

BEDNANICS GÁBOR

*Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei*

A LÍRAOLVASÁS ESÉLYEI A 21. SZÁZADBAN

*Ráció–Tudomány 23.*

Sorozatszerkesztők:  
BEDNANICS GÁBOR és BENGİ LÁSZLÓ

BEDNANICS GÁBOR

*Modern mítoszok  
és az újraírás lehetőségei*

A LÍRAOLVASÁS ESÉLYEI A 21. SZÁZADBAN

RÁCIÓ Kiadó  
Budapest, 2016

A kötet megjelentetését  
a Nemzeti Kulturális Alap



és a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány  
támogatta.

A kötet a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

A borító Jean-Léon Gérôme *Pygmalion és Galatea* című  
festményének (1890 körül) felhasználásával készült.

© Bednatics Gábor, 2016

© Ráció Kiadó, 2016

# Tartalom

Bevezetés	
A líraolvasás lehetőségei és kihívásai	7
A modernség ambivalenciái	
Az irodalmi esemény és története	15
Egy évszám tanulságai	21
A programozhatatlan modernség	31
A medialitás mint az irodalomtörténet-írás provokációja	
Adalékok az impresszionista költészet fogalmához	48
A kimondás ellenében ható hang alakzatai Ady Endrénél	58
Babits első kötetének mediális jellegzetességei	71
Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei	
Az emberi test formációi az esztétizmusban	85
Az irodalom térbeli emlékezete	98
A tér és a látvány lehetőségei a magyar esztétizmusban	106
Gondolat, líra, modernség	121
A poétikai tapasztalat lehetőségei	
A felforgató írás	139
A poétikai tapasztalat nullfoka	148
Névmutató	163



## *Bevezetés*

### A líraolvasás lehetőségei és kihívásai

Gyakorlat és elmélet közhelyes viszonyát olyan ismérvekkel szokás alátámasztani, melyek ahelyett, hogy erősítenék a szembenállóként elgondolt végpontok önállóságát, inkább arra mutatnak rá, mennyire működésképtelen (és tarthatatlan) praxis és teória kijátszása egymás ellen. A szemlélődő elmélet és a hathatós gyakorlat 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>1</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 sajátos gyakorlatai megmutathatják, az elméleti érdeklődés divergens folyamatai szövegeknek nem csupán már feltárt textuális-

<sup>1</sup> Vö. Hans BLUMENBERG, *Das Lachen der Trauerin. Eine Ugeschichte der Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, 13–22.

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 vizsgálándó tárgyra, hanem abban a kölcsönviszonyban erősödik meg, sőt teljeseedik ki, 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 játéka-ként lép elénk. A szöveg kontrollinstanciája nem immanens objektivizmus, nem is szubsztancialista önkény, inkább jó értelemben felfogott ürügy, alkalom és lehetőség arra, hogy valami zártnak ható, körülhatároltnak látszó véges formáció a nyelv játékszabályait követve a végtelen szabadság illúziójához vagy egy újabb megoldatlan kérdéshalmaz bizonytalansága felé navigáljon bennünket.

A vizuális kultúra immár több évszázadon át ható csáberejének egyikét, a mozit, mégpedig annak is olyan darabját idézném meg itt, mely többszörös kötésben fed fel elmélet és gyakorlat összefüggéseinek, illetve a belőlük kisejlt dilemmáknak a viszonyát. A Walt Disney produkciójában készült, történelemoktató kalandfilmként is működőképes alkotás, *A nemzet aranya* (*National Treasure*, 2005, r.: Jon Turteltaub) egyik jelenetében a főhős (aki „természetesen” történész [Georgetown Egyetem] és mérnök [MIT]) geek társa kódfejtő programjának segítségével kíván bejutni a Nemzeti Levéltár lezárt részlegébe, hogy a Függetlenségi Nyilatkozatot további titokfejtés végett eltulajdoníthassa. A jelszó megfejtésekor a program használója nem számolt a billentyűzet homogén elrendezettségéből elősejlt betűk lehetséges anagrammáinál azzal, hogy



egyres betűk többször is szerepelhetnek. Azt csak a korábbi médiadiszkurzus megszálottjaként színre léptetett Ben Gates képes azonnal megfejteni, történeti stúdiumainak köszönhetően. Nem a hermeneutika diadala ez a digitális megközelítés fölött, hiszen a keresőalgorithmus finomítása megoldást jelenthet a problémára, sokkal inkább az elméleti tudás praxisként való működésére mutat rá. A gép és az ember, a terv és a váratlan, a program és az intuitívnek ható gondolati ugrás (rádöbbenés) olyan tematikus oppozíciók, melyek amellet, hogy szemléletes és kedves példái a populáris alkotásoknak, igazából megint csak nem szembenállóként, hanem egymásra utalt, szétszálazhatatlan elemekként léteznek. Ha bármelyik ilyen komponenszt kitüntetett helyzetbe hozzuk, tehát akár a gyakorlat, akár az elmélet elsődlegességét valljuk, korlátozzuk vagy akár fel is számoljuk a feltehető kérdések számát és potenciálját. Megközelítéseink sikere ugyanis éppen a vállalkozásban rejlő kockázat eshetőségével jár együtt, ennek kizárása (akár az ettől való félelem okán) bármily csábító is, csökkenti az eredményeket.

Metadiszkurzusok és *a priori* elvek feltárása helyett olyan határ-tapasztalatok felmutatására kell törekednünk, melyek nemcsak a tudományos kommunikáció, de a hétköznapi olvasás kereteit is megingatják. Semmi esetre sem katasztrófa-központú 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 anyagságok 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 médiumösszefüggéseinek köszön-

hetően használ, voltaképp megszünteti azt a feszültséget, amelyet a szöveg mindenkori idegensége és komplexitása eredményez – akár a nyelvi dimenziókon túl.<sup>2</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>3</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 hordozói között fennálló kapcsolat különféle szempontok alapján megvalósuló vizsgálatát annak ellenére lehet újszerű tudományos kezdeményezésnek tekinteni, hogy részletkérdéseiben, alapvető problematikáját tekintve az irodalomtudomány számára ismerős tematikáról van szó. Az irodalom és a különféle médiumok 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 közeghelyzet anyagszerűségének mozzanatait. Az irodalom anyagi feltételrendszerének vizsgálata épp ezért olyan, tudománysszakok között hidat verő komplex tudományos megközelítést követel meg értelmezőjétől, melyet korábbi kutatási programokhoz lehet csatlakoztatni, ám mindebből átfogó megközelítés még nem formálódott. E kötet első írásai is csupán hozzászólásként

<sup>2</sup> Friedrich KITTLER, *The God of Ears* = Uő., *The Truth of the Technological World*, ford. Erik BUTLER, Stanford UP, Stanford, 2013, 55.

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

artikulálódnak, hiszen a monográfia vélt teljességigényének nem tudnak eleget tenni, ellenben olyan képet kívánnak nyújtani, mely a 20. század eleji modern költészetünknek fontosabb mozzanatait a határ-tapasztalatok feltárta új összefüggések között mutatja meg.

Azok a kérdések, amelyek a magyar líra és a medialitás fogalmában összegyűjtött jelenségeknek, elméleteknek és tapasztalatoknak a viszonyára vonatkoznak, főként a közvetítés vagy a közvetítettség dilemmáit helyezik előtérbe. E kérdések nem voltak teljesen ismeretlenek a korábbi vizsgálódások előtt sem, hiszen például a stíluskorszakok kutatóinak a művészetek közötti fogalomkölcsonzések (impreszionizmus, szecesszió, szimbolizmus) hiányosságaira magyarázatot kellett találniuk. A mostani megközelítés és a korábbi elgondolások közötti különbség abban áll, hogy a medialitás fogalmán keresztül olyan összefüggő kultúr-történeti hálózat változásait ragadhatjuk meg, amely épp az előbb említett hiányosságok kiküszöbölésére teremt lehetőséget. A médiumok ugyanis amellet, hogy új tudományos irányt határoznak meg, a korábbi kérdezésmódokat is képesek átírni: a médium nem azonosítható a közzeggel, 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 médiumok segítségével tapasztalhatunk, hanem az, hogyan válik egyáltalán hozzáférhetővé ez a tapasztalat. Ennek persze következménye, hogy például a látás során nem azt látjuk, ami van, hanem az van, amit látunk, vagyis amit a látásunkkal kapcsolatos fiziológiai berendezkedésünk a kulturális együtthatóktól nem független módon befolyásolt agyi működés során feldolgoz. Ez pedig az irodalmi szöveg befogadását, sőt az irodalmi szöveg nyelvi alakulását és alakítóképességét is meghatározza.

Az áttekintés során elsődlegesen annak a folytonosságnak a hangsúlyozására törekszem, mely szerint a Nyugat folyóirat lírai jelenségei nem függetleníthetők a 19. század végén kibontakozó kezdeményezésektől. A medialitásra 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 aiszthészisznak föltárták a technikai-materiális kondíciót, a magas művészetben is reflektálhatóvá vált az esztétikai megragadottság új alapzata. Mert a művészet allegorikus mozzanatának benjaminii rehabilitációja nem egyszerűen az élettelenné tett szöveg (mint pusztai 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 pusztai technikai történésként végrehajtó, nem instancionálható és a (Bildung) kultúrá(já)ból levezethetetlen »gépies« autarkiaja volt az, ami az allegorikus »armatúra« művészeti dinamikáját egymást megvilágító összefüggésbe hozta a humán diszkurzuson kívül megalapozott érzékelés működésével.”<sup>4</sup> Noha az irodalmi szöveg ebben az új helyzetben a fenti érvelés szerint csak a modernség második hullámában jutott el ennek visszamenőleges tudásához, a továbbiakban amellett 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 kör-

<sup>4</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Budapest – Bécs – Berlin*, Holmi 2009/2., 150–151.

nyezetként 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 keresztüztében szólnak meg újra. Idő és történelem helyett szingularitásokról és rekurziókról beszélni nem feltétlenül a modernitás antimetafizikus vágyát teljesíti be, mivel a médiakorszak kiiktatta historicitását sokszor a például szolgáló matematikai-természettudományos modell célelvűségében sejlik fel újra.<sup>5</sup>

A kötet tanulmányainak laza utalásrendszerében a médiumokra irányuló érdeklődés kezdeményezte lírai helyzetek újraolvasását követően a tér és a test kérdései kerülnek előtérbe. A klasszikus mítoszok 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 során láttatni igyekeztem. A tájköltészet épp azért lehet jó példája a költészettörténeti váltásoknak, mert egyfelől hagyományos kérdésfelvetésre támaszkodik, másfelől azonban a térpoétika és a mediális perspektívák felől is új köntösben bukkan fel. A záró tanulmányok is hasonló átmeneteket mutatnak. A gondolatiság és az írás szubverzív képességei ugyan ott húzódnak minden irodalmi alkotásban, mégis a modern líra erősíti meg ezeket abban, hogy egyedítő (netán korszakjelölő) funkciókkal is elláthassuk őket. Az írás gyakorlata és lehetőségei nem egymást kizáró ellentétek, hanem az irodalom olyan határhelyzetei, melyeken keresztül a költészet kapcsán formálódó tapasztalat kap jelentős szerepet. A semmihez mint filozófiailag és nyelvileg egyaránt terhelt végponthoz való eljutás azt a szinguláris pillanatot kívánja érzékelhetővé tenni, melyben a lírai megnyilatkozásmód ellép azoktól a hozzátársított fundamentumoktól, melyek csupán a diszkurzív stratégiák szintjén volnának képesek jelentéseket létesíteni. Mikor pedig

<sup>5</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.

a továbbiakban 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, társadalomtörténeti és társművészeti horizontok részletes feltárása azért is elengedhetetlen, mert az esztéta modern költészet korpuszának már feltették azokat a kérdéseket, amelyek e kötet írásainak alapkérdéseit adják. A kérdések természetesen továbbélnek, 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.

## *A modernség ambivalenciái*

### Az irodalmi esemény és története

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 többször 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, egyszerűsített zavarba ejtő taxonómiájára hivatkozva fejti ki az episztémék változásainak szerkezetét, miközben az össze nem illő elemek sokféleségét vonzó, ugyanakkor megvalósíthatatlan lehetőségnek tekinti.<sup>1</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 lenni, vagyis hogy miért az adott szisztéma az éppen uralkodó.

A különféle történelmi vagy irodalomtörténeti időszakok szerepét hasonló mozgások soraként írhatjuk le, azzal a különbséggel, hogy itt a korszakstruktúra diakrón jellegét problematizáljuk. E szempontból lehet érdekes Hans Ulrich Gumbrecht kísérlete, mely szerint az egy-

<sup>1</sup> Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 9–13.

idejűség szempontjainak érvényre juttatásával a történelem vonalszerű, totalizáló, kibomláselvű koncepcióit háttérbe szoríthatjuk.<sup>2</sup> A német–amerikai szerző azonban az önkényesség ellenében fellépve mégiscsak a foucault-i meglátás örököseként tűnik föl, amennyiben 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 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 határait 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 megszo- kott módon (némiképp tán anakronisztikusan) tervezett temporális perspektíva a dátum jelölő funkcióját nem kitüntetett határhelyzetére való tekintettel, hanem az időviszonyokat és a hozzájuk társított jelen- téseket átrendező lehetőségként veszi számításba.

Az időpontokhoz kapcsolódó – Burkhart Steinwachs elnevezésével élve – kronologikus korszakfogalom nem hosszabb intervallumot jelöl, hanem egy dátumhoz szimbolikusan kapcsolt eseményt, amit azonban a peripetikus megközelítés hivatott dinamizálni azzal, hogy olyan küszöbtapasztalatot közvetít, amely egy adott áttörési eseményhez méri az *előtt* és az *után*, illetve a megszakítottság és a folytonosság viszonyát, elkerülvén így a fejlődéselvű koncepciók és az egészelvű történetfilozó-

<sup>2</sup> Hans Ulrich GUMBRECHT, *In 1926. Living on the Edge of Time*, Harvard UP, Cambridge, 1997, xii.



fiák egyoldalúságait és totalizációs igényeit.<sup>3</sup> A szinguláris időpillanat azonban történeti vetületben jobbra viszonykategóriaként jelentkezik. A történettudományi gondolkodás épp emiatt viselkedik gyanakvóan az esemény egyszeriségét hangsúlyozó leírásokkal szemben: „a történelmi esemény, amely sohasem ponszerű 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>4</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>5</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 rendelkezésének értelmében a történelem »magát csinálja«. A szereplőkkel inkább az eredményeket ragadjuk meg, semmint a tényezőket.”<sup>6</sup> Az esemény szereplőinek faggatása – akik nem azonosak a küszöb tapasztalat tanúival – ennek okán válik akut kérdéssé a történeti narratívában.

A struktúráról leválaszthatatlan esemény épp a fogalmi keret megkövetelte ismétlésben kerül szembe az egyszeriség illúziójával. A fogalmak bár utólagos konstrukciók, olyan jelekként funkcionálnak, melyek

<sup>3</sup> Burkhart STEINWACHS, *Mit nyújthatnak az (irodalmi) korszakfogalmak?*, ford. MOLNÁR Péter, *Helikon* 2000/3., 324–326.

<sup>4</sup> GYÁNI Gábor, *A történelmi esemény fogalma*, *Magyar Tudomány* 2011/11., 1331.

<sup>5</sup> Vö. Odo MARQUARD, *A véletlen apológiája* = Uő., *Az egyetlen történelem és más mesék*, ford. MESTERHÁZI Miklós, *Atlantisz*, Budapest, 2001, 331.

<sup>6</sup> Hans BLUMENBERG, *A korszakfogalom korszakai*, ford. TÖRÖK Ervin, *Helikon* 2003/3., 321.

az ismétlődés során hoznak létre jelentéseket, miáltal a jelenségek és a struktúrák egymást kölcsönösen meghatározhatják.<sup>7</sup> Koselleck leírásában ezért a struktúrák nem kevésbé lényegesek, mint a tapasztalati tér, mely közvetlenségében sosem áll elő, közvetett közvetlenségét óhajtani mégsem pusztá illúzió. A kronologikus eseménysorok kerülőutakon történő felfejtése azonban maga is újabb magyarázatokra vagy 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 (jelentés-adási) 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 szempontjából ugyanakkor elengedhetetlen, hogy azok konstruálják meg ily módon a történelmi eseményt, akiknek közvetlenül közük volt annak megtörténéhez. 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 történés kivételes, történelmiként meghatározott súlyára és ezúton elgondolt jelentésére.”<sup>8</sup> A történelem nagy ívű koncepciói mellett épp azért érdemes az irodalomtörténetnek a felé az időszemlélete felé fordulni, mely az eseményeket és a struktúrákat egymáshoz való viszonylatukban gondolja el, mert az e leírás alól néha kibújni képes módon hozza játékba az eseményt. Gumbrecht szerint az esemény hagyományos felfogása az, amelyik összetett struktúrákat előfeltételez. A történelmi szimultaneitás megjelenítése azonban épp azt kísérli meg színre vinni, ahogyan a struktúra szerveződésével vagy logikájával szembeni ellenállás kialakul, ami az esetlegességék interferenciájaként felfogott eseményszerűsége koncentrálnak.

<sup>7</sup> Vö. Reinhart KOSELLECK, *Elmúlt jövő*, ford. HIDAS Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003, 174–175.

<sup>8</sup> GYÁNI, *I. m.*, 1331.

Ez a szubverzív esemény, mely a struktúrákat fenyegeti anélkül, hogy az azon belül lévő értelmezéseket és fogalmi keretet aktivizálná, hatások és kulturális kódok össze- és széttartásából emelkedik elő.<sup>9</sup> A gumbrecht-i eseményfogalom tehát szerkezetében és alapjaiban is megkísérli az élménytapasztalat egykori időperspektíváját befogni, s ezáltal kikerülni a történeti struktúrák jelentéskonstituáló kényszere alól, ám ennek eredményeképp ismételten a közvetett közvetlenség kategóriáját hozza működésbe.

A modernség kérdései többször, többféle hatásmechanizmus működése által szembesültek esemény, struktúra, pillanatnyiség és váratlanság, valamint hatás és utólagosság időkereteket alakító szerepével. Ebben az összefüggésrendszerben aztán maga a modernség fogalma is alapvetően kérdésessé vált. Ha ugyanis az idő mint folyton alakuló szekvencia egymást értelmező oppozíciókba rendezve érthető meg, a régi és a modern mindig egymásra utalt kölcsönfogalmakként bukkanak fel. Modernségről szólni ez esetben korszakjelzőként nem volna lehetséges, hiszen az állandó mozgásban lévő viszonyfogalom nem rögzíthető még hozzávetőleges intervallumokra sem. A történeti struktúráként felfogott modernség azonban nem az eseményszerű látenciájával áll szemben, hanem olyan temporális távlatokkal, melyek éppenséggel annak a kornak a szülöttei, amely épp 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, hogy magában hordozza azt a bizonytalanságot, mely privát és publikus idő, valamint utóbbi standardizálása és térbeli relativizálása függvényeként vált problematikusává. A 19. század végi időfogalom ugyanis mind a természettudományi, mind a pszichológikus megközelítések számára átalakult: William James, Bergson, Freud, de Hendrick Lorenz vagy Einstein sem a diszkrét egységeken alapuló órametaforikát tekintette példaként, mikor az időhöz

<sup>9</sup> GUMBRECHT, *In 1926*, 433–434.

való viszony újraértését szorgalmazta (noha nem feledhetjük, hogy a relativitáselmélet továbbra is térhez kapcsoltként tekint az időre, de ez a kapcsolódás már nem a zénóni paradoxonban is dilemmaként előlépő számegegyenes feldarabolásán nyugszik, hanem megfigyelő és megfigyelt viszonyától függ). Az idő nem alap, hanem kulturálisan változó dimenzió lett, mely épp a művészi alkotásokban adott új lehetőségeket arra, hogyan is interpretáljuk. A kulturális hatás ekképp egy *a priori*nak tétélezett fizikai-matematikai összefüggésrendszer átgondolását kezdeményezte, ami persze főképp az időtapasztalat terén hozott változást.<sup>10</sup>

A medialitás és 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. Sokszor tapasztalható mostanság, hogy a hívószóvá vált medialitás nem képes még csak új kérdéseket sem feltenni, nemhogy új válaszokat kicsikarni, mivel a médium szerepével kapcsolatban alapvető zavarok lépnek fel. Ekképp az is látható, hogy többnyire a kultúratudományi perspektíva sem épp termékeny területre vezet el az érdeklődőket, sokszor legfeljebb érdekes viszonylatokat, kapcsolódásokat mutat fel, ám – mint a motivikus láncokra koncentrááló elemzések esetében – azt is többnyire tematikus azonosítások szintjén képes megvalósítani. Jelen kezdeményezés már a modernség kategóriájánál abba a problémakörbe ütközik, mely szerint az eleve spektrális környezetbe sorolt történelmi klasszifikáció 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 a mindennapok temporális elgondolásaival szemben. Amikor 1884-ben a vasúti közlekedés hálózatos rendszere miatt

<sup>10</sup> Vö. Stephen KERN, *The Culture of Time and Space 1880–1918*, Harvard UP, New Haven – London, 2003<sup>2</sup>, 34.

Washingtonban felosztották a világot időzónákra, évek (hivatalosan évtizedek) kellett még, hogy a világ egyéb területein is idomuljanak e technológiailag sürgető alakuláshoz.<sup>11</sup> Persze túlságosan messzire merészkedő következtetést sem célszerű levonni mindebből, hiszen az időképletek 19. század végi alakulását nem ez az egyetlen mozzanat kezdeményezte. Viszont kétségtelenül olyan mozzanat 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 lineáris időszemlélet köznapi modelljét, ráadásul közvetlenebb módon, mint ahogy arra a művészi alkotások (irodalom, festészet) eladdig képesek voltak.<sup>12</sup>

### Egy évszám tanulságai

Mindennek illusztrálására célszerű egy sajátos időpillanatba kimerevített hazai irodalomtörténeti eseményre koncentrálunk, így a fentiekhez hasonló szimultán keret felvázolása alkalmat adhat a választott irodalmi mozzanat eseményjellegének problematizálására. Gumbrecht könyvének dátumához 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

<sup>11</sup> Wolfgang SCHIVELBUSCH, *Geschichte der Eisenbahnreise*, Fischer, Frankfurt am Main, 2002<sup>2</sup>, 44–45.

<sup>12</sup> KERN, *I. m.*, 38.

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 irodalomtörténetési 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 kíváncsúnak: a kötet megjelenését sok minden halasztotta, Léda hűgát, 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>13</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 újrarájzolása 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 autoritatív 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 viszonlatban 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>14</sup> A nóvum hazai meggyökereztetésének prométheuszi lendülete minden visszatekintő gesztus ellenére épp a változásra helyezi a hangsúlyt a foly-

<sup>13</sup> KIRÁLY István, *Ady Endre*, I., Magvető, Budapest, 1972<sup>2</sup>, 57.

<sup>14</sup> HORVÁTH János, *Ady s a legújabb magyar lyra*, Benkő Gyula, Budapest, 1910, 17.

tonosságot 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 fúrni 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 elégtett ki az ál-újdomság handabandája, annál mohóbban lestük az igazi újat.”<sup>15</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 minden újnak és jónak; rossz, amin nem lehet toldani, amit el kell pusztítani, hogy helyet adjon új lehetőségeknek.”<sup>16</sup> A forradalmiság, ami Király István distinktív alap kategóriája is lesz monográfiájában, Lukácsnál a paradox szembenállások erősítését

<sup>15</sup> *Uo.*, 13–14.

<sup>16</sup> LUKÁCS György, *Új magyar líra* (1909) = *Uő., Ifjúkori művek*, Magvető, Budapest, 1977, 248.



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, Pustaszer – történelmi szimbolumok, mintegy ellenséges történelmi hatalmakat idéznek, de a költő egyúttal hozzá is köti magát velük a magyarsághoz és megpendül benne a gögös önérzet: külömb 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 megszokhatta. 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 attitűd-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>17</sup> A közönség és a jövőre irányuló költői program interpretációja között megfeleltetést

<sup>17</sup> SCHÖPFLIN Aladár, *Ady Endre*, Nyugat, Budapest, 1934, 47.

feltételez a kritikus, miközben az alkotó kezdeményezőkézségéről 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.

Ebből a szempontból nagyon is beszédes, ahogyan Hatvany Lajos a Nyugat és Ady eladdig korrelatívnak tételezettek 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 úgysis a Nyugat ellenére fognak támadni, a Nyugat ellen küzdve. Helytelennek tartottam tehát, hogy a Nyugat minden száma új írőkkel experimentált. Ezek a Nyugat arriváltjait, különösen pedig Adyt, ki sokkal előbb juthatott volna országos elismeréshez, elszakították az elismerés szócövétől, a liberális sajtótól. Ady, Babits és Móricz, valami gyanús modernség karámjába voltak így évekig bezárva, melyhez tulajdonképpen semmi közük sincs.<sup>18</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.

<sup>18</sup> HATVANY Lajos, *Ady a kortársak közt*, Genius, Budapest, 1927, 56–57.

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>19</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 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 különválík; 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

<sup>19</sup> SOMLYÓ György, „*Modernnek kell lenni mindenestül!*”, Magvető, Budapest, 1979, 12.

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>20</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>21</sup>

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>22</sup> annak korszaklétesítő képességét az *Új versek* kapcsán továbbra is működésben tartja, amikor e „korlátokat áttörő kötet” „ízlésformáló hatása”-ról, „közönségto-

<sup>20</sup> PÓR Péter, *Szimbolista fordulat Ady költészetében*, Valóság 1974/12., 3–44.

<sup>21</sup> NÉMETH G. Béla, *Babits a másik, másképpen megújító* = Uő., *Kérdések és kétségek*, Balassi, Budapest, 1995, 76.

<sup>22</sup> KENYERES Zoltán, *Nyugat-legendák és az etikai esztétizmus* = Uő., *Korok, pályák, művek*, Akadémiai, Budapest, 2004, 84–88.

borzó erejé”-ről szól.<sup>23</sup> Kontextusok összjátékaként, elvárás és alkotás ko- incidenciájaként 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>24</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 újítók dicsőségét; a budapesti irodalmi élet pedig egy olyan költővel társítja a modernséget, akinek stíluseszménye gyökeresen elüt az övékétől.”<sup>25</sup> Ez s az ehhez hasonló megközelítések Kosztolányi 1906. február 19-i levelében említettkre hivatkoznak: „Emlékezik még azokra a napokra, mikor még együtt álmodoztunk a mi irodalmunk újja alkotásáról s modern és új

<sup>23</sup> KENYERES Zoltán, *A Nyugat periódusai = Uő., Korok, pályák, művek*, 53–83.

<sup>24</sup> KENYERES Zoltán, *Ady Endre és akiknek nem kell = Uő., Megtörtént szövegek*, Akadémiai, Budapest, 2010, 10.

<sup>25</sup> VERES András, *Kosztolányi Ady-komplexuma*, Kritika 2011/3., 2.

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 rosz, modoros és affektáltan zűrzavaros verseiket a B. N. tárcarovatában közöljék.”<sup>26</sup> E levélből, melyre Babits exkrementális retorikáját kapjuk válaszul (mely így szó szerint is katartikus),<sup>27</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 „modernekké” ellenében egy másik modernség kimunkálásával – ami így folyamat, nem pedig mozzanat) lezárná a történetalakítás további lehetőségeit. Az irodalomtörténet fikatív ideje azonban nem vesz tudomást erről a záratról, s továbbra is az *Új versek* korszaklétesítő képességéből indul ki, figyelembe véve Kosztolányi és Babits sajátos olvasói helyzetét, mely a levélbeli „modernekké” hasonlóan nem lezárást, hanem további kezdeményezést tett lehetővé.

<sup>26</sup> BABITS Mihály *levelezése 1890–1906*, s. a. r. ZSOLDOS Sándor, *Historia Litteraria – Korona*, Budapest, 1998, 191.

<sup>27</sup> *Uo.*, 194.

## *A programozhatatlan modernség*

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 szétagolódott 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 tévelygésként 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 ígéretét hordozza. Így válik lehetségessé, hogy a modernség temporális fixációi az időbeliség jellegének újrászituálásával erősödjenek fel. Mint ahogy Habermas másutt állítja: „Mivel az új, modern világ a régigtől abban különbözik, hogy kitárulkozik a jövő felé, ismétlődik és perpetuálódik a korszakos újakezds 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>1</sup> A modernség szószólójaként tehát egyszerre hangsúlyozza az elmúltaktól való elválasztást és a mindenkori mostban elérhetővé váló jövőt.

A jövőre figyelmező tekintet ráadásul 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>2</sup> 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. Benjaminszerűen a visszaurgrást lehetővé tévő mozzanat volna a forradalom, mely épp a történelem sodrásának egyneműsítését 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 antcipációja, az Új kultusza valójában egy olyan aktualitás dicsőítését

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

<sup>2</sup> Walter BENJAMIN, *A történelem fogalmáról*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 970.



jelent, amely újra és újra tételezett múltakat szül.”<sup>3</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 elvárt (beirányozott) jövőre nyitottan az elmúlt tapasztalatok (értelmezéseinek) újrendezésében érdekelt.

A modernség kétértékű fogalom, illetve ahogyan Sigmund Bauman fogalmazta meg: alapvetően ambivalens. Ráadásul ez a tulajdonsága nem független egy alapvetően nem szellemi, azaz a technikai eszközök által alakított időtapasztalattól. Noha a modernség tekintetében kitüntetett hivatkozási pontnak számító Baudelaire nem éppen vonatutazásoknak köszönhetően vázolta fel modernségkoncepcióját, már Benjamin nagy hatású elemzéseiből is kiviláglik, hogy a technológia és a vele kapcsolatos közegek befolyásolták költészetét. Jauß is ebből indul ki, amikor a modernségben rejülő újszerűség és technicitás (antinaturalizmus) összefüggésére koncentrálna értelmezi Baudelaire költészetét.<sup>4</sup> A flâneur nemcsak szóhoz juttatja az addig néma társadalmi rétegeket, de a nagyváros közege, melyet új közlekedési hálózatok alakítottak, eladdig számba nem vett szemléletmódra tanítja, és innovatív kifejezésmódokra is sarkallja.<sup>5</sup> A modernség baudelaire-i meghatározása azonban többszöri ellentmondásos: az antik és a modern kettőssége, az átmeneti és az örök szembenállása több logikai problémát vet fel a költő sokat hivatkozott írása kapcsán.<sup>6</sup> Ahogy Antoine Compagnon elvitatja Baudelaire-től a tiszta gondolkodás lehetőségét, úgy Benjamin is elég semmitmondó-

<sup>3</sup> Jürgen HABERMAS, *A modernség: befejezhetetlen program*, ford. FELKAI Gábor = Uő., *Válogatott tanulmányok*, Atlantisz, Budapest, 1994, 262.

<sup>4</sup> Hans Robert JAUSS, *Der literarische Prozeß des Modernismus von Rousseau bis Adorno* = Uő., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 90–92.

<sup>5</sup> Vö. Walter BENJAMIN, *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, 927–930.

<sup>6</sup> Antoine COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, PU de la Sorbonne, Paris, 2003, 42.

nak tételezi az elhíresült leírást.<sup>7</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 festőjé*ben olvashatókra épülve igyekezett kijelölni a modernségnek mint esztétikai korszaknak a határait. Paul de Man nevezetes bírálatában épp történeti idő és modernség ellentmondásainak eredetnyomába. A belga–amerikai irodalmár a cselekvés és a performativitás mozzanataiban véli felfedezni Baudelaire elgondolásának lényegét, amit persze afféle, a történeti időalakítást meghatározó szerkezet fikcionalitásával vél összekapcsolódnival. A modernség nem történeti szakasz, inkább az irodalom egyik tulajdonsága, ám épp idő és cselekvés állandóan reflektált kölcsönviszonyában válik figyelemre méltóvá: „A modernitás valóban azon fogalmak egyikének bizonyul, amelyek segítségével az irodalom különleges természete teljes bonyolultságában föltárulhat.”<sup>8</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 szétszálazhatatlan sokféleségét hirdeti – Baudelaire-nél ezért tán nem a filozófiai képzetlenség mutatkozik meg, mikor a modernség kapcsán esendő logikával nyilatkozik. Bauman kategóriáival leírva a modernség színre viszi azt az idegenséget, mely a kettőségek adta kereteket egyensúlyban tartja, vagy pedig éppenséggel lebontani törekszik azokat.<sup>9</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>10</sup> Az irodalom eseményszerűsége újfent élénk állítja az időbeliség kiszámíthatatlan játékát, s nem kizárólag szövegek retorikai teljesítményének viszonylatában, hanem pon-

<sup>7</sup> BENJAMIN, *A második császárság...*, 907.

<sup>8</sup> Paul de MAN, *Irodalomtörténet és irodalmi modernség* = Uő., *Olvadás és történelem*, ford. NEMES Péter, Osiris, Budapest, 2002, 92.

<sup>9</sup> Sygmunt BAUMAN, *Modernity and Ambivalence*, Theory, Culture & Society 1990/2., 145–146.

<sup>10</sup> Vö. Măteci CALINESCU, *Five Faces of Modernity*, Duke UP, Durham, 1987, 52.

tosan annak ellenében működik. Noha az nem vitatható, hogy élénk jóformán szöveggént 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).

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 megtépázott, sokszor megkérdőjelezett korszakjelölők sorába illeszkedik, hiszen használata ellen rengeteg érvet felhoztak már. A modernség kérdései többször, többféle szempont alapján szükségszerűen szembesültek esemény, struktúra, pillanatnyiség és váratlanság, valamint hatás és utólagosság időkereteket alakító szerepével. Mert amennyiben az idő mint folyton alakuló vonalszerű lánc szembenálló fogalmak egymást értelmező ellenhatásainak függvényében értendő, a régi és a modern kategóriája is e kölcsönviszonyban alakul. Modernségről szólni ez esetben korszakjelzőként azért nem volna lehetséges, mert az állandó mozgásban lévő viszonyfogalom nem osztható még hozzávetőleges időpillanatokra sem. A kosellecki javaslat szerint történeti struktúráként felfogott modernség azonban nem az események széttagoló képességével áll szemben, hanem olyan időbeli távlatokkal, melyek éppenséggel annak a kornak a szülőttei, amely az időbeliség újraértelmezését szorgalmazta mind a belső, mind a fizikai idő tekintetében.

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>11</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>12</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 elének közvetlenül. Az ezzel ellentétes módon felfogott értelmezés azonban magában hordozza a performativitás mozzanatát.<sup>13</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 működésképesnek (s ekképp elfogadottnak) azok a fogalmak, amelyek ugyan a forradalmiság alakzatát kívánják felmutatni a változások alapjaként, mégis egyfelől utólagos konstrukcióként lepleződnek le, másfelől pedig nem igazolhatók vissza az eseményszerűség látenciájának szubverzív teljesítménye felől. A Nyugat folyóirat megjelenésének programja éppen ezért olyan modernségelképzelésekkel párosult, melyeket az előzetesség

<sup>11</sup> Jacques DERRIDA, *Speech and Phenomena*, ford. David B. ALLISON, Northwestern UP, Evanston, 1973, 50.

<sup>12</sup> Jacques DERRIDA, *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*, ford. Susanne LÜDEMANN, Merva, Berlin, 2003, 33.

<sup>13</sup> *Uo.*, 23.

tételező s egyben váratlan eseményei nem jellemeznék, 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 korábban utaltam,<sup>14</sup> 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>15</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 egyes emlékekkel tekintettek vissza az új század nyitányára.” (29.) A Nyugat köré szerveződő újszerűség azonban eme folytonosság során a fel nem

<sup>14</sup> Lásd e kötet korábbi tanulmányát: 15–30.

<sup>15</sup> *A magyar irodalom története 1905-től 1919-ig*, főszerk. SÓTÉR István, Akadémiai, Budapest, 1965, 32–33. A főszerzővegen jelzett oldalszámok a továbbiakban erre a kiadásra utalnak.

ismert tehetségekre (Vajda, Reviczky, Ignóty, Bródy) utalva a korszak recepciós környezetének hiányosságait leplezi le, melyek miatt sem előkészítője, sem pedig beteljesítője nem lehetett az újszerű kifejezőmódnak. A kettős, mert Ady, illetve a Nyugat indulásához csatolt program a modernség kettős arculatát is megkapja, igaz, nem az ambivalencia értelmében: a latens mozgalomként inszcenírozott 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 látenciaként 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 jellemezhethetnénk ezzel a következetes gondolatmenettel, de a „városos Magyarország” tudatos támogatásában bizonyára egyik volt vele. Kosztolányi például már 1905-ben valóságos lázadásnak minősíti a századforduló legvárosiasabb szel-

lemű 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 megszólaltatását 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 korszakindítóknak 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. (29.)

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” élénk 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 kontinuos 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:

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 ellentétezés okán („Isten küldöttje: a Sátán”) válik paradoxszá e program: amit előidéző, 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 látatja, 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 megújhódást, hogy nem félt a forradalomtól,

hanem hitt benne, hívta és várta.”<sup>16</sup> Lukács ezt a sajátos helyzetet egyfelől Adynak a Petőfihez viszonyított magatartásában („a forradalomra hiába váró forradalmár”),<sup>17</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 történesek 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 puszta ellentézés helyett, melynek a költő monográfiája 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>18</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>19</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 kisiklása a cél:

Hallgassátok az esték zümjét  
S friss sóhaját a reggeleknek:

<sup>16</sup> LUKÁCS György, *Ady, a magyar tragédia nagy éneke* (1939) = Uő., *Ady Endréről*, Magvető, Budapest, 1977, 30–31.

<sup>17</sup> Uő., 56.

<sup>18</sup> KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1982, 514.

<sup>19</sup> Uő., 515.

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 rezzennénk / 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 visszaírható az események sorába, itt lehetőségként lép fel, mely lehetőséget nem a bizonyosság, hanem a valóra nem igazán válóban konstituálódó lehetetlen határoz meg.<sup>20</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 megjelenni. A vers első felében az Adynál tapasztalható térbeliség (falu–város), a folytonosság (illetve annak hiánya: a sínek megteremtete kontinuitásban allegorizálódó téridő-kapcsolatok), illetve a hangzás és a csend egyaránt szóhoz jut, hogy azután történetbölcseleti keretbe illeszkedjenek a villamossínek metonímiájának köszönhetően:

<sup>20</sup> Vö. Derrida vonatkozásában: Erich ODE, *Das Ereignis des Widerstands. Jacques Derrida und „Die unbedingte Universität”*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2006, 153–154.

Pest utcái között rohanó nép, puskalövések,  
 rendőr, tört üvegek, népszava, forradalom.  
 Én egyedül tehetetlenül itt számlálom a percet  
 nincs hír, nincs újság, villanyosom megakadt.  
 Néma falun lakom én, hol még az ebek sem ugatnak,  
 nem bőgnek tehének, még a malac se visít.  
 Nádas eresznek alatta topázszemü tengericső csügg.  
 Hószinü fal, kék árny. Csend, csak a fecske csicserg.  
 Csak ha a villanyos átrohan itt (és mint a tehén bőg)  
 sejteni a város szörnnyeteges 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 tömegem most úr a néma Petőfi  
 s sarkra az Eszme kiáll isteni ríma gyanánt;  
 hol tán míg irom 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>21</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>22</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 jövőképzése sem a forradalom szce-

<sup>21</sup> KIRÁLY István, *Két vers – kétfajta értelmiségi magatartás*, Tiszatáj 1971, 490–491.

<sup>22</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 406–407.

nárióját alkotó projektként, inkább a hagyományszerkezet követe-  
ségeként tartható számon. A jövőre koncentráló időtávlat a (Rába által is  
felsorolt)<sup>23</sup> magyar költészeti tradícióból áll elő, melyből a forradalmiság  
repciójának poétikai jegyei válnak hangsúlyossá, s ekképp, nem pedig  
valamiféle vulgáris történelemfelfogás következtében haladnak a jövő  
irányába. A szóviccként ható babitsi, esetenként (ál)figura etymologicák  
(„forran a forradalom”, „Jövő, aki jössz”), az ezt előhívó és folytató ho-  
monim vagy paronim sorozatok („csörren az ablak [...] csorran a vér”,  
„ríma” – „írom”) ezt a hagyományt kissé felfüggeszteni látszanak. Hatá-  
lyon kívül kerül tehát a múlt, a jelen és a jövő egymásba játszását hangsú-  
lyozó ítélet, hiszen a modernség programja itt már nem fiktív eseménye-  
ket, nem is előre felvázolt történeti struktúrákból elvont mozzanatokot,  
hanem „ezer őrült eszme borától” megrészegegett, 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 célok  
vagy boros emberként ingatod útaidat?  
Ah, boros is vagy már ezer őrült eszme borától.  
Álmodsz s kóros vágy szennyezi álmod izét!  
Álom vagy magad: a múlt álma, ki halni szeretne,  
s sír, hogy mindene fáj s nem lehet így beteg.  
Jöjjön az elhazugult életre halálos igazság,  
lesben az utcákon álljon a kósz 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:

<sup>23</sup> Kisfaludy, Vörösmarty, Petőfi: *Uo.*, 404., 406., 407.

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 kezét: 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 tételzett. Az igazán jelentősként sosem elismert költemény képes ugyanakkor az olvasás során megképződő temporális viszonyokat is valamelyest programozni. A fogadtatástörténet visszaigazoló mechanizmusa főképp arra reflektált a szöveg kapcsán, miképp terem 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 látszó-

lagosan hagyományismétlő, ám azt előrevetítettségéből minduntalan kimozdító poétikai gesztusaiban.

E rövid kommentárban mintegy felmutatni és reflektálni kívántam a magyar modernség forradalommal kapcsolatos programjait. 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 ígézetében megbúvó ígéletmozzanat 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 diszkontinuusá változtatásának vágya bukkan fel, miközben a diszkontinuitásban rejlő folytonosság momentumai íródnak bele a jelen „esztétikai” kategóriájába.<sup>24</sup> A modernséggel foglalkozók számára pedig mindez egyben figyelmeztetés is, hogy a modernség programjára koncentráló 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>24</sup> Vö. Karl Heinz BOHRER, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988<sup>3</sup>, 72.

## *A medialitás mint az irodalomtörténet-írás provokációja*

### Adalékok az impresszionista költészet fogalmához

A művészeti ágak átjárhatósága a modernség kezdetéig szinte magától értetődő volt. Hevenyészett példaként említhetjük a reneszánsz polihistorait (akik közül többen nemcsak művészek, de természettudósok és mérnökök is voltak), illetve a romantikát, ahol talán utoljára kapcsolódhatott egybe egy életművön belül képzőművészet, irodalom és zene. A 18–19. század fordulóján azonban e viszonyrendszer fókuszpontjai át is alakultak: a művészeti ágak sajátos versenyében a költészeté lett a koordináló szerep. Noha a 18. századi tudományosság és a művészi alkotásmódok megváltozása eredményezte „médiúmválság” következtében a megismerés alapképletei a képekhez való viszonyt is újrarendezték,<sup>1</sup> épp a nyelv – reprezentációs képességei alapján – vált alkalmassá arra, hogy az érzékszervi észleléshez kapcsolódó művészeti kifejezéseket integrálja. A „progresszív egyetemes költészet” schlegeli modellje erről az integratív teljesítményről ad számot: „Átfog ez a poézis mindent, ami csak költői, a művészet legnagyobb, számos további rendszert magában foglaló rendszerétől egészen a sóhajig, a csókidig [...]”.<sup>2</sup> A színre vitt tapasztalati mozzanatok tehát hiánytalanul épülnek be a verbális közegbe, sőt mintha igaz értelmüket is onnan nyernék el. Az érzékelés 18–19. századi megközelítései épp emiatt érkeznek el mindig a nyelvi artikuláció

<sup>1</sup> Gerhard NEUMANN – Günter OESTERLE, *Einleitung = Bild und Schrift in der Romantik*, szerk. Gerhard NEUMANN – Günter OESTERLE, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999, 10.

<sup>2</sup> Friedrich SCHLEGEL, *Athenäum töredékek* = August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 281.



párhuzamos modelljeihez: „A kép, képiség (és az etimológiailag ezzel rokonítható képzelőerő), illetve a látás és a tekintet kérdései állnak a Goethe-kor esztétikai diszkurzusának középpontjában [...]. A képiség kérdése mint a nyelv és a nyelv retorikusságának és metaforikusságának problémája általános formájában mint a »költői képre« irányuló kérdés kap új hangsúlyokat [...].”<sup>3</sup> Innen továbblépve válik nyilvánvalóvá, hogy nem egyszerűen paralelizmusokról van szó, hanem arról, hogy a tapasztalás vizuális és auditív dimenzióit csak a nyelv képes közvetíteni, noha éppen a mediális váltások miatt e közvetítés során a képi és a verbális dimenzió is átalakul.

A következő századforduló e kultúrtörténeti örökség felől érthető meg. Friedrich Kittler a két századforduló úgynevezett lejegyzőrendszeireinek összehasonlításakor épp arra figyel fel, hogy a technikai médiumok közbejöttével a 20. század elejére az irodalom már nem az egyetlen és nem elsődleges médiuma a reprezentációs eljárásoknak. „Az 1800-as lejegyzőrendszerben vált a könyv modern értelemben véve elsődleges médiummá a költészet számára. McLuhan törvénye alapján, mely szerint a médium tartalma egy másik médium, a költészet reprodukálható és sokszorosító módon egészíti ki az érzéki adatokat.”<sup>4</sup> A kittleri elgondolás számára az 1900-as lejegyzőrendszerben bekövetkezett váltást az okozza, hogy a szellemiként tételezett szó a technikai médiumok hatására izolálódik, vagyis nem a szellemi érdekszférába sorolandó, hanem a többi művészeti formához hasonlóan – átengedve a képzelőerő aktivitását a filmnek és a gramofonnak – saját anyagában leli meg kifejezési lehetőségeit.<sup>5</sup> A modern magyar költészet nyelvet illető kérdéseit azonban ez idő tájt nem annyira a technikai médiumok hatásösszefüggése határozta meg, mint inkább az esztétikai közeg és az életvilág között fellépő inkongruencia és az ebből fakadó megoldási javaslatok,<sup>6</sup> valamint

<sup>3</sup> OROSZ Magdolna, „A nyelv elégtelensége”. *Képleírás a romanikában*, Jelenkor 2004/7–8., 769.

<sup>4</sup> Friedrich KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, Fink, München, 1995<sup>3</sup>, 147.

<sup>5</sup> Vö. Uo., 314–315.

<sup>6</sup> S. VARGA Pál, *A gondviseléshittől a vitalizmusig*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1993, 84–86.

annak a (romantikából származó, de nem igazán deklarált) hagyománynak a megértése, majd radikálisabb felfogása, amelyben „az esztétikai közleménynek nyilvánvalóan nem a vallomás, hanem az alkotottság-jellege, *jelszerű karaktere* lép előtérbe.”<sup>7</sup> Az artikulálatlan zaj rögzítésére képes eszközök hatásaira reflektáló költészet jobbára csak a 20. század első évtizedében jelenik meg a magyar modernségben, az irodalom „különülését” jelző tendenciák azonban épp a poétikai artikulációval kapcsolatos bizonytalanságok okán erősödtek fel.

A magyar századvég számára is evidens volt a művészeti ágak közötti közvetítés lehetősége. Ennek jellemző példája, amikor a festészet alakulásának leírásához használt fogalmakat kölcsönzik az irodalom értelmezéséhez. A mediális különbségek okozta zavarok elhárításához természetesen a reprezentációelvű képfelfogás szolgált alapot: se szeri, se száma azoknak a leírásoknak, amelyek az irodalmi vizualizációt és a festményekről való beszédet a megjelenített képen keresztül vallják azonosíthatónak. Az impresszionizmus ebből fakadóan a benyomás elsődleges tapasztalatiságának hangsúlyozásával kerül előtérbe, ami a szubjektív érzékelés perspektíváján keresztül kapcsolódik össze a lírai beszédmóddal:

Az impresszionisták eredetileg nem az impresszióból indultak ki és nemcsak az elnevezést, hanem tartalmát is csak akkor vállalták, amikor az ő leglelkiismeretesebb szándékú, a leghűségesebb utánjárással megfigyelt természet-stúdiumaikban mások szeszélyes impressziók ellenőrizhetetlen játékát vélték leleplezni. De aztán vállalták, könnyű szívvel és büszkén a gúnyos elnevezést: szívesen elismerték, hogy a szemlélet addigi objektívizmusával, a tárgy állandó, mindig és minden körülmények között azonos jegyeinek uralmával szemben ők csakugyan előtérbe engedik a megfigyelésnek, az impressziónak egyéni munkáját, más szóval: a festő líráját is.[...]

<sup>7</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern*, Kortárs 1990/1., 132.

Később aztán a művész temperamentumán keresztül meglátott természet definíciójában a természetről a művész temperamentumára helyeződött át a súlypont. Vagyis más szóval: megkezdődött az egyéniség hangsúlyozása. A természet mindjobban szubjektivizálódott. A pozitív kontúrok mindjobban belemosódtak a festő lírájába. Hovatovább minden érzékelhető eltűnt a vásznonról, hogy a szublimált lírának helyet adjon.<sup>8</sup>

A líra és a piktúra alakulástörténetét Babits is párhuzamosként taglalja 1910-es fogarasi szabadlíceumi előadásában. A valóságtól és a tapasztalat tárgyaitól a szubjektív nézőpont felé tett lépés eszerint a modern művészet átfogó sajátossága.<sup>9</sup> A költészet esetében persze a szavak és (újabb közegként) a zeneiség és a hanghatások, a képzőművészet esetében pedig a szín és a vonal képezhetik az alapját ennek a szubjektivizálásnak. A közös mozzanat azonban nem a különböző médiumokhoz kötött művészi formák anyagában, hanem az anyaghasználat mikéntjében rejlik: a hangulat, mely a századforduló egyik legkedveltebb, egyszersemind legkevésbé magyarázott fogalma, felelős azért, hogy az egyéni látásmód érvényre juthasson. Ennek formálódása a képzőművészetben főként Mednyánszky László recepcióján követhető nyomon, akinek „tájképei a hangulatot a bizarrságig fokozzák”.<sup>10</sup> A túlzásnak mint sajátos esztétikai kategóriának a hangsúlyozása természetesen a 19. század végén közkeletű megközelítésmodellekben is az újításokkal szemben felhozott vádként artikulálódik, mivel a művészetben az arányosság szavatol a szépségért, ami pedig az igazság nélkül mit sem ér. Az igazságot hazai viszonylatban a nemzeti művészet elemeinek hangsúlyozása hivatott szolgálni, ahol is a benyomás és a hangulat nem merülhet ki a pusztá utánzásban vagy színlelésben, hiszen az öncélú dekadenciához vezetne.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> BÁRDOS Artúr, *Egyéniség a festészetben*, Művészet 1914/1., 34–39.

<sup>9</sup> BABITS Mihály, *Modern impresszionisták* = Uő., *Esszék, tanulmányok*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 196–197.

<sup>10</sup> ALEXANDER Bernát, *A téli kiállítás a Múcsarnokban*, Magyar Salon 1893. január, 251.

<sup>11</sup> DEMECKYKÉNÉ VOLF Irma, *Tanulmány a Múcsarnok téli kiállításáról*, Magyar Salon 1895. január, 677–702.

A hangulat definiálásához a képzőművészet befogadása során nem tekinthetünk el attól, mit is várunk el az adott látványelemek elrendezettségétől. A századfordulón bekövetkezett változást Olgyai Bertalan kifejezetten a formális viszonyokat pszichofizikai mozzanatokkal kiegészítő megközelítésben látja:

A hangulatkeltés mindig kívülről történik, még pedig akkor, ha, mint azt később látni fogjuk, valami atmoszferikus jelenség mintegy lepelbe burkolja a természetet. A déli tisztafényű napsütés legkevésbé tud hangulatot ébreszteni. Ez a hangulat objektív feltétele.<sup>12</sup>

A tárgyyszerűség tehát az atmoszferikus közegen keresztül közvetítődik, ami lényeges elem, lévén a tájképfestészet századvégi magyar kontextusában Mednyánszky épp „ködössége” miatt kap figyelmet: „Midőn Mednyánszky a köd atmoszferikus jelenségeit adta így elő a maga festői sajátágaiban, ködembernek nevezték el, a ki csak a párafátylon át képes a világot nézni.”<sup>13</sup> A ködlovag fogalmát mintegy húsz esztendővel megelőzve a „csavargók festője” már kiérdemelte ezt a címet, nem annyira kísértetiessége, mint a látvány és a szemlélő közé helyezett közvetítő elem hangsúlyozása miatt. Irodalmi kapcsolatai mellett feltehetően ez terelte ítéseit az irodalmi jellemzés használata felé: „Olyan kulcsszavak hangzottak el már az első bírálatokban – »tisztá költészet«, »költői kedély«, »hangulat«, »félhomály«, »melankolikus világitás«, »a természet elégiája« –, amelyek napjainkig végigkísérik Mednyánszky tájképeinek leírását.”<sup>14</sup> Ha az irodalmi szöveg a festészet, a képzőművészeti alkotás pedig a költészet felől nyer értelmet, akkor e kettős interpretálhatóság a fogalmiságot is képes a nyelviség reprezentációs keretébe illeszteni, noha kétségtelenül hiányosan: Mednyánszky „minden képe egy befejezett,

<sup>12</sup> OLGYAI Bertalan, *A tájképfestészet hangulata*, Művészet 1902/2., 118.

<sup>13</sup> LYKA Károly, *Mednyánszky stílusa*, Művészet 1903/6., 371.

<sup>14</sup> TÍMÁR Árpád, *Mednyánszky László a magyar sajtóban = Mednyánszky*, szerk. MARKÓJA Csilla, Kossuth – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2003, 56.

mély tartalmú gondolat, költemény, melyet ecsetével ír le. Képeit azonban csak látni lehet, leírni nem”.<sup>15</sup> A – korabeli szóhasználatból élve – képírás épp ezért az irodalom olyan értelmezőjévé lép elő, amely a művészet szubjektivizálódása mellett az adott művészeti ág alkotómozzanatait is kiemeli. A fogalmi mozzanat azonban nem alkalmazható maradéktalanul a képi világra:

Sokszor halljuk ugyanis, hogy egy kép vagy szobor azért nagyszabású és azért remek, mert világosan kifejez egy történelmi, irodalmi, politikai, vallásos vagy bölcséleti eszmét. A kép vagy szobor minden egyéb elemét együttesen technikának szokták nevezni s ezt a technikát bizonyos alacsonyabb rangba sorozzák: megtanulható mesterségbeli feladat. Akik így gondolkoznak, azok kissé megakadnak fejtegetéseikben, mihelyt tájképről esik szó. Az ilyen súlyos esetekben rendszeren a „hangulat”, a „heroikus vonás”, a merész „realizmus” s más hervadt jelzők kerülnek sorra, de ezek rendszeren semmi bizonyosat, semmi határozottat nem mondó kifejezések s csak arra szolgálnak, hogy az elvéhez ragaszkodó szigorú teoretikust pillanatnyi zavarából látólag kimentsék.<sup>16</sup>

Jóllehet Lyka Károly megtagadja a nyelvi leírás lehetőségét Mednyánszky műveinek befogadásától, a verbalitást nem képes nélkülözni. Írásában olyan narratív megoldásokat alkalmaz, amely mintegy rekonstruálja az alkotás folyamán a festőt érő ingereket, illetve azok szubjektív impresszióit. Ez a technika az irodalom technikája, épp az, amit a művészetkritikus afféle külsődleges interpretánsként száműzni törekszik, hogy az ikonikus elemeket hozza előtérbe a festészet autentikus megközelítéséhez:

A festő a jelenségek vizsgálásánál, szemléleténél nem úgy gondolkodik, mint [...] a költő és semmiesetre sem fogja ugyanazt kifejezni

<sup>15</sup> N. ISTVÁNYFY Gyula, *A képzőművészeti társulat tavaszi kiállítása*, Magyar Salon 1895. május, 253.

<sup>16</sup> LYKA, *I. m.*, 365.

akarni, amit a költő. Ha ez a beszéd' kifejezési eszközével dolgozik, úgy amaz a festés kifejezési eszközeit használja. S mindjárt a természetadta jelenség megfigyelésénél eltér az útjok: ami a költőnél a szó, a fogalom, az a festőnél a szín, a forma, a vonal stb. Tehát azt, amit e jelenség megírásánál eszmének neveznek, nem találhatjuk meg e jelenség megfestésénél. Egy egész világ választja el e két teremtő lelket egymástól. Amit az írónál logikának, gondolkodásbeli törvénynek nevezünk: tehát a fogalmak helyes egybeillesztését, azt a festőnél merőn más formában találjuk meg: nála a logika színek, formák, valőrök, tónusok, vonalak helyes egybeillesztéséből áll. Lehet tehát – bármily sajtóságon hangzik is – színnel, vonallal, tónussal is gondolkodni, nemcsak fogalmakkal. Ép úgy, mint ahogy a vérbeli zenész zenei elemekkel, a vérbeli matematikus matematikai elemekkel gondolkodik.<sup>17</sup>

A műalkotás azonban épp ennek a sajátosságnak köszönhetően hagyja el a természetesség allűrjeit. Nem a természet utánzása, hanem a művészet (természetben is azonosítható) anyagának egyedi, újraértett használatára válik fontossá:

Látjuk ezekből, hogy a képtárgy Mednyánszky-nál igazán és hamisítatlanul festői, semmi köze a reflexióhoz, az irodalomhoz, szűzen festői. De fejtegetésünkéből talán kiviláglott az is, hogy Mednyánszky nem pusztán utánzója a természetnek, hanem az ott látott jellemvonásokat a maga akarata szerint alakítja. Ebből folyik stílusa.<sup>18</sup>

A mimetikus kód feltörése egy közvetlennek tétélezett művi világ esetében pedig az irodalmi szövegről való gondolkodásra is hatással lehet. Ha ugyanis a képek is áttételek útján jelennek meg számunkra, a nyelvillel megképzett alkotások is alapelemeik, a szavak és – még tovább bontva – a jelek segítségével szimulálják a gondolat érzéki közvetlenségét.

<sup>17</sup> *Uo.*

<sup>18</sup> *Uo.*

A tájfestészet mellett annak irodalmi megfelelője, a tájleírás is az éndimenzió felől karakterizálódik. Még Szana Tamás is – aki irodalom- és művészetkritikusként sem a modern esztétikai nézetek képviselője volt – a szubjektív alakítás képességét hangsúlyozza. Igaz, ezt némi romantikus attitűddel a festő vele született képességének tulajdonítja, ám mikor a festészet saját nyelvének hangsúlyozását jelenti be, nem a könnyed egymásba fordítás lehetősége mellett szavaz, inkább a látás és az azt konstituáló összetevők differenciáló potenciáljára hivatkozik:

A valódi művész [...] nem azért fest tájképet, hogy ilyen vagy olyan fákat, cserjéket, sziklákat, vizet vagy égboltot másoljon; hanem, hogy a mezei nyugalom után érzett vágyakozásnak, a szívet betöltő melancholiának, a nyugodt összhangnak, az ideális szépségnek adjon kifejezést a maga sajátos nyelvén. A művésznek nem másolni, hanem tolmácsolnia kell a természetet, s ha van benne igazi tehetség, ha jártas a művészetében, akkor az eredetit az ő sok mindent módosító ábrázolásában jobban látom, mint a hogy addig láttam, sőt az ő ábrázolásában látom csak igazán. Némely festmény általunk már jól ismert vidéket mutat be, s mégis úgy érezzük, hogy meglep az újdonságával. Ismeretlen részleteket fedezünk fel rajta; ismeretlen érzéseket kelt bennünk. Csaknem azt hisszük, hogy most látjuk először s a bennünk támadt érzések teljesen újak. Mi okozza ezt a csalódást? Az, hogy maga a művész jelölte meg, hogy mit és hogyan lássunk. A természet ugyanis mindenben bőkezű, míg az igazi művész a lényegre szorítkozik, a fölösleges, mellékes dolgokat mellőzi, szűkíti, kurtít, nyeseget. [...] A műalkotás igazsága ugyanis nem más, mint az érzés igazsága, mely mindig egyéni, mindig különálló, de a melybe könnyen beleélhetjük magunkat, mihelyt meggyőző tud lenni. Ezért aztán bátran elmondhatjuk, hogy minden művészi alkotás annyit ér, mint a benne megnyilatkozó lélek.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> SZANA Tamás, *A modern tájkép*, *Művészet* 1902/6., 378–379.

Visszatérve Olgyai esztétikai alapvetéséhez, a festészet anyagi alapjai nélkül mit sem érnének az egyéni látásmód újító törekvései:

Elemezzük már most azon tényezőket, a melyek a műremek létrejöttékor mértékadóak s a tájfestészet művészi szuggesztíóját előmozdítják. A három alkotórész, melyeknek mindegyike már önállóan is hatalmas szuggesztív tényező: a vonal, a szín s a színárnyalat.

Vizsgáljuk meg mind a hármat a hangulathoz való viszonyában.

A régiebb esztétika megelégedett azzal, hogy a művészi szépség elemzésénél mindent formális viszonyokra alapított. Az újabb esztétika azonban mindenben a pszichofizikai folyamatot vizsgálja s észrevette, hogy még a vonal sem lehet esztétikai szemlélődésünk tárgya, a nélkül, hogy bizonyos mozgást ne fűznénk hozzá, mely szemünk közvetítésével saját lelkünkben jön létre. A vonal magában véve se nem szép, se nem rút, azzá csak lelkünkhöz való viszonyában lesz s esztétikailag véve tulajdonképpen egyforma lelki eredmény még az is, hogy a szem a szivárvány görbe vonalán végigsíklík-e, vagy pedig a madarat ugyanazon vonalú röpülésénél végigkíséri. [...] Egy-két vonással odavetett vázlat számtalan érzelm forrása lehet, mert nem a vonalnak tulajdonítunk bizonyos becset, hanem magunkat fedezzük fel azon kedélyhullámzásban, melyet a csak odavetett rajz, mint szuggesztív tényező lelkünkben előidézett. Hangulatkeltő lesz a vonal akkor, ha a festményen inkább sejtet, jelez, mintsem az összes apró részleteket mutatja. Ilyenkor a képzeletnek tág teret nyit s az elnyomott részletek kiegészítése s az ebből eredő lelki öntevékenységünk gyönyörrel tölt el.<sup>20</sup>

A hangulat mint alapvető interpretáns a vázlatos szerkesztés egyéni kiegészítéséért válik felelőssé. A materiális feltételek nem egyszerűen megfelelnek az elemek szubjektív (lelki) feldolgozásának, hanem csak

<sup>20</sup> OLGYAI, *I. m.*, 119–121.



abban az esetben válnak hatásossá, ha a személyes appercepciót aktivizálja. A tájfestészet szuggesztív alkotórészei a hangulat fiziológiai szabályozó mechanizmusának segítségével érik el azt a közös eredményt, melyet a kidolgozatlan részletek atmoszferikus elnagyoltsága és a befogadó alkotótársi tevékenysége hoz létre. Tehát nem felismerjük a tájat, hanem felfedezzük, illetve felépítjük, ennél fogva a táj az objektív valóság mellett az individuum feltérképezését is prezentálja. Az atmoszféra mint médium épp e kölcsönösség érdekében közvetít. Képek és észlelésük közé azonban egy újabb érzékszervi kapcsolat is bekerül, a zenei hangé, mely épp a közvetlenség és a művésziesség *par excellence* jelölőjévé lépett elő a 19–20. század fordulóján:

A tájfestészet nagy, ritka vonzó ereje s szinte megdöbbentő igazsága azonban a színben keresendő s e tekintetben a XIX. század második fele igazán korszakos hatású volt a festészet többi ágaira. A tájfestők voltak első sorban azok, a kik a „plein airt” fedezték föl, kik a fényes napvilágot a vászonra merték vetni s a miről a megelőző korok nem is álmodoztak, az ma valósággá lett: öntudatosan használják a fényt s ezerféle változásait a legsötétebb éji homálytól a legragyogóbb levegőrezgésig. Ezzel új utat nyitottak összes emberi vágyaink megnyilatkozására s e téren várható még a legnagyobb fejlődés, mert nemcsak egyéni törekvéseink, hanem az emberiség közös világnézete arra vár, hogy hatalmas, harmonikus tájképekben méltó kifejezést nyerhessen. [...] A színtől elválaszthatatlan a tájfestészet harmadik lényeges alkotórésze: a színárnyalat, melynek változatos alkalmazása hathatós felébresztője lehet a hangulatnak. Véleményünk szerint a színárnyalat úgy viszonyul a vonalhoz, mint a harmónia a ritmushoz, melyet itt a hangok, ott pedig a színek egy egységes művészi összképpé olvasztanak egybe. Bővebb vizsgálat után arra az eredményre kell jutnunk, hogy a színárnyalatban keresendő a hangulatnak mint a kedély harmonikus zenéjének a fő forrása s hogy a színárnyalat akkor hat a legnagyobb fokban a kedélyünkre, ha valami nagyobb mértékű atmoszferikus

változás átalakítja. Ide tartoznak a felhőzet sajátosabb jelenségei, az eső, a köd, a vihar, a hajnal és reggeli szürkület, az esti félhomály, a holdvilág stb. tüneményei. Innen magyarázható azon körülmény is, hogy a modern tájfestők a ritkábban előforduló fénytüneményeket is előszeretettel tanulmányozzák, sőt még ezeket is a színárnyalatban fokozzák, hogy annál szuggesztívebb módon, mintegy egy csapással férközthessenek a lelkünkhöz.<sup>21</sup>

A harmónia bár közös nevezőre hozza a két szembenálló területet (az objektív és a szubjektív észlelési mezőket), mégis azáltal válik főszereplőjévé e folyamatnak, hogy a tájfestészet alapvető újdonságát, az atmoszféra köztes pozícióját kiemeli, és közvetlen értelmezővé teszi. A fény és a színek egysége nem magától értetődő módon kerül elénk a szóban forgó festményeken. Az analóg ábrázoló mechanizmusok helyett folytonos alakításban lévő képekkel találkozunk, melyek nem másnak, mint az egyéb érzékszerveknek és a befogadás mozzanatait alakító jelfeldolgozásnak köszönhetően nyernek értelmet. Képek, hangok és szubjektív észlelésük (a hangulaton keresztül)<sup>22</sup> innen már könnyen vezet el bennünket az ezeket az összetevőket mozgósító művészeti kifejezésformához, az irodalomhoz, mely nem csupán ellenpontja, kiegészítője vagy mellérendelt ága lesz a képzőművészetnek, hanem dialóguspartnere.

### A kimondás ellenében ható hang alakzatai Ady Endrénél

Ady Endre költészetét több újraértelmezési javaslat is az irodalmi diszkurzus aktív részévé tette az elmúlt másfél évtizedben. Ezek az új interpretációk alapján Ady irodalomtörténeti-politikai szerepére, az öröklött Ady-koncepciók felülvizsgálatára és a költő líranyelvi teljesítményére

<sup>21</sup> *Uo.*, 122–124.

<sup>22</sup> Főként ha a szöveghez csatlakozó sajátosságként gondoljuk el azt: Hans Ulrich GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni. Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban?*, ford. CSÉCSEI Dorottya, Prae 2013/3., 12–13.

összpontosítottak.<sup>23</sup> Magam 1998-ban publikáltam az első változatát annak a megközelítésnek, mely Ady költészetét fenomenológiai szempontból kívánta bemutatni, hogy a versek szubjektumszemléletének alaposabb elemzését adja.<sup>24</sup> Az eltelt idő távlatából azonban számomra is nyilvánvalóvá lett, hogy bizonyos értelmezési műveletek olyan médiumösszefüggésekre világítottak rá, melyek a költő életművében a hangzást kitüntetett mozzanatként kezelik. Ennélfogva a következő áttekintésben korábbi megfigyeléseim ilyen szempontú újragondolását, illetve kiegészítését végzem el, mivel az argumentáció részét képező szövegelemző részeket – kis módosításokkal ugyan, de – érvényesnek tartom, ugyanakkor az egykori, főleg individuumszemléletre fókuszáló olvasat helyébe a vizuális és az auditív médiumok versengését léptetem.

Nem csak individuumszemléleti aspektusból lehet fontos a korai Lukács azon kijelentése, mely szerint „Ady versei szinte személytelenek már, pedig alig írtak náluk mélyebb és tisztább konfessziókat; és mégsem lehetne belőlük Ady »imaginary portrait«-ját megrajzolni. Ady minden és mindennek az ellenkezője, az ő lírája minden hangulat örökkévalósággá merevítése.”<sup>25</sup> Hiszen mikor a fenomenológia transzcendentális énjének fogalmát az értelmezés horizontjába emeljük, akkor az én épp a husserli fenomenológiai redukciók kérdéskörében elhelyezkedő viszonyviszonyban nyer értelmet: „egy tiszta én marad fenn számunkra reziduummként a világ és a hozzátartozó empirikus szubjektivitás fenomenológiai kikapcsolásával [...] ezzel egy *sajátságos* – nem konstituált – transzcendencia adódik, *transzcendencia az immanenciában*”.<sup>26</sup> Persze mindezzel olyan általános szintet ragadunk meg, mely épp az Ady-líra egyéni konstrukcióit nem képes felmutatni. Ugyanakkor mégis olyan tulajdonságra hívja fel

<sup>23</sup> Vö. EISEMANN György, *Modernitás, nyelv, szimbólum = Az irodalom története*, II., 1800–1919, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 689–703.

<sup>24</sup> BEDNANICS GÁBOR, „Nem vagyok, aki vagyok”. *A szubjektum megképződése és az önazonosság Ady Endre költészetében*, Szép Literatúrai Ajándék 1998/1., 49–60.

<sup>25</sup> LUKÁCS György, *Ady Endre = Ős., Ady Endréről*, Magvető, Budapest, 1977, 14. (Kiemelés – B. G.)

<sup>26</sup> Edmund HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, I., Meiner, Hamburg, 1992, 124.

a figyelmet, mely az énnel a megismerés aktusában nem a megismerő megszokott alanyi helyzetét juttatja. A korai Ady-versek szubjektuma a megképződés folyamatában oly módon lép színre, hogy az e lírához folytonosan társított képes beszéd mellett immár a hangzás mozzanatait is játékba hozza. Egy immanens világban – mely jobbára nem a vers nyelvi világát jelenti –, ahol a viszonzyszerkezet különböző oldalain a transzcendentális elemek mint alkotó másságok jelennek meg, az identitás kérdése problematikussá lesz, de ebben az osztottságban megjelenik a médiumok szövegkonstituáló teljesítménye is. *A Szajna partján* című vers azért lehet jó példája ennek a többszörösen összetett struktúrának, mert az Azonos pozícióját kettéosztva képez kompozicionális megfeleltetéseket a végleg talaját vesztett Más részei között (nyitva hagyva a totalitásból fakadó további kérdéseket), s ahol ez az idegenként felrémlő Másik nem csupán spektrális látványelemként lép színre:

A Szajna partján él a Másik,  
Az is én vagyok, én vagyok,  
Két életet él két alakban  
Egy halott.

A Duna partján  
Démonok űznek csúfot velem,  
A Szajna partján álmokba von be  
Százféle, szűz szerelem.

A tematizált Másik az Ady-líra immanens értékképzeteinek minősítő jegyei alapján érthető elsődlegesen. Itt a „magyar ugar” képe alá együttesen vonható negatív formulák meghatározta „Duna parti” hely és a vele szembehelyezett Párizs ideálképe formálja a két alanyt, ráadásul az itt világa démonikus és baljóslatú, az otté imaginárius és (szerelemmel) kecsgetető. E kettősség azonban nem egyértelműen csatlakozik be értékvonatok körébe, mivel épp a nyelvi divergencia szabadíthatja fel

a halálban egyesülő szubjektumokat (akik az előbbieken mint egymás módosulatai tűntek fel), ami legnyilvánvalóbban a harmadik szakaszban artikulálódik:

Rákacag Páris  
 S a boldog Másik visszakacag.  
 Itt röhejes mámorba kerget  
 Vijjogó, éji csapat.

A boldogság jegyeivel felruházott francia város az első két sor két szélén álló ige ismétlődő formulájában (melyet az igekötők deiktikusan is nyomatékosítanak) a pozitív diszpozíciót jelölő kacagással kapcsolódik össze, ami a második két sor igéihez képest nemcsak homogénebb, de sematikusabb jellegű is. A halált (vagy legalábbis maró gúnyt) konnotáló „vijjogó, éji csapattal” – amelynek egyaránt vonzaskörébe tartozhat a *Héja-nász az avaron* egymást pusztító madarainak képe és a magát *A halál rokonaként* reflektáló szubjektum – csupán ez a tükörszerűségében „boldog” én áll szemben. Jóllehet a város (idegen) és a Másik viszonyát jelölő kacagás könnyed és vidám képzeteket mozgósít, a magyar helyzetet az egész ciklusban sirató költőalany kevésbé mozgalmassá (vitális), inkább statikus, ugyanazt tükörzetet pozícióba helyezi magát, így annak juttat elsőbbséget, melyről épp elmarasztaló ítéletet kíván megfogalmazni. S ha mindezek felett még azt is figyelembe vesszük, hogy a „röhejes mámorba kergető” „éji csapat” a negatív tónusokat megidézve *A feketé zongora* vizuális és auditív sötétségét hangsúlyozza, sőt játékba hozza azok hozzávetőleges egybeesését is, tán nem túlzás kijelenteni – *A feketé zongora* művészi önreflexióként vett értelmére koncentráva –, hogy *A daloló Páris* ellenében (amely ciklusban a dalolás és az idegen beszéd sima folyásának euforikus egyneműsége válik uralkodóvá) *A Hortobágy poétája* értékelődik fel, mégpedig azért, mert több nyelvi lehetőséget tartogat a környezet ellenében. Itt ugyanis nem háttér, hanem potencialitás a közeg, ahonnan a feszültségek a mediális perspektívákon keresztül jutnak felszínre és válnak fölöttébb aktívvá. Hiába a jelentések

hagyományos kódolásában érdekelt szemlélet, mely a párizsi szcénára pozitívként, a magyarországra negatívként tekint, a vers mediális alapokon szerveződő poétikai terében épp az derül ki, hogy a magyar viszonyok több eshetőséget adnak a megnyilatkozás sokrétűségére. Ebben az *ars poetica*-szerű attitűdben az eredet organikus és háborítatlan ősegyiségének romantikus hangsúlyozása, illetve a másik idegenségének ismeretében megvalósuló innovációja jelenik meg, amit a kijelentés alapját képező közegek nemcsak hogy lehetővé tesznek, de néha felül is írnak.

Ami mindebből az identitásra nézve (akár még a magyar identitást is beleértve) következhet, az, hogy a nyelvi és kulturális is másként előfeltételezett világegységek nem az én előzetes feltételezettségére utalnak, hanem az e viszonylatban részt vevő elemek egymás függvényeiként értett mibenlétére. E viszonyhelyzet a lírai én szerepkörét kitágítva mindenfajta önmeghatározást olyan szubjektummal hoz kapcsolatba, akinek azonossága csak tradicionális keretek között válik értelmezhetővé (mind az értékek, mind pedig a textualitás tekintetében). Viszont az identitás rögzülése épp a költői én megalkotottsága szempontjából válik poétikailag és tematikailag újraalkothatóvá, amit azután a költészet nyelvi alakításmódja mozdít ki rögzített helyzetéből. Mert ha e viszony bármely összetevőjében elmozdulás történik, az én létrejöhet ugyan, de épp önazonossága nem következik be:

Sem utódja, sem boldog őse,  
Sem rokona, sem ismerőse  
Nem vagyok senkinek,  
Nem vagyok senkinek.

Vagyok, mint minden ember: fenség,  
Észak-fok, titok, idegenség,  
Lidérces, messze fény,  
Lidérces, messze fény.

De, jaj, nem tudok így maradni,  
Szeretném magam megmutatni,  
Hogy látva lássanak,  
Hogy látva lássanak.

Ezért minden: önkínzás, ének:  
Szeretném, hogyha szeretnének  
S lennék valakié  
Lennék valakié.

A mások által történő látás az öntapasztalatot nem képes önmagának elégséges módon, egyfajta projektív szituáltságban, a költészet hatalma által sem előidézni. Túl azon a felismerésen, amely szerint e sorok intertextuális elemként vesznek részt egy költészettörténeti hatásfolyamatban,<sup>27</sup> a versnyelvben tapasztalható, a lírai alany helyzetére vonatkozó folyamatos elmozdulások is figyelmet érdemelnek. A Karinthynál paródia tárgyává lett sorismétlődések<sup>28</sup> mellett ugyanis a parallelizmusoknak olyan sorával is kapcsolatba kerül a befogadó, mely egyfelől a strófák, másfelől a két-két versszakra tagolható szerkezet szintjén nem csupán a népdalhatományban jellemző szövegépítésre, hanem az iterációban rejlő nem identikus jelentésadás meditatív hagyományára enged következtetni, amint azt az utolsó versszak befejező soraiban artikulált eltérés is alátámaszthatja. Az első két szakaszban lévő kiegészítő mondatrészek jelzői a kijelentő módú, egyes szám első személyű létigealakkal azonosítódnak, először negatív, másodsor pedig affirmatív módon. Amit viszont ebben az első strukturális részben a szubjektumra vonatkozóan megállapíthatunk, az éppen az azonosíthatóság kérdése, hiszen a látzólag ugyanabban a körben forgó megnyilatkozások a meghatározást az idegenséghez mint közös jellemzőhöz („Vagyok, mint *minden ember*,

<sup>27</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez* = Uő., *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 146.

<sup>28</sup> Vö. BALOGH Gergő, *A paródia mint materiális fordítás. Az Így írtok ti poétikai működés-módjának kérdéséhez*, Tiszatáj 2016/6., diákmelléklet, 5.

fenség...” [Kiemelés – B. G.], ugyanakkor mint a mindenkor máshoz és máshová tartozás vonásaihoz („*Észak-fok, titok, idegenség / Lidérces, messze fény*” [Kiemelés – B. G.]) rendelik. Az ismétlés a kiemelésen túl a *rá- és belátás* perspektivikus voltát is hangsúlyozza: a hovatartozás módzatainak összefüggésében az Azonos és a Más kettősségét ugyan nem dialektikusan, de párhuzamosan problematizálva, kétosztatóságát egyszerre kiemelve mutatja fel. Az utolsó két szakaszt tartalmazó részben pedig éppen azokra az interszjektív viszonylatokra irányul az olvasói figyelem, amelyek az önmegeértésen túl a szubjektum identitását mint állandóságot célozzák. Az azonos igealakkal („Szeretném”) egymásra vetített két strófa azonban szintén perspektivikus. A *figura etymologica* mindkét versszakban központi helyet elfoglaló alakzata ugyanis először az összetevők nyomatékosítása folytán a látásnak mint a megismerés fenomenologikus összetevőjének két különböző formájaként lesz megkülönböztethető („Hogy *látva* lássanak, / Hogy látva *lássanak*.” [Kiemelés – B. G.]) Az első esetben a látás a szubjektumnak olyan expozícióját leplezi le, melyben az én saját észlelhető tulajdonságai alapján ismerhető meg mások számára. Másodszor azonban egy nem kevésbé hagyományos jelentéskörű, de nyelvi formájában meglehetősen impulzív figurális szövegrészlet köré szerveződik a strófa és az egész költemény (illetve az egész kötet) értelmezése. A „Szeretném, hogyha szeretnének” kettős irányultsága így olyan diszpozícióvá alakítja az alanyi helyzetben lévő beszélő megnyilatkozási terét, amelyben bár lineáris a vágy és annak tárgya között létesülő viszony, mégis jelentős lépést tesz a dialektikusan érthető önmegeismerés irányába. Az első sor kiemelt helyzetben lévő szavai („Ezért minden: *önkínzás, ének*” [Kiemelés – B. G.]) kétszeresen is reflexívvé teszi ezt a viszonyt: egyfelől önmagára vonatkozik minden tette a cselekvő szubjektumnak, másfelől pedig minden tette a költői kijelentésaktusok szintjén lesz érvényes. S ha ezeket egymásra vonatkoztatjuk (ének mint önkínzás), a költészetben a másokhoz való tartozás kívánalma fogalmazódik meg, összhangban egyébként azzal az értelmezéssel, amelyet a második kiemelt szó szegmentálásából (én-ek) bonthatnánk ki.



A látás számtalan helyen jelenik meg Ady költészetében, de nem mint a látvány megalkotásának alaphelyzete, hanem mint a szubjektum identifikációs lehetősége. Így nem annyira a vizuális jelenetezés, mintsem az egyéni perspektíva megsokszorozása válik e mediális tapasztalat alapjává. Az 1914-ben kiadott kötet címeként feltett kérdés (*Ki látott engem?*) annak paradoxitását hívja elő, hogy az azonosságára reflektálni képtelen én eldöntötként hangoztatja önnön kijelentéseinek meg nem értettségét:

Kit mutatok s mit kutató szemeknek?  
Nem csalom-e azokat, kik szeretnek? [...]

Gerjedt lelkemnek ki látta valóját?  
Ki lát, szívem, sebes és örök jószág?

Istenülő vágyaimba ki látott?  
Óh, vak szívű, hideg szemű barátok.

*A Minden-Titkok verseinek* néhány darabja az én látás útján kialakuló sajátosságát viszi színre. Nemcsak a látvány tehát az, ami meghatározó Adynál, de ennek a szubjektumkonstituáló szerepe is. *Az idegen arcok* című versben a szembesülés mint a másik arcával való szembehelyezkedés lép elénk:

Ha idegen arcokat nézek,  
Arcom ijedten földre-vágom:  
Óh, Istenem, mennyi más arc van,  
Mennyi más arc van a világon.

Mennyi borus szem néz szemembe,  
Mennyi homlok sápad rám némán,  
Mennyi vádló álom és rejtély,  
Mennyi nagy szomorúság néz rám.

A felidéző szubjektum az emlékezés aktusa által az elmúlt idők tapasztalataiból önmaga megalkotására nézve semleges szempontokat nyer ki, így az arcok és a velük összekapcsolódó látás mint az énre visszavonakoztatható transzcendáló képesség jelölője a másságban itt csupán – az előbbiektől eltérő módon – idegenséget észlel, mely idegenség minden intencionáltsága ellenére terméketlen marad a szubjektum megképződését illetően. A hasonló tematikájú *Akit egyszer megláttunk* című költemény sokkal árnyaltabban problematizálja mindezt:

Ezernyi idegen szemre  
Vert naponként képet az arcom  
S ezer idegen arccal alszom,  
Kik a szemembe temetvék:  
Ezer rémlés és száz emlék.

Az emlékezés itt ugyanis már nem tudatos tevékenység, az idegenség mint a Másik megkerülhetetlen és ismeretlen, ugyanakkor irányíthatatlanságában félelmetesnek ítélt felbukkanásában van megjelenítve. Ady költészetében a Másikra ráutalt énben jelenik meg az identitás, mégpedig oly módon, hogy az empirikus (vagyis poétikailag megformált) és az absztrakt (azaz szubsztanciálissá általánosított) szubjektum megkülönböztetése helyett a tárgyi elemekhez és a más szubjektumokhoz köthető meghatározottság hangsúlyozódik:

S ki rámtekint, kit megnézek,  
Akármilyen undorral tettük,  
Egymást örökre elszerettük,  
Mert az utolsó látásig  
Álmunk: a másik, a másik.

Ez a megközelítés pedig olyan távlatba helyezi az Ady-féle szubjektumot, amely a versnyelv és a megnyilatkozás diszpozíciója felől egyaránt

a hagyományos képzetkörök sajátos transzformációjára hívja fel a figyelmet, noha annak eldöntését továbbra sem teszi lehetővé, hogy e líra történeti helyét tekintve korszakküszöböt záró vagy nyitó formáció-e.

Nincsen ez másképp azon korai versek esetében sem, amelyeknél a tematizált Másikkal kialakított viszony a csókban mint hangsúlyosan fontos tapasztalati eseményben nem a személyes bizonyosságot fogalmazza meg (a *Heléna, első csókom* című verset idézve: „S ha szájam csókra csucsorítom, [...] Tudom hogy *te* vagy *s én* vagyok” [Kiemelés – B. G.]), hanem jobbára csak az önazonosságra törekvő én projektív szituáltságának és a panteisztikus divinizációnak függvényeként teszi érzékelhetővé:

Úgy csókolok én, mint egy isten:  
Friné és Genovéva rokon,  
Mikor én csókolok. Nem a némbert,  
Én magamat csókolom.

(A *Hágár oltára*)

S hogy e kivetítés alanyi és fókuszpontján mégsem ugyanaz a szubjektum helyezkedik el, talán mutatja, hogy a későbbi kötetek néhány közismertebb darabja is e viszonszerkezetben mozog. A *Valaki útravált belőlünk* (hogy a kései versekre, az *Őrizem a szemed*, illetve a *Nézz, drágám, kin-cseimre* címűekre e helyütt csak a látásban való megőrződés, létesülés mozzanatai kapcsán utaljak) az *Új versek* két ciklusának vizuális és hangzó médiumait ütköztető módon lép túl a perspektíva tükröztetésén alapuló stabilizáción.

Unatkozók s halálra-untak,  
Bolondosan furcsák vagyunk,  
Fájdalmasak és búcsuzók  
S milyen furcsán nézzük magunkat  
S milyen furcsán néznek most minket.

A rögtön azonosítással indító vers az 5–6. sorban már a nézés kölcsönösségének ismert modelljével szembesít, a furcsaság említése azonban ennek bizonyosságát elvitatja. Az nyilvánvaló már a címből is, hogy valamiféle veszteséglistát végigvevő elégikus költeménnyel lesz dolgunk, ahol az efféle destabilizálás eleve a deficités léhelyzetet allegorizáló mozzanatokból ered. A folytatás azonban egy érdekes hasonlat segítségével a Baudelaire-nél is tetten érhető lélek–szobabelső-viszonnyal lép elénk:

Mint elárvult pipere-asztal,  
Mint falnak fordított tükör,  
Olyan a lelkünk, kér, marasztal  
Valakit, ki már nincs velünk,  
Ki után ájult búval nézünk.

Az asszonytól (majd később önnön asszony-részünktől) való megválás okán a hagyományos interpretációs mező a Lédá-szerelem végét tematizáló alkotásként tartja számon a művet. A 3. szakasz azonban – ahol a cím voltaképp előkerül – egyfelől folytatja az architektonikus hasonlatot, másfelől azonban a látás viszonylatait zavarja össze, főként a fókusz alany–tárgy-szerkezetének átértelmezése segítségével. A 2–3. sor a hasonlat mellett egy allegóriát is működésbe léptet, ahol az épület és a látás érzékszerve kapcsolódik egybe:

Ingunk s mint rossz tornyok, bedőlünk,  
Nagy termeink üresen kongnak,  
Kölykösen úszók szemeink:

A folytatásban megnevezett hiány ennek a kiürült nézésnek a függvénye: a terem üres kongása bármennyire idiomatikus, jelen helyzetben az űr hanggal való megtöltésének paradox jelenségeként nyer és ad értelmet a vizualizációnak is. A nem anyagi és ezért meghatározhatatlan alany (*Valaki*) csak a látvány és a hangzás immaterialitásával kapcsolódhat egybe:

Valaki útravált belőlünk  
 S nem veszi észre senki más,  
 Milyen magános férfi-porta  
 Lett a szemünk, lett a szívünk,

A szem itt már a *férfi-porta* metaforájában összegzi a megkezdetett retorikai műveletet, s ehhez a szív mint a teremhez és a szemhez hasonló üres, befogadó közeg szolgáltat alapot. Az üresség azonban nemcsak a látvány deficitjét (amit a hangzás természetesen még betölthet), de a szív megidézte érzelmet is identitásviszonyként hozza játékba:

Nem tudjuk szeretni magunkat  
 És nem hisszük el, hogy szeretnek,  
 Ákombákomos szépeket  
 Idegen, váró embereknek  
 A régi tussal nem irunk,  
 Mert mi csak magunknak bókoltunk,

A többféle tropikus szerkezetben élénk léptetett, magába záruló önonazonosság az írást (melynek ákombákoma tán szép, de nem értelmes) épp az artikulálatlan hangokkal lépteti párhuzamba:

Ezer óh, jaj, baj, ejnye, nyűg  
 Siránkozik pityergő szánkon  
 S omladozó, árva szívünk  
 Ezer fájást talál, hogy fájjon  
 S ezeregy fájás fáj nekünk.

A költészetben is releváns (de már ott is klisészerű) indulatszavak jelentése nem adott, pusztán érzelmi töltelékelemként vannak jelen a szövegben, de épp artikulációjuk folytán válnak le a hermeneutikai érdekeltségű szignifikációs mozzanatról. Ami pedig épp azáltal lesz beszédes, hogy

a száj pityergő sirámaként jön létre, s így beszéd nem, csak sajátos jelentéssel rendelkező szöveg konstituálódik, melyben a poétikai lehetőségek sora, s nem a szubjektum érdekkörébe tartozó kimondás aktusa a vezérelv. Szokványos, mégis ehelyütt idegen elemként rombolják és fejezik ki egyszerre azt, amit a szöveg tropológiája ürességként jár körül. A *fáj* négyzseri ismétlése a *Sem utódja, sem boldog őse...* kezdetű versnél tapasztaltakhoz hasonlóan különböző irányokba vezet el az olvasót: a főnévi és az igei megjelenés egyfelől állapotként és hatásként is színre viszi a valamitől való megválás állapotát, másfelől viszont a vershangzásban konnotációitól, s voltaképpen jelentésétől is megfosztja a szót magát. A szerelem elmúltával kiüresedő én mellett a költői nyelv is üressé válik, melyben pusztá hangok fordulnak csak elő, s így válnak a látvány újabb allegorézisévé:

Kopott az arcunk, kopott minden,  
Kopott a világ s a szívünk  
S minden világ a szemeinkben:  
Mi hírért, sikerért szalasszon,  
Ösztönzőnk, igazi valónk,  
Kiszakadt belőlünk, az asszony.

Tán nem indokolatlan mindezek után állítani, hogy e költemény nem csupán a Léda-búcsú okán érzett kiüresedettségről szól, hanem az Ady-költészetben tetten érhető hangzáspoétika lebontó effektusairól is. Vélhetően Ady több műve is beszámol arról, hogyan szorítja háttérbe a vizuális jelenségeként azonosított leképező mozzanatot és annak szimboliztikus működésmódját a hang és a hangzás. A magyar modernség szemléletes orientációjának átgondolására mindenesetre megfontolandó javaslatokat tesz.

## *Babits első kötetének mediális jellegzetességei*

A medialitás fogalma főként annak köszönheti látványos sikerét a kultúratudományokban, hogy képes volt szó és kép viszonyát úgy rendezni újra, 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 a figurák működés módját, hogy eleve a képi dimenzióhoz fordul segítségül, mikor a „színes beszédet” fordítja szembe a nyelv valamiféle – talán írásbeli vagy épp nyomtatásbeli – színtelenségével.<sup>1</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 ott, ahol a periódusfogalom kérdéssé vált.<sup>2</sup> Épp ezért problémás a strukturalista nyelvészet grammatikai

<sup>1</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>2</sup> Vö. HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon. Historizáció és temporalitás-tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Akadémiai, Budapest, 2003, 35–38.

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>3</sup> Az irodalmi és képzőművészeti stílusorszakok közötti átjárás is hasonló problémákkal szembesít. Az impresszionista festészet eljárás módjainak kategorizálása nyomán az irodalom területére áthelyezett stílus a két művészeti ág eltérő mediális helyzetére és az ezzel összefüggő érzékelési-észlelési folyamatok különbségére nem reflektált.<sup>4</sup> Az irodalmi szöveg nominális szerkezete által meghatározott leíró jellege olyan „képszerűséget” vetít az olvasó elé, mely a látvány *sensus communis*a által teremt kapcsolatot a másfajta médiumokra épülő művészeti formák között, de eközben a szöveg poétikai artikulációjának összetettségét elfedi, és a verbális műalkotás számára egyoldalú befogadást tesz csak lehetővé. A magyar irodalomtörténet-írásra ráadásul az volt a jellemző, hogy az impresszionizmust, a szecessziót, illetve a szimbolizmust egyszerre tekintették egyazon stílus kategória eseti megnyilvánulásának és egyenként mint átfogó korszakot – vagy korszakrészletet – általános nemfogalomnak. A funkcionális stilisztika jegyében fogant történeti munka bármennyire tudományos-nyelvészeti alapokon állónak tekinti megközelítésmódjait, maga is átjárásokat – ezáltal pedig elkülöníthetetlen stílusirányzatokat – feltételez például impresszionizmus és szimbolizmus között,<sup>5</sup> a szecesszióról pedig egyenesen

<sup>3</sup> ELIAS TORRA, *Exkurs: Stilistik = Einführung in die Literaturwissenschaft*, szerk. MILTO PECHLIVANOS – STEFAN RIEGER – WOLFGANG STRUCK – MICHAEL WEITZ, Metzler, Stuttgart–Weimar, 1995, 113.

<sup>4</sup> BARÁNSZKY LÁSZLÓ, *Az impresszionizmus irodalmunkban*, It 1938/5–6., 107., 113.

<sup>5</sup> „az impresszionizmus a szimbolizmusból sarjadt ki és különült el.” SZABÓ ZOLTÁN, *Kis magyar stílustörténet*, Kriterion, Bukarest, 1970, 258. Vö. még: „Impresszionizmust és szimbolizmust bajos elválasztani egymástól. [...] Impresszionistának nevezhetnők mégis azt a költőt, aki inkább a külső tájak, hangulatok, események leírásából indul ki, szimbolistának, aki az érzéki erejű képnyelvet belső lelki mozgalmainak, élet- és sors kérdéseinek az érzékeltetésére használja fel.” BARÁNSZKY, *I. m.*, 108.



a kevert vonások jutnak eszébe, mikor „századvégi stílusok néhány közös vonásának” foglalataként határozza meg azt.<sup>6</sup> Németh G. Béla is ezen az alapon közelít a századvég lírájához, melynek nem annyira összetett nyelvi viselkedésmódját kívánja ekképp leírni: „Ha van jogunk *lírai impresszionizmusról* vagy *impresszionista líráról* beszélni – s úgy véljük, van –, akkor Reviczkyt nagyrészt oda kell, oda lehet sorolnunk.”<sup>7</sup> A leírás és a képszerű megjelenítés mediális átfordításai (lexikai és szintaktikai elemek azonosítása az impresszionista festészet vizuális újításaival) azonban éppen olyan versek esetében nem igazolják a fenti ítéletet, melyeket értelmezőjük főként az igei túlsúly okán emel ki.<sup>8</sup> Az impresszionizmus mint általánosított benyomásokon alapuló stílus – a vizuális művészetekben lezajlott primer érzékelésbeli váltáshoz kapcsolódva – így azonban csupán olyan nyelvi közvetlenséget konnotál, mely a „stílus” homogenitásán keresztül élményszerű megragadást, nem pedig aktív hermeneutikai tevékenységet implicál. Ez az elnagyolás ráadásul a századvég irodalmára gyakorta alkalmazott hangulatiság fogalmának felszínes használatától sem áll olyan távol, azonban bármennyire közelíthető az ebben rejlő impresszió a megismerés bizonyos formáihoz, „intellektus-pótlékként” való felfogása<sup>9</sup> csak tovább mélyíti a költemény episztemologikus státuszára vonatkozó igény és az általa generált válaszok hiányosságai közötti szakadékat.<sup>10</sup> Ha pedig a történeti felosztás az egészelvűségre való törekvés és a megértés-implikáció szétválasztásával operál, nem vet számot ezek konvergáló használatának lehetőségével, hanem mindkettőt egy másik diszkurzusrend korántsem tisztázott szabályrendszeréhez irányítja, ami nem a (történeti szakaszolás) kérdés(ének) megválaszolását segíti elő, inkább annak elodázását jelenti. Igaz ugyan, hogy az impresz-

<sup>6</sup> Uo., 232.

<sup>7</sup> NÉMETH G. Béla, *A személyiség mint értékkel a századvég magyar lírájában* = Uó., *Hossz-metszetek és keresztmetszetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 147.

<sup>8</sup> SZÉLES Klára, *Reviczky Gyula poétikája és az új magyar líra*, Akadémiai, Budapest, 1976, 85–86.

<sup>9</sup> Vö. MEZEI József, *A szimbolista élmény kialakulása*, Akadémiai, Budapest, 1968, 131–132.

<sup>10</sup> Vö. az előző tanulmány meglátásaival: 51–58.

szionizmus sosem lépett elő korszakfogalommá, az általa jelölt *irodalmi* sajátosságok viszont jórészt akkor válnak nyelvi artikulációjukat tekintve relevánssá, amikor a formálásra helyeződik a hangsúly, nem pedig a benyomások direkt rögzítésére.

A következőkben épp azoknak az ellentmondásoknak a nyomába kívánok eredni, amelyek a médium médiumjellegét hangsúlyozzák, vagyis amelyek a közegszerűséget a közvetítés és a lehetővé tevés mozzanataiban leplezik le, nem pedig a jelenléthez rögzített empirikus anyagszerűséget vagy a következményként előálló jelentést állítják előtérbe. A kérdésmód ilyesféleképp módosuló iránya amellet, hogy immár nem csak egymással szemben álló fogalmakkal és nézőpontokkal számol, a nyelvi leg artikulálódó műalkotás számára biztosítja annak lehetőségét, hogy a nem nyelvi, de a nyelv által (mind az anyagi, mind pedig a szemantikai oldalon) megidézett mediális aspektusokat felfedje. Ehhez azonban elengedhetetlen az érvényben lévő megközelítésekkel való számvetés.

Az irodalmi megnyilatkozás legtipikusabb és leginkább rendszerezett stilisztikai eszköztárát a korábbiakban szóba hoztam, annak teljesítményét épp azon az alapon megkérdőjelezve, hogy épp az anyagi és szellemi közötti átmenetet nem képes adekváтан indokolni. De nem kizárólag erre a potenciálra gondolhatunk, amikor a stilisztikát hívjuk segítségül, hiszen akár a funkcionális változatban, akár az azt meghaladni igyekvő verziókban is le lehetünk a medialitás szempontjait támogató javaslatokat. P. Dombi Erzsébet egy régebbi munkájában a színesztéziát mint a Nyugat-líra kitüntetett eljárás módját lépteti elénk.<sup>11</sup> A vizsgált költői életművekben Adynál a szimbólumok alárendeléseként jelentkeznek a színhatások színesztétikus megnyilvánulásai,<sup>12</sup> míg Babitsnál ezek felszínességét hangsúlyozza: „korai érzettársításai nem annyira egyéni színesztétikus látásmód eredményei, mint inkább a költő dekoratív képzeletének szülöttei.”<sup>13</sup> A színélmény eme mélységi

<sup>11</sup> P. DOMBI Erzsébet, *Öt érzék ezer muzsikája*, Kriterion, Bukarest, 1974, 6.

<sup>12</sup> *Uo.*, 167.

<sup>13</sup> *Uo.*, 170.

faktora beszédes: a szecesszió pusztá dekorativitására helyezi a hangsúlyt, míg a későbbi, már „közvetlen szinesztétikus élményanyag”-ot játékba hozó kötetekben mindez teljességgel hiányzik.<sup>14</sup> Ebben a rövid elemzésben így rögvest egyrészt irodalomszemléleti, másrészt poétikai kérdéssel szembesülünk. Ha fiziológiai természetűnek tekintjük a különbségeket, akkor a látás paradigmájához tartozó észlelési struktúrák Babits esetében is a természet elsődlegességét hangsúlyozták a „szubjektívizált látás”<sup>15</sup> ellenében, ami megerősíti a kiindulásképp hivatkozott tanulmány érvelésének erre vonatkozó meglátásait: „A Nyugat irodalmi modernségének egyik sajátos paradoxona éppen abból adódott, hogy míg irányzatszerkezetének képződése a szecesszióból kibontakozó bécsi modernség alakulására emlékeztet, addig a kultúra- és irodalomszemléleti struktúrája – a mintegy húszéves ütemkülönbség ellenére – inkább a naturalizmussal induló berlinivel mutat hasonlóságokat.”<sup>16</sup>

Az újabb stilisztikai számvetések persze már épp az értékvonatkozás mellőzésével kísérlik meg Babits eme kötetének értelmezését. Tolcsvai Nagy Gábor Németh G. Béla meglátása nyomán például Babits nyelvhasználatát a századforduló kodifikált irodalmi nyelvének operacionálizálásában látja, ez azonban a nyelvi-retorikai szerkesztés szintjén ellentmondani látszik annak a fenomenalizált igénynek, mely a modernség elvét a személyiség és a világ közötti kapcsolat ambivalenssé válásában érzékeli.<sup>17</sup> Vizuális kép és költői kép viszonyát eszerint a romantikus költészetfelfogás továbbörökítése jelentené, mely nem eshet egybe a modernségnek a nyelv destabilizáló tendenciáit veszélyként dekódoló kérdésfelvetéseivel. A stílus mint rendszer grammatikai alapzatának odahagyását kezdeményező törekvések<sup>18</sup> épp ezért egy olyan retorika „újraélesztését”

<sup>14</sup> *Uo.*, 171.

<sup>15</sup> Jonathan Crary, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 84–114.

<sup>16</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Budapest – Bécs – Berlin*, Holmi 2009/2., 139.

<sup>17</sup> TOLCSVAI NAGY Gábor, *Bizonyosság és kétely határán. Babits első kötetének stílusrétegzettségéről*, *Literatura* 1994/1., 76.

<sup>18</sup> Vö. KATONA Gergely, „*A stílus kérdése*”, *Literatura* 1994/1., 88–89.

kívánták meg, mely nem a látvány hiánytalan nyelvi átvételét, hanem verbális áttételeit tartja szem előtt.

A festmény nyelvi megjelenítése – kiváltképp egy másik, költői műalkotásban – nemcsak hogy a vizuális művészet tapasztalataival vet számot, de a nyelvi reprezentáció poétikai artikulációjára is rávilágít. Olyan igényt fejez ki, melyet Mitchell „ekphrasztikus reménynek” nevez, s melynek „központi célja a »másság legyőzéseként« aposztrófálható. Az ekphrasztikus költészet olyan műfaj, ahol a szövegek saját szemiotikai »másukkal« találkoznak, melyek rivális, idegen reprezentációs formáit vizuális, grafikus, plasztikus vagy »térbeli« művészeteknek hívjuk. Ennek a másságnak »tudományos« terminusai a szemiotika ismerős oppozíciói: szimbolikus és ikonikus megjelenítési formák, konvencionális és természetes jelek, időbeli és térbeli módozatok, vizuális és aurális közegek.”<sup>19</sup> A költői mű „másika” a festmény befogadása során olyan tapasztalatban összegződik, mely az idegenségmozzanatot nem iktatja ki a leírás folyamatából. Babits több képleíró verse<sup>20</sup> helyett a *Fekete ország* című költeményt idézném e helyütt ennek alátámasztására:

Áshatod íme, vágthatod egyre  
az anyagot, mely lusta, tömör  
fekete földbe, fekete hegybe  
csap csak a csáklýád, fúr be furód:  
s mélyre merítsd bár tintapatakját  
még feketébben árad, ömöl  
nézd a fü magját, nézd a fa makkját,  
gerle tojását, csíragolyót,

Az itt nem idézett felütésben már a „csontig, velőig fekete” ország képe jelent meg, amely a metafizikai dimenziók tekintetében a pusztas felszí-

<sup>19</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago UP, Chicago, 1994, 156.

<sup>20</sup> Vö. KELEVÉZ Ágnes, *Hegeso sírjától Beardsley önarcképeig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*, Vigilia 2008/2., 97.

nesség ellenében hangsúlyozza a mélységig hatoló szín egyneműsítő hatását. A feketeséget plasztikus módon feltáró felszólítások igéi (*ás, vág, csap, fúr, merít*) a tudományos megközelítés (pozitivistá) allegorézise lehet,<sup>21</sup> a feketeség mindent átható színtelensége azonban épp a vers poétikai lehetőségei alapján kerüli el a mindent homogenizáló kép felrajzolását. Az ugyanazt a szót ismételtető ritmus a versnek ugyanis olyan jelszerűségében is anyagszerű tulajdonságát is előtérbe állítja, melyet a reprezentációelvtől szemléletmód nem volt képes érzékelni. A *fekete* szó ismétlése ugyanis nemcsak egy versritmuson belül kaphat értelmet, hanem egyazon (a magyarban is a leginkább előforduló) magánhangzók és az expozív zárhangok (*k, t*) belső ritmusossága és monotóniája miatt mediális „bódulatként”<sup>22</sup> is lelepleződik, ahol a hangsor ismétlése a jelölő leválását eredményezi a jelöletről.<sup>23</sup> Így a színre vitt ország nemcsak színtelen, de jelentéstelen is lesz, a megképződő színtér különbségeit csak a nyelvi jel elkülönböződése tárhatja fel. Babits persze nem tér le a szubsztancialista metafizika útjáról, de amikor a zárlatban is megismétlődik (egy *jaj* felvezetésével) a *fekete* háromszor, már erről a nyelv által mégiscsak áthidalható tulajdonságról nem mondhat le:

Más szín a napfény vendég-máza,  
a nap a színek piktora mind:  
fekete *bellül* a földnek váza,  
nem a fény festi a fekete szint  
karcsu sugárecsetével  
nem:  
fekete az anyag rejtett lelke,

„Írisz koszorúja” mint a költészet allegóriája a színt és a fényt adja a kötet egésze számára, a sokszínűség azonban itt nem érvényesülhet.

<sup>21</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 222.

<sup>22</sup> Vö. Marshall McLUHAN, *Understanding Media. The Extension of Man*, Routledge, London – New York, 1964, 51–52.

<sup>23</sup> Vö. TOLCSVAI NAGY, *Bizonyosság és kétely...*, 85.

Az a paradox helyzet áll elő, hogy Babits e versében képes a mindent magába foglaló szín segítségével kontúrokat és alakokat „rajzolni”: itt nem a külsőleges hatások, hanem a belső, anyagszerű „rejtett lélek” írja át a fenomenális szinten megképzett eseményeket.

A jelen megközelítés azonban nem ennek ürügyén, hanem a képleírás fenomenális határátlépésének okán tartja ideidézhetőnek ezt az eljárást. A kép és a szöveg kooperációjáról tanúskodó versek a vizuális műtárggyal kapcsolatos benyomásokat összegzik, ám közben a már ismert megismeréséhez vezet voltaképpen az út. Nem csoda hát, hogy a tájleíró versek is sokat köszönhetnek a képleírás ilyen határtapasztalatának. A tájköltészet és az öntematizáció 19. századi hagyományától eltérően itt olyan víziók lépnek elénk, amelyekben a megjelenített látomás olyan kép, melynek a konkrét vizuális élmény felidézésével nem kell vesződnie, mivel a valós helyszín azonosítása nem lehetséges és nem is szükséges. A természetleíró költemények több esetben a képleírásnak ahhoz a sajátosságához hasonultak, mellyel kapcsolatban a vizuális fordulat idézett alakja arra figyelmeztetett, hogy pusztán nyelvi együtthatók segítségével nem tisztázható, egyedíthető a működése: „Szóljon bár az ekphrasztikus költészet a vizuális műalkotáshoz, annak érdekében vagy róla, semmi speciálisan problematikus vagy egyedi nincs ebben a beszédben: sem a nyelv különleges megidéző ereje nem kell hozzá, ahogyan az utalás vizuális tárgya sem hat (kivéve analógiásan) a nyelvi megjelenítésre a nyelvtan meghatározása, a stílus ellenőrzése vagy a szintaxis elmozdítása tekintetében. Néha ugyan úgy beszélünk a képleírásról, mintha kivételes szövegsajátosság lenne, valami olyan, mely a verbális megjelenítés felszínén interferáló hullámokat hozná létre. De semmiféle különös szövegtulajdonság nem csatlakoztatható az ekphrasiszhoz, legalábbis nem olyan, amely által – nyelvtani vagy stilisztikai fogalmak segítségével – festmények, szobrok leírását vagy egyéb vizuális reprezentációkat megkülönböztetnénk másfajta tárgyak körvonalazásától. [...] A narráció és leírás, cselekvések és tárgyak megjelenítése, avagy vizuális tárgyak és vizuális reprezentációk közti különbségek mindegyike sze-

mantikai különbség, mindegyik a szándék, referencia és válasz differenciáiban helyezkedik el. Az ekphrasztikus költészet a vizuális műalkotáshoz, annak érdekében vagy róla szólva ugyanazokhoz a megoldásokhoz folyamodik, mint másról szóló szövegek esetében. Nincs nyelvtani különbség egy festmény és egy körte vagy egy baseball-meccs leírása között. [...] És fiktív hangot kölcsönözni egy vázának nem okoz zavart vagy felfordulást a hang által is használt nyelvtanban. Amikor a vázák beszélnek, a mi nyelvünket beszélnek.”<sup>24</sup> A természet megszólításakor tehát hasonlóképp saját szavainkat hallhatjuk visszhangozni feleletként, a látvány és a látványosság megjelenítése egyaránt az alanyi pozíció receptív és apperceptív működésétől függ.

A tájköltészet nemcsak kép és szimbólum viszonyában, illetve a hangulat megidézésében vált az értelmezések kitüntetett pontjává, de az impresszionizmus hívószavával is könnyen társítható lett. A stílusirányzatok esetében már szemügyre vett kategória a költészetben az érzéki fogékonyság kapcsán jut szóhoz. „A pillanatnyi benyomások legtalálhatóbb kifejező eszköze az érzeteket megnevező szó vagy kép”,<sup>25</sup> s ebbéli helyzetében ábrázolandó világ és ábrázoló nyelv között a látás és a vizuális megjelenítés megújítására törekvő festészeti irányzatot látta megfelelőnek ezeknek a sajátosságoknak a leírására. A – jellemzően 19. századi – tájversek olyan (ál)ekphrasziszok, melyek nem műalkotást írnak le, hanem a természet isteni vagy valamiféle metafizikus rendjének megragadásán ügyködnek. Eközben viszont szem elől tévesztik, hogy az a jelrendszer, melyet felfejteni igyekeznek, egyfelől nem kevésbé összetett, mint az, amellyel szólnak róla, másfelől pedig az inskripció miatt maga is alkotója a lejegyzendő folyamatoknak. Többszörösen is egymásra van utalva tehát kép és szó – s jóllehet Mitchell érve a képleírás reményének és nyelvi szabályszerűségeinek kapcsán figyelemre méltó –, és a nyelvi közeg önnön „másikával” való szembenézése során nyelvtani módosuláson nem megy át, de poétikai vagy retorikai szinten igencsak

<sup>24</sup> MITCHELL, *I. m.*, 159.

<sup>25</sup> SZABÓ, *I. m.*, 258.

átalakul. A klasszikus ábrázoláselvű megnyilatkozások többsége nem reflektál ezekre a kérdésekre, viszont esetükben indirekt módon többször felszínre is jutnak a médiumok idegenségéből származó feszültségek. A törés, mely abból fakad, hogy a reprezentáció csak jelentős módosítások útján jön létre, illetve hogy a stiláris mozzanatok művészeti ágak közötti azonosítása sem paralel módon történik meg, fedi fel az irodalmi médium sajtószerűségeit, mely épp a líra esetében különösen kiugró.

A *Himnusz Irishez* című vers példásan mutatja be a fenomenalitás és a materialitás között képződő szakadék lehetőségét, s írja fölül a metonimikus reprezentáció lehetőségét. Az első versszak záró két sora megidézte bölceleti horizont bár inkább a távoli (s épp ezért kissé hermetikus tudást közvetítő) kultúrák *bölcsességét* hívja segítségül, a színek kívánalmában mégis arra a német filozófiai tradícióra hivatkozik, mely a kettősségek metafizikai szembenállásain keresztül állította előtérbe a látás és az ezt lehetővé tévő világ közötti azonosulási mozzanatot:

Sötét van. Hol az ezer szín? Mivé lett?  
 Hol az ezer tárgy külön élete?  
 (Szín a különség, különség az élet) –  
 éj van s most minden téhen fekete.  
 Belém esett a világ és lett oly vad,  
 oly egy-sötét, hogy szinte már ragyog  
 s a lelkem indus bölcsességbe olvad:  
 nincs semmi sem, csak semmi van,  
 s e semmi én vagyok.

A negyedik sorban szereplő informális közmondás (mely a megelőző és rákövetkező filozofikus kijelentések pátozát nemcsak ellensúlyozza, de bagatellizálja is) Hegel nevezetes mondását is felidézi. Míg Rába György Spinoza és Schopenhauer jelentőségét hangsúlyozza e műalkotás kapcsán,<sup>26</sup> *A szellem fenomenológiájának* nevezetes Előszavából is

<sup>26</sup> RÁBA, *I. m.*, 23–24.



ismerős megoldás<sup>27</sup> az Abszolútum mindennel azonos helyzetének terméketlen felfogását bírálja. Az azonosságfilozófia pusztá formalizmusának elutasítása a német idealista bölcselelnél Babits esetében is játékba hozható, amennyiben e versben szintén a sötétség színtelensége felelős azért, hogy minden szín *szubsztanciálisan* befoglaltasson, noha a *különbség*ként szóba hozott differencia továbbra is az előtér–háttér metafizikai dualizmust szerepelteti, mely a színnek ugyan alakító képességet tulajdonít, ahol a különbség éppen egy azonosságot támaszt alá: a szín élet. Az én és a világ szembenállása (nem véletlen, hogy e két pólus épp Babits egykori tanítványánál, Szabó Lőrincnél jelenik meg újra pár évtizeddel később, noha az itt megjelentektől eltérő hangsúllyal és értelmezésben) a semmivel való azonosulásban persze azzal az illúzióval kecsegtet, hogy valamiféle végső feloldást talál a túl sok jellel dolgozó s ezért csak nehezen megfeythető világ.<sup>28</sup> A semmi azonban egyfelől abszolútumként, másfelől pedig szubjektumként jelenik meg, ami az identifikációban rejlő bizonytalanságot erősíti.

A színre vitt helyzet azonban nem egyezik azzal, amit a színrevitel nyelvi teljesítményeként nevesíthetünk. A verbális aktusok ugyanis a szó-játékok szintjén (sokszoroz – nem szoroz) bontja le azt a metafizikai diszkurzust, amely az első versszakból átöröklődött ide is. Nem véletlen, hogy a fenomenális leírás épp a *Fekete ország* kapcsán szóba hozott nar-kózis jegyeit sorakoztatja fel:

Egy-semmi! Minden-semmi! Színek nélkül  
ragyogó semmi! Únlak, hagyj te most!  
Sokszorozó lelkem veled nem elégül,  
meddő szám, mely nem szoroz, se nem oszt.  
Ért gyümölcs nedvvel, fejem telve vággyal,  
vágyaim súlya nyomja vánkosom:

<sup>27</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1961, 16.

<sup>28</sup> Vö. Hans BELTING, *Das unsichtbare Meisterwerk*, Beck, München, 1998, 182.

ah, nem békülök én unalmas ággyal  
s Morpheus karjai között  
Írisről álmodom.

Az álom istenének rabjaként aposztrofált lírai én mégsem Morpheusról, fogvatartójáról álmodik, hanem Írisről. A mítoszalakítás szintjén nincs ellentét a két alak között, az álom nem feltétlenül a sötétséggel azonos, az Írisz vagy Morpheusz tevékenységének következménye egyaránt lehet. Olyan médium tehát, mely a McLuhani értelemben az énnel nemcsak szellemi, de testi kiterjesztése is:

Iris! te lelke régi istensége!  
hétszínű, gyöngyös, mint nektári kelyh,  
ezerszínű, uszályos, égnek éke,  
Iris, kinek ruhája pávapelyh,  
Iris, kinek mosolyja a szivárvány,  
színek bontója, koszorús hajú,  
ívelt szeszély, ég hídja, tarka bálvány,  
jer ontsd elémbe képeid,  
beszédes színcapú!

Idézz fel nekem ezer égi képet  
és földi képet, trilliót ha van,  
sok földet, vizet, új és régi népet,  
idézz fel, szóval, *teljes enmagam*.  
Királyt, papot, pénzt, nemes daliákat  
s a daliával idézd fel lovát,  
aljas gonosztevőt, tudós diákokat:  
a multak követ érted-é  
csiholni, mint kovát?

Az objektívként tételezett világ a *szóval* felidézhető „teljes enmagam” szubjektív vonzaskörébe kerül. A „régí ezer kép” ezzel az önidentifikációval épp a verbális tevékenység ágensét emeli előtérbe. Kép és szó között így nem szembenállást tapasztalunk, hanem egymást erősítő képességek összjátékát. A benyomás mint passzívként tételezett tapasztalat végképp érvénytelenné lesz, nem kiindulópontként, hanem szubjektív és objektív pozíciók közötti átmeneti lehetőségként lép fel: „Festészeti és irodalmi impresszióknak nem kell sugallniuk, hogy a benyomás ne foglalná magában a vizuális hatások felerősítését. Azaz az impresszió voltaképp az észlelés dinamikus metaforája, mely különbözőképp funkcionál annak megfelelően, amit Gombrich a »cselekvés kontextusának« nevez. A benyomás közvetítése metaforikus kiigazítás, mely nagyban függ attól, aminek kiigazítására törekszük; a benyomás lényegileg ugyanaz a festészeti és irodalmi alakjában is, noha ezek az alakok épp a benyomást változtatják meg.”<sup>29</sup> Ráadásul a klasszicista felfogásban uralkodó különbség, az irodalmi megnyilatkozás időbelisége és a képzőművészeti tárgy térbelisége sem áthidalhatatlan ellentét többé:

Költő-szemeddel többet lelsz te benne,  
mint ásatagban egynémely tudós –  
De ha ráúntál multa és jelenre,  
színek bontója, légy nekem te jós:  
hiszen te fested, Iris, a világot  
s ne tudnád, hogy ecseted merre fut?  
Idézd fel, amit még egy szem se látott: -  
a jövő falát érted-é  
kitárni mint kaput?

<sup>29</sup> Jesse MATZ, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge UP, Cambridge, 2001, 51.

Színek bontója, viharok barátja,  
világ költője, tarka mint virág,  
jer, kedvesebb nekem a Mája fátyla,  
mint az unalmas-egy-való világ!  
Vihar barátja, szép idő követje,  
Junó követje, koszorús hajú,  
világszínháznak kárpitós szövetje,  
jer, ontsd elémbé képeid,  
beszédes ívkapú.

A képek ontását itt is a *beszédes*ként jellemzett *ívkapú* hivatott eredményezni, noha az eredetileg mitizáltságában megidézett alak itt már pusztán attribútumaiban metonimizálódik: a száj kinyilvánító szerepét ölti magára. Mája megjelenése sem bontja le az első versszak metafizikai bizonytalanságait, sőt Írisz tevékeny festőként épp az ő fátylaként kibomló színes világ létrejöttéért felel. Az válik tehát nyilvánvalóvá, amit épp tagadni igyekszik a szöveg: a látvány nyelvi leképezése helyett a nyelvi képzelőerő alakító gesztusai lesznek felelősek a színes világért, s nemcsak e versben, hanem az egész kötetben is.

## Modern mítoszok és az újraírás lehetőségei

### Az emberi test formációi az esztétizmusban

A 19–20. század fordulóján megjelenő esztéta 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>1</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>2</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 teljesítőképesége, mint ahogy a Wagner hatása alatt álló Nietzsche 1871-es művében is hasonló feltételez. A német filozófus a világ és a létezés esztétikai jelenségként történő igazolását hangsúlyozza,<sup>3</sup> ennél fogva valóság és művészet viszonyában ő is az utóbbinak szán nagyobb szerepet.

<sup>1</sup> Oscar WILDE, *A hazugság hanyatlása*, ford. BENEDEK Marcell = Uő., *Összes művei*, II. Szukits, Szeged, 2001, 59.

<sup>2</sup> Walter Horatio PATER, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Echo, Teddington, 2006, 63.

<sup>3</sup> Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, I., DTV – Walter de Gruyter, München – Berlin – New York, 1999, 47.

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 művészetközpontú 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>4</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

<sup>4</sup> Gilles DELEUZE, *Plato and the Simulacrum*, ford. Rosalind KRAUSS, October (27) 1983, 53.

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>5</sup> A jelviszonyok e felfogás szerint nem vesznek tudomást azokról az effektusokról, amelyek az észlelés testi körülményeit is magukban foglalják, vagyis 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 szemzőgéből 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>6</sup> Az eleddig nem létező nemcsak a művészt, de az istenséget is meglepi, amikor Pygmalion Venushoz könyörögvén nem az általa

<sup>5</sup> Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 16.

<sup>6</sup> Victor I. STOICHITA, *The Pygmalion Effect*, Chicago UP, Chicago, 2008, 4–5.

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 elrejtí, hogy igazából művészetről van szó, azaz valamiféle utánzásról, s a valódi látszatával jutalmazza a szobrászt. Mindeközben persze a műviségnek tulajdonítható mozzanatok továbbra is érzékelhetőek 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 dicsőséges, tán inkább ironia) következtében Venushoz intézett imája is meghallgatásra talál, ám ez további, nem kevésbé kérdéses erkölcsű cselekedeteket implicál, mikor a bűnösnek tekintett nőiségtől másfajta, tabunak minősülő szexualitásformák felé fordul a szobrot tapogatóván, csókolgatóván, 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>7</sup> Mindemellert 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

<sup>7</sup> Patricia B. SALZMANN-MITCHELL, *A Web of Phantasies*, Ohio State UP, Columbus, 2005, 15.



szoborról van itt szó, melynek képleíró technikája alapvetően a szobrászat anyagi-taktilis oldalára fókuszál.<sup>8</sup> Pygmalion érintései során érzékeli művének metamorfózisát, mint ahogy nem is képként, hanem tapintatósága 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 vágó 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>9</sup>

Pygmalion alakja azért is válhatott fontos találkozási pontjává a 19–20. század fordulójának, mert nemcsak a művészet teremtőerejének mítoszáét 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 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

<sup>8</sup> George L. HERSEY, *Falling in Love with Statues*, Chicago UP, Chicago, 2009, 96.

<sup>9</sup> Kenneth GROSS, *The Dream of the Moving Statue*, Cornell UP, Ithaca, 1992, 74.

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>10</sup> A nyelvi jelek segítségével színre vitt test kérdése ebben az intermediális, ösztönművészeti összefüggésrendszerben teljesebbé válik egyszersmind a hagyományos művészi közlésformák sajátos kudarcává. Kudarcná, mert a megírhatóság itt már nem az ábrázolhatósággal, hanem annak lehetetlenségével esik egybe.

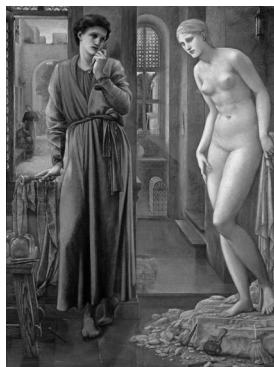
A 19. század folyamán a képzőművészet és az irodalom sajátos viszonyrendszerben értelmezte újra a Pygmalion-mítoszt. A preraffaeliták közül Edward Burne-Jones két képsorozatban is feldolgozta az ókori történetet. A széria narratív festményként értelmezhető, az ovidiusi alapok bizonyos mértékű átvételével (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 képalírások 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 keresztrímes 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

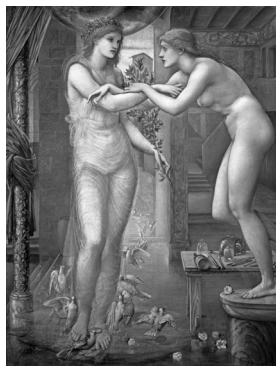
<sup>10</sup> Joseph HILLIS MILLER, *Versions of Pygmalion*, Harvard UP, Cambridge, 1990, 8–9.



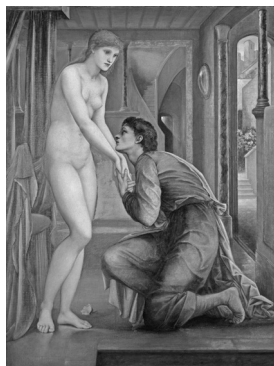
The Heart Desires



The Hand Refrains



The Godhead Fires



The Soul Attains

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:

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 alkalmas 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,  
hogyan 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 menekésre adott válaszként olvasható vers fenntartja

az esztétista képzetköröket megmozgató reflexek érvényességi körét, amennyiben lehetőséget ad a költő alakmásként felfogott beszélő önjellemzésének allegorizáló értelmezésére.<sup>11</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 motívika szakrális jellegéről tanúskodik,<sup>12</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

<sup>11</sup> BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Forum, Újvidék, 1986, 100.

<sup>12</sup> Vö. KELEMEN Péter, *Szimbolista versszerkezetek Kosztolányi első korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1981, 149–150

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 egyeduralma 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.

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)t-lanság 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 világkép esztétikai kompenzációjára törekvő hangulatlíra. Ahogyan az irónia 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 beszélni. 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 pusztá 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 írottak 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 ekhpraszisz 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>13</sup> Természetesen nem a Pygmalion-mítosz *közvetlen* újraírásával van dolgunk, ám a képleírás (mely nem kifejezetten 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  
márványszinű – s komoly görög leány.

Élő, habár lehellete se hallszik  
keble átduzzad ráncos khítonán

<sup>13</sup> KELEVÉZ Ágnes, *Lelkemben bakkhánslárma tombol. A fiatal Babits dionüszoszi és apollóni verseiről*, Holmi 2004, 593.



Fürtös fejében ki tudja mi rajzik?  
Ül meghajolva. Méla. Halovány.

Előtte állva szolgálója tartja  
rabszolgályn, 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>14</sup> A halott női test mementőjaként elkészített sztlélé leképezése helyett egy új viszonyrendszer kialakítására kapunk itt példát. A Rába által „szellemi élményformának” nevezett intellektualizáció mellett épp a bábuvá válás testi-anyagi mozzanata az, ami egyrészt a művészség ovidiusi rejtekezésjellegét hozza működésbe, másfelől viszont azt a határhelyzetet is felmutatja, amelyet a test mint a szellemként tételezett önazonosság gyakorlatát felfüggesztő, annak ellenálló materiális közeg állít élnk. 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

<sup>14</sup> RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 202.

során) a képzőművészeti alakok másolása helyett az ábrázolás peremhelyezeteit 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. Ábrázolása korántsem oly magától értetődő, hogy realiztikusként tarthatnánk számon. 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 viszi színre. Ezekben az alkotásokban a test materiális akadály is: felfüggesztése annak, amit a reprezentációelvű művészetfelfogások előfeltételeznek.

### Az irodalom térbeli emlékezete

Noha az emlékezést az idővel szokás kapcsolatba hozni, az emlékezés tere és helyei jóval nagyobb szerepet kaptak az emberiség kultúrtörténetében, mint ahogy azt a 19. század időképzetekkel foglalkozó elgondolásai számunkra örökül hagyták. Nem elég a természettudományi tér-idő-konceptióra vagy például a bahtyini kronotoposzra gondolnunk, ezek mellett ugyanis azt az alapvető szemléletváltó attitűdöt is szem előtt kell tartanunk, mely állítja: az emlékezés mindig inkább a térhez, annak médiumaihoz mérte a keretétől szolgáló időt. Az emlékezés kulturális alakulását, kötődéseit és mechanizmusait a 20. század utolsó harmadában rendkívül sokan vizsgálták. A téma egyik neves kutatója, Aleida Assmann e kérdés sajátos folyamánként figyelmeztet arra, hogy manapság nem is annyira a múlt megőrzésén van a hangsúly, hanem ennek multiplikálódásán: „Ma az emlékezet problémájának nem az önmagát-

megszüntetésével van dolgunk, ellenkezőleg: a kiéleződésével. Mégpedig azért, mert ha azt kívánjuk, hogy a kor tanúinak tapasztalati emlékezete a jövőben ne menjen veszendőbe, azt le kell fordítani, át kell vinni az utókor kulturális emlékezetébe. Az eleven emlékezet helyét ezzel egy média által megtámogatott emlékezet veszi át, olyan emlékezet, mely materiális hordozókra támaszkodik, emlékművekre, emlékhelyekre, múzeumokra és archívumokra.”<sup>15</sup> Természetesen ez a fordítási-megőrzési vágy valaminek a háttérbe szorítását is magával hozza. Ha lemondunk az időbeliség koncepcióiról, midőn belátjuk róluk, hogy voltaképp térbeliek, akkor e külsődleges anyagságokba áthelyezett történelemalakítási gyakorlat magát az emlékezés aktív folyamatát helyezi hatályon kívül.<sup>16</sup> Ha pedig az idő szerepét épp a helyek segítségével erősíthetjük, ezek a helyek a történelem időbeliségben gyökerező fogalmát kérdőjelezzik meg.

A különféle humán tudományos fordulatok sorába illeszkedő „térbeli fordulat” olyan kulturális paradigmaváltást sürget, mely tér és idő kapcsolatának újraértését szorgalmazza. A történészek, akik az idő fogalmára is rákérdeztek, rendre felhívták a figyelmet a történelmi emlékezetet strukturáló térbeli metaforikára. Ennélfogva az sem jelentélen, ahogyan a történettudomány mellett egy másik, a történeti indexeket nem kevésbé játékosan tartó diszciplína, az irodalomtudomány kezeli e problémát. Fontos kérdés, hogy az irodalomtörténet-írás maga mögött hagyhatja-e az előzmény–utólagosság-szerkezetet a megközelítéseiben, hiszen a térbeli fordulat voltaképp ezt a csábító javaslatot fogalmazza meg.<sup>17</sup> Az irodalomra való emlékezés számára azonban nem teljesen ismeretlen a térbeliség megtapasztalásának gyakorlata. Az irodalmi

<sup>15</sup> Aleida ASSMANN, *Az emlékezés terei. A kulturális emlékezet formái és változásai*, ford. SZABÓ Csaba, Debreceni Disputa (10) 2004, 6.

<sup>16</sup> Vö. Pierre NORA, *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája*, ford. K. HORVÁTH Zsolt, Actas 1999/3., 142–143.

<sup>17</sup> Jörg DÖRING – Tristan THIELMANN, *Was lesen wir im Raume? Der Spatial Turn und das geheime Wissen der Geographen = Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, szerk. Jörg DÖRING – Tristan THIELMANN, Transcript, Bielefeld, 2008, 23.

ünneplés többnyire helyszínekhez kötődik. Számtalan Petőfi-emlékhelyünk bizonyítja, hogy ez az alapvetően temporális és szellemi kérdéskörbe sorolt művészeti ág is megköveteli a maga térbeli, anyagi hordozóit. Egyre nagyobb számban fordul elő, hogy nem pusztán irodalmi múzeumok, emlékhelyek, hanem aktív, sok esetben digitálisan kibővített városséták bejárása segíti az olvasókat az újfajta befogadói tapasztalathoz (Dublinban nevezetesen az *Ulysses* vélt vagy valós helyszíneit végigvevő túrák, de idehaza is egyre gyakoribbak lesznek ezek a megoldások – főképp Budapesten).

Sigrig Weigel szerint a topográfiai leírások bár különféle elméleti irányzatok metszéspontjában helyezkednek el, közös mozzanatukban, az irodalmi szöveg folytonosságában lelhető fel tér és idő kapcsolata: „Épp ezért mondhatjuk, hogy a »topográfiai fordulat« az irodalomtudományban nemcsak narratív alakzatok és toposzok, hanem meghatározott, földrajzilag azonosítható helyek kapcsán jöhet szóba.”<sup>18</sup> Az irodalmi tér tehát eleve helyhez kötött áthelyezések során jön létre. A „posztmodern topográfia” számára a modernitás időbeli affinitása legalábbis gyanús, az irodalomból elvont szemiotikus kódok eszerint a gyanú szerint a „teret az üzenet szintjére, a tér elfoglalását pedig az olvasás szintjére” redukálták.<sup>19</sup> Nem elég tehát, ha egy tudományos fordulat nevében az időbeliséget pusztán a térbeli megfelelőire cseréljük, mert épp az irodalmi megközelítés mutatja, hogy egy térbeli tájékozódás során megfejtett jel ugyan a szemiotikai megközelítést implikálja, de még korántsem egyenlő az irodalmi olvasással. Elég csak arra utalni, hogy a jelfejtés egyértelműsége törekszik, míg az olvasás eleve többértelműsége épít. Irodalom- és kultúratudomány viszonylatában tehát nem egyszerűen fogalmak és terminusok kölcsönzéséről van szó: az irodalommal kapcsolatos értésmódok kihívásként is felléphetnek a topográfiát preferáló megközelítésekkel szemben. Ahogy a térbeli reprezentációk leírhatók,

<sup>18</sup> Sigrig WEIGEL, *Zum „topographical turn”*, Kulturpoetik 2002/2., 157–158.

<sup>19</sup> Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, ford. Donald NICHOLSON-SMITH, Blackwell, Oxford, 1991, 7.

úgy egy verbális alkotás is jellemezhető, ám nem mindegy, hogy eközben egy alapvetően metonimikus elrendezésű elbeszélő szöveg térbeli mozzanatainak azonosítása a feladatunk vagy egy lírai alkotás metaforikus szerkezetének megértése. Utóbbi esetben verbális és térbeli kategóriáink nem egymás felcserélésére, hanem kiegészítésére (néhány esetben tán egymás érvényességének kioltására) is alkalmat adnak.

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 ad. *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 poétikailag helyét, de nem a leképezés vagy a reprezentáció logikai megfeleltetésének értelmében, hanem értelemszerűen 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 helyek, melyek az elmúlással hozzák kapcsolatba az emlékezőt, nem az emlékezet megtartását, hanem a felejtést vonják magukkal. Bár a szfinx maga a visszatekintés helye, régi talányok őrzője, maga is elfeledetté válik: a vers éneje a hasonlatok párhuzamosságot azonosító mechanizmusa után allegóriák segítségével veszíti el fokozatosan identitását, mígnem maga is az elfeledettség allegóriájává lesz:<sup>20</sup> „Un vieux sphinx ignore du monde insoucieux, /

<sup>20</sup> Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásában*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, Budapest, 1997, 352.

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 leghetőbb fel ez a szoborral (illetve annak hiányával) azonosított szubjektum, úgy a papírra vetés során is csak egyfajta értelmezhetetlen alanyként jelenik meg, kinek feladataként a titkok és emlékek őrzése helyett csak önnön megfejtetlenségének monumentalitása juthat osztályrészül.<sup>21</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 sé mákkal 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>22</sup> A térbeli gondolkodás 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 szfinx, a labirintus, a lepel, a félhomály, a sötétség, illetve annak állandó sejtetése, hogy az eddig pusztá külsődlegességgként felfogott felszínek valami lényegesebb valósághoz tartoznak.”<sup>23</sup> Ám ennek a felfogásnak olyan

<sup>21</sup> Paul de Man, *Bevezetés*, ford. Molnár Gábor Tamás = Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, 430.

<sup>22</sup> Ann C. Colley, *Mapping in and out of the Borders of Time*, *Victorian Literature and Culture* (19) 1991, 107.

<sup>23</sup> Nicholas Freeman, *Conceiving the City. London, Literature, and Art 1870–1914*, Oxford UP, Oxford, 2007, 201.

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 vers 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 architektónikája által felidézett szerkezeti szempontrendszer is. A kifordult, új perspektívából szemlélt hely vagy épület áll elénk a szokásos irodalmi tényezők és szereplők helyett, és a nyelvi alkotásmód is egyre inkább a kifejezés nehézségeire, a nyelv jelszerűségére koncentrálnak az érthetőség, a közvetlen leképezés illúziója helyett.<sup>24</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 röpjölj, menekülj a véstől, / nyugodalmas képeket, régi kort igézz föl. / Légy te búm-feledtető, légy te nekem Léthe: / kinek éber gondja kín, dalban újul léte.” Az épület, annak a városban betöltött szerepe, valamint 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 kudarccá maradt.<sup>25</sup> A tér és az emlékezés egymásra vetítése helyett azonban figyelhetünk arra is, hogy e középpont nélküli szerkesztésmódot nem pusztán

<sup>24</sup> Gotthart WUNBERG, *Jahrhundertwende*. Tübingen, Gunter Narr, 2001, 50.

<sup>25</sup> RÁBA, *I. m.*, 168.

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 érhető 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 neszrel bomlana / s a rothaj hangot költene? / Minő hangverseny? Mily zene? / Szárnyalva a világon át? Tulzengve az élők zaját? / Nyögő, csikorgó hangelem, / 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 aposztrófikus 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 architektuális kapcsolatot, a haláltánc motívumát. Az elmúlás helyett azonban hangsúlyosabbá lesz a haláltáncban is tetten érhető ismétlődés, mely ehelyütt épp az időbeliség kijátszásával próbál érzékelhetővé válni, ám mégiscsak az öröklét



időt és ismétlést hatályon kívül helyező sajátosságával kapcsolódik egybe. Történetiség, temporalitás és változatlanóság hármasa közül Babitsnál egyre erőteljesebben érvényesül az utóbbi, ami a *Városvég* és *A világosság udvara* című költeményekben is színre vitt változás kontrasztív (egykor–ma) perspektíváit oldja egybe, hogy azután a poentírozott zárlat személyes távlatainak szolgálatába állhasson.

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

## *A tér és a látvány lehetőségei a magyar esztétizmusban*

A kultúra, a medialitás és az irodalom metszéspontjában magától értődően 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. Folytatva a kartográfiai retorikát: a fehér foltok állítólagos feltérképezése bizonytalanságban hagyja a felfedezőt, aki ahelyett, hogy megtenné a fáradságos utat az ismertnek kikiáltott terepformákhoz, inkább helyben marad, vagy idegen 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 szőve 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 elcsépeltnek ható téma igencsak beszédessé válik: nemcsak magáról, hanem érdeklődésünk hátteréről is sokat árul el.

A tájleíró költemények folytonos határátlépést valósítanak meg a kép és a 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 nyugalalmát leheli. Egy-egy *Kosztolányi*-versről az az olvasó érzése, hogy fel lehetne akasztani a falra.”<sup>1</sup> A festészet azonosítása az irodalommal azonban éppenséggel a lehetőségfeltételekkel való számvetést kerüli meg. Az úgynevezett 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 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>2</sup> A szó és a 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.

<sup>1</sup> KOMLÓS Aladár, *Az új magyar líra*, Pantheon, Budapest, é. n., 204.

<sup>2</sup> TVERDOTA György, *A tiszta költészet két változata József Attila lírájában*, Forrás 2005/4., 21.

A tájleírás ekképp olyan hallgatólajos konvenció, mely a befogadói elvárások számára viszonylag jól körvonalazható feltételeknek felel meg. A tájleíró versek azonban sem alakulástörténeti vetületükben, sem a szerkezeti alkotóelemekre fókuszáló meghatározásokban nem formálnak megfelelő alakzatot, ez a feladat tehát továbbra is adott, s jobbára emez információs hézagok indirekt utalásai alapján végezhető el.

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 képeknek vagy »verbális ikonnak« kezdik tekinteni, s ezt a képet nem képi hasonmásként vagy benyomásként határozzák meg, hanem mint valamely térben lévő metaforikus struktúrát.”<sup>3</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 – koncentrált esztéta modernség szempontjából ez a lehetséges szinonímia elmozdulást is magában foglal: a tapasztalati mező átalakulása nem a képzelőerővel, hanem a vizuális élmény rögzítésének mediális feltételeivel számol.<sup>4</sup> Rilketől a preraffaelitákon és az általuk inspirált viktoriánus költőkön át az imagistáig – akik programjukban a kép egyszerűségét és közvetlen megragadhatóságát hirdették<sup>5</sup> – terjed az a sor, amely a látványosság mozzanataival kapcsolatban jelez hatásokat az irodalmi alakításban.

<sup>3</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Kijárat, Budapest, 1997, 357.

<sup>4</sup> Vö. Harold BLOOM, *Walter Pater: The Intoxication of Belatedness*, Yale French Studies (50) 1974, 165.

<sup>5</sup> Vö. Ezra POUND, *Visszatekintés*, ford. KAPPANYOS András, *Átjárások* (10) 1997, 87.

A geometrián alapuló látásméletek paradigmája cserélődik le a 19. században, amikor az optikai észlelés egyre inkább szubjektívizálódott, s maga mögött hagyta azt az elképzelést, hogy az érzékelés valamiféle külsődleges természeti objektum feltételeinek engedelmeskednék.<sup>6</sup> A fiziológiai alapokra épülő szubjektív megfigyelő létrejötté ássa alá a percepció megrogzottségeket, 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 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 közvettségének 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 szubjektívitasában rejlő bizonytalanság a látvány tárgyát sem tünteti fel rögzítettként, nemhogy a verbálisan megjelenített képet – annak összetettebb szerkezetéről nem is beszélve.

Hogy az irodalom képisége 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 szerveződné. [...] Ez a változás gyakran a nagyobb fokú kézzelfoghatósághoz való visszatérést jelenti, természeti tárgyak elburjánzását, amelyek visszaállítják a nyelv részben elvesztett tárgyiasságát.”<sup>7</sup> A modern magyar líra képalkotási technikáiban

<sup>6</sup> Vö. Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Osiris, Budapest, 1999, 84–114.

<sup>7</sup> Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete* = Uő., *Olvadás és történelem*, ford. NEMES Péter, Orisít, Budapest, 2002, 118.

bekövetkezett változást épp a 19. század második felére datálta az irodalomtörténet-írás. A Petőfi-féle eljárás módok 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 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 sokszínűsége szembehelyezkedik a francia közeg monotonijával.<sup>8</sup> A tematikus szinten körvonalazódó magyarsággép tehát a lírai szöveg fenomenalitásában megerősíti azt a nemzeti identitásképző mozzanatot, amely Petőfinél afféle szubjektív újításként indult el hódító útjára. Sajátossága ennek

<sup>8</sup> Lásd e kötetben is: 60–62.

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>9</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>10</sup> mutatná be a távoli tájak és kultúrák helyzetét. Már a nyelvészeti indíttatású megközelítések is a vizualitás és a nyelviség kontextusában állították előtérbe e verset,<sup>11</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 összefüggérendszer hoz játékba, mely erősen támogatja a megidézni kívánt látványiságot:

<sup>9</sup> Amint erre egy újabb Tisza-monográfia utal: SZELI István, *Tájékp- és portrévázlatok Zenta honlapjára*, Forum, Újvidék, 2004, 17.

<sup>10</sup> Vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi, Budapest, 1981, 168.

<sup>11</sup> J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Akadémiai, Budapest, 1965, 69.

Spanyolhon. Tarka hímü rét.  
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 megérzése által igazi költői eredetiség”.<sup>12</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 nem a látványelemek vagy az ezeket jelölni hivatott nominális szerkezetek „festőisége” adja, hanem 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 fülletleg.  
Szökőkut vize 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.

<sup>12</sup> HORVÁTH János, *Babits Mihály*, Studia Litteraria 1967, 10.



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

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 érzékelésszétetikai indíttatásból folyamodik a Rába György által is „lírai festmények”-nek nevezett versek mediális transzformációihoz. A „tükrözés”,<sup>13</sup> vagyis a megjelenítés lehetősége éppen ezért nem valósul meg: a szerkesztésmód, a stiláris alakítás nem képes felidézni, csupán utánalkotni a nemzeti karakterjegyeket, ráadásul épp azokat, amelyek nem feltétlenül egy táj, hanem a berögzült viselkedésformák és a 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 feltételezettségé válik hangsúlyossá, mikor is a verbális és a vokális köze-

<sup>13</sup> RÁBA, *I. m.*, 169.

gekkel 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 érdeklí 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>14</sup> Az a fajta „világszem”, melyről Rába György szól a költemény zárata kapcsán,<sup>15</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 képszöveggént mutatják fel a képleírás eme sajátos megnyilvánulását, amely nem a vizuális jelek invokációját, 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

<sup>14</sup> KELEVÉZ Ágnes, *Hegeso sírjától Beardsley önarcképéig. Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*, Vigilia 2008/2., 97.

<sup>15</sup> RÁBA, I. m., 170.

irányítja a befogadó figyelmét, ezáltal a megismerhetőségre. Az így megértett vers nem az »elvágyódás« sóhaja, hanem a világ megismerhetőségének kétségbe vonása, a nyelvi kifejezések, az általuk előhívott fogalmak és az előhívó beszélő kölcsönviszonyában.<sup>16</sup>

Nem véletlenül alakult ki tehát az az irodalomtörténeti elgondolás, amely szerint a tájleírás képi és vizualitást idéző mozzanatai egyfelől a bensőségesség és a külsődlegesség összevetésére adnak alkalmat, másfelől pedig a bölceleti 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, mely nemcsak elősorolja az öröklött kliséket, de azokat a medialitás szubjektum–objektum-viszonyt alakító teljesítményével újra is rendezi. Akár a *Tiszai csönd*, akár a *Tápai lagzi* kerüljön szóba, a költészet-történeti 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 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 és belső oppozíciójából levezethető „gondolati mélység” is épp e viszonylatban válik érzékelhetővé, hiszen az objektívnek tétélezett 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 voltaképpeni tematikus metszéspont: Juhász Gyula 1912-es

<sup>16</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)

költeménye, a *Magyar táj, magyar ecsettel*. Érdekes, mert abban a folyamatban helyezkedik el, amely a 19. századi természetfíra 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 a vizualitást olyan megtévesztő módon képes megjeleníteni, hogy a vers befogadástörténetében jobbára csak tematikus trivialitások visszhangozásával találkozunk. Egyik monográfiája szerint: „az egész vers nem más, mint egy álló kép, melyre mozdulatlan tespedtség telepedett, az elmaradt, kultúrátlan magyar vidék csöndje.”<sup>17</sup> Persze innen már csak egy lépés az Ady-féle „komp-ország”, ám szempontunkból jelentősebb, hogy a sokat idézett vers jobbára csak címe alapján azonosítható recepcióval büszkélkedik. A táj és a lélek korrespondanciájaként (Komlós Aladár kifejezése) értett költemény egy későbbi monográfiában például nem is kerül elő.<sup>18</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, jobbára csak a címet visszhangzó fogadtatás indirekt jelzése annak, hogy a szöveg unalmas ismerőssége 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>19</sup> – Kiss

<sup>17</sup> KISPÉTER András, *Juhász Gyula*, Művelt Nép, Budapest, 1956.

<sup>18</sup> VARGHA Kálmán, *Juhász Gyula*, Gondolat, Budapest, 1968.

<sup>19</sup> Vö. pl. HÁRS György, *Magyar táj magyar ecsettel = 99 híres magyar vers*, szerk. SZÉKELY Éva, Móra, Budapest, 1994, 294–298.; ALFÖLDY Jenő, *Versek és elemzések*, Nemzeti Tankönyv-

Ferenc alapos interpretációt jelentetett meg a szóban forgó költeményről.<sup>20</sup> Ez a megközelítés 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 alaposága ellenére sem tudott olyan távlatot szolgáltatni, 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 a külső táj megfeleltetése, a hangulat szófestő eszközei vagy a színek tobzódása. A legkövetlenebb tipografikus elrendezésre, valamint a magyar ecset és a magyar szem egymással nem teljesen megfeleltethető szerepeltetésére nem vonatkoznak az értelmezői kérdések. A túl könnyen adódó válaszok (melyek – láthattunk – inkább táplálkoznak tematikus-költészet-történeti sztereotípiákból, mint a szöveg olvasásából) nem veszik a fáradságot ahhoz, hogy a kliséktől eltávolodjanak. Érdemes szóba hozni Gottfried Benn *Líraproblémák* című előadását, ahol két olyan tipikus költői gyakorlatra is bukkanunk, amely előkerül a Juhász-vers befogadói gyakorlatban. A táj és a belső költői alkat azonosítása mellett érdemes a színek halmozásának kritikáját felelevenítenünk, mely Benn epés megjegyzése szerint inkább az optikus érdeklődési körébe, mintsem lírai kifejezőmódhoz való.<sup>21</sup> A színek kavalkádja kapóra is jön az impresszionisztikus stílusfelfogás terjesztésében érdekelték számára, ám Juhász Gyula kapcsolata a festészettel és több ekphrasztikus alkotása nem feltétlenül tá-

kiadó, Budapest, 1995, 73–78.; APÁTI Lajos, *Juhász Gyula: Magyar táj magyar ecsettel*, Magyarantitás 2004/2., 15–18.

<sup>20</sup> KISS Ferenc, *A modern tájvers születése = Uő., Interferenciák*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 22–41.

<sup>21</sup> Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Holmi 1991/8., 951–970.

masztja alá ezt a direkt kapcsolatot. A Gauguin-kiállításért lelkendező költő, ki barátja volt Gulácsy Lajosnak, több képzőművészeti témát is verse tárgyául választott,<sup>22</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 pozitivista életrajzi érdeklődés számára sem, sokkal inkább a már említett költészettörténeti kapcsolatokon keresztül érvényesül nála.

Ha komolyan vesszük a költemény magát, akkor elsődlegesen – habár közvetlenül, az olvasói percepcióban, amely inkább elvonatkoztatás eredménye – a betűk fehér lapon betöltött helyzetére kellene koncentrálnunk. Az inszenírozott látvány, mely egyszerre közvetlen (mert élénk táru) és közvetett (mert a „magyar szem” látómezejében táru élénk), csak másodlagos ebben a mesterséges közvetlenségben, de a fenomenalitásában megjelenített képi illúzió ellenében hat. Ha kissé erőszakoltan, de plauzibilisen a tükör egyszerre utópisztikus és heteropisztikus sajátosságát<sup>23</sup> látjuk meg a költői műalkotásban is, akkor a szonett tipografikus elrendezettsége és a szöveg lehetséges értelme közötti feszültséget játékba hozva a szövegkép 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 élénk) 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 segítségével nem könnyen találunk kapcsolatot a vers

<sup>22</sup> PÉTER László, *Gulácsy Lajosnak*, Tiszatáj 2003/4., diák melléklet, 29–33.

<sup>23</sup> Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = *Uő*, *Nyelv a végtelenhez*, Latin Betűk, Debrecen, 1999, 147–156.

egyetlen kreatív ágense (ez voltaképpen egy természeti kép prozopopeiája) és a versalkotó költő képe között – aki az 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 és 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 a kép médiumainak, illetve az alkotás és a befogadás szubjektumainak át- meg átrendeződő helyzete is felfejti a hagyománytörténet jelentésszintjei által felkínált kulturális diszkurzus szövetét. A magyar táj szemrevételezése voltaképp a 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, búbanat*) 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 helyzetére) hasonló s felcserélhető jelzővel (*merengő–méla*) utal egymásra, s e kölcsönösség nem annyira a külső és a 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 alkonnyatban”), 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 gazda-

gabbak, 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 paronomasz-tikusan 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 tehenek alföldi zsánerképét szakítja meg egy pillanatra, de mintha a Petőfi megteremtette romantikus mítoszra is sajátos fényt vetne. A szófajváltóként elkönyvelt *távol* ugyanis sorvégi helyzetében kértelmű: 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 jelentéstartó szubsztancia többé. A természettől idegen zajt, „egy gramfon zenéjét hozza” a puszta mint médium, mely nem kifejezetten artikulált hangegyüttesekből, 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 kacsza zajkeltésével térnek vissza a természet közegébe – nem annyira az azzal való megbékélés, mintsem a természet egyeduralmának 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.



## *Gondolat, líra, modernség*

A „gondolati költészet” fogalmának hálózata legalább annyira szövevényes, mint amennyire közkeletű és magyarázó érvényű az irodalomról való gondolkodás számára. Ebben a tulajdonságában természetesen minden hasonló jelölővel osztozik, ám nem árt számba venni azokat a lírai jellegzetességeket, 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. Hegelnél mindez a dal második csoportjaként tárgyalt műfajok kapcsán került előtérbe, ahol is a filozófus 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 tulajdonképeni dalban.”<sup>1</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>2</sup> másfelől

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estztétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 352.

<sup>2</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéseihöz = Uő., Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 137–138.

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. Az élmény- és hangulatlírával szembehelyezett gondolati költészet a hegeli intenciónak megfelelően hasonló keretek között és hasonló eszközökkel, de műfajtársaitól 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 Hegel által előkészített út, mely a líra számára fenntartja az énközpontú megnyilatkozás lehetőségét, s mégis tered ad az ezzel szemben álló objektív világtapasztalatnak, a professzionális olvasók számára járhatónak bizonyult: a bölcséleti érdeklődés olyan szubjektív erőterbe helyeződött, mely az általánosságot tekinti emez orientáció kifutásának, a nyelvi kifejezést pedig ez utóbbi alakítójának, illetve összetevőjének.

Szubjektivitás és bensőségesség előtérbe helyezése egy másik ellentétpár alapján is érthetővé válik. A forma–tartalom-szembenállás mindenekelőtt az érzelmi hatásokkal összekapcsolt énkifejezés hatáskörébe utalja a formai jegyeket, ahol a (főképp) dalformát meghatározó (pl. a zeneiséggel kapcsolatba hozott) jellegzetességek biztosítják az affektusokhoz való közvetlen hozzáférést. Ez egyben igényt teremt a tartalmi „oldal” megerősödésére, vagyis egy az előbbitől eltérő műfaj kiegyensúlyozó előretörésére, amely a lírai kifejezés kommunikációs modelljében megint csak a nyelvi transzparenciát emeli ki. A gondolati líra a 19. századi magyar költészetben nem annyira a romantika korára jellemző, bölcsélet és líra nyelvközpontúságának köszönhetten megerősödését, hanem egyfelől a felvilágosodás filozófiai követelményeinek, melyek a tanköltemények igényét erősítették, másfelől pedig azoknak a volta-

képpen nem egységes, inkább széleskörű műfaji mezőbe rendezhető alkotásoknak, melyek a metaforikus szerkesztésmód mellett a metonímia diszkurzív lépéslehetőségeit is konstrukciós elvvé emelték. A „tartalmi” elemekre koncentrálnó költői törekvés így voltaképp maga is „formai-ként” lepeződik le, miközben a dallal szembeállított óda vagy elégia egy-neműsítő besorolhatósága is a széttagolódással kell hogy szembesüljön: Kölcsey vagy Vörösmarty „gondolati” versei nem feltétlenül hozhatók közös nevezőre egymással, sőt Vörösmarty e típusba sorolt alkotásai sem feltétlenül azonos poétikai elvek alapján konstituálódnak. A bölcséleti magasságokat ostromló költészet heurisztikus vezérfogalomként felléptetve olyan magyarázattal szolgált a költészettörténeti kategorizálás számára, melyben a romantika érzelmi vonulatának ellensúlyaként szerepelhetett a filozófiai diszkurzus líranyelvvé alakítása. A gondolati költemény ezzel persze éppen klasszicista eredetétől fordul el, hiszen ez esetben már nem a bölcséleti szótár pusztá átemeléséről van szó: a tudományos közlést a logikus gondolkodás határain túl jutó költői megnyilatkozás váltja fel, aminek közös alapját mindkettejük nyelvi létmódja adja. Friedrich Schlegel híres 116. Athenäum-töredékében a progresszív egyetemes poézist jellemezvén a széttagolódott költészeti műfajok újraegyesítését szorgalmazza annak érdekében, hogy „a poézist a filozófiával és a retorikával kapcsolatba hozza”.<sup>3</sup> Ontológiai, egyszersmind episztemológiai tapasztalatot implikál a romantikus költészet, méghozzá azáltal, hogy a reprezentáció szintjét olyan reflexiós képességgel kapcsolja össze, melyben egyéni és általános egyszerre fejeződik ki: „a romantikus költészet [...] az egész környező világ tükre [...] ugyanakkor a leginkább képes arra, hogy az ábrázolt és az ábrázoló között [...] a poétikai reflexió szárnyain középpütt lebegjen, ezt a reflexiót újra és újra hatványozza, s akárha tükrök végtelen során, megsokszorozza.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Friedrich SCHLEGEL, *Athenäum töredékek* = August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 280.

<sup>4</sup> *Uo.*, 281. (A fordítást módosítottam – B. G.)

A *Kritikai töredékek*ben felvázolt program bölcsélet és költészet egyesítéséről („Legyen minden művészet – tudomány, minden tudomány – művészet; egyesüljön poézis és filozófia”)<sup>5</sup> e többszörös egymásra vetítettség alapján valósulhat meg. A művészi megnyilatkozás azáltal, hogy az általánost és a különöst, a végtelent és a végest összebékíti, én és világ oppozícióját termeli újra és haladja is meg egyben – amennyiben legalábbis új funkciókat tulajdonít a művészi közlésnek. A gondolati költészet paradigmája tehát elsősorban – egy másik romantika korabeli gondolkodót felidézve<sup>6</sup> – az azonosság szintetizáló feloldásából származtatható, s főleg a szubjektív és az objektív megjelenítése kapcsán kerül előtérbe. S bár mindez a 19. század elejének felfogásában a művészet összes megjelenési formáját jellemzi, a költészettel kapcsolatban fellépő elvárás, mely szerint az alkotás a megismerés és a világértés mozzanataival is felvértezhető, megerősödik, és minőségileg magasabb szintre helyezi a líra gondolatának tételezett változatait.

A líraolvasás irodalomtörténet-írói kelléktárában élmény- és gondolati költészet egyszerű szembeállításánál árnyaltabb megközelítésekkel is lehet találkozni, amelyek a megnyilatkozás nyelvi összetettségének és az életvilág fenomenológiai tapasztalatának összefüggéseit helyezik előtérbe. Nem véletlen, hogy a műalkotás világ- és szövegszerűségét különválasztó, de folytonosan egymásra vonatkoztató megközelítések rendre a romantikától a modernségig terjedő időszakot áttekintő vizsgálatok során fogalmazódtak meg. A Barta János,<sup>7</sup> Tamás Attila<sup>8</sup> vagy

<sup>5</sup> Friedrich SCHLEGEL, *Kritikai töredékek* = *Uo.*, 233. Vö. továbbá az *Eszméék* 48. darabjával, ahol a filozófia korlátait a költészet képes túlhaladni, de ez esetben már szembe is kerül vele, s nem egészíti ki: *Uo.*, 497–498.

<sup>6</sup> Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Gondolat, Budapest, 1983, 384–404. A vitatott szerzőségű *Rendszerprogram* is ebből a felfogásból építkezve jut el az egységesítésig: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A német idealizmus legrégebbi rendszerprogramja*, ford. ZOLTAI Dénes, Magyar Filozófiai Szemle 1985/5–6., 811–812.

<sup>7</sup> PL. BARTA János, *Arany János Toldijáról. Világkép és stílus* = *Uő.*, *Arany János és kortársai*, I., Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2003, 207–208.

<sup>8</sup> Vö. TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Akadémiai, Budapest, 1964, 6.

Németh G. Béla<sup>9</sup> által előtérbe helyezett, költői világképek alakulására vonatkozó megközelítés olyan instabil keretként tekint erre az intervallumra, melynek mint egységnek a megragadása ugyan lehetetlen, ám poétikai jellegzetességei nyomán mégiscsak összetartó erővonalak felfedésére alkalmas. A romantika korának művészetelméleti-esztétikai reflexiói körvonalazta diszkurzív tér a költői világkép-értelmezés előtt olyan távlatot nyit, amelyben a nyelvi megnyilatkozás stiláris karaktere szavatol a megképződő világképért (s ha az nem is teljességgel a nyelvi megfogalmazás sajátja, de mindenképp a műben lelhető fel), ezt pedig a nyelvi-retorikai összetettség, rétegzettség, illetve a fogalmiságként aposztrofált lexika teszi lehetővé. Németh G. Béla bár többnyire a romantikus dal magyar költészetbeli egyoldalúságait hangsúlyozza,<sup>10</sup> s a dalról mint – a nyugati költészeti mintákhoz viszonyítva – igazából ritkán megvalósuló műfajról szól, e versforma hazai közegben megrögzült konnotációi miatt többször is beszédes módosításokkal veszi szemügyre az e fogalom alá sorolt szövegeket. *Az ódához emelt dal* vagy *Az elégiába forduló dal* egyaránt a romantika valamelyik hullámaához sorolt költemény kapcsán fed fel a műfajjal kapcsolatos bizonytalanságokat, mivel e lírai műfajt egy láthatóan értékesebbnek tételezett forma irányába való elmozdulás közben kísérli meg értelmezni. Összetettebb szerkezet és reflektált alkotásmód egyaránt a meloszi egyszerűség egysíkúságként értett vonásaival áll szemben, így a dal mint a költőileg megformált világkép *par excellence* műfaja épp akkor válik figyelemre méltóvá, amikor úgy felel meg önnön kategória-elvárásainak, hogy épp eltávolodni igyekszik

<sup>9</sup> Pl. NÉMETH G. Béla, *A kimondás törvénye. A kései József Attila világképe és poétikája* = Uő., *11 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1977, 314–341.

<sup>10</sup> Vö. „A dal pedig a mi irodalmunkban jóval kevesebb változattal van képviselve, mint például a német és angol költészetben, ahol a dalt a romantika a líra egyik fő műfajává emelte, s gazdag sokféleségét bontakoztatta ki. A dal nálunk rendszerint hord magában valami életképszerűt vagy jelenetszerűt, s ritkán bír meg bölcséleti jelentésűre szűrt, tömörített és tudatosított életérzést, élethangulatot. S emellett a dal nehezen tudja nálunk elkerülni a népies modor és stíl sugalmát, a naiv költői magatartás benyomását.” NÉMETH G. Béla, *Az elégiába forduló dal. Vajda János: A vaáli erdőben* = Uő., *11 + 7 vers*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1984, 178.

azoktól. Nem véletlen ezért, hogy pont a forma és tartalom hegeli koncentrációjára hivatkozik a költőileg létrejövő világkép iránt érdeklődő olvasói kérdezmód Vörösmarty gondolati lírája kapcsán, kinek „nagy nyelvi újítását [...] a bölcséleti tartalom tette szükségessé”.<sup>11</sup> A 19. századi filozófus megidézésével a magyar romantika lírai teljesítményét tárgyaló megközelítések a kor esztétikai beállítódását abban az átmenetben jelölik ki, amely a szubjektumtól az abszolútként színre vitt objektivitásig terjed, s melyet nem más tesz lehetővé, mint a nyelvi megalkotottság. A nem a kommunikatív teljesítményben érdekelt megnyilatkozás a filozófia esetében a gondolatok, a költészet esetében pedig a nyelv kitüntetett helyzetét tárja elénk, ahol bölcsélet és művészet épp azáltal válik egymás számára átjárhatóvá, hogy mindkettő a nyelvvé válás során teljesedik ki, vagyis csak a szó komolyan vétele által teljesítheti be küldetését.<sup>12</sup> A gondolatiság és alkotás között ily módon előálló viszonyt azonban már nem az előbbieken jellemzett oppozicionális-dialektikus kapcsolat jellemzi. Az esztétizálásban rejlő ideológia meghaladása ugyanis éppen szubjektum és objektum szembenállását előfeltételezi, amikor a képként felfogott világot a létezőnek szubjektummá változtatása során látja kialakulónak.<sup>13</sup>

A klasszikus modernség esztétista alapállása a romantika kétosztatú modelljével szemben a szó középpontba állításával, a műalkotás jelszerű karakterének felismerésével igyekszik elkerülni az én és a világ dichotómiájából fakadó ellentmondásokat. A gondolati líra hazai történetével számot vetők ezt követve találják meg azt a vonulatot, amely a hagyományos (és a felvilágosodás korában magyar nyelven is számottevő) tanítókölteményektől távolodni igyekvő romantikus alkotásokban formálódik, de egyben abbéli elégedetlenségüknek is hangot adnak, hogy

<sup>11</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása. Az elősző helye Vörösmarty költészetében* = Uő., *Világkép és stílus*, Magvető, Budapest, 1980, 185.

<sup>12</sup> Vö. Hans-Georg GADAMER, *Philosophie und Poesie; Philosophie und Literatur* = Uő., *Gesammelte Werke*, VIII., *Ästhetik und Poetik*, Mohr, Tübingen, 1993, 239.; 256.

<sup>13</sup> Vö. Martin HEIDEGGER, *Die Zeit des Weltbildes* = Uő., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1994, 92.

a magyar költészet 19. századi recepciójában a filozófiai kérdésvonalak nem igazán élveztek kitüntetett szerepet. A Gyulaihoz kapcsolt uralkodó 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 nagyon gyenge és jellegtelen eredménye”.<sup>14</sup> A reflexív dimenzió megléte nem szavatol az alkotás esztétikai minőségért, hiszen épp az induló modernség szolgáltat elég példát arra, hogy azokban az esetekben, ahol a filozófiai igény irányítja a költeményt, világlík ki a lírai szövegnek a bölcelet fogalmiságához viszonyított másodlagossága, utólagossága vagy inkompatibilitása.<sup>15</sup> A költői képzelet teremtőerejével és az episztemológiai funkcióval ellátott költészet lehetőségével elsőként idehaza is a romantika számolt, ám a *fin de siècle* a szó előtérbe helyezésének kívánalmával olyan irányba terelte ezt az érdeklődést, amely a létrehozás igazi terepét a műalkotás közegében jelölte ki. Jóllehet a nyelvi kidolgozottság rovására erősödő „gondolati” dominancia hangsúlyozása újratermelheti a tartalom–forma-szembenállást, a századfordulónak az a romantikához képest visszalépésként értékelhető jellegzetessége, mely szerint bölcelet és poétika viszonya torzul, épp a modernséget meghatározó eldönthetetlenségek erősítésével helyezi hatályon kívül ezt a relációt. Mindezt azok az alkotások támasztják alá, amelyekben a bölceleti igény a szövegalakítás és annak tematizálása során is megjelenik. A teremtésre képes költészet felfogása nem tűnik el a romantika lezárulásával, hiszen még a századvég sikerületlenebb alkotásai is olyképpen alakították a hagyománytörténetet, hogy a Nyugat költői számára – ha ideiglenesen is, de – épp a bölceleti igény perspektívájából nyílt rálátás Reviczky és Komjáthy költészetére.

<sup>14</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>15</sup> Vö. Reviczky kapcsán: NÉMETH G. Béla, *A személyiség mint értékkel a századvég magyar lírájában* = Uő., *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 147.; ill. S. VARGA Pál, *A gondviselésihittől a vitalizmusig*, Csokonai, Debrecen, 1994, 206–207.

Komjáthy Jenő híres költeménye, *A homályból* például a fénymotívumnak olyan funkciót tulajdonít, amely „a romantikus költői nyelv szimbolikus aspektusának, s az innen kialakuló, szorosabb értelemben vett szimbolista stílushoz közel álló [...] nyelvhasználatnak egy sajátos kifejeződése.”<sup>16</sup> Nem ismételvén ezúttal sem az ismert szövegek értelmezéseit, csak jelzem a továbbiakban fontossá váló fénymotívika szerepeltetésének fontosságát. A szimbólummal kapcsolatba hozott fény ugyanis kétféle struktúra együttes megjelenítésére is képes: egyszerre reprezentáló és reprezentált, vagyis „ami megjelenít (megvilágít), ugyanaz, mint ami megjelenik (megvilágosodik).”<sup>17</sup> *A homályból* felkínálta paradigma a látás és a láthatóság jelentésmozzanatait teszi meg a fény motívuma alapjának és céljának, miáltal megszokott oppozíciók (kint–bent, lent–fent, érzelem–értelem stb.) feloldására nyit lehetőséget. A bölcséleti líra századvegi jellegzetességeit főként a (nem oly régen létrehozott) szakszavak aktivizálódásával szemléltethetjük. Már Tamás Attila felhívta a figyelmet *Az élet képe* című Komjáthy-versre,<sup>18</sup> melynek szóhasználatában megsza- porodnak a filozófiailag terhelt (és a magyar költészetből hiányolt) fogalmak. *A semmi*, a *parány*, az *űr* és az *ideál* olyan jelentésmezőt implikál, amely a hanyatlás felől szemlélteti a „földi élet képének” kialakulását. Lát- szat és valóság romantikus ellentétének felidézését viszont a versben do- mináns negatív leírás avatja modernné, mely azáltal, hogy az alkotás létrehozó funkciója mellől eltávolítja a(z evilágbeli) megismerés lehetősé- gét, a lírai artikuláció helyébe az örök élet transzcendens világát paradox módon episztemológiai képességekkel felruházó intuíciót lépteti: „zász- laját az oromokon / Kitűzi, bár mélységbe vesz: / Az örök élet titka ez.”

Inczédi László *Reggel és este* című költeménye<sup>19</sup> nem csupán az alkotó „legszebb költeménye [...], melyben a harcokban elfáradt ember vágya

<sup>16</sup> EISEMANN György, *Líra és bölcsélet = Az irodalom története*, II., 1800–1919, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – VERES András, Gondolat, Budapest, 2007, 599.

<sup>17</sup> *Uo.*

<sup>18</sup> TAMÁS Attila, *A stílus néhány kérdése – egy periódus lírájának tükrében*, ItK 1967, 460.

<sup>19</sup> Lásd INCZÉDI László, *Versék*, Deutsch Zsigmond és tsa., Budapest, 1892. A szerzőnek ez az egyetlen megjelent kötete, noha a megjelenést követően még tíz évig élt.



fejeződik ki a végtelenben való elpihenésre”,<sup>20</sup> hanem egy kevés számú verset hátrahagyó költő és egy csekély mennyiségű figyelemre méltó művet felmutató időszak jelentős műve is egyben. A teremtés sajátos mozzanatát és a teremtett világ meghatározó elemeit úgy veszi elő ugyanis, hogy – mint ahogy már Reviczky-nél és Komjáthy-nál (no meg más kortársaknál) is tetten érhető volt – negatív irányba mozdítja el a létrehozás aktusát. Az efféle költemények a lebontás és a feloldás értéktelített jelölőmozgatait helyezik előtérbe, hogy azután a művészet alakító erejére irányítsák rá a figyelmet. A létrehozás gesztusának ilyesfajta átesztétizálása nem hagyja érintetlenül a teremtőszerepbe lépő alanyt sem, ám nem feltétlenül helyezi isteni pozícióba. A szubjektum ugyanis még azokban az esetekben is igényli az interszjektív igazolást, amelyek kifejezetten az én középponti (origószerű) helyzetének erősítését hirdették: „Ölelni vágyom a világot / És sírni milliók szívében! / Beoltani e tiszta lángot / Vágyom milliók szívébe én.” (*A homályból*) A költői teremtés programját ez időszakban deklaráló egyéb alkotások (pl. Reviczky Gyula: *Schopenhauer olvasása közben*, Czóbel Minka: *Eunoia*, Telekes Béla: *Chronos*, Vargha Gyula: *A fény*) hasonlóképp (de persze eltérő poétikai összetettséggel) viszik színre a külsődleges-objektív-organikus világ és a bensőséges-szjektív-műalkotáson keresztül megnyilvánuló alanyi pozíció oppozíciójának fenntarthatatlanságát – noha (mint az esztéta modernség e szakaszában szinte mindenütt) ennek reflektálásával adósak maradnak. A századelőnek ez a Nyugatot megelőző szakasza ha fel nem is fedte, de mindenképp játékba hozta az individuum önállóságát jelző olyan vonásokat, melyekre a lírai megnyilatkozások (epizáló tendenciák miatt háttérbe szorult) egyénibb regiszterei nem voltak képesek. A szubjektum előtérbe helyezése ennél fogva a teremtés allegóriáinak segítségével valósul meg, de továbbra is igénybe veszi a létrehozás természeti és a lebontás mesterséges műveletének szimbolikus kódjait is. Ez a kettősség felel azért, hogy én és világ immár nem egyszerű szemben-

<sup>20</sup> KOMLÓS Aladár, *A magyar költészet Petőfőtől Adyig*, Gondolat, Budapest, 1980<sup>2</sup>, 330.

állásként, de egymást alakító mozzanatokként jelenhet meg Inczédi versében is.

A *Reggel és este* minderről egy meglepő intertextuális kapcsolat segítségével számol be. A költemény első versszaka és metrikai jegyei ugyanis a 20. század lírai szövegeinek olvasói számára ismerősként csenghetnek. A *kaoszt* újrendező *reggel* természeti jelképrendszerét a madáchi *Tragédiában* is tapasztalható módon mechanikus és organikus jelölők együttes szerepeltetése alakítja, melyek keveredése folytán a teremtés mozzanata nem leképező szerkezetben, hanem – természetesen a bibliai genesis architektusára utalva – az anyagszerűségüket hangsúlyozó megnevezések segítségével teljesedik ki. A teremtő szerephez helyezett ágens ennél fogva perszonális tulajdonságait nem a megnyilatkozó szubjektumtól, de nem is egyfajta istenségtől nyeri el: a reggel és a hozzá kapcsolódó fény (*sugár*) aktív szerepével a transzcendens és a szubjektív kontextust egyaránt hatályon kívül helyezi. Ez a fajta létesítő gesztus Inczédi művét az 1930-as évek egyik sokat értelmezett versével lépteti kapcsolatba, melynek *közvetlenségét* filológiai érvek nem támasztják alá (igaz, nem is cáfolják), azonban poétikailag releváns eredményekhez vezet, ha e két szöveget a modernség különböző fokához tartozóként feltételezve egymást interpretáló helyzetbe hozzuk. József Attila *Eszmélet* című költeménye indulásával ugyanis mintegy újraalkotja azt a diszkurzív mezőt, melyet a 19. század utolsó harmadában alkotó költő már megidézett:

Megjön a reggel s a kaoszba  
Fényt hoz és szint és alakot,  
Életre kel a renyhe massa,  
Hangos lesz, a mi hallgatott,  
Egyének válnak a tömegeből,  
Kibontja fényhozó sugár,  
Kicsillan a virág a gyepből,  
Porból kiválik a bogár.

(*Reggel és este*)

Földtől eloldja az eget  
a hajnal s tiszta, lágy szavára  
a bogarak, a gyerekek  
kipörögnek a napvilágra;  
a levegőben semmi pára,  
a csilló könnyűség lebeg!  
Az éjjel rászálltak a fákra,  
mint kis lepkék, a levelek.

(*Eszmélet* I.)

Tisztában lévén azzal, hogy az ortodox értelmezési hagyomány számára az összekapcsolást erősítő bizonyítékok perdöntő ereje textuális hasonlóságok felfed(z)éséből származik, s ezek száma semmiféle mérték alapján nem szabályozott, már most le kell szögezmem, hogy e két vers egymáshoz mérését nem kizárólag egy *ad hoc* reláció ürügyén kezdeményezem. Az összehasonlításra ugyanis az azonosságok felkutatása mellett az ezek nyomán megerősödő különbségek szolgáltatnak okot. Mivel a két vers eltérő líratörténeti horizontot vetít elénk, s így kettejük szembesítése klasszikus modernség és későmodernség párbeszédéként is felfogható, közös értelmezésük nem a későbbi szöveg pretextusának feltalálására irányuló szükségletből fakad.

Formai szempontból adódó hasonlóság, hogy az Inczédinél is nyolc sorból álló versszakok négyes és ötödféles jambikus lejtésűek, még ha eloszlásuk váltakozása és keresztrimes képletük nem is azonos József Attila versének felépítésével. A későmodern költő által választott huitain-forma kifinomultabb szerkesztésre utal,<sup>21</sup> amit alátámaszt a strófa-képlet kialakulásának lehetséges folyamata is.<sup>22</sup> A 19. századi költemény egyszerűbb felépítésűnek látszik, ami azonban nem szabad, hogy a „korszerrűtlenség” (le)minősítő gesztusát hívja elő. A József Attila által tudatos struktúraalakításként értékelhető versforma jelölő tulajdonsággal rendelkezik: a szerkesztésmód kettéosztja a versszakot, és a folyamatos haladás helyett a két négyesből álló soralakulat egymást tükröző, az újrakezdést vagy a dichotóm felépítésű alakzatok kölcsönhatását mutatja. Inczédi költeményében a versforma a lineáris előrehaladást erősíti, melynek segítségével a mű felütésétől a zárlatig haladó olvasat lehetősége nem kérdőjeleződik meg. Így az *Eszmélet* sok vitát eredményező tagoltsága vissza sem köszön a régebbi alkotásban. A *Reggel és este* továbbá nem egységes: záró strófája egy új sort iktat a szövegbe, de nem a befejezést fejeli meg egy újabb résszel (ahogy az efféle szabálytalanság a tapasztalatok szerint elvárható volna), hanem a harmadik sort duplázza meg

<sup>21</sup> Vö. SZABOLCSI Miklós, *A verselemzés kérdéseiről*, Akadémiai, Budapest, 1969, 46–49.

<sup>22</sup> Lásd TVERDOTA György, *Tizenkét vers*, Gondolat, Budapest, 2004, 16–18.

(ezt támasztja alá a szótagszám és a rím is), ami a jelenetezés szintjén végbemenő változások kiemelését szolgálja (erről kicsit később szöveg).

A verstani kategóriáknál azonban beszédesebb lehet az az irány, amely a két vers (imént idézett) első strófájában sejlik fel, s amely voltaképp a létrehozás alakzatainak eltérő változataira szolgáltat példát. Míg mindkét versben a nap kezdetét jelző időszakasz – Inczédi költeményében a reggel, József Attilánál a hajnal – válik cselekvővé, különböző, hogy a (lexikálisan tetten érhető) magasabb fokú elvonatkoztatás ellenére a korábbi vers támaszkodik erőteljesebben az organikus jelölők hagyományos rendjére. A *kaoszba fényt, színt és alakot* hozó ágens az utolsó három sorban (szerepét átengedve a *reggel* konnotációs mezejébe illeszkedő *sugár*nak) az individuáció („egyének válnak a tömegből”) mechanizmusának kiterjesztését hirdeti meg: „Kicsillan a virág a gyepből, / Porból kiválik a bogár”, de ezzel csupán a (teremtett) természet eleve fennálló jegyeit köti az érzékelést lehetővé tévő fényhez. A létrehozás iránya itt is vonalszerűen kifejlő, hiszen a kaotikus halmazból (a *massza* kifejezésben egyaránt tetten érhető az ’alaktalan, meghatározatlan közeg’ és a ’formálható anyagszerűség’ jelentés) különálló és ekképp felismerhető rendszer válik, melyben a tapasztaláson alapuló megismerés funkciói jutnak szerephez. A létrehozás itt keletkezés abban az értelemben, hogy alakkal fel nem ruházható, de mégsem szellemiként tételezett szubjektum kezdeményezi és kivitelezi az átalakulást. Ezt az irányt József Attila a föld és az ég szétválasztásának teremtéstörténeti allúziójával, illetve a szó („a hajnal [...] lágy szavára”) alkotó szerepkörrel való felruházásával (mely szintén érthető a Genezisére történő utalásként) töri meg. Emiatt nem csodálkozhatunk, ha a későmodern alkotásnak a „csilló könnyűség” transzparens, mégis érzékelhető közegében szinte előzmény nélkül jönnek létre a dolgok: „Az éjjel rászálltak a fákra, / mint kis lepkek, a levelek”. A közbeékelés alakzata nemcsak a szórendi inverzió miatt említendő, hanem mert a *fákat* és a *leveleket* olyan keretbe helyezi, mely a sorvégi egymásra felelésben a *lepkék* képének a hasonlat megképezte természeti, de helyváltoztató képessége miatt

mégis másfajta létmódot megjelenítő kontextusát emeli ki. Jóllehet az Inczédi-versben hasonlat – a századfordulón meglepő módon – csak az utolsó versszakban jelenik meg, a mechanikus világgépet sejtető metaforák kevésbé lepik meg az olvasót, mint az *Eszmélet* hasonlata. A napszakot mint világot létrehozó mozzanat azonban mindkét alkotásban a teremtett természet magábanvalóságának és mindent megalapozó státusának ellenében hat. A két részlet közötti hasonlóságot tápláló párhuzamok talán éppen organikus és esztétikai oppozíciójának köszönhetően oly szembeűnők. S ha a szó mint létesítő erő nem válik a József Attilánál megfigyeltekhez képest uralkodóvá Inczédi művében, a hang megjelenése e főként vizuális hatásokkal építkező szövegben mindenképp jelentéssé válik (még ha nem dönthető is el, általános akusztikai jelenségről vagy beszédhangról van-e szó, hiszen mindkettő mellett hozhatók fel érvek). A harmadik sor alliterációval is erősített auditív szembenállása („Hangos [...] hallgatott”) egyben a vers egyik alapvető szerkezeti elveként leleplezhető oppozicionális viszonyok kitüntetett darabja. A fény azon túl, hogy lehetővé teszi színek és alakok elkülönítését (vagyis tulajdonképpen a látást), ezért a dimenzióért nem lehet felelős, azaz szinte szükségszerűen lép be a szövegalakítás folyamatába a szonoritás megidézhetőségének dilemmája. A senkihez és semmihez nem csatolt hangzás egyszerre feltételezett (mert a létrehívott világhoz tartozik) és feltételező (mivel mégiscsak elkülönítő képessége van), s mindez az *Eszmélet* III. darabjában színre vitt kint–bent-ellentéttel és az én megteremtődésének<sup>23</sup> lehetőségével összekapcsolva olyan küszöbhelyzetet mutat meg, amelyhez fogható kevés akad a századforduló lírájában. Inczédi versében (a további versszakokat is beleértve) a bináris oppozíciók képesek kontextusaik cseréjére, vagyis bár hagyományosan meghatározottak, mégsem végérvényesen rögzítettek. A második versszakban (a lélek metonímiájával) színre lépő szubjektum nem létesüléséhez, hanem a vers végén kibontakozó széttagolódásához

<sup>23</sup> Vö. BÓKAY Antal, *József Attila poétikái*, Gondolat, Budapest, 2004, 133.

köti identifikációját, ennél fogva a gondolati költészet tradícióját meghatározó dichotómiák helyébe a szembenálló pólusok között megvalósuló átjárhatóság lép, s nagy lépést tesz abba az irányba, ahol az „identitás kívül és belül is van a személyiségen, azaz olyan osztott »önmaga«, amely az én-integritás és a szubjektivitás felől elgondolt én-értékek [...], valamint a hagyományosan hozzájuk társított [...] képzetek átrendeződésén keresztül ölt alakot.”<sup>24</sup>

Nem csupán a felütésben asszociálódó kapcsolatokig terjed azonban a két vers egybevetethetősége. Noha a további strófák az első szakaszok esetében tapasztalható összecsengések számát nem érik el, a szövegek egymásra olvasása további párbeszédhelyzetek lehetőségét rejti. Persze ezt a vállalkozást a továbbiakban még inkább érheti annak a vádja, hogy túlságosan légből kapott a két vers egymáshoz közelítése, de az ilyen megközelítések amilyen kockázatosak, olyan megvilágosító erejűek is.<sup>25</sup> Ha tehát nem egyszerű lexiális vagy formai hasonlóságokra koncentrálunk, akkor nem tudjuk nem felfedezni, hogy a megnyilatkozó én és a rá reflektáló szubjektum viszonya mindkét esetben középponti helyzetű. Inczédi költeménye esetében persze az esztétizmus irányából érkezünk el ehhez a kérdéskörhöz, ugyanakkor nem pusztán az öntudatára ébredt s önvézerlésre képes alkotó szubjektum alakjával találjuk szembe magunkat. Noha a felvilágosodás emberközpontú hagyománya jól érzékelhetően vezeti a vers individuumalakítását, a József Attilánál a X. szakaszban megjelenített „meglett ember” kritériumai is felidéződnek a kreatív fény által „átrezgett” lélek jelölte szubjektum autark zártsága okán. Ember és természet méretbeli különbségei a humanista hagyomány alapján inverz módon értékelhetők, ám épp „önnönmagának Isten”-volta miatt

<sup>24</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és dialógus*, 144.

<sup>25</sup> Példaként épp a magam már több mint egy évtizede megírt munkájára hivatkozhatom (BEDNANICS Gábor, *Idő és individuum két költemény párbeszédében*, *Literatura* 1997/1., 270–285.), amelyről a recepció csupán mostanában kezd tudomást venni, de amelyet az újraértelmezés gyakorlata igazolt. Vö. Pór Péter magánlevelével Beney Zsuzsához. Idézi: BENEY ZSUSZA, *A gondolat metaforái* = Uő., *A gondolat metaforái*, Argumentum, Budapest, 1999, 160.

válik képessé az ember az alkotásra, ami a természettől való „független létel” alapján „csikarja ki” azt, amit amaz megtagad tőle:

<p>És lelkem érzi, vallja fennen,          Hogy derítő fény rezgi át:          Nem rész csupán a végtelenben,          De maga egy egész világ;          A természetben bár parány csak,          Független attól létele,          Czélt maga szab s irányt magának,          Önnönmagának Istene.</p>	<p>Az meglett ember, akinek          szívében nincs se anyja, apja,          ki tudja, hogy az életet          halálra ráadásul kapja          s mint talált tárgyat visszaadja          bármikor – ezért őriz meg,          ki nem istene és nem papja          se magának, sem senkinek. (X.)</p>
--	---

<p>Küzdök, munkálok, tervet tervvel          Agyam cserélget, váltogat,          Harczra kelek a természettel,          Kicsikarom, mit megtagad;          Még egyszer érzem: szemem lankad,          Karomban zsibbadoz a vér,          Óh jöjj, terítsd reám nyugalmad;          Adj vissza a kaosznak éj!</p>	<p>Kék, piros, sárga, összezent          képeket láttam álmaimban          és úgy éreztem, ez a rend –          egy szálló porszem el nem hibbant.          Most homályként száll tagjaimban          álmom s a vas világ a rend.          Nappal hold kél bennem s ha kinn van          az éj – egy nap süt idebent. (II.)</p>
--	---

Az Inczédi-szöveg kettősségek játékterében elhelyezett alanya a reggel nyújtotta lehetőségek helyett az éj újrarendező, egyszersmind széttagoló képessége felé halad. E gesztus nem értékelhető kizárólag a humánperspektívával szembehelyezkedő vitalitás vagy a Komjáthy-nál is poétikai elvvé avanszáló misztikum eredményeként, inkább a szubjektum integritását és az őt integrálni hivatott világgképzeteket is diszkurzív keretbe helyező kezdeményezésként. A fény adta létmód (amelyben „egész világ” maga az ember is) az organikus jelölők megszaporodásával (*agym, szemem, vér*) kifejezett struktúrának a megszemélyesített (sőt arccal ellátott) éj képezi az ellenpontját. Az éj „teremtette” káosz azonban maga is szerkezet. A József Attila-i csillagrendszer sajátos (ámbár annál

hagyományosabbnak tetsző regisztrert megszólaltató) megfelelőjének tekinthető, ahol a némaság és a végtelenség éppenséggel kozmikus (vagyis – a szubjektummal ellentétbe állított világhoz képest máshogyan – rendezett) viszonylatok kialakulását ígéri:

Alig borul el arczod árnya	Fülett a csend – egyet ütött.
E nyüzsgő, zajgó gömb felett,	Fölkereshetnéd ifjúságot;
Elrebben a vásári lárma	nyirkos cementfalak között
S a némaság ül ünnepet.	képzelhetsz egy kis szabadságot –
Hiú embernek törpe műve,	gondoltam. S hát amint fölallok,
Ha jössz, megbúvik hirtelen,	a csillagok, a Göncölök
S kitáruul a meny boltos íve,	úgy fénylenek fönt, mint a rácsok
A csillagfényes végtelen.	a hallgatag cella fölött. (VIII.)

Az elérni vágyott káosz nem egyenlő a rendezetlenséggel, ekképpen inkább a strukturált világ tűnik fel. A végtelen űrként bemutatott vágykép, melyhez a némaság és a széttagolódás mozzanatai szövődnek, nem csupán a határtalan nyugalmában való feloldódást eredményezi, de az ember–világ-viszonylatban bekövetkező értékelmozdulást is („hiú embernek törpe műve”) az immanencia–tanszcendencia-reláció örökül kapott értelmezési módozatai tekintetében törekszik átértékelni. A diszkrét elemekből álló világ helyett a káosz alaktalanságát, a hang helyett a némaságot választó szubjektum az oppozíciók rendszeréből úgy képes kitörni, hogy felmutatja ezen elemek egymásrautaltságát. Az *Eszmélet* esetében mindezt a hang és a hozzá kapcsolódó alanyi pozíció különválása eredményezi: „A klasszikus-modern kérdésre adott új válasza annak az olvasásnak az allegóriáját írja bele a partitúrába, amely a hang kölcsönözhetetlenségének tapasztalatán keresztül ütközik bele egy, az esztétikai tapasztalat későmodern küszöbén előállt versnyelvi paradoxonba.”<sup>26</sup> A századvég emez alkotása nyelvi reflexió és összetettség

<sup>26</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Széttérült ütem hálója”. *Hang és szöveg poétikája. A későmodern korszakközösség József Attila költészetében* = Uő., *Irodalom és hermeneutika*, 179.



szintjén mindenképp alulmarad József Attila szövegével szemben, mégis küszöbátlépésként értékelhető, amikor az éj feloldó erejét az utolsó versszak ötödik sorában a magyar romantika két költeményének (Vörösmarty: *Remény s emlékezet*; Kölcsey: *Remény, emlékezet*) a temporális mezőt kijelölő hívószavaival utalja e világ hatókörén kívülre:

A némaság, a végtelenség  
Magához vonja lelkemet  
Dölyfös hitem párákba megy szét,  
Nem érzem már a föld bilincsét,  
Elhagy remény, emlékezet,  
A kék, a kín mind tovalebben,  
Felejttem, hogy élek, vagyok –  
S elenyésem a végtelenben,  
Mint tengerben a patakok.

Az első versszak felütése a korban egyébiránt nagy teret kapó fénymotívumot úgy képezi tovább, hogy fenntartja annak teremtő (művészi) szerepét, ám az alkotó szubjektum tevékenységének allegóriájaként megjelenítve a kettős szembenállások egymásra ható folyamatai során olyan jelentéssel látja el a (dekadenciában nagy sikereket elért) pusztulásmetaforikát, hogy az nem végérvényes lezárulásként, de nem is a létezés pusztá ellentétéként lepleződik le. A káosz nem szünteti meg a rendezettséget, mivel a megnyilatkozó én a végtelenségben feloldódva új rendszer körvonalait érzékeli. Ez a rendszer olyan struktúra, melynek strukturalitása ugyan meghatározhatatlan („mint tengerben a patakok”), azonban mivel a létesülés és a megsemmisülés/feloldódás a szó (artisztikus) közbenjárására támaszkodva megy végbe, az autonóm módon cselekvő és alkotó én nem távolodik el az általa irányítani, formálni vágyott világtól, hanem annak alapvetőbb elemeire rátalálva hagyatkozik a rajta túl lévő, sőt őt magát is megelőlegező végtelenre. Jóllehet tehát a vers szcenikájában a fény oldja el a káosztól a rendezett világot, vagyis

a fény ad látványt és formát, az utolsó két versszak záró hasonlatában mégis az alanyhoz kötött érzékelés közvetlenségét látjuk nyelvileg megerősödni. E versben így találjuk szembe magunkat a klasszikus modernség költészetfelfogásának olyan kitüntetett esetével, mely ugyan nyomaiban több, egyebütt sokszor idézett alkotásban is felbukkan, de efféle koncentrált poétikai megnyilvánulásban csupán az eljövendő költészeti tendenciák fényében vált érzékelhetővé és értékelhetővé. Ezért ha pretextusává nem is, de előzményévé, netán valódi válaszokat is hozó párbeszédet kezdeményező partnerévé válhat e vers József Attila *Eszméletének*.

## *A poétikai tapasztalat lehetőségei*

### A felforgató írás

Az írás mint az irodalom provokatív médiuma nemcsak felmutatja kép (hang) és nyelv konstellációját, de egyenesen arra is felhívja a figyelmet, hogy ezen az egyesülésen túl a prekoncepciók összebékíthetetlenségére is fény derül. Ahogy Mitchell állítja: „az *írás* médiuma dekonstruálja a tiszta kép vagy szöveg lehetőségét, a »literális« (betűk) és a »figurális« (képek) közötti szembenállással együtt, amelytől függ. Az írás a maga fizikai, grafikus formájában elválaszthatatlanul összekapcsolja a vizuálist és a verbálist, és létrehozza a »képszöveget«.”<sup>1</sup> Az írás gesztusai vagy automatizmusa a 20. század elején Magyarországon is akkor került újra előtérbe, amikor a gépiesség és a külsődlegessé válás (elidegenedés) veszélyét jelentő új, mindinkább teret nyerő írószerszám mindennapossá lett, tovább fokozta ennek a kép–betű-vegyességnek a cselekvő alany szellemi alkotóképességétől való eloldását. Kosztolányi Dezső több alkalommal is megemlékezett kora technikai vívmányairól, a rádióról, a távbeszélőről, illetve személyes használati tárgyáról, az írógépről. Az elidegenedés effektusát sajátos módon csak élete alkonyán megfogalmazó költő persze újságíróként nagy hasznát vette a találmánynak (mely eszköz a sikerét éppen a gyorsabb írás tényleges lehetősége adta), ám a nyelvet és a nyelvhez való viszont átformáló teljesítményéről is beszámolt: „Megtanultam írógépelni. Nagy mulatság ez. Az embert mindenekelőtt visszafiatalítja abba az időbe, mikor a betűvetés nehéz mesterségét próbálgatta, s ámulva vette észre, hogy anyanyelve, melyet

<sup>1</sup> W. J. Thomas MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago UP, Chicago, 1994, 95.

már jól beszélt, mondatokból áll, a mondatok kis szavakból, a szavak pedig még kisebb betűkből, sokkal több betűből, mintsem sejtette.”<sup>2</sup> Az írástanulással együtt járó nyelvtanulási mozzanat itt már nem grafikai teljesítménnyel párosul. Kosztolányi nem érzékeli, hogy a gép azért teremti meg a tanulás illetén illúzióját, mert a papírhoz való hozzáférést eleve egy folytonosan jelen lévő ábécén keresztül engedélyezi. A szavakhoz való viszonyt azonban ő is megváltozni érzi, egészen a jelölő és a jelölt egymástól való elválásáig – épp a betű újfajta materiális tapasztalatának köszönhetően: „Bizonyos szavakon annyira csodálkozom, mint mikor gyermekkoromban először hallottam. Miért hívják a fecskét fecskének, és mit jelent a folytonos *mely*, mely – tetszik látni – mindig visszatér. Új öröm azonban leírni a néma fogalmak hangjegyeit, szavakat kótázni, gondolatokat, érzéseket megzenésíteni, amíg merev háttal ülök a rejtélyes hangszer mellett, s kis billentyűzetén zongorázom.”<sup>3</sup> A zenélés képes ebben a metonimizált metaforarendszerben az anyagszerűségtől való félelmet csillapítani, a hang, mely a nyelvnek is alkotóeleme, sikeresen antropomorfizálja, sőt esztétizálja az eszköz mechanikusságát, átelve egyúttal egy másik mechanizmusba, mely Kosztolányi számára ismerős. Ezek fényében persze iskolapéldáját adja a tanulási folyamat végén remélhető uralkodásnak is, mely az idegenség leküzdését újabb technikai újítások közbeléptetésével képes véghezvinni: „A zaj egyáltalán nem zavar. Ez az acélos, kemény muzsika inkább hitet ad, öntudatot, mint pilótának a motor szakadatlan, biztató berregése, hogy jó irányban haladok az ismeretlen-korlátlan levegőben. Hozzá képest a toll sokszor megénekelte percegése unalmas, és a papír tintával való bemázolása majdnem nevetséges. Gyönyörűség lehet szállni ezzel a csöpp géppel gyorsan és öntudatlanul, az ihlet egében. [...] Ne félj, majd megnyergellek én.”<sup>4</sup> A gép tehát elidegenít, de egyben

<sup>2</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Írógépen* (1924) = Uő., *Hattyú*, Szépirodalmi, Budapest, 1972, 266.

<sup>3</sup> Uő.

<sup>4</sup> Uő., 266–267.

csábít is, az íráskép rendezettebb, és a papírra vetés hangja is „civilizáltabb”, mint a hagyományos megoldásé.<sup>5</sup>

A jelentés létesülésének az információ céltalansága alapján történő leleplezését (Réz Pál datálása szerint) az ugyanebben az évben keletkezett *Gépirókiasszony* című versben érhetjük tetten. Itt is az én–te-viszony határozatlan dominanciájára kell figyelmet fordítani, amely a hangzás viszonylatában épp a hangszköz (néma) *képében* idézi meg a cikkekből ismerős írásalakzatot:

Figeled azt, amit hallasz, és a szavam  
villámként cikázik át gyors agyadon  
s renddé tömörítve,  
ragyogva szikráz ki ujjaid hegyén,  
amint vered ezt a zakatoló, ezt az ördögi-keserves  
acélzongorát.

A szavak összerendezése (vagyis a formaadás) nem a meghallásból ered, a szöveg kialakulása a jelenetezés szerint annak köszönhető, aki nem szól, csak ír. A többszörös eltávolítás a fény tropológiájában bontakozik ki: „villámként cikázik át” a gyors agyon a szó, majd „ragyogva szikráz ki” az ujjak hegyén, s a 12–13. sor szerint a fény a világosság hagyományos képzetköre szerint továbbra is emberi szubjektumhoz köthető: „a fejünkben / fény van és értelem”. A szavak (gondolatok) bemenete (inputja) és a szöveg kimenete (outputja) közötti összefüggés ugyanakkor elmosódik, s noha a megszólalás az énhez köthető, az alkotói folyamat, s maga az alkotás is magának a gépnek az uralma alatt megy végbe: az mintha elsődleges helyzetben lenne a beszélővel szemben, akinek a szavai alulmaradnak a gép mechanikus zajával szemben:

<sup>5</sup> Vö. Catherine VIOLLET, *Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiologie des Typoskripts* = „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen.” *Schreibenszenen im Zeitalter der Typoskripte*, szerk. Davide GIURATO – Martin STINGELIN – Sandro ZANETTI, Fink, München, 2005, 36–37.

Szakadatlanul munkában, éber figyelemben  
gépek közt,  
kerepelve folytonosan,  
csúnya robotban [...]
Beszélni se tudsz már arról, ami érdekel,  
vagy ami fáj még.  
Akárcsak én.

Az alkotás folyamata és iránya végérvényesen megváltozik azáltal, hogy egy gépnek, illetve az azt kezelő nőnek tulajdonítja az írás lehetőségét. „Más az írásod, ha tollat fogsz, és más, ha ceruzát, és ismét más, ha írógépen kopogsz. Egy magyar íróművész stílusa szemmel láthatóan megváltozott, mióta az írógéphez szegődött.”<sup>6</sup> Ennek az 1910-ből származó vélekedésnek a visszaolvasása a *Gépiprókisaszonyra* akár a stílus (mint 'íron') jellegében lezajlott változás értelmezéseként is vehető. Az egyéni stílus végtelenül termékeny potenciálja a beszéd-től megfosztott térben csak a kisasszony kezelte gép produktivitását engedi érvényre juttatni, mely a nemi szerepek felcserélésén túl (a nő már nem egyszerű befogadó, hanem alkotó is<sup>7</sup> – kívül szemben a férfi impotenciájáról és/vagy terméketlenségéről számolhat csak be) az írásnak a hangtól elkülönített „szép embertelenség”-ére is ráirányítja a figyelmet.

A veszély, mely a nyelvet fenyegette, Kosztolányi kései cikkében már eltérő olvasásmódot feltételez.<sup>8</sup> Történeti vetületben az írás és a gondolkodás közötti kapcsolat a nyelvi tapasztalat újszerű elemeire világít rá, felborítva a hang és a kép egymásra vetülő prezenciáját. „Kezdet-től fogva felételeznünk kellett, hogy a reprezentáció (a szó minden értelmében) sem nem lényeges, sem nem konstitutív a kommunikációhoz,

<sup>6</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *Az írás technikája* (1910) = Uő., *Nyelv és lélek*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 356.

<sup>7</sup> Vö. Friedrich KITTLE, *Grammophon – Film – Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, 276–277.

<sup>8</sup> DOBOS István, *Az olvasás medialitásának összefüggései Kosztolányi irodalomértelmezésében*, It 2009/1., 74.

a nyelv »hatásos« gyakorlatához, hanem csak egy járulékos elem, mely véletlenül jelenik meg a diszkurzus gyakorlatában. Mégis minden okunk megvan, hogy azt higgyük, a reprezentáció és a valóság nem csupán egymáshoz adódnak itt és ott a nyelvben, csupán azért, mert lehetetlen alapjában elválasztani őket egymástól. Az pedig nem segít, ha azt mondjuk, ez a nyelvben történik; a nyelv általában – és csak a nyelv egyedül – ez.”<sup>9</sup> Amikor az irodalmi nyelv új írásközeggel szembesül, az elidegenedés során veszélyt is sejdít, melynek gépiessége már nem a megregulázható, hanem a regulatív érdekkörbe tartozik, ami óhatatlanul a nyelv és a gondolkodás felszínességéhez vezet:

Tanulmányt lehetne írni arról, hogy befolyásolják az írószerszámok az írás művészetét. Mennyi áhítat, betűtisztelet volt hajdan a lúdtollban, melyet az író maga választott, metszett, gömbölyített és hegyezett ki kezéhez, egyéni hajlamához és szeszélyéhez, hogy egészen belefeledkezzék az írás mámoros tárgyszeretetébe. Azok a művészi hurok és kacskaringók, melyeket a lúdtoll rajzolt, megérzik a mondat szövésén, a jelzők választékos építményén, még a rímeken is, melyeket babrálgató kedvtelés rakosgatott össze. Később jött az acéltoll. Hidegen és józanul csillogott, mint gyári áru, de még ott maradt az asztalon a tintatartó, ez a kút, melybe a toll le-leszállt, merített belőle, s olykor merengve megpihent a kávján. Aztán a töltőtoll jelentkezett, s minden tollforgatóból egyszerre „aranytollas író” lett. Már nem kellett megitatnia tollát, nem kellett vesződnie szerszáma fogyatékoságával, kikapcsoltak minden akadályt, mely elterelte figyelmét a lényegről, de az írás csodálatosképp egyre hanyagabbá és lomposabbá vált, mint ha arra volna szüksége, hogy éppen a kicsinyes gátlásoktól s az aprócseprő műszaki zökkenőktől kapjon fényt és erőt. Végül az írógép köszöntött ránk ördögi zajával, villámgyors beidegzéseivel, elröppenő íveivel és másolópapírjaival, s vele együtt a műkedvelők borzalmas

<sup>9</sup> Jacques DERRIDA, *Speech and Phenomena*, ford. David B. ALLISON, Northwestern UP, Evanston, 1973, 49–50.

korszaka, a mikor már senkinek se volt mondanivalója, de ezt sietve mondta el s lehetőleg bőbeszédűen tíz-tizenöt kötetes regényekben, kiadósan, a semmit is fölhígítva. Az írógép megvadult, s magától kezdett írni. Mindennek megvan a nyoma írásmodorunkon, sőt helyesírásunkon is. Évek óta figyelem, hogyan teremt az írógép új helyesírást. Ezeket a szócsoportokat: *úgylátszik, maéjszaka, tegnapeste, jónapot, jóéjszakát* önkényesen és következetesen egybeírja, egyre-másra alkotja és honosítja meg nyomtatásban is a hosszú és éktelen szószörnyeket, mintha nem volnának amúgy is elég hosszú szavaink. Nekünk, akik még mindig kézzel körmölünk, fáradságos egybeírni a szavakat. A gépírónak viszont kényelmesebb, mert egy billentést takarít meg vele. Vigyázzunk a megvadult írógépre, különben érzéseink és gondolataink zenéje nemsokára oly lelketlen kattogássá válik, mint a gép-zongora lármája.<sup>10</sup>

Kosztolányi disztópiája az egy évtizeddel korábbi meglátásokat alkalmazza ugyan, ám ellentétes szerepben. A zene immár emberi, a zaj pedig gépi. Mintha visszatérni látszana a hang metafizikájának ahhoz a felosztási modelljéhez, melyben a természetes jeleket a mesterséges környezet átalakíthatja, s érték szempontból meg is semmisítheti. Ahogy Mladen Dolar írja: „A hang annak illúzióját nyújtotta, hogy valaki közvetlenül hozzáférhet a vegytiszta jelenléthez, olyan kezdethez, amelyet nem fertőzött meg a külsődlegesség, szilárd szikla a jelek elillanó játékában, melyek bárhogy helyettesíthetik egymást természetük szerint és mindig valamiféle hiányra mutatnak. Ha mégis van valamilyen maradvány, az írás oldalán kell keresnünk, a holt betűén, mely szétszakítja az élő hangot, azt a mellékletet, mely elfoglalja alávett helyét a megfakult jelenben. Végezetül pedig nem az írás a kérdés a maga pozitív és empirikus megjelenésében, de sokkal inkább a nyom, a másság nyoma, mely már mindig is kimozdítja a kezdetet.”<sup>11</sup> Amikor a gép magától fo-

<sup>10</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső, *A megvadult írógép* (1936) = Uő., *Sötét bújóska*, Szépirodalmi, Budapest, 1974, 510–511.

<sup>11</sup> Mladen DOLAR, *A Voice and Nothing more*, MIT, Cambridge, 2006, 37.



galmaz, az embert teszi meg kiegészítő mechanizmusává, s nem pedig fordítva. Kosztolányi persze itt nem teszi fel a kérdést: mi a helyzet, ha az írás eleve olyan gép, mely épp a tiszta gondolatok közvetlen hozzáféréseinek ábrándját fősztatja szerte?

Az írás során a jelentésre koncentráló diszkurzusok hiányosságait vagy egyenesen érvénytelenségét felismerő megközelítések főként a különdlegessé váló kontingens anyagszerűség középpontba helyezésével kívánják a költészet immateriális vonatkozásait háttérbe szorítani.<sup>12</sup> Tóth Árpád ugyan nem tartozik a 21. század hajnala irodalomértelmezőinek kedvencei közé, mégis a fenti Kosztolányi-verssel egy időben született költeménye igencsak érdekes alakját mutatja az önreflexív műalkotás és a hangzás sajátos viszonyának, melyben az írás metafizikus és anyagi szemlélete egyaránt szerepet kap. A *Jó éjszakát* című verse könnyen elhelyezhető a költői megszólalás etikai horizontját hangsúlyozó paradigmák egyikében, ám ha a mediális viszonyok felől vesszük szemügyre, talán költészettörténeti szerepét tekintve is inkább a harmincas évek közlésmódbeli dilemmákat inszcenizáló műalkotásaihoz is közel kerül. A felütés mediális szempontból nem hoz újdonságot, a Tóth Árpádra jellemző szinesztézia helyett metonímiával jelzett időmúlás egy metaforikus azonosításon keresztül sajátos elmúlásképet idéz meg. A fény kihunyásával megszűnő idő ugyanis nemcsak az álom, de a nemlét atemporalitását is magában foglalja, amit a záró hasonlatban szereplő kő elmerülése is erősít:

Falon az inga lassú fénye villan,  
Oly tétován jár, szinte arra vár,  
Hogy ágyam mellett kattanjon a villany,  
S a sötétben majd boldogan megáll.  
Pihenjünk. Az álomba merülőnek

<sup>12</sup> Vö. pl. David E. WELLBERY, *Az írás különdlegessége*, ford. Kós Krisztina = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, szerk. BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás, Ráció, Budapest, 2005, 429–430.

Jó dolga van. Megenyhül a robot,  
Mint ahogy szépen súlya vész a kőnek,  
Mit kegyes kéz a mély vízbe dobott.

A második szakasz ugyan megismétli az első legrövidebb mondatát, amivel nemcsak átvezet, de új mondatstruktúrárt is bejelent, mégsem folytatója annak poétikai szempontból. Ez a versszak ugyanis a vers fő üzeneteként dekódolt lemondás körülírásán fáradozik, mely immár az alkotás értelmében felfogott írás kommunikatív formáinak sikertelenségéről lamentál. Az írás hagyományos metafizikai, s nem pedig materiális vagy szemiotikai dimenzióit idézi meg, mikor a *sorok*, *rimek* „a lélek balga fényüzése”-vel állnak viszonyban, bár a szövegeződéskor lírai sajátosságait kihasználva az első négy sor rím��avai (*papírlap – rimek – írjak? – minek?*) arra utalnak, amit épp színre visznek:

Pihenjünk. Takarómon pár papírlap.  
Elakadt sorok. Társtalan rimek.  
Megsimogatom őket halkán: írjak?  
És kicsit fájón sóhajtom: minek?  
Minek a lélek balga fényüzése?  
Aludjunk. Másra kell ideg s velő.  
Józan dologra. Friss tülekedésre.  
És rossz robotos a későnkelő.

Mi haszna, hogy papírt már jó egypárat  
Beírtam? Bolygott rajtuk bús kezem,  
A tollra dőlve, mint botra a fáradt  
Vándor, ki havas pusztákon megyen.  
Mi haszna? A sok téveteg barázdán  
Hová jutottam? És ki jött velem?  
Szelíd dalom lenézi a garázdán  
Káromkodó és nyers dalú jelen.

A papír beírása nemcsak technika, hanem metafizika is: „a jelek alatti passzív felszín funkciója”, mely mint hordozó, szubsztancia, de szubjektum (‘alávetett’) is, amely – hasonlóan a test és a lélek dualizmusának jelváltozataihoz – hosszú történettel dicsekedhet.<sup>13</sup> A beíródás alakzatai e helyütt a maguk anyagi tekintetében (mint pl. *versus* és *troposz*) a sorok barázdáinak, vonalainak útmutatóiként funkcionálnak, s a második–harmadik sorban lévő hasonlatot ismét metaforikus átfordításként hasznosítják: a vándor alakja megidézi ugyan a romantikus figurációt, mégis a tollon való „bolygás” és „dőlés” a verssorok materiális inskripciójának jelentés nélküli megképződését implikálják. A „szelíd dal” és a „káromkodó, nyers dal” közötti különbség persze visszatér az írás kommunikatív nyelvi aspektusaihoz (ráadásul úgy, hogy még *A Hortobágy poétájának zárlatát* is elének idézi, ahol a nem irodalmi nyelvi megnyilatkozások vokalizációja váltja fel a [„szent”] „nóta” jelentésségét). A végső strófa ennek a közvetlen közlésnek az illúziójáról látszik lemondani:

Majd egyszer... Persze... Máskor... Szébb időkben...  
 Tik-tak... Ketyegj, vén, jó költő-vigasz,  
 Majd jó a kor, amelynek visszadöbben  
 Felénk szive... Tik-tak... Igaz... Igaz...  
 Falon az inga lassú fénye villan,  
 Aludjunk vagy száz évet csöndben át...  
 Ágyam mellett elkattantom a villanyt.  
 Versek... bolondság... szép jó éjszakát!

A szaggatottság vokális és írásbeli jelzése nemcsak az álmom fenomenális szerkezetének közeledtét, a tudatostól az öntudatlan felé való haladást jeleníti meg, hanem a falóra hangjának írásbeli, sőt írásképbeli imitációját kezdeményezi. Az imitáció elemi kapcsolatot tár fel a két médium

<sup>13</sup> Jacques DERRIDA, *A papír (a)vagy én, tudják...*, ford. BÓNUS Tibor = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, 383.

között, melyet épp az írás aktusa (vagy annak színre vitt lehetetlensége és az ennek ellentmondó létrejötte közötti feszültség) hoz felszínre: „Elérkeztünk a hang és a kép közötti kapcsolat képletéhez: a hang nem helyezkedik el más szinten ahhoz képest, amit látunk, inkább a látható mezején lévő rés felé mutat, a felé a dimenzió felé, amely kicselezi a tekintetünket. Más szóval kapcsolatukat egy lehetetlenség közvetíti: végső soron azért hallunk dolgokat, mert nem láthatunk mindent.”<sup>14</sup> A tekintet, mely létrehozza, s így kisajátítja tárgyát, a sötétben átengedi a hatalmat a hangoknak, melyek egyéb hallucinatórikus közvetítéseken át illúziókat hoznak létre. A hagyományos esztétikai képzetalkotó fogalmak és etikai kapcsolataik ebben a helyzetben destabilizálódnak, a tudatos és a tudattalan közötti átmenetben határszerepüket tapasztalhatjuk meg. A korábbi versszakokból történő visszaidézés, a műalkotás korszakokon átívelő jelentéspotenciálja, illetve az írásjelekkel jelölt ritmikusság ennek a tudattalan, anorganikus működésnek a következménye vagy jele, mely szerint a fenomenalizált falóra-hang és az abban (félálomban) felismerhető remény ígérete („Igaz... Igaz...”) szerint az emberi hangot és a költői (verbális-szemantikai) teljesítményt is immár a mechanikus zaj szavatolja.

### A poétikai tapasztalat nullfoka

A médiumkutatások alapján tehát az érzékelés sajátos tapasztalati vonatkozásai kerülnek előtérbe. A modernség odakötése ehhez a szemléletváltáshoz joggal figyelmeztetett a későmodernség mediális reflektáltságának kultúrtörténeti perspektivikusságára, hiszen a „második modernség korszakküszöbének mindenekelőtt ezért vált konstitutív tapasztalatává a művészet, de különösen az irodalom médiumainak antropológiai uralhatatlansága”.<sup>15</sup> Az érzékelést hivatkozási alapnak

<sup>14</sup> Slavoj ŽIŽEK, „I Hear You with My Eyes”; or, *The Invisible Master = Gaze and Voice as Love Objects*, szerk. Renata SALECL – Slavoj ŽIŽEK, Duke UP, Durham–London, 1996, 95.

<sup>15</sup> KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Budapest – Bécs – Berlin*, Holmi 2009/2., 151.

megtevő poétikai kísérletek után nem érdektelen megtekinteni, milyen is, amikor egy másfajta tapasztalat bontakozik ki egy alkotó életművében. A medialitást nem a jelenlét aspektusából, hanem annak hiányából eredeztetve feltehető tehát a kérdés: lehetséges-e egyáltalán poétikai tapasztalat? S ha igen, miféle tapasztalat az ilyen? Ezek a kérdések sokszor nemcsak az irodalomelméleti fogalomalkotás körében, de a műélvező befogadás folyamán is felvetődhetnek. Leginkább azért, mert a tapasztalat mint olyan elsősorban a megértésre jellemző mozzanat, azaz még akkor is számolnunk kell vele, ha egyáltalán semmiféle reflexió nem kíséri az olvasást. Az effajta tapasztalat persze teoretikusan is körvonalazható, ám ebben az esetben nem kell, illetve nem lehet olyan közvetlen viszonyt feltételeznünk, amelyet némely elgondolások az értelmezés közvetettségével állítanak szembe, s az előbbi elsődlegesebb, eredendőbb szerepét hangsúlyozzák. A tapasztalat ekkor nem volna hermeneutikai fogalom, mert nem feltétlenül egy értelem-összefüggés létrehozásában lenne érdekelt, hanem sokkal inkább olyan kategóriaként tűnne fel, amely mindenfajta megértésnek alapjául szolgál. Ám abban az esetben, ha ezt – félrevezető módon – a megragadás tematizálásakor is érvényes kategóriának tekintenénk, és mint valamiféle végső és megdönthetetlen bizonyítékot rögzítenénk, figyelmen kívül hagyánánk a tapasztalatiság olyan alapvető tulajdonságát, amely szerint ez a megértésben munkáló „mint-struktúrát” készíti elő. Jóllehet ez a vonás a reflektálatlanság hiányában a megismerés nem-fogalmi apparátusának tagjaként tünteti ki a szóban forgó fogalmat, nem jelenti azt, hogy a tapasztalat célja, tárgya, működése megragadható lenne ugyanezen mozzanatok meghatározásával. Amit tapasztalok, már nem tartozik a tapasztalatomhoz, inkább a megértés – amely maga is tapasztalat – körvonalazza azt, de ennek ellenére a tapasztalatnak azt a mozzanatát, mely a reflexiónélküliség illúziójával lép elénk, számításba kell venni. A poétikai tapasztalat vizsgálata során Lacoue-Labarthe épp a nyelv semmit-mondani tudó képessége kapcsán veti fel ennek a fogalomnak a lehetőségét: valami, ami nem ragadható meg, ellentmond a költői

alkotás lényegének, de mégis, akárcsak a szédülés, mely mozgás érzését kelti, noha arról aktuálisan szó sincs, képes megjelenni.<sup>16</sup>

A tapasztalat tehát nem feltétlenül a *Lét és idő* heideggeri fenomenológalma alapján közelítendő meg, hiszen annak a jelenségnek a megragadását tűzi ki céljául, mely egyszerre utal magára és valami másra is. A retorikai hagyományban ezt a fajta utalásszerkezetet az allegóriának tulajdonítják, és az olvasás – illetve az olvashatatlanság – ilyen topológikus formája ismerősebb terepre helyezi át a tapasztalat leírhatóságának előbbi kérdéseit. Nem kis részben az allegorikus olvasáskonceptió teszi lehetővé a poétikai tapasztalat elkülönítését mind az élmény, mind az esztétikai tapasztalat fogalmaitól, továbbá a költői tapasztalattól (vagy a költő tapasztalatától). Az élmény ugyanis valóban olyasvalami, ami megfelel a tapasztalat egy korábbi elképzelésének, hiszen olyan státuszt tulajdonítunk neki, amely megelőzi az értelmezés reflexiós munkáját, ő maga ugyanakkor nem reflexív, de nem is tematizálható. Alapja lehet a megértésnek, de nem minden esetben előzménye és feltétele annak. Nem kiküszöbölhető – és nem is kiküszöbölendő –, de nem tapasztalat abban az értelemben, hogy feltétlenül jelen van az értelmezés folyamatában. Az esztétikai tapasztalat pedig szintén olyasvalamire utal, ami az értelmezés mikéntjének elkülönítő mechanizmusát tartja szem előtt. A kérdés tehát továbbra is az, hogy lehetséges-e olyan tapasztalat, amely nem a tapasztalat tárgyától való folytonos elválasztottságot emeli ki.

Legyen bármilyen szerteágazó, József Attila költészetének értelmezés-története többféle közvetett tapasztalatra épül. Ilyen közvetett tapasztalat lehet az életrajz felől, a pszichoanalitikus feljegyzések vagy megközelítések felől vagy a költő olvasmányélményei, cikkei felől történő olvasatok érvényesítése. Ezek általában a József Attilának tulajdonított tapasztalat leképezéseit (a költői tapasztalatot) kutatják a versekben, és ennek ürügyén kérdeznak rá a szöveg nyelvi-poétikai megformáltságára. Értelmezendő versünk, a *Ki-be ugrál...* több olyan tematikus értelmezés előtt

<sup>16</sup> Philippe LACOUÉ-LABARTHE, *Poetry as Experience*, ford. Roxanne LAPIDUS, *SubStance* 1989/3., 26–27.

is utat nyitott, amely mozgásba hozta ezeket a közvetett tapasztalatokat. A következőkben, a közvetett tapasztalatok leírása és elkülönítése érdekében, olyan olvasat bemutatására tennék kísérletet, amely amellett, hogy egy közvetlen (poétikai) tapasztalat lehetőségnek színrevitelén ügyködik, a József Attila-féle költészet azon szempontjaira is rávilágíthat, melyek a későmodernség individuumfelfogásának megalapozását is segítik.

A *Ki-be ugrál...* – a szakirodalom véleménye szerint – József Attila azon versei közé tartozik, amelyek a tagadással, a negativitás segítségével állítanak valamit.<sup>17</sup> Már a kortárs recepcióban is tetten érhető ez a felfogás,<sup>18</sup> ahol is a tagadás formái egyértelműen a skizofrénia tünetegyüttesének részét képezik. Amikor azonban ezt a negativitást a versmegértés tapasztalati alapzatává avatják, akkor az olyan empirikus jelenségek felől történő olvasást javasolják, amely a már említett allegorézis egyoldalú felfogása alapján folyik.<sup>19</sup> Ennek megfelelően az értelmező nem annak a dolognak az interpretációját hajtja végre, amelyet célul tűzött ki magának, illetve már törekvésében sem azok a tapasztalatok vezérlik, amelyeket a vers felkínál számára, hanem inkább az allegória referenciális elemének hangsúlyozásával kívánja megérteni a szöveget. Ellenben ahogy a – mondjuk pszichológiai – tünet olyasvalamit mutat meg, amely maga nem mutatkozik meg, úgy a negativitás is – legalábbis annak dialektikus elgondolása szerint – annak érdekében funkcionál, hogy a nem-megragadhatót ragadja meg. Ennyiben az értelmezésben tematizált tagadás – hogy ti. a skizofrénia nyomta rá a bélyegét a költeményre – és az értelmezés negatív perspektívája rokon megközelítésmódoknak tekinthetők. Amit ily módon mindkét távlat tapasztal tehát, sajátos megismerést közvetíthet, melyben a költemény úgy jelenik meg, mint ami önmagától különbözik, mint ami már csak a nyelvi jelölőkkel szemben képes a jelentést létrehozni.

<sup>17</sup> TÖRÖK Gábor, *A líra logika*, Magvető, Budapest, 1968.

<sup>18</sup> BAK Róbert, *József Attila betegsége*, Szép Szó, 1938. jan–febr.

<sup>19</sup> Vö. TVERDOTA György, *József Attila*, Korona, Budapest, 1999, 188.

Az állítólag a megőrüléstől és a semmitől való rettegést színre vivő költemény szabályos tercináknak íródott.<sup>20</sup> Ebben a formafegyelemben szokás megjelölni a pszichoanalitikus indíttatású értelmezések bukta-tóját, ugyanakkor világossá lesz az is, hogy a József Attila alkati tulaj-donságából merített megközelítések a szilárd poétikai artikulációban is képesek a skizofrénia negatív bizonyítékát látni – amennyiben leg-alábbis a fenyegetettség ellenében ható terapeutikus mozzanatként, vagyis védekezésként fogjuk fel a költeményt. A *Ki-be ugrál...* azonban nem a műtökély értelmében véve szabatosan megformált alkotás. Nem, mert sem a verselés, sem a szerkesztés nem a kompaktság jegyében ala-kul. A majdnem tisztán jambikus első két szakaszra következő vers-zakok nem követik a felütés kvázi-homogén hangzását. A verstechnika megzavarodik a harmadik strófában: a jambikus lejtés spondeusi és pyrrichiusi váltakozásba, majd közel kizárólagosan spondeusi vonta-tottságba lendül át – megképezve ezáltal a vers leghosszabb sorát –, és az addigi ütemhatár is eltolódik. Az egységes szerkesztés ellenében hat továbbá, hogy a harmadik szakasz második sorának *én* ríme csak asszo-náncként köszön vissza a következő strófa *költemény* szavában, s olyan alternatív rímrendezést jelenít meg, amely az *én-én-nyém* rímhár-massal a *költemény-televény* párosát helyezi szembe, és szintén meg-bontja a tercina klasszikus formáját. Az ilyen eltérések persze a vers mindenkori sajátosságai közé tartoznak, de – vagy éppen ezért – sem-miképpen sem lebecsülendők. Elképzelhető ugyanis, hogy a negativitás dialektikus mozgása mellett érvelők pontosan annak bizonyítékát látnak ebben a versszerkezeti törésben, hogy a formahűséget tagadó költői ma-gatartás egy magasabb szinten, az értelemadó vonatkoztatások szintjén mutatkozik meg. Hiszen éppen arról számol be, ami nem ő maga, vagyis a védekezés, az elhatárolódás alátámasztásáról, illetve egyáltalán min-denféle affirmatív meghatározás érvénytelenségéről, és a dialektikus moz-gás szintetikus pontjaként a vers értelmét ebben rögzíti – ebben mondja

<sup>20</sup> SZABOLCSI Miklós, *Kész a leltár*, Akadémiai, Budapest, 1998, 856.



ki a költeményről, hogy az, ami. Ebben a felfedezésben a tapasztalatról magáról is megtudjuk azt, hogy eredendően negatív: a valóság – legyen az akár poétikailag közvetett, akár másképpen fundált – a benyomások feldolgozásának tradicionális modelljén alapszik. Ez az empirikus szemlélet pedig, noha másfajta realitás talaján mozog, mint a referenciát problémátlanul előfeltételező elképzelések – hiszen az irodalom segítségét veszi igénybe, illetve egészen azon alapul –, nem tekinthető a *Ki-be ugrál...* teljesen jogosult értelmezésének.

A „Ki-be ugrál a két szemem” indítás olyan vizuális teret inszeníroz, amely ugyan eleve a dialektikus mozgást helyezi előtérbe, ám kiegészítése alapján („ugy érzem”) meg is kérdőjelezi ezt a mozgást, illetve a negativitást is negatív jelleggel vezeti fel. A lírai szubjektum önjellemző megnyilatkozásában megjelenő kettős negativitás feltételes mondatokban folytatódik, melyek közül a második újra belépteti a látás általánosított trópusát: „ha majd egész valómmal kancsitok”. A versben megképzett látvány így afféle hibás képként jelenik meg, de ez a hiba a szemek kereszteződésének köszönhető. Nemcsak a kint és a bent, de a fent és a lent is meghatározó irányává válnak a vizualizációnak, ámbár időben egymástól elkülönülve, egymásnak mintegy következményeképp: „ugy érzem” és „ha majd”. Amikor pedig ez a tematizált vízió voltaképpen – a szubjektum szemszögéből – semmisnek minősül, azaz a vakság privatív attribútumával gazdagodik („ne mutassatok öklöt, *úgy se látom*” [kiemelés – B. G.]), a semmi mint az én meghatározásának külsődleges lehetősége azt erősíti meg, hogy ami negatív (a látás romlása, a vakság, a megbolondulás), eleve a semmiből ered, s nem pedig fordítva. Így nem haladhatunk tovább a dialektika negativitásának útján, hanem annak eredőjét kell szemügyre vennünk.

A recepciótörténetben a tagadás aspektusai általában a dialektikus helyzet miatt érdemelték figyelmet.<sup>21</sup> Eszerint viszont egyáltalán nem mellékes, mely negatív nyelvi tényező válhat alkotóelemévé ennek a

<sup>21</sup> Vö. LENGYEL András, *A föltáruló „semmi”. József Attila, Kosztolányi és a nihilizmus = Uő., A modernitás antinómiái. József Attila-tanulmányok*, Tekintet, Budapest, 1996, 194–272.

sajátos affirmációnak, s melyek azok, amelyek más formában vagy más cél érdekében funkcionálnak, vagyis lépnek ki a dialektika köréből, s alapoznak meg egy másfajta értelem-összefüggést. A *nem, sem, nincs* szavakhoz sok esetben a *semmi* kifejezését is társították. A *semmi* azonban egyáltalán nem olyan besorolást igényel, mint a tagadószavak, hiszen amellet, hogy József Attila költészetében eléggé hangsúlyos lexémaként tartják számon, a szó nyelvi-grammatikai helyzete is teljesen különböző. A *semmi* a szövegben új elemként jelenik meg. Textuális előzményeit nem lehet egyértelműen feltárni, és a motívumként való szerepeltetés sem látja el jól körvonalazható jelentéssel. De ha a *semmi*-nek a negatív meghatározásban betöltött szerepéről esik szó, „valami” mégiscsak tapasztalhatóvá válik, jelesül a dialektikus mozgás lehetetlensége, jóllehet azzal a fenntartással, hogy a *semmi* mint a valóval szembenálló valami lesz a pusztá dialektika ellenlábasa. Hiszen ebből a *semmiből* vezethet út (a) valami felé, amint arról negatív tudomást szerzünk: „A *semmiből vissza* ne rántsatok.” A „ha majd egész valómmal kancsitok” sortól kezdődően azonban mindegyre nyilvánvalóbb lesz az a felütésben is tetten érhető retorikai mozgás, amely a khiasztikus elrendezés miatt a szöveg szituatív-vizuális értelem-összefüggéseit egy nyelvi orientációjú jelölésszerkezetben helyezi el. Ezért ez az alakzat nem a dialektika függvényeként jelenik meg. Leginkább azért nem, mert a szubjektum önmagát vizsgáló tükörszerű megjelenítésének tematikus aspektusait és az ezt tapasztalatilag meghatározni igyekvő tagadó grammatikai formákat az a figurális szövegalkatás kérdőjelezi meg, amely egyszerre utal a dialektikában nagy szerepet játszó negativitásra és lineárisan a vég, a megsemmisülés felé haladásra, azaz mindkettő valamiféleképp közös elemére vagy origójára, a *semmire*.

A harmadik szakasz mintegy a szöveg gyújtópontjában, khiasztikus centrumában helyezkedik el. Az utolsó sort leszámítva ugyanis a költemény két-két versszaka közé ékelődik. Esett már róla szó, hogy a harmadik strófával kezdődik el a szöveg strukturális szétzilálódása. A tizedik és a tizenötödik sorok közé eső rész a harmadik szakasz tükörpozícióját

amiatt is alátámaszthatja, hogy azok a trópusok jelennek meg benne – persze nem kizárólagosan és nem is változatlan formában –, amelyek az első két strófában. A jelentésszerű, de végül mégis értelmetlen mozdulatok újra felbukkannak („akárhogyan intek” a „ne mutassatok öklöt” ellenében), de ennél is lényegesebb, hogy a tekintet itt egy hasonlat segítségével konkretizálódik: „Mint űrt a fényszóró, csupasz tekintet / kutatja bennem”. A Flóra, csináljunk gyereket... kezdetű töredékben megjelenő hasonlat („Fényszóróként kutatja / mint öntudatos űrt, a lelket”) mutathatja azt a különbséget, amely alapján a *Ki-be ugrál...* hasonlata hibásnak minősíthető. Amíg ugyanis a töredék hasonlító szerkezete a lélek és az űr összekapcsolásán fáradozik, addig a taglalandó versben a benső és az űr között a fényforrás és a fény recipiense segítségével teremt viszonyt. Mivel azonban ez utóbbi két elem két ellentétes pólust jelenít meg, ráadásul a látásról már több esetben is kiderült, hogy voltaképpen vakság, a hasonlat ily módon többszörösen negatív vonásai-val ismét a khiazmusnak enged teret (egyébiránt e retorikai alakzat orvosi műszóként elterjedt rokona, a khiazma, a szemidegek kereszteződését jelenti). A benső mint űr ezáltal olyan privatív jellegű „hely” lesz, mint a semmi, és amiatt, hogy a semmi valamivé válása, vagyis az űr fényvel való telítődése ironikus távlatba kerül, az utána következő kérdő intonációjú mondat („Mit vétettem én”) csupán költői (retorikai) kérdésként nyer értelmet. A negativitásból létrejövő pozitivitás tehát grammatikailag „üres” kérdésbe torkollik, ám mégsem válik semmissé, hiszen a semmit mint valamiféle megragadhatatlan origót képes inszcenírozni azáltal, hogy a khiasztikus szerkesztésmód középpontjaként – a kereszteződés kiterjedés (azaz mérték) nélküli pontján – éppen a semmit („semmit”) jelöli meg. (Itt hangsúlyos az, hogy a tükrözés, illetve a khiazmus alól az utolsó egyedülálló sor kiesik, ám ha nem esnék ki, abban az esetben egyáltalán nem volna *olvasható* középpontja a versnek, ami a semmi tapasztalatát ugyan megképezné, de nem poétikai tapasztalatként.)

A harmadik strófa tehát éppen azért válik olyannyira hangsúlyossá, mert a negativitás itt érkezik el ahhoz a pontjához, ahol a semmi volta-

képpen meghatározó voltára derül fény. A retorikus pozíciót elfoglaló lírai ének, akinek többes szám második személyű megszólításairól kiderül, hogy nem pozitív beszédhelyzet termékei, vagyis bennük nem egy határozott cél reményében szólal meg egy határozott hang, hanem éppen a meghatározás negatívítása kerül fölénybe, nos, ennek az ének a helyzete semmivel sem bonyolultabb, mint a semmié. A nem dialektikus tagadásnak ugyanis a vers nyolcadik és kilencedik sorában – egyébként az első enjambement-nál – olyan, a magyar nyelv sajátosságaként elkönnyvelhető grammatikai formájával találkozunk, amely a kettős tagadás elnevezést kapta. Az „Ezen a világon / nincs senkim, semmim” logikailag a semmi tagadását viszi színre. Ennek az abszurd szerkezetnek viszont nem a nyelvi kifejezés juttat értelmet, hiszen a pragmatikai olvasat a kettős tagadást homogén nyelvi formulának tekinti, jelentését pedig a 'nem létezik (*van*) olyan *valaki* vagy *valami*, ami az enyém' formulában rögzíti. A József Attila-vers azonban a kettős negáció elemeire bontására tesz javaslatot. Nem pusztán a metrikai lassítás hívja fel erre a figyelmet, hanem az is, ahogyan a többeket megszólító én bejelenti semmis voltát, illetve eltűnését. A húszas-harmincas évek magyar későmodern költészetében az ilyen korábbi énfelfogással szakító kijelentés nem gyakori. Annál is furcsább ez, mivel alapvető ellentmondás van abban, ahogyan a szubjektumtól való eloldódás tematizálását a megszólaló én deklarálja: „S mit úgy hivatam: én, / az sincsen.” A klasszikus modern költészet szubjektumpozícióinak megrendüléséhez viszonyítva ez a megnyilatkozás pontosan kinyilatkoztató pozíciója miatt tűnik, ha nem is hiteltelenség, de legalábbis gyanús. Ám a mondat megint csak a khiazmus felől értelmezhető. Ha ugyanis a „mit úgy hivatam” múlt idejével az „az sincsen” jelen idejét állítjuk szembe, az én eltűnésének egyfelől következményszerű linearitását (ez így volt, de már nincs így) kell követnünk, másfelől azonban – általános érvényűként értve a második rész jelen idejét – a múltat korrigáló újraértést is figyelembe kell vennünk (ami így volt, azt már lehet így felfogni). Ráadásul a recitálásban („S mit úgy *hivatam* én, az sincsen” [kiemelés – B. G.]

a szakasz szegmentálása pusztán a grammatikalitásra szoríthatja az alany szerepét, egyszerre problémátlanul tüntetve fel azt – amennyiben meghagyja formai szerepét –, de kérdéses voltát is meghagyja – leginkább a hiányos szerkesztés miatt. Még tovább menve ezen az úton, azt is feltételezhetjük, hogy az ilyen megszólaltatás az *úgy* szót visszautaló funkcióba helyezi, és így a múltbeli megnevezés a semmi kettős tagadását harmadfokon is hangsúlyozza: „S mit úgy hivatam én „[ti. hogy semmi – B. G.], az sincsen.”

A rímhelyzetben lévő *én* szó ráadásul csak az egyes szám első személyű névmások variációival alkot tiszta rímet: egyszer önmagával („Mit vétettem *én*” [kiemelés – B. G.]), másodsor egy olyan, már problematikusnak ítélt birtokviszonyban („ki jog szerint *enyém*” [kiemelés – B. G.]), amelyről a harmadik strófa tanúsága szerint elhangzott, hogy nincs kiterjedése („nincs senkim, semmim”). A szubjektum rímhelyzetből fakadó öntükrözése, illetve önvariációja arra enged következtetni, hogy a már érvényét veszített alanyi létmód valamiféleképp mégis tovább hat. A szöveg utasításai szerint azonban a szubjektum csak akkor válik értelmetlenné, ha a költemény (mely szó alakjában az *én* tizedik sorbeli rímpárjára ismerhetünk) keretei között maradunk. Az „Utolsó morzsáit rágom, / amíg elkészül ez a költemény...” deixise minden kijelentés érvényét – alanyának illuzórikussága által – az éppen alakuló szöveg horizontjában jelöli ki. Ha ezt valóban folyamatnak tekintjük, és az utolsó vacsora önfelemesztő litotésztét véljük felfedezni a versben, csupán egyetlen lehetséges értelmezéssel számolunk. Adott ugyanis az az eshetőség is, hogy a későmodern horizontban eluralkodó módon a szövegben érvényes szubjektivitás felől közelítsünk a költeményhez. Ez esetben az inkorporeáló megismeréskonceptió allegóriájaként érthető rész („utolsó morzsáit rágom”) hatásköre csak a szöveg konstitúciójában lesz értelmes. Az *én* megismerésének illetén tematizálása pedig önfel-számoló, önmegsemmisítő jellegűvé válik, és a szubjektum bármiféle iterációja csak negatív aspektusaiban nyilvánul meg. A birtokos névmást tartalmazó részlet („nem szeret, ki jog szerint *enyém*”) pedig olyan

intertextuális utalás lehetőségét is felvillantja az olvasó előtt, amely ezt a birtokot éppenséggel a fenti módon megismerni kívánt szubjektumhoz köti. A *József Attila* című 1924-es versben a szeretet tárgya nem más, mint József Attila: „*József Attila*, hidd el nagyon szeretlek”. A József Attilával azonosított én szubjektum–objektum–opozíciójában színre lépő elkülönítő mozzanatok az identikus ismétlődésben rögzítendő önmegértést ássák alá, amint azt a vers későbbi részén az énpozíció át-helyeződése mutathatja: „Jó volna jegyet szerezni és elutazni Önma-gunkhoz, hogy bennetek lakik, az bizonyos”. Ha nem is fogadjuk el, ebből az elrugaskodottnak tűnő megközelítésből annyi mindenetre pozitív hozadéknak tekinthető a jelen értelmezés számára, hogy az én helyzete azáltal, hogy grammatikailag továbbra is jelen van a versben, nem lesz kitüntetett abból a szempontból, hogy valamiféle önismeret terapeutikus célzatú kifejlését láthatnánk benne.

Az ötödik szakasz kezdete egy olyan intertextuális olvasat lehetőségét is rejti, amely a későmodern poétika lényeges momentumaira mutat rá. A „*hogy nem felelnek*, akárhogyan intek, / *hogy nem szeret, ki jog szerint enyém*” [kiemelés – B. G.] Kosztolányi *Ének a semmiről* című művének parafrázisa is lehet, nem kizárólag az egy évvel korábban megjelent alkotás elhíresült „*de nem felelnek, úgy felelnek*” sora részletének beillesztése miatt, hanem e beillesztés hogyanja okán is. A József Attila-szöveg ugyanis oly módon teszi meg a Kosztolányi-részletet versének alkotóelemévé, hogy annak poétikai formája átvételével, azaz a dalszerű ismétlődés segítségével is megerősíti az utalást. A megváltozott helyzet azonban tagadhatatlan. Amíg ugyanis a semmi eredendő voltát a Kosztolányi-költemény csupán tematizálja, addig a *Ki-be ugrál...* poétikailag működteti a szubjektum eltűnésének és a költemény önreflexiójának hangsúlyozása mellett. Ennyiben a későmodern korszakpozíciók is világosabban rajzolódnak ki.

A kettős (vagy netán hármas) tagadás a semmi és az én között megfeleltetést létesít. Ahogy ugyanis az én tulajdona felől a semmi semmissége hangsúlyos lesz („*nincs senkim, semmim*” [kiemelés – B. G.]), a semmi

tulajdonságait is felveszi az én („mit úgy hívtam: én, / az sincsen”). A voltaképpen üres formaként tapasztalható semmi – ahogyan a szubjektum is – a költemény által lesz valamivé. Ám ez a valami mindegyre a semmiről tudósít. Rokon ez a vonás azzal, ahogyan a kései remekmű, a „*Költőnk és kora*” építkezik:<sup>22</sup>

Ime, itt a költeményem,  
ez a második sora.  
K betűkkel szól keményen,  
címe:  
„Költőnk és kora”.  
Ugy szállong a semmi benne,  
mintha valaminek lenne  
a pora.

Ugy szállong a semmi benne,  
mint valami...

A semmi és a valami azonban a József Attila-értelmezések tematikájában jobbra a halál képzetével párosul. A *Ki-be ugrál...* is ennek az értelmezésnek szolgált indokot, amikor – s a motivikában szintén előkelő helyen szereplő – a bűnösség (lehetőség szerint büntelen bűnösség) fogalmát és az elmúlás képeit sorakoztatja fel. (A szöveg első fogalmazványaiiban egyébként a jogi terminológia még nem szerepelt.) Az utolsó két sor, amelyek mondattani összefüggésben állnak egymással, szintén elemezhetetlennek bizonyulnak a grammatikai olvasat számára. A „Ne higyjetek értetlen bűneimnek, / míg föl nem ment az odvas televény” sorok kapcsolódása az analizáló megközelítésben következetlenül bizonyul. Az odvas televénynek tulajdonított bírói gesztus (felmentés) után értel-

<sup>22</sup> A „*Költőnk és kora*” semmi-fogalma kapcsán lásd: LŐRINCZ Csongor, *A költői kép mnemotechnikái a későmodernségben* = Uő., *A költészet konstellációi*, Ráció, Budapest, 2008, 245–249.

metlen a bűnösségbe vetett hit igénye, hiszen ez esetben már nem beszélhetünk bűnről (főleg olyan bűnről, amelyet addig meg sem értettünk). A performanciaelvű megközelítés most is megoldani látszik a dilemmát. Azzal ugyanis, hogy a két sort a megsemmisülés mindent eltörlő és érvénytelenítő adottságaival magyarázza, nem a denotáció követése mellett teszi le voksát. Ám ennek ellenére adós marad azzal a kérdésfeltevessel, melynek fókuszában a szubjektum eltűnése vagy megsemmisülése kap helyet. Figyelembe kell venni ugyanis, hogy az én nem oldódhat fel a televényben, mert eddig is ahhoz tartozóként ismerte fel önmagát – semmiként, akit a semmi határoz meg. Mivel továbbá a televény etimológiailag a *megtelik* igéből képzett főnév, amely a folyamatos feltöltődést, tehát a tömör forma fokozatos elérését foglalja magában, eleve valamiféle ürességként kellett, hogy létezzen. Az „odvas televény” oximoronja ezzel az üres tömörséggel kapcsolódik össze. A tiszta rímhelyzet alkotta párhuzam ugyanakkor a *televényt* a *költeménnyel* rokonítja, és annak a lehetőségét tárja az olvasó elé, hogy a szubjektumra nézve a két szót közömbösnek tekintse. Az odvas televény megsemmisítő, inkorporeáló tulajdonsága a költemény elkészülésének folyamata során eltűnő szubjektumot is magába olvasztja, és fordítva. A semmi tehát olyan egyetemleges és anonim formaként jelenik itt meg, amely magában foglalja az összes többi kialakuló és kialakult formát, és amely már nem (a) valami negációjaként kerül elénk, hanem poétikai tapasztalatként.

A negativitás poétikai tapasztalata voltaképpen a semmi megtapasztalása, olyan semmié, amelyben nem a szintézis pozitívására irányuló dialektika az uralkodó. Ez a tapasztalat poétikai módon épül be a megértés folyamatába, hiszen a khiazmus szerkezete, a grammatikától eloldó performatív olvasat, illetve az én konstitúciójának mindehhez való viszonya szervezi. Noha ez a poétikai tapasztalat sem mentes a negatív meghatározások használatától, mégsem a – vélt vagy valós – valamivel szemben meghíúsuló szemlélet közvetett tulajdonságait nyújtja a számkra, hanem azt, hogy a későmodernség távlatában hogyan jelenik



meg a semmi egy olyan költemény tapasztalati terén, amely a formátlanság, az üres forma diszfigurációs működésén keresztül – mondhatni: a negáció tagadásaképp – nem azt olvassa ki a költeményből, ami nem ő.



## Névmutató

- Adorno, Theodor W. 31, 33  
Ady Endre 5, 22–30, 37–44, 46, 47,  
58–60, 65, 66, 70, 74, 110, 111, 115,  
116, 129  
Alexander Bernát 51  
Alföldy Jenő 116  
Allison, David B. 36, 143  
Apáti Lajos 117  
Arany János 124  
Assmann Aleida 98, 99
- Babits Mihály 5, 26, 28–30, 43–47, 51,  
70, 74, 75–78, 81, 96, 97, 101,  
103–105, 111–114  
Bak Róbert 151  
Balogh Gergő 63  
Baránszky László 72  
Bárdos Artúr 51  
Barta János 124  
Baudelaire, Charles 19, 33, 34, 68,  
101, 105  
Bauman, Sygmunt 33, 34  
Bednatics Gábor 59, 134  
Belting, Hans 81, 86, 87  
Bence György 32, 33  
Bendl Júlia 48, 123  
Benedek Marcell 85  
Beney Zsuzsa 134  
Benjamin, Walter 12, 32–34  
Benn, Gottfried 117  
Bergson, Henri 19  
Bíró Ferenc 127  
Blau Júlia 32
- Bloom, Harold 108  
Blumenberg, Hans 7, 17  
Bodnár György 37  
Bohrer, Karl Heinz 47  
Bókay Antal 133  
Bónus Tibor 145, 147  
Borges, Jorge Luis 15  
Bori Imre 94  
Bródy Sándor 38  
Brüll Berta 22  
Burne-Jones, Edward 90  
Burton, James 13  
Butler, Erik 10
- Calinescu, Matei 34  
Colley, Ann C. 102  
Compagnon, Antoine 33, 34  
Crary, Jonathan 75, 109  
Czóbel Minka 129
- Csáth Géza 29
- Deleuze, Gilles 86  
Demeczkyne Volf Irma 51  
Derrida, Jacques 35, 36, 43, 143, 147  
Devecseri Gábor 87  
Devescovi Balázs 127  
Diósnyé Brüll Adél 22, 68, 70  
Disney, Walt 8  
Dobos István 142  
Dolar, Mladen 144  
Dombi Erzsébet, P. 74  
Döring, Jörg 99

- Edison, Thomas A. 21  
 Einstein, Albert 19  
 Eisemann György 59, 128  
 Endreffy Zoltán 124  
 Ernst, Wolfgang 13  
 Felkai Gábor 33
- Foucault, Michel 15, 16, 118  
 Freeman, Nicholas 102  
 Freud, Sigmund 19
- Gadamer, Hans-Georg 126  
 Gauguin, Paul 118  
 Giurato, Luca 141  
 Goethe, Johann Wolfgang von 49  
 Gombrich, Ernst 83  
 Gross, Kenneth 89  
 Gulácsy Lajos 118  
 Gumbrecht, Hans Ulrich 10, 15, 16,  
 18, 19, 21, 29, 58
- Gyáni Gábor 17, 18  
 Gyulai Pál 127
- Habermas, Jürgen 31–33  
 Hansági Ágnes 71  
 Hárs György 116  
 Hatvany Lajos 26  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 20,  
 80, 81, 121, 122, 124, 126  
 Heidegger, Martin 126, 150  
 Hersey, George L. 89  
 Hidas Zoltán 18  
 Hillis Miller, Joseph 89, 90  
 Horváth János 23, 24, 112  
 Horváth Zsolt, K. 99  
 Hui, Yuk 13  
 Husserl, Edmund 59
- Ignotus (Veigelsberg Hugó) 38  
 Ikoniadou, Eleni 13
- Inczédi László 128, 130–135  
 Istvánffy Gyula, N. 53
- James, William 19  
 Jauß, Hans Robert 33, 101, 102  
 Jay, Martin 71  
 József Attila 107, 124, 125, 130–134,  
 136–138, 150–154, 156, 158, 159  
 Juhász Gyula 29, 115–117, 120
- Kappanyos András 108  
 Karinthy Frigyes 63  
 Katona Gergely 75  
 Kelemen Pál 87, 145  
 Kelemen Péter 94  
 Kelevéz Ágnes 76, 96, 114  
 Kenyeres Zoltán 28, 29  
 Kern, Stephen 20, 21  
 Király István 22–24, 42–44  
 Kisfaludy Sándor 45  
 Kispéter András 116  
 Kiss Ferenc 117  
 Kittler, Friedrich 9, 10, 13, 49, 142  
 Komjáthy Jenő 127–129, 135  
 Komlós Aladár 107, 116, 129  
 Kós Krisztina 145  
 Koselleck, Reinhart 18, 35, 36  
 Kosztolányi Dezső 27, 29, 30, 38, 92, 94,  
 107, 139, 140, 142, 144, 145, 153, 158  
 Kölcsey Ferenc 123, 137  
 Krauss, Rosalind 86  
 Kulcsár Szabó Ernő 12, 50, 63, 75,  
 121, 134, 137, 148  
 Kulcsár-Szabó Zoltán 101  
 Kurdi Imre 117  
 Lacoue-Labarthe, Philippe 149, 150  
 Lapidus, Roxanne 150  
 Léda *lásd* Diósyné Brüll Adél  
 Lefebvre, Henri 100  
 Lengyel András 153  
 Lorenz, Hendrick 19

- Lőrincz Csongor 159  
 Lukács Ágnes 75, 109  
 Lukács György 24, 25, 42, 59  
 Lüdemann, Susanne 36  
 Lyka Károly 52, 53
- Makai Emil 39  
 Man, Paul de 34, 102, 109  
 Margócsy István 127  
 Markója Csilla 52  
 Marquard, Odo 17  
 Matz, Jesse 83  
 McLuhan, Marshall 49, 77, 82  
 Mednyánszky László 51–54  
 Mesterházi Miklós 17  
 Mezei József 73  
 Mitchell, W. J. Thomas 76, 79, 108, 139  
 Molnár Gábor Tamás 102, 145  
 Molnár Péter 17  
 Móricz Zsigmond 26  
 Morris, William 90
- Nemes Péter 34, 109  
 Németh G. Béla 28, 73, 75, 125, 127  
 Neumann, Gerhard 48  
 Nicholson-Smith, Donald 100  
 Nietzsche, Friedrich 85, 96  
 Nora, Pierre 99
- Ode, Erich 43  
 Oesterle, Günter 48  
 Olgyai Bertalan 52, 56  
 Orosz Magdolna 49  
 Ovidius Naso, Publius 87–90, 95, 97
- Parrhasziosz 86  
 Pater, Walter Horatio 85, 108  
 Pechlivanos, Miltos 72  
 Péter László 118  
 Petőfi Sándor 42, 44, 45, 100, 110, 111, 115, 116, 120, 129
- Plinius, Caius Secundus 86  
 Pór Péter 28, 134  
 Pound, Ezra 108  
 Rába György 44, 45, 77, 80, 97, 103, 111, 113, 114  
 Reviczky Gyula 38, 73, 127, 129  
 Réz Pál 141  
 Rieger, Stefan 72  
 Rilke, Rainer Maria 108  
 Romhányi Török Gábor 15  
 Rossetti, Christina 90  
 Rossetti, Dante Gabriel 90  
 Ruskin, John 102
- Salecl, Renata 148  
 Salzmann-Mitchell, Patricia B. 88  
 Schivelbusch, Wolfgang 21  
 Schlegel, August Wilhelm 48, 123  
 Schlegel, Friedrich 48, 123, 124  
 Schopenhauer, Arthur 80, 129  
 Schöpflin Aladár 25, 39  
 Seneca, Lucius Annaeus 86  
 Sklovszkij, Viktor Boriszovics 10  
 Soltész Katalin, J. 111  
 Somlyó György 27  
 Sőtér István 37  
 Spinoza, Baruch 80  
 Steiner, Wendy 71  
 Steinwachs, Burkhardt 16, 17  
 Stingelin, Martin 141  
 Stoichita, Victor I. 87  
 Struck, Wolfgang 72  
 Sutyák Tibor 118
- Szabó Csaba 99  
 Szabó Lőrinc 81  
 Szabó Zoltán 72, 79  
 Szabolcsi Miklós 131, 152  
 Szana Tamás 55  
 Szegedy-Maszák Mihály 59, 126, 128  
 Székely Éva 116

- Széles Klára 73  
Szeli István 111  
Szemere Samu 81, 121  
Szilágyi Márton 127  
Szisz Ferenc 21
- Tamás Attila 124, 128  
Tandori Dezső 48, 123  
Telekes Béla 129  
Thalész, Milétozsi 6  
Thielmann, Tristan 99  
Tímár Árpád 52  
Tisza István 41  
Tolcsvai Nagy Gábor 75, 77, 115  
Török Ervin 17  
Török Gábor 151  
Torra, Elias 72  
Tóth Árpád 145  
Turtletaub, Jon 8  
Tverdota György 107, 131, 151
- Vaderna Gábor 127  
Vajda János 38, 115, 125  
Varga Pál, S. 49, 127
- Vargha Gyula 129  
Vargha Kálmán 116  
Vásári Melinda 10  
Veres András 29, 59, 128  
Viollet, Catherine 141  
Vörösmarty Mihály 45, 123, 126,  
137
- Wagner, Richard 85  
Weigel, Sigrid 100  
Wellbery, David E. 145  
Wilde, Oscar 85  
Wilson, Scott 13  
Weitz, Michael 72  
Wunberg, Gotthart 103
- Zanetti, Sandro 141  
Zénón, Eleai 20  
Zeuxisz 86  
Zoltai Dénes 124
- Žižek, Slavoj 148
- Zsoldos Sándor 30

Ráció Kiadó  
Budapest, 2016  
[www.racio.hu](http://www.racio.hu)  
ISBN 978-615-5047-97-8  
ISSN 1787-5234  
Kiadványszám: 221  
Felelős kiadó: Lajtai L. László  
Felelős szerkesztő: Báthory Kinga  
Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió  
Nyomdai munkák: *mondAt Kft.*, [www.mondat.hu](http://www.mondat.hu)

