

MEZEI GÁBOR

Akusztikus topográfia és az írás kartografikus működései Szabó Lőrinc és Oravecz Imre verseiben

Bevezetés

Líra és topográfia, illetve kartográfia és írás viszonyait vizsgálva nem megkerülhető a kérdés, hogyan alakul és mennyiben használható a táj fogalma irodalmi szövegek esetében. Amellett, hogy „a tájleíró költemény bevett kategóriája alá a legreflektálatlanabb előfeltevések sorakoznak fel,¹ már maga a táj fogalma is több okból problematikus lehet. Elsőként azért, mert a tájhoz való hozzáférés különösen József Attila és Szabó Lőrinc költészetétől kezdődően olyan feltételekkel bír, amelyek messze nem teszik lehetővé a táj simmeli értelemben vett esztétikai egységének létrejöttét. Ennek egyik oka a központi perspektíva hiánya lehet, illetve az a korszakra jellemző összefüggés, hogy „a későmodern líra leginkább az antropológiai eredetét felejtő hang és a humán tekintet uralmától megszabadított képalkotás² területeként érthető. A táj fogalmának problematikussága pedig mindezek mellett ott lesz a leginkább szembeötlő, ahol az irodalmi szöveg írottsága szerepet kap az olvasásban. Ennek térbelisége ugyanis nem lehet indifferens akkor, mikor ezen keresztül egy „külső” térhez való hozzáférés ígérete mellett, vagy akár helyett áll előttünk.

Arra a kérdésre, hogy milyen viszonyban áll az irodalmi szöveg a térképpel vagy akár a tájképpel, „nem a tér térképen és szövegen keresztül elérhető szemantikája a válasz, tehát nem a tér poétikája (Bachelard), vagy a »Landschaft« kategóriája (Ritter).³ Hanem sokkal inkább annak módzatai, ahogyan a – nem a tér reprezentációjaként, hanem a reprezentáció tereként értett⁴ – írás és kartográfia játszanak szerepet a tér létesítésében. A táj „mindenkori individualitását” felépítő, a tájat esztétikai egységgé alakító emberi pillantás simmeli elgondolása⁵ nem csak azért nem érvényesülhet, mert a későmodern líra éppen ezt az antropomorf nézőpontot nem veszi használatba többé, azaz nem a táj egységgé rendezését vagy uralását célozza. De azért sem, mert az „antropológiai eredetét” felejtő hang különös intenzitással engedi át saját helyét olyan technikai működéseknek, amely működések jelenléte azt helyezi előtérbe, hogy a tér önmagában soha nem lehet hozzáférhető. Olyan sokat idézett példára is lehetne itt hivatkozni, mint József Attila *Téli éjszakájának* mozgókép-technikája, de szóba hozható akár Szabó Lőrinc *Tücsökzenéjében* a gépi eredetű hangok szerepe, vagy akár Oravecz Imre prózaverseinek saját írottságuk térbeliségére mutató, önreflexív poétikája, amely az írás technikáját mutatja fel a térhez való hozzáférés elsődleges alapfeltételeként. Fontos azonban leszögezni, hogy a technika jelenléte a topográfiai működéseket érvényesítő líra esetében sem költészettörténeti változások részeként fogható fel; az írás mindig

már önmagában hordozza technikai sajátosságainak azokat a következményeit, amelyek révén a térhez való hozzáférés módozatai kialakulhatnak. A következőkben ezért írás és topográfia, illetve kartográfia lehetséges és eddig fel nem tárt közös működéseinek mibenlétére fogok rákérdezni, illetve irodalom és kartográfia viszonyára. Ez utóbbi összefüggést, bár viszonylag bő szakirodalommal rendelkezik, jellemző módon kutatói általában nem a poétika szintjén tárgyalják, én jelen kísérlet keretei között ennek lehetőségeit keresem.

Szabó Lőrinc ...*kilátón*..., ...*nagy, kék réten*... című verseinek, illetve Oravecz Imre prózaverseinek olvasása során a térhez való hozzáférés módozatai kerülnek elsősorban fókuszba. A versek egymás mellé helyezését – a recepció eddigi alakulása mellett – főként az indokolja, hogy a felvetett nézőpontból olyan különbségeket mutatnak, amelyek a líra topografikus sajátosságaira, az irodalmi szöveg kartográfiai működéseire, a kartográfia kultúrtechnikájának a lírában betöltött szerepére is képesek lehetnek, reményeim szerint, rámutatni. Ezen túl pedig azért is, mert olyan irányból teszik ezt, ami a Szabó Lőrinc-kutatás, illetve Oravecz korai kötetének poétikája körüli értelmezői munka eredményeihez is kapcsolható. Ugyanakkor közös pont is adódik: a perspektíva meghatározhatatlansága. Az azonban, ahogyan ez Szabó Lőrincnél, illetve Oravecznél alakulni látszik, már igen nagy különbségek közbejöttével történik. Ez a meghatározhatatlanság ugyanis akár a perspektíva teljes hiányáig képes elmozdulni, a topográfia deiktikussága és a kartográfia indexikalitása közötti ingadozás pedig a prózaversek esetében az utóbbi érvényesítésével jut nyugvópontra. A szóban forgó szövegek perspektivikusságára ezért mindezek miatt a tér hozzáférhetőségét lehetővé tevő kultúrtechnikák felől érdemes rákérdezni.

I. Akusztikus topográfia – az apollóni perspektíva megszűnése

Szabó Lőrinc említett, a térhez való viszonyulást kérdésként élénk állító verseiben, illetve a *Tücsökzenében* a topográfia működésével kapcsolatban alapvető kiindulópont, hogy egyáltalán meghatározható-e ez az egyébként középpontiként tételezett perspektíva. Ennek kibontásához itt – távolról sem geográfiai – analógiaként a Mont Ventoux-t helyezném a Badacsony mellé. Petrarca 1336-os, az „első hegyi túrát” tételező levelében ugyanis – bár a levél kimenetelét tekintve messze nem hasonlítható a szóban forgó versekhez – a következőt olvashatjuk a hegycsúcs eléréséről: „Első pillanatban a roppant látványtól megrendülve álltam, és mintegy elzsibbadtam a szokatlanul könnyű levegő bűvöletében.”⁶ A megképződő perspektíva korántsem bír biztos alapokkal, a megrendültség, a zsibbadtság, a bűvölet nem képez a látottakhoz képest külsőként meghatározható pozíciót; a hegyre felérve a beszélő mintegy elveszti perspektívájának gyújtópontját. Képtelen uralni tehát a tájat, sőt, a látvány hatására kerül a zsibbadtság állapotába, és ennek eredményeként érthető a központi perspektíva megképződésének lehetetlensége. A külső és egyben felülnézeti, azaz leginkább apollóni perspektíva csak ezek után szilárdul meg, a saját test megnevezése és pozicionálása által: „Körülnéztem, s láttam a felhőket a lábam alatt...” Ezek után azonban „bekövetkezik a fordulat”,⁷ a levélírónak hirtelen eszébe jut, hogy véletlenszerűen felüsse Augustinus-kötetét, amelynek ha-

tására ezek után maga ellen fordul, amiért a földi dolgok csodálattal töltik el, majd otthagyja a hegyet, azaz lemond az apollóni perspektíváról. Ebben a korai példában a térrel való szembesülés nem a táj megképzéséhez, hanem a perspektíva megképzésének átmeneti lehetetlenségéhez vezet. És bár a ...*kilátón*..., illetve ...*a nagy, kék réten*... című versben a lelket inkább a fiziológia és a percepció folyamatai határozzák meg, az apollóni perspektívától való eltávolodás itt is megfigyelhető.⁸ A *Tücsökzene* ezen darabjaiban e nézőpont megképződésének módja és itt már korántsem átmeneti lehetetlensége lesz a látvány hozzáférhetőségének akadály. A felülnézeti perspektíva a kilátó megnevezésével és a saját helyzet meghatározásával ugyanis, legalábbis ígéretként, létrejön („a Balaton fölé”), a folytatatólagosan következő ...*nagy, kék réten*...-t olvasva mégis arról értesülünk, hogy a térélmény hatására mintegy petrarcai tapasztalatként „egymásba szédül a bent és a kint”.⁹ Ez a szédülés vagy zsibbadtság tehát a Petrarca-levélben megfogalmazottakhoz hasonlóan akadály lesz a külső és egyben középponti perspektívának, a gyújtópont kijelölhetetlensége és a látás ágensének meghatározhatatlan helyzete miatt. Ennek a szédülésnek vagy akár az én-pozíció billenékenységének okai azonban ebben az esetben máshol keresendők. Egyrészt, amint az a Szabó Lőrinc-recepcióban is kitüntetett szerepet kapott, az én-pozíció létrehozásának retorikai-grammatikai-pragmatikai feltételezettségében, másrészt a térhez való viszonyulás módozatában. Az itt következőkben, noha Szabó Lőrincnél – Oravectól eltérően – nehéz lenne függetleníteni a kérdéskört a beszélő pozíciójának összetettségétől, megkísérlem az utóbbira helyezni a hangsúlyt.

Mert míg az „Arcodon / a szél csókja: én vagyok!” kettősponttal kiemelt azonosítása esetében én és te viszonya, illetve e pozíciók párhuzamos jelenléte miatt a kint és a bent pólusai még választhatók maradnak, a „Nyílik a lélek: magát figyeli” sor „kívülhelyezett én-pozíciója”,¹⁰ amely látás és látottság kölcsönviszonyában hagyja maga mögött apollóni perspektíváját, a következő sorban a szemet mozgó izmok, illetve idegek révén mintegy a térre ruházza át ágens-szerepét, amennyiben – az olvasó szemhez hasonlóan – úgy mozog, ahogy a tér azt számára a nyolcadik sorban *előírja*: „de ráfonódnak a tér idegei”. A látvány meghatározza saját hozzáférhetőségét, sőt, irányítja a percepciót. Nem a perspektíva magát kioltó megkettőződéséről és a deixis ebből következő lehetetlenségéről van itt szó tehát, hanem arról, hogy a tér materiális sajátosságai határozzák meg a percepció működését. Nem ez az egyetlen példája azonban a *Tücsökzenében* a látás és látottság, táj és ember felcserélhetőségének. A *Nyitány* hatodik, *A ti dalotok* című darabjában például, miután a kötet által említett majd minden területhez hozzárendeli a tücsökzenét, sőt, a tücsökök dalán keresztül teszi elérhetővé Pasarétet, Debrecent vagy Erdélyt, a tájra ruházza át a látás ágenciáját: „tenger s ami csak / látott valaha, táj, Ragúza, és / Fekete Erdő”.¹¹ *Az Adriában* pedig az érzéki gyönyör és a táj keveredik össze, hogy aztán táj és ember határai is feloldódjanak, pozíciójuk felcserélhetővé váljon, amennyiben a kölcsönös névmás itt a beszélőn kívül nem csak a megszólított, de a tájra is vonatkozhat: „táj és ember: egymás partjain / ringtunk”.¹²

A ...*kilátón*... esetében megfigyelt, a tér materiális sajátosságai által meghatározott percepció azonban ott sem kizárólag vizuális, sőt, az akusztikum és a vizua-

litás radikális keveredéséből áll elő. A nietzschei megkülönböztetés értelmében a szemléletes apollóni perspektíva itt a nem szemléletes dionüszoszival párhuzamosan van jelen, amint az a *Tücsökzene* címe és alcíme (*Rajzok egy élet tájairól*) esetében is megfigyelhető. A saját helyre rámutató „s vízi fényhídja majdnem ide ér” sorra ezért rímelhet a „Hallod, hogy cirpel a szentséges éj?” sor, amely az „ide” szó által állított deixist azzal teszi lehetetlenné, hogy míg a kizárólag vizuális percepció folyamatában a fényhíd végül nem éri el a nézőpont „itt”-jét, a hang hullámai a közvetlen hozzáférhetőséget ígérlik, hangzó teret alkotva e folyamat már eleve lokalizálhatatlan, eltűnő középpontja körül. A saját pozíció soha nem teljesülő meghatározása, a szinesztetikus mozgások, amelyek táj és tücsökzene tematikus és a versnyelv akusztikus sűrítettsége által hangsúlyossá tett összemosásában folytatódna, a ...*nagy, kék réten...* záróképében érik el tetőpontjukat; a befejezés a csupán vizuálisan hozzáférhető csillagokhoz rendeli hozzá a tücskök zenéjét: „s a nagy, kék réten kezdik mennyei / tücsökzenéjüket a csillagok.”¹³

A Petrarca levelében megfogalmazott, a látvány hatásának tulajdonított zsidbadtság, avagy kint és bent összemosódása, „egymásba szédülése” tehát a *Tücsökzenében* az akusztikumban zajló dionüszoszi eloldódás, a tér materialitásához való érzéki viszonyulás eredményeként érhető. Az apollóni perspektíva külső nézőpontjának felfüggesztődése az akusztikus ingerek szerepének elsődlegessé válása révén történik; a térhez való hozzáférés így egy olyan, saját hangzóságát előtérbe helyező szöveg létrehozásának eredménye lesz, amely különböző poétikai eszközökkel kísérli meg elfedni a topográfia grafikus kitüntettségét. A térrel való szembesülés tétje pedig korántsem annak uralhatósága lesz, sokkal inkább az én pozíciójának változása, illetve az akusztikus érzékelésen keresztüli feloldódása. A magát a ...*kilátón...* utolsó sora és a záródarab tanulsága szerint a „hangok szövevébe” szövő megszólított „sóhajja” alakul, sőt, az első sor végi sortörés révén „csupa suhogássá”. De éppen a soráthajlás teszi a következő sor olvasásakor lehetővé, hogy ezt a – nem csak a szemantika, de a szövegrész hangzósága által ugyanúgy megvalósuló – azonosítást „a föld s az ég” sorkezdet irányában (is) érvényesítse. Azt, hogy a tagmondat egyszerre lehessen vonatkoztatható megszólítottira, illetve földre és égre, ezen a ponton még a grammatikai szerkezet nem teszi lehetővé, még ha egyébként lexikai szinten a hang előtti/utáni, még emberi „sóhaj” felől a „suhogás” felé tartunk is. Ez a kölcsönös tulajdonítás, ami a teret (és egyben az általa kínált percepció lehetőségét) akusztikussá teszi, csak a fent említett „egymásba szédül a bent és a kint” sor utáni – hangzóság tekintetében erősen sűrített – szakaszban történik meg, hogy a folyamat végén a ...*kilátón...* utolsó sorában előrejelzett megkönnyebbülés az „Én”-től való megszabadulásban realizálódjon:

*és zeng a hang és zsongva ring a rét,
s ahogy szíved átveszi ütemét,
mintha egy gömb fénytág felületén
robbanna rólad, úgy hagy el az Én*

hangzóságtól való eltávolodást pedig tovább erősíti, hogy a „fénytág” szó anagrammatikusan is tartalmazza az „Én” betűit, de kizárólag vizuálisan, hiszen az „Én” szó nem hangzik el benne, a szöveg tehát itt mintegy az „Én” nélkül szól. Ez az eltávolodás, ami egyszerre hordozza az „Én” hátrahagyását és a tér akusztikus érzékelésében való eloldódást, úgy vezet el igen következetesen a vers zárlatáig, hogy a bent és a kint viszonyának – az életmű kiemelt darabjaira oly jellemző – megfordításával, kicserélésével a kilátón érzett szédület helyett az „isteni biztonság” állapotába kerül. Ezen a ponton tehát leválasztja a nézőpontot a szöveg által átmenetileg színre vitt lehetséges emberi tekintetekről, az emberi szem által már nem befogható, az egész világra kiterjedő képet mutatva fel. Ez az optikáját tekintve csak „isteniként” érthető perspektíva sem érvényesül ugyanakkor; nem az apollóni perspektíva számára felkínált Badacsony látható ugyanis a szöveg zárlatában, hanem a „nagy, kék réten” „mennyei tücsökzenéjüket” kezdő csillagok részesítésnek a tér akusztikus érzékelésének ezen a ponton – a szöveg, a fejezet végén – már egyedüli, az olvasás vizuális folyamatát is felfüggesztő lehetőségében, mintegy a vizuális szövegtérből való kivezetésként, a tücsökzene akusztikus, szövegen túli folytonosságának fenntartása mellett.

Hasonló, a tücsökzene hangzóságát a szöveggel azonosító darabok több ponton is előkerülnek a kötetben, talán lehangsúlyosabban éppen a legelején, mintegy bejelentve ennek az akusztikus működésnek a szöveg egészére kiterjedő folytonosságát. A *Nyitány* második darabja, a *Síppal, hegedűvel* ugyanis mintegy utólag jelenti be a *Tücsökzene* kezdetét. Az első, *A nyugodt csoda* című darab az esti ablaknyitás és a tücsökzene hallgatásának jelenetével nyit, hogy a második darabban aztán kiderüljön: „Ü-vel, i-vel kezdődik a nyitány, / síppal, hegedűvel. Egész délután / szolt már” Különös módon tehát, bár az „ü” és az „i” halmozása ebben a második szövegben éri el akusztikus sűrítettségét („frissül”; „ü zeng, i cirpen”; „ü-rü-krü, kri-kri”),¹⁴ a nyitány még az első szöveg esti jelenete előtt megkezdődött, a teljes és jelentés nélküli hangzóság a szöveg vizuális terét megelőző jelenlétével. Ennek az akusztikus, a nyitányt megelőző felütésnek lesz mintegy elmentélező lezárása a *Holdfogyatkozás* című záródarab. A *...nagy, kék réten...* záróképe a *Tücsökzene* legutolsó szövegében ugyanis egyrészt megismétlődni látszik a gömb az ég képein és a tücsökzene ezekhez való hozzárendelésén keresztül, a tücsökzene azonban itt a tér „némajátékában” a „halk álomport” szóró csillagok képén keresztül maga is „[á]lommá zsongul”, hogy ezzel a minden akusztikumtól megfosztott képpel záródhasson a szöveg az „ezüstcsöndű fény”¹⁵ már csak vizuálisan hozzáférhető képével. Míg a *...nagy, kék réten...* után következő üres hely, az írás által nem betöltött felület az írás vizuális működését felfüggesztve biztosította a tücsökzene akusztikus, jelentésen túli jelenlétét, mintegy lehetőséget adva a hangzó tér felépülésének, a kötetet záró utolsó darab olyan üres felületet biztosít, ahol a fentiek miatt a tücsökzenét folytonosan hallható szöveg befejeződésével éppen a hangoztathatatlanúság által jut el a vizualitás kizárólagosságának a *Tücsökzenét* felfüggesztő zárlatáig. A szöveg tehát magát a hordozó felületet két, az értelmezést meghatározó és egymással ellentétes, noha nem egymást kizáró működéssel képes felruházni, rámutatva ezzel a felület működésének folytonos jelenlétére.

Annak ellenére, hogy a hangzó térrel szembesülő topográfia működtetéséhez a fent említett daraboknak kivétel nélkül szükségük van a térelemek közötti viszonyok topográfiai és a látvány elemeinek geográfiai megnevezéseire, és azzal együtt, hogy a vers saját írottága is bőven szerepet kap e térviszonyok kialakításában, a topográfia olyan akusztikus megvalósulásáról beszélhetünk itt, ahol – a *Nyitány* szavaival – a táj épülését és omlását a „tücskös éjbe” hasító „gőz-síp” hangja határozza meg. Ennek az értelmezésnek pedig az a feltétele, hogy a szöveg – saját zárlatáig – hatékonyan tartsa fenn annak illúzióját, hogy általa a hordozó felület térbelisége helyett a hangzó tér elsőbbségével szembesülünk. És bár ez az illúzió, ami a szöveg teréből való kivezetést, az írottágáról való megfeleldkezést jelentené, az első – amint a fenti példa is mutatja –, a szöveg értelmezését meghatározó soráthajlásnál meg kell szakadjon, hiszen többek között ehhez hasonló pontokon válik egyértelművé, hogy az olvasás mindig használja a felület térbeliségét; olyan szöveghelyekkel is szembesülhetünk, ahol akusztikum és vizualitás mintegy erősíteni látszanak egymást. A *Tücsökzene* hatodik részének, *Az elképzelt halál* címet viselő *Közzjáték*nak a fentiekben olvasott utolsó két darabja mintegy egybefolyik környezetével, nem választja el őket lezárt szintaktikai egység, amint azt a címeik előtt és után szereplő pontok is mutatják, nem az írás tagoltságát, hanem a hang folytonosságát emelve ki. És ehhez hasonlóan biztosít alapot a fenti értelmezéshez ugyanakkor az is, hogy *...a nagy, kék réten...* után álló pontok egyszerre utalhatnak a szöveg (vizuális) lezárására és (akusztikus) folytonosságára. A perspektíva megszűnésének a beszélő pozíciójához való viszonyában megmutatkozó folyamata a *Tücsökzenében* a hangzó tér révén bontakozhat ki tehát, és ezzel a térhez való hozzáférés az irodalmi szöveg számára sajátos módon akusztikus lehetőségére hívja fel a figyelmet, miközben a közvetlen elérhetőség lehetetlenségét hangsúlyozza.

II. A kartográfia indexikalitása

Az apollóni perspektíva azonban a kartográfia felől nézve merő absztrakciónak tűnik. Nem csupán azért, mert a fenti Szabó Lőrinc-szövegekhez hasonlóan – ahol bár eltávolodunk az emberi szem által lehetővé tett nézőpontoktól, inkább az eltávolodás folyamatára került a hangsúly – a térképek esetében sem jelölhető ki egyetlen gyűjtőpont, aminek az lesz az elsődleges oka, hogy a térképek nem perspektivikusak. Hanem azért is, mert az emberi szem optikája nem alkalmas arra, hogy kartográfiai működéseknek szerezzen érvényt. A térképeket ugyanis olyan nem-humán¹⁶ eljárások, olyan technikák hozzák létre, amelyek, egy lépéssel tovább, mindig jelen vannak a térhez való viszonyulásunk módozataiban is. A térhez, amint az ettől függetlenül a fentiekben is megmutatkozott, éppen ezért nem férünk hozzá közvetlenül, csupán a topográfia, illetve a kartográfia technikáin keresztül; „[g]eometriai, képkötő, textuális és numerikus technikák működtek együtt komplex módon, hogy létrehozassák a földgömb reprezentációját”,¹⁷ amely „reprezentációs” technikák ugyanakkor maguk is alakítják azt, ahogyan a minket körülvevő térhez viszonyulunk. Felmerülhet tehát a kérdés, hogyan érhetőek tetten ezek a technikák irodalmi szövegek esetében, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a topográfia technikái által elérhetővé tett térbeliség e technikákon

túl az írás térbeliségének közbejöttével, azzal együtt állhat csupán elő. A továbbiakban, ebből a kiindulópontból, Oravecz Imre prózaversein keresztül igyekszem rákérdezni, hogyan is létesítik ezt a közös teret írás és kartográfia kultúrtechnikái.

Oravecz második kötetének a recepció által gyakran leíró versekként megnevezett darabjaival¹⁸ – ahogy minden topográfiai működést felmutató szöveggel – kapcsolatban éppen a fentiek miatt inkább tér-konstituáló, mint leíró szerepről beszélhetünk. A topográfiai funkciót betöltő szövegek esetében a címek által megjelölt terület – a ...*kilátón*... kiindulópontjához hasonlóan – az *Egy földterület növénytakarójának változása* kötetben is jellemzően egy egyszerre befogható, kisebb földrajzi egység révén formálódik meg. Fontos különbség lesz a *Tücsökzene*hez képest azonban, hogy a perspektíva e szövegek nagy részében, a *Roncstelep* vagy a *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* esetében egyáltalán nem képződik meg, még csak átmenetileg sem konkretizálódik. Nem jelölnek ki ugyanis olyan, az emberi tekintetbe rendelhető optikai gyűjtőpontot, ahonnan a megképződő tér befogható lehetne. Egy olyan, az irodalmi szöveg számára elérhető lehetőségére, sőt, szükségszerűségeire mutatnak rá tehát, ahol a topográfia technikái lépnek működésbe, illetve az itt következő prózaversek esetében a kartográfia technikái is.

A recepcióban személytelenként, omnipotensként tételezett nézőpont,¹⁹ amely mindenhez korlátlan hozzáférést biztosít, közös jellemzője ezeknek a szövegeknek. Egy fontos különbség azonban az apollóni tekintetbe képest, amely maga is „mindent tudó és intellektuális távolságot tart”,²⁰ mindenképpen adódik. Ahogy Cosgrove fogalmaz, az apollóni tekintet „szinoptikus”, mindent egybefogó, a prózaversek topografikus működéseinek sajátja viszont sokkal inkább az, hogy a részleteket tárják fel, a legapróbb részletekig megírják területeiket, miközben a látvány teljessége szükségszerűen háttérbe szorul. Ráadásul, ahogy a séta retorikáját körülíró de Certeau fogalmaz, a térhez való viszonyunkat meghatározó mindennapi gyakorlataink egyrészt szinekdochikus működéseik révén a sűrítésen alapulnak, másrészt az elemek közötti kötéseket elhagyják, tehát az aszindeton retorikáját érvényesítik.²¹ E gyakorlatok felől nézve a prózaversek poétikáját illetően fontos kérdés lesz, hogyan kapcsolja, vagy egymáshoz kapcsolja-e egyáltalán a részletekre irányuló figyelem az általa előtérbe helyezett elemeket.

A *Roncstelep* esetében a nézőpont azért sem rendelhető egyetlen középpont-hoz, mert irányából ugyanúgy látszanak a telep struktúráját alkotó roncsok, mint a fűben rejtőző autóalkatrészek. A cím ígérete szerint egy chorografikus, egyszerre hozzáférhető, kis területegységet²² létrehozó versről van itt is szó – amint az a kötet prózaversei esetében gyakori –, a szöveg azonban ezt az előfeltevést nem látszik beteljesíteni. Ennek elsődleges oka a radikális katalógusszerűség lesz; a katalógust, a térelemek szenttelen hangvételi felsorolását a vers első szakaszában jelenti be. A következő egység ennek megfelelően egy mindenféle reflexiótól mentes, semlegességével tüntető listaként tételeződik:

itt kibevezett személykocsi, karosszériánélküli busz, horpadt tártálykocsi, agyonhajszolt mentőautó, megroggyant nyergesvontató, amott leroskadt teherautó, szétrázott dömpér, összetört terepjáró, karambolos furgon²³

Éppen ez a listaszerűség lesz az oka annak, hogy a látvány teljessége – vagy akár a tájszerűség illúziója – nem elérhető, egyszerre befogható területegység nem képződik meg; az a „szögesdróttal elkerített hatalmas térség”, amelynek elérhetőségét a szöveg első sorában mintegy előre jelzi, egészként nem képződik meg. Ehelyett a térelemek közötti viszonyok háttérbe szorítása, a felsorolás elemei közötti kötések elhagyása révén az aszindeton szervezi itt elsősorban a szöveget. A katalógus-szerűség pedig mindezek mellett a geográfia legalapvetőbb, pontok megjelölését célzó,²⁴ akár statisztikai funkciójával is kapcsolatban van, ami a megismerés elsődleges kartográfiai technikájaként érthető; a megismerés katalogizáló, a topografikus emlékezet felől nézve elengedhetetlen rögzítő igénye érvényesül a szövegben, ami egyszerre lesz a személytelen hangvétel és a terület egységként való elérhetetlenségének okozója.

A mellérendelő felsorolás ugyanakkor, amely a „szállítást követő végső helyzetben” tartja meg az autókat, az írás terében a térbeli viszonyok létesítését is elvégzi; a kartográfia technikai tehát tulajdonképpen az írás ezektől soha nem független technikáival párhuzamosan működnek. A sorba rendezett roncsok által létesített térbeli struktúra ugyanis a szöveg térbelisége révén alakul ki, többek között például tördelése, vagy bekezdéseinek határai, elrendezése révén. Különösen, mivel, bár az első szakasz szerint „a főkaputól jobbra és balra” helyezkednek el az autók, a második szakasz ettől függetlenül egy sorba rendezi a roncsokat. Az első bekezdés által tematizált térbeli elrendezést tehát – bár a szöveg ezeket egymás irányában vonatkoztatotthóként kezeli – a második szakasz másképp látszik színre vinni. A kettő közötti különbség pedig az utóbbiban szereplő „itt-amott” szópár különös és a prózavers poétikáját nagyban meghatározó működése, illetve diszfunkcionális jelenléte által mutatkozik meg.

A második szakasz elején olvasható „itt” ugyanis nem egyszerűen deixisként működik, hanem olyan indexikalitást (is) működtet, amely a felütésben említett térszerkezetre a betűk, a sorok és szakaszok, tehát az írás terében mutat rá, mintegy helyé téve, *locus*ként határozva meg a papír felületének egy adott pontját; az „itt” határozószó saját magára és az utána következő katalógus elemeire, a felsorolás szavaira mutat rá. A „zöldövezeti házak közt szögesdróttal elkerített hatalmas térségben” megjelölés ezért nem csak úgy mond „kifelé” mutat a szövegből, de versnyelvi önreflexióként – az érzéki bizonyosság hegeli példájához hasonló papírra mutató értelmében – az írás térbeliségére, sőt, konkrétan a sorközökkel körbekerített második szakaszra utal közvetlenül. Az „itt” határozószó ezzel, egy lépéssel tovább, a térbeli egységek, konkrétan a vers első két szakasza közötti viszonyokat is képes jelölni. És mivel – amint azt többek között Stockhammer is megállapítja²⁵ – a térképszerűség egyik alapfeltétele, hogy a térkép grafikus terén belül, ennek pontjai között jöjjön létre valamiféle viszonyulás, a *Roncstelep* első két térbeli egysége között megvalósuló rámutató funkciója révén olyan kartográfiai működést visz véghez, amely az írás terén belül tölti be az indexikalitás funkcióját; nem egyszerű előreutalás történik ugyanis a szövegben, hanem olyan előre jelzett helymeghatározás, amely a szöveg egy konkrét szakaszára mutat rá, a két szóbanforgó szakaszt köti össze, majd az önmagára mutató deixis által teljesíti be az indexikalitás feltételeit.

Egészen más lesz a helyzet azonban a második szakasz egyetlen, a katalógus elemei közötti viszonyára mutató „amott” határozószó esetében. Míg ugyanis az előző esetben a deiktikus működést még nem tette lehetetlenné, hogy az „itt” mintegy saját magára is mutatott, az „amott” esetében a szöveg az írás teréből adódó elrendezése felülírni látszik annak deiktikus működését, és ilyen módon diszfunkcionális deixisként illeszkedik az „itt” által térbeli egységgé tett második szakasz felsorolt elemei közé. Nem feltétlenül csupán abból az okból, mert nem illeszkedik az írás térbelisége által meghatározott elrendezéshez, vagyis nem kerül ebben a térbeliségben máshová, másik szakaszba, hanem – nyilván ebből következően – azért, mert noha logikai okokból mintegy ismételnie kéne az „itt” működéseit, nem tölti be annak kettős szerepét, nem képes egyszerre a deixis és az indexikalitás ez esetben egymást kizáró funkcióit egyszerre ellátni, ezzel feszültséget keltve a kettő között.

A deiktikus funkciót megkerülő indexikalitás – vagy akár az itt létesülő feszültség – a perspektívát illető fenti megállapításoktól sem független; a perspektíva gyűjtőpontja kijelölhetetlen, a részletekre irányuló figyelem nem az egészként elérhető terület létrehozásában érdekelt, az indexikalitás által egymás mellé helyezett szakaszok pedig mindennek saját elrendezésük révén biztosítanak alapot. Az „itt”, vagy az egy sorral későbbi „amott”, ahogy az egymást követő szakaszok is, az írás terének mellérendelő struktúrája által lehetővé tett, egy térben hozzáférhető egységeket létesítenek. A közöttük lévő viszony, ahogy a roncsautók katalógusa esetében, a szakaszok határainál sem kifejtett, még csak szintaktikailag sem indokolt, a mondathatárok teljes hiánya miatt; lezáratlan mellékmondatokból álló, szintaktikailag tagolatlan, monoton struktúrával rendelkezik a szöveg. A prózavers egységei – a katalógus elemei, illetve a bekezdések – egy olyan, a szöveg szintaxisával és retorikájával (aszindeton) is összhangban lévő mellérendelés révén rendeződnek el, amely az egységek közötti indexikalitásnak is köszönhetően a térkép grafikus technikáihoz hasonlóan a szimultán elérhetőséget²⁶ is lehetővé teszi. A részletekre összpontosító, az elemek közötti viszonyok felett elsikló és a látvány egészét figyelmen kívül hagyó nézőpont működése ellenére éppen emiatt jöhet létre mégis az írás terében az az egyszerre befogható látvány, amit a nézőpont – ha a cím, vagy az első sorban szereplő „hatalmas térség” kifejezés összefoglaló igényéről, ami be nem teljesült ígéret marad, most eltekintünk – nem is szándékozott hozzáférhetővé tenni. A tér mint struktúra tehát nem az egyébként gyűjtőponttal nem rendelkező nézőpont számára, hanem csak az írás a kartográfia technikai közbejöttével létesülő terében képződik meg és férhető hozzá. Arra, hogy egységként – szimultán – hozzáférhető lehessen, az emberi tekintet, ha létezne is önmagában, nem alkalmas; struktúráként ezt a teret írás és kartográfia együttes működése alkothatja meg.

A vers számos önreflexív eleme közül még egyet érdemes itt megemlíteni, amely ehhez a szimultán elérhetőséghez kapcsolódik. Amint a harmadik szakaszból kiderül, a roncsstelepen a körüljárhatóság érdekében „a közlekedés céljára szabadon hagyott út kivételével minden négyzetmétert ki kell használni”. Ha ezzel összevetjük az előző szakasszal kapcsolatban tapasztaltakat és a prózavers térbeli tagolását, azt mondhatjuk, hogy a fentiekben tárgyalt sűrű felsorolás valóban kihasználni látszik saját terét, a körülötte szabadon maradt sorkihagyások kivételé-

vel. A körüljárhatóság és a szabadon maradt részeken kívüli terület kitöltése, mint a térbeli elrendezés „szigorú szabályai”, az írás terében látszik megvalósulni. A vers tehát olyan kevert entitásként²⁷ kezd el működni, amelyik – a térképhez hasonlóan – egyszerre diszkurzív és ikonikus, hiszen létre is hozta azt a teret, amit önreflexív utalásain keresztül megnevez. Ez a tér azonban nem soronként, az olvasás linearitásában, hanem egyszerre, felületként férhető hozzá, a térkép szimultaneitásához hasonlóan. Ez a szimultán térbeliség pedig indexált, egymáshoz való viszonyukban megjelenített pontokból áll elő, olyan grafikus alapokra helyezve a vers működését, amely mind a kartográfia, mind az írás számára használatba vehető. A szimultaneitás, térképszerűség megvalósulását segíti továbbá a szöveg hangsúlyos jelenidejűsége is. A múltbeli folyamatok befejezettségét idéző jelzők („kibelezett”, „horpadt”, „agyonhajsolt”, „szétrázott”) mellett a jelenidejűség forrása is a felsorolásszerűség lesz. Nem a roncsok mellett történő elhaladás, a roncsok hátrahagyása történik ugyanis, hanem a reflexió hiányából is fakadóan a jelenben való megtartásuk, állóképszerű egymásmellettségük és mozdulatlanságuk. A felsorolás, a lista elemeinek azonos idejűsége és jelenben tartása, a katalógus időtlensége is hozzájárul tehát a kartográfia kultúrtechnikájának alapműködéseként érthető szimultaneitáshoz. És éppen ebből eredhet a prózavers – és a kötet más darabjainak – poétikussága is; szenttelen, személytelen nyelvhasználata mellett ugyanis az önmagára mutató deixis, az indexikalitás, a szimultán elérhetőség révén magát előállító és felmutató szövegtárgyként, vizuális érzékelhetőségében, a struktúra egészét felmutató jelenvalóságában lehet hozzáférhető.

A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása hasonló okokból nem deskriptcióként működik, mint a *Roncstelep*. A leírás itt az írás aktusaként, vagy inkább annak eredményeként, illetve ugyanúgy az írás terében történő létesítésként, megírásaként érthető. A felsorolások által szervezett, soha nem lezárt mellékmondatokból épülő, monoton szövegfolyam, a jelentéktelennek tűnő részletek hasonlóképpen járulnak hozzá a mellérendelés poétikájának a szöveg térbeliségében kiteljesedő működéséhez. A szakasz- vagy bekezdéshatárok pedig itt is a szövegrészek – amelyek leginkább a közlekedésügyi, műszaki szaknyelv regiszteréhez közelítenek – egymás mellé helyezését végzik el, a katalógus egyidejűségében. Az viszont különbség a két prózavers között, hogy ezek a szakaszhatárok ebben az esetben nem feltétlenül a „leírt” tér egységeinek határain állnak, hanem mintegy ezek helyett. A hatodik szakaszban például a peronokat felosztó vágányok elrendezését a következőképpen hozza szóba a szöveg:

a két felzetet fönt semmilyen híd nem köti össze, és a vágányok is olyan mélyen vannak, hogy szinte lehetetlen egyikről a másikra az egyébként kockázatos átjárás,²⁸

Nem a két vágány, illetve az „egyikről” és a „másikra” szavak között van tehát a sor- és szakasztörés, azaz a szöveg térbelisége mintegy felülírni látszik a peronok elrendezését, már csak azért is, mert a szakasz utolsó szava, az „átjárás” is erre a térbeliségre, magára a szakaszok közötti átmenetre utal, ahogy a későbbiekben például a „plakátfirkálások között”, vagy az „átnyújtani” kifejezések is, amelyek

szintén egy-egy szakasz utolsó szavaként szerepelnek, és szintén az írás terére irányuló önreflexióként működnek. Ezek az önkényesnek tűnő, a szintaxis irányából sem magyarázható töréspontok hozzák ezért létre a szakaszokból előálló struktúrát, és ez az, ami egységként, vizualitása által elérhető lehet számunkra.

A prózavers zárlata azonban mindezek után ezt a vizualitást mintegy visszamenőleg kapcsolja hozzá a magasvasút dübörgésének hangjához, a szakaszok szabályos ismétlődését a menetrend által meghatározott csend és dübörgés közötti váltakozásra vonatkoztatva. A szöveg utolsó szavai – „végtelenen megnyúlt csend” – a *Tücsökműzene* zárlatához hasonlóan utalnak a vers akusztikus jelenlétének felfüggesztődésére, a szöveg végének bejelentésére, a két dübörgés között tapasztalható csend pedig a bekezdések közötti sorkihagyásokra is vonatkozatható. A szöveg elhangzása után következő, akusztikus ingerek nélküli állapot ugyanakkor nem véges, hanem „végtelen”: szélsőséges mértékben és akár vég nélkül érvényesül. Ez a vers akusztikus működését érintő önreflexió az egész szöveget ebbe az iteratív, hang és csend váltakozása révén előálló ritmusba írja bele, az írás térbelisége pedig különösképpen ezt az iterativitást teszi egyszerre hozzáférhetővé. A prózavers vizuális és akusztikus működései között előálló párhuzamosság, a kettő elválaszthatatlansága csak tovább erősíti a vers önprezenciájának, a versnyelv hangzóságának és térbeliségének szerepét, a *Roncstelephoz* hasonló olyan szövegtárgyként áll tehát elő, amely struktúrája és iterativitása révén létesíti térviszonyait.

A szimultaneitás és a katalógusszerűség tehát e szövegek esetében a nézőpont meghatározhatatlanságának okaként is érthető. Mert bár a reflexió hiánya, a semlegesség, a szenvtelenség mind összefüggésben vannak a szöveg személytelenségével – ahogy az Oravecz-kötet prózaversei esetében általában is tapasztalható –, a kartográfia kultúrtechnikájának eljárásait számba véve juthatunk közelebb ahhoz, hogyan is alakul a nézőpont szerepe, illetve hogy szóba hozható-e egyáltalán. A szövegek statisztikai igényéből eredeztethető listaszerűség úgy kerüli meg a nézőpont szituálhatóságát, hogy a katalógus kartográfiai kultúrtechnikáját működtetve olyan nem-perspektivikus eljárást alkalmaz, ami már eleve lehetetlenné teszi a nézőpont antropocentrikus jelenlétét. Ez az irodalom és kartográfia között közös pontként tételezhető összefüggés²⁹ azt mutathatja meg, hogy mindkét médium képes a téralkotás azon praxisainak alkalmazására, amelyek a perspektíva hátrahagyásával, a papír felületének grafikus működései révén jutnak szerephez. Ezt támasztja alá ugyanakkor a szimultán elérhetőség is, ami a kartográfia esetében a perspektivikusságot kizáró tényezőként említhető, az Oravecz-versek kapcsán pedig azért jöhetett szóba vonatkoztatási pontként, mert ennek felülete, az írás grafikus jelenléte is előtérbe került. Éppen ezért voltak leírhatók bizonyos poétikai sajátosságai a kartográfia kultúrtechnikájának kategóriáival. Arra a kérdésre keresve tehát a választ, hogyan is kerülhettek itt egymás mellé az írás és a kartográfia kultúrtechnikái, ezek alapján azt mondhatjuk, hogy a téralkotó textuális gyakorlatok és a kartográfia³⁰ esetében is a felület grafikus jelenléte és térbelisége teszi lehetővé a technikák működését. Ahogy pedig arra a fentiekben igyekeztem rámutatni, a teljes struktúrához csak az írás térbelisége révén adódhat szimultán hozzáférés; amit az emberi tekintet önmagában nem, az írás grafikus alapjait használó kartográfia technikái már – az irodalmi szöveg esetében is – elérhetővé tehetnek.

Éppen ebből a szempontból fontos hangsúlyozni azt a különbséget, ami a fentiekben (akusztikus) topográfia és kartográfia között az irodalmi szöveg nézőpontjából kirajzolódni látszott. Szabó Lőrinc és Oravecz Imre szövegei esetében fontos eltérésként mutatkozott meg, hogy a Szabó Lőrinc-versek kapcsán kiindulópontként említett kint/bent oppozíció, amely a tájhoz képest, mintegy azzal szemben határozza meg a nézőpontot – még ha később le is bontja azt – a *Roncstelep* esetében nem képződik meg. A szöveg zárlatában említett egyetlen antropomorf alak, a tájnak mintegy alkatrészeként megjelenő telepőr, aki egy roncsban ülve „kinéz a törött szélvédőüvegen, és a hivatásos sofőrökre gondol, akik tönkre mentek ebben a nézésben”,³¹ szintén a nézőpont megképződésének lehetetlenségéről értesít. Nem csak azért, mert a korábban – a szó ezúttal egynél több értelmében – perspektívával rendelkező sofőrök már nem rendelkeznek ilyesmivel, de azért sem, mert a roncsstelep a telepőr nézőpontjából sem látható, ő maga is e mellérendelő felsorolás egyik elemeként, a telep részeként van jelen. Itt nem a kint–bent oppozíció, hanem a téralkotás tárgyának meghatározhatósága kerül előtérbe. Ami itt hozzáférhető, az csupán az írás grafikus működése által megalkotott téren keresztül létesül – felajánlott perspektíva és egyben a kint/bent nézőpont-létesítő megkülönböztetése nélkül. A Szabó Lőrinc *Tücsökzenéje* és Oravecz prózaversei közötti különbségek ilyen módon topográfia és kartográfia irodalmi szövegek esetében lehetséges vonatkozathatóságának különbségeire is rámutatnak.

JEGYZETEK

1. Bednancs Gábor, *Modern mítoszok és az újíráis lehetőségei. A líraolvasás esélyei a 21. században*, Ráció, Bp., 2016, 107.
2. Kulcsár Szabó Ernő, *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Bp., 2010, 226.
3. Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, Fink, München, 2007, 68.
4. Bernhard Siegert, *A térkép a terület*, ford. Mezei Gábor, Prae, 2016/1., 6.
5. Georg Simmel, *A táj filozófiája*, ford. Berényi Gábor = Uő., *Velence, Firenze, Róma. Művészetelméleti írások*, Atlantisz, Bp., 1990, 100.
6. Francesco Petrarca, *Petrarca levelei*, ford. Kardos Tibor, Gondolat, Bp., 1962, 87.
7. Joachim Ritter, *A táj. Az esztétikum funkciója a modern társadalomban*, ford. Nádori Lília, Pompeji, 1995/3., 133.
8. A perspektivikusság visszaszorulására az életmű néhány darabját, illetve József Attila egyes verseit olvasva Nagy Csilla is rámutat: Nagy Csilla, *Megvont határok. Tér, táj, énkoncepció József Attila és Szabó Lőrinc 1930-as évekbeli költészetében*, Ráció, Bp., 2014, 26–42.
9. Szabó Lőrinc, *Szabó Lőrinc összes versei*, 2. kötet, Osiris, Bp., 2000, 210.
10. Kulcsár Szabó, *i. m.*, 226.
11. Szabó Lőrinc, *i. m.*, 9.
12. *Uo.*, 157.
13. *Uo.*, 211.
14. *Uo.*, 6.
15. *Uo.*, 222.
16. Stockhammer, *i. m.*, 83.; Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008, 324.
17. Denis Cosgrove, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, John Hopkins University Press, Baltimore, London, 2001, 23.
18. Ehhez lásd például: Balázs Imre József, *Az Oravecz-állandó. Oravecz Imre leírás-versei a hetvenes években*, Debreceni Disputa, 2008/7–8., 33–38.

19. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Oravecz Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996, 79.
20. Cosgrove, *i. m.*, 19.
21. Michel de Certeau, *Practice of Everyday Life*, ford. Steven Rendall, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1988, 101.
22. Jörg Dünne, *Die Kartographische Imagination. Erinnern und Fingieren in der Frühen Neuzeit*, Fink, München, 2011, 80.
23. Oravecz Imre, *Egy földterület növénytakarójának változása*, Magvető, Budapest, 1979, 46.
24. Dünne, *i. m.*, 82.
25. Stockhammer, *i. m.*, 75.
26. Sybille Krämer, *Térképek – térképolvasás – kartográfia. Kultúrtechnikák által ibletett gondolatok*, ford. Dévényi Erzsébet, Prae, 2016/1., 12.
27. *Uo.*, 13.
28. Oravecz, *i. m.*, 40.
29. Stockhammer, *i. m.*, 83.
30. *Uo.*, 70.
31. Oravecz, *i. m.*, 47.

SZÁVAI DOROTTYA

„S körmölgetve vagy két hónapon át”

LEÍRÁS ÉS ÖNARCKÉP SZABÓ LŐRINC BAUDELAIRE-OLVASATAIBAN

„mily rettenetesen hiábavaló megmagyarázni bármit bárkinek”
(Baudelaire)

„Az Egy csak álarc, alatta az Ó, / alatta a Sok meg a Senki: – / sorsom, hogy változás legyek, /
mely a saját / ellentétét játszva teremti.”
(Szabó Lőrinc)

A leírás jelenségének a Szabó Lőrinc-életmű kontextusában olyan változataival találkozhattunk, melyek elsődlegesen *önértelmező* vagy *önreflexív* természetűek: a költő saját költeményeivel, illetve műfordításaival kapcsolatosak. Vizsgálódásaim Szabó Lőrinc saját verseire és fordításaira irányultak, a *Vers és valóság*, valamint a *Tücsökzene* (1947) lírai testamentumának azon leírásaira terjednek ki, melyek a korábban keletkezett versekre vonatkoznak.

A *Tücsökzene* költői önreprezentációi, csakúgy, mint a *Vers és valóság* önértelmező passzusai komparatív szempontból is relevánsak, mégpedig több szinten is. Nem csupán annyiban, amennyiben a verseskötet, illetve a saját verseihez írt kommentárok sora a maga vers-, illetve fordításleírásaival egyszerre újraírja és/vagy újraolvassa a kérdéses műveket, melynek nyomán új versolvasatok konstruálódnak. De annyiban is, amennyiben a Szabó Lőrinc-líra európai beágyazottságára is világosan rámutatnak. Szemléletes példa erre, hogy a költő egyik versét, *Az új büvöletet* „[a] *Fleurs du Mal* hatásának *leírásaként*” (kiem. Sz. D.) azonosítja a *Vers és valóság*ban.

Jelen tanulmány az életmű „előtörténetével” foglalkozik,¹ tudniillik, hogy a Szabó Lőrinc-œuvre hogyan írja újra vagy írja át önnön *baudelaire-i előzményeinek történetét*, s ekként hogyan érti meg és olvastatja önmagát.²