

Pécsi Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar
Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola
Irodalomtudományi Doktori Program
Iskolavezető: Prof. dr. P. Müller Péter Dsc

Flach Georgina

A magyar tárgyiasság

Tipológia és történeti vázlat

Doktori értekezés

Témavezető:
Dr. habil. Mekis D. János
(PTE BTK)

Pécs, 2022

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés	2–4.
ELSŐ FEJEZET A tárgyiasság világirodalmi gyökerei	5–22.
MÁSODIK FEJEZET Rilke Magyarországon	23–54.
HARMADIK FEJEZET Tárgyiasság-tipológia	55–80.
NEGYEDIK FEJEZET Füst Milán és Babits Mihály tárgyiassága	81–100.
ÖTÖDIK FEJEZET Nemes Nagy Ágnes tárgyiassága	101–121.
HATODIK FEJEZET Szabó T. Anna tárgyias lírája	121–163.
HETEDIK FEJEZET Szálinger Balázs tájköltészete	165–180.
Befejezés	181–182.
Bibliográfia	183–194.

BEVEZETÉS

Ha jól emlékszem, Szabó T. Anna *Fény* című kötete volt az első, amivel elemzőként foglalkoztam, később Babits Mihállyal, de érdekelt Rilke, Nemes Nagy Ágnes, akik mind egyfelé vezettek. Mikor megpróbáltam ezeket a költői világokat egy irodalomtörténetileg és irodalomelméletileg is átgondolt viszonyrendszerben elhelyezni, azzal találtam szembe magam, hogy bár gyakran egy kategóriába soroljuk őket – *tárgyiasok* –, a fellelhető tárgyiaságdefiníciók egyike sem illik az alásorolt szövegek mindegyikére. Léteznek olyan meghatározások, amelyek alapján minden tárgyias, ami nem szubjektív (vallomásos) költészet. Ezek valójában nem töltik be funkciójukat, s ezt valahogy figyelmen kívül hagyjuk a használatukkor. Elkezdtem utánajárni, s feltűnt, hogy rengeteg fogalom, úgymint tárgyiaság, objektív líra, tárgylíra, objektív tárgyiaság, dologlíra stb. meghatározás nélkül szerepel mindenütt, s legtöbbször nem bírnak önálló jelentéssel, nem elkülöníthetők, hanem kvázi szinonimák.

Föltűnt az is, hogy gyakran mossuk össze az objektíváló megszólalásmódot (ahol hangsúlyosan szilárd a lírai én) azokkal a szövegekkel melyekben konkrét, kézzel fogható (használati vagy terep-) tárgyak szerepelnek (esetenként a szubjektum érzéseit, tapasztalatait visszatükröződő), mégpedig azzal, hogy mindkettőt tárgyias versnek tituláljuk. A témáról, s az említett költészetekről való beszéd egyik legalapvetőbb feltétele a *tárgyiaság* fogalmának meghatározása volna, ez azonban nem olyan egyszerű feladat, mint amilyennek elsőre gondolhatnánk, hiszen egyrészt az e fogalmat használó írások legnagyobb része nem definiálja pontosan, mit is ért tárgyiaságon. Tovább nehezíti a helyzetet, hogy több olyan terminussal is él a szakirodalom, amely a tárgyiaság szinonimájaként vagy annak valamely szintén meghatározatlan variációjaként tűnik föl.¹ Vegyük sorra ezeket csak felsorolásképpen! Az *objektív líra* fogalmát irodalomtudományos szövegekben csakúgy, mint esszéikben a tárgyiaság szinonimájaként használják. Ezt láthatjuk a tankönyvekben, Rába György írásaiban (például Babits-monográfiájában), Nemes Nagy Ágnes irodalmi tárgyú írásaiban és Lengyel Balázs esszéiben is.

Az *objektív tárgyiaság* jelentése szintén nincs specifikálva, bár leginkább Nemes Nagy Ágnes költészetével kapcsolatban találkozhatunk vele, ahogy a *hermetikus tárgyiasággal* is – utóbbi Nemes Nagy Ágnes lírájának hermetikus mivoltából eredhet. Hasonló lehet a helyzet az *elvont*

¹ A fogalmak keveredése, egymásba csúszása az angol nyelvű szakirodalomban is megfigyelhető.

tárgyiassággal is, mely nagyjából egyet jelenthet az *intellektuális tárgyiassággal*, mindkét esetben redundánsnak tűnik a jelző, hiszen a tárgyias líra már tárgyiasságából fakadóan is „elvont”. A tárgyiasság kategóriájába sorolt versek gyakran tekinthetők gondolati lírának, így az „intellektuális” kitétel ennek túlhangsúlyozásából adódhat.²

Az előbb felsoroltaknál pontosabban körülírt a *fenomenológiai tárgyiasság*³, illetve az *orfikus tárgyiasság*⁴.⁵ Az előbbi például Nemes Nagy Ágnes, utóbbi Rainer Maria Rilke költészete kapcsán kerül elő. Mindkét megjelölés e lírai teljesítményeknek a fenomenológia filozófiai irányzatával rokon szemlélet- és gondolkodásmódjára irányítja figyelmünket, és ezúttal a tágran értett tárgyias vagy objektív líra (amelybe olyan különböző életművek szerzői tartozhatnak egyszerre, mint Rilke, T. S. Eliot, Pound, Babits és Nemes Nagy) fogalmához mérten valóban specifikusabb.

Ez a jelenség azt vonja maga után, hogy a tárgykörben létrejövő szövegek bár nem írják le, mit is értenek tárgyias lírán, egyértelműen nem teljesen azonos értelemben alkalmazzák azt, így egymástól meglehetősen különböző lírai alkotásokat illetnek ezzel a névvel. Szembeötlő továbbá, hogy azon irodalomtudományos szövegek, amelyek – legalább részben – célul tűzik ki a tárgyiasság fogalmának tisztázását, illetve a tárgyias hagyomány áttekintését (ilyen kortárs példa Urbán Péter a Nemes Nagy Ágnesről írott disszertációjának nyitánya is⁶), olyan, nem primer szövegekre támaszkodva taglalják a tárgyiasság fogalmát, amelyek maguk sem nyújtanak átfogó képet. (Így például bár Urbán dolgozata bemutatja Nemes Nagy Ágnes tárgyiasságról alkotott elképzeléseit, pontatlan azok egybevetése az elioti vagy rilkei gondolkodással.)

² A fogalmakra pontosan hivatkozom dolgozatom későbbi, az egyes életművekkel foglalkozó részében. Itt elég annyi, hogy Cs. Gyimesi Éva és Szabó Zoltán is használja ezeket a tárgyiasságot tisztázni igyekvő szövegében.

³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Mérték és hangzás: Az „orfikus” tárgyiasság Rilke kései lírájában* = K. Sz. E., *Beszédmód és horizont: Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum, Budapest, 1996.

⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Uo.*

⁵ A fogalmakat lásd többek között: SCHEIN Gábor, *Az intencionált tárgyiasság poétikája Nemes Nagy Ágnes Szárazvillám című kötetében* = S. G., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas, Budapest, 1998, 47–72.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, PhD thesis, Pázmány Péter Katolikus Egyetem,

https://btk.ppke.hu/uploads/articles/7430/file/DISSZERTACIO_URBAN_P.pdf (2014. 03. 31.), Kiss Endre, *Az irodalmi tárgyiasság filozófiai vetületei*,

<http://www.pointernet.pds.hu/kissendre/germanisztika/20100416024705420000001620.html> (2014. 03. 31.)

NEMES NAGY Ágnes, *Tárgyiasság* = N. N. Á., *Szó és szótlanság*, Magvető Kiadó, Budapest, 1989.

⁶ URBÁN Péter, *i. m.*

Más tudományágban sincs ez másképp. Kiss Endre filozófiai dolgozatában⁷ az irodalmi tárgyiasság filozófiai vetületeit vizsgálja, anélkül azonban, hogy meghatározná, mit is értünk irodalmi tárgyiasságon. (Irodalmi példák híján jóformán azt sem tudhatjuk, valóban van-e kapcsolata e tanulmánynak a tárgyiasság poétikai paradigmájával, avagy a tárgyiasságot filozófiai értelemben használja, és egészen mást kell érteni rajta.)

A tárgyiasság fogalmának történeti vizsgálata megoldást jelenthet a szakirodalomban tapasztalható fogalmi széttartásra. Mivel a fogalmi keveredések szétszalazása szinte lehetetlen feladat, csak a pontatlanságok felmutatására szorítkozom. Dolgozatom első részében a világirodalmi tárgyiasság kezdetének fontos szerzőit és recepciójukat vizsgálom az irodalomelméleti fogalomhasználatra fókuszálva, majd a magyar tárgyiasság szempontjából meghatározó költők, s a róluk szóló fontosabb elméleti szövegek alapján próbálom rekonstruálni a fogalomhasználat (és ebből fakadóan a csoportosítás) anomáliáit.

Ezt követően egy lehetséges tárgyiasságtipológiát mutatok be. A tipológiát primer szövegek (versek) értelmezése-csoportosítása során állítottam fel,⁸ s célja, hogy segítségével leírhasam, mi is a tárgyiasság; egyes típusai milyen jellegzetességeket mutatnak. Ettől a rendszerezéstől azt remélem, hogy közelebb segít a tárgyiasság alakulástörténeti megismeréséhez, azon belül is a magyar tárgyiasság lírai tradíciójának fölméréséhez, s hogy segítségével kimutatható, milyen hatást is gyakorol a kortárs magyar irodalomra ez a paradigma. A tipológia merev (és olykor leegyszerűsítő) keretrendszernek tűnik, mint minden osztályozás, azonban tisztában vagyok azzal, hogy vegytiszta kategóriák az irodalomban nem léteznek, így egy-egy vers természetesen szét is feszíti saját kategóriájának határait, az áttekintéshez mégis szükséges ezzel dolgoznom.

Mivel a tárgyiasság irányzatát/paradigmáját áttekintő-összefoglaló mű ez idáig nem született, s a fent vázoltakból látható, hogy szükség lenne rá, PhD-dolgozatomban ezt tűzöm ki célul.

⁷ KISS Endre, *i. m.*

ELSŐ FEJEZET

A tárgyiasság világirodalmi gyökerei

A világirodalmi tárgyiasságot konszenzusos módon⁹ két töről indulónak tekintjük: a T. S. Eliottól származó *objective correlative*¹⁰ és a Rilkéhez kapcsolódó *Dinggedicht* terminusok valamelyikével vagy azok keveredésével szoktuk megközelíteni, azonban egyiknek sem feleltethetjük meg pontosan. Schein Gábor Füst Milánról írt monográfiájában írja: „A 20. század első harmadában számos európai irodalomban és az Amerikai Egyesült Államok irodalmában is megjelent a költői objektivizmus fogalma, de egységes tartalmat soha sehol nem hordozott, és a fogalmat költészetükre érvényesnek tekintő költőkből sem formálódott sehol olyan közösség, amelyet az avantgárd irodalom mozgalmaihoz hasonlíthatnánk, habár ismerünk példákat a közösségformálás kísérleteire.”¹¹ Ez a költői objektivizmus az, amivel a tárgyiasság valahogyan kapcsolatban áll, azaz például a Pound imagizmusa mentén meghatározott amerikai objektivisták költészete, akik az 1930-as években a *Poetry* című lapban publikáltak.¹²

A költészetben mindenesetre két szélsőpontként meghatározhatunk *személyes és személytelen* megszólalásmódokat: előbbit az E/1-es közlés fesztelensége, a közvetlen megszólalásmód jellemzi; utóbbi általában elbizonytalanításokkal él a lírai én pozícióját, illetve annak megszólalását illetően, például nem E/1-ben szólal meg, vagy meg sem jelenik a versben, esetleg a kifejezésmód is enigmatikussá válik, sőt előfordul, hogy az E/1 alakváltások során meggy keresztül egy szövegen belül is.

A tárgyiasság egyik ága, az angolszász vonal, T. S. Eliottal és Ezra Pounddal indul. A két ág egymástól elszigetelten fejlődik egy ideig. Frank Wood 1952-es, *Rilke and Eliot: Tradition and Poetry*¹³ című tanulmányában írja, hogy: „Rilke Angliával kapcsolatos ismeretei, különös

⁹ Hogy csak egy példát említsek Kulcsár Szabó Ernő is Rilket vizsgálva beszél a tárgyiasságról, a fenomenológiáiról a *Dinggedichtek*, és orfikus tárgyiasságról az *Szonettek Orpheuszhoz* kapcsán. (Bár az ő tanulmányai mindkét fogalmat tisztázzák, ezek túl specifikusak ahhoz, hogy az „általában vett” tárgyiasságról többet tudjunk meg belőlük.) KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 100–124.; SZABÓ Zoltán, *Gondolatok a tárgyiasság-intellektuális stílusról*, Magyar Nyelvőr, 1980, 104. évf. 300–315.

¹⁰ A fogalom történetét és annak meghatározását egy korábbi dolgozatomban fejtettem ki: KISS Georgina, *Tárgyiasság és objektivitás = Műhelylapok*. A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai konferencia előadásainak szerkesztett változata, PTE Kerényi Károly Szakkollégium – Virágmandula Kft., Pécs, 2014. 81–94.

¹¹ SCHEIN Gábor, *Füst Milán*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2017., 47.

¹² Schein a fent hivatkozott írásában a következő szerzőket sorolta fel: Charles Reznikoff, Carl Rakosi, Luis Zukofsky, George Oppen, Lorine Niedecker, Basil Bunting

¹³ WOOD, Frank, *Rilke and Eliot: Tradition and poetry*, *The Germanic Review: Literatura, Culture, Theory*, Vol. 27., 1952, 246.

tekintettel az irodalmára, gyakorlatilag elhanyagolhatóak voltak, míg Eliot lényegesen jelentősebb érdeklődése Németország iránt, főleg, ami Goethe munkásságát illeti, úgy tűnhet, hogy leginkább egyfajta kevély ellenállásban öltött testet. Még ha birtokában is volnánk olyan bizonyítékoknak, melyek tanúsága szerint a jelen szerzők hatottak egymásra, azok minden bizonnyal csak strukturális hasonlóságokra és analógiákra világíthatnának rá.”¹⁴

A fogalom angolszász alakulástörténetét tanulmányozva megfigyelhetjük, hogy itt is fellelhetőek azok a keveredések, amelyek a magyar kommentárok esetében jelen vannak, vagyis nem következetes a tárgyiasságot (objektív költészetet) leíró fogalomhasználat. Tovább növeli a zűrzavart, hogy a szerzők saját önértelmezései keverednek az irodalomelmélet korabeli diskurzusaival. N. M. Willard 1965-ös tanulmányában, a *Poetry of Things*ben¹⁵ úgy fogalmaz, hogy „számos századforduló után alkotó költő olyan, mint az elbeszélő Virginia Woolf a *Szilárd testek [Solid Objects]* című novellájában, akit elkápráztat egy tengerparton talált, zöld üvegcserep látványa, és ez a gesztus az emberi intézmények nyugtalanító világától a dolgok világa felé történő elfordulásként is értelmezhető. A szubjektum ráébred, hogy újra kapcsolatba kell lépnie mindazzal, amit valaha tudott, de már elfelejtett. Mintha egy rémálomból ébredne: felkapcsolja a villanyt, és csak fekszik lenyűgözve a szekrények fiókjai, a szilárdság és megbízhatóság, a személytelenség tapasztalata által, melyek mind egy, a mi világunkon kívüli létezés bizonyítékai”¹⁶.

A szimbolizmus, majd az imagizmus alkotói is hasonló érdeklődést mutatnak. Tárgyas vagy objektív szerzőknek tekintik William Carlos Williamst, Wallace Stevenst, Marianna Moore-t, Gertrude Steint, Pablo Nerudát, Rainer Maria Rilket vagy Francis Ponge-t. Törekvéseikben – Willard szerint – közös, hogy költészetüket mindnyájan a konkrét, kézzelfogható dolgok pontos és hathatós vizsgálatára alapozzák, hogy ennek segítségével jussanak el a költői igazsághoz. Azaz a „Dinglichkeit” költője számára a művészet feladata nem a teremtés, hanem a leleplezés. A személyes megszólalásmóddal való költői szembehelyezkedés az emberi intézményektől a tárgyak világa felé történő elfordulásban teljeseedik ki, ugyanakkor ontológiai törekvés is jellemzi ezeket a műveket, nem kevesebb a céljuk, mint az igazság feltárása. (Ebben pedig,

¹⁴ saját fordítás

¹⁵ WILLARD, N. M., *A Poetry of Things: Williams, Rilke, Ponge, Comparative Literature* vol.17, No. 4. (Autumn, 1965), 311.

¹⁶ saját fordítás

noha az előbb elválasztottuk az angolszász és a rilkei tárgyiasságot, valahol mégis a *Dinggedichtek* fenomenológiájára ismerhetünk rá.)¹⁷

T. S. Eliot és a tárgyiasság

Az *objective correlative*, vagyis *tárgyi egyenértékes* fogalom először – s T. S. Eliot tollából egyetlen alkalommal – az 1919-es *Hamlet*-esszében¹⁸ kerül kifejtésre, s azóta is sűrűn hivatkozott terminus a tárgyiasság költészetet érintők körében, gyakran e költészeti irány definíciójaként hivatkoznak rá. Lényeges, hogy az említett esszé nem az objektív költészetről, nem is az Eliot szerinti jó költészetről, sőt nem is a költészetről szól: Shakespeare-ről és drámájáról értekezik. A gyakran idézett bekezdés azonban ennél is általánosabb értelmű, a jó műalkotás működési mechanizmusát írja le: „Az érzelmek művészi formában való kifejezése csakis a »megfelelő tárgy« megtalálása révén lehetséges; vagyis olyan tárgycsoportra, helyzetre, eseménysorra lelvén, mely ennek a bizonyos érzelemnek a formulája lesz; mégpedig úgy, hogy amint a szükségképpen érzelmi élményt eredményező külső tények adottak, közvetlenül fölkeltik az érzelmet”.¹⁹ A *tárgyi egyenértékes* jelentését talán a következő részlet alapján ragadhatjuk meg legkönnyebben: „Hamlet, az ember olyan érzelem rabja, mely kifejezhetetlen, ugyanis *túlcsordul* a megjelenő tényeken. [...] érzéseinek nincs objektív egyenértékese”²⁰.

Látható, hogy a tárgy szó itt sokkal inkább „téma”-ként értendő. Vagyis Shakespeare választott témája – Eliot olvasatában – Hamlet anyja iránti undora. Ez volna a tárgy, amihez meg kellene találni az egyenértékest (itt is látszik, hogy nem a lírai énből vagy alkotóból jövő érzelemről van szó, azaz nem kivetítésről, ahogy érteni szokták). Eliot szerint akkor volna jó a mű, ha az olvasóban felkeltené Hamlet (és nem a szerző!) undorát, előidézné benne, mert a mű ennek egyenértékese. Ugyanakkor – állítja Eliot – bárhogy mozgatnánk is ezeket a szereplőket ebben a térben, akár a történeten is módosítva, sosem idézné elő a közvetíteni kívánt érzést az olvasóban. Azaz Shakespeare nem megfelelő tárgyat/témát választott ebben a drámájában. Ennek láthatóan kevés köze van a tárgyiasság költészetéhez. Úgy általában az alkotásról és a befogadásról mond inkább valamit.

¹⁷ „Semmi se kész, amíg rá nem néztem”: Kiss Georgina és Závada Péter beszélgetése a tárgyiasságról, SZIFOnline, 2017. június, http://www.szifonline.hu/?cikk_ID=761, (2017.08.13.).

Közös kutatásunkból, beszélgetésünkéből Závada Péter gondolatainak főbb pilléreit építem be.

¹⁸ T. S. ELIOT, *Hamlet* = T. S. E., *Káosz a rendben*, Gondolat, Budapest, 1981.

¹⁹ *Uo.*, 77–78.

²⁰ *Uo.*, 78.

A fogalom történetéhez még hozzátartozik, hogy Eliot maga is meglepetten tapasztalja e frázis önálló hatástörténetét. 1961-ben *A kritikus kritikájában* így ír erről: „Ennyi idő múltán már nem tudom eldönteni, vajon van-e létjogosultsága a fenti két terminusnak [a másik az érzékelés széttagolódása – K. G.], és mindig zavarba jövök, amikor komoly tudósok, vagy iskolásgyermekek magyarázatért fordulnak hozzám leveleikben. A »tárgyi egyenértékes« a *Hamlet and his problems (Hamlet és problémái)* című esszémben bukkan fel, amelyben bizony kesztyűt dobtam kritikusaimnak. [...] Akármi legyen ezeknek a terminusoknak a jövője, jóllehet ma már nem tudom elfogadható érvekkel alátámasztani őket, mégis azt hiszem, a maguk idejében volt hasznuk”.²¹ Bár Eliot nem tudja utólag pontosan meghatározni, mit értett objective correlative-on, abban egészen biztosak lehetünk, hogy nem az objektív költészet egyik ágát igyekezett definiálni vele: „A Hamlet-esszében szereplő »tárgyi egyenértékes«-nek az érett Shakespeare-darabok – a *Timon*, az *Antonius és Kleopátra*, a *Coriolanus*, valamint a Wilson Knight által kitűnően megvilágított késői Shakespeare-ek – iránti gyengém adhatott tartalmat”.²²

Ha azonban a *Hamlet*-esszében leírtaknál maradunk, kijelenthetjük, hogy a *tárgyi megfelelő* Eliotnál nem a „másképp elmondhatatlan”²³ belső/szubjektív tartalom ihletett megjelenítése, amelyet az azt érző személy akar kifejezésre juttatni. Sokkal inkább egy adott érzelem vagy eszme, egy választott költői téma legadekvátabb vagy inkább csak egyenértékű kifejezése. Ez az értelmezés azt sem zárja ki, hogy az a valami másképp is kifejezhető volna, a lényeg, hogy egyenértékesnek kell lennie, azaz fel kell tudnia kelteni az adott érzelmet. Ehhez azonban a kifejezendőnek is megfelelőnek kell lennie. (Ennek bizonyítéka, hogy Eliot esszéjében azt olvashatjuk, Hamlet anyja iránt érzett undora sehogy sem volna kifejezhető, mindig „túlcsordul tárgyán”, ezért aztán nincs egyenértékese, vagyis nem alkalmas téma.) Az *objective correlative* elgondolása még egy határozott körvonalú, szilárd lírai énből kiindulva értelmezi a tárgyakat, azaz a hétköznapi értelmükben véve, vagyis, a husserli természetes beállítódás, és nem a fenomenológiai tapasztalat horizontjából.²⁴

Csak egy példa a fogalom fentiekben vázolt, rekonstruálható jelentéséhez képest látható elcsúszására a magyar szakirodalomból: „Ugyancsak a személytelen beszédmód igényéből fakad a tárgyi megfelelő (objektív correlative) poétikai elve, melynek értelmében a költőnek

²¹ T. S. ELIOT, *A kritikus kritikája* = T. S. E., *Káosz a rendben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981., 519.

²² *Uo.*, 520.

²³ Nemes Nagy Ágnes kifejezése

²⁴ Ennek a következőkben, a Dingedichttel való összevetéskor és a tipológia felállításakor lesz szerepe.

mindig találnia kell egy olyan külső tárgyat, amely alkalmas érzéseinek, belső tartalmainak megjelenítésére.”²⁵ Itt a probléma az utolsó tagmonddal az, hogy nem kell, hogy a kifejezést kereső érzelem vagy tartalom belső (azaz személyes) legyen, fiktív is lehet, ahogyan Shakespeare sem (feltétlenül) a saját undorának kellett, hogy egyenértékest keressen, hanem egy szereplője érzésének, Hamlet anyja iránt érzett undorának. A másik pontatlanság a megjelenítés szó használata. Itt ugyanis fölkeltésről, előidézéssről kellene szólni Eliothoz hűen. Apróságnak tűnnek ezek, de valójában fontos dinamikai különbségek, amelyek máris eltávolítják az objective correlative fogalmát a kivetítés mechanizmusától.

Idehaza Eliot költészetét azonban az objective correlative fogalmától függetlenül is – hiszen saját verseire nemigen jellemző ez a fajta működésmód – a tárgyias költői irányhoz sorolják.²⁶ Ugyanakkor az angol nyelvű irodalomban vele kapcsolatban nemigen használják a tárgyias vagy objektív kifejezést. Az általam ismert tanulmányok, áttekintések inkább költészete személytelenségét vagy személyességhez való viszonyát vizsgálják.²⁷ De miben is áll(hat) tárgyiassága a magyar fogalomhasználat szempontjából?

Eliot nemcsak esszéistaként foglalkozik drámával, de korai költeményei is leginkább drámai monológokhoz hasonlíthatók. Életműve bővelkedik szereplírában, „[a] személyes hang kiküszöbölése érdekében verseinek beszélői – kései korszakát kivéve – általában nem hozhatók összefüggésbe a szerző alakjával. Költeményeinek jelentős része drámai monológ, melyben fiktív személyek szólalnak meg, s ezek a personák nem foghatók fel költői alteregóként.”²⁸ Ráadásul gyakran épít mitológiákra.²⁹ Verseiben más és más lírai én szólal meg, identitásuk olykor nyitott marad.³⁰ Sokszor egy szövegen belül is váltakozik a megszólaló és a hang, ennek nagy példája a *The Waste Land* (*Átokföldje*). Ez az eljárás személytelenítő hatással bír, abban

²⁵ SCHEIN Gábor, *Az angolszász lírai modernség* = GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története: A realizmustól máig*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2007., 354.

²⁶ Lásd például: *A modern irodalomtudomány kialakulása: A pozitívizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

²⁷ EMIG, Rainer, *From Metaphor to Metonymy: T. S. Eliot (1888–1965)* = R. E., *Modernist Poetry: Motivations, Structures and limits*, Longman, New York, 1995.

NICHOLLS, Peter, *The poetics of modernism = Modernist poetry*, edited by Alex DAVIS and Lee M. JENKINS, Cambridge University Press, 2007. 51–67.

BEACH, Christopher, *Modernist expatriates: Ezra Pound and T. S. Eliot* = C. BEACH, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge University Press, 2003. 23–48.

²⁸ GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *i. m.*, 354.

²⁹ „Nemes Nagy Ágnes szintén az objektív líra jellegzetességei közé sorolja az epikum vagy drámaiság beszivárgását a versbe, mitologikus vagy történelmi vagy hangsúlyozottan prózai cselekményutalásokkal, keresztény és antik legendáriummal.” URBÁN Péter, 5. jegyzetben *i. m.*, 18.

³⁰ Erről részletesen lásd: EMIG, Rainer, 27. jegyzetben *i. m.*, illetve rövid összefoglalás: GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, 25. jegyzetben *i. m.*, 349–354.

az értelemben, hogy nem ugyanazt a személyt tételizzük minden Eliot-vers mögött, valamint a szerepek gyors váltakozása és összeegyeztethetlensége miatt szórja a jelentést, megbontja a nyelvtani személy által konstruálódó alany egységességét. Itt tehát deszobjektívizáció történik. Ezt a fajta megszólalásmódot a tárgyiasság fogalma alá vonni azt eredményezné, hogy a tárgyiasság kategóriája egyenértékűvé válnék a személytelenségével. Ráadásul nem is annak a magyar hagyományban használt általános fogalmával, amit például Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János verseire is használunk, és az újholdasság jegyeként is számontartunk, s amely elsősorban olyan nyelvi-stilisztikai mozzanatokban érhető tetten, mint például a nominális stílus. Ezt a típusú deszobjektívizációt figyelhetjük meg például Weöres Sándor költészetében, amit Kulcsár Szabó Ernő nyomán próteuszinak szokás nevezni.³¹

Eliot lírája tehát nem személyes abban az értelemben, hogy speciálisan szubjektív tapasztalatokat kísérelne megosztani vagy rögzíteni; ellenkezőleg: feltételezhető célja – vagyis a szövegek tétje – sokkal inkább az, hogy a közvetített érzelmek bárki által átérzhetővé váljanak, mindig az általánosan emberit jelentsék.³²

Ezra Pound és a vorticismus

Ezra Pound költészetében szintén igyekszik kívül kerülni a személyesség büvkörén. Ezt kezdetben Pound is a grammatikai alany váltogatása³³, illetve personák alkalmazása révén próbálja megvalósítani, ahogy arról maga vall: „Egy *Personae* című könyvemben kezdtem el a »valódi« (real) keresését, és minden egyes versben az én (self) egy-egy egybefüggő maszkját vetköttem le”³⁴. Mint Eliot, Pound is beépít mitológiákat verseibe, ezzel közelít a szubjektív felől a kollektív felé. Megfigyelhető a személytelenedésen kívül egy másik tendencia is életművében, mégpedig hogy a korai mitologikus hosszúversek után egyre inkább a végletes sűrítettség felé tart, a nyelvi struktúra is egyre szakadozottabbá válik nála. Ez a folyamat az

³¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1994. 81–84.

³² „The stilling of the poet’s voice is there, for example, in T. S. Eliot’s hugely influenced concept of poetic impersonality: ‘Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality... The emotion of art is impersonal.’ For this reason, as Eliot observes elsewhere of Pound’s early work. ‘The poem which is absolutely original is absolutely bad; it is, in the bad sense, „subjective” with no relation to the world to which it appeals.’ By way of contrast, he concludes, ‘Pound is often most „original” in the right sense, when he is most „archeological” in the ordinary sense.’” (NICHOLLS, Peter, *i. m.*, 55.)

³³ „Pound fő műve (ti.: Cantók, K. G.) különböző költők nyelvén szólal meg – Homérosztól Dantén át egészen a kortársakig – így a lírai nyelv felszámolja az önazonos identitás képzetét.” (GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, 25. jegyzetben *i. m.*, 352.)

³⁴ POUND, Ezra *Vorticismus*, ford. LENGYEL Gyula, Szépliteratúrai Ajándék, III. évf. 1–2. szám, 3.

imagista verseiig vezet. A sűrítésre való törekvés részben a keleti költészet – konkrétan a haiku – hatásának is tekinthető.³⁵

Az imagizmus lényegét tekintve egy radikális redukciós poétikai technika. A dolgok direkt kifejezésére törekszik minden költészeti ornamentika elhagyásával (mint amilyenek például a melléknevek és a jelentés nélküli ritmikai konvenciók), és – ami a legfontosabb – elveti mind az explicit, mind az identifikálható beszélőt és narratívát. Igyekszik meghaladni a költői nyelv metaforikus aspektusát. Sem metaforákat, sem szimbólumokat nem használ. A narratíva elutasítása viszont a szintaxis csonkulásához vezet. Az imagista vers jellemzői tehát a szelfdestruktivitás és az antipoétikusság, jellemzően megpróbál visszamenni a nyelv referenciális forrásáig; általában rövid, egy versszakos, illetve szintaktikai befejezetlenség és szemantikai inkoherenca jellemzi; „the image can be objective”. Természetes tárgyat ábrázol. A probléma ezzel azonban az, hogy lehetetlen tiszta vonalat húzni az objektum és a szubjektum, a külső valóság és a belső érzékelés közé, hiszen nincs igazi különbség a konceptuális és a perceptuális kép között. Az imagista kép azonban nem egy aspektust ad; dezautomatizálja az olvasói eljárásokat, ezzel megtisztítja a szavakat; a nyelv redukálása pedig megmutatja a nyelv természetét.³⁶

A természetes tárgy tehát önmagát jelenti Pound elmélete szerint. Vagyis a tökéletes image egy vortex, egy örvény, amely nem elszigetelten érthető, hanem a jelentésmezőbe rántja magával minden denotációját és konnotációját, húzza magával a hozzá kapcsolódó asszociációkat, és ezekkel együtt jelenti azt, amit. Az *image* tehát ebben az értelemben valóságos, nem pedig referenciális. Elsődleges észlelet akar lenni. Azaz a jó szöveg olyan, mint egy kapszula: bele van zárva az élmény, és közvetlenül újraélhető. Nem mutat tehát magán kívülre, nem jelszerűségében érdekes, nem a jelöltre mutató nyíl a szerepe. Ezt a törekvést egyébként az *objective correlative*-ban is felismerni vélem. (Hogy például a mű nem körülírja, bemutatja az undort, hanem megéretteti velünk, azaz elsődleges élményhez juttat). Ilyen értelemben a költészet a felfedezés nyelve, hiszen a befogadóban magát a közvetíteni kívánt érzést hívja életre. Pound költészetének gyakran említett példája az itt leírtakra a következő kétsoros:

³⁵ Ehhez lásd: EMIG, Rainer, 27. jegyzetben *i. m.*

³⁶ Emig hivatkozott Pound-fejezetének kivonatos fordítása (ford.: K. G.).

*Egy metróállomáson*³⁷

Ez arcok jelenése a tömegben:

Szirmok egy nedves, fekete ágon.

Pound az imagista vers képhasználatát élesen elkülöníti a szimbólumok működési szisztémájától. Míg a szimbólum – szerinte – egyetlen dolgot jelent/helyettesít, és semmilyen kapcsolatban sincs természetes tárgyával, addig „[a]z *image* nem idea. Sugárzó csomópont, raj vagy fürt (cluster); valami, amit szükségképpen ÖRVÉNYnek (VORTEX) kell neveznem, amelyből, amelyen keresztül és amelybe ideák folyamatosan áramlanak”.³⁸ Pound másképp is meghatározza, mi a kép: „az a pont, ahol a külső, objektív dolog átcsap valami belső, szubjektív jelenségbe. Ez a meghatározás úgy értelmezhető, hogy a képben felfüggesztődik objektum és szubjektum különállása, a költői nyelv feladata tehát eredendően nem az én önkifejezése, hanem egy szubjektumon túli tapasztalat megjelenítése.”³⁹ Legalább két dolog miatt nagyon fontos a fenti megállapítás. Egyrészt, hogy tudatosítsuk, már Poundnál is fellelhető az objektum-szubjektum szembenállás feloldásának lehetősége, azaz a művészi kép működése közben megtörténhet az eddig lehetetlennek hitt és számtalanszor tematizált aktus, – gondoljunk csak Babits *A lírikus epilógjára* – a gát lebontása. Ilyen módon a művészet valami olyat hajthat(na) végre, amire még a tudomány sem képes. Másrészt világossá válik, hogy nem az én önkifejezése a vers vagy műalkotás célja, azaz nem a vallomásosság elbújtatása történik meg kivetítések formájában, hanem szubjektumon túli tapasztalatok kerülnek rögzítésre, sőt eggyel tovább is léphetünk, maga az énen túli tapasztalat csakis így szerezhető meg egyáltalán. (S ezt egyfelől az alkotó éri el alkotás közben, másfelől a műalkotás, mint egy kapszula magában rejti a primer tapasztalást az olvasó/ befogadó számára is.)

Minthogy ezen irányzatnak külön neve van, és speciális jegyei, nem azonosítanám a tárgyiassággal. Bár ez utóbbi fogalom nem tisztázott, amit általánosságban értünk rajta, korrelációban van ugyan az imagizmussal, de biztosan nem feleltethető meg vele.

Pound *vortex* fogalmában már látható egyfajta fenomenológia törekvés is, amely a közvetlen tárgyi tapasztalatra irányul. Annál is inkább, hiszen a poundi *image*-nek láthatóan köze van

³⁷ POUND, Ezra, *A metróállomáson*, ford. KÁROLYI Amy = *Ezra Pound versei*, vál. FERENCZ Győző, Jegyz. NOVÁK György, Európa, Budapest, 1991, 19.

³⁸ Ezra POUND, *Vorticismus*, i. m., 8.

³⁹ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben i. m., 350.

ahhoz a hermetikus jelhez, melyről Schein Gábor Nemes Nagy⁴⁰ kapcsán azt írja, hogy egyfelől van egy nyelvi önreferencialitása, tehát önmagát jelenti, másfelől pedig rendelkezik egy potenciális sokértelműséggel, azaz szórja is a jelentést. Látható, hogy az egyes szakirodalmak némileg szabadon kezelik a tárgy és dolog szó használatát. Talán nem ártana vizsgálatunkban előbb-utóbb különbséget tennünk a fizikai értelemben vett tárgy (élettelen objektumok) és a filozófiai, még pontosabban a fenomenológiai értelemben vett tárgy, illetve annak dologi tapasztalata között. Erre a második fejezetben térek ki elsősorban Günter Figal meghatározását alapul véve, illetve László Erika Kulcsár Szabó Ernő-interpretációjára támaszkodva.

Rainer Maria Rilke és a Dinggedicht

N. M. Willardhoz visszatérve, arra is felhívja a figyelmet, hogy az *objective correlative* figyelme tulajdonképpen még Wordsworth és a romantikusok érdeklődésének természetéhez áll közel, azaz csak akkor izgatják őket a tárgyak, ha azok emberi emóciókat, lelkiállapotokat, a szubjektum asszociációit adják vissza. Azaz a versekben dialogicitás áll fenn a lírai ént körülvevő tárgyak és tulajdon érzései között. Judith Ryan fogalmazza meg a *Rilke - Modernism and Poetic Tradition* című tanulmánykötetében⁴¹, hogy a szubjektum tárgyakra való kiterjesztése Rilke korai szövegeiben is tetten érhető, például „a korai kert-versekben a szubjektum és a vers tárgya közötti kapcsolat megtapasztalásának olyan új formái jelennek meg, mely effektusok felerősítik a reflexiót a lírai én és a kert között, és egy olyan belső tájat hoznak létre, melyben szubjektum és objektum egy komplex és állandó interakcióban függesztődnek föl”.⁴² Tehát ezek a korai versek az én-kivetítés működésmódjaira hívják föl a figyelmünket, ha freudi alapon közelítünk, illetve a george-i költészet tovább élésére, ha irodalomtörténeti összefüggésekben gondolkodunk. Ez az, amit angolszász líraelmélet *pathetic fallacy*⁴³-nak – érzelmi áttétnek, eltolásnak, vagy egyszerűen csak érzékcsalódásnak – nevez.

Rilke és Stefan George

A rilkei költészet előzményének elsődlegesen Stefan George személyességet korlátozó, nagy műgonddal megformált verseit tarthatjuk, amelyeknek markáns vonása a versbeszéd fegyelmezett koncentráltága. „A versek szövegét egyszerre jellemzi az érzékszervi észlelés

⁴⁰ SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi Könyvkiadó, Budapest, 1995.

⁴¹ RYAN, Judith, *Rilke – Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge, 1999.

⁴² Závada Péter hivatkozta közös írásunkban:

„Semmi se kész, amíg rá nem néztem”, 17. jegyzetben *i. m.*

⁴³ *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/pathetic-fallacy>, (2020. 07. 14.)

elevensége és az elvonatkoztatásra hajló gondolatiság.”⁴⁴ George költeményei rögzítik a tapasztalatot, miszerint „[a] természeti kép nem választható el a szemlélődő tekintettől, mert a látványt együtt hozzák létre”,⁴⁵ s törekvései között szerepel a végső(nek hitt) igazságok kinyilvánítása.

Témánk szempontjából Stephan George „*Szüret után*” ciklusa a legérdekesebb. Itt: „A természet látványának megalkotásában a kert tárgyi világa és a beszélő nézőpontja egyenrangú szerepet tölt be. Ez abban is megnyilvánul, hogy a leírás Georgénál nem nyújt összefoglaló képet, mindig néhány – olykor kifejezetten izoláltnak ható – részlet építi fel a kissé töredékes látványt. Ez a szelekció már önmagában is a beszélő fókuszának jelentőségére figyelmeztet. A természeti kép nem választható el a szemlélődő tekintettől, mert a látványt együtt hozzák létre. A természeti kép tehát nem előzi meg a szemléletet, ezért utóbbi nem a passzív közvetítő, hanem a társalkotó szerepét tölti be. A versek szövegét egyszerre jellemzi az érzékszervi észlelés elevensége és az elvonatkoztatásra hajló gondolatiság.”⁴⁶

Ebből legalább két jellemző él tovább Rilke költészetében. Egyrésről a fókusz kiemelkedő jelentősége, az aspektus határozott megjelenítése, ami egyfajta fenomenológiai látásmódnak is érthető, másrésről pedig az izoláltnak ható részek artikulálása, ami Rilke Rodin-élményével szoros összefüggésben megágyazhatott annak a metonimikus gondolkodásnak, amit úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a részletekben is benne levő egész ideája. Elég csak az *Archaikus Apolló-torzót* említenünk, hogy lássuk, miről is van szó.

„George a művészet mellett a művész természettel szembeni elsőbbségét is hangsúlyozza, azt állítva, hogy a művészetben megszülető természeti kép az alkotó lelkének kifejezése, mintegy hozzá tartozik. Ezzel a megközelítéssel szemben a versek nem természet és szemlélődő ÉN viszonyának megfordítását hajtják végre, hanem a dolog és a szemlélet összjátékát hozzák létre, egymást feltételező voltukat sugallják, olykor már-már különállásuk eltörlődésének hatását keltve az olvasóban.”⁴⁷

Azaz ezt a szemléletet Rilke a romantikától örökölte. „A korai verseiben inkább fizikai, s nem fogalmi szimbólumokat használ. Szövegei tele vannak ugyan tárgyakkal, de ez egyfajta személyes, impresszionisztikus (és ennyiben a valóságot megragadni igyekvő) benyomások

⁴⁴ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i.m.*, 128.

⁴⁵ *Uo.*

⁴⁶ *Uo.*

⁴⁷ *Uo.*

személytelen tárgyak általi reprezentációjának tekinthető csupán”.⁴⁸ Itt még nem a dologi világ fenomenológiai feltárása a költemények tétje, csupán a határozott körvonalú szubjektum benyomásainak tapasztalatát rögzítik az objektum alapján, rá kivetítve, általa visszatükrözve.⁴⁹ A *pathetic fallacy*-hoz visszatérve, hogy szövegszerűen is utaljunk rá⁵⁰: már *Az áhítat könyvének* elején, a *Most hajlik az óra*⁵¹ fölütésű versben tetten érhető az, amit fentebb kifejtettünk. Rilkenél tulajdonképpen nem beszélhetünk tisztán impresszionista versekről, hiszen a leírásnak még a korai versekben is van valami filozófiai konklúziója, túllép a pusztá benyomásokon. Az idézett szövegben még jelen van a lírai én, szilárd a pozíciója, a tárgyon kívül marad, és megfigyelhető nyelvtani különbségtétel is alany és tárgy közt. Ugyanakkor a tárgyak, jelenségek (óra, nap) antropomorfizációja is végbemegy. Rilke költészetét tekintve is fontosnak tűnik a második versszak: „*Semmi se kész, míg rá nem néztem, / a jövődök csöndesen állnak. / Érett a szemem, s úgy lépnek elébem, / mint menyasszony, a tárgyak*”. Ez nem csupán a george-i poétika újabb költői megfogalmazása, ez maga a fenomenológiai látásmód.

Rilke és a fogalmi költészet

A Rilke-versek részletekbe menő taglalása előtt láthatóvá kell tennem, hogy a német szerző verseivel történő munkám során milyen munkamódszerrel volt lehetőségem dolgozni, hiszen nem beszélek németül anyanyelvi szinten. Ez akár vissza is vethetett volna kutatásomban, azonban egyrészt a Rilke-versek magyar irodalomra való hatására vagyok kíváncsi, s Rilke sokakhoz fordításban jutott el, magam pedig a magyarra fordított szövegeket olvasás közben összevetem az eredetivel. Másrészt az foglalkoztat, hogy az egyes magyar szerzők saját olvasói/fordítói gyakorlatukban hogyan viszonyultak a rilkei költészet megoldásaihoz. Harmadrészt dolgozatomba beépítem egy Rilke első magyar fordításaival is foglalkozó disszertáció eredményeit, illetve felhasználom az angol és német nyelvű szakirodalom legnagyobb alapvetéseit. Végül pedig azokra a magyar irodalomtudósokra hagyatkozom, akik a nyelv teljes birtokában foglalkoztak Rilkével.

⁴⁸ A chicagói *Poetry Foundation* című, közkezdvelt internetes portálon a Rilket taglaló szócikkben AUDEN, W. H., <https://www.poetryfoundation.org/poets/rainer-maria-rilke> (2020. 03. 14.), saját fordítás

⁴⁹ erről lásd még „*Semmi se kész, amíg rá nem néztem*”, 17. jegyzetben *i. m.*

⁵⁰ (Rilke szövegeit fordításban elemzem ugyan, de az eredetivel összevetettem, s témánk szempontjából lényegi eltérésekkel egyikben sem találkoztam)

⁵¹ RILKE, Rainer Maria, *Verseks*, Ictus Kiadó, 1995, 19. (Nemes Nagy Ágnes fordítása)

A Rainer Maria Rilke költészetében általánosan jelen lévő fölmutató gesztus figyelhető meg a következő részletben is (később majd az én-megosztás törekvésével gazdagodik tovább): „és fölmutatom, bár azt se tudom, / kinek szabadítja a lelkét.” Ugyanakkor működik *Az áhítat könyvében* egy, az antropomorfizációval ellentétes poétikai eljárás is, amikor a lírai én tárgyiasul vagy tárggyal azonosítódik a metaforizáció során. Például *Az életem nem meredek óra*⁵² kezdetű versben ilyen szöveghelyeken: „Én fa vagyok, háttérre rajzolódva”, vagy: „A csönd vagyok, két hang közé bemetszve...”. Még a szenvedő szerkezet is erősíti a tárggyá levést. Ez az, amit a szubjektum és a tárgy közötti dialogicitásnak nevezhetünk. Az én-ből tárgy lesz, a tárgyból én, vagyis a metaforizáció oda-vissza működik. Találónak hat Auden fentebbi meghatározása Rilkével kapcsolatban: „impresszionisztikus benyomás személytelen tárgyak általi reprezentációja”, ugyanakkor azt feltételezi, hogy van valamilyen előzetes benyomás, valami tapasztalat az énen belül, amit személytelen tárgyakkal próbálna kifejezni. Ez volna a „személyes érzelmek tárgyra való kivetítése”. Feltehetően sokan (az *objective correlative* újra/átértése miatt például Nemes Nagy Ágnes is) így olvassák Rilket, azonban Rilke *Dinggedichtjeiről* más benyomásunk is adódhat, mégpedig az, hogy egy valódi tárgy lényegiségének megragadása a művészi konstruktum célja.⁵³

Már ezekben a korai versekben is érződik Rilke fogalmiság iránti vonzalma. Nevezhetjük ezt fenomenológiai érdeklődésnek is. Ezekben a szövegekben a szubjektum közlésvágya markánsan átüt a vers szövetén. A lírai én nem elhallgat, nem bezárkózik a nyelvbe, nem felszámolja a jelölő-jelölt láncot, hanem a specifikuson keresztül mond valamit az általánosról. Például itt az óra mint eszköz testesülés, tárgyiasulás van jelen, ami az időt teresíti. A verset úgy is érthetjük, hogy az óra számlapja „hajlik”, de úgy is akár, hogy a (tér)idő görbül „nyúlva fölém”. Mindkét olvasat tartható, azaz szimultán működik. Az, hogy „fémtiszta ütése lecsap” egyszerre jelentheti a kimért időt, az elütött időt, amit a szerkezet jelez és az idő természetét is jellemzi. Valamiféle reveláció, epifánia az, mikor ebbe a lecsapásba „belereszket az elmém”, s „Most tudok, érzem”. Egyfajta kapcsolatba kerülést jelenthet a valódi létezők világával, vagy a dolgokéval, akik az időbe és létbe vetve rostokolnak egyetemes magányukban. „S kezemben már a szoborszerű nap” kisbetűvel. Az írásmód is erősíti, hogy az időre és ne az égitestre gondoljunk ekkor. De mindkettő lehetetlenség: a lángoló csillagot fogja kezében a lírai én, vagy

⁵² RILKE, *i. m.*, 22. (Nemes Nagy Ágnes fordítása)

⁵³ „Rilke poétikájának egyik kulcsfogalma az ún. tárgyvers. Ez a megjelölés nem csupán arra utal, hogy ezek a költemények egy-egy műalkotás, személy, állat stb. leírását nyújtják. A tárgy fogalma ugyanis Rilke költészetében sajátos létminőséget jelöl. Ez a létmód magasabb rendű az emberi egzisztencia státuszánál, a tárgy közelebb van a saját lényegéhez, mint az emberi létező.” (SCHEIN-GINTLI, *i. m.*: 130.o.)

az idő megkövült, szoborszerű burkát? Ez az a pillanat, amikor a szubjektum a tárgyakon keresztül kapcsolatba kerül a fenomének, vagy az ideák világával.

Már a „*Semmi sem kész, amíg rá nem néztem*” sor rámutat – s a vers további része jórészt azt a gondolatot viszi tovább –, hogy a szubjektum tekintete, figyelme alakítja a körülötte lévő világot, tehát az észlelés és így a világ is messzemenőig szubjektív. Ebből következik, hogy nem létezik objektíve megragadható valóság, vagy ha létezik is, nem hozzáférhető; a dolgok (avagy a tárgyak mögötti tárgyak, ideák, fenomének) csak föl-földerengenek olykor, majd újra eltűnnek a szemünk elől.

A jövő – pontosabban az eljövendő találkozások, tapasztalások, azaz nem az időintervallum, hanem a tartalma – viszont mint statikus tárgy kerül elénk, mint ami arra vár, hogy determinálja a figyelem, a szabad akarat, a döntés: „*A jövendők csöndesen állnak*”. Egy meredő pupilla az én: „*Érett a szemem*”, tehát felkészült a nem evilági, a transzcendens befogadására: „*s úgy lépnek elébem, mint a menyasszony a tárgyak*”. Tehát itt egyértelmű, hogy a tárgyak már a fenoméneket jelölik, a nem evilágit. Kilépnek saját el nem rejtettségükbe. A menyasszony-kép az egyesülés, objektum és szubjektum találkozásának módját jelöli. A lírai énnel mint vőlegénnyel, tehát tőle lesznek azzá, amik lesznek (feleséggé). Ebben benne van az is, hogy a tekintet nem teremtést hajt végre, hanem egyfajta egyesülve-újrateemtés a világ észlelése (az objektív világ egyesül a lírai én életvilágával és ebből áll elő a szubjektív észlelet.

Ez a típusú fenomenológiai figyelem különösen a tárgyversekben koncentrálódik, ahol a vers tétje is mintha a fenomenológiai megismerés maga volna.

A Dinggedicht

Bár magyarul a *Dinggedicht*et tükörfordításban tárgyverseknek vagy dologköltészetnek hívják, így valamennyire elkülönül a (gyakran csak a személyesség ellentétéként értett) tárgyiasságtól, mégis ebbe a kategóriába sorolják őket. A magyar „tárgyiasság” kifejezés, illetve poétikai terminológia összemosza a fent taglalt kivetítő jellegű személyesség (*pathetic fallacy*) szövegeit a fenomenológiai tárgyiasság vagy dologköltészet (*Dinggedicht*) verseivel.

A szokásosan értett tárgyiasság költészet rilkei irányba láthatóan sokkal szorosabb kapcsolatot tart fenn a tárgyakkal. A *Dinggedicht*, vagyis tárgyköltészet – értelmezésében – valóban egy tárgy leírását, megragadását tűzi ki célul. A tárgy fogalma természetesen tágan, fenomenológiai

értelemben értendő, vagyis tulajdonképpen minden az lesz, amire a szemlélet irányulhat, illetve Rilke költészetében olyan létezőt jelent, amely önazonosságban van magával: „a tárgy közelebb van saját lényegéhez, mint az emberi létező”,⁵⁴ a létezés egy meghatározott szintjével, minőségével azonos. Ebben a verstípusban a lírai én csak mint szemlélő van jelen, a (saját) személyesség, a szubjektum így háttérbe szorul, s a megjelenő tárgyak (Ding) nem valami más jeleként, nem is a tudati tartalom kifejezéseként tűnnek föl, hanem tárgyságuk (az, ahogy az észlelet számára adódnak) megragadása, középpontba állítása a vers célja.⁵⁵ Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazásában: „Mert amikor Rilke a látszat/való típusú esztétikai világlátástól a tárgyias közvetítésű létértelmezéshez, vagyis: a világ megkettőzésének szubjektivizmusát visszaszorító nyelvalkotáshoz közeledik, a korlátlan és szabad hangulatisággal, az önkifejezéssel szemben a *létező* dolgok individualitását akarja érvényre juttatni. A dolgokban, nem pedig a dolgok mögött rejlő jelentésnek kell »létet« nyernie, hiszen a mögöttes, a »valódi« világ képzelet nem egyéb szubjektív akaratok legitimációjánál.”⁵⁶ Szép példája ennek *A párdúc* című vers, amely a ketrecbe zárt nagymacska állapotát nagy pontossággal ragadja meg. Nézzük is meg közelebbről ezt a költeményt.

A párdúcban magyarul már a todalékok szintjén sincs jelen a lírai én. A szövegértés során a legfontosabb talán a beszédpozíció feltárása, mely egyértelműsíti, hogy nem kivetítésről van szó. Az első sorban ezt olvassuk: „*Szeme a rácsok futásába veszve*”, eddig lehetne egy hagyományos értelemben vett külső nézőpont, de az „*úgy kimerült, hogy már semmit se lát*” sor már egyértelmű belehelyezkedés: először az állat fizikai, testi észleletébe, majd az „*Ugy érzi, mintha rács ezernyi lenne / s ezer rács mögött nem lenne világ*” részben a lelkiállapotába is. A következő ugyan külső leírás, de már magában hordozza az előbbi belső tapasztalatot: „*Puha lépte acéllá tömörül / s a legparányibb körbe fogva jár: / az erő tánca ez egy pont körül, / melyben egy ájult, nagy akarat áll*”. Az utolsó versszakban is olyan, mintha egy „áttetsző” dolog volna ez a párdúc, mintha bele lehetne látni az észleleteibe is, ugyanakkor mintha el volna idegenedve a saját percepcióitól is, szinte csak elszenvedti azokat: „*Csak néha fut fel a pupilla*

⁵⁴ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i. m.*, 130.

⁵⁵ „A fenomenológiai tárgyiasságnak azonban ezen túl az a kérdése, miként válnak a dolgok tudattartalomként jelenvalóvá, majd pedig – a tudat mindig valamiről való tudat lévén –, hogy a tudat ilyen intencionáltságán keresztül »megjelenülő« dolgok miként tárgyiasulnak a tudatműködést »leképező« (költői) beszédben. Vagyis, hogy mi tárgyiasul egyáltalán: a tudati tartalom-e vagy maga a dolog (tartalmi) lényege, melyet a tudat egyidejűleg tartalmaz is meg nem is. Káthe Hamburger nevezetes tanulmánya óta lényegében erre irányul a tárgyiasság kérdésének értelmezése. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 110.

⁵⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *i. m.*, 109.

néma / függőnye. Ekkor egy kép beszökik, / átvillan a feszült tagokon és a / szívbe ér – és ott megszünik”.

Nagyon úgy tűnik, mintha a vers tétje nem az volna, hogy a lírai én valamilyen lelkiállapotát diszkrétén, egy párducra áttolva fejezze ki, mert az E/1-hez szégyenlős. Sokkal inkább valami lényeginek a megláttatása (és itt a megláttatás szó szerint is értendő) a cél. A „bezárt párducság” fenomenóját ismerheti meg a befogadó. A fogságba ejtett nagyvad örületét és nem a konkrét, egyedi párducot. „A tárgyban egyfajta állandóság érződik, mely a metafizikait jellemző öröklét rokona, ezért a tárgy valódi közege nem az idő s nem is a kiterjedés empirikus dimenziója, hanem az elvont, végtelen tér. A tárgyvers jellegzetes szerkezete ennek megfelelően egyfajta átváltozásra épül. A külső forma pontos leírását az időtől és helyszíntől elvonatkoztató szemlélet a belső lényeg felmutatásába fordítja át.⁵⁷ A mű sikeressége így tehát azon múlik, hogy az empirikusan észlelt tárgyat sikerül-e a versszövegben megtisztítani vonatkozásaitól és tisztán újraalkotni azt. Ha ez megvalósul, akkor az a létösszefüggés, amelyet megírt a tárgy eredetileg magában hordoz, a költeményben tárul fel és válik elérhetővé, megoszthatóvá. A szövegben a lírai én háttérbe vonul, megfigyelőként van jelen, „személyisége” a pusztá szemlélettel lesz egyenlő, egyetlen kirajzolódó vonása a koncentrált figyelem és a tapasztalás lesz.

Egyet kell értenünk azzal, hogy „a rilkei tárgyiasságnak mindenekelőtt az a tétje, vajon a nyelvi-poétikai alakítás képes-e úgy hozni elének a szemléletileg kitüntetett dologi esszencialitását, hogy az a versegészre kisugárzó jelentőségén túl a maga kétdimenziós vonatkozásának kettősségét is kifejezhesse.”⁵⁸ Rilke Dinggedichtjei tehát a fenomenológiai tárgyiasság kategóriájába illeszthetők. (Jelentsen ez bármit is ezen a ponton, a teljes tipológiához képest majd világosabbá válik a fogalom alá sorolás pontos szerepe.) Azonban az a fajta szemléletmód, alkotói beállítódás, amelyet Rilkenél (is) tapasztalhatunk, nem csupán a tárgykölteménynek tartott verseiben jelenik meg, s nem csupán poétikai, formai jellemzői vannak, hanem valójában egy mögöttes filozófiaként, a szemlélődő alkotó attitűdjeként határozható meg. „Az ilyen költő törvénykereső, föl nem fedett evidenciák arcát akarja kivésni, megtalálni akar inkább, mint

⁵⁷ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i.m.*, 131.

⁵⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 115.

kitalálni.”⁵⁹ Ha konkrét filozófiai irányzatot kellene megneveznünk, igen könnyen megállapodhatnánk a fenomenológiában.

A fenomenológiai látásmód szempontjából érdekes lehet az *Elalvás előltre*⁶⁰ azon poétikai eljárása is, amely nagyjából a kilencedik sortól érvényesül. A szinesztéziának egy olyasfajta használata van itt jelen, amely nem egyszerűen díszítőelemként működik, mint az impresszionista versek kellékei, hanem az érzékszervi tapasztalatok egybejárása valami lényegibbet tár fel, ezen keresztül pontosabban mutat rá jelenségekre. Ráadásul a szinesztézia (más helyen is) egy komplexebb képrendszerbe kapcsolódik, többnyire metonímiákhoz, ahogyan tehát ezen a szöveghelyen: „*Az órák egymást hívó hangja bong, / látni az Idő fundamentumát*”. Az órák hangja denotatív jelentését tekintve az óraszerkezetek bongása, amelyek (megszemélyesítve) egymást hívják. S ehhez kapcsolódik a szinesztéziás kép, amely már a látást is játékba hozza. De nem az időt olvassuk le az óráról, hanem az Idő fundamentumát látni. Azaz talán az óra szerkezetét vagy (egy erősebb, a nagybetűs kiemelést is figyelembe vevő olvasatban) az idő alaptermészetét (állandóan múlik). Így értelmeződik újra az első sor: az óra mint az idő egysége (hatvan perc) hívja a következőt, az óraszerkezettel (olvasatunkban) metonimikus kapcsolatot tartva fenn, s ekkor nem a szerkezet, hanem maga az idő (természete) fog bongni, s hívni a következő órát. Hasonlóan érdekes a következő egység is: „*És lenn egy idegen bolyong, / és riaszt idegen kutyát. / Mögötte csönd. Nagyra tárt / szemem rád zárom, köréd; / szelíden őriz s mindjárt elbocsájt, / ha valamit megmoccan a sötét.*” A kutya hangja mögötti csönd a hangot térben jeleníti meg (ebben is érezhetünk némi metonimikusságot az egyértelmű szinesztézián túl), s bár ebben az esetben nem épül rá további kép, de a közvetlen közelében szintén metonímiát találunk: a szubjektum helyett a képét zárom a szemhéjam alá. A „köréd” szóban egyszerre jelenik meg az ölelés intimitása és a szem gömbölyűsége; a lehunytt szem meghittsége köszön vissza a „szelíden őriz” kijelentésben, és a látvány megőrzésének, illetve a két test egybeolvadásának reménytelen pillanatnyisága a „mindjárt elbocsájt”-ban. Az utolsó sor is többolvasatú: vagy a sötét az, ami szelíden őriz és elbocsájt, vagy esetleg a lehunytt szem sötétje, amely szem a moccanásra felnyílik/felrebben. Ennek a poétikai eljárásnak köszönhetően válik megragadhatóvá a versben a tekintet fenomenológiai természete.

⁵⁹ NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana I.: Prózai írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004. 106.

⁶⁰ RILKE, 51. jegyzetben *i. m.*, 47. (Kányádi Sándor fordítása)

Rilke dologi költészetének különböző szintjein is ugyanazt az állítást fogalmazza meg újra: ha az emberben felüti a fejét egy érzés, ami saját maga számára sem teljesen megragadható, és ő ezzel a terhelt szubjektummal tekint a tárgyakra, akkor azoknak valamilyen együttállása megvilágosít, fölragyogtat, visszatükröz, esetleg tisztán megláttat vele valami olyat, ami akár lélektani, akár poétikus összefüggésben áll ezzel a bizonyos benne már eleve meglévő, ám ezidáig nem pontosan körvonalazott dologgal. Azaz a szubjektum és az objektív világ állandó dialogicitásban áll egymással. Erre egy egyszerű példa a talán leggyakrabban idézett *Archaikus Apolló-torzó* utolsó sora: „*mely rád ne nézne. Változtasd meg élted*”⁶¹ mintha a gadameri hermeneutika egyik alap gondolatát előlegezné meg: a mű és a befogadó közti dialogicitást, vagy hermeneutikus spirált, melyben a műalkotás épp annyira hat a befogadóra, mint a befogadó a műre, és amelyben utóbbi a folytonos újraolvasás aktusával rendre újra is írja azt.

Az irodalomértés szerint Rilke költészete inentől személyesebbé válik. „Miután a tárgy(i)as költészet Rilke számára zsákutcának bizonyult, újra a személyesség felé fordult, hogy az emberi létezés alapvető kérdéseire és a költő társadalomban betöltött szerepére koncentráljon.”⁶² A Duinói elégiák elvontsága azonban sok értelmezőt megragadott. Erről és Rilke fenomenológiai tárgyiasságáról még lesz szó a dolgozat következő fejezetében.

Összegzés

Amit a magyar irodalomban tárgyiás lírának nevezünk, tehát minimum két töről ered. Az egyik a Rilke-féle, majd néhol Nemes Nagynál is felbukkanó dologi líra, a másik az Eliot *objective correlative* fogalmán alapuló (bár a költészetét kevésbé jellemző), (a fogalom elcsúszásának következtében) kivetítő jellegűnek értelmezett tárgyiasság.

Az olvasó fogalmi zavart illető gyanúja például T. S. Eliotot olvasva támadhat fel. Hogyan tekinthetjük az ő dramatikus szerepverseit tárgyiásnak? Ha Nemes Nagy Ágnes mellett olvassuk, érezzük, hogy nem egy kategóriába tartoznak. Az tehát rögtön világos lehet, hogy Rilke Poundhoz áll közelebb, és nem Eliothoz, nemcsak poétikai jegyeit tekintve, hanem filozófiájában is. Nemes Nagy Ágnes tárgyiasságáról pedig elmondható, hogy többek között a magyar irodalomnak egyfajta belső fejlődése hatott rá (Babits lírája, akit Nemes Nagy ért tárgyiásnak *A hegyi költő*ben, s akinek Eliothoz közel álló mitologizáló szerepversei is vannak,

⁶¹ RILKE, *i. m.*, 171. (Tóth Árpád fordítása)

⁶² "Having discovered a dead end in the objective poetry with which he experimented in *New Poems*, Rilke once again turned to his own personal vision to find solutions to questions about the purpose of human life and the poet's role in society." (AUDEN, W. H., *i. m.*)

például a *Jónás könyve*, *Jónás imája*), ugyanakkor biztosan befolyásolta Rilke költészete is, hiszen fordította, több esszét is írt róla, ahogyan a tárgyiasságról, az objektív líráról is, nemcsak Babits vagy Rilke kapcsán, hanem saját gyakorlatát is vizsgálva. Használta Eliot *objective correlative* kifejezését is, de ő is kontextusából kiragadva, eredeti jelentésétől megfosztva, illetve az is egyértelmű, hogy szinonimaként értette az objektív és tárgyas jelzőket. Azt azonban világosan láthatjuk, hogy Nemes Nagy tudta, a tárgyiasság nem egyféle. A *hegyi költő*ben például Babits kétféle tárgyiasságáról beszél.

Az *objektív correlative* fogalmának több újraértésére találhatunk példát nemcsak az angol–amerikai, de a magyar irodalomban is Nemes Nagy Ágnesnél, Lengyel Baláznál, majd a későbbi elméletíróknál rendre. Dolgozatom további részében ezt is áttekintem.

MÁSODIK FEJEZET

Rilke Magyarországon

Ebben a fejezetben azt foglalom össze, hogy egyrészt nagyvonalakban miből táplálkozott filozófiailag és történetileg Rilke, illetve, ami még fontosabb, hogy Magyarországról nézve hogyan látszik az életműve a korban, illetve a mostanában. Áttekintem, hogy hányszor, illetve milyen módon gyakorol hatást a magyar irodalomra (a magyar tárgyiasságra). Legkorábbi bekapcsolódása biztosan Kosztolányi Dezső, akivel személyes kapcsolatban is volt. (Háromszor akartak találkozni.) Kosztolányit a kortársai „rilkissimusznak” nevezték, de a szecessziós (korai Rilke) alapján. Később Nemes Nagy Ágnes foglalkozott vele fordítóként és esszéiben is. Tandori Dezső is sokat fordít tőle, tehát harmadszor is „befefcskendeződik” a magyar irodalom vérkeringésébe. Mindez azért sem mindegy, mert más olyan szerzők, akiket hagyományosan az általam tárgyalt irányhoz vagy irányzathoz szokás sorolni, még Nemes Nagyhoz is alig érnek el, tehát hatásuk csak sokkal később jelenhetett meg a magyar irodalomban. (Gondolok itt Ezra Poundra és T. S. Eliotra.)

Rilke és Kosztolányi

Rilke Kosztolányira gyakorolt hatását elsődlegesen László Erika disszertációja alapján, másrészt pedig Kosztolányi Rilkéről írt szövegét összefoglalva mutatom be a következőkben, ezzel summázva, hogy körülbelül mi juthatott el Rilkéből a magyarul olvasókhöz, mi hathatott Kosztolányira és kortársaira ebből a jelentős nemzetközi irodalmi hatásból.

Az első, ami a Kosztolányi tolmácsolásában olvasható Rilke-verseket illetően eszünkbe juthat, az az, hogy poétikailag meglehetősen eltérő variációkról van szó. Ennek oka elsődlegesen valószínűleg abban keresendő, hogy Kosztolányi a fordításra alkotásként tekintett, azaz sokkal fontosabbnak tartotta azt, hogy az átültetett mű az új közegében valóban jól működjön, mint azt, hogy a lehető legnagyobb hűséggel kövesse az eredetét. Ugyanakkor – ahogy arra László Erika felhívja a figyelmet⁶³ – a fordítások későbbi, javított, módosított változataiban Kosztolányi egyre inkább közelít az eredeti német szöveghez.

Talán nem egészen egyértelmű, hogyan is kapcsolódik a fordítások kérdésköre a tárgyiasságkutatáshoz, azonban azok alapján, amit az említett disszertáció kutatási

⁶³ LÁSZLÓ Erika, *Magyar „Rilkék”*: Doktori disszertáció, ELTE BTK, 2010., 2. <http://doktori.btk.elte.hu/lit/laszloerika/diss.pdf> (2020. 05. 16.)

kérdésekként megfogalmaz, jól látható, hogy a Rilke-költészet mely fókuszai igazán fontosak tárgyiasságuk és fenomenológiai világlátásuk alapján, s az, hogy ezeket mennyire tartják fontosnak figyelembe venni a fordítás során. Azt is megmutatja közvetett módon, hogy mire van fogadókészség az egyes fordítóként közreműködő szerzők, illetve a magyar irodalmi versnyelv esetében. Tehát ez sokat elárul a kortársak líraeszményéről és a Rilkeről alkotott képükről. Az említett kérdések a következők

- „Képesek-e a fordítók tolmácsolni a mítoszi gondolkodás dekonstrukcióját a mitizálásnak, illetve az ókori mítosz csábításának ellenállva?
- Mennyire sikerül a fordítóknak érzékeltetni Rilke létfelfogását: lét és nem-lét dologi világ általi egyesítését?
- Sikerül-e a fordítóknak a rilkei-totalizációt megvalósítani?
- Miként oldható meg a fordításokban a rilkei beszéd többszólamúságának kihívása?
- Közvetítik-e a fordítások a Rilke-versek dialogikus hatását?
- Mennyire jellemzi a fordításokat, hogy a jelenségeket nem készen kapott ítéletekkel, hanem a lét alakzataival ábrázolják?”⁶⁴

Ahogy arra László Erika is kitér, Rilke jóformán szinkron hatást fejtett ki az egyébként éppen alakulóban, kibontakozóban lévő modern magyar lírára. (Erre az időszakra tehető Babits Mihály és Juhász Gyula indulása is, akik Kosztolányival együtt-gondolkodva tudatos programként fogalmazták meg a modern magyar lírai versnyelv kidolgozását. Ehhez pedig nemcsak elődeik alkotásait, hanem a nemzetközi irodalom fejleményeit is igyekeztek feltérképezni, s azokhoz való viszonyukat átgondolt módon meghatározni.

A Kosztolányi-líra Rilkére emlékeztető jegyeire – ahogy azt fentebb, a rilkisszimusz jelző kapcsán említettem – már a kortársak is felfigyelnek, ennek első lejegyzése László Erika kutatása alapján Ligeti Ernőhöz köthető. „1911-ben az *Őszi koncerttel* kapcsolatban felhívja a figyelmet a Rilkével való stílusbeli hasonlóságra. A legtöbb egyezőséget a *Das Stunden-Buch* és *A szegény kisgyermek panaszzai* között vélik felfedezni az elemzők, azonban a hatást már a *Négy fal között* kötet szerzője sem tagadhatja meg, sőt még a *Meztelenülben* is találunk példákat, melyekből kétségtelenül valamelyik Rilke-vers hatása olvasható ki. Kosztolányi két, Rilke modorában írt költeményt is közread, melyeket *À la manière de Rainer Maria Rilke* alcímekkel lát el, maga is kihangsúlyozva a Rilke stílusának jelenlétét a versekben.”⁶⁵ Ligeti

⁶⁴ LÁSZLÓ Erika, 63. jegyzetben *i. m.*, 4.

⁶⁵ LÁSZLÓ Erika, *i. m.*: 4.

megállapításán túl László Erika arra is rámutat, hogy Kosztolányi Rilke versszerkesztési jellegzetességeit is átveszi, azaz a rilkei sajátosságokat beépíti saját lírájába. De mikortól érvényes ez a hatás a nyugatos költő alkotásaiban, illetve a magyar irodalomban? Majdnem biztosak lehetünk abban, hogy Rilke legkorábbi hatása a magyar irodalomra egybeesik Kosztolányi Dezső első Rilke-élményével: „Kosztolányi minden bizonnyal 1904-ben olvasott először Rilkét, amikor a Szeged és Vidéke szerkesztősége felkérte, hogy a *Moderne Deutsche Lyrik* című, 1903-ban Leipzigban megjelent antológiáról írjon kritikát.”⁶⁶ A legkorábbi fordítása pedig 1905-ös.

Ahogy korábban arra már kitértem, azért is lehet érdekes számunkra, hogy hogyan viszonyul a fordításhoz Kosztolányi, illetve, hogy mi ragadja meg Rilkéből, mert így pontosabban láthatjuk, hogy a német nyelven író költő verseinek mely aspektusai nyilvánulhattak meg a szövegek magyar változatában, illetve, hogy a születőben lévő modern magyar líra milyen poétikai megoldások irányába nyitott. Az köztudott, hogy fordítás közben Kosztolányi, főleg korai fordításaiban elsősorban a nyelv zenéjére figyel⁶⁷, ugyanakkor, ahogy ez László Erika feltárásából kiderül, később egyre hűbb magyarításokat közöl.⁶⁸ A Rilkéről írott tanulmányából azonban az is kiderül, hogyan érti a Rilke versekben tematizálódó objektum-szubjektum viszonyt, mit emel ki a költő alapállásából, ami saját esztétikájával összhangban van.

Kosztolányinak a *Nyugat* 1919. szeptember 16-ai számában jelent meg első Rilke-tanulmánya⁶⁹. Ebben Kosztolányi nemcsak a hagyományosan szláv identitáshoz kapcsolt melankóliát és passzívan befogadó alkotói attitűdöt emeli ki, – amellyel természetesen a lírai ént jellemzi –, hanem az én alakulásának folyamatát – jól felismerhetően a freudi elképzeléssel is rokonságot mutató elképzelése szerint – akcidentális eseménysornak láttatja.⁷⁰ A tárgyak kiemelt szerepét Kosztolányi tehát nem a költészetben belül ragadja meg, a tárgyak

⁶⁶ LÁSZLÓ Erika, *i. m.*: 16.

⁶⁷ LÁSZLÓ Erika, *i. m.*: 8.

⁶⁸ „A rendelkezésemre álló fordításokat megvizsgálva megállapítható, hogy hipotézisemnek megfelelően fordításkötetről fordításkötetre haladva Kosztolányi Rilke-fordításaiban az eredeti műhöz való fokozatos közeledés jellemző.” (LÁSZLÓ Erika, *Kosztolányi Dezső Rilke-fordításai* = Irodalmi Szemle, 2008/06)

<https://irodalmiszemle.sk/2008/06/lasz%C2%ADlo-eri%C2%ADka-kosz%C2%ADto%C2%ADla%C2%ADnyi-de%C2%ADzso-ri%C2%ADke-for%C2%ADdi%C2%ADta%C2%ADsai/> (2020. 05. 16.)

⁶⁹ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rilke*, Nyugat, 1909. 18. sz.,

<https://epa.oszk.hu/00000/00022/00040/00989.htm> (2021. 06. 27.)

⁷⁰ „Másokban kell keresni önmagunkat. Hisz csak folyamat vagyunk, ható erők eredője, egy dal megütött hangja, mely épp most van elhangzóban s aztán elhalkul, vagy megerősödik és egészen más lesz, valami új, talán szebb és tökéletesebb, mint a mostani, de más s az, amit ebben a másodpercben elveszhetetlennek érzünk, az egyéniségünk, ami tudatunkban az élet minden pillanatában mint örökkévalón szilárd és elpusztíthatatlan él, a következő másodpercben már örökre elveszett. Egy idegen ember szemében és lelkében néha horgonyt vethetünk. Vagy még inkább a tárgyokban.” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rilke*, *i. m.*)

szerepeltetését nem stíluselemként vagy poétikai eszközként értékeli, hanem a világban benne lét szilárd kapaszkodóiként, azaz Rilke (a szerző) világlátásából eredezteti költészetében való megjelenésüket.⁷¹

Gondolatmenetéből ugyanakkor az is látszik, hogy a tárgyakat elsődlegesen a szubjektum szempontjából tartja fontosnak, s nem mint önálló, autentikus létezőket. Azokat a szubjektummal való korrelátumaikban tartja jelentősnek. Azaz a tárgyakra rávetül az életünk, ilyen módon minket tükröznek vissza, s mindvégig takarásban maradnak előlünk⁷². Véleményem szerint a Rilkei tárgyiasság nem pontosan ezt a felfogást képviseli, sokkal inkább a dolgok mibenlétéhez kívánna visszatérni, de legalábbis a szubjektum és objektum között végtelenné váló oszcilláló hatás-ellenhatás dinamikáját célozza meg. De erre majd a későbbiekben bővebben kitérek.

A jelenünkből tekintve szintén pontatlannak érzem Kosztolányi Rilke-értését, amikor azt mondja, hogy ebben a költészetben „[b]ele proiciáljuk magunkat a tárgyakba s belőlük villamos bizsergések, fűrgé, eleven hullámocskák áradnak felénk és visszaadják azt, amit adtunk nekik, energiánkat, mozgásunkat, életünket.”⁷³ Az én olvasatomban a tárgyakba való behelyezkedés talán még helytálló elképzelésnek tűnik, gondoljunk csak *A párduc* című versre.⁷⁴ Ugyanakkor a párducba való belebújás nem valami hasonlatául szolgál, nem valami már meglévő külső, ottani és ezért újszerű megjelenítésére, ahogy Kosztolányi példáiban látjuk. Sokkal inkább valami eddig rejtező lényegi felszínre segítésére, ami pedig nem a szimbolisták elgondolása szerinti dolgok mögötti lényeg, amit a felszín eltakar, hanem magának a dolognak az esszenciája, ami mindig a dolog része, mégpedig elidegeníthetetlenül, mégis nehezen megragadhatóan, tehát nehezen tárul fel önnön teljességében. Példánkban *A párducban* megtapasztalható “párducság” a feltároló lényeg. Az alkotások energiáját vizsgálva azonban

⁷¹ „A tárgy az a "nem-én", amellyel öntudatlanul is millió kapcsolatban vagyunk és nem tudunk elszakadni tőle. Melyik nem fontos? Mindegyiken ott a kezünk nyoma, mely barátunkká teszi, ott a tekintetünk félnék súrolása, az áhítózásunk könnyes vonala és láza, amellyel mindörökre kedvesünknek jegyeztük el őket s most akarva nem akarva, alázatos szolgálói vagyunk. A fa, a kő, a víz, a pohár, a szék, a toll, a ruha, minden tárgy, amivel egyszer vonatkozásban álltunk, vagy állni fogunk, vagy csak állhatunk, csendesén viseli magán életünket, roskadva hordja múltunkat, jelenünket, vagy jövőnket s ha bámuljuk őket, magunkat bámuljuk bennük. A tárgyak szimbólumok. És a mi értelmünk tulajdonképpen bennünk van. Csak fel kell törni kérges héjukat és megtaláljuk bennük a fogalmakat, mint a dióban gazdag és zsíros belét.” (KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rilke, i. m.*)

⁷² Láthatjuk, hogy a fogalomhasználatban Kosztolányinál nem különül el a dolog és a tárgy. Többször használja a tárgy szót, de ezt hétköznapi, s nem filozófiai értelemben teszi, hiszen a tárgyak szubjektum általi észlelete pontosabb szóval dolog. Magam a dolgozatban akkor különítem el a két szóhasználatot, amikor annak az értelmezés szempontjából jelentősége van, azaz befogadói intuícióim alapján a vizsgált szöveg világa szempontjából fontos.

⁷³ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rilke, i. m.*

⁷⁴ Lásd bővebben: jelen dolgozat: 17–18.

Kosztolányi is felfedez hasonlót Rilke kapcsán, csak megállapítását nem köti a dolgokhoz (talán nem terjeszti ki tárgyfogalmát minden nem-én-re). A *Das Kind* kapcsán megjegyzi: „De Rilke nem a gyermeket írja le, hanem a Gyermeket. Egy elvont szintelen fogalmat, melyben mozgások vannak és ígéretek és valóságra váló lehetőségek.”⁷⁵

Kosztolányi Rilke tárgyfeldolgozásáról megállapítja tehát, hogy távol áll a parnasszistákétól, hiszen ők az egyszerű „Ding”-et éneklik meg, Rilke viszont szerinte a „Ding an sich” költője. Azaz a parnasszisták valami külsődleges dolgot ragadnak meg, (olyanokat, mint a színek, a formák, a felületek,) Rilke költészete viszont a világot és a világmindenséget foglalja magába szerinte, azaz ebben a tárgyak viszonyrendszere és mélyebb lényegük is éppúgy benne van, mint látszólagosságuk. Mivel a Rilke-líra felhívja a figyelmet arra, hogy a szubjektum sosincs önmagában, és sosem statikus, a tárgyakat mint nyugvópontokat jeleníti meg. Kosztolányi szerint bizonyosságot, kapaszkodót jelentenek. Az biztos, hogy az idővel szembeni ellenállóságuk fontos tulajdonságuk, ahogy ezt például a *Kapubolt*⁷⁶ című versben is láthatjuk. De hogy milyen kapaszkodót nyújthatnak a szubjektumnak s hogy egyáltalán hogyan adódnak számára az minimum kérdéssé.

Rilke versének elemzése kapcsán László Erika és Kosztolányi is felhívja a figyelmet az érzékek egybejátszására (amit én is kiemeltem Rilke szinesztétikus poétikai eszközeit vizsgálva, mint lírájának speciális jellemzőjét). A *Képek könyve Die Stille* költeménye kapcsán László Erika ezt mondja: „A testrészek, a tárgyak önálló életre kelnek, érzések hordozóivá válnak. Ilyen megjelenítésre a világirodalomban csak Rilke képes, sugallja Kosztolányi ezzel a versválasztással.”⁷⁷ Itt érdemes talán megjegyezni, hogy a rész-egészhez való ilyen viszonyulás, az életre kelő testrészek, a tárgyak mint az érzések hordozói Rilkében Rodin szobrai és az ő alkotói módszerét látva fogalmazódhatott meg akkor, mikor a szobrász titkára volt, s nála lakott. Rodinról írott könyvében⁷⁸ meg is fogalmazza ezt a tapasztalatot, s később lírájában is látjuk ennek megvalósulását, nemcsak a metonimikus és szinesztétikus építkezésben, hanem egészen konkrétan tematizálva például az *Archaikus Apolló-torzó* című versében. László Erika azt írja, hogy az egész korai hatás ellenére is „évtizedek teltek el, míg a tudatosítás után Rilke kései költeményeiben, a *Die Sonette an Orpheusban* és a *Duineser Elegienben* tökélyre fejlesztette a „szobornyelv” alkalmazását”.⁷⁹ Azaz e két utóbbi kötetet a

⁷⁵ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rilke, i. m.*

⁷⁶ Lásd bővebben: jelen dolgozat 46–48.

⁷⁷ LÁSZLÓ Erika, 63. jegyzetben *i. m.*, 21.

⁷⁸ RILKE, Rainer Maria, *Auguste Rodin*, ford.: SZABÓ Ede, Helikon Kiadó, Budapest, 1984.

⁷⁹ LÁSZLÓ Erika, 63. jegyzetben *i. m.*, 24.

rilkei tárgyiasság, pontosabban Rilke tárgyakhoz való viszonyának betetőzéseként értelmezi a disszertáció(, ahogy egyébként a későbbiekben tárgyalt Kulcsár Szabó-tanulmány is).

Kosztolányin keresztül tehát feltehetőleg egy sokkal inkább a nyelv zeneiségére építő, az impresszionizmus pillanatnyiságot hangsúlyozó felfogásához közel álló Rilke-nyelvet ismerhetett meg a magyar befogadó. Pontosabban egy a szinesztéziát mint az érzéki benyomásokat közvetítő eszközt dúsan alkalmazó versnyelv kapcsolódhatott a magyarul megszólaló Rilke-lírához, amely mindezekén túl egy olyan világtapasztalatot közvetített, amelyben a szubjektum állandóan változó világba vetettsége a tárgyak objektivitásában, időnek kevésbé alávetett létmódjában találhatott kapaszkodókra. Több ponton eltér tehát attól a Rilke-képtől, amelyet ma kialakíthat magának a magyar nyelven olvasó.

Rilke költői világa a mai olvasó szemével

Az objektum és szubjektum jelenléte, az a bizonyos, korábban már említett oszcilláció és ambivalencia mindvégig jelen van Rilke költészetében, úgy látszik, folyton ebben az én és nem-én kettősségében kell maradnia az alkotónak ahhoz, hogy igazán magával ragadó művet alkothasson: „ahogy Lou⁸⁰ kifejtette, ha a költő teljesen átengedné alkotás közben magát saját magának, fantáziájának, és elengedné az idegen jelenlétet, akkor a hatás nem érné el célját”.⁸¹ Az *Aufzeichnungen des Malte Laurids Bridgge* című regényében Rilke ki is fejt, hogy a költemények igazából nem is érzések, hanem tapasztalatok. Azaz a költészet tulajdonképpen a megismerésnek egy eszköze. Főleg a dologverseinél lehet nagyon erős az érzése az olvasónak, hogy ez valóban így van. Ezek a szövegek hozzásegítenek valami eddig nem ismert felfedezéséhez, hozzájárulnak annak feltárulásához.

Rilke a klasszikus modernség végének egyik legfontosabb alkotójának tekinthető. Az ő lírája hordozza legszembetűnőbben azt a későmodernség felé mozdító tapasztalatot, hogy a valódi világmegértés „nem egyetlen szubjektum »tudásának« kivetülő vallomása, hanem az idegenséggel összekapcsoló lét tárul fel rajtunk keresztül benne”⁸². Ez hozza magával azt a belátást is, hogy „a lírai magatartás a beszéd és egy értelem-történet kapcsolatából következik,

⁸⁰ Lou Andreas Salome, a költő jó barátja, szellemi partnere

⁸¹ LÁSZLÓ Erika, 63. jegyzetben *i. m.*, 25.

⁸² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 101.

amely csupán a beszélő szubjektum által nem birtokolható. Ezen a horizontváltáson belül a folytonosságot nyelv és beszédhelyzet viszonya teremti meg.”⁸³

A Rilke költészetére alkalmazott legnagyobb kategória – s egyben dolgozatom legfőbb témája is – a tárgyiasság. Ahogy azt a tárgyiasság világirodalmi gyökereit felkutató fejezetben már leírtam, az alanyiságtól vallomásosságtól való eltávolodásnak (amely tehát a rilkei tapasztalat szerint nem volna adekvát, hiszen nem önmagában a szubjektum uralta aktusról van szó, s nem is egyedi tapasztalatok megragadásáról) kézenfekvő módja a lírai én háttérbe szorítása a versnyelvben, illetve a vers perspektívájában, valamint lehetséges út a mitologizálás alkalmazása is. Ez utóbbi esetben a szubjektív történet/tapasztalat megjelenítése helyett egy már ismert mitológia szüzségére, szereplőire terhelhető a megjelenítendő tartalom, eltávolítva ezzel a történéseket/megéléseket a lírai éntől, általános sorstípusok, tapasztalási formák felé mozdítani az egyszerűt. Ezt láthatjuk megvalósulni például T. S. Eliot, Ezra Pound, Babits Mihály vagy Nemes Nagy Ágnes egyes költeményeiben.

Rilke költészete csak néhol mitizál, s mikor ezt teszi, többnyire akkor is a dologköltészet fürkésző intencióját irányítja egy-egy mitológiai alakra. Tudvalevő, hogy távol áll tőle a romantikában még olyan elterjedt próféta-szerep. (Bár a zseni-kultusz magára vonatkoztatása tetten érhető a leveleiben, s az onnan megismerhető életvitelében egyaránt.) Ugyanakkor az avantgarde dezindividualizációját sem igazán követi. Tárgyiasságában egy harmadik utat választ: „Ő a dolgokat, a dolgok világát választja az individuum megközelítéséhez, a létértelmezéshez. A létező dolgok individualizációja által, az »Én és a Dolog kölcsönösségének« kifejezése révén tesz erre kísérletet. Így az Én a Dolog megformálása folyamatában válik teremtővé. A megformálás nem más, mint életadás, és nem pedig akaratlagos alakítás. A költészet mágikus hatalmának »világiasítását« Rilke a fenomenológiai tárgyiassággal valósítja meg. Sikerül Rilkének a nem-lét valóságát a lényeges dologi lét világába vonni, s teszi ezt úgy, hogy a valóságos ottlét megelőzi a bármiről való tudást. Rilke a tárgyakat dologként kezeli. Abból indul ki, hogy ha valami megfigyelhető a tárgyi világban, akkor az szükségszerűen értelmezhető, közölhető tudati tartalom lesz. A dolgok, mint a nem-lét jellemzői tehetik tehát lehetővé az átjárhatóságot a lét és nem-lét határain. A dolgok lényegét magukban foglaló képzetek olyan mértékben távolodnak el konkrét jelöltjeiktől, hogy képessé válnak a nemlétezőt is magukba integrálni.”⁸⁴

⁸³ *Uo.*, 102.

⁸⁴ LÁSZLÓ Erika, 63. jegyzetben *i. m.*, 64.

Ez lesz tulajdonképpen a Rilke-versek gondolati alapállása, poétikájában ugyanakkor fontos eszköz a lírai én háttérbehúzódsága is, pontosabban annak passzivitása. *Das Stunden-Buch*, a *Das Buch der Bilder* és a *Neue Gedichte* jónéhány darabjának beszélője nem aktív cselekvő, szerepe csupán abban áll, hogy megteremtse a közlés távolságát, a láttatás pedig a tárgyi világon keresztül valósul meg. Most, mikor megfogalmazom a versek szerkezeti, versnyelvi sajátosságait, magam is kénytelen vagyok passzív szerkezeteket használni, a Rilke-versekben sincs ez másképp.

Pór⁸⁵ fogalmazza meg dolgozatában, hogy ennek következtében esetenként a költeményekben a párbeszédség erősödik fel, ehhez pedig egy ismeretlen megszólítottat képez meg a szöveg, aki természetesen szintén nem válik cselekvővé. Jól ismert példája ennek az *Őszi nap*. De – ahogy arra szintén Pór hívja fel a figyelmet – hasonló eredményhez vezet az a technika is, mikor a szövegben egyszerre érvényesül az E/1 és az E/2 szemszöge, ez pedig decentralizálja a szöveget, nem hagyja uralkodóvá válni egyik beszélőt sem. Ezzel pedig a *Das Stunden-Buch* jónéhány versében az is elbizonytalanodik, hogy Isten teremti-e a megszólalót/alkotót vagy ez utóbbi hívja létre Istent. Csak abban lehetünk biztosak, hogy a versdikció tere ebből az egyszerre beszélésből teremődik.

A dolog egyik attribútuma a tetten ért nem-léte, ennek létté levését kell elérnie a versnek. Vagyis a szöveg létet és nem-létet egyszerre hordoz. Ezt az ambivalenciát vagy oszcillációt a Dingedichtek valósítják meg. Ennek nyelvi megnyilvánulását László Erika írja le részletesebben: „A Rilke-versek legsikerültebb darabjaiban a többszólamúság jelensége érvényesül: az egyes szavak több gondolati síkon is értelmezhetők, és az egyes értelmezésmódok logikusan beilleszthetők egy-egy versszakba, sőt néha az egész versvilágba is. Rilke ugyanis gyakran az egyértelműség hiányával/ban próbálja megragadni a lét és nem-lét közös terét, hiszen ez maga a kimondhatatlan tere. (...) Csakis az ellentétek alkothatnak igazi egységet. Lét és nem-lét együtt hozhatják létre a mindent. Rilket mindenekelőtt a német nyelv sajátosságai, grammatikája és az írásjelek önkényes használata segíti az ellentétek feloldásában. A többszólamúságra teremt lehetőséget például a névelő elhagyása, melynek a német nyelvben jelentésmódosító szerepe lehet.”⁸⁶ Erre magyar nyelven a legsikerültebb példa a Kosztolányi

⁸⁵ PÓR Péter, *Léted felirata: Válogatott tanulmányok*, Balassi Kiadó, Budapest, 2002.

⁸⁶ A magyar interpretációkhoz fontos lehet továbbá a következő, fordítási nehézségeket is tárgyaló rész: „Mivel a magyar nyelv nem flektáló, hanem agglutináló, csupán a névelő elhagyás a magyar nyelvben nem eredményezi a mondat többértelműségét. Mikor az eredetiben ez az eset áll elő, megoldásként valamiképpen a tárgyas és alanyi ragozást kellene vegyíteni, ami igazi kihívás a magyar fordítónak. Ilyen esetekben a fordító kénytelen vagy egyik, vagy másik megoldással megelégedni, mégha az egyértelműség hiányából fakadó feszültség el is marad vagy csak csorbát szenved.” (LÁSZLÓ Erika, 63. jegyzetben *i. m.*, 67.) Ugyanakkor témánk szempontjából, azaz a magyar

fordításában olvasható *A labda* című dologvers. Ebben tetten érhető a totalizáció a lét és nemlét közti átváltás, a dikciószerűség és a többszólamúság is. Azaz minden olyan eszköz, amely a rilkei tárgyiasság lényegi eleme.⁸⁷

Rilke későbbi verseiben is jelen marad az én-te szembenállás, például az Orpheuszszonettekben is. Még a monológyszerű versek is párbeszédessé hatnak. Ebben szerepe van a mondatok felépítésének éppúgy, mint a kiválasztott szavak jelentéskörének.

Rilke költészetére a képzőművészet nemcsak Rodin szobrászati tevékenységén keresztül hatott megtermékenyítően. Cézanne hatásáról is gyakran beszélnek a költő munkássága kapcsán az egyes értelmezők. A cézanne-i képalkotásban Rilkét a foltokból megalkotott, kontúr – azaz éles határ – alkalmazása nélkül való ábrázolás ragadja meg. Ez átjárást enged a megjelenített dolgok között, több irányba indulhat el a befogadó a látvány értelmezése során. Ez a határok felszámolásával dolgozó szemlélet Rilke poétikájában a következőképpen érhető tetten: „Rilke verseiben, a képek, elemek közötti utalások összecsengését kell követni. Így jön létre a dologgá válás mozzanata a mű megalkotásának és a befogadás újraalkotásának folyamatában.”⁸⁸

Mások is megfogalmazzák⁸⁹, miben is állhat a Rilke-versek működésmódja. Egyértelmű, hogy nála semmiképp sem az érzelmek tárgyakra történő kivetítéséről van szó. Sokkal inkább az érzékelő tudat megjelenítéséről. Azaz a költeményekben mintegy feltárul a dolog léte és annak megmutatkozása közt állandóan fennálló viszony. (Ez az a bizonyos oszcilláció.) Ennek egyik strukturális eszköze a chiazmus alkalmazása, aminek célja „a struktúra szintjén gesztussá tenni a nyelvet”⁹⁰. A dologköltemények tehát a talány vagy enigma struktúrájával mutatnak rokonságot.

Összefoglaló megállapítások Rilke poétikájáról

Rilke poétikája a mai értelmező számára már elég világosan lekövethető. Míg Kosztolányi értelmezésében és tolmácsolásában egy sokkal egyszerűbb dinamizmusú lírát ismerhettünk meg, ahol a tárgyak szerepeltetése projekciót is jelent, illetve az objektum-szobjektum szembenállás még egyértelmű határok mentén képzelhető el; addig a jelenkori értelmezésekben

irodalomra gyakorolt Rilke-hatásról ezek a csorbulások talán még többet is mondanak. Hiszen nem vehető át olyan költői gyakorlat, amit még fordítani sem lehet. Inkább az érdekes tehát, hogy mennyi minden megmarad: a versek metonimikus logikája, szinesztétikussága, fókusza és a lírai én pozíciója.

⁸⁷ erről lásd még: LÁSZLÓ Erika, *i. m.*, 74.

⁸⁸ LÁSZLÓ Erika, *i. m.*, 69.

⁸⁹ HADAS Emese, *A chiazmus enigmája Rilke lírájában*, = „...még onnét is eljutni...”: Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére, szerk. LADÁNYI Mária, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2004, 415.

⁹⁰ HADAS Emese, *i. m.*, 416.

ennél jóval összetettebb hatásmechanizmust követhetünk végig. Rilke versvilágában az objektum és szubjektum között nem húzódik egyértelmű határ, talán éppen abból a belátásból, hogy a tárgyig sosem juthatunk, csupán a dologig, azaz addig a jelenségig, ahogyan számunkra a tárgy dologiságában megmutatkozik. Valamint fontos felfedezés, hogy az én és a dolog állandó dialogicitásban áll. Ennek nyelvi momentumai a chiazmusban, a névelők elhagyásában, a passzív szerkezetek elhagyásában, a lírai én háttérbe szorításában és a versszövegek decentralizálásában érhetők tetten. A beszélő tehát sokkal inkább érzékelő tudatként van jelen a versekben, nem pedig saját érzelmvilágának megnyilatkozása a műalkotás. Az így kapott rejtvénytörő költemények – ezek legtisztább darabjai talán a Dinggedichte – a fenomenológia filozófiai irányzatában megfogalmazott világtapasztalat felől érthetők meg legkönnyebben, sőt, nagy valószínűséggel eleve ezek elméleti alapvetéseit jelenítik meg, fogalmazzák meg a líra nyelvén. (Hogy Rilke ismerte a filozófia ezen irányzatát, Lou Andreas Salmonéval folytatott levelezéséből, annak szóhasználatából egészen nyilvánvaló. Igaz ez akkor is, ha esetleg csak Lou-n keresztül ismeri Rilke ezeket az elgondolásokat.)⁹¹

A fenomenológia alapfogalmainak és elméletének rövid áttekintése

Ahogy azt a tárgyiasság gyökereit kutató fejezetben már elővezettem, Rilke tárgyiasságának kulcsfontosságú jellemzője, hogy a fenomenológiai látásmóddal megegyező, szemlélődő szubjektum valóságélményének rögzítéseként érthetők. A dologversek a fenomenológiai objektumok esszenciájának megragadására tett kísérletként értékelhetők. S az sem elhanyagolható tény, hogy Rilke „absztrakt tárgyiasság költészete közvetlenül Husserl fellépésével párhuzamosan bontakozik ki”.⁹²

Mielőtt rátérnék Rilke tárgyiasságának vizsgálatára (fenomenológiai és orfikus tárgyiasságának bemutatására), röviden vázolom a husserli fenomenológia legfontosabb és a költészet szempontjából is releváns alapvetéseit, összefoglalom a fenomenológia filozófiai irányzatának alapvető kérdésirányait elsősorban Edmund Husserl, illetve az őt vizsgáló filozófusok gondolataira támaszkodva.

Edmund Husserl (1859-1938) fenomenológia alapfogalmai

⁹¹ RILKE, Rainer Maria, *Levelek III., 1912-1914*, ford.: BATHORI Csaba, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1996.

⁹² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 101.

Érdeemes legelőször is a fenomenológia fogalmát tisztázni. Ez egy Hegeltől származó fogalom és elsődlegesen a jelenségek vizsgálatát jelenti. Szerinte az abszolút tudáshoz elvezető út a tapasztalatiság előtérbe helyezésével lehetséges. A fenomén az, ami közvetlenül adott, azaz aposteriori. Ilyenek például a pszichénkben zajló dolgok. (Erről már Descartes is így gondolkodott. Azt állította, hogy az egyetlen kétségbevonhatatlan dolog, mivelhogy közvetlenül adott az a cogito.)⁹³ Így a szemlélet átváltására van szükség. „Husserl legeredetibb megállapítása épp az, mely szemben a »természetes beállítással«, a »fenomenológiai beállítás« szükségességét hangoztatja; hiszen ezáltal fedezzük fel a fenomenológiai ismeretkört. E beállítás azt jelenti, hogy az adottságokat csak lényegükben, tehát alapjában időtlenül tekintjük és nem realitásukban.”⁹⁴

Deczki Sarolta friss doktori értekezésében a következőképpen határozza meg a fenomenológia legfontosabb gondolatát: „(...) Husserl filozófiai-fenomenológiai programjának alapvető mozzanata az újrakezdés: sose azzal a gondolattal foglalkozik, amit már meghaladottnak tart, ugyanakkor folyton arra a kérdésre keresi a választ, hogy miként is tudunk visszatérni magukhoz a dolgokhoz, s ha visszatérünk, mit is találhatunk ott.”⁹⁵ Ez, a dolgokhoz való visszatérés fontos alapja a tárgyias költészetnek is, épp ezért gondolom, hogy fontos lenne bővebben áttekinteni, mit is ért a fenomenológia ezen, hogyan is lehetséges ez a visszatérés.

A Másik mint az alteritás temporalizációja

A dolgokhoz való visszatéréshez kulcsfontosságú a fenomenológia időfelfogását áttekintenünk. Husserl ezzel kapcsolatos vélekedése *A karteziánus elmélkedésekben* rajzolódik ki, melyet Dilthey elmélete alapján dolgozhatott ki. Ebben a műben foglalkozik a Másikkal, a nem énnel s ezzel időfilozófiai leírása is átalakul. A temporalitás alterálódik, azaz az idő nem időbeli tulajdonságokat vesz fel; maga a jelen is kezd nem jelenszerű jelenség lenni, az idő már nem tisztán a jelenből van levezetve.⁹⁶

A Másik egy megközelítésben tulajdonképpen alteregó, saját magunk párja. Aposteriori csak az Én adott, tehát ebből tudunk kiindulni, ehhez képest definiálható a másik ember. Husserl

⁹³ Ehhez lásd még: DECZKI Sarolta, *A kezdet és a cogito: Az afirmáció fenomenológiája*, Doktori értekezés, Debrecen, Témavezető: Dr. Vajda Mihály, 8–11.
https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/119396/Deczki_Sarolta_Ertekezés-t.pdf?sequence=7&isAllowed=y (2020. 05. 09.)

⁹⁴ PAULER Ákos, *Bevezetés a filozófiába: A szemléletiség*, (Harmadik Javított és bővített kiadás), Kairosz Kiadó, Martonvásár, 1999, 216.

⁹⁵ DECZKI Sarolta, a 93. jegyzetben *i. m.*, 49.

⁹⁶ HUSSERL, Edmund, *Karteziánus elmélkedések: Bevezetés a fenomenológiába*, ford.: MEZEI Balázs, Atlantisz, Budapest, 2000.

elgondolásában a Másik olyan jelenség, ami nem írható le önmagában, hanem csak valamiféle időbeli kategóriákkal. Ugyanakkor van egy másik alapállítás is *A karteziánus elméletekben*: a Másikat Husserl úgy írja le, mint valami olyat, ami sehogyan sem hasonlítható önmagamhoz. Itt jelenik meg a Másik idegensége: „Ha egy másik embert tapasztalunk, általában azt mondjuk, hogy a másik »a maga testi valójában« áll előttünk. Ez a testi jelenlét azonban korántsem jelenti azt, hogy magáról a másik énről, élményeiről, sajátos jelenségeiről, vagy akár sajátos lényegről bármi is eredeti adottságként jelenne meg számunkra.”⁹⁷ Az első megközelítésben kevésbé hangsúlyos a Másik tőlem való különbsége. Ahhoz, hogy ezt hangsúlyozzam, meg kell haladni a párosításos logikát. A Másik nem egy redukálhatatlan különbség, hanem valami olyan, ami nem levezethető az énből, és nincs alárendelve az én alá. Nem dialektikus a viszony köztük, hanem egyenrangú, és ezt Husserl időbeli kategóriákkal tudja megragadni.

Az interszubsztivitás

A Másik megismerésének vizsgálata tehát az interszubsztivitás kérdése, vagyis a Másik elérésének az útja. Ugyanakkor semmilyen módon nem tűnik áthidalhatónak az Én és Másik közti különbség, hiszen egyszerre térbeli és időbeli távolságról van szó, a Másik sosem tud úgy adódni, ahogy én önmagam számára, azaz aposteriori módon. Ez Husserl interszubsztivitás-elméletének alapja. Hogyan jelenhet meg mégis számomra a Másik belső világa? (Ez a líra szempontjából is releváns kérdés, hiszen az eredendően azt szolgálná, hogy a Másik érzéseit közvetítse nekem, akkor is, ha messze nem az érzések alakulásával egyidejűleg.) Gondolhatnánk, hogy például a nyelven keresztül. A Másik kimondja, hogy mi zajlik benne, én pedig dekódolom a nyelvet. (Most tekintsünk el a nyelv mint közvetítő problematikusságától.) A kommunikációban állandó időbeli elcsúszásban leszünk, mire a Másik kimondja, megfogalmazza a benne történeteket, és mire fölfogom, megértem, már idő telik el. Ha az idő ilyen természete nyilvánvalóvá válik, elérkezünk a reprezentáció kérdéséhez. Foglalkozni kell – ahogy Husserl foglalkozik is – a reprezentáció, a megjelenítés, a kép és a jel problémáival is, de erre most nem térek ki. A tárgyiasság témaköréhez elég, ha a szűkebben vett időproblémánál maradunk.)

A fentiekből láthatjuk, hogy Husserl elgondolása alapján a Másik a maga teljességében soha sincs jelen és nem is válhat számomra jelenlevővé. Azaz a Másik soha nem jelenik meg az én jelenemben. Ez azt is jelenti, hogy azt, hogy a Másik belső világa ugyanúgy létezik, mint az

⁹⁷ HUSSERL, Edmund, *Az idegentapasztalat közvetett intencionalitása mint „apprezentáció” (analóg apperceptió)*, = HUSSERL, *i. m.*, 125.

enyém (alterego), soha nem fogom tudni igazolni. Ennek megfigyeléséhez nem tudok átlépni a Másik szubjektum jelenébe. Tehát a mindennapokban is legfeljebb feltételezhetem, hogy mindketten ugyanazt az ajtót látjuk. A Másik számomra mindig feltételezésekkel, azaz fantáziaképekkel jár együtt. Nem tudom úgy látni a Másikat, ahogy ő látja magát, azaz belülről, az észleletből tehát mindig kizárom. Az én jelenem egy olyan időbeliség, ami soha nem fogja tartalmazni a másik ember jelenét. Ennek ellenére mégiscsak szerepel valahogyan az én jelenemben, pontosabban nem benne, hanem az mellett. Ez az az egyenrangúság, amit fentebb már említettem.

A Másik az én jelenemmel együtt létezik, de nem úgy létezik, mint az én jelenem, ez az apprezentáció. Itt kapcsolódik az interszubsztivitás a fantáziához, illetve a művészethez. Ebben a megközelítésben a művészet nem pusztá reprezentáció. Ilyen az emlékezet létmódja is. Illetve lehet a jövőnek is egy ilyen aspektusa. (Husserl azt is állítja, hogy a nyelv nem pusztá reprezentáció, hanem valamilyen valóságtapasztalat. Vagyis valóságtapasztalat nincs nyelvi tapasztalat nélkül.)

„A fantázia szakadatlanul működik, képek sokasága tolul a tudatunkba minden pillanatban, halljuk belső hangunkat, ahogy gondolkodunk, a nappali álmodozás hosszabb-rövidebb szakaszai megszakítják az éber tudatműködést, átérezzük mások kellemes, gyönyörteli vagy fájdalmas érzéseit, a vágy és a félelem képei állandóan felbukkannak „lelki képernyőnkön” stb.”⁹⁸

Ahogy a jelenünk, úgy a jövőnk is egy spekulatív, fantáziával átszőtt dolog, ráadásul többféle múlttapasztalatunk is van. A visszaemlékezés (az egykor jelen voltra) mégsem egészen olyan, mint az apprezentáció, hiszen ez utóbbi sosem volt jelen.

Az idő és a tudat ilyen felfogása vezette el Husserlt arra a belátásra, hogy sosem vagyok tisztán önmagam, hiszen mindig intencionált, vagyis valamire irányuló a tudatom. Még ha magamra gondolok is, hiszen ebben az esetben az én egyik aspektusom lesz a tudatom tartalma. Nincs tehát üres tudat, vagyis a szubjektum soha nem tud önmagában való lenni, mindig „belétódul” a világ.

Intencionailtás

⁹⁸ ULLMANN Tamás, *Fantázia és intencionalitás = Kortársunk, Husserl: Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*, szerk.: VARGA Péter András, ZUH Deodáth, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013, 168.

Husserl rámutatott, hogy minden tudat valaminek a tudata. Husserl szerint nem létezik tiszta tudat. (Nincs olyan tudat, amely önmagából alapozza meg önmagát. Itt szakad el Descartes-tól és a cogito ergo sumtól.) Minden tudat valamilyen nemtudatot, azaz tárgyat is magában foglal. A tapasztalat pedig szintén intencionális tapasztalat, vagyis ugyanabban a tapasztalatban egyszerre állnak elő az Én és a tárgyak. Az Én és az Énen kívüli együtt és egyszerre van. A korábbi korok gondolkodásában az objektum és a szubjektum szemben állt egymással, itt egymást feltételezőként vannak elgondolva. (Az objektumokhoz való ilyen viszonyulás már Rilke költészetében is tetten érhető, s a későbbi tárgyias versekben is meghatározó.)

Husserl még tovább megy. Azt mondja, hogy maga az idő is valamilyen módon intencionalitás. Ugyanis a jelen magával vonzól valami nemjelenszerűt, nem önmagában van. Intencionálisan tartalmaz múltat és jövőt is. Azaz nincs tiszta jelen sem. Erre vezeti be a retenció és a protenció fogalmát. (Az idő ilyen működése a hétköznapi tapasztalásban is tetten érhető. Például amikor a sötét autópályán meglátok egy fehér fénykört, akkor tudom – feltételezem –, hogy egy motoros közelít, hiszen már máskor is megfigyeltem ezt a jelenséget, vagyis a múltam a jelenemben van, a részből az egészre következtetek. Így nem kell minden esetben újra felfedeznünk a jelenségeket. Ugyanakkor a jövő határoz meg akkor, amikor még a csattanás előtt behúzom a nyakam, mikor kicsúszik a pohár a szemem láttára valaki kezéből.)

A retenció és protenció következtében tehát a percepciónk horizontális. Ezt egy példán keresztül könnyebb szemléltetni, mint meghatározni. Íme: látok egy csészét szemből, feltételezem, hogy van alja is, pedig soha nem láttam, most sem látom, mégis bele merem tölteni a kávémat. Egyszerre kapcsolódik ez az intencionalitáshoz és az apprezentációhoz. Arra bizonyíték, hogy soha nem vagyunk tisztán a jelenben, mert az mindig magában foglal olyan horizontot, amit nem emelhetek át a tudatomba. Képzletben megjelenik a csésze alja, de az nem valódi jelentéstartalom.

A tárgyak megismerése

A fenomenológia nemcsak a másik szubjektum közvetlen megismerésének lehetetlenségére mutat rá, hanem arra is, hogy a szubjektum objektumokkal való találkozása sem egyszerű szembenállás. A szubjektum az intencionált tárgyat mindig egy aspektusából percepcionálja, valahogyan megtapasztalja. Ám ez a tapasztalat egyrészt a tárgyhoz képest nem teljes, másrészt pedig csak időben kiteljesíthető aspektusainak retenciójával a horizontalitásban. Azaz a bennem megképződő tárgytapasztalat (=dolog) időbeli és közvetett, ráadásul pedig mindig a preconcepcióimtól (protencióimtól) torzított. Nem ismerhetem meg a tárgyat (ahogy Kant

mondja: Ding an sich) magábanvalóként, hanem csak a tudattal dialogicitásban, úgy ahogy számomra adódik. Különösen fontos elképzelés ez a tárgyias költészet szempontjából, ahol például Rilke tárgyverseiben a lírai én csak mint szemlélődő, mint befogadó tudat van jelen, s a tárgyak valahogyan adódása szervezi a költeményt. Sőt, tovább megyek. A tárgyvers felfogható egy interszjektív kísérletként is, melyben a tárgyat intencionáló tudat nyelvben rögzítene saját tárgyrepresentációját, s osztaná meg a Másikkal, annak életvilágába juttatva saját belső tapasztalásait. A kísérlet természetesen eleve kudarcra van ítélve.

A megismerő tudat

Husserl nem keresi a tudattartalom és a valóság kapcsolatának megoldását, hanem egyszerűen a megismerő tudat leírására törekszik. A megismerés tárgya csak mint az intencionális aktusok tárgya jelenik meg. Az a kérdés, hogy létezik-e tárgy bármilyen más formában is, zárójelbe tétetik. Ezt a zárójelezést hívja Husserl *epochénak*.

Husserl alapján mondhatjuk, hogy az irodalmi alkotás a megismerés egy fajtája, mivel szerinte a megismerésre irányuló aktus objektíváló, amiben egybeesik a jelentésintenció és a jelentésbetöltő. Azaz akkor ismerem meg valamit, ha valamilyen kifejezéshez megtalálom a megfelelő szemléletet, észleletet. Más szavakkal a megismerés a fogalmiság és a szemlélet egymásra találása. (Különösen érthető ez Rilke Dinggedichtjeire).

Husserl azzal akarja megalapozni a megismerés objektív elméletét, hogy az általánosság mibenlétét, az ún. univerzália-problémát vizsgálja. Azt kutatja, mire vonatkoznak, mit jelölnek a köznevek, amelyek nem konkrét-egyedi létező megjelölésére szolgálnak.

Az ún. fogalomrealizmus (legszélsőségesebb formája Platón ideatana) azt állítja, hogy az általános kifejezések a dolgok előtt és a dolgoktól függetlenül létező univerzálékat jelölik.⁹⁹ Van azonban a realizmusnak egy ennél mérsékeltőbb formája is, amely azt állítja, hogy az általános létezik ugyan, de nem a dolgok előtt és a dolgoktól függetlenül, hanem magukban a dolgokban. (Mintha a tárgyias költészet éppen ezt kutatná.) Ezzel szemben a nominalizmus nem ismeri el az általános realitását sem az emberi tudattól függetlenül, az emberi tudatban; szerinte

⁹⁹ „Az idea tehát transzcendencia, de nem reális, hanem transzcendentális, vagyis posztulátum jellegű, konstitutív előzetesség. Natorp [aki nagy hatással volt Husserlre] Platónban a filozófia, pontosabban a transzcendentális gondolkodás első felfedezőjét pillantja meg, amely felfedezés első kifejtése Kantra hárult, értelmezése pedig a posztkantianus transzcendentálfilozófiára.” (MEZEI Balázs, *Husserl Platonicus = Kortársunk, Husserl: Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*, szerk.: VARGA Péter András, ZUH Deodáth, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013, 47.)

az általános nevek nem valami univerzálákra, hanem ugyancsak egyedi tárgyakra vonatkoznak.¹⁰⁰

Husserl szerint az általános kifejezések általános tárgyakra vonatkoznak. Ezek az általános tárgyak azonban reális egzisztenciával sem a gondolkodáson kívül, sem azon belül nem rendelkeznek. Elutasítja a fogalomrealizmust. Azt mondja: amikor a „fehér” színre gondolok, valami egészen másra gondolok, mint amikor a fehérség vonatkozásában egymással hasonló tárgyakra gondolok. Hogy erre képes lehessen, előzetesen végre kell hajtanom, át kell élnem a fehérre mint ideális tárgyra irányuló intenciót.

A jelentés azonban nem azonos a kifejezés tárgyával. Mivel a jelentés mindig nyelvi formában konstituálódik, Husserl komolyan veszi a nyelv szerepét a megismerésben, szerinte szerves része, ha nem is eszköze annak. (Hogy ne essen vissza ezzel a pszichologizmusba, függetlenítenie kell az egyes kifejezések jelentését a rájuk irányuló konkrét-individuális aktusoktól.)

Ez az univerzália-probléma, pontosabban annak megoldhatatlansága viszi Husserlt a tulajdonképpeni fenomenológia felé. Így aztán soha nem keresi már a tudattartalom és a valóság kapcsolatát, ehelyett célja a megismerő tudat leírása lesz, vagyis a tudat intencionális aktusai szolgáltatják a vizsgálódás tárgyát.

Az a kérdés, hogy létezik-e az objektum akármilyen módon, zárójelbe tétetik. Már nem számít, hogy a megismerendő, az intencióban megjelenő tárgy valós vagy elképzelt. A lényeg az lesz, hogy számunkra hogyan adódik.

A valóság ilyen megközelítése, a fenomenologikus gondolkodás biztosan hatott Rilkére, elég megnézni a Lou Andreas Saloméval váltott leveleinek szóhasználatát. Nemcsak a gondolatköreik, de a szóhasználatuk is felidézi Husserlt. Rilke például így ír a tárgyakkal való rokonságáról: „Csak az (oly ritkán adódó) munka-napokon vagyok valóságos, akkor *vagyok*, terjeszkedem a térben, mint egy dolog, fekszem, nehézkedem, hullok, és jön egy kéz és fölemel a földről. Egy hatalmas valóság épületébe illeszkedem akkor, úgy érzem, hogy egy mélyen megásott alaplapon én is hordozok valamit, s engem is hordoz valami, balról és jobbról.”¹⁰¹ S

¹⁰⁰ „az abszolút tudatként felfogott transzcendentális szféra nem regionális, hanem univerzális, és különbsége a világtól nem kategoriális, hanem fenomenális.” (TAKÁCS Ádám, *Az alap fogalma Husserlnél = Kortársunk, Husserl: Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*, szerk.: VARGA Péter András, ZUH Deodáth, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013, 126.)

¹⁰¹ Rainer Maria Rilke levele Lou Andreas-Saloménak, 1903. november 13. = Rainer Maria RILKE, *Levelek 1899-1907*, ford.: BÁTHORI Csaba, Új mandátum Kiadó, Budapest, 1994., 86. o.

a fenomenológiai beállítódást fogalmazza újra, mikor ezt olvashatjuk levelében: „(...) most néha úgy tűnik, mintha túl sok erőszakot alkalmaznék a benyomásokkal szemben (persze gyakorlatilag ugyanezt teszem annyiszor, rengetegszer), túl hosszasan elidőzöm a világ ezer látványa előtt, arcomba gyömöszölöm, pedig azok már *magukban* a természet benyomásai, nem igaz?”¹⁰²

A fenomenológiai tárgyiasság

A magyar nyelvű szakirodalomban Rilke költészetének fenomenológiával való kapcsolatát legteljesebben Kulcsár Szabó Ernő írta le¹⁰³, a következőkben az ő tanulmányára támaszkodva mutatom be Rilke fenomenológiai tárgyiasságát (bár lesznek már ismerős gondolatok, hiszen a fentebb sűrűn hivatkozott László Erika is támaszkodott erre a forrásra disszertációjában), hogy aztán az egyes versek elemzése közben erre az elméleti apparátusra támaszkodva mutathassam be a dologverseknek és egyáltalán a rilkei tárgyiasságnak a működésmódját. Minderre azért van szükség, hogy aztán elmozdulhassak egy lehetséges tárgyiasság-tipológia felvezetése felé.

Rilke költészete éppen egy korszakhatáron helyezkedik el, ez persze nemcsak az időbeni fellépését jelenti, hanem poétikájának sajátosságai is ezt mutatják. A korszakok közti átmenet nem összeütközés-szerűen, hanem sokkal inkább áttűnésszerűen megy végbe, mégpedig úgy, hogy a fennálló esztétikai normák és műformák keverednek, új konstellációkba kerülnek az újonnan megjelenőkkel. Rilke költői indulásakor például a 19. sz-i költői én felfogása már nem jelenhet meg, ahogy azt korábban említettem, ennek ellenére Rilke személyes énfelfogásában mégis jelen van egyfajta zsenikultusz. Ugyanakkor a Rilke-versek lírai énje már nem személyes tapasztalatait vagy érzéseit közli a versben, hanem saját világmegértése csak annyiban lesz érdekes, amennyiben „az idegenséggel összekapcsolódó lét tárul fel rajtunk keresztül benne”.¹⁰⁴

Kulcsár Szabó Ernő tanulmányából az is kiderül, hogy Rilkétől sem volt teljesen idegen az alanyi vallomásos lírától való eltávolodásnak az a megoldása (jobb híján objektív lírának nevezhetnénk ezt a másik irányt), amely a mitologizáláson keresztül távolítja el az egyéni tapasztalatok megfogalmazásától a lírai beszélőt, s az általánost ilyen, mítoszi keretek között

¹⁰² Rainer Maria Rilke levele Lou Andreas-Saloménának, 1912. december 19-én = Rainer Maria RILKE, *Levelek III.*, i. m., 92. o.

¹⁰³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben i. m.

¹⁰⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben i. m., 101.

fogalmazza meg. Rilke költészetében a legerőteljesebb mitológiai alak Orpheusz. Az életműben megjelenő orfikusság ugyanakkor nem valamiféle anakronisztikus mitikusság, „Rilke ugyanis épp azzal kapcsolódik elődeihez – a legnagyobbak közül Novalishoz, Hölderlinhez –, hogy a mítoszi jelentéskör egészével is olyan hermeneutikai viszonyt létesít, amelyben valójában az átsajátítás mozzanata marad a legérdektelenebb. Éspedig azért, mert nem visszahelyezkedésről, jelentésátvételtől van szó, hanem a mítosz s különösen a mítoszi gondolkodás felbontásáról, dekonstrukciójáról.”¹⁰⁵

A mítoszi jelentést tulajdonképpen teljesen átértelmezi a jelen, a modern korban való rekontextualizálás, s ezzel mintegy saját identitását feladva lesz képes modern létkérdéseket prezentálni. Ez a fajta dialogicitás, ami itt a múlt és jelen között fennáll, fontos eleme Rilke egész költészetének. A „Bildung-jellegű” alkotásfelfogás igazából sokkal inkább egy látásmód, amely a szemlélődő, leltározó odafordulást jelenti, ami a versek alapállása lesz. Így aztán a „mű nyelvi-poétikai megalkotottsága Rilke felfogásában egy a világgal folytatott „harc”-jellegű dialógus eredménye (...) nem látomás vagy impresszió, s kivált nem vallomás a világról”¹⁰⁶, ennek következménye az is, hogy elfordul a kettős osztatú, látszat/való logikától, és sokkal inkább a fenomenológiai látás (láttatás) felé mozdul. Ebben a költészetben végbemegy tehát egy fenomenológiai áthangolódás, s ez a szubjektivitást kioltó szemlélődés pedig egyre markánsabb ontológiai vonatkozásokat eredményez.

Kulcsár Szabó így foglalja össze ezt: „(...) amikor Rilke a látszat/való típusú esztétikai világlátástól a tárgyias közvetítésű létértelmezéshez, vagyis: a világ megkettőzésének szubjektivizmusát visszaszorító versalkotáshoz közeledik, a korlátlan és szabad hangulatisággal, az önkifejezéssel szemben a *létező* dolgok individualitását akarja érvényre juttatni. A dolgokban, nem pedig a dolgok mögött rejlő jelentésnek kell alakot, „létet” nyernie, hiszen a mögöttes, a „valódi” világ képze nem egyéb szubjektív alakzatok legitimációjánál. (...) Alkotó – „igaz” – viszonyt a világgal csak Én és Dolog *kölcsönösségében* s az így születő, különös lényegszerűségek feltárulásában részesülve hozhatunk létre.”¹⁰⁷

Ez hát az a lírapoétikai elmozdulás, ami a klasszikus modernségtől (főleg a szimbolizmus és impresszionizmus látszat mögötti lényegét kutató alapállásától) elmozdulva az elvont dolgok, a láthatatlan „eidosz”-ra koncentrált tárgyiasság (Dingwerdung) felé halad tovább, s ez az, amit Kulcsár Szabó Ernő Rilke fenomenológiai tárgyiasságának, avagy lírai fenomenológiának

¹⁰⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 103

¹⁰⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 106.

¹⁰⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 109.

nevez.¹⁰⁸ Ez az irány azt feltételezi, hogy létezik olyan nyelv, amely képes a dologi léthelyzet lényegi feltárására, vagy legalábbis arra, hogy a nemlétet realizálja. Ugyanakkor ennek „olyan körülmények között kell igazolódnia, amelyek az ismeretelméleti kettőzetlenségnél fogva a világ mindig *valóságos* jelenléte értelmében engedik szemlélni a dolgokat: a *valóságos ottlét* érvénye megelőzi a bármiről való tudás igaz/hamis alternatíváját”.¹⁰⁹

Kulcsár Szabó arra is kitér, hogy a fenomenológia elméletéből kiindulva ebben az esetben azt is meg kell vizsgálnunk, hogy miként válnak az intencionált tárgyak dolgokká, azaz a tudat számára jelenvalóvá, s hogy a tudatban megjelenő dolgok ezek után miként tárgyiasulnak a költői beszédben. Végző soron az a kérdés tehát, hogy mi tárgyiasul a költeményekben igazából: a tudat tartalma, vagy a dolog (tartalmi) lényege, esszenciája.

A költői szó csak úgy képes lényegszerűséget közvetíteni, ha olyan tárgyiasságot idéz fel, amely bár nem pusztán eszméje önmagának, ám annyira mégis el van távolítva az „egzisztensen reális” létformáktól, hogy a dolgok tárgyi létének lényegét, minősítő jellegi esszenciáját („eidoszát”) megragadhatóvá teszi. A dolgok ilyen adottságának megfigyelése, „szemlélése” révén segíti hozzá Rilke a lényegük megnyilvánításához, azaz ez a fenomenológiai látásmód az absztrakt-tárgyi közlés alapjává lesz. (A szemlélet mikéntje teszi lehetővé, hogy a dolgok a maguk eredeti adottságában jelenjenek meg a lírai tárgyszerűség közegeiben.)

Összefoglalva: „(...) a rilkei tárgyiasságnak mindenekelőtt az a tétje, vajon a nyelvi-poétikai átalakítás képes-e úgy hozni elénk a szemléletileg kitüntetett dologi esszencialitást, hogy az a versegészre kisugárzó jelentőségén túl a maga létdimenziós vonatkozásának kettősségét is kifejezhesse.”¹¹⁰

A kézhezálló és a kéznéllevő

Ha már szóba került a dolgok versekben történő újraalkotása, nem árt megjegyezni, hogy Heidegger megkülönbözteti a dolgok két csoportját, a használati tárgyakét és a magában valókét. Egy korsó például használati tárgy, amely fala és talpa által közrefogott üressége révén képes folyadékot befogadni. A korsó kézhezállóságában jelenik meg előttünk, tulajdonképpen funkciójában tapasztaljuk és nem önmagában. Esszenciális tulajdonságai akkor tárulhatnak fel, amikor ez a kézhezállósága megszűnik és kéznéllevőségében tapasztaljuk meg, azaz megszakad

¹⁰⁸ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 110.

¹⁰⁹ *Uo.*

¹¹⁰ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 115.

a gondoskodási folyamat, ami létünket jellemzi, s a dolog hirtelen útban lesz.¹¹¹ Ilyen például, ha a korsó kilyukad. Többé nem tudja betölteni funkcióját, hiszen kifolyik belőle a víz. Ebben megmutatkozik az is, hogy a korsó kézhezállóságának egyik feltétele az ép falazata, ami a vizet megtartja.

A korsó a nyitottság és zártság egyidejűségében lép elénk, ugyanakkor, mikor áldozati edényként használjuk, igazából nem a korsóval fordulunk Istenhez, hanem a kilöttyintés gesztusával, tehát itt a korsó nem használati dolog.¹¹² „Heidegger ezzel a leírással felfedezi, hogy létezik a dolgokra való olyan ráutaltság, amely nem oldódik fel a használatban. Ez úgy történik, hogy a dolgokat saját lényegükben határozza meg. A dolog, mint olyan „thing”, azaz összegyűlés, ami engedi, hogy az ember olyan vonatkozásokban létezzen, amelyek nem az önmagára irányuló gondnak, de nem is a saját viszonyulásnak köszönhetőek. Ez az összegyűlés azonban csak akkor lehetséges, ha van ott valami, ami figyelmet követel a maga számára. A dolog csak akkor vezethet be azokba a vonatkozásokba, amelyeket Heidegger lényegiként tulajdonít neki, ha a dolgot magában véve tapasztaljuk. A dolognak *tárgyinak* kell lennie. Tárgyiságát, mintha magától értetődő volna, Heidegger meghatározása előfeltételezi.”¹¹³ Az első fejezetben ismertetett elkülönítés szerint – melyet Günther Figal írt le – a dolog tárgyi oldala a fizikai létező. Husserl ezt vonja epoché alá. Heidegger azonban előfeltételezi a dolog tárgyiként létezését. Hiszen azzal, hogy kutatása arra irányul, hogy mi a lét, egyúttal előfeltételezi is, hogy van mit kutatnia.

A dolgokhoz való viszonyulás fentebb vázolt esetei dolgozatomban szempontjából azért különösen fontosak, mert Rilke dologköltészetében meglepően sokszor találkozhatunk olyan dologgal, amely „funktionalitásában sérül”, s így kéznélletében esszenciája feltárulhat. Gondoljunk például *Az Archaikus Apollo-torzó* törött szobrára, amely éppen töredékességében képes arra irányítani a befogadója figyelmét. A „lényege” minden porcikájából sugárzik, minden része az egész helyett is „beszél”. Sőt, meggyőződésem, hogy *A párdúc* című vers egyik legfontosabb ténye az, hogy a nagyvad szabadságától megfosztva, eredeti kontextusából, életvilágából

¹¹¹ MAROSÁN Bence Péter, *Variációk az élettörténetre*, <https://epa.oszk.hu/00100/00186/00019/marosan.html> (2021. 05. 13.)

¹¹² SZABÓ Csaba, *Vázlatos bekezdések a dolgok performativitásáról*, Performa 4., Kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat, EKF BTK, főszerk.: VAJDA Mihály, 2016. http://performativitas.hu/res/szabo_csaba_heidegger_impreszummal.pdf (2021. 04. 28.)

¹¹³ FIGAL, Günther, *Tárgyiság: A hermeneutikai és a filozófia*, ford.: BARTÓK Imre, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009. 122.

kiszakítva mutatkozik meg, s szabadságvesztésének örületében mutatkozik meg igazi esszenciája, így tárul fel „párducsága” a rá irányuló tekintet előtt.¹¹⁴

(Azért is lehet érdekes ez a problémakör, mert nemcsak Rilke tárgyverseire igaz az, hogy a gondoskodás fluiditásából kilógó tárgyat választ, olyat, ami kéznéllevőségében mutatkozhat meg, hanem talán minden leírás, minden tárgyi kiemelés az eredeti konstellációból való kiemelés is egyben, ami a dolgok tárgyi létének szubsztanciájához vagy esszenciájához visz minket közelebb.)

Milyen további pontokon kapcsolódik a tárgyiasság a fenomenológiához?

Az olvasónak könnyen támad az az érzése, hogy a tárgyiasságnak, valamilyen módon az énmegosztáshoz van köze. Azaz tulajdonképpen az interszubsztantívitás problémaköréhez. Mintha ennek a verskategóriának az egész filozófiai középpontjában ez állna. Valamit megragadni, rögzíteni olyan pontosan (és ebben a pontosságban mindenképpen ellép az impresszionizmustól), hogy ha azt valaki olvassa, pontosan azt a tudattartalmat reprodukálja a fejében, amit a Másik „belerakott”. Célba tudjon érní az üzenet. Persze ez a Másik jelentheti a világot is, ezért a megértésre való törekvés is benne van a tárgyiasság tekintetében. Ebből a szempontból a Dinggedichtek képviselhetik a megosztásnak egy olyan nullfokát, ahol egy általános fogalmat, jelenséget vagy egy általános tapasztalati élményt ragad meg a szöveg, minél tisztább (díszítést mellőző) szavakkal, s így – bár nem tudja a Másikat az egyik jelenvalóságába emelni, mégis – mintha valamelyest a másik ember szeme „mögé” juthatnánk¹¹⁵.

Összefoglalás

A dologversek a szubsztantívum tapasztalatának (tárgyészlelésének) legpontosabb leírására törekcsenek, ezzel próbálva meg áthidalni az interszubsztantívitás problémáját. Az én jelenem megoszthatóságát a Másikkal. Ha pontosan megjeleníti a vers az észleletemet, talán a Másikban is felidézhetné azt (ez a tiszta szó is). Ugyanakkor valami olyan lényegit tár föl a dologvers, ami az egyedi létezőben és az egyedi észleletben közös, azaz általános. Fontos tehát, hogy nem a leírt létezők egyediségét tematizálják.

¹¹⁴ „A kéznéllet elsődleges értelme a Lét és időben ez: az utalás-összefüggéseiből kiszakított létező léte.” (MAROSÁN Bence Péter, *i. m.*)

¹¹⁵ Kulcsár Szabó Ernő a fenomenológiai tárgyiasság (melynek részét képezik a Dinggedichtek is) definícióját így adja meg: „a dolgok tárgyi létének lényegét, minősítő jellegi esszenciáját („eidoszát”) megragadhatóvá teszi”. (KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Orfikus...*, 3. jegyzetben *i. m.*, 110.)

Rilke-versek elemzése

A fejezet záró részében Rilke néhány magyarul olvasható versének közelebbi vizsgálatán keresztül mutatom be, azok miként működtek a fentebb említett, a fenomenológiai látással rokonítható attitűdöt.

Kezdjük néhány, a fenomenológiai látásmódhoz közelítő, ám még messze nem Dinggedicht kategóriába tartozó szöveggel. A versek keletkezésük sorrendében következnek, ezzel is szemléltetném az életmű romantikától, illetve impresszionizmustól való távolodását.

A szökőkutakról

Az E/1-es beszédként induló versben, nagyon is jelenlevő/feltárulkozó lírai én egy mesélő monológba kezd. Ebben nem csak a szökőkutak általános (elidegeníthetetlen) tulajdonságait sorolja elő, hanem a saját maga és a szökőkutak között lévő hasonlóságot is. A szöveg tehát annyiban mindenképpen eltér a szimbolista versek összefüggéseket feltáró működés módjától, hogy az összehasonlítást nem egyben végzi el, hanem egy szórtabb, részletekben megnyilatkozó, bújtatott rokonság bemutatásával. A versben felbukkanó, szökőkúthoz is kapcsolható képi részletek a szökőkút részeit mindannyiszor megidézik, mintha a világban megjelenne darabokban az, ami a szökőkutakban egybeforr.

A retorizált szöveg reflektál a megszólalásra magára is: „Szólhatnék róluk”, ráadásul a múltbéli érzelmeiről sem hallgat a lírai én: „mint könnypatakról”, amit „ontottam”. A megszólalás témája adott: a szökőkutakról akar elmondani valamit, amit megtudott, ami ráadásul újdonság, hiszen így indít: „Nem tudtam ennyit”. Ugyanakkor a megszerzett információit, amit megosztani kíván az explicit program szerint, ahogy azt fentebb említettem, nem közvetlenül írja le, hanem a használt költői képeken keresztül láttatja meg. A szökőkút fontos elemeire, tulajdonságaira, létmódjára a – főleg hasonlóságra építő – költői képek világítanak rá. A címben jelölt tárgy csak részeiben, mozzanataiban jelenik meg (akár csak intencionálisan a dolgok). Ilyen képekben villan föl egy-egy tulajdonsága, mint: „képtelen üvegfa”, a lányok dalában „túlcsorduló” dallam, aztán a tükröződés a „tág szemű tavakban”. A szemlélő én legérdekesebb és egyben legmélyebb rokonsága talán még is a föltörő, majd visszazuhanó víz sugar dinamikájával van, amely a lírai én emlékezésének folyamatát képezi le. A legerőteljesebb azonosulás a dologgal tehát itt figyelhető meg: „Mi a szökőkutakkal összekapcsol, /föl kell idéznem emlékeimet, / s a leborulás súlyát érzem akkor, /amelyben viszontláttam a vizet”. A

föltörő emlék, amely a vízszaggal főlpriccelésével kerül párhuzamba, s egy ügyes (perspektíva) váltással, maga az emlék válik láthatóvá (olvashatóvá), a leborulás vakuemléke a hulló víz medencéhez való közelítését idézi elénk „leborulás (...) /amelyben viszontláltam a vizet”. Innen érthető meg a vers azon sora is, mely szerint: „a világok csak a zokogásban/ társak a térben”, hiszen az előbb tárgyalt komplex képben is erre láthatunk példát: egy szubjektum és egy objektum rokonsága, dinamikai szerkezetük azonossága tárul fel előttünk.

(Irodalomtörténeti érdekesség, hogy a vers hasonlóságot mutat Apollinaire *A sebzett galamb és a szökőkút* című kalligrammájának gondolati struktúrájával, ahol a feltörő emlékek szintén a szökőkút vízszagrainak képében jelennek meg. Ott szó szerint is, hiszen a szöveg tipográfiája maga is egy szökőkutat formáz, így az emlékező sorok maguk válnak a vízszagok képévé.)

Az utolsó versszak legfontosabb egybejátszatása a víztükörben megjelenő ég, meglehetősen egyszerű kép, ugyanakkor fontos, hiszen mutatja, hogy a tárgyak közvetítik a transzcendenst.

Ez a vers ugyan közelít a dologversek felé, megvan a leírt dologiSÁG, mert nem egy konkrét szökőkút, hanem általánosságban a szökőkutak jelennek meg benne. Ugyanakkor itt még egyértelműen a lírai én énelbeszélésének kelléke, itt jórészt az a projekció működik, amit én elvettem a tiszta Dinggedichtek kapcsán. De nézzük is, merre lép tovább az életmű.

ÚJ VERSEK

Fellelhető Rilke költészetében az objektív lírának az az altípusa is, amit mitologizáló versnek hívunk. Ebben az esetben az E/1-es közvetlen megszólalást egy konkrét, például a görög irodalomból vagy a Bibliából ismert alakhoz köthetjük. Előbbihez tartozik például a *Sappho Alkaioszhoz* című vers, utóbbihoz pedig *Az olajfák kertje*. A kategória leghíresebb példái a *Szonettek Orpheuszhoz* darabjai, de most nem ezeket, hanem *Az olajfák kertjét* nézzük meg közelebbről.

A vers egy olyan ismert alak (Jézus) leírása, akinek belső monológját is kihangsúlyozza a szöveg. Ugyanakkor az alanyváltás (E/3, E/1) az elidegenedés megjelenítésére szolgáló eszközként, illetve ellenkezőleg, az alak – Bibliai történettől eltérő – önreflexiójaként, magára-eszméléseként is olvasható, ami így érdekes profanizációs aktusként is érthető. A külső szemlélő, a történeti emlékezet az, aki/amely szerint Jézusnak megjelent egy angyal – innen érthető a szövegben megjelenő kóruszerű hang mondata: „*Mondják: angyal jött hozzá*

ezalatt.”¹¹⁶, szakrális történéseken esett át; a valóság, vagy pontosabban a történések megélése azonban profán. A hitehagyottság, a bizalomvesztés jelenik meg benne: „*Nem vagy én bennem. Jaj, te végtelen-nagy./ Sem másokban. És itt a kőben sem vagy./ Sehol se. És engem mindenki elhagy. // Itt állok minden ember jajával,/ mit enyhíteni vágytam kegyed által,/ ki nem vagy. Ó, lelkem ezer halált hal.*”, melyet egyetlen bibliai mondat („Éli, Éli, lamma szabaktani”, *Mt* 27,46) legitimál is. Ezzel a vers lírai énjét úgy ábrázolja a szöveg, hogy azzal könnyen azonosulhatunk. A szépsége, hogy ezzel a szubjektum és a transzcendens (a Másik, aki itt történetesen Jézus) összekapcsolhatóságát is felkínálja. Jézus emberi oldalát világítja meg.

Ehhez hasonló belelátó, mindentudónak tűnő lírai én és narratív versbeszéd jellemzi az *Új versek* kötet több darabját, amelyek már nem szerepversek, csupán egy-egy kiválasztott alakot mutatnak be a szövegek. Ilyen például az *Abiság, Dávid énekel Saul előtt és a Pietr címűek*.

Egy másik módozata ennek a verstípusnak, amikor a mitológiai alak helyett egy általános figura, egy kategória áll a szöveg középpontjában. Ezek is eltávolítanak az alanyiságtól, csak itt nem a mitológia határozza meg a karaktert és a történetet, hanem talán a sztereotípiák, előfeltevések. Ezt láthatjuk *A nők éneke a költőhöz* című szövegben.

De mielőtt a dologköltészetre térnénk, nézzünk még egy példát, ahol a szubjektivitástól való eltávolodás már jelen van, a filozófiai kérdésfeltevés szintén, de a szöveg tétje még nem „az a létösszefüggés, melyet a tárgy magába foglal”¹¹⁷, azaz „a költemény létfeltáró aktusa”¹¹⁸ még nem a tárgyat teszi hozzáférhetővé a szemléletben, hanem kissé szimbolikus módon valami emberi tapasztalatot ragad meg a dolog viszonyrendszerében.

A kapubolt

Ebben a versben kapubolt léthelyzetén keresztül az ember világban való helyét, illetve a szubjektum működését szövegezi meg Rilke. Vagyis a kapubolt leírásakor nem a „kapuboltság” fenomenológiájához kerülünk közelebb, hanem az emberi létezés filozófiai megközelítését olvashatjuk. Ilyen módon ezt a szöveget nem a Dinggedicht kategóriájába sorolnám, inkább egy ekphrasisra épülő allegorikus filozófiai költeményről van szó. Ugyanakkor több ponton is

¹¹⁶ eredetiben: „Später erzählte man, ein Engel kam”, Farkasfalvy Dénes fordítása
https://www.magyarulbabelben.net/works/de/Rilke%2C_Rainer_Maria-1875/Der_%C3%96baumgarten_/hu/40560- Az_olajf%C3%A1k_kertje, (2021. 07. 04.)

¹¹⁷ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i.m.*, 131.

¹¹⁸ *Uo.*

megmutatkozik benne az a fenomenológiai megismeréssel rokon látásmód, ami fontossá teszi ezt a költeményt a témánk szempontjából.

A *kapubolt* első darabja beszédes játékot folytat a szubjektum/objektum határvonal elbizonytalanítását illetően. A vers az elején valamiféle itt maradókra mutat rá: „*ők*”, ezért emberekre asszociálunk, akiknek maradását, illetve annak körülményeit egy hasonlat mutatja be: „*mintha elfutott/volna az ár*”. Azaz a szubjektumok helyzete ahhoz hasonlatos, mint mikor valamit, ami statikus eláraszt, majd kivet magából a víz. Ugyanakkor ez az ár „*pár attributumot/magával vitt*”. Az attribútum szó használata már felerősíti azt a gondolatot, hogy az „*ők*” névmás talán nem élőkre, hanem szobrokra vonatkozik. Egy biztos, ezek az itt maradók mostanra azonosíthatatlanokká váltak, hiszen jegyeik nélkül megkülönböztethetetlenek lehetnek. Egybemosódhatnak. Ez a felismerhetetlenség a részek elkülönülésének lehetetlenségét is jelenti egyúttal, – mint azt később majd látjuk –, tehát ez az ár egyéveti a létezőket.

Ugyanakkor a puszta elmosásnál bonyolultabb a versbéli helyzet, hiszen a víz tevékenysége nem csak arra terjedt ki, hogy elmosta a különbségeket, hanem „*roppant dagályban, őket létrehozta*”, azaz maga a víz alakította ki őket, tehát kvázi természeti konstruktumokról van szó. (Hogy egészében a víz hozta létre vagy csak ezt, a mostani formájukat alakította ki a víz, ezen a ponton még nem derül ki). Utóbbi olvasatot erősíti az attribútumok eltűnése, amelyekhez ráadásul tulajdonosaik nem ragaszkodtak igazán, így tudta az ár elragadni: „*szelíd kezükből, mely sosem tudott/zsugorgatni*”). Vagyis nem ragaszkodtak különbségeikhez, egyéniségükhöz, szubjektumukhoz, lehatárolt létükhöz.

Különösen érdemes arra figyelmet fordítani, hogyan játszik a szöveg a szubjektum/objektum közötti határok elbizonytalanításával, mennyire nem tudjuk a vers adott pontjain, hogy antropomorf tárgyról vagy tárgyiasított szubjektumokról van-e szó. A versnyelv szintjén egybeolvadnak. Erre a szubjektum/objektum oszcilláltatásra csak néhány példa az első részből: antropomorfizáló metonímia: „*szelíd kezükből*”, tárgyiasító metafora: „*pár attributumot*”, tárgyiasító hasonlat „*arc, mint óralap*”.

Hogy szobrokról van szó valójában (s metaforikus olvasatban tárgyiasult szubjektumokról), az késleltetve jelenik meg a szövegben: „*Ők itt maradtak, bazalt anyag/ formáiból süvegek, nimbuszok/ néha csak egy mosoly által kiválva*”, bár a víz alakító hatása korábban is hangsúlyos. Óhatatlanul kapcsolódik a szöveg témájához Noé, és az özönvíz története, mely itt inkább az attribútumok, a személyesség és csak eztán a bűn elmosásaként jelenik meg. A dagály

az egybemosódás/összemosódás oka is lehet, ebből csak ritkán lehet kiválni, például az öröm, a kapcsolódás szubjektivitásával: „*egy mosoly által kiválva*”. Az egybemosódás és kiválás egyszerre történik meg a látvány szintjén (el tudjuk képzelni a bazalt kapuboltot) és a lelki történések szintjén (metaforikus olvasat).

A versben személyiség nem mint egység jelenik meg, sokkal inkább fragmentáltságában van jelen, – ahogy a fenomenológiai tapasztalatban is – például a tördelt, részleteiben meglévő arc leírásában (mosoly, fül kagylói). Ráadásul a mosoly elválik az arctól, hiszen békés óráiban magára tudja öltetni azt, mint az óralap, azaz kifejez, mutat. Ugyanakkor az óra mutatói alaki hasonlóságot mutathatnak a mosoly ívével (pl.: 10.10), tehát ebben a képben az is benne van, hogy a nap bizonyos szakaszában törvényszerűen előáll ez az állapot. Ezzel az esemény különlegességét, személyességét is elveszi a szöveg.

A fül a befogadás szimbólumává lép elő a versben, a szubjektum nyitott részeként prezentálódik: „*Süvegek, nimbuszok(...)/ most a kapu ürében meghúzódnak,/ valamikor egy fül kagylói voltak/ és bennük minden sóhaj fennakadt.*”, a mosoly pedig a belső útja a külvilág felé, kiút, a megmutatás eszköze. A két arcrészlet itt több ellentétet is magába foglal: a mosoly a jó érzések, a belsőben zajló események megmutatkozását szolgálja, időhöz kötött? (óra). A fülhöz a bennük fennakadt sóhajjal a fájdalom (vágy?) befogadására hivatott, kívülről begyűjti és örökre megtartja a világban meglévő rosszat. A kapubolt tehát tanúként áll előttünk.

A 2. szonett a világ fragmentáltságára mutat rá. Arra, hogy a részek (időbeni) egymásutániségét tapasztaljuk csak, s a világegész csak az emlékezetünknek köszönhetően állhat elő (össze) az elménkben, azaz retenciók és apprezentációk keveredéseként. Az „*Ebben sok-sok távolság van jelen*” felütés a kapuboltra mutat rá, a részletekből előálló egészre. Végző soron pedig a körülöttünk lévő valóság látszatszerűségét tematizálja a vers: „*[A]hogya világ a díszletekben/ jelen van*”, de ezt a gondolatmenetét most nem követjük, mert témánk szempontjából nem olyan jelentős.

Az imént példaként vett, a fenomenológiai látásmóddal rokonítható költemény után térjünk át azokra a versekre, melyek a rilkei tárgyiasságot legtisztábban fogalmazzák meg, vagyis a Dinggedichtek kategóriájába sorolható darabokra.

A Dinggedichtek

A *fogoly* tulajdonképpen egy gondolatkísérlet. A megszólítottat, a befogadót vonja be egy képzelgésbe: „*Gondold el*”, s a jelenből kiindulva lefesti a fogolylét viszontagságait. Teszi ezt egyrészt ellentétezással: „*mi mostan élvezet, / lég a szájadnak s a szivednek szikra, /az csupa kő és csupa szikla, / melyen elalszik a szived, kezed*”, másrészt pedig úgy, hogy egészen egyértelmű, hogy az időben benne lét eleve nem jelent szabadságot.

A léhelyzet fölsorolt attribútumai a „*genny*”, a föl nem fakadó kelés, amely a „*jövendő*” helyett áll, egyfajta reménytelenséget, kiúttalanságot testesítenek meg. S nem csak a jövő ilyen keserű ebből az állapotból tekintve, hanem a múlt is: „*És ami volt, az mint egy bús bolond / őrzöngve a szád körül bolyong, / mely már nevetni sem tud*”. Arra, hogy ez az állapot nemcsak a bezárt embernek sajátja, hanem az életben akár mi is így érezhetjük magunkat, a zárás mutat rá a börtönőr kilétének felfedezésével (habár ez lehet az őrszerep metaforája is, éppen ezzel a kétértelműséggel mutatja meg a hasonlóságot a szöveg¹¹⁹): „*És ami Isten, az börtönöd őre, / ki egy lyukra rányomja éhesen / piszkos szemét*”. De a létezés valódi tragédiáját a zárómondat tárja fel. Hogy az ember nemcsak az életét nem tudja élni, hanem valójában annak vége fölött nem rendelkezik: „*S nem tudsz meghalni sem.*” A vers tehát a fogvatartottság szorongatottságát és kiúttalanságát szövegezi meg, illetve terjeszti ki a lét egyetemességére is egyúttal, azaz egy létállapot esszenciáját ragadja meg.

Dinggedicht *A párduc* című vers is, melynek elemzése az előző fejezetben található meg. Valamint *A gazella*, a *Római kút*, a *Körhinta*, a *Spanyol táncosnő*, a *Hetérasírok*, az *Archaikus Apolló-torzó*, a *Csoport* és a *Hölgy tükör előtt* is. Ezek részletes elemzésétől eltekintenek, de még kettőt nézzünk meg tüzetesebben, a verstípus működésmódjára koncentráltan.

A *Római kút* sok mozzanatában hasonlít *A párduchoz*, illetve a nemsokára tárgyalt *Archaikus Apolló-torzóhoz* is. Előbbihez kapcsolható a szembetűnően belehelyezkedő perspektíva, hiszen itt a lírai én szándéktulajdonít és belső érzeteket közvetít a számára nyilvánvalóan elérhetetlenből. Ahogy *A párduc*, a *Római kút* is az egyszerű tárgyleírástól indul: „*Két kútkagyló, az egyik magasabban, /egy régi, kerek márványlapon áll, / s a felsőből a víz lehajlik halkan / a vízhez*”. Csupa díszítés nélküli, a megjelenítést szolgáló szó, csupán a sűrítést lehetővé tevő metafora („*kútkagyló*”), némi hangulatot pontosító szinesztézia („*a víz lehajlik*

¹¹⁹ Jó példa ez arra a nyelvi jelenségre, amit korábban Rilke nyelvhasználata kapcsán említettünk. A dolgok egymásba játszatása nemcsak a hasonlító jellegű költői eszközökkel, hanem a nyelv ilyesfajta flexibilis használatával is megvalósul.

halkan”) után egy szándéktulajdonító megszemélyesítés: „*a vízhez, mely odalent várja már*”. Ez a költői kép sem csak színesíti a versbeszédet, hanem átélhetővé teszi, mentalizálja a tárgy léthelyzetét. Egyúttal közelebb is hozza a szubjektumhoz, azaz interiorizálja. Ez rendre megtörténik a tárgyakkal, hogy ti. a szubjektum életvilágában ilyen átlelkesült dolgokként prezentálódnak.

Az alsó vízgyűjtő tálca pozíciója egy szelíden passzív, bátorítóan biztonságos befogadóként jelenik meg itt: „*s a halkszavúnak úgy hallgat elébe*”. Az antropomorfizáció már az itt idézett részben is dominál, azonban egyre inkább emberszerűvé válik a kút alsó kávéja, például a következő képpel: „*mutatja sötétség és zöld megett / meghitten, mintegy tenyerére téve, / mint ismeretlen tárgyat, az eget*”. A lélektani azonosulás, a beleézés a víz folyásirányával azonosan halad a versben, a felső kútkagylóból az alatta lévőbe, mely mint egy kíváncsi ember, kezében tartja az eget a tenyerében lévő víztükrön. A transzcendens dologi megragadása történik itt meg, noha maga a szöveg is nyilvánvalóvá teszi, hogy az egész csak látszat, ugyanis a vers két lépésnyire van a valós történetstől, hiszen egyrészt a költői képekkel emberszerűen láttatja a kutat, s másrészt a detektálható látvány szinekdochés: a vízen tükröződő égszeletet (sőt, csupán annak képét) az egész égként azonosítja.

Fontos eszköz a megszemélyesítés, az „*elevenné nézés*” a *Körhinta* című Rilke-versben is. Bár az eleve élőlény-képzőre faragott körhintaelemek (lovak, piros oroszlán, fehér elefánt, szarvas) mozognak is, mozgásuk gépiességének érzékeltetése helyett csupa megelevenítő igével találkozunk a szövegben (futkároz, kocsit húz, fut, nyargal, vágatnak, kergeti, elszaladt). Ez a fogás a témához kapcsolódó gyermeki-vásári képzeletvilág sajátosságaival is magyarázható, ugyanakkor több dologversben megfigyelhető módszer is.

Markáns értelemképző elem a szöveg szerkezete is, hiszen a „*És időnként egy fehér elefánt*” sor ismétlődése expresszív módon jeleníti meg a körhinta forgó mozgását. Az ismétlődő sor abszurditása kicsit visszaránt minket a fantáziavilággal összemosódó szcénákból. Ugyanakkor az ismétlődést is jelzi, azt hogy ugyanannak a látványelemnek az újra történő szemrevételezése zajlik. Feltűnő, hogy ez a többszeri rátekintés mindig új részleteket tár fel a befogadó számára (például először az állatok, aztán a rajta ülő gyerekek), hiszen a gyors mozgásban lévő kusza tárgyi jeleneteket lehetetlen elsőre tüzetesen megvizsgálni. Erre a nehezített látásra utal a szöveg zárása is: „*ez az egész, hajszás, vak forogtatag*”. A vers pontosnak ható megragadása annak, hogyan adódhat egy körhinta egy szubjektum számára.

A Dinggedichtek tehát az intencionált tárgyat alkotják újra versben, mégpedig úgy, hogy azt minden esetleges vonatkozásától, asszociációitól megtisztítva állítják a szemlélődés középpontjába. Ezekben a költeményekben felfüggesztődik a megfigyelő alany és a szemlélt tárgy különállása, hiszen a lírai én kiüresítve, mintegy tartalmazó tudatként van jelen a szövegben, amely dologként interiorizálja a megfigyelt tárgyat. Az ilyen tekintet tehát nem exkluzívan személyes és a dolog létösszefüggéseit tárja fel, ebből következően pedig „pontosan meghúzza saját illetékességének határait, s elfogadja az ismeret töredékes jellegét”¹²⁰. Igaz tehát ezekre a versekre, hogy nem terjednek ki a teljes metafizikai horizontra, azaz nem próbálják egyetlen, összefüggő létvontakozási rendszerbe foglalni az intencionált tárgyból származó ismereteket. Valamint az is, hogy nem a látványra koncentrálnak elsődlegesen, így sokkal inkább fogalmi, intellektuális költemények, semmint vizuális, leíró jellegűek.

Kapcsolat int...

Nem a Dinggedichtekhez sorolható, ugyanakkor témáját tekintve mindenképpen megemlítendő *A Kapcsolat int* című vers. Meglátásom szerint ez Rilke egyik tézisverse, ami egy, a szerző pályája során mindegyre előkerülő, és így talán az egyik legmeghatározóbb kérdést tematizálja: a saját tapasztalat és a tárgyi világ viszonyát, más szóval azt, hogy mi az, ami a szubjektumtól független anyagi létezésből megtapasztalható, és ha ez a megismerés önmagában nem lehetséges, akkor a tapasztalásunkat mennyire befolyásolják személyes benyomásaink. Rilke dologi költészetének különböző szintjein ugyan, de ugyanazt az állítást fogalmazza meg. Ez nagyjából így foglalható össze: ha az emberben felüti a fejét egy érzés, ami saját maga számára sem teljesen megragadható, és ő ezzel a terhelt szubjektummal tekint a tárgyra, akkor azoknak valamilyen együttállása megvilágosít, fölragyogtat, visszatükröz, esetleg tisztán megláttat az emberrel valami olyat, ami akár lélektani, akár poétikus összefüggésben áll ezzel a bizonyos benne már eleve meglévő, ám ezidáig nem pontosan körvonalazott dologgal. Rilkenél ez a megismerés egyik fajtája. Ebben a megvilágításban kicsit olyan, mintha a tárgyak a platonai ideák világával állnának kapcsolatban, melyeknek mi csak a visszfényét, evilági mimézisét tapasztaljuk meg dologként a percepciónk által. A kulcsfogalom végül is a párbeszéd, ami a befogadó és a befogadott között jön létre. Ez a felállás, ahogyan az *Archaius Apolló-torzó* záró sora is („*mely rád ne nézne: változtasd meg élted*”) mintegy megelőlegezi a gadameri hermeneutika egyik alapgondolatát, azaz a mű és a befogadó közti dialógicitást, más néven hermeneutikus spirált (melyben a műalkotás épp annyira hat a befogadóra, mint a

¹²⁰ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i.m.*, 131.

befogadó a műre, és amelyben utóbbi a folytonos újraolvasás aktusával rendre újra is írja azt). Ez a megismerői folyamat tehát a Rilke versekben éppúgy jelen van, ahogy a fenomenológiai ismeretelméletben is. Olvassuk végig ezzel a szemmel a fent említett költeményt!

„Kapcsolat int szinte minden dologból.

»Emlékezz!« – folyton ez süvölt felénk.”

– szól a vers nyitánya, rögtön az imént említett párbeszédre utalva a tárgyi világ és a szubjektum között. Ismeretelméleti kérdés tehát a lírai éné: azt firtatja, megismerhető-e a világ és az én, illetve – és ez akár a derridai dekonstrukció fogalmait is játékba hozhatja – önmagunkat nem csak a dolgokban való visszatükröződésünkben ragadhatjuk-e meg, mintegy az elkülönböződés (differance) által.

„Egy idegenül elhagyott nap olykor

hozhat jövőbeni jótéteményt.”

– folytatja, mely sorokból ismét a selfhez képest viszonyított idegenség, az időbe és létezésbe vetett tárgyak magánya sejlik föl, a kanti „Ding an sich”, a tárgyak önmagában valósága. Ez a tapasztalat mint pozitív élmény mutatódik föl, a jövőbe és a megismerés lehetőségébe vetett lelkes bizakodásként.

„Ki tartja számon termésünk? Ki tudja

szívünk tűnt évektől eloldani?”

– szól a Rilke-vers, és a következő sorok paradox módon egyszerre fogalmazzák meg az anyagi létezés számokban kifejezhető, épp ezért banális mivoltát, és azt a felismerést, hogy a szubjektum mégis a számszerűsíthetően múlt időben és térben való létezésre van kárhozthatva.

„Tanultunk mást kezdettől fogva mi,

mint, hogy egymásban ismerünk magunkra?”

– szól a vers folytatása, ami újfent az én és a dolgok közti dialogikus viszonyt helyezi vizsgálódása középpontjába.

„Mint azt, hogy a közöny lassan felolvad?

Te ház, te lanka, te álmovilág,

*közel hozod, szemünk egyszerre lát,
hozzánk lépsz, s mi ölelünk, s átkarolnak.”*

Vajon mit hoz közel a ház, a lanka, az álmvilág, tehát ezek a tárgyak és fogalmak, mi az, amire ez a hiányos tagmondat utal, amit „*szemünk egyszerre lát*”? Hogy az élő és az élettelen, a szubjektum és az objektum, a külső és a belső között „*a közöny lassan felolvad*”, és megpillantjuk a tárgyakat önön valójukban, és bennük, ha elég figyelmesek vagyunk, mint egy tükörben, az ént. Ez a felismerés pedig arra csábít, hogy a szöveget párhuzamba állítsuk Francis Ponge tárgyfogalmával¹²¹, mely szerint, ha elég ideig nézzük a tárgyakat, megnyílik bennük a szakadék, amitől önmagunkban rettegtünk, ami elől hozzájuk menekültünk.

A következő versszak méltán vált líratörténeti klasszikussá, hiszen a lírai én dolgokban való feloldódásának folyamatát figyelhetjük meg benne (noha csak szemantikai és nem szintaktikai síkon). Szemléletes példa továbbá a test és térpoétika egymásbajátsztatására, mely már a késő modernséghez kapcsolja a szöveget. Jellemzi tehát Rilke költészetét egyfajta erős fenomenológiai érdeklődés, de míg például a *Labda* című Dinggedichtben valóban kiemelődik a lírai én, és csak mintegy a nyelvtani szerkezetekből következtethető ki, érthető oda, és a szöveg csak a labdáról mint jelenségről számol be, addig a *Kapcsolat int*ben a többes szám első személyű lírai én már a vers felütésében explicit módon megneveződik. Tehát a szöveg minden erőfeszítése, mely arra irányul, hogy a tiszta tapasztalat a műalkotáson keresztül a befogadó számára megragadhatóvá váljon – körülbelül ezt nevezi Rilke „tiszta szónak”, és többek között ez az, ami Rilke dologi líráját összekapcsolja Ezra Pound „imagizmus” és „vortex” fogalmával is – felszámolja önmagát, amennyiben kizárólag metadiszkurzív szinten képes reflektálni az írásra és a gondolkodás folyamatára, és ezáltal a tárgyakra is. Tehát ahelyett, hogy szimplán leírná, amit tapasztal, elmélkedik a tapasztalás folyamatáról, a szöveg gondolkodik önmagáról, ezáltal a dekonstrukció árnyékát vetítve a fenomenológiai értelemben vett ítéletmentes tapasztalásra.

*„Az egy tér minden létnek otthona:
benső világtér. Madár szárnyal ott*

¹²¹ PONGE, Francis, *Beszédkísérlet 2.*, ford.: SZABÓ Marcell, Versumonline, <http://versumonline.hu/vers/francis-ponge-beszedkiserlet-2/> (2020. 02. 15.)

*rajtunk át. Mivé nőni akarok,
kinézek csak, s már bennem nő a fa.”*

A kint és bent egy és ugyanaz a világtér. Ami bennem vágyként megfogalmazódik, az kint testet ölt, és visszahat az énrre, aki ismét bensőként tapasztalja a külvilág tárgyait. „*Semmi sincs kész, amíg rá nem néztem*” – írja már egészen korán Rilke, az *Áhítat* könyvében, melynek alapján akár a modern kvantumfizika tételeivel, nevezetesen a két rés kísérlettel is összeolvashatóvá válhat a vers.

*„Féltem magam, s a ház már bennem áll.
Óvom magam, s bennem az oltalom.
Ó, mily szerető lettem! Vállamon
a szép Teremtés képe sírdogál.”*

Mintha a záró sorban a lírai én egy szintre kerülne a nagybetűs, tehát szimbolizálódó Teremtéssel, vagy legalább is annak a képével. Igen bensőséges viszony alakul ki köztük, az egyik szó által teremtő a másik szó által – azaz a logosz segítségével – teremtő vállán sírdogál, a művészet mint vallás, a teremtés mint legvégső alkotói gesztus apoteózisaként.

Összefoglalás

A fentiekben tehát megkíséreltem bemutatni, hogyan és milyen szinteken jelenik meg Rilke költészetében a fenomenológiai gondolkodás, illetve a személytelenítő, illetve személytelenséget közvetítő beszédmód a szereplírától a gondolati költészetten át egészen a Dinggedichtek speciális kategóriájáig, illetve az utolsóként bemutatott tézisversként is értelmezhető *Kapcsolat int* című darabig. Ebben a részben nemcsak azt villantottam fel, hogy a fenomenológia irányzatához hogyan kapcsolódnak a Rilke-szövegek, illetve maga a tárgyias (dologi) költészet, hanem azt is, hogy milyen más ismeretelméleti és művészetfilozófiai elgondolásokkal, irodalomelméleti irányzatokkal rokonítható gondolatokat tartalmaz. Ennek mélyreható vizsgálata azonban nem képezheti dolgozatom tárgyát, mindez csak a magyar tárgyiasságot felvezető történeti kutatás része, illetve a felállításra kerülő tárgyiasságtipológia alapjaihoz szükséges tallózás.

HARMADIK FEJEZET

Tárgyiasság-tipológia

A dolgozatom második fejezetben bemutattam tehát, hogy Rilke tárgyiassága milyen változatokban jelenik meg az egyes, szövegcsoportokat reprezentáló versekben. Ezek után fontosnak tartom áttekinteni, hogy a magyar irodalmon belül, mely alkotókat szokás a tárgyiasság valamelyik fajtája kapcsán emlegetni, azaz megkísérlem összegyűjteni, milyen kategóriákkal mely alkotók tekinthetők számottevőnek a magyar tárgyiasság alakulástörténetének szempontjából. Néhány alkotót csak érintőlegesen említek, s lesznek olyanok is, akikkel fontos behatóbban foglalkozni. Ez elsősorban attól függ, mennyire markáns fogalom a tárgyiasság a saját költői önelbeszélésükben vagy a róluk kialakult diskurzusban.

Ebben a fejezetben fogom a tárgyiasság típusainak meghatározását és elkülönítését is elvégezni, valamint megkísérlem megválaszolni, hogy vajon a tárgyiasság tekinthető-e irányzatnak, s ha igen, hogyan illeszkedik ez más művészettörténeti vagy líratörténeti fogalmak közé.

A magyar tárgyiasság

A tárgyiasság gyökerei

A világirodalmi tárgyiasságot tehát konszenzusos módon két töről indulónak tekintjük: a T. S. Eliottól származó *objective correlative*¹²² és a Rilkéhez kapcsolódó *Dinggedicht* terminusok valamelyikével vagy azok keveredésével szokás megközelíteni, azonban egyiknek sem feleltethető meg pontosan. Bár tárgyiasságról szólva elsődlegesen Nemes Nagy Ágnes líráját szokás példaként állítani a magyar líra hagyománytörténetében, biztos, hogy ennél korábbról kell indítanunk a vizsgálódásunkat, mégpedig legalább Babits Mihály és Füst Milán „objektív” lírájának áttekintésével. Babits költészete már csak azért is fontos, mert maga Nemes Nagy olvassa így a költőelődöt.

A dolgozat későbbi fejezeteiben azt is összefoglalom, hogy Babits és Füst lírája miért kapcsolható a témánkhoz, ahogy a későbbi, bővebb elemzéseket is tartalmazó részben azt is bizonyítom, miért csak távolról rokoníthatók a (szűkebb értelemben vett) tárgyiassággal.

¹²² A fogalom történetét és annak meghatározását lásd: KISS Georgina, *Tárgyiasság és objektivitás = Műhelylapok. A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai konferencia előadásainak szerkesztett változata*, PTE Kerényi Károly Szakkollégium – Virágmandula Kft., Pécs, 2014, 81–94.; illetve jelen dolgozat első fejezetét.

Honnan is kell indulnunk, ha a magyar irodalmi diskurzusban használt tárgyiaságfogalom után kutatunk? „[A] tárgyias költészet létező irányzati kategóriája már a 20-as évek végén összeforrott az Erdélyi és Illyés nevével fémjelezhető költészetpoétikával, az objektív jelző viszont fontos szerepet játszott Füst Milán és Babits törekvéseiben, amelyeket a Nemes Nagy-líra távoli előzményeinek tarthatunk”¹²³, írja Schein Gábor Újhold-könyvében. Gintli Tiborral közösen írt irodalomtörténetében ezt olvashatjuk Illyésről: „[m]ítosszá változtatja a költői szerepet”¹²⁴; illetve: „kötetről kötetre erősödő sajátossága, hogy a szerepekre mint szerepekre reflektál”¹²⁵. Ha tehát a két kategória (objektív és tárgyias) valóban elkülönülne, különböző tulajdonságokkal bíró életműveket kellene magukba foglalniuk, ugyanakkor a mitologizáló törekvés valamint a szerepversek megjelenése mindhárom alkotóra jellemző. Így tehát Illyés költészetének ilyesfajta jellemzéséből is látszik, hogy nem illeszthetjük más kategóriába, mint Babits Mihály harmadik korszakának¹²⁶ tárgyiaságát, amely a nagy, mitologizáló szerepverseit foglalja magában – mint például a *Jónás könyve* és a *Jónás imája* –, illetve ez alapján Nemes Nagy Ágnes *Ekhnáton*-ciklusát is lehetetlen volna nem Illyés versei mellé sorolni. Sőt, az is tudható, hogy „[a] 20. század első harmadában számos európai irodalomban és az Amerikai Egyesült Államok irodalmában is megjelent a költői objektivizmus fogalma, de egységes tartalmat soha sehol nem hordozott, és a fogalmat költészetükre érvényesnek tekintő költőkből sem formálódott sehol olyan közösség, amelyet az avantgárd irodalom mozgalmaihoz hasonlíthatnánk, habár ismerünk példákat a közösségformálás kísérleteire”¹²⁷. Mindezeket túl sem a korabeli szóhasználatban – gondoljunk Kosztolányi Dezső, Babits Mihály vagy később Rába György, Nemes Nagy Ágnes¹²⁸ írásaira –, sem a jelenkori irodalomtudományos beszédben nem jelent önálló kategóriát az *objektív*, illetve *tárgyias* szó. Valójában nincs definiált elkülönítés a két fogalom között.

A meghatározások további anomáliáira és keveredésére nem térek ki újra, a magyar szakirodalomban gyakran használt fogalmakat a bevezetésben felsoroltam, illetve a későbbiekben még érinteni fogom. A következőkben bemutatom a saját, korábban publikált

¹²³ SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete* = S. G., *Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Budapest, Universitas, 1998, 58.

¹²⁴ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i.m.*, 544.

¹²⁵ *Uo.*, 545.

¹²⁶ Lásd: NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő: Vázlat Babits lírájáról* = N. N. Á., *Az élők mértana I.: Prózai írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 188–271.

¹²⁷ SCHEIN Gábor, *Füst Milán*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2017, 47.

kategorizálásomat, és ismertetem a legfontosabb fogalomtisztázó szakirodalmakat, amelyek a tárgyiasság meghatározására tesznek kísérletet, végezetül pedig ezeket fogalmilag szintetizálom. Ezt a struktúrát azért tartom fontosnak, mert pontosabban láthatóvá válik, hogy amit primer szövegek (versek) olvasásával és csoportosítással felépítettem, sok ponton érintkezik a korábbi kutatásokkal, ugyanakkor bizonyos tekintetben túl is mutat azokon. A két irányú kutatás (primer szövegek felőli és szakirodalomra építő) pedig meggyőzőbb és pontosabb kereteket biztosít a későbbi kategorizálásokat tekintve.

A primer tipológia

Az itt következő tipológiám egy primer szövegek alapján föllállított rendszer, amely csupán líramódozatokat különít el, s kialakításánál nem vettem figyelembe történeti dimenziót, azaz nem ír le hatástörténetet.

Munkahipotézisként tételezzük fel, hogy két szélső pont létezik a (XX. - XXI. század) költészetben, a *személyes* és a *személytelen* megszólalásmód. Előbbit az E/1-es közlés fesztelensége, a vallomásos, alanyi megszólalásmód, a saját életeseményekre, személyes, családi múltra való utalások, a referencialitás és egyfajta közvetlen megszólalásmód jellemzi; az utóbbi általában elbizonytalanításokkal él a lírai én pozícióját, illetve annak megszólalását illetően, például nem E/1-ben szólal meg, vagy meg sem jelenik a versben, esetleg a kifejezésmód is enigmatikussá válik.

Bár a magyar irodalmon belül is szokás az alkotók egymásra hatásának megfigyelésével származási sorokat is megállapítani, (esetünkben nagyjából ezt a sort: Babits Mihály, [Füst] – József Attila – Nemes Nagy Ágnes – Tandori Dezső) az mindig esetleges és sok szempontból félrevezető is lesz, mégsem hagyható teljesen figyelmen kívül az életművek találkozása. A tárgyiasság típusainak és magyarországi alakulásának vizsgálatakor nem árt azt is az értelmezői figyelmünk alá vonni, hogy mely szerző mely szövegekkel találkozott biztosan. Azaz szem előtt kell tartanunk a becsatlakozó világirodalmi hatásokat, különösen abban az esetben, ha a vizsgált magyar szerző írt egy külföldi (vagy magyar) pályatársáról, vagy fordítóként foglalkozott költészetével. Ezekre a szempontokra azonban a primer versek értelmezéséből felállított tipográfiám után fogok áttérni, már csak azért is, mert a két, későbbiekben értelmezett fogalomtisztázó szakirodalom, különösen Szabó Zoltán írása operál ezekkel, azaz többek között egy alakulástörténetet is felvázol irányzatok egymásra hatásával. Ez tehát a szintetizálás folyamán fog bekerülni a felosztásba.

Primer szövegek olvasatán alapuló tipográfia¹²⁹

A személytelenség típusai

A) a nyelvtani személytelenség

A szövegből kiszorítják a személyes reflexiót és a versnyelvben nem jelenik meg személy, se E/1, se más, csak a közvetlen közlés, például tárgy- vagy tájleírás tényszerű, esetenként költői képekkel díszített mondatokban. (Esetleg szólhat a lírai én T/1-ben, ezzel is saját személyétől eltávolodva.)

B) a képes (áttételes) beszéd

Ahogy arról a korábbi fejezetekben arról már volt szó, a személyesség felfüggesztését szolgálja az is, ha a szubjektum exkluzivitása megszűnik, mégpedig valamilyen áttolás (hasonlóság, párhuzam) segítségével, azaz nem elsősorban az alany nyelvtani elfedésével. Az alábbi kategóriába sorolt versek különbözőképpen ugyan, de ezt működtetik. Ennek legkorábbi formája lehet a naiv tárgyiasság és a népi virágnyelv.

B1) a fiktívszerepversek

A szerepversek csoportja egyrészt egyértelműsíti, hogy a versben szereplő lírai én nem egyenlő a szöveg szerzőjével. (Ez a 19. század végén és a 20. század elején nem is volt olyan egyértelmű, sőt, ma is akadnak olyanok, akik – akár módszertani meggyőződésből – ezt az elkülönítést nem teszik meg olvasatuk kialakításakor.) A szerepvers azonban, – a helyzetdalhoz igen hasonlóan – szövegszerűen utal a szerepbe való behelyezkedésre (akár címében, alcímében, vagy szövegtörzsében), s azon keresztül, áttételesen szólal meg. Így aztán a vallomásjellegű megnyilatkozások is áttételessé, közvetetté válnak, s ez nem sokban különbözik attól, mikor tárgyakon keresztül kerül kimondásra valamilyen belső tartalom. Fontos, hogy ebbe a kategóriába a fiktív (az aktuális szöveg által megkreált), vagy tipikus (mint például a megcsalt szerető) karaktereket használó szövegeket értem.

¹²⁹ A korábban közölthöz képest továbbgondolt, módosított változat. Az eredeti megjelenési helye: KISS Georgina, *Az újhaldas tárgyiasság hatása a kortárs irodalomra: Hatástörténeti vázlat és fogalmi tipológia = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”*: Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhaldasokról, szerk., BUDA Attila, PALKÓ Gábor, PATAKY Adrienn, PIM, Budapest, 2017, 360–371.

B2) a történetiszerepversek

Ebbe a kategóriába csupán azokat a szövegeket sorolom, amelyekben a lírai én már korábban létező, történettel rendelkező karaktereket szólaltatnak meg. Ilyen lehet ismert valós személy, vagy a Görög-római és zsidó-keresztény mítoszokból ismert szereplő. Nem értem ide a magánmitologizáló darabokat (amelyek maguk kreálnak új, eddig nem létező mitikus alakokat, mint például a Disznófejű Nagyúr). A meglévő karaktereket megszólaltató versek alanyai az attribútumaik alapján azonosíthatók (ebben az esetben erősebb a versek parabolikus jellege), más esetekben viszont deklarált módon, nevük felfedésével együtt szólaltatják meg a figurákat. Eddig a pontig ezek a versek bizonyos tekintetben képezhetnék a fiktív szerepversek specifikus alcsoportját. Annyiban azonban mégsem azonosak a fiktív szereplővel, hogy a(z általam ismert példákban) szerepfelvétel nincs jelen a szövegben, azaz kitalált monológként vagy a meglévő karakterek egyszerű továbbírásaként, továbbgondolásaként is olvashatjuk őket. Egyes szövegekben persze erősebb a példázatos jelleg, jobban kilátszik mögüle a személyes közlés. A szerepjátszás ilyen használata tulajdonképpen a sűrítés eszköze is, hiszen az alakok ismert történettel és előélettel rendelkeznek, a világban elfoglalt helyük már nagy mértékben keretezett, így aztán ezen konstellációk újramondása nélkül, az előtörténetre építve lehet a költeményt (illetve annak olvasatát) konstruálni. S mindezeket túl fontos jellemzője, hogy a megidézett múlt a jelennel dialógusba lép ezekben a versekben.

B3) a szubjektumváltó versek

Szintén az alanyi olvasásmód ellenében hat az az eljárás, ami a szöveg által megalkotott lírai én stabilitását, azonosíthatóságát, sőt egyfelé gravitálását kezdi ki. Nem tud alanyinak hatni egy olyan szöveg, amelyet nem egy egészé összeálló lírai én gravitációs középpontja fog egybe. Itt a lírai én konkrétságának elbizonytalanításától a deklarált szubjektumváltásig terjedő skálán mozoghat a vers.

C) Gondolati költészettől az intellektuális líráig, (objektum-szubjektum-versek)

A személytelen verstípus egy másik csoportja – a fenti két fő változat mellett – a filozófiai tudáselemeket, gondolatokat közlő versek. Ezeket a vallomásos líra alanyiságától elsősorban tartalmuk választja el. Igen régre nyúlik vissza irodalomtörténeti jelenlétük. Ide értjük Horatius antik bölcsességeket piktúra-szentencia formában megfogalmazott verseit is. Az alkategóriákban ugyanakkor egy szűkebb gondolatkör érvényesül: a 20. századtól kezdve ugyanis a filozófiai érdeklődés jórészt a szubjektum-objektum viszonyának földerítésére koncentrálódott, mindenesetre ezt a szűkítést meg kell tennünk dolgozatunk tárgyának

vizsgálatakor. Azaz ebben az értelemben a *tárgyas* vagy *objektív* líra (tehát a C alkategóriái), szövegeinek általános jellemzője egy olyan attitűd, vagy szemléletmód, melyben a vers szubjektuma a külvilág és annak filozófiai értelemben vett tárgyai felé fordul, vagyis a szubjektum-tárgy, vagy szubjektum-természet klasszikus szétválasztásának példajaként, mégpedig elválasztottságuk (és később ezen elválasztottság feloldódásának, felszámolódásának) tudatában.¹³⁰ E kategóriában változatos, mégis mindig meghatározó szerep jut a tárgyakkal, objektumokkal.

C1) rávetítés

A legegyszerűbb változat ezen a kategórián belül Eliot – kontextusából kiragadott és újraértett¹³¹ – *objective correlative* fogalmán alapul. Az angolszász irodalomtudomány *pathetic fallacy*¹³² néven is utal rá. Ebben a verstípusban (C1) a lírai én a világ tárgyi együttállásának leírásán keresztül¹³³ a belső lelki tájat teszi láthatóvá (ezt tekinthetjük rávetítésnek). Azaz itt a tárgy a szubjektum számára külső, transzcendens hordozó, aminek leírása által felmutathatóvá válik valami belső, immanens tartalom. Fontos, hogy ez a tartalom egy bent meglévő, a tárgytól függetlenül fennálló, csak éppen azzal valamilyen párhuzamba állítható érzelem, vagy gondolat, ami tulajdonképpen a szöveg témáját adja. Nem kell azonban, hogy a gondolatot vagy érzelmet a szerzőnek tulajdonítsuk. Nem foglalkozunk az alkotáslélektani hátterével. (Hogy ettől elkülönöztessék, azért nem nevezem kivetítések.) Ezekben a költeményekben egyértelmű a lírai én pozíciója, az objektum és szubjektum egymással ellentétes és egymástól különálló kategória a versekben. Gyakran tematizálják a szubjektum és objektum elválasztottságát, különállását, a szubjektum objektív megismerésre való képtelenségét is. Babits Mihálytól *A lírikus epilógját* hozhatnánk szemléltetésképp, amely szöveg témája révén is kötődik ehhez a csoporthoz. Itt tehát azt látjuk, hogy a világ és az én közötti viszony belülről kifelé hat, az én egységes és problémátlan, a világ a szubjektumra nem hat torzítóan, azaz a személytelenség felszíne mögött rejtett

¹³⁰ Hegel már a dialektikájával egy abszolút egymást feltételező szubjektumot és tárgyat képzel el, és ugye Husserl meg már effektíve a folytonos tárgynál levésről beszél, tehát hogy minden tudat valaminek (egy tárgynak) a tudata.

¹³¹ Erről lásd: jelen dolgozat, első fejezet Eliottal foglalkozó részét (6–9.)

¹³² a legkézenfekvőbb a legalapvetőbb fogalomhasználatot leíró helyről hivatkozni: *Enciclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/pathetic-fallacy>, (2021. 07. 05.)

¹³³ „Az objektív líra képei, tárgyai – mondom – nem díszítők vagy szemléltetők, hanem a másképp elmondhatatlan közlés eszközei. Olyan lelki tények jelei, amelyek más módszerrel ábrázolhatatlanok. Minden tárgy valami más helyett van itt, egy belső jelenség jelcsoportjaként, mert még leginkább ez – a tárgyi megfelelő – képes hordozni, szuggerálni a más módon kifejezhetetlent.” (NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = N. N. A., *Az élők mértana I.*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 105.)

szubjektumfókusz figyelhető meg. Tehát a rávetítésben mintha a másról beszéléssel bújna el a lírai én.

C2) a szubjektum-objektum határt elbizonytalanító versek, „ismeretelméleti líra”

A 20. század első évtizedét követően a magyar líra gondolatkörében is megjelenik az objektum-szubjektum lehatároltságot, a kettő közti átjárhatatlanság tematizálását fölfüggesztő újabb problémakör. Ez pedig az objektum-szubjektum különkezelésének lehetetlensége, önmagukban való megismerhetetlensége¹³⁴. Azaz, hogy nem is az az érdekes, hogy az egyikből a másikba át lehet-e törni, hanem inkább az, hogy egyiket sem tudjuk a másiktól valójában elválasztani. Nem független ez az elgondolás Freud lélektani megállapításaitól, aminek következtében a szubjektum (az én) maga is kiismerhetetlenként tűnik föl maga előtt¹³⁵. Sőt, biztosan szerepet játszik ebben a felfedezésben a Wittgenstein által fölmutatott nyelvprobléma is.¹³⁶ Ráadásul ezekkel egyidőben fogalmazza meg a filozófia is, a szubjektum végtelen magánya mellett annak világtól való függetleníthetlenségét is a kibontakozó fenomenológiai irányzatban.¹³⁷ Az ebbe a gyűjtőkategóriába foglalt irodalmi alkotások közös jegye, hogy az én és a tárgyak viszonyának tematizálása is egyfajta ismeretelméleti fókusszal történik. Az ilyen beállítódású szövegeket szokták – lásd erről lentebb Szabó Zoltán meghatározását – filozófiai, vagy sokkal *intellektuális* költeményeknek nevezni.

C2a) megelevenítő versek

A 20. század legelejét követően például Nemes Nagy Ágnes költeményeiben is látjuk, ahogyan az objektum-szubjektum elkülönülése lazulni látszik, a tárgy és az én egymásra hatásai elbizonytalanodnak, hiszen azok egymásra vetülnek, egymásba vonódnak. Pontosabban, ebben a kategóriában a szubjektum érzelmi/érzéki tapasztalata ráíródik a tárgyakra. Ennek könnyen tetten érhető poétikai eszköze a megszemélyesítés és az

¹³⁴ A hegeli dialektika még lehatárolva (ugyanakkor egymást feltételező módon) írja le a dolgok és a szubjektum viszonyát, de Husserl már arról beszél, hogy nincs tiszta tudat, azaz a szubjektumban mindig valamilyen módon bennefoglaltatik a dolog (minden tudat tárgytudat). Heidegger pedig a létező létének feltárulását kutatja. Husserl és Heidegger filozófiájának kritikai összegzésében Merleau-Ponty az, aki a hegelnél még meglevő különválasztottságot végleg felszámolja. Szerinte ugyanis világ dolgait nem kívülről érzük el, hanem eleve mindig is köztük és velük együtt létezőnk, azaz nem egy utólag bocsáztatunk be közéjük. A dolgok tehát csak ezért adottak számunkra valahogyan. A XX. század első felében azonban csak az első három filozófus elképzelései lehettek hatással a kor művészeire, Merleau-Ponty munkássága csak a század második felében bontakozott ki.

¹³⁵ Freud *Álomfejtés* című könyve 1900-ban jelent meg. (FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, ford.: HOLLÓS István, Helikon Kiadó, Budapest, 1985.)

¹³⁶ például a referencialitás kérdésköre: WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford.: MÁRKUS György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.

¹³⁷ Edmund Husserl *Logikai vizsgálódások* című könyve 1901-ben jelent meg.

antropomorfizálás. Azaz itt nem olyan, mintha egy gondolatnak keresnének hasonló tárgyat, amely által elmondható, hanem mintha a kint szubjektumra gyakorolt hatásai a kint leírásába vegyülnének bele. A nemes nagy-i tekintetben egyszerre emberalakúvá válnak, szinte lelkesülnek a tárgyak. Az ember hiánya ilyen módon íródik bele az emberi megfigyelés nyomán a tájba.

C2b) észleletpoétika

Hasonlóan a kint bent tulajdonképpeni preparálhatatlanságát rögzítik az *észleletpoétika* (C2b) költeményei is. A testi tapasztalatok, szenzációk is megjelennek ezekben a versekben. Fölsejlik bennük az énhatar, a test megismerése, vagy a külvilággal kapcsolatos érzetei, vagyis egy, a tárgyakkal hasonló létmódot (is) magáénak tudható dolog kerül megfigyelésre, de főleg az észlelet maga. A test a szubjektum részét képezi ugyan, de egyúttal az a tárgyi létező (hordozó) is, amellyel (fizikailag is) benne van a világban. A test tehát valahogy mégiscsak az énentúliséghez legközelebb levő részünk. A szubjektum tárgyi oldala¹³⁸.

C2c) fenomenológiai tárgyiasság

Ezekben a versekben megtörténik a fenomenológiai áthangolódás. Legmarkánsabb jele ennek a háttérbe húzódott versalany szemlélődésének fókuszba kerülése. Az ilyen módon megképződő látás/láttatás ellép a szubjektivitástól, és nem is a *létező* dolgok individualitását engedi felszínre kerülni. Ennek következtében teljesen más lesz a tárgyak szerepe a versben, hiszen a husserli fenomenológia eidetikus redukcióját végrehajtva a konkrét, individuális tárgy tudatától a fizikai tapasztalaton túli [transzempirikus] síkra lépünk át, ahol a tiszta esszenciák találhatóak. Ezáltal pedig a dolog eidoszának, azaz lényegfogalmának intuíciójához juthatunk el. Ahhoz tehát, hogy milyen is a dolog a maga állandó és lényegi struktúráját tekintve, a vele kapcsolatos esetlegességeket kizárva.

¹³⁸ A tárgyiasság ezen irányába jelen dolgozatban nem fogok mélyebben belemenni, csupán jelzem, hogy mindezek fényében is tárgyalható volna ez a manapság nagy figyelemnek örvendő terület. Kibontásához Merleau-Ponty két fontos írásának alapvetéseiből indulnék ki, *Az észlelés fenomenológiájából*, illetve a *Látható és láthatatlanból*.

C2c1) Pozitív interszubsztivítás, Dinggedicht

Azaz a *tárgyvers*, melyben objektum és szubsztivum dialogicitása áll fenn,¹³⁹ a lírai én beszéd- és megfigyelőpozíciója már nem különül ki teljesen a világból, megismerő ambíciója ugyanis nemcsak a dolgok felszínét érinti, hanem inkább önmagából láttatja azt, ami önmagát megmutatja. A dolgok eidoszának megmutatkozását lehetővé tenni, ez tűnik e szövegek tétjének. Az objektum és szubsztivum tehát állandó dialogicitásban, oszcillációban van jelen e versek terében. Ezeknek a szövegeknek középpontjában mindig egy-egy (filozófiai értelemben vett) dolog áll, s tematikusan nem is tágul a dolgon kívülre az alkotás. Ugyanakkor, ahogyan azt hangsúlyoztam, a szöveg nem a dolog részletező leírására irányul, s pláne nem a leírása parabolikusságára. Van ezekben a versekben egyfajta pozitív interszubsztivítás, azaz abban való meggyőződés, hogy a megfelelő szavak képesek a műalkotáson keresztül a befogadóban megjeleníteni a dolog eidoszát. (Nem kérdőjelezi meg sem az interszubsztivitást, sem pedig a nyelv közvetítő erejének és pontosságának elégségességét.)

C2c2) Örintencionáló versek, gondolati költemény

Meglehetősen speciális az *örintencionáló versek* (C2c2) kategóriája. Itt a lírai én nem a külvilág valamely elemét teszi meg intenciója tárgyának, hanem a gondolati költemény középpontjában saját énje, illetve saját megismerő mechanizmusai állnak. Mintha az észleletpoétika testvérkategóriája lenne abból a szempontból, hogy ott a megfigyelés a saját testre (a saját én dologi oldalára) irányul, itt pedig a saját tudatra (az én nem-dologi részére). Ezek a versek azért tartoznak a fenomenológiai tárgyiasság csoportjába, mert annak célja, hogy azt is megfigyelje, miként is zajlanak le a tudatatusok, illetve hogy milyen tulajdonképpen a tudat szerkezete.

¹³⁹ „...a tárgyiasság költő és a tárgy viszonya sosem lesz a megfigyelő és megfigyelt, szubsztivum és objektum egyirányú viszonya. A szubsztivum és a tárgy között sajátos kölcsönhatás, kölcsönös érintettség alakul ki, ami a tárgyiasság költészeti dialogikus attitűdváltásának pszichikus alapja.” (HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás: Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Szent István Társulat, Budapest, 2012, 19.)

C2c3) camera eye, újszenzibilitás

Gyakran táj- vagy tárgyleíró jellegű verseket magába foglaló kategória. Tárgyközpontú¹⁴⁰, azaz a tiszta, nem értelmező megragadás szervezi a szöveget, a vers szubjektuma csupán elfogulatlan tekintésként jelenik meg. A divídium, a csupán nyelvileg konstruálódó én érzékelésének perspektíváján keresztül láttatják a világot. Ezt a típust a szakirodalom „camera eye”-nak is, s ez az a költői irány, amelyet *újszenzibilitásként* is szokás emlegetni.¹⁴¹ A személyesség kivonása a versből tehát nem csupán nyelvtani szinten történik meg, hanem a megfigyelő szubjektum a nyelvi lehetőségekhez mérten előítéletmentesen közvetít¹⁴².

C2c4) negatív interszubjektivitás

Az ilyen versek már túl vannak az interszubjektivitás lehetőségeinek megkérdőjelezésén, és a nyelv közvetítő erejének és pontosságának bizonytalanságán. Így nem ezt reflektálják, vagy nem ez ellenében próbálnak hatni, hanem ráhagyatkoznak, sőt építenek a befogadói fantáziára. A képmegírás például ide tartozik. Ide sorolható az is, amikor a nyelv és világ kapcsolatát aknázza ki a szöveg, a(z antropológiai) szubjektum szempontjából. Hiszen a nyelv mindenre ráíródik, mindent befolyásol, mindent elkülönít.

Ez, a főként Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot és Ezra Pound; Babits Mihály, Füst Milán és Nemes Nagy Ágnes verseinek olvasásából leszűrt tipológia megmutatja, hogy a tárgyiasságnak több típusa van, különös tekintettel pedig azt, hogy a fenomenológiai tárgyiasság és a Dinggedicht kategória hogyan viszonyul egymáshoz. Ugyanakkor ez az alkategóriákban való gondolkodás csak egyvonalú, így nem tudja szemléltetni például azt, hogy a kategóriák milyen átfedésekben, milyen keveredésekben vannak bizonyos jellemzőik alapján. Ezért is van szükség Cs. Gyimesi Éva és Szabó Zoltán meglátásaira is, hogy a korábban már közölt, és jelen tanulmányban átdolgozott tipológiát tovább pontosíthassam, s dolgozatom hátrélevő részében már arra az árnyaltabb struktúrára építhessek.

¹⁴⁰ Itt effektíve fizikai kiterjedéssel rendelkező használati vagy tereptárgyakról, geográfiai képződményekről, tájakról, növényekről, természeti vagy épített környezetről van szó. Tehát nem a filozófiai értelemben vett tárgyról.

¹⁴¹ például itt: KULCSÁR SZABÓ Zoltán, *Oravec Imre*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1996, 31–32.

¹⁴² A nyelv azonban kollektív és szubjektív tapasztalatokat hordoz, illetve eleve kódolva van benne a beszélő pozíciója a személyragok által, stb.

A következőkben feldolgozott szakirodalmak, különösen pedig Cs. Gyimesi Éva és Szabó Zoltán tanulmánya nagyobb látókörű kutatás abban a tekintetben, hogy szélesebb időbeli horizonttal és irányzatok egymásra hatását figyelő fókusszal dolgozik, míg a saját kategóriáim egyes (tárgyiasnak vagy objektívnek tartott) versek szoros olvasatára alapultak. Ezért is érdemes tehát e megközelítéseket végső soron szintetizálni.

Korábbi fogalomtisztázó dolgozatok

A következőkben összefoglalom Szabó Zoltán és Cs. Gyimesi Éva kutatásának eredményeit, illetve ezekhez hozzákapcsolom néhány általam a témában feldolgozott szakirodalom megállapítását is. Itt már nem céлом a fogalmi keveredés hangsúlyozása, sokkal inkább azt próbálom megláttatni, hogy a sok eltérő megnevezési kísérlet mögött milyen hasonló értelmezési tendenciák lelhetők fel, illetve fontosnak tartom valamilyen mértékben felidézni, milyen módon tudott eddig ezekről a lírai jelenségekről beszélni az irodalomelmélet. Efelől pedig igazoltnak látom témám relevanciáját, hiszen ki kellene alakítani egy egységesebb nyelvet a jelenlevő lírai tendenciák leírására, hogy azok egymással összevethetők, összekapcsolhatók legyenek, s ne csak a mozgó fogalmak véletlenszerű alkalmazása sodorjon egyes életműveket egy platformra. Lényegében ez dolgozatom legnagyobb vállalása.

Mind Cs. Gyimesi Éva, mind pedig Szabó Zoltán szűkebb horizonton vizsgálódik a tipológiámhoz képest, hiszen mindkettő a tárgyias-intellektuális vagy elvont-tárgyias stílussal foglalkozik írásában, arra pedig egymástól függetlenül mindketten rámutatnak, hogy a fogalomhasználat a tárgyalt irányzatban problematikus, így aztán az elnevezések esetlegességeinek bemutatásánál kitérnek jóformán mindarra, amire magam is igyekeztem rámutatni az előző fejezetekben, a tárgyiaság áttekintésekor.

Cs. Gyimesi a fogalomzavar kifejtését azzal indokolja, hogy az úgynevezett tárgyias-intellektuális líra a XX. század legjelentősebb lírai stílusa az avantgarde mellett. Ugyanakkor leszögezi, hogy ahhoz, hogy eljussunk ennek a kategóriának a pontos megértéséhez, először is a tárgyiaság (amihez képest van még ezek szerint intellektuális is) fogalmát kellene tudni körülhatárolni.

Tárgyiasság mint nem alanyi költészet

A tárgyiasság meghatározásához, ahogy a tipológiám felállításánál magam is, Cs. Gyimesi is legtávolabbról indulva, vagyis a vallomásos líra ellenpontjaként, a lírai szubjektum szemérmesebb megnyilvánulásaként tekint a tárgyiasságra általánosságban. Ahogyan az Értelmező Kéziszótárban például ma is ezt találjuk: „a külvilág tárgyaival, jelenségeivel, nem pedig a költő egyéni érzelmeivel, gondolataival foglalkozó”¹⁴³ költészet. Legtágabb értelemben tehát ez a típusú líra látásmódjában az „alanyi” ellentéte, amely a realitás és a tények irányába mozdul el, ezért is szokták rokon értelmű szóként használni erre a líratípusra az objektív líra megnevezést is.

Cs. Gyimesi Bata Imrére hivatkozva azt is megállapítja, hogy a két kategóriát, az alanyit és a tárgyiast tulajdonképpen úgy különíthetjük el, hogy míg az előbbi a belső világ felé fordul, az álmok és a víziók mechanizmusai felé, addig a tárgyi líra kifelé tekint a világba, a hétköznapi tárgyak felé, ugyanakkor a mindennapiból parabolyszerűen egyetemeset tár fel. (Ez láthatóan más fölfogása az elkülönítésnek, mint amit magam határoztam meg. Ingoványosabbnak is érzem, mert míg én poétikai jegyekben igyekeztem megragadni a különbséget¹⁴⁴, itt mintha művészi szándéktulajdonítás mentén válna el a kettő.) Megállapítja tehát, hogy a tárgyiasság „nem esztétikai, hanem lélektani fogantatású alap kategória: az introvertált és extrovertált személyiség struktúrájának a költőiségre vetíthető hasonmásából alkotott ellentétpár tagja.”¹⁴⁵ (Ez a megjegyzése azért is lehet érdekes, mert szokás Petőfi Sándort és Arany Jánost, Ady Endrét és Babits Mihályt éppen ezen lélektani különbségből kiindulva megkülönböztetni. Az extrovertált Petőfi és Ady poeta natus, akik életükből és érzelmeik megfogalmazásából formálnak lírát, míg Arany és Babits introvertált módon, poeta doctusként, áttételesen, bújtatottan fejezik ki érzéseiket, ha nem csak elvont gondolatokat, filozófiát vetnek papírra.)¹⁴⁶ Esetükben is használja a szakirodalom az objektív lírikus, sőt a tárgyi vagy tárgyilagos kifejezést.

Ezekből, és a dolgozat korábbi részeiben idézett meghatározásokból is látható, amire a tárgyiasság titulált szerzők alkotásainak sorát olvasva könnyen eljuthatunk: a fogalom alatt

¹⁴³<https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/t-4D5B8/targyias-4E056/> (2021. 11. 12.)

¹⁴⁴ lásd a jelen dolgozat 57.o. : személyes vs. személytelen

¹⁴⁵ Cs. GYIMESI Éva, *Fogalmak útvesztői a mai magyar lírában I.*, Utunk, 1976, 31. évf., 12. sz. 6.

¹⁴⁶ BABITS Mihály, *Petőfi és Arany (1910)* = B. M., *Irodalmi problémák*, Nyugat folyóirat Kiadója, Budapest, 1917, 155–178.

egymással (több szempontból) ellentétes poétikájú műveket találunk egy csoportba utalva. Az Arany kapcsán említett objektív lírai hang elkülönítését, tárgyiasságról való leválasztását már Cs. Gyimesi Éva is elkerülhetetlennek látja: „Nyilvánvaló, hogy ez a fogalom, amely a valóság, a külvilág poézisének érzékeltetésére való tudatos törekvést jelöli, nem azonos azzal – a költői személyiséget tárgyak és tények mögé rejtő – szemérmes hajlamú lírával, amelyet általában tárgyas típusúnak szoktak nevezni.”¹⁴⁷

Meglátásom szerint Bányai János is érzékeli a tárgyas fogalom ilyesfajta pontatlanságát, mikor Nemes Nagy Ágnes költészetéről írt szövegében¹⁴⁸ arra kényszerül, hogy lehatárolja saját szóhasználatát a fogalom megszokott értelmezésétől, ahogy Cs. Gyimesi Éva idézi: „A tárgyverset közvetett, burkolt önkifejezésnek tartja a poétika. Valamely jelenség, esemény, kép, akár valóságos, akár fiktív történet, anyagot, lehetőséget szolgáltat a költői szenzibilitás megnyilatkozásának... Az új típusú leíró versnek, a tárgyversnek a lényege nem a rejtőzködés, a szemérmesség, a játékosság, hanem az eltárgyasodás kifejezése.”¹⁴⁹ Cs. Gyimesi szerint Bányai láthatóan az elszemélytelenedett, dehumanizált lírára utal, amiben a világ elemeit a versben a költői tudattól, a költői individuumból teljesen független, autonóm egzisztenciához segíti. Azaz, s ezt már én teszem hozzá, a költői közlés tárgyak megnevezésével, leírásával történik meg a szövegekben, s ezzel a megszólalás közvetlensége közvetettségbe fordul. Ez az eltávolító beszédmód hordoz valamiféle személytelenséget. Hugo Friedricht is citálja, ő ugyanerről azt mondja: „Valójában nem deformálja a tárgyakat, de annyira rideggé teszi, vagy természetes ridegségüket oly különös élettal telíti, hogy kísérteties irrealitást szül. Ám az embert kirekeszti.”

A fentieket összegezve tehát megállapíthatjuk, hogy a tárgyak szerepeltetése a költői szövegekben legalább kétféle hatásmechanizmust működtet. Az egyik esetben – s ilyen például Cs. Gyimesi szerint az Illyés-féle líra – „a tárgyak költészetének érzékeltetésével, ember és tárgy meghitt kapcsolatának újratemtésével képzelet visszafordíthatónak az eltárgyasodás folyamatát”¹⁵⁰. Amit tehát az eddig bemutatott gondolatok alapján elmondhatok, hogy a verseknek ez a csoportja a tárgyak költészetét, a kézzelfogható dolgok ábrázolását jelenti, ami ugyanakkor az emberrel összefüggésben válik jelentéssé. Azaz a tárgyak nem önmagukban, önmagukért állnak a szövegben, hanem fogalmak helyettesítőjeként. Ezt képviseli Illyés is A

¹⁴⁷ Cs. GYIMESI, 145. jegyzetben *i. m.*

¹⁴⁸ BÁNYAI János, *A költészet helyzetei II.: A forma mint gesztus*, HÍD, 1968. január, XXXII. évf., 25.

¹⁴⁹ Cs. GYIMESI, 145. jegyzetben *i. m.*

¹⁵⁰ Cs. GYIMESI, 145. jegyzetben *i. m.*

tárgyilagosság lírája című írásában, melyben Erdélyi Józsefről és köréről szólva megállapítja: „Szemléletük tárgyiás, azaz pontosabban szólva, hasonlataikat nem az elvont, hanem a természet-világból veszik.”¹⁵¹ Sőt, ezt továbbgondolva, mivel Illyés szerint nincs művészi teremtés, csak felfedezés, a költészet nem más, mint a költő és a tárgy közötti dialógus és az alkotó csak magáról tudna beszélni enélkül. A tárgyiasság tehát – ebben a felfogásban – pozitív, életközeli. Kenyeres Zoltán meghatározásában viszont egyenesen megfordul a korábbi elképzelés, s a dialógus folyamán ez a líratípus „a tárgyakból újra életre hívja alkotóit”¹⁵².

Elgondolkodtató, hogy a versek másik halmaza viszont ezzel ellentétes módon működik, „az eltárgyiásodás szenttelen, objektív kifejezésével riaszt rá a humánus elvesztésének tragédiájára.”¹⁵³ Értelmezésben tehát az ilyen költemények sokkal inkább a tárgyak megjelenítését, a tárgyi világ megragadását, az embernélküliség láttatását célozzák meg, vagyis a tárgyakat önmagukban, önmagukért ábrázolják, nem pedig valami (így) kifejezhető emberi (pl. érzelem) helyett állnak.

Árnyalja a képet, hogy Bányai János Illyés vélekedésével oppozícióba állítható meghatározását is hivatkozva írásában Cs. Gyimesi, miszerint a tárgyiás vers nem csupán leírás, hanem újraalkotás mégpedig úgy, hogy „a tárgy leírása nem a tárgy megnevezése, a költő a leírással valami egészen mást nevez meg; és eltűnik a határ a felelevenített kép, tárgy, dolog és a kifejezendő érzés, hangulat, gondolat, egyszóval szubjektivitás között”. Azaz dinamizálja az objektum és szubjektum viszonyát. Ugyanakkor ezt a definíciót semmitmondónak is bélyegzi, hiszen: „szem elől téveszti a kifejezési módot meghatározó, irányító törekvést”.¹⁵⁴ Magam úgy látom, hogy Bányai az eddigiekben elkülönített két kategóriát próbálja egységesnek láttatni. A szubjektumhangsúlyos, tárgyakon keresztül személyest megfogalmazó első kategória és az objektumhangsúlyos, tárgyleíró második csoport éles elkülönítése helyett mintha arra hívná fel a figyelmet, hogy a tárgyakat versbe foglaló szövegek dinamizálják, kibillentik vagy egybemoszák az éles objektum-szubjektum szembenállást.

Irodalomelméleti szempontból ugyanakkor finoman szólva problematikus az ilyen különböző irányultságú szövegek egy fogalom alá sorolása. Cs. Gyimesi Éva írásának egyik konklúziója

¹⁵¹ ILLYÉS Gyula, *Iránytűvel* = I. Gy., *A tárgyilagosság lírája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1975., https://reader.dia.hu/document/Illyes_Gyula-Iranytuevel-589/Illyes_Gyula-Iranytuevel-illyes02266, (2020. 07. 18.)

¹⁵² Nem találtam meg Cs. Gyimesi eredeti forrását, de Kenyeres az Újholdról írt tanulmányában hasonlóan fogalmaz: KENYERES Zoltán, *Az újholdas költészet 1945-48* = K. Z., *Korok-Pályák-Művek: Válogatott tanulmányok*, Akadémia Kiadó, Budapest, 2004., <https://mek.oszk.hu/08300/08357/08357.htm>

¹⁵³ CS. GYIMESI, 145. jegyzetben *i. m.*

¹⁵⁴ CS. GYIMESI, 145. jegyzetben *i. m.*

is egybehangzik ezzel a vélekedéssel: „s lévén, hogy több értelmezése is van – túl tág fogalomnak bizonyul a „tárgyas” – akár mint esztétikai, akár mint stilisztikai minősítés.”¹⁵⁵

Képi tárgyiasság, naiv tárgyiasság

Szabó Zoltán a tárgyiasság áttekintése során elsődlegesen a magyar vonatkozásokra koncentrált, így a szimbolizmus korrespondenciája, és a szürrealizmus képzettársításai mellett elsődlegesen a Nyugatban kibontakozó intellektualizálódási folyamatot jelöli ki a stílus kiindulásaként. Babits Mihály mellett a magyar líra más képviselőit is a tárgyiasság kialakulásának forrásaként nevezi meg, mint például Füst Milán „korai objektív líraiságát”¹⁵⁶, Erdélyi József „népi tárgyiasságát”, valamint Nagy Lajos novelláinak „új tárgyiasságát”. E két utóbbi példa – ahogy azt majd a dolgozatomban ezen fejezetének későbbi részében láthatóvá válik¹⁵⁷ – csak nagyon áttételesen, elsősorban a fogalmi keveredés okán került a tárgyalat irányzat során említésre, valójában nagyon más lírai attitűdről van szó esetükben.

Ezek alapján is látszik, hogy biztosan el kell tehát különíteni elsődlegesen a személytelen (objektív, nem alanyi) költészet kategóriáját a tárgyas lírától, s annak két nagyon különböző változatát is érdemes elhatárolni egymástól, mégpedig a naiv, alakítatlan, a népies virágnyelvhez hasonlatos, parabolyszerű naiv tárgyiasságot és a tárgyiasság intellektuális változatát. Fontos megjegyezni, hogy a tárgyiasság jelenthet megszólalásmódbeli attitűdöt (objektivitás), szókinccset (egzaktság, tudományos nyelv) és képhasználatot (konkrétság, tárgyak megjelenítése, metonímiák, tárgyi metaforák) egyaránt.

Cs. Gyimesi első lépésben a *naiv tárgyiasságot* igyekszik leválasztani a kategóriánktól: „különbséget kell tenni föltétlenül a jobb híján naivnak nevezett tárgyiasság és annak tudatosan alakított, építkező, mives fajtája között. Itt nem csak a – valamilyen formában mindig jelenlevő – szerkesztési műveletre utalunk, hanem arra a rendező eljárásra, amely a formaalakításon, a művészi renden túl a formával sugallt elvont összefüggések, az intellektuális mondanivaló kifejezésére is törekszik.”¹⁵⁸ Különbség az is, hogy a naiv, alakítatlan, nem intellektuális tárgyiasság gondolatisága nem koherens. Azaz a gondolat megjelenítésére kiválasztott tárgy ugyan részben parabolyszerűen hordozza belegendolt jelentését, ugyanakkor képrendszere nem illeszkedik hézagmentesen. Vagyis a népiesség virágnyelvéhez hasonlóan tárgyakon keresztül jelenít meg más dolgokat, de ezeket nem rendezi szoros rendbe: „a képpé felszentelt tárgy nem

¹⁵⁵ *Uo.*

¹⁵⁶ SZABÓ Zoltán, *Gondolatok a tárgyas-intellektuális stílusról*, Magyar Nyelvőr, 1980, 104. évf., 301.

¹⁵⁷ Ehhez lásd még a dolgozat: 58; 70.

¹⁵⁸ CS. GYIMESI Éva, *Fogalmak útvesztői a mai magyar lírában II.*, Utunk, 1976, 31. évf., 13. sz. 3.

képes magába sűríteni, olvasztani és evidenciaszerűen érzékeltetni egy gondolatot.”¹⁵⁹ Hozzátehetjük, hogy ugyanezt emlegeti József Attila, mikor a népdalok tényszerűségét állítja követendő példának; valamint így tárgyalja Pomogáts Béla is, és ezt a szétválasztást láthatjuk Szabó Zoltánál is.¹⁶⁰

Ezzel tehát egyértelműen elkülöníthetjük az Illyés-féle, a népies irányba tartozó, képes beszédet alkalmazó (végeredményben) vallomásos lírát a – meghatározása alapján talán objektívabbnak mondható – gondolati típusú tárgyas lírától. (Ez az objektívabbnak hatás például a képrendszer következetesebb felépítéséből is adódik.) És ezzel plusz egy viszonyítási alap kerül a tipológiába, ami segítségemre lehet a tárgyiasság fajtáinak szétszalazásakor.

Ugyanakkor, ahogy fentebb említettem, a tárgyiasság nem csupán a tárgyak szerepének meghatározása alapján osztályozható. Az attitűdön kívül más stiláris és szövegalkotó elemeket is vizsgálnunk kell. A szokás ebbe a halmazba érteni a tényszerű közlés poétikáját is. Cs. Gyimesi Szabó Zoltán alapján például ezt így határozza meg: „Racionális és objektív kijelentés, tömör és egyszerű formában”.¹⁶¹ Illetve felhívja a figyelmet arra, hogy a tárgyiasság „e felfogás szerint inkább egy racionalista, képszerűtlen költői szemléletmód”¹⁶². Ez abban az értelemben valóban így van, hogy a hasonlóságon alapuló (láttató) költői eszközök helyett (mint a hasonlat, a metafora és az allegória), az egyéb mellérendelések, elsősorban a metonímia lehetőségével, illetve a nyelvtani szerkesztésmód jelentésképző erejével alkotja meg versbeszédét. Ezzel a megállapítással nem értek egyet, Szabó Zoltán írását¹⁶³ olvasva egyértelmű, hogy az általa három csoportra bontott tárgyas-intellektuális líra sűrítőnek nevezett halmaza ilyen módon, – véleményem szerint – a poundi vorticista módszerhez hasonlóan működik.¹⁶⁴

Tárgyas-intellektuális irányzat

A fogalom legtágabb értelmezési körének áttekintése, valamint a naiv tárgyiasság körének leválasztása után érdemes áttérnünk a szűkebben értett tárgyiasságra, amit elvont vagy intellektuális jelzővel illet a szakirodalom. Kenyeres Zoltán specifikáltabb „elvont tárgyiasság”

¹⁵⁹ Cs. GYIMESI Éva 158. jegyzetben *i. m.*

¹⁶⁰ első ránézésre ez megfeleltethetőnek tűnik az általam javasolt tipológia objective correlative (C1) kategóriájával, de valójában csak stilisztikai jellemzőiket tekintve hasonlóak. A naiv tárgyiasság nem rendelkezik gondolati (filozófiai, ismeretelméleti) dimenzióval.

¹⁶¹ Cs. GYIMESI Éva 158. jegyzetben *i. m.*

¹⁶² *Uo.*

¹⁶³ SZABÓ Zoltán, *i. m.*, 300–315.

¹⁶⁴ Ehhez lásd még a Poundról jelen dolgozat szóló részét: 9–12.

fogalma¹⁶⁵ a következő: ez a líra „a tárgyokban, tárgycsoportokban egy-egy érzélem vagy értelmi összefüggés formuláját keresi, amelyben a konkrét tárgyiasság és a neki megfelelő elvont tartalom korrelációs viszonyban áll (objective-correlative) és együtt fejez ki költői mondanivalót”¹⁶⁶. (Itt megint a már kibontott Eliot-fogalmat látjuk módosult formában visszaköszönni. Jól látszik, hogy egybemosódnak ezek a fogalomértési/alkotási áramlatok.)

De hogyan különül el mindez a fentebb említett naiv tárgyiasságtól? Meglehetősen egyszerű az elkülönítés. A naiv tárgyiasság egy tárgyat talál magának, ami lefed egy fogalmat, majd egy újabbat, ami egy másik, az előzővel asszociatív kapcsolatban lévő fogalomhoz kapcsolódik, ugyanakkor a metaforaként (helyettesítőként kiválasztott) tárgyak már nem illeszkednek ugyanígy a jelentésmezőjükben, vagy az eredeti környezetükben.

Cs. Gyimesi azért tartja igazán fontosnak Kenyeres meghatározását, mert ezzel Kenyeres a saját fogalomhasználatában elkerülte a félreérthető „objektív líra” megjelölést. Az is igaz viszont, hogy ugyanezzel a gesztussal utat nyitott az „elvont tárgyiasság” oxymoronjából származó lehetséges tévedéseknek: mert tisztázta ugyan a definícióban, hogy nem a tárgyiasság „elvont”, hanem a kifejezendő tartalom, de ez nem derül ki magából az elnevezésből, sőt lehetetlen keveréknek tűnik, de legalább felmerült a gondolati líra fogalma, amit Cs. Gyimesi fontosnak tart: „A tárgyiasság tipológiai kategóriából itt, ezzel a társítással válik történetivé:”¹⁶⁷, hiszen a gondolatiság a 20. századi líra sajátja. Azaz a gondolatiság megjelenése teszi igazán számottevővé ezt a líratörténeti csoportot.

Intellektualizmus

A gondolatiság, azaz intellektualizmus pontosítására Cs. Gyimesi Bányai és Bata Imre nyomán tesz kísérletet, szerinte a versben „a gondolkodás légkörének a megteremtése”¹⁶⁸ jelzi a stílus jelenlétét. Ez alapján az intellektuális költészet darabjai a gondolkodó lét szépségeit, emelkedettségét és szenvedélyét hivatottak kifejezni, az értelmet ünneplik és közvetítik. A mélyebb összefüggéseket és a törvényszerűséget kutatják a megélt pillanatok, benyomások rögzítésén túl vagy ahelyett. (Innen nézve, az előzőeket kiegészítve azt is mondhatom, hogy

¹⁶⁵ Kenyeres T. S. Eliot objective correlative fogalmát értelmezi, érti újra, (KENYERES Zoltán, *Az újholdas költészet 1945-1948*, = K. Z., *Korok – pályák – művek; Válogatott tanulmányok: <https://mek.oszk.hu/08300/08357/08357.htm>*, (2021. 06. 26.) és KENYERES Zoltán, *Az Újhold költészete (Az elvont tárgyiasság lírája)*, = *A magyar irodalom története 1945–1975*, II/1, szerk., BÉLÁDI Miklós, Akadémia Kiadó, Budapest, 1986, 43–49.

¹⁶⁶ Cs. Gyimesitől idézem, (Cs. GYIMESI Éva 158. jegyzetben *i. m.*)

¹⁶⁷ *Uo.*

¹⁶⁸ *Uo.*

ezek a versek végső soron nem a személyest, hanem az általánosan emberit kutatják az egyes jelenségekben és tapasztalásokban, az érzelem és ösztön, érzékelés és sejtés mélyén is. Látható tehát, hogy pusztán ez a dimenzió – a gondolatiság – magával hozza a személytelenségtől való, ellépést is, azaz valamiféle személytelenedést, objektivációt. Nem véletlen, hogy, ahogy arra fentebb utaltam, néhol egyet jelent a nem alanyi költészettel, hiszen a hagyományos módon legalábbis, kizárja azt.) Szabó Zoltán a stiláris tárgyiasságról és intellektualitásról megállapítja, hogy: „A tárgyiasságnak a kifejezés módját meghatározó szerepe abban áll, hogy az író a közlést tárgyi tényekre bízza¹⁶⁹. A tárgyi világ jelenségei tehát nem funkció nélküli elemek, nem díszletek, hanem a közlés szerepét magukra vállaló eszközök, a közlés elsődleges értékű elemei.”¹⁷⁰ Ez egyúttal tárgyilagosságot is jelent, hiszen a dolgok érzelmeket és gondolatokat objektivizálnak. Azaz „A tényekkel való gondolkodtatás, tudatosítás révén kapcsolódik össze a tárgyiasság és a tárgyilagosság az intellektualizmussal.”¹⁷¹

Paradoxonnak hat a fogalom: *intellektuális tárgyiasság* éppúgy, mint az oximoronszerű *elvont tárgyiasság* megnevezés is, „[h]iszen a közvetlen, érzéki világlátás, külvilágra irányultság, amely általában a tárgyiasság sajátja, látszólag összeegyeztethetetlen az áttételes, közvetett viszonylatokat kifejező, elvonatkoztató hajlamú intellektuális költészettel”.¹⁷²

Az intellektuális tárgyiasság pedig két irányban is működhet, és a befogadásban tulajdonképpen elkülöníthetetlené válhat. A költemény tehát vagy „a külső valóságból kimetszett tárgyak, történések válogatása, összekapcsolása (szóval: strukturálása) az elvont gondolati viszonylatok objektivációját teremti meg; vagy pedig fordítva: a belső, szellemi tartalmak tárgyasított alakzatainak, érzéki modelljeinek megmintázására törekszik”.¹⁷³ Fontos hozzátennem ugyanakkor, hogy nem feltétlenül lehet megállapítani, hogy a kint vagy a bent a valós, melyik volt előbb, azaz, hogy éppen melyik irány is érvényesült az alkotás közben, ugyanakkor nem is kell feltétlenül tudnunk, hiszen ez az alkotás folyamatának kutatásában lehet tisztázandó kérdés, és nem a műalkotás befogadása közben, amikor bármelyiket hozzáérhetem. Az elkülönítés ilyen módjától ezért és a szerzői intencióra irányuló spekulációk miatt e dolgozatban eltekintek.

Az eddig felvázolt gondolatmenettel tehát több dolgot is nyerünk. Egyrészt különválaszthatóvá vált a tárgyiasság két, zavaró mértékben eltérő, csak a következtelen fogalomhasználat miatt

¹⁶⁹ Itt ráismerhetünk a korábbi fejezetekben említett pathetic phallacy kategóriájára (lásd.: 12. o.).

¹⁷⁰ SZABÓ Zoltán, 156. jegyzetben *i. m.*, 304.

¹⁷¹ *Uo.*

¹⁷² CS. GYIMESI Éva 158. jegyzetben *i. m.*

¹⁷³ *Uo.*

egy kategóriába sorolt módozata, azaz a naivnak nevezett tárgyiasság, illetve a strukturalista szemléletű, a gondolati líra csoportjába tartozó elvont tárgyiasság. Az intellektuális vagy gondolati líra definiálásával körének tág értelmezése is megtörtént egyúttal, hiszen tudjuk, hogy nem minden gondolati költészet tárgyiasság, vannak fogalmiságon alapuló fajtái is (mint például Tandori Dezső lírája). A tárgyiasság fogalmiságom szerint – Cs. Gyimesi nyomán – ilyen módon nem más, mint a gondolati líra fogalmiságot háttérbe szorító alfaja.

De nézzük, hogyan vélekednek mások e kategória tekintetében. Szabó Zoltán először is abból indul ki, hogy a tárgyiasság intellektuális stílus – bár az elnevezése problémás és esetleges – „önálló fejlődési tendenciának, erőteljes stílusirányzatnak tartható.”¹⁷⁴ A szerző a magyar irodalom 1927-1945 közötti szakaszának uralkodó stílusaként nevezi meg. A stílus irodalomtörténeti kapcsolódási pontjainak áttekintését is elvégzi, ennek főbb állításait fontosnak tartom átemelni, hiszen nagyban fedti az általam is kijelölt alakulási útvonalat, említi a dolgozatomban tárgyalt életműveket, azaz – a negyven év távolság ellenére – hasonlóan látjuk a tendencia alakulását.

Különösen fontosnak tartom Szabó azon felvetését, miszerint a tárgyiasság-intellektuális stílusba a korábban gondoltnál sokkal több jellegzetesség épült be a konstruktivizmusból. Lehet, hogy érdemes volna ezt a rokonságot, leszármazást jóval komolyabban venni. Végül a tanulmány kiemeli még az 1910-es évekre jellemző egyszerűsödést és klasszicizálódást, amely szintén jelentős hatással lehetett a tárgyiasság stílus sajátosságainak formálódására. A forma ilyen alakulása – a tömörség, fegyelmezettség visszaszivárgása – minden bizonnyal összefüggésbe hozható az avantgarde formabontásból való kiábrándulással is.

Szabó is felhívja a figyelmet, hogy az intellektuális tárgyiasság egyes jellemzői elválasztva már korábban is megjelentek itt-ott – például Arany költészetében a személyességet elrejtő objektivitás, vagy Reviczky és Komjáthy elvont, fogalmi beszéde – ugyanakkor csak a húszas években kapcsolódik össze és erősödik önálló irányzattá.

A tanulmány arra is kitér, mi lehetett az oka annak, hogy ez a tendencia felerősödhetett ebben az időszakban. Következtetését könnyű belátnunk. A Nyugatban programszerűen megújulni vágyó magyar líra az élményköltészet és a szubjektivitás unásig ismételt variációi helyett – kiszámítható módon – a fogalmiság és az objektivitás felé mozdult el. Ehhez járult még hozzá az impresszionizmus felszint sűrűlő látványkultuszának elégtelenné válása, s hogy az alkotók

¹⁷⁴ SZABÓ Zoltán, 156. jegyzetben *i. m.*, 301.

ehelyett a mélyebb tartalmak és kikutatható igazságok felé fordultak, szilárdabb anyagot kerestek maguknak, s ezt a tárgyi világ, sokszor hétköznapi evidenciáiban találták meg. Így kerülhetett a líra érdeklődésének homlokterébe az általánosíthatónak és a törvényszerűnek kutatása.

Ahogy arra már én is utaltam, az itt felsorolt hatások nem csak a magyar irodalmon belül érvényesültek, hatás-ellenhatás módjára az európai irodalomban is jelen voltak ezek a változások. Például a német irodalomban felbukkanó „új tárgyiasságban”¹⁷⁵ (Gottfried Benn) vagy Rilke, T.S. Eliot, Ezra Pound költészetének egy-egy szakaszában.¹⁷⁶

Gondolatiság

A stílusirányzatot áttekintő tanulmány következő lépésként az intellektualizmust és a gondolatiságot választja szét. Mint ahogy azt Cs. Gyimesi Éva is leszögezi, a gondolatiság az elvont tárgyiasság kategóriájánál tágabb fogalom. Ehhez a viszonyhoz járul még hozzá az intellektualitás jellemzése. Míg a gondolati költészet alatt elsődlegesen azt értjük, amikor elvont, filozófiai témát szövegez meg a vers (itt szerintem akár Horatius ódaköltészetére is gondolhatunk), addig intellektuális költészetten inkább azt érthetjük, amikor a költő a tények közt fennálló összefüggések feltárására, felmutatására, láttatására törekszik, ahhoz hasonlóan, mint kutatás közben a tudós, illetve a filozófus. (Ezt tovább szálazva hozzátennem, hogy ennek is két típusát különíthetjük el. Az egyik az, mikor a versben a már kikutatott „eredmények” fogalmazódnak meg; a másik pedig az, amikor a kutatás maga, vagyis a kontempláció, a meditáció erősen reflexív folyamata válik költészetté.)

Értelmezésemben legtisztábban talán ebben a kutató attitűdben ragadható meg a tárgyilagosságnak és elvontságnak az a típusa, ami az intellektuális (vagy elvont) tárgyiasságban jelen van. Ez munkálhat az egyes jelenségektől az általánossághoz való ellépés és a szubjektivitástól való eltávolodás mögött.

A kategóriába sorolásnál perdöntő jellegzetesség az, amit Szabó Zoltán a konkrét és elvont szemantikai síkok egymáshoz kapcsolásában ragad meg. Azaz, hogy az elvont tárgyiasság elidegeníthetetlen szemantikai jellegzetessége¹⁷⁷, hogy tárgyi és elvont fogalomkörét

¹⁷⁵ SZABÓ Zoltán, 156. jegyzetben *i. m.*, 302.

¹⁷⁶ Szabó Zoltán többeket sorol fel, szándékosan csak azokat a fontosabb szerzőket emeltem ki, akiket magam is tárgyalok. Látható, hogy a tárgyiasság világirodalmi gyökereit Szabó is ugyanonnan eredezteti, ahonnan más elméletalkotók, illetve a jelen dolgozat írója is, azonban ő nem időzik hosszasan ezek feltárásával, illetve a magyar tendenciákkal való összevetéssel. Erre a dolgozat korábbi fejezetében én is csak nagy vonalakban vállalkoztam.

¹⁷⁷ SZABÓ Zoltán, 156. jegyzetben *i. m.*, 306.

egybefonja, sokféle kapcsolási móddal összeköti. Például a tárgyi konkrétumot gondolati általánosításba váltja vagy fordítva, elvont fogalmat valamilyen objektumhoz kapcsol egy költői kép, hasonlat, metafora vagy metonímia segítségével. Ez a fajta szerkesztettség, a szerkezet jelentésképzésbe bevont hangsúlyos szerepe a konstruktivizmus poétikai eljárás módját is eszünkbe juttathatja.

Konstruktivizmus

Ahogy korábban említettem, Szabó Zoltán egyik felvetése az intellektuális tárgyiasság irányzatával kapcsolatosan az, hogy ebben lényegileg a konstruktivizmus költészete valósul meg. Szerinte irányzatot a konstruktivizmushoz kapcsolja például az, hogy mindkettőre jellemző, hogy szembefordul az avantgarde túlzott szubjektivitásával és romboló törekvéseivel és ezzel szemben az építkezés, racionalitás, objektivitás felé törekszik. A képzőművészetben és az építészetben az 1920-as évektől a konstruktivisták, az absztraktivisták és a Bauhaus képviselői a szerkezetet részesítették előnyben, stíluseszményükben fontos elv – ami az elvont tárgyiasságot is nagyban jellemzi – „a hasznossági, a takarékosági elv, a minden fölös, öncélú díszítettség kerülése az egyszerűség, pontosság és fegyelmezettség, valamint a modern technikához való vonzódás.”¹⁷⁸

Szabó konklúziója az intellektuális tárgyiasság eredőjét kutatva az, „hogy a konstruktivizmus – akár közvetve mint képzőművészeti és építészeti áramlat, akár közvetlenül mint egy úgy-ahogy kifejlett irodalmi áramlat – a két világháború közötti korszak legjelentősebb stílusfejlődési tendenciájába, a tárgyias-intellektuális stílusba torkollott bele, annak lett az egyik legfontosabb forrása, alakító ereje, sőt alkotó része.”¹⁷⁹

De hogyan is működik a költészetben a konstruktivista építkezés, és főleg, hogyan válik az elvont szerkezet a legfőbb jelentéshordozóvá a nyelvi anyaggal operáló költészetben? Ha a versben csupán tények és tárgyak szerepelnek, akkor a közlés nem fogalmi úton megy végbe, hanem a tárgyi elemek közötti sokféle összefüggés válik jelentéssé. Az egymás mellett megjelenő tárgyak és tények, valamint a köztük lévő összefüggéseket jelző szerkezet egy kommunikációs egységgé válik, így tehát a különféle szerkesztési módszerek által (a költői képektől és alakzatoktól a nagyobb retorikai eszközökig) teljesebben be a közlő funkció. Sőt, a

¹⁷⁸ SZABÓ Zoltán, 156. jegyzetben *i. m.*, 307.

Minderről lásd pl. KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Magvető Kiadó, Budapest, 1972; BÉLÁDI Miklós, *A magyar irodalmi avantgarde*, Jelenkor, 1973. 10-11. szám; KOMORÓCZY G. Emőke, *Kassák konstruktivista szintézise*, Literatura, 1977. 3-4, 184–201.

¹⁷⁹ SZABÓ Zoltán, 156. jegyzetben *i. m.*, 307.

mondatszerkesztés különböző variációi is kialakulnak, s jelentéssel telítődnek. Korábban említésre került már Rilke nyelvhasználata és a chiazmus sűrű előfordulása szövegeiben. Más költők esetében is gyakran találkozunk olyan szerkesztési elvekkel, mint a montírozás, a szűkítés, távolodás stb. Nem nehéz belátni ennek stílusalakító hatását, amire például Rába György és Nemes Nagy Ágnes is kitér Babits költészetével kapcsolatban,¹⁸⁰ és aminek a fent említett naiv tárgyiasságban is jelen levő példáját József Attila híres, népköltészeti utalásában mutatja be¹⁸¹, illetve amely talán a poundi vorticismusban csúcsosodik ki (a tárgyiasságon belül) legkonkrétabban.¹⁸²

Emellett megfigyelhetjük a szemantikai jellegű eszközök, mint például az érzelmi töltetet kifejező szók, jelzők uralma helyett a grammatikai stíluszeszközök felértékelődését és megszaporodását. Ez a jelenség két töről fakadhat, egyrészt a konstruktivista takarékosági elv érvényesülése az oka, másrészt pedig, ahogyan azt már hangsúlyoztuk, a szerkezet jelentésben betöltött központi szerepe is ilyen következménnyel jár. Egyébként is igaz az, hogy a szó kitüntetett szerepét a mondat előtérbe helyezése váltja fel.¹⁸³

Mindezek alapján Szabó Zoltán szerint nem kizárt, hogy a konstruktivizmus mint egykori avantgarde áramlat foglalata lehet az intellektuális tárgyiasságnak. „Erre a stílustörténeti magyarázat az lehet, hogy a húszas évek elején kialakult szűk eszközzrendszerű és szűk hatókörű konstruktivizmus egyrészt más, elveihez közel álló tendenciákkal (pl. az új tárgyiassággal) fonódott egybe, másrészt viszont produktív elvei révén kifejezőeszköz-rendszere kiteljesedett, és így mint nyitott rendszerű, változatokban, színezetekben gazdag tendencia széles körben hatott.”¹⁸⁴

Azonban Szabó Zoltán is érzi, hogy az így meghatározott stílusirányzat még mindig nem tekinthető homogén kategóriának, ezért aztán három további típusát különíti el. Szabó alkategóriái az intellektuális tárgyiasságon belül a következők: a tudományos stílushoz hasonló halmaz (esszé tónusú versek); a feltűnően egyszerű kifejezőmódú versek csoportja

¹⁸⁰ NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő: Vázlat Babits lírájáról* = N. N. Á., *Az élők mértana I.: Prózai írások*, Osiris, Budapest, 2004, 188–271.; RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981.

¹⁸¹ „Nagykállóban egy torony van — Közepében egy óra van — Köröskörül aranycipke — Rászállott egy bús gerlice.” József Attila, Párizs, 1927. máj. 28 levele:

http://epa.oszk.hu/00000/00001/00195/pdf/ITK_EPA00001_1955_02_204-226.pdf 219. o.

¹⁸² Ehhez lásd a vortexről: POUND, Ezra, *Vorticismus*, ford. LENGYEL Gyula, Szépliteratúrai Ajándék, III. évf. 1–2. szám, 3.

¹⁸³ Margócsy mondatpoétika: MARGÓCSY István, „névszón ige” = M. I., *„Nagyon komoly játékok”*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 259–281.

¹⁸⁴ SZABÓ Zoltán, 156. jegyzetben *i. m.*, 312.

(dísztelen, kopár alkotások); illetve a sűrítő stílusforma alkategóriája (komplex képek, tömörítések), ahová elsődlegesen József Attila verseit sorolja. Hogy mi alapján lehet ezeket a kategóriákat igazában elválasztani, arra egy halmazábrán megjeleníthető megoldásra jutottam, ezt a fejezet következő részében fogom elővezetni. Ahol a korábban leírt tipológiámat és az itt összefoglaltakat illeszttem egybe.

A kategorizálás tehát még koránt sem megoldott, azonban Szabó is leszögezi 1980-ban, – és ez manapság, a 2020-as években is nyilvánvalónak tűnik – hogy jelentős stílusiránnyal van dolgunk, amely nemcsak hogy az 1920-as évek legmeghatározóbb irányzata, hanem máig hatóan jelen van a magyar líra alakulástörténetében. Azaz jelenkori irodalmunk megértésében is kiemelkedő szerepe van annak, miként is tekintünk erre az áramlatra.

A pontosított tipológia

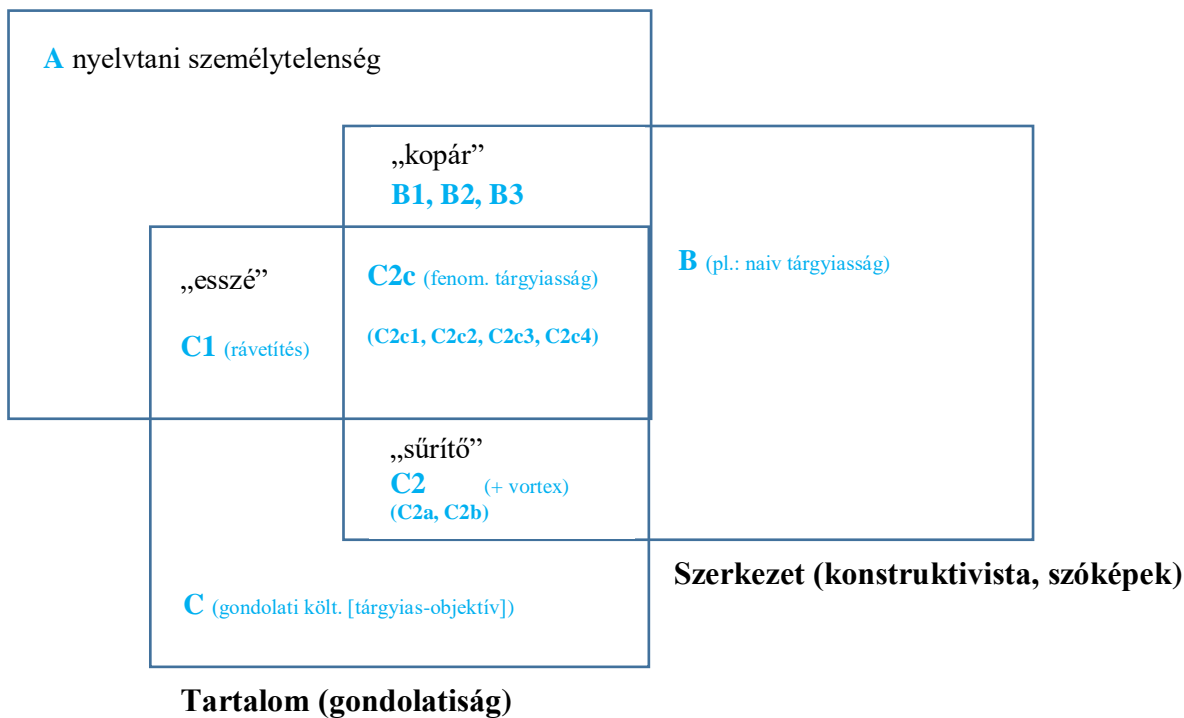
Szabó Zoltán írásából kiindulva a tárgyias költészet típusainak megközelítőleg pontos egymáshoz való viszonyát egy három halmazból álló ábrán lehet szemléltetni. Ehhez előbb nézzük azt a csak alá és fölrendelésekkel dolgozó struktúrát, amit én állítottam fel fentebb:

A személytelenség típusai

- A) nyelvtani személytelenség**
- B) általános vagy több szubjektum**
 - B1) (fiktív)szerepversek
 - B2) (történeti)szerepversek
 - B3) szubjektumváltó versek
- C) gondolati-intellektuális líra (szubjektum-objektum versek)**
 - C1) rávetítés
 - C2) szubjektumhatárt elmosók (intellektuális líra)
 - C2a) megelevenítő poétika*
 - C2b) észleletpoétika*
 - C2c) fenomenológiai tárgyiasság*
 - C2c1) pozitív interszubjektivitás, Dinggedicht***
 - C2c2) önintencionáló vers***
 - C2c3) camera eye***
 - C2c4) negatív interszubjektivitás***

S akkor nézzük, hogy néz ki ez a felosztás, ha a jellemzők keveredését is megpróbáljuk figyelembe venni. A három halmazképző tulajdonság Szabó Zoltán kutatására támaszkodva: stilisztika, azaz tárgyias nyelv (stilisztikai megoldások, nyelvi, nyelvtani személytelenítés), a konstruktivista szerkezet (szóképek logikája, alakzatok, formai sajátosságok) és az gondolatiság (filozofikusság és intellektualizmus) megnyilvánulása.

Stilisztika (tárgyas nyelv)



Az idézőjellel beírt megnevezések Szabó Zoltántól erednek, s bár ő mindhárom kategóriáról azt feltételezte, hogy az intellektuális líra körébe tartoznak, a „kopár” csoport esetében a gondolatiság meglátásom szerint nem számottevő feltétlenül. A metszetekbe beillesztettem a saját tipológiám elemeit is, így az többdimenzióssá vált, könnyebben látszanak jellegadó sajátosságaik, ugyanakkor (bár az ábra ezt sugallhatja), nem feleltethetők meg pontosan Szabó meghatározásaival, mindössze megférnek egymás mellett egy-egy csoportban. Ugyanúgy, ahogy az egyes metszetek bővíthetők volnának még, s újabb halmazokat is lehetne képezni, akár egyes részhalmazokon belül is (például az alapján, hogy mi különbözteti el a megelevenítő líra (C2c1) és az észleletpoétika (C2c2) verseit), azonban ahhoz, hogy a gyakorlatban már működő felosztást kapjunk, véleményem szerint elég megállni itt a differenciálással.

Az egyes kategóriák a kevert tulajdonságokkal tehát valahogy így jellemezhetők:

- **A** (nyelvtani személytelenség): személytelen, redukált nyelv és hangsúlyosan jelentésképző szerkezeti megoldások
- **B** (általános/több szubjektum): szerkezeti megoldásokkal (lírai én sokszorozása, áttételessé tétele) elbizonytalanított szubjektum
- **C** (objektív/tárgyas líra): a szubjektum-objektum viszonyának tematizálása
 - **C1:** (rávetítés): a szubjektum objektumra való rávetülésének parabolisztikus nyelvi/szóhasználati megnyilvánulása
 - **C2:** az objektum-szubjektum tematika megjelenése elsősorban szerkezeti megoldások segítségével
 - **C2c:** a fenomenológiai alapállású objektum-szubjektum felfogás megjelenítése nyelvi és strukturális eszközökkel

Fontos még leszögezmem, hogy a személytelen líránál specifikusabb fogalomnak tartom az objektív vagy tárgyas lírát. Ezt az elnevezést (szinonim fogalmakat) a metszetekben elhelyezkedő csoportokra értem összefoglalóan. (C1, B1, B2, B3, C2 és azalatti kategóriák). Ettől a rendszertől tehát azt várom, hogy a magyar tárgyiasság kezdeteitől egészen a kortárs költészetben jelenlevő típusok felismerésében, s így az egyes verscsoportok/életművek értelmezésében is segítséget nyújt. Talán könnyebben megragadhatóvá válik, mi is rokonítja a tárgyiasság irányzatával Babits Mihály, Füst Milán, Nemes Nagy Ágnes és a többiek költészetét, s valóban egy fogalom alá vonhatók-e.

A halmazábra abban lehet segítségünkre, hogy láthassuk, milyen paraméterek alapján sorolunk egy metszetbe egyes típusokat. Fontos viszont továbbá, hogy az egyes metszeten belül helyet foglaló, egymástól jól elkülöníthető csoportok mi alapján is válnak külön. Ezt az egyes csoportok jellemzésénél igyekeztem láthatóvá tenni. Ez még tovább segíti az összevethetőséget, könnyebbé válik általuk arra válaszolni, mennyire és miben is áll közel egymáshoz két szöveg, illetve mik a főbb elkülönítések.

Ahogy azonban fentebb is említettem, ez a felosztás sem vesz fel minden tulajdonságot, paramétert a vizsgálandó tulajdonságok közé, azonban a jellegadó, a tárgyiasság karakterológiáján belül csoportképző erővel bíró paramétereket véleményem szerint

tartalmazza ez a rendszer. Világos előttem, hogy a végtelenségig (vagy egyes költemények tökéletes leírásáig) bővíthető, cizellálható lenne egy ilyen kategorizálás, és mint minden kategória-rendszer ez is leegyszerűsítő ebben a formájában, sőt egyes versek nem sorolhatók vegytisztán egy-egy alkategóriába, ugyanakkor mégis használhatónak tartom a tárgyiasság típusaiban való tájékozódáshoz.

Abban is eredményt remélek a felosztástól, hogy megfogalmazhassam például azt, hogy mi is kapcsolja Szabó T. Anna tárgyiasságát, Szálinger Balázs újszerű tájköltészetét vagy Závada Péter fenomenológiai érdeklődésű gondolati verseit a tárgyasnak/objektívnek nevezett költőelődök megszólalásmódjával, versépítkezésével.

NEGYEDIK FEJEZET

Füst Milán és Babits Mihály tárgyiassága

A továbbiakban az előző fejezetben említett három magyar költő, Babits Mihály, Füst Milán, Nemes Nagy Ágnes tárgyiasságát/objektívnek tartott líráját (lírájának egy-egy témánkhöz kapcsolható szakaszát) tárgyalom. Kiindulásként összefoglalom a szakirodalom legfontosabb leíró/kategorizáló fogalmait, meghatározásait, majd elhelyezem őket a saját tipológiám szerint. A besorolás mentén végzett értelmezésükkel zárom az egyes egységeket.

Füst Milán

Füst Milán költészetének objektivitását vagy tárgyiasságát már kortársai is gyakran felvetették. Többen hangsúlyozták Füst költészetének különállását és előzménynélküliségét¹⁸⁵, sőt rejtélyességét, sehogyan sem tudták a kor uralkodó ízlése (az úgynevezett nyugatos líraeszmény) felől megközelíteni. Ez a csodálkozás, néhol tanácstalanság, illetve az elhelyezhetetlenségbe való beletörődés hatja át a későbbi értelmezések jó részét is. Hová illeszthető tehát Füst Milán lírája – nem történetileg, hanem sokkal inkább tipológiailag –, s valóban tárgyiasság/objektív költészetéről van-e szó esetében?

¹⁸⁵ ezt foglalja össze Rába György és Schein Gábor is. „Amíg Nagy Zoltántól Kassák Lajoson át Radnóti Miklósig minden kritikusa rokonságát, különállását hangsúlyozta, amely felfogást a ma számára Somlyó György emlékezései konzerváltak, addig Bori Imre „az avantgárd apostolairól” írva Füst Milán művészetében fedezi fel az avantgárd és a klasszikus modernség költészetszemléletének legfontosabb kapcsolódási tényezőit.” (SCHEIN Gábor, *Füst Milán*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2017, 64.)

Somlyó György egyenesen úgy látja, hogy: „Egész költészete a személyiség objektíválásának nagy kísérlete. Ahogy korai versciklusának címe mondja: Objektív kórus.” Líráját lényegében előzménytelenként írja le. Azt mondja, ez a lírai megszólalásmód egyszerűen „benn volt a levegőben”. (SOMLYÓ György, *A Füst Milán-i szituáció irodalmunkban* = S. Gy., *Füst Milán vagy a lesütöttszemű ember*, Balassi Kiadó, Budapest, 1993. https://reader.dia.hu/epub-reader.html?token=kEau9JU7D21cHGinFnMdp%2BM16zLm%2Bw6M%2FRT2eCGmHkpTakIvmVPk5OF8pXBkIdqw&lng=hu#Somlyo_Gyorgy-Fust_Milan_vagy_a_lesutottszemu_ember-somlyo00759 (2021. 05. 14.))

„Karinthy nevezi először objektív művészeknek, viszont Halász Gábor korai líráját „tristia”-nak, a későbbit a kezdet palinódiájának olvassa. Komlós Aladár középkori, de „vallástalan” költő szerepjátását látta lírájában, Bóka épp vele pörölve „a magyar tájban és társadalomban” gyökerező művészetét magasztalta. Benső barátja, Kosztolányi komornak, búsnak és idegesnek hirdeti, Nagy Zoltán irodalmunkban szokatlan groteszk látását hangsúlyozza. Kosztolányi először a magyar szabad vers megteremtőjét ünnepli benne, majd a szabad vers divata idején „régii frissességükkel” ható ritmusairól beszél, végül a „lehető legkötöttebbek”-nek mondja verseit.” (RÁBA György, *Füst Milán lírája, mint az Ezeregyéjszaka utóhangja*. = *Szellemek utcája: In memoriam Füst Milán.*, szerk.: KIS PINTÉR Imre., Nap Kiadó, Budapest, 1998. https://reader.dia.hu/epub-reader.html?token=1iWtHqOhekxrWkeBvbX%2FuKWsbbh0EKBUZyU5X6PbEJurZm3dxVrRjTzy%2Bhu7kj%2B%2Bi&lng=hu#Raba_Gyorgy-Kotetben_meg_nem_jelent_muvek-00100 (2021. 06. 15.))

Van olyan is, aki mégis nekiveselkedik, hogy beillesse a magyar irodalmi áramlás valamely sodrába az életművet. Bodnár György magyar irodalmi előzményeket és hasonló kortárs törekvéseket éppúgy megnevez, mint világirodalmi párhuzamokat. Például Vas István harmincas években született alkotásait Füst verseivel együtt a szürrealizmus kategóriájához kapcsolja. Ugyanakkor ezzel a kategóriával nem biztosan nem intézhetjük el ezt a fajta megszólalásmódot, ahogy erre Bodnár maga is rámutat az általa ismert diskurzus rövid összefoglalásával: „Németh Andor ugyanebből az időből a költő kozmikusságát akarja pontosabban leírni. Nem a valót foglalják versei magukba – írja –, hanem *a tájjal és atmoszférával érzékeltetett lelki állapotot*. Tehát *teljes valóságot* szuggerálnak, s mindannyiszor ugyanazt az *egzisztenciális paradoxont* érzékeltetik: *a valóság egyetlen valóság, ami ugyanakkor illuzórikus*. A tárgyiasság pontosabb felfogását keresi K. Havas Géza is, s szerinte ez a *személytelenséggel* azonos, amely a kritikus T.S. Eliot depersonalisation-fogalmával is helyettesíthető lenne. 1947-ben Vajda Endre „nyomozása” innen vezet vissza az *impassibilité* szimbolista hagyatékához. Szerinte Füst Milánnak ki kellett kerülnie, hogy első személyben megszólaló lírai hőse szócsővé váljon, s ezt azzal érte el, hogy különböző *szerepeket* bíz rá.”¹⁸⁶ Ebben a kis szakirodalmi részletben is jól látszik, hogy már Füst Milán idejében is fontos lett volna tárgyiasság és személytelenség kapcsolatát vizsgálni, mégpedig éppen azért, hogy bizonyos életművek vagy verscsoportok mind hazai, mind világirodalmi viszonylatban elhelyezhetővé váljanak. (Azt persze manapság már senki sem állítja, hogy személytelenség és tárgyiasság ugyanazt jelentené, pontos viszonyuk, s pláne más alkategóriák helyzete azonban mindezidáig tisztázatlan maradt.)

Füst lírája már a kezdetektől hordozza főbb vonásait, s alig módosul. Elemzői azt is kimondják, hogy nem is érdemes az életművet az idő dimenziójában¹⁸⁷ vizsgálni. Már első verseiben tetten érhető a maszkyszerűség és az, hogy az ilyen beszédpozícióból következően a patetikus és a komikus esztétikai minősége váltja egymást a szövegen belül. Ez a maszkyszerűség a szerepversek kategóriájába utalja írásait, ugyanakkor nála a szerepfelvétel nem elsősorban a szubjektivitás kioltását célozza, hanem sokkal inkább dramatikus aktus, a mimézis láthatóvá tételének módszere. És bár részeleteiben „rokon akár a klasszikus, akár a modern költő, egy T. S. Eliot, egy Saint-John Perse tartózkodó, lefogott, antiromantikus személytelenségével, távolról sem azonos vele. Ő még nyakig ül a szecesszióban. Ha el is hárítja magától kora nem

¹⁸⁶ BODNÁR György, *Füst Milán költészetéhez*, MTA Füst Milán Fordítói Alapítvány, http://www.fustmilan.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=95 (2021. 03. 27.)

¹⁸⁷ lásd pl.: „költészetében alig van értelme az idő folytonosságát figyelni” (BÁNYAI János, *Füst Milán költői szemlélete*, Új Symposion, 1967. 28. sz. 3.)

egy költői divatját, például a kitarulkozást vagy a pillanatnyi ihlet hasznosítását, ízlése magán hordja a századelő díszítő stílusát. Az ő személytelensége a színész személytelensége, aki önmagát átengedve, megjátssza a különböző szerepeket.”¹⁸⁸

A Füst-líra dramatikusságára többen rámutattak. Nemes Nagy Ágnes egyenesen az életművet körülvevő talány feloldásának egyik kulcsát látja meg ebben a jellegzetességében: „Nézhetném tehát Füstöt az objektív líra felől, (...)viszont a szerep nagyon közel van a mondanivalóhoz. Nemcsak a szerep által beszél, magát a szerepet, a szerepmagatartást is közli.”¹⁸⁹, Lengyel Balázs a fent idézett módon járja körül. Orbán Ottó pedig így fogalmazza meg a Füst-poétika lényegi elemét: „legszemélyesebb lírai közlendőjét úgy hozza tudomásunkra, mintha egy színpad közepén állna, ahol az imént a szemünk láttára játszódtott volna le valami víg, avagy tragikus történet, és ő ennek szereplőjeként szólna a közönséghez, azaz versei szerepek, amiket szereplők adnak elő a nyílt színen a színjátszás törvényei szerint, éppen csak minden szerepet ő maga alakít”¹⁹⁰.

Kézenfekvő Füst tárgyiaságáról szólva az *Objektív kórus*ára utalni, hiszen már címében is árulkodó: objektív, azaz nem a saját véleményét kinyilvánító; és kórus, ami pedig érthető a görög drámában is használt műfaji eszközre, arra a kórusra, amely kardalban¹⁹¹ fogalmaz meg tanulságot, vagy például előzményeket foglal össze. Azonban nemcsak ez a címében is kórusként aposztrofált mű szólaltat meg egy ilyen kollektivitást képviselő hangot, hanem általánosságban is igaz az, hogy „versei gyülekezeti énekek, a »mi« szózatai, nem vallomások.”¹⁹²

A személyesség ellenében hat még verseiben a megszólítás alakzata is, hiszen ezekben az esetekben is formális (a prosopopeia által konstruált nyelvi) és nem személyes pozíciókról van

¹⁸⁸ LENGYEL Balázs, *A költők költője: Füst Milán* = L. B., *Hagyomány és kísérlet*, szerk.: CSALA Károly, Magvető, Budapest, 1972. https://reader.dia.hu/document/Lengyel_Balazs-Hagyomany_es_kiserlet-145 (2020. 06. 05.)

¹⁸⁹ NEMES Nagy Ágnes, *Füst Milán 90. születésnapján*. = N. N. Á., *Szó és szótlanság*, Magvető Kiadó, Budapest, 1989.

https://reader.dia.hu/document/Nemes_Nagy_Agnes-Szo_es_szotlansag-96 (2020. 02.02.)

¹⁹⁰ ORBÁN Ottó, *Füst Milán. 1968* = O. O.: Honnan jön a költő? Bp. 1980. Magvető.

https://reader.dia.hu/epub-reader.html?token=BeNkoENpiEzo%2BMBZX0V2UD7zjtjA0LiBFwqsRtKPHUdGcIeXaCG8ckZDmRBQCw5&lng=hu#Orban_Otto-Honnan_jon_a_kolto_-orban01082 (2021. 06. 26.)

¹⁹¹ „Füst egész lírájára érvényes beszédhelyzet valósul meg a „Kardalok” ciklusában, sőt minden verse többé-kevésbé „kardal”. Az Objektív kórus mottója: „E kórus alatt a drámai vers egy fajtáját értem, melyet az elképzelt kar vezetője társai zenekísérete mellett elszavalna nagy tömeg nevében, tehát objektíven szólván.” Nem „klasszicizál” (Bori), mert nem kívülről pillant világára, hanem rácsodálkozik, elragadtatottan azonosul vele: így kell értenünk animizmusát, antropomorfizmusát.” (RÁBA György, *Füst Milán lírája*, 185. jegyzetben *i. m.*)

¹⁹² *Uo.*

szó. Ez a sokféle énszerűség tehát a Füst-líra néhol patetikus, de főleg ironikus retorikai játéka.¹⁹³

A Füst-versek szerepei rendkívül változatosak. Az ókori mitológiákból és bibliából ismert alakokon túl elképzelt és valós történeti személyek és lények, a legváltozatosabb korokból és tájakról élénk topanó figurák szólalnak meg verseiben. Ezzel a költő, a magyar lírában elsőként érvényesítette a XX. század legmarkánsabb tendenciáját, a személytelenséget, annak is egy sajátos formáját. Azzal pedig, hogy intertextuális hidakat képez a jelen és az aktuálisan tematizált múlt között, a beszélő kilétét még távolabb tolja a befogadótól, hogy mintegy kivonja az időfaktort, vagyis a történetiséget a versből, azaz a megszólalás mindenkori érvényességet kap a világtörténelem során.

Külön érdekesség, hogy legtöbb versében éppen a klasszikusokhoz, főként az antik római hagyományhoz visszanyúlva vitte ezt végbe, mégpedig pont abban az irodalomtörténeti időben, amikor az én-felnagyításnak romantikus divatja még javában tombolt (gondoljunk csak Ady Endre költészetére). Tehát „Füst Milán verseinek egyes szám első személye ál egyes szám első személy: mindig valakinek a nevében beszél. (...) Gyakran idézőjelbe is teszi az egész verset, de ha nincs is abban, s ha a cím sem utal rá, hogy más beszél itt, akkor is valójában idézőjelben olvashatjuk, mert ez a lírai ént szerepekbe bújató költészet, összekapcsolódva a valóságnak azzal a stilizációjával, amelyről már beszéltünk, egészében idézőjelben van.”¹⁹⁴ De térjünk is át valóságnak erre a Lengyel Balázs által említett stilizációjára.

A fentiekben összeszedtük tehát, miben is áll a Füst-líra személytelensége. A továbbiakban pedig arra keressük a választ, hogy milyen tulajdonságai mentén kapcsolható az objektív vagy tárgyias líra kategóriájába a vonatkozó szakirodalom szerint.

A *Nyugat*ban kortársa, Karinthy is használja az objektív szót arra a megszólalásmódra, ami az alanyi/vallomásostól eltérő és Füst Milán líráját jellemzi. Kifejti, hogy olvasatában Füst „minden érzése mögé az objektív világról való összes megismerését odakényszerítve”¹⁹⁵ dolgozik, illetve fontos alkotói módszerként nevezi meg, hogy „minden belső tünethez meghúzza a tér és az idő összes lehető koordinátáit, hogy abszolúttá tegye”, ez egyúttal az

¹⁹³ Ehhez lásd még: SCHEIN Gábor, *Füst...*, 185. jegyzetben *i. m.*, 70.

¹⁹⁴ LENGYEL Balázs, *A költők...*, 188. jegyzetben *i. m.*

¹⁹⁵ KARINTHY Frigyes, *Füst Milán I.*, Nyugat, 1911, 13. sz., <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00083/02583.htm> (2021. 04. 11)

objektíválásának eszköze is, hiszen „így nyer minden kis emberi érzés valami végtelen és nagyszerű perspektívát”.¹⁹⁶

Vilcsek Béla recenziójában, melyben Somlyó György Füst Milánról írott könyvét véleményezi a szerzővel egyetért Füst lírájának értelmezésében és kategorizálásában, így tehát az objektív líra fogalmi keretét alkalmazza hatásmechanizmusának leírására. Vilcsek megfogalmazása szerint: „[a]z egyes versek tárgyai, miként elméleti munkáinak témái, csak »meditációs objektumok« vagy »objektív korrelátumok«, amelyeken mint médiumokon keresztül az élet, a világ, az irodalom, a művészet vágyott teljességét, az esztétikum totalitását, ama nagybetűs egyet újra és újra megkísérelheti. Versei önmagukban valóban az »új meg új fejleményeire mindig nyitott alakzatok«, tudatosan megkomponált elrendezésük maga a »sokrétűbb egység«.¹⁹⁷ Arra most nem térek ki, hogy az „objektív korrelátum” mennyire különbözik itt attól, amit az előző fejezetekben már rögzítettem, fontos viszont az a megfigyelés, miszerint a versek tárgyai és Füst témái „meditációs objektumok”. Ezzel nagyon is egybevág az, amit Nemes Nagy Ágnes bár nagyon más szavakkal fogalmaz meg, mégis a Füst-líra valami lényegi jellegzetességére mutatnak rá mindketten: „[a] világ megragadásának mozdulatát nem értettem benne sokáig, hiányoltam azt az egyértelmű, határozott markolást, ahogy a költő (vagy ellenkezőleg, az epikus) a világhoz nyúl; az én és a nem-én viszonya kényesen eldöntetlen volt előttem ezekben a sötétben tündöklő, nagyhatalmú versekben”. Nemes Nagy tulajdonképpen a versek ismeretelméleti jellegét hiányolja, vagy pontosabban azt az irányultságot keresi rajtuk, ami a szubjektumból a tárgyak felé hat. Füst költészete tehát nem dologmegragadó: „úgy gondoltam, nemcsak művét stilizálja, csinálja meg, ami a művész dolga bármilyen eszközökkel, hanem megcsinálja a világot is, amiből művét csinálja”.¹⁹⁸ Itt már igazán égető kérdéssé válik, hogy mit is értük tárgyias vers vagy objektív líra alatt.

Mielőtt erre rátérnénk, nézzük meg, mit is gondolt objektum és szubjektum viszonyáról, sőt, a művész feladatáról és a művész és a világ kapcsolatáról Füst Milán. Erről legkoncentráltabban a *Gondolatok vázlata a külső és belső szemléletről* című esszéjében írt, mely a Nyugatban jelent meg 1909-ben. Ebben az alkotókat két típusra bontja, belső szemlélőre és külső szemlélőre, aztán a szöveg végén persze megállapítja, hogy nem különálló a két kategória – ahogy az a kategóriákkal már lenni szokott –, hiszen minden szerző esetében keveredik egymással

¹⁹⁶ Uo.

¹⁹⁷ VILCSEK Béla, *Variációk egy témára*, (Somlyó György: *Füst Milán vagy a lesütött szemű ember; Philoktétész sebe; Törésvonalak, Seb és kés*), Kortárs, 1998. 42. évf, 9. sz., <http://www.epa.hu/00300/00381/00016/pdf/vilcsek.pdf>, 2021. 03. 27.

¹⁹⁸ NEMES Nagy Ágnes, *Füst Milán...*, 189. jegyzetben i. m.

valamilyen arányban. A belső szemlélő arról ismeretes, hogy „a külvilág eseményeit szemlélet helyett átéli, tapasztalat helyett gondolatban tapasztal, ideológus, s míg a külső szemlélő empirikusan megismeri a világot”, addig a belső szemlélő „a világ tapasztalati szemléletében sokszor naiv, tényleg a világot nem ismeri: filozofikusan azonban mindennel tisztában van s gyakran ad reflexiót, lírát”. Az ilyen írók célja szerinte az érzések és gondolatok megértése.

Ezzel szemben a külső szemléletű művész – Füst illusztráló példája egy festőről szól – a világban lévő dolgokat vizslatja, megállapítja közös tulajdonságukat, s akár túlrajzolva, arányaikat felnagyítva megragadja különbségeiket, azaz ábrázolja a világ megismert összefüggéseit.

Látható, hogy ez az elképzelés – ahogy a Füst idejében a mimetikus esztétikák általában – az objektum és szubjektum szembenállásából indul ki, tehát az alkotás lehetőségeit is efelől közelíti meg. S annak ellenére, hogy ez az elgondolás nem egyedülálló akkoriban, Füst szinte panaszkodik arról, hogy később Jungnak tulajdonítják ezt az általa előbb megfogalmazott ellentétet. Jung a külső és belső szemlélet helyett az introversio és extroversio szavakat használja, de lényegileg ugyanazt mondja: „Az introvertált beállítódást a szubjektum fenntartása jellemzi (...) és saját, tudatos céljainak és szándékainak érvényesítése az objektum követelésével szemben; az extravertált ezzel szemben a szubjektumot alárendeli az objektum igényeinek”¹⁹⁹

Innen már csak egy lépés az általunk vizsgált fogalompár, amelyet elsőként Halász Gábor írt le a húszas évek végén, hiszen ő egy: „szintén beállítódásbeli különbségként elképzelt kettősséget vezetett be, a „szubjektív” és az „objektív” líráét.”²⁰⁰ Ennyiből is látható tehát, hogy hogy kerülhetett Füst Milán költészete a tárgyias, vagy objektív líra kategóriájába, ugyanakkor nem szabad elfelejtenünk, hogy e fogalmat többen, ahogy a következő szövegrészlet bizonyítja, Halász is a személytelenség szinonimájaként érti: az objektív költészet szerinte „olyan megnyilatkozás, amely nem vezethető vissza a szerző személyére, és énszerűségének pozíciója egyéb módokon sem rögzíthető”.²⁰¹

Ha a magyar irodalomban ezidőben nem is, találunk-e a világirodalomban a Füst Milánéval rokonítható lírát? Ahogy arra több értelmező is utal²⁰², Ezra Pound és T. S. Eliot költészetéhez a magyar hagyományból elsősorban Füst Milán lírai életművét szokás kapcsolhatni. Füst

¹⁹⁹ Ehhez lásd: SCHEIN Gábor, *Füst...*, 185. jegyzetben *i. m.*, 23.

²⁰⁰ SCHEIN Gábor, *Füst...*, 185. jegyzetben *i. m.*, 32.

²⁰¹ SCHEIN Gábor, *Füst...*, 185. jegyzetben *i. m.*, 43.

²⁰² SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i. m.*, VILCSEK Béla, *Variációk...*, 197. jegyzetben *i. m.*

szerepjátzó lírája és kollektivitásra törekvő megszólalásmódja Eliot verseivel rokon, azonban Füst inkább alteregókat használ²⁰³, s egy versen belül sosem vált alanyt, míg Eliot a szubjektum beazonosíthatóságának ellehetetlenítésével kísérletezik. Füst deszubjektíváló törekvése kimerül annyiban, hogy mindig, minden személyesnek ható megszólalása is kollektív megszólalásként érhető.²⁰⁴ A meglévő hasonlóságok ellenére természetesen nem beszélhetünk hatásról, nincs nyoma, hogy Füst olvasta volna angol nyelvű kortársait.

S most foglaljuk össze, a harmadik fejezetben bemutatott tipológia és az ott rögzített fogalomhasználat segítségével, miben is áll Füst Milán lírájának személytelensége, objektivitása.

Füst költészete a személytelenség egy típusát valósítja meg. A versek lírai énje közvetetten szólal meg, létrehozva ezzel a személyességhez képest egy retorikai távolságtartást. Ez az áttételesség elsősorban a szereplíra maszkfelvételével valósul meg, másodsorban pedig a mitologikusságban. Ez a költészet mégsem sorolható a (fiktív)szerepversek (B1) vagy (történeti)szerepversek (B2) versek kategóriájába, mert áthatja őket még egy, az előbbiektől meglehetősen idegen tulajdonság, mégpedig a dramatizáltság és a felülstilizáltság. Füst Milán versei nem a világmegragadás (saját szavaival a külső szemlélet) felé lépnek el, hanem sokkal inkább az énen belül teremtenek meg egy színpadszerű világot. Azaz a szerepek bonyolult tükörijátékát teremti meg kint és bent között. A terek egymásba játszása szempontjából lehetne ugyan szerkezeti fókuszú (konstruktivista), ugyanakkor a tükröztetés nem ismeretelméleti érdekeltsgű, azaz nem a dolgok érdeklik, hanem az énen belül sokszorozza meg a világot. Ez egy nagyon más típusú személytelenséget eredményez (az A, B és C kategórián, vagyis az általam vizsgáltakon kívül), amelyben az eljátszott személyesség, a pszeudoszemélyesség, illetve annak pszeudotapasztalatainak általánossá történő kiterjesztése, kollektivizálása történik meg.

Füst Milán lírája tehát személytelen, de semmiképp sem sorolnám a tárgyias vagy objektív líra kategóriájába (C; gondolati-intellektuális líra). Ahogy arra már korábban utaltam, azt gondolom, hogy a szakirodalom is nagy valószínűséggel azért járt el így, mert egyes fogalomhasználók egyenlőséget vontak a személytelenség és az objektív líra elnevezések közé.

²⁰³ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i.m.*, 381–384.

²⁰⁴ KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst Milán*, Nyugat, 1922. 6. szám. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00313/09501.htm> (2014. 03. 31.)

Babits Mihály tárgyiassága

Babits Mihály lírájának objektivitására, személyességtől való tartózkodására már indulásánál felfigyel a kritika. Első könyvbeli publikációját, a *Holnap* antológiában történő megjelenését követően alapvetően azt róják fel neki, hogy „Merész, az igaz, ő is, mint a legtöbb társa. Adytól azonban a merészségnél alig tanult el többet.”²⁰⁵ Az a nagy skálája az érzelmeknek, amely Adyban megvan, nála fagyos tudatossággá változik. Változatossága a formák változása. (...) Hideg és tudatos marad²⁰⁶ (...) Ebből a könyvből nem tudom meg, ki ez a Babits, mi ez a Babits. (...) Tud bánni a nyelvvel, jobban akárhánynál. De nem poéta. (...) Kemény [ti. Simon (F. G.)] lírikus. Nem tagadja le magát, hanem ledobálja a karakteréről a ruhát és úgy áll ki a publikum sorozóbizottsága elé. (...) Leszámítva Adyt Keményről mondanak a versei legtöbbet.”²⁰⁷ Azaz ezeket a verseket nem tartják elég kitarulkozóknak, nem úgy, mint a kötet (és az akkori modern magyar líra élére állított) Ady Endre költeményeit, melyben a lírai én, „ki mer állni asorozóbizottsága elé”.²⁰⁸ Ez a reakció nemcsak Babits Mihály költészetéről mond el valamit, hanem azt is látni engedi, hogy bár itt modern költészetéről beszélünk, mégis a romantika személyessége, vallomásossága az, amit a kor művelt olvasója a lírától elvár.

Nézzük csak – csupán egy tallózó áttekintés részletességével –, hogy miben is áll a Babits-líra személytelensége, s valóban köthető-e a (tipológiámban felvázolt) szűken értett tárgyiassághoz.

Babits Mihály lírájáról legkorábban például Rába György és Nemes Nagy Ágnes ír monografikus jelleggel. (Mindketten szinonimaként értik az objektív és a tárgyias kifejezéseket, ezeket a jelzőket ezért felváltva használják.) E helyütt azonban Babits Nemes Nagy által megnevezett tárgyiasság-korszakait fogom vizsgálni, mivel ez a saját költői munkássága szempontjából is tanulságokkal jár, ráadásul Rába György monográfiái nem fektetnek kiemelt hangsúlyt a Babits-versek objektivitására, s még kevésbé próbálják

²⁰⁵ Ez a mondat rámutat arra a beállítódásra, mely általánosságban jellemezte a kor kritikusait. Arra tehát, hogy a teljes magyar költészetet Ady Endréhez mérik, létezését neki tulajdonítják, vagyis a költészetet, a modern megszólalás lehetőségének formáit Adytól kell eltanulni.

²⁰⁶ A kritikákban használt fogalmak ellentétbe állítják Adyt Babitscsal, illetve az Ady által képviselt költői megszólalásmódot a Babits által képviselttel. Ezek a jelzők két csoportra osztják a költőket aszerint, mennyire hasonlítanak Adyra. Tulajdonképpen egyenlőtlenül ellentétes ellenfogalmakként viselkednek. „Az egyenlőtlenül ellentétes ellenfogalmakat az jellemzi, hogy saját pozíciójukat szívesen határozzák meg olyan kritériumok szerint, hogy az abból adódó ellenpozíció csak tagadható legyen.” (KOSELLECK, Reinhart, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Műhely Kiadó, Budapest, 1997, 12.)

²⁰⁷ BRESZTOVSZKY Ernő, *Új emberek új könyvei, = Babits Mihály száz esztendeje: Kritikák, portrék*, szerk.: PÓK Lajos, Gondolat Kiadó, Budapest, 1983, 32–33.

²⁰⁸ *Uo.*

objektivitásának fajtáit megkülönböztetni, azaz sokkal inkább más szempontokat érvényesítenek az életmű áttekintése közben.

Nemes Nagy Ágnes propedeutikája, *A hegyi költő* Babits költészetét három korszakra bontva tárgyalja. A pálya ívét a tárgyias lírától az én-lírán át az én-tárgy líráig vonja meg; más megfogalmazásban: az időben haladva létlíra, aktuális-személyes líra és személyes létlíra váltják egymást az életműben. Ebből az első korszak (az 1916-ig megállapított) valójában „csak” személytelen (Nemes Nagy ezek szerint szinonimaként kezeli a két fogalmat, ahogy például Halász Gábor, és ahogy látni fogjuk, Lengyel Balázs is) és az utolsó (1933-tól terjedő) korszak (a tipológia alapján is) tárgyias.

Az első korszak Babitsa a „tárgyias-lét lírikus”. Nemes Nagy Ágnes meghatározása szerint ez azt jelenti, hogy versei kevés életrajzi elemet tartalmaznak, más témákat szólaltatnak meg, mint a kortársakéi, s hogy ezek a szövegek nem vallomásosak²⁰⁹. Bennük egyfajta „mást látó szem”-ként jelenik meg a költő, a lírai én kikerül a vers középpontjából²¹⁰, illetve „több-én” -né vagy „nem-én”²¹¹-né alakult. Ha csak ezekre a hívószavakra támaszkodunk, a több-ént könnyen gondolhatnánk szubjektumváltó²¹² versnek, amely például T. S. Eliot vagy Weöres Sándor verseiben figyelhető meg. Ugyanakkor, ha megnézzük a költeményeket, akkor világosság válik (bár Nemes Nagy ezt épp nem példázza), hogy ez a „több-én” a Tsz./1 személyű versbeszélőt jelenti inkább. Ezt láthatjuk például a *Turáni induló* című versben, melynek archaikus-rigmusszerű megszólalása a népi indulókat imitálja („*Mi vagyunk a rónán járók / Soha napján meg nem állók / Lég fiai, röpke rárók, / messze mezőn szerte szállók. / Huj, huj, huj!*”) és inkább mondókaszerű játékosága, sztereotípiákat keretező műfaji rájátszása, helyzetdalszerű beszédpozíciója érdekes (a turániak mondják), semmint a szubjektivitással vagy személytelenséggel való kapcsolata.

A „nem-én” kifejezést érthetnénk az én teljes versből való kiszorítására, erre azonban aligha találunk példát. Nemes Nagy Ágnes is egy általa szerepversnek olvasott költeményt elemez részletesebben, ez a „nem-én” ezek szerint valaki más (és nem senki). E vers újraolvasása alapján szeretném pontosítani azt, hol is húzom meg saját felosztásomban a szerepvers

²⁰⁹ „hiányoznak a szokásos emocionális körök is, valahogy nem illenek rá a „hazafias, szerelmi, vallásos” líra kategóriái”

²¹⁰ „a lírai ént kiemelte a vers középpontjából, a romantika óta szokásos „én-beszélek”-et más énné, több-énné, nem-énné tette, ilyen módon létrehozva a (majd leendő) objektív líra korai modelljét.” (NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő...*, 180. jegyzet *i. m.*, 191.)

²¹¹ Lásd a saját tipológiám B1-es és B2-es kategóriáját (58-59. o.)

²¹² Lásd a saját tipológiám B3-as kategóriáját (59. o.)

kategóriájának²¹³ határait, hogy ne tágítsuk azt a dramatikus elemet (párbeszédet vagy megszólalást) tartalmazó költeményig. (A 213-as lábjegyzetben idézett szakirodalom alapján témám szempontjából nem tartom fontosnak elkülöníteni a szerepvers és a drámai monológ kategóriáját, ezeket szinonimaként fogom használni. Ugyanakkor különkezelem a helyzetdal műfaját a lábjegyzetben megadott definíció alapján.)

A *Theosophikus énekek, II. Indus* című darabját tehát *A hegyi költőben* szereplő elemzés szerepversként értelmezi. A vers kétharmadát egy, a varázsige ismétléses szerkezetét idéző, geogónikus tematikájú leírás tölti ki, melynek nincs körvonalazott beszélője, ezért esetleges idegensége ellenére sem választjuk le a lírai én hangjáról az olvasottakat, egészen addig a pontig, amíg deklaráltan meg nem szólal valaki a versben („és óriási keble lázasan piheg. - / Ki érti meg ma énekem, ki érti meg?”). Ezt a megszólalást, a beszélő hang megjelenését a tipográfia is jelzi egy sorvégen elhelyezett gondolatjellel. Ez az írásjel fogja legitimálni a beszédhang megjelenését a versben, vagyis ekkor lép be az E/1, hogy az eddig leírt helyet (ahol az olvasás közben a befogadót is Vergilius módjára végigkísérte és láttatta azt vele) szavaival utalásszerűen visszaidézzé, s rákérdezzen, ki fogja elhinni neki a világ mélystruktúráinak létezését. A szöveg trükkje, hogy csak azért értjük, milyen dolgokra is utal, mert a leírással, megjelenítéssel már tulajdonképpen végigvezetett minket rajta, a vers kétharmada tulajdonképpen beavatás. Azaz milyen szerepbe is lép be egy pillanatra, a közvetlen megszólalás idejére a lírai én? Tulajdonképpen semmilyenbe, csupán dramatizálja saját léthelyzetét, a vers „éneklője”, a lírai én szólal meg, az, aki eddig a pusztán leírás nyelvi homályában lapult. (Más kérdés persze, hogy ez a pozíció nem egyenlő Babits Mihályéval). Hogy miért tekintheti Nemes Nagy Ágnes ezt a verset szerepversnek? Talán az alcím (*Indus*) miatt, talán a közvetlen megszólalás késleltetett megjelenése, teátrális keretezettsége miatt. Magam mindenesetre, mivel a versben nem végig áll fenn ez a szerepfelvétel, inkább egy csupán dramatikus mozzanatot is tartalmazó költeménynek, semmint szerepversnek tartom ezt a darabot. Nézzünk egy példát a szerepfelvételre!

²¹³ A fogalom meghatározása és a drámai monológgal való viszonya máig nem pontosan tisztázott, illetve a szakirodalomban is keveredik: „A szerepvers és a drámai monológ közötti különbség nem tisztázott egyértelműen, a szövegértelmezésekből az tűnik ki, mintha szinonimák lennének.” (TARJÁNYI Eszter, *A drámai monológtól a szerepversig, Az örök zsidó és a műfaji háttér*; Irodalomismeret, 2012, 2. sz. 9.)

http://epa.oszk.hu/03200/03258/00007/pdf/EPA03258_irodalomismeret_2012_02_004-030.pdf

A helyzetdal: „Egy másik típusa a beszédmódjukban a drámai monológhoz hasonlítható, de valójában oda nem sorolható verseknek a népiességgel vagy a vicces tónusú helyzetdallal társuló versbeszéd.” (TARJÁNYI, *i. m.*, 14.)

A halál automobilon alcímében információt közöl saját keletkezési körülményeiről (*Egy képhez*), s szövegszerűen jelzi, még pedig a drámákból ismerős formában, hogy valakinek a szerepében történik a megszólalás („Teréza szól:”). Innen az egész vers egy drámai monológnak tekinthető, melyet egy kép ihletett (többszörös eltávolítása ez a valóságtól is). Szüksége is van ennek a szövegnek erre a valóságtól való távolságra, vagy legalábbis nem árt neki, hiszen nem a mindennapokból ismert képi világ elevenedik meg benne. Megidézi a balladák lidérces népi hiedelmeit, a halál alakjának felbukkanását („*villog kaszája*”). Ráadásul a balladákból ismert módon teszi ezt dalszerű, bár korántsem könnyed ritmusban (öt soros, aabba rímrendszerű, ahol a rímek váltása ritmusváltás is egyben: három sor daktikus, kettő jambikus). A műfajhoz kapcsolható képszerűségében, virágnyelvében („*virágnak váza, gallyaknak kandaló: / teljesült fiataltság tűzre való*”; „*porzója bogárülten, magja kirázva: / boldogan hal meg az, aki virágza*”), és ráadásul a balladai homályt is fenntartva a mű végén. Mindössze az automobil (gépkocsi), amelyen a halál közeledik, jelzi erőteljesen, hogy a XX. században járunk. Ha nem volna tehát a két pretextus, az alcím és a megszólalást jelző szerzői instrukció, *A halál automobilon* inkább ballada volna semmint szerepvers. Azaz igaza van akkor Nemes Nagy Ágnesnek (is), mikor a személytelen költészet megjelenését nem tekinti a magyar irodalomban előzmény nélkülinek, hiszen mind Petőfi (és még korábbi szerzők) helyzetdallai, mind pedig Arany János balladái alkalmaznak hasonló, a lírai éntől eltávolító eszközöket. (Nem véletlen, hogy többen, köztük Pomogáts Béla is, a népiességből eredeztetik a személytelen költészetet, ahogy arra József Attila is ráérez a népdalok naiv tárgyiassága kapcsán.)

Itt kell megjegyezni azt, s hosszabban nem is térek ki rá a későbbiekben, hogy a (történeti)szerepvers (B2) tiszta formájának tekinthető Babits késői korszakának legnagyobb figyelmet kapó darabja, a *Jónás könyve*, illetve az elszakíthatatlanul hozzá tartozó *Jónás imája*. S bár e versek poétikáját Nemes Nagy Ágnes az első korszakétól (tárgyias líra) eltérőnek gondolja: én-tárgy líraként nevezi meg, ezekben a szövegekben valójában csak a (történeti)szerepvers (B2) típusa testesül meg, ami már például a *Héphaisztosz* című versből is ismerős lehet. A *Jónás könyve* nagyszerű példázata annak, hogyan is válik jelentésképzővé az ismert (bibliai) történettől való legkisebb eltérés is a mű keretében, azaz miben működik másképp a (történeti)szerepvers (B2), mint a (fiktív)szerepvers (B1). *A hegyi költő* különbségtételét talán az az olvasói szempont alapozta meg, amely a két Jónás-vers mögött a beteg költő, azaz az életrajzi személy burkolt megszólalását tételezi, míg ezt az összevonást nem teszi meg a *Héphaisztosz* esetében (az én olvasatomban mindkét szöveg esetében a B2-es

kategóriába tartozó szövegről van szó). Ebből kiindulva (s az életművet átolvasva) Nemes Nagy által megállapított két tárgyas-korszakot tipológiai szempontból egynek tekintem. Nem jelenik meg az utolsó korszakban Babitsnál olyan, amire ne lett volna példa már az elsőben is.

A halál valamilyen formája, vagy az élet sajátosságainak számbavétele jelen van ugyan már Babits korai költészetében is, erre utal Nemes Nagy, mikor azt állítja, hogy „ami őt érdekli, az elsőrenden a filozófiaiak nevezhető alapkérdések sora, ember és világ, szubjektum és objektum viszonya, élet és halál, a megismerés, a kifejezhetőség, az emberi egzisztencia.”²¹⁴ S rögtön azt gondolhatnánk, már a korai Babits-versek is intellektuális költemények²¹⁵, vagy ahogy Rába nevezi, (s Balassa meg is cáfolja²¹⁶) a tudatlíra darabjai. Ám valójában nem a versben teremődik meg a megismerés pillanta, hanem ezek sokkal inkább úgy működnek, mint az ókoriak vagy a klasszicisták filozófiai tartalmú szövegei, azaz egy már meglévő, már valaki által megfogalmazott, esetleg sokak számára ismert tudományos tartalmat „retorizálnak”, jelenítenek meg szónoki beszédben vagy képekkel (metaforákkal, allegóriával) illusztráló lírában. A tartalmat ragadja meg a dolgokkal, s nem a dolgokban látja meg a tartalmat.

Babits korai antikizáló (neoklasszicista) költeményei valójában csak annyira személyesek, mint Horatius vagy más antik költők retorizált szövegei. Bennük inkább az argumentáció *pictura/szentencia* logikája működik, s nem érzelmkifejezők (csak érzelmekkel is manipulálók, mint a meggyőzésre épülő szövegek általában), sokkal inkább gondolatközvetítők. Azaz a szerepet nem működtető verseinek jó része a személytelenség (C1; rávetítés) kategóriába illeszthető, hiszen érvelésükben (azok módszertanában és felhasznált idézetanyag, sőt szerkezetükben és formájukban is) támaszkodnak ugyan az antik tudásra (irodalomra, mitológiára, filozófiára), azonban ezeknek beszélője nem helyezkedik szerepbe, közvetlenül szólal meg és fejt ki filozófiai/alkotásfilozófiai/alkotáslélektani elképzeléseit.

A Babits-líra tehát a személytelenség (B1, B2, C1) megszólalási alakzatait alkalmazza. Balassa megfogalmazásában: „Babits lírájának természete kezdettől fogva az objektív tudatlíra – a konzervatív avangárd jegyében –, az *objektív* énkifejezés, továbbá a ritmus expresszivitásának

²¹⁴ NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő...*, 180. jegyzet *i. m.*, 190.

²¹⁵ az elkülönítést lásd: jelen dolgozat harmadik fejezete: intellektualizmus és gondolatiság: 70–74. o.

²¹⁶ „Nem mindig lehet - úgy vélem – a legkisebb poétikai mozzanatot is a legmagasabb elméleti premisszákból, illetve effektusokból levezetni. Annyira senki sem tudatos, mint ahogy Rába a fiatal Babitsot bemutatja. Ezzel összefüggésben a tudatlíra központi kategóriája mintha vitatható volna, talán nem a legszerencsésebb, hiszen minden líra: tudatlíra. Nem érzékelhető kategóriáisan a korai Babitsra jellemző *differentia specifica*.” (BALASSA Péter, *Magatartások találkozója: Babits, Kosztolányi, Móricz*, szerk. SZARKA Judit, Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 59.)

irányába tett úttörés; megkülönböztető jegyei még: az antikizálás, az ikonizálás, az animizmus, valamint az álarcos beszédhelyzetek, a „personák” gyakorisága, a „drámai monológokban kifejezett alakrajz.”²¹⁷ A Babits-lírában a személyesség visszaszorulásának egyik oka pedig Nemes Nagy szerint az Arany Jánossal²¹⁸ való habitusbeli hasonlóság (amire egyébként maga Babits is több helyütt felhívja a figyelmet²¹⁹), a szívesen háttérbe húzódó, melankolikus lelki alkat. Ugyanakkor „Babits hagyomány felé forduló érdeklődése sem idegen a 20. század költészetétől. Első két kötetében a kulturális tradíció még nyitott, újrateemtődő, lezárhatatlan folyamatként jelenik meg. Ez a koncepció inkább rokonítható Pound és Eliot felfogásával, mint Babits későbbi rögzített, örök értékeket tételező megközelítésével.”²²⁰

Babits, miközben kiemeli a személytelenség elsődlegességét (hiszen szerinte a személyes líra csak kétszáz éves találmány) és fontosságát, eredendő lírai rangját hangsúlyozza Juhásznak írt levelében: „minden kor objektív költői egyéni módon látták a világot, a szubjektív költői (az úgynevezett lírikusok) egyéni reakciójukat fejezték ki”.²²¹ Bővebben is beszél a valóság és műalkotás viszonyáról *A hazugságok paradicsomában* című előadásleiratában. Ebben, mintha a személytelenség általa is alkalmazott típusairól szólna (B1, B2, C1): „az igazi »alkotó képzelet«, amely a gyermekkor szüzi és öncélú hazugságaiban éppúgy megnyilvánul, mint a magas művészet Istennel versenyző teremtésében, lényegileg és félreismerhetetlenül más. Mélyebb és igazabb hazugságok ezek. Nem önkényes és tetszés szerint cserélhető kombinációk. Bizonyos szükségszerűséggel fakadnak ki. S ha hadban állnak a külső világ valóságaival: annál mélyebb realitásnak felelnek meg a lélekben.”²²² Itt azzal az elgondolással vitatkozik Babits, hogy a képzelet, a valaha látott dolgok emlékképének kombinációja csupán. Szerinte az inkább: „teremt, azaz egészen újat alkot, és nemcsak kombinál. Először is nem igaz, hogy semmiből semmi sem lesz; mert lehet ugyan mondani, hogy a virág a magból lett, de ez csak üres szó, mert hol volt a magban a virág? A virág semmi esetre sem a magnak és a földnek egyszerű kombinációja. Így a szép hazugság (vagy művészi alkotás) sem egyszerű kombinációja a lélekben már meglévő s a világból kapott képzeletelemeknek.”²²³ Azaz, mikor egy kitalált vagy

²¹⁷ BALASSA Péter, *i. m.*, 59.

²¹⁸ Arany János költészetéről szóló írásokban is találkozhatunk az „objektív” jelzővel, amellyel jobbra a vallomásosság ellentétét jelölik.

²¹⁹ BABITS Mihály, *Petőfi és Arany (1910)* = B. M., *Irodalmi problémák*, Nyugat folyóirat Kiadója, Budapest, 1917, 155–178.

²²⁰ SCHEIN Gábor, GINTLI Tibor, 25. jegyzetben *i. m.*, 367.

²²¹ *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése*, szerk.: TÓTH Dezső, VARGHA Kálmán, Akadémia Kiadó, Budapest, 1959, 25–26.

²²² BABITS Mihály, *A hazugságok paradicsomában* = B. M., *Esszék, tanulmányok*, szerk.: BELIA György, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1932. <https://mek.oszk.hu/05200/05258/html/04.htm#34>

²²³ *Uo.*

egy mitológiai szereplő álarca mögül szólal meg a lírai én, akkor nem csak eltávolítja magától az elhangzókat, hanem a szerep tartalmi keverednek a vers tartalmával, létrehozva ezzel egy olyan egyedi kombinációját a már meglévő dolgoknak, ami minőségileg több és más lesz, mint csupán a szerep (illetve annak jelentésmezeje) és annak tartalmi, formai megnyilvánulása. Egy ponton megkérdőjelezném azonban a végkövetkeztetését: „az ilyen hazugság nem külső valóságselemek kombinációja, hanem valamely belső érzelmenek objektiválása”²²⁴. Az ilyen módon megfogalmazásra kerülő tartalomnak szerintem nem kell feltétlenül érzelmenek lennie; elég, ha az egy belső értelmi tartalom, vagy egy nem érzett, de megragadni kívánt érzelem. (S ezzel megakadályozzuk, hogy az olvasónak mindenáron vissza kelljen lépnie, a „mit érzett az alkotó?” kényes kérdéséhez, s maradhat a „mit fogalmaz meg ez számomra?” biztonságosabb és sokkal személytelenebb távolságában.)

A rávetítő típusú tárgyias líra (C1) egy remek példája a *Sunt lacrimae rerum*. A versben sűrűn találunk antropomorfizációt („*Van a tárgyoknak könnyük*”; „*(...)bús lelküket kitarják meztelen*”; „*tán azt hiszik*”, „*elhagyja magát az asztal*”; az ágy „*önmegadva vár*”; stb.), ugyanakkor mégsem az antropomorfizáló tárgyiaság (C2a; megelevenítő poétika) kategóriájába sorolható verssel van dolgunk. Ez a szöveg ugyanis nem intellektuális tárgyias líra. Azaz itt a tárgyak a szubjektum számára csupán külső, transzcendens hordozók, amiknek leírása által felmutathatóvá válik valami belső, immanens tartalom. Nem a tárgyakról, azok igazi valóságáról mond valamit ez az alkotás, hanem a szubjektum magányát terjeszti ki a környezetére is. Ennek nyelvi/tartalmi nyomai a következők: az első erős állítást („*Van a tárgyoknak könnyük.*”), nem ennek bizonyítása, láthatóvá tétele követi, hanem egy érzetére, szubjektív benyomására apellál a lírai én („*érezem olykor*”). Maga a beszéd is elbizonytalanított, jelzeten is spekulatív („*tán azt hiszik, nem látja most szem őket*”). A lírai én még az ágy feltételezett lelkiállapotát is csak feltételes móddal meri egy általa sosem tapasztalt érzéshez kötni („*Keresztény rabnő várhat így az éjre, / birván basája undok, unt kegyét*”). Ráadásul ez a metafora messzire vezet, ki a mű motivikus rendszeréből, ezért sokkal inkább díszítő funkciójának látom, s nem pontosítónak. Az ilyen a „bele”látások (pláne „rá”látások/vetítések) nem a tárgyak (az objektumok) feltárulását segítik, sokkal inkább elfedik őket. Hogy nem a világ dolgainak lényege felé hatnak, azt a záró versszak hasonlathalmozása, is bizonyítja („*Sírnak, mint néma lelkek, mint vak árvák, / süket szemek, sötétbe zárt rabok, / halottan holtak és örökre lárvák, / léttelen lények, tompa darabok*”). Még a költői eszközök burjánzása (figura

²²⁴ Uo.

etimologia, ellentét, paradoxon, alliteráció, szinesztézia) is mintha inkább elterelné a figyelmet a témáról magáról, s inkább a lírai én szárnyaló fantáziáját, asszociációinak eredetiségét hangsúlyozná.

S egészében igaz ez a versre. Sokkal inkább szól a lírai én látásmódjáról és érzéseiről: titkot kileső beavatottként beszél, de valójában nem közvetítő, tolmács, vagy hírnök, hanem egy magányában kapcsolatot kereső szubjektum, aki a tárgyak vélelmezett magányában talál sorstársakra.

*A sunt lacrimae rerum*ban egyértelmű a lírai én pozíciója, az objektum és szubjektum egymással ellentétes és egymástól különálló kategória a versben. A lírai én egysége problémátlan. Mintha épp azt látnánk megelevenedni, amit *A lírikus epilógjában* panaszol fel az E/1 („én vagyok az alany és a tárgy”).

Babitsnál a lírai én kikezddhetetlen egység, még akkor is, ha az E/1 háttérbe szorul. A téma ezekben a verseiben inkább az objektivitás lehetetlensége és a szubjektivitás áttörhetetlensége, azaz nem intellektuális líra a tipológiában meghatározott értelemben és főleg nem megismerés-fókuszú. Csupán az én áttételes, valami máson (egy szerepen, vagy akár a tárgyak animálásán) keresztül történő kifejezése. S ez nem intellektuális, nem szerkezeti, hanem sokkal inkább nyelvhasználati kérdés, szókészletbeli lehetőségkeresés csupán, úgy, ahogyan az esszéiben a metafora, ha egy adott jelenségre nem létezik konkrét kifejezés a nyelvben.

Ez a gondolatkör összekapcsolható a külvilág és az én viszonyát megfogalmazó verssel, *A lírikus epilógjával*. A fentiekből kiderült, hogy Babits az alkotás szempontjából a belső képet tartja fontosnak, ugyanakkor azzal számol, hogy volt, de legalább is lehet külső kép is: „Mert a belső képet rajzoltam, ami sokkal mélyebben élt bennem, mint a külső, és a külsőt már el is feledtem: az nem is volt fontos.”²²⁵ De ez nem fontos, vagy egyenesen megközelíthetetlen. A verset a kor értelmezői közül sokan, ahogy arra Nemes Nagy utal, a szubjektivitás elefántcsontoronyba vonulásaként és egyfajta arisztokrata fennhéjázásként értelmezték, ugyanakkor *A hegyi költő* érzékeny elemzése rámutat ennél jóval árnyaltabb dinamikájára, ami a külső és belső viszonyát példázza: „a világba-áradó, költői omnipotencia ugyanolyan erejű, zuhatagos visszaomlása az én-be, hogy aztán újra kiáradjon. Ez az, igen. Ez az, amivel Babits nem is csak kételyei fajtája és minősége, hanem foka által mintegy előre bemutatja eljövendő 20. századi tudatunkat, jóval később megfogalmazandó paradoxonainkat, én és nem-én, egyén

²²⁵ Uo.

és közösség, lehet és nem-lehet szűnhetetlen csiki-csuki-malmait. Nyugodjunk tehát bele, hogy A lírikus epilógjának szerzője szubjektív is meg objektív is, idealista is meg empirista is, ilyen is, olyan is.”²²⁶

Lengyel Balázs Babits személytelenségét világirodalmi példákhoz kapcsolja, azonban fogalomhasználata láthatóan bizonytalan, hiszen egynek tekinti az elvont tárgyiasságot az objektív lírával, s mindezeket a kivetítő típusú tárgyiassággal, azaz túltágítja a fogalmat. Ezért is juthat arra a következtetésre, hogy Babits Eliothoz és Rilkéhez (már kettejükét is csak távoli összefüggések kapcsán lehet egy csoportba sorolni) hasonló költészetet dolgoz ki: „Babits – talán szabad így egyszerűsíteni – a szimbolizmus átültetését célozta meg, de a közvetlen vallomástól való, alkatából fakadó, ösztönös tartózkodásában előbbre lépett. Előre a lírafejlődés területén az elvont tárgyiasságig: az objektív lírikus attitűdjéig. A világlírából kölcsönzött régi forma vagy eszme nála nem más, mint eszköz a lírai én kihelyezésére, a romantikus alanyiságon való túllépésre: az én belevetítése valami másba. Olyan vagy olyasféle gesztus ez, melyet a tízes években a világirodalomban név szerint számon tartott egy-két költő kezdeményezett csupán (Eliot, Rilke).”²²⁷ A következő összehasonlító verselemzéssel arra szeretnék rámutatni, hogy bár Babits valóban dolgozik hasonló témákkal, mint Rilke, mégis mennyire más összefüggésrendszer uralja a magyar verset, mint a Dinggedichtet.

A *Hegeso sírja (Egy görög emlékre)* című művet számos vonása Rilke *Archaikus Apolló-torzójához* kapcsolja. Mindkét vers szonettformában ír le egy görög képzőművészeti objektumot, hasonlóan expresszív és eleven módon. Ám míg Rilke verse a torzóban fennmaradt szobor töredékességében is igéző, beszédes mivoltát, a fej nélkül is szuggesztív befogadóra irányultságot igyekszik megragadni, s ehhez nem antropomorfizálja, csupán (érdekes módon inkább állati) elevenségét, sugárzó mivoltát hangsúlyozza: „*Ám a /csonka test mégis izzik, mint a lámpa,/ melybe mintegy visszacsavarva ég / nézése.*” és „*nem villogna, mint tigris bőre, nyersen*”). Addig Babits a síremlék leírása közben a halál tényének rögzítése után „*kétezer éve meghalt és vár reám*” vagy teljes mértékben élővé (vagy a valaha élt Hegesoval teljesen egybe) írja a kőfigurát: „*Élő, habár lehellete se hallszik*”; „*Ül meghajolva. Méla. Halovány*”. Mi is az alapja ennek a megfeleltetésnek? Ott ér egybe a tárgy és a Másik szubjektum (még az élő is,

²²⁶ NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő...*, 180. jegyzet *i. m.*,

²²⁷ Volt tehát miből kialakulnia a máig jelenlevő fogalmi kavarodásnak, ami itt is észlelhető módon sorol egybe nagyon máshogyan működő személytelen költői megszólalásmódokat. (LENGYEL Balázs, *Babits Mihály „világirodalmi szemekkel”* = L. B., *Két sorsforduló: Válogatott esszék*, szerk.: SCHMAL Alexandra, RUTTKAY Helga, Balassi Kiadó, Budapest, 1998.)
<https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/LENGYEL/lengyel00641/lengyel00646/lengyel00646.html>, (2021. 04. 11.)

nem ám a holt), hogy mindkettőt csupán mentalizálni vagyunk képesek. A csendben ülő kedves („*A kedvesem kétezer éve alszik*”) fejében lévő gondolatokhoz éppúgy nincs hozzáférésünk, csak belevetítünk, mint ebbe a szoborba a lírai én. Explicit is a párhuzamnak az alapja: „*Fürtös fejében ki tudja mi rajzik?*”. Tehát, míg Rilke verse tárgyvers (Dinggedicht), amely a tárgyat minél pontosabban ragadja meg dologiságában a szubjektumra tett hatásával együtt, addig Babits verse egy tárgyat elevenít meg fantáziájával, azaz saját magát tükrözteti rajta. (Az itt fölsejlt történet nagyon emlékeztet egyébként Pygmalionéra csak itt a szobor már megvan, s abban „farag” a képzelet szerelmest). Bár a *Hegeso sírjának* alaphelyzete hasonló az *Archaikus Apolló-torzóéhoz*, Babits verse nem tárgyköltemény (C2c1; pozitív interszubjektivitás, Dinggedicht), hiszen nem intellektuális tárgyas szöveg, hanem rávetítő (C1), azaz a hangsúly a szövegben nem a leírt tárgy milyenségén, hanem a lírai én azzal kapcsolatos érzésein, asszociációin van. Ezt erősíti az a tény is, hogy Babits verse E/1-ben, Rilkéé a megszólító (és önmegszólító) E/2-ben.

A *Mozgófénykép* tipológiai besorolásánál megint nagy segítségünkre van annak eredeti alcíme (*Máskép: Amerikai Leányszöktetés - szenzációs szerelmi tragédia mozgófényképben előadva*), hiszen az általa előálló paradoxon (előadás vs. mozgóképek; és főleg vers vs. mozgóképek) két dolgot kényszerít rögtön a befogadás fókuszába: az előadót (kvázi bűvészt), aki ezt szavakkal csinálja most meg előttünk; illetve magát a sztorit, s csak harmadsorban a mozgóképszerűséget. Ez utóbbiból adná magát, hogy a vers a „camera eye”-nek megfelelően működik, de éppen az előadó (nem is nyelvtani, hanem inkább beszédpozícióbeli előretolakodása, valamint) néha elszórt szubjektív véleménye („*olcsó s remek élvezet*”), vászonra mutogatása („*mindjárt, szívem, új színek és alakok lovagolnak a fénylegezón*”; „*Ni*”) is eltávolítja ettől a szöveget. Pláne az utolsó versszak elégikus elragadtatása („*Ah! Amerikába miért nem utazhatom én soha véled / ott van az élet, a pénz, az öröm, s a kaland tere, küzdeni tér*”). Ugyanígy a „camera eye”-től messzire vezet a költemény legnagyobb bravúrja, mégpedig az, hogy a mozgófénykép elindulásának vizuális bemutatása után („*A gép sugarát kereken veti, képköre fénylik a sik lepedőn*”) a mozivásznon pergő képsorára irányítja a figyelmünket, s itt észrevétlenül vonódunk bele a történetbe („*milliomos / rendel, levelez, sűrög, üzleteit köti, telefonoz*”). Egy idő után már pusztán a zajló eseményeket látjuk, ahogyan a bevonódott műveletben a moziban is mindenki. Ebből ugyan ki-kiugraszt a szöveg, jellemzően akkor, amikor a mozi is, elidegenítőnek, a „most történik” illúziójának egy-egy pillanatra történő megszakításával („*Újul a kép.*”; „*S mozdul a képlet*”; „*S elpattan a kép valamint had a sima vízen*” [ez utóbbi vizuális előreutalás is]), ahogy technikailag ez a moziban is történhetett. (Az ilyen, pillanatra

elidegenedett szem látja a vásznat, a perspektívát és nem a történést egy-egy villanásra: „*És a tűnik a gépkocsi. Mind kicsinyebb-kicsinyebb*”; („*a kocsi sötét pont / nyargalnak az út jegenyéi*”; „*nőnek az arcok*”). Mindezek mellett pedig ott duruzsol fülünkben a versritmus gépzeje (20 szótagos sorok: 6 daktilus és elől hátul egy-egy plusz szótag) és villódnak, peregnek a rövid, szaggatott mondatok. Végző soron megtörténik a csoda, mozog a kép, de mindvégig látjuk az előadót, nem oldódott föl véglegesen a versben. Egy expresszív, leíró szöveg ez tehát, s jó részében persze, amíg a filmet fogalmazza újra (vagy meg) személytelen a téma, de nem feledkezhetünk meg a nagyon is személyes beszédpozícióról és a záró élményösszefoglalóról. Összességében azt mondhatjuk, ez a vers tárgyában személytelen. Legfeljebb az A) kategóriába sorolnám, de szigorú értelemben abba sem illeszkedik teljesen.

Ugyanide csoportosítható, mert csak nyomokban tartalmaz „camera eye”-t idéző poétikát a *Szekszárd, 1915 nyarán* is, például tájleíró elemeiben, ahol néhol az absztraktig egyszerűsíti a látványt: („*fehér fal és piros tető / zöld fák és zöld zsalu. // Kockásan osztott a határ.*”; „*A lila kébbe feketéll,/ áll az Idő és máll a Tér*”). Nem marad el ugyanakkor a lírai én saját lelkiállapotát a látvány mellé helyező megnyilatkozása („*Így csüggedtem én a mély egen,/ mint régi jósok dombhegyen,/ a vén présház fölött*”).

A világosság udvara egy hanyagságból létrejött építészeti képződmény apropóján beszél a város, a társasház élet, az emberi lét egy szűk keresztmetszetéről, az egészből csak annyit, amennyi a szűk, sötét hely, a lichthoffból szempontjából számottevő. A narrátor a vers végén a szöveget indokló magyarázatokba bocsátkozik: nyomasztja ez a képződmény és a vele járó jelenségek, de nem tudja, miért, s hogy mi célból is beszél róla („*Miért mondám el ezt? Nem is tudom, / csak gyakran oly nyomasztón jut eszembe*”). Nagyon is személyes a megszólalás indíttatása, igencsak személyesek az asszociációk, de a témátartás valamennyire eltávolítja a szöveget a lírai énről, mégsem magáról beszél. Még csak áttételesen sem, hiszen nem kivetítő jellegű a megszólalás, nem mutat fel végül ez a dolog, a házak közti sötét rés, semmit. Nem is a dolgot jeleníti meg, mert bár körülírja („*a négyszög-mélyedést / a hosszú, keskeny, apró ablakokkal*”), s keletkezését is elmeséli, sehova sem jutunk vele. Nem válik allegóriává a történet, nem látjuk a nagy konzekvenciát. A versben olvassuk, hogy ez egy jobbára elfelejtett hely, csak a cseléd, (aki odaszórja a „*frissen tört váza drága cserepét*”), a házmesterné, meg a sötét kamrájában tapogatózó asszonynak jut eszébe. Na, de és... Vagy annak a nagy hasonlata volna, hogy az emberben is van egy ilyen szeglet? Azért nem tudja a lírai én, mi az, amiért nyomasztja? (Valamelyest Kosztolányi *Hajnali részegségére* emlékeztet. Hasonló a szcena és az, hogy csak a lírai én szeme látja ezt. Azonban Kosztolányi szövege sokkal asszociatívabb,

szürreálisabb, vagy meseszerűbb, a részegség és az éjjel miatt is persze. De mindkettő valami mások által nem látottat vázol fel. Ugyanakkor Kosztolányinál van konklúzió, van felismerés, felkiáltás, rácsodálkozás, itt elmarad. *A világosság udvara* is retorizált, a lírai én megszólít minket, négyszer is kérdezi: „ismeritek?”. De nem lyukad ki sehová. Olyan érzésünk támadhat, mintha hangosan gondolkodna a beszélő, mintha valamire ki akarna lyukadni. Várjuk, hogy a tárgyak és a megjelenő emberek valahogy egymás jelentésével telítődjenek, főleg miután a takarító házmesterné „*nyelve is lapátként hánya a piszkot*”, de ez még a vers végén sem történik meg. Csak gyűlnek a tárgyak jelentés nélkül. A versben, mint a lichtoffban. Mintha a rejtegetnivalót, a hibásat (ahogy a cseléd a tört cserepet), a semmire nem jót könnyebb volna ebbe a szövegbe beleírni, mint sötét lyukba beleejteni, mert „*nem tehetném, hogy egyszer el ne mondjam*”. Nem sorolnám tehát ezt a szöveget a tipográfia egyik csoportjába sem. Nem gondolom személytelen szövegnek.

Összegzés

A fenti tallózó áttekintés tehát elsősorban a Babits-életműben már megállapított tárgyiasság-csoportokat vizsgálta újra, illetve helyezte el az újonnan felállított tipológiai kategóriákba. Elsősorban azokat a költeményeket olvastam újra, amelyeket Nemes Nagy Ágnes *A hegyi költőben* vizsgál, ugyanakkor végigolvastam a Babits összezt is, hogy olyan szövegeket keressek, amelyeknek a tipológia szempontjából említést kellene kapniuk. Kevés ilyen kiegészítéssel éltem, s a fenti elemzésekkel véleményem szerint lefedtem az összes olyan tipológiai kategóriát, ami a babitsi költészetben megjelent.

Babits Mihály verseinek személytelensége tehát a B1, B2, C1 ((fiktív)szerepvers, (történeti)szerepvers, rávetítés) és megközelítőleg az A (nyelvtani személyesség) tipológiai csoportokba illeszthető. Azaz ez a költészet vagy a megszólalás eltávolításával, a megszólaló maszk mögé helyezésével operál (B1, B2), vagy a leírások mögé rejti a vallomásait, érzelmi/gondolati megnyilatkozásait (C1). Még ritkább esetben pedig (és nem is teljesen) nyelvtilanilag tünteti el a személyesség nyomait (A).

Nem igaz azonban a Babits-versekre, hogy azok intellektuálisak volnának, mert bár bőven találunk nála filozófiai tartalmakat, főleg a klasszicizáló verseiben (*In Horatium*), vagy gondolkodást, nagy kérdéseket megjelenítő szöveget (például az *Esti kérdést*), de ezek csak példázzák, retorizálják, képekben jelenítik meg a gondolati tartalmakat és nem a megismerést hajtják végre a szövegben, ahogyan azt a szűkebben értett intellektuális költészet teszi. Ez a

beállítódás viszont szükséges feltétele volna, hogy az általam felállított tipológia nem csak személytelen, de tárgyias (=tárgyközpontú) kategóriájába soroljam, vagy más szóhasználatban, elvont tárgyias (Szabó Zoltán) típusokba sorolhassam.

Ilyen értelemben a Babits-líra legközelebbi világirodalmi rokona T. S. Eliot szerepjátszó és mitologizáló versei okán és nem állítható párhuzamba Rilke Dinggedichtjeivel, mert azok az intellektuális líra egyik alkategóriájába tartoznak.

Még a személytelen Babits-versekre is mindig igaz, hogy azokban egy különleges szubjektumban előálló egyedi kép válik a vers apropójává, a lírai énné ez az érdekes, azaz magát, a saját asszociációit élvező a valamiről való beszéd kapcsán. Ebben a költészetben a metaforák, hasonlatok nem igazából pontosítanak a tárgyak tekintetében, hanem inkább az én állapotának kifejeződései, vagy asszociációk, díszek. Babitsnál az egyéni látás rögzítése valósul meg.

ÖTÖDIK FEEJEZET

Nemes Nagy Ágnes tárgyiassága

A fejezet célja nem az, hogy a – manapság szerencsére gazdagon kutató – szerzőről valami újat mondjunk, sokkal inkább csak közvetítő szerepét vizsgálom, pontosabban azt, hogy lírájában a tárgyiasságnak milyen formációi voltak jelen, illetve esszéírói munkásságában hogyan közvetítette a tárgyiasság fogalmát, hogy gondolkodott erről a stílusról vagy verstípusról, egyáltalán, miként határozta meg és hogyan alkalmazta költői gyakorlatában. Azért fontos ez nekem, mert a magyar tárgyiasság-diskurzust nagyban Nemes Nagy Ágnes munkássága határozza meg, erőteljes az ő közvetítő szerepe alakulástörténeti értelemben. Miután megmutattam, milyen tárgyiasságkategóriák figyelhetők meg a verseiben, az is belátható lesz, hogy pontosan milyen lírai rokonság fűzi az életművét Babitséhoz, illetve megragadhatóbbá válik a magyar líra tárgyiasságképe. A további szerzők vizsgálatakor is azt tartom szem előtt, hogy mely típusú tárgyiasságok vannak jelen a verseikben. Meglátásom szerint ez kell ahhoz, hogy kimutathatóvá váljon, hogyan van jelen napjaink költészetében ez a bűvópatakszerű irányzat.

Lengyel Balázs alkalmazza Nemes Nagy Ágnes költészetére az objektív költészet kifejezést, melyet ő maga az Eliot fogalma alapján megállapított „objektív korrelatív”-módszer megvalósulásaként értelmez. Ez a metódus Lengyel magyarázatában olyan módon távolít el a személyességtől, a vallomásosságtól, hogy a direkt megvallás helyett „olyképpen idéz elénk tárgyakat, jelenségeket (bizonyos megszervezettségben, történésben vagy szituációban), hogy azok alanyi jelentést hordoznak”.²²⁸ (Ehelyütt csak néhány fontos elcsúszási pontra utalnék vissza, az első fejezetben kifejtettem, mit jelenthet az „objective correlative” az eredeti kontextusában. Elsőként eredetileg nem saját érzelméről, hanem egy művészi tárgyként kiválasztott érzelméről van szó. Másodsor pedig nem hordozzák a leírt tárgyak a jelentést, hanem fölkeltek a befogadóban az művészi tárgynak választott érzelmet. A következőkben ehhez képest figyelem meg a fogalom használatát, így talán jobban megragadható lesz, melyik típusú személytelenségről folyik éppen a szó.)

²²⁸ LENGYEL Balázs, *Között*, = L. B., *Két sorsforduló: Válogatott esszék*, szerk.: SCHMAL Alexandra, RUTTKAY Helga, Balassi Kiadó, Budapest, 1998.

<https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/LENGYEL/lengyel00641/lengyel00660/lengyel00660.html> (2020. 06. 06.)

Lengyel arra hívja fel a figyelmet, hogy Nemes Nagy Ágnes kezdetben közvetlen líraiságot, alanyiságot működtető költészetében a tíz éves kényszerű hallgatás után, a *Száravillám* (1957) megjelenésével új poétikai korszak kezdődik meg, egy sokkal áttételesebb megszólalásmód körvonalazódik, „úgynevezett objektív lírában jelenik meg a hűtötten is forró személyes élmény”²²⁹. Az, hogy honnan ered Lengyelben a meggyőződés, miszerint személyes élményt közvetítenek a versek, nem tudható biztosan. Több dolog is indíthatta erre. Egyrészt a személyes ismeretség miatt felismerheti az életrajzi egyezéseket (de ez nem professzionális olvasat). Másrészt ebben az időben még erős a berögződés, hogy különösen a költészetet, az életrajzi szerző megszólalásaként olvassák. Harmadrészt pedig az is szerepet játszhatott benne, ahogyan Eliot objective correlative-ját érti: „Bennük a költői kifejezés már projiciáló, nem direkt, hanem T. S. Eliot szavával szólva: a költő létrehoz valami »objektív korrelatívot«, a szimbólumtól némileg eltérő tárgyi megfelelőt, mintegy kerülő úton felkelteni, szuggerálni a közvetlen, a vallomásba nem foglalt (nem foglalható) lírait és alanyit.”²³⁰ Nem merül tehát fel az, hogy valami nemalanyi fogalmazódna meg ezekben a versekben, csupán az alanyi kifejezésének áttételeessége kerül felismerésre. Ezen a ponton tehát szerinte Nemes Nagy Ágnes lírája az „alanyi filozofikusságtól” a „rejtett személyességgel hirdetett objektiválásig”²³¹ jutott el. A két Lengyel-idézetből is látszik, hogy csúszik össze az elioti fogalom az objektív líra, illetve a kivetítő típusú líra kategóriája az irodalmár-nyelvhasználatban.

De valóban ehhez a – kiragadott és újraértett – elioti fogalomhoz kapcsolódik Nemes Nagy tárgyiassága? Urbán Péter²³² felhívja a figyelmet arra, hogy Nemes Nagy Ágnes egy helyütt Lengyel fentebb olvasható értelmezéséhez nagyon közel érti a kifejezést, mikor azt írja: „Elvégre a hasonlat felnövelésének, a hasonlított bekebelezésének a szimbólumteremtés csak az egyik, irodalomtörténeti ismeretekkel bőven körülövekelte módja. Más módja-útja, szimbolizmus utáni útja az, amely a hasonlat átbillenésétől, növekedésétől a képbe áttett, képbe csomagolt közlendő felé visz. Nincs már köze ennek a költői eljárásnak a hangulati kivetítéshez, a pillanatnyi visszhangfal-funkcióhoz, amit a tárgyi-természeti világ oly sokszor betölt az emóciók körül, a népdalokban éppúgy, mint az ősköltészetben vagy bármikor, nincs köze a jelképformáláshoz sem. Itt a költő mellérendel, odarendel egy képet, belső élményéhez – Eliot szavával: objektív korrelatívot teremt –, hogy a kép azonosuljon a mondandóval, méghozzá a maga tárgyas sokértelműségében. Mert a tárgyak komplexitása, egy kőé, egy krumplibokoré,

²²⁹ LENGYEL Balázs, *Között...*, 228. jegyzetben *i. m.*

²³⁰ *Uo.*

²³¹ mindkét idézőjeles fogalom Lengyel Balázsé

²³² URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai...*, 5. jegyzetben *i. m.*, 16.

egy lépcsőházé, egy gyürkés elefántfülé úgy, ahogy van – mégiscsak utolérhetetlen. Van költő, aki egész belső világát tárgyokban szótákolja el (Rilke például), és alig van költő, aki a képeknek ezt a beszédét teljességgel nélkülözné. S mindezzel körül is írtuk a modern képhasználat egyik legfontosabb tartományát, a kép észrevétlen önállósulásától eljutva a tárgyas líráig.”²³³ Első olvasatra látszik, hogy a tárgyi egyenértékes, a kivetítés és a jelképszerűség valahogy egybe van folytatva ebben az elgondolásban. Mindenesetre ebben tartja magát az a kitétel, hogy a versben „belső élményéhez” rendel hozzá valamit a költő, s valahogy úgy, hogy a „kép azonosuljon a mondandóval”, legyenek egyé, ne maradjon tehát a hasonlat szintjén az összekapcsoltságuk. A kép pedig valamilyen tárgy formájában jelenik meg, ami nem csupán hangulatot közvetít, hanem egész komplexitásában egybeolvad a mondanivalóval. Ez fogja eredményezni tehát azokat a hosszan tartott allegóriaszerű verseket, amelyben természet és tárgy, ember és táj a költői képek sokszínűségében oda-vissza egymásra vetül, s nem külön jelentésmezőből származó dolgok szerteágazó során halad keresztül a szöveg két rétege. (Ez utóbbi a naiv tárgyiasság ismérve, itt viszont rávetítéssel (C1) van dolgunk.)

Messze van ez azonban attól, amit Rilke verseiben láthatunk, hiszen ott az egybejátszás kiindulópontja egészen más. Ott a dologból indul ki a műalkotás. A dolog lényegisége tárul fel az intencióban. Érezte ezt valahol Nemes Nagy is, hiszen másutt már reflektáltan újraértelmezi a fent idézettek: „Rátaláltam egy szakkifejezésre: az objektív lírára. Amely van, létezik, egzisztál a világirodalomban. Én azonban bevallom magának, hogy ezt a saját szám íze szerint magyarítottam. Szájam íze szerint magyarítottam más költők esetében is. Hogy mit is értek igazából objektív lírán, azt egy sokkal későbbi Rilke-tanulmányomban próbáltam leszögezni, mert Rilkére vonatkoztatva vált előttem világossá. Ugyanakkor persze önmagam, számára is, önmagamra vonatkoztatva is világossá vált.”²³⁴ De ebben az esszéjében is arról van szó, hogy a személytelen líra (vagy ahogy a szerző nevezi, objektív líra) egyrészt kihagyásosság és nyelvtani személytelenség, másrészt pedig tárgyakra kitett belső tartalmak. Nemes Nagy Ágnes szerint ezzel a módszerrel: „a költő másképp kifejezhetetlen tartalmait közli”.²³⁵ Ugyanezt

²³³ NEMES NAGY Ágnes, *Tárgyiasság* = N. N. Á., *Szó és szótlanság*, Magvető Kiadó, Budapest, 1989.

<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=96&secId=9388&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Nemes+Nagy+%C3%81gnes&limit=1000&pageSet=1> (2014. 03. 31)

²³⁴ NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával (Kabdebó Lóránt interjúja)* = N. N. Á., *Az élők mértana II.: Prózai írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004. 239–241.

²³⁵ Nemes Nagy Ágnes *Rilke-almafa* „a költő „elsősorban arról van szó, hogy a kultúranyag, a képek, a szobrok, a zenék, a történelem, a bibliai alakok és történeteik, az antik mítosz megannyi helyzete, Rilke tárgylírájának részei. Nem azért vannak, vagy nemcsak azért vannak, hogy egy, bármilyen jelentékeny, élményt-kultúrélményt elmondjanak nekünk, hanem azok közé a „dolgok” közé tartoznak, amelyek által a költő másképp kifejezhetetlen

sugallja a következő megállapításával is: „Miden kép, tárgy, hang valami *helyett* van itt, valami benső jelenség jelcsoportja, mert az a valami másképp leképezhetetlen.”²³⁶

Urbán Péter disszertációjában Nemes Nagy Ágnes kétféle tárgyértelmezéséből származtatja az elioti fogalom kétféle értelmezését: „A költő [ti. Nemes Nagy – F. G.] szemében a tárgy egyfelől – mint az ihlet forrása – egyfajta üzenetnek, »hírnek« a megszólító erejű hordozója, amely »csupa nyüzsgő, élő jelentésként« tűnik föl, másfelől azonban az ihlet megörökítésének eszköze, a »másképp elmondhatatlan« közlendővel azonosuló »tárgyi megfelelő«. Ennek a kettősségnek egy, a későbbiekben jelentőssé váló következménye Eliot objective correlative-jának kétféle értelmezése. Az imént idézett *A költői kép* című írásban a fogalmat eredeti (Eliot *Hamlet* című tanulmányának megfelelő) jelentésben találjuk, míg másutt²³⁷ már egy projekciós elmélet részeként kerül elő: „Van úgynevezett „objektív líra” is. A tárgyakba, a környezetbe kivetített érzelmek költészete ez.”²³⁸ Urbán megfogalmazásában is érzékelhetjük a fogalomhasználat csúszkálását. Eliottal csak bonyolítjuk a helyzetet, érthető ugyanis, hogy Nemes Nagy a projekciós lírát és a tárgyak által ihletett költészetet választja itt ketté. Ez a kétirányúság eddig hiányzott a megfogalmazásokból. A tárgyak felől induló vers lenne az, amit Rilkenél láthatunk, a szubjektumból a tárgyra projektált pedig a korábról ismert (C1; rávetítés).

Báthory Csaba is kimutatja, hogy Nemes Nagy Ágnes Rilke-értése finoman szólva is eltér attól, amit manapság a Rilke költészetéről gondolunk. Báthory szerint Nemes Nagy ugyan karcogtatja, hogy ez a költészet nem az élménylíra köréből való, ugyanakkor nem jut el addig, hogy a gondolati (intellektuális) líra kategóriájába sorolja a költő verseit, s hogy megfogalmazza, hogy a Rilke-versek „dolgai” nem egyedi létezőkként állnak elő, hanem „a létezés sokoldalúan megnyilvánuló mintázataira összpontosította figyelmét”²³⁹, vagyis az általánosra, a párducságra, a rózsaságra. S az ilyen szemléletben a lírai én, vagyis az észlelő egyedisége és egyszerűsége ugyanúgy fölszámolódik, mint ahogy szemlélésben föltárulkozó dolog is megszűnik egyedi lenni, helyette lényegi attribútumai mutatkoznak meg. Ehhez az kell

tartalmait közli.” (NEMES NAGY ÁGNES, *Rilke-almafa* = N. N. Á., *Az élők mértana I., Prózai Írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 390.)

²³⁶ NEMES NAGY ÁGNES, *Rilke-almafa* = N. N. Á., *Az élők mértana I., Prózai Írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 391.

²³⁷ NEMES NAGY ÁGNES, „*A világgal való egységet érzem minden emberben*” (Nádor Tamás interjúja) = N. N. Á., *Az élők mértana II.: Prózai írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004, 342.

²³⁸ URBÁN PÉTER, *Az önreflexió mintázatai...*, 5. jegyzetben *i. m.*, 17.

²³⁹ BÁTHORY CSABA, *Nemes Nagy Ágnes Rilke-képe: Egy külföldi rokon választásának természetrajza* = Tiszatáj, 2017/1. 61.

azonban, hogy a megismerés iránya valóban kifelé forduljon, s ne maradjon az észlelő észlelésén vagy pláne az észlelőn magán.

De térjünk vissza arra, hogy Lengyel Balázs milyen változást lát Nemes Nagy költészetében, hogy határozza meg a poétikai változás csomópontjait. Meglátása szerint a *Napforduló* (1969) című kötetből látható egyfajta elmozdulás, mégpedig a – szerinte „objektív korrelatív módszer működtető – Ekhnáton-ciklusban. Hiszen ezek áttételesebbek, még akkor is, ha, az 56-os események beszűrődő képeivel, bírnak is némi referencialitással.

A Lengyel által egyvonalúnak láttatott lírai alakulás következő állomása a *Között* (1981), amelyben már felismerni véli „az élmény alapú objektív korrelatívnak” a letűnését, s annak az „inpreszonifikáltságnak” a jelenlétét, ami olvasatában *A Föld emlékeivel* (1985) teljesedik ki, főként az úgynevezett prózaversekben, mint amilyen az *Egy pályaudvar átalakítása* is. Lengyel szerint ezek a szövegek „olyan létezés hordozó valóságoknak feltárása, amelyeknek áttételesen sem rajzolhatók meg konkrét alanyi jellegük”. Ahhoz azonban mindvégig ragaszkodik, hogy mivel líráról van szó, ezeknek a műveknek van személyességük, csak „belerejtett”, illetve a megszokottnál általánosabb, hiszen inkább a „mindannyiunkban jelen levő létérzet”-et formálják költészetté.

A következőkben Lengyel Balázs felosztását követve – ahogy Babits „objektív líráját” Nemes Nagyra támaszkodva – tekintem át, azt vizsgálva, hogy a felállított tipográfia tükrében hogyan alakul Nemes Nagy Ágnes személytelen lírája. Fontosnak tartom mindvégig szem előtt tartani az értelmezők szóhasználatát és csoportképző gyakorlatát, hiszen a tárgyiasságról való beszéd is alakítja a tárgyiasságot.

1) alanyi filozofikusság (*Kettős világban, Szárazvillám*)

Mit is takarhat ez az alanyi filozofikusság? Nagy valószínűséggel azt érthetjük alatta, hogy egyfelől nem tűnik el az alanyi beszédmód (E/1), illetve a témák sem távolodnak el túlságosan a személyességtől, másfelől pedig valamiféle gondolatiság fedezhető fel bennük. Legkézenfekvőbb módon azért, mert a gondolkodást, a megismerést tematizálják, mint például a *Hadijelvény*. Ebben a versben a jól deklarált, nyelvtani szinten (E/1) is megjelenő lírai én a saját elmeműködésének dinamikáját modellezi egymást követő hasonlatokban („*mint iszap, gyöngye hegy belébe málló*”; „*mint visszaforgatott nagy húsdaráló*”); hogy aztán rámutasson, hogy a szöveg történései is éppen ezt a mozgást követik, bizonyítják („*hasonlatokban örli*”).

Tovább pontosítja a szubjektum világtapasztalásának minőségét a megállapítás, miszerint: „*Mint légy szeme: ezer tükör a bőröm, / a viszonyulás prizmás kínja köt*”.

Annak felismerése válik a szöveg témájává tulajdonképpen, hogy az objektív világban (valahogyan) létező tárgy az elménkben a szubjektív észleleteken keresztül megszűrve, dologként jelenik meg. S mi ebből az észleletből, a darálmányból próbálunk visszakövetkeztetni az egészre, a dolog valódi mibenlétére. Ráadásul – és ez lép be a legutoljára idézett sorral – a szubjektum állandóan ki van szolgáltatva a külvilágnak, a hasonlatból ugyanis két dolog következik. Egyrészt, ha „légy szeme” a bőröm, akkor nincs egy milliméterem se, amely ne fogadná be a világból érkező ingereket, hiszen a bőrömet nem tudom elfedni, mint a szememet a szemhéjammal. Másrészt, ha „ezer tükör a bőröm”, akkor a világ állandóan tükröződik rajtam, azaz mindig máshogyan nézek ki attól függően, hogy éppen mi vetül rám, illetve, mindig vetül rám valami (ráadásul nem sima tükörképként, hanem az összetettszem-szerű tükröződésben nyilvánvalóan torzulva).

Ez a kettős kiszolgáltatottság („*a viszonyulás prizmás kínja köt*”) határozza meg a lírai én léthelyzetét. A vers zárása ebből a széttartásból csak az egyik irányt viszi tovább, s az agyba (így nemcsak a szemem, hanem a teljes testfelületem keresztül) benyomakodó világ fájdalmas tapasztalatát önti képekbe („*A negyvenezer kilométeres föld / agyam csigáján gördül egyre beljebb*”). Ám mégsem ebben, hanem a gondolkodás mindenek felett állását képviselő szimbólum fölmutatásában ér véget a költemény („*akár a hadijelvényt, / magasra tartom széttört koponyámat!*”).

De nézzük, hová is sorolható ez a szöveg a tipológia tekintetében. Nyelvileg nem közvetít személytelenséget, hiszen megjelenik a lírai én (E/1) és fontos poétikai jellemzője a szövegnek, hogy sosem lépünk át igazából a példaként felhozott képekbe, hiszen mindvégig hasonlatokkal dolgozik a szöveg és sosem névcserével vagy névátvitellel. A szubjektum és objektum (hasonlító és hasonlított) ebben az értelemben végig szilárdan külön áll, csak tematikusan íródik egybe a tükröződést megjelenítő hasonlatban. A vers folyamán megjelenő képek különböző jelentéskörből kerülnek ki (húsdaráló, légszem, beomló iszap, csiga) és nem gravitálnak egyfelé. Ezt a fajta pillanatnyilag érvényes, kis hatósugarú hasonlatokat a naiv tárgyiasság (B) jellemzőjeként azonosíthatjuk, ugyanakkor a szöveg nem valami vallomást érzelmeket rejt a „virágnyelv” mögé, hanem egy ismeretelméleti probléma szubjektív (de nem tökéletesen exkluzív) megjelenítését célozza. Így aztán a filozofikusság, vagyis a gondolati-intellektuális líra (C) és a naiv tárgyiasság (B) kategóriájának metszetében kell elhelyeznünk (nem a három

kategória metszetében, mert a nyelvtani személytelenítés nem érhető tetten), azaz a (C2b) észleletpoétika kategóriában.

Bár a két kötet egészére természetesen nem ez jellemző általánosan, azokban valóban a személyesség hangján szóló versek vannak túlsúlyban, nem mehetünk el mellett a tény mellett, hogy Nemes Nagy Ágnes első köteteiben is találhatunk már példát a személytelen líra valamely típusaira. Nem is egyedülálló ez a darab, akad még néhány ilyen.

A Nemes Nagy-versek figyelme olykor arra irányul, hogy a kintről, a világból vagy bentről az énből jövő hatások miként ragadhatók meg a test tapasztalataiban, egyáltalán hogy vannak ebben jelen. Mint ahogy azt a *Hadijelvény* esetében is láttuk, fölbukkan a versekben a test észlelése, vagy még pontosabban a testen keresztüli észlelés. Megfogalmazásra kerül, hogy egy érzelmet testi szimptomái jelezhetnek, hogy az egyes szervek hordozói, vagy legalábbis reagálói az érzéseknek. Egy ilyen egymásmellé rendelésben azonban nem a hasonlóság mutatkozik meg (ahogy a *Hadijelvény*ben a bőr és a tükör között), hanem ok-okozatiság van közöttük. Ez a metonimikusság sokkal inkább sajátja a XX. századi objektum-szobjektum verseknek, és már van némi, a fenomenológiával rokon gondolatisága.

Az ilyen műalkotásoknak fontos részét képezi az önmegfigyelés, önintenció, vagyis önmagam tárgyi részének megragadása a külvilág vagy az érzelmek helyett. De nézzük is hogyan jelenik meg a pánik, és az öngyilkossági készletés a testi szimptomák metaforikus megjelenítésével a *Tengeren* című költeményben: „*Siklik a lép, a máj kering,/ kígyózva fut a hátgerinc:/ kezem között, bőröm alatt/ hullámlanak, mint a halak./ Megfodrozzák a vért, velőt,/ és nem hiszik a levegőt.*” A szervek állapotai, tehát metaforákkal jelennek meg, nyugtalanságuk, feszültségük a hozzá kapcsolt mozgásokban prezentálódik: „*siklik*”, „*kering*”, „*kígyózva fut*”, rezdüléseik megfigyelését az önvizsgálat, a saját test tapintása teszi lehetővé: „*kezeim között, bőröm alatt*”. A mozgásaik oka/okozata az emelkedett pulzus és a zsigeri félelem lesz „*megfodrozzák a vért, velőt*”, és mindezek következménye a légszomj (amiből a pánikra következtethetünk) az utolsó tagmondat megszemélyesítő metaforája hozza el: „*nem hiszik a levegőt*”. Nem egyszerűen a szervekre toródik tehát át a lelkiállapot, hanem mintha egyenesen azok viselkedése, vagy azok megfigyelése vezetne ez a lelki élmény kimondatlan felismeréséhez.

Miután a vers megfeleltetésében a test a tenger, az utolsó versszakot nyitó felkiáltás egyértelműen a testtől való elszakadásra szólít fel: „*Szakítsd a horgonyt! Tépd magad!*”, nem is beszélve az utóbbi mondat eleve meglévő öndestruktív jelentéséről. Az önmegszólítás a

belülről rántörő kényszer adekvát nyelvi leképezése. Ez a szöveg is a (C2b) észleletpoétika kategóriájába sorolható, hiszen az objektum-szobjektum (itt a test és a tudat) kettősségének gondolatát tematizálja metonimikus párhuzamokat élénk állítva, metaforikus nyelven, ugyanakkor a fókusz még itt is a szobjektumon, annak észleletein és nem az észlelteket mibenlétén van.

Bizonyos tekintetben nagyobb távolságot köt egybe a másik kategória, a (C2a) megelevenítő beszédmód. Az ebbe a kategóriába tartozó versek nem a test, hanem a külvilág leírásai, ha felületesen tekintünk rájuk. Ha jobban megfigyeljük, kiderül azonban, hogy a tárgyi környezet metaforizált vagy hasonlatokban végigvitt megelevenítése nem a random fantázia vagy kivetítés eredménye. (A rávetítő (C1) csoporttól eltérően itt nem valami már a leírt dologtól függetlenül meglévő belső tartalom válik elmondhatóvá bújtatottan a kint leírásával.) Ebben a kategóriában olyan műalkotásokat találunk, amelyek az észlelt kinthez kapcsolódó élményeket nem attól elválasztva, hanem annak megelevenített, bemozdított láttatásával ragadják meg. Ilyen szöveg például a *Reggeli egy dán kocsmában*. A versnek olyan egyéni (exkluzív) a perspektívája, hogy fel sem merül, hogy valami általánosat akarna megfogalmazni akár a leírt kocsmá lényegéről, akár az emberek kocsmatapasztalatáról. A tárgyak megelevenítésében inkább a személyes lelkivilág mozgásai közvetítődnek, például a fölindultság vagy az elragadottság. Szinte meseszerű ahogyan ez szcenírozódik: „*Mert zsong a ház is, fortyan, köp a kávé, / a piros sajtok körben puffadoznak, / csusszan, zizeg a sok kemény terítő, / s az asztalok szemérmes táncha fognak, // a barna lépcső fogsorát kinyitja, / s mély basszus-hangon hosszan hahotáz, / zümmögnek mind a természetes gerendák, / és négy sarkát emelinti a ház, // guggoltából feláll – a pincéjében / megkottyannak a pálinkák, borok, / és kéményéből bodrot eregetve / a zsidbadástól vígan tántorog*”.

A megelevenítő személytelenségre (C2a) több példát találhatunk a *Száravillám* című kötetben is.

A rávetítésnek (C1) egy nagyon szép, érett példája a *Villamos*, mely fölütésében csupán egy fantázia megelevenedésének tűnik, de igazából egy villamosút fizikai-lelki sajátosságaiban egy emlékezőtörténet talál párhuzamokra. Ennek megjelenítésében a vers „fésűs” szerkezetének, tipográfiájának éppen akkora szerepe van, mint a jelentésmezők, metaforák egymásba interferálásának. Az emlék (vagy az sem kizárható, hogy az úttal időben párhuzamosan zajló történet) eseményeinek dinamikája követi a bukducsoló, tömött villamoskocsi mozgását.

Ezeket túl képi megfeleléseket, visszarémléseket is látunk bőven: „*elefántbőrű aszfaltlepeny*” – „*babérfa*”, „*már haladunk a híd felé*” – „*fordul a híd*”, „*összecsapott a lomb (...) Holdfény, tűz, ugrani.*” – „*Kiszakad innen az, aki / nem markol most*”. Tehát annak lehetünk itt tanúi, ahogyan a képzetben (vagy a térben máshol) zaljó történetelemek párhuzamaikra találunk, megelevenedve az itt és mostban, ráíródva a jelen hasonló alapstruktúrájú mozzanataira.

Október című vers egy versszakában érvényesül a megelevenítő poétika (C2a). Az egész verset azonban nem ezzel a kategóriával írnám le, hanem inkább a naiv tárgyiasság széttartó képi építkezésével rokonítanám. Nem egyfelé gravitálnak a képei és valamilyen gondolatiság sem szervezi egybe a szöveget (tehát nem C1; rávetítés), illetve a megelevenítés sem érvényesül az egész versben. Nagyon is megelevenítő viszont az útjavítást leíró versszak, ami mintegy előképe *Az egy pályaudvar átalakításának* mind poétikájában, mind pedig témakörében és fölmutatott párhuzamaiban. Egyfajta szervessé láttás/láttatás történik itt, hiszen a tárgyi látvány megelevenítő leírása nem pusztán egy bármilyen a hasonlóság mentén, hanem a jellegadó attribútum alapján történik, így anélkül, hogy ez kimondásra kerülne a város élő szervezetként tűnik föl előttünk, melyben a víz- és szennyvízcsövek a földben élő hullók testeként tűnek fel: „*Acetilén fényében ázik/ az útjavítás. Lenn a mélyben,/ iszamos, hulló-hátu csó,/ pára gyöngyösödik a kergén,/ s a városon, mint vér a gézen,/ általszívódik a nyirok.*” Nem szabad ugyanakkor elsiklani amellett a tény mellett, hogy ahogy fentebb említettem, nem érvényes ez az egész szövegre, azaz a párhuzam hatósugara mindössze egy versszaknyi, viszont majdnem az egész versben érvényes a személyes látás, a személyes élmény átélkesítő (megszemélyesítő, képet bemozdító) hatása.

Történelmiszerepjátszó személytelenség (B2) jellemzi a *Tristán és Izoldát*, ahol nemcsak a szerepfelvétel, hanem a szöveg három különböző szólama is lehetetlenné teszi a személyes olvasatot.

A korábban már emlegetett megelevenítő poétika (C2a) érvényesül a monumentális *Paradicsomkertben* is. A tájleírás hasonlatain keresztül nemcsak a leírt környék látható flórája, hanem éppen többnyire láthatatlan faunája is megjelenik egymásra vetülések során: itt a pipacs áll „*fél-szirmát lekonyítva, / akár a nyúl a fél-fülét*”, vagy szülő „*csüggeszti kebleit*”. A tájban azonban megjelenik valaki, akit egy szerepversszerű betét (először nem azonosítható) beszélője, a lírai én megszólít: „*Hová indulsz te vékony, gyöngye csontú?*”, s ezzel a

megszólítással, jellemzéssel mintegy meg is teremti azt, akihez beszél. Majd felbukkan a harmadik személy (E/3), a lány (innentől értjük, hogy a megszólított fiú): „*És ott a Lány*”. Már egészen bizonyossá válik a teremtéstörténet újraírása, ami nem érvényteleníti, sőt erősíti a tájleírás átlelkesültségének intenzitását. A vers egészében tehát változtatja a megszólalásmódokat. bizonyos tekintetben dramatizált szöveg, ahol a felvett szerep a teremtő szerepe (azt is melléve persze, hogy a szövegben a lírai én a teremtő egyébként is, az ő szava a legyen és lőn). A tájleíró részek azonban egyértelműen a (C2a) csoportba sorolhatók.

Összefoglalva elmondhatjuk tehát, hogy bár Lengyel felosztásában az első két kötet nem sorolható a személytelen líra valamely kategóriájába, azokban több példát is találunk a személytelen líra valamely típusára, azaz ez a líratípus Nemes Nagy Ágnes költészetében a kezdetektől jelen volt, elfogadható azonban az az állítás, hogy kezdetekben nem ez határozta meg verseinek túlnyomó többségét.

2) rejtett személyesség (objective correlative), élmény alapúság (*Napforduló, Éjszakai tölgyfa*)

Rejtett személyesség alatt Lengyel Balázs elsősorban a szerinte „objektív korrelatív(sic!)” módszert alkalmazó kivetítő jellegű verseket érti. Ezt a versfelfogást a korábbiakban a magam részéről árnyaltam. S leginkább az élménykifejezéshez legközelebb álló típusokként a (C2a; megelevenítő poétika) és a (C2b; észleletpoétika) kategóriákat neveztem meg. Ugyanakkor meglátásom szerint a rávetítés mint technika (C1) is megjelent már Nemes Nagy első két kötetében.

A *Napforduló* és *Az éjszakai tölgyfa* kötetekben az élményalapúságot, amelyet Lengyel jellegadó tulajdonságként nevez meg, az életrajzi referenciákon messze túl, a megragadott témák egyedisége adja, pontosabban az, hogy a szövegek nem törekednek általánosságokká kiterjeszteni azokat. Ilyen értelemben valóban még az exkluzív tapasztalat áll az érdeklődés homlokterében.

A *Között*, mint a személytelenség nagy, gimnáziumokban is példaként tanított verse, valóban eliminálja a lírai ént, ugyanakkor a szöveg vízióiban, a választott szavakban mintegy odavetítik a személyt a tájba, vagy pontosabban a tájat a személyes szemlélettel és asszociációkkal együtt mutatják föl. Erősen meghatározó a tájban a tekintet dinamikus mozgása, illetve a formákká, hasonlatokká, metaforákká látott geológiai alakzatok is. A vers tehát szóképek által szinte

visszacsempészi az alanyt, s mindvégig az észlelő egyéni megélésén tartja a fókuszot. Ez a típus az, amit B és C metszetébe soroltunk a halmazábrán²⁴⁰, s Szabó sűrítő stílusú szövegnek nevez, hiszen így az élményt adó és az élmény egyszerre jelenik meg a versben. Könnyen belátható az is, hogy megfelel az általam idesorolt kategóriának, a C2a megelevenítő személytelenség típusának, mivel itt a lírai én személyes látása íródik rá a táj elemeire. A teljes vers elemzése helyett csak azokra a jellegadó eljárásokra idézek példákat, amiket az imént felsoroltam.

Bár ember nincs a leírt tájon (és nyelvileg a szövegben sincs személy), annak szubjektivitása mégis ráíródik például az olyan metaforákkal, mint „*a levegő nagy ruhaujjai*”, ahol a ruha és az ujj rögtön egy ember alakját idézik elénk, akkor is, ha hiánya tölti csak ki a ruhát. Aztán a hegyek leírásakor az alakjukat pontosítani hivatott megszemélyesítések, mint a „*feküsznek, térdenállnak*” vagy maga a „*sziklahát*” bár köznapi, mégis metaforikus szóösszetétele. Ezek persze nem jelentenek feltétlenül emberi cselekvéseket és részeket (talán a térdenállás mégis), a ruhaujjak képe után viszont erősen errefelé indulnak az asszociációink. Szinte antropomorfnek látjuk a tájat a bújtatott lírai én fantáziájának nyomán.

A tekintet nemcsak a – már Petőfi tájleíró verseiből is ismert – közelítés/távolítás vagy fent/lent perspektívái között vált, ahogy minden leírás teszi kényszerűen (hiszen a képen, a tájban egyidejűleg vannak jelen azok a dolgok, amit a lineáris nyelv csak egymásutániségben tud megjeleníteni), hanem a nézéshez tartozó személyes élmény is mintha azonosulna bizonyos tájjelekkel. Mintha a szem végigjárata a tájon valódi (nem csak a „jár” átvitt értelmű jelentéséhez kapcsolódó) taktilis élmény is volna egyúttal. Ilyen részletekben érhető ez tetten, mint: „*egy percnyi ég*”, „*a völgy egy percnyi figyelem-lazulás*”.

A táj nem statikus, hiszen még a sziklák is „*mozdulatlan zökkennek*”, ugyanakkor igazán mozgalmassá az egész akkor válik, mikor a tekintet és a belelátó fantázián túl megjelenik az idődimenzió is, s folyamatában is láthatjuk például az éjszaka és nappal, a hideg és meleg szélsőségei közt széthasadó sziklák változásait: „*hasadnak és szakadnak*”. A megelevenítés már csak a verbális stílus tájleírástól szokatlan megjelenésében is tetten érhető. Mindehhez hozzátartozik még, hogy Hernádi Mária meglátása szerint „a tájképzés talán a legfontosabb »kísérleti terepe« a tárgyiasságra mint látásmódra és mint költői nyelvre való rátalálásnak”.²⁴¹

²⁴⁰ lásd.: 75.o.

²⁴¹ HERNÁDI Mária, *A névre szóló és a megnevezhetetlen: A táj keresése Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Kortárs, 2012/7–8. 97.

A fenti megfigyelések alapján elmondható, hogy a *Között* tájleírása, nem a tájelemek dologiságát pontosítja, nem is közvetíti azokat úgy, ahogy vannak, hanem sokkal inkább az egyszeri (egyéni, személyes, exkluzív) tekintet, sőt látás belátásait (és belelátásait) szövegezi meg. Ezért tekinthető a vers (C2a), megelevenítő típusúnak.

Könnyebben láthatóvá válik, hogyan is különbözik el ettől a típustól a rávetítés (C1) kategóriája, ha összevetjük a *Között* és a *Vihar* című versek képi építkezését. Ez utóbbiban a szöveg egy éppen látott jelenség apropóján idéz fel egy múltbeli (vagy elképzelt) képet, s a meglevő alaki hasonlóságok alapján úsztatja rá a jelenre a múlt emlékképeit. Az egész alaki párhuzam a vers első versszakában képződik meg egy megszemélyesítéssel „*Egy ing rohan a réten*” (mivel az ing rögtön egy embert idéz, antropomorfizálásnak is tekinthetjük). S a további azonosítás, a rávetítés ki is teljeseedik a versszak utolsó sorában: „*egy sebesült katona testetlen / koreográfiája*”. Innen már egybevonhatóvá válnak az egyébként két jelentéskörbe tartozó szavak, a háborúhoz és a viharhoz kapcsolódó kifejezések: „*villámok torkolattüze*”, „*zászlók, lepedők*”, „*tömegsír legvégső vásznai*”. Azaz nem egymás helyett állnak ezek a képek, ahogy például egy sűrítő típusú szövegben látnánk, hanem egymásra montírozódik múlt és jelen, háború és vihar. A vers zárásában fölbukkan lírai én alakja is, belép a látványba. S a szöveg „üzenetét”, a képre vetített tartalmat: a tehetetlenséget is összefoglalja („*mint puszta fa, ki elszállt madarát / úgy hívja vissza nyujtott karral őket*”). Itt tehát ennek az élethelyzetnek, ennek az érzésnek a rávetítése történik meg a versben. Egy hasonlóság alapján tud ráírni a jelenre ez a komplex érzélem, nem a zajló jelenet szubjektív tapasztalata (C2a; megelevenítő poétika) szervezi tehát a szöveget és nem is, annak érzéki tapasztalására irányul a figyelem (C2b; észleletpoétika), hanem a látottak apropóján megelevenedő múlt válik hangsúlyossá.

A személytelenség más típusai is felbukkannak ezekben a kötetekben. A *gejzír* című szöveg – az életműben szinte egyedülálló módon – egyértelműen illeszkedik a Dinggedichte (C2c1; pozitív interszubjektivitás) kategóriájába. A szemlélődő, megismerő szubjektum ebben az ódaszerű versben fix pozícióból megfigyel. A vers a *gejzír gejzíriségét* állítja elének teljes mivoltában, azaz a tárgyát dologiságában ragadja meg.²⁴² A *gejzír* legalapvetőbb attribútumát a szöveg dinamikus csúcspontja mutatja meg: „*Akkor kivágott. S ott maradt. / Egy hosszú, függőleges pillanat, / gözölgő jégmezőkbe tűzve*”. S bár itt is találunk szervesítő metaforákat: „*köves agyvelő / fekete csigaháza*”; „*víznemű izmok színezüstje*”, ezek nem a megfigyelő

²⁴² A dolog és interpretáció kapcsolatáról ehhez lásd: FIGAL, Günter, *Tárgyiság: A hermeneutikai és a filozófia*, ford.: BARTÓK Imre, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009, 69.

érzeteit vagy fantáziájának kibontását szolgálják, hanem a megjelenített dolog struktúrájának és összefüggéseinek felmutatását, sőt megmutatkozását segítik elő.

Megjelennek a kötetekben a (fiktív)szerepversek (B1). Ilyen például *A hindu énekekből* cím alá gyűjtött, *A remete* és *A kovács* főíratú szöveg. Mindkettő a címben megjelölt karakter nevében szólal meg, illetve ilyen a *Vadkan* is, ahol a szerepfelvétel abban is hangsúlyozódik, hogy bár a vadkan szólal meg a mű retorikája szerint, mégis furcsán, emberszerű szemmel, látja a környezetét, mert ilyeneket mond, hogy „*mint plé a cserlevél*”; „*mint a fesű csontfogán*”.

A szerepversek csoportján belül különösen sokat emlegetett az *Ekhnáton-ciklus*. Ebből is az *Ekhnáton jegyzeteiből*, amely a (történeti)szerepvers (B2) jó példája, hiszen Ekhnáton valós történelmi személy. Teljes mértékben viszont csak ez a darabja tekinthető szigorúan vett szerepversnek, mert például *Az Ekhnáton éjszakájában* már biztosan nem Ekhnáton a narrátor, vagy minimum kívülről írja le magát, s ráadásul többszólamúvá is válik a vers a dőltbetűs betoldásokkal (ami persze nem volna önmagában probléma, ha a megszólaló mindig deklaráltan szerepbe bújva szólalna meg). A ciklus többi darabja viszont vagy csak címében említi Ekhnáton, s akkor elfogadjuk, hogy ez a fentről lefelé tekintő perspektíva, mely a versben kibontakozó tájleírást szervezi, az övé (*Ekhnáton az égben*), vagy semmilyen módon nem tartalmazzák a szerep megnevezését, így csak a ciklusban értelmezetten, s nem önmagukban olvashatók (B2) (történeti)szerepversként (*Amikor; A csak jó; A tárgyak; A tárgy fölött*).

Áttekintve a két kötetet, az állapítható meg tehát, hogy ebben a középső korszakban Nemes Nagy Ágnes versei gyakrabban élnek a személytelenítés valamelyik eszközével. Az eddig is alkalmazott verstípusok közül nagyobb szerephez jut a maszkot viselő lírai én megszólaltatása egy részt az eddig is látott (történeti)szerepvers (B2) formájában, másrészt pedig az itt először alkalmazott (fiktív)szerepvers (B1) megjelenésében egyaránt. A legnagyobb újdonság pedig a Dinggedicht (C2c1; pozitív interszubsjektivitás) megjelenése, ami a valódi tárgyközpontú szemlélet felcsillanása az életműben. De nézzük, valóban az elszemélytelenedés, vagyis a tárgyak felé mozdul-e el e költészet fókusza a továbbiakban.

3) inperszonifikálás, a személyestől független megtapintása (*Egy pályaudvar átalakításától, Között, A Föld emlékei*)

Hogy mennyire igaz Nemes Nagy Ágnes költészetének utolsó szakaszára, hogy a személyestől független megállapítására jutnak, az nem teljesen egyértelmű. A Lengyel Balázs által így

nevezett csoportnak nagy valószínűséggel tárgyfókuszúnak kell lennie, az az itt kellene érvényesülni annak a bizonyos „elvonatkoztatásnak”, vagy „intellektuális tárgyiaságnak”, amit Szabó Zoltán, illetve Cs. Gyimesi Éva körülkeretez, vagyis a személytelen líra azon típusainak, amelyek a három felvett halmaz közös metszetében találhatók. A személytelenség természetesen ezekben a kötetekben sem redukálódik egyetlen fajtára és nem válik kizárólagossá a megszólalásban.

Egy páludvar átalakítása

Négy kocka

Nemes Nagy Ágnes költészetében találhatunk néhány, a (C2c3; camera eye) felé mozduló szöveget. A konkrét látvány megfogalmazása azonban egyrészt magyarázattal bővített: „A harmadik ablak-kocka beton. / Úgy értem: egy garázstető”, aztán pedig a látvány megfogalmazásából egy nyelvi asszociáció viszi tovább a verset, ami nem a látványhoz visz minket közelebb, hanem megint inkább a látó (leírást végző, hiszen a nyelvi reflexió elárulja ezt) fantáziájához: „(melyet a párkány félbevág s alatta / nem láthatóan, rájukszabott / ponyvaruhában a szerkesztett állatok” (*Négy kocka*). A versszak kifutása, az autók metaforikus körülírása a legradikálisabb a szubjektivitás szempontjából. Azaz az első versmondatban rögzített első benyomás, pártatlan rápillantás (a nézés, és nem a látás) eredményeként megjelenő alig értelmezett kép a továbbiakban valamelyest mégis olvasásra kerül: a garázstető azonosítása után azonban az absztraktabb látványbefogadás felé mozdul a szöveg. A nézőpont újrendezi a világban lévő viszonyokat például azzal, hogy a párkány „félbevágja” a garázstetőt, s ennek a félbevágásnak asszociációs következménye lesz a látványban nem, csak a képzeletben megmutatkozó autók megjelenése. A szubjektív elvonatkoztatást pedig még tovább erősíti az autók prosopopeiás élővé tétele: „szerkesztett állatok”.

A másik példa a *Város, télen* című vers következő részlete: „Az öt háznak térdéig ér. / Fekete a függőleges, / és minden vízszintes fehér.” Ebben a citátumban egyértelműen az absztrakt látás az uralkodó. A látványt vizuális elemeire bontja a szöveg, a sötét utcakép geometrikusan egyszerűsítő megjelenítése csak fekete függőlegesekből és fehér vízszintesekből áll. Ám akármennyire vonul is ki a versből a szubjektum, akármennyire lép is preconcepciói elé, a versekben rendre prosopopeiák (az előző szövegben) vagy antropomorfizmusok csempészik vissza az élet: „háznak térdéig”. Sokkal hangsúlyosabb tehát a szubjektivitás valamilyen érzete a Nemes Nagy-szövegekben, mint ahogy arra a Lengyel Balázs által megfogalmazott „inpersonifikáció” fogalmából következtethetünk.

A *De nézni* szövege tulajdonképpen függőbeszéd. Valaki más, egy harmadik személy (E/3) intelmeit közvetíti, de a beszélő mégsem ez az „ő”, hanem egy narrátorként jelenlevő lírai én, aki külön szólamában csupán a beszédnek ezt a közvetítettséget jelzi („mondta”). A közvetített beszélő a lírai ént többször megszólítja, így valamiféle tanító szerepében tűnik fel („tudod”). Azaz itt bár hangsúlyosan megjelenik a „nem én beszélek” kitétele, nem történik meg a szerepfelvétel sem. A szöveg mégsem ebből a szempontból válik érdekessé témánk tekintetében, hanem a tartalma miatt, hiszen az a nézéssel, a megfigyeléssel kapcsolatban fogalmaz meg olyan dolgokat, amiket ezek szerint a lírai ének követnie kellene saját gyakorlatában. Ilyen módon meg is idézi, de egyúttal el is kerüli az *ars poetica* kategóriáját.

Először is nem lehet akármikor nézni, ennek az ideje akkor jön el „*Mihelyt enged a füstfüggöny, a résnyi szünetben*”. Ezek a tisztán látás pillanatai lehetnek. S nem mindegy, hogyan történik mindez: „*nézni, tudod, mint egy formabontó asztalt / egyszerre látni lapját és profilját*”. Azaz, érthetjük úgy, hogy a perspektívákat egymás mellé látva kellene nézni, ahogy a kubisták, azaz a protenció és pretenció tudatosításával. A nézéshez tehát nemcsak a látás kell, hanem a gondolkodás is „*és elmélkedni, tudod*”. Ugyanakkor tevőlegesen is hozzá kell járulni a több perspektíva megképződésének, az nem magától áll elő a látásban (ezért is más a nézés, az akarattalagos): „*És nézni fentről, letről, mindenféle szögekben / körültagogatni a tárgyat néhány szememmel / kivésni velük a konturt, mosni, ledönteni / míg nyílnak, húnyódnak, nyílnak*”. (A „néhány szemmel” furcsa többszáma jelentheti persze a kettőt is, de hallhatjuk mögötte a „mindig új szemmel tekints rá” bölcsességét is.) A nézés tehát a tárgyak határainak letisztázását, vagyis az elkülönítést is jelenti.

A vers zárása fölszámolja a tárgyak ilyenmódon leírt tehetetlenségét. Hiszen az eddigiekben a szemek vésték ki a kontúrjukat, mosták és ledöntötték őket, s ezeknek a tárgyak mind passzív elszenvedői. Ott egyenlítődik ki a viszony, mikor azt olvassuk: „*s a tárgyakból is kifelé a sok lassú tekintet*”, azaz a tárgyak is ugyanezt tehetik velünk, kontúroznak, kimosnak. Az elválasztottságunk, lehatároltságunk megteremtése ilyen módon közössé válik, S ezen a ponton lép be egy ezeknél nagyobb perspektíva, egy szinte transzcendens tekintet, amely egybelát minket, létezőket, tárgyakat és szubjektumokat: „*a bioszféra zizegő / seprű-pillája körülöttem / lombok, cédrusok érdes ága / forgó évszak karcai / éj és nap / emelve, hullva felettem*”. Ugyanakkor a szubjektum perspektívájából egyik sem lesz meghatározó, hiszen „*nem segít, mondta, ez a szétszórt százezer szem*” és „*nem segít a bioszféra zizegő / seprű-pillája körülöttem*”, ennek ellenére a nézés mint program mintha a létezés lényegéhez tartozó

cselekedet volna, fontos és kiküszöbölhetetlen. Ezt a determinisztikus nézésbe-vetettséget közvetítheti a záróhasonlat és maga a cím is, *De nézni*, azaz mindenek ellenére „*mint forradás néz, mondta, a fán*”. (A személytelenség C1-es (rávetítés) kategóriájába sorolnám, hiszen a gondolati tartalmat a függőbeszéd ilyen személyességtől eltávolító módjával, a nyelvtani megoldások segítségével és ennek a fiktív beszédnek a megalkotásával teszi megjeleníthetővé.)

A megfigyelés ilyen, a gondolkodással, asszociációkkal, többfelől láttatással működő példái valóban jelen vannak Nemes Nagy költészetében. A perspektívák egymásra montírozása éppúgy, mint a látvány fantáziadús megelevenítése. Ezek mind a szubjektív látás (és ezen keresztül valamelyest az antropológiai látás) működésére mutatnak rá. Azaz a nézésben nem igazából a tárgy dologsága, hanem a nézés természete válik láthatóvá.

A látvány nem személytelen szöveg. A látás személyes megélését fogalmazza meg mindenféle áttétel nélkül, ugyanakkor tartalmilag érdekes megállapításai vannak. A látás és az értelmezés, valamint az emlékezés összekapcsolását olvashatjuk ebben a szövegben. A vers első két mondata, mint a hirtelen rápillantás, még körvonalazatlanul mutatja a képet: „*A kék. A zöld. A folyamagy*”. És innen, a színek képként történő értelmezésétől jelennek meg „*[a] tárgyak változásai*”. Ez pedig a szubjektumban valahogy így áll össze: „*a látvány bent tapasztja végig / a koponyám falát, mint körmozi.*” A fejbe bevetülő képek azonban nem szűnnek meg létezni akkor, ha a szem becsukódik, vagy a fény körülöttünk megszűnik, azaz a látás fölfüggesztődik, hanem „*éjszaka is felzavarnak*”, vagy az emlékezetemben lévő, vagy valóban a szobában felderengő tárgyak. Ezek szinte felhasítják az ént, nem engedik magába záródva lenni, „*mert élesek, mert élesek / a képek mind, mert élesek*”. Ez az élesség tehát nem csak jól körvonalazottságukat, hanem (fel)sértő mivoltukat is jelenti. Élesen láthatóak és pontosan megmaradnak, és egyébként is, kintről bentről belém hasítanak. Azaz a valaha látott és a jelenben észlelt képek „*mind forognak végeérhetetlen / egy szüntelenül égető jelenben, / ahol nincsenek térközök*”. Nem lehet tehát képek nélkül maradni. A szubjektum leválaszthatatlan tehát az észleletektől, a kint következményeitől. Itt, a látás folyamatának megfigyelése során jelenik meg Nemes Nagynál először igen deklaráltan az én világba vetettsége, az, hogy a tudat mindig tárgytudat (Husserl).

Egy pályaudvar átalakítása

Nemes Nagy Ágnes személytelen prózaverseit, például az *Egy pályaudvar átalakítása* címűt is többen elemezték már alaposan, különösen Hernádi Mária. Ezért sem megyek mélyebben bele

e dolgozatban, néhány állítással szemben azonban, amit Hernádi vagy Urbán Péter megfogalmaz, szeretnék ellenállításokat megfogalmazni, s a nemes nagy-i „tárgyiasságot” így a szerintem neki megfelelő kategóriákba illeszteni.

Hernádi Mária meghatározása a prózaversekben megfigyelhető tárgyiassággal kapcsolatban a következő: „a tárgyas költészet lírai szubjektumának figyelme olyan kizárólagossággal irányul a versben megjelenített »külső« valóságra, hogy ő maga mint beszélő, mint megfigyelő alany gyakran még nyelvtani értelemben is eltűnik a versből. Az »én« érdeklődésének fókuszja tehát nem önmaga, hanem a tárgy a »Ding an sich« értelmében, úgy, ahogy az van. A tárgy mint »másik« itt nem eszköze, hanem célja az ábrázolásnak: nem kifejez, nem tükröz, nem szimbolizál valami saját magától különböző dolgot, hanem *mint önmaga* van jelen”.²⁴³ A tárgy mint önmaga jelenléte – s nem mint valamilyen tartalom hordozója – a Dinggedichtek esszencialitást célzó felmutató aktusának feleltethető meg, tehát amit itt Hernádi körülír, az a (C2c1; pozitív interszubsztivitás, Dinggedicht) csoportnak feleltethető meg. Érdekes, hogy ezen állítása ellenére Hernádi – Bókay Antal alapján – mégis Pound imagista²⁴⁴ alapállásához köti az itteni definíciót, illetve Nemes Nagy tárgyiasságát is, ahol is – szerintük – az image nem képzelet, hanem kép, vagyis nem kivetítés, hanem „talált tárgyi korrelátum”. Tovább bonyolítja a fogalmak keveredését ez a „tárgyi korrelátum” kifejezés, ami valószínűleg Eliot objective correlative fogalmának ideemelése. Ez több szempontból is félrevezető. Egyrészt azért, mert ha elioti értelemben kezeljük (ahogy az eredeti Eliot-szöveg újraolvasásából rekonstruáltam az első fejezetben), akkor azt jelenti, hogy egy érzelmet, gondolatot, vagyis egy művészi témát valamilyen viszonyrendszer, például tárgyak együttállásának leírásán keresztül kelt fel, hív létre. Másrészt, ha a későbbi magyar fogalomhasználatot vesszük alapul, akkor (ahogy Nemes Nagy vagy Lengyel Balázs esszé vagy tanulmány jellegű szövegeiből kitűnik, nagyon is a kivetítést jelenti. Négy dolgot kever tehát egybe ez az elgondolás az imagisták képkezelési módszerét (ahol a kép önmagát jelenti), a rilkei Dinggedichtet (ahol a versben a dolog lényege föltárulhat), és a kivetítő típusú személytelenséget (amilyen a naiv tárgyiasság is) és a tartalomnak egyenértékest kereső elioti művészetfelfogást.

²⁴³ HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás: Nemes Nagy Ágnes prózaköltményei*, Szent István Társulat, Budapest, 2012, 10.

²⁴⁴ „»Image« az, ami egyetlen pillanat alatt egy egész értelmi komplexumot közvetít. (...) – írja Pound – Az ilyen »komplexum« azonnali bemutatása okozza azt a hirtelen növekedésérzést, amit a legnagyobb műalkotások jelenlétében tapasztalunk. Aki életében egyetlen Image-t létrehozott, többet tett, mint egy terjedelmes életmű megalkotója.” POUND, Ezra, *Visszatekintés = A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Budapest, Osiris, 2001, 324.

Tehát mikor „Nemes Nagy Ágnes több helyen hangsúlyozza, hogy az objektív lírikus közvetítő, de nem magukat a tárgyakat közvetíti, hanem a tárgyakban lakozó névtelent, ismeretlent, a tárgyak által közvetített hírt”²⁴⁵ ragadja meg, nem kell feltétlenül a Dinggedicht fenomenológiai alapú ismeretelméleti beállítódására gondolnunk, sőt nem magukat, hanem valamilyen hírt közvetítenek ezen elgondolás szerint. De ahelyett, hogy a verseket leíró szövegek megfogalmazásának pontatlanságát latolgatnánk, nézzük meg inkább az *Egy pályaudvar átalakítása* néhány részletét és vizsgáljuk meg, milyen azokban a szubjektum, illetve annak tapasztalatainak jelenléte, valamint tárgyakhoz/tárgyakkal való viszonya.

Az *Egy pályaudvar átalakítása* bár valóban nem jeleníti meg az E/1-et, ugyanakkor a szöveg nagyon is megképez egy beszélő hangot, aki megszólítja a másikat: „*Itt lesz a... látod?*”; „*Te emlékszel még, ugye*”, „*De fordulj vissza*”. Ez a másik, ez a te a szöveg jó részében (vagy egy kis értelmezői rugalmassággal az egészében) megfeleltethető a befogadóval, hiszen csupa olyan dolgokra kérdez vissza a megszólító, amit a szöveg korábbi részeiben leírt, azaz mi magunk is emlékezhetünk rá, kérésére visszaidézhetjük az említett dolgokat. Ezzel a szöveg megteremt egy nagyon is közvetlen viszonyt a befogadó és a versben megszólaló között, akkor is, ha az alany nem közöl magáról semmit, csupán a szemléletét közli.

De ez valóban azt jelentené, hogy a szövegben a tárgy, mint önmaga van jelen? Korántsem hinném, hiszen az átalakítás alatt álló pályaudvar megjelenítése az első pillanattól tele van az egyéni fantázia és a személyes előismeret nyomaival. (Ráadásul az idősíkok közül mindhárom szerepel a bemutatás közben. A jelen [„*Most épp kráter.*”], egy elképzelt jövő [„*Fent, ahol még üresek most a léghöbméterek, fent, fent a nem-levő. Még átlátszó, még elvitatható.*”], aztán a megvalósult jövő jelen idejéből a visszaemlékezés a vers elejének idősíkjára [„*Ugye, emlékszel a citromsárga gumiruhára?*”].) Ez a fajta időbeliség is a szubjektum perspektívája, ráadásul a fantáziáján túl az emlékezésére van bízva. Igaz ugyan, hogy ez a fajta időkezelés, vagyis az, hogy sosem lehetünk tisztán csak a jelenben (retenció, protenció), a fenomenológiai látás sajátja, ebben az esetben mégsem erről van szó, sokkal inkább a szubjektív látás és annak megosztása történik meg a szövegben.

A Dinggedicht kategóriájától tehát több dolog is távol tartja a szöveget. Ilyen például annak esetlegessége is, ami a látvány mellé rendelt fő metaforát illeti, vagyis azt a meglátást, miszerint az átalakítás miatt földült munkagépekkel teli pályaudvar olyan, mint egy állatkerti vad

²⁴⁵ HERNÁDI Mária, *A névre...*, 241. jegyzetben *i. m.*, 20.

nagyműtete. A műtött állati test és a megbontott majd újra összerakott épületi szerkezet még tartalmaz alaki hasonlóságot, azaz alapot ad a metaforizálására, azonban a város (melynek pályaudvarát bontották meg) és egy állatkerti nagyvad párhuzama már igencsak önkényes, nem vezet sem az állatkerti nagyvad vagy a város mint dolog lényegének láttatására, sőt. Akkor is így van ez, ha a párhuzamnak több ponton megágyaz a szöveg azzal, hogy a város különböző hálózatait a szervezetet behálózó idegekhez/erekhez stb. hasonlítja. Ezek felszíni, azaz belelátott hasonlóságok és nem a föltúrt városrészeiről mondanak el valamit, hanem inkább egy személyes élményt, fantáziát jelenítenek meg.

Tovább erősíti ezt a pontatlanságot, (vagyis nem a dologi esszencia felé törekvést) az, hogy a párhuzam kisiklik. Félbemarad ott, ahol az átalakítás közepe először szinte az élőlény szívének tűnik („*Középen pedig a működés*”), de ott végül nem a szívhez kapcsolható asszociációk írják le a látványt, hanem ad hoc széttartó ötletek, (melyek alapja persze mindig valami hasonlóság, de nem állnak össze egy képpé, ahogy azt a naiv tárgyiasságban (B) láthattuk: „*A gépezelő odafent, mint egy függőben maradt pilóta. Citromsárga gumiruhában gödrökbe mászó űrhajósok*”).

Mindezeket figyelembe véve, azt gondolom, hogy a nyelvtani szubjektum hiánya ellenére az *Egy pályaudvar átalakítása* nagyon is szubjektív szöveg abban a tekintetben, hogy a személyes fantázia elevenedik meg a képi megoldásaiban, azaz a (C2a; megelevenítő poétika), Nemes Nagy Ágnes-től már jól ismert kategóriáját valósítja meg újra.

Sokkal inkább a lényegi vagy a lényegét közelítő az, amit *Az utca arányai* ír le, akkor is, ha az tulajdonképpen a megjelenítés, az elbeszélés lehetetlenségére mutat rá. Vagyis arra, hogy a tényleg fontos, az egyedi létező elbeszélhetetlen, mert a párhuzamok csak az általános törvényszerűségek mentén szerveződnek („*a villamos úgy dől be a kanyarba, mint egy öreg futó vagy mint a föld az ellipszis-pálya fordulóján, aholis a hasonlat nem hasonlat, csupán ugyanegy törvény másik arca. A tömeg és a mozgás viszonylata tehát – arányok, függések, együttthatók*”), azaz épp az egyszeri, az egyedi megragadására nem alkalmas igazán a (költői)nyelv („*De én. Csak egyet. Egyszer. Egyetlen macskát elmesélni mégis*”). (Ezen a ponton felmerülhet bennünk, hogy, mintha semmire sem lenne alkalmas, ugyanakkor olvasmányélményeink megnyugtatóan afelől, hogy mégis milyen sokminden történik az olvasóban általuk.)

A mögöttes, az okok és okozatok, vagyis az összefüggések megfigyelése és felismerése megtörténik a versben, ugyanakkor („*Ha levetkőztetem a házat, ha levetkőztetem a csontot, ha levetkőztetem a járást (a növénytakarót, az éghajlatot), akkor vonalak maradnak, görbületek, hálózat. De a hálózat is csak ábra, a görbület is képes beszéd. A törvény láthatatlan.*”), azaz minden újramondási kísérlet csak egy újabb metafora a törvényre. Nem vezet sehova, a szemlélődő számára már gondolatban látható a mögöttes: „*Olyan áttetsző a világ. Olyan áttetsző a ház, az aszfalt, mögöttük a mércék fémes vázai*”. Mert az egyszeri, a személyes ezáltal megközelíthetetlen. A nem ok-okozati rendbe illeszkedő megfoghatatlan marad például egy „*következmények nélküli macska*”. Mintha az egész szöveg legitimálása volna annak az utolsó két bekezdésében megvalósuló leírásnak, ami mintha visszalépés volna a problémátlan(nak tekintett) leíráshoz.

Nemes Nagy Ágnes objektív lírája tehát a személytelenség különböző módozataiban valósul meg. A teljes tárgyra irányultság, ami a camera eye és a Dinggedicht típusára jellemző nála csak korlátozottan érvényesül. Valóban megfigyelhető köteteiben egy olyan tendencia, mely a személytelenség megszólalásmódjainak egyre változatosabb előfordulását eredményezi, illetve a személytelenség hangján megszólaló szövegek térnyerését a közvetlen személyességgel operálókkal szemben. Nem igaz ugyanakkor, hogy a kései versek inpersonifikálódnának, vagy elveszítenék szubjektivitásuk, esetleg exkluzív személyességüket. A legradikálisabban objektív Nemes Nagy versekben is csak az észlelet megfigyeléséig vagy egy nyelvi problémakör detektálásáig jutunk, s nem a dolog dologságának föltárulásáig (ahogyan azt a Dinggedichtekben Rilkenél láthatjuk).

Mindezekből megállapítható tehát, hogy bár Nemes Nagy Ágnes viszonylag sokat foglalkozik Rilkével fordítóként és értelmezőként is, a dologköltészet nem gyakorol hatást saját írásgyakorlatára. (Ennek oka nagy valószínűséggel lehet az, hogy Nemes Nagy a dologköltészetet magát is teljesen máshogy értelmezte, mint ahogyan azt napjainkban szokás.) Személytelen lírájában tehát nagyobb hangsúlyt kap a fiktív- vagy történelmiszerepjátszó líra, amely például Babits Mihály költészetében (akár előképként is) fölfedezhető. (Eliot költészetét azért nem sorolom ide, mert a macska-versin kívül nem találtam nyomát, hogy Nemes Nagy találkozott volna az ő műveivel, az objective correlative-fogalom sorsát meg már nem is említem újra.)

Bár Schein Gábor Nemes Nagyról írott monográfiájában fontos szerep jut a fenomenológia felőli értelmezéseknek, ez a költészet szerintem csak itt-ott tematizálja és a megvalósulásig meg maximum részleteiben juttatja el azt, amit Kulcsár Szabó Ernő alapján fenomenológiai tárgyiasságnak hívhatunk.

Az ehhez legközelebb álló tipológiai kategória az az észlelet központú és a fantáziaközpontú líra (C2a), (C2b), amelyek az érett Nemes Nagy-líra leggyakoribb személytelenségfajtái.

Azért is fontos leszögezni mindezeket, mert Nemes Nagy Ágnesnek a magyar tárgyiasságban betöltött szerepe amiatt is hangsúlyos, mert az ő költészetén és esszéírói praxisán keresztül is hat a magyar lírára az, amit objektív költészetről gondolunk. Ez abban az időben például Rilkrét jelenti (s ott van persze Kosztolányi is, de rajta keresztül inkább a szecessziós Rilkrét ismerhette meg a magyarul olvasó közönség). Emellett jelentős része van abban, hogy Babitsot mint tárgyiasság költőt olvassuk. Illetve azért is, mert életműve kortárs irodalmunk számára is követhető – vagy legalábbis újragondolható – nyelvi-poétikai mintákat nyújt. Elég csak Szabó T. Anna tárgyiasság költeményeire – első három kötetének uralkodó hangjára – gondolnunk és azok fenomenologikus elméleti beállítódására, s a szemlélődő attitűdre, amely máig jelen van a költőnő műveiben. Abban bízom, hogy a fentiekben bemutatott osztályozás megmutatja, hogy egyrészt a versekről való beszédben megjelenő fogalmak és fogalmi keveredések eredményezik azt, hogy egymástól eltérő poétikájú életművek vannak pusztán a fogalomhasználat miatt egymás mellé sorolva, másrészt pedig azt, hogy a 20. század magyar lírájának objektív költői hagyománya látható módon máig jelen van, s tovább alakul a kortárs költészetben. Ennek bizonyítására a későbbi fejezetekben három, a kapcsolhatóság lehetősége és az életművek elhelyezésének körvonalazatlansága miatt nem feltétlenül ehhez az irányhoz kapcsolt, de szerintem nagyon is szerves rokonságot mutató kötetet fogok elemezni.

HATODIK FEJEZET

Szabó T. Anna tárgyiás lírája

A fejezet elé

A magyar tárgyiasság kezdeteinek feltárása és a tipológia bevezetése után a dolgozatom folytatódhatna abba a kézenfekvő irányba is, hogy áttekintem az elmúlt, nagyjából 60 év hazai líra termését és különböző életműveken keresztül történetileg végigkísérem a tárgyiasságok alakulásának történetét. A korai tárgyiások sorába illeszttem József Attila, Szabó Lőrinc költészetét, majd tovább folytatom Weöres Sándor, Tandori Dezső, Oravecz Imre, Szijj Ferenc, Takács Zsuzsa, Károlyi Amy, Gergely Ágnes, Kemény István költészetének egyes állomásaival. Mindezekkel azonban több könyvnyi kutatási anyagot halmoznék fel, s azt remélem, a felvázolt tipológia alapján az egyes szerzők esetében bárki elvégezheti ezt a munkát. Az én célom a dolgozat zárásában már csupán annyi, hogy két tetszőlegesen választott lírai kapcsolódásra felhívjam a figyelmet, ezzel is bizonyítva, hogy a tárgyiás tendencia máig követhető költészetünkben.

Szabó Lőrinc és József Attila költészetének áttekintésétől²⁴⁶ ehelyütt a következők miatt tekintettem el. Egyrészt mindkét szerző igen gazdag szakirodalommal rendelkezik, amely szakirodalom főbb poétikai sajátosságait már bőven feltárták, illetve a tárgyiassághoz a szakirodalom, és saját értelmezésem alapján is sokkal inkább az énhatárok megbomlásának tapasztalata alapján, s annak poétikai hozadéka mentén illeszkednek, semmint a konstruktivista szerkezet, a tárgyiás/személytelen nyelven keresztül. Így bár ezen életművek jó része a személytelenség líratípusába sorolható, a három halmazos felosztáson belül leginkább a B kategóriába, ahol a lírai én mint középpont elbizonytalanítására irányuló poétikai megoldások a mérvadók. A tárgyiasság (személytelenségnél szűkebben értett kategóriája) azonban a metszetekben helyezkedik el meglátásom szerint, azaz a gondolatisággal, a stilisztikával és a nyelvvel egyszerre operál. S igaz ugyan, hogy erre, különösen József Attila költészetében

²⁴⁶ szakirodalmak: OSZTROLUCZKY Sarolta, „Vezem a szót”: A „keletkező szó” poétikája József Attila költészetében, Ráció Kiadó, Budapest, 2014.; KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Széttérült ütem hálója”: Hang és szöveg poétikája: a későmodern korsszakküszöb József Attila költészetében, Irodalomtörténet, 81., 2000, 344–373.; TVERDOTA György, *Tárgyiasság József Attila költészetében – a Külvárosi éj, Irodalomismeret*, 2011/1, 4–22.

találnánk példát, ugyanakkor ez az elemzői kitérő nem ígér újabb belátásokat az eddigieken kívül.

Nem lehet azonban, s nem is akarom ezeket az életműveket ilyen egyszerűen elintézni a tipológiám szempontjából sem, azonban az ezekre irányuló kutatás egy oldalirányú leágazása lenne annak, amit a tárgyiasság kapcsán áttekinteni szeretnék, s nem is hiszem, hogy a két életmű megértéséhez érdemben hozzájárulna. Ehelyett tehát egy nagy ugrással a kortársakra próbálom meg alkalmazni a felállított kategóriákat, mégpedig Szabó T. Anna költészetének korai és középső szakaszára, melyben erőteljes hatása mutatkozik a Nemes Nagy Ágnesnél is látott tárgyiasságtípusoknak és lírai attitűdnek. Végül pedig Szálinger Balázs ismeretelméleti súlyokkal bíró tájlırájára térnék ki bizonyítandó, hogy a tárgyiasság a magyar költészetben (is) ma is jelenlévő és tovább gazdagodó irány.

Szabó T. Anna tárgyiasság költészet

Szabó T. Anna költészetével nemcsak azért fontos ehelyütt foglalkoznunk, mert különösen az első három kötetében, egyértelműen az objektív líra bizonyos típusai valósulnak meg, hanem azért is, mert poétikája egyértelmű folytatása Nemes Nagy Ágnesének. Ebben a fejezetben azt vizsgálom tehát, hogy a személytelenség milyen típusai lelhetők fel költészetében, illetve milyen módon kapcsolódik a költőelőd megszólalásmódjához. Ehhez áttekintem az egyes köteteket, és különösen mélyen elemzem a téma szempontjából legjelentősebb, *Fény* című kötetet, illetve az egyes darabokat a tipológiában is elhelyezem, hogy megragadhatókká váljanak a kapcsolódási pontok az egyértelmű intertextuális kapcsolódáson túl is. Hiszen a tipológia a szó- és képhasználatot, valamint a lírai én attitűdjét is szem előtt tartva osztályozza az egyes versfajtákat.

Nemes Nagy Ágnes és Szabó T. Anna költői attitűdjének hasonlósága

Érdeemes először is megvizsgálunk Szabó T. Anna és Nemes Nagy Ágnes költői attitűdjének hasonlóságát, amely leginkább költészetük tárgyiasság lírához való kapcsolódásában, valamint ezen keresztül az objektivitáshoz (objektív megismeréshez) való viszonyukban ragadható meg.

Szabó T. Anna költészetét a nyugatos-újholdas lírahagyományhoz szokás kapcsolni.²⁴⁷ Költészete sok más költő életművével mutat hasonlóságot, már csak a tárgyias lírán keresztül is, azonban megszólalásmódja, képei, szóhasználata, visszatérő motívumai elsősorban Nemes Nagy Ágnes lírájával rokoníthatók. Mindkettőjük szövegeit jellemzi a tudományos (szak)kifejezések lírába emelése is. Szabó T. Anna megszólalásmódja kezdetben – például az első kötetében, *A madárlépte hóban* – igen közel áll a Nemes Nagy-i hanghoz, kihalljuk mögüle a költőelődöt. A későbbi kötetekben ez a hasonlóság viszont már nem a hangon keresztül, nem a szavak szintjén ragadható meg, sokkal inkább a lírai én pozícióján, a felvonultatott beszédhelyzeteken keresztül. Nemes Nagy Ágnes életműve (ahogyan Szabó T. Anna most vizsgált kötetei is) igen sokféle költői hangot vonultat fel, a személyes hangvételtől az objektív líráig. Egy valami azonban mindvégig jellegadó a költészetükben, mégpedig mindkettőjük esetében ugyanaz: a szemlélődés. A nézés aktusa. A szem központi szerepe. A világ befogadása (kiemelten, de nem kizárólag ezen) az érzékszerven keresztül, a látvány (az empirikus tapasztalás) az, ami az objektivitás felé mozdítja a versnyelvet, ám ami ugyanakkor mérhetetlenül szubjektív is. Ez a költői attitűd tehát a legfőbb hasonlóság a két életmű között.

Következzék néhány példa a Nemes Nagy-líra és a Szabó T.-líra attitűdjének hasonlóságára. „A Nemes Nagy Ágnes-i gondolkodás erős szálakkal kötődik az európai filozófia karteziánus hagyományaihoz. Költészetében tovább él a modern vélekedés, hogy a világról való tudás keresésünk méltó tárgya, és van olyan valóság, amelyről objektív tudás szerezhető. (...) Nemes Nagy Ágnes számára az objektív ismeret megszerzésének tere és eszköze a nyelv.”²⁴⁸ Ez a gondolkodás, pontosabban ezen gondolkodás nyomai a Szabó T. Anna-i versvilágban is jelen vannak. Példának hozható a későbbiekben részletesen elemzett *Kísérlet borral és gyertyával* című költemény (in: *Fény*), melyben a kísérlet célja nyelven keresztül megragadni a valóságot, objektív leírást adni, ezáltal objektív ismerethez jutni. Ugyanakkor, míg Szabó T. Anna verseiben ez koránt sem problémátlan dologként tűnik fel, addig Nemes Nagy verseiben ezt nem övezi kétely. A versben nála a rögzítés problémátlanak látszik, legfeljebb az ember agya szakad bele a megismerésbe („*A negyvenezer kilométeres föld / agyam csigáján gördül egyre beljebb. (Hadijelvénny)*), vagy a nyelv nem elég pontos ahhoz, hogy az egyedihez és ne az

²⁴⁷ A költőt a nyugatos-újholdas hagyomány folytatójaként említi meg több kritika és tanulmány. Például: „Szabó T. Anna verseit – már a kezdetektől – mindenekelőtt az anyag érdekli, a látvány kápráztatja el, a megismerés csábítja. Nézni, figyelni, látni és megérteni a világot: ez a Nemes Nagy Ágnes idéző versnyelvi magatartás teljesebb ki az eddig megjelent öt kötetben. Alaki jegyekben is az *Újhold* hagyományára támaszkodik.” (HALMAI Tamás, *Kétféle ég (Tapasztalás és metafizika Szabó T. Anna verseiben)*, Vigília 2008/10, 750.); illetve: „[Szabó T. Anna] az Újhold-hagyományból, Nemes Nagy Ágnes örökségéből merít” TAKÁCS Ferenc, *A nemléti ragyogása*, Mozgóvilág, <http://www.mozgovilag.hu/2007/04/16rolrol6.htm> (2008. 11. 04.).

²⁴⁸ SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy...*, 40. jegyzetben i. m., 7.

általánoshoz, a törvényszerűhöz vezessen, legyen az bármilyen absztrakt nyelv vagy jelrendszer („*Egyetlen macskát elmesélni mégis, egy szinte következmények nélküli macskát*” (Az utca árnyai)).

Igen hamar föltűnik, hogy Szabó T. azon versei, amelyek ugyanezen gondolatkört tematizálják, már más filozófia felől közelítik meg a világot. Például explicite invokálja a descartes-i gondolatot a *Horog* című vers zárlata: „*érzek, tehát / vagyok*”. Ugyanakkor a descartes-i racionalizmus axiómáját (cogito ergo sum) felülírja az empirizmus felől, hisz a versbeli én nem gondolkodóként, hanem szenzorként definiálja önmagát. És ez a szenzorként való jelenlét valóban sokkal hangsúlyosabbá válik a költeményekben, azaz a gondolati műveletek helyett (melyek a Nemes Nagy-versekben rendre megjelennek), itt az érzéki befogadás kerül előtérbe.

A nyelv, a megismerhetőség és az objektivitás viszonyával kapcsolatban (amelyek tehát mindkét líra legfontosabb témái közé tartoznak) érdemes továbbá szemügyre venni két különböző, ám vizuális értelemben nagyon hasonlóan működő képet:

„*Mint légy szeme: ezer tükör a bőröm, / a viszonyulás prizmás kínja köt.*” (Nemes Nagy Ágnes: *Hadijelvény*; kiemelés tőlem: K. G.)²⁴⁹

„*Fényesek / és szépek mind a dolgok. De tudod: / nem értheted meg, nem érintheted / a láthatókat. Hiszen egyesülsz / mindennel, amihez nyúlsz. Lángkap, / átizzít, rögtön önmagába ránt.*” (Szabó T. Anna: *A szemről*; kiemelés tőlem: K. G.)²⁵⁰

Mind a Nemes Nagy-kép, mind pedig a Szabó T.-kép a szubjektivitást hangsúlyozza, az objektív viszonyulás lehetetlenségét, pontosabban az elkerülhetetlen reflexivitás által létrejövő torzulás kiküszöbölhetetlenségét. *A szemről* című szövegben a szubjektumot a világban lévő objektumok visszatükrözik, ebből következően saját magára lát, bárhová néz, vagyis a tárgyak *önmagukban* láthatatlanok a szemlélő számára. Szabó T.-nél tehát a tárgyak felé mozdul a szubjektum figyelme és azok rántják magukba. A *Hadijelvény*ben viszont a szubjektum az, aki egyrészt tükör, tehát nem tud önmagában, üresen lenni, és ráadásul a világra végtelenül nyitott, az összetettszem borította bőrével. Azaz Nemes Nagynál a szubjektumra(és –ba) vetítődnek a tárgyak, de a szubjektum képekben megfogalmazott tulajdonsága miatt. Vagyis ahogy az előző fejezetben már többször rámutattam, a szubjektumon van a hangsúly mindig. Övé a kín, a torzulás. Szabó T.-nél inkább reakció van, oda-visszahatás, ahol a tárgyak is aktívak.

²⁴⁹ NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, Budapest, Osiris Kiadó ("Osiris Klasszikusok"), 2003, 9.

²⁵⁰ SZABÓ T. ANNA, *Nehézkedés*, Budapest, Magvető Kiadó, 1998, 6–7.

Mindezekből szinte egyenesen következik, hogy mind Szabó T. Anna, mind Nemes Nagy Ágnes költészetét foglalkoztatja a kép megtarthatóságának, ezen keresztül a pillanat, a múlt, az élmény megtarthatóságának problematikája. Nemes Nagy lírai énje mindig az észben keres kapaszkodót, a racionalitástól várja az objektivitás stabilitását: „*De meg nem óv az ismeret sem. / a magyarázó eredet, / a kép savát hogy mentegessem / ha szétmarja a színeket?*” (Nemes Nagy Ágnes: *Harangszó; Második*).²⁵¹ Itt többféle olvasat lehetséges a „mentegem” és a „sava” szó miatt. Mentegetni elsődlegesen azt jelenteni, kimagyarázni, de a gyakori képzővel az állandóan bekövetkező megmentést is érthetjük alatta. A „kép sava” pedig egyrészt a kép lényege (sava bors), másrészt – s ezt viszi tovább a szöveg asszociációja – valami olyan, ami a „színeket”, a pontos látást, a valóság-hűséget teszi tönkre. Akárhogy is, valahogy pont a lényegi részek teszik lehetetlenné a kép fennmaradását.

Szabó T. Anna *Szél, lomb, eső* című verse így fogalmazza meg ezt: „*Megtartható-e, amit látsz, a kép?*” „*Gyűjtsd tenyeredbe az esővizet. / Szorítsd, szorítsd. A volt most múlik el*”.²⁵² Itt a látvány megtarthatatlansága a folyadék illékonyágához hasonló. Minél jobban erőlködöm, annál inkább lehetetlen. Mindkét szöveg esetében az emlék konzerválhatatlansága jelenik meg. A médium, a tárgy, a kép megmarad, de a hozzá tartozó jelen elmúlik, kifolyik, kimaródik a tartalom. A lényeg vész el, összetettségében rögzíthetetlen tehát. Nemes Nagy Ágnesnél az egyéni megélés és az egyedi dolgok megörökíthetlensége kerül elő többször, ahogyan a *Dán kocsmában* átlelkesített leírásában, vagy *Az utca arányai* című szövegek is erről szólnak. A Szabó T.-versekben azonban valóban átbillen a tárgyakra a hangsúly, s bár megjelenik az egyéni percepció esetlegessége, pláne a rögzítés/rögzülés véletlenszerűségei, ám a versek mégis mintha a tárgyak felé törekednének, s nem a szubjektív élmények felé (legalább is a *Fény* című kötetig, de erről majd lentebb).

Most, hogy összefoglaltam e két líra gondolatkörének hasonlóságát és az ezen belüli eltéréseiket, szeretnék néhány szövegszerű hatásra is rámutatni egy-két vershely elemző összevetésével.

Egyértelműen párbeszédbe lép Nemes Nagy Ágnes: *De nézni* és Szabó T. Anna: *A szemről* című verse. Nemcsak azért van ez így, mert mindkét szöveg a tárgyak nézéséről, annak mikéntjéről és következményeiről szól, hanem azért is, mert fölütésében szinte ismétli és

²⁵¹ NEMES NAGY Ágnes, *i. m.* 29.

²⁵² SZABÓ T. ANNA, *Fény*, Budapest, Magvető Kiadó, 2002, 7.

függőbeszéd formájával is megidézi Szabó T. műve a korábbi költeményt. „*De nézni, nézni, mondta*”, kezdi Nemes Nagy, „*Csak nézni rájuk*”, indul Szabó T. verse. (Érdekes, hogy ez utóbbiban már itt, az első szavakban nagyobb szerephez jutnak az észlelt dolgok. A másik szövegben fontosabb a tanács.) *A szemről* függőbeszéde mintha egyesén a Nemes Nagy-versek alanyát idézné: „*Éljetek, /mondja nekik, és élnek*”. Ugyanakkor a tárgyakról, vagy dolgokról szólva, mintha már *A látványt* visszhangozná Szabó T.- szövege: „*Fényesek/ és szépek mind a dolgok.*” (Sz. T. A); „*Mert élesek, mert élesek / a képek mind, mert élesek*” (N. N. Á.). És nem áll meg itt a hasonlóságok sora. A valaha látott képek (ugyanúgy, ahogy most annak példáját láthatjuk a költészetben is) az éjszaka vagy az álom sötétjében hirtelen megjelennek, befolyásolhatatlanul bukkannak föl: „*És éjszaka is felzavarnak (...) vakít ez a hangtalan zsúfolódás, / amint jönnek és körbemennek /az ón, a kén, a madarak,/ a repülések, kiterjedéstelen*”(A látvány); „*előhívhatod /sötétkamrádban őket, képtelen / álmodba lépnek, villog és remeg/ a képzelet, mint szélfodrozta víz, /benne a képük szétfut, összeáll,/ mint víz alatt a kő, megváltozik,/ megszínesül, alászáll*”(A szemről).

De kísérteties hasonlóságot mutat, különösen a téma tekintetében az *Egy pályaudvar átalakítása* (N. N. Á.) és a *Népstadion, metrómegálló* (Sz. T. A.) is. Itt a párhuzamokra még nem térek ki, mert a későbbiekben ezt a Szabó T.-ciklust külön is elemzem. S itt át is térek a fejezet tárgyára, a Szabó T. -kötetek áttekintésére.

Szabó T. Anna első két kötete

Szabó T. Anna költői indulását tekintve a személytelenséghez fűződő viszonyának kibontakozása tűnik a legfontosabb mozzanatnak. Az önálló hang kialakítására való törekvése a költőelődökhöz való viszony alakulásában észlelhető. Szabó T. Anna poétikája szemlátomást tisztában van megelőzöttségével. A költői hang kezdeti konfigurációs szintjén olyan formákkal dolgozik, melyekből nyilvánvaló, hogy költészete benne áll a magyar költészeti hagyományban.

Az önálló költői hang nem a költőelődök megtagadása által, hanem a költészetük újraírásával, újraértésével képződik meg. Első, *A madárlépte hó* című kötetét olvasva még több helyütt Nemes Nagy Ágnes hangja csenghet vissza fülünkben, illetve egy-egy versben Ady (*Fénykör, sötét*) és Pilinszky (*És végül újra az Éden*) megszólalásmódját ismerhetjük fel.

Az egész életmű nyitánya egy ars poetica-jellegű vers, mely igen határozottan fogalmazza meg a költő törekvéseit: „Úgy írni verset mintha szó és forma / nem titkolná el, hogy mi van mögötte” (*Úgy írni verset*).

A kötet más verseit olvasva még teljesebb képet kapunk a programról, ezt Lator László a kötethez írt előszavában meglehetősen pontossággal fogalmazta meg: Szabó T. Anna „elemi lírát akar írni, melynek a teremtés előtti semmi a fészke, [...] valami alaktalanul, tagolatlanul ősit, olyasmit, amit még nem torzított, nem fátyolozott el fogalmaink hálója”.

Az irány, amerre ez a líra a későbbiekben alakítja magát, tehát már az első kötet szövegeiben meg- és kijelölődik, módszere pedig, mellyel célja felé törekszik, az objektivitás. A személytelenség lesz a személyes identitásként észlelt költői arculat lényege, ez a személytelenség azonban a fogalmi költészetből való kiút keresésének eredményeképp jött létre, azaz szervesen kibontakozó személytelenség.

Nehézkedés

A *Nehézkedés* címet viselő második kötet megszólalásmódja sokkal egységesebb. A hang már saját ugyanakkor, némileg paradox módon, mind több versben, a személytelenség felé közelít.

Szabó T. Anna poétikája a szemlélésben, a látványban véli megtalálni az ősit, amit keres, a kiutat a fogalmak hálójából. A szubjektum kivonul. Nem része a világnak. Szeme mögé – az érzékei mögé – helyezkedik, mintha az védené és leválasztaná. Mintha az érzékei úgy választanák el a világtól, mint egy üvegfal. Átlát az üvegen, s mindent befogadhat – de nem érhet egybe az üvegfal két oldalán létező világ. Az üvegfal tehát védelmet nyújt, ugyanakkor kirekeszt.²⁵³

Ez még mindig a szubjektum-objektum elválasztottságának gondolatkörén belül maradó elképzelés, ugyanakkor a versszubjektum figyelme kifelé irányul. A szövegekben kiemelt

²⁵³ Itt utalnék Michel Riffaterre *A fikció tudattalanja* című írására (feltételes mód helyett inkább: „Érdeemes ide kapcsolni Michel Riffaterre *A fikció tudattalanja* című írását, amelyben..” vagy valami ilyesmi..), amelyben Proust akvárium-fal szubtextusát elemzi. Az a funkció, amelyet Riffaterre az üvegfalnak tulajdonít – vagyis hogy a két világot [társadalmat] láthatatlanul elválasztja, s e két világot egyetlen érzékszerv, a szem köti össze [ugyanakkor a szemlélőben él a vágy, hogy „az egyetlen érzékszerv általi észleléstől a teljes érzéki birtokláshoz juthasson”] –, szembetűnő hasonlóságot mutat Szabó T. Anna költészetének ezen pontján megfigyelhető, a lírai ént jellemző befogadói pozícióval. (RIFFATERRE, Michael, *A fikció tudattalanja = Narratívák 2 : Történet és fikció*, szerk.: THOMKA Beáta, ford.: GÁCS Anna, Budapest, Kijárat Kiadó, 1998. 94.)

szerephez jut az érzékszervekkel fogható világ rögzítése. A lírai én az érzékszervein keresztül létesít kapcsolatot a külvilággal, szerepe a befogadóé. Már a kötet nyitóversében (*A sötétről*) megjelenik ez az érzékiség. A látvány, az illat, a hang, a bőr érzetei mind szövegeződnek, ahogyan az időérzékelés, a múlás és a felejtés is, amely fogalmak még többször válnak központi jelentőségűvé.

A fejezet korábbi részében már a Nemes Nagy Ágnessel való összevetésben röviden idéztem *A szemről* című verset. Mivel a kötet objektum-szobjektum alapállását remekül leírja, most bővebben is elemzem. A vers nyitómondatának határozói bővítője, vagyis a nézés tárgya, ismeretlen: „*Csak nézni rájuk.*” A cím segíthet a csonka mondat²⁵⁴ értelmezésében s egy lehetséges olvasat kialakításában, hiszen az alapján a szöveg a szemről tesz állításokat. A következő mondat még mindig érthető a szemekre: „*Milyen fényesek / és milyen szépek.*” (Erre az első olvasatra majd akkor íródik rá egy másik, amikor elérünk a vers azon részéhez, ahol ez a mondat megismétlődik ezúttal alannyal együtt: „*Fényesek / és szépek mind a dolgok.*” Természetesen nem felülírásról van itt szó, csak hozzáadódik az első olvasathoz ez a második is, s ezzel együtt párhuzam mutatkozik meg a dolgok és a szemek között. Az ezt követő állítás azonban már kimondottan is a látványra vonatkozik: „*Bitorolhatod / mindazt, amit látsz, előhívhatod / sötétkamrádban őket.*” A vers szerint az, ami látható, egyben birtokolható is, hiszen előhívható a sötétkamrában, amely hely a szöveg alapján az emlékezet és az álmok helye „*előhívhatod / sötétkamrádban őket, képtelen / álmodba lépnek.*” Ebben a műben jelenik meg képszerűen is a már említett üvegfal, sőt, a Proust-szövegben szereplő akvárium-fal befogadásra gyakorolt hatása: „*Üveg és víz a szem. Csak rajta át / láthatni mindent. Védi a gyűlékony / létezőket a tűztől.*” A befogadónak, a szemlélőnek a világgal való kapcsolata ilyen áttételes. Az akvárium, az üveg és a víz együttese torzítja a csak rajtuk keresztül látható tárgyakat. A szemlélő elválasztottsága a tárgyaktól tudottan szükségszerű, s mindkét fél számára védelmet jelent: „*De tudod: / nem értheted, nem érintheted meg a láthatókat. Hiszen egyesülsz / mindennel, amihez nyúlsz. Lángarakap / átizzít, rögtön magába ránt.*” Hogyan is értelmezhető ez a reakció, ez a hatás–ellenhatás a tárgyak és a szemlélő között? A vers azt mondja: „*nem értheted*”, és „*nem érintheted meg*”, amit a szemekkel felfogsz. Érthetjük úgy, hogy nem szerezhethetünk róla objektív tudást, hiszen mindenben, amit látunk, mi magunk is benne vagyunk („*egyedül mindennel*”), s minden tárgy csorbítja az önismeretünket („*magába ránt*”). Ha megérteni próbáljuk a világot, önmagunkon keresztül fogjuk fel, s önmagunkhoz viszonyítjuk. A tárgyakon, a szemlélteken rögtön magunk tükröződünk, s a szemünkön

²⁵⁴ (Az ilyen elliptikus mondat szerkezet is ismerős Nemes Nagy Ágnes költészetéből.)

tükröződnek (illetve azon keresztül tapasztalhatóak meg) a tárgyak. (Mert, ahogy azt már olvastuk, fényesek a szemek és fényesek a tárgyak. Ami fényes, az visszatükröz, ha belépünk abba az optikai térbe, mely a tükrözés feltétele.) Emiatt az egymásba-vonódás miatt kell a védőfal; azért kell elkülönülni, hogy ne másítsuk, ne hamisítsuk meg egymást. Ugyanakkor fontos, hogy ez a védőfal igazából szerves, megkerülhetetlenül ott áll a tárgy és a szubjektum között.

Erre a felismerésre egy lehetséges reakció, hogy: „*Inkább hátralépsz, / elkülönülsz, csak nézel*”: a hátralépés, a kivonódás, a kivonulás, a tükröződés elkerülésére tett lépés valójában kilépés a tükrözésből. Ezt a kivonulást, az interakció elkerülését szorgalmazza a vers utolsó mondata is: „*Húnyd be a szemed.*” Ezzel a tükröződés (vagy bármilyen más történés az én és a világ között) elkerülhető. Ebben az állapotban működik a versben említett sötétkamra. Az emlékek és álmok helye. Ez az, ami sokkal biztonságosabb, hiszen itt a látványt, amit már láttál: „*Bitorolhatod*”. Anélkül előhívható, hogy az bármi veszélyt jelentene. Ez tehát olyan szemlélet, amely lehetővé teszi a személytelen (az én által, az érzékszervek által nem torzított) szemléletet. Itt kerül elsőként megidézésre a fényképezés aktusa (elsősorban a fényképezési szakszavak versbe emelése, valamint a folyamat leképezése által): a tárolt képek biztonságosak, maradandók. (A líra e szemlélete fog megváltozni a következő kötetben.)

Azzal tehát, hogy a Szabó T.-líra figyelme a saját érzékelésre és a percepcionált tárgyakra irányul, azzal tulajdonképpen megérkezik oda, hogy a kintet, vagyis a Ding an sich-et zárójelezi, s azzal foglalkozik inkább, hogy a külvilág tárgyai hogyan adódnak a szubjektum számára dologként. Itt igazából megtörténik az epochè, vagyis a fenomenológia gondolköréhez érkezünk.

A kötet egészét az elszemélytelenítésre való törekvés jellemzi. Jól példázza ezt a *Hazafelé megy, este* című vers is, ami egy egyes szám harmadik személyű deszubjektíváló²⁵⁵ önleírás. Ebben a szövegben ez az alakzat nem csak két részre bontja az ént, hiszen a külső nézőpontból történő leírást („*Hazafelé megy, este*”; „*Egy sötét ablak tükrözi a képét, / aztán kilép a szögletes keretből*”) az ablak tükrében létrejövő önmagára-pillantás töri meg („*Visszalép – nézi a tükörben az arcot*”). A vers lendülete, gondolatritmusa is ezen a ponton, az arcba-nézéskor akad meg. A nézőpont itt többszörösen áttételelessé válik. A szöveg elején a beszélő kívülről nézi magát, amint megy az utcán, a tükörbe-nézés pillanatában azonban a beszélő azt látja, hogy a

²⁵⁵ „önmagam megjelenése egy másik személyként, az identitástudat körmonfont szétválasztása” (BARTHES, Roland, *Világokamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford.: FERCH Magda, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985, 18.)

szemlélt önmagát szemléli. Ekkor már hármasságról beszélhetünk, hármassal alanyisággal számolhatunk: beszélő (szemlélő 1.), szemlélt (aki most maga is szemlélő – szemlélő 2.) és az általa szemlélt (az ablakban tükröződő – szemlélő 3.). „*Ki néz? Kit néz a szem?*” A kérdés jogos, de nem tudjuk, hármuk közül kiről, kinek a szeméről van szó. A kérdés itt megválaszolhatatlan, annyi a nézőpont. Mennyi is? Adva van a beszélő (szemlélő 1.), aki a szemléltet (szemlélő 2.) és az ablakban megjelenőt is látja, ha ő néz, két alakot lát (persze mindkettő bizonyos értelemben ő maga), egyiküket háttal, a másikat szemből. A szemlélt (szemlélő 2.) az ablakban megjelenőt látja, akiről tudja, hogy önmaga, de nem érzi: „*nézi a tükörben az arcot*”, „*a szembe néz*”, „*Az ott én. Van. Vagyok.*” (Hiszen a szemlélt [szemlélő 2.] is egy kívülről megfigyelt, üres forma; ha a vers őt láttatja, akkor a megfigyelő [a vers beszélője] kilépett belőle). Ezt az amúgy is bonyolult tükröződést és nézőpont-sokszorozódást csak bonyolítja az olvasó nézőpontja, aki mindhármukat *látja*, befogadja a maga nézőpontjából. Itt tehát egy (C2c2; önintencionáló) verssel van dolgunk, vagyis itt a lírai én tulajdonképpen nem is a külvilág valamely elemét teszi meg intenciója tárgyának, hanem a gondolati költemény középpontjában saját énje, illetve saját megismerő mechanizmusai állnak.

E jóformán szétbogozhatatlan alakzat pontosan mutatja, mennyire bonyolult én-kérdésről, én-azonosságról van itt szó. A szem tükröződését pedig még nem is léptette játékba a szöveg (az csak még tovább bonyolítaná az egészet), mert: „*Üres a szeme*”. Nem közvetít. Az éntelenítés (az én sokszorosítása és ugyanakkor kiüresítése) tehát képi szinten rendkívül alapos. Nyelvi (nyelvtani) eszközök is elbizonytalanítják az önazonosságot, a (nem-)ének (a tükörképek) egymáshoz való viszonyát: „*Az ott én. Van. Vagyok.*” Az első és harmadik személyű létige együttes használata révén a vers ezen pontján az sem azonosítható, ki beszél (szemlélő 1., szemlélő 2., szemlélő 3. vagy esetleg a szöveg olvasója), ahogy a tükörbéli alak(más)ról való beszéd lehetőségei is bizonytalanok. Ráadásul a „*Van. Vagyok.*” kijelentések szigorúan szétválasztják az egyik ént a másiktól; külön létezésnek kapnak (nem: vagyunk). S ugyanerre a megosztottságra, szétválasztottságra, én-azonosíthatatlanságra erősít rá a nézés tárgyának megnevezésekor a birtokos jelzők használatának mellőzése („*arcot*”; „*szembe*”).

A „*Ki néz?*”, „*Kit néz a szem?*”, „*Kinek a szeme?*” kérdésekre nem is kapunk választ, s az sem derül ki, ki az, aki felteszi ezeket. Megválaszolhatatlanok. Amihez nagyban hozzájárul ez a sokszoros áttételeződés.

A vers két további részletében, a tükröződés a víz-motívummal kapcsolódik össze: „*Ott áll a sima, folyékony tükörben, / sötét hínár közt.*”, „*Sötét folyóvíz. Síkúveg és foncsor*”. Itt az

ablakban tükröződő alak víz alatt jelenik meg. A tükör túloldala víz alatti világgént értelmeződik. A „*víz-alattiság*”, egy másik tudatállapotot, az éntudat-nélküliséget szimbolizálja, amely a szubjektív tudattól (s eleve a tudattól) nagyon távoli létállapot.²⁵⁶

A *Hazafelé megy, este* tehát remek példája az önintencionáló (C2c2) verstípusnak, melyben a szubjektum intenciója önmagára irányul, s ezzel egyrészt saját maga válik saját tudata tárgyává, másrészt ezzel meg is kettőződik. A szöveg motivikája (tükör, szem) arra is rámutat ugyanakkor, hogy az önészlelés ilyen módon, mikor nem a belső érzéseimet figyelem meg magam, hanem kívülről próbálok magamra látni, közvetett és áttételes. S egyúttal el is idegenít magamtól, ezért is válik kérdésessé az önazonosság, vagyis az, hogy ki vagyok én, ha én nézem magamat.

Szabó T. Anna első két kötetének főbb poétikai – motivikus jellegzetességeire koncentrálna különösen fontosnak tűnik tehát a deszubjektívizáció. Innen jut el e költészet a tárgyiasság egy olyan szintjére, ahol a fényképezés tökéletes párhuzamba állítható a versalkotással, és a *Fény* című kötetben a fénykép és vers logikai értelemben felcserélhetővé, vagyis kommutatívává válik.

Összegzés és kitekintés

Az első kötetben tehát megjelenik az irány: elemi lírára törekvés; kilépés a fogalmak hálójából; lemetszeni minden nem kívánt, a nyelv által hordozott jelentést a szövegről.

Ez a törekvés, legalábbis a megfogalmazás szintjén, Nemes Nagy Ágnesnél is jelen van, például *A jelző* című versben: „*Verd ki agyam, fogaskerék, / minden fölös fogát! // Egyik szótól a másikig / úgy lendüljek vakon*”. Kiutat kell találni a nyelv rögzült formái, a megszokott használat, a használathoz tapadt jelentéstömbök alól.

A valóság–kép–szöveg kapcsolata Szabó T. Anna költészetében kiemelt jelentőséggel bír. Verseit olvasva pontosan megérezhetjük és megérthetjük, mit is jelent, hogy „az érzékelés egyetlen médiumot sem képes valamely másik médium közbejötté nélkül *médiumként* fölismerni”²⁵⁷.

²⁵⁶ A víz-alattiságra mindvégig jellemző az a másvilágiság, amelyet a már említett prousti üvegfal, akvárium-fal az e világtól elválaszt.

²⁵⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az immateriális beiródás: Az esztétikai tapasztalat kérdéséhez* = K. Sz. E., *Szöveg – medialitás – filológia: Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004, 52.

Nagyon hasonló jeleméleti és ismeretelméleti gondolkörről van szó, mint René Magritte *Képek árulása (La Trahison des images, 1929)* című alkotásában. Azaz, hogy egy világban lévő tárgyat, mondjuk a Magritte által választott pipát két jel is jelöli. Az egyik a szó: pipa; a másik a pipa képe. Magritte olyan módon igyekszik ezt a hármat elválasztani egymástól, hogy a pipa festett képe fölé ezt írja: „*Ez nem pipa*”. Ez az állítás háromféleképp tartható igaznak. Akkor, ha elfogadjuk, hogy az ábrázolt tárgyat (magát a tárgyat) nem „pipá”-nak hívják. Esetleg, ha úgy értelmezzük, hogy a mondat azt állítja: a festett kép nem egyenlő magával a pipával, tehát „a pipa képe”-nek kellene neveznünk (vagy teljesen új nevet kellene kapnia). Vagy akkor, ha elfogadjuk, hogy bár úgy látjuk, a kép mégsem pipát ábrázol, nem azt akarja jelenteni (ekkor igyekszünk a formát más tárggyal azonosítani)²⁵⁸.

Van azonban még egy lehetséges megközelítés, miszerint a szöveg (a mutató névmás ellenére) nem a képen látható pipára vonatkozik. Nem azt állítja, hogy a képen nem pipa van, hanem állíthatja egyrészt azt, hogy ő maga, a felirat nem pipa (nem is tárgy, nem is annak képe), de a festett kép az (hiszen a tagadást hajlamosak vagyunk egy állítás [a kép állítása] ellenében értelmezni). Illetve egy másik olvasatban mindkettőre, szövegre és képre is vonatkozhat a tagadás, azaz sem a leírt szó, sem a festett kép nem pipa (nem azonos a pipa nevű tárggyal).²⁵⁹

A második kötet a kerülendő referencialitások és konnotációk szötte hálóból való kikeveredést deszobjektívizálással, objektív szemléléssel, és a képiség előtérbe helyezésével igyekszik megvalósítani. Mintha a versek a szubjektumban megképződött dolgokat mint érzéki élményeket rámutatással és pontos megnevezéssel tennék megoszthatóvá. A tárgyszerű leírás kiiktathatja a leíróban munkáló szubjektív asszociációk tárgyat torzító tevékenységét. A kötet szövegeit létrehozó nézőpontból úgy tűnik, az objektív módon megfigyelt, befogadott és rögzített látvány, valóságszelet tárgyilagos leírása mentesíthet a narráció alól. A narráció megkerülése pedig, a Szabó T.-líra érezhető felfogása szerint, kiút a nyelvből. Ha a nyelv csak a képek megidézését szolgálja, kibújik nyelviségéből, kiszakad a textualitás szövetéből (azaz a felesleges nyelvi asszociációkból). Ennek megfelelően a kötet legfőbb tulajdonsága a képiség. A kötetbeli alkotói magatartás a képleíráshoz hasonlítható. Az a kép, amelyet a szem a külvilágból befogad, szavakban megragadva kerül a papírra, így olvasáskor a szöveg egyedüli funkciója e kép előhívása az olvasóban. Egy alapvetően objektív és egyszerű folyamatról van szó (ekként van megjelenítve).

²⁵⁸ Erről lásd még: BOEHM, Gottfried „A képleírás”, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratívák 1: Képelemzés*, szerk.: THOMKA Beáta, Budapest, Kijárat Kiadó, 1998, 24–25.

²⁵⁹ Vö.: FOUCAULT, Michel, *Ez nem pipa*, ford. MAHLER Zoltán = Atheneum, 1993/4 (*Kép – képiség*), 139–164.

Azonban a szövegiség, a nyelv természetesen nem tagadható meg a lírától, ahogy a szubjektivitás sem küszöbölhető ki. Még ha a képet leíró szövegnek sikerülne is csak az előhívott képet jelentenie (ez éppen szöveg mivolta miatt lehetetlen), a kép (a szöveg által megidézett) akkor is narratívát teremtene. A nyelv éppoly megkerülhetetlen, mint amilyen elválaszthatatlan a képtől. A lírában ez pedig még inkább így van. Ráadásul a képleírás mindig egyben képmagyarázat is. A kép két kiterjedésű síkjával és egyidejűségével szemben a szöveg lineáris, egy kiterjedéssel bír, vagyis a dolgokat csak egymásutániségükben tudja kifejezni, akkor is, ha egyazon pillanatban létező dolgokról van szó. A szavakat nem tudjuk egyszerre mondani, csak egymás után, ezért a képen szereplő alakok egymáshoz viszonyítása nem egyszerre, csak egymás után történhet. Kiinduló pontot kell keresni a leírás megkezdéséhez, s a képen lévő alakokat, formákat, színfoltokat értelmezni kell a megnevezésükhöz.

A harmadik kötet (*Fény*) nézőpontja ezzel a felismeréssel látszik gazdagodni. Ennek következményeként természetesen változik a költői magatartás, hiszen nyilvánvaló már a textuális működések megkerülhetetlensége, ahogyan az is, hogy narratíva nélküli képet nem lehet előhívni a világról (főleg nem szöveggel). Egyszerű képleírás helyett szöveggel való képalkotással találkozunk. Képleírás helyett reflektált *képmegírással*. Ezek a versek már sokkal tudatosabban, átgondoltabban használják (ki) a szöveg képalkotó erejét, s a szöveg és kép egymáshoz való viszonyát. A kötet kérdésként felveti, ám megválaszolni nem tudja, – éppen a megválaszolhatatlanság a felelete arra a kérdésre –, hogy melyik az elemibb, a kép vagy a szöveg? Amikor emlékezünk, az nyelvvel (fogalmakkal) történik, vagy képekkel? A kép alkot narratívát, nyelvet, vagy a nyelv képet? Episztemológiai kérdéssel találjuk szembe magunkat. Ebből a szempontból *elemi* lírával van dolgunk. A versek *a megismerés kiismerhetetlenségére* világítanak rá.

A kötetben felvetett és sok oldalról bemutatott problémára az alkotónak (a létrejövő szövegnek) válaszolnia kell. Módot kell találnia a további megszólalásra. Mivel az objektivitás, az objektív rálátás a világra elérhetetlen messzeségbe kerül, s nem is segíti elő a(z én)megosztást, más nézőpontot vagy más szemlélnivalót kell találnia.

Ez a nézőpont-áthelyeződés a következő, negyedik kötetben (*Rögzített mozgás*) meg is történik. A szemlélés iránya befelé fordul. Hiszen a külső világ tapasztalata is rendkívül szubjektív, azon is a lírai szemlélő tükröződik, mindig önmagára lát, a pontosabb ismeret érdekében érdemes inkább egyenesen magára, magába néznie, ahhoz másnak úgyszincs hozzáférése. Az érzékek, a külvilágból való ingerek még mindig hangsúlyosak, ám sokkal inkább a saját testhez (a

szenzorhoz) kapcsolt módon jelennek meg. Rég nem a világ objektív megismerése a cél, hanem a megismerés folyamatának megfigyelése. A test megismerése, a testiség megélése fontos szerephez jut a *Rögzített mozgás* verseiben. A szubjektív kapacitás felméréséhez segít hozzá minden szemlélődés. Ennek megfelelően a Szabó T.-féle poétika számára fontos tapasztalat az anyává válás megélése, ami a testi funkciók és a gyermeki megismerés mélyebb megtapasztalásához is hozzásegítenek.

A negyedik és ötödik (*Elhagy*) kötet tehát még ősbibb, még elemibb dolgok, az ösztönök és az életfolyamatok felé fordul. Főleg az ötödik kötetben kerülnek középpontba az emberi kapcsolatok. A versek témája itt általában a család, a szerelem, a halál, illetve az idő múlásával természetesen együtt járó veszteségek. Ezt a két kötetet részletesen nem elemzem, a továbbiakban a *Fény* című kötetrel foglalkozom.

Fény

A *Fény* három ciklusból áll. A cikluscímek sorrendben a következők: *Autofókus*, *Sötétkamra*, *Előhívás*. A ciklusok címként a fényképezési folyamat egyes (de nem mindegyik) fázisainak megnevezését viselik, kronológiai sorrendben. A ciklusokon belül található versek többnyire a cikluscím valamilyen lehetséges értelmezéséhez kapcsolódnak. A cikluscímadó versek kiterjesztik a cikluscímek értelmét, s (többnyire) ehhez a kitágított értelemhez kapcsolódnak a ciklusban lévő szövegek.

A *Fény*ről néhány kritika született mindössze, ezek közül a kötet központi kérdéseit P. Balogh Andrea foglalta össze: „Hogyan tapasztalható meg a bennünket körülvevő világ? Hogyan írható le és hogyan értelmezhető a látáson, valamint az érzékelésen keresztül? Hogyan rögzíthető az élmény és hogyan jeleníthető meg a tűnékeny pillanat -rögzíthető-e, megjeleníthető-e?” Szintén ő az, aki a kötet gondolati alapállását a fenomenológia filozófiájához kapcsolja, mégpedig abból kiindulva, hogy a versek „A konkrét, egyszeri és megismételhetetlen lírai megjeleníthetőségéről szólnak, a soha vissza nem térő pillanat nyelvben történő megőrizhetőségének lehetőségét faggatják. A meg- és/vagy átélt élmény sajátos költői nyelvezetbe fordításával kísérleteznek.”²⁶⁰

Kiemelt jelentőséggel bír a kötet értelmezésekor, hogy a *Fény* egyszerre tematizálja a fényképezés gyakorlatát és használja fel költői párhuzamként. Ennek az eljárásnak a

²⁶⁰ Ahogy erre P. Balogh Andrea is felhívja a figyelmet érzékeny és mélyreható recenziójában. P. BALOGH Andrea, *Látható-láthatatlan lét, avagy hol van az én*, Eső, 2003. (6. évf.) 1. sz. 106–110.

legitimitását Móra Zoltán így fogalmazza meg: „Ahogy a fényképezés fókuszálásból, sötétkamrából és előhívásból, úgy tevődik össze a megértés is felismerésből, analízisből, majd következtetésből. A versek a megismerés e három fázisát idézik meg, így épül e kis kötet mellőzhetetlen egysége.”²⁶¹

Ennek kapcsán célszerűnek látszik megvizsgálni kép és objektív líra, kép és szöveg, fényképezés és leírás kapcsolatát a *Fény* című kötetegyszen és az egyes szövegeken keresztül, kiemelt figyelemmel kísérve a személytelenség formációit.

Autofókusz

Az autofókusz a modernebb fényképezőgépek egyik funkciója. Lényege az automatikus objektívélesség-állítás. Megkönnyíti a fényképezést, különösen az amatőrök számára, hibája viszont, hogy általában a hozzánk legközelebb lévő vagy a képmező közepén elhelyezkedő tárgyra fókuszál, s ez problémát okozhat, ha témaként egy távolabbi vagy nem közepén elhelyezkedő tárgyat választottuk.

A kötet nyitóverse a *(Szél, lomb, eső)* címet viseli. Már ebben megfogalmazódik a kötet egyik központi kérdése: „Megtartható-e, amit látsz, a kép?”²⁶² Kézenfekvő a válasz: persze, csak le kell fényképezni. S ugyanakkor ott a másik kérdés: „Ha múlni akar, miért őrizni meg?” A látvány rögzítésének fontosságára, kérdez rá s ugyanakkor rámutat, hogy ez valójában erőszakos cselekedet. A kötet mindkét kérdésre ad egy lehetséges választ. A fényképezés nem objektív, nem tartja meg a képet, amelyet látunk; az emlékezés még kevésbé; őrizni nem is lehet – ezt már ebben a versben érzékelteti egy költői kép: „Gyűjtsd tenyeredbe az esővizet. / Szorítsd, szorítsd. A volt most múlik el.” Hiszen azt is tudjuk, hogy ha túl sok mindent őrzünk, elértéktelenedik, ha túl sok a fénykép, egyik sem igazán értékes. A vers utolsó mondata: „A volt most múlik el.” egyrészt az idő illékonyágát fogalmazza meg; mire azt, amit mondani akarok, megfogalmazom, már voltként nevezhető csak meg, s múlik folyamatosan. A dolgok sosem adódnak tisztán jelenidőben, azaz egyértelműen a husserli fenomenológia időfelfogása érvényesül itt. Másrészt az emlékkép, a kép folyamatos kiüresedését is állítja. Ahogy a tenyérből kifolyik az eső emléke (az égből lefelé hulló vízcseppeké), az esővíz, éppen úgy

²⁶¹ MÓRA Zoltán, *Szabó T. Anna harmadik verseskötete – Fény*, Korunk, Korunk, 2003/7. 117–120.

²⁶² „Az első versszak harmadik sorában feltett kérdést („Megtartható-e, amit látsz, a kép?”) tekinthetjük a *Fény* koncepcióját megadó alapkérdésnek.”; „A megélt és/vagy átélt élmény megörökíthetősége nem korlátozható az élmény valamilyen médiumban történő megjeleníthetőségének ügyére.” (P. BALOGH Andrea, *i. m.*, 109.)

folyik ki a kép vagy emlékkép mögül a hozzáfűződő eseménynek, érzéseknek mind több mozzanata. A képek mögül kiszökik a rögzített múlt. (C2c2; önintencionáló verstípus)

Az előző kötet nézőpontjától való eltérés is megjelenik már itt, az első szövegben. Míg az előző kötetben a személytelenített szemlélő a szemem, az érzéseim át (mint biztonságos üvegfalon keresztül) érzékelt, most ezt találjuk: „*üres tükör legyél, ha nézni kell*”.²⁶³ Az üres tükör eleve nem tartalmaz semmit, tiszta lap (tabula rasa). Ugyanakkor nem is reflektál. Csak befogad, nem ver vissza. Nem hoz összefüggésbe, nem torzít, ilyen módon kerülve el a szubjektivitást. (Ha a tükör visszaver, torzít is: a kép fordított oldalárányú, a háromdimenziós teret kétdimenziós képpé redukálja.) Ez a hozzáállás megegyezik Roland Barthes képhermeneutikai módszerével: „Vadember vagyok, gyerek – vagy örült –, félreteszek minden tudást, kultúrát, óvakodom attól, hogy valakitől átvett szemüvegen nézzek bármit is.”²⁶⁴ Itt már nem egy elkerített-kirekesztett befogadó pozícióról van szó, hanem a saját előzetes tudásából, saját reflexivitásából kilépni igyekvő befogadóról, aki rányílik a kintre, figyel az érzékletekre. A világból minden információt újként fogad be, s minden információt befogad, semmit nem bírál, nem szelektál, nem kategorizál. Ez a szemlélődés jellemzi befogadói attitűdöt, ezt kéri az olvasótól is, hiszen a megszólítás miatt ez a befogadó (szenzor) azonosítható a verset létrehozóval. A szöveg tehát egyúttal a szöveget befogadónak is utasítást ad az olvasásra vonatkozóan.

A ciklus címadó verse, ahogy azt a már említettek alapján elvárjuk, az autofókusz fogalmát járja körül. A már leírt fényképészeti jelentést a befogadásra alkalmazza. A látás és látványra való emlékezés esetlegességét tematizálja. Annak véletlenszerűségét, hogy mit veszünk észre („*Önműködő látvány*”), mit fogunk fel és mit jegyzünk meg a világból. Ennek a rengeteg

²⁶³ Móra Zoltán szerint „[a]z egyszerű igazsághoz hozzá tartozik, hogy tehetetlenek vagyunk a pusztulással szemben. Különösen figyelemreméltó a tükör-metafora, melyben a teljes lemeztelenedést, a belső nagytakarítást tanítja. Ez a wittgensteini gondolat (»Nem vagyok több, csupán tükör, melyben olvasom a saját gondolatait lája, deformitásaival együtt, s e tükörkép alapján meg tudja tenni a kellő kiigazításokat.« – Ludwig Wittgenstein: *Culture and Value*. Blackwell, 1998. 25.) a merészségre mutat mint a megismerés adekvát módszerére.” (MÓRA Zoltán, *i. m.*)

A wittgensteini gondolat helyett itt szerintem sokkal inkább a locke-i tabula rasa elvéhez hasonló elképzelésről van szó. Az üres tükör, vagyis a fehér lap az, ami meztelen, s az üres befogadó előzetes ismeretei nem torzítják, nem szelektálják a beáramló információt. Nem az olvasó elé tart a szöveg tehát tükröt, hanem a szövegbeli ingerület-felvevő igyekszik tabula rasa-ként viselkedni, hogy így az olvasóhoz (befogadóhoz) a lehető legpontosabb ismeret juthasson el, valamint az olvasót szólítja fel az ilyen jellegű, előítéletek, előismeretek nélküli befogadásra. Ez a gondolkodó szemlélés ami leginkább jellemzi a Szabó T.-szöveg ezen pontján elvárt befogadói magatartásformát.

²⁶⁴ BARTHES, Roland, *i. m.*, 59.

képnek (mind a látottnak, mind a felidézettnek) az egymást torzító voltát. A képek olyan gyorsan peregnek, hogy egybemosódnak („*összevissza mozi kavarog*”).

Vizsgáljuk meg kicsit alaposabban az *Autofókusz*t. A szöveget az irányítatlan figyelem dinamikája hatja át. A rengeteg felvillanó kép a sorozatfényképezést juttatja eszünkbe. Az astrofikus vers első részében egy látványsorozatnak lehetünk tanúi, melynek egyes elemeit a szöveg asszociációszerűen sorolja fel, az objektív véletlen és gyors mozgásának s automatikus fókuszálásának megfelelően nagyon távoli dolgokat összekapcsoló képzettársításokról van szó („*kavicsok a tengerparton*”, „*száraz platánlevelek / megugró árnyéka*”). Az asszociációk bravúros lepergésében nagy szerepe van az enjambement-oknak. Az áthajlások a gyorsaságot, a képek esetlegességét, a filmtekerics mozgását a gépben, valamint a képek egymásba-úszását idézik fel: kavics–tengerpart; eső, szín–ősz lomb; víz, lomb–száraz, platánlevél; karmos–göröngyös. A „*kanyarodó autó hirtelen / fénypásmájában*” vakuvillanásra asszociálhatunk, ahogyan teszi a szöveg is, s viszi tovább a fényképezés-motívumot: „*látok, rögzítek, / exponál a szem*”. Majd mind a látvány szintjén, mind a rögzítettség helyén (a fejben vagy az exponált kockákat tartalmazó tekericsen) „*sodródik a kép*”. A képek sodródását előidéző beszédhelyzet, nézelődés az utazás közben („*üveg mögött fut a busz- vagy vonat-/ ablakkeretbe szorított vidék*”). Ez a szituáció válik azonossá a fényképezés–emlékkép–raktározás viszonyrendszerével. A mező és ég látványának határtalanságából épp azon a ponton vesz vissza, ahol a beszédhelyzet föltáruul, itt a látványnak széleket (képszélet) teremt: „*ablakkeretbe szorított vidék*”; a mozgás, a gyorsaság azonban állandó: „*pillanatról pillanatra más / képet mutat a száguldó keret*”. A gyorsaság következtében nemcsak a képek csúsznak egymásba, nemcsak a látvány rendeződik át, hanem ugyanez történik az ezt leíró szavakkal is: „*árnyékmozaik és levélgöröngy, / lombosítét víz, platánfény – a szavak egymásba csúsznak*”; minden itt szereplő szó előfordult a vers elején, csak nem ilyen szóösszetételben, s nem ebben a sorrendben, a szavak tehát a versszövegben is keverednek. Maga a látvány nem bontható állóképekre, az sem rögzíthető magában; a szavakkal történő rögzítés pedig még több egymásba-mosódást idéz elő. A versben a hely is megjelenik, ahol a látottak „*összevissza mozi*”-ként „*kavarog*”-nak. Ez a hely a „*sötét hívóvíz*”, az emlékeket tároló hely az agyban, avagy a szöveg maga. E helyen létezik tovább a múlt, azaz ott: „*ahol a volt: van*”. Ennek a „*van*”-nak nem is csak a jelenidejűsége játszik fontos szerepet a jelentésképződésben, hanem a létezését hangsúlyozó mivolta. Mintha csak a múlt létezne. Szavakkal kifejezni csakis a múltat, és soha nem a jelent lehet. (Kimondás közben eltelik az idő; a kimondás ideje nem esik egybe a történés [de

legalábbis a megfogalmazódás] idejével. Erről bővebben is írtam már az interszubsztivitás kapcsán a második fejezetben.)

Saját jelenünket (pillanatról-pillanatra változó külső és belső állapotunkat) nem tudjuk kívülről olvasni, és nem is tudjuk megosztani senkivel, csakis a múltunkat (abból is csak egy-egy rész lehetséges olvasatát); akármilyen közeli is az a múlt.

Az *Autofókuszban* bár fontos szerepe van az utazásnak, nem valami rávetítéssel van dolgunk. A tartalom nem az utazás metaforikus értelmén keresztül, hanem az utazás érzéki tapasztalatainak rögzítésében mutatkozik meg. Elég erős a szöveg önintenciója: „látok, rögzítek, / exponál a szem, az emlékezet”, ugyanakkor ennek sokkal inkább az a szerepe, hogy az én mint gépiesen rögzítő szerkezet (szervezet) tűnjön elénk, s a vers tulajdonképpeni témája, a képek kavargása a pontos nyelvhasználat következtében megelevenedik a befogadóban, azaz az imagista képhasználat, vagy a vortex működésmódja juthat eszünkbe róla. A befogadóban (és a nyelvvel) megtörténik az, amiről tulajdonképpen a szöveg beszél („*a szavak egymásba csúsznak*”). A gondolatiság tehát elsősorban a szerkezeten keresztül jut kifejezésre.

Ugyanezen problémát tematizálja a kötet következő verse. Az *Ezt tegnap írtad* önmegszólításként értelmezhető. Szövegszerűen is megteremti múlt és jövő összekapcsolását, például a jövőbeli én önmegszólításán keresztül („*Ezt tegnap írtad*”). Az én áthelyeződése, a nézőpont megváltozása mind a beszédhelyzetet, mind a versbeli szituációt jellemzi. Az önmegszólítás nyelvi és képi szinten (a vers által teremtett képekben) is megtörténik. A vers első jelenetében a lírai én saját magának hagy üzenetet, s az üzenetet távolról hallja vissza: „*te beszélsz, nyolc-tíz városnyira innen*”. Ez a hang elidegenítése, térbeli eltávolítása. Majd látvány rögzítése történik meg: „*Lefényképeznek, digitálisan – / nincs film, papír – elég egy pillanat*”. A fényképezés pillanata és a kép megszületése között jóformán nem is telik el idő. Nincs átmenet a megragadás és a megpillantás között. Kimarad egy fázis, mint a (kémiai) szublimációnál. (Ez a fázis a fényképészetben az előhívás – összetett, sok lépésből álló – fázisa, a kép láthatóvá tétele. Óvatos és precíz művelet, melynek során megváltozhat, elveszhet a sötétkamrából előkerülő kép. Az emlék előhívása a tudatalattiból épp ilyen körültekintést igényel. Így válik tehát jelentéssé ez a motorikussá váló, technikailag lerövidített folyamat.) A lét néhány pillanata visszanezhetővé, visszahallgathatóvá vált, vagyis: „*Nyomot hagyott / a percek finom homokján a léted.*” A nyomok a következők: „*»A későbbi vonattal érkezem.« / Kert, házfal, asztal, képernyő, kanál.*” (Kiemelés az eredetiben.), vagyis a hang az üzenetrögzítőn (esetleg a szöveg az e-mail-ben) és a kép a laptopon. Ezek most már a múlt

részei, akkor is, ha a jövőre vonatkoznak, vagy a jövőnek készültek (így kapcsolódik össze múlt és jövő). „*Kitárva múltad, karnyújtásnyira. / Nem jelent semmit. Máris távolodsz – / és talpad nyomát előnti a víz.*” Jelentésnélkülisége, jelentőség-nélkülisége elsősorban hirtelenségében, mindennapiságában van. Egy digitális fotó vagy egy hangüzenet manapság mindennapos jelenség, s emiatt értéktelen is. Nem szorul megfejtésre, hiába próbáljuk – a vers szavaival – a múltra vonatkozó *titkosírásként* vagy a jövőt feltáró *jósgömbként* kezelni. A vers utolsó sora (épp beszélő szövegből való kilépésének pillanata) mutat rá arra, hogy a nyomok gyorsan és folyamatosan törlődnek („*és talpad nyomát előnti a víz*”). A szövegben leírt mechanizmusa (nyomhagyás a homokon, a nyom törlődése) az időre vonatkoztatva leginkább egy homokóra működéséhez hasonlítható, mivel az idő és a homok párhuzama mindkettőben megvan. A „*percek finom homokján*” éppoly lehetetlen nyomot hagyni, mint a homokóra homokján. Maga az idő folyása (a homoké a homokórában vagy a vízé a versben) az, ami állandóan törli ezeket. Fontos tanulsága még a szövegnek, hogy nem lehet kívülről nézni a jelenünket, ha lehetséges is a közvetett kívül kerülés, az már mindig valami múltszerű. Pontosabban a kép a jövőnek szól; amit nézünk, az a múlt része.²⁶⁵ Ebben a versben már sokkal egyértelműbb a hangsúly a szubjektum önintencióján, így egyértelműen a (C2c2; önintencionáló) kategóriába sorolnám.

A vers címe többféleképpen értelmezhető. Vonatkozhat magára a szövegre: a költői én magának üzen, magát emlékezteti, hogy a szöveg, amelynek ma ad címet, tegnap készült. Vagy, ha a cím egy napon született a szöveggel, akkor a holnapi magának üzen (mikor leírja, akkor a holnapnak írja, hiszen a leírás pillanata mindenképpen ma). Vonatkozhat ugyanakkor a szövegben dőltén szedett, idézett mondatra is, ha azt nem hangüzenetként értelmezzük.

Szintén a jelen megfoghatatlanságát írja le a *Kísérlet borral és gyertyával* című vers. A szövegben, tényleges kísérlet folyik a nyelvvel egy megjelenített optikai kísérlet a lánggal és a borral töltött pohárral, valamint ennek a kísérletnek a dokumentálása (maga a dokumentálás is egy kísérlet a látvány, az optikai kísérlet leírhatóságára vonatkozóan). Empirista kísérlet ez tulajdonképpen.

²⁶⁵ P. Balogh Andrea szerint „[S]zabó T. egymás nélkül elgondolhatatlan tényezőként tételezi fel a tér és idő fogalmát.” (P. BALOGH Andrea, *i. m.*)

Ezzel a gondolattal csak akkor érthetünk egyet, ha a tér és idő egymás nélkül való elgondolhatatlansága alatt azt értjük, hogy a jelen tere nem cserélhető fel a múlt vagy jövő terével, tehát lehetetlen az önmagunkra látás, mivel a látvány rögzítése ugyan kivonatolja a térből az időt (belemerevíti), de rápillantásunk szintén időben, s (éppen ezért változó) térben zajlik. Az időt és teret tehát csupán az önreflexivitásban tartja elválaszthatatlannak. Más helyzetekben igenis elképzelhetőnek tartja (példa erre a *Népstadion-metrómegálló* miniciklus hetedik darabja, melyet a későbbiekben tárgyalok.)

A vers egyszerű leíró mondatokkal indít, felsorolja a résztvevő eszközöket, azok helyzetét, a körülményeket („*A félig tele borospoharat/ egy gyertya elé állítom: sötét van./gyertyaszag — épp az előbb fújtam el/a többi gyertyát, hogy az észlelés/még pontosabb legyen*”). Tudományos pontosságú a leírás, a látvány betájolása. Minden mértani precizitású, ezt erősíti a szakszavak használata (tengely, körvonal, henger, kúp, felszín). Minden, a kísérletet végző személy által tett mozdulat leírásra kerül, s a mozdulat következményei is. Például a pohár áthelyezése változtat a képen („*ha a poharat közelebb tolom,/ a (ti. szár)²⁶⁶ sávja rengő kúppá szélesül*”). A szövegben megjelenik a papír is, amelyen a rögzítés folyik, a leírás folyamata maga is leírásra kerül. A kísérlet *derít fényt* a dokumentálásra: „*A pohár szára ide-oda ingó / széles és éles fénypásmát vetít / a fehér lapra, amin írok*”. A szöveges jegyzés csak itt kerül a szövegbe. A pohár szára világít rá a helyzetre, a pohár szárának kétdimenziós képe pedig a gyertya(fény) miatt kerül a lapra (ahol a valóság megragadásának folyamata egyébként is zajlik).

A kísérletet a gyertya lángja, a fényforrás zárja le azzal, hogy összekormozza a poharat, vagyis a sötétséget is ő okozza. Ezt követi a kísérlet összegzése: „*Mire / elég a szó? Hisz amíg írtam ezt, / a gyertya kisebb lett, a borba is / belekörttyoltam*”. Vagyis nem sikerült mindent maradéktalanul dokumentálni. A kísérletet újra lehetne kezdeni, de hiábavaló volna, a gyertya és a bor is fogy: „*(És az idő. / Mindig módosít a végösszeget: / nincs is végösszeg.)*”

Ezt már csak az eszközök elpakolása követi, csupán egyvalami marad az asztalon: „*a gyertya úgyis kilobban magától*”. Annak helyzetét nem kell ([el]fogyását, ha ég, nem is lehet) befolyásolni. A kísérletben tehát a gyertya szolgált az idő, illetve az idő létének és ezzel együtt az örök változásnak legalapvetőbb, bizonyítékául.

De nézzük, a tipológia alapján hová sorolható ez a vers. Ha csak a dolgok egymáshoz képesti elhelyezkedése kerülne leírásra, és azok dologiságának minél egzaktabb megragadása, Dinggedicht (C2c1; pozitív interszubsjektivitás) lehetne. Ha a látvány elfogulatlan, értelmetlen, azaz absztrakt megjelenítése, mint például ebben a sorban: „*a sávja rengő kúppá szélesül*”, akkor (C2c3; camera eye). Mivel a leírás kísérletként, jelenik meg, illetve annak dokumentálása és a dokumentálás lehetetlenségének reflexiója is szerepel benne, túllép a dologra irányultságon a figyelem, és a dologra irányuló figyelem intenciója válik szöveggé. Így tehát a nyelvvel és a befogadással bajlódó szubjektum önintenciója a szöveg. Tehát egyszerre történik benne stilisztikai személytelenítés az egzakt fogalmazásmód miatt, az E/1 ellenére, illetve a nézőpont miatt, hiszen ez az én is a megfigyelés tárgya; metaforikus személytelenítés,

²⁶⁶ a zárójeles betoldás tölem: F. G.

hiszen az idő metaforájaként tűnik fel egy mindennapi jelenet (gyertya, bor, este); és egyszerre intellektuális líra, mert a fenomenológia időfelfogását mutatja föl a megfogalmazott hétköznapi tapasztalatban. Ezért aztán ez a vers is az önintencionáló személyesség (C2c2) kategóriájába sorolható.

Az utolsó vers, amelyet ebből a ciklusból rövid elemzés alá vetek, az „*Örök jelenidőben*”. A gondolati líra kategóriájába sorolható (C; gondolati-intellektuális líra) szöveg egy sötétségbe boruló szobát mutat be. A szoba a sötétben „*nem-szobá*”-vá változik, azaz a *szoba* láthatatlan ellentétpárjává. A sötétben, a láthatatlanságba burkolózó tárgyak a szem számára nem, csak a tudat számára léteznek: „*Ott vannak – őrzi a tudat – / a különféle tárgyak, / ahogy megadták magukat / az egységes homálynak.*”²⁶⁷ A hely, ahol léteznek, az emlékezet helye, ahol pontosan abban az állapotukban vannak, amelyekben akkor voltak, amikor rájuk szállt a sötét. A tudatban a tárgyak ezek szerint *örök jelenidőben* léteznek. A változatlanság miatt az élet is lehetetlenné válik, csak a fényre kijutva lehetséges, hogy „*ismét lesz életem*”.

A jelen-megmaradás tehát csak fejben lehetséges, és ott is csak akkor, ha nincs újabb látvány, nincs az életnek folytatása, amely felülírhatná az utolsó képet. A sötétben az érzékelés számára megszűnik az idő (a változás), de ez csak azért lehetséges, mert megszűnik a tér (a látvány) is. (A fény ilyen jellegű kapcsolatát az idővel a kötet egy másik verse, a *Napóra* is színre viszi.) Vagyis csak a léten-kívüliség jelenthet időn-kívüliséget (örökös jelenidőt). (És itt fontos megemlíteni azt a redukciót, amit a kötet legtöbb verse megtesz, azaz az észleleteket elsőrendűen a szemhez köti. S bár a szövegekben más érzékszervi tapasztalatok is megjelennek, a filozófiai kérdésköröket mégis (az egyszerűség kedvéért?) a szemhez kapcsolódóan fogalmazza meg. Ennek egyik kézenfekvő magyarázata az, hogy a versek is, a nyelv és a gondolkodás is elsőrendűen ezen érzékszervünkhöz kapcsolódik, mivel képszerű.)

A ciklus záróverse, a *Horog* fogalmazza meg az emberi létezésnek azt az alapmondatát, amelyet a Szabó T. Anna-versek magukénak tudnak. A descartes-i axiómával első olvasatra ellentétesnek hat az állítás: „*érzek, tehát /vagyok*”, hiszen a „*cogito ergo sum*” az embert mint gondolkodó, tudattal bíró lényt határozta meg²⁶⁸, itt tehát valami empirizmust idéző ellenállítást

²⁶⁷ És hogy hívja ez a szöveg hely Nemes Nagy Ágnes két sorosát az Ekhnáton-ciklusból: „Fent, fent a tömbök. Déli fényben állnak. / Az én szívemben boldogok a tárgyak.” (*A tárgyak*). Itt is elzárt helyen, a szubjektumban vannak a (meg)boldog(ult) tárgyak.

²⁶⁸ „Mindig is vágytam a descartes-i bizonyosságra, a pusztán tudati úton elérhető megvilágosodásra, de az empirista szkepszis mindig erősebbnek bizonyult: az érzékelés intenzitása újra meg újra elfödi, már-már kioltja az elme megingathatatlan hitt fogalmait. Az érzékelés – még az álombeli érzetek is – legalább olyan erővel bizonyítják az érzékelő alany valóságát, mint maga a gondolkodás.”
SZABÓ T. Anna, *Az életről és a létről*, Forrás, 33. évf., 7-8.sz., 2001 július – augusztus

gyaníthatunk, ami egyértelműen mutatja e költészet másfajta emberképét. Ugyanakkor a racionalizmus jelmondatával ez csak látszólag ellentétes. Az összeegyeztethetőségüket mutatja, hogy anaforák, így aztán a descartes-i gondolatot nem felülírja a vers ezen sora, hanem (megidézése által) kiegészíti. E szerint a meghatározás szerint az emberi léthez éppannyira hozzátartozik a test általi érzékelés, mint a tudat működése, vagyis az érzékek által közvetített információk felfogása, megértése. Ez az emberkép „[a] fizikai/testi lét jelentőségét hangsúlyozza, valamint az anyagi világ testi lét általi érzékelhetőségét és megtapasztalhatóságát”²⁶⁹.

Az *Autofókusz* ciklus szövegei, mint azt az előbbieken bemutattam, az emlékezés, a megmaradás esetlegességére mutatnak rá, s egyben a figyelem fogyatékoságaira is. Mindig akad olyan, ami kimarad. A saját jelen időnk kívülről nem megfigyelhető, csak érzeteinken, érzéseinken keresztül éljük meg jelenünket. A külvilág tárgyai legalább jelen időben megfigyelhetők saját közegükben, de csak a szemünk által közvetítetten, önmagunkat azonban mindig csak valami más médium segítségével, vagy valami viszonylatában érzékelhetjük. E közvetítettség miatt vagy az idő, vagy a tér csorbul. Az autofókusz esetlegessége ráadásul, bár ezt gondolhatnánk, nem hordoz tisztább objektivitást, hiszen működésében szabályszerűség van (közelebbi vagy középben lévő tárgyra fókuszálás), sokkal inkább hátráltatja a pillanat megragadását. Hiába gyors, gyorsasága miatt torzít is, s a jelent még ez a gyorsaság sem képes utolérni. A kép tartalma mindig a múlt és soha nem a jelen darabja.

A ciklus verseinek legnagyobb része már csak filozofikus témája folytán is a személytelenséghez kapcsolható, de ezen túl a versek retorikai alakzatai és építkezése, szókinca és motívikája is jellegadó, így azok többségükben a fenomenológiai tárgyiasság (C2c), s azon belül is az önintencionáló versek csoportjába (C2c2) tartoznak. Ez azt is jelenti egyúttal, hogy a rilkei dologversekhez képest nagyobb hangsúlyt kap bennük a tudati működés megismerése, semmint a tapasztalásban föltáruló dologi, ilyen értelemben még egybefonottabbnak mutatják fel objektum és szubjektum fennállását. Sőt, míg a rilkei Dinggedichtek csupán a tárgyakat Ding an sich-ként zárójelezik, s nem kérdőjelezik meg a szubjektum és annak tapasztalati viszonyát, addig a Szabó T.-versekben már a tudati folyamatok is hol esetlegesek, hol a változásnak kiszolgáltatottabbak lesznek. Tehát míg Rilkenél van valami változatlan lényeg, ami föltárul (még a változásnak kitett kőkapuban és a csonka szoborban, vagy a halandó vadállatban is, valami általános lényegiség), addig Szabó T.

https://epa.oszk.hu/02900/02931/00035/pdf/EPA02931_forras_2001_07-08_35.pdf (2021. 05. 26.)

²⁶⁹ P. BALOGH Andrea: *i. m.*, 108.

Anna szövegeiben éppen az élet zajlásán, a létbe belevetett halandó kiszolgáltatottságán, s az élő által megismertek illékonyságán van a hangsúly. Ugyanakkor mindez, bár valahogy a szubjektumhoz lép (ami sosem mentes az objektumoktól, nem lehet magában), vissza, nem személyes, hanem az emberi élet általánossága, sőt, mondhatnánk, az emberi élet mint dolog egyik attribútuma.

A tipológia alapján az is látható, hogy míg Nemes Nagy Ágnes személytelen versei vagy a stiliztika és szerkezet együttesén alapuló szerepjátszó objektivitást működtetik (B1; (fiktív)szerepvers, B2; (történeti)szerepvers), vagy a nyelvi-gondolati személytelenséget, vagyis a rávetítést (C1) vagy esetleg az észlelet központú és a fantáziaközpontú lírát (C2a; megelevenítő poétika, C2b; észleletpoétika), és verseinek hangsúlya a szubjektumon van, különbözik a Szabó T.-versektől annyiban, hogy ezen belül nem az általánosságokat kutatja, hanem az egyszeri tárgyilagos megfogalmazása foglalkoztatja. Legegyszerűbben megfogalmazva, versei alapállása nem fenomenológiai, hiszen az egyénileg tapasztaltnál marad a metaszint, a tapasztalás dinamikájának megszővegezése helyett.

Sötétkamra

A második ciklus címe, ahogy azt a bevezetőben már említettem, átvitt értelemben az érzékszervileg észlelt, ám még nem tudatosított tapasztalatokat, vagy azok helyét jelöli. Esetleg azokat a szunnyadó emlékeket, amelyek épp nincsenek előhívva. De jelentheti magát a szemet is, ha annak optikai tulajdonságait vesszük. A sötétkamra fényképezési–optikai értelemben is több jelentést hordoz. Régebbi jelentése a camera obscurával azonosítja. A camera obscura ('sötét kamra') lyukkamera, egy különös optikai jelenség előidézője. A következőképpen működik: ha teljesen elsötétítünk egy szobát és fúrunk rá egy picit lyukat, a lyukon át a szemközti falra vetül a külvilág fordított, arányos, színes képe. (Épp így működik a szemünk is.) A vetített kép rendkívül éles. A fényképezés előtti időben rajzolási segédeszközként használták.²⁷⁰ A fényképezés fejlődése során is előkerült, hiszen a kép tökéletes volt, de

²⁷⁰ Erről Svetlana Alpers bővebben szól a *Hű képet alkotni* című munkájában: „A camera obscura nem annyira a látható világ megszerkesztett képéhez szolgál bejáratul, hanem inkább a látható világ közvetlen, empirikus bizonyítékát nyújtja, amelyet aztán a művész mintegy felhasznál művészetében. [...] Közvetlen vizuális benyomásokkal látja el az empirikus korszak embereit.” (ALPERS, Svetlana *Hű képet alkotni: Holland művészet a XVII. században*, ford. VÁRADY Szabolcs, Budapest, Corvina Kiadó, 2000, 55.)

A sötétkamra ilyesfajta értelmezését megengedik a Szabó T.-szövegek, azzal a kiegészítéssel, hogy Szabó T.-nél ez a „látható világ”, amely a sötétkamra lyukán vetül csak ki, a tudattalan helye, s az alany az innen érkező tartalmakat éri el érzékeivel.

gyakorlatilag rögzíthetetlen.

Sötétkamrának vagy sötétdoboznak szokták nevezni a fényképezőgép belsejének azon részét is, amelyben a film (fényérzékeny anyag) exponálásra vár, illetve exponálás után tárolódik, valamint a hívóhelyiséget is.

A sötétkamra minden itt felsorolt jelentése ráolvasható a ciklusban szereplő szövegekre. A kötet ezen szakasza tehát az(oka)t a (lehetséges) hely(ke)et szövegesíti, amely megóvjá a képeket a megsemmisüléstől (a memória doboza). Ez a hely az, ami nem hagyja a(z értelem) fény(é)nél megsemmisülni a még nem fixált anyagot a (tudattalanban) tárolt, sérülékeny, fényre csak fixálás után, különleges eljárással hozható képeket, emlékeket rejti. (Hiszen a kép befogadása egyben annak értelmezése is. Értelmezzük, „felismerjük” a foltokban az alakokat, tárgyakat. Ablakként kezdjük használni a képet – amely így már nem lesz egyenlő önmagával. „A fénykép mindig láthatatlan; bármit mutat is, bárhogy, soha nem a fényképet látjuk”²⁷¹. Ahogy az emlékezés, úgy a versek esetében is különösen igaz, hogy, „...a szemléletit az a veszély fenyegeti, hogy a fogalomra redukálják”.²⁷² A látványt tematizáló szövegek azonban épp ennek ellenében hatnak.

A ciklus versei az ember „sötétkamráját” tematizálják. Ez a hely többnyire a tudatalatti, a tudat által elérhetetlen, de tudottan létező tároló-hely. Mivel azonban itt a tér és idő megbomlott világról van szó, nem egy pontosan azonosítható helyre kell gondolnunk, ennél sokkal irracionálisabb dolog ez. Inkább két állapot közti vékony mezsgyeként gondolható el ez a rejtélyes belső terület, ahová az átmeneti létállapotokban kerül az ember.

A versek témája éppen ezért a születés – ébredés – tudat; a halál – elalvás – sötét – tudatalatti/tudattalan, valamint az emlékezés és felejtés között egyensúlyozó lelkiismeret.

A személytelenség típusait vizsgálva azért is különösen érdekes ez a ciklus és ez a tematika, mert itt végleg érvénytelenné válik a kint-bent, objektum-szubjektum dichotómia. Valami olyan belső kerül itt intenció alá, ami mégsem közvetlen, a szubjektum egy olyan része, ami önintenciójában – ami bár nem a testére, azaz a kintjére irányul, mégis – eredeti mibenlétét zárójelezve adódik.

²⁷¹ Roland BARTHES, *i. m.*, 11.

²⁷² KRÜGER, Peter, *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: A festészet és költészet határai = Narratívák I: Képelemzés*, szerk.: THOMKA Beáta, ford.: RÓZSAHEGYI Edit, Budapest, Kijarat Kiadó, 1998, 97.

A *Sötétkamra* című versben szereplő jelenetek nehezen választhatók szét egymástól; folyamatosan egymásba játszik látvány, emlékezet, asszociáció és látomás. Szinte megállapíthatatlan, mi tartozik a versben leírt szituáció valóságához, s mi az, ami a lírai én emlékezetének műve, vagy amit látomása teremt meg.

A sötét lakásban a konyhába lépő személy „*megint meglátja a lányát*”, s csak az ezt követő leírásból, késleltetve tudhatjuk meg, hogy valójában a tűzhelyen sípoló-gőzölő teafőző képe az, ami „*mennyasszonyi árny*”-ként, „*lidércfény*” felett jelenik meg, s a lánnyal azonosítódik. Ez a pillanatnyi látomás, érzékcsalódás indítja el az évek óta visszatérő álom bemutatását: „*Valami fehér krémet ken magára / a nagytükör előtt, így szól az álma, / vastagon keni, és amire végez, / akkorra ér a tükör túlfeléhez / valahonnan a sötétből a lánya*”. Az álom éppoly nyomasztó és kísérteties, mint a sötét konyhában lévő teafőző metaforái, a lány alakja rendre a fehér szín megjelenésekor bukkan fel. Az álom terében nem lehetünk biztosak benne, mi történik pontosan, mikor a lány a tükörben hangtalanul „*ordít, nyitva van a szája, / vértelen ujjal feszül az üvegnek*”, a nő pedig „*nyomja, krémes kézzel / rátapad, tartja minden erejével*”. Az álomban nemcsak a tükör túlfelén megjelenő lány a szokatlan, hanem az is, hogy egyik kéz sem nem hagy nyomot az üvegen: „*nem marad nyoma kéznek, leheletnek*”. Ez is jelezheti az elválasztó fal jelképes mivoltát, illetve felmerül, hogy vajon valóban egy szellemmel, egy tükör mögé szorult lánnyal, vagy önmagával viaskodik-e ez a személy az álom terében. Mindenesetre a jelent abbamarad, mikor „*a tükör hangtalanul összeroppan*”, mert az álom itt véget ér. Mintha az éber tudatállapotba rendeződés megszüntetné ezt az osztottságot, csak itté változtatná az érzékelés terét. Az ébredés első mondatai önmegszólításként is hathatnak tehát, mintha magát akarná a létben tartani (vagy persze a halálba hívó lánynak): „*»Maradj« suttogja, »ott, ahol vagy. Várj még!«*” .

Az utolsó versszak visszatér a szereplő valóságához, és vissza a konyhához és a teafőzőhöz: „*elzárja a gázt. / Kannát vesz elő*”. Azt váránánk, hogy itt a látomásoknak vége szakad, ám mikor a szobában a lámpa alatt a csészébe fűj „*a tea felszínét elfutja a pára – / de aztán annál élesebben látja / a gőzölgő sötét tükör mutatta arcot*”. Azonban az már az olvasó fantáziájára van bízva, hogy kinek az arcát. (Szembenéz önmagával, valamiféle érezhető büntudat ellenére? A lánya arcát látja megint?)

Ezt a verset a rávetítő (C1) típusú tárgyiasság csoportjába sorolhatjuk, hiszen a büntudatot, haláltól való félelmet az élők és holtak viszonyát egy történetre vetítve jeleníti meg. A személytelenítés egyrészt nyelvtani szinten, másrészt a gondolatiság megfogalmazásában

érhető tetten. Külön érdekesség, hogy a versben leírt személy belső világát az álom-betétén keresztül ismerhetjük meg, azaz egy rávetítés történik a rávetítésen belül, ilyen módon válik többrétegűvé a szöveg.

Témája tehát a lét nem is elválasztható kettőssége (élet–halál; ébrenlét–álom [éberálom]). A kötet motivikájára általánosan is igaz, hogy az itt is megjelent sötét víz, vagy a tükör túlfele, a halottak birodalmát jelképezik. Illetve az is, hogy a tükörbe-nézés, a tükörben szemlélt saját arc (főleg, ha azt sötét víz [tea] tükrözi) különös transzcendenciával bír. Ha valaki a tükör túlfelén látja magát, ott, ahol a halottakat is látni, az – legalábbis a költemények szerint – túlvilági élménynek tekinthető.

A cím sokféleképp értelmezhető (ezzel a cikluscím értelme is kiterjesztődik). Jelenti egyrészt a lakást, ahol sötét van, jelenti a léttel szembeni transzcendens helyet (álom; halál), valamint a felszínre bukó lelkiismeret tartalmát, a sötét múltat. Lehetséges olvasat még az üvegfal által elválasztott két személy képét a két személy elidegenedett viszonyaként értenünk. A kommunikáció lehetetlen közöttük az auditív tényező kiesése miatt „*Látszik, hogy ordít, nyitva van a szája*”, ami a két én távolságát mutatja be. A sötétkamra ebben az olvasatban a személy mélye (ami rejtve marad a másik előtt).

A ciklusban a legtöbb közegváltást magába foglaló rávetítő típusú (C1) vers a *Leviatán*. „*Nem a trombita, nem az angyalok. / Cirregő neonfény. Éjszaka van*”: az első mondat az apokalipszist idézi meg, olyan módon, hogy a Bibliában (János jelenéseiben) leírt angyalokkal és trombitával kísért eseményt nem állítja, csak megidézi. Az éjszaka hatására „*Kifordult szemű mezítlábasok*”, vagyis alvók indulnak el, s akármerre mennek, mindenképp a *tengerhez* érnek. A tenger pedig „*sötét fenevad*”-ként „*mindenkit benyel*”. (A cím értelmezése ehhez a képhez kapcsolható. A *Leviatán* a keresztény mitológiában megjelenő tengeri szörnyeteg, a szövegben egyenesen a tengerrel [és a mély álommal, az önfeledt alvással, az öntudat-nélküliséggel] azonosítható). Ez elől a szörnyeteg elől nincs menekvés: „*Aki elalszik, mind, mind idejut*”. A létállapotok egymásba nyílnak, a halottak és élők világa eggyé válik, apokalipszis-jelenség következik be – trombita és angyalok nélkül, (minden) éjszaka: „*Mozog a föld, kiveti holtait. / Mennek űk is az alvók nagy hadával*”, „*És elmerül a sötét víz alatt / az öntudattal fertzett anyag*.” A lényeg tehát az öntudat kihunyása, amit a nagy tengerszörny, az álom idéz elő. Az önfeledtség állapota visszaáll, nincs tudás, nincs öntudat.

A szöveg bonyolult jelenetezése mindenféle határt elmos. Az éber tudat, az öntudat, a tudás mind lemerül az álom sötét vize alá, ebben az állapotban nincs különbség élő és halott között.

Azért is érdekes ez a téma, mert az életbe állandóan benyomakodó haláltudatot ismerhetjük meg rajta keresztül, azt az állandóan jelenlévő protenciót emeli ki, hogy egyszer majd meghalunk, azaz a halálunk minden pillanatunkban velünk van, s ilyen módon halál és élet sem elválasztottan léteznek, hanem egymással átfedésben. A halál tudata fel-felsejlik tetteinkben, hétköznapijainkban és szembesüléseinkben.

E ciklusban tehát a tudaton kívüli, tudatalatti és a halál szövegeződik meg. A sötétkamra az irracionalitás tere, benne minden képlékeny, a tudat és a nyelv világos kategóriái számára nehezen megközelíthető. A ciklus ezért foglalhat magába olyan verseket is, mint a dalszerű, babonás témájú *Sámándal* és *Boszorkánydal*. Ebben a térben más szabályok uralkodnak, benne bármi megtörténhet, akármivel találkozhatunk. Ezek azonban mind csak a sötétben léteznek, ezek a tudat által nem elérhető dolgok. A tudat szabályozó, értelmező, ezért a sötétkamra tartalma a maga valóságában, saját összefüggéseiben nem hozható felszínre, csak sejtethető. A felszínre-hozás problematikuságával foglalkozik a következő ciklus.

Előhívás

(Az *Előhívás* előtt)

Az *Előhívás* című ciklust érdemes két részre bontva tárgyalni. Az egyik részt a cikluscímadó vers előtt elhelyezkedő versek alkotják. Ezek témájukat tekintve az előhívás kitágított értelméhez, azaz a felszínre bukás, létre bukás, öntudatra ébredés, újjászületés fogalmaihoz kapcsolódnak. A ciklus másik csoportját az *Előhívás* című vers s az azt követő szövegek képezik, melyek olvasatomban képként olvasható versek. Különös tekintettel a *Népstadion metrómegálló* címet viselő miniciklusra.

Ha visszatérünk a fényképeszeti szókincshez, előhíváskor a sötétkamrából kivett filmet sötétben előhívó folyadékba, majd öblítés után a fixálóba helyezik, ekkor készül el a negatív. Ezt követően készülhet el a papírnagyítás. Itt egy fényérzékeny papírra vetítik a negatívot, s a papírt ezután előhívóba, stoppfürdőbe, majd fixírbe helyezik. Így a víz alatt felszínre bukkan a kép. A ciklus témája ezzel összecseng, többnyire a születés–ébredés, az öntudat, a magára-ébredés, az újjászületés.

A ciklus első verse, a *Csapda*, egy meglehetősen személyes, bár jórészt a naiv tárgyiasságot megidéző módon metaforizált, de mégiscsak E/1-es vallomás. Témája az ébredés, az életre kelés (feltámadás). E szöveg is a születés és álomból ébredés párhuzamát rajzolja meg: „Álomsötétből ébredésre bukva / világot látni levegőt veszek”. A metaforákban tehát a víz alól

kibukkanás és a lélegzetvétel motívuma is megjelenik, mint korábban a *Leviatánban* s más versekben. Itt is találunk bibliai utalást: „*És felkelek, és járok*”, amely a személyes vallomást valamelyest általános élménnyé tágítja ki, amiben a mindennapi rutint jelentő ébredés, az, ami Krisztus csodatételét idézi fel. A cím kétféleképpen értelmezhető. A beszélő létezése előtt lett csapdába csalva, tehát a csapda a lét előtti (azt közvetlenül megelőző) állapot, amelyből az életbe lehetett csak kilépni a születésen keresztül; illetve csapdaként értelmezhető maga az élet is, olyan csapdaként, amelyből majd csak a halál szabadíthat ki.

Az önmegszólításként olvasható *Hínár* metaforikája ismét a vizet használja a közeg-, az állapot-, a tudatváltás szimbólumaként. De itt a víz nem a tudatalattit, a tudattalant jelenti, hanem a testben való létezést metaforája, amelyben a test a fogvatartó hínár. S nem is tudat és tudattalan kettősségéről van itt szó, hanem lélek és test viszonyáról. A vers a léttel való megbékélést, a lét és a tudat esetlegességeivel, fogyatékoságaival való kiegyezést szövegezi meg, s most csak ebből a szempontból, a gondolatisága miatt érdekes, nem pedig a személytelenség típusaként.

Ha a ciklusokat állapotoknak kellene megfeleltetnünk, az *Autofókusz* a test állapota, a közvetlenül érzékelhető tematizálásának helye, a *Sötétkamra* a tudatalatti, a hozzáférhetetlen, az anyagtan birodalma, az *Előhívás* pedig a kettő összehangolása: test és lélek, tudatos és tudatalatti összebékítésére törekszik. Azaz az *Autofókusz* a világot nézi; a *Sötétkamrában* ennek valami hozzáférhetetlen nyoma, lenyomata, lényege van; az *Előhívás* pedig e kettőt igyekszik egymáshoz igazítani, hogy a kép, a *létre-jött* kép mindkettőt tartalmazza.

Az előhívás aktusa nem egyszerű folyamat. Még akkor sem, ha emlékkép előhívásáról van szó. Az előhívott kép (akár fénykép, akár emlékkép) megoszthatósága pedig még bonyolultabb (még tovább torzul, kopik és sokszor magyarázatra szorul az eredeti anyag, létadarab).

Az *Előhívás* ezzel a megoszthatósággal is foglalkozik. Az én kevésbé lesz magába (saját testébe és érzékeibe) zárt, ha emlékeit, gondolatait meg tudja osztani egy másik szubjektummal. Ha belegondolunk abba, hogy a befogadó, akivel a képet megosztjuk, maga is az érzékei mögé van zárva, ő is éppen ugyanúgy működik, mint mi, beláthatjuk, milyen kevés köze van a megosztott (a szubjektumon kétszeresen átszűrte) képnek a valósághoz. De a megosztó szubjektív valóságához is.

A megosztásra való törekvés nem kétséges, hiszen a szövegek tartalma egy kép. A versek olvasata képen keresztül közvetített valóságdarab (amely képet a szöveg közvetíti, teremt meg az olvasóban). S ennyiben nagyon hasonlít ezen szövegek törekvése a Dinggedichtek dolog-

megragadásához. Nézzük azonban, hogy működnek a Szabó T.-versek, s mennyiben kapcsolhatók Rilke költeményeihez.

A *Korfu tavasszal* felsorolásvers, egy lehetséges olvasat szerint pontosan erre a megoszthatóság-problémára reagál az alakzatba rendezett szavak dikciószerűségének kihasználásával. A szubjektív élmény megoszthatatlansága miatt a vers közhelyesen a tavaszi korfuhoz kapcsolódó tárgyakat, gyümölcsöket, látványelemeket vonultat fel („*Dinnye, eper, sűrű vörösbor*”; „*jázmin- és narancsvirágillat*”; „*a tenger kékeszöld derengés, / remegő aranyhíd a hold*”). A közhelyek azért működnek jól ebben az esetben, mert mindenki által használtak, ismertek, nincs bennük semmi igazán egyéni (semmi igazán a szubjektum élményéhez kapcsolódó), csakis olyan, amit mindenki megtapasztal, vagy amiről mindenkinek ugyanaz jut eszébe, mégis mindenki a sajátjának gondolja. (E tekintetben nagyon hasonlóan működnek, mint a mítoszok, vagy meglévő karakterek, amelyekre a történetiszerepversek építenek.) De vajon csak ezen a szinten működik-e megosztás? (Mert ebben az esetben nem lehet ténylegesen szubjektív élmény átadásáról, csak a már amúgy is ismert közös pontok felvillantásáról beszélni.) Lehet-e ezek után még verset írni?

A ciklus címadó versében az előhívás aktusának három rétege van. Az első a tematikus réteg, a szöveg egy fénykép előhívásának folyamatáról beszél: „*Az arcok lassan felderengenek / az elmerített fehér papíron*”. És azzal zárul, mikor a képeket a vers alanya kiveszi a vízből: „*Vedd ki, szárítsd meg a képet*.”, ez pedig egy újabb, második előhívást idéz elő. Az ujja érzékeli a papír melegségét, s ez (a versben egy hasonlat hajtja végre ezt az előhívást) emlékezteti a júliusi víz melegére: „*langyos, akár a júliusi víz*”. A harmadik réteg maga a szöveg. A képelőhívás aktusát és az általa előhívott emléket (hasonlat) egyaránt a vers hívja létre az olvasóban. Maga az olvasás, a szöveg működése is képelőhívás. E vers kapcsán „előhíváslánccról” beszélhetünk. S ennyiben, a dolog (emlékezés az előhívás közben) megragadása hasonló, mint Rilkenél, azzal a különbséggel, hogy a Dinggedichtek általában konkrétabb dolgot ragad meg, illetve nem jellemző rájuk az itt alkalmazott önmegszólítás alakzata, amely a Szabó. T.-versek legnagyobb részében látható. Így ez a vers is, többfenekűsége ellenére is a magyar líratörténetben talán leggyakrabban alkalmazott személytelenségtípusába, a rávetítő csoportba (C1) sorolható.

A Népstadion metrómegálló és a fénykép

(Az Előhívás után)

A kötet átgondolt megszerkesztettségét jól jellemzi az a tény, hogy ezt a verset a *Népstadion metrómegálló* föliratú miniciklus követi, melynek darabjai az *Előhívás* után olvasva még erőteljesebben mutatják képnek magukat. A ciklust alkotó szövegek tényleges fényképekként, fényképekként működő szöveggként értelmezhetők, fényképészet-műfajilag behatárolhatók, behatároltak. S ezeket a képeket a szöveg készíti el, állítja elő a befogadóban. Hogyan is gondolható el mindez?

Ahhoz, hogy e feltevésemet alátámasszam, Mieke Bal egyes versek képként kezelésével kapcsolatos gondolatait idézem: „Azzal, hogy figyelmünket az egyes területek médiumfüggő, állítólagosan valódi tulajdonságai helyett a befogadás kérdésére irányítjuk, rendszeres és alapos vizsgálatot végezhetünk a művészet funkcionalitásáról.”²⁷³ Mike Bal szerint fel kell fedni a művek azon aspektusait, amelyek nem annyira a közvetítő anyagban, annak sajátosságaiban rejlenek. Egy versnél nem csak a szavakat s azok egymáshoz való viszonyát, a zeneiséget kell vizsgálni (bár a zeneiség már ismét egy másik médium legsajátabbja; épp ezért nem kezelhetők vegytisztán a különböző médiumok), hanem például képként a leírt (megírt) képeket. Mieke Bal azt hangsúlyozza tehát, hogy a kultúra nem tesz szigorúan különbséget a verbális és a vizuális területek között, ezek állandóan egybefonódnak: „...fogadjuk el, hogy a verbális vagy vizuális művészet olvasásakor használt értelmezési módjaink alapjaiban hasonlóak, akkor is, ha az akadémikusok különböző névvel illették ezeket az eljárásokat.”²⁷⁴

Ezek mind megerősítenek abban, hogy releváns Szabó T. ezen miniciklusát (is) egy másik médium sajátosságai (befogadói és alkotói sajátosságai) szerint vizsgálni. De hogyan változtat az a befogadáson, ha valaki szöveggel alkot képet? Az észlelés, a képek képként észlelése s a képolvasás tanult dolog: „Az észlelés nyelv, amelyet a társadalom tanította módon”²⁷⁵ kapunk.

²⁷³ BAL, Mieke, *Látvány és narratíva egyensúlya = Narratívák I: Képelemzés*, szerk.: THOMKA Beáta, ford.: HARTVIG Gabriella, Budapest, Kijárat Kiadó, 1998, 158.o.

²⁷⁴ *Uo.*, 174.

²⁷⁵ A látásmód „társadalmi” különbségeire jó példa André Bazin gyakran idézett története a fehér tyúkról. A történet a következő: Dél-Afrika fekete lakosságát angol misszionáriusok filmmel akarták oktatni. A választott filmet levetítették, majd kérték a nézőket, hogy meséljék el, mit láttak benne. Mindannyian azt mondták, hogy egy fehér tyúkot. Az angolok ismerték a filmet, de semmilyen fehér tyúkra nem emlékeztek. Újra levetítették, de a bennszülöttek újra azt felelték kérdésükre, hogy egy fehér tyúkot láttak. Képről képre vizsgálva a filmet derült ki, hogy az egyik kép sarkában egy pillanatra, teljesen véletlenül, minden szándékolt jelentés nélkül feltűnt egy fehér tyúk. Ebből a történetből jól látszik, mennyire különbözőképpen látnak különböző társadalomhoz (kisebb vagy nagyobb kulturális közösséghez) tartozó emberek. S itt még csak a képolvasásról van szó. (BAZIN, André, *Mi a film ? : Esszék, tanulmányok*, szerk.: ZALÁN Vince, ford. ADÁM Péter, Osiris, Budapest, 1999.)

A különböző társadalmakban nem ugyanúgy lát az ember.”²⁷⁶ Azzal azonban, hogy Szabó T. Anna itt szavakkal alkot képet, a befogadási lehetőségeket tovább bővíti. Ugyanis a képet nyelvi kódok alapján kapjuk meg, hogy aztán kulturális kódjaink segítségével olvashassuk azt. S ez nem csupán kétszeres nehézség, hiszen, mint arra Kulcsár Szabó Ernő is felhívja figyelmünket, az irodalom (legalább) kétfős medialitással bír. Ennek egyik összetevője a „nyelv kommunikatív anyagtalansága”, másik pedig a „lejegyzett (látható) változatnak a materialitása”.²⁷⁷

Bonyolult kódrendszerrel van tehát dolgunk. (És hát lehetne-e tárgyiasabb vagy objektívabb egy költészet, ha annak sikerülne szemléleti tárgyként elének állítania?) Ha a médiumokra figyelünk, azt látjuk, hogy a kötetet kezünkbe véve előttünk van a nyomtatott, látható vers, amelyet elolvasva a „nyelv kommunikatív anyagtalanságá”-ba²⁷⁸ emelünk át, ez a nyelv azonban egy képet hoz létre, amely képet a társadalmunk tanította módon fogjuk olvasni. Összetett értelmezési művelet olvassa tehát ezeket a verseket. Befogadásukkor sokkal inkább az lesz a fontos, hogy „hogyan olvasunk képet, mint hogy hogyan képzelünk el valamely jelentést.”²⁷⁹ De mennyire tud a dolognál maradni a képfelfogadás, a képolvasás? Mennyivel van ebben előrébb (ha ugyan előrébb van) a nyelvnél?

Vilém Flusser is beszél a szó és kép rokonságáról, illetve viszonyáról *A fotográfia filozófiája* című munkájában.²⁸⁰ Azt mondja: „A szövegek nem a világot jelentik, hanem a képeket, amelyeket szétszakítanak.”²⁸¹; „A szövegek tehát a képek metakódja.”²⁸² Vagyis a vonatkozthatóság kereteire világít rá. Egy vers például nem közvetlenül a világot jelöli szavakkal, hanem már egy világról alkotott képet. Erről a képről lehet szavakkal beszélni. Ez azt is jelenti ugyanakkor, hogy szavakkal, fogalmakkal hozzuk (hívjuk) létre ezeket a képeket a világról. Ezért állítottam azt, hogy Szabó T. Anna versei esetében nem képleírásról, hanem képmegírásról kell beszélnünk.²⁸³ A világ értelmezése hozza létre ezeket a képeket. S ha ilyen

²⁷⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Küszöb és forgóajtó: Előszó = Szöveg– medialitás –filológia : Költésztörténet és kulturalitás a modernségben*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004, 9.

²⁷⁷ *Uo.*, 12.

²⁷⁸ *Uo.*

²⁷⁹ Paul De Mantól idézi Kulcsár Szabó Ernő: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az immateriális beíródás: Az esztétikai tapasztalat kérdéséhez*, K. Sz. E., i. m., 50.

²⁸⁰ FLUSSER, Vilém, *A fotográfia filozófiája*, ford.: MALECKI József, 2001.

<http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html> (2009.01.02.)

²⁸¹ *Uo.*

²⁸² *Uo.*

²⁸³ „Az ő költészetében minden elsősorban látványként jelenik meg, s a költő minden verssorában úgy tesz, mintha csak nézne – miközben maga a látása a megtestesült értelmezés. Szabó T. Anna ugyanis abban is követi Moholy-Nagy „technikai” leírását, hogy láttatása során soha nem akarja elhíttetni velünk, sem azt, hogy amit lát, azt egyszerűen és naivan reprodukálja, sem azt, hogy a tárgyak vagy valóságselemek esetleg maguktól kínálnák azt,

módon értelmezettek, az ellehetetleníti a camera eyet. Ilyen módon a C2c4-be, a negatív interszubjektivitás kategóriájába tartoznak. (S ez magyarázza azt is, hogy miben térnek el a Dinggedichtektől.)

A ciklus mottója Moholy-Nagy László *A fotografiai látás nyolc eleme* című, 1932-es munkájára utal. A versek a Moholy-Nagy által felsorolt műfaji, látásmódszertani megnevezéseket és meghatározásokat követik sorra (sorrendben)²⁸⁴. A megnevezések mindig a versek (képek) címét adják, a szöveg (kép) pedig tökéletesen megfelel a Moholy-Nagy által leírt műfaji meghatározásoknak.

1. Absztrakt látás: fotogram

Moholy-Nagy meghatározása erről a következő: „*Absztrakt látás* a fény által teremtett közvetlen felvétel révén; a fotogram, amely a fényértékek legfinomabb fokozatait, mind a chiaroscurót, mind a színeket, felfogja.”²⁸⁵ (Kiemelés [a későbbiekben is] az eredetiben.)

A fotogram előállítása úgy történik, hogy az alkotó különböző tárgyakat helyez egy fényérzékeny felületre. Így a tárgyak által takart felületrészek helyén foltok maradnak. Ezekből a foltokból igen nehéz visszakövetkeztetni az eredeti tárgyra, az így létrejövő kép éppen ennek köszönheti absztraktivitását.

A vers szövege indulásként (az eljárásnak megfelelően) nyomhagyókat helyez a rögzítő felületre: „*Hány ember halt meg itt. Autók alatt, / verekedéstől, késtől.*”, „*A részeg, aki egyszer felbukott / és ottmaradt. Váratlan szívroham, / agyvérzés, kerékpáros, buszkerék.*” Az egyszerű, helyenként hiányos mondatok, a felsorolás listaszerűsége kétségtelenül alkalmas a fotogram-előállítás folyamatának leírására, érzékeltetésére.

Ezt követi a nyomrögzítés: „*Körülrajzolták őket*”, „*De néha, nagy fényben, eső után / az aszfalt zselatinos lemezén / előhívódnak, mintha víz alatt: / fehérén izzik itt létük nyoma.*” A fotogram előállítása (a szöveg által) sikeres. A műfaji, látásmódbeli kritériumoknak megfelel, sőt, a Moholy-Nagy által használt *absztrakt látás* kifejezés értelmezhetőségét még tovább dúsítja a szöveg azzal, hogy olyan nyomhagyókat rak a felületre, amelyeket csak a fotogramot nézve

amit bennük meg lehet látni.” (MARGÓCSY István, *Térzajlás – Szabó T. Anna: rögzített mozgás*, Élet és Irodalom, 2004, 48. évf., 06. 25./ 6. sz. 24. (<http://szabotanna.com/rolam-irtak/margocsy-istvan-terzajlas-szabo-t-anna-rogzitett-mozgas/>) (2020. 05. 12.)

²⁸⁴ Vö. még: MOHOLY-NAGY László, *Látás mozgásban*, Budapest, Műcsarnok – Intermédia, 1996.

²⁸⁵ MOHOLY-NAGY László, *i. m.*, 207.

lehetetlen (lenne) felismerni. Absztrakt látás, azaz a látottól, a képtől való elvonatkoztatás, az eredeti esemény szemtanúsága s az arra való emlékezés kell ahhoz, hogy beelássuk az eredetit a nyomba. Az absztrakciót még ennél is magasabb szintre a szövegezett folyamat abszurditása, absztrahálása helyezi. Az úttest ugyanis ilyesfajta nyomóerőként a gyakorlatban nemigen funkcionál. A szöveg fotogramként működését a mondatszerkesztés és a témaválasztás egyaránt elősegíti.

Az absztrakt kép itt tehát nem a ténylegesen leírt látványra vonatkozik, hanem a lelki szemeink előtt jön létre, miután elképzeljük, miféle foltokat hagyhatnak a versben felsorolt dolgok és események az aszfalton. A megkonstruált kép is csak absztrakt módon van tehát jelen, azaz a befogadó képzelete szintén fényérzékeny felületként szolgál, amin a szövegben leírtak megalkotják a fotogramot.

2. Pontos látás: riport

„Egzakt látás a fényképezőgép felvétele révén; riportázs.”²⁸⁶

A riportfényképezés lényege általában az elbeszélés, a folyamat bemutatása, a szöveg kiegészítése, alátámasztása vagy helyettesítése. Ez a vers mindkettőként értelmezhető, kép és szöveg egyszerre.

Első mondata felhívja a figyelmet arra, hogy nem egyetlen képként kell értelmeznünk, elképzelnünk (előhívunk) a leírtakat: „*Képsorozat*”. Ezt követően képeket mutogat, melyek a fontos eseményeket rögzítik. A szöveg mutató névmásokkal, mutatószókkal él: „*így bontják a bazársort*”, „*Ez kenyérbolt volt, az meg ott virágbolt.*”, „*Lám, itt viszik a próbafülke tükrét*”. Az elmozdított dolgok mind visszakerülnek eredeti kontextusukba a megnevezésük által. Külön figyelmet érdemel a szövegben szereplő talált szöveg: „*»Ezt látni kell« – így hirdette magát / torz betűivel a drogériás*”. A képsorozatban felvillanó szöveg pedig egyszerre vonatkozik a riportázként megelevenedő szöveg által teremtett képekre (nem elég olvasni róla, látni is kell); illetve olvasható magára a bontásra, és persze egyben (eredetileg) a drogériás reklámra is. A képsorozat a műfajnak megfelelően követi az időrendet (időhatározó használata; időviszonyt fejez ki): „*Előbb a ruhaboltot szerelik szét*”. A szöveg és a bemutatott tevékenység folyamatosságát, dinamikusságát erősítik a vers enjambement-jai.

²⁸⁶ Uo.

3. Gyors látás: Pillanatfelvétel

„Gyors látás a mozdulatok rögzítése révén, az azonnali pillanatfelvételekben, sztroboszkopikus fényképezésben, pillanatténykép a mozgásfolyamat ritmikus félbeszakításával.”²⁸⁷

Ebben a szövegben elkapott pillanatok vannak rögzítve. A vers két szakaszból áll, ezek akár két külön képként is felfoghatók. A pillanatfelvétel-jelleget a szöveg a pillanatnyiságot kifejező időhatározókkal s a bemutatott mozdulatok szokatlanságával érzékelteti, azaz olyan helyzetekkel, amelyeket az ember csak pillanatig visel el, aztán változtat rajtuk: „*A zöldséges lány épp káromkodik. / Csapzott hajáról lecsúszott a sapka.*” (Kiemelés tőlem: F. G.) Itt a sapka lecsúszása az, amit egyetlen mozdulattal helyreállítani szokás, vagyis a lecsúszottsága pillanatnyi (épp ez lett rögzítve). Az igazán szokatlan helyzet azonban csak ezután jön: „*Egy öregasszony félig térdepel*”. Erre az öregasszonyoktól szokatlan magyarázatot keresünk, s a szöveg (illetve a kép, ha továbbfuttatjuk rajta a tekintetünket [a kép befogadásának ezt a sokat vizsgált aktusát használja ugyanis a szöveg]) meg is adja: „*az imént hasadt szét a nejlonszatyra*”.

A következő versszak (a következő kép, vagy a képmezőnek egy másik szegmense) két mozdulatot merevít ki: „*A lángosbódé párás ablakán át / kifelé tolják a nagy, tejfölös, / zsiros lapótyát. Kutya szimatol.*” Mindkettő a maga pillanatnyiségében van megragadva, de korántsem olyan hatásosak, mint a zöldséges-kép, hiszen sokkal általánosabb és sokkal hosszabban tartó mozdulatokról van szó, ugyanakkor erős atmoszférateremtő erővel bírnak, hogy szinte látjuk a felvillanó állóképeket a nyüzsgő piaci forgatagról.

4. Lassú látás: Hosszú expozíció

„*A lassú látás egy időszakra kiterjedt mozdulatok rögzítése révén, meghosszabbítva az időexponálásokat; például egy éjjel az úton végighaladó autó reflektorai által okozott ragyogó nyomok; virtuális tömeg.*”²⁸⁸

A negyedik szövegben nemcsak a formai jegyeket alkalmazását, hanem a téma áttemelését is látjuk: „*Az autók hosszú, fényes csíkokat / hasítanak a korán jött sötétbe.*”, „*Tolongó tömeg torlódik*”, „*százlábú tömeg*”. A hosszú expozíció következtében lelassul az idő, a fény

²⁸⁷ Uo.

²⁸⁸ Uo.

kiterjedésében jelenik meg. A forgó fénycsík például teret kettészelő síkként: „*Mentők, rendőrök forgó fényei / szabadlják szét a lassított időt*”. Azzal, hogy a vers látásmódja szerint nem a tér, hanem a lelassított idő van szétszabdalva, azt a hatást éri el, hogy a lassított időben egybetorlódott teret semmisnek tekintjük, csak időként fogjuk fel. Az idő az, ami a mozgást (a változást) lehetővé teszi, nem a tér. Ilyen módon lehetséges, hogy az lelassítása következtében mintegy teresül, vagyis a mozgó fény az időt szabadalja, nem pedig a teret.

5. Felfokozott látás: mikrofotó, szűrő

„*Fokozott látás*

- a) makro- és mikrofényképezés révén;
- b) szűrővel való fényképezés révén, amely – az érzékenyebbé tett felület kémiai változásával – megengedi, hogy a fényképezési lehetőségek különböző módon megnövekedjenek a végtelen távoli ködbe vagy párába burkolt tájképek felfedésétől kezdődően a teljes sötétségben való exponálásig – infravörös fényképezés;
- c) madártávlat, békaperspektíva és halszemoptika”²⁸⁹

Szabó T. Anna versében a virtuális kép megalkotásához a mikrofényképezés és a zöld szűrő alkalmazásának eredményét látjuk. (A zöld szűrő egyébként a fényképezéskor a látvány élességét segíti elő, a kontrasztokat erősíti fel.)

Hogy valósul meg mindez a szövegben? A ráközelítést, a nagyítást a szöveg úgy oldja meg, hogy kisméretű tárgyakat nagyobb tárgyakkal állít párhuzamba metaforikus kapcsolat segítségével, ráadásul a nagyított képet mutatja először, s csak ezután vonatkoztatja vissza a valós tárgyra, csak ekkor derül ki valódi mérete. A szövegben tehát így valósul meg a felnagyított látás: „*Friss havon cikkcakk utak: talprecék.*”, „*Mandarin / pórusai, mint partifecske-odvak.*” A ráközelítésből ered a következő képsor is, ahol csupán részletek jelennek meg, sosem az egész test (ha túlságosan ráközelítünk egy adott tárgyra, nem fér egészben a képmezőbe): „*Görgeteg morzsák, verébláb, galambnyak.*”

A zöld szűrő csak ekkor kerül használatba: „*S ha átnézel egy borosüvegen: / zöld fénybe borul minden hirtelen*”; a fehér táj kontrasztjaihoz éppen jól használható, itt azonban a kontrasztot a havas és zöld táj között erősíti fel (a szöveg): „*visszazökken, aztán kizökken újból*”.

²⁸⁹ Uo.

„*Visszazökken*”, azaz helyreáll a táj megszokott képe, a zöld „*természetesebb*”. Az újbóli kizökkenés lehet a szem alkalmazkodása a lencséhez (újra látja a fehéret), vagy a szűrő leemelése a szemről.

6. *Többletlátás: röntgen*

„*Átható látás* x-sugarak révén; röntgenfelvétel.”²⁹⁰

Az összes szöveg közül ez a legkevésbé érdekes. Itt ugyanis csupán az változik a leírásban, hogy olyan, mintha a szemlélőnek röntgenszeme lenne: „*Világító csontváz gurítja le / szellem-torkán a szokásos felest.*”, ez azonban nem juttat minket igazi többletlátáshoz, azaz bár látjuk azt is, amit egyébként nem („*Cekkerekben imbolygó csirkecsontváz*”), ez azonban nem juttat minket semmilyen belátásra. Semmilyen többlettudáshoz. Mind fényképészeti szempontból, mind a szöveg képteremtő erejét tekintve alulmarad a többi darabhoz képest. A röntgenlátás valóban megtörténik, de értelmezésében semmi újat nem ad az elképzeléshez. A szövegben megjelenő látvány megegyezik azzal, amit röntgenlátással láthatnánk az utcán, de nem több ennél.

7. *Szimultán látás: egymásrafotózás*

„*Szimultán látás* egymásra helyezés révén; automatikus fotómontázs eljárás.”²⁹¹

A ciklus legizgalmasabb verse (s képe) Nemes Nagy Ágnes *Egy pályaudvar átalakítása* című versét idézi meg témájában és idő-térkezelésében is. Mindkettőben több idősíkban létező épületek látványa vetül egymásra. Az első mondat az elmúlást tagadja, azzal indokolva, hogy az idő egyes pillanatai egybefoghatók: „*Nincs elmúlás: nappal és éjszaka, / tél és nyár egymásravelítethető.*”

Ennek az egymásra vetítésnek a következménye az, hogy „*mindig áll: / ilyen a Népstadion-tér-idő*”. Ezt követően események (képek) jelennek meg sorra a versben, s ezek egyazon pillanatba tömörülnek, egymásra rétegződnek a szövegben. Vagyis az idő előrehaladásának figyelmen kívül hagyása azt eredményezi, hogy felbomlanak a tér törvényei: „*Mögöttük*

²⁹⁰ *Uo.*

²⁹¹ *Uo.*, 208.

olthatatlan lánggal ég / a Sportcsarnok. A pavilonsoroson / átborzong saját hiánya". Az idő kivonásával megkapjuk a tér elemi tulajdonságát (mintha csak egy matematikai egyenletet oldanánk meg): „*A tér / romlik és újul, de nem változik*". Idő nélkül nincsen változás, elmúlás, hanem minden egyszerre létezik; örökre (időtlenység) és változás nélkül (romlása és újulása egyszerre van jelen). A vers utolsó mondata meg is jelöli azt a helyet, ahol az idő kivonása a világból megvalósulhat: „*a visszatekert filmen megmarad / és megmutatkozik*". A film ennél a szövegnél (is) megfeleltethető az emlékezetnek.

8. Másképpen látás: prizma, tükrözés

„*Torzított látás* – optikai tréfák, melyeket automatikusan lehet előállítani

- a) prizmákkal felszerelt lencsén keresztül exponálva, tükröző tükrökről vagy a torzográfáról (distograph);
- b) a negatív mechanikus és kémiai manipulációjával az előhívás alatt vagy után, olajcsöppöket, szappant stb. alkalmazva; megvilágítással, melegítéssel, vagy fagyasztással eltorzulást (recésséget), szolarizációt stb. eredményezve.”²⁹²

A vers – ahogyan címe is elárulja – az a) verziót választotta a kép létrehozására. A szöveg a villogást, a tükröződések, a látvány gyorsaságát és torz jellegét viszonylag sok ige használatával érzékelteti („*megtorlad, lódul, szilánkra törik*”); egyszer sem ír le pontosan egy látványt, csak annyak gyors zalját tematizálja („*villog a hó, az ablak, fáj a szem, / lencsék és prizmák, gyors tükrök között/ halrajként villan át a képtelen*”). Az érzékek szinte elvakulnak, a tér és idő is bizonytalanná válik, a vers pedig egy negatív teremtéstörténetbe fut ki: „*lesz este, / reggel, / megint éjszaka*.” Ez a zárlat a pislogást vagy a napok egymásutánját ugyanolyan váltakozásként mutatja be. A szöveg nem lassít. Vagy az idő gyorsult fel ennyire, vagy az érzékek csálnak, s az, amit a vers éjszakaként nevez meg, valójában a két villanást elválasztó sötét. A bizonytalanságérzet, a tér és idő megbomlása, kiszámíthatatlansága teljes, ugyanúgy, mint egy ebbe a műfajba tartozó kép hatására.

Amint azt láthatjuk, a szövegek tökéletesen teremtik meg a befogadóban a látványt, azaz sikerült szavak által létrehozni mind a nyolc fotografiai látáshoz tartozó képet. Működik a

²⁹² Uo.

szöveg előhívó (képalkotó) ereje. Az irodalom kettős materialitása ezekben a versekben hármassággá bővül. A szöveg alkotta képet képként olvashatjuk.

Sirályok és Fény

A *Sirályfényképezés* című vers a fényképezőgép beállítását (vagyis azt, hogy mihez kell alkalmazkodnia a beállításoknak) s a kompozíció megszerkesztésének folyamatát, vagyis a rögzítés nehézségét jeleníti meg. A vers első része felsorolja, mi mindent kell figyelembe venni a tájon: a szélirányt (a dobás miatt), a fényviszonyokat, a színeket („*A napszak. / Felhős, ködös, vagy tiszta az idő, / csillámlik-e a víz vagy fodrozódik*”). Ezután a beállításhoz szükséges eszközök következnek, itt például a kenyérdarab, amely a sirályok mozgatásához szükséges („*hogy vittünk-e magunkkal elég / morzsolgatható és hajítható/ kenyérdarabkát*”). Aztán ráadásul precízen kell dobálni, hogy a beállítás, a sirály mozgása megfelelő legyen („*vajon a prédát/ felszálltában vagy hulltában vagy épp / merülőben érik*”), s még fényképezni is kellene. Ahhoz tehát, hogy megmutassuk (rögzítsük) a sirályok felreppenését, egyszerre kellene tudnunk előidézni (megmutattatni) a reppenést és rögzíteni (megmutathatóvá tenni) a képet. Ez azonban lehetetlen: „Aki (meg)mutat, az félbeszakítja saját tevékenységét, máshoz fordul, akinek meg lehet mutatni valamit, de egyben megszakítja a mindenkori szituáció meghatározatlan horizontját is”.²⁹³ A szövegben a megmutatónak abba kell hagynia a dobálást („*vagy dobálunk vagy fényképezünk*”), így nem tud rámutatni a felreppenésre; a vers pedig erre a megmutathatatlanságra mutat rá, vagyis kilép a megfigyelés stádiumából. A megmutatott tárgynak (problémának) önmagát kell megmutatnia; ahogyan ez meg is történik a versben. Hiszen a szöveg a dobálás és fényképezés összeegyeztethetlenségére mutat rá, s a megmutatás lehetlensége ezen keresztül mutatja meg önmagát az olvasó felé.

A kötet címadó verse a záró vers is egyben. A *Fény* (ahogyan maga a kötet is) hármas tagoltságú. A tagolás tipográfiaiilag is megjelenik, az egyes egységeket csillagok választják el egymástól. A három rész három különböző helyszínt és három egymást követő napot jelenít meg.

Az első részben egy vásárcsarnokot járunk be. Virágok, gyümölcsök és hentesáru villan fel szemünk előtt („*kezemben teltvirágú orgonák*”; „*csúszos májak,/ nehéz marhaszívek*

²⁹³ BOEHM, Gottfried, *A képleírás*, ford. Z. VARGA Zoltán, = *Narratívák I: Képelemzés*, szerk.: THOMKA Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998, 35.

halomban”; „*csipkefehér pacal*”; „*szép a dióbél, szép a gomba*”; „*szép a világító halomba/ rakott narancs, a tavalyi alma*”). A vágott virág, a letépett és fonnyadásra, fogyasztásra ítélt gyümölcsök és a kiszaggatott szervek piaca, egymás mellé halmozva groteszk képet festhetnének, ám a szöveg és a lírai én szemléletmódja, könnyedsége, gondtalansága, hangulata („*a csarnokon dúdolván mentem át*”) más szemszögből láttatja a testek pusztulását, romlandóságát („*lám, szépek így a szervek, épp kitépve,/ elrendezve, felárazva, kitéve*”). A képiséget érvényesítő leírás nem engedi eredeti kontextusukba visszacsúszni a tárgyakat. Minden csak szín és forma.

„*És második nap az ócskapiac.*” Ebben a térben nem a tárgyak szemlélése az elsődleges, hanem a múlt, amelynek részeit képezik. A piaci szituáció, a kofaasszonyok tukmálása („*Nézzem meg jobban: jó lesz az még/ tán a dédunokámnak is*”) egy a múltra irányuló spekulációt indít el: „Nyilván ugyanezt mondta egykor / a sötétruhás nagymama/ [...] míg lenn az utcán masíroztak a katonák”. A tárgyakat a beszélő ezután már történelmi szemszögből, a múlt kontextusába helyezve látja: „*Kifényezett tüntetések / őrzik háborúk nyomát*”. Az élők, a romlandó hús után fennmaradt tárgyak (létezésük tárgyi bizonyítékai) kerülnek a megfigyelés, a szemlélés középpontjába.

„*És harmadnap a temető*” (Nem lehet nem hallani mögötte: „*És harmadra legyőzte a halált/ Et resurrexit tertia die.*” [Pilinszky János: *Harmadnapon*]): az egyszerű, tárgyias leírást („*A hosszú allé ragyogott,/ álltak a fényben köféhéren/ a beroskadt hátú angyalok*”) itt is a szubjektív nézőpont, a látottak értelmezése váltja fel („*halotti gyertyák? / győzelmi fáklyák ezrei!*”). A pozitív szemlélet itt is felülír minden látványt. A kép ugyanaz, csak a megnevezésük más, a képekhez tartozó jelentés változik. A versbéli ujjongást, a mindent fényben látó nézőpontot a hit s a hitben szerzett bizonyosság váltja ki. A vers ideje húsvét. A feltámadás mindent fölülír: „*Az élet nálunk is erősebb*”. Krisztus feltámadása és Isten léte bizonyos: „*mert él, él, aki életbe halált, / halálba életet kever*”.

A vers olvasható a szubjektum feltámadásaként is, hiszen az objektív nézőpont helyét átveszi a szubjektív értelmezés (a tárgyilagos szemlélés is szubjektív választás eredménye!). Ebben a versben mindkettő jelen van, egyensúlyban vannak. A leírásokat, ahogy a fenti idézetekkel példáztam, egyéni értelmezések követik. Az élmény megosztásának mégiscsak ez a legjárhatóbb útja, hiszen ha a bennünk megképződött érzeteket másban előidézni nem tudjuk is, beszélhetünk a bennünk lévő állapotokról, a megoszthatatlan belső élményről és kiváltó okairól (ez a tárgyias leírás szerepe). A kötet tanulsága szerint a szubjektivitás mindenképpen

része az önmegosztásnak. Nemcsak a témaválasztásban, a mögöttes tartalmakban, de a megosztás formájában is helye van. Ha már kiküszöbölhetetlen, miközben mind a megismerést, mind a megosztást nehezíti, valamiképpen fel kell tudni használni. Ehhez új költői pozíciót, új szemléletet kell felvenni. Ahogy azt már említettem, a negyedik kötetben ez meg is történik.

Összegzés

Összességében elmondható, hogy míg a Nemes Nagy Ágnes-versek, amint azt az előző fejezetben láttuk, sokkal inkább a szubjektumot valamilyen módon elfedő (B1; (fiktív)szerepversek, B2; (történeti)szerepversek) vagy a gondolati líra objektum-szubjektum kettősét, vagy annak valamilyen egybevonását megszövegező típusaiba, azaz a (C1; rávetítő) vagy a (C2a; megelevenítő poétika, C2b; észleletpoétika) kategóriákba voltak sorolhatók; addig Szabó T. Anna verseinek többsége az első két kötetben a (B1, B2), ami pedig a *Fény* című kötetet illeti, inkább a fenomenológiai tárgyiasság kategóriáival operálnak, különös tekintettel az önintencionáló (C2c2) és a negatív interszubjektivitás csoportjainak (C2c4) darabjaira. Ez alapján azt láthatjuk tehát, hogy egyrészt Szabó T. Anna költészete a kezdetekben szinte teljesen egybevág a nemes nagy-i hanggal, másrészt viszont azt, hogy abból az intellektualitást viszi tovább, mégpedig egy a korunkban általánosabban ismert filozófiai irányzat felé mozdulva. Azaz a mindennapi tapasztalatainkhoz és világról való gondolkodásunkhoz közelebb álló módon nyúl az objektum-szubjektum és interszubjektivitás kérdéséhez. Mindez, ahogy azt a versekben (és a tipológiából kikövetkeztethetően is látjuk), nem csupán tartalmi eltérést, hanem attitűdbeli váltást és líranyelvbeli, költői eszközöket érintő változást is jelent. Fontosabb lesz egyrészt a megfigyelő én, de nem annak észleletei, hanem az észlelése maga, illetve az prezentáció (mind a lírai szubjektumé, mind a befogadóé nagy hangsúlyt kap a versek felépítésében). Megváltozik a szöveg dinamikája. Különösen a *Fény* kötet vége felé kevésbé a megragadás, mint a megképzés működései lépnek bennük életbe. S különös hangsúly kerül a nyelvtani modulációkra, és a szerkezetre, legyen szó alakzatról, versegészről, ciklusról vagy a kötet egészéről. Azt gondolom, hogy mindezek nem volnának ennyire világosan kivehetők, ha nem volna a tipológia, ami mentén összevethetővé váltak volna az egyes életművek.

Rövid kitekintés a negyedik (Rögzített mozgás) és ötödik (Elhagy) kötetre

A negyedik kötet nyitódarabja, a *Harminc* című vers, egyes szám első személyben szólal meg. Mintha az előző kötetre reagálna, s az új pozícióját, önmeghatározását keresné: „*Nem tudom, hogy ki lehetnék, elvesztettem, aki voltam*”. Új módszer kell a megszólaláshoz: „*csak a hangot*

nem találom”. Az objektivitásra törekvés, a tárgyiasságon keresztül elérhető önmegosztásba vetett hit kialudt, nem lehet ugyanazon a hangon szólni²⁹⁴. Ez egy merőben új helyzet – s egy teljesen új hely a világban: „*Nem voltam még ilyen védett, soha ilyen csupasz*”. A felismerés, a tudás az, ami a szubjektumot védi; a szubjektivitás elfogadása, a csupaszság érzése is ezzel a magára-ébredéssel jár együtt. Azzal, hogy a szubjektivitás sokkal kevésbé takarja a szubjektumot. A lírai én szövegbéli pozíciója változott meg. Szó szerint is feltűnik az ébredés (mint a valamire való ráébredés) motívuma.

Számomra furcsa módon van azonban, aki inkább a két kötet rokonságát emeli ki értelmezésében, mint ahogyan Zsák Judit is: „a Fény és Rögzített mozgás esetében, arra lehetünk figyelmesek, hogy az folyamatosan hullámszik az újholdasok költészetét, elsősorban Nemes Nagy Ágnes írásmódját (lásd például *A látvány* című versét) idéző, bár azt sokban meg is haladó, attól elkülönöződő tárgyas líra, másrészt pedig a belső tárgyak felé forduló vallomásos líra határmezsgyéi között. Ebből, s persze tehetségéből adódik eredetisége. Különös, egyedi tárgyiasság az övé. Az olvasónak az az érzése támad, hogy Szabó T. Anna szinte minden verse abban a pillanatban születik, amikor a valóságosvilág tényszerűségét reprezentációba, valamiféle kimondottságba emeli át. Elkezd beszélni valódi helyzetekről, apró történetekről, tárgyak, dolgok összeállításáról, s eközben a teljesen egyszerűnek tűnő leírás, bemutatás közepén megjelenik valami sokkal lényegibb.”²⁹⁵

Szerintem azonban gyökeresen átalakul a negyedik kötet világnézete. Ebben a megváltozott világban a legbiztosabb, legtárgyasabb pont a saját test. A saját énjét felismerő alany elismeri ennek az ének a szerepét az alkotásban (a szöveg létrehozásában); nem kell többé háttérbe szorítania. Felerősödik az önmegfigyelés gesztusa, az alkotás folyamatában is. A vers a szubjektum saját magáról való tudását adja hírül, önmegismerésének folyamatát rögzíti. Az üres szem, a várakozó tekintet tartalommal telítődik (*észrevenni a világban/ ritmusát, a rendet* [A nézés]). A belső tapasztalás is tematizálódik: „*ahogy összevissza belsőd / gyermek fészke lesz*”.

A kötetben igen nyomatékos a fogalmak előtti tapasztalás igénye. Ezt a szubjektum a gyermekszemen keresztül véli megvalósíthatónak. A külső megfigyelés a (gyermeki)

²⁹⁴ Szabó T. Anna versei komolyan állítják, és meggyőzően hitetik el, hogy a szerzőnek van fogalma a fogalom-előtti tapasztalatról, s ha nem is akarja (hisz nem is akarhatja!) kipróbálni e tapasztalat verbális átadhatóságát, átadhatatlansága felett (szerencsére) nem is kesereg, hanem egyszerűen, mondhatnám, nemes leegyszerűsítéssel és egyben emelkedettséggel “csak” tudomásul veszi, s láttatásának alapmozzanataként kezeli.” (MARGÓCSY István, *Térzajlás...*, i. m.)

²⁹⁵ ZSÁK Judit, „*Előbb a fény. Csak azután a nap.*”: Szabó T. Anna *Fény és Rögzített mozgás* című kötetéről, Jelenkor, 48 évf., 2005, 177–181.

megismerés folyamatának megfigyelésével történik. Témái jellemzően e problémakörben fogalmazódnak meg. A versnyelvet ezzel párhuzamosan – a korábbiakhoz képest – sokkal kevésbé határozza meg az objektivitás (szándéka). A képiesség nem veszik ki Szabó T. Anna lírájából, csak más funkciót nyer. A szavak nem képeket, nem objektumokat alkotnak újra. Nemes Nagy Ágnes idézve: „A költőben megváltozott a költészet összetevőinek értékrendje.”²⁹⁶ Tud mit kezdeni a szöveg azzal (mert tudatosabban kezeli a művész az alkotása anyagát), hogy: „amit adottként vesz tudomásul az észlelő megértés, azt nemcsak mindig médiumok bocsátják rendelkezésünkre, hanem mindenkori artikulációs képességük dönt afelől is, mi férhető hozzá egyáltalán.”²⁹⁷

Az ötödik kötetben mind a témák, mind a megszólalásmód távol kerül a korábbi hangtól, ez azonban nem egy radikális váltást, hanem csak a költői nézőpont fokozatos eltolódását jelzi. Az elemi líra itt is megvalósul, csak az elemiséget már nem az objektivitás jelenti. A cél most is ugyanaz: amit e költészet a világban keres, amit a világból felmutat, ugyanarra az őshire vezethető vissza, arra az őshire vonatkozik, amit már az első kötet megcéloz; csupán az anyag és a téma lett más.

Szabó T. Anna költői attitűdjének az a jellemzője, hogy addig használ egy kiválasztott nézőpontot, míg az kiüresíti magát; kijátssza a nézőpontban rejlő összes, az átadásra, megosztásra ható tulajdonságot, mígnem a nézőpont ellehetetleníti magát. Ekkor vált, továbblép, elmozdul, új oldalról láttat. A nyelvhasználat (és maga a nyelv) jár körbe a megragadni kívánt, a láttatni kívánt (elemi) körül. Ez a körbejárt lényegi a nyelven keresztül csak közvetetten tud megjelenni²⁹⁸, a fogalmi hálóból nincs kiút, ennek tudatában kell megosztani, közös élménnyé emelni azt, amit és ahogyan ez a poétika lát(tat). A lényeg nyelvben való megosztása épp a megosztani kívánt dolog természeténél fogva lehetetlen, viszont ezzel a nyelvi „körbetapogatással” megképződik az olvasóban annak csaknem minden

²⁹⁶ NEMES NAGY Ágnes, *A változásról, másodszor = A magasság vágya: Összegyűjtött esszék II.*, Budapest, Magvető Kiadó, 1992, 79.

²⁹⁷ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *Küszöb és forgóajtó...*, i. m., 7–8.

²⁹⁸ Vö.: „Cassier szerint a lét megközelítését nem passzív tükrözések vagy leképezések szolgálják, hanem speciális funkciókat ellátó aktív szimbólumok, amelyek sajátos rendszereket alkotnak. Ilyenek a vallás, a mitológia, a művészet és a tudomány, mindegyik önálló jelrendszerrel, amelyek nyelvszerűen működnek. Ám azt is hangsúlyozza, hogy ennek fordítottja is igaz: a nyelv viszont jelrendszerként működik.” (SZÖNYI György Endre, *Ikonológia és műértelmezés 10. Pictura & scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, JATEPress, Szeged, 2004, 50.) Ilyen „passzív tükrözések és leképezések” Szabó T. Anna költészetében képszerűen is megjelennek. Míg a nyelvvel képszerűen tükrözni vél e poétika, addig magukban a szövegekben tematikusan is a tükrözés alakzatai jelennek meg. E folyamat a *Fény* című kötetben teljeseedik ki. (A későbbi kötetekben némiképp módosul a poétikai módszertan – de ez túlmutat jelen dolgozat keretein.)

tulajdonsága.

E líra tehát eljut/eljuttat addig a felismerésig, hogy az objektív nem objektív. A fényképezőgép és az emlékezetünk, érzékrendszerünk nem ad pontos képet a kívülünk lévő világról. Az elemi igazság, az átadható, megragadható lényeg másutt keresendő, s ha nem rajtunk kívül, akkor belül.

A gyújtópont, ahol minden egyesül, ahol a kép megképződik, a világon innen található. A szem kívülről domború, gyűjtőlencse; bennünk áll tehát össze a kép. S ezzel ez a költészet el is távolodik a tárgyiasság/személytelenség irányától.

HETEDIK FEJEZET

Szálinger Balázs tájköltészete

A dolgozat megírása során többször fölkinálkozott annak a lehetősége (avagy megjelent annak veszélye), hogy az egyes tematikai egységet tárgyalandó vissza kelljen nyúlni egészen a 18-19. század magyar lírájáig, de legalább is a magyar romantika legmeghatározóbb alkotóinak poétikájáig. Megtehettem volna ezt a tárgyiasság, tárgyilagosság, naiv tárgyiasság kérdéskörénél, hiszen kézenfekvő volna e fogalmakat tárgyalva Vörösmarty, vagy Tompa Mihály objektivitását is számba venni. És itt, a tájköltészetről szóló fejezetben sem kerülhető el teljesen, hogy a magyarországi tájversek alakulástörténetét tallózva szót ejtsek az ennek a lírai vonalnak a megerősödését hozó romantikakorabeli művekről, Berzsenyi és főleg Petőfi költészetéről.

A tájköltészet fogalmának egyszerű meghatározásából kiindulva, mely így szól: „A leíró költészet lírai és líroepikus műfajcsoportja, melynek legfőbb jellemvonása az, hogy a költemény témája kizárólag vagy túlnyomórészt a táj, az ember természeti-fizikai környezetének motívumai által közvetítve jelenik meg”²⁹⁹, mégiscsak muszáj legalább néhány tájékoztató pont alapján elhelyezni Szálinger Balázs költészetét a tájköltészeti líra hagyomány, és ezen belül is a magyar költészet alakulásban.

Belemehetnénk, s akár egy dolgozatnyi új fejezetet nyithatnánk a tájköltészettel kapcsolatos alakulástörténetnek, akár az ókori tájfelfogástól indulva, ahol a táj a megművelt, azaz hasznos szolgáltató és az érintetlen, azaz a szórakozást jelentő tájra oszlott. Vagy részletezhetnénk a reneszánsz tájhoz való viszonyának változását, vagy a 18. században bekövetkező módosulásokat.³⁰⁰ Ahogyan a Berzsenyi költészetében szerepet játszó antikvitástól örökölt kétféle táj (bukolikus (ember által nem érintett) és georgikus, a megművelt természetet láttató) is követhető volna az egyes versek tükrében³⁰¹. A romantika tájköltészete különösen a kelet-

²⁹⁹ *Világirodalmi lexikon 15. (Taa-tz)*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1993, 57-59.1. (A szócikk szerzői: SIMOR András és SZERDAHELYI István)

³⁰⁰ „A tájbrázolásban végbemenő változás kezdete a 18. század második felére tehető, amikor „általánossá válik a civilizált tájjal, a kerttel szemben a szabad és vad természet: a nagy erdők, a magas hegyormok, a tavak, az óceán, a csillagos ég felfedezése” HORVÁTH Károly, *A romantika természetszemlélete* = H. K., *A romantika értékrendszere*, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 127.

³⁰¹ KISS Ferenc, *A modern tájvers születése: Juhász Gyula: Magyar táj, magyar ecsettel*, Tiszatáj, 1981/10. 81-90.

közép-európai romantika költészetében, közelebbről is Petőfi lírájában volna tanulságokkal kecsegtető, különösen az én és a táj viszonya, jelentéssége tekintetében.³⁰²

De szóba hozhatnánk a Vajda János lelki tartalmakat hordozó tájait, vagy Tóth Árpád allegóriás természeti képeit, sőt a nyugatosok utáni tájköltészetet is, amelyben „a versben megalkotott táj- és világkép nemcsak metaforája vagy szimbóluma a költő belső világának, hanem önmagában is létező valóság. Másképpen szólva: a közeg, amelyben a költő létezik, egyszersmind a versvilág anyaga is, hozzá a költő belső világával egylényegű. És ez nagy jelentőségű nívum a Nyugat első nemzedékének valóságsszemléletéhez mérten. Szemléleti fejlemény, s ezért a jegyében megvalósítható tárgyiasság is merőben más, mint Babits, Kosztolányi vagy Füst Milán tárgyiassága”.³⁰³ Ehelyütt azonban csak hevenyészett kapcsolódási pontokat rajzolok fel, mert a fejezet tulajdonképpeni célja nem a tájköltészet egy új fajtájának tüzetes bemutatása, hanem sokkal inkább a Szálinger-féle tájköltészetnek a tárgyiasság bizonyos típusával (típusaival) való kapcsolata lesz fontos, ezzel is igazolandó azt a feltevésemet, hogy a tárgyiasság, mint irányzat máig meghatározó és megtermékenyítő a legújabb lírai trendeket illetően is.

A táj szereplehetőségei

A következőkben néhány, a legismertebb magyar költemények közül kiragadott példán fogom szemléltetni, milyen funkciókat is töltött be eddig a táj a lírai alkotásokban, hogy ehhez képest is látható legyen a szálingeri költészet tájjal való viszonya.

Berzsenyinél sokszor allegorikus-szimbolikus, az ókor jelentéssége tájait idéző a leírt helyszín, elég csak *A Balaton*, vagy a *Keszthely* című versekre gondolnunk, melyben a leírásba minduntalan a történelmi múlt megidézése és az ókori tájakkal való párhuzamok vegyülnek.

³⁰² „Petőfi 1844 nyarán írt verse, *Az alföld* olyan szintézisnek tekinthető, amelyben összeolvad természet és egyén egységének, illetve táj és nép jellembeli egyezésének szempontja. Az Alföld határtalan vidékének és a szabadság fogalmának kapcsolata, amely a vers középpontjában áll, azt a szemléletet idézi, amely táj és nép jellemének egységén alapul; innen nézve a vers beszélője az orientalizmus ihlette művészek Alföld-képletének tipikus magyarja. Csakhogy a táj Petőfi versében nem a nemzetkarakter forrása, és a beszélő sem annak megtestesítője. *Az alföld* ugyanis a romantikus egyéniség szuverenitását kinyilvánító Petőfi-versek közé tartozik; nem a táj–nép azonosságán alapul, nem is a természet–Én azonosságán, hanem táj és Én szoros kapcsolatán. (Ez a viszony persze feltételezi ember és természet egységét, s a háttérben az Alföld sajátosan nemzeti jellege is kirajzolódik.)” S. VARGA Pál, *Vers és stílustörténet: A magyar tájlíra három változata* = STUDIA LITTERARIA, 2019/3–4., 130.

³⁰³ KISS Ferenc, *i. m.*, 82.

Petőfi hasonló tematikájú verseiben a természet és ember egysége kikezdetlen, ebből következően a leírt táj és az abban történő cselekvések nem válnak el egymástól, elválaszthatatlanok a szövegben. Jó példa erre az is, ahogy a rímek erősítik ezt az összetartozást, például *Az alföldben*: „kék gyümölcsfák orma” és „egy-egy város templomának tornya”.

Vajda versében egy érzelmi beállítódás nem fogalmilag, hanem képileg, mégpedig egy természeti kép allegóriájában, piktúraszerűen kerül kibontásra. Itt már nem egyértelmű ember és természet egybetartozása, hiszen a következő vers működése éppen a kettő egymásra vetítésén alapul, azaz eredendően külön kezeli őket. A *Húsz év múlva* című szövegében például az első versszakban a lírai én szíve és a „Montblanc csucsán a jég” kerül azonosításra a hasonlat költői eszközével. A következő versszakban azonban ez a mellérendelés teljes kommutativitássá válik, hiszen az E/1-es nyelvtani személy a hegy csúcsának pozíciójából, ha tetszik szemszögéből szólal meg, mikor ezt mondja „körültem csillagmiriád / versenyt kacérkodik, ragyog”. A táj és a lírai én egybeolvadása végül az utolsó versszakban számolódik fel, mikor újra visszatérünk a hasonlat szintjére a hasonuláséról: „És ekkor még szívem kigyúl, / Mint hosszú téli éjjelen / Montblanc örök hava”. Vajdánál tehát a táj az ember belső világának példajaként alkalmazható.

József Attilánál az *Óda* első szakaszában („Nézem a hegyek sörényét - / homlokod fényét / villantja minden levél./ Az úton senki, senki,/ látom, hogy meglebbenti/ szoknyád a szél.”) és Juhász Gyula *Milyen volt...* kezdetű versében („Milyen volt szökesége, nem tudom már,/ De azt tudom, hogy szökék a mezők,/ Ha dús kalással jó a sárguló nyár/ S e szökeségben újra érzem őt.”) a táj egyes elemei felidézik a szeretett személy egyes tulajdonságait. Mindkét vers lírai énje belelátja a tájba a másikat, azaz a táj nyomként, a hiány feltárulásaként értelmeződik. A természet az emlékezés terepévé válik.

Nemes Nagy Ágnes verseiben is találkozunk a táj egyfajta antropomorfizálásával, ám ott önmagában, nem valamilyen emlék felidezőjeként, vagy a másik részeinek fantom-felsejléseként áll előttünk, sokkal inkább az történik a versekben, hogy a szemlélet tárgya a nézés által átlelkesül. A nézés, a látás aktusában egyfajta antropológiai szem érvényesül. A *Között* című versben például a nyelvben eleve meglévő antropomorfizáció alakzatait és az élő és élettelen közti oximoronos feszültséget viszi tovább ez a rész: „A síkon röghegyek/ nagy, mozdulatlan zökkenései,/ amint feküsznek, térdenállnak/ az ormok és a sziklahátak”. De visszautalhatnánk a Nemes Nagy Ágnes tárgyiasságát tárgyaló fejezet azon részére is, amely az *Egy pályaudvar átalakítása* című szöveggel foglalkozik. Az elevenné látás abban a szövegben

is működik: „Elkínzott házak, hámlásuk, mint egy másodlagos kórtünet”. Ahogy ott kifejtettem itt a szubjektív látás, az értelmezett látvány érhető tettem a költeményekben.

Ehhez képest, ahogy azt most látni fogjuk, Szálingernél a történelem, az emberi emlékezet, az emberi tájékozódás, a múlt régészeti rétegei tárulnak fel a táj elnevezésében, megnevezésében. Költészetében a tájleírás – különösen a *361°* című kötetben – deklaráltan a nyelv által megközelített, a nyelven/nyelvin átszűrt, tehát a tájnak antropológiája, történelme van a geológiai földrajzi, földtörténeti sajátosságokon kívül.

Szálinger költészete azért kapcsolódik izgalmasan a kutatási témámhoz, mert egyrészt a tájköltészet végeredményben tárgy-leíró is, ezenkívül a szálinger nyelv meglehetősen objektív (néhol egészen a szaknyelviség precizitásába menően). Ráadásul a két kötet, a *360°* és a *361°* egésze, a láthatóhoz való viszonya (és az azóta megjelent, *al-dunai álom* című prózakötet tájfelfogása is) egyértelmű rokonságot mutat a tipológiámban középre sorolt (azaz C2-es típusú; szubjektumhatárt elmosó) tárgyiasságfajtákkal. Sőt, lényegében állíthatom, hogy a Szálinger-féle tájlíra a gondolati-intellektuális tárgyiasság egy módozata.

Kulturális táj

Mielőtt azonban belefognék a Szálinger tájköltészet közeli elemzésébe, érdemes áttekintenünk a magyar táj jelentőségét, a kulturális táj alakulását.

Pomogáts Béla hívja fel a figyelmet³⁰⁴ arra, hogy minden nagyobb kultúra két (táj)pilléren alapul, vagyis a magyar kultúra szokásosan említett policentrizmusa helyett a két jellegadó kulturális egységére, a Dunántúlra és Erdélyre helyezi a hangsúlyt. Szerinte a „hagyományos magyar kultúrtájon nem észak és dél, hanem nyugat és kelet kapta a nagyobb kulturális légiók kialakítójának szerepét (...) alighanem ez a két régió alakította ki azt a mentalitást, amelyet történeti és művelődéstörténeti, következésképp szellemtörténeti és „lelki” értelemben magyarnak nevezhetünk.”³⁰⁵ A két kulturális táj között Pomogáts abban látja a legnagyobb különbséget, hogy a nyugati régió nyitott, haladó, nyugat-európa felé törekvő, míg a keleti sokkal inkább konzervatív, a saját nemzeti identitásának megőrzési miatt zártabb; mindenesetre mindkettő a környező politikai hatalmak hatására alakul olyanná, amilyen. A két régió tájai is

³⁰⁴ *Magyar tájak – Magyar irodalom: Szöveggyűjtemény*, vál.: POMOGÁTS Béla, Liliium Aurum, Dunaszerdahely, 2008.

³⁰⁵ *Uo.*, 10.

nagyban különböznek egymástól, nyugaton a mediterrán hangulata, keleten alföldi és alpesi jellegű tájlemek uralkodnak. E két típus tulajdonságai mintha egybeolvadnának a szálingeri tájban, hiszen egyszerre van jelen egy friss, újító hang és a történelmi érdeklődés is egyszerre.

Fontos még ehelyütt kiemelni, hogy a tájlíra fogalmának használata a természetlírával szemben sokkal pontosabb. Hiszen míg a természet az emberivel szembeállított (főként a romantika korában), addig a táj az, aminek tulajdonságait jórészt az emberi jelentlét alakítja³⁰⁶. A másik különbség, hogy míg a természet ahistorikus, a táj nagyon is historikus. Hogy mennyire elválaszthatatlan egységben és odavisszahatásban van ez így, arra éppen Szálinger költészete az egyik legjobb példa.

A Dunántúl jellemzően az Árpád-házi királyok kiindulópontja volt, ezért pedig az ebből a korból származó emlékek lelőhelye is. Mint ilyen, központi szerepe van a népi identitásban.³⁰⁷ A Dunának kulcsszerepe van Szálinger Balázs tájékozódásában, még akkor is, ha az általa tematizált tájak nem koncentrálnak csupán annak peremvidékére. Már a korábbi magyar irodalomban is megfigyelhető, hogy „[a] táj hagyománya folyton bővül, folyton gazdagodik. A Dunántúl latin tradíciói mellé a romantika megteremteti az „előidők” mítoszát, s a művelődési tájban fölfedezi a természeti tájat; s így alakítja ki Pannónia máig közkeletű irodalmi képét – azt a hagyományt, melyben a táj, kultúra és költészet a legszorosabban egybefonódik; egyes tájképekre úgy gondolunk, ahogyan azt a költők megfestették, kifejezték; a tájak „lelkét” számunkra az írók művei vallják meg, s a tájak valóságos látványa a bennük keletkezett művészi alkotásokat idézi föl a szemlélőben.”³⁰⁸

Adja magát, hogy a táj identitásképző szerepére is kitérjek ehelyütt, például Csorba Péter tanulmányához³⁰⁹ kapcsolódóan, azonban ez messzire vinne minket a szálingeri tájköltészet tárgyiasághoz való kapcsolatának vizsgálatától, így ettől most eltekintek.

Az eddig felvázoltakból láthatjuk, hogy a magyar tájköltészet irodalomtörténete gazdag a táj szereplehetőségeit illetően, valamint a kulturális tájak identitásformáló karakterének tekintetben is. S bár Szálinger költészetét laza szálakkal kapcsolhatjuk ezekhez az

³⁰⁶ SZERB Antal, *Természet vagy táj = Magyar tájak – Magyar irodalom: Szöveggyűjtemény*, vál.: POMOGÁTS Béla, Liliium Aurum, Dunaszerdahely, 2008. 2–4.

Szerb Antal, *Természet vagy táj*, in: *Magyar tájak – Magyar irodalom*, 50.

³⁰⁷ VÁRKONYI Nándor, *A Dunántúl történelmi hivatása = Magyar tájak – Magyar irodalom: Szöveggyűjtemény*, vál.: POMOGÁTS Béla, Liliium Aurum, Dunaszerdahely, 2008, 98–105.

³⁰⁸ RÓNAY György, *Pannonizmus = Magyar tájak – Magyar irodalom: Szöveggyűjtemény*, vál.: POMOGÁTS Béla, Liliium Aurum, Dunaszerdahely, 2008, 122.

³⁰⁹ CSORBA Péter, *A földrajzi tájokhoz fűződő identitástudat rétegei*, *Tájökológiai lapok*, 8., 2010, 3–21.

előzményekhez, sokkal érdekesebb lesz poétikai és ismeretelméleti jellegzetességei felől vizsgálni, hiszen így lesz láthatóvá, mennyiben is kapcsolódik a magyar tárgyias hagyományhoz, amelybe véleményem szerint sokkal mélyebben ágyazódik, mint a tájköltészeti előzményekhez (habár ezek sem választhatók le sem a konkrét életműről, sem a tárgyiasságról). Ezt támasztja alá Hernádi Mária tájköltészettel kapcsolatban tett megállapítása is: „a tájképirás talán a legfontosabb »kísérleti terepe« a tárgyiasságra mint látásmódra és mint költői nyelvre való ráatalálásnak”.³¹⁰

Szálinger Balázs tájköltészete

Szálinger Balázs tájköltészetének bemutatását két deklaráltan egymáshoz kapcsolódó könyvén keresztül végzem el. A *360°* és a *361°* című kötet szövegein túl a legfrissebb, *al-dunai álom* címet viselő (az egyszerűség kedvéért hívjuk csak így:) útinapló egyes szövegrészeit is idézem majd a legfőbb jellegzetességek felmutatására.

Bár a *361°* is megáll önmagában, ugyanakkor sokkal izgalmasabbá, jelentésesebbé válik, ha a *360°* tükrében kerül olvasásra. Előjáróban elmondható, hogy a Szálinger-költészetnek sikerült megújítania a poszthumán és antropocén-jellegű költészetek előretörésével egyébként is reneszánszát élő tájlírárt, azaz képes új belátásokkal gazdagítani szubjektum és természet, az én és a világ viszonyairól szerzett ismereteinket.

A két (három) említett könyv összeolvasásánál azonban nem állhat meg az, aki megkísérli bemutatni, milyen is az az újszerű poétika, ami Szálinger tájköltészeti köteteit jellemzi, hiszen szerves előzménye ennek az *MI/M7* versbeszéde, s a tulajdonképpeni változások alapkonceptiója az ettől való elmozdulás mentén válik láthatóvá. Könnyen támadhat az az érzése az olvasónak, hogy nem versegységekben, nem is kötetegységekben, de kötetfolyamban érdemes a Szálinger-lírárt illetően gondolkodnia.

Elmondható, hogy míg az *MI/M7* az alanyi líra szereplehetőségeivel, az ódai hangnem ironizálásával, a kötött formákkal, valamint az egyén és társadalom kérdéseivel foglalkozik, addig a két körpanorámára építő kötet (a *360°* és *361°*) az alanyiságtól az antropológiai belátások felé mozdul. Olyan problémákkal vet számot, mint a történelmi összefüggések, a szociológiai és geográfiai érdeklődés, ezen témák tudományos nyelvhasználatának versszövegekbe történő integrálása, a nyelv leíró/teremtő erejének filozófiai kérdései és azok

³¹⁰ HERNÁDI Mária, *A névre szóló és a megnevezhetetlen: A táj keresése Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Kortárs, 2012/7–8, 97.

identitásképző lehetőségei. Az új kötetekben megjelenő tájköltészet tehát nem egy lírai én szubjektíve perspektivikus láttatásra tett kísérlete, hanem az antropológiai sajátosságok rétegeinek együttes feltárása. Ez a fajta megismerésfókuszú tárgyias líra mind Nemes Nagy Ágnestől, mind pedig Szabó T. Annától ismerős lehet. A szálinger-versek nagyrésze a (C2c4; negatív interszubsztivitás) kategóriájába sorolhatók. A 360° és 361° (minimum folytatólagos) megszólalásmódja és kompozíciója párbeszédben áll az *MI/M7*-el, azaz a hagyományosabb költészettel.

Ha a struktúrát tekintjük, ahogyan az *MI/M7*, a 360° is egy cím nélküli, cikluson kívüli verssel kezdődik, amely előszóként, sőt, szinopszisként is működik. Az autópálya-szakaszok párhuzamosságát életmetaforaként működtető vers a lírai én életútjára, a személyességre irányítja az olvasói figyelmet (én a világgal párhuzamban, korrelációban, szimultán): „...nekem ez az öt kilométer / A hazám. Legkisebb és legnagyobb számozású / Autópályák közös folyásán talál magára / A közepszerűség, s béklyói nélkül lép a gázra / Bennem az isten és a féreg”. A 360° nyitóversét pedig a pontos idő újra és újra történő megnevezése fogja össze szerkezetileg, ez azonban nem csupán időjelzőként működik a szövegben, hanem – ahogy a katonai szakzsargonból ismerjük („nyolc óránál”) – térbeli eligazításként is. Ezzel pedig a korábbi kötet úttoposztát (mely szintén időbeli és térbeli haladást fog egybe), pontosabban annak linearitását körköröségre cseréli. Hogy ennek a szemléleti váltásnak milyen hozadékai vannak, a későbbiekben látni fogjuk. (Érdemes megjegyezni, hogy 361° nem tartalmaz ilyen nyitóverset, ezzel is jelezve, hogy nem új koncepcióként, hanem folytatásként érdemes olvasnunk.)

A Szálinger-költemények megszólalásmódja természetesen nem előzmény nélküli a magyar kortárs irodalomban: az *MI/M7* alapján főleg a Kemény István-i kontúrtales lírai mitológia jelentéstanához, illetve a Térey János-tól ismert derűs váteszpózt működtető versbeszédhez hasonlítható, vagyis érezhetően mindkettőből merít, de nem megismétli, hanem átértelmezi, sajátosulva alakítja azokat. Szálinger újszerű tájköltészetének forrását keresve is Kemény István azon szövegei juthatnak eszünkbe, melyekben a történelmi elemek töredezettségükben poszt- vagy preapokaliptikus képeket idéznek az olvasó elé³¹¹. Az utóbbi két kötet erős fogalmisága továbbá, Vajna Ádám költészetével is rokon. Egyfajta sajátos fogalmisággal van

³¹¹ „Kemény István költészetében mítosz és történelem összemosása teszi lehetővé „a végső morális gonosz” kollektív traumájának – és jelen értelmezés itt tér el lényegesen Guillaume Metayer olvasatától – időn kívüli elbeszélését. Amennyiben erre az időn kívüliségre, avagy „mágikus szemléletre” a modernség reflexív tudata valóban nem képes, úgy e versek időn kívülisége egyben a modern történelmi tudat egyfajta kritikájaként is felfogható.” (FEKETE Richárd, *Kétkedő komolyság: Kemény István költői ethosza*, Doktori értekezés, Pécs, 2011, 166.)

dolgunk, hiszen a Szálinger-poétika visszatérő eszköze, hogy a fogalmak tárgyakkal, tájelemekkel való összekapcsolása mintegy teresíti, (lát)képszerűsíti azokat, ezáltal a gondolati tartalmakat kézzel foghatóvá metaforizálja, vagy épp fordítva („kihalási bozót”, „sikeresezeréves fátum / nyújtogatja a leveleit”, „adok mellé egy legendát is”). Nem csupán a szenzor, hanem a nyelvben (mint befolyásoló közegben) élő ember figyelme, tudatossága ez. A fogalom és tárgy a nyelvben egy, tehát így állhatnak elő ezek az egybevonódások. Egyértelműen látható ebből, hogy a nagy csoport, amibe illeszkednek a nyelv-táj-én viszonyát ilyen módon kezelő versek, az a fenomenológiai tárgyiasság kategóriája. Ezekben a versekben jelen van a fenomenológiai áthangelődés. Ugyanakkor itt a negatív interszubsztivitásnak (C2c4) egy formáját láthatjuk, hiszen nem csupán arról van szó, hogy a háttérbe húzódik a versalany és annak szemlélődése kerül fókuszba, hanem sokkal nagyobb hangsúly van a nyelv rétegein, a nyelv indexikus működésén (vagy diszfunkcióján). Az ilyen módon megképződő látás/láttatás ahogyan a fenomenológiai tárgyiasság általában, ellép a szubsztivitástól, és nem is engedi a létező dolgok individualitását felszínre kerülni, ugyanakkor ehelyett a nyelvben leülepedő, elraktározódott, hordozott történelmi, antropológiai mélyrétegeket engedi föltárulni. Ennek következtében itt is más lesz a tárgyak szerepe a versben, hiszen a husserli fenomenológia eidetikus redukcióját végrehajtva a konkrét, individuális tárgy tudatától a fizikai tapasztalaton túli [transzempirikus] síkra lépünk át, ahol a tiszta esszenciák találhatóak. Ezáltal pedig a dolog eidoszának, azaz lényegfogalmának intuíciónjához juthatunk el. Ahhoz tehát, hogy milyen is a dolog a maga állandó és lényegi struktúráját tekintve, a vele kapcsolatos esetlegességeket kizárva. Ebben az esetben pedig ennél is távolabb jutunk a dolog mibenlététől, hiszen az tárul fel előttünk, ahogy a nyelv megmutató ereje ki is takarja előlünk a valóságot és saját történetiséggel, tektonikával és emberismerettel rendelkezik.³¹²

A 360° szövegeinek legfőbb témája a táj, pontosabban a földrajzi területek nyelvi megjelenítése. Ezzel a kihívással azonban újszerűen küzd meg a kötet, a körpanoráma bekapcsolása ugyanis az egyszerű, állóképszerű ábrázolásnál összetettebb szempontokat juttat érvényre.³¹³ A körkörösség a téren túl rögtön az időre is kiterjed. Ebből következően a szövegek egyszerre reflektálnak a nyelviségre, a megnevezhetőségre és a körbetekintés mindenkori időbeliségére, hiszen a perspektíva ilyen kiterjesztése csak időben való elmozdulással együtt

³¹² Ehhez lásd a harmadik fejezet tipológiáját: 77.

³¹³ „Az egyik a látás mint észlelés köré szerveződő panorámanézet, és az aziránt való igény, hogy teljes képet kapjunk több összeillesztett képelem eredőjeként. Amennyiben e fotótechnikai megoldást gömbpanorámaként kezeljük, magunkat mint szemlélődőt egy gömb kellős közepén találjuk, aminek a belső falát kikapátázzuk a készített fényképekkel, így 360°-ban szemlélődhetjük a tájat.” (TINKÓ Máté, *Az apa nélküli világ felmérése: Szálinger Balázs 360° című kötetéről*, Pannon Tükör, 2017/3.)

lehetséges. Így nemcsak a pillanatnyi látkép, hanem – a teljességre törekvés nevében – a táj alakulástörténete is megjelenik, mégpedig geológiai pontosságot előidéző terminusokkal, ami a leíró nyelv regiszterét gazdagítja: „Az óholocén terasz legrégebbi, 8.800 / jelzetű főmegtelepedés és a 8.800/1 és 8.778 jelzetű / megtelepedések között keskeny teraszszigetek formájában / jelentkeznek.” (*Szakvélemény*) Azaz a 360° verseiben megférnek egymás mellett földrajzi, biológiai, néprajzi, szociológiai terminusok. S mivel egy térség alakulástörténete nem csak a természeti erők függvénye, az emberi történelem is perspektívájába kerül: „Az új népnek nincs szüksége a megszakadt kultúra élőhelyére. / Perembarátságok nyílnak a mederben” (*Holvanmár*). A leírás eszköze egyébként is a nyelv, ami a tájegységek, emberi konstrukciók (városok, falvak) létét implikálja. A természeti tájat az emberi látás tagolja egységekre. A perszonifikáció, az antropomorfizáló látás a szóképekben is reflektáltan van jelen, ugyanakkor ez nem szubjektív, hanem antropológiai látás, s ettől radikálisan személytelenné válik. Ez a tekintet³¹⁴ mindenkor emberszerűvé látja a külvilágot: „A területhez való emocionális kötődés, a felszíni / formák absztrakciója, megszemélyesítése, egyéb / jelentéstartalommal való felruházása népektől és koroktól függetlenül állandó.” (*Szakvélemény*) A 360° egyszerre metapoétikus: erősen reflexív, ugyanakkor mitopoétikus is: tanúi lehetünk annak, ahogy a nyelv világteremtő és a világot felosztó erői dolgoznak. Látható tehát, hogy e költészet ismeretelméleti belátásra vezet annak tekintetében, hogy hogyan is van benne az ember a világban, hogyan is rendez el a világot a nyelv. Az itt leírt tulajdonságok kézenfekvő módon kapcsolják Nemes Nagy Ágnes (C2b; észleletpoétika) típusú költeményeihez az alapján, hogy ezek már messze nem a szubjektív élmények kivetítésére használják a leírást, hanem ember és táj egylényegűsége az észleletben, a táj bensővé élésében jelenik meg. Azonban, míg ez Nemes Nagy Ágnesnél sokkal inkább a szubjektum tárgyi oldalában a testben (például a *Hadijelvény* című korábban elemzett versében is)³¹⁵, a testi érzetekbe képeződik le, addig Szálingernél a nyelv lesz az, ahol én és természet határai fölszámolódnak legalábbis a nyelvi megértésben, a nyelvi kifejezésben, vagyis magában az elhatárolás gesztusában. De ezen túl a rilkei tárgyköltészet fenomenológiai tekintetét is felidéznek, amennyiben itt is a mintha az volna a költemények célja, hogy képesek legyenek a dolgok eidoszának megmutatkozását lehetővé

³¹⁴ Itt utalnék a fenomenológia, s elsősorban Husserl azon gondolatára, mely szerint a világ az elme teljesítménye. A látvány ilyen nyelvi kezelése és a látás egyértelmű antropomorfizáló „torzítása” erre hívja fel a figyelmünket. (Szálinger költészetében sokkal fontosabb a valóságnál a prezentáció és a reprezentáció, s mindezt nem pusztán az észleleti szinten hangsúlyozza, hanem a nyelvben való gondolkodás, a nyelvben való lét plusz dimenzióját is hozzáveszi.) Illetve fontos azt is hozzátenni, hogy Husserl szerint „a tapasztalatainkban feltáruló adottságok rendje, összefüggése, koherenciája lenne a fenomenológiai világprobléma kulcsa” Bakonyi Pál, *Testtapasztalat és világprobléma a kései Husserlnél = Nagyerdei Almanach*, 3. évf., 4. sz., 2012/1

³¹⁵ Ötödik fejezet, 5-7.

tenni. Ugyanakkor elkülönül mindkettőtől, hiszen a nyelv működésének és rétegeinek fókuszba állítása nem a nemes nagyí észlelpoétikában megvalósuló antropomorfizáció vagy lelkesítés és nem is a rilkei univerzálék felé indítanak el. A tipológia alapján tehát pontosan meghatározhatók a közös jegyek és az elkülönböződések is. Nagyon hasonló a versek ismeretelméleti tétje, de nagyon más a fókusz. Összefoglalva ezt az összehasonlítást: míg Rilke a dolog és a szubjektum oszcilláló dialógusában enged teret a dolog megnyilvánulásának, addig Nemes Nagy verseiben az észlelő szubjektum a tárgyakhoz legközelebb eső részére, a testével érzékelhetőre helyezi a hangsúlyt az egymásra nyílásban (ezért is a taktilitás és érzéki tapasztalások fölszaporodása a szövegekben). Szálinger verseiben pedig az egész olyan nyelvi eseménnyé válik, ahol a nyelv maga rendelkezik antropológiai, történelmi, földrajzi tudással és történettel, s minden történés sőt létezés egyedüli közegeként tűnik fel, (ami a versek esetében belátható módon így is van).

Ugyanez a fentebb említett paradox kettőség mutatkozik meg abban is, ahogyan a tekintet szubjektivizálja az objektumot, a nyelvi pontosságra való törekvés, tárgyilagos leírás pedig ennek ellenében hat. A szubjektum kitüntetett szerepét (ami az *M1/M7*-ben még olyan markáns) nemcsak a vallomásosság kiiktatása és a nyelv sterilizálása számolja fel, de az egyes emberek másik emberrel történő helyettesítésének tapasztalata is, hisz a nyelv csak a pozíciót és nem a személyt rögzíti, s ennyiben mindenkor személytelen: „Másokat vesz / nevére ez a táj” (Nagyjóúram).

A 360° négy, számozott ciklusra tagolódik. A könyv recepcióját olvasva³¹⁶ feltűnő, hogy a verscsoportok rendezőelve nem egyértelmű. A legtöbb kritika igyekszik ívként láttatni az egyes fejezetek egymásra következését, miszerint a táj felszíni formáinak, természeti jelenségeinek leírásától indulva előbb az identitás kérdése jelenik meg a versekben, majd a Duna-menti területek népe, történelme, olykor apokaliptikus vízióktól sem mentesen, míg végül az utolsó ciklusban a személyes kerül előtérbe: a költészet feladata, a család, a szerelem, a másik. Ami a kötet szövegeinek elrendezése szempontjából érdekes, hogy az utolsó ciklusban felsűrűsödnek a költészetet tematizáló versek. Mintha egy korszakváltást írnának le, egy újfajta irodalom és költészet megszületését jeleznék: „Legelőször / A történelem veszett ki a történetekből.” (...)

³¹⁶ Például: <http://www.jelenkor.net/visszhang/763/egy-taj-nyelvi-retegei>, <http://barkaonline.hu/kritika/5919-a-kor-teljes-megismeresehez-szukseges>, <http://pannontukor.hu/az-apa-nelkuli-vilag-felmerese-szalinger-balazs-360-cimu-koteterol/>

„Nagy korszakok között történhet így, hogy hirtelen elkezd / Nem történni semmi és az új //
Költészetből eltűnik az idő.” (*Legelőszőr*).

Olvasatomban a ciklusok nem állnak össze egy-egy egységes fejezetté, s bár a fent vázolt tendencia, ha akarom, követhető, nem is különülnek el élesen egymástól se tematikai, se motivikus, se stilisztikai jellemzők alapján. Ez meglátásom szerint a 361° -ben is hasonlóképp alakul. Mintha a cikluscímek – pontosabban -számok, amik jelentés nélküliek – csak határokat jelölnének ki, de olyan esetleges módon, mint egy telekhatárt, és olyan pontatlanul, ahogy csak a nyelv teheti. Mindezekből adódóan az egyes versek aprólékos elemzése helyett a kötetegész értelmezésére indít a könyv, egyben működik igazán, úgy válik jelentéssé ez a költészet. A kötetszerkezet is értelemképző tehát, azonban nagyon más módon (s meglepőbb, hogy mégis nagyon hasonlóan), mint például ahogy az Szabó T. Anna *Fény* című kötete esetében láthatóvá vált. Ott a ciklusok egymásra következése és a cikluscímek maguk is a fényképészeti folyamat egyes állomásait jelölik, s a ciklusok szövegei (jó részt) az egyes cikluscímek (fényképészeti mozzanatok) értelmét terjesztik ki. Azaz mintegy leíró módon mutatják be a fényképészeti allegória működését és értelmezési körét. Szálinger Balázs két kötetében a ciklusképzés sokkal esetlegesebb. A számok következetesek ugyan, ugyanakkor az egy csoportban elhelyezkedő szövegek nincsenek feltétlenül szorosabb kapcsolatban egymással, mint a kötet más szövegeivel. Azaz, mintha ez az esetleges határkijelölés, a ciklushatárok megvonása pont úgy működne, ahogyan a tájban való kijelöléskor a nyelv. Létrehoz egy a világba mesterségesen belemondott, belelátott, belelátatott rendet.

Hasonló még a két kötetben, hogy mindkettő érinti a nyelvi(ben) rögzítés témáját is, ám míg a Szabó T. kötetben ez inkább kísérleti jelleget ölt: képes-e képi rögzítésre a nyelv: (*Kísérlet borral és gyertyával, Népstadion metrómegálló*)³¹⁷, addig a szálinger-líra a nyelvet mint társalkotót, sőt mint a (számunkra adódó)világ (minimum) társalkotóját láttatja.

Szálinger Balázs tájlírása mozgásban van. Úgy tűnik, hogy míg a 360° -at az idő és tér viszonya, az idők és talajrétegek egymásra rétegződése és együttlátása foglalkoztatta, addig a 361° legmarkánsabb kérdésköre éppen a nyelv mint jel és annak jelöltje közötti bizonytalan kapcsolat, ami az ember és a világ viszonyának instabilitását is jelzi egyúttal. Mi több, arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a világ kvázi differenciálatlan a jelölők nélkül, a legsokrétűbb jelölő pedig a nyelv, ami saját keretrendszerrel rendelkezik.

³¹⁷ Lásd.: Hatodik fejezet, 4., 29-31.

A 361° az új kör első foka. Ha egy tárgyat fordítok körbe, mindegy, hogy egy fokkal, vagy 361-el fordítom-e el, a végső pozíciója ugyanaz. Ugyanakkor, ha egy szubjektum fordul meg a tengelye körül, egyáltalán nem mindegy, hogy egyszer már körbenézett, hiszen ekkor már minden lehetséges látószögéből rendelkezik a körülötte lévő világ tapasztalatával. A 361° a másodszori rápillantás első momentuma. Az ismétlődés maga.

Az újabb kötet folytatásszerűségét jelzik az inverz színű könyvborítók (fekete és fehér), illetve az, hogy a 361°-nak nincs cikluson kívüli nyitóverse (ez leválaszthatná), valamint hogy folytatódik benne a ciklusok számozása (, bár itt a római számok helyett arab jegyeket látunk). De tematikus-motivikus hidakat is találunk a két könyv között: a 360° utolsó ciklusa a költészettel foglalkozott három versében is, és 361° nyitóversében szintén ez a tematika tűnik fel. Már-már ars poétikaként olvashatjuk: „Nincs más, a költészetnek / Muszáj szépnek lennie a végén, / Legyen az élet mellett elkötelezett massa / Fölött tajtékzó ostoba nyelvi burján.” (361°) És annyiban mindenképp komolyan veszi a saját elvárásait ez a poétika, hogy a kötetet lapozgatva könnyen bukkanunk olyan emlékezetes sorokra, amelyeket kedvünk támadna megjegyezni, kiírni egy füzetbe, mint például: „Teremtő istenné lassul a fény” (*Tavasza tavasz*), „A szürke eget a víz színére vonta, / Összevarrta, addig tart a világ.” „Olvadékony kis bagolyhuhogás” (*Vihar előtt*). Mégsem mondhatjuk, hogy a 361° esztétizáló versbeszédet működtetne, hiszen végig önreflexív és helyenként igen ironikus is, csupán a nyelv költői oldala az, ami az új kötetben fölerősödik, és egy újabb regiszterként keveredik a 360°-ból már ismert sajátos elegybe.

Kontinuitást képez a két könyv között az is, hogy a 360° első verse a tél toposzával nyitott, a 361° második verse pedig a tavasz jelentéskörét hozza játékba. A 361° tehát – ahogy címe is sejtette – az újrakezdés felé lép el: „Szőlőre szőlő, / öreg tőke helyébe nyalka”, „Új geológia épül, egy újabb emberé.” (*Tavasza tavasz*). Csakhogy ez az újrakezdés nem ruházódik fel igazi értékkel, sőt, hiábavalónak tűnik: „A víz alá került Kvadrokeresztúrt / Újra megterveztetik, 1 az 1-ben / (...) / És nyilvánvalóan minek”. Ez a reménytelennek tűnő próbálkozás a nyelv és a világ összekapcsolódásának problémája felől válik világossá: „Jaj, csak a név, az lett számkivetett (...) mindegyikük ledobta magáról (...) vérző szíve tájsebeket hagyott” (*Kvadrokeresztúr*), s mind nyilvánvalóbbá a kötetet továbbolvasva. Határt húzni például csak jelek által, s főleg nyelv által lehetséges, de ez is ki van szolgáltatva történéseknek; azaz az emlékezetnek, ami nemcsak beleivódik, de olykor el is törli, felül is írja az elkülönítéseket: „A jeleket gondolni, megújítani, / A határt megszokni, megtanulni kell, / A jelek ennek utána romolhatatlanok, / Romolni hagyni azokat vétek” (*Határkijelölés*). A nyelvi jel sokkal

tünékenyebb, mint azt remélnénk: „Ne hirdesse, hogy a szóalapú / Tájfestéket kioldja az idő. // Ne kérdezgesse folyton: / A mostani helyett / Kap-e új gazdát, nyelvi ligetet?” (A megszólítatlan dűlőnévállomány), ugyankor történetiségének mélyrétegeiben fixálja a régmúltat, gondoljunk csak a szavak etimológiájára, a nevek történelmére. Mindezek ellenére nincs más választás: „nincs más, a végén / Muszáj leírni a tájat, / Valami holtbiztosan megmaradó nyelven” (Agrostressz–Esztervihar), a megragadás, a nyomhagyás egyetlen módja ez. Olvasatomban tehát, mint azt fentebb is jeleztem, a versek ciklusonkénti elrendezése, s az egyes egységek számozása épp ugyanezt a gesztust ismételi meg. Azaz a strukturálás éppen annyira esetleges, mint mikor a telekhatárt „a maradék berektől fogva” sok egyéb tájelemen keresztül, mondjuk „az Úr dicsőségének rettegető látványát idéző fáig” vagy tovább húzzuk meg.

A szálingeri tájköltészetben tehát az objektum-szobjektum határa vagy annak átlépése nem egyén és valóság kettősének szempontjából érdekes, ahogyan az eddigiekben, hanem a nyelv(i önműködés) és világ viszonylatában. A nyelvi jel hasonlóan működik, mint mikor meghúzzuk az országhatárt: ott is van a térképen a vonal, de amikor odaérünk, a valóságban semmi nem rekeszti el a két részt egymástól. Az elhatárolás kezdete a rögzítés, olyan pontok kijelölése, amelyek kapaszkodót jelentenek, hogy ne olvadjunk bele a világba. Ezzel azt is sugallja ez a líra, hogy a szobjektum kikülönülése tökéletesen mesterséges és illúziószerű; a nyelvben bennefoglalt, ahogy a világ is. Azaz tulajdonképpen csak a nyelv hozza létre a szobjektumot, az konstruálja. (Így nézve talán nem véletlen, hogy az állatokat a természet részének tekintjük (meg mindent, amit csinálnak, építenek), ez emberi környezetet és az embert magát pedig nem.)

Szálinger Balázs itt tárgyalt két kötetében a téma – éppen úgy, mint Szabó T. Anna *Fény* című könyve esetében a fényképezés – éppen annyira a tárgyiasság témakörébe tartozik, mint a poétika vagy a kötetstruktúra. Tehát egészében lesz a két kötet kísérlet és jelentőségteljes objektiválás.

Mit jelent ezek alapján egy fokkal a teljes kör után lenni? Az egész kör utáni első fokperc az utólagos perspektíva, a történelmi nézőpont. Olyan, mint maga a (le)írás, a meg(vagy el)nevezés, ami az észlelethez képest mindig múltbeli. A történelem és a lelkület lenyomatait őrző a nyelv, szinte fizikai kiterjedést nyer a nyelv: etimológiája felér az ásatásokkal, különös tekintettel a településnevekre; és a versekben megszövegezett táj(sebek)re, vagyis ezek árulkodóak a nemzet (lélek)állapotára nézvést. Beszédese az olyan településnevek is, mint az

„Alattvalós” vagy „Vesztény” (*Kvadrokeresztúr*), és a versek nemzetkritikai felhangját érezhetjük ki belőlük: „Ezek a helyszínek a későbbiekben / Neveket kapnak, úgy mint Maradék-berek / Szakadóhát (...)” (*Határkijelölés*). (Ugyanez az attitűd érvényesül társadalom- vagy korkritikaként olvasható *Illattábor Pogányváronban* is, ami egy fiktív esemény programfüzetét szövegezi meg. Az egyes programpontok egyszerre ismerősek és túlhajtottak, mondhatni abszurdak. Napjaink politikai közbeszédében forgó, vagy ahhoz kísértetiesen hasonló szavakat, történeket vonultat fel: „A 400 milliós Stradivari-korrupció, beszélgetés / megszűnt lapok újságíróival”, „A 400 milliós Stradivari-korrupció, relativizálás / felvásárolt lapok újságíróival”.)

A 361° tudatosan kezeli tehát a nyelvet mint jelrendszert. Különös figyelmet fordít a jelek többrétegű (történelmi és lélektani) jelentésességére, így nem váratlan az sem, hogy bővelkedik metanyelvi kijelentésekben, illetve sokféleképpen metaforizálja a nyelvet magát, bemutatva annak különböző, elsőre láthatatlan, de belátható tulajdonságait. A nyelv mint tárgy rajzolódik ki a szövegekben, a 361° a nyelv körülírása, körültagogatása nyelvvel. A nyelv itt valami olyan, ami leülepedik, megül a felszínen, a felületeken: „Bőre fölött széltől felkapott porként játszott a nyelv” (*Tavasza tavasz*); elfedi (vagy jelzi) a pusztítást: „A leszakított virágok helyén / Hagyunk egy-egy furcsa falunevet” (*Kvadrokeresztúr*). Valami átjáró vagy határ, ami feltartóztat dolgokat: „A megszólítatlan dűlőnévállomány / Feltorlódik a nyelv kapuinál”; tájfestésre, azaz teremtésre alkalmas, de nem elég maradandó: „a nyelv alapú / Tájfestéket kioldja az idő” (*A megszólítatlan dűlőnévállomány*).

A kötet versei – mint látjuk – újabb és újabb állításokat tesznek a nyelvről, amelyek azonban olykor ellentmondásosak, mégis az az érzésünk, hogy egytől egyig megállják a helyüket, s ennek a jelrendszernek a megismeréséhez, lényegének fölfedezéséhez járulnak hozzá. Fontos a nyelv funkcionalitása, eszközserűsége: „Néhány szót még meg is tanulnak / Az alávetettek nyelvén. (...) Könnyű, jól mondható, jól beszélhető / Használati nyelv.” (*Epicentrum*), hiszen ez lehetne az egyetlen változatlan dolog a világban: „a végén / muszáj leírni a tájat / Valami holtbiztosan megmaradó nyelven” (*Agresszorstressz-Esztervihar*). Persze felmerül a kérdés: minek a végén? A történet, a történelem, a világ végén? A 360° utáni első fokpercben? (S ugyanekkor kell esztétizálnia a költészetnek? S az más vagy ugyanaz, mint ez a bizonyos leírás?: „a költészetnek / muszáj szépnek lennie a végén” (361°)).

A kötetben körvonalazódó poétika szempontjából a nézőpont bemozdítása is fontos. Az ismeretelméleti kísérlet, a leírás statikusságába az időbeliség bevonása nem előzmény nélküli az úgynevezett tárgyas lírában. Közelebbről Nemes Nagy Ágnes pályaudvarleírása, bár a

szubjektív fantázia felé billenti a látvány megjelenítését, mégis fontos játékot űz az idősíkok egymásravezítésével, a tapasztalat (emlékezet) valóságrevetítésével. Az *Egy pályaudvar átalakítása* tehát a (C2a; megelevenítő poétika) kategóriába, a megelevenítő versek csoportjába sorolható. A leírás közben alkalmazott szimultán láttatásra egy másik példa a dolgozatom merítéséből Szabó T. Anna *Népstadion metrómegálló* című ciklusa, ami nemcsak poétikájában és témájában, de címében is reflektálja Nemes Nagy Ágnes fent említett szövegét. Azonban Szabó T. ciklusában már sokkal kisebb teret kap a szubjektív látás, az elvont asszociációk. Ezekben a (C2c4; negatív interszubjektivitás) kategóriájába sorolt szövegekben tetten érhető, hogy a versek már túl vannak az interszubjektivitás lehetőségeinek megkérdőjelezésén, és a nyelv közvetítő erejének és pontosságának bizonytalanságán. Így nem ezt reflektálják, vagy nem ez ellenében próbálnak hatni, hanem ráhagyatkoznak, sőt építenek a befogadói fantáziára. A képmegírás például ide tartozik. De ide sorolható az is, amikor a nyelv és világ kapcsolatát aknázza ki a szöveg, a(z antropológiai) szubjektum szempontjából. Hiszen a nyelv mindenre ráíródik, mindent befolyásol, mindent elkülönít. A *Népstadion metrómegálló* biztosan eltér az *Egy pályaudvar átalakításától* abban, hogy előbbiben fontosabb lesz egyrészt a megfigyelő én, de nem annak észleletei, hanem az észlelése maga, illetve az prezentáció (mind a lírai szubjektumé, mind a befogadóé nagy hangsúlyt kap a versek felépítésében). Sokkal kevésbé a megragadás, mint a megképzés működései lépnek bennük életbe. S különös hangsúly kerül a nyelvtani modulációkra, és a szerkezetre, legyen szó alakzatról, versegésről, ciklusról vagy a kötet egészéről. Ehhez a típusú tárgyiasághoz áll legközelebb a 361° tájírása, ugyanakkor annyiban mindkét fent említett példától eltér, hogy míg a Nemes Nagy Ágnes-versben és a Szabó T. Anna-ciklusban nagyon szilárdan megképzett a jelen és a dolgok és fogalmak különválasztása, addig a szálingeri versbeszédben a szilárd pontok elbizonytalanítása is megtörténik. Ez a nyelvi játékok, kisiklatások szintjén is tetten érhető. Ez a versnyelv nem csupán reflektál a nyelv esetlegességére, hanem használja, sőt kiaknázza a nyelv minden értelemformáló rétegét.

Szálinger két kötete addig-addig reflektálja a nyelvet, míg az egy játékon túli, komoly nyelvbontásba, bomlásba fordul éppen úgy, ahogy *A nyelvben* látjuk: „anyagára esik szét a nyelv”, „anyagával egyenlően hever”, „gyöngyeire szétpergő folyami /üveg”, sivatag, „hol az utak // Másnapra nincsenek”. A megragadás, leírás nem maradandó, ahogy a tér, a hely kijelölése, megnevezése sem, hiszen az is szavak által történik. Az új szintagmák, a különböző regiszterű lexémák konstellációi az egész kötetben ezt példázzák. Nincs egyetlen biztos pont sem a világban, mert a pont megjelölése lehetetlen. Fizikailag és nyelvileg is. Ezért pereg egybe történelem, politika, nyelviség, ezek mind folyton elmozduló, elforgó nézőpontok.

S hiába áttetsző a jelölő (üveg), máshogy csillogtat és az összefüggései pillanatnyiak, (a környezeti viszonyoktól függően) folyton átrendeződnek. Ezt példázhatják a gyöngyeire szétpergő, mindig a külső fényt vissza- és szétcsillogtató nyelvi egységek újszerű konstellációi, füzerei, vagyis a Szálinger-lírában megjelenő neologizmusok. A pontosan nem lefordítható, de erőteljes érzelmeket és fogalmiságot keltő szóösszetételek szórják a jelentést: „hatalombogarak”, „eposzigazgatóság”, „gyűlöletszerkezet”, „tragédiamentázatú”, „megoldáskészleteink”, „Mostmijövünk-szag van” (*Tájsebenedély*).

További lépésként érdemes lenne átgondolni, hogy Szálinger újfajta tudományos(abb) tájköltészete (geográfiai, természettudományos fogalmak és jelzések, mérőszámok használata) mennyiben illeszkedik az úgynevezett antropocén líra irányába, hiszen ez a steril, a szubjektumot háttérbe szorító megszólalásmód végtére is erre vezethet. Az antropocén és a poszthumán tendenciák nem állítják, hogy ismeretelméleti szempontból képesek volnának teljes mértékben elszakadni a humán perspektívától, inkább kultúrakritikai hozadékaik lehetnek, amennyiben kritika tárgyává teszik és kérdéseket szegeznek az emberközpontú esztétikáknak. A kérdés tehát, hogy Szálinger versei kimozdulnak-e a humánperspektívából? Meglátásom szerint a Szálinger-líra nem teszi programszerű, explicit kritika tárgyává az ember környezetre gyakorolt hatását, csupán láthatóvá teszi az emberitől el nem választottságát. Paradox módon ez a dikció deklaráltabban emberi szemszögű lesz, hiszen a leírás kényszere, a földtörténeti korszakok megkülönböztetése, a táj területekre tagolása folytonos megszemélyesítése mind-mind a humán szem, jelenlét és mérce következményei. Az antropológiai, szociológiai, történelmi fogalmak Szálingernél tehát a többszemponú, vagy mondhatnánk, teljes rátekintés eszközei. A tájleírás nála nem a lírai én belső lelkiállapotának projektálása és nem is a képszerűség megragadására tett kísérletként tűnik elénk, hanem az időbeli, értelmezésbeli együttlátásokkal a nézés, és a történelmi be- és rálátás a 360 fokos körpanoráma nyelvi újraalkotása lesz. Szálinger Balázs lírája tehát az *MI/M7* egyéniség, egyediség központú alanyisága felől a 360° körpanorámás, a szemlélődő szubjektumot és az embert társadalmi, történelmi, biológiai lényként bemutató költői megfogalmazásán keresztül a 361° tanulságáig jut, miszerint nincs más, mint a nyelvbe vetett világ, s ennek ellenére egyetlen biztos (de mozgó) pont létezik, a nyelv. S hogy ezekre az összefüggésekre, aspektusokra jórészt a tájlíra kategóriájába sorolható versek mutatnak rá, azt is bizonyítja, hogy a 360° és a 361° határozottan újraértelmezi a kortárs tájlíra kereteit.

Befejezés

Dolgozatomban tehát arra kerestem a választ, hogy meg lehet-e határozni, mi is a tárgyias költészet, közelebbről pedig, hogy mi a tárgyias költészet a magyar irodalomban.

Ehhez először is áttekintettem a magyar irodalomtörténetben és irodalomelméletben használatos tárgyiasság-fogalmakat, hogy felmérjem és megmutassam azok kuszaságát.

Az első fejezetben visszanyúltam a tárgyiasnak nevezett lírakategória feltételezhető gyökereiig. Kutatásom során két fő ágat állapítottam meg a kezdeteknél és ezeket néztem meg közelebbről, poétikai szempontok alapján. Az egyik T. S. Eliot „objective correlative”-fogalmához köthető, a másik pedig Rainer Maria Rilke Dinggedichtjéhez.

A második fejezetben a Magyarországon nagyobb figyelmet kapott rilkei ágra koncentráltam, s végigtekintettem, milyen módon hatott az osztrák szerző életműve a korabeli magyar lírikusokra – különösen Kosztolányi Dezső szövegeire – illetve, milyen későbbi és jelenkori hatásra gondolhatunk az ő esetében.

A harmadik fejezetben felállítottam egy tipológiát, amelynek alapjai primer szövegelemzéseken alapulnak, illetve olyan szakirodalmakon, amelyek a tárgyiasság tipizálásával, illetve történeti változásaival foglalkoznak. Az itt felrajzolt kategóriák elsődleges feladata, hogy jobban összehasonlíthatóvá teszi az egyes kategóriákat és az alájuk sorolható műveket, s ezáltal könnyebben elhelyezhetővé válnak az irodalmi alkotások az irodalmi térben.

A negyedik fejezet a két korai tárgyiasnak tartott magyar költővel, Füst Milánnal és Babits Mihállyal foglalkozik. Itt már a tipológia belátásaira támaszkodva tudom meghatározni a tárgyiassággal való kapcsolódási pontjaikat.

Az ötödik fejezet legfontosabb tárgyias szerzőnk, Nemes Nagy Ágnes költészetét tekinti át csakis a tárgyiasság-kategóriák szempontjából tekintve. A dolgozatrész szerepe nem Nemes Nagy Ágnes költészetének új megvilágításba helyezése, hanem sokkal inkább arra fókuszál, hogy a magyar diskurzusban kialakult tárgyiasság-fogalom hogyan is van jelen Nemes Nagy Ágnes Babits-értésében, költői önértelmezésében és esszéírói gyakorlatában, hiszen az ő szemlélete nagyban alakította a későbbi fogalomértést.

Mind ezek mellett kézenfekvő lett volna József Attila, Szabó Lőrinc és Weöres Sándor tárgyiasságával foglalkozni, azonban a dolgozatom eredeti vállalása az volt, hogy a

tárgyiasságot mint tendenciát, napjainkban is megvizsgálja. Így, mivel az említett életművek egyébként is gyakran vizsgáltak éppen ebből a szempontból is, inkább azt az utat választottam, hogy két, egymástól merőben különböző, mégis összehasonlítható életműszakaszt választottam elemzésre a kortárs lírából. Így aztán a hatodik fejezet Szabó T. Anna tárgyias líráját, míg a hetedik (záró)fejezet Szálinger Balázs tájköltészetét tekinti át a dolgozatban mindvégig érvényesített szempont alapján.

Konklúzióként elmondható, hogy a tárgyiasság különböző típusai a mai magyar líra fontos életműveiben is hangsúlyos szereppel bír, s máig alakulásban van.

A dolgozat még biztosan bővíthető lenne két irányban. Az egyik lehetőség a kihagyott korszak szerzőinek vizsgálata volna. A következő szerzők életművét volna érdemes tüzetesen áttekinteni: Tandori Dezső, Oravecz Imre, Szijj Ferenc, Takács Zsuzsa, Gergely Ágnes, Borbély Szilárd. Illetve a másik irány a továbbgondolásra a kortárs szerzők tárgyiasság felőli olvasata: Tóth Krisztina, Závada Péter és más fiatal, kötetrel még nem vagy csak alig rendelkező költők. A jövőben talán erre is sor kerülhet.

Bibliográfia

1. ALPERS, Svetlana, *Hű képet alkotni: Holland művészet a XVII. században*, ford.: VÁRADY Szabolcs, Corvina Kiadó, Budapest, 2000.
2. ALTIERI, Charles, *Objective Image and Act of Mind in Modern Poetry*, PMLA, Vol. 91, No. 1, 1976. jan., 101–114.
3. AUDEN, W. H., *Rainer Maria Rilke*,
<https://www.poetryfoundation.org/poets/rainer-maria-rilke> (2020. 03. 14.)
4. BABITS Mihály, *A hazugságok paradicsomában* = B. M., *Esszék, tanulmányok*, szerk.: BELIA György, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1932.
<https://mek.oszk.hu/05200/05258/html/04.htm#34> (2020. 03.14.)
5. BABITS Mihály, *Petőfi és Arany (1910)* = B. M., *Irodalmi problémák*, Nyugat folyóirat Kiadója, Budapest, 1917, 155–178.
6. *Babits és kortársai*; szerk. MAJOROS Györgyi, SIPOS Lajos, TOMPA Zsófia, Cédrus Művészeti Alapítvány–Napkút Kiadó, Budapest, 2015.
7. *Babits – Juhász – Kosztolányi levelezése*, szerk.: TÓTH Dezső, VARGHA Kálmán, Akadémia Kiadó, Budapest, 1959.
8. BAKONYI Pál, *Testtapasztalat és világprobléma a kései Husserlnél*, Nagyerdei Almanach, 3. évf., 4. sz., 2012/1, http://nagyalma.hu/container/volume/2012/121_BP_Testt.pdf (2022. 02. 22.)
9. BAL, Mieke, *Látvány és narratíva egyensúlya = Narratívák 1: Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, ford. HARTVIG Gabriella, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.
10. BALASSA Péter, *Magatartások találkozója: Babits, Kosztolányi, Móricz*, szerk. SZARKA Judit, Balassi Kiadó, Budapest, 2007.
11. BÁNYAI János, *A költészet helyzetei II.: A forma mint gesztus*, HÍD, 1968. január, XXXII. évf., 25.
12. BÁNYAI János, *Füst Milán költői szemlélete*, Új Symposion, 1967., 28. sz., 2–4.
13. BARTAL Mária, *A mozdulat poétikája: Nemes Nagy Ágnes Hasonlat és Lázár című költeményeiről = "folyékony szobor vagy szilárd szökőkút": Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újholdasokról*, szerk., BUDA Attila, PALKÓ Gábor, PATAKY Adrienn, PIM, Budapest, 2017. 198–215.
14. BARTHES, Roland, *Világoskamra: Jegyzetek a fotográfiáról*, ford.: FERCH Magda, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985.

15. BÁTHORY Csaba, *Nemes Nagy Ágnes Rilke-képe: Egy külföldi rokon választásának természetrajza* = Tiszatáj, 2017/1.
16. BAZIN, André, *Mi a film?: Esszék, tanulmányok*, szerk.: ZALÁN Vince, ford.: ÁDÁM Péter, Osiris, Budapest, 1999.
17. BERSZÁN István, „Mégiscsak föld van itt alul, mindenek ellenére föld”: *Nemes Nagy Ágnes költészetének ökokritikai olvasata*, Alföld, 68. (2017/11.) 81–97.
18. BOEHM, Gottfried, *A képleírás*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratívák I: Képelemzés*, szerk. THOMKA Beáta, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.
19. BODNÁR György, *Füst Milán költészetéhez*, MTA Füst Milán Fordítói Alapítvány, http://www.fustmilan.hu/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=95, (2021. 03. 27.)
20. BOZSOKI Petra, *A költészet mint archívum*, Jelenkor, 2015/10. <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/14847/a-kolteszet-mi> (2021. 03.16.)
21. BEACH, Christopher, *Modernist expatriates: Ezra Pound and T. S. Eliot* = C. BEACH, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge University Press, 2003. 23–48.
22. BRESZTOVSZKY Ernő, *Új emberek új könyvei, = Babits Mihály száz esztendeje: Kritikák, portrék*, szerk.: PÓK Lajos, Gondolat Kiadó, Budapest, 1983, 32–33.
23. *A modern irodalomtudomány kialakulása: A pozitivizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Osiris Kiadó, Budapest, 2001.
24. CS. GYIMESI Éva, *Fogalmak útvesztői a mai magyar lírában I.*, Utunk, 1976, 31. évfolyam, 12. szám. 6.
25. CS. GYIMESI Éva, *Fogalmak útvesztői a mai magyar lírában II.*, Utunk, 1976, 31. évfolyam, 13. szám. 3.
26. CSORBA Péter, *A földrajzi tájakhoz fűződő identitástudat rétegei*, Tájökológiai Lapok 8 (1), 2010, 3–21. http://real-j.mtak.hu/16889/1/TOL_8_1.pdf (2021. 01. 05.)
27. DECZKI Sarolta, *A kezdet és a cogito: Az afirmáció fenomenológiája*, Doktori értekezés, Debrecen, Témavezető: Dr. Vajda Mihály. https://dea.lib.unideb.hu/dea/bitstream/handle/2437/119396/Deczki_Sarolta_Ertekezes-t.pdf?sequence=7&isAllowed=y (2020. 05. 09.)
28. EMIG, Rainer, *From Metaphor to Metonymy: T. S. Eliot (1888–1965)* = R. E., *Modernist Poetry: Motivations, Structures and limits*, Longman, New York, 1995.
29. EMIG, Rainer, *Modernism and Myth: Ezra Pound (1885–1972)* = R. E., *Modernist Poetry: Motivations, Structures and limits*, Longman, New York, 1995.

30. ERDŐDY Edit, „*Hároméves irodalom*”= *A magyar irodalom története 1920-tól napjainkig*, szerk.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Gondolat Kiadó, Budapest, 2007, 438–453.
31. FIGAL, Günter, *Tárgyiság: A hermeneutikai és a filozófia*, ford.: BARTÓK Imre, Kijárat Kiadó, Budapest, 2009.
32. FOUCAULT, Michel, *Ez nem pipa*, ford. MAHLER Zoltán, Atheneum, 1993/4 (*Kép – képiség*), 139–164.
33. FLUSSER, Vilém, *A fotográfia filozófiája*, ford. MALECKI József, 2001.
<http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html>, (2009.01.02)
34. FÜST Milán, *Gondolatok vázlata a külső és belső szemléletről*, Nyugat, 1909. 15.sz.,
<https://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2020. 02.02.)
35. FREUD, Sigmund, *Álomfejtés*, ford.: HOLLÓS István, Helikon Kiadó, Budapest, 1985.
36. HADAS Emese, *A chiazmus enigmája Rilke lírájában*, = „...még onnét is eljutni...”: *Nyelvészeti és irodalmi tanulmányok Horváth Katalin tiszteletére*, szerk. LADÁNYI Mária, Tinta Könyvkiadó, Budapest, 2004.
37. HALMAI Tamás, *Kétféle ég (Tapasztalás és metafizika Szabó T. Anna verseiben)*, Vigilia 2008/10, 749–751.
38. HERNÁDI Mária, *A névre szóló és a megnevezhetetlen: A táj keresése Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Kortárs, 2012/7–8. 91–112 .
39. HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás: Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Szent István Társulat, Budapest, 2012.
40. HERNÁDI Mária, *Egy találkozás története: Ontológiai dialogicitás Nemes Nagy Ágnes költészetében*, SZTE BTK Modern Magyar Irodalmi Tanszék, (Fiatal Filológusok Füzetei XX-XXI. század), Szeged, 2005.
41. HORVÁTH Károly, *A romantika természetszemlélete* = H. K., *A romantika értékrendszere*, Balassi Kiadó, Budapest, 1997.
42. HORVÁTH Kornélia, *Fák, tárgyak, szavak: Nemes Nagy Ágnes: Fák*. = H. K., *Tűhegyen: Verselemzések a későmodernség magyar lírája köréből*, Krónika Nova Kiadó, Budapest, 1999, 127–153.
43. HUSSERL, Edmund, *Karteziánus elmélkedések: Bevezetés a fenomenológiába*, ford.: MEZEI Balázs, Atlantisz, Budapest, 2000.
44. FEKETE Richárd, *Kétkedő komolyság. Kemény István költői ethosa*, Doktori értekezés, Pécs, 2011. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/2281/fekete-richard-phd-2012.pdf?sequence=2&isAllowed=y> (2022. 01. 17.)

45. ILLYÉS Gyula, *Iránytűvel* = I. Gy., *A tárgyilagosság lírája*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1975., https://reader.dia.hu/document/Illyes_Gyula-Iranytuvel-589/Illyes_Gyula-Iranytuvel-illyes02266, (2020. 07. 18.)
46. KARINTHY Frigyes, *Füst Milán I.*, Nyugat, 1911, 13. szám, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00083/02583.htm> (2021. 04. 11)
47. KASSÁK Lajos, *Az izmusok története*, Magvető Kiadó, Budapest, 1972.
48. KELEVÉZ Ágnes, *A keletkező szöveg esztétikája: Genetikai közelítés Babits költészetéhez*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1998.
49. KELEVÉZ Ágnes, „*Kit új korokba küldtek régi révek*”: *Babits útján az antikvitástól napjainkig*, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2008.
50. *Mint különös hírmondó: Tanulmányok, dokumentumok Babits Mihály születésének 100. évfordulójára*, szerk. KELEVÉZ Ágnes, Petőfi Irodalmi Múzeum–Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1983.
51. KENYERES Zoltán, *Az újhoidas költészet 1945-48 = K. Z., Korok–Pályák–Művek: Válogatott tanulmányok*, Akadémia Kiadó, Budapest, 2004., <https://mek.oszk.hu/08300/08357/08357.htm> (2021. 06. 26.)
52. KENYERES Zoltán, *Az Újhold költészete (Az elvont tárgyiasság lírája)*, = *A magyar irodalom története 1945–1975*, II/1, szerk., BÉLÁDI Miklós, Akadémia Kiadó, Budapest, 1986, 43–49.
53. KISS Endre, *Az irodalmi tárgyiasság filozófiai vetületei*, <http://www.pointernet.pds.hu/kissendre/germanisztika/20100416024705420000001620.html> (2014. 03. 31.)
54. KISS Ferenc, *A modern tájvers születése: Juhász Gyula: Magyar táj, magyar ecsettel*, Tiszatáj, 1981/10. 81–90.
55. KISS Georgina, *Az újhoidas tárgyiasság hatása a kortárs irodalomra: Hatástörténeti vázlat és fogalmi tipológia = „folyékony szobor vagy szilárd szökőkút”: Tanulmányok Nemes Nagy Ágnesről és más újhoidasokról*, szerk., BUDA Attila, PALKÓ Gábor, PATAKY Adrienn, PIM, Budapest, 2017., 360–371.
56. KISS Georgina, *Tárgyiasság és objektivitás = Műhelylapok: A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai konferencia előadásainak szerkesztett változata*, szerk.: CSÖNGE Tamás, KISS Georgina, PÁLFY Eszter, PTE Kerényi Károly Szakkollégium – Virágmandula Kft., Pécs, 2014. 81–94.
57. „*Semmi se kész, amíg rá nem néztem*”: Kiss Georgina és Závada Péter beszélgetése a tárgyiasságról, SZIFOnline, 2017. június, http://www.szifonline.hu/?cikk_ID=761, (2017.08.13.)

58. KOLOZSI Orsolya, "szóalapú tájkép": Szálinger Balázs 361° c. kötetéről, Pannontükör, 2018/6. <http://pannontukor.hu/kolozsi-orsolya-szoalapu-tajkep-szalinger-balazs-361-c-koteterol/> (2022. 01. 04.)
59. KONCZ Tamás, *Túl a teljességen: Szálinger Balázs: 361°*, Bárka Online, 2019. aug. 16. <http://www.barkaonline.hu/kritika/6848-tul-a-teljessegen---a-haromszazhatvanegy-rol> (2022. 01. 04.)
60. KOSELLECK, Reinhart, *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Műhely Kiadó, Budapest, 1997.
61. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Rilke*, Nyugat, 1909. 18. szám, <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00040/00989.htm> (2021. 06. 27.)
62. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Füst Milán*, Nyugat, 1922. 6. szám. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00313/09501.htm> (2014. 03. 31.)
63. KRÜGER, Peter, *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: A festészet és költészet határai = Narratívák 1: Képelemzés*, szerk.: THOMKA Beáta, ford.: RÓZSAHEGYI Edit, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.
64. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika: Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Kalligram, Pozsony, 2007.
65. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravec Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996.
66. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Tükörszínhátéka agyadnak: Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció Kiadó, Budapest, 2010.
67. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az immateriális beíródás: Az esztétikai tapasztalat kérdéséhez = K. Sz. E., Szöveg – medialitás – filológia: Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004.
68. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1994.
69. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Küszöb és forgóajtó: Előszó = Szöveg– medialitás –filológia: Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2004.
70. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Mérték és hangzás: Az „orfikus” tárgyiasság Rilke kései lírájában = K. Sz. E., Beszédmód és horizont: Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum, Budapest, 1996.
71. KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Szétterült ütem hálója”: *Hang és szöveg poétikája: a későmodern korsszakküszöb József Attila költészetében*, Irodalomtörténet, 81., 2000, 344–373.
72. LÁSZLÓ Erika, *Kosztolányi Dezső Rilke-fordításai = Irodalmi Szemle*, 2008/06, <https://irodalmiszemle.sk/2008/06/lasz%C2%ADlo-eri%C2%ADka-kosz%C2%ADto%C2%ADla%C2%ADnyi-de%C2%ADzso-ril%C2%ADke->

[for%C2%ADdi%C2%ADta%C2%ADsai/](#) (2020. 05. 16.)

73. LÁSZLÓ Erika, *Magyar „Rilkék”*: Doktori disszertáció, ELTE BTK, 2010, <http://doktori.btk.elte.hu/lit/laszloerika/diss.pdf> (2020. 05. 16.)
74. LENGYEL Balázs, *A Babits-élmény nyomában*, Jelenkor, 1983. 11.sz.
75. LENGYEL Balázs, *A költők költője: Füst Milán = L. B., Hagyomány és kísérlet*, szerk.: CSALA Károly, Magvető, Budapest, 1972. https://reader.dia.hu/document/Lengyel_Balazs-Hagyomany_es_kiserlet-145 (2020. 06. 05.)
76. LENGYEL Balázs, *Babits Mihály „világirodalmi szemekkel” = L. B., Két sorsforduló: Válogatott esszék*, szerk.: SCHMAL Alexandra, RUTKAY Helga, Balassi Kiadó, Budapest, 1998. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/LENGYEL/lengyel00641/lengyel00646/lengyel00646.html>, (2020. 04. 11.)
77. LENGYEL Balázs, *Között*, = L. B., *Két sorsforduló: Válogatott esszék*, szerk.: SCHMAL Alexandra, RUTKAY Helga, Balassi Kiadó, Budapest, 1998. <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/LENGYEL/lengyel00641/lengyel00660/lengyel00660.html> (2020. 06. 06)
78. LENGYEL Balázs, *Utószó*, = NEMES NAGY ÁGNES, *Összegyűjtött versek*, Osiris, Budapest, 1997, <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/NEMESNAGY/nemesnagy00386/nemesnagy00589/nemesnagy00589.html> (2021. 04. 11.)
79. LENGYEL Valéria, *Elfordított látóhatár: A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2016.
80. LŐRINC Csongor, *A költészet konstellációi*, Ráció Kiadó, 2008.
81. LŐRINC Csongor, *A líra medialitása*, Anonymus Kiadó, 2002.
82. NAGY Hilda, *Definiálni a tájempátiát: Szalinger Balázs: Al-dunai álom*, Kulter, 2021. febr., 26., <https://www.kulter.hu/2021/02/szalinger-balazs-al-dunai-alom-kritika-magveto/> (2022. 01. 04.)
83. MARGÓCSY István, „névszón ige” = M. I., „Nagyon komoly játékok”, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 259–281.
84. MARGÓCSY István, *Térzajlás – Szabó T. Anna: rögzített mozgás*, Élet és Irodalom, 2004, 48. évf., 06. 25./ 6. sz. 24. (<http://szabotanna.com/rolam-irtak/margocsy-istvan-terzajlas-szabo-t-anna-rogzitett-mozgas/>) (2020. 05. 12.)
85. MAROSÁN Bence Péter, *Variációk az élettörténetre*, <https://epa.oszk.hu/00100/00186/00019/marosan.html> (2021. 05. 13.)

86. MÁRTON László, *Idő, idézőjelben* – TARJÁN Tamás, *Föltekert szőnyeg (Két bírálat egy könyvről): Rakovszky Zsuzsa, Visszaút az időben*, Holmi, 2007/8.
http://epa.oszk.hu/01000/01050/00044/pdf/holmi_2007_08_1068-1099.pdf (2021. 07.02.)
87. MEZEI Balázs, *Husserl Platonicus*, = *Kortársunk, Husserl: Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*, szerk.: VARGA Péter András, ZUH Deodáth, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013.
88. MOHÁCSI Balázs, *Egy táj nyelvi rétegei: Szálinger Balázs 360°*, Jelenkor online,
<http://www.jelenkor.net/visszhang/763/egy-taj-nyelvi-retegei> (2022. 01. 04.)
89. MOHOLY-NAGY László, *Látás mozgásban*, Műcsarnok – Intermédia, Budapest, 1996.
90. MÓRA Zoltán, *Szabó T. Anna harmadik verseskötete: Fény*, Korunk, 2003/7. 117–120.
91. NAGYGÉCI KOVÁCS József, *A kör teljes megismeréséhez szükséges „π”: Szálinger Balázs: 360°*, Bárka, 2017/4., <http://barkaonline.hu/kritika/5919-a-kor-teljes-megismeresehez-szukseges> (2022. 01. 04.)
92. NEMES NAGY Ágnes, *A hegyi költő: Vázlat Babits lírájáról* = N. N. Á., *Az élők mértana I.: Prózai írások*, Osiris, Budapest, 2004, 188–271.
93. NEMES NAGY Ágnes, *A költői kép* = NEMES NAGY Ágnes, *Az élők mértana I.: Prózai írások*, Osiris, Budapest, 2004.
94. NEMES NAGY Ágnes, *A változásról, másodszor = A magasság vágya: Összegyűjtött esszék II.*, Magvető Kiadó, Budapest, 1992.
95. NEMES NAGY Ágnes, *„A világgal való egységet érzem minden emberben” (Nádor Tamás interjúja)* = N. N. Á., *Az élők mértana II.: Prózai írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004. 337–344.
96. NEMES Nagy Ágnes, *Füst Milán 90. születésnapján.* = N. N. Á., *Szó és szótlanság*, Magvető Kiadó, Budapest, 1989.
https://reader.dia.hu/document/Nemes_Nagy_Agnes-Szo_es_szotlansag-96 (2020. 02.02.)
97. NEMES NAGY Ágnes, *Látkép, gesztenyefával (Kabdebó Lóránt interjúja)* = N. N. Á., *Az élők mértana II.: Prózai írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 2004.189–252.
98. NEMES NAGY Ágnes, *Tárgyiasság* = N. N. Á., *Szó és szótlanság*, Magvető Kiadó, Budapest, 1989.
<http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=96&secId=9388&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Nemes+Nagy+%C3%81gnes&limit=1000&pageSet=1> (2020.02.02.)
99. NEMES NAGY ÁGNES, *Rilke-almafa* = N. N. Á., *Az élők mértana I., Prózai Írások*, Osiris Kiadó, Budapest, 386–402.

100. NICHOLLS, Peter, *The poetics of modernism = Modernist poetry*, edited by Alex DAVIS and Lee M. JENKINS, Cambridge University Press, 2007. 51–67.
101. ORBÁN Ottó, *Füst Milán*. 1968 = O. O., *Honnan jön a költő?*, Magvető Kiadó, Budapest, 1980. [https://reader.dia.hu/epub-reader.html?token=BeNkoENpiEzo%2BMBZX0V2UD7zjtjpA0LiBFwqsRtKPHUdGcIeXaCG8ckZDmRBQCw5&lng=hu#Orban Otto-Honnan jon a kolto -orban01082](https://reader.dia.hu/epub-reader.html?token=BeNkoENpiEzo%2BMBZX0V2UD7zjtjpA0LiBFwqsRtKPHUdGcIeXaCG8ckZDmRBQCw5&lng=hu#Orban%20Otto-Honnan%20jon%20a%20kolto_-orban01082) (2021.06.26.)
102. OSZTROLUCZKY Sarolta, „*Veszem a szót*”: *A „keletkező szó” poétikája József Attila költészetében*, Ráció Kiadó, Budapest, 2014.
103. PÁL-LUKÁCS Zsófia, „*Nincs üzenete a mának?*”, *Helikon*, XXX. évf. 2019. 16. (774.) sz. – aug. 25., <https://www.helikon.ro/nincs-uzenet-a-manak/> (2022. 01. 04.)
104. PATAKY Adrienn, *A kortárs magyar líra elmúlt évtizedének biopoétikai irányáról*, Bárka, 2019/1.
105. PATAKY Adrienn, *Madarak és biopoétika Nemes Nagy Ágnes lírájában = Állati jelek, képek és terek*, szerk.: ÚJVÁRI Edit; SZIRMAI Éva; TÓTH Szergej, Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 2018, II/121–131.
106. PAULER Ákos, *Bevezetés a filozófiába: A szemléletiség*, (Harmadik Javított és bővített kiadás), Kairosz Kiadó, Martonvásár, 1999.
107. P. BALOGH Andrea, *Látható-láthatatlan lét, avagy hol van az én*, Eső, 2003. (6. évf.) 1. sz. 106–110.
108. POMOGÁTS Béla, *A tárgyias költészettől a mitologizmusig: A népi líra irányzatai a két világháború között*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1981.
109. *Magyar tájak – Magyar irodalom: Szöveggyűjtemény*, vál.: POMOGÁTS Béla, Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2008.
110. PONGE, Francis, *Beszédkísérlet 2.*, ford.: SZABÓ Marcell, Versumonline, <http://versumonline.hu/vers/francis-ponge-beszedkiserlet-2/> (2020. 02. 15.)
111. PÓR Péter, *Léted felirata*. Válogatott tanulmányok, Balassi Kiadó, Budapest, 2002.
112. PÓR Péter, *Tornyok és tárnák*. Tanulmányok a költői teremtés alakzatairól, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2013.
113. POUND, Ezra, *A metróállomáson*, ford. KÁROLYI Amy = *Ezra Pound versei*, vál. FERENCZ Győző, Jegyz. NOVÁK György, Európa, Budapest, 1991, 19.

114. POUND, Ezra. *Visszatekintés = A modern irodalomtudomány kialakulása: A pozitivizmustól a strukturalizmusig*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
115. POUND, Ezra, *Vorticizmus*, ford. LENGYEL Gyula, Szépliteratúrai Ajándék, III. évf. 1–2. szám, 3.
116. RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903–1920*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981.
117. RÁBA György, *Babits Mihály*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1983.
118. RÁBA György, *Csöndherceg és nikkelszamovár*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1986.
119. RÁBA György, *Füst Milán lírája, mint az Ezeregyéjszaka utóhangja. = Szellemelek utcája: In memoriam Füst Milán.*, szerk.: KIS PINTÉR Imre., Nap Kiadó, Budapest, 1998.
https://reader.dia.hu/epub-reader.html?token=1iIwHqOhekxrWkeBvbX%2FuKWsbh0EKBUZyU5X6PbEIurZm3dxVrRjTzy%2Bhu7kj%2B%2Bi&lng=hu#Raba_Gyorgy-Kotetben_meg_nem_jelent_muvek-00100 (2021. 06. 15.)
120. RÁBA György, *Szép hűtlenek, (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969.
121. RIFFATERRE, Michael, *A fikció tudattalanja = Narratívák 2 : Történet és fikció*, szerk.: THOMKA Beáta, ford.: GÁCS Anna, Kijárat Kiadó, Budapest, 1998.
122. RILKE, Rainer Maria, *Auguste Rodin*, ford.: SZABÓ Ede, Helikon Kiadó, Budapest, 1984.
123. RILKE, Rainer Maria, *Levelek, 1899-1907*, ford.: BÁTHORI Csaba, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1994.
124. RILKE, Rainer Maria, *Levelek III., 1912-1914*, ford.: BÁTHORI Csaba, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1996.
125. RÓNAY György, *Napforduló = Erkölcs és rémület között*, szerk.: LENGYEL Balázs, DOMOKOS Mátyás, Nap Kiadó, Budapest, 1999, 193–196.
126. RÓNAY György, *Pannonizmus = Magyar tájak – Magyar irodalom: Szöveggyűjtemény*, vál.: POMOGÁTS Béla, Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2008, 122.
127. RÓNAY György, *Nemes Nagy Ágnes, vagy az úgynevezett objektív líra = Erkölcs és rémület között*, szerk.: LENGYEL Balázs, DOMOKOS Mátyás, Nap Kiadó, Budapest, 1999, 216–220.
128. RYAN, Judith, *Rilke – Modernism and Poetic Tradition*, Cambridge, 1999.

129. SAMU-KONCSOS Kinga, *A reprezentáció abjekciója Nemes Nagy Ágnes Fák című versében*, Hungarológiai Közlemények, 2018/3. 91–103.
130. SIPOS Lajos, *Írások Babitsról*; N. J. Pro Homine Kiadó, Budapest-Újpest, 2002.
131. SOMLYÓ György, *A Füst Milán-i szituáció irodalmunkban = S. Gy., Füst Milán vagy a lesütött szemű ember*, Balassi Kiadó, Budapest, 1993. https://reader.dia.hu/epub-reader.html?token=kEau9JU7D21cHGinFnMdp%2BM16zLm%2Bw6M%2FRT2eCGmHkpTakIVmVPk5OF8pXBkIdqw&lng=hu#Somlyo_Gyorgy-Fust_Milan_vagy_a_lesutottszemu_ember-somlyo00759 (2021. 05. 14.)
132. SOMLYÓ György: VI., *(Közjáték) Egy magyar költő = S. Gy., Philoktétész Sebe: Bevezetés a modern költészetbe*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1980.
133. SCHÄFFER Anett, *Terek és testek Rakovszky Zsuzsa költészetében és prózájában. = Testek és szövegtestek*, szerk.: SCHÄFFER és mtsai, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2020. 50–60. http://real.mtak.hu/114771/1/Pro_Scientia_VI_Rakovszky.pdf (2021. 05. 14.)
134. SCHEIN Gábor, *Az intencionált tárgyiasság poétikája Nemes Nagy Ágnes Szárazvillám című kötetében = S. G., Poétikai kísérlet az Újhold költészetében*, Universitas Kiadó, Budapest, 1998, 47–72.
135. SCHEIN Gábor, *Az angolszász lírai modernség = GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, Az irodalom rövid története: A realizmustól máig*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2007.
136. SCHEIN Gábor, *A tájképek mint testképek Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Új Forrás, 48. (2016/10.) 42–52.
137. SCHEIN Gábor, *Füst Milán*, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2017.
138. SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi Könyvkiadó, Budapest, 1995.
139. S. VARGA Pál, *Vers és stílustörténet: A magyar tájlíra három változata = STUDIA LITTERARIA*, 2019/3–4., 120–139.
140. SZABÓ Csaba, *Vázlatos bekezdések a dolgok performativitásáról*, Performa 4., Kultúratudományi és társadalomfilozófiai folyóirat, EKF BTK, főszerk.: VAJDA Mihály, 2016. http://performativitas.hu/res/szabo_csaba_heidegger_impreszummal.pdf (2021. 04. 28.)
141. SZABÓ T. Anna, *Az életről és a létről*, Forrás, 33. évf., 7-8.sz., 2001 július – augusztus. https://epa.oszk.hu/02900/02931/00035/pdf/EPA02931_forras_2001_07-08_35.pdf (2021. 05. 26.)
142. SZABÓ Zoltán, *Kis magyar stílustörténet*, (Második, átdolgozott és bővített kiadás), Tankönyvkiadó, Budapest, 1982.
143. SZABÓ Zoltán, *Gondolatok a tárgyiasság-intellektuális stílusról*, Magyar Nyelvőr, 1980, 104. évf. 300–315.

144. SZERB Antal, *Természet vagy táj = Magyar tájak – Magyar irodalom: Szöveggyűjtemény*, vál.: POMOGÁTS Béla, Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2008.
145. SZOMBATHY Bálint, *A konkrét költészet útjai*. Artpool, 1977, 2005,
<https://www.artpool.hu/Poetry/konkret/bevezeto.html> (2022. 01. 04.)
146. SZÖNYI György Endre, *Ikonológia és műértelmezés 10., Pictura & scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, JATEPress, Szeged, 2004.
147. TAKÁCS Ádám, *Az alap fogalma Husserlnél = Kortársunk, Husserl: Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*, szerk.: VARGA Péter András, ZUH Deodáth, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013.
148. TAKÁCS Ferenc, *A nemlét ragyogása*, Mozcóvilág,
<http://www.mozgovilag.hu/2007/04/16rolrol6.html> (2008. 11. 04.)
149. TARJÁNYI Eszter, *A drámai monológtól a szerepversig: Az örök zsidó és a műfaji háttér*, Irodalomismeret, 2012, 2. sz.
http://epa.oszk.hu/03200/03258/00007/pdf/EPA03258_irodalomismeret_2012_02_004-030.pdf (2021. 07. 12.)
150. TINKÓ Máté, *Az apa nélküli világ felmérése: Szálinger Balázs 360° című kötetéről*, Pannon Tükör, 2017/3. <http://pannontukor.hu/az-apa-nelkuli-vilag-felmerese-szalingerb-alazs-360-cimu-koteterol/> (2021.11. 23.)
151. T. S. ELIOT, *Hamlet = T. S. E., Káosz a rendben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981.
152. T. S. ELIOT, *A kritikus kritikája = T. S. E., Káosz a rendben*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1981.
153. TVERDOTA György, *Tárgyiasság József Attila költészetében – a Külvárosi éj*, Irodalomismeret, 2011/1, 4–22.
http://www.irodalomismeret.hu/files/2011_1/tanulmany/tverdota_gyorgy.pdf (2021. 06. 15.)
154. ULLMANN Tamás, *Fantázia és intencionalitás = Kortársunk, Husserl: Tanulmányok a 150 éves Edmund Husserl filozófiájáról*, szerk.: VARGA Péter András, ZUH Deodáth, ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013.
155. URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*,
https://btk.ppke.hu/uploads/articles/7430/file/DISSZERTACIO_URBAN_P.pdf (2009. 09. 10.)
156. VÁRKONYI Nándor, *A Dunántúl történeti hivatása = Magyar tájak – Magyar irodalom: Szöveggyűjtemény*, vál.: POMOGÁTS Béla, Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 2008, 98–105.

157. *Világirodalmi lexikon 15. (Taa-tz)*, (A szócikk szerzői: SIMOR András és SZERDAHELYI István), Akadémia Kiadó Budapest, 1993, 57–59.1.
158. VILCSEK Béla, *Tárgyiság, tárgyiasság, tárgyilagosság*, *Kortárs*, 41. (1997/10.)
<https://www.epa.hu/00300/00381/00005/vilcsek.htm>
159. VILCSEK Béla, *Variációk egy témára*, (Somlyó György: *Füst Milán vagy a lesütött szemű ember; Philoktétész sebe; Törésvonalak, Seb és kés*), *Kortárs*, 1998. 42. évf, 9. sz.,
<http://www.epa.hu/00300/00381/00016/pdf/vilcsek.pdf>, (2021. 03. 27.)
160. WOOD, Frank, *Rilke and Eliot: Tradition and poetry*, = *The Germanic Review: Literatura, Culture, Theory*, Vol. 27., 1952, 246.
161. WILLARD, N. M., *A Poetry of Things: Williams, Rilke, Ponge*, = *Comparative Literature* vol.17, No. 4. (Autumn, 1965), 311.
162. WITTGENSTEIN, Ludwig, *Logikai-filozófiai értekezés*, ford.: MÁRKUS György, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1989.
163. ZSÁK Judit, „*Előbb a fény. Csak azután a nap.*”: Szabó T. Anna *Fény és Rögzített mozgás* című kötetéről, *Jelenkor*, 48 évf., 2005, 177–181.