

A TULAJDONNÉV JELENTÉSEI AZ EKPHRASZISZBAN

TOLNAI OTTÓ *METKA* ÉS JOHN ASHBERY *SELF- PORTRAIT IN A CONVEX MIRROR*

LENGYEL VALÉRIA

Self-Portrait in a Convex Mirror — így hangzik John Ashbery hosszúversének a címe, amely tulajdonnévként egyedi dologra referál, amely maga a vers. A szöveg első két sora így hangzik: „As Parmigianino did it, the right hand / Bigger than the head, thrust at the viewer”. Az angol nyelvű szemlélő szó (*viewer*) jelzése alapján a két sor, melyet további hasonló funkciójú szöveg követ, képleírásnak tűnik, mely feltételezést megerősítheti a szöveg első sorában lévő tulajdonnév, főleg akkor, ha az olvasó ismeri a Parmigianino név jelentését vagy utánanézik annak: az olasz név egy bizonyos manierista festőre referál. E tulajdonnévhez tartozó leírások egyike, vagyis a szó egyik jelentése¹ így hangozhat: az az ember, aki a *Self-Portrait in a Convex Mirror* című festményt fes-

¹ Ebben a tanulmányban a tulajdonnév jelentésének (a fregei terminológiával 'Sinn') nevezem azt, amit a tulajdonnévvel társított leírások adnak meg, a tulajdonnév referenciájának (a fregei terminológiával 'Bedeutung') azt az egyedi létezőt, amit a tulajdonnév jelöl.

tette. Ashbery fikcionális alkotása tehát egy szingularitásra hivatkozik, amely materialitása okán a nem-fikcionális világ létezője. A versbe beépülő szingularitás így más modalitásban, a fikcionális világban is létezik, s neve az új környezetben más jelentést kap. Mondhatjuk, hogy ez minden olyan egyedi létezőre igaz, amely névként később egy fikcionális műben is előfordul. Ez a gondolatmenet a fikcionalitás gazdag és szerteágazó kutatásába² torkollik, amelyet itt nincs módomban részletesen tárgyalni. Az alábbiakban két versre szeretnék koncentrálni, melyek összehasonlító, szövegközeli elemzésében megvizsgálom, hogyan alakul az olvasatban a tulajdonnevek jelentése. Az említett szöveg párja Tolnai Ottó *Metka* című verse, amely később született amerikai társánál, de számos hasonlóságot mutat vele. Mindkét versben megfigyelhetők a posztmodern poétika jellemzői, amit a poétikai önprezentáció tárgyalása során szeretnék bizonyítani. A két vers közti hasonlóság másik, tematikus-strukturális megnyilvánulása az, hogy mindkettő képleírás, s az egyes szám első személyű önprezentációban a festmény leírása adja ama önreflexió kiindulópontját, amely végül még a képleírásnál is fontosabbnak bizonyul. A versekben ábrázolt reflexiók szerint a két festmény élménye beépül a lírai énként elképzelhető személyek tudatába, így a „self-portrait in a convex mirror” kifejezés metaforikus értelemben a két vers lírai önprezentációira is érthető. Ebben a vonatkozásban az összetétel azonban már nem egyedi dologra referál, s szófaja nem tulajdonnév. Az alábbi kontrasztív értelmezésben a képleírás és a lírai önprezentáció jellege lesz az a két szempont, amely alapján bemutatom a két verset, először az amerikai, majd a magyart, s végül a kettőt összehasonlítva térek vissza a fikcionális szöveg kapcsán felvetett szingularitás kérdéséhez.

Ashbery verse egy részletkebe menő képleírással kezdődik.

As Parmigianino did it, the right hand
Bigger than the head, thrust at the viewer
And swerving easily away, as though to protect

² Az irodalom ontológiai státuszát illetően a tudományos megközelítések két nagyobb csoportját lehet nagyjából megkülönböztetni. Az egyik csoport kutatói a searli beszédaktus-elméletre támaszkodva a szerzői kijelentések ontológiai státuszából következtetnek a szöveg fikcionalitására, a másik tábor úgy véli, hogy meg lehet nevezni az irodalmi szöveg olyan jellemzőit, melyek alapján a szöveg fikcionálisnak tekintendő. Lásd még: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, és Simone Winko, szerk., *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen* (Berlin—New York: De Gruyter, 2009), főként a tanulmánykötet *Fiktionalität und Literarizität* c. fejezetét, 223-373.

What it advertises. A few leaded panes, old beams,
Fur, pleated muslin, a coral ring run together
In a movement supporting the face, which swims
Toward and away like the hand
Except that it is in repose.³

A furcsának, legalábbis szokatlannak tűnő részleteket — a kéz nagyobb, mint a fej, a fej mintha mozogna, míg a kétértelmű mozdulatot kifejező kéz nyugalomban van — egy idézet követi, amelyben magyarázatot kaphatunk a részletekre. A festmény egy konvex tükörben megmutatkozó önarckép pontos leképezése. A szövegben el is hangzik az a következtetés, hogy a műalkotás kétszeres tükrözés eredménye. A festmény koncepciója egyben a vers szerkezetét és mondanivalóját meghatározó metaforákat is megadja. Ez maga a tükörkép, amely látszólag egy valósághű másolat, amennyiben eltekintünk a 180 fokos elforgatástól. Ám önmagunk tükörképe illuzórikus észlelést eredményez, hiszen önmagunkat se a tükör helye általi külső perspektívából, se pusztán vizuálisan, se egy egészséges képként nem tudjuk észlelni. Ez a szokatlan koncepciójú festmény mégsem mond le a realiztikus ábrázolásra törekvő valósághű önábrázolásról, hiszen a festő lemásolta a tükörképét, ám tette ezt a konvex tükörben eltorzított látvánnyal: a valósághű ábrázolásmód eredménye egy torz önarckép.

A versben olvasható gondolatok azt bizonyítják, hogy a festmény nemhogy megragadja a szemlélő figyelmét, hanem alaposan le is köti azt: a szemlélő addig-addig faggatja a festményt, s próbálja megragadni a lényegét, amíg belefelejtkezik a műalkotásba, megszűnik közöttük a távolság, s nemcsak Parmigianinóval kezd el beszélgetni, hanem szinte összekeveri magát a festői önarcképpel. Utóbbi azonban csak pillanatnyi kilengés marad, amely reflexióba torkollik a szemlélő személyéről, életéről és az időbeliségről. A részletes képleírással kezdődő vers így végeredményben egy tudatfolyamnak tekinthető, mert az ekphrasziszt, amely valójában a műalkotás által kiváltott szubjektív élmény leírása, minduntalan megszakítják a különböző témájú asszociációk és reflexiók.

Míg a tudatfolyam első része, a képleírás, amely egy tudaton kívüli tárgyra irányul, hosszabban kifejtett gondolatokat, nyilvánvaló következtetéseket és objektivitásra

³ John Ashbery, „Self-Portrait in a convex mirror”, in uő, *Self-Portrait in a convex mirror. Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1976), 68-83, itt: 68 (a továbbiakban: *SP*).

törekvő, szó szerinti művészettörténeti idézeteket tartalmaz, addig a tudatfolyam másik része, az asszociációk és reflexiók szinte önkényesen váltják egymást, nem rendeződnek logikus egésszé, csupán egy-két visszatérő kulcsszó ad az értelmezés számára támpontot. Az egyik leggyakoribb motívum a felszín. Átvitt értelemben a szemlélő a festmény megtekintésekor is a felszínbe ütközik,⁴ mert a részletes képleírás ellenére sem tud közelebb férkőzni a festményhez, mintha az önarckép maga, a torz méretek és a kéz ellentmondásos gesztusa rejtegetne valamit, amit nem lehet megérteni. Persze a szemlélő újra és újra megfogalmaz olyan tézisszerű állításokat, amelyek arra a kérdésre felelnek, hogy mi a kép értelme. Ilyen például a lélekről szóló gondolatmenet, amely szerint a lélek mintha az önarckép szemein keresztül akarna kiugrani, de nem tud, mintha valahol a festmény felszínén létezne:

[...] The soul establishes itself.
But how far can it swim out through the eyes
And still return safely to its nest? The surface
Of the mirror being convex, the distance increases
Significantly; that is, enough to make the point
That the soul is a captive, treated humanely, kept
In suspension, unable to advance much farther
Than your look as it intercepts the picture. [SP 68-69]

S pár sorral később le is vonja a következtetést:

⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán szerint a felszín motívumhoz kapcsolódik az Ashbery-vers egyik fontos témája, az önazonosság illúziójának a leleplezése: „Az, hogy a manierista portré a mélység és a tökéletes tükrözés illúzióját kelti, valóban ebbe az összefüggésbe (Narcissosz bűnéről szóló mítosz, L.V.) helyezi az Ashbery-vers szubjektumát (szubjektumait). Csakhogy, amennyiben Ashbery leírása leleplezi ezt az illúziót, meg is fordítja a narcisztikus struktúrát, hiszen maga a felszín, a képmás az, ami kiszorítja a szemlélőt. Azaz, a szubjektum narcisztikus fogalmának leépítése, amit a recepció egyik erőteljes szólama a költemény legjelentősebb teljesítményének tekint, szükségszerűen az én jelenlétét fenyegeti. [...] Egyedül egy külső pont (a tükör) biztosíthatja azt a reflexív tudást, ami egy ént valóban »énné« tehet, ez ugyanakkor szükségszerűen a felszín (a körvonalak?) és a mély (az emlékezet) dimenzióinak narcisztikus felcserélésével jár, amelyet Ashbery verse visszafordít.” Kulcsár-Szabó Zoltán, „Szövegtükör”, in *uó*, *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben* (Pozsony: Kalligram, 2007), 411-13.

[...] that the soul is not a soul,
Has no secret, is small, and it fits
Its hollow perfectly: its room, our moment of attention. [SP 69]

Mintha a lélek helye a festmény és a szemlélő tekintet találkozásában, a figyelem pillanatában lenne. Már az előbbi hosszabb idézet stílusából látszik, hogy a szöveg képisége igen gazdag, sokrétű, s szemlélteti az asszociatív gondolkodás szabad, gondtalan és extravagáns ugrásait, s a kényszerűen ismétlődő témák nem identikus visszatéréseit. Emiatt a gondolatmenet azonban gyakran nem pontos, nehezen követhető, ami kissé megnehezíti az olvasást.

A képleírás folyamán a szemlélő számára a felszín jelentősége végképp nyilvánvalóvá válik, s így fogalmazza újra a festmény mondanivalóját:

[...] But your eyes proclaim
That everything is surface. The surface is what's there
And nothing can exist except what's there. [SP 70]

Ezek a konklúziók épp olyan szentenciaszerűen vannak megfogalmazva, mint a későbbi asszociatív gondolkodás kikristályosodó gondolatai, amelyek evidenciája szintén ismerősnek tűnhet bármely introspekcióból, de amelyek külső nézőpontból támadható kijelentések, hiszen a tudatfolyam nem tartalmaz szisztematikus kifejtéseket, mint egy tudományos vagy filozófiai értekezés.

A „minden felszín”-kijelentés emlékeztethet ama posztmodern életérzéshez, hogy a világ megnövekedett komplexitása miatt az összefüggéseket nem lehet egyetlen rendszerbe foglalni, s a jelenségek immár nem rendeződnek egy mindenki számára meggyőzőnek tűnő és általánosan elfogadható történetbe. Ebben az értelemben a „minden felszín” kijelentés a dolgok korábban elfogadott jelentőségét, illetve magát a jelentés lehetőségét tagadja. Erre utal a vers egy később kifejtett metaforája, mely szerint az önarckép üres szeme rendezi el a dolgokat, miközben a szemlélő egy körhinta gyorsulását érzi, s minden nivellálódik, s egybeolvad egy masszává.

A felszínesség témáját variálja egy másik asszociációs lánc is. E szerint az ember az életében álmokat sző, amelyek egyetlen, nagy álmot táplálnak, amely életben tart, s amit csak akkor érzékelünk, amikor már túl késő, amikor hirtelen kipukkan.

A metaforikus, szinte hermetikus szövegben többször fordulnak elő olyan képsorok, melyek azt sugallják, hogy a változás okozói nem mi vagyunk. A határozatlanságot

szemléltető képekben a változást hozó dolog általában valamilyen megfoghatatlan entitás, amelyet a lírai én maga sem tud megragadni, nem utolsósorban azért, mert a nyelv kifejező funkciójában sem bízunk. E változást hozó vagy a változás lehetőségét rejtő dolog például a következő:

But something new is on the way, a new preciousness
In the wind. Can you stand it,
Francesco? [...] [SP 75]

Egy másik helyen pedig ez áll:

[...] Your argument, Francesco,
Had begun to grow stale as no answer
Or answers were forthcoming. If it dissolves now
Into dust, that only means its time had come
Some time ago, but look now, and listen:
It may be that another life is stocked there
In recesses no one knew of; that it,
Not we, are the change; [SP 76]

Mint más helyen is, a szöveg fiktív dialógust szimulál Parmigianinóval, de ez csak egyoldalú kommunikáció, egy tudatfolyam, bár a festőnek egyébként se lenne esélye válaszolni a pesszimista és determinisztikus kijelentésekre és a neki szánt szemrehányásokra. A szemlélő például több ízben a festmény ama tulajdonságainak tulajdonít jelentőséget, amely szerinte nem lehetett a festő tervének az eredménye, ezzel is alátámasztva azt az általánosított feltételezést, hogy az ember, illetve a művész szándékai nem úgy valósulnak meg, ahogy azt eltervezte.

A fiktív dialógusban a festő, illetve önarcképe nyújt támpontot nemcsak az asszociációk számára, hanem a jelen érzékeléséhez is. A versen végighúzódnak, időbeliséggel kapcsolatos eszmefuttatásokban több metaforikus kifejezés utal a jelen megragadhatatlanságára és a múltak a semmisségére, sekélyességére. A jövő egyszerűnek tűnik, a múlt pedig inkább zavaró elem, s nem vezet el a jelenhez. Egyedül a jelen bizonyos, de ezt pedig a megnevezés tökéletlensége és utólagossága miatt nem lehet megragadni. A múlt és a jelen között egyedül a festmény képes közvetíteni, amely egyben a jelenlétet is garantálja:

[...] This past
Is now here: the painter's
Reflected face, in which we linger, receiving
Dreams and inspirations on an unassigned
Frequency, [...] [SP 81]

A hosszú asszociációs rész végén lévő konklúzió mintha egy magasabb reflexiós szintre emelné a gondolatmenetet, mintegy magyarázatul szolgálva a versben elhangzottakra. De e magyarázat csak átmeneti megnyugvást nyújt, mert a verset záró gondolatok újra ellehetetlenítik az összefüggések felismerésének a lehetőségét. A szemlélő végül azt állítja, hogy a korábbi asszociációk elszíntelenednek, s nincs értelmük, s Francesco egy fordítva tartott teleszkópon visszazuhan, s minden egész részekre esik.

Az egyes szám első személyű tudatfolyamban a festőt a keresztnévén szólítja meg a lírai én, de a vers kezdete miatt nyilvánvaló, hogy kire referál a keresztnév. A jelentése azonban már megváltozott, mert itt már az Ashbery-vers fiktív Parmigianinójáról van szó, aki ráadásul a fiktív lírai szövegen belüli fiktív világ — a monológ — része, akihez a lírai én kérdéseit és saját válaszait intézi, s aki a szemlélő számára átmenetileg a társiasság és az értelmes kommunikáció lehetőségének az illúzióját biztosítja.

Tolnai Ottó versének címében is egy tulajdonnév szerepel, amely szintén nemcsak az adott szöveget nevezi meg, hanem valami/valaki mást is. Az első három sor elég támpontot nyújt ahhoz, hogy az olvasó azonosítsa a nevet: A Metka egy festő keresztnéve.

Pesten az ernst múzeumban a nagy hőségben
jó a zölderes fekete márvány hűse láttam
egy metka krešovec-képet
az alpok-adria kiállításon:⁵

Ha az ember nem ismeri a festőt, akkor egy lexikonból vagy az internetről utána nézhet, kiről van szó. S ekkor az is kiderül, hogy a Tolnai-vers harmadik sorában szereplő vezetéknev eltér a helyes nyelvhasználatától: a létező személyt ugyanis nem Metka Krešovecnek, hanem Metka Krašovecnek hívják, aki egy elismert kortárs szlovén festőnő.

⁵ Tolnai Ottó, *Balkáni babér: katalekták* (Pécs: Jelenkor, 2001), 47-48, itt: 47 (a továbbiakban M).

Ebben a versben viszonylag sok tulajdonnév fordul elő, amelyeket az íráskép ugyan nem tulajdonnévként tüntet fel, hiszen kisbetűvel vannak írva, de ettől még a jelentésük alapján felismerhetők. A lírai önprezentációból egy kissé felszínes, pillanatnyilag nem összpontosító egyénre lehet következtetni. Az egyes szám első személyű szöveg itt is tudatfolyamot ábrázol, amely szintén asszociatív jellegű, de itt gyorsabb a tempó, mint az amerikai versben. A képzettársítás sebességét a magyar vers a hirtelen téma-váltásokkal, a tagmondatok szokatlan egymásba fűzésével, az írásjelek hiányával és a többszöri tévedéssel, vagyis a tények helytelen felidézésével és a helytelen nyelvhasználattal érzékelteti.

Míg az Ashbery-vershez hasonlóan a *Metkában* is a festmény élménye szüli a gondolatmenetet, s a versben fontos szerepet játszanak a festmény motívumai, a festmény maga mégsem azonosítható egyértelműen.⁶ Ennek több oka van. A *Metkában* egyrészt nem szerepel a festmény címe, sőt, még egy hosszabb leírás sem nyújt biztos támpontokat az azonosításhoz. Ehhez járul hozzá az, hogy a tévedésnek itt poétikai jelentősége van, ami figyelmeztetésül szolgál az olvasónak, hogy kétkedéssel fogadja az egyes szám első személyű megnyilatkozást. S szintén szerepet játszik az is, hogy az Ashbery-vers egy híres festményre hivatkozik, míg a kortárs szlovén festőnő képei még nem tettek szert hasonlóan gazdag recepcióra.

Míg a Tolnai-vers képleírása nem egyértelműen referál egy szingularitásra, addig a vers tulajdonnevei betöltik azonosító funkciójukat. Például a szöveg egyértelműen nevezi meg a festőnőt, akit a hibás névhasználat ellenére is tudunk azonosítani, mert az eltérést meg lehet magyarázni: valaki valamilyen okból rosszul idézte fel a szlovén festőnő, Metka Krašovec nevét. Szintén 'működnek' a következő nevek: az Ernst Múzeum, a Beckett, a Salamun, az Oravec, a Weöres, a Stupica, a helytelenül írt Claude Lévy-Strauss név, a *Szomorú trópusok* cím és a palicsi zoo intézménynév. S e neveken kívül leírások is referálnak szingularitásokra, pl. a 'palicsi zoo igazgatójának a fia' kifejezés, de ez utóbbi másképp működik, mint egy tulajdonnév,⁷ mert az igazgató személye

⁶ A motívumok alapján esetleg Metka Krašovec *Skozi ogledalo* [A tükrön át] c. ciklusának egyik darabjáról lehet szó. Tolnai Ottó képzőművészeti írásaiban (*Kalapdoboz* (2013) és *A meztelen bohóc* (1992)) nem találtam erre vonatkozó információkat.

⁷ Saul Kripke a tulajdonnevet „mrev jelölőnek” nevezi, mert — ellentétben a határozott leírással — minden lehetséges világban ugyanarra a dologra referál. Lásd Saul Kripke, „Naming and Necessity”, in *Semantics of Natural Language*, szerk. Donald Davidson, és Gilbert Harman (Dordrecht: Reidel, 1972).

időben változhat, míg a nevek esetén a referencialitás kizárólagossága szempontjából nem releváns az időbeliség dimenziója. Vagyis míg az Ernst Múzeum a mostani olvasatban ugyanarra a létezőre referál, mint a vers keletkezésekor, 2001-ben, addig elképzelhető, hogy a 'palicsi zoo igazgatójának a fia' kifejezés ma már másik személyt nevez meg.

Az a tény, hogy a Tolnai-vers ekphrasziszához nem rendelhető egyértelműen egy festmény, metapoétikai jelzésnek is tekinthető, mellyel a szöveg saját fikcionalitására és a tudatfolyam szubjektivitására utal. A festmény itt is a befogadás szubjektív élményeként jelenik meg, s az amerikai vershez hasonlóan az élmény az önmegértés folyamatába ágyazódik. Az önmegértés már az Ashbery-versben is tartalmazott a művészet lényegére vonatkozó következtetéseket, még akkor is, ha ezek felhangja pesszimistikus volt, s nem eredményezett általánosítható és összefüggő felismeréseket. A Tolnai-szöveg poétikai önprezentációjában a lírai én sajátjaként nevezi meg az adott verset, s költői énjét próbálja megragadni, ha nem is egy koherens önkép, de legalábbis egy művészi magatartás és elhatározás erejéig. Mielőtt idézném ezt a verset záró *ars poetica* jellegű részletet, felvázolom röviden a vers asszociációs láncának motívumait, amelyek mentén megfogalmazódik ez a költői hitvallás.

A retardált képleírásban a következő motívumok bizonyulnak jelentősnek a személy számára: egy kislány maga körül megfesti az Adriát, s mindezt a festőnő egyedi eljárásával, idézem „a rajz nulla fokán”. Mintha ezt a típusú ecsetkezelést és színábrázolást a szemlélő a gyermeki lét termékenységével és kreativitásával hozná összefüggésbe, amelyet a szöveg egy hasonlatban az isteni teremtéssel is összefüggésbe hoz. A színek gazdagságáról a lírai ének színes ceruzák, majd a saját gyerekkori színes ceruzakészlete jut eszébe, amelynek borítójára egy arapapagáj volt nyomtatva. A vers további részén az arapapagáj motívuma lesz az asszociációk vezérmotívuma. Így kerül be a versbe a palicsi állatkert, ahol az irodában egy tollát vesztett arapapagáj lakott. Az arapapagájról jut eszébe Lévi-Strauss *Szomorú trópusok* etnológiai írása is, amelyből több soros vendégszöveg szerepel a magyar versben. A vers utolsó sorai így hangzanak:

namármost hogy rekapituláljam versem:
minden bizonnyal azért érinthetett meg annyira metka
krešovec kis képe ott az ernst múzeumban
mert az én helyzetem is sokban hasonló:
egy semmis száraz tó közepén kell tengert festenem
magam köré

jöllehet nem csak arám kopasz
faszínesem azúr belét is kinyomták
(ki mint egykoron a cikláment)
kieresztették a szó szoros értelmében
mint disznóvágáskor. [M 48]

A beszélő egy kifejtett képi hasonlatban a festményhez hasonlítja költői tevékenységét, amelyben a szlovén festmény életteli színei, s a nem korlátozott, gondtalan és eredményes teremtőerő jelenti azt a kontrasztot, amelyhez saját, szinte kilátástalan helyzetét méri.

Mindkét versben a festmény egy lírai szövegben ábrázolt szubjektív élményként van jelen. A magyar vers kapcsán azt is mondhatjuk, hogy egy fiktív festményről van szó, amelynek nincs megfelelője a realitásban. Ashbery szövegével kapcsolatban pedig megállapítható, hogy a vers létezése óta nemcsak bővült a festmény nevének a jelentése, hanem létrejött egy újabb egyedi létező, amelynek a neve úgy hangzik, mint Parmigianino alkotásáé: ez pedig maga a vers.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Ashbery, John. „Self-Portrait in a convex mirror.” In *uő, Self-Portrait in a convex mirror. Poems*. Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, és Simone Winko, szerk. *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin és New York: De Gruyter, 2009.
- Kripke, Saul. „Naming and Necessity.” In *Semantics of Natural Language*, szerkesztette Donald Davidson és Gilbert Harman. Dordrecht: Reidel, 1972.
- Kulcsár-Szabó Zoltán. „Szövegtükör.” In *uő, Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*. Pozsony: Kalligram, 2007.
- Tolnai Ottó. *Balkáni babér: katalekták*. Pécs: Jelenkor, 2001.