88</sup> Joel CONARROE, *William Carlos Williams' Paterson. Language and Landscape*, Philadelphia, Pennsylvania UP, 1970, 63–64.

<sup>89</sup> Bassel ALMASALMEH, *Transcending Boundaries. Modern Poetic Responses to the City*, University of Leicester, 2007, 86.

<sup>90</sup> Adam R. MCKEE, *Paterson. Williams Carlos Williams's Image of the City*, *William Carlos Williams Review* (31) 2014/2., 147.

### A nagyváros széttartó perspektívái

Ahhoz, hogy az irodalmi teret megfelelőképp írassuk le, a lakozás, vagyis a lakóhelyhez viszonyított én pozíciójának viszonylatait is játékba kell hoznunk. Lévinas fenomenológiájában megfordul a ház mint kitüntetett lakhely státusza: „a behúzódás, az elkülönülés műve egy lakhelyen létezőként, ökonómiai létezőként konstituálódik.”<sup>91</sup> Utólagosan létesülő eszközként a ház elsődleges, megelőző menedékként ad otthont a szubjektumnak, aki az így feltáruló bensőségességben megtapasztalja ugyan kint és bent ellentétét, az elkülönült lét lehetőségét, de nem a végletes szakításban, leválásban, hanem a belső feltárásával kiemeli a természeti létezés egyedi szerepeit.<sup>92</sup> A lírai szövegek sok esetben helyek szerkezetével állnak viszonyban, azokat igyekeznek feltárni, és ebből a strukturális pozícióból olyan tájképek formálódnak meg, amelyek nem a leírás, hanem a létesülés mozzanataival kapcsolódnak össze. A térbeli fordulat kínálta perspektívák épp ezért szolgálhatnak alapul olyan korábban is láthatóvá vált kérdések továbbárgyalásához, mert érvényét veszti a külső–belső-oppozíció, melynek egyvonalú (az egyik oldal kitüntetettséget hangsúlyozó) binaritását e perspektívák azáltal hatálytalanítják, hogy folyamatos visszacsatolásokat, oda-vissza mozgást hoznak létre a mereven különállónak tekintett elemek között.

Stephen Kern a klasszikus modernség periódusának téridő-kultúráját vizsgálva a teret olyan multidiszciplináris témaként vezeti fel, ahol természet- és humán tudományok egyaránt közreműködnek a felfogásbeli változást elősegítendő:

A tér természetéről kialakított új eszmék kihívás elé állították az ismert fogalmat, főképp annak homogén felfogását kritizálva. A biológusok állatok különböző térérzékelését vizsgálták, a szociológusok pedig eltérő kultúrák térbeli organizációját. A művészek felfüggesztették a festészetben a reneszánsz óta uralkodó perspektivikus teret, és különböző távlatokat érvényesítő tárgyrekonstrukciókra koncentráltak. Az írók a mozi sokféleségének köszönhető többszörös távlatiságot alkalmaztak. Nietzsche és José Ortega y Gasset „perspektivikus” filozófiát műveltek, amiből az következett, hogy a szempontok sokféleségének megfelelően sokféle tér keletkezett. A megszokott térkonceptiót érintő legnagyobb kihívást azonban a fizika tudományában találjuk, a nem-euklideszi geometria kora 19. századi alakulásának köszönhetően.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> Emmanuel LÉVINAS, *Teljesség és Végtelen*, ford. TARNAY László, Pécs Jelenkor, 1999, 124.

<sup>92</sup> *Uo.*, 128.

<sup>93</sup> KERN, *I. m.*, 132.



A természettudományok elfordulása a hagyományos időfogalmak vezette érdeklődéstől a topográfiai mérések felé a transzcendentális mozzanatok háttérbe szorulását eredményezte. A tér (vagy a helyek) ebben a kalkulálható rendszerben stabilabb kiindulópontnak bizonyult, mint az idő, mert minden bizonytalan kérdés ellenére konkrétabb, kezelhetőbb és objektívebb maradt a temporalitáshoz képest.

Foucault épp erre alapozva hirdethette ki provokatív előadásában a tér dominanciáját az idő fölött.<sup>94</sup> A térbeliesített történelem, mely a korszakok leírásának kérdéseivel a francia posztstrukturalizmus szerkezetelvű elgondolásait kapcsolja hozzá, a differenciára épít. Ennek érdekében a diszkurzív események generálta összeszövődések, folytonosan alakuló struktúrák szerepét tartja szem előtt, ahol a „hagyományos elemzés régi kérdéseit [...] másfajta kérdésfeltevések váltják fel: milyen rétegeket különíthetünk el egymástól?”<sup>95</sup> A történelem ilyen rétegekre, át- meg áthelyezhető szerkezetekre bontása megteremti a történetírás számára azt a lehetőséget, hogy a változékony, teljességgel soha meg nem ragadható – ám a saját alapjaival is tisztában lévő, körültekintőbb eljárás mód miatt mégiscsak helyesnek, igazolhatónak bizonyuló – rendszerek leírását kövesse ahelyett, hogy bármiféle szubsztanciális rendezőelvre hivatkozván saját tárgyának történetét olvasná félre. Foucault történetfilozófiai szemszögből a német idealista-historista tradíció egységes szellemi irányítóelvet feltételező elgondolásaival szemben a történeti tudományok töréseken alapuló szerveződésére helyezi a hangsúlyt: „a kérdés többé már nem a hagyomány és nyomvonalának kérdése, hanem a szétválasztásé és a határé.”<sup>96</sup> A diszkontinuitásra figyelő elemzés az idő folytonosságának ábrándja helyett a történelem térbeliesülő, főként töréseken keresztül tetten érhető szemléletét hangoztatja, elvetvén az olyasféle „készen kapott szintézisek” prekonceptióit, mint a hagyomány, a hatás, a fejlődés és a korhangulat.<sup>97</sup> A történeti diszciplínák – s jelen esetben az irodalomtörténet – egy szeletének vizsgálatában érdekelt kutató a tradíció nyomon követését és az alakulás kérdését persze továbbra sem mellőzheti olyan nagyvonalúan, mint a francia gondolkodó, de a Foucault által kezdeményezett, diszkurzív rendszerek leírását célzó archeológia belátásait érdemes megfontolnia. Az archeologikus történetelmélet ugyanis olyan archívumban jelöli ki (nem szubsztanciális) alapját, melyen nem azon szövegek összessége értendő, „amelyeket egy kultúra magánál tartott, mint múltjának dokumentumait vagy mint

<sup>94</sup> Vö. FOUCAULT, *Eltérő terek*, 147.

<sup>95</sup> Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Atlantisz, Budapest, 2001, 8.

<sup>96</sup> *Uo.*, 10.

<sup>97</sup> *Uo.*, 29–30. Vö. még Michel FOUCAULT, *A tudományok archeológiájáról*, ford. SUTYÁK Tibor = UÖ., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 173–174.

megtartott önazonosságának tanúbizonyságait”, nem is azok az intézmények, „amelyek egy adott társadalomban lehetővé teszik olyan beszédek rögzítését és megőrzését, amelyek emléket meg akarják őrizni, és amelyek fölött szabadon rendelkezni kívánnak”, hanem „*a kijelentések kialakulásának és átalakulásának általános rendszere.*”<sup>98</sup> Az elhatároló, ismét csak negatív megközelítések sorával induló meghatározás a kumulatív tudásrendszerek kiépítésében érdekelt archiválással szemben a diszkurzív kijelentéselemekre vonatkozó szabályok kialakítását szorgalmazza, amelyek rendszerré szövődésük során nem óhajtanak egy transzcendentális értelemadó elvet feltételező teleológia követőivé válni.<sup>99</sup> A szerkezeté váló időperspektívák a célelvűséget működtető előfeltevéseket differenciákra és elhatárolásokra épülő folyamategyüttesekkel váltják fel, melyek térbeli kiterjedésüknél fogva nemcsak szekvenciálisan, de egyidejű(leg létező) struktúrákként is megmutatkoznak. Az így kialakuló, folytonosan átrendező korszakegységek választ adhatnak az egymás mellett egy időben tapasztalható „korszerűtlenségek”, „előre- és visszamutató” jelenségeinek tapasztalatára, melyek épp elbeszélésük és rendszerezésük során lesznek ilyenné minősíthetők.

Az idő térbeliesülése épp amiatt válhatott a társadalom- és kultúratudományok számára elsődlegessé, mert plauzibilis módon mutatta fel az időbeli érzékelés geo- és topográfiai jegyeit. Jóllehet az elsődleges érzékelés az appercepciót szekvenciálisan megelőzi, az adatok feldolgozása mindig észlelhetetlen marad, miáltal a tapasztalás elrejtett marad. A vizuálisan elrendezett markerek sora jelként funkcionálnak, melyek minduntalan valamiféle távollévőre utalnak. Ez a fajta *alibi* a médiumok működését juttathatja eszünkbe: valami anyagszerű közeg úgy szavatol a rajta túlmutató jelek működéséért, hogy maga háttérbe húzódik, nem észlelhető. Az időben létezés fontosságának hangsúlyozása épp azért lesz a térbeli struktúrák segítségével felülírható, mert azok észlelhetősége, elrendeződése, de még keveredése is könnyebben tárható fel. A teleológiai elv elkerülése során a historikus tapasztalat sem pusztán jelen, múlt és jövő észlelés, emlékezés és vágy vagy remény hármásának megfeleltethetőségével esik egybe, mert a térbeli felismerés szimultán, mégis divergens szerkezetekkel számol.

Ahhoz, hogy a térbeliség jelentőségét kellőképp megértsük, nem elegendő az időbeliségre alapozott értelmező stratégiák egyszerű leváltása, hiszen ennek a cserének a termékeny lehetőségeire kell figyelniük. Márpedig az abszolutista elgondolás változatlan, statikus közegként felfogott tároló térkonceptiója ezt az egyszerű váltást foglalja magában, miközben a nem-szubsztancialista elképzelés fenntartja ugyan a tér anyagi meghatározottságát,

<sup>98</sup> FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, 167., 169.

<sup>99</sup> „Az archeológia az archívum elemében meghatározott gyakorlatokként írja le a beszédeket.” *Uo.*, 171.

de annak dinamizálásával elkerüli a vulgárisan objektivista determinációt. Ismét csak a szociológia térfogalmára érdemes koncentrálni, mert ahogyan Lefebvre fogalmazott, „azok a mezők, amelyekkel foglalkozunk, először *fizikaiak* – a természet, a kozmosz; másodsor *mentálisak*, melyek logikai és formális absztrakciókat foglalnak magukban; harmadszor pedig *szociálisak*. Más szavakkal kifejezve olyan logikai-episztemológiai térfogalommal van dolgunk, melyben a tér a társadalmi gyakorlat eredménye, olyan, érzéki jelenségek által meghatározott tér, melyben az elképzelés termékei – mint projekciók és tervek, jelképek és utópiák – egyaránt meghatározók.”<sup>100</sup> Ennélfogva a tér nem adott háttér vagy üres tartály, ahová a tárgyak beférkőzhetnek, inkább aktív közeg, melyet cselekedetek alakítanak. Ha pedig a térbeli struktúra ilyen hálózatos modellre alapulva épül fel, a temporális tapasztalat egyeduralmának megkérdőjelezése során megkerülhetjük az időbeli-történeti fogalmak használatát.

Lefebvre-t követően az urbanista és politikai geográfus Edward Soja kívánta a bináris modellre építő szociológiai elméleteket egy háromtényezős modellel felváltani, mely a korábbiak dinamikáját megtartotta, de alapjaiban gondolta tovább a cselekvő hatás szükségességét a téralakításban. Felfogása szerint a térbeli fordulat olyan nézőpontot kínál, ahonnét a városi kultúra megértése szélesebb körű és jobban kifejtett lehet. Elfordul a kulturális leírások temporális viszonylataitól (a történeti kérdésektől is), hogy a megtervezett rendszerekre koncentrálhasson:

1. A térbeliség indokolt és felismerhető társadalmi gyakorlat eredménye, a „második természet” része, mely magában foglalja egyszersmind társadalmasítja és megváltoztatja a fizikai és pszichológiai tereket. 2. Mint társadalmi termék, a térbeliség egyidejűleg médiuma és eredménye (előfeltételezve és megformálva) a társadalmi aktusoknak és viszonyoknak. 3. A társadalmi élet téridőbeli strukturálása meghatározza, hogy a társadalmi aktusok és viszonyok (beleértve az osztályviszonyokat is) miképp létesülnek, konkretizálódnak materiálisan. 4. a létesülés/konkretizáció folyamata problémás, tele ellentmondásokkal és viszályokkal (melyek közül több rekurzív és rutinszerű). 5. Az ellentmondások főképp abból fakadnak, hogy olyan kettősségként fogjuk fel a megtermelt teret, melyet a kimenet/megformálás/termék és a közeg/előfeltevés/termelő közötti társadalmi tevékenység hoz létre.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> LEFEBVRE, *I. m.*, 11–12.

<sup>101</sup> Edward W. SOJA, *Postmodern Geographies*, Verso, London, 1989, 129.

Híres munkájában, a *Thirdspace* című könyvben a posztmetropoliszi (vagy ahogy ő nevezi: *exopoliszi*) városszerkezetek kapcsán előálló új élethelyzet felkínálta lehetőségek irányából módosítja Lefebvre triadikus szempontrendszerét. Az első a létezés trialektikája, mely történetiségből, társadalmiságból és térbeliségből tevődik össze, a második a térbeliségé, mely lehet érzékelt, elgondolt és megélt (*firstspace, secondspace, thirdspace*).<sup>102</sup> A bináris oppozíciók helyett alkalmazott háromsztatú koncepció megteremti Soja számára, hogy a centralizált városmodellt felszabadítsa, ehhez pedig megalkotja a harmadolás (*thirthing-as-Othering*) fogalmát, mely a binaritásból eredő kizárólagosság mellé a harmadik lehetőség odaillő vagy mindig különböző mássággként értett helyzetét is hozzáérti.<sup>103</sup> A városszerkezetek alternatív leírása olyan „posztmodern geográfia” létrehozásában csúcspontot ér el, amely az újragondolás számára nyitott folytonosan módosuló kumulatív megközelítésként alakul ki: „A harmadolás olyasvalamit hoz létre, amit leginkább kumulatív *trialektikának* nevezhetünk, mely végletesen nyitott a hozzáadódó másságra, hogy a térbeli tudás folytatólagos kiterjesztését szolgálja.”<sup>104</sup>

Mialatt a szociológia és történettudomány megküzdött az időkérdéssel a kapcsolódó alapfogalmak újrendszerezése során, az irodalomtudomány nem látszott olyan nagy mértékben profitálni abból, hogy odahagyja a temporalitás dilemmáit és földrajzi vagy topográfiai kísérletekre cserélje azokat. Mintha Kantot helyeznénk egyszerűen Hegel fölébe, azaz a szimbolikusat strukturálisra cserélnénk. A térbeli fordulat fogalma a kultúratudományokban a vizuális fordulatok köréhez csatlakozik, így az ott tapasztalt változások megértése nagyban hozzásegíthet a tér és a helyek irodalmi alkalmazhatóságához. De míg a nyelvileg kötött irodalmi formák „némák” maradnak, a vizuálisan elrendezett perspektívák ezt az új megközelítést állították előtérbe. A kommunikációnak azonban nagyon is sok köze van a térbeliséghez: a közlekedés (*communicatio*) egyszerre résztvevői által szervezett és hálózatként értelmezhető. A betűk helye a papíron szintúgy vezeti az olvasó tekintetét a tördelt szövegen át. De mindez nem egyenlő az irodalmi megértés térbeli komponensével. A puszta olvasásanalógia nem számol a megértésbeli folyamatokkal, jobbra megmarad a fenomenológiai percepció rögzítésnek szintjén. Ez esetben tehát mit is jelent irodalmi térről beszélni (vagy netán azt megtapasztalni)?

<sup>102</sup> Vö. SOJA, *Thirdspace*, 71.; 75.

<sup>103</sup> A sojai kifejezések magyar változatait az alábbi munkából vettem át: BERKI Márton, *A térbeliség trialektikája*, *Tér és Társadalom* (29) 2015/2., 3–18.

<sup>104</sup> SOJA, *Thirdspace*, 61.

Foucault heterotópiái és Soja trialektikus terei (főként a harmadik tér Homi K. Bhabhától eredő fogalma) az irodalmi helyek egyszerre fellelhető és imaginárius tulajdonsága miatt (szintén Soja meghatározása a *thirdspace*-re)<sup>105</sup> kapcsolódhatnak össze. Hogy ez mennyire eredményezhet termékeny olvasatot, az a kérdezőmód gyakorlatából következhet, de teoretikusan az irodalmi szövegek éppenséggel a lefebvre-i hármasság érdeklődés, illetve a sojai vagylagos eldöntetlenséget meghaladó harmadolás érdekkörébe sorolhatók. Ráadásul ez a harmadik tér nemcsak az irodalmi topográfiának feleltethető meg, hanem általa képesek vagyunk a második tér szociológiai, materialitáshoz kötött szemléletét is magunk mögött hagyni. Ha másfelől, de a művészet horizontján belül mozogva közelítünk a témához, a képzőművészet példáját kell szem előtt tartanunk. A festészet számára a színek, vonalak, formák maguktól értetődően topografikusak, főként olyan technikák esetében, mint a perspektivikus ábrázolás. A képzőművészetekből kölcsönzött fogalmak (szecesszió, impresszionizmus, naturalizmus) többféle átvételen keresztül váltak használatossá, ám alkalmazhatóságuk kérdőjeles maradt. A közegek közötti transzfer azonban a térbeli struktúrák tekintetében is fenntarthatónak bizonyult: „a festészet ábrázolja a teret, a költészet képeket formál belőle, a zene analógiákat ajánl fel, de egyedül az építészet képes ténylegesen megalkotni azt.”<sup>106</sup> Az irodalmi topográfia azonban korántsem egyszerű metaforikus átviteleket létesít. J. Hillis Miller, mikor kísérletet tesz arra, hogy egy hely leírását a jelentésteli szavak világába áthelyezze, felismeri, hogy „egy táj reprezentációja rendszertervezések egyezményes jelein keresztül” valósulhat meg. A jelentés ilyen felismerések láncolataként körvonalazódik, az irodalomnak pedig ott válik jelentőssé a szerepe a folyamatban, amikor „a táj vagy városi környezet a költemények vagy regények élethű másaként jelenik meg. A topográfiai beállítás az irodalmi műveket sajátos történeti és földrajzi időhöz köti.”<sup>107</sup> Az a mód, ahogy az irodalomban vizuális és térbeli elemek megjelennek, mégsem engednek arra következtetni, hogy a regényekben és költeményekben felbukkanó helyek magának az irodalom időbeli státuszának a megértéséhez vinnének közelebb. Épp a bináris szempontrendszer kritikája miatt válnak láthatóvá e mimetikus felfogás hiányosságai.

Sigrid Weigel, mikor a „topográfiai fordulat” bevezetését javasolja a térbeli fordulat mellé, hangsúlyozza, hogy bár „a topográfiai alakzatok különféle irodalomelméleti irányzatok metszéspontjában helyezkednek el, mert az irodalmi ábrázolás szerkezetileg azzal a feladattal szembesül, hogy idő és tér viszonyát a szöveg folytonosságában alakítsa ki. [...] Épp ezért

<sup>105</sup> *Uo.*, 6.

<sup>106</sup> KERN, *I. m.*, 158.

<sup>107</sup> Joseph HILLIS MILLER, *Topographies*, Stanford UP, Stanford, 1995, 4.; 6.

mondható, hogy a »topográfiai fordulat« az irodalomtudományban nemcsak narratív alakzatok és toposzok, hanem meghatározott, földrajzilag azonosítható helyek kapcsán jöhet szóba.<sup>108</sup> Amint azonban a „posztmodern topográfia” kétségbe vonta a temporális felvetések kizárólagosságát, a szemiotikus kódok alkalmazása, ami az irodalmi diszkurzusból eredeztethető, „a teret magát az *üzenet* státuszára, a tér betöltését pedig az olvasására” redukálta.<sup>109</sup> A tér nem egyszerűen világképek felcserélésének köszönheti a megkülönböztető kultúratudományi figyelmet, mert a térbeli tapasztalat felismerésre, nem pedig megértésre koncentrál. Egy tereptárgy olvasása jelértelmezésként fogható fel, de ez nem egyenlő az irodalmi olvasatokkal. Ahogy az első egzaktásra törekszik, a későbbi többféle jelentés feltárásában érdekelt. A térbeli fordulatnak ehhez a komplexitáshoz kell hozzájárulnia, hogy ne pusztá dekódolásként jusson érvényre: az irodalom mássága olyan kihívásként áll a topográfiai érdeklődéssel szemben, melynek bizonyítania kell, hogy nem egy egyszerű tekintet vezette perspektíva szavatol az irodalom térbeli kérdéseinek megválaszolásáért. Épp ezért azokra a mozzanatokra kell figyelmet fordítani, amelyek a térbeli szerveződés komplexitása kapcsán vannak párhuzamokat a poétikai alakítás eljárásaival. Emiatt is a költői szövegek állnak a megközelítésben első helyen, hiszen bár a narratív művek metonimikus szerkezetük miatt könnyebben lokalizálható helyeket szerepeltetnek, a lírai alkotások metaforikus poétikája épületek és tájak architekturális és -tektonikus formáival állnak viszonyban.

A modern költészet kezdettől fogva topografikus volt: a baudelaire-i nagyváros újszerű megjelenítése a legkiválóbb példa erre.<sup>110</sup> Az angol nyelvű líra is megteremtí a maga modern városképét. T. S. Eliot *Waste Land* című költeménye a felismerhető londoni helyszínek bemutatásán túl „valószerűtlen városnak” nevezi színterét, a költemény szövegében többször is. A valós és nem valós város első megnevezésekor (mely tehát inkább priváció, mintsem pusztá tagadás vagy ellentétezés) a városi tájat jelentés nélküli felületként tárja elénk, ahol a tömegek hömpölyögnek halál és felemelkedés víziójában.<sup>111</sup> A „valószerűtlen város” először Madame Sosotris (maga is „látó”: jósnő) jóslatát („Fear death by water. [Vízbefúlástól óvakodjék. – Vas István fordítása]”) követően („I see crowds of people, walking round in a ring. [Rengeteg embert látok, körbejárnak.]”) hangzik el:

### Unreal City

<sup>108</sup> WEIGEL, I. m., 157–158.

<sup>109</sup> LEFEBVRE, I. m., 7.

<sup>110</sup> Karlheinz STIERLE, *Der Mythos von Paris*, DTV, München, 1998, 700. skk.

<sup>111</sup> Vö. Philip FISHER, *City Matters: City Minds = Die unwirklichkeit der Städte*, 116–117.

Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet,  
Flowed up the hill and down King William Street  
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine.

Valószerűtlen város,  
A téli virradat barna ködében  
A London Bridge-en a tömeg tolongva jár,  
Nem tudtam, mily sokat tiport el a halál.  
A légből nyögve kurta sóhajok,  
S járta tömeg, lábuk elé tekintve,  
A dombra föl s le a King William Streetre,  
Hol a Saint Mary Woolnoth nagyharangja  
Holt hanggal üti a végső kilencet.  
(Vas István fordítása)

Ám a város, mely speciális tereptárgyakkal és jelekkel segít a lokalizálásban, megnevezetlen marad. Persze, gondolhatunk Londonra, a sok deixis alapján térképet is rajzolhatunk a Cityről, de a „valószerűtlen” definitíve elvitatja a város objektív elsőbrendűségét. Az olvasás a felvonultatott jeleket szabadabban kezelheti, nem előre meghatározott azonosításokat kell elvégeznie. „Az irodalomkutatás nemcsak abban érdekelt, hogy miképp reflektál a tér megértésére az irodalom – hogyan működnek tematikusan és a cselekményszöveg és -szervezés szintjén –, hanem hogy az irodalom hogyan alakítja a tér megértését, miként járul hozzá a kultúrában új jelentések létrehozásához.”<sup>112</sup> Ennek megfelelően a vers második „valószerűtlen város” említése teljességgel elválík bármiféle egzakt helyszíntől, miközben múlt és jelen idejét keveri a szavak megidézte emlékek kiterjesztésével:

---

<sup>112</sup> Pamela K. GILBERT, *Sex and the Modern City = The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, szerk. Barney WARF – Santa ARIAS, Routledge, London, 2009, 105.

## dc\_2033\_22

Unreal City

Under the brown fog of a winter noon  
Mr. Eugenides, the Smyrna merchant  
C.i.f. London: documents at sight,  
Asked me in demotic French  
To luncheon at the Cannon Street Hotel  
Followed by a weekend at the Metropole.

Valószerűtlen Város

Egy téli délután barna ködében  
Eugenides úr, a szmirnai kalmár  
Borotvátlanul, zsebében mazsola  
C. i. f. London: okmányai látra,  
Meghívott zagyvalék franciasággal  
Villásreggelire a Cannon Street Hotelbe,  
Aztán weekendezni a Metropole-ba.

A város itt az, ami mindig is volt: távoli helyek kereszteződéseinek csomópontja, de hogy mindez miképp jelenik meg, a sokféleségért szavatul. Az elképzelt városok kutatói ezt a sajátosságot egy párhuzam segítségével magyarázzák: „az emlékezés abban a pillanatban formálja meg a várost, mikor maga is formálódik épp.”<sup>113</sup> Ez a kölcsönviszony a tapasztalásra is érvényes, a lakozás, lokalizáció legalább annyira implikál alkotó erejű műveleteket, mint amennyire adottságként értendő.

Eliot későbbi költészetét az időkérdéssel hozzák összefüggésbe, ám ezeket a temporális dilemmákat szerkezeti metaforákkal viszi színre. A *Négy kvartett* első része az időkonfiguráció kibontásával indul, de térbeli leírásba torkollik:

Footfalls echo in the memory  
Down the passage which we did not take  
Towards the door we never opened  
Into the rose-garden. My words echo

---

<sup>113</sup> Gary BRIDGE – Sophie WATSON, *City Imaginaries = A Companion to the City*, szerk. Gary BRIDGE – Sophie WATSON, Blackwell, Oxford, 2000, 9.



Thus, in your mind.

Léptek visszhangja az emlékezetben  
A folyosón át, ahol nem haladtunk  
Az ajtóhoz, melyet ki nem nyitottunk  
A rózsakertre. Szavaim  
Visszhangja lelkedben.  
(Vas István fordítása)

A zene szerepe, amit maga a verscsoport közös címe is elénk idéz, vissza-visszatér a szövegben, hogy szabályozza az emlékek folyását. De az idő, amelyet a zenei hang szervez, maga is térbeli kódok által meghatározott. Ha pedig „only through time time is conquered [Csak idővel lehet az időt legyőzni.]”, miért szükséges térbeli metaforákat mozgósítani az idő méréséhez („which is always present [az mindig jelen van]”)? A választ az *East Coker* (a részek címeinek megfelelően, melyek rendre helyszíneket jelölnek) a következőképp adja meg:

In my beginning is my end. In succession  
Houses rise and fall, crumble, are extended,  
Are removed, destroyed, restored, or in their place  
Is an open field, or a factory, or a by-pass.

Kezdetemben a vég. Egymást követve  
Házak épülnek, hullnak, szétesnek, magasodnak,  
Lehordatnak, pusztulnak, helyreállnak, vagy ahol álltak,  
Mező van most, vagy gyár, vagy bekötő út.

A tereptárgyak kijelölik az idő területét, miáltal az átváltozó vidék közvetlenül kapcsolódik a temporális távlatokhoz. Ha ennek bármiféle vallásos allúzióját vesszük is figyelembe (a bibliai utalások ezt a lehetőséget emelik ki), az egyén szerepe és helyzete mégsem privilegizált annyira, hogy kiemelt létezőként vehessük számításba. A fel-felbukkanó út, mely a *Little Gidding*ben a bejárás, jövés-menés, célzott vagy céltalan gyaloglás mércéjéhez idomul, magát a tevékeny cselekvő egyént határozza meg, de nem az értelmezésben, a bizonyításban, vagyis

a számszerűsítésben és logikai feltételek teljesítésében körvonalazódik mindez, hanem a bárhol és bármerre céltalanságában, amit ugyanakkor nem a véletlen, hanem a tér szabta keret

If you came this way,  
Taking any route, starting from anywhere,  
At any time or at any season,  
It would always be the same: you would have to put off  
Sense and notion. You are not here to verify,  
Instruct yourself, or inform curiosity  
Or carry report.

Ha erre jönnél,  
Bármelyik utat választva, bárholonnan indulva,  
Bármely időben, bármelyik évszakban,  
Mindig ugyanígy lenne: fel kéne függesztened  
Véleményt meg fogalmat. Nem azért vagy itt, hogy igazolj,  
Okulj vagy kíváncsiságodat kielégítsd  
Vagy hírt vigyél.

A *bárhol* és *bármikor* (ami persze a korábban a *nowhere now* és *here* kettősére való retorikai felszabdalásával megjelenő deszignáció megfellebbezhetetlen tömörségével rögzíti a téridő-koordinátákat: „Now and in England. [Most és Angliában.]”) megidézi a metafizikai másállapotot, de nem hagyja oda a térbeli struktúrák feltételezte konkretizációt, hiszen az ima aktusában a szavak szerepe és a testi gyakorlat (térdeplés) egymást erősítve érvényesül idő és tér közös megtapasztalásában (korántsem elvont, hanem nagyon is gyakorlatias módon): „Here, the intersection of the timeless moment / Is England and nowhere. Never and always. [Ez a metszőpontja az időtlen pillanatnak, / Anglia és a sehohsem. A soha és a mindig.]” Nem az Eliot és az Új Kritika által csodált paradoxon ez, hanem a tér és idő egymásrataltságának modern rögzülése.

A magyar lírában sem társtalan jelenség térbeliségnek ilyen temporális felülírása. József Attila a harmincas évek elején úgy hoz létre „valószerűtlen” helyeket, hogy azok lokalizálása nem vagy legalábbis nagy nehézségek árán valósulhatna meg – amennyiben ez volna célunk. *A Dunánál* felütésével kapcsolatos társadalmi-politikai vita, mely a költő szobrának helyzetéről

folyt 2011-ben, épp az emlékhely lokalizálásának és a lírai szöveg kapcsolatának térbeli kérdéseit érintette. Az imaginárius hely (a rakodópart alsó köve) és a monumentum valóságos elhelyezkedése olyan mementóként inszcenírozódott a kollektív emlékezetbe, hogy rögzítettsége képes volt oszcillálni tér és időben rögzített emlékezet stratégiái között. A fentiekben jelzett viszonylatok tekintetében most egy részletre utalnék *A város peremén* (1933) című költeményből, mely a táj- és városkép tradicionális modelljeinek felülírásaként a költő szerepét diszpozicionálja épp a mérés kalkulatorikus lehetetlenségének kiemelésével:

A költő – ajkán csörömpöl a szó,  
de ő (az adott világ  
varázsainak mérnöke),  
tudatos jövőbe lát  
s megszerkeszti magában, mint ti  
majd kint, a harmóniát.

A perem, mely a város marginális<sup>114</sup> disztópiáját hivatott jelölni, a költői szerep sajátos definiálásával éri el nemcsak az ábrázolás mimetikus kódjainak érvénytelenítését, de az emberi perspektíva decentralizálását is. A város *peremének* limitációs aktusa az emberi tényező lehatárolását is magával hozza: az alkotó teremtőképességét zárja keretek közé, mégis felnyitja a határokat, melyek kint és bent között tételeznek különbséget. A differencia fennáll, ám ha a város megalkotásának részeseként képzeljük el a költőt, peremhelyzetében épp a mérés gyakorlata általi mérce (a rend, a szerkesztettség, a harmónia, vagyis a kiegyensúlyozott stabilitás) határozza meg visszahatóan a városban lakó aktív közreműködését a környezet megragadásában. A Szabó Lőrincet is megidéző (*A Börtönök vagy a Semmiért egészen* zárlatára gondolatunk elsősorban) költőszerep a mérnökben leli fel identifikációs lehetőségét, akinek nem a (csörömpölő, azaz nem artikulált, így nem is igazán értelmes) szó, hanem a mértékadó harmonikus szerkezet létrehozása a képessége, olyan mechanikus technikus (Szabó Lőrincnél: „gépész”), aki nem a külsődleges, bennfoglaló környezet részeként, hanem önnön bensejének alkotójaként hozza létre az időben fontossá váló (a „tudatos jövőt” szem előtt tartó) kiegyensúlyozottságot.

Habár az irodalom még mindig az időbeliséghez tartozó igények érdekkörébe tartozónak mutatkozik, ennek térbeli megalapozottságára is rámutat. Márpedig ha egy elmélet

---

<sup>114</sup> SOJA, *Thirdspace*, 83–105.

falszifikálva (interszjektív ellenőrizhetőségre utalva) képes megbízhatóvá válni, az irodalomban pedig tér és idő nem békíthető ki egyszerűen egymással, a kulturális topográfia sosem látott mértékben kell hogy támaszkodjék az irodalom felkínálta megoldásokra. Az irodalom mint olvasási tapasztalat sajátosan fut ki a váratlanra, ekképp nagyon is kötve van az időhöz. Hogyan képes a térbeliségre kérdező érdeklődés ezeket a váratlan, nem tervezett irányokat értelmezhetővé tenni? Az olvasó, aki egyszer mind lakója, bennfoglaltja is a térnek, amiről olvas, az ösvényeket, utakat, kereszteződéseket és tereptárgyakat az irodalmi inskripció materialitásának következményeként érzékeli, miáltal az átalakulás vagy áthelyeződés, mely az olvasás során a térbeli tapasztalat sajátjaként jelenik meg, a transzcendentális teret közvetlenként ragadja meg.

### A városi tér szerkezetei a modern magyar költészetben

Modern költészet és nagyváros között korreláció áll fenn. A modern líra egyik fő sajátossága ugyanis, hogy nagyvárosokban akkumulálódik, s különféle művészi formákban válik megközelíthetővé.<sup>115</sup> A művészi formák emez eltérő távlati többféle városképet rögzítettek, melyek a várost mint konkrét tapasztalati helyet szóképekben létesülő nyelvi térre cserélték. Ennélfogva a modern városokról kialakított képet nagyban meghatározzák a művészi ábrázolás alkotóelemei. A városkutatás kezdeti tájékozódásai is rendre a bensőséges hangoltság szempontjai alapján szerveződtek. A reflexiók már a 19. század közepétől fogva a lakosság és a tér kölcsönhatásában fedezték fel a városkép megrajzolásának lehetőségeit, azaz lemondva mind a szubjektív érzékelés, mind az objektív kutatás igényéről, a megjelenítés különféle módzataival közeledtek témájukhoz. A korabeli London ezért jelenhetett meg hasonló leírás keretében Engels *A munkásosztály helyzete Angliában* és Poe *A tömeg embere* című írásában. A nagyvárosok egyes kiemelt sajátosságai, atmoszférája és jelentősége már nem a városi lét általi ihletettség leképezéséért felelős, hanem a hely imaginárius térképét kívánja megrajzolni. A nagyváros tehát egyszerre teret és témát adó toposz, illetve olyan mitikus terep, amely az urbanizáció társadalom- és természettudományi megközelítései mellett (vagy mögött) megjelenő tropologikus elnevezésekre (például „Nekropolisz”, „Collage City”, „ville panique”) is alkalmat ad. Ebben az esetben nem pusztán tematikáról van szó, hiszen a város mint hely megközelítése (a topográfia) csak olyan esztétikai átfordításokon át lehetséges, melyek a művészi megalkotottság, összetettség felől képezik meg önnön városképüket (mitológia). Ez a vonás teremti meg annak lehetőségét, hogy a nagyváros pusztán tematikus megragadását magunk mögött hagyva a hely megalkotásának, poetizáltságának sajátosságait vegyük szemügyre.

Kevin Lynch 1960-as klasszikus munkája a városról kialakított képet mint olvasható (*legible*) struktúrát ragadja meg. Az olvashatóság számára olyan magasabb fokú észlelhetőség (*imagibility, visibility*), mely által „a tárgyak nem csupán láthatóvá válnak, de élesen és felfokozottan jelennek meg az érzékek számára”.<sup>116</sup> A város képe mint a környezetről adott efféle szellemi látvány az irodalom szempontjából alkotó jellegű lehet. Ez a mű egyben jelzése is annak, hogy a hivatásos várostervezők maguk is ettől a jeles időszaktól kezdve másként tekintettek az urbánus helyek elrendezésére. Immár nem az organikus vagy mechanisztikus

<sup>115</sup> Malcolm BRADBURY, *The Cities of Modernism = Modernism 1890–1930*, szerk. Malcom BRADBURY – James MCFARLANE, Penguin, London, 1991, 97.

<sup>116</sup> Kevin LYNCH, *The Image of the City*, MIT, Cambridge, 1990<sup>12</sup>, 9.

építkezés előképe határozta meg az építészetéről szóló diszkurzust, hanem a korban előtérbe kerülő textuális elemzések szolgáltatták a szemléleti alapokat.<sup>117</sup>

Ha azonban a képi reprezentáció nyomvonalán haladunk, a kép és a szó elkülönüléséből fakadóan feszültséget tapasztalhatunk a nyelvi felépülő és a hétköznapi tájékozódás megformálta városkép között. A vizuális és verbális megjelenítés egyesítésének csődje éppen azon az alapon megy végbe, hogy elvitatjuk az olvashatóságot a mindennapi várostapasztalattól. Burton Pike ezért különíti el élesen a szavakkal megformált várost (*word-city*) a valódi város észleletétől, melyek „inkább párhuzamosak és analógok, mintsem azonosak lennének.”<sup>118</sup> A város poétikai tapasztalásának lehetőségei éppen emiatt fordulnak el a kép (*image*) reprezentációs sémájától, hogy az olvashatóság felé haladva a kép mint művészileg megformált szerkezet (*figure*) jelentőségét fedezzék fel. Az, ahogyan a láthatatlan, elképzelt város megformálódik, jóval érdekesebb és talán közlékenyebb is, mint a város valódinak vélt látványára hagyatkozni. Akárcsak a 19. század közepén, most is a formálódás eseménye lesz fontossá: „az a mód, ahogyan a városról való tapasztalatunk megképződik, főként a szavak, képek és mítoszok adta anyagtalán városnak köszönhető. Ezek azok az elemek, melyek segítségével nemcsak azt tanuljuk meg, hogyan lássuk a városokat, hanem azt is, hogyan éljük bennük.”<sup>119</sup> Klaus R. Scherpe a város esztétikai tapasztalásának három dimenzióját különíti el, melyek mindegyike eltér a város ábrázolásközpontú megközelítésétől. A város *szimbolizálása* során szociális, kulturális és erkölcsi mezőben helyezkedik el a kialakított városkép, mint például a párizsi Notre Dame vészjósloán sötét és idegen leírása Hugo regényében vagy a városoknak évszázados és modern jelzői (város-anya, utcanő, apokaliptikus pokol). A művészileg strukturált *észlelés*, mint második dimenzió, főként optikailag közvetített élmények, benyomások rögzítését helyezné távlati keretek közé, ahol is különböző módokon (például a fokalizáció változtatásával az elbeszélő művekben, fényképek és mozgóképek beállításainak manipulálásával és montírozásával) konkrét képek, tárgyak és elvont, imaginárius terek között teremt feszült, de termékeny viszonyt. A harmadikként említett *szemiotika* a város olvashatóságát, esztétikai viszonyait a nyelv hasonlóan szerveződő jelrendszeréhez viszonyítva fogja fel. Ebben az esetben a topografikus városkép és a mitologikus, poétikus városmegjelenítés ugyanazon az alapon jön létre, s válik értelmezhetővé.<sup>120</sup> Mindkettő közös

<sup>117</sup> Vö. pl. Roland BARTHES, *Semiology and Urbanism* = Uő., *The Semiotic Challenge*, ford. Richard HOWARD Hill and Wang, New York, 1988, 191–201.

<sup>118</sup> Burton PIKE, *The City as Image = The City Reader*, szerk. Richard LEGATES – Frederic STOUT, Routledge, London – New York, 1997, 246.

<sup>119</sup> James DONALD, *The Immaterial City = A Companion to the City*, 47.

<sup>120</sup> Klaus R. SCHERPE, *Nonstop nach Nowhere City? = Die unwirklichkeit der Städte*, 129–152.

vonása, hogy általuk a város voltaképpen konkrét mitologikus helyként lepleződik le: a művészi rendszer és a városstruktúra egyaránt labirintus, melyben a rendelkezésünkre álló jelek segíthetnek ugyan eligazodni, ám jobbára csak saját tévelygéseinkről adnak számot.

A művészetek szempontjából könnyen belátható, hogy nem a líra a nagyvárosi ábrázolás kitüntetett terepe, annak ellenére, hogy a 19. század folyamán először a költészetben jelent meg a nagyváros témája. A narratív művek, a festészet, majd a későbbiekben a film ragadja magához mindazt, amit a hármas dimenzió jellemez. Az elbeszélés logikája, a városlakók nyelvét idéző modalitás és a különféle perspektívákat felkínáló látószögváltások könnyen azonosulnak a város észlelésének módozataival. A fénykép- és filmművészet a 20. században hasonlóképpen a nagyváros képének újrarajzolásával teremti meg a maga absztrakt városát (például Walter Ruttmann *A nagyváros szimfóniája* című művében). A festészet már a 19. században rálelt a nagyvárosi témák felhasználásának lehetőségeire, Manet az 1860-as években elfordult a romantikus ábrázolásmódoktól, a történeti figuráktól és a spanyol másolatoktól, hogy a modern nagyváros adta témákat vegye sorra – ami azonban nem függetleníthető Baudelaire Párizsától.<sup>121</sup> A realiztikusnak tűnő fordulat e mozzanat miatt válik esztétikailag közvetetté, miáltal a látvány megjelenítésének közvetlensége illúzióvá lesz, s a valóság ábrázolása helyett a művészi közeg (a színek és vonalak, illetve perspektíva a festészetben, valamint a nyelv az irodalomban) meghatározta jelrendszer olvashatóságára esik a hangsúly. A költői szöveg ihlette festmények nem a modern Párizst és annak szeleteit jelenítik meg, hanem Napóleon főépítéséhez és Baudelaire-hez hasonlóan létrehozzák azt a fővárost, mely voltaképpen láthatatlan, elképzelt metropolisz.<sup>122</sup> Manet és Baudelaire Párizsa épp azért lehet a művészet tárgya, mert imaginárius, s „nem »tájművészet«, hanem egy allegorikus költészeti látásmód, az elidegenedett ember tekintete, amelynek tárgya a város”.<sup>123</sup> A költészet tehát a városkép nyelvileg megalkotott vízióját közvetíti a festészet felé, mely a nyelv és kép összefonódását és feszültségét egyszerre magában hordozva az olvashatóságra, s nem pedig a primer szemlélnélhetőségre irányítja a figyelmet.

A 19. század fővárosává váló Párizs mellett Budapest is sajátos metropolisszá fejlődik az egyesítést követően a 20. század elejére, ami sok értelmező számára csupán a művészetek környezetétől szolgál, vagyis a művészet és a tér szimbiózisából kifejlő megjelenítési formák rendszerezésében ki is merül az elemzői tevékenység. A város mint hely számukra nem válik

<sup>121</sup> Theodore REFF, *Manet and the Paris of Haussmann and Baudelaire = Visions of the Modern City*, szerk. William SHARPE – Leonard WALLOCK, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1987, 153. skk.

<sup>122</sup> Klaus R. SCHERPE, *Zur Einführung. Die Großstadt aktuell und historisch = Die unwirklichkeit der Städte*, 7.

<sup>123</sup> Walter BENJAMIN, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, ford. SZÉLL Jenő = Uő., *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 87.

térré: a látható hely nem kötődik olyan személyes tapasztalathoz, mely a városkép alapvető konstituense lehetne. A művészi alkotásokban a mindennapi város képe folyamatos átrendeződésen megy keresztül, melynek során a valóság művészi alakítása kerül előtérbe, s nem az válik lényeges kérdéssé, hogy melyik forma ragadja meg leghitelesebben a város változó közegét, hanem hogy mely alkotás képes megformálni a várost magát. A városkép ebben a keretben olyan városszöveggé lép elő, mely már nem a városi jelvilág utánzása vagy versbe foglalása, hanem a diszkurzíve felépülő várostudat egyedi megjelenítése.<sup>124</sup> Az eme reprezentációk közvetítette olvasásmódok és az ezek generálta olvasatok felsorolása és értelmezése feltehetőleg sokkal többet – vagy legalábbis nagyon mást – árul el a városképről, mint azok a megközelítések, amelyek – objektivista előfeltevéseikhez ragaszkodván – nem akarnak tudomást venni a nagyvárosiasodás alapvető tulajdonságáról, jelesül az állandó átmenetiségről és pillanatnyiságról.<sup>125</sup> Mikor tehát a modern városok létrejöttével olyan társadalmi átrendeződés ment végbe, mely nemcsak a kulturális javak forgalmát erősítette meg és sűrítette egybe, hanem egyenesen a szellem fogalmának új lehetőségfeltételeit is megszabta, a nagyvárosi élet (tudományos) megközelítései számára a művészeti reprezentáció egyes formái a történeti forrásokkal válhattak egyenlővé, illetve sok esetben azoknál is fontosabbá.

Georg Simmel a nagyvárosi ember életében bekövetkező változást az idegi élet fölerősödésének tudja be, mely az észszerűség kialakításáért felelős.<sup>126</sup> Az észszerűség az individuum válasza a nagyváros felgyorsuló közegének kihívásaira, s mintegy új, egyedi lelket lehel a nagyvárosi ember összeolvadni látszó tömegeibe. Nyilvánvaló az individualizáció és a nagyvárosiasodás összefüggése a kulturális átrendeződéssel, amennyiben az általános szellem helyett az egyéni lélek lesz alanya az új közegnek. A nagyvárosi lét nem egyszerűen a társadalmi előrelépés kísérőjelensége lesz – mivel nem egyirányú, nominális kölcsönhatást létesít a művészetekkel –, hanem az esztétikai tapasztalat kezdi el egyre sokrétűbben felülírni a világérezkelés különféle mintázatait. Az irodalom, s azon belül is a líra területén ez annyit tesz, hogy az életvilágbeli jelenség immár esztétikai fenoménként jelenik meg, s hatja át a városról kialakított képet. A Baudelaire idejét jelentő századközéptől a századfordulóig tartó időszak a magyar költészetben a megváltozott élethelyzetet nem pusztán egy újfajta poétikai szemlélet megjelenésével hozta összefüggésbe, a változás magában az alkotás terében lett egyre érezhetőbb. A természetidegen világ és az autonóm ember kooperációjából fakadó

---

<sup>124</sup> Vö. STIERLE, *I. m.*, 50.

<sup>125</sup> Carl E. SCHORSKE, *The Idea of the City in European Thought. Voltaire to Spengler = The Historian and the City*, szerk. Oscar HANDLIN – John BURCHARD, MIT, Cambridge–London, 1963, 109–110.

<sup>126</sup> SIMMEL, *A nagyváros és a szellemi élet*, 544.



elidegenedést helyreállító esztétikai idealizáció (kompenzáció) elgondolása azonban csak részben fedti le a poétikai törekvéseket. A századforduló magyar lírikusai – ha nem is mondanak le róla, de – eltávolodnak a nosztalgikus szemléletmódtól. Ez ugyanakkor jószerével inkább csak útkeresésének minősíthető, hiszen a különféle magyar romantikus szövegekkel létesített intertextuális kapcsolatok során az elkülönöződés aspektusai ugyan erőteljesen kidomborodnak, az újabb alkotások esztétikai színvonala, poétikai összetettsége azonban többnyire alulmarad a korábbi művekével szemben. A városiasodás radikális átalakulását egyfelől a líra epizálásában, azaz a lírai hang pozicionálása felett érzett bizonytalanságokat a narratív formák erőltetésével, másfelől a líra vulgarizálásában, a bensőségességgel és a kollektív felelősség tematikájával való szakításban volt képes bemutatni. Poétikai vetületben mindez azt jelenti, hogy a mimézis aktusában a berögződött artikulációs reflexek működtek tovább: a nagyváros képének kialakítása során a romantikus és modern elemek erőteljes keveredése érhető tetten. A városi létmód tematikus elemeinek szerepeltetésén túl fokozatosan erősödött az a poétikai szerep is, mely szerint a valósnak vélt város bejárhatóságát, belakhatóságát, illetve leírásait rendre a művészetektől, s ezen belül is az irodalmi megformáltságtól kapja. Az elképzelt város alakja ennél fogva szinte mindig fölötte állt a topográfiaileg meghatározott városképnek, mert vagy a természet leírásának romantikus sajátosságait hívta segítségül, vagy a város újszerű vonásait emlegeti fel. E kettő feszültsége teremti meg a város modern irodalmi látképét.

A 20. századi magyar líraértelmezésekben a „nagyvárosi költészet” jobbára pejoratív értelmű elnevezésként jelent meg. Horváth János hírhedt munkájában, az *Aranytól Adyig* című kötetben mintegy közbevetésként utal az e fogalommal leírt jelenségre, mint a „tévelygés időszakának” következményére, a vidéki Magyarország és az idegen urbánus világ sajnálatos és végzetes kettészakadására.<sup>127</sup> A konzervatív irodalomtörténész emez ítéletében persze nagy szerepet játszik az a kor, amelyben megszólal, de szignifikáns, ahogyan a címben jelezett historikus ívben beárazza mindazokat a törekvéseket, amelyek a várossal összefüggő versekben és irodalmi környezetben bontakoztak ki. Persze e lírai tendenciák nem a Horváth által célkeresztbe állított Adynak vagy a Nyugat körének köszönhetően váltak nyilvánossá, a nagyvárosi élet irodalmi reflexiója ugyanis csak kis szelete annak az összefüggésrendszernek, amely az urbánus környezet hatását érzékelteti az irodalom közegében. A városi irodalom nem igazán egyértelmű fogalom még akkor sem, ha szitokszóként fogjuk fel a jelzős szerkezetet: hiszen nem tisztázott, mi adja a városias jelleget? „A városi élet külső képei, alakjai, hangulatai

<sup>127</sup> HORVÁTH János, *Aranytól Adyig*, Pallas, Budapest, [1921], 17–18.

és problémái? [...] de az emberi léleknek kevés sajátosan városi problémája van, sajátosan városi szemlélet és érzésmód meg alig”.<sup>128</sup> Ha ennyire nem határozható meg, miért alakul ki épp akár Ignotus vezetésével ez az irány? Komlós két szempontból sem érzi előtérben állónak ezt a fogalmat. Egyfelől a falusival fémjelzett népiesssel szemben valóban új tematikát hozott, de ez az ellentét voltaképp csereértékű behelyettesítés maradt: a helyszín és a vele kapcsolatos vélelmezett összefüggések egyszerű leváltása. Másfelől pedig hatásfolyamatában sem bizonyult termékenynek: „Mihelyt a falusias zsarnokság ledőlt trónjáról, és akadálytalanul folyt Budapest költői birtokbavétele, irodalmunk hamar meghaladta a falu vagy város dilemmáját, túlmént Budapest határain és az egész országot átölelte. Ady, Móricz, Babits, Kosztolányi Tóth Árpád, Juhász, Tersánszky nem a budapesti élet, hanem a bárhol élő ember teljes lelki életének feltárója.”<sup>129</sup> A nagyvárosi líra művelői nem előkészítői a modern költészetnek, pusztán körülményeket teremtenek egy egységes magyar irodalom számára az opposzió felmutatására, hogy az abban foglalt tarthatatlan ellentmondás érvényét veszítse, s ily módon egy nagyobb egész felől szemlélve a nagyvárosi irodalom elkülönítése fölöslegessé váljék. Ha azonban valóban széles kontextusról, nem pedig lineáris hatásfolyamatról van szó, Budapest nem csupán szemléletet, hanem komplex teret adott az alkotók számára, melynek nem mintaadó formái, inkább folyton elmozduló mintázatai voltak.

A nagyváros mint új környezet hatással volt az alkotókra, akik passzív félként kellett hogy szemben álljanak az e hatás keltette kihívással. Márpedig a fent is elősorolt művészek legalább annyira alakítói, mint szemlélői voltak az urbanizáció századeleji folyamatainak. A jelek mentén olvasható város kapcsán a 20. század lírai modernsége több olyan szöveget is kitermelt, amely nem a központi helyzetben létező terek világának szenteltek figyelmet. A város a modern irodalom számára többféle alakban jelentkezett témaként, de a tér megtapasztalásának kitüntetett térperspektívái részben az eltitkolt, mégis használatban lévő, mindennapiságuk miatt háttérben maradó, ugyanakkor kiiktathatatlan helyek felfed(ez)ésére is ráirányultak. Babits *A világosság udvara* című versének kiemelt szerepet tulajdonított, többszöri átrendezés után is beválogatta sokáig érlelt első kötetébe, amit aligha igazol vissza a mű témájának jelentősége. A Kosztolányival és Juhász Gyulával folytatott levelezés tanúsága szerint<sup>130</sup> *Lichthofként*

<sup>128</sup> KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Gondolat, Budapest, 1980<sup>2</sup>, 380.

<sup>129</sup> *Uo.*, 380–381.

<sup>130</sup> „Az egyikhez jegyzetet kell csatolni; ez a régebbi Lichthof. Tudom, hogy a vers tárgyilag mily abszurdum” [...] A stílusban, irányban találok valami újat, amit meg akarok Önnel ismertetni... ne a tárgyát, csak az előadási modorát ítélje, ha olvassa.” BABITS Mihály *Levelei 1890–1906*, s. a. r. ZSOLDOS Sándor, *Historia Litteraria Alapítvány – Korona*, Budapest, 1998, 112., 162. KOSZTOLÁNYI Dezső *Levelezése, I., 1901–1907*, szerk. BUDA Attila, Kalligram, Budapest, 2013, 419, 453., 487, 492. Kosztolányi egy levelében szintén utal véleményére a verssel kapcsolatban, ez azonban nem maradt fenn vagy mindezidáig nem került elő: *Uo.*, 528.

hivatkozott alkotás ebben a pesties-németes szóhasználatban sose nevesíti tárgyát: a címben jelölt hely és a lassan kibontakozva leírt építkezés megnevezése magának a költőnek is állandó dilemmát jelentett, miáltal végül a körülményességgel is megvádolható körülírást választotta, mégis mindvégig ragaszkodott antológia- és kötetbeli publikálásához. A nyelvi regiszter megválasztása beszédes lehet a tekintetben, hogy Babits nemcsak a címből, de a vers szövegéből is eltávolította világítóudvar megszokott, idegen hangzású megnevezését („német szóval, mely be sem megy / versembe”), ezzel a denotáció nyilvánvaló ismerőssége helyett a jelentés elbizonytalanítására helyezte a hangsúlyt. A *lichthof* nyelvi idegensége az épületben betöltött szerepére is rávilágít: szükséges, mégis szégyellnivaló darabja a városi létnek, melyhez ráadásul az emberi lakozás „fonákja” is társul, a ház és lakóinak eltitkolt „visszájának” metonimikus viszonya alapján:

Ismeritek a bérházak fonákját,  
mely valamely üres telekre hátall,  
a függőlegesen leszelt tetővel  
– akár az utca hasadt volna szét –  
a nyirkos aljat s lépcsős tűzfalat,  
s köztük a puszta, sápadt, síma sárgát,  
amelyen nem fog semmi napsugár,  
s a szomszéd ház egyenes árnyékának  
éles vonala elomlik, elolvad?

A Kiss József-féle *Tűzek* című vers megidézése<sup>131</sup> a fény beáramlását lehetővé tevő szöglet és a bérházak közé be nem hatoló nap helyett a hely színéből („sápadt, síma sárgát”) vonja el a világlás (vagyis a kétféle értelmű *világ*ot teremtés) lehetőségét. De sem a művileg létrehozott festék, sem az építményrész megnevezésében felbukkanó jelenség (*tűzfal*) nem ad fényt, felépítése okán inkább elzárja azt. Ennek a sötét helynek a konstrukciója fenntartja ugyan a nyitottság potenciálját, de teljességgel iránytalanak és funkcióját vesztettnek mutatja be az ablakokat, melyeken keresztül épp a fény nem hatol be az házba:

Ismeritek a négyszög-mélyedést  
a hosszú, keskeny, apró ablakokkal,

<sup>131</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 126.

melyeknek barna, szűk keretjei  
 egymás fölé ritkásan sorakoznak?  
 Ismeritek zugán a tört árnyékot,  
 hová lihegve jönnek meghűsülni  
 az utcakölykök nyári délután,  
 akik kiszedték a kerítés lévét  
 s gazos tagon métázva gondtalan,  
 kalap hiján a nap fejükre tűzött?  
 Ismeritek az árnyas mélyedést,  
 hol egymagában, hűsebb alkonyattal  
 lábat emelt s usgyé! a kóbor eb!

A folytonosan a negativitás jeleivel (*fonák, mélyedés, árnyék*) leírt hely és a visszatérő formula (*Ismeritek*) valamilyen bizonyosságra (a tudás meglétére) támaszkodó igénye kiegészíti egymást, a rút mint a vers – kézenfekvő értelmezései szerint – fő, Baudelaire és a nagyváros ihlette témája is efféle hiányként értendő: „A vers tárgya első meggondolásra mintha igazolná azokat, akik viszolyogtató naturalizmust vettek csak észre benne. Egy XX. századi bérház személtlerakodó helye, vakudvara a nagyváros halmozódó salakjának képzetét kelti.”<sup>132</sup> A Rába által használt szóban rejlő deficiencia (*vakudvar*) a hely eredendő negativitására mutat rá, mely Babits versében nem annyira tematizált jegye az épületnek, hanem a szignifikáció egyik eljárás módja is. A negyedik versszak elején épp a latin kifejezés metaforikája és érvelési hibaként való retorikai alkalmazása indokolja a jelentésépítésnek ilyen meggondolását.

Mégis mi készthette Babitsot arra, hogy ezt a versét kiigazított címmel megtartsa a *Budapesti képek* ciklusból (melyet épp minőségi okokból nem tartott méltónak publikálásra),<sup>133</sup> miközben maga is elég ambivalensen viszonyult hozzá? A válasz nem az alkotói szándék felkutatásával egyezik, hiszen a lírai beszélő maga hozza mindezt szóba a zárlatban:

Miért mondám el ezt? Nem is tudom,  
 csak gyakran oly nyomasztón jut eszembe,  
 ha járok a bérházak folyosóin  
 s kinézek holmi keskeny ablakon, –

<sup>132</sup> *Uo.*, 125.

<sup>133</sup> SIPOS Lajos, *Babits Mihály pályakezdése és A Holnap irodalmi mozgalma*, Kortárs 2009/3., 85.

s nem tehetém, hogy egyszer el ne mondjam –  
Mi van benne? Mi bánt úgy engem benne?

A záró kérdések ugyanis nem csupán arra vonatkoznak, miért is lehet releváns a téma a költői alkotás szempontjából, hanem hogy az érzetek összességéként célba vett hely milyen zárt teret határol be, és ezek után jelent-e valamit az ént nyomasztó ráébredés és érzéki emlékezés szintjén. A „Mi van benne?” hívja létre a „Miért mondám el ezt?” dilemmáját, de a határozószó a konkretizációt követi és a tárgyiasságot mutatja fel, amit nem a válasz, hanem a lokalitás anyagi feltételrendszere ragad meg és követel ki („nem tehetém, hogy egyszer el ne mondjam”). A nagyváros poetizáltsága a materiális hely felfedezésében válik el a korábbi alkotói szemlélettől, ahogy Rába is felismerte a konkrétumokban való lehorgonyzás jeleit: „Babits, a tárgyas költő, elsősorban a nagyvárosi objektumok személyiségformáló jegyeit eleveníti meg, tehát nem rajzol jellemképet, mint például már Arany az *Öreg pincér*-ben vagy a *Hírlap-áruló*-ban, s nem is választja szét a zajló élet leírását az utána következő bölcsekedéstől, miként Vajda (*A Köröndnél*) teszi, akárcsak természeti tájfestésében.”<sup>134</sup> A líratörténeti elmozdulásként is értett városfelfogást érintő váltás hangsúlyozása a modern nagyváros adta észlelési képességek átalakulását is magával hozza. A látvány és az azt lehetővé tévő fény, illetve annak hiánya a városi tájhoz nem rendel példázatos mozzanatokot, ugyanakkor az érzékek felől fenntartja és kiszolgálja a humán távlat értékkelő rendszerét. Pedig a világosság olyan nagyvárosi érzetfolyamhoz tartozik, mely a közvilágítás éjszakai rendszeréhez, a megváltozott érzékelési szisztémákhoz<sup>135</sup> csatlakozva tölti be szerepét, ahol az árnyékot nem feltétlenül hiányként, de a fény szükségszerű velejárójaként is felfoghatjuk:

Lucus a non lucendo – mert valóban  
a világosság nem hatott ide  
s mélyét nem érte soha napsugár,  
csak oly kevéssé mint a kútak mélyét,  
csak peremén vetett rövid szegélyt  
napszak szerint, felváltva, más falára.  
Mélyén tojásbéj, váza cserepe,  
csont, konyharongy, üvegnyak, toll, szemét

<sup>134</sup> RÁBA, I. m., 125.

<sup>135</sup> Alexandre MÉTRAUX, *Lichtbesessenheit, Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu = Die Großstadt als Text*, szerk. Manfred SMUDA, Fink, München, 1992, 20.

és ujságfoslány, széttépett levél  
– ki tudja kinek az írása rajta? –  
szüz összevisszaság között hever  
szemtől bizonytalan időre rejtve.  
Mert bárha néha, lakomák után  
egy kábult fej és felkavart gyomor  
émelygésében frissebb légre vágyva  
kinyitná rése homályüvegét,  
tekintete idáig el nem érne,  
sötétben veszne el e szurdokalj.

A felstilizálás, a tárgyakban rejlő magasztos jelentés kibontása nemcsak az újholdas értelmező számára adódik példaként, a hely mégsem a tudat számára szolgál analógiaként, a lichthof, mely fényt nem ad, hanem egyenesen a sötétet gyűjti be, a tárgyak elkülöníthetetlen konglomerátumára, nem pedig kivehető részekként megjelenő világára mutat rá. A megnevezés és nem a látás konstituálja a tárgyak világát, a konkrétumok anyagiséga az elfeledett, szükségtelen dolgok halmazával kapcsolatban érzékelhetetlen marad. Az összevisszaság, mely érintetlenségében egyszerre magasztos és hiányos (mivel terméketlen) nem a jelképileg összeálló tudattartalmakat hívja elő, megmarad az érzékelés, sőt a zsigeri reakciók („kábult fej és felkavart gyomor”) primer tapasztalásának szintjén. Ezért is érthető a kritika, mely Rába versértését ezen az alapon marasztalja el, a homályüveg aktuális homályossága, nem pedig szimbolikus átvitele mellett érvelve.<sup>136</sup> A tudati tartalmak objektiválása pedig azon az alapon sem igazán tartható fenn, mely az Eliot költészetével kapcsolatos érvekkel helyezi szembe Babits líráját. Ahogy az előző fejezetben hangsúlyoztam, az angol költőnél sem feltétlenül a tárgyak jelölőfunkciója dominál a városkép kialakításakor. Külső és belső kontrasztja a rútat előtérbe állító Babits-versben olyankor bicsaklik meg, amikor nem a jelkép logikájának megfelelően működik a poétikai megragadás.

A második versszak az építkezés folyamatát bemutatva a konkrét tárgyi szerkezetalakítást a Babitsnál később is fontos szerepet játszó halmozás retorikájával éri el, a konkrétum és a másodlagos jelentés egymásba játszása helyett a szavak jelentés- és hangzásbeli idegenségével szakítva meg a szövegértés magától értetődő alakulását:

---

<sup>136</sup> VIDA Gergely, *Babits Mihály: A világosság udvara. Metaforikus értelmezés = Változatok a modernitásra. Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. GINTLI Tibor, Anonymus, Budapest, 2001, 118–133.

Jöttek egy reggel hosszú mérőfával,  
 spárgával, léccel; – ástak, kerítették  
 s meg' méricsélték; póznát vertek szerte  
 s táblát aggattak: „Bemenet tilos!” –  
 Majd újra jöttek malterrel, kalánnal,  
 téglával és szekérral: ástak, raktak,  
 fából nagy állványokat eszkábáltak,  
 léces hágókat, deszkaemelettel,  
 azon dongott sark, csoszogott papucs,  
 nyikorgott a talyiga kereke;  
 görrent a csigás téglameelőgép  
 s párosan hordta piros útasát, –  
 Majd szűnt a munka; nyult a téglamű  
 csokrot s fedélt nyert; eltisztult az állvány,  
 leszállt a hágók kettős emeletje,  
 deszkánként hordta hosszú tengely el –  
 és meztelen maradt egy friss uj háznak  
 még szűziesen fehér homloka.  
 Száradt a ház. A lakók beköltöztek,  
 uj számozást kapott az utcásor  
 s a mélyedést mindenki elfeledte.

Ahogy épül a ház, a struktúrájának megfelelően felismerhetővé válik az épület alakja. A fokozás és halmozás alakzata mellett az épület látványáról kevésbé van itt szó, az emberi testhez is odakapcsolt fejlődés rövid predikatív szerkezetei a munka szabatosságát allegorizálják inkább, mintsem a belsőleges, tudatszerű szinten zajló folyamatokat jelképeznék. Líratörténeti szerepe ugyanakkor Rába ítéletének megfelelően eltagadhatatlan: „*A világosság udvara a nagyvárosi képek* prototípusa: a szokatlan, új, szimbolizálható jelenségek fölfogásának irányában, a tarka természetté összeálló, nyers és lelki kontrasztokat kifejező előadási modorban, valamint a kivetített (exteriorizált) és megelevenített (interiorizált) érzékelés *stílusában* talált *valami újat*, amit Juhással szeretett volna észrevétni.”<sup>137</sup> E kettősség helyett

---

<sup>137</sup> RÁBA, *I. m.*, 130.

azonban érdemes a költemény konkretizáló, érzékekre hivatkozó reprezentációs gyakorlata, és azt felerősítő nyelvi-retorikai megoldások felé fordulni. A városnak mint közegnek az alakuló szerkezete lesz az, ami először olvashatóvá, vagyis jelek által hozzáférhetővé teszi a teret, ami a helyek abszolutizálása helyett a lokális perspektíva többrétűségére alapoz. Ezért maradhatott Babits kötetének darabja e költemény, mert minden alkotói kétség ellenére képes volt megmutatni, miként formálja a városról kialakított képet az idegennek számító környezet kikényszerítette szemléletmód.



## Táj(kon)figurációk

## A táj ter(mészet)e

A kultúra és irodalom metszéspontjában magától értetődően elhelyezhető diszkurzusszituáció számára tájkép és tájleírás, képleírás és retorika viszonya, illetve a magyar nemzetfogalom erősítésében szerepet játszó sajátos tér reprezentációja egyaránt túlon túl ismerős, s mint ilyen, teoretikusan igencsak reflektálatlan. Az ismerős, az azonos kéznéllevősége ugyanis rutinszerű megközelítési lehetőségeket tár elénk, ahol a biztos tájékozódási pontoktól való eltérés fel sem merülhet. A kartográfia retorikájával élve: a fehér foltok állítólagos feltérképezése bizonytalanságban hagyja a felfedezőt, aki ahelyett, hogy megtenné a fáradságos utat az ismertnek kikiáltott terelemekhez, inkább helyben marad vagy egyéb tájak felé veszi az irányt. Az ismerős ismeretlenségének felfedése azonban az egy helyben topogás álságos biztonságát és a szokatlan felé törekvés izgalmát egyformán magában hordozza, amennyiben a már feltárt helyeken új útvonalakra és kereszteződésekre irányítja a figyelmet. Az aktív érdeklődés miatt a megrögzött sémák szétbontásakor átrendeződő virtuális terep köztes formákban, különös konfigurációkban szálazódik újra, idegen textúrákat szöve a konvencionális jelentések köré. A kérdésirányokba be nem vont, mert túlon túl ismerős válaszokkal körülbástyázott téma újbóli vallatása persze nem mindig szolgál eredménnyel. Ha azonban a kínálkozó lehetőség motivációit is játékba vonjuk, és a tárgy hallgatólagos ismertségét szemügyre véve kiderül, nem is igen feltárt régióról van szó, akkor az elcsépeltnak ható téma igencsak beszédessé válik: nemcsak magáról, hanem érdeklődésünk háttéréről is sokat árul el.

A tájleíró költemények folytonos határátlépést valósítanak meg a képek és szavak birodalma között. Olyannyira, hogy megközelítésükkor nem szokatlan a határok törlése vagy semmibe vétele sem. Az „esztéta vers” típusa kapcsán Komlós Aladár például könnyedén azonosítja a képzőművészetet az irodalommal: „Az élet kiszámíthatatlan gazdagsága itt a részletek impresszionisztikus szokatlanságában nyilvánul meg; a vers egésze képcsarnokok nyugalmát leheli. Egy-egy *Kosztolányi*-versről az az olvasó érzése, hogy fel lehetne akasztani a falra.”<sup>138</sup> A festészet azonosítása az irodalommal azonban éppenséggel a lehetőségfeltételekkel való számvetést kerüli meg. Az ún. stíluskorszakok irodalmi importja nem feltétlenül vet számot az irodalom materiális és mediális alapjaival, s a fogalmiság *sensus communis*a segítségével mossa össze kép és írott szöveg világát. A tájleíró költemény bevett

<sup>138</sup> KOMLÓS Aladár, *Az új magyar líra*, Pantheon, Budapest, é. n., 204.

kategóriája alá a legreflektálatlanabb előfeltevések sorakoznak fel, melyek a benyomások közvetlen rögzítését az élmény és az ábrázolt táj azonosításának fokozatai alapján rangsorolják. A közelmúltból hoznék példát egy elhatárolási kísérletre, amely a *Medáliák* 3. szakaszánál a hagyományos tájversektől való eltérések kifejtése kapcsán azok jellegzetességeit hangsúlyozza: „Nem arról van szó, hogy a költő lát vagy látott valamilyen tájat, s arról, amit látott, a riporter precizitásával beszámol. A tájleírás négy sorba van sűrítve, a látvány elkülöníthető alkotórészeit mellérendelten egymás mellé, fölé, alá helyezi a költő. Mintha egy puzzle-t rakna ki. Részletezés helyett a jelzés, utalás megoldásával él. Ilyen szűk terjedelmi keretek között nem is tehetne másként. [...] Inkább rajz lenne ez, finom tollal megrajzolt vázlat, ha képzőművészeti alkotásnak képzeljük el, mint festmény.”<sup>139</sup> A szó és kép közti határátlépés itt azáltal valósul meg, hogy a határ eleve nem jön számításba, jóllehet az elkülönítés bevallottan a nyelvi artikuláció hangsúlyossága miatt megy végbe. A képzelőerő működése azonban kipótolja az események mimetikus hiányosságait, s ennél fogva a vers erényei helyett az olvasó előfeltevéseire irányítják a figyelmet. A tájleírás ekképp olyan hallgatólagos konvenció, mely a befogadói elvárások számára viszonylag jól körvonalazható feltételeknek felel meg. A tájleíró versek azonban sem alakulástörténeti vetületükben, sem a szerkezeti alkotókra fókuszáló meghatározásokban nem formálnak megfelelő alakzatot, ez a feladat tehát továbbra is adott, s jobbára emez információs hézagok indirekt utalásai alapján végezhető fel.

A modern költészet vizuális artikulációjának kiemelése a recepcióban és a versekben is egyaránt központi kérdés. A korai modernség az irodalom képi világának erősítését is magával hozta. Az esztétizmus képi orientációját támasztja alá, hogy „a teljes költeményt vagy szöveget képnek vagy »verbális ikonnak« kezdik tekinteni, s ezt a képet nem képi hasonmásként vagy benyomásként határozzák meg, hanem mint valamely térben lévő metaforikus struktúrát.”<sup>140</sup> A modern európai líra a látás felfedezésével nem annyira a művészi utánpótlást, mint inkább az újfajta költői beszédmódot kívánta létrehozni. A hagyományos érzékelési folyamatok feltérképezésének a felvilágosodás diszkurzív rendszereiben át kellett rendeződnie ahhoz, hogy ne a megszokott közvetítő közegként – és ne is a megszokott hermeneutika modorában – mutathassa fel a lírai megnyilatkozásokat. A romantikus imagináció helyébe lépő vízió ugyan látszólag terminológiai változást jelent, ám az érzékelésre – vagyis annak fiziológiai oldalára – koncentrálnak a modernség szempontjából ez a lehetséges szinonímia elmozdulást is magában foglal: a tapasztalati mező átalakulása nem a képzelőerővel, hanem a vizuális élmény

<sup>139</sup> TVERDOTA György, *A tiszta költészet két változata József Attila lírájában*, Forrás 2005/4., 21.

<sup>140</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 357.

rögzítésének mediális feltételeivel számol.<sup>141</sup> Rilketől a preraffaelitákon és az általuk inspirált viktoriánus költőkön át az imagistákig – akik programjukban a kép egyszerűségét és közvetlen megragadhatóságát hirdették<sup>142</sup> – terjed az a sor, amely a látványosság mozzanataival kapcsolatban jelez hatásokat az irodalmi alakításban. A költői kép azonban nemcsak a festészet analógiáján keresztül lép be az irodalomba, hanem a reprezentáció illuzórikusságának lelepleződése nyomán is. A modern megjelenítés – akár irodalmi, akár képzőművészeti – nem a már látott vagy ismert valóság direkt leképezésére törekszik. Még ha a festmény reprezentációs megoldásaira apellál is, a poétikailag megkomponált kép segítségével sem találhatunk könnyebb módot az értelmezésre, hiszen mindkét médium a nem konvencionális megismeréséhez vezet, egy másfajta percepció tapasztalati mezejét leplezi le.<sup>143</sup> Az átjárás lehetősége adódik mindkét területen a képek számára, ahol a vizuális a verbálisra van utalva, és viszont. A kép ebben az „elidegenítő” pillantásban a reflexivitás kiterjesztésére ad módot, többszörös értelmezésre, így a modernség egyik alappillérenek tekinthető feszültséget, rögzítetlenséget hangsúlyozza az irodalmi szövegben. A képtől a szerkesztés felé (az image-től a montázsig) vezető út nem annyira a kép tagadására, mintsem a kép generálta többértelműsége és a folytonos határátlépésre mutat. A nyelvi-strukturális elemek előtérbe kerülése már magának a költői képnek az inherens tulajdonságait követi, jelesül azt, hogy nem valamely konkrét valóságselem tárgyi megfelelőjeként jelenik meg, hanem újszerű befogadói hozzáállást jelöl ki számunkra. A verbális idegenség nem oldódik fel vizuális azonosításban. A kép alteritása éppúgy hozzátartozik a nyelvi műalkotáshoz, mint a képzőművészetéhez: a költői szöveg szerkesztését érintő változások a kép verbális létesülésében rejlő módok ismeretében jöhettek csak létre.

A magyar költészetéről szóló diszkruzusban kép és szöveg illetén viszonyának feldolgozása sok esetben a stilisztika eljárás módjainak adaptálásával esett egybe. A medialitás fogalma főként annak köszönheti látványos sikerét a kultúratudományokban, hogy képes volt szó és kép viszonyát úgy újrendezni, hogy közben rámutathatott arra, e viszony mindig is kérdésként volt jelen a művészetek történetében. Akár az irodalom megjelenését a képzőművészetekben, akár fordítottját vesszük szemügyre, minduntalan akad olyan kapcsolódás, amely egyedíti egy adott korszakban a mediális transzpozíciók eljárás módját. A retorika például oly módon emeli ki a szóképeket és figurák működés módját, hogy eleve a képi

<sup>141</sup> Vö. Harold BLOOM, *Walter Pater: The Intoxication of Belatedness*, Yale French Studies (50) 1974, 165.

<sup>142</sup> Vö. Ezra POUND, *Visszatekintés*, ford. KAPPANYOS András, *Átjárások* (10) 1997, 87.

<sup>143</sup> Vö. Wolfgang ISER, *Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der Imagistischen Lyrik und in T. S. Eliot's Waste Land = Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, szerk. Wolfgang ISER, Fink, München, 1966, 367–369.

dimenzióhoz fordul segítségül, mikor a „színes beszédet” fordítja szembe a nyelv valamiféle – talán írásbeli vagy épp nyomtatásbeli – szintelenségével.<sup>144</sup> A művészeti ágak közötti közvetítés épp a retorikát is magába integráló stilisztika tárgykörében vált újra rendszerszerűen hangsúlyossá. A stíluskorszakok egymásutánjának rendszerét a 19. század utolsó harmadában felváltotta azok keveredése, ami azután az avantgárd öntematizáló irányzataiban csúcsosodott ki. A stíluskorszakok megállapítása azonban nem azonosítandó a korszakokra vonatkozó kérdésekkel, mivel a stílusirányzatok keveredése jobbra a szemantikai-morfológiai korszakfogalom átörökítését jelentette oda, ahol a periódusfogalom kérdéssé vált.<sup>145</sup> Épp ezért problémás a strukturalista nyelvészet grammatikai megalapozottságú stíluskoncepcióinak alkalmazása az irodalom történeti modelljének kialakításában. Látszólag persze a nyelvi orientáció közös alapot adhat a tudományágak keresztezésére, az irodalom történeti létmódjával kapcsolatban korábban kifejtett dilemmák miatt azonban a korszakjelölőként használt stílusrendszerek csak igen korlátozott heurisztikus értékkel rendelkeznek.<sup>146</sup> A modern lírai képalkotás felvetette – illetve az annak feltehető – kérdés azonban nem egyenlő azzal, hogy milyen vizuális tapasztalattal vág egybe a szóban forgó textus, hanem hogy mi módon sarkallja mediális határátlépésre az értelmezőket, vagyis hogy a költemény miként *teremti meg* a képiség *látszatát*. A kérdés tisztázása során a megidézett képpel és a retorikailag leírható költői képpel kialakított viszony olyan történeti vetületet is felrajzol, melyben a korszak képfelfogása egyedivé válik a látás primer, közvetlen és elementáris tulajdonságainak előtérbe kerülése miatt.

A geometrián alapuló látás- és térélméletek paradigmája cserélődik le a 19. században, amikor az optikai észlelés egyre inkább szubjektivizálódott, s maga mögött hagyta azt az elképzelést, hogy az érzékelés valamiféle külsődleges természeti objektum feltételeinek engedelmessé válna.<sup>147</sup> A fiziológiai alapokra épülő szubjektív megfigyelő létrejötté ássa alá a percepció megrögzöttségeket, a látásnak a látóhoz való odakötése teremti meg egyáltalán azt a(z esendő és megtéveszthető percepció bázisra helyezett) szubjektív teret, amely lehetővé teszi a technikai médiumok számára (a fényképezéstől az impresszionista festészet „ártatlan tekintetén” át a moziig), hogy a valóságot és a látványt egymáshoz végletesen közel

<sup>144</sup> Martin JAY, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, California UP, Berkeley – Los Angeles, 1994, 171–172. (Jay e helyütt W. Steiner munkájára hivatkozva tesz kérdőjeles különbséget a költeményben helyet kapó színek és a retorika színessége között: Wendy STEINER, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relations between Modern Literature and Painting*, Chicago UP, Chicago, 1982.)

<sup>145</sup> Vö. HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitás-tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*. Akadémiai, Budapest, 2003, 35–38.

<sup>146</sup> Elias TORRA, *Exkurs: Stilistik = Einführung in die Literaturwissenschaft*, 113.

<sup>147</sup> Vö. Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 84–114.

helyezhessék. A verbális művészetek éppen ezt a fiziológiai közvetlenséget nélkülözték, számukra olyan technikai megoldások álltak rendelkezésre, amelyek már a romantikával kezdődően ugyan reagáltak a vizualitás eme paradigmaváltására, de a nyelv közvetettségének síkján diszkurzív elmozdulást szorgalmaztak. Az ábrázolástól a kifejezés irányába tett lépések a képhasználathoz való viszonyt írták át. Ennyiben bár csábító a statikus pillantás időtlenségére vonatkozó értelmezői igény, a fiziológia szubjektivitásában rejlő bizonytalanság a látvány tárgyát sem tünteti fel rögzítettként, nemhogy a verbálisan megjelenített képet – annak összetettebb szerkezetéről nem is beszélve.

Hogy az irodalom képesége terén tapasztalható történeti elmozdulást hangsúlyozhassuk, olyan jellegzetességekre van szükség, melyek a modernségnek Crary által vázolt újszerű tapasztalatát nyelvi műalkotásokban is tetten érhetővé teszik. „El lehet képzelni [ugyanis] olyan irodalomtörténetet, amely a metafora viszonylagos hangsúlyossága, illetve struktúrájának változása alapján szerveződne. [...] Ez a változás gyakran a nagyobb fokú a kézzelfoghatósághoz való visszatérést jelenti, természeti tárgyak elburjánzását, amelyek visszaállítják a nyelv részben elveszett tárgyiasságát.”<sup>148</sup> A modern magyar líra képalkotási technikáiban bekövetkezett változást épp a 19. század második felére datálta az irodalomtörténet-írás. A Petőfi-féle eljárásmodok olyan jelentésmező keretei között helyezték el a tájat, amelynek poétikai feltételeit már többen kérdőre vonták, de átfogó kulturális jelentőségét (és annak mediális átfordításait) jobbára csak közhelyek megfogalmazása helyettesítette. A kultúratudományi diszkurzus érdeklődése persze ennek a közhelyesülésnek a folyamatát kell hogy figyelembe vegye, a konvencionális természetkép szövegbeli létrehozása tehát a romantikus lírai tájkép előtérbe kerülésének és elterjedésének kérdését veti fel. Az alapos feltáráshoz szükséges idő hiánya és a kérdésnek jelen szempontból háttérinformációs jellege miatt a hatástörténet reflexív vonatkozásai kerülnek előtérbe. A Petőfi-féle reprezentációs lírastratégiák középpontjában elhelyezkedő alföldi táj a mai magyar konvenciórendszerből kiindulva könnyedén ellenőrizhető a „pusztaromantika” mai konnotációs mezejében. Az 1850-es években feltámadó Petőfi-epigonizmus főként a *par excellence* magyarnak minősített Alföld megverselésében jeleskedett. Irodalomtörténeti örökségként – a városi költészet lassú kibontakozását követően – Ady Endrénél jelenik meg az Alföld provincializmusának antimítosza. Ebben az ellentétes pozícióban körvonalazódik az a perspektíva, amelyben a magyar ugar megjelenítése immár negatív modalitásban valósul meg. Az ellentétesség olyan

---

<sup>148</sup> Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete* = Uő., *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 118.

kulturális potenciált tulajdonít az Alföldnek, mely eladdig csupán affirmatív létezett a Petőfi által magyarosított természetköltészetben, s annak alkotó recepciójában. Mint azonban máshol már igyekeztem rámutatni, az Adynál megjelenő „daloló Páris”-zal szembeállított magyar ugar korántsem marad alul francia példaképéhez képest: a magyar szcenika fenomenális sokhangúsága és sokszínősége szembehelyezkedik a francia közeg monotóniájával. A tematikus szinten körvonalazódó magyarságkép tehát a lírai szöveg fenomenalitásában megerősíti azt a nemzeti identitásképző mozzanatot, amely Petőfinél afféle szubjektív újtásként indult el hódító útjára. Sajátossága ennek az Ady-intermezzónak, hogy a felléptekor többször magyartalannak nyilvánított költő egyre inkább a magyarság paradox igenlésével vált a nemzetfogalom apologétájává. Vagyis az Alföld, a Tisza-part és a véget nem érő síkság egyszer Petőfi által kulturális tényezővé avatott képe Adynál módosított formában ugyan, de tovább erősíti a magyar identitást. S ha nem feledkezünk meg arról, hogy a tájvers Petőfinél is már inkább volt költői túlzás, mint tárgyilagos és közvetlen leírás, akkor az Adynál és egyes nyugatosoknál bekövetkezett műfaji metamorfózist sem lehet a képi elemek festői rendeltetésében tapasztalható bomlásnak betudni.<sup>149</sup>

Az a vers, amely Babits Mihály költészetéből a leginkább előtérbe került a grammatikai-stilisztikai érdeklődésű perspektívában, a tájleírás, a nemzetkarakter és az idegenség nyelv általi megidézése miatt is figyelmet érdemel. Olyan sajátos képleírásként fogható fel ugyanis az alkotás, amelyben a képi reprezentáció és ennek nyelvi artikulációja között produktív kapcsolat alakul, s amely afféle képeslapként<sup>150</sup> mutatná be a távoli tájak és kultúrák helyzetét. Már a nyelvészeti indíttatású megközelítések is a vizualitás és nyelviség kontextusában előtérbe állították e verset,<sup>151</sup> de annak kérdését, hogy mi módon erősödik a tájleírás nemzetkarakterológiává, nem igazán hangsúlyozták. Olyan imagológiai vizsgálat elvégzése volna itt szükséges, mely ebben a lírai „kivetítésben” a tájat és a népet egymáshoz volna képes viszonyítani. A mediális átvitelek hangsúlyozása segítségére lehet mind a nyelvészeti, mind az irodalmi, mind pedig a kultúratudományos megközelítésnek. Az első versszak azonban olyan poétikai, retorikai és szemantikai összefüggésrendszert hoz játékba, mely erősen támogatja a megidézni kívánt látványiságot:

Spanyolhon. Tarka hímü rét.

<sup>149</sup> Amint erre egy újabb Tisza-monográfia utal: SZELI István, *Tájkép- és portrénévázlatok Zenta honlapjára*, Forum, Újvidék, 2004, 17.

<sup>150</sup> Vö. RÁBA, *I. m.*, 168.

<sup>151</sup> J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Akadémiai, Budapest, 1965, 69.

Tört árnyat nyujt a minarét.  
Bús donna barna balkonon  
mereng a bíbor alkonyon.

A Horváth János által „tájstílus”-ként azonosított „tájhangulatok sorozata” nem pusztán átvétel, hanem „a stílust jellemző fővonások megérezése által igazi költői eredetiség”.<sup>152</sup> Az alliteráció nem csupán hangsúlyoz, de a mély hangrendű szavak, illetve a nazális hangok koncentrációja miatt a megidézett kultúrához kapcsolt nyelv is szerephez jut. A táj hangulatát így a látványelemek vagy az ezeket jelölő hivatott nominális szerkezetek „festőisége” adja, hanem a épp a spanyol nyelv vokális imitációja. Kép és hang ennél fogva egymást erősíti a reprezentáció érdekében, és épp ez az, ami hiányzik a vers további szakaszaiból:

Olaszhon. Göndör fellegek,  
Sötét ég lanyhul fülleteg.  
Szökőkút víze fölbuzog.  
Tört márvány, fáradt mirtuszok.

Göröghon. Szirtek, régi rom,  
ködöt pipáló bús orom.  
A lég sűrű, a föld kopár.  
Nyáj, pásztorok, fenyő, gyopár.

Svájc. Zerge, bércek, szédület.  
Sikló. Major felhők felett.  
Sötétzöld völgyek, jégmező:  
harapni friss a levegő.

Némethon. Város, régi ház:  
emeletes tető, faváz.  
Cégérek, kancsók, ó kutak,  
hizott polgárok, szűk utak.

---

<sup>152</sup> HORVÁTH János, *Babits Mihály*, *Studia Litteraria* 1967, 10.

## dc\_2033\_22

Frankhon. Vidám, könnyelmű nép.  
Mennyi kirakat, mennyi kép!  
Mekkora nyüzsgés, mennyi hang:  
masina, csengő, kürt, harang.

Angolhon. Hidak és ködök.  
Sok kormos kémény füstölög.  
Kastélyok, parkok, labdatér,  
mért legelőkön nyáj kövér.

Svédhon. Csipkézve hull a fjord.  
sötétkék vízbe durva folt.  
Nagy fák és kristálytengerek,  
nagyarcu szőke emberek.

Babits persze nem ábrázolás- vagy érzékelésetztétikai indíttatásból folyamodik a Rába György által is „lírai festmények”-nek nevezett versek mediális transzformációihoz. A „tükrözés”<sup>153</sup> vagyis a megjelenítés lehetősége éppen ezért nem valósul meg: a szerkesztésmód, a stílári alakítás nem felidézni, csupán utánalkotni képes a nemzeti karakterjegyeket, ráadásul épp azokat, amelyek nem feltétlenül egy táj, hanem a berögzült viselkedésformák és kulturális sztereotípiák következményei. A vizuális elem így valóban nem annyira középponti helyzetű, mint azt korábban sugalmazták, ám helyét nem veszi át más, ennél fogva csupán mediális feltételezettsége válik hangsúlyossá, mikor is a verbális és a vokális közegekkel együttesen a látás lírai lehetőségei („tárgyasítása”) helyett egy esztétizáló, mert az érzékelés alaptapasztalatait újragondolni igyekvő törekvést aknáz ki: „Nem a kép és a szó különbségének megfogalmazása izgatja, hanem éppen fordítva, az érzékelés sokoldalúságának megértése, a benyomások újfajta, komplex összekapcsolása érdekli szenvedélyesen. Nem véletlenül ír önálló tanulmányt 1909-ben egy másik érzékelési tartomány jelenségeiről, a szagokról és az illatokról, melyeknek egyenesen művészeti legitimációját szeretné elérni azt állítva, hogy a szaglás is a látáshoz és a halláshoz hasonló, kifinomult érzékelés, és hogy a szagoknak is lehetne művészi kompozíciót, esztétikai jelentést adni.”<sup>154</sup> Az a fajta „világ szem”, melyről Rába György szól a

---

<sup>153</sup> RÁBA, *I. m.*, 169.

<sup>154</sup> KELEVÉZ Ágnes, *Hegeso sírjától Beardsley önarcképéig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*, Vigilia 2008/2., 97.



költemény zárlata kapcsán,<sup>155</sup> épp ezért csupán fenomenális szinten válik passzív befogadóvá, hiszen a versbéli láttatás során a tematizált én éppen az áttekintés mindent magában foglaló teremtő gesztusa nyomán volt képes a vágyott egészet inkorporálni:

Ó mennyi város, mennyi nép,  
 Ó mennyi messze szép vidék!  
 Rabsorsom milyen mostoha,  
 hogy *mind* nem láthatom soha!

A nyelvi artikuláció mediális feltételei olyan képszöveggként mutatják fel a képleírás eme sajátos megnyilvánulását, amely nem a vizuális jelek inkovációját, hanem azok kontextusának kihasználását valósítja meg: „A vers olvasója szélső helyzetben találkozik az entitásmegnevezésekkel: nem egyedi, azonosított dolgokról van szó, hanem a teljes kategóriáról vagy nem specifikált példányokról. Az entitásfogalmak összekapcsolódnak a befogadásban, de nem elsősorban a felsorolás jellegű egyszerű kapcsolatos mellérendelés, hanem a fogalmak asszociációs érintkezései, a kiterjedő aktiváció révén. Ez a nyelvi eljárás a konceptualizációra irányítja a befogadó figyelmét, ezáltal a megismerhetőségre. Az így megértett vers nem az »elvágódás« sóhaja, hanem a világ megismerhetőségének kétségbe vonása, a nyelvi kifejezések, az általuk előhívott fogalmak és az előhívó beszélő kölcsönviszonyában.»<sup>156</sup>

Nem véletlenül alakult ki tehát az az irodalomtörténeti elgondolás, amely szerint a tájleírás képi és vizualitást idéző mozzanatai egyfelől a bensőségessé és külsődlegesség összevetésére adnak alkalmat, másfelől pedig a bölcséleti költészet számára adnak egyszerre alapot és egyensúlyt. A 19. században elsődleges magyar tájjá emelt Alföld a 20. században nem pusztán antimitoszként, de továbbélő, ugyanakkor alapjaiban módosuló toposzként is jelen volt. Juhász Gyula több olyan verse bukkan fel gyakorta legalább említés szintjén ebben az összefüggésben. Akár a *Tiszai csönd*, akár a *Tápai lagzi* kerüljön szóba, a költésztörténeti helyzet és a stiláris sajátosságok egyaránt fontos szerepet kapnak az értelmezés folyamatában. Az Ady-féle jellegtelen „ugar”-létmód viszonyában és a Petőfinél megismert mozgalmas pusztai helyzetképekben egyaránt osztozik ez a lírai formáció. A Vajda János-i tájköltészet hosszabb idézése már azért is indokolt, mert leginkább az ott tapasztaltakhoz hasonlítható a

<sup>155</sup> RÁBA, I. m., 170.

<sup>156</sup> TOLCSVAI NAGY Gábor, *A nyelvi megalkotottság eszméje a Nyugat első korszakában*, [http://mta.hu/fileadmin/I\\_osztaly/eloadastar/Tolcsvai\\_Nyugat.pdf](http://mta.hu/fileadmin/I_osztaly/eloadastar/Tolcsvai_Nyugat.pdf)

Juhász-féle vizualizáció. Az említett két vers egyszerre hozza működésbe a nyelv hangzó és hangzást felidéző képességét, miközben egy újabb mediális átfordításként a látványelemek ezzel sokszor ellentétes hatását is ezek mellé rendeli. A külső–belső-oppozícióból levezethető „gondolati mélység” is épp e viszonylatban válik érzékelhetővé, hiszen az objektívnek tételezett tér leírása ellentétes a belőle kiolvasható jelentéssel. Márpedig a negatív asszociációkat keltő retorika tehető felelőssé a poétikai tevékenység szélesítéséért.

Az Alföld lírai reprezentációi között érdekes helyet foglal el a sokat emlegetett voltaképpen tematikus metszéspont: Juhász Gyula 1912-es költeménye, a *Magyar táj, magyar ecsettel*. Érdekes, mert abban a folyamatban helyezkedik el, amely a 19. századi természetlira konvencióinak felbontásában érdekelt, de ezt sajátosan egyrészt általánosítással („magyar táj”), másrészt grammatikai és szemantikai konkretizálásokkal (tájnyelvi szavak, kiejtésbeli alakváltozatok és a Tisza emlegetése), harmadrészt pedig mediális transzpozíciókkal kísérletezve éri el. A festőiséget és vizualitást olyan megtévesztő módon képes megjeleníteni, hogy a vers befogadástörténetében jobbra csak tematikus trivialitások visszhangozásával találkozunk. Egyik monográfusa szerint: „az egész vers nem más, mint egy álló kép, melyre mozdulatlan tespedtség telepedett, az elmaradt, kultúrátlan magyar vidék csöndje.”<sup>157</sup> Persze innen már csak egy lépés az Ady-féle „komp-ország”, ám szempontunkból jelentősebb, hogy a sokat idézett vers jobbra csak címe alapján azonosítható recepcióval büszkélkedik. A táj és lélek korrespondanciájaként (Komlós Aladár kifejezése) értett költemény egy későbbi monográfiában például nem is kerül elő.<sup>158</sup> A mű így nemcsak témájában, hanem létében is közhellyé vált: a magyar identitás kiválasztott jellegzetességeit impresszionisztikus-festői eszközökkel bemutató paratextus lett belőle. A poétikai megalkotottságot nem firtató, jobbra csak a címet visszhangzó fogadtatás indirekt jelzése annak, hogy a szöveg unalmas ismerősége nem terjed ki az alkotás jelentéskonstituáló rétegeinek felfedezésére. A Tisza mint toposz túlságosan könnyen adódott az értelmezők számára mint a magyar táj reprezentánsa (s ezt persze erősíti a Petőfi-féle poétikai konstrukció, valamint maga a cím is), de az ábrázolás hogyanjának címben jelölt eszköze (ecset) és a megjelenítés módja közötti feszültség homályban maradt. Kivétel azonban – mint máskor is – ezúttal is akad. Több stilisztikai elemzés után – melyek jó része az irodalomoktatás segédanyagaként jelent meg, vagyis afféle szemléltető anyagként az amúgy fennálló közoktatási materiális kánont kiszolgálva<sup>159</sup> – Kiss

<sup>157</sup> KISPÉTER András, *Juhász Gyula*, Művelt Nép, Budapest, 1956.

<sup>158</sup> VARGHA Kálmán, *Juhász Gyula*, Gondolat, Budapest, 1968.

<sup>159</sup> Vö. pl. HÁRS György, *Magyar táj magyar ecsettel = 99 híres magyar vers*, Móra, Budapest, 1994, 294–298.; ALFÖLDY Jenő, *Versek és elemzések*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995, 73–78.; APÁTI Lajos, *Juhász Gyula: Magyar táj magyar ecsettel*, Magyarantánítás 2004/2., 15–18.

Ferenc alapos interpretációt jelentetett meg a szóban forgó költeményről.<sup>160</sup> Ez a megközelítést – bár eleve az elemzések korabeli sokaságát látva kissé szkeptikusan – a jelentéskánon számára mégsem vált meghatározóvá. A tájköltészet kategóriája ugyanis a fent jellemzett okok miatt túlságosan is ismerősnek bizonyult az irodalomtörténeti érdeklődés számára, ekképp minden alapossága ellenére sem tudott olyan távlattal szolgálni, amely a tanulmány címében jelzett modern tapasztalatot a tájköltészet kivételezett jelölőjévé tette volna.

A megjelenített hely topografikus kijelölése hagy némi kívánnivalót maga után. A Nyugatban megjelent közlés aláírása szerint Szegeden született vers fenomenális struktúrájában a címen és az utolsó zárójeles (költőietlen) versmondaton kívül nem utal semmi a magyar táj festői reprezentációjára. A festőiség megidézése olyan homályos fogalmak közbejöttével történik meg, mint például a belső és külső táj megfeleltetése, a hangulat szófestő eszközei vagy a színek tobzódása. A legközvetlenebb tipografikus elrendezésre, valamint a magyar ecset és magyar szem egymással nem teljesen megfeleltethető szerepeltetésére nem vonatkoznak az értelezői kérdések. A túl könnyen adódó válaszok (melyek – láthattunk – inkább táplálkoznak tematikus-költészettörténeti sztereotípiákból, mint a szöveg olvasásából) nem veszik a fáradságot ahhoz, hogy a kliséktől eltávolodjanak. Érdeemes szóba hozni ismét Gottfried Benn *Líraproblémák* című előadását, ahol két olyan tipikus költői gyakorlatra is bukkanunk, amely előkerül a Juhász-vers befogadói gyakorlatában. A táj és belső költői alkat azonosítása mellett érdemes a színek halmozásának kritikáját felelevenítenünk, mely Benn epés megjegyzése szerint inkább az optikus érdeklődési körébe, mintsem lírai kifejezésmódhoz való.<sup>161</sup> A színek kavalkádja kapóra is jön az impresszionisztikus stílusfelfogás terjesztésében érdekelt számára, ám Juhász Gyula kapcsolata a festészettel és több ekphrasztikus alkotása nem feltétlenül támasztja alá ezt a direkt kapcsolatot. A Gauguin-kiállításért lelkesedő költő, ki barátja volt Gulácsy Lajosnak több képzőművészeti témát is verse tárgyául választott,<sup>162</sup> a tájképet nem a magyar vidék képzőművészeti megjelenítésének hagyományában igyekezett megformálni. Minden festőkkel vagy festménnyel kapcsolatba hozható verse a modern, de már nem a plein air vagy az első impresszionisták modorában alkotó művész csodálatáról tanúskodik, épp ezért a Tisza sajátos reprezentációjának romantikus eredője nem tételezhető fel a pozitivistá életrajzi érdeklődés számára sem, sokkal inkább a már említett költészettörténeti kapcsolatokon keresztül érvényesül nála.

<sup>160</sup> KISS Ferenc, *A modern tájvers születése* = Uő., *Interferenciák*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 22–41.

<sup>161</sup> BENN, *I. m.*, 956.

<sup>162</sup> PÉTER László, *Gulácsy Lajosnak*, *Tiszatáj* 2003/4., diákmelléklet, 29. skk.

Ha szigorúan a költeményt magát nézzük, akkor elsődlegesen – habár közvetlenül, az olvasói percepcióban, amely inkább elvonatkoztatás eredménye – a betűk fehér lapon betöltött helyzetére kellene koncentrálnunk. Az inszcenírozott látvány, mely egyszerre közvetlen (mert élénk tárul) és közvetett (mert a „magyar szem” látómezejében tárul elénk), csak másodlagos ebben a mesterséges közvetlenségben, de a fenomenalításban megjelenített képi illúzió ellenében hat. Ha kissé erőszakoltan, de plauzibilisen a tükör egyszerre utópisztikus és heteropisztikus sajátosságát<sup>163</sup> látjuk meg a költői műalkotásban is, akkor a szonett tipografikus elrendezettsége és a szöveg lehetséges értelme közötti feszültséget játékba hozva szöveggép és a szöveg generálta kép közötti eltérések fontosságára lehetünk figyelmesek. A lírai médium mint jelentéseket generáló másféle tér (hol csupán fehér alapon fekete betűk vannak, mégis jelentések illúzióját vetítik elénk) olyan üzenetet hordoz, mely maga is médium, nemcsak az üzenetnek, de saját terének mediális feltételezettségét is képes színre vinni. Ily módon, amikor a vers tematikus szcénájában a kép megfestésének természeti aktivitását (az alkonyat az, aki fest) az esetleges kontempláló tekintet (így lát egy szem) passzivitásában láttatja, a cím paratextuális segítsége nélkül nem könnyen találánk kapcsolatot a vers egyelten kreatív ágense (ez voltaképpen egy természeti kép prozopopeiája) és a versalkotó költő képe között – aki alkotás szubjektumpozíciójában sohasem található. A szóképek látszólag biztos státusa az alakzatok szintjén folytonosan destabilizálódik: a szakaszok és sorok szabdalta szöveglátvány a vers jelentését is rendre átszabja, mivel a megképzett fenomenális látványvilág csupán töredékekben jelentkezik az olvasó számára, s a képzelőerőre támaszkodó konvencionális értelemadó tevékenység az impresszionizmusról meg a magyar identitásról kialakított elgondolásokat rendeli az üres helyekhez. A szigorú olvasat azonban az inszcenírozott témához hasonlóan ezt a megoldást is illúzióknak kell hogy minősítse, hiszen az előre- és visszautaló, a szakaszok és sorok közti kapcsolódást biztosító mozzanatok nem támasztják alá a konkrét kép létrehozásának aktusát. Ehhez hasonlóan a szó és kép médiumainak, illetve az alkotás és befogadás szubjektumainak át- meg átrendeződő helyzete is felfejti a hagyománytörténes jelentésdimenziói felkínálta kulturális diszkurzus szövetét. A magyar táj szemrevételezése voltaképp magyar tájról született költői vízió csupán, melynek a belső tájhoz mint eme szembenállás másik végpontjához legfeljebb annyi köze van, hogy a különféle negatív konnotációjú szavak (*bús, holt, vérző, búbánat*) hozzárendelhetők a költői élettörténet alakulásához. A természeti ágens és az érzékszervi szinekdochével képviselt befogadó (ki emez aktust egy zárójeles közbevetés keretein belül vonatkoztatja vissza az egész verset alkotó

---

<sup>163</sup> FOUCAULT, *Eltérő terek*, 149–150.

helyzetére) hasonló s felcserélhető jelzővel (*merengő-méla*) utal egymásra, s e kölcsönösség nem annyira a külső és belső, ábrázoló és ábrázolt egymásra utaltságát, mint inkább mindkettejük kontingenssé válását jelenti.

Az impresszionistának tételezett költemény a képek szintjén sem konzisztens. Az első versszak zsánerképet idéző tehenei például korántsem a megszokott színekben pompáznak („fakó sárgák a lompos alkonyatban”), s a színek további előfordulása sem feltétlenül a könnyed szemantikai azonosítás irányában hat. Az első versszakban megjelenő szürke fűzfák a harmadik szakaszra vérző arany színnel lesznek gazdagabbak, mely az alkonyat fényének metonimikus megfeleltetése kívánna lenni, ha a vér vörös és az arany sárga színe nem állná útját az efféle egyszerű színkeverés lehetőségének. Persze a *guggolnak* igében paronomasztikusan megidézett francia festő (ki egyébként Juhász Gyula egyik kedvence volt) kedvelte az efféle színhatásokat, de a színek tobzódásaként elgondolt impresszionista tájvers eme mintapéldánya épp ott lép ki ebből a játéktérből, ahol a legaktívabb történés figyelhető meg a szövegben. A második versszak első sorának korántsem éles enjambement-ja ugyanis nemcsak a legelő tehének alföldi zsánerképét szakítja meg egy pillanatra, de mintha a Petőfi megteremtette romantikus mítoszra is sajátos fényt vetne. A szófajváltóként elkönyvelt *távol* kifejezés ugyanis sorvégi helyzetében kétértelmű: a „Távolba néznek és a puszta távol” a puszta jelen nem létét is megidézi, mely így a versnek a magyar táj alföldi rónaságot kitüntető perspektívájától való eltávolodását jelentheti. A magyarság szimbolikusan kiemelt régiójaként elkönyvelt puszta azonban a kevésbé merész értelmezés érvényesítésével is esetlegessé válik: a puszta a távolból hangokat hoz, vagyis egyfajta hordozó közeg, nem pedig jelentésteli szubsztancia többé. A természettől idegen zajt, „egy gramfon zenéjét hozza” a puszta mint médium, mely nem kifejezetten artikulált hangegyettesekből, hanem (*r* hangokkal erősített) rekedt, rikácsoló zörejekből áll, s melynek baljóslatú víziója (az *iderémlik* nemcsak a ’megjelenik’ értelmében, hanem az ijesztő látvány közegcserélő mozzanatában is vehető) rögtön összevegyül a *cs* hangokkal operáló utolsó sorral, ahol a recsegés hangzói egy kacsa zajkeltésével térnek vissza természet közegébe – nem annyira az azzal való megbékélés, mintsem a természet egyedulalmának megtörése miatt. A képek látszólagos egységét megbontó hanghatások, a természet és a belső táj egymásra utaltságának felismerése, illetve az olvasás linearitását sokszor megkérdőjelező jel- és tipografikus szerkezet egyaránt a médiumok közti folyamatos váltásra hívja fel a figyelmet. A konvenció ellenében ható ilyenén mozgások felfüggesztik a válaszaink érvényességét, s helyükbe új és új kérdéseket léptetnek.

dc\_2033\_22

### Táj, vidék, emlékezet. Gárdonyi és a térbeli emlékezés a modernség határán

Gárdonyi Géza életművének lírai része a regények és novellák mellett eléggé háttérbe szorult. Sokak szerint joggal, ám figyelemre méltó, hogy az író monográfiái – amennyiben a verseknek is szenteltek némi teret – rendre tanácstalansággal vegyes elismerésüknek adnak hangot. Gárdonyi költeményeit jobbra a népies költészet hagyományában helyezik el, ám korántsem mindenféle szkepszis nélkül. Z. Szalai Sándor, az író munkáinak új kiadása kapcsán összeállított tisztázó szándékú monográfiájában „korszakjelzőnek”<sup>164</sup> nevezi az amúgy prózaíróként ismert és híressé vált alkotó lírai műveit, de figyelmeztet, nem mérhetőek versei az epikus alkotások színvonalához, ámbár izgalmasak a tekintetben, hogy sem a nyugatos költészetszemlélet, sem a Petőfi–Arany-vonalat követő népnemzeti útkeresések sorába nem illeszthető be problémamentesen. Kispéter András a Gárdonyi-költészet korszerűtlenségét vallja, de nála is megjelennek a népi környezet közvetlen ábrázolását zavaró, modernnek tekinthető eljárás módok: „Azok a tendenciák, melyek rejtetten benne vannak lírájában, de csak kevesek számára hozzáférhetők, *Az én falumban*, és néhány évvel később egri magányában – az *Egri csillagokban* – jelentkeznek magasabb hőfokon.”<sup>165</sup> A sikeres regényírói szereplés és a visszhangtalan, jobbra csak a nótaköltészethez eljutó versírás között olyan recepciós tanácstalanság alakul ki, mely átmenetként, a kezdeményezés lehetősége, de a beérkezés erőtlensége közötti feszültségként viszi színre Gárdonyi költői tevékenységét. A századvég költészettörténeti eljárás módjaira koncentrálnak olvasatok is ez alapján kísérik meg besorolni az *Egri csillagok* szerzőjének verseit – jobbra sikertelenül. Komlós Aladár monográfiájában egyenesen a szimbolizmus közelébe jutó alkotóként jellemzi Gárdonyit, akinél az „intim líra, amelyet Juhász Gyula 1905-ben mint az arisztokratikusan finom modern lélek kifejezését óhajt, e népies jellegű költőnél terem meg először – s e népies jellege miatt nem veszik észre.”<sup>166</sup> A fogadtatás eme kérdései persze a népies költészet fogalmában rejlő ellentmondásokra is ráirányítják a figyelmet: a megjelenítés módozatai, témái, a verselés ugyan felidézi a népi tradíció emlékezetét, de nem annak perspektíváit vagy nyelvi megoldásait mozgósítja.

Minden most felsorakoztatott véleménynek van azonban egy fontos eredője, mégpedig Kosztolányi Dezső 1914-ben a Nyugatban megjelent néhol már túlzóan dicsérő írása Gárdonyiról. Az ifjabb pályatárs a költőt helyezi az író elébe, s maga is arra a latenciára hivatkozik, mely az elismerést a kortársi horizonton nem, csak a modern költészet felől tartja

<sup>164</sup> Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi műhelyében*, Magvető, Budapest, 1970, 103.

<sup>165</sup> KISPÉTER András, *Gárdonyi Géza*, Gondolat, Budapest, 1970, 49.

<sup>166</sup> KOMLÓS, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, 236.

értelmezhetőnek: „Amikor kiadta verseit, meg sem is érthették, a »Nyugat« által folytatott harc, a harc nyomában keletkezett verskultúra – új ízlésünk és új értékelésünk – kellett ahhoz, hogy érdemük szerint méltányoljuk.”<sup>167</sup> Ez a merőben újszerű szemléletmód, a recepciónak nem a történetiséghez, hanem az időbeliséghez és annak rekontextualizáló, nem pedig állandósító képességéhez mért teljesítménye lehetővé teszi, hogy Gárdonyi költeményeit elevenebbnak, hatóképesebbnek lássuk, mint az elképzelt kortársak. Ha azonban a modern líra az, ami megteremti ennek lehetőségét, el kell gondolkodni azon, a modernséget vagy a maradiságban előremutató tendenciákat erősíti ez a recepciós helyzet. Még ha Kosztolányi írását nem cum grano salis olvassuk (amit erősíthet az ironia grammatikailag jelölhetetlen mivolta, illetve az, hogy Kosztolányi publicisztikájában, irodalmi ítéleteiben legalább annyira gunyoros, mint amennyire iránymutató), akkor is kiviláglik, hogy Gárdonyi líráját amiatt tartja nagyra, mert látásmódjában a kortársai számára nem hasonlítható megoldásokkal élt. Az ifjabb alkotó megnyilatkozása egyszersmind választ arra a kérdésre is, mi az értelme a későbbi korok műveivel való összevetésnek, jóllehet további kérdéseket generál: miért épp Gárdonyi, s miért épp költészete az, ami Kosztolányinak 1914-ben szemébe ötlük?

Ha hitetünk a szabadkai születésű költő ítéletének, az *Egri csillagok* szerzője épp a mainstream poétika ellenében építette fel (később) produktív költészeti tevékenységét. Ami akkoriban hibának bizonyult, az költői erényként, termékeny hatáselemként jelenik meg a modern líra értelmezési terében. A népi-nemzeti költészet témakonzentrációja épp ezért lehet Kosztolányinál iránymutatóan újszerű, s mégis eltérő attól a hagyományozódási trendtől, mely a 19. század második felében nyert teret. „Gárdonyi Géza költészete a népdalainkból lelkedzett. Egy neuraszténiás ember idegrendszere végigrezgette magán a magyar népdalokat. Ma már tudjuk – a naturalizmus komikus csődje után –, hogy a parasztot nem lehet azon nyersen beállítani a könyvbe, az az érdekes, amit mi veszünk észre rajta, és a népdalt se lehet »átvenni« és »utánozni«, az a költészet, amit mi látunk és érzünk bele. Gárdonyi Gézához kerülő úton jutott a népdal, a magyar vidéki várososon keresztül, amely magába hasonítja és anélkül, hogy tudná, a vérében őrzi. Megfigyeltem, hogy a vidéki ember életét a népdal nemcsak cifrázza, de irányítja is. Annyira össze van forrva vele, mint a középkori emberrel a biblia igéje. Születése óta hallja, lakodalmon, toron, névnapi cécón (amelyre még a csecsemőket is eltolják, bölcsőben), passzív és aktív részt vesz benne, nem csoda, hogy az agyán kívül az idegrendszerébe is behatol, s később a »tudattalan«-jába kerülve a cselekedetét is determinálja. A parasztnak csak kellemes íz, de a vidéki magyarnak – és éppen a kabátosának és éppen az

<sup>167</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gárdonyi Géza versei*, Nyugat 1914/8., 572.



intelligensének – mákony. [...] Gárdonyi Géza verseiben ez a kultúra, ez a romantika, ez a népdal vonul át – nem Petőfi Sándor és Arany János egészséges népdala –, hanem a polgári osztály dekadens népdala, amely bomlaszt, különccé tesz, ríkat, a fáradt népdal. Itt a fáradtság nemesedést jelent. A városi költészethez, amelyet a legújabb nemzedék fejlesztett ki, átmenetet alkotnak ezek a versek, amelyek nem népiesek a szó régi értelmében és nem városiak a szó mai értelmében, csupán egy kisvárosi remete nemes álmai.”<sup>168</sup> A „népi” mint kulturális tradíció jelenik itt meg, melynek fő ismérve az, hogy nosztalgikus: nem tér vissza, de nem bizonyos, hogy valaha létezett. Emlékezik a hagyományra, de közben meg is teremti az emlékezés feltételeit, sőt azokat a formulákat is, melyeken keresztül egyáltalán nyilvánvalóvá lesz, mire is szükséges emlékeznünk a költészettörténeti folyamatból.

Ha Kosztolányi iránymutatásaiból éppen azt a meghatározásbeli bizonytalanságot emeljük ki, mely a már nem vidékiséghöz kötött, de a nagyvárosi létmódhoz integrálódni nem képes perspektívák közötti feszültségből fakad, olyan értelmező távlat bontakozik ki, mely nemcsak tapasztalatként, hanem sajátos emlékként gondolja el a népdal világát. Tanulságos e szempontból az, ahogyan Eisemann György jellemzi a későromantika népies líráját: „Az irodalmi nyelv a század második felétől immár »olvasni« kezdte – írásos múltjaként, azaz oralitásától elszakadó, vokalizációját a nyomtatásból rekreáló szöveggé ismervén fel – romantikus hagyományát. A megszokott népies hangot egyedül az »epigonok« képviselték, akik csodálatos naivitással hagyatkoztak továbbra is a népművészet aurájának emlékezetére, a vers hangjának nem a nyomtatott papírról, hanem a népközösség mindennapjaiból és szokásrendjéből kihallatszó felcsendülésére.”<sup>169</sup> A múltbéli dalokat médiumuk vesztette emlékekként inszcenírozzák (még a Göre-nótákban is, ahol egyéb nyelvi imitatív elemek és a könnyed ritmika igyekszik ezt a viszonyt evidenssé tenni), s ekképp oly módon kívánták eseményné avatni a népdal-poétika lehetőségeit, hogy annak elemeit ugyan felidéznek, de fiktív momentumként leplezik is le. Könnyű volna állítani, hogy a formai hagyományt élteti tovább Gárdonyi, ám épp a poétikai eljárás módok fogyatékosai siklatják ki a tradícióra való kapcsolódás lehetőségeit. A kulturális emlékezet ekképp nyomokban karakterizálódik, s nem lehet minden egyes részösszetevőjét hozzárendelni az író alakításmódjához.

Első verseskötete, az *Április* (1894) olyan dalokkal indít, melyek tovább erősítik az emlékezés fontosságát és fikciós jellegét is. A költemények jelenetei egyfelől meg nem valósult szerelmi események emléknymaikként bukkannak fel, s ebbéli minőségükben rá vannak utalva

<sup>168</sup> *Uo.*, 574.

<sup>169</sup> EISEMANN György, *A későromantikus magyar líra*, Ráció, Budapest, 2010, 80.

a klisék memóriageneráló képességére, másrészt a beteljesületlenség gyakori hangsúlyozásával a tematikus azonosítások a népi-romantikus szerelmi dalokkal is a hagyomány töréseire, s nem annak folytatólagos felidézhetőségére vezetnek. E szempontból érdekes ugyanazon témának énszempontú, azaz lírai, illetve epikus távlatú megverselése. *A mama elaludt* című költemény egy lány és egy közelebről meg nem nevezett írnok helyzetkihasználó eseményét mutatja be külső perspektívából:

Essőre hajló nyári délután.

A mama köt. Juliska gombolyít.

Az írnok úr ül némán és bután,  
karján tartva a pamut szálait.

A mama bólint. Lágyan hátradűl.

Kezéből a kötés lehull.

– „Kisasszony, végre, végre egyedül...”

– Halkabban, írnok úr!

– „Mikéntha lelkem volna e fonál,  
és szíve, melyre innen gombolyít:  
a szálon hozzám forrósága száll,  
és néma boldogságba mámorít.

S ha a végső szál is átrepül,  
a lelkem átszáll véle, érezem,  
s mint bálvány ülök itt lelketlenül...”

– Halkabban édesem.

A lány refrénként visszatérő szavai, melyek az ismétlésben épp a vallomásszerű eltérést implikálják, keretbe foglalják a kötő mama és az erre hasonlatban reflektáló írnok poétikai kapcsolatát. A párbeszédész részre igaznak látszik mindaz, amit Sík Sándor írt bírálólag: Stílus tekintetében az egész kis gyűjtemény a tapogatózás, a kísérletezés benyomását kelti”, de van benne mégis valamiféle frissesség, mely azonban „annak a költészetnek az előszele [...], amely

egész gazdag színpompájában *Az én falumban* fakad ki később.”<sup>170</sup> Ennek fényében különösen beszédes, amikor szinte ugyanezt a versbeli jelenetet a kihagyásos dialógusverzió mellőzésével vázolja fel az előbbivel ugyanazon évre (1893) datált költeményében, a *Mikor a nagymama...* kezdetűben, ahol is így a szöveg személyesebb távlatból mutatja be a szerelmi vallomás beszédszituációját:

Mikor a nagymama kiment a konyhába,  
magunkra maradtunk egy pillanatkára.  
Meggfogtam a kezét. Égett, mint a szívem.

S azt kérdezgettem: „Igen? Mondja édes: Igen?”  
Csend volt. Az óra is megállott a falon.  
Elpirult, s mosolygott az én kis angyalom.  
Mosolygott, s könnyezett. Szép szemét lehúnyta.  
A nagymama bejött. Nem hagyott magunkra.

A párbeszéd helyébe lépő egyetlen idézett megnyilatkozás nem úgy jelöli ki az intimitás diszkurzusának határait, ahogy az a versben megnyilatkozó szerelmes írnok esetében tapasztalható volt. Noha mindkét esetben a megszólított lány (verbálisan vagy testi reakciókkal) jelzi affinitását a közeledés iránt, mégsem erősíti meg a vallomást tevő számára szándékát. S mivel jelezettségében ekképp kimondatlan marad a viszontválasz, a bensőségesnek számító helyzet a leírás külsődleges tereiben formálódik meg, a két pólus között átmenetet biztosítani hivatott nyelvi mozzanatok ellenben nem mozgósíthatók. A líra személyességének romantikus-hegeli koncepciójával szemben e párversek épp arról tanúskodnak, hogy Gárdonyi a külső (epikus) perspektíva működtetésével képes komplexebb poétikai mozgást létrehozni. Ezzel a költészettörténeti klisékre alapozott tradíciót voltaképp megtöri, s fiktív emlékként hozza elének a korábbi irodalomnak tulajdonított hangokat. Ennyiben persze igazat lehet adni azoknak a vélekedéseknek, amelyek a költő témáit épp afféle kidolgozatlan epikai kísérletként jellemzik,<sup>171</sup> ám épp az ilyen helyeken kiemelt, a falu bemutatásának apropóján keletkezett szövegek azok, amelyekben épp a megjelenítés problémái, valamint az így megképződő térhez között emlékezés jegyei adják a különbözőség alapját. Amint azonban a lírai darabokhoz epikai

<sup>170</sup> Sík Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka*, Pallas, Budapest, 1928, 25–26.

<sup>171</sup> Vö. *Uo.*, 26., 43., 96–98.

vonásokat kapcsolnak, akképp fordítva, a líraiságnak az elbeszéléseket átszövő sajátossága is fontos szerephez jut.

A teret képként elgondoló leírások épp emiatt, s az előbb hivatkozott elemzők számára emelkednek ki a népdal-imitációs Gárdonyi-versek közül. A pontosságot Komlós a realizmussal, illetve a szimbolizációs képességgel társítja, azonban az, hogy a költő *mit* ábrázol, maga sem válaszolja meg.<sup>172</sup> Gárdonyi ugyanis éppen hogy nem ábrázolni törekszik: megragad, azaz a tapasztalat performatív oldalát juttatja szóhoz, nem pedig a látvány előre (kulturálisan vagy poétikailag) megkomponált megoldásait. A képszerűsége már a korábban idézett Kosztolányi-írás is felhívja a figyelmet: „Ilyen – ceruzával és vízfestékekkel – írott kép Gárdonyi Géza sok verse. A kéz naiv ákombákomokat pingál. Néha a lombokat fösti aranyosra és az eget zöldre, néha megfordítva, áprilisi szeszéllyel. Színeit a parasztkanták zöldjéről, a kis házak kék cifráiról, a búza sárgájáról czeni. Mindég naiv és gyengéd, szemérmes és tiszta. Magyar eklogákat és idilleket ír. A mérték neki már nem fontos, rímei selypítenek, görbék és csorbák, sokszor Tinódy Lantos Sebestyén süket összehangzásaira emlékeztetők, de milyen helyénvalók, milyen jó rímek ezek. Érzik-e, hogy ez a magyar költő a naivitásával, az ibolyás kellemével, a vergiliusi hullám-puhaságával, egytestvér azzal, akit a mai franciák annyira olvasnak és szeretnek, Francis Jammes-mal?”<sup>173</sup> Kétélű ez a megfogalmazás: az egyszerű, mégis összetett megoldások összeegyeztethetőségét ígéri, ám ennek alaposabb megokolását hasonló törés hangsúlyozásával teszi egymásnak feszülővé, mely a recepció tanácstalansága kapcsán már szóba került. Az egyszerűség és a tán igaz magyar hang kapcsolata – még ha ironizál is Kosztolányi – egy kortárs francia költő megidézésével igazolódik, ami azután a Gárdonyi-fogadtatástörténetben is rendre felbukkan. Jammes város és vidék szembenállását a francia költői nyelv bonyolultságának tudatában és a kifejezés ezzel szembenő kísérleteinek segítségével viszi színre. Az egyszerűség vélhetően nem tudatos választás kérdése Gárdonyinál, hibákra, félresikerült megoldásokra rámutatni azonban nem visz közelebb költészetének megértéséhez – hacsak annyiban nem, hogy épp e hibák azok, melyek legalábbis a népi tradíció vonalába tartozást megingatják.

A falu mint Gárdonyi sajátos népiességének terepe a hatvanas-hetvenes évek recepciójában az író egyedi realizmuskonceptiójának, epikájában a valóság bemutatása helyébe lépő konstitutív mozzanatok előretörésének bizonyítékául szolgál.<sup>174</sup> A modernséggel szembeszegülő, mégsem pusztán retrográd, vagyis már túlságosan is ismerős költői gyakorlatot

<sup>172</sup> KOMLÓS, Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, 236.

<sup>173</sup> KOSZTOLÁNYI, I. m., 573.

<sup>174</sup> Vö. pl. E. NAGY Sándor, *A korszerű Gárdonyi-kép problémái*, ItK 1967, 145.

visszaidéző alkotó Kosztolányi iránymutatása szerint ebben a sehová sem tartozó költészettörténeti identitásában válik figyelemre méltóvá. A falu nemcsak a prózai darabokban kitüntetett helyszín, hanem a népdalszerű költemények terepe is. Térként azonban jobbra olyan képek konfigurációjának eredményeképp formálódik meg, amelyek egyszerre fenomenálisan vizualizálható látványosságokat idéznek meg, illetve e felidéző voltukban emlékképekként funkcionálnak. Ha az emlékezés perspektívája költészettörténeti vertikumban értelmezhető (mivel távlatot nyit a nótában rejlő hallgatólagos múltra) a térbeliség kialakításáért felelős poétikai eljárások tehetők felelőssé azért a vélekedésért, amely a túlzott pontosságra törekvés során a jelen pillanatnyiségének kirögzítését emeli ki Gárdonyi poétikájában. A hang mint emlék és a látvány mint térképző mozzanat horizontja e kettős képfelfogásban metszi egymást, ennél fogva pedig egyaránt részesednek egymás tulajdonságaiból is. Az első kötetbeli ciklus, a *Falu visszhangja* VII. darabja ebben a népdalformában megnyilatkozó visszaidezésben csatlakozik a vidék topológiájának ismerős rajzolatához:

Meg kell válni a falutól.

Faluban egy kis kaputól.

Kiskapuban rózsafától:

falu legszebb leányától.

Felhős az ég, csillag sincsen.

Isten veled, édes kincsem!

Nincsen eső, mégis ázok.

Jaj de nehéz szível válok!

A helyhez kötöttségben rejlő falusi létforma és az attól búcsúzó lírai én klisészerű szerepeltetése a hangzás imitatív erején keresztül hangsúlyozódik. A falu egyes elemei – melyek szinekdochikus lépések sorozataként kerülnek elénk – voltaképp metonímiák, amelyek a fent elsőként szereplő szakasz zárlatában egyszerre metaforaként és metonímiaként lepleződnek le. A leány ugyanis egyszerre azonosul a rózsafával, valamint a faluval, ahol lakik, így az elválás a helytől a szerelmeztől való távolodás sablonszerű szólamává lesz. A búcsúzás azonban az említett poétikai gesztusok okán továbbra sem mond le a falu terétől való elköszönés jelentéskörének működtetéséről, és kifejezetten az oralitás által közvetített, de természetesen teoretikusan ki nem munkált népdalhoz kötődve invokálja a formához kötött egyéni és kollektív

tudatot. Ahogy Aranyánál ezt a fajta közösségi memóriát a nyelvi megalkotottság strukturálja, úgy Gárdonyinál is működik ez az interiorizáció, melynek során „a kollektív emlékezet poétikai teljesítménye nem egyszerűen a kulturálisan idegent teszi sajátjává, hanem az élet egész tárgyilag külső-idegen oldalát formálja át bensővé-sajáttá, otthonossá.”<sup>175</sup>

Gárdonyi második kötete, a *Fűzfalevél, nyárfalevél...* (1904) két versében a falu úgy idéződik fel, mint ahol napot nyitó és záró események aprólékos leírásai látszólag pusztán a látvány fenomenologikus rögzítését tűznék ki céljukul. A *Falu reggel* című költemény Komlós Aladár szerint „túlságosan objektív kép”,<sup>176</sup> és e szélsőséges pontosságban sem a Petőfi-féle „realizmus”, sem a modern költészet impresszionisztikus jellege nem köszön vissza. Ha azonban e redundánsnak ható alapstruktúrát nem kizárólag alkotói hibaként vesszük számításba, a Kosztolányi által előtérbe állított poétikai erényeket is észlelhetjük a „korszerűtlenség” mellett. A vers zárlatában jelentkező reflexió nem afféle intellektuális konklúzióként áll az olvasók elé, hanem maga is a tevékenységek egyedi sora által jelöli ki a hely topográfiáját:

Ezalatt a falu élete megárad:  
 a ludak gágogva a rétre kiszállnak;  
 szurok-illat terjeng kovács műhelyéből;  
 a cigány kilép a község tömlöcéből  
 réce megy a vízre; gyermek iskolába;  
 öreg édesanyó az istenházába.

Az irányok megadásával épp a címben jelzett időszakasz bontakozik ki, így a helyrajz a jelen momentumainak felvonultatásával épp hogy nem az állóképszerűséget, hanem a mozzanatosságot domborítja ki. A falu mint helyszín így lesz már itt is (noha *Az én falum* kapcsán fogalmazódnak meg többnyire efféle megállapítások) „mégiscsak topográfiai értelemben vett tér, egyben lélettér: a narrátor életének színtere, egyben az elbeszélés tere, poétikai tér.”<sup>177</sup> A költemény párdarabjában, a *Falu este* című versben egy sajátos helyszín, a templom az ismét, ahová az olvasó eljut:

<sup>175</sup> S. VARGA Pál, *A nemzetfogalom fenomenológiai megközelítésének lehetséges hasznáról* = Uő., *Az újrászótt háló*, Ráció, Budapest, 2014, 34.

<sup>176</sup> KOMLÓS, Aladár, *A magyar költészet Petőfőtől Adyig*, 235.

<sup>177</sup> BARANYAI Zsolt, „Plen air népiesség”. Gárdonyi Géza: *A kék pille*, ItK 2010, 242.

Aztán elcsöndesül a falusi világ  
... Itt-ott a kert alján megroppan a garád, –  
itt-ott a kert alján, ahol leány lakik...  
s csöndes susogás és halk cuppanás hallik.

... Éjfélkor a bakter végigmegy az utcán.  
Verset kiált. Szűrét leteríti aztán;  
leteríti szűrét templom ajtajába,  
s rábizza a falut az Egek Urára.

Poétikai e tér annyiban, amennyiben már nem csupán metonimikus topográfiát alkalmaz Gárdonyi: a falu azzal, hogy a bakter („verskiáltás” után) mintegy felajánlja a falut egy kvázi szentségi aktus keretében a magasabb hatalomnak (s ezt a szöveg a szűr leterítésének ismétlésével hangsúlyozza), a hely transzcendenssé válását is belépteti az értelmezés körébe. Ezáltal a tér, akár csak az antik *templum* kijelölt tere, a jelenlévő és a távollévő helyek közötti kapcsolatot, miáltal a recepcióban emlegetett kimért leírás éppenséggel nem imitatív ábrázoláson, hanem kulturális emlékek poétikai térben való megidőzésén keresztül valósul meg.

Nem egyedi a szakrális hely emlegetése a terek kapcsán Gárdonyi költészetében. Első kötetének *Rohics*-ciklusában a táj például olyan kettős térként jelentkezik, melyet természet és templom ünnepélyessége hoz létre. Az allegorikus képalkotás során azonban nem pusztán a látványelemek dominanciájával, hanem éppenséggel a hangzás szervezőerejével szembesülünk:

Nem is erdő ez tán, hanem egy nagy templom  
Míntha gyertya égne itt-ott a falombon.

Ünnepies mély csend; tán sanctusra várnak...  
Tömjén gyanánt szétleng illata a hársnak.

Az odvas fa míntha gyóntatószék volna,  
csipkés galagonya ottan remeg gyónva.

Lányarcú virágok az égbe merengnek.  
A vén kucsmás gombák könnyezve térdelnek.

Egy fekete csiga, mint valami barát,  
tán páter nostert mond, meg-meghajtva magát.

A levegő áll itt. Falevél se lebben.  
Mély tompa áhítat van a siket csendben.

Nagykomoly darazsak jobbra-balra szállnak  
és religioso buzgón orgonálnak...

A részletező allegória adta keretek közt hang és látvány között úgy létesül kapcsolat, hogy a többször kiemelt csendet (mely maga *siket* is, azaz nincs tudomással saját hiányosságáról) a természet (és képviselőinek: a növényeknek, gombáknak, állatoknak) zajforrásai töltik ki, illetve körvonalazzák azáltal, hogy nem artikulált hangokként teremtenek kontrasztot a természet „tompá ahítata” számára. Az antropomorfizált naturális elemek egyfelől a szentségi, másfelől viszont a nagyon is emberi gesztusok terepét idézik ide. Sík Sándornak a korábbi epika–líra-szembenállás kapcsán mondottakkal kapcsolatos meglátása szerint: „Nincsen számára embernélküli tájkép, nincsen üres darabja a természetnek: mindig van egy eleven lírai központ: ő maga. Ez az ideális szempont, amelyre a megszerkesztendő valóságkép vonalrendszere vonatkozik; [...] kifejezetten, szemmeláthatóan benne van magában a megalkotott képben is.”<sup>178</sup> Az egyéni és a tárgyias kapcsolata, vagyis a tapasztalatiság kérdése nem annyira topografikusan (pontos, visszakereshető helyeket kijelölve), mint inkább a megfigyelő-megnyilatkozó én perspektívájához mért térben, és a fenti példában is kifejezetten poétikai eljárások segítségével ölt testet.

Gárdonyinál már versesköteteinek, és persze számos lírai alkotásának címválasztásában megnyilvánul, hogy a táj, a természet és a hozzájuk kapcsolódó ciklikus idő összetartozik. Nem véletlen továbbá, hogy a Rohics-versben olvasott képlet, a hang vagy privációja olyan szervezőerő, mely a hasonlított-azonosított tájelemek közötti viszonyban kap lehetőséget. Egy 1903-as, majd minden értekező által szóba hozott versben, a *Szeptemberben* is a hang az, mely

---

<sup>178</sup> Sík, *I. m.*, 56–57.



a természet akusztikájával (illetve annak hiányával) lépteti kapcsolatba a költészet metaforikus elemeit:

Elnémult a rigó. Az esteli csöndben  
az őszi bogár szomorú pri-pri dala szól már.  
A távoli szőlőkben panaszolja szünetlen:  
Elmúlt, odavan a nyár, a meleg nyár!

Így változik búsra az én hegedűm is:  
fejemre az ősz dere, az ősz dere száll.  
Gazdagon érik a szőlőm, a csűröm se üres,  
de pri-pri: odavan a nyár, – a nyár...

A két versszak közötti elemek variatív viszonya (dal, ősz, szőlő) nemcsak az elmúlást, de a bővelkedést is kiemeli, ekképp hangsúlyozva az évszakhoz társított hiány kettős vonását. Az időszak bősége és az ősszel konnotált elmúlás nem a konkrét tájat és időt, hanem az individuális perspektívából láttatott helyzetet vázolja fel. a jelentés nélküli hang (*pri-pri*) átveszi költői megnyilatkozás távlatait. Ebben a gesztusban pedig éppen hogy nem a pontosság, kimértség, részletesség dominanciája figyelhető meg, hanem a mindig kimozduló, mindig valami másra utaló nyitott perspektíva létrejötte.

A mindezt szintén láttató, az alcím megjegyzése által emlékként inszcenírozott vers bár Gárdonyi legutolsó, *December* (1929) című kötetében látott napvilágot, mégis az első kötet idejére datálódik. A *Tél farka a pusztán* című alkotásban a tél elmúlásának jeleivel szembesíti olvasóit. A nyitó képek a távozó, a záró mozzanatok a még jelen nem lévő, de már érkező új időszak terébe helyezik a vers szereplőit. Az utolsó sor megnyilatkozájának ki- vagy mibenléte azonban (többek közt a rigó ujjongásaként vagy általánosságban a természet hangjaként is értelmezhető) nem a lírai én és a szövegben tematizált gyermekkori én azonosságára világít rá kizárólagosan:

Már napok óta borult az idő.  
A földön hó. A havon szürke köd.  
A fáknak éjjelenként préme nő  
s a nap fehér folt csak a köd fölött

dc\_2033\_22

Az apám szótlán áldogál s pipál.  
Mi gyermekek ásítunk nagyokat  
A kalitkában gubbaszt a madár.  
És csöndes a föld, az egész határ.

De ím egy hétfőn a köd felszakad,  
s a nap kitűzi aranyászlaját;  
a végtelen sík fehér patyolat;  
víg varjuhad száll a határon át.

Az apám füttyörészve kalapál.  
Mi gyermekek napon vagyunk  
s a falnál, ahol meleg a sugár,  
golyóval játszunk, ugrunk, futkosunk.  
Az anyám ablakot nyit és porol.  
A rigónk táncol, s bomlottul dalol,  
s a napsütésbe ki-kikandikál.  
Óh áldott napfény! áldott napsugár!

A vers címében lévő metafora ezt a színre vitt kettősséget, az odatartozás és elválás eseményszerű mozzanatát mutatja fel. A költeményben logikusan megjelenő váltás (a közbenső versszak jelenti be a tél távozását) hivatott felfedni a két világ határán mozgó távlat sajátosságait: a nap nemcsak a harmadik szakaszban olvasható tulajdonságokat hozza felszínre, de a tél attribútumait is (a szürkének mutatkozó havat, a fekete madarak seregét) kiemeli, s ezáltal megszépíti. A tevékenységek és a velük kapcsolatos hangok megsokszorozódása a vers jelenetezésének szintjén következménye mindennek, a fenomenális látvány és akusztika tekintetében viszont olyan perspektíaváltásra hívja fel a figyelmet, amelyben a tér és az idő kapcsolata nem eleve adott, mivel azt a lírai szöveg alakítja tevékenyen.

Ha az emlékezés során épp a színre vitt térstruktúrák azok, melyek meghatározzák a felidézés gesztusait, akkor mégiscsak igaza van Kosztolányinak abban hogy a modernség, mely egyre inkább szerkezeti vetületében láttatja az időbeli mozzanatokat, képes volt létrehívni azt a horizontot, ahonnét Gárdonyi versei újra beszédessé válhattak. A vers hangjában megjelenő idő, a költeményekben fenomenálisan kirajzolódó tér a szövegalakítás minden furcsasága és

dc\_2033\_22

látszólagos aránytalansága ellenére megfontolandó, egyéni távlatokat nyit az olvasók előtt. Még akkor is, ha a fogadtatástörténetben ezek a perspektívák a törések és a hiányok, s nem pedig a beteljesülés és a sikeres kompozíció képeit mozgósították.

### Topográfia, architektúra és geológia. Térey és a föld

Térey János költészetében kezdettől fogva nagy szerep jut a térbeliség tapasztalatának. Nemcsak a különféle (többnyire városi) helyek azonosíthatósága nyomán tetten érhető jelek, de a szerzői névben rejlő homonímia játéklehetőségei is mutatják a lokalitás különféle megjelenésmódjainak kiemelkedő helyzetét. A kritikai fogadtatásban nem véletlenül válik hangsúlyossá e téma az énlétesítés és -formálás alakzatai mellett, hiszen a topológiai mozzanatok rendre az identitás, a szubjektum ki- és mibenléte, valamint a személyesség kérdése során kerülnek szóba.<sup>179</sup> Ez utóbbi azért is lényeges, mert a recepció (még a *Moll* esetében is)<sup>180</sup> előszeretettel olvassa bele az epikus keretben elhelyezett, időbelisége okán ezért narratív identitással felruházott beszélőt a ciklusok/kötetek jelölte térbeli mezőbe, hogy ezzel a temporalitás olyan viszonyait hangsúlyozza, amelyek az én stabilizálásáért felelősek. Ráadásul mindezt az autonóm szubjektum erkölcsileg nagyon is terhelt, de a szövegekből kölcsönzött jelzőkkel és leírásokkal viszik véghez, ekképp lesz arrogáns,<sup>181</sup> fölérendelt tulajdonló,<sup>182</sup> patetikus,<sup>183</sup> vagy még a cizelláltabb kontextuális értelmezések számára olyan cselekvő, aki épp kiszolgáltatottságát fedezi fel az emberi kisebbségben: „Az épített és természeti táj a közömbös és embertelen történelem; az örökül kapott alkat levethetetlen habitus. E személytelen struktúrákhoz képest, amit az ember végrehajt – legyen politikai cselekvés vagy életmódbeli forradalom – megmosolyogatóan kevés.”<sup>184</sup> Az alakként élénk lépő Térey-versfiguráknak az idő és a történelem távlatában akad kiemelt szerepük, amely ugyan dinamikusan strukturált, mégis tömörszerűen, megbonthatatlanul egységes (ez áll közel a megfellebbezhetetlen ítésk modalitásához), mikor kinyilatkoztat. A temporális változás ennek a személyesnek kiállított perspektívának a következménye, és ez van hatással a térbeli dimenziók identitásképző műveleteire is.

Nem meglepő ezek nyomán, hogy Termann mint főhős-alakmás például nemcsak a *Térey* névalakkal létesít viszonyt, ahol az azonos hangsorok épp azt a *tér* szót emelik ki, de számos versben,<sup>185</sup> verscímben, sőt az 1998-as kötet címében (*Térerő*) is tényezővé válik. A tér

<sup>179</sup> Vö. a teljesség igénye nélkül: KÁLMÁN C. György, *Tér-kép-töredékek. Térey János Varsó-kötete*, Nappali ház 1996/2., 122–125.; MARGÓCSY István: *Az alanyi költőesete a kulisszákkal*, Nappali ház 1996/2., 118–121.

<sup>180</sup> HORVÁTH Györgyi, *Lendületből, odafenn*, Magyar Narancs 2013. október 17., 32–33.

<sup>181</sup> Vö. *Uo.*, 32.; JÁSZBERÉNYI József, *Az arrogáns túlélő*, Alföld 1993/6., 84–86.

<sup>182</sup> NAGY Gabriella, *Az alattvalói birtok*, Alföld 1999/4., 104–108.

<sup>183</sup> KEMÉNY István, *Túlutazni Varsót*, Magyar Napló 1993/7., 40.

<sup>184</sup> SIPOS Balázs, <https://merce.hu/2020/05/24/a-terey-kft-avagy-az-utolso-nemzeti-kolto/>

<sup>185</sup> Természetesen ez sem ismeretlen a recepció előtt: vö. BALAJTHY Ágnes, „*Agyában Pest. A Blaha Lujza tér.*” *Budapest-olvasatok Térey János Protokoll című művében = Otthonos idegenség*, szerk. FODOR Péter – LAPIS József, Alföld, Debrecen, 2012, 62.

amellett, hogy behatárol, ekképp meghatároz, kijelöli a helyet, eleve viszonylatok között létesül, nem önmagában tetszelgő objektív közeg, hanem a szubjektum szerkezetének alakítója. Ráadásul a Térey-féle tér nemcsak az én irányából konstituálódik, mivel az is vizsontalakítja az ént, miáltal a névben megbúvó hangalaki összefüggés egyszerre lesz képes helyeket rendelni (azok jelölőinek segítségével) a szubjektumhoz, így konkretizálni azt, valamint feloldani a kijelölő térpozíciók által stabilnak láttatott helyek határait, vagyis átjárhatóvá tenni a lezártnak vélt térelemeket. Ahogy ez a verseskötetekben egyébként számos alkalommal megtörténik, hiszen a Debrecen–Budapest–Varsó–Drezda stb. tengelyen nemcsak a városok közötti átmenet ütközik ki, hanem a köztük lévő átjárhatóság és átfedés: Varsót túlutazni például lényegesen más *A természetes arrogancia* közegében, mint *A valóságos Varsó* költeményeiben. A majdnem identikus átvétel a második és harmadik kötet közt éppen hogy nem utóbbi borítószövegének igazolása: eligazítani látszik, de nem válik bédekkerré, nem követhető nyomon a főhőssé emelt Termann (vagy az ilyesféle helyzetben nyilatkozó és bemutatott én) útja, hacsak nem azzal a kiegészítéssel, amit szintén a hátlapon jegyez a szerzői aláírással megerősített iránymutató, hogy ti. a látás az, amely afféle túlutazhatatlan labirintusként észleli és közvetíti a várost.<sup>186</sup> Míg tehát *A természetes arroganciában* Varsó egy az urbánus helyszínek közül, és a kiút belőle azért nem lehetséges, mert a lokalitások határai is egymásba érnek (miközben persze a tájékozási pontként szolgáló elemek könnyen azonosíthatók), addig a következő kötetben a lengyel főváros identifikációja jóval indokoltabb és hangsúlyosabb.<sup>187</sup> Ott is észlelhető az egyéb városokhoz igazodó láncolatban meghúzódó szál, mely ugyanakkor széttartó, s így a pontos nyomon követés lehetőségét elveti (elvéti), ám ez esetben pont a *Varsó* név köré szerveződik a verssorrend. Az azonosság azonban így sem egyértelmű azonosítás, hiszen a térpoétika, amennyiben a kognitív elméletek, a szociológia és pszichológia, valamint a fenomenológia megállapításaira figyel, a mindig mozgásban lévő, a tapasztalat tere és a tapasztaló közötti folytonos közvetítést kell hogy előtérbe állítsa, így téve lehetővé, hogy a nyelvileg megformált lokalizációk ne külsődleges struktúráként rendeződjenek a passzívnak tételezett szubjektum köré, hanem abban a létesülésben legyenek tetten érhetőek, amelyben az én mint (akár csak verbálisan) cselekvő alakítja a helyeit. Ennélfogva nem pusztán egy szubjektum perspektívájából lesz egyéni a városkép, sőt nem is kép, nem is szimbólum az, ami Varsót leírja, sokkal inkább verbálisan rögzített kijelentések, melyek több esetben performatívumként foghatók fel. A várost nemhogy leírják a szavak (vagy

<sup>186</sup> BENGI László, *Krónikás és filológus*, Alföld 1998/7., 105.

<sup>187</sup> Vö. BODOR Béla, *A valóságos fikció*, Holmi 1995/12., 1784.

inkább mondatok), de – ahogy Kevin Lynch jóvoltából immár több évtizede közhely<sup>188</sup> – létesítik is, immár nem kizárólag a szubjektum cselekvései kapcsán, hanem a deskriptív-felszólító modalitásban körvonalazódó alakító potenciálnak köszönhetően.

Tanulságos e szempontból a fordulatként is számon tartott<sup>189</sup> másik „városkötet”, a *Drezda februárban* egyik darabja. *A canalettoi pillantás* épp azt távlatot rendel hozzát a tekinthető, amelyben a festmény perspektíváját az Elba-partra helyezett keretből is láthatjuk, miáltal az eredeti–hamisítvány-viszonyt a „nosztalgiás” idézi meg azzal, hogy visszaállítja a tér elemei szerkezetét, rétegről rétegre haladva, vagyis nem egyszerű látványként, ahol a tényleges kerül szembe a valósággal,<sup>190</sup> hanem egy másik költészettörténeti momentummal egyezve: Nemes Nagy Ágnes prózaverséhez, az *Egy pályaudvar átalakítása* fenomenologikus geoarcheológiájához hasonlóan a földből merítkezve emel felépítményeket:

A nosztalgiás visszahódít a sivatagtól  
Egy házhelynyi területet.  
Leás az ősmasszívumig,  
Összegyűjti az ezerötszáz Celsiustól  
Feketére pörkölt, idomtalan vándorköveket,  
Majd akkurátusan megszámozza őket.  
Aztán a telkén centiről centire  
Ugyanolyanra épít minden zugocskát,  
Mint amilyen az eredetijük volt.  
Visszahelyezi foglalatukba a kallódó  
Gyöngyöket, életet lehel beléjük.  
A végeredmény pazar hamisítvány.  
A múltja-nincsen-másolat  
Pimaszul utánozza eredetijét.

A nyitásban elhangzó *földindulásban* a kifejlésben rejlő élő és a kövek élettelen dimenziói elegyülnek. Az elpusztult épületek akkurátus újjáépítését preferáló vagy a homlokzatok meghagyásával és a régi imitációjával a lerombolt várost újratervező nosztalgikus szemlélet

<sup>188</sup> LYNCH, I. m., 2–12.

<sup>189</sup> Vö. LAPIS József – SEBESTYÉN Attila, „Titokteljes erőmező”. *Térey János költői nyelvének néhány sajátossága és a recepció főbb irányai = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, LAPIS József – SEBESTYÉN Attila, L’Harmattan, Budapest, 2009, 20.

<sup>190</sup> BAZSÁNYI Sándor, *A sulykolt hamis eredete*, Jelenkor 2001/2., 223.

mellé így kerül az alkotó pillantása, mely rögzít és teremt, egyben pedig irányt is mutat minden későbbi újjáépítőnek. Mintát ad, de ez nem válik mintázattá, hanem úgy viselkedik akár a fényképen a kép. A perspektíváért felelős, de ebben a perspektívában folyamatos mozgásként tetten érhető beszélő olyan vizuális rögzítőként funkcionál egyben, aki a versnyelv halmozó alakzatában tárja fel a rétegek egymásra rakódását. A figurális mintázat és a tér vertikális szerkezete olyan horizontális struktúrákon keresztül kapcsolódik így össze, amelyek a tekintet irányát akként határozzák meg, ahogyan a zárlat a címben felrajzolt festői pillantást rögzíti: fényképszerűen kimerevítettként, mégis cselekvések által jellemzettként. A réteges szerkezet a tekintetet a mélyből emeli a magasba, és ezzel a kiürülés, megsemmisülés akciói a szemlélő látószögében körvonalazódnak és egyben emelkednek is fel, de sokeleműségük ellenére a pillantás szinguláris eseményeként rögzülnek:

A fényképező agy megörökíti a képsort:  
 Valamelyikünk kiváltja az altatóját,  
 Kilép a Mária-patikából,  
 Kocsiba száll a Régi Piac téren.  
 Másnap hajnalra nincsen az a patika,  
 Sem az az autó, sem a Régi Piac tér.  
 Csak az a drezdai, aki ébren maradt az éjjel,  
 S most a legyalult mélyföldön szétnéz.

A kezdetektől jelen lévő pozíciók mozgatása csak egyfelől mutat fel ismerős helyszíneket. Korántsem az a tétje ugyanis a Térey-versekben szereplő lokalizálásnak, hogy az olvasó az azonosítás örömeivel és az igenlés egyszerű lezáró mechanizmusával nyugtázza a felismerhető vidéket, hanem hogy a tér közegváltának vektorait, a tájékozódást lehetővé tévő tereptárgyakat és jelölőket is bevonja a tapasztalás eseményébe. A föld, amely mindenféle városi térazonosítás és -létesítés során nemcsak a fundamentumot jelképezi, hanem képes a mesterséges struktúrák között természetként, élőként is megjelenni, alapzat mivolta mellett valóban az én sajátos viszonylataként bukkan elő, ám nem annak függvényeként, hanem egymást kölcsönösen feltételező létesítő képességként:

Az erdőt fölhasító körúton  
 a villamos. – Itt beérlek,

a megalázóan meghitt  
 klinikai allé fed el.

A klasszikusan a természet meggyalázásaként értett vasút, illetve városi viszonylatban az ennek megfelelő villamos az erdő földjébe vágott útba fektetett sínek nyomán válik idegenné, az erdő a fasor megidézésével és a rajta sétáló pár (én és te) tevékenységével lesz újra a termő természet alakítójává, illetve a címben is kiemelt állapot („megalázóan meghitt”) érzékeltetőjévé. A „beérés” egyszerre vonja játékba az utolérés és a produktivitás jelentésrétegét, miközben az erdő és az allé a földből kifejlő fák révén szavatol a térbeliség meghatározó mozzanataiért. A tér ehelyütt nem menmotechnika,<sup>191</sup> sem metonimikus vagy szimbolikus név/hely,<sup>192</sup> de nem is Drezda historikusan megidézett ideológiája kapcsán felidézett föld, hanem az a jeleket létrehívó, de önmagában szinte jelölhetetlen, a transzcendenciát mint a szignifikációt előhívó megkettőző lehetőséget is elutasító alapzat/talaj médiuma, mely egyben eredendő materialitás is. Szingulárisnak ezúttal azért nem volna nevezhető, mert anyagszerűsége dominál a vers tropologikus szerkezetében, ami az architektonikus topológia működtette jelölőmozzanatok helyett a topográfia jelentés kereső és a geológia fundamentális (de e tekintetben is rétegzett, összetett, vagyis korántsem homogén) értelmezőit mozgósítja.

A város és a tér színrevitele mellé így lép a föld mint zóna, vagyis mint a körülhatárolt, jelentéssel rendelkező lokalitás terepe. A föld ekképp teremti meg az utat az alföldi identitás felé, melynek Téreynél nemhogy kiemelkedő jelei, de jobbra elhallgatott, fel nem tárt rétegei vannak csak jelen. A debreceni identitást erősítő korai kötet, a *Tulajdonosi szemlélet* első ciklusa (*Helyismeret*) többször is operál a föld kategóriájával, az induló versben ráadásul a militáns retorika lendülete a föld visszatérését ünnepli a város szövetében.<sup>193</sup> Az urbánus térnek ugyanis a föld adja nemcsak az alapját, hanem a lehetőségeit is, legalábbis Debrecen viszonylatában, amennyiben az archaizálás, az allúziók és az idézetek alátámasztják a város visszaszerzéséről és felszabadításáról szóló ígéreteket. Ezek eredményei közé sorolható az urbánus lokációk cselekvéssel való ellátása mellett az alföldi identitás egyik sarokköveként számon tartott sajátos káprázat, mely egyszerre utal a villamossínek által megidézett

<sup>191</sup> HARMATH Artemisz, *Mnémoszüné és a Tér. Szövegszervező térkonceptiók Térey János költészetében, különös tekintettel az A. B. F. R. A. című ciklusra* = *Erővonalak*, 332–334.

<sup>192</sup> BORBÉLY Szilárd, *A Debrecenként szervezett tér Térey János verseiben* = *Erővonalak*, 318–319.

<sup>193</sup> Vö. pl. Sebestyén Attila *Halottasház-elemzésével: SEBESTYÉN Attila, „Sirkert-forma város”. Debrecen egy lehetséges költői szövege a Csokonai-filológia és a Térey-költészet megvilágításában* = *Szótér*, szerk. FODOR Péter – SZIRÁK Péter, Alföld, Debrecen, 2008, 9–11.



térszerkezetbeli változásra, vagyis az jelenségről elnevezett intercity vonat megjöttére, illetve a hortobágyi természeti jelenség belépésére a városi térbe:

A Délibáb megérkezik  
indóházi csarnokotokba,  
ott várja követségeket.  
Másképp lesz mától, emberek.  
(*A visszatért föld*)

Az urbánus lokalitás épp azért nem találja saját útját sem az alföldi vidékhez, sem az azt reprezentáló magyar faluhoz Téreynél, mert nem sztereotipizált képeket mozgósít valamiféle ismerősség vagy ideologikusság jegyében. Maga a szerző ugyanis azzal az önjellemzéssel, hogy „az urbánus fertályt képviselem”, a rurális vagy vidéki önazonosságot hárítja el magától. Ez azonban nem csupán a Debrecenről való elválás állandó küzdelmében lepleződik le,<sup>194</sup> hanem a táj szerepének, helyzetének és funkciójának kérdéseit is érinti. Az identitásképzés nosztalgikus vagy historizáló erejét oldja el épp a falusiasság képzetétől, amikor is a népiséget, mely nem a versütemben, hanem a táj speciális poétikájában talál értelmezőjére, az alkotó számára mégiscsak lokalitásként, a falu sajátos hely(zet)eként jelenik meg. Nem véletlenül válik azonban a lokális identitás a falu mint a talajként értett föld kitüntetett (autentikus?) helyének függvényévé. A sokféle megjelenítés dacára a föld adta jellegzetességek jobbára negatív értéktartományba tartanak a régről ismert irodalmi közhelyek korszerűtlen, idejétmúlt tapasztalatával:

A huszadik századi falu mint önmagában is idejétmúlt képződmény a félféudális csökevényeivel. Móra Ferenc ringatózó kalászu búzamezői vagy Móricz Zsigmond lelkeket elnyelő ingoványa? Ahová Ady hazajár feltöltődni, erőt nyerni, de végső soron halálzagúnak érzékeli ő is. A magyar falu mint a haladás kerékkötője és a talentum tengelytörője. Az élet rohadó keretei, a kopár hagyománytalanság, az ősök, akikről fogalmunk sincs. Vagy épp ellenkezőleg: a létező, ádázul eleven, pusztító tradíció mint

<sup>194</sup> Amely amennyire szemben áll Budapesttel és az abba becsatlakoztatott városokkal, annyira esélytelen is, amennyiben a ciklusszervező narráció már a 2003-as gyűjteményes kötettől kezdve ezt az értékvonlatú oppozíciót érvényteleníti: TÓTH Ákos, *A Fű háza* = SÁGHY Miklós – TÓTH Ákos, *Az újmagyar dal. Kortárs lírakitika*, SZTE BTK, Szeged, 2004, 95–102.; BORBÉLY, *I. m.*, 317.

lehúzó lápvidék, a lesüllyedés, az öncsalás világa, veszett kutyává, börtöntöltelékke züllő szomszédokkal.<sup>195</sup>

A reprezentáció a keleti vidék sajátos helyzetét a falu negatív formációi alapján (és a kortárs irodalmi horizont kritikájaként) mutatja fel. Ahhoz ugyanis, hogy a falut vagy az azt körülvevő pusztát ismerjük meg, alapvetően irodalmi képekhez fordulunk segítségért, minek következtében élénk, sokszínű, ámde értékvesztett helyé lép elő a vidéki közeg, mely a város romlásával ellentétben nem képes újjáépülni, csak saját pusztulásának folytonos monumentumaként van jelen. Jóllehet a földből táplálkozik, de mintha nem adódnék meg számára az, ami az urbánus térnek, hogy ti. épületszerkezetek és városi térelválasztók, illetve - kijelölők adják fennállása létjogosultságát s ezáltal értékét is. A lokalitás körülhatároltabb, és talán a pusztapoétika egyik első (s máris kiemelkedő) példája esetén, Petőfinél a topologikusan jelszegény környezet tropológiai jelentéstelítése ekképp válhat erőteljes és átható romantikus gesztussá az Alföld költői megragadásakor. E poétikai nyomvonal követése nem annyira érhető tetten Térey lírájában, ám az, ahogyan a táj szimbolikus karaktere helyett annak organikus-strukturális vetületét helyezi előtérbe, arra enged következtetni, hogy ennek az Alföld-megközelítésnek örököse lehet.

Térey költészetében a topológia szempontjából is tetten érhető az a fordulat, amelyet a 2000-es évek elején a kritika a nagyobb lélegzetvételű művek közbejöttének tulajdonít.<sup>196</sup> Az *Ultra* (2006) kötet első ciklusának számos darabja variálja azokat az architekturális szempontokat, amelyek az épületek, tereptárgyak, térképjelek mellett a táj földhöz kötöttségét hangsúlyozzák a geológiai érdeklődés irányából. Az ezen összefüggésben mindig példaként adódó *Zártkert* című vers helyett – melyet kiváló értelmezések kísértek már eddig is, sőt a Fiala Írók Szövetsége még 2016-ban ennek a műnek szentelt egy egész szimpóziumot, ahol több értelmező is előadást tartott a szövegről<sup>197</sup> – most inkább az *Őskert* szintén sokat citált, de ennyire részletes elemzésnek nem örvendő soraira koncentrálnék.

A föld mint talaj itt nem kerül elő sem a *Zártkert* „saját nevét nem ismerő” oppozíciójában, sem pedig „Fűből lett fa” *televény-jövevény* rímpárja felidézte József Attila-i és Kovács András Ferenc-i hagyományvonalat érintően. A címben megnevezett hely

<sup>195</sup> TÉREY János, *A szegénységről máshogyan*, [https://www.szifonline.hu/kritika-essze/1302-A\\_szeg\\_nys\\_gr\\_l\\_m\\_shogyan](https://www.szifonline.hu/kritika-essze/1302-A_szeg_nys_gr_l_m_shogyan)

<sup>196</sup> KOVÁCS Béla Lóránt, „Körút csak az, mi rendszert alkot”, *Alföld* 2002//9. 97–100.; NEMES Z. Márió, *Birtokon belül, területen kívül*, *Debreceni Disputa* 2007/7–8., 63–65.

<sup>197</sup> Vö. az eseményről készült beszámolókkal: <https://litera.hu/magazin/tudositas/a-terkep-es-a-taj.html>; <https://www.kulter.hu/2016/05/itt-osszeer-az-erdo-es-a-pusztat/>

átmenetként funkcionál a ház és a kert vége között, a felfedezőként színre vitt vendég a jelekből (terelőtáblák, babafej) épphogy nem irányokat lel, inkább irányokat vét. Ennek ellenére a dzsungelszerűen burjánzó kert a sűrű szövésnek köszönhetően önmagát határoló szerkezete és a riasztó határszignál ellenére átjárhatónak bizonyul, ős-eredeti (ős-eredő) természeti helyzete folytán még kicsiny terjedelmében is (*őserdő* helyett *őskert*) a két emberi viszonylat (vendég és baba) irányából lesz felfoghatóvá és rendezetté. A szonett tradicionális oktáva–szextett-törésében (melyet egy gondolatjel is kiemel) kiemelt meghökkentő késleltetés során elsősorban nem a táj, hanem egy kalandregénybe illő figyelmeztető jel, egy karóba húzott babafej hirtelen megjelenése köré szerveződik a vers jelenetezése, és ez sorolja hátrébb a kert elvadultságának észleletét:

A kertváros se biztos. Túl az ajtón  
 Őskert párolgott. Egyre meglepőbb  
 Táblák tereltek: csirkekelletőt  
 Ígért a dzsungel; s amint félrehajtom

A burján indáit, meghökkenek,  
 És hátraugrom: meglátom a szürke  
 Fejecskét egy karó csúcsára tűzve...  
 Csöpp arc és seprős pillájú szemek –

Egy mesebeli alvóbaba hordta  
 A nyakán ezt a keskeny koponyát;  
 Galambősz tincsek hullanak a horpadt

Homlokra, szinte kelletti magát  
 A vendégnek, ki jókedvűen átkel  
 A kert palánkján: házörző halálfej.

A vers szövege a fenomenális szintet is kijátssza, mikor a szextettben a vészjósló jelentésű szavak alliterációi (*hullanak, horpadt, homlokra*) futnak a záró szintagma felé. A *házörző halálfej* nem zavarja a meghökkentsége után jókedvűen áthaladó vendéget (akit átkelésében a babafej *magakel*letésével kísér[t]), sőt a bájoság/*kellem* érzetét, valamint a riasztó/vészjósló

hatást is integrálja. Funkciója a jelzés, a szignifikációt lehetővé tevő, de a kert elvadultsága miatt szerepüket veszített táblák mellett irányt és határt szab. Az elmúlást magában foglaló hullaként élénk kerülő babafej ebben a viszonylatban kerül össze (és nem feltétlenül szembe) a kert fokozódó tenyészetével, ami élő és élettelen viszonyát a kert ember általi lehatároltságával (a zárt kert mint hortus conclusus) és embertől elhagyottságában kifejlő termékenységével egyszerre szemlélteti. Bár az élénkség a beszélő aktivitásához rendelődik hozzá, a vividitás mozzanatai rendre a vadonként színre vitt (de ekképp soha meg nem nevezett!) földegység autonóm burjánzásához kapcsolódnak. Poétikai téren pedig épp a harmadik sor szignifikációs műveleteit vezérlő *kert* betűcsoport anagrammatikus megjelenése (*tereltek: csirkekeltetőt*) hangsúlyozza a valamire való irányultság helyett az elterelés, vagyis a figyelem és a haladás széttartó, diszruptív műveleteinek a lehetőségét. Olyan labirintussá válik az őskert, melyben kéjjel vész el a látogató, és ahol az elmúlást („galambösz tincsek”, „horpadt homlok”, illetve *hullanak*) odaidéző, a gyermeki és halott mozzanatot egyaránt magában foglaló babafej (*halálfej*) már nem lehatárol, elzár – hiszen figyelmeztetés (jelzés) helyett hirtelen kizökkent, megijeszt –, hanem a vad és buja kert sűrű nyitottságát tárja fel.

A *Moll* (2013) Bihar-tájverseinek fundamentális földrajzát és az *Őszi hadjárat* (2016) néhány darabjának (pl. a IX. „*Illene bevallania*”, *ez finnül van?* című versnek) kizökkent tértapasztalását csak jelzésértékűen említem meg mint afféle alakulási sémát. A kései Térey-líra az előbb felvetett térpoétikai paradigmát továbbberősíti: a föld mint alapvetően nem geográfiai, hanem geológiai alapzat a maga architektonikus rétegzettségével állít példát a Téreynél mindig is jelen lévő architekturális (főként városi és építészeti jeleken) szemlélet elé, így mozgósítva ennek a térbeli érdeklődésnek a magyar költészet történetéből is ismert röghöz kötött alakzatait.

**Tér, struktúra, figuráció****Testek és tárgyak térhatárai**

Testiség és tér már a modern filozófia kezdete óta összefüggésben áll egymással. Descartes a *res extensa* párjaként mutatja be és avatja elsődlegessé a *res cogitans* önmagát állító részét, és ezzel a fenomenológia olyan megkülönböztetése, melyek a test kétféle (fiziológiai-pszichikai és tárgyszerű-korporeális) felfogását vallják. Maurice Merleau-Ponty *Az észlelés fenomenológiájában* az észlelést tekintette a világhoz való viszonyunk alapvető formájának, amely a saját test médiumában zajlik, s ezáltal a térösszefüggések rendszerében helyezhető el. A kiküszöbölhetetlen saját test már eleve kapcsolatban áll a világ dolgaival, s minden vélekedést vagy reflexiót megelőzően jelen van.<sup>198</sup> Bár Merleau-Ponty kései filozófiájának ontológiai fordulata után elhatárolódott ettől a testkonceptiótól, mert úgy vélte, hogy nem tudta meghaladni a szubjektum–objektum-dichotómiát, a térkonceptió és testkonfiguráció eddigi szociológiai, társadalomtudományos megközelítése mellé odahelyezhető a test téralakító lehetőségei függvényében. 19–20. század fordulóján megjelenő esztétista felfogás több ellentmondásos öndefiníciós kísérletet hagyományozott az utókorra. Az egyik ilyen paradoxon, hogy úgy kívánják a művészet területét kijelölni, hogy közben az artisztikum zártságának felfogását kell elvetniük. A 19. század utolsó harmadában változatos formákban megjelenő művészetközponitú attitűd a szépség művi formáit fordított mimézis alapján gondolta el. Az egyik ilyen nevezetes megoldás Oscar Wilde nevéhez kapcsolódik, akinek egy dialogikus esszéjében szereplő alak idézete aforizmaszerűen vált híressé: „Az élet sokkal inkább utánozza a művészetet, mint a művészet az életet.”<sup>199</sup> A paradox kijelentés persze vitatható, ám egyben olyan korjelenség is, mely az író mesterének, Walter Paternek munkáiból is következik, aki hangsúlyozta, hogy a művészet képes a természettől kölcsönzött eszközökkel a természetnél többet létrehozni.<sup>200</sup> S hogy ne csak közvetlen kapcsolatot tárjunk fel, utalni kell egy másik gondolkodó hasonló okfejtésére is. Pater számára ugyanis éppúgy a zenében válik leginkább tetten érhetővé a művészet ilyesfajta teljesítőképessége, mint ahogy a Wagner hatása alatt álló Nietzsche 1871-es művében is hasonlót feltételez. A német filozófus a világ és a létezés

---

<sup>198</sup> Maurice MERLEAU-PONTY, *Phenomenology of Perception*, ford. Colin SMITH, Routledge & Kegan Paul, London – New York, 2002, 117.

<sup>199</sup> Oscar WILDE, *A hazugság alkonya*, ford. BENEDEK Marcell = Uő., *Összes művei*, II. Szukits, Szeged, 2001, 59.

<sup>200</sup> Walter Horatio PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Echo, Teddington, 2006, 63.

esztétikai jelenségként történő igazolását hangsúlyozza,<sup>201</sup> ennél fogva valóság és művészet viszonyában ő is az utóbbinak szán nagyobb szerepet. Csak a művészet, az esztétikai szféra szavatol az ön- és világértésünkért, ez a szféra mégsem lehet zárt: mindenkor azzal kell korrelálnia, aminek épp helyébe kíván lépni.

A művészetközponitú esztétizmus nemcsak a századforduló időszakának alkotásaira, hanem az elméletalkotásra is erőteljesen hatott. Az érdek nélküli tetszés kanti szépségdefiníciója és a miméziselvű megközelítések egyaránt hatályon kívül helyeződtek vagy megkérdőjeleződtek. Az utánzás azért válik kérdésessé, mert immár nem egyszerűen arról van szó, hogy adott egy természetes képződmény, melynek lehető leghívebb leképezése adná a műalkotás kvalitásait. A művészet ennél többet ad: illúziót, ami nem a valósággal, hanem az artisztikum erejével kapcsolja egybe az alkotói teljesítményt. Plinius és Seneca is beszámol arról az ókori legendáról, melyben két festő, Zeuxisz és Parrhasziosz vetélkedéséről lehet hallani. Zeuxisz csendélete oly tökéletes lett, hogy a madarak rászálltak a festett szőlőszemekre, hogy abból csipegessenek. Parrhasziosz erre műhelyébe invitálta festőtársát, s egy képhez vetette, amit egy fátyol takart; Zeuxisz viszont nem tudta fellebbenteni a fátylat, mert az volt maga a festmény. Az egyik eset az állatokat, a másik az embert volt képes becsapni, de míg az egyik ábrázolni, azaz másolni törekedett, a másik vállaltan illúziót kívánt kelteni. Eredeti és másolat platóni különbsége már itt, ebben a legendában felülírja a modell és reprodukciója közti különbséget, mivel tagadja ennek elemi felfogását.<sup>202</sup> Helytelenség és hamisság ekképp nem értelmezhetők e viszonylatban, helyüket a jelek szemiotikai kapcsolatai határozzák meg, ami legalább annyira sokrétű és tagolt, mint amennyire visszavezethetetlen egyféle végső eredetire.

A szimulakrum ugyanakkor nem kizárólag a szelleminek (művészeknek) tételezett térben létezhet, sok esetben nagyon is testhez, anyagi hordozóhoz kapcsolódva funkcionál, ami viszont éppenséggel már test és jelszerűség szembeállítását hangsúlyozza. Hans Belting imigyen fogalmaz: „A kép médiumában kettős testi vonatkozás rejlik. A testi analógia az egyik értelemben azáltal jön létre, hogy a hordozó médiumokat a képek szimbolikus vagy virtuális testeként fogjuk fel. Másodsorban pedig úgy, hogy a médiumok beíródnak testi észlelésünkbe és változásokat idéznek elő benne.”<sup>203</sup> A jelviszonyok e felfogás szerint nem vesznek tudomást azokról az effektusokról, amelyek az észlelés testi körülményeit is magukban foglalják, vagyis

<sup>201</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, I., DTV – Walter de Gruyter, München – Berlin – New York, 1999, 47.

<sup>202</sup> Gilles DELEUZE, *Plato and the Simulacrum*, ford. Rosalind KRAUSS, October (27) 1983, 53.

<sup>203</sup> Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, Kijárat, Budapest, 2003, 16.

többé nem elvont struktúrák, sokkal inkább megkerülhetetlen, de korántsem tévedhetetlen mozzanatok.

Sok olyan ókori mítosz lehet ismerős a kulturálisan képzett olvasóknak, mely ennek a kérdéskörnek a jegyében íródott. Egyik sem olyan termékeny és mégis mindegyre kérdéseket generáló, mint az Ovidius *Metamorphoses*ében (243–297) helyet kapó Pygmalion mítosza. A ciprusi szobrász ugyanis épp a minta utáni alkotás paradigmáját bontja le, mikor saját fantáziájának megfelelően hoz létre elefántcsontból egy női alakot, mely oly tökéletes lesz, hogy nem is lehetne emberi megfelelője („qua femina nasci nulla potest” – Devecseri Gábor fordításában: „amilyen szép nő a világra nem születik sohasem”), csak az idealitás szemszögéből csodálható, de a test szimulakruma követlen testi reakciót vált ki az alkotóból („haurit pectore Pygmalion simulati corporis ignes” – „Pygmalion az utánzott testtől gyúl szerelemre”). Ez az utánzás azonban nem a platóni értelemben vett leképező mimézis, „ars adeo latet arte sua” („művészet fedi el, hogy csak művészet”), vagyis a műviség, mely a művész (akár szexuálisan elfojtott) vágyából, képzeletéből születik meg, illetve abból, hogy kiváló gyakorlati érzékkel („feliciter arte”) olyan művet alkot, mely őt magát is megdöbbeníti, sőt elcsábítja, rabjává teszi. Nem hasonlóság hozza létre a művet, hiszen nem létezik „eredeti”, melyhez mérhetnénk a „másolatot”, hanem igazi szimulakrum (többször is e szóval nevezi meg a szöveg a szobrot), mely egyben a művészi teremtés allegóriájává is lesz.<sup>204</sup> Az eleddig nem létező nemcsak a művészt, de az istenséget is meglepi, amikor Pygmalion Venushoz könyörögvén nem az általa alkotott tárgyat, csak ahhoz hasonló szépségű nőt kíván magának („timide »si, di, dare cuncta potestis, sit coniunx, opto,« non ausus »eburnea virgo« dicere, Pygmalion »similis mea« dixit »eburnae.«” – „s félénk szava szól: »Ha ti mindent, égiek, adhattok, vágyom feleségemül...« Azt nem merte kimondani: »Őt«, pusztán: »...egy olyant, ki hasonló.«), ám az isteni segítség által életre kelő szobor mégiscsak az lesz, amit ő alkotott, saját emberi munkáját és erkölcsi kitartását egyaránt elismerendő.

Nem árt szem előtt tartani az ovidiusi részlet sajátos paradoxonait. Az ars latet arte sua elve az alkotó elől is sikeresen elrejt, hogy igazából *művészet*ről van szó, azaz valamiféle utánzásról, s a valódi látszatával jutalmazza a szobrászt. Mindeközben persze a műviségnek tulajdonítható mozzanatok továbbra is érzékelhetők maradnak (a faragott alak elefántcsont-tapintása, hidegsége, fehérsége stb.). Pygmalion azonban saját műve hatása alá kerül, alkotóként és befogadóként egyszerre jelenik meg a műalkotás alakulásának folyamatában, ami persze erősíti a mű hatását. Erkölcsi helyzete (ami persze Ovidiusnál nem egyértelműen

<sup>204</sup> Victor I. STOICHITA, *The Pygmalion Effect*, Chicago UP, Chicago, 2008, 4–5.

dicsőség, tán inkább irónia) következtében Venushoz intézett imája is meghallgatásra talál, ám ez további, nem kevésbé kérdéses erkölcsű cselekedeteket implikál, mikor a bűnösnek tekintett nőiségtől másfajta, tabunak minősülő szexualitásformák felé fordul a szobrot tapogatván, csókolgatván, ékszerekkel felékesítvén (stb.). Így Pygmalion egyre inkább lesz az alkotó modellje – a kreativitás allegorikus vonatkozásaként –, mintsem az idealizált nézőé, kinek tekintete alakítja a művet.<sup>205</sup> Mindemellett Pygmalion nyeresége voltaképp veszteség: az „ércnél maradandóbb” műalkotás helyett múlandó test és enyésző szépség lesz a szobrász jutalma, még ha a szerelmi-szexuális vonzalom irányítja is az örökkévalóságból az időbeliségbe lépő alak átváltozását.

Az a gesztus, amely képi közvetítés hiányában az antikvitásban a retorika területéhez tartozott, jelesül az ekphraszisz, vagyis képleírás gyakorlata, itt is fontos szerepet kap. Nem kétdimenziós képről, hanem szoborról van itt szó, melynek képleíró technikája alapvetően a szobrászat anyagi-taktilis oldalára fókuszál.<sup>206</sup> Pygmalion érintései során érzékeli művének metamorfózisát, mint ahogy nem is képként, hanem tapinthatósága alapján hozta létre a művet, melyre azután látható szépsége miatt újfent rácsodálkozhatott, sőt annak tökéletessége el is csábíthatta: „visa tepere est; admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat: temptatum mollescit ebur positoque rigore subsidit digitis ceditque” („érzi: melegszik; ajkát nyomja reá ismét, mellére az ujját: s lám az ivor lágyul, s már nem mereven, benyomódik vágyó ujjá alatt”). Itt már nem csupán a művészet hatalma, de elkerülhetetlen hatása is fontossá lesz: Ovidius egy írott szövegben retorikusan imitálja azt a megdöbbenést és varázslatot, ahogy hőse korábbi szexuális gyakorlataitól eltérő tapasztalattal szembesül: ami eddig az általa megformált anyag volt, most elveszíti minden artisztikumát, ellenben olyan tulajdonságokhoz jut, melyek eddig csak az elutasított hús-vér nőkre voltak jellemzők.<sup>207</sup>

Pygmalion alakja azért is válhatott fontos találkozási pontjává a 19–20. század fordulójának, mert nemcsak a művészet teremtőerejének mítoszát erősíti, hanem mert ezt a művészeti ágak kölcsönhatásában bontakoztatja ki. Míg Orpheus „csupán” lírai énekével éri el hallatlan hatását, míg Narcissus saját képmásával (ami még a tükrözés alapján is értelmezhető) kerül tragikus kapcsolatba, addig Pygmalion már nem a képpel, annak művészet általi megtestesülésével vet számot, hanem saját maga elől is elrejt, hogy amit létrehozott, az voltaképpen mű, tehát nem valódi. És épp mert nem valódi, válhat minden közönségesen tapasztalhatónál tökéletesebbé a számára. Ehhez azonban az kell, hogy maga előtt is rejtve

<sup>205</sup> Patricia B. SALZMANN-MITCHELL, *A Web of Phantasies*, Ohio State UP, Columbus, 2005, 15.

<sup>206</sup> George L. HERSEY, *Falling in Love with Statues*, Chicago UP, Chicago, 2009, 96.

<sup>207</sup> Kenneth GROSS, *The Dream of the Moving Statue*, Cornell UP, Ithaca, 1992, 74.



maradjon, hogy alkotása voltaképp mű, sőt számunkra, olvasók számára ez még fokozottabban érvényes: mi ugyanis nem látjuk vagy tapintjuk a szobrász alkotását, hanem olvassuk annak történetét. J. Hillis Miller ezért azonosítja Ovidius eljárását a prozopopeiával: ahogy a szóképek esetén elfeledjük sokszor, hogy voltaképp a nyelv tropologikus működésével van dolgunk, hiszen ahogy mi a „hegyek lábáról” beszélünk, úgy Pygmalion előtt is rejtve marad, hogy mivel is van dolga, mikor önnön alkotása hatása alá kerül.<sup>208</sup> A nyelvi jelek segítségével színre vitt test kérdése ebben az intermediális, ösztönművészeti összefüggésrendszerben teljesebbé válik egyszersmind a hagyományos művészi közlésformák sajátos kudarcává. Kudarccá, mert a megírhatóság itt már nem az ábrázolhatósággal, hanem annak lehetetlenségével esik egybe.

A 19. század folyamán a képzőművészet és irodalom sajátos viszonyrendszerben értelmezte újra a Pygmalion-mítoszt. A preraffaeliták közül Edward Burne-Jones két képsorozatban is feldolgozta az ókori történetet. A széria narratív festményként értelmezhető, az ovidiusi alapok bizonyos mértékű átvételével (megmarad a tömeg és az alkotó távolsága, a stúdió zárt, ezáltal menedéket adó világa, de a kétségkívül megképződő erotika helyett [a szoboralak mezítelen végig] inkább eszményített testi vonások dominálnak), ám a test képi megjelenítése igényli az írás indokló erejét is. A képaláírások egyként testi mozzanatokból indulnak ki (*The Heart Desires, The Hand Refrains*), majd transzcendens közvetítéssel (*The Godhead Fires*) jutnak el a lélek szelleminek tekinthető dimenziójába (*The Soul Attains*).

Ráadásul a címek összeolvasva keresztímes verset formálnak, amihez ha hozzávesszük, hogy e képzőművészeti alkotás ihletője William Morris *Pygmalion and the Image* című hosszú költeménye volt, felismerhetjük, hogy a megjelenített test egyszerre reprezentált (mert művekben megjelenő) és a reprezentáció közvetlenségének ellenálló (mert nem tisztán érzékszervileg tetten érhető, hanem a nyelvi artikuláció során megképződő) is egyben. Persze a preraffaelita társaság tagjai számára irodalom és képzőművészet eme kölcsönviszonya eleve adott volt. Christina Rossetti (Dante Gabriel Rossetti testvére) egyik versében (*In an Artist's Studio*) biográfiai indíttatású feltételezések szerint fivére műtermének és szerelmének sajátos bemutatását kísérli meg. Jelen vizsgálódás számára emez életrajzi vonatkozásnál fontosabb azonban, ahogyan a művész távollétében maguk a festmények vonzzák a tekintetet, mely egyetlen nőalak ábrázolásait fogja be, s teszi nyilvánvalóvá, hogy a jelen nem lévő alkotó megszállottsága a vers beszélője számára nem a színre vitt test csábító tulajdonságával, hanem a képekben rejtőző, a női testet veszélyes, taszító voltában leleplező mozzanataival válik egyenlővé:

---

<sup>208</sup> Joseph HILLIS MILLER, *Versions of Pygmalion*, Harvard UP, Cambridge, 1990, 8–9.

One face looks out from all his canvases,  
One selfsame figure sits or walks or leans:  
We found her hidden just behind those screens,  
That mirror gave back all her loveliness.  
A queen in opal or in ruby dress,  
A nameless girl in freshest summer-greens,  
A saint, an angel – every canvas means  
The same one meaning, neither more nor less.  
He feeds upon her face by day and night,  
And she with true kind eyes looks back on him,  
Fair as the moon and joyful as the light:  
Not wan with waiting, not with sorrow dim;  
Not as she is, but was when hope shone bright;  
Not as she is, but as she fills his dream.

A zárlat ismétlődő tagadása („not as she is”) megerősíti, hogy nem a test, hanem annak átsajátított felfogása („ábrázolása”) válik kényszerítővé. A vers alanyaként megszólaló beszélő befogadó is egyben: mind a művészt, mind modelljét a pygmalioni rögeszmés viszonyra emlékeztető módon szemléli, így habár az álmok valóra válnak („she fills his dream”), mégsem a férfi vágya az, ami beteljesedik, hiszen egyetlen arc, egyetlen értelmezés vonzza magához a művész tekintetét („he feeds upon her face”), ahelyett, hogy fordítva alakulna mindez.

Hogy magyar példán is szemléltethető legyen ennek a pygmalioni hatásnak az ereje, Kosztolányi Dezsőnek az 1912-es *Mágia* című kötetében megjelent, *Arany-alapra arannyal* című alkotását kell felidézni. A vers sajátos olvasatát adja *A szegény kisgyermek panasza* című gyűjtemény *Mostan színes tintákról álmodom* kezdetű darabjának. A két, azonos évben keletkezett vers elsődlegesen a színek hangsúlyozása miatt helyezhető egymás mellé. Ám míg a korábbi kötet verse távlatváltásokra alkalmat adó metafora- és jelentésszerkezete a (gyermekkor világával ciklikusan tematizált) személyiség bizonytalanságának adott hangot, addig az *Arany-alapra arannyal* mintha kizárólag az egyszerű szintaktikai szerkesztés (a metaforák túlsúlyának helyébe hasonlatok lépnek) jellemezné, amit a közlés egyenesvonalúságával egyező dekoratív színhomogenitás tovább erősít:

Arany-alapra festeném arannyal  
és olyan lenne, mint egy cukros angyal,  
aranyruhájú és aranyszemű.  
És búsan búgna édes-lanyha teste,  
mint egy nemes és ódon hegedű.  
Lefesteném őt kora reggel, este,  
az ágyba, hogy fehéren gömbölyül,  
kék árnyait a szeme körül  
s a kandalló mellett, mint puha macskát  
huncut mosollyal, lustán, álmodón,  
a vánkosok között két gyöngye mellét,  
két illatos és langyos vánkosom.  
És olyan lenne fáradt ajaka,  
mint szirupédes, barna malaga,  
és karja, mint egy kóbor villanás  
és dereka, mint egy meleg kalács,  
és hangja álmos, bágyadt rezdülettel,  
mint enyhe fürdő és meleg tej.  
S lefesteném szeptemberi tüzét is,  
lobogó testtel festeném le őt,  
hogy aranyok között iszik aranysört  
hó-abroszon vasárnap délelőtt.  
Fanyar vonalja a bús, drága szájnak  
azt mondaná: szeptember és vasárnap.  
Azt mondaná: én s én azt mondanám: ő  
és szüntelenül csak ezt mondanám én.  
És fiatal, szemérmes szerzetes,  
csak festeném örök iniciálém.

A kizárólag arany színeket alkalmazó képzőművészeti tevékenységet felléptető, s a színtelen élettől az álmok világába (értsd: a költészet szimbolikájához) való menekvésre adott válaszként olvasható vers fenntartja az esztéta képzetkörök megmozgató reflexek érvényességi körét, amennyiben lehetőséget ad a költő alakmásaként felfogott beszélő önjellemzésének allegorizáló

értelmezésére.<sup>209</sup> A középkori művészetben alapozó háttérszínként (többnyire – bár nem kizárólagosan – anyagként, hiszen vékony fémlemezről van szó) használatos arany homogénné teszi a látványt, mivel itt (becsatlakoztatva a szecesszió túldíszítettségét) az alakot is ezzel a színnel ábrázolja a „fiatal, szemérmes szerzetes”: „arany ruhájú és arany szemű”. A nőalak különféle más színekhez kapcsolódó tulajdonságait is aranyba kívánja foglalni, hiszen az előforduló egyéb színek inkább a modellált test vagy a hasonlító szerkezet révén kerülnek elénk, a megfestendő kép kizárólag egyetlen színt alkalmaz: „festeném arannyal”. A Kosztolányinál oly fontos, pozitív képzeteket megidéző színként emlegetett arany így a színtelenség reprezentánsa lesz. A szerzetes képe és tevékenysége (iniciáléfestés) ugyan a középkori motivika szakrális jellegéről tanúskodik,<sup>210</sup> a színre vitt tevékenység hatóköre (a nő erotikus megörökítése) azonban ellene szegül ennek az igénynek. A kép, mely egy költeményben létesül, a párbeszéd különös – de lezárhatatlan – formájában szólítja meg az alkotót, aki viszont a dialógus aránytalansága miatt nem képes közvetlen kapcsolatot teremteni művével: „Azt mondaná: én s én azt mondanám: ő / és szüntelenül csak ezt mondanám én.” A másolat (szimulakrum) itt elégtelen, mert csak önmagára vonatkozóan képes megnyilatkozni, az alkotó viszont nem képes megszólalni, hiszen az ő szó szüntelen kimondása csak dadogó nyöszörgést produkál. A megszólalás nyelvvarázsra utaló mozzanatai („azt mondaná: *szeptember* és *vasárnap*” [kiemelés – B. G.]) a szavak önálló hangalakjának kimondását előnyben részesítik a megértéssel szemben, mely a képi megjelenítésben ölt testet: „lefesteném *szeptemberi* tüzét is” [kiemelés – B. G.], illetve „aranyok között iszik aransört / hó-abroszon *vasárnap* délelőtt” [kiemelés – B. G.]. A lefestendő és a lefestett viszonya egyre inkább az utóbbi megnyilatkozásától kapja a létét, amint ugyanis az alak kimondja a szavakat, a jelenetezés szintjén a leképezés logikusan következő utólagossága a nyelv közegében elbizonytalanodik. Sőt ez a közeg sem tekinthető megingathatatlan alapnak, hiszen a megszólalás csak a kép eszközei által valósul meg: „Fanyar *vonolja* a bús, drága szájnak / azt mondaná” [kiemelés – B. G.], a figurának tulajdonított hang pedig csak képekben írható le: „Hangja álmos, bágyadt rezdülettel, / mint enyhe fürdő és mint a meleg tej”. Ráadásul az arany színének egyeduralkodó mivolta miatt ilyen elemekre bontás (az alak elkülönítése a háttértől) sem lehetséges, vagyis a két különböző, de egymásra utalt médium (a kép és a szó) egyszerre veszíti el érzéki közvetlenségét, s ezáltal annak lehetőségét, hogy a szimbólum fogalmának segítségével hívásával az olvasó transzcendens jelöltek fellelésébe fogjon.

<sup>209</sup> BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Forum, Újvidék, 1986, 100.

<sup>210</sup> Vö. KELEMEN Péter, *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1981, 149–150.

Az alkotás ilyen felfogása sajátos értelmezését adja az „ars latet arte sua” szavainak: Ovidius költeményéhez hasonlóan az erotika és az érintés irányába mozdítja az értelmezést. A képíró szerzetes a formá(lhata)tlanság kudarcában (nem fest, csak az arany iniciálét kezdi újra meg újra) önnön primer vágyait nem képes műalkotássá szublimálni, ám ami létrejön, többet árul el eme vágyakról, mint a kibillent világvég esztétikai kompenzációjára törekvő hangulatlíra. Ahogyan az ironia lerántja a leplet az egyértelmű értelemszerkezetek mechanizmusáról, úgy a poétikum is kijátssza az esztétikum meghatározta elvárásokat: a szöveg nem az ábrázolt látványt beszéli el a leírt szavak segítségével, hanem egyre inkább önmagáról kezd el szólni. Az iniciálé mint a kép és a betű együttes dimenzióját színre vivő alakzat – melynek „örök” volta nem feltétlenül a megörökítésre, hanem az enallagé adta lehetőség miatt a festés befejezhetetlenségére vonatkozik (’örökké festeném’) – a művészet teremtő erejét jelképezve önmagát egy-színűként és kép-telenként mutatja fel, ami nem a transzcendens sejtetésének szimbolista programja, mivel valami alacsonyabb rendűre, a betű puszta anyagiságára utal. Az *Arany-alapra arannyal* képaláírás voltaképpen csupán az ’arany a lapra – arannyal’ redundáns evidenciáját képes állítani, ahol az ábrázolás különféle megnyilvánulási módjaival szemben már nem az lesz a fontos, ami meg van írva, de nem is az, ahogyan íródott, hanem az írottság néma materialitását kell felfedeznünk. Mindezt olyan kezdeményező teljesítményként, mely az ábécé és a vers első (kezdő)betűjének alapos stilizációjával a költészet megrendített esztétikuma, s ezen belül a szimbolizmus helyébe a megalkotottság több dimenziót magában foglaló, ám egymás hatását nem kevés esetben inkább kioltó, mintsem erősítő aspektusait lépteti. Mindeközben persze tudatosítja, hogy nem árt tisztában lennünk a feladat kilátástalanságával, melyben csak az első betűig, annak is részleges, soha véget nem érő „megfestéséhez”, s nem megfejtéséhez juthatunk el.

A magyar esztétista modernség másik, a Pygmalion-hatást is magában foglaló verse Babits Mihály *Hegeso sírja* című alkotása. A halotti sztéléről készített ekphraszisz bevallottan a költő nietzschei befolyásoltsága alatt született, bár keletkezési körülményeinek feltárása során Kelevéz Ágnes felhívja a figyelmet arra, hogy az 1908-as intellektuális élmények alakulása szempontjából a költő görögös korszakának nyitányaként tekinthetünk erre a költeményre is, melyben antik témák modern viszonylatokban jelennek meg.<sup>211</sup> Természetesen nem a Pygmalion-mítosz *közvetlen* újraírásával van dolgunk, ám a képleírás (mely nem kifejezetten

---

<sup>211</sup> KELEVÉZ Ágnes, „Lelkemben bakhánslárma tombol”. *A fiatal Babits dionüszoszi és apollóni verseiről*, Holmi 2004, 593.

képet, hanem térbeli plasztikát vesz célba, hatásában a pygmalioni vonatkozásokat juttatja szóhoz:

A kedvesem kétezer éve alszik,  
kétezer éve meghalt s vár reám.  
A neve Hegeso. – Lábhegytől arcig  
márványszínű – s komoly görög leány.

Élő, habár lehellete se hallszik  
keble átduzzad ráncos khítonán  
Fürtös fejében ki tudja mi rajzik?  
Ül meghajolva. Méla. Halovány.

Előtte állva szolgálója tartja  
rabszolgány, a drága ládikát,  
amelyből ékszereit válogatja.

Talán azt nézi (lelkem bús reménye!)  
melyikkel ékesítse föl magát,  
ha megjövök majd én, a vőlegénye.

A vers mégsem egyszerű leírás, amennyiben a lírai megnyilatkozás során az alany a tekintettel felruházott látvány („talán azt nézi”) által jön létre („megjövök majd én”). A szituáció így annyiban hasonlít az ovidiusira, amennyiben az irodalmi alkotás adja azt a metafiguratív keretet, melyben a plasztikus tárgy egyáltalán értelmet nyerve megteremtődik. Rába György szerint a „personá-k sorában Hegeso egy művészi értelemben drámai, hangulata szerint elégikus jelenet összefüggés-rendszerének kiindulópontja. A jelenet másik résztvevője a költő, a »vőlegény«, akit vár. De Hegeso már saját létének üres gépezete is, egy a bábok sorából, akivel a költői én nászra készül.”<sup>212</sup> A halott női test mementójaként elkészített sztélé leképezése helyett egy új viszonyrendszer kialakítására kapunk itt példát. A Rába által „szellemi élményformának” nevezett intellektualizáció mellett épp a bábuvá válás testi-anyag mozzanata az, ami egyrészt a művészség ovidiusi rejtekezésjellegét hozza működésbe, másfelől viszont

---

<sup>212</sup> RÁBA, *I. m.*, 202.

azt a határhelyzetet is felmutatja, amelyet a test mint a szellemiként tételezett önazonosság gyakorlatát felfüggesztő, annak ellenálló materiális közeg állít elénk. Ahogy Pygmalion szobra a létezőknél jobbat képest létrehozni, amely mégis csupán mint teremtett test töltheti be perfekcionista lehetőségét, úgy a modern versek is (a nyelvi teremtés során) a képzőművészeti alakok másolása helyett az ábrázolás peremhelyzeteit leplezik le. Határtapasztalat ez is, ahol nem élet és halál szembenállása akasztja meg a reprezentáció folyamatát. Nem az esztétista plasztikusságnak valamiféle örökkévaló szépben való részesülésére épít a vers, hanem a testnek a vágyak katalizálása miatti közvetlen tapasztalatisága utasítja maga mögé a nyelvi-kommunikatív vagy a vizuálisan (akár az emlékezés szintjén is) utánalkotható jelenségekre épülő diszkurzív folyamatokat.

A test az esztétizmusban egyszerre csábító s (tán épp ezért) veszélyes. A térből lép elő, és annak meghatározásához járul hozzá. A test ábrázolása korántsem oly magától értetődő, hogy csak realiztikusként tarthatnánk számon: maga a test lesz a tárgy, melyet nem lehetséges kiiktatni vagy megkerülni. A műalkotás teremtő folyamatában képzőművészet és irodalom nem szemben áll egymással, hanem egymás határait felmutatva, éppen a test pusztá megjelenítésének kudarcait, a művészi teremtés paradoxonait viszik színre. Ezekben az alkotásokban a test materiális akadály is: felfüggesztése annak, amit a reprezentációelvű művészetfelfogások előfelételeznek.

### Szabó Lőrinc és a szerkezeti tér

Mi sem magától értetődőbb, mint Szabó Lőrinc kapcsán elősorolni mindazokat a megállapításokat, amelyek a költő későmodern státusának alapjaiként vonultak be az irodalomtörténeti köztudatba. A versek szövegére koncentráló olvasatok ugyanis az ilyen esetekben is felmutatják a kultuszképz(őd)és mechanizmusait, és rendre előhívják az értelmezések mögül azok könnyed operacionalizálását. A Szabó Lőrinctől sem távol álló gépies működés interpretációs eljárásá avatása azonban épp a létrejövő megközelítések terméketlenségével szembesít. Hiába közelítjük meg újabb és újabb nézőpontokból a későmodern költészet e vonulatát, a kiindulópontul választott megállapítások nemcsak hogy továbbra is érvényesek maradnak, de egyenesen megdönthetetlen igazságként rögzülnek, és ekképp vezérlik az újabb perspektívák alkalmazását. Amikor a térkonstrukciók irányába fordulunk, még ha a kultúratudományos fordulatok által erősített trendek ekképp alakítják is érdeklődésünket, határozott vezérfonalként jelentkezik az az immár pár évtizedes megállapítás, mely Szabó Lőrinc költésztörténeti pozícióját József Attilához kapcsolja a lírai személyiség strukturális relativációjának tapasztalata alapján.<sup>213</sup> E közösként felfedezett mozzanat ugyan a szubjektumszituáció léthelyzetének megrendülésével van elfoglalva, de a térbeli fordulat egyik témáját idézi meg, így fontos keretezését adja a moderniségről szóló diszkurzusnak olyan szempontok alapján, melyek a kulturális topográfia felől is megszólíthatóvá tették a szerkezeti érdeklődésű poétikát. Az *Eszmélet* és a *Csillagok közt* a szerkezetiségben azonosítja a létező létét,<sup>214</sup> miáltal olyan absztrakt hálózatként mutatja fel az eddig organikusnak vagy valamiféle személyiséghez kötött énfogalom világszerű tapasztalatát, mely az én–te-viszony átrendezésére tesz javaslatot. Előáll tehát az a sajátosan pikáns helyzet, amikor is a líratörténeti vizsgálódás egy vele ellentétes érdeklődésű elmélettel találja magát szemben, és e kapcsolatból nem egymás érdekeinek kioltása következik. Idő és tér, interpretáció és primer cselekvés feszültsége legalább annyira hatásos összjátékra képes, mint amennyire az olvasás elitizmusát hangsúlyozó megközelítés nem képes eljutni.<sup>215</sup> Az irodalomtörténeti paradigma egyszerű ismétlése, illetve a térszemlélet nyelvnek ellenálló (mert azt voltaképp „megelőző”) tulajdonságát hangsúlyozó eljárásmód helyett azokra a pontokra hívnám fel a figyelmet, amelyek nem tagadják meg a szövegiségében létesülő lírai teljesítményektől a topografikus mozzanat felőli észlelés

<sup>213</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában* = „de nem felelnek, úgy felelnek”, szerk. KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius Tudományegyetem, Pécs, 1992, 47.

<sup>214</sup> *Uo.*, 48.

<sup>215</sup> Vö. SZENTPÉTERI, *I. m.*, 17–19.



lehetőségét, de hasonlóképp nem feledtetik, hogy a térbeli dimenzió az, ami másféle tapasztalási módként állítja elénk az irodalmi alkotások strukturális összetevőit.

Ennek mintegy illusztrálásául szolgálhat a már szóba hozott Szabó Lőrinc-vers, a *Csillagok közt* inkriminált részletének folytatása, ahol a látás privációja az esszencializmus és a látszat ismerős oppozíciójával szembesít, hogy a beavatottság ígérétét hangoztassa:

S ti, vak szabályok, kész igék,  
parancsai a látszat Egynek,  
szívek, kik sohse sejtitek meg  
a szerkezet szerkezetét,

A struktúra strukturalitása feltárulni képtelen azok számára, akik nem a széttagozódó sokrétúséget tartják szem előtt. Ha azonban a szerkezet eleve mechanikus működésével válik el a regularitás szubjektív ágenshez kötött irányításától,<sup>216</sup> a „vak szabályok” a gépszerűen strukturált világösszefüggéshez tartozásukban hagyják maguk mögött a nem valódi unikalitás terepét. A *szabályok-igék-parancsok*-láncolatban a „látszat Egy” olyan programszerű működése figyelhető meg, amely maga is mintha ugyanannak a mechanikus szerkezetiségnek lenne a részese, mint a vele szemben álló relativizmus. Az *ige* e sorban nem annyira a nyelvi megnyilatkozás vagy a teremtésre utaló jánosi verbum hagyományos képzeteivel azonosul, inkább a megfellebbezhetetlen, mert a morális szabályozástól teljességgel idegen előírás eszközévé válik. A különbség az Egy és a meg nem nevezett, de mechanizmusként színre vitt viszonylagos világ között nem szerkezetében, hanem e szerkezet szerkezetiségének felismerésében rejlik. Az Egy is mechanikus programokat ír elő, de ez rejtve marad azok előtt, akik nem képesek a „rugalmas terek rácsai” háttértevékenységére következtetni. A *szív* közbejötté olyan költészettörténeti tradíciókat mozgat meg, mely a szó testi és kontextusteremtő jelentésmozzanatait egyaránt mozgósítja. Szabó Lőrinc e versében elsőre nem tűnik konzekvensnek az Egy és sokrétű világ szembenállásának alapja, de ez főként annak köszönhető, hogy a megnyilatkozó és a „mások” viszonya új ellentétet képez én és világ strukturáltsága mellett. A szívvel megsejthető szerkezetiség olyan térként formálódik a versben, amely épp sokeleműsége és kontrollálhatatlansága folytán szegül szembe az egység képzetével, ugyanakkor erre az én eszmélése során derülhet csak fény. *Az Egy álmai* nevezetes sorai („de

<sup>216</sup> Vö. L. VARGA Péter, „*Rohanó vas sorsba zárva*” = *Líra, poétika, diskurzus*, szerk. LACKÓ Krisztina – TÁTRAI Szilárd, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2021, 111.

magára festi gondosan / a látszat rácsait”) éppenséggel a keretezés strukturális hasonlósága miatt képeznek párhuzamot e szakasszal, hiszen a „szerkezet szerkezetét” bár sejtetéssel, azaz némileg intuitív módon, mégis a strukturalitásból fakadóan feltáró-analitikai, azaz diszkurzivitást feltételező, korántsem holisztikus megközelítésmóddal lehetséges elérni, így a feszültség a színlelő-imitatív architektúra (rács, háló) és a felosztásnak ellenszegülő, mégis térbelileg élénk lépő Egy között áll fenn. E másik „vers olyan »hullámzó«, folytonos mozgásban lévő karaktert mutat, amely ellenáll mindenfajta rendszerszerű beazonosításnak, s amint az elemző alkalmasnak találja a szövegre nézve valamiféle irodalomtudományi, elméleti kategóriát, a szöveg rögtön »ki is bújik« a már-már lehetségesnek látszó meghatározás alól.”<sup>217</sup> A ráeszmélés a *Csillagok köztben* beavatásszerű, az én azáltal áll szemben másokkal, hogy magasabb szinten érzékeli a világot alkotó strukturalitást, ekképp én és világ, én és mások bár ugyanannak a térnek a részesei, az én ezt valóban térbeli entitásként, tehát elemek folyton egymásba alakuló rendszereként fogja fel:

egymást bénítják s tologatják  
 rugalmas terek rácsai  
 és ezer idő hirdeti,  
 hogy túlkevés az Egy Igazság.

Ha pedig *Az egy álmai* „megvádolható” azzal, hogy ennek az Egynek a metafizikus oszthatatlanságát emeli ki, azt is látni kell, hogy mennyire marad az „álomban” mindez mégiscsak lehetőség, nem pedig kizárólagosság, ahogy az „Egy Igazság” is a térbeli struktúrák mozgásával korreláló megsokszorozott időkeretből tekintve lehet elégtelen, „túlkevés”. Az igazság megkérdőjelezhetetlen egysége nem csupán számszerűleg bizonyul hiányosnak. Épp a térbeli strukturáltság adja annak alapját, hogy az Egy hamis, nem kielégítő lehetőségként jelenik meg, ezzel nem a Sok áll szemben, hanem a sokat alkotó tényezők rögzíthetelen és folytonos alakító ereje. Az én nem egyszerűen ellentéte a világnak, hanem annak szerkezeti elveit veszi magára akár a börtön rácsainak magára festésével, így megbonthatatlan egységként sem képes már magára tekinteni: „a világ örök »bolond szövevény«, amelyből kijutni nem lehet, csak beszőkni e viszonyrend fonákjába, az *álomba*, ott felejthető el a rabság képzete, ott teljesedhet ki a szabadság, valósulhat meg képbelileg is, térbelileg: *nagy*.”<sup>218</sup>

<sup>217</sup> HORVÁTH Kornélia, *A megértés kérdései*, Irodalmi Szemle (60) 2017/12., 57.

<sup>218</sup> KABDEBÓ Lóránt, *Az Egy álmai = Vers és próza a modernség második hullámában*, Argumentum, Budapest, 1996, 107.

A kultúratudományok által felkínált értelmezési lehetőségek beépítése az irodalmi kérdezésmódba vélhetőleg akkor válik termékennyé, ha eladdig fel nem vázolt távlatok gazdagítják az megrögzött értelmezéseket, sőt esetenként újraírják, felülbírálják azokat. A térbeliség beemelése ebbe az összefüggés-rendszerbe bár a megszokott sémák leváltásának ígéretével kecsegtetett, a hadászati-politikai metaforikával ellentétben nem sikerült teljességgel száműznie az irodalom temporális leírásait. Már elég korán megfogalmazódott ez a kvázi hadüzenet, méghozzá Michel Foucault már többször idézett előadásában, ahol épp a szerkezet kategóriája vált az avított időperspektíva megkérdőjelezőjévé. A nyelviséggel és az interpretációval szemben elhelyezett térbeliségkonceptió azonban nem feltétlenül pusztán anulálóját az irodalmi kérdezésmódoknak. Nem csak a szociológiában, a történettudományban, az építészetben válik lényegessé a térérzékelés és -alakítás megjelenése. A kognitív nyelvészeti modellek a metaforaalkotást is a test térbeli tájékozódásának szükségességéből eredeztetik, olyannyira, hogy egyenesen a gondolkodás, a kifejezés és az orientáció egymásra utaltságát hangsúlyozzák.<sup>219</sup> A térérzékelés ezáltal megszűnik pusztán vizuális tapasztalat lenni, a test folyamatos cselekvésére utal, miközben mindezt a nyelvi megjelenítés alapvető meghatározottságaként viszi színre. Amikor pedig a későmodern poétikát kívánjuk körüljárni, éppen ennek a térbelileg strukturált nyelvi modellnek a nem-fenomenologikus alakzatait szükséges kiemelnünk, melyeket a Szabó Lőrinc-i térképzetek sajátos szerkezetigényeik alapján mutatnak be. Ugyanis „[a]z Egy és az én azonosságának útjában [...] a test áll, és az én eme menekülése a testből innen nézve nagyon is kézenfekvő alternatívának látszik, hiszen a tudatot talán csak a test gátolja meg abban, hogy bármikor bárhol jelen lehessen, még ha ez a jelenlét – paradox módon – nem is lehet érzéki jelenlét.”<sup>220</sup> Ez esetben viszont a test mint határ épp a térbeliség megképzett viszonyrendszere felől nyújt instanciát az én számára a világ érzékelésére – és megérzékítésére. Az én helyét destabilizáló mozzanatok is e végletek közt differenciálódnak, amennyiben „az ént reprezentáló üres, zárt tereket, némiképp paradox módon, érzékletek töltik ki.”<sup>221</sup> A test (agy) közbejötté viszont mintha strukturalitásában színre lépő világtapasztalatként regulálná az én kimondó szereplehetőségeit. A test annyiban újítja (rengeti) meg az én pozícióit, amennyiben a tér szerkezetelvű rétegzettségét és függvényszerű viszonylatait fedezi fel magán is.

A *Te meg a világ* versei között számtalan, a most idézettekhez hasonló térkonstrukció szerepel, melyek azonban épp eltérő poétikai artikulációjuk folytán eredményeznek oly fokú

<sup>219</sup> George LAKOFF – Mark JOHNSEN, *Metaphors We Live By*, Chicago UP, Chicago–London, 2003, 14.

<sup>220</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínhátéka agyadnak*, Ráció, Budapest, 2010, 70.

<sup>221</sup> *Uo.*, 78.

sokrétúséget, hogy az az egységes és önmagának elégséges én pozíciójával korreláló pusztá keret vagy orientációs alap helyébe a szerkezeti diverzitást tudja beilleszteni. A *Rigvéda* című (fordításként is azonosított) versben az Egy emanációjaként, osztódásaként keletkező világ a *hol?* kérdésére adott válaszként további térbeli orientációs mozzanatokkal gazdagodik:

És mikor a rend a határt kiszabta,  
mi volt alul? és mi került fölébe?  
Itt vak álmok, ott erők forradalma,  
lent bomlás, fent a formák büszkesége.

A lent–fent-szembenállás egyszerű dialektikáját azáltal sikerül itt elkerülni, hogy a topográfiai jelölők helyébe nem markereként szolgáló tárgyakat léptet, hanem mozgásban lévő vagy a folytonosság ígérétét hordozó mozzanatok. Az egymással oppozícióba került álmok és forradalom, valamint a bomlás és a formák úgy tartoznak össze, hogy közben folyamatos egymásra uraltságot is feltételeznek. A *lent* dekadenciája legalább annyi alkotó potenciállal bír, mint a *fent* aktív elemei, sőt az álmokból képződő forradalom, illetve a bomlás újrendezte formák nem egyvonalú mozgást, de oda-visszaható dinamikát foglalnak magukban. A mitikus keret teremtette eltávolítás nem a Szabó Lőrincnél fontos 17. századi mechanizmus szerkezeti tapasztalatait mozgósítja,<sup>222</sup> hanem a távoli narratíva perspektívájába helyezett idegenség. Ezzel kívánja elkerülni az ismert (nyugati) toposzok automatizmusát az értelmezés során, a kint–bent előbb érintett tapasztalata mellé helyezve a fent–lent-ellentétet. A keletkezés és pusztulás antik bölcséleti hagyományát azonban a keleti gondolkodás közbeléptetésével korántsem helyezi hatályon kívül, csupán újabb interpretációs sémát mozgósít. Noha persze a határozott értékválasztás a lenthöz negatív, a fenethez pozitív aspektusú elemeket társít, épp a teremtő szándékainak zárlat felől érthető elvitatása e séma helyett az irányultság ellenőrizhetetlen voltát hangsúlyozza. A térbelileg előálló reláció lényegesebbnek bizonyul, mint a teremtés tudatosan irányított folyamata.

A határok kijelölése Szabó Lőrincnél ráadásul sok esetben nem független a térrel korreláló testtapasztalattól, melyet a már felidézett, költészettörténeti relevanciájában évtizedek óta meghatározott szubjektumkoncepcióval kapcsolhatunk egybe. A *Testem* című versben az

<sup>222</sup> Lásd BALOGH Gergő, *Élni annyi, mint ellenállni* = „Örök véget és örök kezdetet”. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. szerk. KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – L. VARGA Péter – PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae, Budapest 2019, 171–175.

én létesülését épp az a test szolgáltatja, mely a térből kimetszett entitásként képes előléptetni a sokaságból az egyet:

Testem, szegény,  
te vagy a teremtő edény,  
aki egykor kimerítettél  
a semmiből és segítettél,  
hogyan legyek a sok én közt én is Én.

Ez a konténerkonceptió persze e legbanálisabb térfelfogást hívja segítségül. A pusztán úr, mely betöltésre vár, mégiscsak tartalmazó keret a maga tárgyiasságában, olyan geometrikus idom, mely formákat teremt ugyan, miközben maga is konkrét forma. Szabó Lőrinc ez idő tájt keletkezett verseiben számos helyen megfigyelhető, hogy a térkonstrukció alapvetően erre a Ryle által kultúrtörténetileg relevánssá tett „szellem a gépben” alakzatára építkezik, és csak ott lép túl a háromdimenziós téridom jellegén, ahol az azonosítás cselekvő lehetőségekkel párosul. Nem árt szem előtt tartani, hogyan konfigurálódik test és szellem viszonya Szabó Lőrinc költészetében: „test és szellem szembenállása, elkülöníthetősége már a megszólalás pillanatában kétségessé válik, hiszen a szellemhez olyan tevékenységek rendelődnek, amelyek egyrészt antropomorfizálják, másrészt azonban épp a testi működések átvételével (a látás és tapintás érzékletével) válik lehetségessé az antropomorfizáció”.<sup>223</sup> A testtapasztalat ugyanakkor sokat kölcsönöz olyan naturális hatásokból, amelyek által „az önmegtapasztalás uralhatatlan módjait olyan biológiai konfigurációk vezérlik, amelyek a saját test nem saját törvényei szerint állítják elő a leginkább hozzánk tartozót”.<sup>224</sup> A *Magány* című költeményben az ént körülvevő, meghatározó, felépítő külső térbeli tárgy olyan térszerkezetet feltételez, mely a külső és belső közötti szétválasztást az elhatárolás és kimetszés jelentésével azonosítja: „Hordom az élet bőrét, burkomat / s látom, mindenki páncélt hord magán”. A minduntalan exoszkeletonként felbukkanó keret ekképp nemcsak az ént, és a meghatározó testi feltételezettséget, de a teret is geometriai felépítettségében lépteti színre, hiszen ahogy az én a test mértani alakzatokkal lehatárolt formájában lesz önazonossá, úgy a test is csak olyan térben értelmezhető, mely további terek szerkezeti konstrukcióinak függvénye. A *Testünk titkaiból* című vers is erre ad példát:

<sup>223</sup> NAGY Csilla, *Megvont határok*, Ráció, Budapest, 2014, 56.

<sup>224</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Gyilk egy napsütötte kövön” = „Örök véget és örök kezdetet”, 56.

Kagylót és bogarat páncél véd; csöndben épül  
a kristály s anyagok örök cseréje nélkül  
érik fénné a föld alatt.

De születik-e majd, barátaim, a testünk  
mocskos titkaiból, születhet-e mibennünk  
egyetlen tiszta gondolat?

Ismét csak az organikus nem irányított szerveződésének vagyunk itt tanúi. A szellemi tevékenység (a gondolat megszületése) a test mocskosnak tételezett kifejlésével áll összefüggésben, ahogy a test is a természet elidegeníthetetlen része, úgy kérdés, hogyan képes felhatolni az ideális dimenziókba. Mindeközben persze Szabó Lőrinc lírájában e kérdés előkészítésére nagyobb hangsúly esik, hiszen azzal, miképpen strukturálódik a természeti viszonyok közepette a testi létmód, sokkal nagyobb teret kap, mint a szelleminek tekintett pozíciók kiemelése. Fontos ideidézünk Smid Róbert megállapítását egy későbbi kötetre vonatkozóan, hiszen én és természet itt jelzett viszonyára is rámutat:

Miközben az eszközök állapotváltozással szenvedik el a halmazállapot-változásokat, a bennük szétszórt én pedig pontosan a természeti jelenségek hatására képes önérzékelése kiterjesztésére – amellyel egyben likvidálja is magát –, kialakul az a nyelvi-tropologikus automatizmus, amelynek eredete természet és technika nyelvi interakciói révén kitermelődve hüposztázálódik a természet rendjeként – oszcillálva (újfent automatikusan) natúra és technika elemei között, egyúttal egymáshoz való viszonyukat modulálva a versbeszédben.<sup>225</sup>

A strukturális felépítettség mind az én, mind a tér esetében bármiféle szelleminek tételezett minőséget mennyiségi alapra helyez át. A megcélzott materiális elgondolás azonban illúziókat is teremt: a szövegekben a kizárólagosan anyagi konstrukciók és anyagtalan ellentéteik erkölcsi indexeket kapnak (a jó és a rossz különféle jelzőinek megfelelően). A tartalmazó keret épüléssel és éréssel, míg a gondolat születéssel jön létre, a keletkezés természeti allúziói bár igyekeznek

---

<sup>225</sup> SMID Róbert, *Harc a technikával*, Irodalmi Szemle 2017/12., 54.

a valamely cselekvőhöz kötött kezdeményezést háttérbe helyezni, a kifejlésben rejlő ismerős konténertulajdonság mégiscsak visszacsempészi az ágensre történő ráutaltságot. Az „otthon, gép, erő, munka, gyár vagy” sorban a test már ellép ettől a spirituális kontroll alatt tartott leírástól, mikor is az identifikáció elemeiben az emberi, ám mechanikus alkotótevékenység válik dominánssá. Ezek után nem meglepő, amikor a *Harminc évben* az én egy folytonosan átalakuló épület allegorikus felépítésében nyeri el ingadozó alakját, amely a keletkezés mellé a folytonos pusztulást is odahelyezi („az épülő ház s a rom / egymáshoz mennyire hasonlít.”)

Egész sor példát ad a *Börtönök* nevezetes lezáró sorainak („gépész vagyok, aki saját / szerkezetének börtönében / vakon tesz-vesz, és a sötétben / egyszer majd elrontja magát”) variációira is a kötet. A már említett mechanikusság mellett a gép mint térbeli konstrukció egyszerre közege és alakítója is a szubjektumnak, de minduntalan szerkezetként lép elénk. *A bolond kezei között* című versben a megszokott szembenállások mellé a létesülés is afféle strukturális hálózat eredményeképp lép színre: „a sok titok, amiből a jelen / kint és bent összeállt, / szerkezetemben működik / és figyeli magát.” A konstrukció célja és iránya feltételeznél azokat a hermeneutikai lehetőségeket, amelyek a konstrukció okának jelentéseivel azonosulnának, de mindennek épp a szerkezet elemeinek egymással kialakított viszonya az, ami az értelmet hordozni volna hivatott. A gép mint karakteradó metafora a *Belső végtelenben* című alkotásban még ennél is tovább lép. A mechanikus struktúra itt ugyanis úgy bukkan fel, hogy a gép huzalozottsága lép a konténer-, illetve keretszerű modell helyébe, miáltal a belső viszonylatok összefüggéseinek, az oda-visszacsatoló működésnek is teret ad:

a vak gép odabent csak zörömböl tovább  
és akaratomon belül, magába zárva,  
külön törvény szerint él bennem egy világ.

S láttad, a villamos és feszült idegekben  
hogy futnak idegen parancsok szerteszét,  
parancsok, melyeket ha megkap, beleretten  
hires, nagy lelked, és érzed, hogy nem egyéb,

nem több akaratom, e dölyfös, hiu szolgál,  
mint érzékeny lemez vagy néma óralap,  
amelyről az erők birkózását szorongva

olvassa, míg lehet, a mérnök öntudat?

E sokat elemezett vers „mérnök öntudata” nem tervező, hanem ellenőrző szerepében inszcenizálódik, az itt, mint oly sokszor József Attilánál is megjelenő, ismerősnek tetsző részletek a biologikus struktúrában nyerik el értelmüket és funkcióikat. Petőfi *Vasúton* című versének vasút-ér-hálózatához képest Szabó Lőrinc költeményében a kultúra naturalizálása valósul meg, nem pedig a természet kulturalizálása (a föld ereiben áradó műveltséggel). A belső működés a szerkezet sajátossága, nem létezik határozott irány, amely magát a mechanizmust mintegy kívülről vezérelné (a gép vak, külön törvény vonatkozik rá), ekképp a rendszer funkcióitól elválaszthatatlanná lesz a rendszer jelentése. Ahogy Kulcsár-Szabó Zoltán fogalmazott a harmincas évek biopoétikájával kapcsolatban: „Az élet valamiképpen önnön tagadását, önnön cáfolatát is tartalmazza, mi több, önnön pusztulását segíti létre, és csakis ezen körülményt feltételezve engedi magát testi, materiális, akár biológiai instanciaként értelemmel felruházni.”<sup>226</sup> Csak utalásképp hozom szóba a *Körúti éjszaka* infernális képeit, melyekben a nagyváros csatornahálózatának bélrendszerként történő azonosítása során válnak a hálózatosan megképződő struktúra részévé.

Ha az 1930-as évek költészettörténeti fordulatát hangoztatjuk, nem árt tudatosítani, hogy ebben Szabó Lőrinc szerepe e változásban nem csupán a szubjektum- és nyelvreflexiók okán válhatott kitüntetett hivatkozási ponttá. A test- és térkonstrukciók iránt megnövekedett érdeklődés előhívhatja a költő líratörténeti helyének ismételt felülvizsgálatát. Ahhoz azonban, hogy mindez ne csak visszhangja legyen az egykor előadott megállapításoknak, épp az elméleti keret alkalmazhatóságának próbája adja meg a terhelését. A térszemlélet konstrukcióinak felfedéséhez ugyanis éppannyira nem kerülhető meg az olvasás gyakorlata, mint amennyire a téralakítás sem csak a megragadhatatlan, de nyomon követhető cselekvések függvénye.

---

<sup>226</sup> KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A (túl)élő üzenete* = „Örök véget és örök kezdetet”, 115.



### Köztes tér és hallgatás

Si tacuisses, philosophus mansisses – hangzik a latinstudiumok egyik ritka igeidejének megértését megkönnyítő idézet, mely egyben a hallgatás szükségességének és lehetetlenségének kettős aspektusát is rögtön elének állítja. A negáció és a priváció különbségét ontologikus és episztemologikus tekintetben egyaránt tárgyaló megközelítések a hallgatást alapvető hiányként vezetik elének. Ha azonban a bölcsesség fenntartásának látszatát a hallgatás, a helyes megnyilatkozás meglétét pedig a kimondás hivatott szavatolni, a kölcsönviszony feltételes múltba helyezett igeviszonylatával. Aki hallgat, elodázza annak lehetőségét, hogy mondandója ellenőrizhető legyen, a csönd ez esetben a hang, azaz a beszéd hiánya, és annak eshetősége, hogy a magát bölcsként színre vivő alany kommunikációt (meg)tagadni törekvő kommunikatív gesztusával az értelemadás nyitottságát engedi szabadjára.

Kétségtelen, hogy a hallgatás efféle halogatás is sokszor: a kommunikációs térben el nem hangzó kijelentések számtalan többletjelentést vonzanak be, miközben épp a rögzíthető, véglegesnek tekintett megoldást nem jelölik meg. A közkedvelt paradoxikus, oximoronokra, antimetaboléokra építő retorikai lépések kimondás és elhallgatás dinamikájában fedik fel azt az értelmezői igényt, mely szerint a csöndre mint hiányra koncentrááló olvasatok misztikus sokféleségben oldanak fel a szavak jelentéslétesítő kényszerét. Ha ugyanis a hallgatás nem pusztán privációként, a megnyilatkozásra való képtelenségként áll elének, hanem negációként, azaz valami lehetséges, de épp hozzáférhetetlen megsejdtéseként, akkor az épp tagadott, latenciaként színre lépő szó szignifikációs deficitje válik előnnyé: rendkívül sok jelentés (adott esetben bármilyen értelem) hozzáadódhat az így titkossá váló kijelentés rendszeréhez. Tandori *Koan III.* című verse mintha ennek az alapképletét szolgáltatná a maga sajátos módján. A címben jelzett műfajiság architextuális kapcsolatai okán a zen meditáció és a nehezen érthetőség, nagy koncentrációt igénylő megfejtendő kifejezés eljárásait mozgósítják, miközben fenntartják azt a szimbolisztikus szemantikai helyzetet, amelyben épp a megfejtés válik lehetetlenné. A szakirodalom kezdetektől fogva a paradoxikusságot fedezte fel e versben, és a távol-keleti ihletettséggű szöveg megfejtetlenségére utalt: „A koan tehát olyan rejtvény, amelynek megoldása sohasem megoldás, olyan rejtvény, melybe beleszületünk, s bár aligha fejthetünk meg halálunkig, megoldani igyekszünk. Az ilyen megoldás az, ami a koan-rejtvényt kimozdítja rejtvény-voltából. Csak azért mondunk rejtvényt, mert nem találunk pontosabb

kifejezést.”<sup>227</sup> A kijelentő nyelv és annak elhallgató hiánya vagy hiátusai így nem is annyira magyarázatokat, mint inkább a negativitásból fakadó deficiteket azonosítják afféle beszédes hallgatásként – és nevezik ki a költő életműve központi mozzanatának: „A jelek és a jelképek inflálódása *majdnem* egyenértékű a némasággal, a nyelv elvesztésével – de ez a *majdnem* döntő, sőt egzisztenciális fontosságú. [...] Mit jelöl a jelentés nélküli jelölő, az önmagára utaló némaság, a jelölés feltartóztathatatlan automatizmusa? Mintha más-más módon ugyanezt a kérdést intézné hozzánk Tandori Dezső életműve – immáron negyven éve.”<sup>228</sup> Az egyszerű kijelentő mondat és kérdő verziója szimmetrikus grammatikai szerkezete úgy képes ellentétes jelentések sugalmazására, hogy közben a kimondás–(el)hallgatás nyelvi képletére utal.

A rövid szöveg újra- meg újra történő elolvasása során nem a jelentés egyszerűsödik azonban, hanem a kimondás elemi gyakorlata leplezi el a voltaképpen tartalmat, miközben a mondatok grammatikai és retorikai összefüggése háttérben hagyja, hogy nem ellentétes szerkezetről, hanem tautológiáról van szó. A zen meditációs gyakorlat megidézése a magát könnyedén nem adó értelem sejtetésével eléri ugyan, hogy Tandori versét a hallgatás paradigmájába vonva a ki nem mondottság mélyebb szemantikai dimenzióival azonosítsuk, vagyis a némaságot a szó negációjaként egyfajta erősebb jelentéssel ruházzuk fel. Mindeközben azonban elfeledkezünk arról a grammatikai sajátosságról, hogy a vers két sora voltaképpen ugyanannak a grammatikai szerkezetnek a kijelentő és kérdő modalitását variálja, és épp az alakzatok segítségével leplezi el ennek tautologikus voltát. Egy korai (de később is fenntartott)<sup>229</sup> vélekedés szerint az ismétlés korántsem iteratív jellegű, a versben ugyanis „az első sor az elhallgatásról beszél, a második pedig az elhallgatás tartalmáról, azaz arról, hogy *miről* is hallgatunk.”<sup>230</sup> Ha azonban a „némaság [van] a hang helyett”, ami egyben a hallgatás paradigmatiszós poétikai képletének ajánlkozik, akkor kötőszóval ellentétbe vont második sor ezzel szembehelyezkedő kérdése a némaság valamit helyettesítő voltára koncentrálna, nem pedig az első sor kijelentését erősítené meg. A kérdésre adható válasz ugyanis nem más, mint amit az első sorban olvashatunk: „a némaság mi helyett?” – „a némaság a hang helyett”, holott retorikailag épp annak elfedését végzi el, amire a némaság–hang-oppozíció nyomán következtethetnénk. A „de” kötőszó és a két sor antimetabolikusnak szánt (?) tükörijátéka a második mondatot ilyképp prezentálná: „mi [van] a némaság helyett?” ez esetben nem körkörös struktúrát képezne a vers két sora, hanem a hang és annak hiánya egymásrautaltságára

<sup>227</sup> BÁNYAI János, *Tandori Dezső (zen-es) jelversei*, Híd 1970/2., melléklet, 720.

<sup>228</sup> ANGYALOSI Gergely, *Egy egzisztencialista (?) akcióregény (?)*, Alföld 2004/5., 74.

<sup>229</sup> DOBOSS Gyula, *Tandori Dezső: Töredék Hamletnek = Magyar irodalmi művek 1956–2016*, szerk. FALUSI Márton – PÉCSI Györgyi, MMA, Budapest, 2021, 125.

<sup>230</sup> DOBOSS Gyula, *A Tandori-művek formáló erejéről*, Alföld 2004/5., 51.

irányítaná a figyelmet. Maga a költő is reflektált erre a versbéli tapasztalatra többször is, mikor önértelmezésekbe bonyolódva a némaság és a hang egymásra utaltságát ontologikusan tételezi: „Nem a hang némul el, nem a hang helyett van a némaság, érzünk rá, bizonyos módon – helyesen. Ha a hang helyett lehet némaság, akkor a némaság is van, úgy, mint a hang.”<sup>231</sup>

Tandori költeménye ráadásul a magyar nyelvre jellemző kopula hiányát is kihasználja, nemcsak a nyelvi ökonómia szintjén, hanem a többértelműség erősítése végett is. A körkörösség elve a koan meditációs gyakorlatát a kijelentés visszatérő szerkezetével támasztja alá, amikor a kérdésre voltaképp az első sor újraolvasása, majd az ezen történő elgondolkodás adja meg választ. A hang helyett adódó némaság negatívum az elnémulás, privatívum a megnémulás tekintetében mutatja fel a beszéd nélküli jelentéslétesítés sajátos médiumát. A meditációban a hiány kiüresítette térben képződik meg a jelentés, amelyre a kimondottakkal összefüggésben lévő, de azokból nem feltétlenül logikus vagy metonimikus úton következő tartalmak szolgáltatnak alapot. A hang helyébe lépő némaság nem a némaság helyébe lépő ismeretlen, ezért kikutatandó, megismerendő rejtett dologgal lép tükörszerű kölcsönviszonyba, hanem a hallgatásban felhangzó értelemlehetőségeknek lesz kiinduló terepe. Nyíltvégű játszma-ként, mégis túlságosan nyitott, mert szabályoktól nem vezérelt eshetőségek terepeként lepleződik le a meditációs gyakorlatra építő eljárás: a grammatikai és a retorikai megközelítés diszkrépanciájában érvényesülő tanácstalanság a szignifikáció szándékolt eldöntetlenségét erősíti meg. A neoavantgárd ihletettségu Tandori-költészet a némaságba kódolt misztika olyan tapasztalatát is megidézi, amely szerint a csendben, a hallgatásban esély nyílik annak megnyilatkozására is, amelyet amúgy a kimondás aktusaiban nem tudnánk tetten érni. Hogy ez meditáció, kontempláció vagy csupán az elcsöndesedésben létesülő hanghatások összeállása jelentéssel bíró egységekké (hiszen egyvalamiről nem mond le a koan olvasó: hogy valamiféle értelmet nyerjen ki tevékenységéből, vagyis gazdagodjék valamiféle határozott tudással), azt nem lehet minden kétséget kizáróan meghatározni, de mint eredmény, kommunikálható, azaz jól formálhatóan továbbadható kell hogy legyen, hiszen ez a voltaképpeni mércéje a csenddel szembesülő gyakorlatnak. A költészetben mindez a nyelvválság tapasztalatát követő megnyilatkozásokban erősödött ha nem is elméletté, de lépten-nyomon tetten érhető alakzattá, amely nem határozottan, de minduntalan a modernség védjegyeként is igyekezett inszcenizálni.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> TANDORI Dezső, *Mi mondható róla, mondható róla (I.)*, Híd 1979/1., 79.

<sup>232</sup> Vö. BEDECS László, *A hiány metaforái*, Jelenkor 2005/5., 502.

Nem véletlen, hogy Tandori magyar mestereinél, főképp Nemes Nagy Ágnesnél ez a sajátos hiánypoétika szervezőerejűnek bizonyult. Bár az irodalomtörténeti hagyomány főként Pilinszky költészetében leli fel a csend, a kontemplatív elnémulás és a privatív megoldások produktív kibontakozásának momentumait, pályatársa a kihagyásos szerkesztés és annak tematikus színrevitele segítségével olyan poétikai hagyományra derít fényt, amely a modernség egyik kitüntetett struktúraszervező elemeként tekint a hallgatásra mint a hiányt szingifikációs eseményként lehetővé tévő mozzanatra. A Pilinszky líráját jobbra nem poétikai dimenziók alapján kérdőre vonó megközelítések az esszékből kiindulva olvasták rá e költészet hallgatással kapcsolatos meglátásait a versekre. A csend, mely egyszerre a hallgatás helye és a megnyilatkozás ellentettje, eredője is a beszédnek, amennyiben azt a lehetőséget hordozza, mely a keresztény (jobbra misztikus) hagyomány kiüresedéslogikáján keresztül tárja fel a későmodernség vonzódását a némaság alakzataihoz:

Ha a csendet az emlékezés befejezett jelene és a szenvedés felől közelítjük meg, megérthetjük, egy sor – különböző poétikai kísérletekben érdekelt – európai költő számára miért váltak a modernség végén különösen fontossá a csendben meghúzódó nyelvkritikai tartalékok. T. S. Eliot, John Cage, René Char, Yves Bonnefoy, Paul Celan, Ingeborg Bachmann és Czesław Miłosz Pilinszkyhez hasonlóan éppúgy szembesült azzal, hogy a modernséget lezáró történelmi események végleg lehetetlenné tették a mimetikus poétikai modellek folytatását, mert ami történt, letagadhatatlan és jóvátehetetlen, de messze túl van a valószínűség határán. Így a nyelv nem tudja többé bemutatni, ami történt, hanem magának kell a minden morális ítéletet kizáró történés elsődleges valóságává válnia.<sup>233</sup>

Az *Apokrif* híres ellipszisei mellé (grammatikailag szinte minden sor hiányos, kötőszavakkal kezdődik a mondatok jelentős része, melyek igénylik, hogy az olvasó töltsse be az így keletkező hiátust) épp emiatt állítható Nemes Nagy költészete, hiszen olyan történeti távlatokat mutat fel, amelyeket tán a Pilinszky-féle vallási misztikummal összefüggésben lévő csendmegközelítések éppenséggel háttérbe szorítanak. És ha a kontemplációra építő hagyomány a csendet minduntalan a kinyilatkoztatás és az odahallgatás megelőlegezőjeként értelmezi, akkor nem annyira provokációja lesz a hermeneutikának,<sup>234</sup> hanem épp a kommunikáció előidézője. Bár a

<sup>233</sup> SCHEIN Gábor, *A csend poétikája Pilinszky János költészetében*, Jelenkor 1996/4., 365.

<sup>234</sup> *Uo.*, 361.

csendben nem körvonalazottak a jelentések, vagyis a csend inkább az értelem potenciális kiindulópontjaként érthető, a hallgatás maga lesz a kimondás függvénye, nem pedig fordítva, ahogy azt a Pilinszky-féle esszék sugallják.

Mindezek mellett még az ötvenes évek politikailag dimenzionált hallgatáserőszakára figyelve (és emellé persze azóta is számtalan hasonló [el]hallgatásgyakorlatot lehetne társítani) most olyan mozzanatra hívnám fel a figyelmet, mely Nemes Nagy Ágnesnél úgy érett poétikai gyakorlattá, hogy közben a hallgatás hiányának költészettörténeti vonulatait is felfedte. A Lengyel Balázs által észlelt, s azóta már számtalan esetben megerősített vélelmezés, mely szerint a későmodernség képes volt a romantika megértésére, sőt – tehetjük hozzá – felfedésére is,<sup>235</sup> épp Nemes Nagy esetében válik alapvetően jellemzővé, mert a poétikai folytonosság hangsúlyozása helyett a törés, vagyis a kihagyás mint ismételt sajátos negáció kerül nála előtérbe. A töredékesség nem annyira a poétikai gyakorlatban, mint inkább az erősen válogatott életmű-szerkezetben jelentkezik. A hallgatásnak ez a kétértelmősége (ti., hogy egyszerre jellemző a nyelvi alakításra, illetve az elnémulás költői gesztusára) nem kizárólagosan politikai gyökerű, hiszen az egyre bővülő, a kiadások során a költő halálakor ismert életmű sokszorosát kitevő anyagok fényében az öncenzurális szilenciumnak mint válogatóelvnek a külső kényszerhez képest megnőtt az értelmező ereje. A későmodernség épp itt veszi fel a romantika töredékességkultusza szötte fonalat. A költői szó ereje azonban nem a semmiből, hanem a figyelemre hangoló csendből, a hallgatás teremtette nyitottságból fakad. Ahogy Heidegger poétikai felfogásának elemzője állítja: „A tisztás meg kell előzze a szóbeli kifejezéseket: amiképp a nyelv csak akkor tud hangzóvá válni, ha emberi megnyilatkozásba lép be, úgy a tisztás, mely megelőzi és feltételezi az emberi nyitottságot, csendben kell maradjon, legalábbis az emberi fül számára.”<sup>236</sup> Az elhallgatás tehát a Pilinszky-féle odahallgatás csendjét variálja, de a kihagyás szerkezeti jellemzőivel kombinálva. Nemcsak az fontos tehát, ami szerepel itt, hanem az is, ami nem, és tán főként azért, amiért épp kimarad a válogatásból. A továbbiakban így elsőre a Nemes Nagy Ágnes által kiadott korpusz olyan darabjára hivatkoznék, mely épp a döntés és a válogatás gesztusaival támasztja alá a kihagyásos szerkesztés és a megnyilatkozás tagadásának hallgatást előtérbe állító lépéseit. A *Között* című vers azáltal erősíti meg ezt a preconcepciót, hogy a három önálló szakaszként kiemelt mondat-sort felvezető strófákban az ellipszisek egyre sokasodnak, míg végül a tautologikus differenciát kinyilatkoztató záró sor („Az és s az ég között.”) leírásnak ható rövid részei, majd egyszavas mondatai *között* a

<sup>235</sup> LENGYEL Balázs, *Babits után*, Újhold 1946. július, 7.

<sup>236</sup> David Nowell SMITH, *Sounding/Silence*, Fordham UP, New York, 2013, 87.

kapcsolódást éppen nem a kimondás szemantikai oldala alapozza meg, hanem egyrészt a hangzás („szaggatások, hasgatások”; „víziók, vízhiányok”), másrészt a felsorolásként ható, az avantgárd hagyományból is ismerős Wortkunst-eljárás megoldásai („Éghajlatok. Feltételek. Között. Kő. Tanknyomok.”) Ami kimarad, a kimondás határán kívülről érkezik: a cím kiemelt szavában rejlő viszony helyett az elliptikusan elhallgatott és a kifejezett relációjában színre lépő feszültség teremti meg a tetten érhető különbséget a szó szerint azonos szavak tekintetében. Ahogy a kognitív nyelvészeti megközelítés megállapítja, itt a „közöttiség helyzetében [...] végképp felfüggesztődik a beszélő én, éppen mert nincs hová lehorgonyozódnia, így maga sem lehet kiindulópont a lírai beszéd terében és idejében.”<sup>237</sup> A záró sor tautologikus azonosítása így lesz „az elvont és a transzcendens, amely elemeli a lentit és a tárgyiast saját helyzetétől. Végző soron a lenthez és a sötéthez szoruló véges szubjektum ekkor már a nem végesben kaphatja meg önazonosításának tartományát, bár ennek a lehetősége nem abszolút a versszövegben.”<sup>238</sup> Ég és ég között differencia az esetben lehetséges, ha a kimondás és referense közötti szignifikációs rend bomlik meg, vagyis a szavak megcélózta értelem megképződésének gátat szab a hallgatás negatív gesztusa. Az ég és ég közötti különbség (?) kimondását ugyanis a csend követi, nem pedig további szavak.

A csend a ki nem fejtettben épp a kimondás másikat mutatja fel, a kikövetkeztethetőt (vagyis nem annyira a misztikusan megismerhetőt), mely a materiálisan színre vitt szavak és jelenségek megidézésével körvonalazódik. Nemes Nagytól másodjára a hagyaték versei közül idéznék, mégpedig *A barna noteszből* származó ars poetica-szerű költeményt (*Majom*), mely „az értelmetlenség felé” való haladás leírásától jut el az önreflexióként olvasott, az objektivitást, a T. S. Eliottól származtatottnak mondott tárgyi megfelelővel az énkifejezést elkerülni szándékozó költői gyakorlatot preferáló költői paradigmáig. A „bujkálás a szavakban”, mely jelentéslétesítés közben a jelenléttől való differenciáltságot hangsúlyozza („Ez a kötél-rend, ez a láthatatlan / célzás-csomó”) végül a kihagyás erkölcsi vonulatait is játékba emeli („ez a temérdek hallgatási-érem”). A versalkotás vagy az én elrejtésének szolgáltató alapot, vagy a hallgatáson mint negativitáson keresztül fedi fel e kettős elrejtés el-nem-rejtettséget. Persze e következtetéssel már nemcsak etikai dimenziók felé nyílik út a poétikai felől, hanem az igazság filozófiai kérdései felé is. A Nemes Nagy-i poétikai hagyományvonalat követve a klasszikus modernség poétikai lehetőségei épp az igazsághoz való viszonyban fordulnak szembe a romantikus fragmentáltságot újraélesztő későmodernséggel. A „hegyi költőnek”

<sup>237</sup> TOLCSVAI NAGY Gábor, *Szubjektívizáció...*, 359.

<sup>238</sup> *Uo.*, 360–361.

esszékötetet szentelő alkotó a csendet olyan határhelyzetként értékeli, amely a hallgatás objektív korrelációkba rendeződő formáihoz csatlakozik, ami azt erősíti, hogy a modernség kitüntetett alakzatként tekintett a csendre, mégpedig mint hiányra: „Hallgatott. Ez a hallgatás, bár korántsem csupa boldog engedékenység a kudarc után, mégsem csak keserű, letorkolt némaság. Hanem. Hanem a Talán nagyobb ígéinek legalábbis meghallgatása. A filozófiai »hátha« és a költői-emberi mégis-remény kvázi-néma megnyílása a sorok között. Ami egyébként a babitsi versívekben kezdettől fogva feltűnik.”<sup>239</sup>

Nemes Nagy jelzett hagyatékban maradt verse és Babits kései alkotása, a *Jónás imája* épp az alapján válhat egymás értelmezőivé, hogy a költői kimondás mint színre vitt szereplehetőség és a hallgatás mint vállalt vagy kényszerű állapot felidézi az egzisztenciális mellett a megnyilatkozás ontológiai karakterét is. A „fölső szó kényszeré”-nek ultimátuma (nem tudni persze, hogy ez tényleg megvalósítandó követelmény-e vagy az alkotásba belekódolt szükségszerűség, hiszen minden költői kijelentés megvádolható ezzel) az egyetlen szóra történő rátévedéssel és az arra való ráhagyatkozással írja vissza a romantika teremtő gesztusai közé a poétikai gyakorlatot. A hangnélküliség mindkét vers alaptapasztalataként szembesít a helyes szó kimondásának vágyával, melyet Babits verse az isteni ige kontrollinstanciájával, Nemes Nagy költeménye pedig a – bibliai párhozamoktól nem idegen – természeti jelenségekkel támogat meg. Az idősebb pályatárs a hangoktól való megfosztottság okán kezeli hiányzóként a szavakat, melyek – mint a *Beszélgetőfüzetek* tanúsítják – az írással szubsztanciálisan nem helyettesíthetők, mégis a költés folyamatában a vágyott kifejezés egyedüli médiumaként csak a leírt betű képes megjeleníteni őket. Az eldöntetlenség, mely bőség (fölsőleg) és priváció (elhagyatottság, hűtlenség) között feszül, az autentikus (és egykor meglévő) kijelentés fellelését („megtaláljam / [...] a régi hangot s [...] / mint ő sugja, bátran / szólhassak”) célozza meg, s kezdeti többértelműségét a folyamatos beszélés (igehirdetés) homogenitása (és a fecsegés esetleges ódiума) váltja fel. Ha azonban az, akihez hűtlen lettek a szavak, a szavak közötti csöndbe menekül, az afirmáció hiányában továbbra is a kimondás aktusának olyan lényegiségét hangsúlyozza, mely a hallgatás dimenzióit a hang függvényeként tartják lehetségesnek. A csend annak a hangnak a deficitje, amelynek megtörténnie kell: ha nincs, akkor is következik belőle (sőt akkor igazán) az, ami potenciálisan kijelenthető, értelemmel bíró. Az üzenetként felfogott kommunikációs eredmény Babits kései költészetében épp ezért válhat középpontivá: ha nem valósul meg, akkor is megíródik költeményként, ahol minden paradoxitása ellenére célba ér a tagadott, megsemmisített, lehetetlennek vélt

<sup>239</sup> NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő* = Uő., *A magasság vágya*, Magvető, Budapest, 1992, 103.

közlemény. Az ima mint kérés és mint megvalósuló verbális gesztus nagyon is célzatos, hiszen konkrét eredményekre tör, jelen esetben a beszélés folytonosságára, mely a kimondáshoz kötött hang testileg a (megint csak teremtő) lehetet is magában foglaló aktusával párosul, s a költő utolsó verseiben a megélt élethelyzet tematizálásával áll összefüggésben („meg ne haljak”). Amíg beszéd van, van lélegzet is, s amíg ezek működnek, létezés is van. A helyes (mert Istentől való, az ő instanciái által irányított) megnyilatkozás mindehhez annyit ad hozzá, amennyit az autentikusnak vélt hang nyújthat az egyéni modalitásról és szóhasználatról való lemondás nyomán: privációból negációt alkot, és ennek következtében a vágyott isteni közbeavatkozást egyéni teljesítményként, afféle misztikus cselekményként, talán egyfajta kenósziszként viszi színre. A kiüresedésben megnyíló tartalmak paradoxona a korábban felemlegetett retorikai mozgásokkal korrelál: a hiányban olyan teljesség lesz láthatóvá, mely a klasszikus metafizika horizontján helyezkedik el, és nem a negatív teológia affirmációellenességét követi. Akár sok a költői szó, akár kevés, ha nem „hibátlan hadsorra állván” rendeződnek (militáns) mondanivalóvá, elégtelennek bizonyulnak.

A szót ekképp fölösleges megnyilatkozásként élénk állító babitsi hagyomány (melynek erősségét nem kívánom lebecsülni, legfeljebb megérteni) Nemes Nagy Ágnes már idézett *Majom* című versében is a fohász formájában igényli az elveszett hang újrafelfedezését. A kérés címzettje ugyan meg nem nevezett, de a természet elnémultságával allegorizált kijelentéshiány („Elveszett hangok ülnek itt / apró bokrokban, szárazon, [...] zizegje szét avar-csomókkal / az elnémult természetet –”) a jelenségek eredőjétől várja az elsődlegesen nem emberi, hanem növényi zajok felcsendülését. Az ezt megelőző szakasz bár leszámolt a hiábavaló szavak mennyiségi fenyegetésével („Kevés dolog íszonytatóbb, / mint a fölös szó kényszere.”), épp a natúra és kultúra egymásrautaltságának potenciáljával kapcsolja össze a hangot a beszéddel, amennyiben a teremtés, az újjászületés, a feltámadás konnotációit helyezi oda a sivatagi, kiürült háttér mellé. A jerikói rózsa ráadásul nemcsak a súlyos többletjelentések okán idézi meg a hangzást, olyan növényként, melynek pusztai létezése a legkisebb nedvességre adott látványos válaszként is érthető, s így a reménytelenség ellenére kinyilvánított ígélet jelképévé lépett elő (nevét egyéként Sirák fiának könyvéből kapta: 24,18: „Magasra nőttem, mint [...] Jerikó rózsája”), hanem egy másik bibliai történet nyomán is, mégpedig Jerikó falainak lerombolása miatt, mely hangzavar keltése által (Nemes Nagynál korábban negatív: „Az életem nem térézene.”) valósul meg. A kiüresedett térben elpusztultnak tetsző növények (az ördögsekér is sajátos reprodukciós eljárása miatt sodródik a szélben) és az általuk generált hangok egyfelől (újja)teremtene, másfelől olyan ismétlődésbe is kezdenek (a verssorok kezdetén az *egy* névelő



és az *sz*, illetve *z* konzonánsok periodicitása erre a példa), amely a némaság helyébe valóban a költői megnyilatkozás elveszett, fölöslegesnek vélt, megtagadni vágyott, azaz negativitásában felmutatott hangzó potenciálját lépteti. A beszédhang lehetősége persze az írott (és hagyatékból előkerült, vagyis misztikus zártságából feltáruló) költeményben realizálódik, amennyiben valóságosként könyvelhetjük el, hogy a kimondás nehézségeivel és a fölösleges szavak dömpingjével szemben a vers nem értelemadó hangzó egységeinek lejegyzése alkotja meg a kijelentés struktúráját. A hallgatás mint tagadás modern gesztusa így nem annyira paradigmikus, mintsem kihívó jellegűvé válik, és továbbgondolásra ajánlja azt a kérdést, mit is olvasunk, amikor a kifejezhetetlen kifejezésével foglalatostkodó szöveggel állunk szemben.

## A helyhez kötött idő

## Évszám, idő és térbeli szekvenciák

A bevezetőben szóba hozott kartográfia nemcsak modellként, de értelmezési stratégiaként is hasznosítható, amennyiben az általa működtetett kultúrtechnika épp a tér és idő elkülönítésén alapuló elgondolásokat kívánja meghaladni. Mediális feltételezettsége miatt a térkép közvetít és új lehetőségeket vázol fel az irodalomértelmezők számára: „Mit láttatnak az irodalmi térképek? [...] Először is kiemelik az irodalmi formák *ortgebunden*, helyhez kötött természetét: mindegyiket annak különös geometriájával, határaival, térbeli tabuival és kedvenc útvonalaival. Másfelől a térképek rávilágítanak a narratíva *belső* logikájára: a szemiotikus területre, mely köré a cselekmény tömörül és szervezi magát.”<sup>240</sup> Ha nem csak az elbeszélő művek logikájára tartjuk érvényesnek az irodalom geográfiáját, azok a helyek, amelyek az irodalomban nemcsak a felismerést, de az emlékezést is orientálják, összekapcsolódnak a materiális emlékpontok rendszerével. Ezekben a térkép nem jelöl, hanem olvashatóvá teszi az időt a térbeli struktúrákon keresztül: „A térképek mindig is a tér reprezentációjának médiumai voltak, az egyidejűség és az egymásmelletiségé, melyekről olyan nehéz szinkronban beszélni. A térkép talán a legfontosabb forma, melyet csak ember alkotott a *horror vacui* elől való menekvésre: vonalak és pontok hálója, amelyeket a földre vetítünk, hogy felleljük a helyünket benne.”<sup>241</sup> Tudható, mennyire sokat köszönhet a történetírás a metaforikus időfogalmaknak. A szakaszok, kiindulópontok, törések, váltások, periódusok letagadhatatlanul a térbeliség figurációinak köszönhetik érvényességüket.

A különféle történelmi vagy irodalomtörténeti időszakok szerepét hasonló mozgások soraként írhatjuk le, azzal a különbséggel, hogy itt a korszakstruktúra diakrón jellegét problematizáljuk. E szempontból volt érdekes Hans Ulrich Gumbrecht kísérlete, mely szerint az egyidejűség szempontjainak érvényre juttatásával a történelem vonalszerű, totalizáló, kibomláselvű koncepcióit háttérbe szoríthatjuk.<sup>242</sup> A német-amerikai szerző azonban az önkényesség ellenében fellépve mégiscsak annak a foucault-i meglátásnak az örököséiként tűnik föl, mely szerint az általa kiemelt évben zajló események, jelenségek konvergens cselekvési szekvenciákként lepleződnek le. A kötet szerkesztésmódja ennek érdekében nemcsak a jelenidejűsítés ad hoc kronologikusságára épít, hanem olyan hipertextuálisnak ható építkezésbe

<sup>240</sup> Franco MORETTI, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, Verso, London, 1998, 5.

<sup>241</sup> Karl SCHLÖGL, *In Space We Read Time*, ford. Gerrit JACKSON, Brad Graduate Center, New York, 2016, 31.

<sup>242</sup> GUMBRECHT, *In 1926*, xii.

kezd, amely egyszerre utal a digitális kultúra hálózati kapcsolataira és a könyvkultúra évszázados paratextuális gyakorlatain keresztül megnyilvánuló utalásrendszerre. A kereszthivatkozások, témamutatók és a kötet felépítése egyaránt a papíralapú gondolkodás keretei közül előlépő, de azok határaitra már a digitális korszak felől reflektáló meglátás függvényei. A szimultán események korszakképzésnek ellenálló egyberendezése a könyv teremtette keretek szerkezeti elvének (hagyományának) köszönhetően válik innovatív, provokatív kezdeményezéssé. Feltehetően ezzel összhangban módosul a posztstrukturalista program, hiszen a Foucault-féle diszkontinuitások helyére Gumbrechtnél a változás funkciói kerülnek, az állandósággal, sőt örökkévalósággal szembeállítva. Ez a nem megszokott módon (némiképp tán anakronisztikusan) tervezett temporális perspektíva a dátum jelölő funkcióját nem kitüntetett határhelyzetére való tekintettel, hanem az időviszonyokat és a hozzájuk társított jelentéseket átrendező lehetőségként veszi számításba.

Mindennek illusztrálására célszerű egy sajátos időpillanatba kimerevített hazai irodalomtörténeti eseményre koncentrálnunk, így a fentiekhez hasonló szimultán keret felvázolása alkalmat adhat a választott irodalmi mozzanat eseményjellegének problematizálására. Hans Ulrich Gumbrecht sajátos könyvének dátumához (1926) képest húsz esztendővel korábban, 1906-ban, a San Franciscó-i földrengés esztendejében, vagyis akkor, amikor Párizsban a Dreyfus-per véget ért, jelent meg például az első tölcéses Victrola gramofon, mely nemcsak technikai eszközként, de a polgári szalonba illő bútordarabként is képes volt funkcionálni. A teret destruáló természeti csapások mellett (ez évben Chilében is volt földrengés) a környezet tervezett átstrukturálására is nagy erőfeszítéseket fordítottak ekkortájt: az első Grand Prix-t a Renault gyár mérnöke, a magyar származású Szisz Ferenc nyerte, a hazai vasút történetében pedig – többek között – immár Orosházára és Csongrádra is el lehetett jutni vonattal Szentesről. Ezek az idő nem szándékolt szinkronitása miatt egymás mellé rendelődő események nem befolyásolták ugyan a magyar modernséggel kapcsolatos kérdések alakulását, ám arra mindenképp okot adnak, hogy megidézésükkel immár ne a magyar irodalom képzeletbeli panteonját járjuk be, hanem olyan téridő-relációkra hívjuk fel a figyelmet, melyekből irodalomtörténetünk egyik, szinte bálványként tisztelt évszáma és a hozzákapcsolt események jelentősége elbizonytalanodhat, helyet adván az eseményben foglalt struktúra revíziójának.

Ady Endre harmadik kötetének megjelenése után a kritikák, maga Ady és a kortársak feljegyzései, majd az ezeket követő irodalomtörténeti reflexiók olyan narratívát állítottak elénk, melynek normatív jellege azzal együtt rögzíti merev időpillanatként az 1906-os dátumot,

hogy annak jelentését egy önmagát törölő, tranzitórikus alakzatként épp az időn kívüliséggel, a megújulás radikális visszavonhatatlanságával lépteti kapcsolatba. Szinguláris eseményként az *Új versek* persze nem felelne meg ennek az expanzív kíváncsnak: a kötet megjelenését sok minden halasztotta, Léda húgát, Bertát már 1905 októberében a könyvének kiadására vonatkozó előfizetések terjesztésére kéri, miközben későbbi leveleiben a karácsonyi megjelenést emlegeti, még december 17-én is, amikor az első levonatot javítja (mely után azért még három újabb verset is beletesz a január-februári megjelenésig). A filológiai nyomozás nem a hatástörténeti pillanat kezdőpontjellegét veszi alapul, annak effektusaitól azonban nem szabadulhat: úgy volt szükséges kiemelnie a megjelenés eseményszerűségét, hogy annak eleve jelentéssel kellett rendelkeznie, amit az előkészítés fázisának elnyújtása támasztott alá. Az alakulás fokozatosságát szem előtt tartó irodalomtörténeti szemléletmód számára ezért tűnik sajátos datálási dilemmának Ady és vele együtt a modern irodalom indulása. Király István ugyanis a kialakulás, nem pedig a hatás felől kívánja meghatározni ezt a mozzanatot, ekképp Ady forradalmi átalakulásának idejét (az akadémiai irodalomtörténet datálásával összhangban) 1905-re teszi: „A tények vallomása egyértelmű: 1905 volt a fordulat éve, ekkor vette kezdetét Ady Endre magáralálása, írói-művészi kibontakozása. [...] Irodalomtörténet-írásunk ezt az évet tekinti az új magyar irodalom szimbolikus nyitó dátumának; nem utolsósorban épp a jellegzetes adys hang felszakadása nyomán, úgy ítéli meg, hogy a »jövő törvényeinek« érlelődése, tudatosodása magyar földön csakugyan ekkor kezdődött el.”<sup>243</sup> Túl azon, hogy e kijelentés inkább imperatívusként, nem pedig konstatívumként konnotálódik, a költészetet a társadalmi-politikai helyzetbe integráló Király számára nem elsődlegesen az irodalmi kontextus újrarajzolása a fontos, hanem Ady forradalmi szerepének minél tágabb összefüggésbe helyezése. Nem a kérdésirány a lényeges itt, inkább az, hogy a kötet megjelenése és fogadtatási időszaka helyett miért a kötetet alkotó versek keletkezése, vagyis az alkotó fejlődésének stádiumai adják a történeti időszámítás alapját. Az irodalomtörténet-írói sémák közül Király a kronologikus narratívát választja ki, viszont ez épp azért nem lesz (minden autoritativ hangsúly ellenére) sikeres, mert a forradalmi váltást az előzmények hangsúlyozásával antedatálta, és a költői beérkezést elébe helyezte az alkotói sikernek – amihez persze mindaz a hatásösszefüggés is hozzátartozik, melyet a Nyugat irányába lehet tovább terjeszteni.

Nem véletlenül épp az Ady költészetét meghatározó nyilvánosság az, amit egész korán a költő sikerének letéteményesévé avattak. Az újság mint médium 19. század végi elterjedése (ami Magyarországon számszerűleg is meghaladta nemcsak a környező országok, de némely

<sup>243</sup> KIRÁLY István, *Ady Endre*, I., Magvető, Budapest, 1972<sup>2</sup>, 57.

viszonylatban még a birodalmi központok sajtótermékeinek mennyiségét is) a befogadó közeg alakításának aspektusából játszik szerepet az *Új versek* recepciótörténetében. Horváth János is a 19. század felől vizsgálja az Ady-líra felbukkanását, ő azonban épp a nyilvánosság relációjában véli tetten érhetőnek a költő újszerűségét: „Hogy mit keres a Tisza partján? Megmondom: olvasó közönséget. S ez igen vigasztaló ránk nézve.”<sup>244</sup> A nóvum hazai meggyökereztetésének prométheuszi lendülete minden visszatekintő gesztus ellenére épp a változásra helyezi a hangsúlyt a folytonosságot kiemelő előzmények hangsúlyozása helyett. Épp ezt szolgálja a kötettel magával szembesülő olvasó színrevitele az irodalomtörténeti érvelésben, aki épp az elvárások radikális felfüggesztődése okán válik először tanácsalanná (illetve dühödtté), majd elcsábítottá:

De egyszerre csak újfajta versekről hallottunk meglepő magasztalásokat, vagy olcsó élceket. Hitetlenül, vagy előre is nevetésre illeszkedő arccal nyitottunk fel új folyóiratot, új verskötetet s csakhamar megbotránkozással dobtuk a sarokba. A magasztalások azonban tovább folytatódtak s fűrni kezdte oldalunkat az érthetetlen elragadtatás. Figyelni kezdtünk, keresni próbáltuk a költői nagyság jeleit, mik némely fiatal ismerősünket a rajongásig fölizgattak. Mennél nagyobb lett megbotránkozásunk, annál türelmetlenebbé vált várakozásunk: mennél kevésbé elégitett ki az ál-újdonság handabandája, annál mohóbban lestük az igazi újat.<sup>245</sup>

Az esemény önkéntelensége elsődlegesen az ismeretlen és feldolgozatlan hatásban ragadható meg, ami épp azáltal erősíti a befogadás temporális jellegét, hogy az időt nem folytonosság és változás dialektikájában, hanem az újszerűség és a várakozás egymást törölő potenciáljában fedezi fel. Horváth János itt nem az irodalomtörténet alakításának lehetőségeiről beszél, ellenben rögzíti, hogy a befogadási attitűdök mi módon vannak alávetve a váratlanság mozzanatainak.

Lukács György, aki a forradalmi Adynak szán középponti szerepet, épp a nyilvánosság felkészületlenségét okolja a költő ambivalens megítélhetőségéért: „Ady mégis a magyar versek Adyja elsősorban, a forradalom nélküli magyar forradalmárok poétája. Siratnivalóan groteszk ez az Ady Endre publikuma. Olyan emberekből áll, akik úgy érzik: nincsen segítség, csak a forradalom. Akik ezt látják: ami van, az nem volt új és jó sohasem, csak elnyelője mindig

<sup>244</sup> HORVÁTH János, *Ady s a legújabb magyar lyra*, Benkő Gyula, Budapest, 1910, 17.

<sup>245</sup> *Uo.*, 13–14.

minden újnak és jónak; rossz, amin nem lehet toldani, amit el kell pusztítani, hogy helyet adjon új lehetőségeknek.”<sup>246</sup> A forradalmiság, ami Király István distinkatív alapkategóriája is lesz monográfiájában, Lukácsnál a paradox szembenállások erősítését szolgálja, s csak ezek felől érthető számára Ady költészete újító lehetőségként. A nyilvánosság itt nem feltétlenül produktív tényező, Ady éppenséggel formálja magát a közönséget, mely megfelelni neki csak egy majdani távlatban lesz képes: a forradalmiság a leleplező és törlő gesztusokon túl lehetőséget teremt önnön lelepleződésére is, miáltal Lukács érdeklődése nem annyira Ady, mint inkább a közönség értékelésére irányul.

A történelmi távlat beemelése azonban épp az idő perspektíváját igyekszik kiiktatni. A modern irodalom kezdeményezője ennél fogva válik a modernséget leíró retorikai eljárások mesterévé, mikor is a történelmet jelek rendszereként, s nem pedig a temporalitás függvényeként artikulálja. Schöpflin Aladár visszaemlékezésében ez adja a költő magyarsághoz való viszonyának élet: „Góg és Magóg, az énekes Vazul, Pusztaszer – történelmi szimbolumok, mintegy ellenséges történelmi hatalmakat idéznek, de a költő egyúttal hozzá is köti magát velük a magyarsághoz és megpendül benne a gögös önérzet: külobb magyarnak érzi magát minden körülötte élő magyarnál. És ez az egész lírai magatartására jellemző vers mindjárt arra kényszerít, hogy az olvasó más asszociációk szerint gondolkozzék, mint ahogy a magyar vers megszoktatta. Nincs benne árnyéka sem azoknak a meghitt képeknek és vonatkozásoknak, melyeket a magyar líra oly rég variált s a melyeket oly könnyű volt olvasni, szinte oda se kellett gondolni. A költő már az első lapon bejelenti, hogy nem keresi az olvasók kedvét, követeli, mint valami neki járó tributumot, a figyelmet és elismerést. Ki lehet magyarázni ebből a kis versből egész attitude-jét a magyar világgal szemben s legmagasabbra törő igényét önmagával szemben. Úgy lép fel, mint valaki, aki természeténél fogva nagy költő. Mintegy rádupláz erre az önérzetes hangra a kötet utolsó verse (*Uj vizeken járok*) – ebben a »holnapra« való jogát jelenti be s mintegy megmondja jövő költői programját”.<sup>247</sup> A közönség és a jövőre irányuló költői program interpretációja között megfeleltetést feltételez a kritikus, miközben az alkotó kezdeményezőkétségéről fokozatosan áthelyezi a hangsúlyt az olvasók „programjára”. A kötet megjelenése mint irodalmi esemény így ugyanis nem a szándék, hanem a megalkotandó közönség általi programozott (vagyis előírt) elvárások reakciójaként volna értendő, ami a kronologikus korszakforduló helyére a változás pillanatának szinguláris módosulását képes léptetni.

<sup>246</sup> LUKÁCS György, *Új magyar líra* (1909) = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 248.

<sup>247</sup> SCHÖPFLIN Aladár, *Ady Endre*, Nyugat, Budapest, 1934, 47.

Ebből a szempontból nagyon is beszédes, ahogyan Hatvany Lajos a Nyugat és Ady eladdig korrelatívnak tételezett viszonyát a fejlődés hiányában érvényteleníteni látszik:

Haragudtam a Nyugatra, s haragszom ma is, hogy Adyt rendelte alá annak az irodalomnak, melynek e korszakban s e nemzedékben, Ady után s Ady mellett nem volt folytatása. [...] A Nyugat az örök fejlődés folyóirata akart lenni. De én tudtam, ami azóta be is következett, hogyha új irodalmi törekvések nőnek, azok úgylis a Nyugat ellenére fognak támadni, a Nyugat ellen küzdve. Helytelennek tartottam tehát, hogy a Nyugat minden száma új írókkal experimentált. Ezek a Nyugat arriváltjait, különösen pedig Adyt, ki sokkal előbb juthatott volna országos elismeréshez, elszakították az elismerés szócsovétól, a liberális sajtótól. Ady, Babits és Móricz, valami gyanús modernség karámjába voltak így évekig bezárva, melyhez tulajdonképpen semmi közük sincs.<sup>248</sup>

A modernség címszava és Ady újító fellépése közti diszkrepancia hangoztatása a Nyugat egyik mecénásától nemcsak meglepő, de árulkodó is, amennyiben a fogalom olyan jelentését aktivizálja, mely a történeti szignifikáció során a jeleket leválasztani igyekszik időbeli feltételezettségükről. A mindig új és a korszakalkotó jelentőségű (a megjelenése és sikere pillanatában klasszikussá rendeződő) modernség jelentéseltérése különböző történeti mintázatokat generál.

A modern e kettős természetében vádként fogalmazódik meg, hogy a folytonos megújulást magában rejtő szó egy bizonyos időszakhoz való rögzítése eleve kudarcra ítélt megoldásnak tetszik. Ha azonban az ambivalenciát nem vitatjuk el a modernségtől, sőt annak egyik alkotó tényezőjeként vesszük számításba, akkor ez a fajta dualitás is a modernség fogalmát erősítheti. A modern is a megújulás jelentőségét hangoztatja, de úgy, hogy a jövőt anticipáló jelen távlatából kérdez rá a múltra. E meglátás szerint a modernségben volt utoljára lehetőség fenntartás nélkül újszerűnek tekinteni valamit, és ezt programmá emelni kifejezett szándéka volt e korszaknak. „A modern az önmaga tudatára ébredt és kísérleti módon létrehozott új.”<sup>249</sup> A korszakkijelölés műveletei Ady költészetének változásában is az itt tetten érhető archiváló műveleteket viszik színre. A permanens megújulás évszázadokon keresztül átívelő tapasztalata épp ezért nem mond ellent a modernséget meghatározott időszakként kezelő

<sup>248</sup> HATVANY Lajos, *Ady a kortársak közt*, Genius, Budapest, 1927, 56–57.

<sup>249</sup> SOMLYÓ György, „*Modernnek kell lenni mindenestül*”, Magvető, Budapest, 1979, 12.

megközelítésnek. Az idő felgyorsult működésére és a folyton megújulást sürgető programra támaszkodó modernséget ugyanis kiemeli és egyedíti az a történelemre vonatkozó előfeltevérendszer, amely a 19. században bontakozott ki, és a 20. század hatvanas-hetvenes éveiben kérdőjeleződött meg, s mint ilyen, örököse a humán diskurzusok kialakulásakor kulcsszerepbe lépett historikus szemléletmódnak, amelynek instabillá válása után már nem lehet olyan jelentőséget tulajdonítani az időnek, mint az újszerűséget alakító tényezőnek tartó időszakban. A modern tehát egyszerre idézi meg az időperspektívákat, s destabilizálja azokat a történetiség horizontján. Idő és történelem különválnak; amit az irodalom története rögzít, az az irodalmi események jelentésével kapcsolatba hozható ugyan, de az irodalom eseményszerűségével már nem feltétlenül korrelál.

Jóllehet a demitizáló szándékú megközelítések (melyek talán egyik korai állomásaként Kosztolányi hírhedt pamfletjét lehetne említeni) a tisztázás igényével lépnek fel, az újítás eme radikalitását sosem az utólagosság távlatából kívánják magyarázni. Ennek érdekében ugyanis a kultuszképződés is olyan időbeli struktúrákat mozgósított, melyek a modernséget is a fogadtatás kultikus konnotációiban, s nem az események kibontakozásának befolyásoktól mentes egyediségében közelítették meg: „Fellépése a magyar líra egész történetének leglátványosabb s alighanem legradikálisabb fordulatát hozta. Harmadik kötetétől kezdve [...] pályája is, sőt szinte minden egyes megnyilatkozása önnönmagánál nagyobb jelentőséget kapott, életének és életművének saját súlyát egy – máig is szuggesztív – gesztus ereje sokszorozta meg, az újszerűség lázadó gesztusáé, helyét, szerepét, sőt jellegét, sajátosságait megérteni kevés az oeuvre szokásos fogalma, lényegéhez, minden sorát átható esztétikai lényegéhez is hozzátartozik, hogy Ady neve, verseivel, cikkeivel, utazásaival és szerelmeivel egy valóságos Ady-jelenséget, vagy akár Ady-mítoszt jelent a magyar irodalomban”.<sup>250</sup> Az irodalomtörténet-írásban ennek következtében lépett fel annak az igénye, hogy a megújítás különféle formációinak fenntartásával Ady költészetét nem radikálisként, de tagadhatatlanul primer helyzetben és változtatóként kezelték. Mihelyt ez irodalomtörténeti közhelyként rögzült (s láthattuk, mindez elég korai időkre megy vissza), az eltérő elgondolások is csak ennek az elképzelésnek a módosításaként voltak kivitelezhetők. Németh G. Béla például „a modern, a nép-nemzetire következő, valódi új és esztétikai tekintetben magas szintű korszak nyitó és ihlető művésze, költője”-ként aposztrofálja Ady Endrét egy kései írásában, akihez képest Babits a másik újító, de akitől az „időrendi elsőbbséget, természetesen, nem lehet elvitatni.”<sup>251</sup>

<sup>250</sup> PÓR Péter, *Szimbolista fordulat Ady költészetében*, Valóság 1974/12., 3–44.

<sup>251</sup> NÉMETH G. Béla, *Babits a másik, másképpen megújító* = Uő., *Kérdések és kétségek*, Balassi, Budapest, 1995, 76.



A történetet visszafelé olvasva: a Nyugat kezdeményező jellegét is megkérdőjelező irodalomtörténészek körében sem tűnik el nyomtalanul Ady újító szerepe. Aki a folyóirat modernségét tagadja,<sup>252</sup> annak korszaklétesítő képességét az *Új versek* kapcsán továbbra is működésben tartja, amikor e „korlátokat áttörő kötet” „ízlésformáló hatása”-ról, „közönségtoborzó erejé”-ről szól.<sup>253</sup> Kontextusok összjátékaként, elvárás és alkotás koincidenciájaként emiatt képes ugyanezen irodalomtörténeti perspektíva a pontszerűen megragadhatatlan dátumot egy lépéssel szociológiai távlatokig tágítani, ahol a momentum inkább megmozdíthatatlan monumentummá válik: „Azon a napon, amelyen száz évvel ezelőtt megjelent az *Új versek* kötete – s ezt a napot sajnos nem tudjuk pontosan megjelölni – már ezen a napon Ady megítélhetősége azonnal túlterjedt azon a körön, melyet szűkebb értelemben irodalomnak, költészetnek, versvilágnak neveznek, és ahol poétikai, tropológiai, retorikai, stilisztikai fogalmak uralkodnak. Ezen a tiszteletreméltó – számunkra, irodalomtörténészek számára mindenképpen tiszteletreméltó körön máris túlnőtt azon a bizonyos (1906. január végi, február eleji) napon a megítélhetősége és ez a megítélhetőség egy tágasabb körön belül mutatkozott keresztülvihetőnek.”<sup>254</sup>

Az irodalomtörténeti elbeszélések során a történész által előtérbe helyezett aktorok, illetve a Gumbrecht-nél elsődlegessé váló megélt pillanat tanúi közül érdemes az 1906-os dátummal jelzett eseményhez Kosztolányi és Babits kortársi reakcióit felidézni. A történeti olvasat persze az ezt jelölő levélváltást is képes az előzetesség és utólagosság horizontjában elhelyezni: „A költői pályára tudatosan készülő Kosztolányit és Babits Mihályt (aki Csáth Géza és Juhász Gyula mellett legfontosabb szellemi társa, bizalmasa, levelező partnere volt ekkor Kosztolányinak) hidegzuhanyként érte az *Új versek* megjelenése. Úgy élték meg, hogy Ady elébük vágott, s méltatlanul aratja le az újító dicsőségét; a budapesti irodalmi élet pedig egy olyan költővel társítja a modernséget, akinek stíluseszménye gyökeresen elüt az övékétől.”<sup>255</sup> Ez s az ehhez hasonló megközelítések Kosztolányi 1906. február 19-i levelében említettekre hivatkoznak: „Emlékezik még azokra a napokra, mikor még együtt álmodoztunk a mi irodalmunk újjá alkotásáról s modern és új szellemet, igaz ihletet és tudományos képzettséget követeltünk minden új költőtől [...] A modern irodalom trónusába egy kiállhatatlan és üres poseurt ültettek: Ady Endrét, s nem mások, kedves barátom, mint azon szintén modern szellemű fiatal emberek, kik arra aspirálnak, hogy rossz, modoros és affektáltan zűrzavaros verseiket a B.

<sup>252</sup> KENYERES Zoltán, *Nyugat-legendák és az etikai esztétizmus* = Uő., *Korok, pályák, művek*, Akadémiai, Budapest, 2004, 84–88.

<sup>253</sup> KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai* = Uő., *Korok, pályák, művek*, 53–83.

<sup>254</sup> KENYERES Zoltán, *Ady Endre és akiknek nem kell* = Uő., *Megtörtént szövegek*, Akadémiai, Budapest, 2010, 10.

<sup>255</sup> VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma*, *Kritika* 2011/3., 2.

N. tárcarovatában közöljék.”<sup>256</sup> E levélből, melyre Babits exkrementális retorikáját kapjuk válaszul (mely így szó szerint is katartikus),<sup>257</sup> kitetszik, Kosztolányi nemcsak féltékenységből, a megelőzöttség keserűségéből nyilatkozik úgy, ahogy, hanem olyan időtapasztalatot is láttatni enged, melyben az egykori terv (melyet Ady és újonnan kialakuló közönsége programszerűen kibontakozni látszó recepciója hiúsított meg) prolongálása („a mi tervünknek, s egyúttal érvényesülésünknek jó ideig kell még várni”) a modernség eltérő tapasztalatára is visszavezethető.

Ha ugyanis a „modern fiatal emberek”, akik Ady olvasói és rajongói lettek (s ne feledjük: a levél a kötet megjelenése után pár nappal íródik), képesek voltak efféle kanonizációs tevékenységre annak érdekében, hogy maguk is majdan ennek köszönhetően váljanak kanonizálttá, Ady jelentőségét egyetlen eseményből tudták „modernizálni”, vagyis korszakképző, új időperspektívát felvázoló mozzanatból kiterjeszteni a magyar irodalom alakulására. Az esemény és a történeti jelentés (illetve jelentőség) ekképp egybeesnek, s mindaz, amit a modernség önjelölő funkciójától elvárhatnánk, Kosztolányiék többértelműsítése miatt (a „moderne” ellenében egy másik modernség kimunkálásával – ami így folyamat, nem pedig mozzanat) lezárna a történetalakítás további lehetőségeit. Az irodalomtörténet fikatív ideje azonban nem vesz tudomást erről a zárlatról, s továbbra is az *Új versek* korszaklétesítő képességéből indul ki, figyelembe véve Kosztolányi és Babits sajátos olvasói helyzetét, mely a levélbeli „modernekhöz” hasonlóan nem lezárást, hanem további kezdeményezést tett lehetővé.

---

<sup>256</sup> BABITS *Levelezése 1890–1906*, 191.

<sup>257</sup> *Uo.*, 194.

### Az emlékezet helye(i)

Ha az irodalomtörténet időfogalmai ilyen előfeltevések és szervezőerők alapján működnek, az ott alkalmazott metaforák és metonímiák, mint előtte és utána, kezdet és vég épp a térbeliesülésre irányítják a figyelmet. A térbeli fordulat teoretikusai pedig épp arról igyekeznek meggyőzni minket, hogy az efféle konstrukciók meghaladhatók.<sup>258</sup> Mindemellett az irodalmi emlékezet is erőteljesen támaszkodik a térbeli tapasztalatokra. Az irodalmi ünnepek mindig bizonyos helyszíneken valósulnak meg, emlékművek, szobrok, múzeumok sokaságával állítunk emléket alkotói életműveknek, vagyis a temporálisan rögzült mozzanatokot nagyon is térbeli alakzatokkal alapozzuk meg. De nemcsak zárt lokációk alkalmasak arra, hogy irodalmi tereket létesítsenek, vannak nyílt szerveződések is, mint például az Ulysses-túrák Dublinban vagy azok a helyek, amelyek irodalmi relevanciával bírnak (gondoljunk a Rilke-wegre Duinóban). A digitális korszak ráadásul lehetővé teszi, hogy a kiterjesztett valóságot is becsatlakoztassuk a valódi helyek újabb jelenségekkel és jelentésekkel való ellátása érdekében miáltal a történeti tudatot tágíthatjuk.

A 19. század historizmus vezérelte elvárásoknak megfelelően számos történeti hely és emlékmű létesült, jórészt a nemzeti önazonosság erősítése végett. A látványosságok térnyerésével azonos igényekre épülő kiállítások a patrióta jegyek hangsúlyozása érdekében szerveződtek, s bár ezek mára monumentumként, vagyis eredeti jelentésüket részben vagy egészben elvesztett (vagy funkciójukban módosult) helyekként maradtak ránk, szignifikációjuk szerint meghatározók maradtak az emlékezet működése számára. Épületek felhúzásával, utak kimetszésével a városok testéből vagy régi terek újragondolásával egyedi jelentések születtek. A lakozás során megszerzett identitás nem csupán e helyek lakói számára adódó lehetőség. A magyar nép a nemzethez tartozás érzését sok esetben az efféle helyekhez való viszonyában lelheti fel, ezek lehetnek aktuális emlékhelyek, de szimbolikusak is (mint például Mohács). A hely jelentéslétesítő funkciója miatt maguk a tényleges, fizikai lokációk is képesek szimbolikus értelemre szert tenni, melyek aztán mindenféle kommunikációs megközelítés, így főképp az irodalmi reprezentáció számára is megközelíthetővé válnak.

Győzelmi emlékművek, történelmi alakok vagy események ábrázolása a kollektív identitás általános formálását szolgálták. Amint pedig identitásunk meghatározott helyekkel kötődik össze, ezek a különleges emlékhelyek közös viszonyt alakítanak ki a múlttal.

---

<sup>258</sup> Jörg DÖRING – Tristan THIELMANN, *Was lesen wir im Raum? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographie = Spatial Turn. Raumparadigma das Kultur- und in den Sozialwissenschaften*, szerk. Jörg DÖRING – Tristan THIELMANN, Transcript, Bielefeld, 2008, 7–45.

Különlegesek, mert sokukban soha senki sem lakott, és fokozatosan fejlődtek olyan helyekké, ahol a kollektív emlékezetben betöltött szerepük folytán a múltat nem kevésbé változtatták fiktívvé, mint az irodalom maga. Az irodalmi figurákról készített szobrok különösen kivételezett helyet foglalnak el ebben az összefüggésben is. Arany János szobra a Nemzeti Múzeum kertjében 1893-ból nemcsak az író ülő alakját foglalja magában, de a *Toldi szerelmének* két főszereplőjét is ott láthatjuk mellette. Toldi Miklós figurája egy erős férfialak, aki nemzeti hősként vonult be a köztudatba, jórészt Arany epikus trilógiájának köszönhetően, de a közkeletű vélemények szerint mintájául egy szintén atletikus termetű (később MTA-tag, sikeres politikus, de nem annyira sikeres író) férfi, Pekár Gyula szolgált.<sup>259</sup> A nőalak Piroska, de az ő ábrázolása inkább szimbolikus: olyan magyar lány, aki egyidejűleg nemes és egyszerű. Az efféle emlékművek irodalmi műveket feltételeznek és idéznek meg előképként, alkotójuk viszonylatában, fenntartva saját fikcionalitásukat az emlékeken keresztül az aktuális történeti rögzültség mellett, hogy a legendaképződést minél eredményesebben szolgálják.

Arany János persze a 19. század jelentős alkotója lévén maga is efféle példaadó legendává nőtte ki magát. A magyar irodalom fő költőjeként nemcsak az irodalomtörténészek között, de az olvasóközönség számára is megkerülhetetlen énekmondóként jelent meg. A nemzeti önazonosság a *Toldi* népies hagyományának megfelelően ugyan ekképp kanonizálódott, de Arany kételyei a nemzetépítés lehetőségei felől a trilógia többi darabjait nem ennek megfelelően inszenírozták.<sup>260</sup> Kisebb lírai költeményeinek későbbi „előidézése” az epikus művek árnyékából épp a helyek ironikus távlatait mutatják be, mikor a romantikus természetképet azt ezt fenyegető városi élettel hozza összefüggésbe. A Városliget „vadon” mivolta (a versben is idézőjelek közt) bár kielégíti a városiakok természetvágyát, mégsem képes eltitkolni műviségét. Az *Ének a pesti ligetről* (1877) emblematis darabja azoknak a műalkotásoknak, amelyek az embereket és a természetet összekötik hasonló jegyeik alapján:

Kimentem a ligetbe újra  
Hosszacska távollét után,  
Hogy lássam: füve, berke, útja  
Minő hatással lesz reám.  
Annak találtam most is, ami,  
(Régóta bűvom, s eleget),

<sup>259</sup> Vö. ABLONCZY Balázs, *Keletre, Magyar! A magyar turanizmus története*, Jaffa, Budapest, 2016, 89–90.

<sup>260</sup> Vö. SZILÁGYI Márton, *Mi vagyok én?*, Kalligram, Budapest, 2017, 99–100.; MARGÓCSY István, *Arany János irodalmi képe*, Alföld 2017/6., 46.

Úgy összeillünk mi:

Kopott ember, kopott liget.

Arany maga szeretett időzni a Ligetben, és e kis darab táj iránti érdeklődésének elismeréséül 1932-ben, ötven évvel a halála után, a városvezetés kőből készült díszes emlékpadoat avatott tiszteletére (a pad a második világháború során megsemmisült). A költemény és a legenda, mely mind a költővel, mind a vers tematizált énjével kapcsolatban áll, egyetlen emlékhelyen olvad egybe, ott, ahol a természet az emberi hétköznapi aktusok során válik hozzáférhetővé, de mint vágykép a városban fellelhető vidékiességet célozza meg afféle elveszett vadonként:

És mégis, a liget nekem szép,  
Valahogy a lelkemhe' szól,  
Ha elbolyongok félre, messzébb  
A köznép tolongásitól;  
[...]  
Szabadság – és hogy biztos szárazt  
Érzek, hat így rám; hogy e kis  
Ligetből (bár maga kifáraszt)  
*Mehetnék a Tiszáig is!...*  
Keletre, mint a berki szellő,  
Mely a lombok közt rést talál...  
Keletre, mint az égi felhő,  
Mely ott egy kedves sírra száll.

A park megidézi ugyan a magyar vidék romantikus képét (főként az akkoriban már reprezentatívnek számító Tisza említésével), ami egyben a szabadság érzését is nyújtja azzal, hogy a művileg formált táj a vágyott természet költőileg alakított képmásához igazodik, ám ezt nem minden iróniától mentesen viszi végbe. Mindezt pedig további szóképek segítségével fokozza: „a liget először a múlt, majd a természetesség allegóriája, minden hibájával, alacsonyásával együtt.”<sup>261</sup> Jóllehet a Városliget Budapesthez, a nagyvárosához tartozik, annak minden hátulütője ellenére Arany csodálatossá varázsolja a lírai én személyes és jelképes

---

<sup>261</sup> Z. KOVÁCS Zoltán, „hát legyen meg”. *Az Őszikék mint a humoros ismétlés ciklusa*, Anyanyelvi Kultúráközvetítés 2019/1., 37.

vonzódása segítségével. Ráadásul a park költői leírásával olyan alakulásfolyamat veszi kezdetét, mely fokozza e kettő viszonyát. A park mint a természet egy darabja nemcsak a tájra mint a vadon romantikus költői képének felmagasztosulására emlékeztet minket, de folytonos létesülését, formálódását is színre viszi:

Az ég itt nem pár négyszeg ölnyi:  
Holnapra könnyű az időt  
Nagy-biztosan megjövendölni,  
(Emlékszem, egyszer már betölt).  
Van nádas itt, van bucka, posvány, –  
S talán azért is szeretem,  
Hogy amint csínosul,  
kimosdván:  
Húsz éve már, hogy követem.

Mert nem varázs-ütésre épült,  
Mint túl ama pompás sziget:  
Ott lestem, amint lassan szépült,  
A változást mindeniket;  
S egy megnyesett, vagy megporondolt  
Ösvény, beültetett ugar,  
Nekem az mind új-új öröm volt –  
De ez nem történt oly hamar.

Némely történeti emlékmű nemcsak múltbeli események reprezentálása kapcsán nyerte el kulturális értékét, de azzal is, hogy a város részévé, vagyis közösségi terré lett. A szintén budapesti Hősök tere az államalapítás millenniumi ünnepségsorozata részeként jött létre, de a mindenki által ismert félköríves oszlopsorok és szoborcsoport formájában, középütt Gábor arkangyal égbe meredő szobrával eltervezett monumentális alkotást csak 1898-ban kezdték építeni, végleges formáját pedig 1906-ban nyerte el. Emlékhelyként a magyarok bejövételének és a magyar történelem nagyjainak jelképeit (például a hét vezér alakját) használja fel. Ugyanakkor mint hely olyan városi térként is funkcionál, melynek másféle, személyes hétköznapi gyakorlatok szintjén is létesül jelentése. A Hősök tere közlekedési csomópont, az

európai kontinens első földalatti vasútjának egykori végállomásával. De az Andrassy út mint sugárút végpontja is, mely út mintegy ebbe az oszlop- és szoborcsoportba torkollik. Két múzeum keretezi két oldalról, az 1895-ben épült Múcsarnok és a később átadott Szépművészeti. Ám jelen megközelítés számára a legfontosabb szerepe, hogy helyzeténél fogva a Városliget bejárataként is funkcionál, mely helyszín számos látványosságnak adott otthont a századforduló táján. Ezek a különböző szerepek az érdekek számára is összekovácsolódnak: a séta teszi egyedivé a helyet az emlékezés, a tanulás, a műélvezet, a megfigyelés, a kikapcsolódás és a szórakozás funkcióit beteljesítve – az épített és természetes(nek ható) környezetben. Történelem, művészetek, sport és rekreáció kapcsolódik össze, mégpedig az emberi testgyakorlatok és kultúrtechnikák következtében.

A millenniumi ünnepség előtti években 1885-ben itt rendezték meg az Országos Kiállítást, amely egy ipari-mezőgazdasági-gazdasági parádé és kulturális show elegyeként fogható fel. Mivel inkább volt érzéki-szórakoztató nevezetesség (a kor kiállításainak megfelelően a nagyobb népszerűsége való törekvés jegyében), egyfajta dioráma vagy cirkusz, de nemcsak a figyelem vizuális fenntartására fókuszáló látványosság, hanem bejárható, átélhető, vagyis komplexen megtapasztalható helyek egyvelege. Kultúrtörténetileg legalább annyira lényeges volt ez az esemény, mint ahogy társai szerte a kontinensen, világkiállításként megvalósítva a szórakoztatás és az új technikák embert és környezetét formáló lehetőségek egymásra építését. Ennek társadalomban érzékelhető lenyomata, ipari jelentősége legalább annyira fontos volt, mint a tömegekre gyakorolt pszichológiai hatása.<sup>262</sup> A Ligetben épületeket emeltek, miután a szervezők újratervezték a park tájképét, de ezek közül mindössze három áll jelenleg is – köszönhetően a későbbi funkcióknak, amelyek betöltésére alkalmasnak bizonyultak. Az Ezredéves Országos Kiállítás már inkább volt kulturális, mintsem gazdasági jellegű, de a látványosság itt is domináns maradt. Átmeneti épületek, pavilonok épültek különböző céllal, de mind a szórakoztatást szolgálta. A kiállítási faluban a Magyar Királyság fennhatósága alatt élő népek és persze a magyarok életének néprajzi bemutatása zajlott. (Visszatekintve a legfurább eset egy afrikai falu felépítése volt, melyben a 250 fekete lakost 50 koronáért lehetett megtekinteni. De az Ős Budavár török hódoltság alatti idejét megidéző spektakulumban is lehetett gyönyörködni, melynek saját mecsetje, annak pedig saját müezzinje is volt – mindaddig, amíg a lábfájdalmára készített gyógyszert belsőleg alkalmazva el nem hunyt.) Ezek a kiállítások Patyomkin-falvakként jöttek létre, nem pedig a városképet gazdagító, fennmaradásra tervezett épületek tereként. Az átmenetiség lényeges részét képezte ennek a

---

<sup>262</sup> Vö. Jonathan CRARY, *Suspensions of Perception*, MIT, Cambridge, 2001, 231–236.

látványkultúrának. A Városliget jelenlegi állapota (új funkcióinak és épületeinek minden ellentmondó kérdésével együtt) nem sokat őriz ezekből a régi inszcenírozásokból, de kitermelte azokat az újabb lehetőségeket, amelyek a városlakók számára elevenné tették a környezetet: futók, turisták, gördeszkások, pihenni vágyók vagy korábban koncertre érkezők a századforduló kiállításlátogatóihoz hasonlóan használják és alakítják a teret tevékenységeik által, vagyis amennyire felfedezik, annyira fel is találják a helyet.

De reagált-e valahogy az irodalom ezekre az efemer eseményekre? A térbeliségre vonatkozó terminológia nem feltétlenül integrálja az olvasás újabb gyakorlatait. Itt is felidézhetjük a térkép kategóriáját, mely a földrajzi, szimbolikus, szociológiai, pszichológiai és irodalmi erőfeszítéseket fogja össze. Persze el is vethetjük ezt a megközelítést azon az alapon, ahogy de Certeau megkülönbözteti a térképet az útvonaltól, melyben az előbbi tudományos elvontsággal viszonyul ahhoz, amit az ember a mindennapi élet cselekvéseként tapasztal meg.<sup>263</sup> A modern emlékhelyek és a modern irodalom a lakozás jellegében közösködnek, fenomenologikusak és hermeneutikusak egyszerre. Az olvasás gyakorlatára tehát annyiban alkalmazhatók a térbeliséget illető megközelítések, amennyiben a jelentéslétesítés gyakorlatiasabb aspektusát helyezik előtérbe. A jelek létesítette a nyelvi diszpozíciót oly módon érinti ez az új szemlélet, hogy azok materiális oldala is érzékelhetően megmarad.

Kosztolányi Dezső, mint modern költő, első kötetében (*Négy fal között* [1906]) a Budapestnek szentelt ciklusban a város ismerősségét Aranyhoz hasonlóan a természeti képek felfedezésével közvetíti. A költő nem a város szülötte, egyetemi éveitől fogva azonban ott élt, így jól nyomon követhette a nagyvárossá alakuló helyek változását. Az *Üllői úti fák* című versében a dalszerű kompozíció a városban fellelhető természeti elemek poétikai visszanyerésére tesz kísérletet:

Az ég legyen tivéletek,  
Üllői-úti fák.  
Borítsa lombos fejetek  
szagos, virágos fergeteg,  
ezer fehér virág.  
Ti adtatok kedvet, tusát,  
ti voltatok az ifjuság,  
Üllői-úti fák.

---

<sup>263</sup> CERTEAU, *I. m.*, 142–143.



Másoknak is így nyíljatok,  
Üllői-úti fák.  
Szívják az édes illatot,  
a balzsamost, az altatót  
az est óráin át.  
Ne lássák a bú ciprusát,  
higgyék, örök az ifjuság,  
Üllői-úti fák.

A versben szereplő fák már nem részei a mai utcaképnek, de irodalmi jelölésük továbbra is deixisként rögzíti őket a kulturális emlékezet számára. Nem helyek, hanem helyek lehetséges tereptárgyai, határoló elemei, melyek fiktivitásukban, idézettségükben válnak az emlékezés monumentális lokalizációjává. Az így kialakuló kollektív emlékezetet egy olyan költői szöveg teremti meg, amely a konkrét út irányai és helyzete mellett az út és az utat szegélyező növényvilág felkínálta érzelmeknek is teret ad. Ekképp válik képessé a vers szövege arra (hasonlóan Aranyéhoz, melynek végén egy talányos sírtömb „Fuit” felirata gondolkoztatja el a beszélőt, miután meghökkentette), hogy természeti elemek és az idő múlása (netán a halál) között teremtsen kapcsolatot, miáltal a refrénszerűen megszólított fák nemcsak ismétlik, hanem fel is idézik a nem létező múltat, de mivel ráolvasásszerűen hangzik, a múlt csakis a vissza-visszatérő életgyakorlatokra utalva jöhet létre:

Haldoklik a sárgult határ,  
Üllői-úti fák.  
Nyugszik a kedvem napja már,  
a szél busan dúdolva jár,  
s megöl minden csirát.  
Hova repül az ifjuság?  
Feleljetek, bús lombu fák,  
Üllői-úti fák.

A fák persze itt sem felelnek, úgy felelnek: organikus létezésük folytán a növekedés, de még inkább az állandóság kijelölő szerepét veszik magukra. A köztük célt kereső beszélő a tovatűnt

emlékek feletti kesergés jól ismert toposzát idézi meg, de ezt olyan topológiára támaszkodva, mely a verbális ismétlés meg- és felidéző gesztusával vonja össze a séta előrehaladó mozgását, amit a költemény szövegének recitálása az Üllői út kissé odébb még létező fái közt az olvasó ma is képes rekonstruálni – a szavak és a mozgás együttesével formálva újra a környező teret.

A kulturális emlékek emlékművek és -helyek segítségével vezetnek el a városlakók által kijelölt és használt történeti emlékezethez. A város iránt táplált érzések interakciókon, értelem nélküli empirikus érintkezéseken keresztül bontakoznak ki, de a nyelv segítségével válnak azonosíthatóvá. Térbeli emlékezet és nyelvi megértés összjátéka nem tapasztalat és jelentés szétválasztásának analógiájára utalva hiúsul meg. A helyek való emlékezés az emlékhelyeknek köszönhetően alakul: a szignifikáció a költészet által létesített fenomenalitás modelljére épül. Tér és idő a poétika lehetőségfeltételeihez tartozik, nem pedig annak határaihoz. Amennyiben az időt a tér segítségével akarjuk megragadni, nem feledhetjük, hogy az így keletkező interpretációk nagyon is ki vannak téve az idő változékonyságának. Az irodalom alkalmas terep arra, hogy a vele érintkező elméleti megközelítéseket próbára tegye, mert mindig a nyelv az, ami játékba von, nem pedig a jelentések vagy az érvek.

### Esztétikai enteriőrök

A modern költészet kezdetétől fogva érdekelt volt emlékek és helyek, idő és tér kapcsolatának feltárásában. Baudelaire nemcsak a nagyváros újszerű költője volt, de az emlékezés topográfiájára is nagyszerű példát adott. *A romlás virágai* második *Spleen*-versében az emlékek tömkelege („J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.” – Babits Mihály fordításában: „Emlémem több, akár száz éve gyűjteném.”) tárgyakban és az azokat őrző tárolókban nyeri el poétikai helyét, de nem a leképezés vagy a reprezentáció logikai megfeleltetésének értelmében, hanem metaforikusan. A tárolás helyeként szolgáló szoba vagy szekrény sem őriz ugyanis annyi titkot, mint a versbéli én, aki ekképp maga is emlékek archívumává lesz, mégpedig titkos barlangként, szfinxként vagy temetőként: „C'est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune. // – Je suis un cimetière abhorré de la lune [...] Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées” – „Egy szörnyű pince ez, piramis én magam, / takarva több halált, akár a közös árok. // – Egy temető vagyok s a holdra félve várok [...] Egy vén szoba vagyok, hol minden rózsza fonnyad”. A térbeli helyek, melyek az elmúlással hozzák kapcsolatba az emlékezőt, nem az emlékezet megtartásában, hanem a felejtésben kulminálnak. Bár a szfinx maga a visszatekintés helye, régi talányok őrzője, maga is elfeledetté válik: a vers énje a hasonlatok azonosító mechanizmusa után allegóriák segítségével veszíti el fokozatosan identitását, mígnem maga is az elfeledettség allegóriájává lesz:<sup>264</sup> „Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, / Oublié sur la carte” – „Vén szfinx, kit elfeledt a gondtalan világ, / kit mappa nem mutat”. S ahogyan a térképen, mint a helyrajzilag leginkább adekvát szemiotikai térben sem lelhető fel ez a szoborral (illetve annak hiányával) azonosított szubjektum, úgy a papírra vetés során is csak egyfajta értelmezhetetlen alanyként jelenik meg, kinek feladata, a titkok és emlékek őrzése helyett csak önnön megfejthetlenségének monumentalitása jut osztályrészül.<sup>265</sup>

A modern költészet más formációiban is tetten érhető a geográfiai megközelítés az időproblémákkal való szembesülés során. John Ruskin és kortársai az általuk leírni vágyott tájat a térképészetéhez hasonló sémákkal közelítették meg, mivel az adott megfelelő nyelvtant a táj szintaxisának megértéséhez. „A térkép lehetővé tette számukra, hogy olyasmit is meglássanak, amit a hétköznapi látás nem volt képes, sőt éppen az zárt el előlük.”<sup>266</sup> A térbeli gondolkodás

<sup>264</sup> Vö. Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 352.

<sup>265</sup> Paul DE MAN, *Bevezetés* = JAUSS, *Recepcióelmélet*, 430.

<sup>266</sup> Ann C. COLLEY, *Mapping in and out of the Borders of Time*, *Victorian Literature and Culture* 1991/19., 107.

az általunk észlelt városképet is megváltoztatta: a város épp a széttartás, a jelek sokféleségének birodalma lett, és eme jelek megfejtéséhez nemcsak a geográfia módszereit, de a képzőművészeti alkotások interpretációit is működésbe léptették. A 19. század végének impresszionista festészete és irodalma egyaránt a város mimetikus megközelíthetőségét vonta kétségbe. Atmoszferikus változásokon keresztül (köd, árnyékok, fátylak) az impresszionisták előtér és háttér alapvető szembeállítását borították fel. Ahogyan a modern város titokzatos, labirintusszerű hálózattá válik, az impresszionista látásmódot is egyre inkább a szimbolikus váltja fel: „a szimbolista London visszatérő képek vagy képzettársítások kisebb csoportja lett: a szifnx, a labirintus, a lepel, a félhomály, a sötétség, illetve annak állandó sejtetése, hogy az eddig pusztá külsődlegességeként felfogott felszínek valami lényegesebb valósághoz tartoznak.”<sup>267</sup> Ám ennek a felfogásnak olyan jelszerű karaktere van, mely inkább tartozik a nyelvhez, mint a képek világához. A képzőművészetek (ábrázolt) városa ekképp vált az irodalom terepévé, mely már nem pusztá leképezés, de nem egyszerű reprezentáció, mert legalább annyira saját működését viszi színre, mint amennyire megjelenít valami rajta túlinak vélt dolgot.

A képzőművészetek városképe létrehozta az irodalomban olvasható városokat – az irodalom nyelvi alakításmódjának minden különbségével együtt. Egy költeményben olvasható város nem egyértelműen azonosítható konkrét terekkel, ám épp a konkrét esetleges megidézésével eleveníti meg az emlékezet térbeli modelljeit. Babits Mihály első kötetében több olyan költemény is helyet kapott, melyek egymás mellé helyezve erősítik a térbeli mozzanat fontosságát. *A Régi szálloda*, *a Városvég*, *A világosság udvara* egyaránt a tér mediális szerepére koncentrálnak, ami mellé betársul az ott szereplő építmények architektonikája felidézte szerkezeti szempontrendszer is. A kifordult, új perspektívából szemlélt hely vagy épület áll elénk a szokásos irodalmi tényezők és szereplők helyett, a nyelvi alkotásmód is egyre inkább a kifejezés nehézségeire, a nyelv jelszerűségére koncentrálnak az érthetőség, a közvetlen leképezés illúziója helyett.<sup>268</sup> Az *Emléksorok egy régi pécsi uszodára* című versben az emlékezés már a kezdő sorokban összekapcsolódik a költeménnyel, melynek így nem más volna a feladata, mint a(z idilli) régmúlt visszaidézése:

Vers, te másfelé röpj, menekülj a véstől,  
nyugodalmas képeket, régi kort igézz föl.

<sup>267</sup> Nicholas FREEMAN, *Conceiving the City. London, Literature, and Art 1870–1914*, Oxford UP, Oxford, 2007, 201.

<sup>268</sup> Gotthart WUNBERG, *Jahrhundertwende*, Gunter Narr, Tübingen, 2001, 50.

Légy te búm-feledtető, légy te nekem Léthe:  
kinek éber gondja kín, dalban újul léte.

Az épület, a városban betöltött szerepe és helye a környékbeli tájban egyaránt szóba kerül Babitsnál, így a címszereplő uszoda nem középponti alakítója a szövegnek, csupán lehetséges kapcsolatok metszéspontja. A költő monográfusa szerint nagyobb egységesítő elv hiányában a vers balsikerű kudarc marad.<sup>269</sup> A tér és az emlékezés egymásra vetítése helyett azonban figyelhetünk arra is, hogy e középpont nélküli szerkesztésmódot nem pusztán az épület, nem is a vers, hanem épp a felütés harmadik szakaszban történő megismétlésekor előlépő víz határozza meg: „Mert te vagy jelen, te, víz, leghívebb barátom, / tiszta mégha piszkos is, elemem, világom.” A víz médium és környezet, vagyis emiatt nem pusztán szimbólum: érzékelhető anyag, mégis képlékeny, meghatározhatatlan közeg. Az emlékek sorát pedig azáltal képes felidézni, hogy mindeme tulajdonságát Babits hozzákapcsolja az uszoda terében és állagában is meghatározó romlás folyamataihoz.

A babitsi térképzetek az időbeli változások metonímiáiként érhetők tetten. Ezzel azonban szemben áll az örökidejűség sajátos perspektívája, mely sok esetben épp a térbeli formációk hiányából fakadóan válik immateriálisként felfogott dimenzióvá. A *Régi szálloda* aranyballadákat idéző tematizálásában egymásnak feszül a hotel struktúrájának változásait (pusztulás, avulás, modernizáció, átépítés) követő topográfia és az azt belakni igyekvő szereplők színre vitt múlandósága. A refrénben újra meg újra felbukkanó nesz nélkül bomló hullá adja azt a kapcsot, amely e két temporális helyzetet egymáshoz viszonyítja, s hol az elmúlás, hol pedig a változás attribútumait integrálja. Az utolsó előtti versszak épp a vizuális leírástól elszakadva idézi meg a hangzás fenomenalitását, ami a temporális szerkezetben is változást hoz:

Ó mi lenne, ha  
egyszer mind nessel bomlana  
s a rothaj hangot költene?  
Minő hangverseny? Mily zene?  
Szárnyalva a világon át?  
Tulzengve az élők zaját?  
Nyögő, csikorgó hangelem,

---

<sup>269</sup> RÁBA, *I. m.*, 168.

melyben fulóznánk szüntelen,  
s kerék csikorg, kopik a tengely –  
szférák zenéje! zenetenger!

A zaj és a tonális rendezettség között oszcilláló tropológia épp az örök változás értelem nélküli hangjaként viszi színre a feloldásnak szánt záró mozzanat aposztrofikus gesztusát („nesz nélkül bomlik a hullád”), mely ismét a hangtól megfosztott hely architektonikáját helyezi előtérbe, hogy rajta keresztül mutassa fel a történeti távlatot is ideidéző architextuális kapcsolatot, a haláltánc motívumát. A befalazott hulla és a modernként tetszelgő épület persze könnyen azonosítható itt is a külső–belső-kontraszt logikája alapján a humán perspektíva vonatkozási körével,<sup>270</sup> de azzal, hogy a kiemelt szereplő voltaképp a helyszín, aszimmetrikusnak fogja fel ezt a kontrasztot, és a szembenállást nem épület és lakói, hanem az épület külső és belső jegyei kapcsán viszi színre. Az idő folyása és a fal részeként bomló hulla nem az élet folyását, hanem annak legfeljebb biológiai szükségszerűségét idézi meg, ennyiben pedig épp a szálloda építményjellegének megfelelő mozzanatokat érvényesít. Az elmúlás helyett ekképp lesz hangsúlyosabbá a haláltáncban is tetten érhető ismétlődés, mely épp az időbeliség kijátszásával próbál érzékelhetővé válni, ám mégiscsak az öröklét időt és repetíciót hatályon kívül helyező sajátosságával kapcsolódik egybe. Történetiség, temporalitás és változatlanság hármasa közül Babitsnál egyre erőteljesebben érvényesül az utóbbi, ami a *Városvég* és *A világoosság udvara* című költeményekben is a színre vitt változás kontrasztív (egykor–ma) perspektíváit oldja egybe, hogy azután a poentírozott zárlat személyes távlatának szolgálatába állhasson.

A kultúratudományos érdeklődés számára ráadásul a vers egyéb érzékelési dimenzióinak is új szerep jut. Az esztétista irodalomban nem előzmény nélküli az alantasabbnak tételezett szenzorikus módok kiemelése, amiből azután a 20. századi modern irodalom is sokat profitált. 1876-ban Joris-Karl Huysmans regényének bevezetőjében védekezve a következőképp jellemzi művét: „Azt írom, amit látok, amit érzékelek és amit tapasztalok, mindezt pedig úgy írom meg, ahogy tudom: ez minden.”<sup>271</sup> A látvány itt olyan érzékelés eredménye, mely a korszak filozófiai-pszichológiai kutatásainak ellentmond: William James vagy Henri Bergson számára is nyilvánvaló volt, hogy „bármely érzékelés, legyen bármily elemi szintű is, mindig az emlékezés, vágy, akarat, megelőlegezés és közvetlen

<sup>270</sup> LACKFI János, *Új időknék új terei. A zárttér motívuma az első Nyugat-nemzedék korai lírájában*, ItK 2003/2–3., 200.

<sup>271</sup> „Je fais ce que je vois, ce que je sens et ce que j’ai vécu, en l’écrivant du mieux que je puis, et voilà tout.” Joris-Karl HUYSMANS, *Marthe: histoire d’une fille*, Paris, 1876.

tapasztalat ötvözte.”<sup>272</sup> Az írás aktusa ennek az összetettségnek persze nem képes a közvetlenség látszatát kölcsönözni. A verbális közlés, a nyelvi leírás mindig közvetett, az írás pedig épp annak a szakadásnak a folytonos hangsúlyozásában érdekelt, amely érzékelési médiumok között lép fel, mikor is mind a hang, mind a kép ingerei távollévőnek bizonyulnak. Az *aisztézisz* közvetlensége épp a metafizikai alibinek ad alapot arra, hogy a mindig távoli, mindig másik irányába tájékozódjunk. A 19. század végi esztétizmus efféle távollét-metaforákat forgalmazott, amikor épp a naturalizmus örökségét megőrizve, de annak ellentmondani törekedve kívánta meghaladni a pozitivizmus tudománycentrizmusát – hasonlóképp fenntartva a vele való kontinuitást is. Az esztétizmus a hallgatólagos tudás hagyománya szerint a szépség időtlen és korlátlan uralma, a korábban ismertettek függvényében viszont sem a pozitivizmustól, sem egyéb empirikus tapasztalástól nem függetleníthető. Ennek az uralomnak ugyanis már a századvégi alkotók számára is ára van. Elsődlegesen az a temporalitástapasztalat, amely a jelen helyzet tapasztalatiságát valamiféle nosztalgikus múlt perspektívájától teszi függővé. Másodlagosan pedig az a távlat, melyben a romantikától öröklött alkotóképesség az organikus struktúrákkal együttműködve hajtja végre a nem kifejezetten artisztikus területek alakításának programját. A már hivatkozott megidézett alkotó, Joris-Karl Huysmans 1884-ben napvilágot látott regénye ezt a kettőséget aknázza ki. A mű annak ellenére lett az esztétizmus alapműve, hogy szerzőjének szellemi tájékozódása korábban inkább a naturalizmus irányában volt tetten érhető. *À Rebours* című kötete (mely Kosztolányi magyarításában *A különcc* címet viseli) az érzékelési típusok tárházát adja, ám többek szerint épp amiatt lett a naturalizmussal való szakítás egyik állomása – amit Zola, kivel szerzőnk levelezésben is állt, mindenféle tematikus kapcsolódások ellenére sem tudott megérteni<sup>273</sup> –, hogy a puszta érzékelést képtelen a maga egyediségében, meg nem előzöttségében színre vinni. Az érzékelés és a hozzá kapcsolt, majd leírt benyomások itt nem egyszerű (vagy naturalista) empirizmusok. Nem a fizikai érzetek és benyomások szervi megvalósulásai válnak érdekessé a regényben, inkább az ezekhez kapcsolódó összetett tapasztalatok. A látás és hallás kifinomult, művészi konfigurációkban is alapvető mediális lehetőségei helyett épp ezért szükséges egy „alantasabb”, művészetileg kevésbé „terhelt” érzékeléshez fordulni, amitől remélhető, hogy a mű szövegének modalitása is legalább annyira ironikusként lepleződik le, mint amennyire az esztétizmus bibliájaként értették.

<sup>272</sup> CRARY, *Suspensions of Perception*, 27.

<sup>273</sup> Ruth B. ANTOSH, *Reality and Illusion in the Novels of J.-K. Huysmans*, Rodopi, Amsterdam, 1986, 84.

A regény X. fejezetében a világtól elvonult főszereplő, Des Esseintes herceg olyan érzékszervi tapasztalatot kíván tökélyre fejleszteni, mely nem volt kitüntetett az évszázadok művészi eljárásformáiban: a szaglást. A korabeli Franciaországban azonban – köszönhetően a több évszázados udvari és polgári hagyományoknak – az illatok mesterséges létrehozása, a természetes aromák kivonatolása és keverése szinte művészi rangra emelte ezt az érzékelést. Ennek nyomán Des Esseintes is az illatok rendszerének kiművelésén fáradozik, melyet a művészeti ágakkal és évezredes múlttal rendelkező egyéb érzékelési típusokhoz közelít, főként mert a szagok létrehozásának nem organikus, vagyis művi lehetőségeit is igyekszik kihasználni. A műviség, a mesterséges eljárások épp a természetesség illuzórikus hegemoniáját igyekeznek megtörni azért, hogy a többi érzékszervi tapasztalatot játékba hozó művészetek hagyományaira hivatkoznak. Az értékes–értéktelen közötti distinkció bevált (mégis a szakértelem szubjektivizált érdekkörébe utalt) megoldásait továbbgondoló megközelítés emiatt igyekszik figyelmen kívül hagyni a természetes illatokat, hiszen eleve arra a távolságra épít, ami a művészetben a reprezentációelven keresztül válik érthetővé.

Feltehetőleg hasonló okokból szentelt külön tanulmányt e kötet megjelenése után pár évtizeddel a fiatal Babits is a *Szagokról, illatokról* című, a Nyugat lapjain napvilágot látott tanulmányában épp emez érzékelési mód közvetlen, mégis a szellemi szférát megmozgatni képes hatásának. A szaglás művészeti jegyeit nemcsak a 19. század végének irodalmában (jelesül Baudelaire-nél, de a felütés tanúsága szerint például Huysmans kortársának, Maupassant-nak egy novellájában is), ám szellemi hatásukban is felfedezni véli.<sup>274</sup> A regényben is olvashatunk áttekintést az illat kultúrtörténetéről, hiszen Des Esseintes alapvetően kora tudományos felfogásának megfelelően kívánja feltárni és analizálni a szaglást. Ekképp a történeti vetület mellé odacsatlakozik a szellemtudományos tevékenység is, mely nem kevésbé szcientista, mint a történettudomány, hiszen mindketten a kémia elemzőképességét veszik alapul. Az illatok nyelvét ezért olyan nyelvtan kell hogy megalapozza, melynek megismerésével a szavak jelentéséről is többet tudhatunk, akár csak az ezegéták és a pszichológusok tárgyuk „olvasása” közben. Az érzéklek közül előtérbe lépő szaglás a *Régi szálloda* és a kötetkompozícióban mellé helyezett költemények világának felépítésében is jelentős szerepet játszott: „A Parisban és a Régi szállodában a szagok válnak a költői képzeletet megihlető viszony hordozóivá, érzéki megfelelőivé – bár a két vers esetében egészen más szerepkörben. [...] A Régi szálloda is az »erjedés« képzetkörét mozgósítja, melyet a refrén (»nesz nélkül bomlik a hullá») kezdetben éppenséggel megfoszt mind az olfaktorikus, mind a

<sup>274</sup> BABITS Mihály, *Szagokról, illatokról* = Uő., *Esszék, tanulmányok*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 46.



hangi érzetektől csak azért, hogy a vers vége felé ezek kísérteties jelenlétét és szinesztéziás viszonyát az érzékek elszabadulásának pillanataként megidézzék.”<sup>275</sup>

Az irodalmi emlékezés terei Baudelaire-nél és Babitsnál a nyelvi alakításmód kérdéseire irányították a figyelmet. Tér és idő ekképp a poétika lehetőségfeltételeként, s nem határaként lepleződött le. Ha az időt a tér alapján kívánjuk magyarázni, ahogy azt a kultúratudomány némely képviselője szorgalmazza, nem lehet felednünk, hogy a magyarázatok során történetileg változékony módon, néhol radikálisan különbözően, vagy akár egyidejűleg többféleképpen is érthették ugyanazt. Az irodalom példa lehet ebben, hiszen – jó esetben – a sokjelentésűség aktív terepe, ahol nem érvek és ellenérvek csatáznak, hanem a nyelv játéka zajlik.

---

<sup>275</sup> FÜZI Izabella, *Babits és a korai magyar mozi*, Apertura 2016 tél, <https://www.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/>

## A metafizika felfüggesztése

### Térszerkezet és képiség

A harmincas évek magyar költészetének térkonceptiói elsődlegesen a belakható tér, illetve a táj szerkezeti felépítettsége közötti viszonyokat léptették elének, s ebben éppúgy helyet kapott a vizuálisan utánalkothatatlan tér (például József Attilánál), mint a nyitott és zárt struktúrák feszültsége (Szabó Lőrincnél) vagy az ismerősnek vélt terület, az absztrakt térkép és az emlékezet inkongruenciája (Radnóti Miklósnál). Weöres Sándor költészetében a tér szerepe látszólag nem középponti, mégis egyre több olyan megközelítés lát napvilágot, mely e kérdésre fókuszál műveiben.<sup>276</sup> Meglátásom szerint a spaciális kérdések e lírai megformáltságban épp a szemiotikai képalkotás összefüggései között válnak hangsúlyossá. Ennyiben lesz egyedivé Weöres költészete a későmodern alkotók itt vázlatosan említett térpoétikájához képest: a reprezentációelví azonosság felbontását a nyelv hangzóosságának térbeli mozzanatai alapján, illetve a fenomenális szinten megjelenített képelemek szokványos elhelyezkedését, lokalizálhatóságát megkérdőjelezve valósítja meg.

1938-as kötetében a térségi táj képeiben látszólag megidézi azokat az esztétista manírokat, melyek Babits vagy Kosztolányi verseiből ismerősek lehetnek, ám igyekszik újraszituálni azok szignifikációs-vonatkozási rendszerét. A *Dunántúli képek*-ciklus egyik darabja mozzanatokot, s nem leírásokat tár elének, mely akár a 19. század természetverseinek horizontjába is beilleszthető kérdéseket vethet föl, mégis a nyitó strófa szituatív-deszkriptív színessége és a záró szakasz konkretizációi ellenére a középső rész kilépni látszik ebből a nominális keretből:

Fémhengerek közt alszik fönn a Nap,  
mint tojás-széke hármás burkolatban.  
S amint az árnyék mélyül szakadatlan,  
tömörebb minden szín és súlyosabb.

(*Plein air*)

---

<sup>276</sup> Most nem csupán a centenáriumi évében megrendezett konferenciák előadásaira gondolok, hanem arra, amire már Bartal Mária figyelmeztetett: „Kenyeres Zoltán monográfiájában már felhívta a figyelmet a térbeli mozgások (gyaloglás, vándorlás) jelentésségére Weöres verseiben, és nem egy elemző emelte ki a fent és lent irányának, a gravitáció és a repülés egzisztenciális metaforizálásának jelentőségét a költő szinte valamennyi szövegében.” BARTAL Mária, *Mitosztörödékek újraírása Weöres Sándor Medeia című költeményében*, It 2009/2., 232.

A hasonlatok ugyan visszaidézik a magyar századvég poétikai gyakorlatát, ám a szürrealistáknak erre a trópusra kialakított magyarázatát is figyelembe véve mindez megbicsaklik: a harmincas évek magyar lírájának reprezentáció- és leképezésellenes beszédmódjához kapcsolódik. A ciklus további darabjaira is jellemző ez az eljárás mód: valamiféle narratív kontinuitás figyelhető meg a költemények között (az eső, a különféle motívumok [sor, hármasság, nyom, keret vagy burkolat] továbbélése képes kapcsolatot teremteni a versfüzér részeit illetően), ám mindig van egyfajta poétikai hibaként, törésként, zavarként jellemezhető mozzanat, mely megbontja az analógiás esztétista áttéteket, s helyükbe lépteti a természettől idegen metaforikát is (fémhengerek, a burkolat a héj helyett, illetve a színek fizikai tárgyakként való szerepeltetése: tömörebb és súlyosabb). Ez a kisebb elmozdulás elegendő ahhoz, hogy a tér, melyben a táj a vihar közeledtére megváltozik, ne csak pillanatnyi benyomások összességeként, vagyis megfigyelő és megfigyelt egymásra vetüléseként, de strukturális képződményként is megjelenhessen. A költőikép-használat és a vizuális képek fenomenalitásának megidézése azért is figyelemre méltó, mert a poétikai alakításban azt a szürrealista tendenciát hozza felszínre, mely a költő monográfiái szerint inkább a *Medúza* kötettől vehető számításba. Bori Imre e kapcsán Weöresnek az avantgárd irányzattal kialakított sajátos viszonyáról ír: „költői pozícióit szürrealistának minősíthetjük mind a »költő«, mind szándéka, mind pedig az »eredmény« szempontjából is [...] éppen Weöres versvilága az, amelyben ezek a szürrealistának nevezhető jegyek hiánytalanul, szintézisként vannak adva”.<sup>277</sup> Ha Bori túlzásnak vélt általánosító jellemzését nem is vallja, de az avantgárd tendenciák fel nem ismerését hibaként vezeti elő Kenyeres Zoltán, aki az általa elemzett tendenciákat Weöres egyedi szürrealizmuskoncepciójával hozza összefüggésbe: „A *Medúza*-val elkezdődött és az *Elysium*-ban és *A fogak tornácá*-ban tovább folytatott változás formái, költészettani összefüggésekben egy különös és egyéni szürrealista fordulatként értékelhető, ha az általános kategorizálás viszonyítási sémáit helyezzük előtérbe. A szürrealizmus körébe sorolta az automatikus írás, ami ettől kezdve újra és újra alkalmazott versírói eljárása maradt; s az *Elysium*-ban a már említetteken kívül még evvel az eljárással készült az archaikus töredékekre emlékeztető *Áldozati táblák* és a természeti mondák hangulatát sugárzó *Patakmonda*, mely szelíd mesévé old egy drámába, sőt tragédiába illő történetet. Az ősi mítoszok és transzeurópai kultikus énekek nyelvén megszólaló versek – *Tavasziünnep előestéje* és az *Első emberpár* – ugyancsak a költői fordulat stílusvívományait gyarapították, és

<sup>277</sup> BORI Imre, *A szürrealizmus ideje*, Forum, Újvidék, 1970, 233.

ha nyelvük és képszerkezetük távolabb volt is a szürrealizmustól, mint az előbb említetteké, a valóságához viszonyított előadásszintjük mégis annak körébe vonta őket. Az Aphroditét megidéző *Anadyomené* a nyelv laza, önkényes logikájával, a szavaknak a szótári jelentésüktől való elszakításával, az *Atlantis* pedig emlékezláncával, asszociációival, álomszerű fátyolával utalt a szürrealizmusra.<sup>278</sup> Az itt felsorolt poétikai sajátosságokhoz képest a térbeli megjelenítés és az eltérésen, a nem szokványos leképezési módokat színre léptető nyelvi megformáláson alapuló artikuláció már e korábbi alkotásban is tetten érhető. A tájleírás nem pusztán kijelölés, illetve nem is az én és a környezet közös jellemzőjeként értett megfelelés révén valósul meg, hanem épp az egyszerre népies-archaikus, gnómaszerű megfogalmazással és a definitív referencialitás szürreális felfüggesztésével.

A weöresi költészetben szinte kezdetek óta figyelmeztetnek az értekezők a kép és a hang sajátos viszonyára. A sokak által verseinek ritmusáról, metrikájáról, zeneiségéről ismert költő mind a vizualitás mozgósítása, mind a poetizáltság terén képes e két médiumot egymás kiegészítéseként, erősítéseként vagy éppen egymás ellen kijátszva játékba vonni. A *Csontváry-vásznak* egyik darabja ilyen képként és ellenképként tudja működtetni a hangzósságot, mikor is a színre vitt vizuális kompozíciókat rendre melléhelyezi, valamint (nem egyértelműségre törekvően) magyarázza a vokálisan-ritmusosan hangsúlyos sorok segítségével:

Hold és tanya  
telt hold lejt leng  
szél köd hab húr zsong  
üres a ház

ágaskodó  
tővis palánk  
szem tüzel

hold leng láng  
fű húr cseng  
felhő lobog

üres a ház

---

<sup>278</sup> KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 114–115.

dc\_2033\_22

ajtó ablak

száll fölfelé

kémény fut

köd forog

telt hold kereng

üres a ház

Az ehelyütt is szürrealistának nevezhető képalkotás a konstatív megnevezések párjaként éri el, hogy a táj egyszerű ábrázoló leírása helyett ismét csak másra, jelesen a dinamikusan egymásba alakuló hangzóságokra figyeljünk fel. S ha mindehhez hozzávesszük, hogy itt a ciklus címéből adódóan festményként tárul elénk a hold és tanya világa, a vokalitásnak épp az lesz a szerepe, hogy a deskriptív-ábrázoló eljárás mód helyébe a nyelv zenei dimenzióit léptesse. A hold teltséget például azzal hangsúlyozza, hogy a zárlatban a *kereng* szóval a formát (*korong* vagy *kerek*) és a mozgást is egyszerre idézi meg, miközben a megnevezendő dolog (*hold*) a körötte lévő szavaktól való elkülönülésben válik karakteresebbé.

A táj mint ábrázolt tér ugyanennek a ciklusnak másik versében is kérdésessé lesz, mivel a tradicionálisként elkönyvelt természetleíró elemek épp a szavak sajátos terében bontják fel betű, hangzás, kép és jelentés szoros összefüggéseit:

A megmozdult szótár

csillag és rózsa násza

csilrólágzsa

asztal felszokrényedő

asztrény

borjúból birka berugsz belőle

borjuh

egymásból mintázódnak

egymáson kirajzolódnak

egymásba vetkőznek

*hulláimok*

A nyelv elrendezettsége a szótár rendszerében alapvetően másfajta térstruktúrát tár elénk, mintha valamely reprezentációs sémát követnénk. Ráadásul a szótár megmozdulása a betűk elvándorlásának, vagyis a deskriptív-utaló nyelvi viszonyok és szabályok megsértésének köszönhetően megy végbe. Az azonosság helyett, mely a tér vagy a jelentés alapvető evidenciája volna, egymásba alakuló szavakkal, instabil jelentésekkel szembesülünk. A betűk kirajzolta szövegtérben nem megjelenítés folyik, hanem ellehetetlenítés: az értelmetlenség és a sokértelműség neologizmusai szétszálazhatatlanná, rögzíthetetlené teszik a direkt vonatkozásokat, s csupán azt a teret (a szótárét, a betűk halmazát) hagyják meg keretül, mely mindezeket lehetővé teszi.

A pécsi szellemi közegben erősödő metafizikus hatások nyomán követésének is nagy hagyománya van a költő szakirodalmában. „Weöres Sándor filozofikus költő, aki egész pályáján az emberi létezés végső és alapvető kérdéseivel viaskodik, s olvasóját is szembenézésre és sorsának tudomásul vételére kényszeríti.”<sup>279</sup> Az első filozófia ilyen antropológiai indíttatású megközelítése még emez általános megfogalmazásban is iránymutatónak veendő, amennyiben a mítikus szituáció időtlennek vagy transztemporális működést biztosítónak bizonyul, s a mítosz mint alakító erő igencsak lényeges Weöres költészetében. „Weöres Sándor vonzódása a mítoszok kulturális rétegéhez e versek írásakor már régi keletű volt, s folyamatosan közreműködött költészetében az 1930-as évek második felétől kezdve, de ekkor került figyelmének gyűjtőpontjába, sem korábban, sem később nem töltött be olyan központi szerepet. [...] Tudatának előterében kétségtelenül továbbra is a mítoszok Kerényi Károly- és Hamvas Béla-féle felfogása állt, a mítoszhoz mint »ősjelenséghez« vonzódott, amiben egy tagolatlan társadalom egységes világképe fogalmazódik meg, s éppen ennél fogva alkalmas arra, hogy mintája legyen a modern ember fájdalmas elszigetelődése ellen szót emelő költészetnek. Weörest az vonzotta, amit Kerényi egy késői tanulmányában úgy fogalmazott meg, hogy a mítoszban az ember soha nincs a semmibe hajítva, hanem a létben van, ahol »természetesítik«, sőt »természetfelettsítik«. Vonzotta továbbá a gondolat tökéletes képi tárgyiasulása, a »képszó«, s az az örök frissesség, már szinte állandó spontaneitás, ami a mítoszokból árad, és zártságában is a befejezetlen, nyitott feldolgozás állapotaként hat.”<sup>280</sup>

<sup>279</sup> TÜSKÉS Tibor, *A költői költő = Uő., A határtalan énekese*, Masszi, Budapest, 2002, 117.

<sup>280</sup> KENYERES, *Tündérsíp*, 133.

Ha azonban Lévinas sugallatára a metafizikai szemléletet afféle nem-helyek halmazaként gondoljuk el, melyek egy mindig távollévő világgal való kapcsolat lehetőségét adják, akkor ennek a tér poétikájára is hatása lehet. A fenomenológus filozófus *Teljeség és végtelen* című munkájában egy francia költőt idézve poentírozza a metafizika lényegét: „Az igazi élet távol van» [így a Rimbaud-idézet – B. G.]. Mi azonban a világban vagyunk. Ezzel az ürüggyel [alibi] vetődik fel a metafizika, s ez tartja fönn. A »másutt«, a »másképpen« és a »más« felé fordul.”<sup>281</sup> Az *aiszthészisz* közvetlensége épp a metafizikai alibinek ad alapot arra, hogy a mindig távoli, mindig másik irányába tájékozódjunk.

Szintén a fenti ciklus egyik darabja *Az elveszített napernyő* című vers, melyben Weöres tőle nem idegen témákat, a kozmoszt, a teremtést és az ezzel kapcsolatos mitikus lehetőségeket vonultatja fel egy természetben feledett piros napernyő központba helyezésével. Kenyeres szerint e költemény van legtávolabb a mítoszi indítástól, nem használja szimbolizálására a mitikus szerkezetet.<sup>282</sup> A lírai személyesség sajátos, ornamentálisnak nevezett válfaját Weöresnek tulajdonító Szilágyi Ákos a szóban forgó vers kapcsán az antropológiai mozzanat háttérbe szorítását hangsúlyozza, ami egyben a természet átantropológizálásának (a költészet előtt egyáltalán nem ismeretlen) megoldásaival jár együtt: „Az elidegenedés és eldologiasodás paradoxona úgy jelenik meg, hogy minden, amivel az emberi természet kapcsolatba kerül – mintegy varázsütésre – *embertelenné* válik, halott és merev dologgá, s amit érintetlenül hagy, nem »szennyez be« e tevékenység – legalábbis szelleme és érzülete számára –, emberi jelleget ölt.”<sup>283</sup> A hely, ahol e személyesség pozicionálódik, éppenséggel a mítosz általános tere, illetve az egyedi tárgy természetbeli újraszituálódása. A metafizikus felütés épp a keletkezés és pusztulás arisztotelészi dialektikáját vezeti fel, olyan ironikus távlatból, mely a vonatkozások szimbolikus viszonylatait nem ássa alá, tehát nem aluldimenzionál, inkább (az Avilai Szent Teréz-i mottó szellemében) a relációkat szedi rendbe:

Erdőn hagyott ernyő. Körötte csönd.

Vajjon mi van ott, hol nincs ember egy se?

Az idő méretlen tajtékot önt

s bontatlan a közel s messze

és jő a dél és jő az este,

<sup>281</sup> LÉVINAS, *I. m.*, 17.

<sup>282</sup> KENYERES, *Tündérsíp*, 150.

<sup>283</sup> SZILÁGYI Ákos, *Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében* = Uő., *Nem vagyok kritikus!*, Magvető, Budapest, 1984, 656.

ott nem dél, nem este: örök özönt  
forгат a szél, a köd, a fény, a föld  
s e szövevény a végtelenbe veszve  
mint óriás selyemgubó ragyog,  
peremén láng-kutak, sötétség-katlanok.

A temporális bizonytalanság a múlás állandóságával áll kapcsolatban, viszont a tér, mely lehetővé teszi e változásokat, a jelenlét és távollét között ragadható meg. Klasszikus metafizikai dimenzió lenne mindez, a „másik” világ, az anyagiakon túliság ígéréssel kecsegtető térbeli struktúrákkal megtámogatva, ám épp a szerkezetjelleget meghatározó spaciális viszonylatok, valamint az általuk megképzett látványelemek kérdőjelezik meg ennek a kétféle világról (melyek közül az egyik az „igazi”) szóló diszkurzusnak az érvényességét. Tamás Attila szerint: „Színek és mozgások káprázatos sokfélesége jelenik meg előttünk; a szemmel már meg sem láthatóan kicsiny és a csillagrendszeri méretek a köztük meglévő átmenetekkel éppoly változatosan jutnak itt szerephez, mint az űri sötétség és a teljes fény közti árnyalatok, a horizontális és a vertikális közti geometriailag szabályos és fellazított vonalú mozgásirányok, a lassúdó-gyorsuló sebességek, majd köszörűként sivító, majd bársonyos puhasággal elhalkuló hangok. Bölcséletmegfogalmazás, képszerű megjelenítés, hangulatteremtés és zenei hangzások változatos együttese, művészi rendben munkált egésze ez a vers is.”<sup>284</sup> Ez az utalásrendszerbeli sokféleség teszi oly összetetté a költeményt, hogy az ne csak a metafizika téridőt meghatározó strukturális előfeltevéseit, de a térbeliség analógiás és eltávolító potenciálját is képes legyen mozgósítani:

Az ernyő nincs többé: a tárt világba  
morzsánként útra tért,  
mindent újjá cserélt;  
ezerszemű, ki még nyomát találja,  
megúszva fényt,  
lekúszva árnyba;  
maradt egyetlen, csöppnyi szála,  
fedi szedertövis hegyét,  
péhely csak, szinte láthatatlan;

---

<sup>284</sup> TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1978, 92.



tű-csúcsról felrepült, vihar hátára pattan.

Lilliom-karcsú légtölcsér dobálja,  
 mélyben a hegycsoport forog,  
 egymást-tipró, tolongó bivalyok;  
 köd-lepedő résén erdők homálya,  
 völgy-rejtekből csillámló patakok,  
 bérc-oldal meredek törése, bánya,  
 sínen mozgó apró kocsi-sorok,  
 elszórt tanyák, egy város füst-uszálya  
 és fenn a csend kopár rengetege  
 és lenn a hegy, honnan felröppen a pihe.

Az a nyelv, mely a metafizika kétféle terének feltételezéséből épül föl, éppenséggel visszaköszön *Az elveszített napernyő* soraiban. Ha azonban Bata Imrétől eltérően nem csupán szimbólumként tekintünk a megverselt tárgyra,<sup>285</sup> felfigyelhetünk a fenomenalizált képen túli trópusok distanciáló, téralakító szerepére. Az analógiákat mozgósító metonimikus térstrukturáló mozzanatok és a közvetettséget háttérben hagyó metaforikus áthelyezések alakítják azt a fenomenális világot, melynek innenje és túlhanja is a nyelvi artikulációnak köszönheti meglétét. Ráadásul további textuális viszony játszik közre abban, hogy a költeményt ne csak bölcséleti kérdések egyszerű applikációjának lássuk. A hosszú, sokat tárgyalt költemény metafizikai analógiáit legalábbis problematizálhatja egy olyan lehetséges előszöveg, mely Weöres érdeklődése alapján minden bizonnyal ismert volt a költő számára. Ismeretes, hogy a *Három veréb...*-antológiában helyet kap egy századvégi költő, kinek 1974-es válogatáskötetéhez is maga Weöres írja az előszót. Czóbel Minka utolsó kötetében is helyet kap egy vers, mely látszólag csupán a címek apropóján kapcsolható a *Csontváry-vásznak* itt szóba hozott költeményével. A *Kék napernyő* ugyan persze jóval rövidebben, kevésbé epikusan igyekszik mintegy értelmezni a későbbi alkotást, ám a fizikai és metafizikai analógiák helyett a Weöresnél konkluzív helyzetbe lépő elmúlás és újjászületés (szerelem) dinamikájára hívja fel a figyelmet:

Úton megölt kígyó,

<sup>285</sup> BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető Budapest, 1979, 153–154.

Feje széttiporva,  
Lassan folyt el vére,  
Szürke úti porba  
Piros vére.

Az út magaslatán  
Kék-zöld levegőbe,  
Világító kéken  
selyem napernyője  
Egy asszonynak.

Selyem napernyőnek  
Reá esik árnya  
Széttiport kígyóra,  
Út szürke porára  
Könnyü árnya.

Elsiklik az árnyék  
A szürke út felett,  
Eltűnt a távolba  
Halvány emlékezet:  
Kék napernyő.<sup>286</sup>

Czóbel Minka verse is a tér és idő újraértését viszi színre, ennyiben, s nem feltétlenül tematikájában kívánkozik Weöres alkotása mellé. A felbukkanás hirtelenségével, a perspektíva távolságával a metaforikus azonosításon keresztül megnevezett napernyő az azonosíthatatlan szimbólumok árán válik közönségesen lokalizálhatóvá egyszersmind jelentésében eltávolítottá. Ahogy maga Weöres jellemezte (légből kapott feltételezésekre építő) válogatásában: „metafizikus, az élet fölött lebegő”, illetve realiztikus, [...] gyakran festőien impresszionista”.<sup>287</sup> Ha tehát a Lévinas által *alibivel* jelzett metafizika és a látást is magában foglaló lokalizáció poétikai megoldásaira koncentrálnunk, mikor az igaz élet távollevőségét és a

---

<sup>286</sup> CZÓBEL Minka, *Az erdő hangja*, Singer és Wolfner, Budapest, 1914.

<sup>287</sup> WEÖRES Sándor, *Három veréb hat szemmel*, II., Magvető, Budapest, 1982<sup>2</sup>, 472.

világban való lakozásunkat próbáljuk közös nevezőre hozni, igazat kell adnunk annak az értelmezési iránynak, mely a weöresi életművet e diszkrepancia vonzáskörében jellemzi. Ugyanakkor nem árt szem előtt tartanunk azt sem, hogy épp a helyek, terek és egyéb elvont lokalitások, melyek rendre tematizálódnak és, amint bemutatni igyekeztem, lényegesek a költő alkotásaiban, s vezetik értelmezői tekintetünket, sokszor a metafizikai alibi lehetetlenségével, azaz a helyi ismerőssége és a jelen nem lévő sejtelmessége között feszülő szakadékkal szembesítenek minket. Mely persze éppoly áthidalhatatlan, mint amilyen kikerülhetetlen – hacsak a költészet korántsem hibátlan eszközeire nem hagyatkozhatunk.

## Tér és pokol

Ha a poétika tereit nem valamiféle vulgáris térfogalom megkonstruálása alapján képzeljük el, aligha kerülhetjük el a szembenézést a későmodern költészet ez irányú változásaival. Ha ugyanis a nyelvi artikuláció szintjén történeti változást feltételezünk, akkor a magyar líra alakulásában a harmincas évek teljesítményének erősítése, módosulása kell hogy szembeötlő legyen az újhordas alkotók tevékenységében. Nem egyszerűen a már sokat emlegetett folytonosság a lényeges, hanem az, hogyan és miben alakítja a poétikai örökséget a negyvenes–hetvenes évek szerzői gárdája, amelynek így nemcsak részese, de áthasonítója is lesz. A József Attila-i vagy Szabó Lőrinc-i hagyomány emlegetése a térpoétika tekintetében is válaszul szolgálhat azokra a kérdésekre, amelyek Pilinszky János lírájának szegeződnek – már amennyiben a szokványos toposzok felemlegetésén túl tennék fel ezeket.

Noha e a harcias, minden felülírni törekvő lendület Pilinszky költészetével kapcsolatban is fel-felélénkül, az újdonságok, bombasztikus felfedezések nem igazán érintik a befogadástörténet közhelyeit. Mégis, az a szikár és nem igazán hatalmas életmű, amelyet a költő hátrahagyott (jórészt gyűjteményes kötetének anyagára támaszkodva), valamint az ezt kísérő, és valóban rétegről rétegre lassan, de biztosan gyarapodó prózai munkái, levelei, feljegyzései bár egyelőre ugyanabban az értelmezői körben mozgatják a recepció állításait, olyan koncentrált javaslatokat fogalmaznak meg, amelyeket nem félresöpörni kell, hanem szem előtt tartani. Nem a témák, toposzok, fogalmak látszanak érvénytelennek, de az ebből levont következtetések, viszonyítások zárulnak gyorsan be, és jutnak el a metafizika, apokaliptika, miszticizmus, vallásosság és vallomásosság kategóriáihoz,<sup>288</sup> hogy aztán körkörös igazolást keressenek a versekhez a Pilinszky-prózában, vagy éppen fordítva. A költő irodalomtörténeti helye épp ezért lehet ma is a legnagyobb kérdés: stabilan odakapcsoljuk-e ahhoz az időszakhoz, amelyben alkotott, de valódi kérdéseket már nem intézünk művészetéhez, mert eleve ismert válaszokkal találjuk szembe magunkat, vagy az itt megképződött olvasói tapasztalatból kiindulva más szemszögből vizsgáljuk meg azokat a toposzként konfigurálódott jelenségeket, amelyek ezt a szövegvilágot körülveszik.

Azok az értelmezések, amelyek Pilinszky szövegvilágának és művészi reflexióinak rétegzettebb kidolgozását ígérik, érzékelik azt, hogy a „evangéliumi esztétikaként”

---

<sup>288</sup> Immár klasszikussá lett e tekintetben: RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus. Misztika és líra összefüggése*, Akadémiai, Budapest, 1981, 74–75. Persze e mű olyan korszakban jelent meg, amikor mind a Pilinszky-kultusz, mind az ezt tápláló irodalompolitikai szempontok a miszticizmust és a vallásos nézőpontot legalábbis gyanakvással kezelték.

meghirdetett nézőpont és a költői alkotások közötti összefüggések egymásra vetítése egészen leegyszerűsíti az olvasást. És ezen a bevezetett fogalom egzisztencializmuson átszűrt modernizálása sem igazán tudott segíteni. „A katolikus önazonosság, jóllehet életrajzi adottság, kinyilvánítása pedig a prózai szövegek visszatérő motívuma, valójában a történeti formációival nem azonosítható kereszténység elsajátításának kiindulópontja és természetes feltétele: az előzetes tudás komponense. Egy ugyancsak a hátrahagyott feljegyzések közt szereplő aforizma az önazonosság abszolútumát tagadva fogalmazza meg azt meggyőződést, mely az irodalmi modernség kiteljesedő szakaszában újra előtérbe került dialogikus én-felfogást a bibliai hit antropológiai fundamentumának közelségébe helyezi”<sup>289</sup> Épp ezért a modern katolikus irodalom még a maga eljövendő státuszában létezik, amit a hagyományból tud kinyerni, az nem annyira misztikus, mintsem a szeretetre alapuló evangéliumi üzenet esztétikai adaptálása.<sup>290</sup> A beszélgetésekből, feljegyzésekből és esszékből kinyert szemlélet legnagyobb kihívással szembesítő tulajdonsága, hogy a versekben visszakereshetőként hozza elő a világszemléleti paradigmaként értett hozzáállást: „Pilinszky János költeményei olyfajta olvasási stratégiát hívnak elő, mely nehezen vonatkoztathat el a vallásos-szagrális horizonttól.”<sup>291</sup> Az egyszerűsítés azonban nem jó akkor sem, ha visszafelé működik. Tolcsvai Nagy Gábor „néha iskolásnak ható hétköznapi példázatok”<sup>292</sup> szintjére süllyedőnek véli az esszék közlésmódját, és ezt a szigorú ítéletet számosan próbálták megcáfolni azzal, hogy a Pilinszky-nél felvetődő nézőpont egyediségét vizsgálták meg. Még ha a metafizika sajátos transzcendenciájának horizontját keressük is a költő reflexióiban, az esztétikai és vallásos szféra elkülönítése miatt Pilinszky-nél nem az ellenőrizhetetlen kinyilatkoztatás formuláival találkozunk, hanem a kérügmaticus beszéd paradoxikus, parabolikus, de viszonyrendszerében átlátható alakzataival. Költészetében épp az a sajátos ellentmondás feszíti szét recepció és hatás együttállását, mely arra keresi a választ, a Pilinszky-szövegek felhasználása során „miként állhatott egy alapjában véve mélységesen kérügmaticus beszédmód annak a »keresztény agnoszticizmusnak« (Németh G. Béla kifejezése) a megnyilvánítójává, amely éppen az önmagát látó – József Attila-i vers – megújításával segítette hozzá a magyar költészettörténeti kiteljesedéséhez.”<sup>293</sup> A nyelvi

<sup>289</sup> MÁRTONFFY Marcell, *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky János esszéiben*, Gondolat, Budapest, 2019, 42.

<sup>290</sup> Vö. SZÉNÁSI Zoltán, „Egyenes labirintus”. *Pilinszky „evangéliumi esztétikája” és a katolikus irodalom hagyományja*, ItK 2009/6., 632.

<sup>291</sup> SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*, Akadémiai, Budapest, 2005, 9.

<sup>292</sup> TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Pozsony, 2002, 182.

<sup>293</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Kérügmata és abúzió = „Merre, hogyan?”*. *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, PIM, 1997, 316.

teljesítmény és a teóriák egybeolvasásának veszélye így abban áll, hogy utóbbiakat közvetlenül, nem pedig az áttekintés igényével prekoncepiáljuk, majd az ebből leszűrt egyszerűsített (mert a tradicionális ismeretket mozgósító) értelmezéseket kérjük számon az ezek kinyilatkoztatásaként működésbe hozott lírai szövegeken.

Az életművet az alkotói szándéknak megfelelően lezáró gyűjteményes kötet új darabjai közül most egy alkotást emelnék ki, miáltal nem a sokak által ünnepeelt *Harmadnapon* vagy az azt követő fordulattal azonosított *Szálkák* verseit, hanem egy eltérő, már a lírai közlésmódtól búcsúzó időszak nyelvi teljesítményét állítom középpontba. Az ekkoriban tapasztalható változás Pilinszky lírájában és ez annak is köszönhető, hogy a „szöveg nyelvi terének felszabadulása a hagyományos prezenciaképzetektől (transzfiguratív és regiszterközi effektusok révén) mondhatni egyidejű a nyelvi azonosítás felfüggesztődésének másik – ellenirányú – tendenciájával, a hangnem homogenitásának megerősödésével (persze immár a szöveg retorikai-modális önértelmezésének nézetében).”<sup>294</sup> A *Terek* című vers nemcsak címe miatt kínálgatik a térpoétikai olvasatra, hanem mert e versben olyan olvasói tapasztalat érvényesül, melyet a klasszikus pilinszkys toposzok tettek vélhetőleg több művészeti formában is feldolgozhatóvá. Legismertebb talán Yonderboi feldolgozása, ahol zene és alkotói felolvasás helyezi egymás mellé a téralkotás két sikerdarabját, a most szóba hozott verset és az *Egyenes labirintust* a *Szálkák* kötetből. Nem ez az egyetlen szöveg ebből a periódusból, amelyeket a zene által is ismerhetünk: Kurtág György három dalt is komponált négy versre (*Alkohol, In memoriam F. M. Dosztojevszkij, Hölderlin, Verés*), és emellett számos más alkotásra is készített zeneműveket, de rendre e kései szakaszból válogatva. A társművészet kitüntetett figyelme arra enged következtetni, hogy az itt tetten érhető költői megoldások a muzikalitás hangzó mércéjének megfelelően képesek azokat a fogalmakat megidézni és átalakítani, amelyeket e poétikai teljesítménnyel kapcsolatban a recepció megfogalmazott. A találkozás és annak lehetetlensége, a személyes jelenlét meg nem valósuló, mindig elhalasztódó elkülönböződése olyan térbeli perspektívák függvénye is, amelyek bár ismerős és határozott helyekként konfigurálódnak, mégis jobbra indefinitív terek jelölőiként szolgálnak. Még a a tér szerepének irodalmi megértésével kapcsolatban kételyüknek hangot adó megközelítések is arra építenek, hogy Pilinszky verseiben jelentős és változatos a térbeliség jelzése. Ezek funkcióját a maguk különbözőségében és megkülönböztető lehetőségeiben pedig érdemes körüljárni.<sup>295</sup>

<sup>294</sup> LŐRINCZ Csongor, *Kérügm és literalitás = Uő., A líra medialitása*, Anonymus, Budapest, 2002, 219.

<sup>295</sup> Vö. ANGYALOSI Gergely, *Pilinszky alternatív terei*, Híd 2017/6., 22.

dc\_2033\_22

A pokol térélmény. A mennyország is.  
Kétféle tér. A mennyország szabad,  
a másikra lefele látunk,  
mint egy alagsori szobába,  
fönről lefele látunk, mintha  
egy lépcsőházból kukucskálnánk lefele  
egy akarattal nyitva hagyott (felejtett?)  
alagsori szobának ajtaján át.  
Ott az történik, ami épp nekem  
kibírhatatlan. Talán nem egyéb,  
kibontanak egy rongyosládát,  
lemérik, hány kiló egy hattyú,  
vagy ezerszeres ismétlésben  
olyasmiről beszélnek azzal  
az egyetlen lénnel, kit szeretek,  
miről se írni, se beszélni  
nem lehet, nem szabad.

A vers felütésében olyan meghatározást olvashatunk, melyben a vallási hagyomány egyik ismert fogalma a személyesség körébe vonódik. A térélményként azonosított pokol így egyfelől egyéni tapasztalatként jelenik meg, másfelől azonban az ismerős szikár kijelentés során egyszerű, de apodiktikus affirmáció hangzik el a pokolról. Az ezt követő mondatban megnevezet ellentett tér azonban ezt az affirmációt nélkülözi, hiányos mondatként jelzi csupán a menny hasonló jellegét. A kihagyás azonban beszédes, mint ahogyan a további aszimmetria is: a mennyország egyetlen predikátuma az, hogy szabad, de ennek a tulajdonságnak a részletes kibontása elmarad. A szabadság mibenléte nem kapcsolódik a szubjektumhoz, nem egyéni, lévén a térként felfogható (de erre is jobbra mint a pokol kontrasztjára következtethetünk, annak részletes kibontása oppozíciójaként) mennyország tulajdonságáról van szó. A vallási hagyomány a beszédmód tekintetében irányadó lehet, hiszen a zsoltáros szövegalkítás gondolatrítmusa az ismétlődések során további kapcsolatokat tár fel. A megidézett biblikus költészeti formák ugyan felismerhetők, de nem akként funkcionálnak, hogy egységesítsenek vagy hogy a hagyomány segítségével identifikáljanak. Ahogy az *Apokrif* kapcsán elhangzott, az időkezelés (és a térviszonylatok markereinek szignifikációját is idehelyezhetjük)

deiktikussága a temporális szerkezet egységesüléséhez vezet, ami a reflexív szerkezet helyett a közvetlenség és hiány lehetőségeit vázolja fel.<sup>296</sup>

A térélmény helyett a második sorban egyszerű térként neveződik meg a kettős perspektíva különbsége, az élmény személyességét immár háttérbe szorítva. A mennyország szó ismétlésével egy alapvető redundancia konnotálódik a kétsoros kijelentéssorozatba: ami ezzel kapcsolatos, az szinte magától értetődő, szabadság fogalma nem szorul további magyarázatra, ezzel maga a megnevezett hely sem érdemel több figyelmet, nem az a fontos. Lényegét azonban éppen a hangsúlyos helyzetbe került utolsó szó adja, amely megegyezik ezzel a definitív kijelentéssel, noha, afirmáció helyett ott tagadással szembesülünk. Ráadásul a zárlat ebben sem egyértelmű: a „nem szabad” nem állapotra, hanem a magatartás minőségére utal, tehát etikai jellegű felszólításként érthető, amennyiben a „nem lehet” a potencialitás helyett (valaminek valami nincs a birtokában, ezért eleve kizárja a következményeket) a tiltás performativitását tételezi. A lehetséges negációja a szabadság helyett a kívülről, tehát a személyes kimondáshoz kötött aktusban tetten érhető kinyilatkoztatást helyezi előtérbe, és kapcsolja hozzá a nyelvi artikuláció sokrétűségét. A beszélés, illetve az írás tiltása és/vagy lehetetlensége a pokolbéli térélménnyel kerül szembe, miközben a mennyország szabadsága a záró sor összecsengése okán (szabad – nem szabad) bővül egy szintén kijelentéshez (és ezáltal egy kijelentőhöz) kötött mozzanattal. Ha ugyanis a szeretett lényel beszélni nem szabad, akkor a szabadság kívülről meghatározott, etikus kinyilatkoztatás lesz, a parancsolatokhoz hasonló modalitással. Ha így „a mennyország szabad”, akkor a lehetőségek mérhetetlen játéka mellett az is nyilvánvaló, hogy térként szabaddá lett téve, és így korlátlan, be nem határolható képződmény inszecenírozódik, amit valaki valahogyan ekként hozott létre.

A nyitás megkérdőjelezhetetlen azonosítása után azonban a pokolról sem a megfellebbezhetetlen definíciók sorjáznak elő. Térélményként elsődlegesen vizuális tapasztalattal kell számolnunk, a „látunk” ige ismétlődésével, majd a „kukucskálnánk” közbejöttével a poklot konkrét, köznapi helyként érzékelhetjük. Nem metafizikai, de még csak nem is transzcendens ez a közeg, hanem a test felől megtapasztalható tér függvénye: „Az emberi terek tapasztalatának egysége csak egy »természetes« vagy nem emberi térben képes fellelni alapjait, egy elsődleges térbeliség, mely a tudat előttiből ered, testünket természetes alanyként éri el a természetes világban, és amely a világban-való-lét primitív struktúráival

---

<sup>296</sup> KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, *Intertextuális háttér és a szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben* = Uő., *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 96–97.



egyedül.”<sup>297</sup> A szintén zoltáros dikcióra utaló gondolatrítmusos ismétlődés ráadásul ezt a látványt hasonlatban tárja elénk, a „mint” és a „mintha” kötőszó magát az élményt bizonytalan képként mutatja be, miközben konkrét és egyszerű köznapi térbeli struktúrát leplez le. A „fönről lefele” irányuló tekintet nem feltár, hanem konstatál: az alagsori szoba konkrét helyként jelenik meg, kézzelfoghatósága azonban nem, vagy nem épp a látvány közvetlen és részletes megélésében nyilvánul meg, magát a szobát mint teret nem elemei határozzák meg, hanem a benne történő események. Az ismétlődés persze nem identikus, az alagsori szoba mellé a bővített hasonlat során előbb a lépcsőház, majd a szobát láthatóvá tévő ajtó helyzete kerül egy részletesebb leírásnak köszönhetően. A „lefele” háromszori előfordulásával mintegy szuggesztív módon vonja magával a tekintetet, és ebben a meghatározott irányban maga a szoba valóban köznapi, mégis örvényszerűen magához vonzó infernalis térként szituálódik, melynek épp e jellegzetességét nem szörnyűséges mivolta, hanem a kibírhatatlan történések megtapasztalásába beszipantó szerkezeti tapasztalat képezi. Hasonlóan az *Egyenes labirintushoz*, itt sem a tér részletes összetevői, hanem annak egyszerűsége dominál. Az ott megnevezett szabadság a címbeli oximoront kibontva (illetve további ellentmondásokkal erősítve) a tér behatárolta zártságot a nyitottsággal veti szembe, így lesz a „nyílegyenes” irányban haladó „emelkedő zuhanás” a szabadság nehézségének inverz allegóriája. Az időben és térben kijelölt szituáció a túlnan világában is mentes a metafizikai jellegzetességektől, eredményezi, hogy „a jelennek mint kitett látványnak az érzékeltetése a szubjektum-objektum osztottság metafizikáját is kerülni igyekszik, vagyis azt a – térbeliségében is tapasztalható – elkülönítést oldja fel, mely az önmagában gondolkodó alany és a külvilág kartézianus kettősségét alapozza meg.”<sup>298</sup>

Azok a terek, melyeket a szakirodalom is rendre felfedez Pilinszky-nél (a szoba, a folyosó, az utca, a láger, vagy absztraktabb minőségben a vitrin, a kocka), hasonlóképp egyszerűek, összetettségüket, felépítettségüket nem komponenseiknek köszönhetik, hanem a velük kialakított viszonyoknak, nem objektíve szabnak határt. Nem a tér határozza meg a benne elhelyezkedő elemeket.<sup>299</sup> Épp ezért a *Terek* pokolmegragadása sem csupán az ismerős felől magyarázza az ismeretlent, nem az alagsori szobával egyenértékű az infernalis lét, hanem élményként egyedi marad, miközben az örvénylően szuggesztív irányba vesző tekintet kibírhatatlanként aposztrofált eseményeinek a koncentrációját érzékeli. A 9. sor ezt a

<sup>297</sup> Liu SHENGLI, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Space*, The 3rd BESETO Conference of Philosophy, [https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/025\\_Liu\\_Shengli\\_3rd\\_BESETO.pdf](https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/025_Liu_Shengli_3rd_BESETO.pdf), 138.

<sup>298</sup> EISEMANN György, „Piéta és laterna mágika”. *Jelenlétés képzelet Pilinszky János lírájában*, Tisztatáj 2013/4., 68.

<sup>299</sup> Vö. ANGYALOSI, *Pilinszky alternatív terei*, 25–27.

személyességet emeli ki, mikor is a „nekem” közbevetésével a felütésben jelzett általánosság helyébe a parciális, köznapi és egyéni lép. A felsorolt történések egymásutánja sem képez láthatólag egységet. A rongyosláda kibontása, a hattyú lemérése és a beszélés nem amiatt válik kibírhatatlanná, ami benne megvalósul, hanem azért, hogy egyáltalán megvalósulhat. A dolgok megjelenése a térben a „Talán” módosító szóval megint csak bizonytalanságot, s nem konkrétumot jelez. A bizonyosság azonban nem áll távol ettől a térélménytől, hiszen ami összekapcsolja a lehetséges eseményeket (melyeket hangsúlyozottan nem látunk, hiszen a „Talán” feltételez és nem megjelöl), az épp a kalkulátorikus mozzanat. A láda kibontása valamiféle előszámlálás, számvető feltárás érdekében történik, kibírhatatlansága nem magától értetődő. A 10. sorban felvezetett történéssor ráadásul egy grammatikai kihagyás miatt sem egyértelműen azonosítható a pokolbéli eseményekkel. Ha ugyanis „Ott” épp „az” történik, „ami”, akkor a „Talán” felvezetéssel bemutatott három aktivitás nem csak hozzávetőleges, leírása kellene hogy legyen a pokolnak. A megkívánt pontosság a hasonlító „mint” vagy „minthogy” hiányában felsorolás- és így véletlenszerűen rendeli egymás mellé a történéseket, három különböző, össze nem illő kategóriához tartozóként. A sematizálás (az ismerős magyarázó attitűdje) ellenében ható megoldás az élmény passzív recepciója helyett az elvárásokat megakasztó elemekkel szembesíti a lefele kukucskálót. Az előszámlálás mint feltárás, a súlymérés, illetve a beszélés számszerűsített repetíciója a kalkulátorikus mozzanatot emeli ki a kibírhatatlanság közös tapasztalataként. Az ezerszeres ismétlésben megvalósuló beszéd az egyetlen lényel nem egyszerűen a tárgya miatt válik elviselhetetlenné, fenyegetővé, hiszen csak azt tudjuk, hogy arról se beszélni, se írni nem lehet vagy (?) nem szabad, de épp az egy és az ezer szembenállásában helyezi hatályon kívül a kommunikációt. Persze ezerszer is az történik, ami egyszer, és a tiltás vagy lehetetlenség a beszéd témájára irányul, de a repetitív megképezte zajban eleve értelmetlenné válik a kommunikáció maga, noha „a kommunikáció anyaga és értelme egymástól elszakíthatatlan nyelvi üzenetnek tekinthető, s elkülönböződésükről ugyancsak elmondható, hogy az »nem akar« különbözőség lenni. S a költészet ennek a »nem akarásnak« mint eseménynek a nyelvi performálása lehet, főleg akkor tehát, ha képzelőerejét egy térbeliség érintés-tapasztalata szerint adódó jelenlétként képes működtetni.”<sup>300</sup> Ami nem szabad, az így ab ovo lehetetlen is, a pokol térbeli élményként a tér határozott, mégis meghatározhatatlan mivoltát tárja elé a versben. A módosítások, a két „szabad” közé ékelt tértapasztalat leírása, az elmozdulások a jelentés olyan kibillentésére tesznek kísérletet, amelyek finoman vonják el a felütés profetikus hangjának definitív

<sup>300</sup> EISEMANN, „*Piéta és laterna mágika*”, 72.

dc\_2033\_22

határozottságát, így a meghatározatlant a konkrét segítségével, majd a számolás és a beszélés egymásra vonatkoztatásának elbizonytalanító gesztusával jelezve mégiscsak a tér kétfelé választásához vezetnek el.

### Köztes terek. A biopoétika létezőhirearchiája

Az állat a szignifikációs mezőben afféle szignál: az animalitás a kontrollálhatatlan bestialitással lesz egyenlővé, másfelől viszont értékke nemesedik: példaként lehet az ember elé állítani, megőrzendővé avatni, azaz függővé és uralhatóvá tenni. A természet kitüntetett jelölőjeként felvonultatva a fenyegetettség ismételten csak a priváció eljárásait mozgósítja, amikor a pusztítás emberi közreműködése válik hangsúlyossá. A kizsákmányoló ideológia vulgáris és politikai megnyilvánulásai szintén nem tudnak szabadulni az antropológiai horizont visszavetítésétől az állati jellegzetességekre, azt csupán az olyan megoldások teszik érzékelhetővé, amelyek nem örökösei az antropomorf szempontrendszerű távlatiságnak. Ha a költészet nem is, a líra helyét állítólagosan átsajátító rockzene tán képes ettől a berögzült gyakorlattól eltérő értelmezési lehetőséget felvillantani. Az 1977-ben megjelent *Animals* album a Pink Floydtól egyfelől szépirodalmi alapon állva csatlakozik a kulturális emlékezethez (Orwell *Állatfarmjának* allegorikus kasztjaira utalva a kutyák, disznók és birkák említésével), másfelől a jelentésadás szövegbeli gesztusai feszültségbe kerülnek a hangszeres és az effektusokra épülő zenei megoldásokkal. A *Dogs* végén az énekhang modulációval vált át vonyításba, amit a szintetizátor elektronikus újrarájátszása imitál (s amit megelőlegeznek a szám közepe táján hallható gitárriffek), s ez végül ugatásba torkollik, hogy aztán a harmadik szám ismételten állati hangra, a sivításra és a rőfögésre építve bontsa ki sajátos (és sokak számára tanácstalanságot is kiváltó) struktúráját. Az emberi itt oly módon válik állatíva, hogy közben az alapul szolgáló irodalmi szöveg jelentésmezejét zárójelbe teszi, még ha teljesen nem is függeszti fel. A dalszöveg úgy válik üzenetté, hogy közben emberi, zenei és állati hangok egymásba játszásával szorulnak háttérbe verbális értelmezései: a közlendő közlése okán lesz sokadlagossá, amit utána a repülő malac szimbólummá előlépő alakja is megerősít a koncertek performanciája során (s ezáltal kiemeli a többi állat közül). A disznó éteri lényé válva ekképp hírközvetítővé lép elő, afféle angyallá, akinek elsődleges szerepe az, hogy kijelentsen jósként, költőként vagy akár dalra képes állatként.

Az állat e kettős kulturális szerepkörében a szélsőségek között definiálódó, mégis analógiákon keresztül megnyilvánuló jelenség lesz. Vagy az emberivel való viszonyában kerül a humán perspektívától eltérő minőségében elének, vagy az emberfeletti dimenziók éteri alakjaként szublimálódik. Az ekképp értett állatiság fogalma az antropocentrizmus látó- és érdekkörében formálódik, vagyis ahogyan Agamben Heidegger-értelmezését követve megállapítható, Nietzsche vagy Rilke épp azt a 19. századi biológista hagyományt követi, mely

antropomorfizálja az állatot és animalizálja az embert.<sup>301</sup> E kettős kötés háttérében Heidegger költői tévedést vél felfedezni, azt hangsúlyozván, hogy a nyitottság, amelyet a *Nyolcadik elégia* teremtménye lát, éppenséggel a metafizikai tradíció kínálta nem-nyitottság, vagyis olyan lényhez tartozik, amelynek nincs világa, tehát nyitott sem lehet rá.<sup>302</sup> Maga Heidegger azonban mindezek ellenére sem vetkőzi le az antropocentrista attitűdöt. Bár elkerüli, hogy az embert a létezők középpontjába helyezze, mégis az ember sajátlagos voltát szembehelyezi mindazokkal, akik ezt a sajátlagosságot veszélyeztetik.<sup>303</sup> Ami *csak* az emberé lehet, azt az állat nem birtokolhatja, ugyanakkor talán épp ez a tulajdonsága az, mely mégsem az animalitás–humanitás-tengelyen mozogva fed fel mibenlétét. Rilke állata ugyanis képes arra, amire az ember nem: az *Első elégiában* a létezők hierarchiáját követve az angyali és az emberi szereplők után megidézett leleményes állatok is észlelik [merken], mennyire nem ad megbízható otthonosságot az értelmezett világ [gedeutete Welt]):

Ach, wen vermögen  
wir denn zu brauchen? Engel nicht, Menschen nicht,  
und die findigen Tiere merken es schon,  
daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind  
in der gedeuteten Welt.

Ki volna az hát,  
aki kellene nekünk? Angyal nem, nem is ember,  
és a fülelő állatok észreveszik már,  
hogy mily bizonytalanul vagyunk mi otthon  
a megfejtett világban.

(Nemes Nagy Ágnes fordítása)

A jelek értelmezőjeként szóba hozható ember épp az állat kontrasztjában bizonyul elégtelennek a világ megértésére: az állat nem értelmez, hanem elsődleges érzéki tapasztalatként nyílik meg számára az őt körülvevő közeg. És bár mindhárom említett létforma sok közös tulajdonságban osztozik, az angyaltól és az embertől eltérően az állat nem képes szóbeli közlésre, csak összefüggéstelen megnyilatkozásra. Tapasztalata lehet, de megmarad az elsődleges érzékiség

<sup>301</sup> Giorgio AGAMBEN, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin ATTELL, Stanford UP, Stanford, 2004, 58.

<sup>302</sup> *Uo.*, 61.

<sup>303</sup> Matthew CALARCO, *Zoographies*, Columbia UP, New York, 2008, 53.

szintjén, még ha nyelvet is tulajdonítunk neki. Nem a nyelv választja el ugyanis az embert más létezőktől, ahogyan azt a nyugati metafizikai hagyomány állítja, hanem a beszéd és a nyelvezet közötti eltérés, az, amiről az állat nem tud, hiszen voltaképp benne él a nyelvben.<sup>304</sup>

Az állattal társított, tagolatlan (vagy épp a beszédhangtól eltérően artikulált) megnyilatkozások rendszere így mégiscsak sajátos üzenatként lép elő. Bár épp a nem-hermeneutikai attitűd sokértelmű nyitottságával azonosítjuk, mégis közvetít, tolmácsol, sőt egyenesen alapvetően létesít jelentéseket, mégpedig a rendelkezésre álló megváltozott csatornáknak köszönhetően. Az angyal nem véletlenül malac az angol együttesnél, hiszen a lenézett és visszataszító állat eleve negatív és privatív helyzetében áll szemben légis megjelenésével. Ez a kontraszt felfogható iróniaként, kritikaként vagy pusztán ellenhatásként, de rávilágít arra is, hogy a magaskultúra angyalfogalma mennyire az immateriális hírközlés szolgálatába állt. Persze könnyű a görögség mitologikus kódéba veszejteni minduntalan okfejtésünket, amikor egyes kifejezések történeti kontextusával vagyunk elégedetlenek, de az ἄγγελος elsődlegesen olyan interpretátor volt, aki csupán kijelentett, mások üzenetét továbbította. Ekképp válhatott Szophoklész *Életkrájában* Zeusz követévé a gyászoló madár (sőt a madár szárnyas vándorként jelzője valaminek az antikvitásban) vagy Theognisznál (549. sor) a „néma hírnök” a világítótorony (vagyis egy jeladó) metaforájává. Azok az értelmezések, amelyek például Rilke angyalát vonják kérdőre, előszeretettel a keresztény vallásos használat alapján közelítenek felé. A fenti példák viszont azt mutatják, az angyal képes olyan közlőtárgyként és nem individuális személyiségként is funkcionálni, amely a *Nyolcadik elégia* állatától nem áll olyan távol. A hírnök és az állat egyaránt az emberi kontrasztjaként, de egyben annak függvényeként is érthető, amely nemcsak részesül a másik két entitás tulajdonságaiban, hanem kölcsönösen függő meghatározottságuk miatt azok hiányában nem is értelmezhető:

Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur  
Heilige hörten: daß sie der riesige Ruf  
aufhob vom Boden; sie aber knieten,  
Unmögliche, weiter und achtetens nicht:  
So waren sie hörend. Nicht, daß du Gottes erträgest  
die Stimme, bei weitem. Aber das Wehende höre,  
die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet.

<sup>304</sup> Giorgio AGAMBEN, *Infancy and History*, ford. Liz HERON, Verso, London, 1993, 51–52.

Hangok, hangok. Halld, szivem, úgy ahogyan csak  
szentek hallották, hogy az órjas hívás  
fölemelte őket a földről; ők térdeltek azonban,  
képtelenek, térdeltek, s rá se füleltek:  
így voltak hallók. Nemhogy te az Úrnak  
hangját elbírnád, dehogyis. De halld a fuvalmat,  
a szakadatlan hírt, mit a csönd szava szól.  
Most amaz ifju halottaktól surrog tefeléd.  
(Nemes Nagy Ágnes fordítása)

Az angyal az ember artikulálatlan hangját hallhatná meg – ha ez lehetséges volna – a felütés szerint, és tán dekodolná is, ugyanakkor épp az angyalra nem jellemző, hogy a közvetítésen túl bármiféle egyéb tennivalója volna az üzenettel magával. Közvetítő, akinek nincs saját szava, sőt saját helye sem: abban a viszonylatban létezik, amelyben a funkcióját kell betöltenie.<sup>305</sup> Az isteni nyelvet ő beszéli, ámde az ember felé épp annak a nyelvén kell közvetítenie. Pontosan ezért képződik meg a csendből a hír, melyet nem a hangok, hanem az azokat lehetővé tévő fuvalmat képvisel. Az állat épp azért nyitott, mert végtelen térben és időtudat nélkül él:

Doch sein Sein ist ihm  
unendlich, ungefaßt und ohne Blick  
auf seinen Zustand, rein, so wie sein Ausblick.  
Und wo wir Zukunft sehn, dort sieht es Alles  
und sich in Allem und geheilt für immer.

De a lét neki  
végtelen, nyílt, nincs benne önmagára  
fordult tekintet; tiszta, mint szeme.  
Ahol mi Jövőt látunk, ő a Mindent,  
s magát, a Mindenben, örökre épen.  
(Keresztury Dezső fordítása)

---

<sup>305</sup> KRÄMER, *I. m.*, 126.

Épp ezért nem deficités tényező többé a lénye, mert ha nem is az isteni mindentudás beteljesedett világában, de mindenképp az emberi közeg sémái hiányában létezik, mely közeg jelentésekkel rendelkezik ugyan, ám folyton szétesőben van:<sup>306</sup>

Und wir: Zuschauer, immer, überall,  
dem allen zugewandt und nie hinaus!  
Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.  
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

Mi meg: nézők csak, mindig, mindenütt,  
minderre rátapadva, s ki nem törve!  
Túlömlünk. Elrendezzük. Szétesik.  
Újrarendezzük, s széthullunk mi is.  
(Keresztury Dezső fordítása)

Nem irányítható, nem tudatosítható a tevékenysége; kívülálló, akárcsak az angyal. Ahogyan az állat a nyitottat (*das Offene*) szemléli, akképp az angyal–ember–állat hármasságban is tetten érhetők a fokozatok, de nem a fennálló vallási rend struktúrája szerint, hanem aszerint, hogy milyen pozitív lehetőségekre képes az állat vagy az angyal, amelyre az antopomorf perspektíva nem irányulhat. Az ember nem kitüntetett létező, hiszen a világban való tájékozódását ellehetetlenítő deficitekkel terhelt. Nem az állat nem rendelkezik világgal (Heideggernél: *weltarm*), hanem a világépítésben (*Weltbildung*) érdekelt ittlét (*Dasein*) kívánja saját sémái szerint érteni az őt körülvevő közeget, amely így óhatatlanul meghatározott jelentésekre redukálódik.

Amikor egy magyar költő egy száz évvel korábban született költőelődjéről úgy emlékezik meg, hogy szótárt készít annak lényegesnek tekintett kifejezéseiből, többek közt az angyal szóra esik a választása, aki a kimondás és a kimondás lehetetlensége között feszülő ellentét közvetítőjeként lepleződik le. A *Rilke-almafa* című írásban ilyen hírnöki funkció kerül előtérbe, a későmodern közöttiség nyelvi tapasztalatának indokaként: „Az angyal [...] személyes mítosz, névoszlop azon a nehéz úton, amely a szakrális emóció FORRÁSAI felé vezet, az ismeretlen, a tudattalan felé, amelyet mégis ki kell mondani. Vagy legalábbis meg kell próbálni kimondását. Még akkor is, ha »iszonyú minden angyal«. És ez a *kell* adja a megnevezés

<sup>306</sup> Benjamin BÜHLER, *Lebende Körper*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004, 170–172.



szárnysuhogásos étoszát.”<sup>307</sup> Az *Elégiák* közül csak az elsőt lefordító költő az angyal közvetítőszerepét persze szokásos módon vallásos kontextusban azonosítja, megindítva ezzel az értelmezések szakrális-szimboliztikus eljárás módjainak sorát, pedig Nemes Nagy épp a Rilkenél az emberhez nem sorolható mozzanatokban rejlő lehetőségek kiaknázását idézi fel. *A lovak és az angyalok* című versben éppen ezért nem a közvetítés vagy a tanítás kezdődik meg, a lények ugyanis alakiségükben jelennek csak meg, nem pedig hírközlő funkciójukban:

Csak állnak lent az udvaron,  
 az angyalok meg a szobámban;  
 csellengnek néha szinte százan –  
 egy lény mit is tesz önmagában?  
 Feldobrokol, s ismét megáll,  
 vagy szárnyát csattogtatja olykor,  
 mint egy szellőzködő madár.

Csak állnak és nincs semmi más,  
 csak látvány és csak látomás,  
 csak láb, csak szárny – az út, az ég,  
 bennük lakik a messzeség –

Az angyal mint a testi jelenlétével hírvivővé váló lény abbéli tulajdonságában a hagyományos angelógiai képlettel azonosul, mely szerint az angyal magasabb rendű ugyan az emberhez képest, ám mégis az ember rendelkezik az istenihez hasonló kreatív képességekkel, ő nem pusztán szolgálja Istennek, ekképp nincs is neki alárendelve. Az angyal a hierarchiában az ember felett áll, ugyanakkor épp az istenséghez való viszonyukban ez visszájára fordulhat. Ehhez társul, hogy a létezők rendjében (melyre a már idézett *Első elégia* is utal) az angyal épp a testetlen szellemi létformát képviseli, ugyanakkor éteri jellegű testi kifejeződésük van, mely képessé teszi őket a látható alakban történő megjelenésre.<sup>308</sup> Az üzenet közvetítőjeként funkcionáló angyalok azonban épp amiatt nem válnak a költői tevékenység allegorikus értelmezőivé, mert (nem éteri, hanem épp az állati létformától kölcsönözten tapasztalható) alakjukban jelenítik meg a távolságot („bennük lakik a messzeség”) két szféra között. Az a fajta

<sup>307</sup> NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa* = Uő., *Szó és szótlanság*, Magvető, Budapest, 1989, 393.

<sup>308</sup> Andrei PLEȘU, *Az angyalokról*, ford. SZÉKELY Melinda, Koinónia, Kolozsvár, 2006, 45.

átjárhatóság tehát, amely a lovak angyali szerepét és utóbbiak mediátori tevékenységét egymásra vetíthetőnek tartja,<sup>309</sup> nem tartható fenn, és így igazat kell adni Nemes Nagy tanítványának, aki épp a névtelen, vagyis a kimondhatatlan közvetítésével azonosítja a hírvivő teljesítményt.<sup>310</sup> Lovak, madarak és angyalok költészettörténeti összefüggései az asszociatív lehetőségek ellenére nem a konvergencia felé mutatnak, így nem is a „különös hírmondás” feladata alapján kapcsolódnak össze. E versben épp az angyal ereszkedik egy másik (lentebb lévő) létsíkra, az érző, de testi entitások szintjére, és nem a nyelvi megnyilatkozás, hanem a gesztusok és a korporális funkciókhoz kapcsolódó jelzések lesznek a kommunikáció alapjai. Az egyre szaporodó számban előforduló *csak* határozószó megfosztó, hiányt kifejező sajátossága alapján érzékelteti a megváltozott, deficités közlésfolyamatot. Ahol nincsenek szavak, „csak látvány és csak látomás”, ott nem a kommunikatív mozzanatok válnak elsődlegessé. A címben megnevezett lények összekapcsolódása nem annyira a látás etikuma,<sup>311</sup> mint inkább a hiányra épülő létszerkezet hatókörében érvényesül. Az angyal, összevetve a lóval, nem szimbólum vagy embléma, mert éppenséggel nem a költészet hírközlő funkciójának Nemes Nagynál megszokott tárgyias jellemzőivel azonosul,<sup>312</sup> inkább annak a deficitnek a jeleként lépnek elének, amely az emberi tapasztalás korlátozottságából fakad.

A *Távozó* című (korábbi vélemények szerint utolsó, az újabb filológiai megközelítések alapján azonban a hatvanas években keletkezett) vers hasonló alakiságot mutat fel, amikor a tüdő két lebenyének angyalformáját kapcsolja össze a tekintetek irányának, a látásnak és látottságnak együttes lehetőségeivel. Ekképp a vizuális mezőben szárnyként színre lépő formák az elmúlás képzetét idézik meg, ám eközben belső és külső, azonos és idegen, innen és túlhan világát úgy viszik színre, hogy egyszersmind háttérben hagyják mind az inneni, mind pedig a túlnani világformának a jegyeit:

Hogy visszanézett, nem volt arca már.

Hogy visszanézett.

Akikben itt lakott, a maszkok,

földdé mosódtak zöldek és a kékek,

szétkent kupacban, arcok, homlokok,

hogyan utoljára visszanézett.

<sup>309</sup> HERNÁDI Mária, *Az átlátszó sík II.*, Kortárs 2014/12., 35.

<sup>310</sup> TANDORI Dezső, *A lovak és az angyalok* = Uő., *Az erősebb lét közelében*, Gondolat, Budapest, 1981, 357.

<sup>311</sup> Vö. SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 89–90.

<sup>312</sup> HERNÁDI Mária, *Angyalok a házban*, Tiszatáj 2013/4., diákmelléklet, 3.

S amikor hátat fordított,  
két szárnya  
röntgennel átvilágított  
tüdőszárny, olyan ezüst –  
és szét-szétnyílt – centiméteres  
kis repülési szándék – s összezárult  
kilélegezve.

És láttam én,  
láttam akkor, hogy az enyém,  
nem másé, sajna, az enyém,  
két vállam közül távozott,  
akár az átvilágított,  
s maszk nem takarta már, hogy visszanézett.

A maszk nélküli látás a modern magyar költészetben is már ismert képalkotó eszköz megidézésével épp Rilke állatának külsőt tükröző arcát hozza fel. A helyes látás nem metafizikus, hiszen nem a mély vagy nem jelenlévően valódi Másik helyét tárja elénk, nem is jeleníti meg a túlnaninak gondolt távlatot. A maszk nélküli láthatóság és látás kölcsönviszonya nem árul el semmit az odaátról, hiszen ahhoz a sajátos szubjektumhoz kötődik, amely a vizuális észlelésbe kódolja bele a lehetséges értelmezések sorát. Az interpretációk azonban elmaradnak, és így képesek Nemes Nagy értelmezői könnyen azonosítani az angyalok alakját akár valamiféle vallásos vagy metafizikus lényvel, és a már ismert hierarchia alapján kutatják a szintén számos költeményben megjelenő állatfigura szerepét és jelentőségét is. Ha az angyal olyan jelközvetítő, akinek legfeljebb a csatorna adta szerkezeti sajátosságai okán lehet funkciója, akkor az állat idegenségében az értelmezés deficitjével tüntet. Az angyal szárnyas hírnökként mindenkor relatíve létező, nem annyira a szavak, mint inkább a határozó-, módosító és viszonzások képviselője,<sup>313</sup> valamire ráutalt, nem pedig önálló teremtmény. Amikor pedig angyal és állat kombinációjaként olyan vegyes (és ijesztő) lény áll elő, mely kiméraként nem az égi és földi világ közötti egyensúly fenntartásában érdekelt,<sup>314</sup> a hagyományosan középre

---

<sup>313</sup> Vö. Michel SERRES, *Angels. A Modern Myth*, ford. Francis COWPER, Flammarion, Paris – New York, 1995, 144.

<sup>314</sup> *Uo.*, 183.

pozicionált ember nem e relációk függvényében jelenik meg. *A távozó* alakja, mely angyal és állat egyszerre, miközben az emberi jelenségével áll összefüggésben, a látottság által konstituálódik, amihez az állat tekintete kapcsán Derrida által észrevételezettek szerint a humán perspektíva megformálása csatlakozik,<sup>315</sup> és e látottságban eldönthetlenné válik a címben jelzett mozgás iránya. Az távozik, aki a beszélő viszonylatában lép elfelé (és néz *vissza*), vagy az, aki marad? A két váll közül *távozó* ugyan egyértelműnek tekinti a kérdésre adható választ, de az én kitüntetett helyzetéből kiolvasott távlat mégsem írható le a megszokott módon. A kép mint képmás az eredetinek vélt alaptól a technikai eszköz képalkotó eljárása miatt vált elkülöníthetővé, miáltal a látás és a látvány egyszerre hívja létre az oppozíció mindkét pontját, az ént és a távozó másikat, aki a birtokos névmás kétszeri kiemelése folytán is odakapcsolódik a megnyilatkozás alanyához. Az angyalként színre lépő alak a szárny és a repülés lehetősége, vagyis egy tárgyi feltétel és egy potenciális cselekedet hangoztatása miatt lépteti be az animalitást az értelmezésbe, és az így előálló hármassík megidézése által válik a humán perspektíva kizárólagossága kétségessé.

A későmodern dikció az elhallgatás, a kivonulás, az immateriális jelentéslétesítés utoljára megvalósuló lehetőségeit kívánja megragadni, éppen ezért telítődik a recepció olyan megközelítésekkel, amelyek mind az angyal, mint az állat horizontját az ember hiányának, a jelenlét megvalósíthatatlan inszcenírozásának függvényeként, egyfajta negatív teológia működésmódjának megfelelően rögzítik. A szempontrendszer azonban sokszor továbbra is az antropocentrikus kérdezmód foglya marad. Maguk a költemények persze nem azonosítják az állatot az angyallal, a köztük lévő preformált rendet fenntartják, ám az emberihez való viszonyukban újraírják ezt a hierarchiát. Ha a művészet auditív és vizuális állatai és angyalai megnyitják az utat a lírai kimondás régebbi formációi előtt, s olyan közvetítővé válnak, amelyek elfeledett vagy elhanyagolt funkciókat csempésznek vissza a művészeti tapasztalatba, akkor a romantika korában a szövegre korlátozott lírai beszédmód azon teljesítményéről sem érdemes elfeledkeznünk, mely a dalt annak zenei és technikai feltételeitől is eloldhatóvá tette, és textualitásukban őrizte meg a régmúlt más médiumokra támaszkodó alkotásait. Mikor pedig egy időben zajlik két eltérő művészeti tendencia, láthatóvá válik annak lehetetlensége is, mennyire nem hordozója egyik a másiknak, így az is, hogy a közvetítés során mennyire támaszkodnak azokra az elemi feltételekre, amelyek önnön megjelenési módjaikat konfigurálják.

---

<sup>315</sup> Jacques DERRIDA, *The Animal That Therefore I Am*, ford. David WILLS, Fordham UP, New York, 2008, 12.

dc\_2033\_22

## A széttöredezett tér a kulturális mezőben

### A hálózat és a tárgy. A vasút példázatai

Az *Esti Kornél Harmadik fejezetében* egy vonatút leírását olvashatjuk, melyben a főszereplő érettségi után az Adriára látogat. A híres részletben a vasúti kaland szokásos, már-már klisészerű elemei bukkannak fel: egymásnak ismeretlen utasok közeledése, az első szerelem és csók története, a lassú haladás és a vasúti kocsik megteremtette belső tér kitáguló lehetőségei. Az „*Esti Kornélban* az utazás nem egyszerű helyváltoztatást jelent. Az ehhez kapcsolódó – például a vasúthoz, a pályaudvarhoz, sőt a reptérhez, a távíródróthoz vagy épp a menetrendekhez és a szállodákhoz kötődő – jelek hálója természetes módon szövődik bele a novellák mind tágabb összefüggésrendszerébe.”<sup>316</sup> A részlet, melyben Esti várja, majd megpillantja a tengert, ezért lehet beszédes, mert szinte tárházát nyújtja a vonattal kapcsolatos kulturális mozzanatoknak. Noha az elbeszélés a húszas évek végén íródik, kiváló példája annak, ahogyan a modern irodalom – a 19. század kezdeti félelmei és eufóriája után – a vasútjelenséget irodalmi témává avatta. A vonat itt azonban afféle mellékszereplő: a természet csodájához vezető út eszköze, s mint ilyen, akadályja is a tenger szemlélésének, hiszen kanyargó sínjein és korlátozott kilátást biztosító kocsijaiban mindig el-eltűnik a látni vágyott kép:

Minden pillanatban itt lehetett. De még mindig nem volt itt. Esti már azt hitte, hogy az ezredorvos tévedett vagy tréfált. Nem jön a tenger, sohase is jön, nem hajlandó neki megmutatkozni. Ide-oda topogott, hogy ezzel is gyorsítsa a vonat nyargalását. Idegességében egy ditirambot készített, ünneplő sorokat, hogy ezekkel köszöntse a tengert. Szavai lassanként megfagytak ajkán. A tenger késett.

A tenger megpillantása közösségi látványossággá válik, színház- vagy moziélményként lép színre, vagyis a mozgó vonat megteremti annak lehetőségét, hogy a természeti táj ne csak statikus, hanem mozgóképként lépjen elő. A művészi párhuzamok azonban nem öncélúak. Rendre olyan szóképekbe és alakzatokba ütközik az olvasó, amelyek ezt a mozgó perspektívát más művészeti ágak eljárásaival szembesítik. Esti ditirambust fogalmaz a tengerről, amely klasszikus bemutató lírai beszéd, a látványt írja le magasztos nyelven. Az irodalom sajátos

<sup>316</sup> BENGI László, *Saját jelek és idegen szavak. Esti Kornél úti kalandjairól* = Uő., *Az elbeszél halál*, Ráció, Budapest, 2012, 43.

tulajdonsága, hogy képes megidézni vizuális elemeket, s mint ilyen, évszázadokig csupán szinte egyetlenként továbbította a látható világ darabjait olyanoknak, akik azokat nem tapasztalhatták meg testközelből.<sup>317</sup> A dal előadója azonban nem a szereplő, hanem maga a tenger lesz: primadonna, kinek alakjával nem az irodalom „holt betűjét”, hanem performatív világát idézi meg az elbeszélő. A megszemélyesítés során a zeneiség és a díszlet nem csak átvitt értelemben lesz fontos összetevője annak a komplex élménynek, amit a tenger mint műalkotás nyújthat:

Véges-végig sorfalat álltak a kocsiban. Öreg hivatalnokok, nászutasok, asszonyok és gyermekek, még a dadák is, csecsemőkkel karjukon, még a betegek is, a tüdővészesek, a gyógyíthatatlanok, akik gyógyulást mentek keresni, mind-mind egymás mellett és egymás mögött ágaskodtak, nyújtogatták nyakukat, hogy kellő pillanatban magasra emelt szívükkel, egy kiszakadó, boldog sóhajjal üdvözöljék a tengert. Telt háza volt a tengernek. De ő azért se jelent meg. Mint a primadonna, kérte magát, csigázta a kíváncsiságot. Crescendóra volt szüksége, fokozásra, még hatalmasabb díszletre.

A vonat megszemélyesítése is hozzáadódik ehhez az élményhez. Kosztolányi írói teljesítményét jelzi, hogy ezt a trópusot nem csupán két különböző elemre (tenger és mozdony) vonatkoztatja, hanem a megjelenítés módozatait is állandó egymásra vetülésükben mutatja fel. A vonatok mint igavonó állatok a 19. századi irodalmi megközelítések (metonimikus) örökségét viszik tovább,<sup>318</sup> ugyanakkor ez további allegorézisbe torkollik, amikor a művészi párhuzamokról a bestiális erőre helyeződik át a hangsúly:

A két egymás elé fogott mozdony följebb-följebb kapaszkodott a meredek hegyi pályán. Már ők is türelmetlenkedtek, szomjúhozták a szabadító, megváltó vizet. Szaporázták sebességüket, és nekiszilajodtak. Vágyuk oly izzó volt, hogy talán azt se bánják, ha kisiklanak, lebukfenceznek ezekre a mészkövekre, és ízzé-porrá törnek. Meg kellett érkezniök. Kerekeik szemfényvesztő gyorsasággal forogtak, szinte állni látszottak. Újabb és újabb alagutakba rohantak. Előbb rémülten füttyentettek, aztán befurakodtak az izzadt, fekete sziklák közé, csattogtak és hortyogtak, s amikor kiértek, kérdőleg rikkantottak. Keresték a tengert, de még nem találták. Dugattyúik fényesen mozogtak az olajos csapágyakban. Fáradhatatlanul loholtak tovább. Megint egy alagútba zörögtek

<sup>317</sup> Friedrich KITTNER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 1995, 288–289.

<sup>318</sup> Vö. Georg MAAG, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltaustellungen*, Fink München, 1986, 135.

bele. Esti már letett minden reményről. Az ezredorvos azonban, amikor az alagútból kikanyarodtak, karneolköves mutatóujját a napfénybe nyújtotta, és így szólt:

– Itt van.

A tenger megjelenése a rövid, lényegre törő deixis során mégiscsak emberi tapasztalattá lesz. A tudatlan gépek szinte ösztönösen törekszenek a természeti látvány elérésére (a különféle szépirodalmi leírásokban sokszor elhanyagolt módon anélkül, hogy a kötött pálya adta keretekre tekintettel lennének), annak felfedezése nem Estihez, hanem az orvoshoz kapcsolható. A napfény megvilágító tulajdonsága a doktor mutatóujján látható gyűrű napszimbolikája (a karneol a lemenő égitest légköri színeit idézi meg) nyomán teszi láthatóvá (és látványossággá) a víztüköröt. A katonaoorvos, aki eladdig Esti kérdéseire felelve beszélt csupán a tengerről, ezzel a megvilágosító gesztussal (mely egyben a rámutatás szintén korábban, a kocsiiban a főhőssel utazó leány tevékenységével lép kapcsolatba) készíti magát a címszereplőt arra, hogy irodalmi megfogalmazással dicsérje az általa végre megpillantott csodát:

Hol van? Ott volt alatta, előtte, valóban ott volt, a tenger volt, maga a tenger, simán és kéken, ahogy azon az elemi iskolai falitérképen látta. Csak egy csücske még, a buccari öböl, a Quarnero szeletkéje. Tátott szájjal meredt rá. De ki sem élhette ámulatát, máris eltűnt. A tenger bűvócskázott vele.

Később terült eléje, sokára, nyugalmas fönységében. Nem képzelte se szebbnek, se nagyobbak. Szebb és nagyobb volt annál, amit valaha is elképzelt. Sima, kék végtelen, rajta a bárkák, csorba fél dióhéjak és vitorlák, fehér, narancsszín, fekete vitorlák, ferdén rábillenve, mint pilleszárnyak, tikkadt lepkék, melyek leröppennek a víztükörré, s isznak belőle. Távolról csak panoráma, képeskönyv képe, halk, majdnem mozdulatlan. Nem hallatszott föl hozzá a hullámok zúgása sem. Türemlésük se látszott. Maguk a hajók se mozogtak gyorsabban, mint az ő hajdani úsztatójátéka, melyet a mosdótálban ide-oda húzogatót gyermekkezével. Mégis ünnepi volt ez, óriási volt, az egyetlen óriási évezredek ősi fénykoszorújában.

Ekkor harsant ki belőle az a versféle, melyet már előbb próbálgatott, az a ditiramb, mely az éjszaka szorongó óráiban fogant meg benne, s Xenophon örjöngő katonái, az Anabaszisz szétvert serege, az az éhező, hazavágyakozó tízezer nem kiálthatta oly hangosan, tízezer torok együtt, mint ő egymaga: *Thalatta, thalatta. Nem-változó, örök-*



*egy, egész te, hegyláncok székesegyházában, bércek templompillérei között, te szenteltvize a földnek, a szirtek kivájt szenteltvíz-tartójában, keresztelő-kútja minden nagyságnak, mely valaha élt ezen a világon, te anyaföld teje. Szoptass meg engem, válts meg, távoztasd el tőlem a rémeket. Tégy azzá, aminek születtem.* Megfürdött a tenger szagában, előre megmosakodott leheletében. Két karját pedig feléje nyújtotta, hogy közelebb legyen hozzá.

A korábban, még a tenger megpillantása, tehát a valóságos látvány előtt megfogalmazott alkotás nem tükrözi vissza sem a festményként, sem a kocsiblakból mozgóképként felfogható élményt. Történelmi és irodalmi emlékek alakítják, melyek a szakrális megfogalmazás metaforáival és metonímiáival válnak (kissé túlzó) leírásává valaminek, amit a személyes tapasztalat csak azáltal igazolhat vissza, ha közvetlenül, érzékileg (akár a szaglás számára is) hozzáférhetővé válik. A kép Esti számára továbbra is a könyv metaforáján keresztül jelenik meg („képeskönyv”), utal arra, hogy a „megpillantott tenger és az elbeszélte élmény, a látott és a leírt nem saját maguk érzékletességében, de egyaránt az utazás szemiotizált terében jelennek meg. Ez pedig éppannyira magában foglalja a látvány áthelyezését jelekbe, mint a jelek önmagukon túlra irányulását a látvány felé.<sup>319</sup> Ahogyan a látvány jelek nélkül néma, úgy a nyelv képek nélkül vak – parafrázálhatjuk a híres tételt a vonatút közvetítette példa alapján.

A mozgás sem csupán az idő és tér változásának leírásaival áll viszonyban, mivel számtalan, a modern korban született találmány alakította a személyes idő- és térérzékelés tapasztalatát. A mozi vagy a fonográf sokkalta élénkebb módon közvetítette a képek és hangok világát, mint az emlékek. Ráadásul a nyilvános időnek számtalan privát idődimenzióval kellett szembenéznie azért, hogy homogén voltát továbbra is megtarthassa. Az egységes világidő, vagyis a nagyobb időzónák kialakítása például a helyi idők okozta anomáliával kapcsolatban vált szükségessé: a vonatok gyorsasága miatt a hosszúsági fokokkal kapcsolatos időeltolódás szinte követhetlenné tette az utazók és az állomásokon várakozók számára, hány óra van tulajdonképp, így a vasút mint átfogó hálózat átfogó időkeret megalkotását tette szükségessé. A vasút nem csupán közlekedési módszer, hanem teljesen új rendszer, melynek hatása volt a mindennapok kultúrájára, sőt, mint láttuk, az emberi világtapasztalásra is. Ebben szerepet játszott a mozdony alakja, a kocsik formája és a belőlük látható perspektíva, az utasok, de a sínek hálózatos szerkezete is. A sebesség, mely ez idő tájt kapcsolódott először (mindenki számára elérhető) gépi szerkezethez, az elmúlt két évszázadban az irodalom folyton felbukkanó

---

<sup>319</sup> BENGI, I. m., 59.

témájává vált, még ott is, ahol nem központi vagy lényeges elemként kerül elénk.<sup>320</sup> Bár az avantgárdban a technika és a művészet elég szorosan és sokrétűen kapcsolódott össze, már a romantikában (Petőfinél mindenképp) jelentkezett az a sajátos „gépi logika”, mely a nyelv által fogalmazza meg a tudományos teljesítményt. Ahogy egy közelmúltban megjelent kötet szerkesztői hangsúlyozzák:

Irodalmi és vizuális megjelenítésmódok segítségével a művészek a vonaton a modern idegesség és lehetséges szabadság ellentmondásos jelképét mutatták fel. Mi több, a vasúttal kapcsolatban álló terek a figyelem kitüntetett tárgyává lettek, melyeket várostervezők és politikai rezsimek vázoltak fel a népesség irányítása céljából. A vonatutazás egyéb távlatok számára is befoghatóvá vált: a feminizmus vagy éppen a hálózatelmélet egyaránt érdeklődik iránta [...] A vonat a modernség kulturális kivételének kifejezője lett, és termékeny interdiszciplináris kapcsolódási lehetőségeket kínált fel az irodalomtudomány, fényképészet, várostervezés, képzőművészetek, graffitikutatás, mozgókép- és médiatudomány, populáris kultúra-kutatás számára, a turizmus, a vándorlás, a kommunikációelmélet, a fogyasztás és a nevelés kérdéseire irányuló vizsgálódásokkal együtt.<sup>321</sup>

Ha a téridő-fogalom változásai ennyire lényegesek a kultúratudományok számára, a vasútköltészet tökéletes alkalmat teremt arra, hogy kiindulópontjából válasszuk akár a modernség kultúrájának megértéséhez is, mely nem kizárólag reprezentációk nyomán tárja fel működését, hiszen a vonaton utazni más, mint a vonatról mesélni. Az irodalmi megközelítés pedig a nyelvben rejlő lehetőségek szélsőséges játékával a leírás mellett ezeknek az utazási tapasztalatoknak a széles tárházát is nyújtja számunkra.

Kosztolányi első verseskötetében sokszor – látszólag hangsúlytalanul, mellékes helyzetben – szerepel a vasút, az ezt tematizáló költemények (főként ha nem a korai kiadást, hanem a gyűjteményes elrendezés kibővített anyagát vesszük alapul) egymás mellé helyezve azonban a vasút számos itt felemlített kulturális funkcióját szóba hozza. Az *Alföld* című vers az *Esti Kornél*ből ismert spektakuláris mozzanatot idézi fel, ám az utasok itt nem a tengert, hanem a magyar pusztát személik a gyorsaság adta mozgóképek segítségével:

<sup>320</sup> Peter BORSCHIED, *Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung*, Campus, Frankfurt am Main – New York, 2004, 326–327.

<sup>321</sup> *Trains, Literature, and Culture. Reading and Writing the Rails*, szerk. Steven D. SPALDING – Benjamin FRASER, Lexington, Lanham, 2012, x.

A gyorsvonat az Alföldön fut át,  
s az utasok a zörgő ablakokból  
bámulva nézik, mint egy új csudát.  
Egy nádkúp, egy kút tűnik föl csak olykor,  
itt-ott egy árva, tikkadó kazal.  
A búza habja szikrát hányva mormol.  
Az élet alszik, mindent tűz aszal,  
a gulya tétlenül delelve ödöng,  
távolba búsul egy vén, pusztá fal.  
Kék, sárga színben ég a hevülő föld,  
egy ócska, kis sip álmosan huhog,  
és nincs a rónán sehol üdítő zöld.  
Fáradtan álldogálnak a juhok,  
a délibáb poros mezőn suhanva  
köddé fakul, és eltűnik utóbb.  
A rozsvetés közt s a sötét ugarba  
olykor elballag egy szikár legény,  
izmos, erős és szikkadt arca barna.  
Vad, idegen tűz villan a szemén.  
Majd jó egy karcsú és sovány magyar ló,  
s horkanva nyargal el, mint tünemény.  
Alszik a törpe tengeri, a tarló,  
a zöld mocsár teng, távol eb ugat,  
sátorfa mellett álmodik az alvó.  
Ez itt kelet. Hiába küzd nyugat.  
E vérvirágos föld ma is a régi,  
az ősök itt kinyújtják karjukat.  
A szörnyü harcok marcona vitézi  
őrzi ma is a múltak csarnokit,  
vén várak árnyallosuk éle védi.  
S a föld is Ázsiáról álmodik.

Ahogy a későbbi novellában, itt is a festményszerű állóképek dinamizálása történik meg a vonat közbejöttével, a gyorsaság teremtette képek a történelem egységes vízióját (hiszen a „múlt csarnokai” épp a puszta által megidézett „föld” álma kapcsán válik rendíthetetlené) rögzítik, a tér állandóságát állítva szembe az idő változékonyságával. A személyes tapasztalatban persze mindez másképp alakul. *A vonaton* című alkotás a vonat felidéző szerepét, az eljutás, az emlékekhez való elutazás lehetőségét aknázza ki, amennyiben a hazavágyás, a hazatérés és az otthon elhagyása mint térváltoztatás képességét a vasút adta keretek között játszhatja újra:

Zörögnek a lombok a puszta vidéken.  
A reggeli szélbe dalolnak a fák.  
Oly bús ez a hajnali dalzene nékem,  
a mozdony a néma mezőn rohan át.  
Habozva, remegve suhan haza lelkem,  
itt szóttalan alszik az élet, a lét.  
Nyújtózva puhán a nagy éjjeli csendben  
az ember, a kő, a virág oly alélt.  
Hortyogva iramlík előre a mozdony,  
a ködbe sivít remegő kebele,  
ó látom, a kert, fasor ébredéz otthon,  
a fénykoszorús nap az égre kele.  
Jó édesanyám hívogat, de hiában,  
kimondva ezerszer is a nevemet.  
Majd látva redőtelen és üres ágyam,  
könnyezve susogja: mi messze lehet!  
Még ott a pohár, miből a bucsun ittam,  
még lábnyomom ott van az utcaporon,  
még érzem ajkukat ajkamon s itt van!:  
most főmet az ablaküvegre nyomom.  
Könnyem megered patakokban ömölve  
és érzem a lelkem oly árva, halott.  
S zokogva tekintek az éji mezőkre,  
hol már az örömteli munka zajog.

Jer gőzparipám, menekülj e világtól,  
a nap nyila oly sebező, idegen.  
Éjjel menekül tova szótlan a vándor  
elhagyva lakát remegőn, hidegen.  
Nem ismeri őt a virág, a mező itt  
és senki sem érti meg erre baját;  
legjobb, ha az éjbe, magába tűnődik.  
A reggeli szélbe dalolnak a fák...

Szintén a hiány képzetkörei szólalnak meg abban a költeményben, amely *A holtak vonatja* címet viseli. A megszólítás – akárcsak később Esti közönségteremtő megnyilvánulásai – a 19. századból ismerős vonat alakját kapcsolja össze a pusztulás fenyegető képeivel (és a használt igével ellentétben nemcsak látásról, de hallásról is szó van a versben). A haláltáncként is felfogható mű a mozdony metaforizálásával (a „halállovak” Szent Mihály lovait megidéző lehetősége okán) bontja ki az elmúlás vészt jósló (ám sokszor nagyon is ismerős, mondhatni közhelyessé vált) elemeit, s annyiban jelent némi újszerű megközelítést, hogy immár a vasúthoz mint a modernség szimbólumához csatolja oda ezeket. A halál tradicionális irodalmi megközelítései a hangzás és a látvány kísérteties jellegét egyaránt szolgáltató vonat képével szembesülnek, s így annak egyszerre hétköznapi tapasztalatával és földöntúli sejtelmességével erősítik a vég súlyosságát:

Láttátok-e már a holtak vonatját?  
Az éji rónán nesztelen suhan,  
vas-házait halállovak vonatják,  
lámpáiban lidérc-tűz ég busan.  
Előtte a kietlen pusztá hallgat.  
az éj ijedve, sírva fölriad,  
kísértetképpen tűnnek el a falvak,  
s az ismeretlen, mennydörgő hidak.  
Egyetlenegyszer látod, sose máskor,  
avarzugáskor, varjúkárogáskor  
halált sívítva, rémülten zörög.

Hasítja a párás, lila ködöt,  
bámulsz utána, amint elhalad,  
s egyszer megáll az ablakod alatt.

A *Kis állomáson* című versben mintha nyoma sem volna az itt megismert szimbolikus áttéteknek. A vonat azóta klisészerűen hétköznapivá vált tapasztalati közeget foglalja össze ez a költemény: a hangos, mozdony (gép) és a táj (természet) szembenállásától kezdve<sup>322</sup> a várakozó utasok állomáson unottan töltött idején át a vasúthálózat melletti kommunikációt biztosító táviróig mind a „tűzszermű vadállat”-ként megérkező vonatot várják.

A gőzvonat távol mezőn süvöltöz,  
alatta nyög, sóhajtozik a sín,  
szikrás uszálya vágyik le a földhöz  
s világít a rét lankás síkjain.  
Egy pár utas az éjszakába ásít,  
kedvetlenül pislant, aztán ledől.  
Meg sem tekintik az út állomásit  
és hírt se vesznek társaik felől.  
Itt a jövő vasutat várja mind...  
Benn távirógép álmosan kopog,  
előtte lámpafényes homlokok.  
A tiszték a sinek közt csöndben állnak,  
megdobban a szívük - látják amint  
lihegve jó a tűzszermű vadállat.

A hétköznapi tapasztalat épp az irodalmi megformálás által teszi egyáltalán érzékelhetővé a hétköznapiságot és unalmat. Az állomáson zajló események azáltal válnak beszédes tapasztalattá, hogy jelentést kap minden egyes elem, mely szóhoz jut a szöveg létrehozásában. A vonat jelei és a retorikai képek egyaránt tevékenyen vesznek részt a szignifikáció folyamatában, együttesen eredményezve azt a hatást, mely a várakozás időtlennek tűnő tartamát

---

<sup>322</sup> Vö. MARX, Leo, *The Machine in the Garden* = Uő., *The Pilot and the Passenger*, Oxford UP, New York – Oxford, 1988, 118.

azáltal avatja eseményszerűvé, hogy a költemény leírásaiban sokszorozza meg az amúgy múlni nem akaró pillanatok számát, s látja el azokat újabb és újabb mozgalmas tartalommal.

Ennél tovább megy a *Vészfék* című költemény, ahol az élet és a vonat párhuzamai olyan allegorikus viszonyrendszert hoznak létre, melyben a személyes tér- és időtapasztalat nem egy elvont, távoli képrendszert idéz meg, hanem a sajátot alakító tényezővé tud válni. A vonatút mint az élet képe nem egyszerű ötlet marad, a vers részletesen és szemléletesen kibontott folyamat során mutatja be a címben jelzett gyors megállás szükségességét a mindennapok szintjén. A sebesség mellett így merül fel a lassítás lehetősége is, vagyis a vonat nemcsak a tempó, de a nyugalom (unalom) és a kimért érzékelés alkalmait is megteremti:

Hajrá, ha bírsz! Hadd nyögjön lenn a pálya.  
 Hadd búgjon a síp, főjjön a kazán!  
 Hadd fogyjon a mozdonyak tűzi fája!  
 A gőzcsapot hagyd könnyedén s lazán!  
 Száguldj a tiltó lámpa vérjelébe,  
 rohanj s recsejjen a homok, kavics.  
 Tüzes kerékkal zúgj a cél elébe,  
 bár a kerék széjjelmorzsolna is.  
 Menj! Ám ha rád letipró csüggedés lép,  
 és ásitó unatkozás mered,  
 bátran szakítsd szét vért-lökő ered.  
 Bordád alatt vonaglón döng a vészfék,  
 vágd szét zsinegjét, nem lesz benne kár,  
 egy pillanat csak s a vonat megáll.

A modernség e vasútversei nem pusztán tükrei a kulturális változásoknak, inkább kulturális diszkurzusok kialakulását szolgálják maguk is. Amikor 1905-ben Walther Brüggmann és Lie Denecke közreadtak egy 19. századi vasútköltészetet bemutató szöveggyűjteményt, a kötet alcíméül igencsak beszédes megoldást választottak: *Lieder und Balladen aus dem Reiche der Schienen*. A sínek birodalma, ahonnan e dalok és balladák erednek, nem szűnnek meg irodalmi javak cseréjeként funkcionálni. De a vonatirodalom másféle formában igencsak tevékeny szereplőnek bizonyult, nemcsak a futurista vagy egyéb újabb törekvésekben, de a művészet egyéb, döntően új területein is (például a filmekben – gondoljunk csak arra, hogy a Lumière

fivérek egyik első rögzített jelenete egy állomásra érkező vonatról szól). Bár a vasútköltészet önálló zsánerként már nem állja meg a helyét, az a kulturális ok, amely előtérbe állította ezt a témát, majd szép lassan háttérbe szorította, ugyanaz, mint amelyik a vasutat az utasok számára, akik könyvet olvasnak a kocsikban ahelyett, hogy könyveket írnának, a mai napig jelen lévő jelek közegeként érzékelhetővé teszi: a hálózat, mely képes közvetlen tapasztalatként és (akár e tanulmányban is látható módon) nyelvi szignifikációként közvetített mezőként szerepelni. Ahogy a vasút a 19. századtól kezdve új megnyilatkozásokra sarkallta az irodalom alakítóit, úgy teszi, e kultúra kései örökösei (csodálói) számára hozzáférhetővé az irodalmi alakítás a vasút összetett szerepét a modernség időszakában.



### Térbeli időszeletek. Iránytalanság és tervezhetetlenség

Már korábban bemutattam, hogy az irodalomtörténeti időszakok funkcióit a korszakstruktúra diakrón jellegének problematizálásával fenntarthatjuk. E szempontból idéztem Hans Ulrich Gumbrecht kísérletét,<sup>323</sup> mely a szinguláris időpillanat történeti vetületének kihasználását tűzte ki céljául. A történettudományi gondolkodás épp amiatt viselkedik gyanakvóan az esemény egyszerűségét hangsúlyozó leírásokkal szemben, mert megjósolhatatlanok, irányíthatatlanok: „a történelmi esemény, amely sohasem pontszerű történés, hanem olykor kaotikus eseményepizódok együttese, a retrospekció távlatában ölti csupán magára a teleologikus meghatározottság jellegét. A történelmi eseményt alkotó cselekedetek emellett valamelyest hosszabb időtartamban fejtik ki a hatásukat.”<sup>324</sup> A korszak mint alapképlet ezért hivatkozik egyszerre a történeti esemény fakticitására és az eseményből kibomló lehetőségekre (jelentésekre). Ezáltal kerüli el, hogy a történelem elbeszélését is lehetővé tévő véletlen<sup>325</sup> szerepének önkényessé válása, illetve hogy a jelentésadás gesztusát permanensen érvényesítő, minden eseményt nivelláló, azokat vég nélkül értelmező paranoiája felé forduljon: „A cselekvés történelmi lehetőségeinek a horizontjában áll; de hatása sem lehet tetszés szerinti, a véletlenszerűen teljesen más. A hatás is az egyidejűségek és egyidejűtlenségek kölcsönhatásának játékterében helyezkedik el, az integráló és destruáló interdependencia játékterében. A korszak a cselekedetek és az általuk »kiváltott« dolgok interferenciájának foglalata. A cselekedetek és az eredmények ilyenfajta nem egyértelmű egymáshoz rendelhetőségének értelmében a történelem »magát csinálja«. A szereplőkkel inkább az eredményeket ragadjuk meg, semmint a tényezőket.”<sup>326</sup> Az esemény szereplőinek faggatása – akik nem azonosak a küszöb tapasztalat tanúival – ennek okán válik akut kérdéssé a történeti narratívában.

A kultúratudományok által felkínált értelmezési modellek beépítése az irodalomtudományi diszkurzusba vélhetőleg akkor válik termékennyé és virulenssé, ha eladdig fel nem vázolt perspektívákkal gazdagítják a működtetett értelmezéseket, sőt esetenként újraírják, felülbírálják azokat. Jelen kezdeményezés már a modernség kategóriájánál abba a problémakörbe ütközik, mely szerint az eleve spektrális környezetbe sorolt történelmi klasszifikáció anyagi és kulturális megalapozottságú.

<sup>323</sup> GUMBRECHT, *In 1926*, xii.

<sup>324</sup> GYÁNI, *A történelmi esemény fogalma*, 1331.

<sup>325</sup> Vö. Odo MARQUARD, *A véletlen apológiája* = ÜÖ., *Az egyetemes történelem és más mesék*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Atlantisz, Budapest, 2001, 331.

<sup>326</sup> Hans BLUMENBERG, *A korszakfogalom korszakai*, ford. TÖRÖK Ervin, Helikon 2003/3., 321.

Jürgen Habermas híres előadásában az Adorno-díj átadásakor a modernség olyan projektjét vázolta fel, melyben a haladás progresszív programja és az Adorno által emellé illesztett hanyatlás mozzanata egyaránt teret kapott. A felvilágosodás e dialektikus modellje, mely több felvonásban is szerepet játszott a német esztéta-filozófus gondolkodásában, önmagába kódolta a megszüntetés lehetőségét. Habermas figyelmeztet arra, hogy a széttagolódott tudásformák világában a megszüntetés nem a felvilágosodás tulajdonképpeni programja, de a távlat, amely eme projektum előrevetülésében adódik, fel- és kihasználja a destabilizáló aknamunkát. Noha Habermas számára ez tévelygésnek jelenik meg, s ekként kiküszöbölhetővé válik, a koncepcióját megalapozó apparátus másról árulkodik. A projekt fogalma ugyanis eleve olyan időtapasztalatot feltételez, amely a jövő felé való nyitottság elsődlegességét hangsúlyozza, ám mindezt a múlt alapvető előírásai alapján véli karakterizálhatónak. A program, mely a magyar fordításban a *Projekt* helyébe lép, véges számú jeltől előálló, meghatározott elemeket létrehozó folyamatsorként fogható fel, s bár, mint a modernség programja, beteljesíthetetlen, alakulásában mindenkor a beteljesülés ígérését hordozza. Így válik lehetségessé, hogy a modernség temporális fixációi az időbeliség jellegének újraszituálásával erősödjenek fel. Mint ahogy Habermas már idézett művében állítja, a jelen a múlt rekonstrukciójában állandó újrapozicionálásra szorítkozik, hogy önmagát sabilnak láttassa.<sup>327</sup> A modernség szószólójaként tehát egyszerre hangsúlyozza az elmúltaktól való elválasztást és a mindenkori mostban elérhetővé váló jövőt.

Ahogy a modernség önmagát újként állító s mégis a régebbiek ismétléseként színre lépő alakzat formájában lepleződik le, úgy a szinguláris eseményként az újkor (ismét egy, a radikális innovációt magában foglaló kategória!) fő pontján, és a felvilágosodás modernista programjának következményeként kialakult forradalom is sajátos imitáció marad. A múlthoz való viszonyt ez esetben hiába váltja fel látszólag a jövőorientált távlat, a projekt, mely az előrevetülésben mutatja fel szinte előzménymentes kezdőpontként a forradalmi eseményeket, továbbra is a kontinuitás és az iteráció sémái szerint működik. Benjaminszél a visszaugrást lehetővé tevő mozzanat volna a forradalom, mely épp a történelem sodrásának egyenműsítését szorgalmazza, mikor újraalakíthatónak, feleleveníthetőnek tekinti az egykorinak vélt eseményeket és az azokról kialakított tapasztalatokat. A modernség programja azonban eszerint bajosan nevezhető forradalminak: egyszerre tagadja és érvényesíti újra a múltat: „az előre irányulás, a meghatározatlan, esetleges jövő anticipációja, az Új kultusza valójában egy olyan

---

<sup>327</sup> HABERMAS, *A modernség időtudata...*, 79–80.

aktualitás dicsőítését jelenti, amely újra és újra tételezett múltakat szül.”<sup>328</sup> A jövő felé megnyíló perspektíva a modernség kategóriájának kettősségét hozza felszínre. A meg nem történt anticipációja csak akkor vetül előre programként, ha meghaladottságában, elmúlt voltában a valamiféleképp ismerős dolgok ismétlődését valósítja meg. Tiszta innovációként a modernség vagy a nem vártat mozgósítja, s ennyiben nem előrevetíthető, vagy az elvart (beirányozott) jövőre nyitottan az elmúlt tapasztalatok (értelmezéseinek) újrendezésében érdekelt.

Az irodalomtörténet-írás a történeti kategorizálás során több olyan fogalmat felvonultatott már, melyek annak ellenére épültek be az értelmezéseinkbe, hogy rengeteg támadás és kétség kísérte őket megjelenésüktől, elterjedésüktől számítva. Az irodalmi modernség is e megtépzott, sokszor megkérdőjelezett korszakjelölők sorába illeszkedik, hiszen használata ellen rengeteg érvet felhozta már. A modernség kérdései többször, többféle szempont alapján szükségszerűen szembesültek esemény, struktúra, pillanatnyiség és váratlanság, valamint hatás és utólagosság időkereteket alakító szerepével. Nyelvi és vizuális-kulturális jelek viszonyában nem árt szem előtt tartani Derrida azon megjegyzését, mely szerint „egy jel sosem lehet esemény, ha azon áthelyezhetetlen és visszafordíthatatlan empirikus egyediséget értünk, mivel az a jel, mely csak egyszer jelenhet meg, nem lehet jel”,<sup>329</sup> így elsőre szöveg és esemény egymást kizáró oppozíciós párnak látszanak. A textus e tekintetben struktúra, a kosellecki történeti struktúrákhoz hasonlatosan. És mint ilyen még megelőlegező helyzetben is értelmezett helyzetben van. Az esemény abban az esetben volna egyedi, ha nem hordozná magában az ismétlés lehetőségét, váratlan és ismeretlen kimenetelű maradna. Azok a példák, amelyek Derrida kései munkásságában előkerülnek (adomány, vallomás, megbocsátás, feltalálás) performatív aktusként csak akkor működnek eseményként, amikor a lehetetlent, a rendelkezésre nem állót hozzák felszínre. A „lehetetlen tapasztalata a feltétele az esemény eseményszerűségének. Ami eseményként következik be, csak ott képes erre, ahol ez lehetetlen. Ha lehetséges vagy előrelátható, nem következik be.”<sup>330</sup> A programszerű események korszakossá avatása, a jövőt anticipáló modern igény eleve valamiféle jelentést kíván a jelek esetlegessége helyébe állítani. Ám még az élő közvetítés során sem a jelen lép elénk közvetlenül. Az ezzel ellentétes módon felfogott értelmezés azonban magában hordozza a

<sup>328</sup> Jürgen HABERMAS, *A modernség: befejezhetetlen program*, ford. FELKAI Gábor = Uő., *Válogatott tanulmányok*, Atlantisz, Budapest, 1994, 262.

<sup>329</sup> Jacques DERRIDA, *Speech and Phenomena*, ford. David B. ALLISON, Northwestern UP, Evanston, 1973, 50.

<sup>330</sup> Jacques DERRIDA, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, ford. Susanne LÜDEMANN, Merve, Berlin, 2003, 33.

performativitás mozzanatát.<sup>331</sup> Ha egy forradalminak tételezett esemény előírja (programozza) a jövő kódjait, az eseményt magát is alakítja, mégpedig elővételezett jelentések függvényében.

A magyar irodalmi modernség kapcsán inkább látszanak működőképeseznek (s ekképp elfogadottnak) azok a megközelítések, amelyek ugyan a forradalmiság alakzatát kívánják felmutatni a változások alapjaként, mégis egyfelől utólagos konstrukcióként lepleződnek le, másfelől pedig nem igazolhatók vissza az eseményszerűség latenciájának szubverzív teljesítménye felől. A Nyugat folyóirat megjelenésének programja éppen ezért olyan modernségképzelésekkel párosult, melyeket az előzetesség tételező s egyben váratlan eseményei nem jellemeznek, ellenben ideológiailag is jól formált történeti struktúrák kapcsolnak össze. *A magyar irodalom története* című, évtizedekig meghatározó akadémiai irodalomtörténet vonatkozó (a tartalomjegyzék szerint Bodnár György tollából származó) fejezetei jórészt csupán követik ennek az ellentmondásos forradalmiságnak az ötödik kötet időintervallumának kiválasztásában tapasztalható döntési folyamatát. Amint arra az *Évszám, idő és térbeli szekvenciák* című fejezetben utaltam, a datálást alapvetően a történelmi érdekeknek való megfelelés irányította, a kezdő időpontok sokfélesége (az 1905-ös orosz forradalom, ennek Ady 1906-os kötetéhez való odakapcsolása, illetve a Nyugat 1908-as indulása) mégis ellenállni látszik az ideológia megkívánta egységesítő törekvéseknek. Időpont helyett időszak, esemény helyett történések sorozata, forradalom helyett szabadságharc jellemzi azt a diszkurzív mezőt, amely az új irodalom kibontakozását volt hivatott leírni. Ennek megfelelően program és előfeltételezett hatás összjátékát mozgósítja az irodalomtörténeti elbeszélés: „A Nyugat híveit főképpen a lázadás szelleme kapcsolta össze: valamennyien szembefordultak a nemesi Magyarország társadalmi berendezkedésével és epigonizmusba merevedett kultúrájával. [...] A Nyugat ama polgári réteg felnövekedését jelezte, mely már szűknek érezte a kiegyezés biztosította kereteket és valódi társadalmi változást akart: azért emelkedhetett A Hét fölé, mert elsősorban Ady révén a polgári forradalom ügyét támogatta, s az Ady Endre-i szintézis megteremtésével a korabeli magyar sorskérdések megszólaltatójává tette az új irodalmat.”<sup>332</sup> A fejezet címévé is emelt irodalmi forradalom sem lehet meg előzmények nélkül: „A modern magyar irodalom nem az új századdal kezdődött. Az első években még a századforduló felszíni tespedtsége fogadta az új nemzedéket. Az új korszak nagy egyéniségei később vegyes emlékekkel tekintettek vissza az új század nyitányára.”<sup>333</sup> A

<sup>331</sup> *Uo.*, 23.

<sup>332</sup> *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, főszerk. SÖTÉR István, Akadémiai, Budapest, 1965, 32–33.

<sup>333</sup> *Uo.*, 29.

Nyugat köré szerveződő újszerűség azonban eme folytonosság során a fel nem ismert tehetségekre (Vajda, Reviczky, Ignó, Bródy) utalva a korszak recepciós környezetének hiányosságait leplezi le, melyek miatt sem előkészítője, sem pedig beteljesítője nem lehetett az újszerű kifejezőmódoknak. A kettős, mert Ady, illetve a Nyugat indulásához csatolt program a modernség kettős arcát is megkapja, igaz, nem az ambivalencia értelmében: a latens mozgalomként inszenírozott irodalmi alakulástörténet azért jellemezhető a forradalom kategóriájával, mert a diszkurzív nyilvánosság közege nem volt képes befogadói modellekkel leképezni a tapasztalható változásokat, s így kellett egy olyan szimbolikus mozzanat (Ady botránya, illetve a Nyugat megjelenése), amely magát a recepciós feltételeket is megteremtette, és a latenciaként korábban is visszanyomozható előzményekre is rávilágított:

Ady nemcsak saját nevében vall, amikor 1907-ben ezt írja: „Hiszem és vallom, hogy a forradalmi megújulás kikerülhetetlen Magyarországon. Itt van már a csodálatos, áldott vihar az ő hírnökeivel, szent sirályaival. Társadalomban, politikában még csak a nyugtalanság sikoltoz. De irodalomban, művészetben, tudományban már itt van a villámtüzes bizonyosság.” Máshol a forradalmi megújulás irányát is megjelöli s a „városos Magyarország”-tól várja, hogy eldöntse a demokrácia, a kultúra és – ha úgy tetszik – a magyarság sorsát. 1908-ban pedig még nagyobb távlatokat nyit: „Örülök, hogy én írhatom meg véletlenül legelőször, de mindenesetre legnyíltabban, hogy ez az egész új, mai irodalmi kalamajka sohase lett volna meg a szocializmus magyar felnövekedése nélkül...” Tehát az új magyar irodalom tápláló forrását és egyben célját a polgári demokratikus forradalom meggyorsításában látja, de már azt is sejti, hogy az igazi megújulás híveinek szembe kell nézniük az egyre hangosabb szociális elégedetlenséggel is. Társait aligha jellemezhetnénk ezzel a következetes gondolatmenettel, de a „városos Magyarország” tudatos támogatásában bizonyára egyek voltak vele. Kosztolányi például már 1905-ben valóságos lázadásnak minősíti a századforduló legvárosiasabb szellemű költőjének, Makai Emilnek fellépését s azt mondja róla, hogy „többet tett, mint az a renyhe nemzedék, mely nagyjaink verseit variálja”. Az induló Nyugat az ő első verseskötetét is ebben a szellemben dicséri: a fiatal magyar lírát az ő verseivel érzi kiegyensúlyozottnak, mert a modern élet érzéseinek megszóllaltatását hallja ki belőlük. Nem szólva a

folyóirat későbbi tanulmányairól, melyek programosan fejtik ki a mozgalom várostiszteletét (például Schöpflin Aladár: *A város*).

A korszak új vonásainak összefoglalója a Nyugat volt. Megindulásának időpontja – 1908 – nem esik egybe az 1905-ös fordulóval, de ha figyelembe vesszük, hogy az új irodalom kibontakozását is csak mozgalom biztosíthatta, melynek szerveződése szükségképpen lassúbb folyamat volt, első számát éppúgy korszakindítónak tekinthetjük mint Ady *Új verseit*, másrészt: amint már az Ady előtti pangó években is elkezdődött az új virágkor szemléletanyagának felhalmozódása, a Nyugat sem teljesen járatlan úton indult el.<sup>334</sup>

Ady és a Nyugat, 1905/1906 és 1908 egymás mellé rendelése nemcsak a korszak retorikájának győzelme a dátum egyedisége fölött, de egyben a modernség forradalmi, vagyis nem várt eredményeket előidéző sajátosságának elvitatása is. Az irodalmi és a társadalmi várakozások szembeállításában megbúvó differenciák Ady idézése során a művészeti újszerűség elsődlegességét jelentik ugyan be, ám a szociológiai helyzet megteremtette közeg képes csak egyáltalán felfedni mindezt. A közönség formálása a szintagma mindkét genitivusi értelmében kétirányú mozgást feltételez: a nyilvánosság teszi recipiálhatóvá a modernitás újításait, melyek ezáltal lesznek képesek az újszerűséget egyáltalán felmutatni, miközben a folytonosság, előkészítettség mozzanatait is integrálják. Ami forradalmi, az nem a kiválasztott hősök által véghezvitt forradalmi tett, hanem a befogadó közönség formálódására tett kísérletek következménye.

Az így „forradalmiként” elénk lépő átalakulás ekképp nem eseményként, hanem struktúraként formálódik meg. A Nyugat megjelenése az ideologikus perspektívában is a modernitás latens mozzanatainak köszönhetően következik be. A forradalom kontinuous és visszatérő sajátosságait azonban nemcsak az irodalomtörténet-írás, de a modern költészet is témává avatta. Ady Endre korábban idézett publicisztikai megállapításai mellé a történelmi helyzet kiváltotta, az újságírói tevékenység politikai szerepvállalást is felmutató költői reakcióként szokás szóba hozni a *Rohanunk a forradalomba* című alkotást. A címben és a lezárásban felbukkanó rohanás olyan térbeli perspektívát tár elénk, ahol a projekció nemcsak tervezett irányba halad, de az elközelgő eseménynek köszönhetően valamiféle nem programozott potencialításra is rányílik:

---

<sup>334</sup> Uo.

dc\_2033\_22

Eljött hát végre a pusztánkba  
Isten szent küldöttje: a Sátán.  
Szüzek voltunk a forradalmak  
Magas, piros, hős nászi-ágyán.  
De bőrünk alól kisüt lobogva  
Már vérünk, e bús, mindeddig lomha.  
Csönd van, mintha nem is rezzennénk  
S rohanunk a forradalomba.

A programvers egyfelől közvetíti a „véres csütörtök” történéseit, de épp ellentézés okán („Isten küldöttje: a Sátán”) válik paradoxzá e program: amit előidéz, annak emlékét nem a történésekből nyeri, hanem az előrevetített jövő felől. A forradalom nem azonos a tüntetéssel, egyfajta jelen nem lévő, de nem is múltbeli tapasztalatként sejlik elő, melynek így előidézői vannak ugyan, ám nem feltétlenül szubjektumként karakterizálódnak:

Néztek bármerre, sorsot láttok  
És isteni robbantó kedvet,  
Élettel-kináltak aggódnak  
S buta haldoklók lelkesednek:  
Nép készül az ó selejtes bűnre  
S mielőtt a régi mód letűnne,  
Már összefogva az új itt áll  
Glóriásan és fölkészülve.

A megszólítás többes szám első személye és az ágensek cselekményeik következményeként, valamint az eseményeket integráló képességeik alapján bukkannak fel. A forradalomhoz szükséges aktivitás (a régi leváltása az újjal) emiatt az ambivalens működésű sorshoz, nem pedig a megszólítottakhoz vagy a látókhöz, lelkesedőkhöz kötődik. A sors tevékeny eseményformálóként a jövő felől megérthető teljesítményekben érhető tetten, ám a gondviseléshez vagy az engelsi historizmusfelfogáshoz hasonlóan a történelemben feltételezett értelem lehetőségének előrehaladó beteljesüléséhez kapcsolódik vagy járul hozzá. Mivel nem szubjektív vagy kollektív ágensekhez csatlakozik az esemény átalakító funkciója, a folytonosság és a történelmi idő a forradalmat nem hirtelen kialakuló s mindent újjátételező

mozzanatban láttatja, hanem egy eleve fennálló sorozat egyik elemeként. Ezáltal válhat Tisza István is egyéni szándéka ellenére a forradalom alakítójává: „Minden a Sorsé, szeressétek, / Őt is, a vad, geszti bolondot, / A gyujtogató, csóvás embert, [...] Mert ő is az Idők kiküldöttje S gyujtogat, [...]”. A címben és a zárlatban színre vitt „rohanás” azonban az ágensek szintjén nem pusztán az elszenvedés lehetőségét mutatja fel. Az elközelgő forradalmi események az ő szintjükön nem láthatók, a 19. századból átörökített költőszerep az, amelyben a lírai én képes ezt az idő fölötti távlatot magyarázni. Ady költői alakja (más írásaiból és egyéb szerepvállalásaiból elvont módon) magának a forradalomnak az egyetlen és hiteles tanújaként jelenik meg: „egyedül ő látta világosan, hogy Magyarország megmentése érdekében a demokratikus forradalom elkerülhetetlen és szükségszerű. Egyedül ő látta és szerette a dolgozó népet, hogy igazán bízhatott benne, hogy a forradalomban nem látott »káoszt«, hanem megújodást, hogy nem félt a forradalomtól, hanem hitt benne, hívta és várta.”<sup>335</sup> Lukács ezt a sajátos helyzetet egyfelől Adynak a Petőfihez viszonyított magatartásában („a forradalomra hiába váró forradalmár”),<sup>336</sup> másfelől (ennek következményeképp) a lírai én szituálásában látja meg. Ha ezekhez hozzávesszük, hogy a forradalmi idő a fikatív, mindig eljövendő karakterében formálódik, akkor Ady nem a történések illetékes tanújaként, krónikásaként (ahogyan ezt pedig a versszerepekben inszenírozta), hanem a progresszió lehetőségének egyéni (s Lukácsot követve: egyedüli) figurájaként, a nyelvi lehetőségek megteremtette történeti tér alakjaként lép fel.

Az egyénített forradalom időperspektívájának paradox bonyolítása azonban legalább ennyire rávilágít a tér helyzetére is. A pusztá ellentézés helyett, melynek a költő monográfusa a háborús költemények tekintetében oly nagy szerepet tulajdonít, itt még jobbára a távolodás mozzanatai érhetők tetten, ami az egysíkú történelmi azonosításoknak való poétikai ellenállást mutatja fel: „egy összefüggő, végtelenbe futó pontsorozaton át egybenyílt a tér.”<sup>337</sup> Ha azonban a térbeli folytonosság ennek köszönhetően bomlik fel, s mindez alapvetően nyelvi-retorikai eljárások segítségével következik be, a folytonosságra fixált történeti idő sem lehet a „teljesség szintjén”<sup>338</sup> kivitelezett, múlt, jelen és jövő, ha nem is lesz töredezetté, mint ahogy azt Király 1914 után feltételezi, de fikatív módon válik kontinuussá. A hangzósság (vagy épp ennek hiánya) által megidézett téralakzatok olyan dinamizált távlatot vetítenek az olvasók elé, melyben egy múltbeli nyelvi aktus („átkunk”) által programozott jövőkép kisiklatása a cél:

<sup>335</sup> LUKÁCS György, *Ady, a magyar tragédia nagy énekese* (1939) = Uő., *Ady Endréről*, Magvető, Budapest, 1977, 30–31.

<sup>336</sup> Uő., 56.

<sup>337</sup> KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1982, 514.

<sup>338</sup> Uő., 515.



Hallgassátok az esték zümjét  
S friss sóhaját a reggeleknek:  
Budapestnek futós uccáin  
S falvak csöndjén dühök remegnek.  
Süpped a föld, ha súlyosat hágunk,  
Olyat látunk, amit sohse láttunk:  
Oldódik a nyári melegben  
Fagyos, keserves, magyar átkunk.

Az idő, mely alapvetően történeti, s mint ilyen értelemmel felruházott alakító tényező, Adynál az el nem várt várhatóság diszkontinuitásával is párosul. A „mintha nem is rezzennék / S rohanunk a forradalomba” passzív aktivitása épp annak a sajátos metafizikus hagyománynak a megrendülését jelenti be, mely a gondviselésre alapuló történelmi diszkurzusok alapjául szolgált. A program, mely utólag is visszairható az események sorába, itt lehetőségként lép fel, mely lehetőséget nem a bizonyosság, hanem a valóra nem igazán válóban konstituálódó lehetetlen határoz meg.<sup>339</sup>

Ady forradalminak nevezett alkotásai a Király által felrajzolt történelmi pozícióikat az irodalomtörténeti perspektívában épp e kettős játéktérben teszik értelmezhetővé. A monográfus másutt Ady egy másik, szintén e történelmi esemény kapcsán született versével állítja párhuzamba Babits *Május huszonharmadika Rákospalotán* című költeményét, e felhívásnak jelen dolgozat távlatában helyet kell biztosítani. A forradalmat a fiatalabb költőnél csak egyfajta hiány tapasztalatával („nincs hír, nincs újság, villanyosom elakadt”), s nem pedig programként látjuk megjeleníteni. A vers első felében az Adynál tapasztalható térbeliség (falu–város), a folytonosság (illetve annak hiánya: a sínek megteremtette kontinuitásban allegorizálódó téridő-kapcsolatok), illetve a hangzás és a csend egyaránt szóhoz jut, hogy azután történetbölcséleti keretbe illeszkedjenek a villamossínek metonimiájának köszönhetően:

Pest utcái között rohanó nép, puskalövések,  
rendőr, tört üvegek, népszava, forradalom.  
Én egyedül tehetetlenül itt számlálom a percet

---

<sup>339</sup> Vö. Derrida vonatkozásában: Erich ODE, *Das Ereignis des Widerstands. Jacques Derrida und „Die unbedingte Universität”*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006, 153–154.

nincs hír, nincs újság, villanyosom megakadt.  
 Néma falun lakom én, hol még az ebek sem ugatnak,  
 nem bögnék tehenek, még a malac se visít.  
 Nádas eresznek alatta topázzsemü tengericső csügg.  
 Hószinü fal, kék árny. Csend, csak a fecske csicserg.  
 Csak ha a villanyos átrohan itt (és mint a tehén bögg)  
 sejteni a város szörnyeteges közelét.  
 Ám most alszik a táj: egy döglött villanyos állong.  
 Ó bús villanyosom! bús ez a néma világ!  
 Bús e méla falún az üres sínekre merengni.  
 Ó jövevény sínek, vizstek-e még ma tovább?  
 Vizstek-e még ma odáig, ahol most csörren az ablak,  
 hol most csorran a vér, forran a forradalom?  
 hol zajgó tömegben most úr a néma Petőfi  
 s sarkra az Eszme kiáll isteni ríma gyanánt;  
 hol tán míg írom ezt, Magyarország nagy betegágyán  
 vér és kínok közt megszületett a Jövő.

Király István a kívülállás és a moralizáló költői attitűd távolságtartó magatartásával kapcsolatban marasztalja el Babits költeményét Adyéval szemben.<sup>340</sup> Rába György Babits védelmében Király megközelítésével száll vitába, s bár a *Rengj csak, föld* című költemény karakteresebb forradalmiságát nem vitatja, azt mégis az utópisztikus választás különutasaként mutatja be.<sup>341</sup> Ahogy a *Rohanunk a forradalomba* az események tanújaként szereplő költőt és a jövő programját éppen író lírai alanyt szembesítette, Babits versében a tanúság eleve elmarad, s ekképp a monográfus társadalmi utópiát hangoztató jövőkonceptiója sem a forradalom szcenárióját alkotó projektként, inkább a hagyományszerkezet követéseként tartható számon. A jövőre koncentrált időtávlat a (Rába által is felsorolt)<sup>342</sup> magyar költészeti tradícióból áll elő, melyből a forradalmiság recepciójának poétikai jegyei válnak hangsúlyossá, s ekképp, nem pedig valamiféle vulgáris történelemfelfogás következtében haladnak a jövő irányába. A szöviccként ható babitsi, esetenként (ál)figura etymologicák („forran a forradalom”, „Jövő, aki jössz”), az ezt előhívó és folytató homonim vagy paronim sorozatok („csörren az ablak [...]

<sup>340</sup> KIRÁLY István, *Két vers – kétfajta értelmiségi magatartás*, Tiszatáj 1971, 490–491.

<sup>341</sup> RÁBA, *I. m.*, 406–407.

<sup>342</sup> Kisfaludy, Vörösmarty, Petőfi: *Uo.*, 404., 406., 407.

csorran a vér”, „ríma” – „írom”) ezt a hagyományt kissé felfüggeszteni látszanak. Hatályon kívül kerül tehát a múlt, a jelen és a jövő egymásba játszását hangsúlyozó ítélet, hiszen a modernség programja itt már nem fiktív eseményeket, nem is előre felvázolt történeti struktúrákból elvont mozzanatokot, hanem „ezer örült eszme borától” megrészegetett, a múlt elmúlást áhító álmaként lelepleződő történeti vázlatot feltételez:

Ó te Jövő, aki jössz és senkise sejt, hogy itt vagy;  
jössz és senkise lát; jössz sűrű fátyol alatt,  
mit hoztál, idegen? mit, mit viszel el? van-e célod  
vagy boros emberként ingatod útaidat?  
Ah, boros is vagy már ezer örült eszme borától.  
Álmodsz s kóros vágy szennyezi álmod ízét!  
Álom vagy magad: a múlt álma, ki halni szeretne,  
s sír, hogy mindene fáj s nem lehet így betegen.  
Jöjjön az elhazugult életre halálos igazság,  
lesben az utcákon álljon a kósza halál:  
minden mindegy már! zúgjon fel a tengerek alja!  
hányódjon fel a geny! jöjjön a forradalom!  
Jöjjön a barbárság! jöjjön legalább az igazság,  
annyi hazugság és elmulatások után!  
Jöjjön a lázálom, mely minden bűnt kibeszél majd:  
egynek mondja: „Jogok gyáva barátja, remegj!”  
Másnak: „Ajkaidon kopott szó lett a szabadság!  
s szíved zsarnok volt, öklöd rossz kalapács.”  
Másnak: „Álnokul és önzőn fogtál kezet: íme  
véres lett a kezed: moshatod a kezedet!”  
Mindnek: „Félre vakult csökevény, s ti koholt ideálok!  
Nem játék a világ! Látni, teremteni kell.”

Bár Babits versének apropója ugyanaz a történelmi esemény, mint Adyénak, a cím paratextuális utalása direkt módon idézi meg azt a referenciális mezőt, melynek szingularitása és történeti kiterjedése is adottként tételezett. Az igazán jelentősként sosem elismert költemény képes ugyanakkor az olvasás során megképződő temporális viszonyokat is valamelyest programozni.

A fogadtatástörténet visszaigazoló mechanizmusa főképp arra reflektált e szöveg kapcsán, miképp teremt távolságot a költői szerepét hangsúlyozó lírai én és a tömeg (vagy épp annak aktuális hiánya), azaz hogyan képződik meg az a távlat, mely esemény és reflexió között feszül. Az időmértékes verselés nem csupán az antik gyászdalforma megidézését jelenti. Az ágostoni metrikus időmérésre történő utalásként színre viszi a versformában azt, ami esemény és történelem között temporálisan is történhet. Nem egyszerűen klasszikus forma és modern esemény feszültsége vagy épp ellenkezőleg, összemosása zajlik itt, hanem egyfajta versengés, mely a jövőre irányuló programot az épp tetten érhetetlen mozzanatok nyelvi stilizációjaként jelenti be, s ekképp nem a nyelvet megkerülő esemény színrevitelén munkálkodik, hanem a nyelv eseményteremtő képességét helyezi előtérbe. A magyar modernség sokszor vitatott vonásai közül épp az az inherens rögzíthetetlenség emelkedik ki, mely a programot nem annak előíró, hanem eleve bevégezhetetlen jellegében gondolja el. A forradalom mindent átalakító, de latens jelenségek során a későbbiekben mégiscsak visszakövetkeztetett jellege éppen ezért nem az avantgárd forradalminak tekintett aktív innovációs mezejében domborodott ki a magyar irodalomban, hanem a klasszikus modernség látszólagosan hagyományisméltló, ám azt előrevetítettségéből minduntalan kimozdító poétikai gesztusaiban.

Az ilyen modernségfelfogás épp azt kerüli el, hogy pusztán temporális jelenségként katrakterizálódjék, és teret ad az irodalmi meghatározásmódok többféleségének is. E tekintetben a hangulatlíra Németh G. Béla-féle elgondolása<sup>343</sup> a romantikában fontossá váló dichotómia egyik oldalaként lép fel s válik a modernség kontrasztív alkotóelemévé. A klasszikus modernség esztétista alapállása a romantika kétosztatú modelljével szemben a szó középpontba állításával, a műalkotás jelszerű karakterének felismerésével igyekszik maga mögött hagyni az én és a világ dichotómiájából fakadó ellentmondásokat. A hangulatlírával szembeállított gondolati vagy bölcséleti líra a hagyományos (és a felvilágosodás korában magyar nyelven is számottevő) tanítókölteményektől távolodni igyekvő romantikus alkotásokban formálódik, de afféle latenciaként, hiszen eléggé közkeletű vélekedés, hogy a magyar költészet 19. századi recepciójában a filozófiai kérdésirányok nem igazán élveztek kitüntetett szerepet. A múlt századi kánonalakítás „tulajdonképpen éppen a legfilozofikusabb mozzanatait szorította háttérbe a magyar romantikának”, amelyhez azután „a születő szépirodalom is sokban alkalmazkodott”, azaz „a 19. század második felében születő líra sok

---

<sup>343</sup> NÉMETH G. Béla, *A személyiség mint érték a századvég magyar lírájában* = Uő, *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 138.

nagyon gyenge és jellegtelen eredménye”.<sup>344</sup> A fogalmat elvető természetes bölcselkedés, mely filozófiai képzés nélkül állítja be magát zseniálisként, Hegel számára se hús, se hal zagyvaságnak minősítve válik sem költészeti, sem pedig filozófiai képződménnyé,<sup>345</sup> így a gondolati költészet fogalmának hálózatát efelől szemlélve legalább annyira szövevényesnek találhatjuk, mint amennyire ismert és magyarázó érvényűnek az irodalomról való gondolkodás összefüggéseiben. A gondolati költészet mivel egyszerre kölcsönöz fogalmakat (vagy inkább fogalmi kliséket) a filozófiától és marad meg poétikus közegében, ráirányítja a figyelmet azokra a lírai jegyekre, amelyeket e megnevezés segítségével éppenséggel elfedünk. A költői művek kategorizálásakor ugyanis olyan tematikus összefüggésrendszert idézünk meg, melynek a műnemi és műfaji felosztás szubjektumra koncentráló elvei alapján kell választ találnia a szövegben megjelenő „bölcseleti tartalmak” külsődlegességének és objektivitásának kérdéseire. Ha pedig a klasszikus modernséget ezt szem előtt tartva soroljuk hátrébb a következő periódusokhoz képest, a hangzósságban rejtező élmény- és érzésmozzanat reflektálatlansága kerül előtérbe. A már megidézett Hegel a kifejezés szubjektív különösségére vetíti rá a reflexív igényt meghatározó általánosságot: „Az érzés és a kifejezés közvetlensége ugyanis megszűnik itt, s a reflexió közvetítésévé és sokoldalúan körültekintő, a szemlélet és a szívbeli tapasztalat egyedi vonásait általános szempontok alá foglaló szemlélődéssé emelkedik; ismeretnek, tudományosságnak, műveltségnek általában szabad itt érvényesülnie, s ha mindezekben a vonatkozásokban uralkodó és szembeszökő marad is a szubjektivitás, amely az általánost és különöst magában összekapcsolja és közvetíti, mégis az az álláspont, amelyre helyezkedik, általánosabb és tágabb körű, mint a tulajdonképpeni dalban.”<sup>346</sup> A romantika kori költészet és filozófia Hegel gondolatmenetét is meghatározó hatásának következménye, hogy egyéni és általános kapcsolatát egyfelől az individuum helyzetének afirmációjában jelöli ki,<sup>347</sup> másfelől pedig a műalkotás kifejezőerejével és episztemologikus képességével hozza összefüggésbe, ahol a megnyilatkozó (és létrehozó) szubjektum egyben a nyelv immateriális és univerzalizáló tulajdonságának köszönhetően jut el a megismeréshez.

<sup>344</sup> MARGÓCSY István, *Hogyan alakult ki a magyar irodalom filozófiátlanságának tézise? = Kolligátum. Tanulmányok a hetvenéves Bíró Ferenc tiszteletére*, szerk. DEVESCOVI Balázs – SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, Ráció, Budapest, 2007, 269.

<sup>345</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 46.

<sup>346</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Eszttétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 352.

<sup>347</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéseire* = Uő, *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 137–138.

Az élmény- és hangulatlírával szembehelyezett gondolati költészet a hegeli intenciónak megfelelően hasonló keretek között és hasonló eszközökkel, de műfajársaitól eltérő céllal és indokokkal lépteti színre a közlés eme magasabb rendű formációját, a költemény kommunikatív transzparenciája azonban továbbra is közös elemként tételeződik az ellentétpárban. A gondolati líra fogalma ráadásul értékvonzattal is gazdagodik (a hegeli fokozatosságnak is megfelelően), hiszen a pusztá énkifejezéssel (vagyis monologikussággal) azonosított megszólalásmód érzelmi konnotációival szemben itt az értelmi megismerés lehetőségével kell számolnunk. A közlés transzparenciája alapján a klasszikus modernség is ebben a hagyományban osztozik:

A magyar modernség egyik fő poétikai sajátossága, hogy versnyelvét a tízes-húszas években is az esztétizmusnak az a hangsúlyosan poetizált, pittoreszk-hangulati beszédszerűsége uralja, amely mind szecessziós, mind impresszionista irányát nézve közös szemléleti alapokra megy vissza. Az individuum integritását olyan értelmezésben tartja fenn, amely én és világ elvi elválasztottságából vezeti le a világérezkelés tapasztalatát, s a költői szó hordozta különleges nyelvi szubsztanciák kiaknázásával végzi el a szubjektum–objektum viszony esztétikai reflexióját.<sup>348</sup>

Hangzás és képesség nyelvi attribúciói azonban nemcsak deficitként mutathatják fel a hangulatiság fogalmában feloldott jelenségeket. A dekadenciában és az esztétizmusban megragadható negáció az autonóm művészet és az egyéni tudat elkülönítése céljából igyekszik leválasztani magát a külsődlegesnek és hiányosnak érzékelt világról, de eközben – bár fennen hirdeti a megérzékítés kizárólagos művészi eszközeit – mégsem a (passzív melléköngével kísért) kiegészítést, inkább egy új hermeneutikai viszonyulás kialakulását figyelhetjük itt meg. A pozitívizmussal szembenállás a romantikának éppen az imaginációcentrikusságát igyekszik lebontani, miközben persze továbbra sem képes a képzelőerő teremtő képességéről lemondani (legfeljebb átalakítani, átnevezni), ennél fogva a létrehozandó esztétikai terep mint olyan diszkurzív mező jön létre, amely az origóként értett szépség közvetlen megtapasztalását eleve (retorikailag, poétikailag, logikailag, verstanilag stb.) strukturált rendként viszi színre.

Az sem kevésbé beszédes, hogy a zeneiség a képzőművészeti analógiák mellé zárkózik fel, ahol a hang és a hangulat vonatkozási rendszeréhez csatlakozik. A klasszikus modernség definíciói kapcsán pedig épp az impresszionizmus és a szecesszió kölcsönzött kategóriái

---

<sup>348</sup> KULCSÁR SZABÓ, *A kettévált modernség nyomában*, 33.

bukkannak fel, melyek a vizuális dimenzió közvetlen tapasztalatiságát kapcsolják a nyelvi műveletek alapján megítélt fogalomkörökhöz. Nem ismeretlen ez a korszak reflexióit tekintve sem: líra és a piktúra alakulástörténetét Babits is egymást magyarázókként taglalja 1910-es fogarasi szabadlíceumi előadásában.<sup>349</sup> A valóságtól és a tapasztalat tárgyaitól a szubjektív nézőpont felé tett lépés a modern művészet átfogó sajátosságává lesz. A költészet esetében persze a szavak és (újabb közegként) a zeneiség és hanghatások, a képzőművészet esetében pedig a szín és a vonal képezhetik az alapját ennek a szubjektívizálásnak. A közös mozzanat azonban nem a különböző médiumokhoz kötött művészi formák anyagában, hanem az anyaghasználat mikéntjében rejlik: a hangulat, mely a századforduló egyik legkedveltebb egyszersmind legkevésbé magyarázott fogalma, felelős azért, hogy az egyéni látásmód érvényre juthasson.

A hangulatot érvényre juttató médiumok szerepe lesz azonban az, ami magyarázó jelleggel tárja fel a szó izolációjának, és ezen keresztül a magyar klasszikus modernségnek a pozitívitasát. Ha nem csupán a romantika következményeként vagy a későmodernség előzményeként tekintünk a szakaszra, akkor eloldjuk attól a perspektívától, mely minduntalan valaminek a hiányaként teszi hozzáférhetővé. A képként vagy hangként felfogott retorikai-poétikai mozzanatok nemcsak analógiásan, de ellenhatásként is értelmezhetők: az esztétizmusban a hangulat és a szó előtérbe állása valóban monolitikus, de nem feltétlenül abszolút. Monolitikusságában azonban nem a nyelv és individuum megbonthatatlanságát vallja. A magyar klasszikus modern költészet épp azáltal mozgósítja a hangulatiság és a(z) impresszionizmus jelölőjével előtérbe lépő vizuális karakterű festőiség fogalomköreit, hogy a bölcséleti-reflexív dikcióval mint kinyilatkoztató retorikával szemben válik bizalmatlanná, és még az olyan esetekben is, mint például Babits *Esti kérdése*, sem annyira a fogalmi-absztrakt háttérmagyarázat, inkább a poétikai teljesítmény által válik hatásossá a nyelvi létesítés ereje. A vers utolsó harmadában felsorakozó kérdések ugyan bölcséleti jellegűek, de visszautalásaik miatt nem fogalmi, hanem retorikai-poétikai asszociációkat mozgósítanak:

mégis csak arra fogsz gondolni árván:  
minek a selymes víz, a tarka márvány?  
minek az est, e szárnyas takaró?  
miért a dombok és miért a lombok  
s a tenger, melybe nem vet magvető?

<sup>349</sup> BABITS Mihály, *Modern impresszionisták = Uő., Esszék, tanulmányok*, I., 181–199.

minek az árok, minek az apályok  
 s a felhők, e bús Danaida-lányok  
 s a nap, ez égő szizifuszi kő?  
 miért az emlékek, miért a multak?  
 miért a lámpák és miért a holdak?  
 miért a végét nem lelő idő?

Az árok, lámpa, hold, domb, tenger, márvány stb. nem a korábbi említésekre hat vissza, de sorvégi és belső rímek, összecsengések, valamint ismétlések és fokozások nyomán jelenik meg a (mind grammatikailag, mind pedig fenomenalitásukban) leíró részek után. A szépség felemlítése képezi azt az átmenetet, amelyben a kijelentő és kérdő szakasz összekapcsolódik. A „vízi város” Velenceként nemcsak az opáltükör, de a márvány, az árok, a Riva és az „idegen város” lángos fényei ellenében lép elénk, s mint hely, meghatározott jegyeknek köszönhetően válik festői jellegében prezentálhatóvá. A bölcseletinek tetsző kérdések sora voltaképpen közhelyekről faggatóznak, ám a leírásnak köszönhető hangulatot a poétikai szerkezet adta lehetőségek erősítik fel. A vizualitást feltételező pittoreszk sajátosság mellett a tonalitással azonosított hangulatiság így akként nyeri el gondolati jelentőségét e versben, hogy közös eredőjükre, a nyelvi artikulációra hivatkoznak vissza, melynek létrejöttét nem egyszerű szemantikai, hanem retorikai és poétikai elemeknek köszönhetjük. Amennyiben tehát egy megközelítés teherbíró képességét épp az adja, mily sok vitát eredményezett a benne megfogalmazott felvetések sora, akkor a modernségnek mindenképp jelentős potenciált kell tulajdonítanunk. S bár az egyszerű jelölések korát éljük, a lezárhatatlan, mégis sokakat foglalkoztató periodizáció igazsága abban áll, hogyan képes újra és újra elvezetni a szövegekhez magukhoz, hogy aztán rendre másfelől mutasson rá ne csak azok lehetséges sokféleségére, hanem az azokat olvasók helyzetére is.

Az irodalomtörténeti sémák, illetve a programversek egyaránt a projektek előlegező sajátosságait hozzák játékba, mégsem az előzetes várakozások beteljesülését, inkább az újdonság ideológiájával szembemenő irodalmi alakítás esetleges szubverzív lehetőségeit mozgósítják. A forradalom ígétében megbúvó ígétetmozzanat Adynál be nem következő, Babitsnál pedig csupán kérdéses formában megtapasztalható jövőt produkál. A nyelv, mely mindkét esetben a jövőt tárja elénk, a modernség projektjeként vetíti fel és állítja elő saját programját, amelyben a kontinuitás diszkontinuitású változtatásának vágya bukkan fel, miközben a diszkontinuitásban rejlő folytonosság momentumai íródnak bele a jelen „esztétikai”



kategóriájába.<sup>350</sup> A modernséggel foglalkozók számára pedig mindez egyben figyelmeztetés is, hogy a modernség programjára koncentrálnó értelmezéseket nem az egyszerűen igenlő vagy tagadó attitűd igazolja, hanem hogy maguk az alkotások, melyek akár épp a történelem, idő és esemény kérdéseit hozzák szóba, kérdéseinkre olyképp adnak választ, hogy egyben figyelmeztetnek saját irodalomtörténeti projektjeink esendőségére is.

---

<sup>350</sup> Vö. Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988<sup>3</sup>, 72.

## Összegzés

Megközelítesemben a térbeli fordulat kultúratudományos aspektusainak kérdéseit vizsgáltam a modern magyar lírában. A fogalmazásból kitűnhet, hogy milyen gazdag és sokrétű az az irány, amely ezt a kérdésfelvetést jellemzi. A térbeliség fogalmainak, felfogásainak, megközelítéseinek és hatókörének ismertetése mellett az a dilemma is megfogalmazható, alkalmas-e egyáltalán a térrel foglalkozó hatalmas és szerteágazó szakirodalmi problémafelvetés arra, hogy a költészet megértéséhez segítsen hozzá. A válaszom abban rejlik, hogy amennyiben a szövegek világától nemhogy távolítana, de egyenesen új szempontokat is képes feltárni, akkor nagyon is érdemes követni a kultúratudományok ezen ágának útmutatásait. Ehhez pedig mind elméleti, mind módszertani síkon szükséges volt segítségül hívni a térbeli fordulatként elhíresült szakemberek főbb gondolatait, legyenek azok a humán tudományok különféle, egymással sokszor elméletileg versengő, eltérő érdeklődésű képviselői. Mindeközben nem mondtam le arról, hogy munkám alapvetően líratörténeti maradjon, és ne a metonimikus és mimetizáló lehetőségeket könnyebben működésbe hozó epikus szövegek elemzésére vállalkozzam. A térbeli, illetve topográfiai fordulat ismertetése során épp emiatt helyeztem előtérbe azokat a kísérleteket, amelyek irodalom (a líra retorikai tömörsége és nyelvi teljesítőképesége) és a térbeli problémákkal foglalkozó diszciplínák közös vagy közelíthető pontjaival foglalkoztak.

A *Bevezetés*ben kijelöltem azokat az irányokat és kérdéseket, amelyeket különböző szakágak fogalmaztak meg a térfogalom kapcsán. Elsődlegesen a szociológia mint új tudományág szempontjait vettem elő, hogy a korábbi, elsősorban történettudományi és filozófia számvetések mellett olyan szaktárgy érdeklődési irányát is figyelembe vegyem, mely tárgyát és vizsgálati módszereit tekintve is újszerűen viszonyul a témához. A hatvanas évek urbanisztika-elméleti boomja következtében előálló távlatok közül alaposabban a nagy hatást (persze csak pár évtizeddel később) kifejtő Michel Foucault *Eltérő terek* című írását tekintettem át, mely íráshoz az értekezés folyamán többször is szükséges volt visszatérnem, Inspiráló erejének köszönhetően az irodalmi térmegközelítések is rendre ehhez a szöveghez fordulnak segítségért, amikor a térkonceptiókat vázolják fel kutatásuk keretezéséhez. Az előadás megkerülhetetlen szerepe miatt kiinduló- és vitapontnak is alkalmas, hiszen nem szabad elfeledkezni arról, hogy az itt felajánlott heterotópiák képesek az általánosságban vett elkülönülés helyeként funkcionálni, vagyis minden olyan teret, mely szerkezetileg jellemezhető, efféle ellenálló helyként azonosítsák. Ez pedig túl általánossá és így használhatatlanná teszi a fogalmat.

Nem tagadhattam el azokat a problémákat sem, amelyek a tudományközi diszkrepanciákból fakadnak. A szociológia, a kognitív pszichológia, az urbanisztika és a bölcsélet is jobbra lehetőségeket kínál új szempontok bevezetéséhez az irodalmi vizsgálódások számára, de nem mindegyik járul hozzá az irodalom megértéséhez. A kapcsolódási pontok tekintetében így az elméleti térirodalomból azokat a darabokat vettem szemügyre, amelyek az újabb szempontok alapján történő megközelítéseket segíthették, illetve amelyek a magyar értelmezői hagyományban is felbukkantak. E választás nyomán vált szükségessé a lírai beszédmód és a tértapasztalat közötti kapcsolat határhelyzetként való újraértése, ami a történeti horizont kialakulásának és formálhatóságának tipológiájára mutatott újból rá. A monografikus teljesség igényének nem a minden egyes esetet és kérdést elővevő teljességet szem előtt tartva, hanem azáltal kívántam eleget tenni, hogy a 20. század eleji modern költészetünknek fontosabb mozzanatait a határtapasztalatok feltárta új összefüggések sokrétű irányából közelítettem meg. A térpoétika, vagyis a tér irodalmi alakításának mikéntje olyan klasszikus szempontok újragondolásának, módosításának eshetőségét veti fel, amelyre nem tudunk nem figyelni még akkor sem, ha divatnak vagy az irodalmi közléstől idegennek tételezzük azokat a teoretikus áttekintéseket, amelyek a térkonceptiókat az elmúlt másfél évszázadban a térbeli fordulat sikeréhez vezették.

A tematikus fejezetekben elsőre épp ezért a várostapasztalat kérdéseit vettem szemügyre. Az összehasonlító szempontok segítségével is megtámogatott elemzésekben a 20. század első felének olyan alkotásait szemrevételeztem, amelyek az urbánus tapasztalatot az idegenség, ismeretlenség és az irodalmi hagyomány felkínálta értelmezési keret viszonyában mutatták fel. A lírai alkotások poétikai megoldásai megteremtette városkép olyan tájformákat hozott létre a magyar modern költészetben, amely a háttérben maradó, kieső, zárt tereket (például Babitsnál a *lichthofot*) az urbánus kép kitüntetett helyeként elsődleges és másodlagos, valamit előtér és háttér helyszerkezetének aszimmetriáját emelte ki. Hely és szöveg előbb jelzett viszonyának tehát itt eminens példáit láthatjuk, az interpretáció során nemcsak az irodalomtörténeti váltások lehetséges kihatásaira, de a nyelvi formálódás ezzel összefüggő pontjaira is igyekeztem rámutatni. Ahogyan az előbbi igényéről, úgy a költői műalkotások nyelvi-poétikai teljesítőképességéről se kívántam lemondani a térpoétika antihermeneutikusnak, materiálisnak tételezett irányultságának érvényesítése érdekében. Ez a megoldás egyben a kultúratudományos gondolkodás kritikáját magában foglalja: az elemzések során figyelemmel vagyok az inspiratív lehetőségek iránt, de az irodalmi megértés

mozzanatának nyelvi megalapozottságát – annak évezredes hatóköre és változatossága miatt – továbbra is fenntartom és alapvetőnek tekintem.

Szintén ismerős kategória, talán a városénál is ismertebb a tájköltészet gyakorlata. Ennek térpoétikai jellegzetességeire koncentráltam a következő fejezetben, a modern líra mediális feltételezettsége mellett a létesítő tér és a jelentéssel bíró helyek konfigurációit tekintettem át. A hatalmas korpuszból olyan jellegzetes alkotásokat szemeltem ki, amelyek amellet, hogy kanonikus részei irodalomértésünknek, épp poétikai formálódásukra nem irányult túl nagy figyelem. Elemzéseim ebben az összefüggésben indokoltak, Juhász Gyula híres verse, a *Magyar táj, magyar ecsettel* például úgy vált az alföldi táj egyik reprezentatív alkotásává, hogy a benne működő mediális és nyelvi feltételek egymásnak feszülve szegülnek szembe a hely puszta reprezentációjának sematikus képeivel. Ezt követően a falu poétikájának sajátos viszonyát helyeztem előtérbe: Gárdonyi Géza, akinek költészete háttérbe szorul epikájához képest, és Térey János, kinél pedig a meglepő módon felbukkanó vidék és (termő)föld relációit értelmeztem, összekapcsolódnak az áttekítés logikai topográfiájában. Értekezésem munkamódszere tehát nem a linearitás elvét követi: időben a legkorábbi és legkésőbbi alkotó kerül egymás mellé, a modernség és a modernség utáni poétikai lehetőségek különbségének, de egyben egymásra vetülésének termékeny távlatát adva ezzel.

A fenomenológiai térkonceptió ismeretében a testek mint a tér alkotókomponensei adják a következő fejezet elméleti alapját. Amennyiben a testeknek tárgyszerűségükben és élő mozgásukban létesítő funkciói vannak, azoknak a gyakorta korporális témákkal és retorikával élő szövegekben is nyoma kell legyen. A test láthatósága és tapasztalhatósága a mediális feltételezettség mellett térbelileg is megalapozott, ami tér és médium kölcsönviszonyára is rávilágít. Az esztétista testfelfogás úgy nyújt alapot a modernség első hulláma költői teljesítményeinek, hogy felmutatja azok megkerülhetetlen, még sokszor az esztétista inszcenírozásnak is ellenálló, az alól folytonosan kisikló képességét. Ez eredményezi többek között a test erotikus reprezentációjának illuzórikusságát: a (női) alak nem puszta forma, melyet a képzőművészet és az irodalom (legalábbis a kora 20. századig) vizuálisan meg- vagy utánalkot, hanem olyan entitás, mely jel- és anyagszerűsége miatt szab határt az egyszerű érzéki tapasztalatokon keresztül hozzáférésnek – miközben maga a testi érzetek sokféleségét nyújtja. Szabó Lőrinc esetében a térstrukturálás, illetve a tér struktúráként való többszöri megragadása mellett így kap szerepet a test tárgyiként és szerkezetiként felvonultatott koncepciója is, minek következtében a térkonfiguráció és a testfelépítés, valamint az ezekhez kötődő relációk költészettörténetileg is érzékelhető változáshoz vezettek. A későmodernség jelentős alkotóinál

tapasztalható hallgatásalakzatok is emiatt csatlakoztathatók be a térpoétikai gondolkodásba, hiszen a közöttiség Nemes Nagy Ágnesnél vagy a némaság Tandori Dezsőnél a sokat tárgyalt, de épp a lokáció és hangzás, valamint ezek kettős artikulációs feltételezettsége alapján jobbra csak egyoldalúan szóba hozott dilemmák közé tartoztak. Ezek szemügyrevétele a térbeliség szempontjából is indokolt és hasznos vállalkozásnak bizonyult.

Mivel Foucault-nál és Bahtyinnál is a tér az idő viszonylatában volt csak értelmezhető, a térnek az irodalom számára kihagyhatatlanul fontos temporalitás ideidézését sem tudtam nélkülözni. Az irodalomtörténeti kategóriák (főképp az itt is jelölőszerreppel rendelkező modernség) térbeli mozzanatok általi felépítettségét tekintettem át a következő fejezetben. Az esemény, forradalom és szinguláris időpillanat kérdései olyan problémák, amelyek úgy hatják át a historikus beszédet, hogy közben nem is vesszük észre, mennyiben maradunk foglyai egy térbelileg előfeltételezett fogalmi hálózatnak. A térbeli emlékezetet, illetve az emlékezés térbeli konfigurációit helyeztem e fejezet középpontjába, és több irányból, az irodalmi memória és az irodalom historikusságának megalkotottsága felől is közelítettem hozzájuk. Az emlékhelyek ideiglenességét és a tartalmazó terek (enteriőrök) kapcsolatát az időhöz és annak múlásához vagy felidézéséhez egyaránt tárgyaltam az alfejezetekben. A speciális helyek, melyek nem mindig helyként funkcionálnak, az időt ragadják meg, és úgy szervezik annak működését, hogy térbeli megalapozottságuk a médiumok létmódjához hasonlóan háttérben marad.

A metafizika olyan szemléletmódokat hoz felszínre, amelyek ellentétesek a térbeliség felkínálta aspektusokkal. Épp emiatt lehet a metafizikusként (vagy épp misztikusként) számon tartott alkotókat ebből a szerepből kimozdítani azzal, hogy a verseikben létesülő térszerkezetekre összpontosítva felmutatjuk, miben is áll alkotásaik térontológiai érintettsége. Weöresnél ezt több, Pilinszkynél egyetlen vers alapján jártam körül, lévén Weöres verseiben alapvetően a tájfigurációk változását, Pilinszkynél pedig a későmodern tapasztalat meghatározta strukturális térkonstitúciók alapvető materiális megalapozottságát kellett számításba venni. Előbbinél a medialitás, utóbbinál a közvetlenség viszonylatait helyeztem előtérbe. Végezetül olyan ontológiai hierarchia felülvizsgálatára tettem kísérletet, mely az életről való gondolkodás poétikai megoldásait tekintette át a populáris zene irodalmilag kötött, de a lírai kifejezést újragondoló és -teremtő képességétől a modern költészet állat–ember–angyal tradicionális szintézisének revíziójáig. A létezők rendjének metafizikailag szabályozott determinációját Rilke és Nemes Nagy azzal bontja le, hogy a „szent rend” térbelileg kódolt konstrukciójából az ember kikerült központi helyéről.

Az utolsó fejezetben egy általam már korábban is tárgyalt kérdés, a vasút térbeli határolóképességének szenteltem figyelmet, ezúttal Kosztolányi Dezső és a klasszikus modernség poétikai lehetőségei irányából. A 19. századi formákhoz képest itt a vasútra helyeződik a hangsúly, és már nem a vonat tárgyként kezelt dologsága, hanem az a konstrukció válik a költői figyelem tárgyává, amely a közlekedési eszközzel egyéb módon kapcsolatos: az általa eredményezett változás, a meghatározott vonalhálózat és a mindennapok környezetéhez tartozó fiziológiai átalakulás (például a haláltapasztalat esetében). A teret alakító ipari konstrukció lírai megjelenése már nem reprezentáció, hanem olyan anyagi lehetőség, melyen keresztül helyek nyílnak meg, illetve a tér észlelésének feltételei változnak meg. Végezetül ismét az időtapasztalatot, mégpedig annak forradalmi, előre nem tervezhető tulajdonságait vettem újra elő, de azokban a költeményekben, amelyek Babitsnál szintén a nagyvároshoz kapcsolódnak, az idő forradalmi hirtelensége a városi terekhez hozzárendelt poétikai megoldásokból építkezik.

Célom tehát az volt, hogy bemutassam, mennyiben érvényesíthetők a különféle térkonceptiók a líraolvasás során. Ehhez a térfogalommal kapcsolatos nézetek többszintű feltárását kellett elvégezni, amely jobbra széttagolt formában jellemezte a magyar irodalmi érdeklődést. Az eddigi megközelítések (tanulmányok, disszertációk, kritikák) jobbra egy-egy részre, alkotásra, témára, alkotóra, életműre koncentrálnak, válogattak az aktuálisan alkalmazható elméleti megoldások közül, és bár az erre irányuló reflexió is kétségtelenül jelen van egyik-másik írásban, az esetlegesen rejtve maradó ellentmondások, inkompatibilis elméleti irányok szétfeszíthetők és leronthatók az eredményeket, amelyeket az új interpretációk megcéloltak. Azt a megoldást választva, hogy listászerű áttekintés helyett koncepcionális és funkcionális értelmezésekre futtatom ki a teoretikus felvetéseket, tehát sosem rájuk vetítve, hanem mintegy próbára téve a térszemléleti megközelítéseket, voltaképp a westphali plauzibilis világ elgondolásának szimpatikus ajánlatát követtem. Térelmélet (többféle irányból), líratörténet és műértelmezés hármasa adta azt a keretet, amelyet végig szem előtt tartottam, hogy a modern magyar líra alakulását újabb értésmódokkal, kitekintésekkel, újraértelmezésekkel gazdagíthassam.

## Bibliográfia

- ABLONCZY Balázs, *Keletre, Magyar! A magyar turanizmus története*, Jaffa, Budapest, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio, *Infancy and History*, ford. Liz HERON, Verso, London, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio, *The Open. Man and Animal*, ford. Kevin ATTELL, Stanford UP, Stanford, 2004.
- ALFÖLDY Jenő, *Versek és elemzések*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1995, 73–78.
- AL-JOULAN, Nayef, *Contending Heterotopic Artistic Space and Spatial/Stretched Time in T. S. Eliot's „The Love Song of J. Alfred Prufrock”*, *Miscelánea. A Journal of English and American Studies* (42) 2010/1., 13–32.
- ALMASALMEH, Bassel. *Transcending Boundaries. Modern Poetic Responses to the City*, University of Leicester, 2007.
- ANGYALOSI Gergely, *Egy egzisztencialista (?) akcióregény (?)*, *Alföld* 2004/5., 69–74.
- ANGYALOSI Gergely, *Pilinszky alternatív terei*, *Híd* 2017/6., 22–28.
- ANTOSH, Ruth B., *Reality and Illusion in the Novels of J.-K. Huysmans*, Rodopi, Amsterdam, 1986.
- APÁTI Lajos, *Juhász Gyula: Magyar táj magyar ecsettel*, *Magyartanítás* 2004/2., 15–18.
- ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 1999. AUGÉ, Marc, *Nem-helyek. Bevezetés a szürmodernitás filozófiájába*, ford. GÁBER Ágoston, Műcsarnok, Budapest, 2012.
- BABITS Mihály *Levelei 1890–1906*, s. a. r. ZSOLDOS Sándor, *Historia Litteraria Alapítvány – Korona*, Budapest, 1998.
- BABITS Mihály, *Modern impresszionisták = Uő., Esszék, tanulmányok*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 181–199.
- BABITS Mihály, *Szagokról, illatokról = Uő., Esszék, tanulmányok*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 42–57.
- BACHMANN-MEDICK, Doris, *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2007.
- BAHTYIN, Mihail, *A tér és az idő a regényben = Uő., A szó esztétikája*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Gondolat, Budapest, 1976, 257–302.
- BALAJTHY Ágnes, *„Agyában Pest. A Blaha Lujza tér.” Budapest-olvasatok Térey János Protokoll című művében = Otthonos idegenség*, szerk. FODOR Péter – LAPIS József, Alföld, Debrecen, 2012, 62–76.

- BALOGH Gergő, *Élni annyi, mint ellenállni* = „Örök véget és örök kezdetet”. *Tanulmányok Szabó Lőrincről.* szerk. KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – L. VARGA Péter – PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae, Budapest, 2019, 163–182.
- BÁNYAI János, *Tandori Dezső (zen-es) jelversei*, Híd 1970/2., melléklet
- BARANYAI Zsolt, „Plen air népiesség”. *Gárdonyi Géza: A kék pille*, ItK 2010, 237–247.
- BARTAL Mária, *Mítosztöredékek újraírása Weöres Sándor Medeia című költeményében*, It 2009/2., 200–242.
- BARTHES, Roland, *Semiology and Urbanism* = Uő., *The Semiotic Challenge*, ford. Richard HOWARD, Hill and Wang, New York, 1988, 191–201.
- BATA Imre, *Jegyzet a modernségről* = Uő., *Ívelő pályák*, Szépirodalmi, Budapest, 1964, 28–40.
- BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető Budapest, 1979.
- BAUMAN, Sygmunt, *Modernity and Ambivalence*, Theory, Culture & Society, 1990/2., 143–169.
- BAZSÁNYI Sándor, *A sulykolt hamis eredete*, Jelenkor 2001/2., 223–227.
- BEDECS László, *A hiány metaforái*, Jelenkor 2005/5., 494–503.
- BELTING, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk*, Beck, München, 1998.
- BELTING, Hans, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003.
- BENGI László, *Krónikás és filológus*, Alföld 1998/7., 97–106.
- BENGI László, *Saját jelek és idegen szavak. Esti Kornél úti kalandjairól* = Uő., *Az elbeszél halál*, Ráció, Budapest, 2012, 42–90.
- BENJAMIN, Walter, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 819–932.
- BENJAMIN, Walter, *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Budapest, Magyar Helikon, 1980, 959–975.
- BENJAMIN, Walter, *Párizs, a XIX. század fővárosa*, ford. SZÉLL Jenő = Uő., *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969, 75–93.
- BENN, Gottfried, *Líraproblémák*, ford., KURDI Imre, Holmi 1991/8., 951–970.
- BERGER Viktor, *Georg Simmel térelmélete(i)*, Szociológiai Szemle (26) 2016/2., 4–28.
- BERKI Márton, *A térbeliség trialektikája*, Tér és Társadalom (29) 2015/2., 3–18.
- BLOOM, Harold, *Walter Pater. The Intoxication of Belatedness*, Yale French Studies (50) 1974, 163–189.



- BLUMENBERG, Hans, *A korszakfogalom korszakai*, ford. TÖRÖK Ervin, Helikon 2003/3., 303–323.
- BLUMENBERG, Hans, *Das Lachen der Trakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.
- BODOR Béla, *A valóságos fikció*, Holmi 1995/12., 1780–1785.
- BOHRER, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988<sup>3</sup>.
- BÓKA László, *Modernség, modernizmus, kritika = Uő., Arcképvázlatok és tanulmányok*, Akadémiai, Budapest, 1962, 481–487.
- BORBÉLY Szilárd, *A Debrecenként szervezett tér Térey János verseiben = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, LAPIS József – SEBESTYÉN Attila, L'Harmattan, Budapest, 2009, 317–326.
- BORI Imre, *A modern magyar irodalom irányzatai, I.*, Forum, Újvidék, 1985.
- BORI Imre, *A szürrealizmus ideje*, Forum, Újvidék, 1970. KENYERES Zoltán, *Tündérsíp*, Szépirodalmi, Budapest, 1983.
- BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Forum, Újvidék, 1986.
- BORSCHIED, Peter, *Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung*, Campus, Frankfurt am Main – New York, 2004.
- BOURDIEU, Pierre, *Társadalmi tér és szimbolikus tér = Uő., A gyakorlati észjárás*, ford. BERKOVITS Balázs, Napvilág, Budapest, 2002., 11–29.
- BRADBURY, Malcolm – MCFARLANE, James, *The Name and Nature of Modernism = Modernism 1890–1930*, szerk. Malcolm BRADBURY – James MCFARLANE, Penguin, London, 1991,
- BRADBURY, Malcolm, *The Cities of Modernism = Modernism 1890–1930*, szerk. Malcom BRADBURY – James MCFARLANE, Penguin, London, 1991, 19–55.
- BREMEN, Brian A., *William Carlos Williams and the Diagnostics of Culture*, Oxford UP, New York – Oxford, 1993.
- BRIDGE, Gary – WATSON, Sophie, *City Imaginaries = A Companion to the City*, szerk. Gary BRIDGE – Sophie WATSON, Blackwell, Oxford, 2000,
- BÜHLER, Benjamin, *Lebende Körper*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004.
- CALARCO, Matthew, *Zoographies*, Columbia UP, New York, 2008.
- CALINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke UP, 1987.
- CERTEAU, Michel de, *A cselekvés művészete*, ford. SAJÓ Sándor és mások, Kijárat, Budapest, 2010.

- COLLEY, Ann C., *Mapping in and out of the Borders of Time*, Victorian Literature and Culture 1991/19., 107–121.
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, Paris, PU de la Sorbonne, 2003.
- CONARROE, Joel, *William Carlos Williams' Paterson. Language and Landscape*, Philadelphia, Pennsylvania UP, 1970.
- CRARY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception*, MIT, Cambridge, 2001.
- DE MAN, Paul, *A romantikus kép intencionális szerkezete = Uő., Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 118–137.
- DE MAN, Paul, *Bevezetés*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 407–430.
- DE MAN, Paul, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség = Uő., Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 73–97.
- DELEUZE, Gilles, *Plato and the Simulacrum*, ford. Rosalind KRAUSS, October (27) 1983, 45–56.
- DERRIDA, Jacques, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, ford. Susanne LÜDEMANN, Merve, Berlin, 2003.
- DERRIDA, Jacques, *The Animal That Therefore I Am*, ford. David WILLS, Fordham UP, New York, 2008.
- DIX, Andreas, „Cultural Turn” und „Spatial Turn”, *Geographische Zeitschrift* (93) 2005/1., 2–4.
- DOBOSS Gyula, *A Tandori-művek formáló erejéről*, *Alföld* 2004/5., 51–56.
- DOBOSS Gyula, *Tandori Dezső: Töredék Hamletnek = Magyar irodalmi művek 1956–2016*, szerk. FALUSI Márton – PÉCSI Györgyi, MMA, Budapest, 2021, 123–125.
- DONALD, James, *The Immaterial City = A Companion to the City*, szerk. Gary BRIDGE – Sophie WATSON, Blackwell, Oxford, 2000, 46–54.
- DÖRING Jörg – THIELMANN, Tristan, *Was lesen wir im Raum? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographe = Spatial Turn. Raumparadigma das Kultur- und in den Sozialwissenschaften*, szerk. Jörg DÖRING – Tristan THIELMANN, Transcript, Bielefeld, 2008, 7–45.
- DURKHEIM, Émile, *A társadalmi munkamegosztásról*, ford. CSÁKÓ Mihály, Osiris, Budapest, 2001.

- DÜNNE, Jörg, *Soziale Räume. Einleitung = Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, szerk. Jörg DÜNNE – Stephan GÜNDEL, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2006, 289–303.
- E. NAGY Sándor, *A korszerű Gárdonyi-kép problémái*, ItK 1967, 140–150.
- EISEMANN György, „Piéta és laterna mágika”. *Jelenlét és képzelet Pilinszky János lírájában*, Tisztatáj 2013/4., 59–72.
- EISEMANN György, *A későromantikus magyar líra*, Ráció, Budapest, 2010.
- ERNST, Wolfgang, *Kittler-Time. Getting to Know Other Temporal Relationships with the Assistance of Technological Media*, ford. Yuk HUI – James BURTON = *Media After Kittler*, szerk. Eleni IKONIADOU – Scott WILSON, Rowman & Littlefield, London – New York, 2015, 51–66.
- FISHER, Philip, *City Matters: City Minds = Die unwirklichkeit der Städte*, szerk. Klaus R. SCHERPE, Rowohlt, Reinbek, 1988, 106–128.
- FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *A tudás archeológiája*, ford. PERCZEL István, Atlantisz, Budapest, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *A tudományok archeológiájáról*, ford. SUTYÁK Tibor = UŐ., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 169–200.
- FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = UŐ., *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147–156.
- FREEMAN, Nicholas, *Conceiving the City. London, Literature, and Art 1870–1914*, Oxford UP, Oxford, 2007.
- FÜZI Izabella, *Babits és a korai magyar mozi*, Apertura 2016 tél, <https://www.apertura.hu/2016/tel/fuzi-babits-es-a-korai-magyar-mozi/>
- GEIST, Peter, *Kurzbesichtigung eines Arsenal = Vom Umgang mit Lyrik der Moderne*, szerk. Hannelore PROSCHE, Volk und Wissen, Berlin, 1992, 7–28.
- GILBERT, Pamela K., *Sex and the Modern City = The Spatial Turn. Interdisciplinary Perspectives*, szerk. Barney WARF – Santa ARIAS, Routledge, London, 2009, 102–121.
- GOFFMAN, Erving, *Behavior in Public Places*, Glencoe, New York, 1963.
- GROSS, Kenneth, *The Dream of the Moving Statue*, Cornell UP, Ithaca, 1992.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *In 1926. Living on the Edge of Time*, Cambridge: Harvard UP, 1997.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Kockázatot vállalni („tudományossá” válás helyett)*, ford. VÁSÁRI Melinda, Prae 2013/3., 4–8.

- GYÁNI Gábor, *A történelmi esemény fogalma*, Magyar Tudomány 2011/11., 1324–1332.
- HABERMAS, Jürgen, *A modernség időtudata és önnön megbizonyosodási igénye*, ford. BLAU Júlia, *Létünk*, 1989/1, 76–92.
- HABERMAS, Jürgen, *A modernség: befejezhetetlen program*, ford. FELKAI Gábor, in *Válogatott tanulmányok*, Budapest, Atlantisz, 1994, 259–282.
- HALL, Edward T., *The Hidden Dimension*, Doubleday, Garden City, 1966.
- HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitás-tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*. Akadémiai, Budapest, 2003.
- HARMATH Artemisz, *Mnémoszüné és a Tér. Szövegszervező térkonceptiók Térey János költészetében, különös tekintettel az A. B. F. R. A. című ciklusra = Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, LAPIS József – SEBESTYÉN Attila, L'Harmattan, Budapest, 2009, 327–354.
- HÁRS György, *Magyar táj magyar ecsettel = 99 híres magyar vers*, Móra, Budapest, 1994, 294–298.
- Hartmut BÖHME, *Raum – Bewegung – Topographie = Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, szerk. Hartmut BÖHME, Metzler, Stuttgart–Weimar, 2005, IX–XXIII.
- HATVANY Lajos, *Ady a kortársak közt*, Genius, Budapest, 1927.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esztétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1980.
- HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989.
- HERMAND, Jost, *Das Bild des „großen Stadt“ im Expressionismus = Die unwirklichkeit der Städte*, szerk. Klaus R. SCHERPE, Rowohlt, Reinbek, 1988, 61–79.
- HERNÁDI Mária, *Angyalok a házban*, Tiszatáj 2013/4., diákmelléklet
- HERNÁDI Mária, *Az átlátszó sík II.*, Kortárs 2014/12., 32–38.
- HERSEY, George L., *Falling in Love with Statues*, Chicago UP, Chicago, 2009.
- HESS-LÜTTICH, Ernest, *Spatial Turn. On the Concept of Space in Cultural Geography and Literary Theory*, meta – carto – semiotics (5) 2012/1., 27–37.
- HILLIS MILLER, Joseph, *Topographies*, Stanford UP, Stanford, 1995.
- HILLIS MILLER, Joseph, *Versions of Pygmalion*, Harvard UP, Cambridge, 1990.
- HORVÁTH Györgyi, *Lendületből, odafenn*, Magyar Narancs 2013. október 17., 32–33.

- HORVÁTH János, *Ady s a legújabb magyar lyra*, Benkő Gyula, Budapest, 1910.
- HORVÁTH János, *Aranytól Adyig*, Pallas, Budapest, [1921].
- HORVÁTH János, *Babits Mihály*, *Studia Litteraria* 1967, 3–24.
- HORVÁTH Kornélia, *A megértés kérdései*, *Irodalmi Szemle* (60) 2017/12., 56–66.
- Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der moderne Lyrik*, Rowohlt, Hamburg, 1992.
- ISER, Wolfgang, *Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der Imagistischen Lyrik und in T. S. Eliot's Waste Land = Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, szerk. Wolfgang ISER, Fink, München, 1966, 361–393.
- J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Akadémiai, Budapest, 1965.
- JAKLE, John A., *Time, Space, and the Geographic Past*, *The American Historical Review* (76) 1971/4., 1084–1103.
- JAMESON, Fredric, *Singular Modernity*, Verso, New York, 2002.
- JÁSZBERÉNYI József, *Az arrogáns túlélő*, *Alföld* 1993/6., 104–108.
- JAUSS, Hans Robert, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 320–372.
- JAUSS, Hans Robert, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno = Uő., Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, 67–103.
- JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, California UP, Berkeley – Los Angeles, 1994.
- KABDEBÓ Lóránt, *Az Egy álmai = Vers és próza a modernség második hullámában*, Agumentum, Budapest, 1996, 73–117.
- KAES. Anton, *Metropolis (1927). City, Cinema, and Modernity = Weimar Cinema*, szerk. Noah Isenberg, Columbia UP, New York, 2009.
- KÁLMÁN C. György, *Tér-kép-töredékek. Térey János Varsó-kötete*, *Nappali ház* 1996/2., 122–125.
- KELEMEN Péter, *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1981.
- KELEVÉZ Ágnes, *Hegeso sírjától Beardsley önarcképeig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*, *Vigilia* 2008/2., 97–110.
- KELEVÉZ Ágnes, *„Lelkemben bakhánslárma tombol”. A fiatal Babits dionüszoszi és apollóni verseiről*, *Holmi* 2004, 590–603.

- KEMÉNY István, *Túlutazni Varsót*, Magyar Napló 1993/7., 40.
- KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai = Uő., Korok, pályák, művek*, 53–83.
- KENYERES Zoltán, *Ady Endre és akiknek nem kell = Uő., Megtörtént szövegek*, Akadémiai, Budapest, 2010, 19–21.
- KENYERES Zoltán, *Nyugat-legendák és az etikai esztétizmus = Uő., Korok, pályák, művek*, Akadémiai, Budapest, 2004, 84–88.
- KERN, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, New Haven – London, Harvard UP, 2003.
- KIRÁLY István, *Ady Endre*, I., Magvető, Budapest, 1972<sup>2</sup>.
- KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1982.
- KIRÁLY István, *Két vers – kétfajta értelmiségi magatartás*, Tiszatáj 1971, 483–493.
- KISPÉTER András, *Gárdonyi Géza*, Gondolat, Budapest, 1970.
- KISPÉTER András, *Juhász Gyula*, Művelt Nép, Budapest, 1956.
- KISS Ferenc, *A modern tájvers születése = Uő., Interferenciák*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 22–41.
- KITTLER, Friedrich, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, München, 1995.
- KITTLER, Friedrich, *The God of Ears = Uő., The Truth of the Technological World*, ford. Erik BUTLER, Stanford UP, Stanford, 2013, 45–56.
- KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfitől Adyig*, Gondolat, Budapest, 1980<sup>2</sup>.
- KOMLÓS Aladár, *Az új magyar lira*, Pantheon, Budapest, é. n.
- KOSSELLECK, Reinhart, *Elmúlt jövő*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003.
- KOSZTOLÁNYI Dezső *Levelezése*, I., 1901–1907, szerk. BUDA Attila, Kalligram, Budapest, 2013.
- KOSZTOLÁNYI Dezső, *Gárdonyi Géza versei*, Nyugat 1914/8., 572–574.
- KOVÁCS Béla Lóránt, „Körút csak az, mi rendszert alkot”, *Alföld* 2002/9. 97–100.
- KRÄMER, Sibylle, *Medium, Bote, Übertragung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Gyík egy napsütötte kövön” = „Örök véget és örök kezdetet”. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. szerk. KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – L. VARGA Péter – PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae, Budapest, 2019, 54–92.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A kettévált modernség nyomában = „de nem felelnek, úgy felelnek”*, szerk. KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius Tudományegyetem, Pécs, 1992, 21–52.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Budapest – Bécs – Berlin*, Holmi 2009/2., 136–151.

- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Kérügma és abúzió* = „Merre, hogyan?”. *Tanulmányok Pilinszky Jánosról*, szerk. Tasi József, PIM, 1997, 315–319.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern*, *Kortárs* 1990/1., 129–142.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéseire* = Uő, *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 134–174.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *A (túl)élő üzenete* = „Örök véget és örök kezdetet”. *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. szerk. KABDEBÓ Lóránt – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – L. VARGA Péter – PALKÓ Gábor, Petőfi Irodalmi Múzeum – Prae, Budapest, 2019, 114–137.
- KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, *Intertextuális háttér és a szöveghagyomány rétegződése az Apokrifben* = Uő., *Hagyomány és kontextus*, Universitas, Budapest, 1998, 83–102.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínhátjátéka agyadnak*, Ráció, Budapest, 2010.
- KUNZE, Peter C., *The Use of German Expressionism and American Exceptionalism* = *Tim Burton. Essays on the Films*, szerk. Johnson CHEU, McFarland & Company, Jefferson, 2015, 198–211.
- L. VARGA Péter, „Rohanó vas sorsba zárva” = *Líra, poétika, diskurzus*, szerk. LACKÓ Krisztina – TÁTRAI Szilárd, ELTE Eötvös Collegium, Budapest, 2021, 101–116.
- LACKFI János, *Új időknek új terei. A zárttér motívuma az első Nyugat-nemzedék korai lírájában*, *ItK* 2003/2–3., 182–204.
- LAKOFF, George – JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago UP, Chicago–London, 2003.
- LAMPING, Dieter, *Moderne Lyrik*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1991.
- LAPIS József – SEBESTYÉN Attila, „Titokteljes erőmező”. *Térey János költői nyelvének néhány sajátossága és a recepció főbb irányai* = *Erővonalak. Közelítések Térey Jánoshoz*, LAPIS József – SEBESTYÉN Attila, L’Harmattan, Budapest, 2009, 9–34.
- LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, ford. Donald NICHOLSON-SMITH, Blackwell, Oxford–Cambridge, 1991 [1974].
- LENGYEL Balázs, *Babits után*, Újhold 1946. július, 1–8.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Teljesség és Végtelen*, ford. TARNAY László, Pécs Jelenkor, 1999.
- LOTMAN, Jurij, *A művészi tér problémája*, ford. MERCZ Andrea = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, Pécs, 1994, 119–185.

- LOTMAN, Jurij, *Pétervár szimbolikája*, ford. SZABÓ Rita = *Kultúra, szöveg, narráció. Orosz elméletírók tanulmányai*, szerk. KOVÁCS Árpád – V. GILBERT Edit, Pécs, 1994, 186–210.
- LŐRINCZ Csongor, *Kérügma és literalitás* = Uő., *A líra medialitása*, Anonymus, Budapest, 2002, 207–253.
- LUKÁCS György, *Ady, a magyar tragédia nagy énekese (1939)* = Uő., *Ady Endréről*, Magvető, Budapest, 1977, 20–58.
- LUKÁCS György, *Új magyar líra (1909)* = Uő., *Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 247–263.
- LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, MIT, Cambridge, 1990<sup>12</sup>.
- MARGÓCSY István, *Arany János irodalmi képe*, Alföld 2017/6., 43–48.
- MARGÓCSY István, *Hogyan alakult ki a magyar irodalom filozófiátlanságának tézise? = Kolligátum. Tanulmányok a hetvenéves Bíró Ferenc tiszteletére*, szerk. DEVESCOVI Balázs – SZILÁGYI Márton – VADERNA Gábor, Ráció, Budapest, 2007, 265–272.
- MARGÓCSY István: *Az alanyi költőesete a kulisszákkal*, Nappali ház 1996/2., 118–121.
- MARQUARD, Odo, *A véletlen apológiája* = Uő., *Az egyetemes történelem és más mesék*, ford. MESTERHÁZI Miklós, Atlantisz, Budapest, 2001, 319–342.
- MÁRTONFFY Marcell, *Biblikus hagyomány és történelmi tapasztalat Pilinszky János esszéiben*, Gondolat, Budapest, 2019.
- MARX, Leo *The Machine in the Garden* = Uő., *The Pilot and the Passenger*, Oxford UP, New York – Oxford, 1988, 113–126.
- MAUSS, Marcel *A test technikái*, ford. SALY Noémi = Uő., *Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2000, 425–448.
- MCKEE, Adam R., *Paterson. Williams Carlos Williams's Image of the City*, William Carlos Williams Review (31) 2014/2., 141–158.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, ford. Colin SMITH, Routledge & Kegan Paul, London – New York, 2002.
- MÉTRAUX, Alexandre, *Lichtbesessenheit, Zur Archäologie der Wahrnehmung im urbanen Milieu = Die Großstadt als Text*, szerk. Manfred SMUDA, Fink, München, 1992, 13–36.
- MEZEI Gábor, *Írás és topográfia = Verskultúrák*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 510–523.
- MITCHELL, W. J. Thomas, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 368–379.



- MORETTI, Franco, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, Verso, London, 1998.
- NAGY Csilla, *Megvont határok*, Ráció, Budapest, 2014.
- NAGY Gabriella, *Az alattvalói birtok*, Alföld 1999/4., 104–108.
- NEALON, Jeffrey T., *Exteriority and Appropriation. Foucault, Derrida, and the Discipline of Literary Criticism*, *Cultural Critique* (21) 1992, 97–119.
- NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő = Uő., A magasság vágya*, Magvető, Budapest, 1992, 11–125.
- NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa = Uő., Szó és szótlanság*, Magvető, Budapest, 1989, 373–401.
- NEMES Z. Márió, *Birtokon belül, területen kívül*, *Debreceni Disputa* 2011/4., 63–65.
- NÉMETH G. Béla, *A személyiség mint érték a századvég magyar lírájában = Uő., Hosszmetszetek és keresztmetszetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 149–154.
- NÉMETH G. Béla, *Babits a másik, másképpen megújító = Uő., Kérdések és kétségek*, Balassi, Budapest, 1995, 76–85.
- NEWTON, William, *Batman and the Basilica*, 2014, <https://blogofthecourtier.com/2014/06/26/batman-and-the-basilica/>
- NIETZSCHE, Friedrich, *Kritische Studienausgabe*, I., DTV – Walter de Gruyter, München – Berlin – New York, 1999.
- NORA, Pierre, *Emlékezet és történelem között*, ford. HAAS Lídia és mások, Napvilág, Budapest, 2010. ODE, Erich, *Das Ereignis des Widerstands. Jacques Derrida und „Die unbedingte Universität“*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006.
- PATER, Walter Horatio, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Echo, Teddington, 2006.
- PÉTER László, *Gulácsy Lajosnak*, *Tiszatáj* 2003/4., diákmelléklet
- PIKE, Burton, *The City as Image = The City Reader*, szerk. Richard LEGATES – Frederic STOUT, Routledge, London – New York, 1997, 235–260.
- PLEȘU, Andrei, *Az angyalokról*, ford. SZÉKELY Melinda, Koinónia, Kolozsvár, 2006.
- PÓR Péter, *Szimbolista fordulat Ady költészetében*, *Valóság* 1974/12., 3–44.
- POUND, Ezra, *Visszatekintés*, ford. KAPPANYOS András, *Átjárások* (10) 1997, 87–94.
- RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981.
- RADNÓTI Sándor, *A szenvedő misztikus. Misztika és líra összefüggése*, Akadémiai, Budapest, 1981.

- REFF, Theodore, *Manet and the Paris of Haussmann and Baudelaire = Visions of the Modern City*, szerk. William SHARPE – Leonard WALLOCK, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1987, 135–167.
- S. VARGA Pál, *A nemzetfogalom fenomenológiai megközelítésének lehetséges hasznáról = Uő., Az újraszótt háló*, Ráció, Budapest, 2014, 15–27.
- SALZMANN-MITCHELL, Patricia B., *A Web of Phantasies*, Ohio State UP, Columbus, 2005.
- SCHEIN Gábor, *A csend poétikája Pilinszky János költészetében*, Jelenkor 1996/4., 356–367.
- SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995.
- SCHERPE, Klaus R., *Nonstop nach Nowhere City? = Die unwirklichkeit der Städte*, szerk. Klaus R. SCHERPE, Rowohlt, Reinbek, 1988, 129–152.
- SCHERPE, Klaus R., *Zur Einführung. Die Großstadt aktuell und historisch = Die unwirklichkeit der Städte*, szerk. Klaus R. SCHERPE, Rowohlt, Reinbek, 1988, 7–13.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Frankfurt am Main, Fischer, 2002.
- SCHLÖGL, Karl, *In Space We Read Time*, ford. Gerrit JACKSON, Brad Graduate Center, New York, 2016.
- SCHORSKE, Carl E., *The Idea of the City in European Thought. Voltaire to Spengler = The Historian and the City*, szerk. Oscar HANDLIN – John BURCHARD, MIT, Cambridge–London, 1963, 95–114.
- SCHÖPFLIN Aladár, *Ady Endre*, Nyugat, Budapest, 1934.
- SEBESTYÉN Attila, „Sírkert-forma város”. *Debrecen egy lehetséges költői szövete a Csokonai-filológia és a Térey-költészet megvilágításában = Szótér*, szerk. FODOR Péter – SZIRÁK Péter, Alföld, Debrecen, 2008, 7–17.
- SERRES, Michel, *Angels. A Modern Myth*, ford. Francis COWPER, Flammarion, Paris – New York, 1995.
- SHENGLI, Liu, *Merleau-Ponty's Phenomenology of Space*, The 3rd BESETO Conference of Philosophy, [https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/025\\_Liu\\_Shengli\\_3rd\\_BESETO.pdf](https://utcp.c.u-tokyo.ac.jp/events/pdf/025_Liu_Shengli_3rd_BESETO.pdf), 138.
- SIEGERT, Bernhard, *A térkép a terület*, ford. MEZEI Gábor, Prae 2016/1., 3–9.
- SÍK Sándor, *Gárdonyi, Ady, Prohászka, Pallas*, Budapest, 1928.
- SIMMEL, Georg, *A nagyváros és a szellemi élet*, ford. BERÉNYI Gábor = Uő., *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1973, 543–550.
- SIMMEL, Georg, *A táj filozófiája = Uő., Velence, Firenze, Róma*, ford. BERÉNYI Gábor, Atlantisz, Budapest, 1990, 99–110.

- SIPOS Balázs, <https://merce.hu/2020/05/24/a-terey-kft-avagy-az-utolso-nemzeti-kolto/>
- SIPOS Lajos, *Babits Mihály pályakezdése és A Holnap irodalmi mozgalma*, Kortárs 2009/3., 84–92.
- SMID Róbert, *A rakéta röppályája, a narráció íve*, Prae 2016/1., 27–46.
- SMID Róbert, *Harc a technikával*, Irodalmi Szemle 2017/12., 37–55.
- SMITH, David Nowell, *Sounding/Silence*, Fordham UP, New York, 2013.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies*, Verso, London, 1989
- SOJA, Edward W., *Thirdspace*, Blackwell, Cambridge–Oxford, 1999
- SOMLYÓ György, „Modernnek kell lenni mindenestül”, Magvető, Budapest, 1979.
- SÓTÉR István (főszerk.), *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, főszerk. Akadémiai, Budapest, 1965.
- SPALDING, Steven D. – FRASER, Benjamin (szerk.), *Trains, Literature, and Culture. Reading and Writing the Rails*, Lexington, Lanham, 2012.
- STEINER, Wendy, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relations between Modern Literature and Painting*, Chicago UP, Chicago, 1982.
- STEINWACHS, Burkhart, *Mit nyújthatnak az (irodalmi) korszakfogalmak?*, ford. MOLNÁR Péter, Helikon 2000/3., 324–333.
- STIERLE, Karlheinz, *Der Mythos von Paris*, DTV, München, 1998
- STOICHITA, Victor I., *The Pygmalion Effect*, Chicago UP, Chicago, 2008.
- SZÁVAI Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és karkai szöveg hagyományáról*, Akadémiai, Budapest, 2005.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban* = Uő., *Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998, 93–124.
- SZELI István, *Tájkép- és portrévázlatok Zenta honlapjára*, Forum, Újvidék, 2004.
- SZÉNÁSI Zoltán, „Egyenes labirintus”. *Pilinszky „evangéliumi esztétikája” és a katolikus irodalom hagyománya*, ItK 2009/6., 627–637.
- SZENTPÉTERI Márton, *Térpoétika. Irodalom és design a kulturális terek határán*, Helikon 2010/1–2., 5–19.
- SZERB Antal, *Vörösmarty-tanulmányok* = Uő., *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 1981, 365–447.
- SZILÁGYI Ákos, *Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében* = Uő., *Nem vagyok kritikus!*, Magvető, Budapest, 1984, 481–672.
- SZILÁGYI Márton, *Mi vagyok én?*, Kalligram, Budapest, 2017.

- TALLY, Robert T., *Spatiality*, Routledge, London – New York, 2013.
- TAMÁS Attila, *Weöres Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1978.
- TANDORI Dezső, *A lovak és az angyalok = Uő., Az erősebb lét közelében*, Gondolat, Budapest, 1981, 349–357.
- TANDORI Dezső, *Mi mondható róla, mondható róla (I.)*, Híd 1979/1., 79.
- TÉREY János, *A szegénységről máshogyan*, [https://www.szifonline.hu/kritika-essze/1302-A\\_szeg\\_nys\\_gr\\_l\\_m\\_shogyan](https://www.szifonline.hu/kritika-essze/1302-A_szeg_nys_gr_l_m_shogyan)
- TIMMS. Edward, *Expressionists and Georgians. Demonic City and Enchanted Village = Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art*, szerk. Edward TIMMS – David KELLEY, Manchester UP, Manchester, 1985, 111–127.
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *A nyelvi megalkotottság eszméje a Nyugat első korszakában*, [http://mta.hu/fileadmin/I\\_osztaly/eloadastar/Tolcsvai\\_Nyugat.pdf](http://mta.hu/fileadmin/I_osztaly/eloadastar/Tolcsvai_Nyugat.pdf)
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *Pilinszky János*, Kalligram, Pozsony, 2002.
- TOLCSVAI NAGY Gábor, *Szubjektívizáció és az episztemikus lehorgonyzás felfüggesztése = Verskultúrák*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – LÉNÁRT Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 338–362.
- TORRA, Elias, *Exkurs: Stilistik = Einführung in die Literaturwissenschaft*, szerk. Milto PECHLIVANOS és mások, Metzler, Stuttgart, 1995, 112–115.
- TÓTH Ákos, *A Fiú háza = SÁGHY Miklós – TÓTH Ákos, Az újmagyar dal. Kortárs lírakitika*, SZTE BTK, Szeged, 2004, 95–102.
- TÜSKÉS Tibor, *A költői költő = Uő., A határtalan énekese*, Masszi, Budapest, 2002, 113–116.
- TVERDOTA György, *A tiszta költészet két változata József Attila lírájában*, Forrás 2005/4., 20–29.
- VARGHA Kálmán, *Juhász Gyula*, Gondolat, Budapest, 1968.
- VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma*, Kritika 2011/3., 2–6.
- VIDA Gergely, *Babits Mihály: A világosság udvara. Metaforikus értelmezés = Változatok a modernitásra. Tanulmányok a Nyugatról*, szerk. GINTLI Tibor, Anonymus, Budapest, 2001, 118–133.
- WEIGEL, Sigrid, *Zum „topographical turn”. Kartographie, Topographie, und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, Kulturpoetik (2) 2002/2., 151–165.
- WEÖRES Sándor, *Három veréb hat szemmel*, II., Magvető, Budapest, 1982<sup>2</sup>.
- WESTPHAL, Bertrand, *The Plausible World. A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps*, ford. Amy D. WELLS, Palgrave Macmillan, New York, 2013.

WILDE, Oscar, *A hazugság alkonya*, ford. BENEDEK Marcell = Uő., *Összes művei*, II. Szukits, Szeged, 2001, 47–68.

WILLIAMS, William Carlos, *Paterson*, Penguin, London, 1983.

WUNBERG, Gotthart, *Jahrhundertwende*, Gunter Narr, Tübingen, 2001.

Z. KOVÁCS Zoltán, „*hát legyen meg*”. *Az Őszikék mint a humoros ismétlés ciklusa*, Anyanyelvi Kultúráközvetítés 2019/1., 32–42.

Z. SZALAI Sándor, *Gárdonyi műhelyében*, Magvető, Budapest, 1970.