

László Laura

„A szavak föld alatti járataiban”¹ – A térbeli forma vitája

A verssor vagy a versszak, melyben a költői kép felragyog, olyan nyelvi *tereket* alkot, amelyeket topológiai vizsgálatnak kellene alávetni.

(Gaston Bachelard)²

A „térbeliség” és az „irodalom” szavakat elméleti igénnyel úttörő módon helyezték egymás mellé 1945-ben. Mindez a kritikusként induló, később a Princeton és a Stanford Egyetemen oktató amerikai Joseph Frank nevéhez fűződik: *Spatial Form in Modern Literature*³ című esszéje, valamint az azt követő sok évtizedes vita⁴ azonban máig feldolgozatlan Magyarországon.⁵ Frank esszéjének érdekessége leginkább abban áll, hogy annak ellenére véli felfedezni a „térbeliség” dominanciáját⁶ a modern költészeti irányzatokban, s főként az imagizmus montázszerű szerkesztésmódjában, hogy az irodalmat Lessing⁷ óta klasszikusan az „időbeli művészetek” köréhez sorolják; a legtöbb kritikus is éppen ennek jegyében utasítja el radikálisan a „térbeli forma” elméletét. Az alábbiakban arra igyekszünk rávilágítani, hogy egyik pólus sem mentes a sematizációtól és a retorikai túlzásoktól. Ehhez egyfelől Frank eredeti esszéjét és annak néhány bírálatát értelmezzük, rámutatva, hogy a vita olykor a téridő-dichotómiára szűkül, másfelől a térbeli forma (*spatial form*) fogalmának irodalmi bevezethetőségét vizsgáljuk Frank forrásainak újraolvasásával, legelőször is a „festészet” és a „költészet” talán túlságosan is szigorúan értett lessingi határaitól, majd Wilhelm Worringer, Alois Riegl és Adolf von Hildebrand gondolatait a képzőművészeti térfogalomról. Az elméleti kitekintéstől azt

1 Bachelard 2011, 16. Idézi Jean-Bertrand Pontalis kifejezését.

2 Bachelard 2011, 16.

3 Frank 1945.

4 Lásd az alábbi válogatást: Smitten – Daghistany 1981; Frank 1991.

5 Schmal Róza disszertációja (Schmal 2013) nagyban hozzásegített a téma fontosságának felismeréséhez.

6 A szellemtudományokat máig is mélységesen átitató *Spatial Turn* discource megjelenését, melyhez végső soron már Joseph Frank elmélete is kapcsolódik, a folyamatjellegben felfogott „idő-kultúra” megtörésének radikális igénye magyarázhatja. Miként Süli-Zakar Szabolcs (2014, 26–27) fogalmaz: „[Foucault és Lefebvre] a korábbi próbálkozásoktól eltérően kezdeményezték a tér- és idő-, közvetve a földrajz- és történelem közti lételméleti, ismeretelméleti és teoretikus kapcsolatok radikális újragondolását. *A tér és idő egyenlőségének* lételméleti állítása alapvető momentuma annak, ami végül *téri fordulattá* nőtte ki magát” (saját kiemelés). W. J. T. Mitchell ugyanezt a jelenséget észleli később tárgyalásra kerülő írásában (1980, 541): az irodalomban sokáig felülreprezentált időbeliség megtörése ahhoz a téveszméhez vezethet, hogy léteznek „tisztán” térbeli irodalmi művek.

7 Lessing 1999.

reméljük, hogy képes lehet tisztázni és „rehabilitálni” a sokat vitatott franki fogalmat, s árnyaltabban mutathatja be a tér irodalmi „átkonvertálásának” lehetőségeit.

I. Az idő ellen?

Egy „Lessing elleni” frázissal indul a *Térbeli forma a modern irodalomban* című esszé, miszerint a modern írók nem fogadják el André Gide nézetét a *Laokoón* örökzöld művoltáról.⁸ Frank szerint ugyanis az irodalom és a képzőművészet különválasztása idejétmúlt, s már nincs termékeny hatása az esztétikai gondolkodásra – a modern kritikusoknak ideje újratárgyalniuk a médiumok relációit. Mielőtt Frank ezt magára vállalná, röviden összefoglalja a lessingi formulát: a festészet és az irodalom merőben eltérő jelentésekkel és szimbólumokkal végzi imitációját, hiszen előbbi az alak és a szín, utóbbi az egymást követő tagolt hangok révén, így a képzőművészeti forma térbeli, míg az irodalmi időbeli. A térbeli forma egyidejűleg láttatja az adott tárgy alkotóelemeit, így a befogadás egyetlen pillantásba sűríthető, míg az időbeli forma narratív szekvenciákból építkezik. Lessing jelentőségét Frank abban látja, hogy a művészi formát nem különleges technikaként kezeli, hanem olyan dologként, ami a műalkotás belső természetéből következik. Vitatja azonban a lessingi szétválasztást, amikor a formák történetét az időbeli és a térbeli pólus közti oszcillációnak tekinti, s a modern irodalomról azt állítja, hogy a tér irányába halad.⁹

Kérdés persze, hogy mit ért Frank térbeliségen. Konceptióját az 1910-es évek avantgárd költészeti irányzatára, az amerikai imagizmusra építi, mely szakítani kíván a „szemgyönyörködtető rímekkel” és a „metronómra való írással”. Az imagista kiáltvány a tárgy közvetlen megragadására buzdít, elhagyva minden felesleges díszet és manírt. „Semmi különbség sincs egy női cipő és a csillagos ég között”¹⁰ – írja a költő-filozófus, Thomas Ernest Hulme, megnyitva az utat Ezra Pound definíciójának: „a kép az, ami értelmi és érzelmi összetételt hoz létre egy szempillantás alatt.”¹¹ Ez a sajátos, nem reprezentációra törekvő képfelfogás lesz döntő a franki térbeliség szempontjából: a legkülönbélebb elemek egymás mellé helyezésével olyan komplexum villan fel, amelyet nem lehet ok-okozati *láncként* észlelni – a kapcsolatok „felfedezése” és az „értelemadás” a befogadó képzeletére hárul, aki a töredékekből végül mintázatot *pillant meg*, az alkotórészeket egyidejűleg, s ezért a művet mint „egészet” érzékeli. A montázs az „élményvalóság” heterogenitására utal, a tapasztalatok sokrétűségére s az emberre mint azok gyűjtőhelyére¹²

8 Frank 1945, 221.

9 Frank 1945, 225.

10 Fauchereau 1974, 21.

11 Frank 1945, 226.

12 Eliotot idézi Frank 1945, 227.

– az imagista mű mindezt egy „hirtelen képbe” sűríti. Maradva a franki példánál, T. S. Eliot *Átokföldjénél*, rögtön megállapítható, hogy itt a heterogenitás – az intertextuális referenciák mellett – már a különböző vendégszövegekkel mint mottóhasználat, vagy az eltérő poétikai szinten lévő, verset követő szerzői jegyzetek meglétével is hangsúlyosan jelentkezik – emellett az öt egységből álló mű egymástól igen távoli hangulattörédekeket sorakoztat fel, összezavarva a szintaktika „rendjéhez” szokott olvasót. Ám itt ez is a cél, mint Frank is megjegyzi: megfosztani a befogadót a szemlélődő kényelmes szerepétől és hagyományos elvárásaitól, hogy végül egy műre folytonosan reflektáló s „válaszait” játékba hozó aktív olvasó születessen. Rokonműként később tárgyalásra kerül még James Joyce *Ulyssese*, Djuna Barnes *Nighthoodja*, vagy éppen *Az eltűnt idő nyomában* Marcel Prousttól – számunkra ez annyiban figyelemreméltó, hogy a fenti elemzési elvek rajtuk is alkalmazásra kerülnek.

Ha jobban szemügyre vesszük miként érvel Frank a tér előretörése mellett, akár egy enyészpontba is gyűjthetnénk a főbb kritikai irányokat. A következő kifejezésekkel találkozunk: radikális térbeli transzformáció áll be az esztétikai formában; a vers többé-kevésbé jelentésükben elszigetelt fragmentumokká válik; a mű a struktúráért feladja a szekvencialitást; a struktúra e szétválasztott szócsoportok (*disconnected word-groups*) közötti kapcsolatokon alapul; stb. Szóhasználatában talán a legérdekesebb a narratíva időfolyamának „megakadása”, azaz hogy a mű az időbeli vonatkozások felfüggesztését követeli az olvasótól, s hogy a szekvenciák, bár egymást követik, jelentésükben „nem függnék” ettől az időbeliségtől, mert azt a szócsoportok tere adja a szimultán észlelés során.¹³

Hogy itt időellenes kijelentésekkel találkozunk, azon talán kevésbé lepődhetünk meg, mint a radikális és normatív hangvételen – s az állítás, miszerint a modern befogadó elméjében előállt „kép” független mindennemű időszekvenciától, biztosan felülvizsgálatot igényel. Úgy tűnik, Frank éppen a térbeli forma „kedvéért” igyekszik eliminálni az időbeliség jelentőségét, mely mintha feleslegessé, sőt zavaróvá válna: mint írja, a modern lírát súlyos belső konfliktus jellemzi, amely a természetéből adódó térbeli struktúra és a nyelv időbeli logikája között feszül.¹⁴ Ha ezt elfogadjuk, azzal azt is állítjuk, hogy a modern művet alkotó „különálló” szócsoportok vagy együttesek sorrendje tetszőleges, az elemek felcserélhetők, és nincs addig koherencia, amíg az értelemegységek montázsából létre nem jön végül a teljes „mintázat”, melyet a „tér” szervez. Túl azon az abszurd feltevésen, maradva az *Átokföldjénél*, hogy a vers „A halottak temetése” helyett kezdődhetne akár a „Tűzbeszéd” vagy az „Egy sakkparti” résszel is, már azt is nehéz elképzelni, hogy az egységek egymással semmiféle kapcsolatban ne állnának. Ez azt jelentené, hogy a heterogén „építőköveket” semmilyen kötőanyag sem tartja össze, légüres

13 Frank 1945, 228–230.

14 Frank 1945, 229.

térben „lebegnek”, legalábbis addig, amíg az olvasó „felfüggeszti” az időbeli (értelmi) elvárásait.¹⁵ S éppen az időhatározó figyelmeztet, hogy a kronologikusság még az olvasási idő értelmében véve is döntő eleme a minta előállításának. A mintát (elkülöníthető rész, mely utal az egész szerkezetére, ismétlődő formák és színek elrendezése) nehéz *egyásra-következés* nélkül kezelni, mely metafora egyszerre térbeli és időbeli, hiszen tér képzetével utal az időbeli folytonosságra és logikai rendre.

Az „egység” kifejezés használata is hasonló problémákat vet fel, minthogy egyfelől nincs meghatározva, pontosan mit is értünk ezen (szót? mondatot? versszakot? a műegyszet? az olvasó elméjében kirajzolódó mintát?), másrészt itt is lehetetlennek tűnik elvonatkoztatni az értelem-összefüggéstől. Ha az egységet nagyobb szövegkomplexumnak tekintjük, mint az említett Eliot-mű ötös „felosztása” esetében, már e komplexumok belső szervezettsége is vitathatatlan. Továbbhaladva azonban az egyre kisebb egységek felé, véve azokat az egyszerűség kedvéért szavakként (leginkább főnevekként), mintha csak pusztán „színfoltok” lennének, némileg közelíthetnénk a Frank által festett „idilli” állapothoz. Maga az imagizmus kínálja a példákat az ilyen típusú „szerkesztésre”, így talán érdemes ehelyütt felidézni Ezra Pound kétsorosát:¹⁶

Arcok jelenése e tömegben:
szirmok nedves fekete ágon.

Hivatkozhatnánk Amy Lowellre is:

Ferde eső-rovátkák szürke falon,
Fekete eső átlós vonalai
Házak nedves, függélyes falai előtt.
Lent,
Nyálkásan, csuszósan, feketén, vízszintesen,
Az utca.¹⁷

A lenyűgözően gazdag „képet” a „színfoltok” együttese rajzolja ki, s a képek statikuságát a jobbára főnévi egységek adják meg – ám e fenti eljárás bármennyire kerüli is a mozgalmasságot, vagyis az igék használatát, az egymásra-következés kiiktatása elérhetetlen – az alkotónak ez nyilván nem is célja. Persze az efféle „képalkotásnak” is behatároltak a lehetőségei, s éppen ez hívja életre a „vorticismust”: az állóképből ideje immár „su-

¹⁵ Ez még akkor is érdekes, ha Frank azzal árnyalja állítását, hogy az olvasó átmenetileg „függeszti fel” az egyedi jelentésvonatkozást azért, hogy egy totálisabb belső jelentéshez jusson (Frank 1945, 230).

¹⁶ *Egy metróállomáson*

¹⁷ *Afternoon Rain in State Street* (idézi Fauchereau 1974, 23).

gázró agglomerátumot”, „örvényt” (*vortex*) alkotni.¹⁸ A fentiek fényében tehát sem szó szerint, sem retorikai túlzásként nem fogadhatjuk el a „törekvést a minden időértéktől való megfosztottságra”,¹⁹ minthogy az magát az irodalmi alkotást lehetetlenítene el.

Az alapprobléma tehát az, hogy a térbeliség az idődimenzió antitéziseként jelenik meg. Miként W. J. T. Mitchell is tréfásan megjegyzi, vannak, akik hisznek a bináris oppozíciókban, s vannak, akik nem, Frank pozíciója ebben a vonatkozásban egyértelmű – akárcsak jó néhány kritikusaé, csak éppen az ellenkező póluson. Walter Sutton korai recenziója kezdetben még óvatosnak tűnik, például amikor „tisztátalannak” nevezi magát a képi egységet (idézve a poundi imágódefiniációt az érzelmi és értelmi komplexumról), mert „beárnyalja” azt a fentebb látott időelem:²⁰ vagyis a dimenziók itt még együtt maradnak. Az érvelés azonban elcsúszni látszik Sutton riasztó és abszurd víziójában, miszerint ha az olvasónak „valahogyan” sikerülne „felfüggesztenie az időt”, elméjében „semmi” sem történe a befogadás során.²¹ A gondolatmenet tehát, képviselve a hagyományos álláspontot, mégiscsak arra fut ki, hogy az esszenciális irodalmi tényező az időbeliség,²² de elemzéseink alapján ezzel a szélsőséggel sem érthetünk egyet. A heves ellenreakció(k)ból azonban mindenképpen kitűnik, hogy Frank érzékeny pontra tapinthatott a térbeli formával, melynek oka már önmagában izgalmas kérdés.

Láthatóan Eric S. Rabkin már feloldani igyekszik a bináris alapállást azzal, hogy a diakronikus és a szinkronikus tényezők együttesen jelentkeznek az olvasási folyamatban, sőt dialektikájuk adja ki az irodalmi művet.²³ Idézi Erich Auerbach *Mimézisét* a hipotaxis (alárendelés) és parataxis (mellérendelés) kapcsán, s a parataxisos cselekményt a „térbeli címkével” látja el.²⁴ Megjegyzi továbbá, hogy a fragmentumszerű építkezés, mely Frank térbeli formájának egyik alapköve volt, nem kizárólagos megnyilvánulása a parataxisnak: ide tartoznak a szöveg „előrehaladását” megakasztó leírások is, melyek, Rabkin példájával élve, a „követ” valóban „kőszerűvé” teszik, ami már formalista megközelítés Viktor Sklovszkij nyomán. William Holz már örömmel konstatálja, hogy a térbeli formát mint „az egyik legérdekesebb elméleti kérdést” újra figyelem övezi,²⁵ ám ő is kiemeli, hogy Frank elsiklik az időprobléma mint alapvető irodalmi tényező felett.²⁶ Jelentésnek nyilvánítani valamit annyi, mint *szinkronikusnak* találni – hangzik a számonkra is egyik legelőremutatóbb és legelfogadhatóbb állítás.²⁷

18 Pound 1997.

19 Frank 1945, 650.

20 Sutton 1957, 113.

21 Sutton 1957, 115.

22 Sutton 1957, 123.

23 Rabkin 1977, 253–254.

24 Rabkin 1977, 269.

25 Holz 1977, 272. Holz itt a következő helyre utal: Polletta 1973, 24.

26 Holz 1977, 274.

27 Jameson 1972, 5 (idézi Holz 1977, 276).

Hogy a térbeliség negligálása épp olyan tévedés, mint az idődimenzióé, W. J. T. Mitchell mondja ki a legelésebben. A térbeli formát joggal tekinti minden kor és minden kultúra irodalmi tapasztalatának esszenciális elemeként, így elveti, hogy az pusztán a modern költészet sajátossága lenne.²⁸ Mint ahogyan azt is, hogy az időbeliség „viszszaszorításával” szükségszerűen a térbeliséghez jutnánk. Ezzel az állítással inkább azt az irodalmi vizsgálódásokban láthatólag mellőzött trivialitást kell szembehelyezni, hogy nem ellenpólusokról, hanem mélységesen összefonódó jelenségekről van szó.²⁹ Ennek „bizonyítására” a *tér az idő teste – az idő a tér lelke* szép formula mellett más érveket is talál Mitchell: például hogy időtapasztalatainkról (amelyek rendkívül sokféleké lehetnek, nemcsak folyamat jellegűek, amely szintén egy térbeli képzet) kizárólag térbeli metaforákkal vagyunk képesek számot adni.³⁰ Nem találkozhatunk másként az úgynevezett irodalmi „térbeli formával” sem, mint az idő szervezőelveként.

A dichotómia forrását Mitchell az „abszolút vagy statikus tér” koncepciójában látja, mely még mindig uralja az irodalmi szemléletünket, ha a teret állandóként, netán „ürességként” vagy „edényként” (mint az idő stabil tárolóhelyét) értelmezzük. Mi pedig hozzátehetnénk, hogy a jelenleg divatos geokritikai irodalmi irányzatok manapság is e tér „rehabilitációját” végzik, rugalmas, „cselekvő térelméletekkel” dolgozva.³¹ A relatív tér leibnizi meghatározását, minthogy e flexibilis / kinetikus térértelmezésekhez előremutató, Mitchell is idézi: itt a tér „a koezisztencia rendjeként” jelenik meg, mellyel az a lehetőség is megnyílik, hogy a teret aktuális (és korántsem rögzített) értelem-összefüggések struktúrájaként, relációk és események helyeként kezeljük,³² valamint hogy az irodalomra a térbeliség és időbeliség találkozási pontjaként tekintünk.³³

E gondolatmenet tehát a lessingi oppozíció feloldását kínálja, melyre – túl az *ut pictura poesis* szimonidészi elvén – a különböző művészetelméleti szakkifejezések között is találunk példát, amikor imitációról, reprezentációról, kifejezésről, perspektíváról, előtérrelről vagy háttérrelről ejtünk szót képzőművészeti és irodalmi vonatkozásban – Mitchell

28 Sőt, bevezeti az irodalmi térbeliség négyes felosztását (Mitchell 1980, 550): első szintje a sorok egymásutánisága a szövegben, a második az olvasó belső térképze a szöveg ábrázolta világ befogadásakor, a harmadik szint a szövegben lévő szekvenciákra, a cselekmény mozgására utal, arra a térre, amelyet az olvasó olvasás közben „bejár” (az időbeli mozgás térképe), a negyedik pedig a „jelentés” tere, amelyet az olvasó a „megértéskor” pillant meg.

29 Mitchell 1980, 546.

30 Mitchell 1980, 542. Mitchell itt Rudolf Arnheimre (Arnheim 1978, 1–12), valamint Max Jammerre (Jammer 1960, 3–4) utal. Az idő térbeli metaforáiról magyar nyelven lásd például Szamarasz 2006, 99–109. Példái közül néhány: fél év alatt; közelebbi időpontban; öt percen belül; időben érkezni; ünnepek előtt/alatt/között, stb.

31 Ld. pl. Tally 2009; 2013; 2014; továbbá Westphal 2011.

32 Ld. még Cassirer 2011, 95. Mitchell bibliográfiája a térfilozófiák áttekintéséhez: Grünbaum 1963; Reichenbach 1957; Smart 1964; Swinburne 1968.

33 Mitchell 1980, 565.

a „ritmus” szó eredetét is egyenesen a „rajzolni” igéig vezeti vissza.³⁴ Ám hogy e fenti terminusok irodalmi alkalmazásai ne vesszenek bele a pusztá metaforizálás zavaros örvényébe, a szerző ennél jóval tovább megy, amikor a különböző festészeti stílusok jellemző *vonalkelzéseinek* irodalmi megjelenéseiről beszél, mint a rokokó spirálja esetében, amely nézete szerint visszaköszön majd Blake, Shelley vagy Poe műveiben.³⁵ Az irodalom és a képzőművészet egymáshoz közelíthetősége tehát a mitchelli térbeliségben is alapelemnek számít – s a fentebb látott Pound- és Lowell-versek „montázstechnikájában” is ez volt a döntő mozzanat.

II. A vers mint relief?

Miután áttekintettük, hogy az irodalmi „térbeli forma” miként „vesztette” el, s „nyerte vissza” idődimenzióját, érdemes visszatérnünk Frank forrásaihoz – mindenekelőtt a művészeti ágak lessingi különválasztásának szigorát kell revideálnunk.

Az értekezés legelőször is a festői és irodalmi képet választja szét – a költő a kép révén tudja *plasztikussá* tenni tárgyat,³⁶ s ennek legmesteribb példájaként Pandarosz „lefestését” említi Homérosz *Íliász*ából – azaz a médiumok máris egymásba fonódnak. Lessing tehát eleve a festészet és a költészet közös alapjából, a *láthatóságból* indul ki, s különbséget is ezen belül tesz: míg a képzőművészetek ábrázolta tárgy „látható, de álló cselekmény, különböző részei egymás mellett, térben bontakoznak ki”, az irodalomé „látható folyamatos cselekmény, különböző részei egymás után, időrendben következnek be”.³⁷ A képzőművészetek modelljei ezért az egymás mellett létező tárgyak, vagyis a testek, a verbális művészetekéi pedig az egymásra vagy egymásba következő tárgyak, vagyis a cselekvések – vagyis Lessing nem feledkezik meg arról, hogy a testek nemcsak térben, hanem időben is léteznek, s hogy cselekvések sincsenek testek nélkül, akik elvégeznék azokat. Ebből kifolyólag a festészet is utánozhat cselekvéseket, testekkel *utalva* rájuk, és a költészet is ábrázolhat testeket (teret), *cselekvéssel felidézve* azokat.³⁸ Persze korlátok között – itt kerül tárgyalásra az „egész” fogalma, amelyet egy költemény, melynek adottságai alapvetően a részek kiemelését teszi lehetővé, kevéssé, a fenti határokon belül ragadhat meg.³⁹ Igen közel kerülünk itt az imagizmus törekvéséhez (és a franki

34 Mitchell 1980, 548.

35 Mitchell 1980, 558.

36 Lessing 1999, 60: „A költői festmény nem szükségszerűen olyanmi, amit anyagi festménnyé lehet változtatni; [...] közelebb visz bennünket az illúzióhoz ahhoz a fokához, melyet az anyagi festmény képes a leginkább fölkelteni.”

37 Lessing 1999, 61.

38 Lessing 1999, 62.

39 A „gyorsaság” itt alapkövetelmény, lásd Lessing 1999, 69–70: „A fül számára elvesznek azok a részek, amelyeket már hallott, mennyi fáradtságba, erőlködésbe kerül, hogy a róluk nyert benyomásokat előhí

„egység” tisztázatlanságához), s a költő „téralkotó képességéhez”: miként Lessing írja, minimális mértékben létezik térbeli megjelenítés, méghozzá a jelzők halmozásakor – „a költőnél is oly tömör rövidezséggel és oly szorosan egymás után következnek a különböző térbeli részek és tulajdonságok vonásai, hogy egyszerre véljük hallani őket.”⁴⁰ Mondhatjuk tehát, hogy az imagista térbeliség melletti érvelés nem állít szembe a lessingi teóriával.

Érdeemes ezek után elidőzni Wilhelm Worringer *Absztrakció és beleérzés*énél is,⁴¹ mivel Frank itt találta meg a „kulcsot a térbeli forma kérdéséhez”.⁴² Döntő, hogy a művészet utánzó jellegét Worringernél már az Alois Riegl-től kölcsönzött művészetakarás (*Kunstwollen*) váltja fel, mivel ez jelenti a térbeliség művészettörténeti vizsgálatának forrását. Mint Hans Jatzen írja, a kép térbeli hatásainak sokrétűségét korábban a „perspektíva” fejezte ki, s a művészi ábrázolás „fejlődését” a térbeli mélység kidolgozottsága és természetűsége jelölte – nem csoda, hogy a térfogalom kidolgozása az utánzáselmélet „megdőléséig” váratott magára.⁴³ Worringer a művészetet függetlennek és a természettel egyenértékűnek tekinti, így az nem merülhet ki a természet hű imitálásában. A tér akkor kezelhető önálló formaproblémaként, ha a különböző korszakok különféle megoldásait nem fejlődési szintekként, hanem a *spatium* eltérő felfogásaiként értjük: más és más formára irányuló *művészetakarás*ként.⁴⁴

A formaakaráások történetiájaként értett művészettörténetbe tehát a „fejlődésbe” nem illeszkedő műalkotások is beépíthetők: ezt ismeri fel Worringer, amikor megkülönbözteti az absztrakció és a beleérzés „fázisait”. Abból indul ki, hogy minden művészeti stílus egy korra jellemző világérzés szükségszerű megnyilvánulása:⁴⁵ az antikvitás és a reneszánsz például a beleérzés „korszakai”, amikor is a szépség szerves-élethű formában tárulkozik fel.⁴⁶ Ám ha a „világérzés” elfordul a természetes formáktól, mert belső nyugtalanság fogja el a külvilág kaotikussága miatt, a helyzet megváltozik: ekkor az absztrakt művészi formák jelentenek megnyugvást, mert tiszta geometriájukkal *elvonatkoztatnak* a világ zűrzavarától.⁴⁷ A természeti és a keleti népek művészetakarása, de a gótika⁴⁸ (és az avantgárd) is ebbe a körbe tartozik.

juk ugyanabban a sorrendben – vagyis hogy eljussunk az egésznek akár csak nagyjából vett fogalmához.”

40 Lessing 1999, 74.

41 Worringer 1989.

42 Frank 1945, 644.

43 Jatzen 2011, 60–61.

44 Ld. Riegl 1989.

45 Worringer 1989. Bevezetés.

46 Worringer 1989, 21: „[A] beleérzés szükségletét csak akkor tekinthetjük a művészetakarás feltételének, ha a művészetakarás szerves élethűségre, azaz magasabb értelemben vett naturalizmusra hajlik.”

47 Worringer 1989, 22.

48 Worringer 1989, 115: „[A] művészet is a jelenségvilág önkényét próbálja korlátozni. A primitív ember szabad lelki tevékenysége során geometrikus vagy sztereometrikus alakzatokban alkotja meg magának a szükségszerűség szimbólumait. Az élet összezavarja és szorongást kelt benne, így hát az élettelen ku-

Számunkra mindez azért érdekes, mert a különböző „korszellemek” más és más tereket implikálnak. A „beleérzéshez” kapcsolható naturális ábrázolásokban a *mélységgel rendelkező tér* jelenik meg Worringernél, amelyet a mimézis alapú művészettörténet elérendő formának tekinthetett. Ám a „térbeli forma” modern művészetelméleti problémája éppen az absztrakció kapcsán jelentkezett mindennél erőteljesebben és sajátosabban – a *mélységdimenzió redukciójának* igényével. Ennek megértéséhez a szobrász Adolf von Hildebrandhoz kell fordulnunk. A térben való mindennapi tájékozódásunkkor csak néhány támpontra van szükségünk, s mégis érzékeljük a jelenségeket a maguk teljességében, mert formaképzetünk „észrevétlenül” kiegészíti azokat – épp emiatt nem jutunk tiszta térbeli benyomáshoz. A művésznek azonban tudnia kell, hogy mely elemek révén aktivizálhatja formaképzetünket, s művében ezeket is kell megjelenítenie: nem feladata, hogy a jelenséget mint olyat, „csak lekösse ábrázolásában”, vagyis hogy „mindent elmondjon”, hanem hogy *felkelte* a tér képzetét.⁴⁹ Azaz a „képtér »társzerűben« hathat csekély mélységi koordinátákkal, mint hangsúlyos mélyégi koordinátákkal.”⁵⁰ Az absztrakció épp e *síkszerűsége*re törekszik: a „tiszta” geometrikus forma megnyugvást kelt, mert leválik kaotikus kontextusáról, vagyis *kiszakad időbeliségéből*⁵¹ és tisztátalanságából.⁵² Beláthatjuk, hogy e „tisztátalan” idő itt a térbeli mélységet jelenti: azaz a dimenziókat már itt sem lehet elválasztani egymástól, vagy legalábbis pusztán „absztrakciókként” kell kezelnünk az ilyen megnyilatkozásokat.

Frank ezt nem feltétlenül teszi meg, amikor Worringert „szó szerint” olvassa. Azaz a hulme-i gondolattal, hogy a fenti képzőművészeti jelenséget az irodalom is megörökli,⁵³ az imagizmust a worringeri absztrakcióval társítja, mint a káoszra reflektáló, elidegenítő, tiszta irodalmi formát.⁵⁴ Igen beszédes Frank összefoglalója a síkszerűsége való törekvésről: a nem-naturális stílusokban a képzőművészetek inherens téri jellege az *időérték mindennemű nyomának eltávolításával* domborodik ki.⁵⁵ Ha a franki térbeli forma innen nyeri alapját – ami azt olvasva nagyon is valószínű, hogy az irodalomnak és a képzőművészetnek is az időbeliséget kell „legyőznie”⁵⁶ –, minden bizonnyal meg is érkeztünk a félreértések forrásához. Egyfelől Frank az önmaga kreálta téridő-dichotó-

tatja, mert az élettelenből hiányzik a keletkezés nyugtalansága, és mert tartós szilárdsággal rendelkezik. A művészi alkotás számára azt jelenti, hogy kitér az élet és annak önkénye elől, szemléletesen rögzíti a jelenségvilág túlvilágát, ahol nincs helye az önkénynek és a változandóságnak. A merev vonal életidegen, absztrakt lényegéből indul ki.”

49 Hildebrand 1910, 9–10.

50 Jatzén 2011, 70.

51 Worringert 1989, 38: „A dolgokat összekötő, egyedi zártságukat megszüntető, levegővel kitöltött tér adja a dolgoknak időbeliségük értékét, s vonja be őket a jelenségek kozmikus kavalkádjába.”

52 Worringert 1989, 37.

53 Frank 1945, 648. Ld. Hulme 1912.

54 Frank 1945, 649.

55 Frank 1945, 650.

56 Frank 1945, 651.

miához sem viszonyul következetesen – rejtély, hogy míg az irodalmi időérték „redukciója” automatikusan térbeli jelleget eredményezett, a képzőművészet térbeli „redukciója” nem hozza magával az „időbeli” dominanciát, azaz itt is a „térbeli” formához jutunk el. E Frank által is megsejtett „paradoxon”⁵⁷ persze azzal oldható fel, hogy e gyökeresen egymásba fonódó dimenziók visszavernek mindenfajta logikai okoskodást, ami a különválasztásukra tör – vagyis a mélység kerülésének tendenciája a képzőművészetben egyaránt térbeli és időbeli jelentőségű. S ezzel újabb problémához érünk: Worringer nem állítja, hogy a *síkszerűségre* irányuló képzőművészeti absztrakció célja a *sík* elérése lenne – mint láttuk, ez csak a legtisztább formai megjelenítésért történő elvonatkoztatás.⁵⁸ Vagyis a mélység nem tűnik el: a tér ugyan minden elvonatkoztató tevékenység „fő ellensége”, *mégsem* hiányozhat az absztrakciós eljárásból. A térbeli hatás teljes megszüntetése tehát ellehetetlenítené magát az ábrázolást, mint ahogyan ugyanezt már irodalmi vonatkozásban is megállapíthattuk. Worringer döntő passzusa így hangzik:

Nyilvánvaló, hogy ezt a művészeti szándékot [az absztrakciót] nem elégíthette ki a térbeli természeti minta kerek plasztikus utánzása. Az ilyen utánzás [...] kínzó lelkiállapotban hagyja nézőjét [...], mivel a végtelen térrel áll kapcsolatban. Továbbá nyilvánvalóan kizárt volt egy tisztán [...] jelenségszerű ábrázolás is, mert az ilyen ábrázolás lemondott volna az objektív tények visszaadásáról [...], és nem elégíthette volna ki azt az igényt, mely a jelenségek önkényétől kínözva éppen a „magánvaló dologra” törekedett. [...] Olyan ábrázolást kellett tehát választani, amelyik nem adja vissza a tárgyból sem a tértől függő, háromdimenziós testszerűséget, sem pedig az érzékelhető megjelenését.⁵⁹

Worringer szerint ez az egyiptomi piramisokban valósul meg a legtökéletesebben (egyenlőszárú háromszög mint síkidom, mely eközben mélységgel is rendelkezik), elméleti szinten pedig Hildebrand relief-felfogásában: a szobrász akkor kelti fel a látvány tiszta képzetét, ha alkotása taktilis, de *síkszerűen hat*.⁶⁰ És itt érünk vissza a Franket érintő problémához: a relief éppen „csekély mélységi koordinátaival” figyelmezteti mindazokat, akik e fenti jelenségek irodalmi megjelenéseiről értekeznek, hogy az idő- (és tér)dimenzió „eliminálása” korántsem érthető szó szerint: a relief esetében bekövetkező pusztá *térredukció* ráadásul épp egy gazdagabb téri illúzió felkeltését célozza. Az irodalmi térbeli forma ilyen értelemben akár „reliefszerűnek” is nevezhető: redukálja ugyan a *folyamatként* felfogott időt, ám az irodalmi alkotásban alapvetően benne rejlő időtapasztalatot természetesen nem tudja magáról „levetni”, hiszen ezzel önmagát számolná fel.

57 Frank 1945, 650.

58 Riegl idézi Worringer 1989, 39.

59 Worringer 1989, 37–38.

60 Hildebrand 1910, 79.

Joseph Frank feladata persze rendkívül nehéz volt, és pontatlanságai és leegyszerűsítései is fontos kérdéseket vetettek fel, még ha maga a térbeli probléma, mondhatni, megkésett is – voltaképpen Gaston Bachelard *A tér poétikájával* kapott új lendületet, amely a háttérben meghúzódó „episztemológiai törés” fogalmával⁶¹ együtt a *Spatial Turn* „forradalmára” is esszenciális hatást gyakorolt (Louis Althusser, Michel Foucault, Henri Lefebvre, Jacques Derrida stb.). Mindazonáltal érdekes, hogy az irodalomelméletben jóval korábban került értelmezésre az autonóm formakérdés, mint a térbeliség (melyeket a művészettörténet voltaképpen együtt kezelte), bár igaz, hogy azt a *forma* terminusa már implicit módon is magában hordozza.⁶² Nem véletlen, hogy Frank „térbeli” példái a formalista Új Kritika forrásvidékét is jelentő Eliotig és Poundig nyúlnak vissza – olyan művekig, ahol a struktúrára a „formáló forma” értelmében tekintenek, azaz önmagában is elismerik a költői nyelv autonómiáját, amely így kilép passzív, pusztán „jelentéshordozó” szerepéből.⁶³ Az így értett „cselekvő” műforma tehát nem „átlát-szó”, hanem akadályozza a „gördülékeny” megértést – éppen e folytonos „kisiklás”, elidegenítés révén hökkent meg és hívja fel magára a figyelmet újra és újra. E szervező forma mint *térkategória* ilyen értelemben tehát az irodalmi műalkotás alapfeltétele. Voltaképpen a fenti képzőművészeti „térredukcióban” is ezt a folyamatot láthattuk: a kép „önmagára eszmélését”, vagyis a kizárólag referenciális funkció elutasítását. Ám anyaguk természete folytán éppen ellenkező pólusokról érkeznek el ide e művészeti ágak: a térbeli dominanciájú képzőművészet az „időhorizont” felé tesz lépéseket,⁶⁴ az „idő uralta” irodalom pedig a „tér” felé mozdul el – úgy, hogy eközben természetesen mindkét tengelyen megmaradnak. Dolgozatunk célja pontosan az volt, hogy az „irodalmi térbeli forma” e két tengely vonatkozásában, vagyis a „tér-időben” kerüljön értelmezésre: rámutattunk ugyanis, hogy Joseph Frank és korai bírálói olykor a végletekig absztrahálták, azaz különválasztották és szembeállították a tér és idő kérdését. A „térbeli formában” rejlő elméleti potenciál mindeneke előtt ezen absztrakciók felülvizsgálatával mutatkozhat meg, de a fentebb látott „cselekvő műforma” behatóbb tanulmányozása is sokat ígér ezen a területen.

61 Míserint a tudás felhalmozása nem egyenes vonalú, egyenletes „folyamat”, hanem sokkal inkább diszkontinuus természetű. Lásd pl. Lévy 2002, 32.

62 Mitchell 1980, 551–552: „[E]zek után remélhetőleg kihallani egyfajta redundanciát a »téri forma« kifejezésben.”

63 Bókay 2001, 176: „A műalkotásnak igazából nem jelentése van, hanem sokkal inkább szerkezete, élményszervező formája.”

64 Azzal, hogy síkba hajló megoldásokat választ – a relief mellett említhetnénk a narratív festészet mélységdimenziót elimináló, „lineáris” szerkesztéseit is.

Bibliográfia

- Arnheim, Rudolf. 1978. „Space as an Image of Time.” In *Images of Romanticism*, szerk. Karl Kroeber – William Walling, 1–12. New Haven: Yale University Press.
- Bachelard, Gaston. 2011. *A tér poétikája*. Ford. Bereczki Péter. Budapest: Kijárat.
- Bókay Antal. 2011. *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest: Osiris.
- Cassirer, Ernst. 2011. „Mitikus, esztétikai és teoretikus tér.” Ford. Utasi Krisztina és Teller Katalin. In *Tér – fenomén – mű*, szerk. Bacsó Béla, 89–104. Budapest: Kijárat.
- Daghistan, Ann – Smitten, Jeffrey R., szerk. 1981. *Spatial Form in Narrative*. Ithaca: Cornell University Press.
- Eliot, Thomas Stearns. é.n. „Átokföldje.” Ford. Vas István. In *Magyarul Babelben*. [http://www.magyarulbabelben.net/works/en/Eliot,_T._S.-1888/The_Waste_Land/hu/11281-%C3%81tokf%C3%B6ldje] (2017. 05. 05.)
- Fauchereau, Serge. 1974. *Századunk amerikai költészetéről*. Ford. Tótfalusi István. Budapest: Európa.
- Frank, Joseph. 1945. „Spatial Form in Modern Literature. An Essay in Three Parts.” *The Sewanee Review* 53/2: 221–40. 53/3: 433–56. 53/4: 643–53.
- Frank, Joseph. 1991. *The Idea of Spatial Form*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Grünbaum, Adolf. 1963. *Philosophical Problems of Space and Time*. New York: Knopf.
- Hildebrand, Adolf von. 1910. *A forma problémája a képzőművészetben*. Ford. Wilde János. Budapest: Politzer Zsigmond és Fia Könyvkereskedése.
- Holz, William. 1977. „Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration.” *Critical Inquiry* 4/2: 271–83.
- Hulme, Thomas Ernest. 1912. „Romanticism and Classicism.” In *Lyriktheorie*. [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1912_hulme.html] (2017. 05. 05.)
- Jameson, Fredric. 1972. *The Prison-House of Language*. Princeton: Princeton University Press.
- Jammer, Max. 1960. *Concepts of Space*. New York: Harper.
- Jatzen, Hans. 2011. „A művészettörténeti térfogalomról.” Ford. Pfsztner Gábor. In *Tér – fenomén – mű*, szerk. Bacsó Béla, 56–88. Budapest: Kijárat.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1999. *Laokoön, vagy a festészet és költészet határaitól*. Ford. Vajda György Mihály. Budapest: Fekete Sas.
- Lowell, Amy. 1974. „Afternoon Rain in State Street”. Ford. Tótfalusi István. In *Századunk amerikai költészetéről*, szerk. Serge Fauchereau, 23. Budapest: Európa.
- Lévy, Jacques. 2002. *A helyek szelleme*. In *Tér és történelem*, szerk. Benda Gyula – Szekeres András, 19–37. Budapest: L'Harmattan – Atelier.
- Mitchell, William John Thomas. 1980. „Spatial Form in Literature: Toward a General Theory.” *Critical Inquiry* 6/3: 539–67.
- Polletta, Gregory T., szerk. 1973. *Issues in Contemporary Literary Criticism*. Boston: Little, Brown.
- Pound, Ezra. é. n. „Egy metróállomáson”. Ford. Eörsi István. In *Magyarul Babelben*. [http://www.magyarulbabelben.net/works/en/Pound,_Ezra-1885/In_a_Station_of_the_Metro/]

- hu/12246-Egy_metr%C3%B3%C3%A1llom%C3%A1son?interfaceLang=en) (2017. 05. 05.)
- Pound, Ezra. 1997. „Vorticismus”. Ford. Lengyel Gyula. *Szépliteratúrai Ajándék* 4/1–2. [http://www.artifexfolyoirat.hu/2szam/poundvorticismus.htm] (2017. 05. 05.)
- Rabkin, Eric S. 1977. „Spatial Form and Plot.” *Critical Inquiry* 4/2: 253–70.
- Reichenbach, Hans. 1957. *The Philosophy of Space and Time*. Ford. Maria Reichenbach – John Freund. New York: Dover.
- Riegl, Alois. 1989. *A későrómai iparművészet*. Ford. Rajnai László. Budapest: Corvina.
- Schmal Róza. 2013. *Városmetaforák*. Doktori disszertáció, Magyar Képzőművészeti Egyetem. [http://doktori.mke.hu/sites/default/files/doktori/Schmal%20R%C3%B3za%20disszert%C3%A1ci%C3%B3%202013_0.pdf] (2016. 09. 17.)
- Smart, John Jamieson Carswell. 1964. *Problems of Space and Time*. New York: Macmillan.
- Sutton, Walter. 1957. „The Literary Image and the Reader: A Consideration of the Theory of Spatial Form.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16/1: 112–23.
- Süli-Zakar Szabolcs. 2014. *A térfelfogás tudományos és kortárs művészeti aspektusai a tércentrikus emlékművekben*. Doktori disszertáció, Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Swinburne, Richard. 1968. *Space and Time*. London: MacMillan.
- Szamarasz Vera Zoé. 2006. „Az idő téri metaforái: A metaforák szerepe a feldolgozásban.” *Világosság* 47/8–9–10: 99–110. [http://epa.oszk.hu/01200/01273/00034/pdf/20070507213610.pdf] (2017. 05. 05.)
- Tally, Robert T. 2009. *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer*. New York: Continuum.
- Tally, Robert T. 2013. *Spatiality*. London – New York: Routledge.
- Tally, Robert T., szerk. 2014. *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*. New York: Palgrave Macmillan.
- Westphal, Bertrand. 2011. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Ford. Robert T. Tally. New York: Palgrave Macmillan.
- Worringer, Wilhelm. 1989. *Absztrakció és beleérzés: Tanulmányok*. Ford. Kocziszky Éva. Budapest: Gondolat.