

BEDNANICS GÁBOR

A tér és a látvány lehetőségei a magyar esztétizmusban*

A kultúra, medialitás és irodalom metszéspontjában magától értetődően elhelyezhető diszkurzusszituáció számára tájkép és tájleírás, képleírás és retorika viszonya, illetve a magyar nemzetfogalom erősítésében szerepet játszó sajátos tér reprezentációja egyaránt túlon túl ismerős, s mint ilyen, teoretikusan igencsak reflektálatlan. Az ismerős, az azonos kéznéllevősége ugyanis rutinszerű megközelítési lehetőségeket tár elénk, ahol a biztos tájékozódási pontoktól való eltérés fel sem merülhet. Folytatva a kartográfiai retorikát: a fehér foltok állítólagos feltérképezése bizonytalanságban hagyja a felfedezőt, aki ahelyett, hogy megtenné a fáradságos utat az ismertnek kikiáltott terenumokhoz, 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 törekvő izgalmát egyformán magában hordozza, amennyiben a már feltárt helyeken új útvonalakra és kereszteződésekre irányítja a figyelmet. Az aktív érdeklődés miatt a megrögzött sémák szétbontásakor átrendeződő virtuális terep köztes formákban, különös konfigurációkban szálazódik újra, idegen textúrákat szöve a konvencionális jelentések köré. A kérdésirányokba be nem vont, mert túlon túl ismerős válaszokkal körülbástyázott téma újbóli vialatása persze nem mindig szolgál eredménnyel. Ha azonban a kínálkozó lehetőség motivációt 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 háttéréről is sokat elárul.

A tájleíró költemények folytonos határátlépést valósítanak meg a képek és szavak birodalma között. Olyannyira, hogy megközelítésükkor nem szokatlan a határok törlése vagy semmibe vétele sem. Az „esztéta vers” típusa kapcsán Komlós Aladár például könnyedén azonosítja a képzőművészetet az irodalommal: „Az élet kiszámíthatatlan gazdagsága itt a részletek impresszionisztikus szokatlanságában nyilvánul meg; a vers egésze képcsarnokok nyugalalmát leheli. Egy-egy Kosztolányi-versről az az olvasó érzése, hogy fel lehetne akasztani a falra.”¹ A festészet azonosítása az irodalommal azonban éppenséggel a lehetőségfeltételekkel való számvetést kerüli meg. Az ún. stíluskorszakok

* A tanulmány a Magyar Posztdoktori Ösztöndíj támogatásával jött létre. A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú *Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program* című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

¹ KOMLÓS Aladár, *Az új magyar líra*, Bp., Pantheon, 1928, 204.

irodalmi importja nem feltétlenül vet számot az irodalom materiális és mediális alapjával, 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 közelműltből hozok 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.”² A szó és kép közti határátlépés itt azáltal valósul meg, hogy a határ eleve nem jön számításba, jóllehet az elkülönítés bevallottan a nyelvi artikuláció hangsúlyossága miatt megy végbe. A képzelőerő működése azonban kipótolja az események mimetikus hiányosságait, s ennél fogva a vers erényei helyett az olvasó előfeltevéseire irányítják a figyelmet. A tájleírás ekképp olyan hallgatólagos konvenció, mely a befogadói elvárások számára viszonylag jól körvonalazható felteteleknek felel meg. A tájleíró versek azonban sem alakulástörténeti vetületükben, sem a szerkezeti alkotókra fókuszáló meghatározásokban nem formálnak megfelelő alakzatot: a feladat tehát továbbra is adott, amely jobbára az említett 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 képek vagy »verbális ikonoknak« kezdik tekinteni, s ezt a képet nem képi hasonmásként vagy benyomásként határozzák meg, hanem mint valamely térben lévő metaforikus struktúrát.”³ A modern európai líra a látás felfedezésével nem annyira a művészi utánzást, 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 – koncentráló esztéta modernség szempontjából ez a lehetséges szinonímia elmozdulást is magában foglal: a tapasztalati mező átalakulása nem a képzelőerővel, hanem a vizuális

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

³ W. J. Thomas MITCHELL, *Mi a kép?*, ford. SZÉCSÉNYI Endre = *Kép, fenomen, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijárat, 1997, 353.

élmény rögzítésének mediális feltételeivel számol.⁴ Rilkrétől a preraffaelitákon és az általuk inspirált viktoriánus költőkön át az imagistákig – akik programjukban a kép egyszerűségét és közvetlen megragadhatóságát hirdették⁵ – terjed az a sor, amely a látványosság mozzanataival kapcsolatban jelez hatásokat az irodalmi alakításban. A költői kép azonban nemcsak a festészet analógiáján keresztül lép be az irodalomba, hanem a reprezentáció illuzórikusságának lelepleződése nyomán is. A modern megjelenítés – akár irodalmi, akár képzőművészeti – nem a már látott vagy ismert valóság direkt leképezésére törekszik. Még ha a festmény reprezentációs megoldásaira apellál is, a poétikailag megkomponált kép segítségével sem találhatunk könnyebb módot az értelmezésre, hiszen mindkét médium a nem konvencionális megismeréséhez vezet, egy másfajta percepció tapasztalati mezejét leplezi le.⁶ Az átjárás lehetősége adódik mindkét területen a képek számára, ahol a vizuális a verbálisra van utalva, és viszont. A kép ebben az „elidegenítő” pillantásban a reflexivitás kiterjesztésére ad módot, többszörös értelmezésre, így a modernség egyik alappilléreinek tekinthető feszültséget, rögzítetlenséget hangsúlyozza az irodalmi szövegben. A képtől a szerkesztés felé (az image-től a montázsig) vezető út nem annyira a kép tagadására, mintsem a kép generálta többértelműsége és a folyamatos határátlépésre mutat. A nyelvi-strukturális elemek előtérbe kerülése már magának a költői képnek az inherens tulajdonságait követi, jelesül azt, hogy nem valamely konkrét valóságszegmentum tárgyi megfelelőjeként jelenik meg, hanem újszerű befogadói hozzáállást jelöl ki számunkra. A verbális idegenség nem oldódik fel vizuális azonosításban. A kép alteritása éppúgy hozzátartozik a nyelvi műalkotáshoz, mint a képzőművészethez: a költői szöveg szerkesztését érintő változások a kép verbális létesülésében rejlő módok ismeretében jöhettek csak létre.

A magyar költészetéről szóló diszkurzusban kép és szöveg ilyenén viszonyának feldolgozása sok esetben a stilisztika eljárás módjainak adaptálásával esett egybe. A medialitás fogalma főként annak köszönheti látványos sikerét a kultúratudományokban, hogy képes volt szó és kép viszonyát úgy újraprendezni, 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 szóképek és figurák működését, hogy eleve a képi dimenzióhoz fordul segítségül, mikor a „színes beszédet” fordítja szembe a nyelv valamiféle – talán írásbeli vagy épp nyomtatásbeli – szintelenségével.⁷ A művészeti ágak közötti közvetítés épp a retorici-

⁴ Vö. Harold BLOOM, *Walter Pater: The Intoxication of Belatedness*, Yale French Studies, 1974, Number 50, 165.

⁵ Vö. Ezra POUND, *Visszatekintés*, ford. KAPPANYOS András, *Átváltozások*, 1997, 10. szám, 87.

⁶ Vö. Wolfgang ISER, *Image und Montage: Zur Bildkonzeption in der Imagistischen Lyrik und in T. S. Eliot's Waste Land = Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion: Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. Wolfgang ISER, München, Fink, 1966, 367–369.

⁷ Martin JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berke-

kát is magába integráló stilisztika tárgykörében vált újra rendszerszerűen hangsúlyossá. A stíluskorszakok egymásutánjának rendszerét a 19. század utolsó harmadában felváltotta azok keveredése, ami azután az avantgárd öntematizáló irányzataiban csúcsosodott ki. A stíluskorszakok megállapítása azonban nem azonosítandó a korszakokra vonatkozó kérdésekkel, mivel a stílusirányzatok keveredése jobbra a szemantikai-morfológiai korszakfogalom átörökítését jelentette oda, ahol a periódusfogalom kérdéssé vált.⁸ Épp ezért problémás a strukturalista nyelvészet grammatikai megalapozottságú stíluskonceptióinak alkalmazása az irodalom történeti modelljének kialakításában. Látszólag persze a nyelvi orientáció közös alapot adhat a tudományágak keresztezésére, ugyanakkor az irodalom történeti létmódjával kapcsolatban korábban kifejtett dilemmák miatt a korszakjelölőként használt stílusrendszerek csak igen korlátozott heurisztikus értékkel rendelkeznek.⁹ A modern lírai képalakítás felvetette kérdés viszont nem egyenlő azzal, hogy milyen vizuális tapasztalattal vág egybe a szóban forgó szöveg. Érdekesebb, hogy mi módon sarkallja mediális határátlépésre az értelmezőket, vagyis a költemény miként *teremti meg* a képiség *látszatát*. A kérdés tisztázása során a megidézett képpel és a retorikailag leírható költői képpel kialakított viszony olyan történeti vetületet is felrajzol, melyben a korszak képfelfogása egyedivé válik a látás primer, közvetlen és elementáris tulajdonságainak előtérbe kerülése miatt.

A geometrián alapuló látáselméletek paradigmája cserélődik le a 19. században, amikor az optikai észlelés egyre inkább szubjektivizálódott, s maga mögött hagyta azt az elképzelést, hogy az érzékelés valamiféle külsődleges természeti objektum feltételeinek engedelmessé válik.¹⁰ 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 közvetlenségének síkján diszkurzív elmozdulást szorgalmaztak. Az ábrázolástól a kifejezés irányába tett lépések a képhasználathoz való viszonyt írták

ley – Los Angeles, California UP, 1994, 171–172. (Jay e helyütt Wendy 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, Chicago UP, 1982.)

⁸ Vö. HANSÁGI Ágnes, *Klasszikus – korszak – kánon: Historizáció és temporalitás-tapasztalat az irodalomtudomány történeti koncepcióiban*, Bp., Akadémiai, 2003, 35–38.

⁹ Elias TORRA, *Exkurs: Stilistik = Einführung in die Literaturwissenschaft*, hg. Milto PECHLIVANOS, Stefan RIEGER, Wolfgang STRUCK, Michael WEITZ, Stuttgart – Weimar, Metzler, 1995, 113.

¹⁰ Vö. Jonathan CRARY, *A megfigyelő módszerei*, ford. LUKÁCS Ágnes, Bp., Osiris, 1999, 84–114.

át. Ennyiben bár csábító a statikus pillantás időtlenségére vonatkozó értelmezői igény, a fiziológia szubjektivitásában rejlő bizonytalanság a látvány tárgyát sem tünteti fel rögzítettként, nemhogy a verbálisan megjelenített képet – annak összetettebb szerkezetéről nem is beszélve.

Hogy az irodalom képisége terén tapasztalható történeti elmozdulást hangsúlyozhassuk, olyan jellegzetességekre van szükség, melyek a modernségnek Cray által vázolt újszerű tapasztalatát a nyelvi műalkotásokban is megtapasztalhatóvá teszik. „El lehetne 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 elveszett tárgyiasságát.”¹¹ A modern magyar líra képalkotási technikáiban bekövetkezett változást épp a 19. század második felére datálta az irodalomtörténet-írás. A Petőfi-féle eljárásmodok olyan jelentésmező keretei között helyezték el a tájat, amelynek poétikai feltételeit már többen kérdőre vonták, de átfogó kulturális jelentőségét (és annak mediális átfordításait) jobbra csak közhelyek megfogalmazása helyettesítette. A kultúratudományi diszkurzus érdeklődésének persze e közhelyesülés folyamatát kell figyelembe vennie, 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 e helyütt a hatástörténet reflexív vonatkozásaira utalok.

A Petőfi-féle reprezentációs lírastratégiák középpontjában elhelyezkedő alföldi táj a mai magyar konvenciórendszerből kiindulva könnyedén ellenőrizhető a „pusztaromantika” 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 afirmatív módon létezett a Petőfi által magyarosított természetköltészetben, s annak alkotó recepciójában. Mint azonban máshol már igyekeztem rámutatni, az Adynál megjelenő „daloló Páris”-zsal szembeállított magyar ugar korántsem marad alul francia példaképéhez képest: a magyar szcenika fenomenális sokhangúsága és sokszínűsége szembehelyezkedik a francia közeg monotóniájával. 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 az Ady-intermezzónak, hogy a felléptekor többször magyartalannak

¹¹ Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete*, ford. NEMES Péter = P. d. M., *Olvasás és történelem*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 2002, 118.

nyilvánított költő egyre inkább a magyarság paradox igenlésével vált a nemzetfogalom apológétájává. Vagyis az Alföld, a Tisza-part és a véget nem érő síkság 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.¹²

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 képleírás-ként fogható fel ugyanis az alkotás, amelyben a képi reprezentáció és ennek nyelvi artikulációja között produktív kapcsolat alakul, s amely afféle képeslapként¹³ mutatná be a távoli tájak és kultúrák helyzetét. Már a nyelvészeti indíttatású megközelítések is a vizualitás és nyelviség kontextusában tárgyalták e verset,¹⁴ de annak kérdését, hogy mi módon erősödik a tájleírás nemzetkarakterológiává, nem igazán hangsúlyozták. Olyan imagológiai vizsgálat elvégzésére volna itt szükséges, mely ebben a lírai „kivételésben” a tájat és a népet egymáshoz volna képes viszonyítani. A mediális átvitelek hangsúlyozása segítségére lehet mind a nyelvészeti, mind az irodalmi, mind pedig a kultúratudományos megközelítésnek. Az első versszak azonban olyan poétikai, retorikai és szemantikai összefüggésrendszert hoz játékba, mely erősen támogatja a megidézni kívánt látványiságot:

Spanyolhon. Tarka hímű rét.
Tört árnyat nyujt a minarét.
Bús donna barna balkonon
mereng a bíbor alkonyon.

A Horváth János által „tájstílus”-ként azonosított „tájhangulatok sorozata” nem pusztá átvétel, hanem „a stílust jellemző fővonások megérzése által igazi költői eredetiség”.¹⁵ 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:

¹² Amint erre egy újabb Tisza-monográfia utal: SZELI István, *Tájkép- és portrévázlatok Zenta honlapjára*, Újvidék, Forum, 2004, 17.

¹³ Vö. RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 168.

¹⁴ J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Bp., Akadémiai, 1965, 69.

¹⁵ HORVÁTH János, *Babits Mihály*, Studia Litteraria, Tomus V., 1967, 10.

Olaszhon. Göndör fellegek,
Sötét ég lanyhul fülleteg.
Szökőkút 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.

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 transzformáció-ihoz. A „tükrözés”,¹⁶ vagyis a megjelenítés lehetősége éppen ezért nem valósul meg: a szerkesztésmód, a stiláris alakítás nem felidézi, csupán utánalkotja a nemzeti karakter-jegyeket, ráadásul épp azokat, amelyek nem feltétlenül egy táj, hanem a berögzült vi-

¹⁶ RÁBA, *i. m.*, 169.

selkedésformák és kulturális sztereotípiák következményei. A vizuális elem így valóban nem annyira középponti helyzetű, mint azt korábban sugalmazták, ám helyét nem veszi át más, ennél fogva csupán mediális feltételezettsége válik hangsúlyossá, mikor is a verbális és a vokális közegekkel együttesen a látás lírai lehetőségei („tárgyasítása”) helyett egy esztétizáló, mert az érzékelés alaptapasztalatait újragondolni igyekvő törekvést aknáz ki: „Nem a kép és a szó különbségének megfogalmazása izgatja, hanem éppen fordítva, az érzékelés sokoldalúságának megértése, a benyomások újfajta, komplex összekapcsolása érdekli szenvedélyesen. Nem véletlenül ír önálló tanulmányt 1909-ben egy másik érzékelési tartomány jelenségeiről, a szagokról és az illatokról, melyeknek egyenesen művészeti legitimációját szeretné elérni, azt állítva, hogy a szaglás is a látáshoz és a halláshoz hasonló, kifinomult érzékelés, és hogy a szagoknak is lehetne művészi kompozíciót, esztétikai jelentést adni.”¹⁷ Az a fajta „világ szem”, melyről Rába György szól a költemény zárлата kapcsán,¹⁸ 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 egészét inkorporálni:

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

A nyelvi artikuláció mediális feltételei olyan képszöveggként mutatják fel a képleírás eme sajátos megnyilvánulását, amely nem a vizuális jelek 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 felsorolásszerű kapcsolatos mellérendelés, hanem a fogalmak asszociációs érintkezései, a kiterjedő aktiváció révén. Ez a nyelvi eljárás a konceptualizációra irányítja a befogadó figyelmét, ezáltal a megismerhetőségre. Az így megértett vers nem az »elvágyódás« sóhaja, hanem a világ megismerhetőségének kétségbe vonása, a nyelvi kifejezések, az általuk előhívott fogalmak és az előhívó beszélő kölcsönviszonyában.”¹⁹

Nem véletlenül alakult ki tehát az az irodalomtörténeti elgondolás, amely szerint a tájleírás képi és vizualitást idéző mozzanatai egyfelől a bensőségesség és külsődlegesség összevetése számára nyújtanak alkalmat, másfelől pedig a bölcséleti költészet számára

¹⁷ KELEVÉZ Ágnes, *Hegeso sírjától Beardsley önarcképéig: Képzőművészeti ihletések a fiatal Babits költészetében*, Vigilia, 2008/2, 97.

¹⁸ RÁBA, *i. m.*, 170.

¹⁹ TOLCSVAI NAGY Gábor, *A nyelvi megalkotottság eszméje a Nyugat első korszakában*, http://mta.hu/fileadmin/I_osztaly/eloadastar/Tolcsvai_Nyugat.pdf (Letöltés ideje: 2013. február 21.)

nyújtanak 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 verse bukkan fel gyakorta legalább említés szintjén ebben az összefüggésben. Akár a *Tiszai csönd*, akár a *Tápai lagzi* kerüljön szóba, a költészettörténeti 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 ideidézése már azért is indokolt, mert leginkább az ott tapasztaltakhoz hasonlítható a Juhász-féle vizualizáció. A Vajda-költemények egyszerre hozzák működésbe a nyelv hangzó és hangzást felidéző képességét, miközben egy újabb mediális átfordításként a látványelemek ezzel sokszor ellentétes hatását is ezek mellé rendeli. A külső–belső oppozícióból levezethető „gondolati mélység” is épp e viszonylatban válik érzékelhetővé, hiszen az objektívnek tételezett tér leírása ellentétes a belőle kiolvasható jelentéssel. Márpedig a negatív asszociációkat keltő retorika felelőssé tehető a poétikai tevékenység szélesítéséért.

Az Alföld lírai reprezentációi között érdekes helyet foglal el a sokat emlegetett voltaképpeni tematikus metszéspont: Juhász Gyula 1912-es költeménye, a *Magyar táj, magyar ecsettel*. Érdekes, mert abban a folyamatban helyezkedik el, amely a 19. századi természetlíra konvencióinak felbontásában érdekelt, de ezt sajátosan egyrészt általánosítással („magyar táj”), másrészt grammatikai és szemantikai konkretizálásokkal (tájnyelvi szavak, kiejtésbeli alakváltozatok és a Tisza emlegetése), harmadrészt pedig mediális transzpozíciókkal kísérletezve éri el. A festőiséget és vizualitást olyan megtévesztő módon képes megjeleníteni, hogy a vers befogadástörténetében jobbára csak tematikus trivialisok visszhangozásával találkozunk. Egyik monográfiája szerint: „az egész vers nem más, mint egy álló kép, melyre mozdulatlan tespedtség telepedett, az elmaradt, kultúrátlan magyar vidék csöndje”.²⁰ Persze innen már csak egy lépés az Ady-féle „kompország”, ám szempontunkból jelentősebb, hogy a sokat idézett vers jobbára csak címe alapján azonosítható recepcióval büszkélkedik. A táj és lélek korrespondanciájaként (Komlós Aladár kifejezése) értett költemény egy későbbi monográfiában például nem is kerül elő.²¹ 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.

²⁰ KISPÉTER András, *Juhász Gyula*, Bp., Művelt Nép, 1956.

²¹ VARGHA Kálmán, *Juhász Gyula*, Bp., Gondolat, 1968.

Több stilisztikai elemzés után – melyek jó része az irodalomoktatás segédanyagaként jelent meg, vagyis afféle szemléltető anyagként az amúgy fennálló közoktatási materiális kánont kiszolgálva²² – Kiss Ferenc alapos interpretációt jelentetett meg a szóban forgó költeményről.²³ Ez a megközelítés a jelentéskanon számára mégsem vált meghatározóvá. A tájköltészet kategóriája ugyanis a fent jellemzett okok miatt túlságosan is ismerősnek bizonyult az irodalomtörténeti érdeklődés számára, ekképp minden alapossága ellenére sem tudott olyan távlattal szolgálni, amely a tanulmány címében jelzett modern tapasztalatot a tájköltészet kivételezett jelölőjévé tette volna.

A megjelenített hely topografikus kijelölése hagy némi kívánnivalót maga után. A *Nyugatban* megjelent közlés aláírása szerint Szegeden született vers fenomenális struktúrájában a címen és az utolsó zárójeles (költőietlen) versmondaton kívül nem utal semmi a magyar táj festői reprezentációjára. A festőiség megidézése olyan homályos fogalmak közbejöttével történik meg, mint például a belső és külső táj megfeleltetése, a hangulat szófestő eszközei vagy a színek tobzódása. A legközvetlenebb tipografikus elrendezésre, valamint a magyar ecset és magyar szem egymással nem teljesen megfeleltethető szerepeltetésére nem vonatkoznak az értelmezői kérdések. A túl könnyen adódó válaszok (melyek – láthattuk – inkább táplálkoznak tematikus-költészettörténeti 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 gyakorlatában. A táj és belső költői alkat azonosítása mellett érdemes a színek halmozásának kritikáját felelevenítenünk, mely Benn epés megjegyzése szerint inkább az optikus érdeklődési körébe tartozik, mintsem lírai kifejezőmóddhoz való.²⁴ A színek kavalkádjá kapóra is jön az impresszionisztikus stílusfelfogás terjesztésében érdekelték számára, ám Juhász Gyula kapcsolata a festéssel és több ekphrasztikus alkotása nem feltétlenül támasztja alá ezt a direkt kapcsolatot. A Gauguin-kiállításért lelkesedő költő, aki barátja volt Gulácsy Lajosnak, s több képzőművészeti témát is verse tárgyául választott,²⁵ 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 pozitivisták életrajzi érdeklődés homlokterében, sokkal inkább a már említett költészettörténeti kapcsolatokon keresztül érvényesül nála.

²² Vö. HÁRS György, *Magyar táj magyar ecsettel = 99 híres magyar vers*, Bp., Móra, 1994, 294–298; ALFÖLDY Jenő, *Versék és elemzések*, Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995, 73–78; APÁTI Lajos, *Juhász Gyula: Magyar táj magyar ecsettel*, Magartanítás, 2004/2, 15–18.

²³ KISS Ferenc, *A modern tájvers születése = K. F., Interferenciák*, Bp., Szépirodalmi, 1984, 22–41.

²⁴ Gottfried BENN, *Líraproblémák*, ford. KURDI Imre, Holmi, 1991/8, 951–970.

²⁵ PÉTER László, *Gulácsy Lajosnak: Versmagyarázat*, Tiszatáj, 2003/4, diákmelléklet, 29.

Ha viszont komolyan vesszük a költeményt, akkor elsődlegesen – habár közvetlenül, az olvasói percepcióban, amely inkább elvonatkoztatás eredménye – a betűk fehér lapon betöltött helyzetére kellene koncentrálnunk. Az inszcenizált látvány, mely egyszerre közvetlen (mert élénk tárul) és közvetett (mert a „magyar szem” látómezejében tárul élénk), csak másodlagos ebben a mesterséges közvetlenségben, de a fenomenalitásban megjelenített képi illúzió ellenében hat. Ha kissé erőszakoltan, de plauzibilisen a tükör egyszerre utópisztikus és heterotopikus sajátosságát²⁶ látjuk meg a költői műalkotásban is, akkor a szonett tipografikus elrendezettsége és a szöveg lehetséges értelme közötti feszültséget játékba hozva 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 segítsége nélkül nem könnyen találunk kapcsolatot a vers 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 meg a magyar identitásról kialakított elgondolásokat rendeli az üres helyekhez. A szigorú olvasat azonban az inszcenizált témához hasonlóan ezt a megoldást is illúzióknak kell, hogy minősítse, hiszen az előre- és visszautaló, a szakaszok és sorok közti kapcsolódást biztosító mozzanatok nem támasztják alá a konkrét kép létrehozásának aktusát. Ehhez hasonlóan a szó és kép médiumainak, illetve az alkotás és befogadás szubjektumainak át- meg átrendeződő helyzete is felfejti a hagyománytörténet jelentésszintjei felkínálta kulturális diszkurzus szövetét. A magyar táj szemrevételezése voltaképp magyar tájról született költői vízió csupán, melynek a belső tájhoz, mint eme szembenállás másik végpontjához, legfeljebb annyi köze van, hogy a különféle negatív konnotációjú szavak (*bús,holt, vérző, búbanat*) hozzárendelhetők a költői élettörténet alakulásához. A természeti ágens és az érzékszervi szinekdochéval képviselt befogadó hasonló s felcserélhető jelzővel (*merengő–méla*) utal egymásra, s e kölcsönösség nem annyira a külső és belső, ábrázoló és ábrázolt egymásra utaltságát, mint inkább mindkettejük kontingenssé válását jelenti.

Az impresszionistának tételezett költemény a képek szintjén sem konzisztens. Az első versszak zsánerképet idéző tehenei például korántsem a megszokott színekben

²⁶ Vö. Michel FOUCAULT, *Eltérő terek*, ford. SUTYÁK Tibor = M. F., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 147–157.

pompáznak („fakó sárgák a lompos alkonyatban”), s a színek további előfordulása sem feltétlenül a könnyed szemantikai azonosítás irányában hat. Az első versszakban megjelenő sűrű fűzfák a harmadik szakaszra vérző arany színnel lesznek gazdagabbak, mely az alkonyat fényének metonimikus megfeleltetése kívánna lenni, ha a vér vörös és az arany sárga színe nem állná útját az efféle egyszerű színkeverés lehetőségének. Persze a *guggolnak* igében paronomasztikusan megidézett francia festő (ki egyébként Juhász Gyula egyik kedvence volt) kedvelte az efféle színhatásokat, de a színek tobzódásaként elgondolt impresszionista tájvers eme mintapéldánya épp ott lép ki ebből a játéktérből, ahol a legaktívabb történés figyelhető meg a szövegben. A második versszak első sorának korántsem éles *enjambement*-ja ugyanis nemcsak a legelő tehenek alföldi zsánerképét szakítja meg egy pillanatra, de mintha a Petőfi megteremtette romantikus mítoszra is sajátos fényt vetne. A szófajváltóként elkönyvelt *távol* kifejezés ugyanis sorvégi helyzetében kétértelmű: a „Távolba néznek és a puszta távol” a puszta jelen nem létét is megidézi, mely így a versnek a magyar táj alföldi rónaságot kitüntető perspektívájától való eltávolodását jelentheti. A magyarság szimbolikusan kiemelt régiójaként elkönyvelt puszta azonban a kevésbé merész értelmezés érvényesítésével is esetlegessé válik: a puszta a távolból hangokat hoz, vagyis egyfajta hordozó közeg, nem pedig jelentésteli szubsztancia többé. A természettől idegen zajt, „egy gramofon 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 közegecsereelő 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 ilyen mozgások felfüggesztik a válaszaink érvényességét, s helyükbe új és új kérdéseket léptetnek.

GÁBOR BEDNANICS

Possibilities of Space and Visuality in Hungarian Aestheticism

The intersection of culture, mediality and literature is accessible by the discourse of landscape and lyrical landscape descriptions. These Modernist spatial depictions also make us understand that the media of visual arrangements are necessary for literary articulations as well. Picture and language, seeing and speaking are not opposites but they can come forth correlated. From the 19th century, it is also obvious that Romanticism made the landscape a special space for poetry by means of the new visual challenges. In my paper, I point out some Hungarian tendencies of that subject, especially in the poetry of Mihály Babits and Gyula Juhász, regarding to the Impressionist tradition.