

Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola

# VÁROSMETAFORÁK

*DLA értekezés*

**Schmal Róza**

2013

Témavezető: Dr. habil, CSc Beke László

## Tartalomjegyzék

Bevezetés	3
1. A megélt tér	9
2. A metafora tere	
2. 1. <i>A metafora mint a megismerés eszköze</i>	14
2. 2. <i>Kép, metafora, fogalom</i>	18
2. 3. <i>Térbeli metaforák</i>	23
3. Az emlékezet mint város	
3. 1. <i>Velünk emlékező helyek</i>	31
3. 2. <i>Helyettünk emlékező helyek</i>	34
3. 3. <i>Erőd, palota, pályaudvar – térbeli metaforák az Austerlitz-ben</i>	37
3.4. <i>Térré formálódó képek</i>	45
4. A szöveg mint város	
4. 1. <i>Olvasni a várost</i>	48
4. 2. <i>Bejárni a szöveget</i>	52
4. 3. <i>Járni a szövegen</i>	57
5. A Másik mint város	
5. 1. <i>Idegének egymás mellett</i>	62
5. 2. <i>Idegének a múltból</i>	68
5. 3. <i>Egymást átszövő elbeszélések</i>	71
5. 4. <i>A Másik városában</i>	76
Befejezés	81
Irodalomjegyzék	86
Szakmai életrajz	92

## Bevezetés

A térről valamennyiünknek gazdag tapasztalatai vannak – ez magyarázza, hogy gyakran térbeli metaforákat használunk akkor is, amikor az érzékszerveinkkel nem megragadható absztrakt fogalmakról beszélünk. De általában is elmondható, hogy amikor elvont dolgokról folyik a szó, gyakran hívunk segítségül egy konkrétabb fogalmi tartományt, amely segít formát adni mondanivalónknak. Leibniz arra szólítja olvasóit, hogy figyeljék meg „*az érzékitől teljességgel távol álló cselekedetek és fogalmak megformálásához használt szavak miképpen veszik eredetüket az érzéki ideákból, ahonnan homályosabb jelentésekre vivődnek át*”<sup>1</sup>. Ugyanezen a jelenségen gondolkodva írta később Hegel: „*Először minden nyelv már önmagánvalósága szerint számos metaforával rendelkezik. E nyelvi metaforák azáltal keletkeznek, hogy egy szót, amely először csak valami egészen érzékit jelent, szellemire visznek át. (...) Lassankint azonban az ilyen szó használatában eltűnik a metaforikus, amely a megszokás révén nem-tulajdonképpeni kifejezésből tulajdonképpénivé változik, mivel ekkor kép és jelentés ama könnyedség révén, amelyben ezeket felfogjuk, nem különböztethető meg többé egymástól, és a kép konkrét szemlélet helyett csak magát az absztrakt jelentést adja.*”<sup>2</sup>

Amikor tehát George P. Lakoff és Mark Johnson 1980-ban publikált „*Metaphors We Live By*” című könyvükben azt állították, hogy fogalmi gondolkodásunk metaforikus természetű, akkor egy, a filozófiában régóta lappangó feltételezést írtak le a kognitív nyelvészet eszközeivel. Megközelítésükben a metafora a megismerés alapvető eszköze, amely nélkül nehezen tudnánk beszélni bármiről, ami túl van a fizikai valóságon. „*A metafora egy fogalmi tartománynak egy másik fogalmi tartomány terminusaival történő megértését jelenti*”<sup>3</sup>: a háborúhoz kötődő kifejezésekkel beszélhetünk egy elméleti vitáról, az ostrom képei már észrevétlenek maradnak a szerelmi hódításról szóló köznyelvi szövegben, a fel és a le irányok pedig magától értetődően kapcsolódnak hozzá többek között az öröm és a szomorúság érzéséhez.

---

<sup>1</sup>Gottfried Wilhelm Leibniz: *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, idézi: Jacques Derrida: *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, in: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei V.*, Jelenkor, Pécs, 1997, 42. o.

<sup>2</sup>Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Estztikai előadások*, ford. Zoltai Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980, 410-411. o.

<sup>3</sup>Kövecses Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Typotex, Budapest, 2005, 20. o.

A fogalmi metaforák „általában egy absztrakt fogalomkört (mint céltartományt) fogalmazznak meg egy konkrétabb fogalomkör (mint forrástartomány) segítségével.”<sup>4</sup> Az idővel kapcsolatos kifejezések például sokszor a térhez fűződő, korábban és könnyebben megélhető tapasztalatainkból merítenek. (A mindennapi nyelvben nem mindig a tér szerkezete képződik le az időre, de két különböző bizonyíték is alátámasztja, hogy az adott kifejezések téri jelentése megelőzte az időit: egyrészt etimológiai vizsgálatuk, másrészt az a tény, hogy beszédfejlődése során a gyerekek előbb használja őket a térre vonatkoztatva.<sup>5</sup>)

Az idő természetesen más forrástartományokkal is kapcsolatba lép, ahogy a téri metaforák is tág keretek között mozogva, változatos módon vesznek részt beszédünk és gondolkodásunk strukturálásában. A metaforikus kifejezések hatóköre ugyanis nem korlátozódik a nyelvhasználatra: a *kognitív metaforaelmélet* meghatározó állítása éppen az volt, hogy a fogalmi tartományok között szövődő viszonyok valóságérzékelésünket, befogadásunkat is döntően befolyásolják.

De gondoltak erre korábban filozófusok és irodalmárok is; Ricoeur 1975-ben megjelent könyvében I. A. Richards angol irodalomkritikus munkásságát elemezve írta: „*ha a metaforának az a lényege, hogy egy dologról a másik terminusaival beszélhessünk, akkor nem jelenti-e egyúttal azt is, hogy egy dologgal kapcsolatban a másik terminusaival észlelünk, gondolunk, vagy érzünk?*”<sup>6</sup>

Ennek a kérdésnek az ürügyén szeretnék felvetni egy másikat, amelynek megválaszolására dolgozatomban kísérletet fogok tenni.

Ha a tér ilyen megkerülhetetlen segédeszköz a metaforikus folyamatban és tapasztalásmódunkban, akkor milyen szerepe lehet a *városi tér*nek a kortárs gondolkodásban? Milyen képzetek nőttek hozzá elválaszthatatlanul, milyen absztrakt tartalmakat segít formába önteni, és mely jellemzői teszik erre alkalmassá? Melyek azok a tulajdonságai, amelyek korunk képzeletvilágát leginkább megmozgatják?

Vannak metaforák, amelyek a városról mondanak el valamit: például azt, hogy sokféle elemből áll össze egyetlen egésszé, akár a *mozaik*; vagy azt, hogy különféle kapcsolatrendszer szálai és találkozási pontjai alkotják, akár egy *háló*t. Ha történetileg vizsgáljuk ezeknek a

---

<sup>4</sup> I. m. 21. o.

<sup>5</sup> Szamarasz Vera Zoé: *Az idő téri metaforái: A metaforák szerepe a feldolgozásban*, in: Világosság, 2006/8-9-10., 99-109. o.

<sup>6</sup> Paul Ricoeur: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Osiris, Budapest, 2006, 128. o.

*térreprezentációs metaforáknak* a megjelenését, megláthatjuk, hogy egy adott korban a város mely jellegzetességeit találták meghatározónak.<sup>7</sup> A dolgozatom tárgyát képező *városmetaforák* azonban nem elsősorban a városról, hanem a várossal szeretnének valamit elmondani: eszköz számukra a térbeli kép, egy tőle látszólag idegen tartalom *hordozója*, amely ugyanakkor a kapcsolat során maga is újabb jelentésárnyalatokkal gazdagodik. Ahogy ugyanis I. A. Richards rámutatott, a metafora nem pusztán szavak között végbemenő jelentéseltolódás, hanem különböző kontextusok közötti tranzakció, gondolatok között zajló „cserekereskedelem”<sup>8</sup>. Így amikor olyan metaforákat járunk körül, amelyekben a város „csak” öntőformaként jelenik meg, akkor képet kaphatunk arról, hogy melyek azok az alapvető tapasztalatok, amelyek összefonódtak vele, és ezek mennyiben és milyen irányba befolyásolták róla való gondolkodásunkat.

Hármat szeretnék alaposabban elemezni azon területek közül, amelyekkel a város képzete az elmúlt másfél évszázadban „cserekereskedelmet” folytatott. Mindhárom jól ismert, sokat – talán túl sokat – emlegetett szereplője a társadalmi közbeszédnek, de azt remélem, hogy a sajátos nézőpont, amelyből közelíteni fogunk feléjük, olyan oldalukról tudja megmutatni őket, amelyet kevéssé ismertünk eddig.

Meg fogjuk nézni, hogy az *emlékezés*, a *szöveg*, és az *idegen (a Másik)* fogalmai milyen alapon és mikor létesítettek „kereskedelmi kapcsolatot” a városi térrel, milyen „haszonnal” járt rájuk nézve ez a viszony, miként hatott vissza magára az „üzletfélre”, és milyen szerepe volt mindebben a művészetnek.

A három témát ugyanis konkrét műalkotások segítségével igyekszem feltárni – lesznek közöttük képzőművészeti és irodalmi művek is.<sup>9</sup> Így talán sikerül megmutatnom, hogy azok a gondolatok, amelyeken ezek a városmetaforák alapulnak, egyrészt régi keletűek, másrészt makacsul fennmaradtak; változó formában bár, de a tömeges urbanizáció kezdetétől napjainkig megjelennek képzeletvilágunkban, kultúránkban. Egy-egy témát körüljárva megnézhetjük, hogy mikor miképpen jelent meg, milyen változásokon ment át különböző művészek kezében – de talán az is láthatóvá válik, hogy bizonyos alapvető benyomások változatlanul megőrződtek bennük. Elsősorban a közelmúlt irodalmi és képzőművészeti termésére koncentráltam, de

---

<sup>7</sup> Ld. Wilhelm Gábor: *Kognitív térképek és városreprezentáció*, in: N. Kovács Tímea et al. (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, Kijárat, Budapest, 2005, 29-46. o.

<sup>8</sup> Paul Ricoeur: *Az élő metafora*, 123. o.

<sup>9</sup> Filmekre szándékosan nem térek ki – a metaforikus városreprezentáció mozgóképes megjelenése önmagában egy külön dolgozat témája lehetne.

viszonyítási pontként kitérnék a városiasodás tapasztalatát közvetlenül rögzítő klasszikus művekre is.

A vizsgált korszak kezdetét a városi teret döntően átalakító 19. századi események jelölik ki, végét pedig jelenünk. Ez egyszersmind azt is jelenti, hogy témánk szempontjából, ha nem is töretlen, de egyértelmű ív feszíthető ki a végpontok között. Látványos változások zajlottak ugyanis a 20. század nagyvárosaiban, radikálisan felgyorsult például a térbeli mozgás, átértelmeződött a vizuális kommunikáció szerepe, de ezek sem okoztak olyan sokkhatást, mint az a növekedés, ami százötven-kétszáz évvel ezelőtt következett be, amikor „*robbanásszerű urbanizáció zilálta szét a tér és ember évszázadok során kialakult és legfőljebb észrevétlenül módosuló, ezért természetesnek ható kapcsolatát*”.<sup>10</sup> Megváltozott a köztér szerepe, a nyilvános és a magánjellegű térhasználat aránya és jelentősége, a felügyelet mértéke és a hatalom beavatkozásának módjai, az idegenekhez és a tömeghez való viszony, a városi létezés szabályai és lehetőségei, veszélyei és örömei. Ez az átalakulás mély hatást gyakorolt a kor emberére, így a városi tér kezdett olyan képpé válni, amely szinte észrevétlenül ivódott bele számtalan eseménybe, gondolatba, érzésbe, rányomva bélyegét a róluk való beszédre. Feltételezésem szerint elsősorban olyan jelenségek esetében történt ez így, amelyek maguk is viszonylag újak és ismeretlenek voltak, az urbanizációval párhuzamosan, bár tőle – látszólag legalábbis – függetlenül jelentek meg.

Mielőtt azonban rátérnék ezekre a jelenségekre, az első két fejezetben néhány olyan fogalmat tisztázok, amelyek kulcsfontosságúak lesznek az általam bejárni kívánt úton, és amelyek rövid felsorolásával most az alkalmazandó módszert és a követendő irányt is szeretném kijelölni.

Először is pontosítanám, hogy milyen értelemben használom a *tér* kifejezést: a *megélt tér* fogalmához nyúlok vissza, amelyet a 20. századi *egzisztenciális térelméletek* képviselői – többek között Martin Heidegger, Otto Friedrich Bollnow, Christian Norberg-Schulz – dolgoztak ki, és amely a *matematikai tér* univerzalitásával szemben mindig konkrét, a szubjektum által kitüntetett helyekből épül fel, éppen ezért csak személyes tapasztalatokon és műalkotásokon keresztül vizsgálható. Így az elméletek futó áttekintésével egyszersmind alátámasztani kívánom azt az eljárást, hogy regényeket és képzőművészeti munkákat elemezve a városi térrel kapcsolatban fogalmazok meg állításokat.

---

<sup>10</sup> Gyáni Gábor: *Az utca és a szalon: a társadalmi térhasználat Budapesten, 1870-1940*, Új Mandátum, Budapest, 1998, 23. o.

Ezután a metafora jelenségéhez próbálok közelebb kerülni – ezúttal még városok nélkül. A hatalmas (és több, mint 2000 éves) metafora-irodalomból természetesen csak néhány olyan művet ismertetnék röviden, amelyek a téma feldolgozásában komoly segítséget jelenthetnek, és amelyekre az elemzések során hivatkozni fogok. Ebből következik, hogy elsősorban filozófiai és irodalomelméleti szövegekre térnék ki, de röviden utalok még a kognitív nyelvészetre is. Erről a tudományterületről származik például az a csoportosítás is, amellyel az elmezendő témákat bemutatom. A fogalmi metafora, pl. AZ ÉLET UTAZÁS „*mint olyan nem létezik a nyelvben, ugyanakkor a vele kapcsolatos metaforikus kifejezések fogalmi alapját alkotja*”<sup>11</sup>. A kognitív nyelvészet hagyományai szerint – kifejezendő, hogy ilyen módon nem használatosak – a fogalmi metaforákat kapitálissal írjuk, a metaforikus nyelvi kifejezéseket pedig dőlt betűvel. Viszont sem a Kövecses Zoltán könyvében ismertetett osztályozásokat, sem ezt a jelölésmódot nem vettem át, többek között azért, mert esetünkben félreértésekre adott volna okot: pl. AZ IDEGEN VÁROS mást (is) jelent, mint az *idegen mint város* formulával érzékeltetett kapcsolat. Ugyanakkor az elgondolás, hogy egy önmagában nem, vagy csak elvétve előforduló fogalmi metafora alá rendezzem a hozzá kötődő konkrét megjelenéseket, praktikus megoldásnak tűnt, és lehetővé tette, hogy a művekben húzódnó erővonalak kirajzolódjanak.

Az általam választott témákat képi és nyelvi metaforák segítségével próbálok megközelíteni, anélkül, hogy élesen elhatárolnám egymástól a felidézett képzőművészeti és irodalmi műveket. Ennek indoklására is kitérek, egyrészt, mert a vizuális és verbális reprezentációk évszázados szembenállásának felszámolása korunk művészetelméletének egyik meghatározó törekvése; másrészt, mert ennek a törekvésnek a metafora maga is fontos hivatkozási pontja, lévén lényegét tekintve a képi és fogalmi gondolkodás összemetsződése. Egyúttal arra is rá fogok mutatni, hogy az elemzendő regények szorosan kötődnek a vizualitáshoz.

A harmadik fejezetben rátérek a választott témákra, belekezek az *emlékezés mint város* metafora részletezésébe, amelyet a negyedik és az ötödik fejezetben a *szöveg mint város*, és a *Másik mint város* témakör követ.

Végezetül megnéznék egy, a témához látszólag lazán kapcsolódó, de annak mélyebb megértését lehetővé tevő alkotói gesztust: Gordon Matta-Clark épületbontásait. A Matta-Clark által megnyitott falak átjárási lehetőséget hoztak létre ott, ahol addig nem volt, szokatlan

---

<sup>11</sup> Kövecses Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, Typotex, Budapest, 2005, 20. o.

nézőpontokat kínáltak: a tér átalakulása maga után vonta a tapasztalat megváltozását. Vajon nem jelenti-e egy ilyen művelet egyszersmind az érzékelés, a gondolkodás addig ismeretlen útjainak megnyitását is? Dolgozatom befejezéseként ezt a feltételezést szeretném egy irodalmi példával is alátámasztani. Balzac hasonlatáról lenne szó, amely a gondolkodás mozgékonyágát a valódi mozgás térbeli jellemzőihez kapcsolja, ugyanakkor magában rejt egy ki nem mondott metaforát is, amely a város jelenségét összeköti a sokféle nézőpontból sokféleképpen mutakozó értékek és igazságok egyidejű létjogosultságának szemléletével. Amit Balzac sorai csak sejtetnek, az egy tágabb körben látszik igazolni kiinduló állításunkat: a nagyváros saját képére formálta a vele egyidőben kibontakozó új világszemléletet, amelynek oka és következménye is volt, és amely termékeny viszonyt tart fenn vele a mai napig.

Létezésünk, és mindaz, amit róla tartunk, elválaszthatatlan azoktól a terektől, amelyekben napjaink tellnek; az utcák, amelyeken járunk, meglehetősen hasonlítanak azokra, amelyeken gondolataink haladnak.



## 1. A megélt tér

„A tér szükségszerű, a priori képzet, minden külső szemléletünk alapja. Soha nem tudjuk elképzelni, hogy nincsen tér, jóllehet felettébb könnyű elgondolnunk, hogy a térben nincsenek tárgyak. Így tehát a teret a jelenségek lehetőségének feltételeként kell tekintenünk...” – olvashatjuk *A tiszta ész kritikájában*.<sup>12</sup> Kant szerint tehát nem a tér képzetét merítjük a külső tapasztalatokból, hanem a tér képzete révén válik egyáltalán lehetségessé a tapasztalás.

Ezt a gondoltot szövi tovább Nietzsche majdnem száz évvel később<sup>13</sup>: az idő- és térképzeteket „ugyanazzal a szükségszerűséggel állítjuk elő magunkban és magunkból, mint ahogyan hálójának szálát a pók; ha egyszer minden dolgot kénytelenek vagyunk érzékelésünknek emez [eleve adott] formáiban fölfogni, akkor a legkevésbé sem meglepő, hogy voltaképpen minden dologban csak éppen ezeket a formákat érzékeljük...”<sup>14</sup>

De miféle térképzetek határozzák meg ilyen mélyen érzékelésmódunkat? Egyáltalán, ugyanaz a tér ad-e formát a tudományos kutatásnak, hétköznapi tapasztalatainknak, álmainknak? Heidegger *A művészet és a tér* című írásában felteszi a kérdést: „...vajon a fizikailag-technikailag felvázolt tér tekinthető-e (...) az egyedüli valós térnek? Vele összehasonlítva, vajon minden másként összeillesztett tér, a művészi tér, a mindennapi cselekvés és érintkezés tere csupán szubjektív módon feltételezett előformája és származéka lenne az egyetlen objektív kozmikus térnek? De hogyan fogadhatjuk ezt el, tekintve, hogy az objektív világ-tér objektivitása tagadhatatlanul egy olyan tudat szubjektivitásának korrelátuma marad, amely idegen volt az európai újkort megelőző korszakok számára?”<sup>15</sup> Heidegger nem egy általános, absztrakt tér-fogalom megalkotására törekszik, nem is a kanti *a-priori* képzet nyomában halad: más irányból indítja gondolatmenetét, amikor leszögezi, hogy a „a művészet és a tudományos technika különböző módon és eltérő szándékkal veszi tekintetbe és dolgozza fel a teret”<sup>16</sup>. Arról a térről, amely „Galileitől és

---

<sup>12</sup> Immanuel Kant: *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János. Atlantisz, Budapest, 2004, 78. o.

<sup>13</sup> *A tiszta ész kritikája* 1781-ben jelent meg, Nietzsche idézett írása 1873-ban keletkezett, de a szerző életében nem publikálták.

<sup>14</sup> F. Nietzsche: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, ford. Tatár Sándor, in: *Athenaeum*, I/3., 1992, 11. o.

<sup>15</sup> Martin Heidegger: *A művészet és a tér*, ford. Bacsó Béla, in: „...Költőien lakozik az ember...” – *Válogatott írások*, T-Twins / Pompeji, Budapest, Szeged, 1994, 212. o.

<sup>16</sup> M. Heidegger: i. m. 212. o.

*Newtontól kapta meg legelső meghatározását*”, azt mondhatjuk, hogy végtelen, „*egyforma, egyetlen lehető helyen sem kitüntetett, irányait tekintve egyenértékű*”. Ezzel a *matematikai térrel* szemben a mindennapi élet és a művészet tere kitüntet pontokat és irányokat, elhelyez és berendez.

*Építés, lak(oz)ás, gondolkodás* című 1951-es előadásában a térhez a szó régi jelentése révén próbál közelebb férközni: „*A Raum (tér) »Rum« szó a település vagy tábor számára szabaddá tett teresedést jelenti. A tér egy berendezett, szabaddá tett valami (...) A határ nem az, ahol valami véget ér, hanem ahogyan ezt a görögök tudták, a határ az, amelynél valaminek a léte kezdetét veszi. (...) A tér lényegében a berendezett, a határok közé rögzített.*”<sup>17</sup> Mi rendez be a teret? A *hely*, amelynek lényegét Heidegger a híd példájával érzékelteti. A híd „*folyni hagyja a folyót és egyúttal lehetővé teszi a halandók útját*”<sup>18</sup>, „*összegyűjti a maga módján a földet és az eget, az istenit és a halandót*”, és olyan módon gyűjti össze ezt a „*négyességet*”, hogy annak egy „*helyszínt biztosít*”. Azért tud egy helyszínt berendezni, mert maga is hely: „*...mielőtt a híd állna, a folyó mentén sok pont van, amit valami elfoglalhatna. Egyik közülük helyé válik, mégpedig a híd által. Így hát nem a híd kerül először egy helyre, hogy ott álljon, hanem először a híd által létesül a hely.*”<sup>19</sup> Az emberi „*lakozást*” lehetővé tevő, „*a híd módján létező*” dolgok helyeket teremtenek, a helyek pedig teret rendeznek be. „*Következőképpen a terek létüket a helyekből, és nem »a tér«-ből nyerik.*”<sup>20</sup>

A mindennapi tapasztalás számára ismerős térből jut el Heidegger az absztrakt tér-fogalomhoz: a helyszínek között létrejövő távolságokból, térközökből (spatium) születik meg a tiszta kiterjedés (extensio) képze, a magasság, a szélesség, a mélység mértékként való felfogása, belőlük pedig a elvonatkoztatott matematikai tér, amely azonban már nem ismer helyeket. Az a tény, hogy minden kiterjedéssel rendelkező térre alkalmazhatóak a matematikai tér dimenzió, mérekszámai, nem jelenti azt, hogy ezek az általunk tapasztalt terek lényegi alapját alkotnák. Ezért hivatkozik Heidegger az európai újkort megelőző korszakra, amelyben a tudományos tér paradigmája még nem hatotta át a gondolkodást.

Azáltal, hogy az emberi építésből és lakozásból, a helyekből és a helyek között létrejövő térközökből bontja ki ember és tér kapcsolatát, Heidegger nemcsak a modern építészet

---

<sup>17</sup> Martin Heidegger: *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás*, ford. Schneller István, in: Schneller István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, TERC, Budapest, 2005, 83. o.

<sup>18</sup> I. m. 82. o.

<sup>19</sup> I. m. 83. o.

<sup>20</sup> I. m. 84. o.

univerzalitásával szemben a hetvenes évektől fellépő új irányzatoknak teremtett hivatkozási alapot, de a 20. századi filozófia számára is új utakat nyitott.

Tanítványa, Otto Friedrich Bollnow a heideggeri megkülönböztetésből indul ki: „*Ritkán vagyunk annak tudatában, hogy a mindennapi képzeletünket is átszövő matematikai tér csak a tér egy aspektusa, és az életben megtapasztalt konkrét tér csak néha esik ezzel egybe*”<sup>21</sup> – írta 1963-ban megjelent *Mensch und Raum (Ember és tér)* című könyvében, amelyben – az absztrakt idővel az átélt időt szembeállító Bergson szellemében – az absztrakt térrel szemben határozza meg a *konkrét (vagy megélt) tér* fogalmát.

Ugyancsak Heideggerhez nyúlik vissza a norvég építészettheoretikus, Christian Norberg-Schulz, amikor *egzisztenciális térről* beszél, amely „*nem logikai-matematikai fogalom, hanem magában foglalja az ember és környezete közötti alapvető kapcsolatokat*”<sup>22</sup>. Nála azonban nem tisztán filozofikus vizsgálat tárgya a tér: a tét az építészetnek mint az *egzisztenciális tér konkretizálásának, a helyek szellemének megértéséből fakadó és jelentésteljes helyeket létrehozó tevékenységnek az elméleti megközelítése. A hely „minőségi jelenség, teljesség, mely nem redukálható egy-egy tulajdonságára, például térbeli viszonyaira anélkül, hogy elvesztené konkrét természetét.*” Ebből következik, hogy „*nem írható le elemző, »tudományos« fogalmakkal. A tudomány lényegéből fakadóan elvonatkoztat a konkrétumból, hogy semleges, objektív tudáshoz jusson. Ami elvész, az éppen életünk mindennapi világa...*” A zsákutcából kivezető utat Norberg-Schulz a fenomenológia módszerében, a dolgokhoz való visszatérésben látja, és ahogy a fenomenológusok sokszor, ő is egy műalkotást fog vallatóra. Mivel a költészet „*képes konkretizálni olyan teljességeket, melyek kisiklanak a tudomány hálójából*”, Georg Trakl – egyébként Heidegger által is vizsgált – versének elemzésével folytatja munkáját. Írása végén ismét Heideggert idézi: „*A költészet nem szárnyal magasan, nem emelkedik a föld fölé, hogy elmeneküljön, nem lebeg felette. A költészet az, ami eggyé teszi az embert a földdel, hozzátartozóvá teszi, és így lakást biztosít számára.*”

Míg Bollnow és Norberg-Schulz elsősorban a mindennapi tértapasztalat és a hely jelentőségének felismerésében kapcsolódott Heideggerhez, addig a francia fenomenológia, különösen Maurice Merleau-Ponty a teret megtapasztaló szubjektum helyzetéről írottakat gondolta tovább. Az *Építés, lak(oz)ás, gondolkodásban* olvashattuk: „*Ha emberről és térről*

---

<sup>21</sup> Idézi: Schneller István: *A tér megragadásának két meghatározó kísérlete korunkban*, in: i. m. 38. o.

<sup>22</sup> Christian Norberg-Schulz: *Genius loci*, Ökotáj, 33-34. szám, 2004.

*folyik a szó, mindig úgy hangzik, mintha az ember az egyik oldalon, a tér pedig a másik oldalon állna. A tér azonban nem áll szemben az emberrel. Nem valami külső tárgy és nem is valami belső élmény.*”<sup>23</sup> Ember és tér, a tapasztaló szubjektum és a tapasztalás tárgyának merev szembeállítására ellen foglalt állást Heidegger, ahogy Merleau-Ponty is, amikor azt írja: „*A testem és a világ húsa kölcsönösen áthajlik és átlép egymásba.*”<sup>24</sup> A test maga is része az általa érzékelt valóságnak, „*az érzékelést ezért fogja fel úgy Merleau-Ponty, mint az érzékelhető valóság »önmagáragöngyölődését«*”<sup>25</sup>. Ennek igazi megértése akkor lehetséges, ha „*feldolgozatlan, nyers*” tapasztalatokra figyelünk, „*amelyek az »alanyt« és a »tárgyat«, létet és lényegét együtt, kibogozhatatlan egymásba épültségükben mutatják meg, és új eszközöket kínálnak értelmezésükhöz*”<sup>26</sup>. Ilyen „nyers tapasztalásban” lehet részünk, ha az érzékelés során – amennyire ez lehetséges – megpróbáljuk félretenni előzetes tudásunkat arról, hogy mi is az, amit látunk, hallunk, tapintunk. Ha az azonnali fogalmi azonosítás („ez egy alma”) helyett hagyom, hogy „*a tekintetemet magába szippantó szín, a figyelmemet lekötő hang vagy ritmus, az ujjam alatt kirajzolódó minta magától kibontakozzon és alakuljon, akkor az érzéki minőségek nem velem szemben, tőlem elválasztva a tárgyakba zárt adatként jelennek meg, hanem egy olyan közös térben, kiterjedésben, ahol nincsenek elválasztva tőlem, az észlelőtől*”<sup>27</sup>.

Merleau-Ponty Claude Lévi-Strauss munkásságához, a *vad gondolkodás* fogalmához kapcsolódva beszél *vad észlelésről*, és éppen egy Lévi-Strauss-ról szóló korai írásában fogalmazza meg: „*A feladat tehát az, hogy kitágítsuk eszünket, képessé tegyük annak megértésére, ami bennünk és másokban megelőzi és meghaladja az észet.*”<sup>28</sup>

Ezzel a feladattal egy olyan térben nézhetünk szembe, amelyben nem különül el egymástól külső és belső, fizikailag vagy mentálisan valós tér. Egy olyan térben, amelyben megférnek egymás mellett a mindennapokból ismert és a verbálisan nehezen megragadható – mert álmodott, képzelt, festett – városok.

Amikor *A tér poétikája* című művében a költői képek (pontosabban a költészet tereinek) filozófiai megközelítésére vállalkozik, Gaston Bachelard is a fenomenológia módszeréhez

---

<sup>23</sup> M. Heidegger: *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás*, 85. o.

<sup>24</sup> Maurice Merleau-Ponty 1960. májusi munkajegyzete *A látható és a láthatatlanhoz*, ford. Szabó Zsigmond, in: *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik és Szabó Zsigmond, L'Harmattan, Budapest, 2007, 278. o.

<sup>25</sup> Szabó Zsigmond: *A keletkezés ontológiája. A végtelen fenomenológiája*, L'Harmattan, Budapest, 2005, 71. o.

<sup>26</sup> M. Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*, 148. o.

<sup>27</sup> Szabó Zs.: *A keletkezés ontológiája. A végtelen fenomenológiája*, 36. o. (kiemelés tőlem – S. R.)

<sup>28</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Mauss-tól Lévi-Strauss-ig*, in: *A filozófia dicsérete*, ford. Sajó Sándor, Európa, Budapest, 2003, 76. o.

folyamodik; a képzelet fenomenológiájának felvázolásával a *boldog tér* képeit járja körül. Könyvének bevezetőjében rámutat, hogy a számunkra fontos tereket olyan képzeletbeli értékekkel ruházzuk fel, amelyek meghatározóvá válnak: az otthon, a szülőház nyilvánvaló védelmező fészek-jellege például hozzáadódik az épület tényleges védelmezőerejéhez, nem elválasztható tőle. „A képzelet révén bejárt tér nem maradhat közömbös, s többé nem függhet a geometria tudásának mércéjétől és elképzeléseitől. Átélt tér. S nem csupán tényleges mivoltában, hanem a képzelet minden elfogultságával együtt átélt tér.”<sup>29</sup> Bachelard olyan mindnyájunk számára ismerős tapasztalatokból indul ki, mint a vihar közepette szilárdan álló ház nyújtotta biztonság, a pince félelmetes sötétsége, a fiókok titokzatossága, vagy az égen ragyogó csillagokra felelő földi fények látványa. Számtalan költeményből idézve mutatja meg, hogyan alakulnak és újulnak meg más-más költők kezében ezek a képek, ugyanakkor hogyan maradnak mégis azonnal felismerhetőek valamennyiben a *valahol lakás*, a térben létezés alapvető emberi élményei – egyszerre láttatja tehát a képek szubjektivitását és transzszubjektivitásuk erejét. Ezt ő is a szubjektum-objektum kettősség feladása árán látja elérhetőnek, mert „a költői kép szintjén az alany és a tárgy kettőssége a szivárvány minden színében ragyogó szilánkokra hullik, melyek mindegyike ott munkál ellentetjében is.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Gaston Bachelard: *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Kijárat, Budapest, 2011, 22. o.

<sup>30</sup> I. m. 9. o.

## 2. A metafora tere

Ahhoz, hogy megsejtsük, a metafora definíciója, szerepe és jelentősége milyen széles spektrumon változott az elmúlt két évezred során, elég, ha egy pillantást vetünk a folyamat szélső pontjaira. Az antik retorika alakzataként felbukkanó metaforától hosszú út vezetett a múlt század második felében befolyását számtalan különböző tudományterületre kiterjesztő, szerteágazó szakirodalmat létrehozó metafora-kutatásig. Ennek az útnak pusztán vázlatos bemutatása is túlmutatna kompetenciámon és írásomnak sem célja, így a következőkben csupán néhány, a városmetaforák szempontjából általam fontosnak ítélt gondolatot, megközelítési módot szeretnék röviden ismertetni. Szem előtt tartva a dolgozat központi motívumait, a következő témákra fogok kitérni: 1. a metafora mint a valóság újjáírásának eszköze (ide tartozik az élő és a holt metaforák kérdése is); 2. kép, metafora, fogalom viszonya; 3. a térbeli metaforák jelentősége a köznyelvben, a tudományos nyelvben és az irodalomban.

### 2. 1. A metafora mint a megismerés eszköze

A közelmúltban született, a metaforának az irodalomban, a filozófiában, a megismerésben betöltött szerepével foglalkozó írások, bár nagyon eltérő irányból közelítik meg témájukat, egy ponton megegyezni látszanak. Hangsúlyosan szerepel bennük az a gondolat, hogy a metafora olyasmint mutat meg a világról, amit azelőtt nem tudtunk. Elsősorban azért irányul rá kitüntetett figyelem, mert újat tud mondani a *jólismertről* is; a *másként látás* eszközévé tud válni.

Nem volt ez mindig így. Az ókori retorikában a metafora nem *másról* beszélt, hanem *másként*; a jobb megértés vagy a beszéd díszítésének eszköze volt. Megkönnyítette a kifejezést ott, ahol a nyelv szegényesnek bizonyult megfelelő szavakban. Cicero például azt írja *A szónok* című művében: „*[a metafora] helyénvalónak látszik, ha a szóban forgó dologra nincs külön kifejezés, így e szóképet a megvilágítás, nem üres szójáték céljára alkalmazzuk.*”<sup>31</sup> *A szónok nevelése* című antik retorikai kézikönyv szerzője, Quintilianus a szóképeket olyan szövegekként írja le, amelyekben „*a szó arról a helyről, amelyben sajátos, átvitetik arra a helyre, amelyben nem*

---

<sup>31</sup> Idézi Benczik Vilmos: *A metafora mint az inopia korrekciója*, [www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/nyelvtud/inopia](http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/nyelvtud/inopia)

sajátos”.<sup>32</sup> Korábban Arisztotelész is az idegen területek összekapcsolásában, és abban a képzelet számára adódó kihívásban vélte felismerni a metafora jelentőségét, amelyet az a látszólag különböző dolgok közös nevezőre hozásának feladatával a költő és olvasója elé állít.<sup>33</sup> De akár a világossá tételt, a magyarázatot, akár a költői hatás fokozását várták tőle, az antik szerzők írásai egyetértettek abban, hogy a metafora egy szót helyettesít egy másik szóval. Hans Blumenberg szerint a metafora „*tradicionalis besorolása a nyilvános beszéd díszítőműveinek tanába korántsem véletlen: az ókorban a logosz elvileg képes volt átfogni a létező egészét. Kozmosz és logosz egymás korrelátumai voltak. (...) A szónok és a költő alapján véve semmi olyat nem tud mondani, ami ne volna fogalmi-elméleti módon ábrázolható...*”<sup>34</sup>.

Amikor azonban kozmosz és logosz már nem fedí egymást, amikor elfogadottá válik, hogy a világ tartogat még ki nem mondott (és talán teljesen soha le nem írható, ki nem meríthető) tapasztalatokat, akkor szükségszerűen megkérdőjeleződik a hagyományos helyettesítés-elmélet: a modern szemantika, irodalomkritika és filozófia egyaránt abból a feltevésből indul ki, hogy a metafora hordozhat új értelmi mozzanatot, szolgálhat új információkkal a valóságról.<sup>35</sup>

Paul Ricoeur átfogó, számos metafora-értelmezést egy egységes koncepcióba ágyazva bemutató műve, *Az élő metafora*<sup>36</sup> tárgyát elsősorban a megismerés eszközeként mutatja be. Ricoeur érdeklődése – a hatvanas években gyakran összefoglalóan szimbólumoknak nevezett – jelképes értelmű jelentéshordozók kutatása során fordult a metaforák felé. Kezdetből a többletértelem képződése kötötte le figyelmét: „*ami a szimbólumokban szóhoz jut, ám anélkül, hogy a nyelvbe maradéktalanul átvihetőnek bizonyulna, az mindig valami hatalom, valami hatékonyság, valami erő*”<sup>37</sup> – írta egy 1973-as előadásában. Amikor „*kijelenti, hogy a jelentéstöbblettel bíró értelemhordozókat, amelyeket korábban szimbólumokként fogott fel, a továbbiakban inkább metaforákként igyekszik majd értelmezni*”, akkor lényeges elmozdulást hajt végre, mert – mint Tengelyi László írja – „*A különbség nem csekély: a metafora azt az értelemösszefüggést emeli ki az erőtől átjárt – és ezért leküzdhetetlenül homályos, világos alakra nem hozható, egyértelműen soha ki nem fejezhető – szimbólumból, amely a tisztán nyelvi elemzés*

<sup>32</sup> Idézi Adamik Tamás: *Antik stíluselméletek Gorgiasztól Augustinusig*, Seneca Kiadó, Budapest, 1998, 224. o.

<sup>33</sup> I. m. 61-62. o.

<sup>34</sup> Hans Blumenberg: *Paradigmák egy metaforológiához*, in: uő. *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, ford. Király Edit, Atlantisz, Budapest, 2006, 200-201. o.

<sup>35</sup> Ld. Paul Ricoeur: *A metaforikus folyamat*, in: uő. *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai füzetek 6. (Hermeneutikai kutatóközpont kiadványa) Budapest, 1995, 91. o.

<sup>36</sup> Paul Ricoeur: *Az élő metafora*, ford. Földes Györgyi, Osiris, Budapest, 2006.

<sup>37</sup> Paul Ricoeur: *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, idézi: Tengelyi László: *Élettörténet és sorsesemény*, Atlantisz, Budapest, 1998, 93. o.

*síkján megragadható belőle.*”<sup>38</sup> Mindez azt is jelenti, hogy Ricoeur számára a metafora nem az ókori retorikában gyökerező hagyomány egy másik szót helyettesítő alakzata. Értelmezésében az eleven metafora nem díszítőelem, nem lefordítható és így végsősoron nélkülözhető kifejezés, hanem *szemantikai újítás*. Könyve a klasszikus retorikától – és vele a szavak szintjén értelmezett metaforától – a szemiotikán és a szemantikán át a hermeneutikáig jut el, miközben a mondat, mint „teljes és lezárt értelmet” hordozó egység szintjén értelmezett metafora interakciós elméletének (főként angolszász) szerzőit taglalva a diskurzus szintjén történő értelmezésig (hermeneutika) jut el.

*Elevennek* vagy *élőnek* azt a metaforát tartja, amelynek új értelme még nem rögzült; az olyan kifejezéseket, amelyeknek átvitt értelme már megszilárdult, beépült a szótári jelentések közé – mint például a székláb vagy a hegygerinc – *holt metaforáknak* nevezi.<sup>39</sup> A metafora „*elevensége*” azonban nemcsak azt jelenti, hogy addig ismeretlen jelenségeket ír le újfajta módon, hanem jelenthet élő teremtő erőt is, hiszen a metafora nem csak megragadni, de létrehozni is képes az új tapasztalatot. A költő, aki egymástól távol eső szavakat hoz kapcsolatba egymással, nem pusztán átjárást biztosít egy olyan helyen, ahol korábban nem volt, de megépít egy hidat, megrajzol egy tájat, amely azelőtt egyszerűen nem létezett. „*A metaforikus állítás tétje, hogy »rokonságot« érzékeltessen ott, ahol a közönséges látásmód nem ismer fel kölcsönös megfelelést. (...) Arisztotelész pontosan fogalmazott: »az metaforál jól, aki észreveszi a hasonlóságot«. Ám a látás egyszersmind alkotás: a jó metaforák a hasonlóságot nemcsak nyugtázzák, hanem létre is hozzák*”<sup>40</sup>. Az élő nyelv „*képes kitolni az értelemnélküliség határait*” – írja Ricoeur<sup>41</sup>.

A kognitív metaforaelmélet *holt metaforák* helyett *köznapi metaforákról* beszél és elsősorban ezt teszi kutatásai tárgyává. A hagyományos „*holt*” terminológia azzal a folyamattal magyarázható, mely során az új jelentés megszokottá válik, kezdeti szemléletes képi ereje elkopik, elhal. A kognitív nyelvészet szerint azonban pont ezek a mélyen beágyazott, automatikusan használt kifejezések a „*legaktívabbak a tudatunkban*”, mivel „*észrevétlenül uralják gondolkodásunkat*”<sup>42</sup>. Kövecses Zoltán írja az elméletet 1980-as könyvével szárnyra bocsájtó George Lakoff nyelvészről és Mark Johnson filozófusról: „*Az ő megközelítésükben a metafora nem csupán a szavak vagy nyelvi kifejezések tulajdonsága, hanem a fogalmi rendszer és*

<sup>38</sup> Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*, 94. o.

<sup>39</sup> Paul Ricoeur: *Az élő metafora*, 125. o.

<sup>40</sup> Paul Ricoeur: *A metaforikus folyamat*, 92-93. o.

<sup>41</sup> Paul Ricoeur: *Az élő metafora*, 144. o.

<sup>42</sup> Kövecses Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, 14. o.



az emberi gondolkodás jellemzője, amelyben az egyik fogalmat a másik terminusai révén fogjuk fel és értjük meg.”<sup>43</sup> A metafora azonban ebben a köznyelvvvel foglalkozó, ráadásul sokkal pragmatikusabb megközelítésben is a megismerés eszköze, akárcsak Ricoeur-nél: „...alapvető szerepet játszik az emberi gondolkodásban és megértésben, de ezen túlmenően a társadalmi, kulturális és pszichológiai valóságunk megalkotásában is. A metafora jelenségének megértése tehát azt jelenti, hogy megpróbáljuk megérteni, kik is vagyunk valójában és milyen világban élünk.”<sup>44</sup>

Hans Blumenberg 1960-ban megjelent tanulmánya, a *Paradigmák egy metaforológiához*, amely a filozófia- és eszmetörténet területén térképezi fel a metaforákat, hasonló megkülönböztetést tesz, mint később Ricoeur a *holt* és *eleven* terminológiával. A filozófiai nyelv „maradékállományáról” és „alapállományáról” beszél, ahol az előbbi „a mítosztól a logoszig vezető út maradványa”, amelyet meghaladt és hátrahagyott a fejlődés, az utóbbi pedig „olyan átvitt értelmű kijelentés, melyet nem lehet visszahozni a tulajdonképpeniségbe, a logicitásba”<sup>45</sup> – ezeket nevezi abszolút metaforáknak. „E metaforákat abszolútnak nevezni csupán annyit jelent, hogy rezisztensnek mutatkoznak a terminológiai igénnyel szemben, s nem oldhatók fel a fogalmiságban”.<sup>46</sup> Eszünkbe juthat itt a metafora lefordíthatatlansága, másképpen-nem-kifejezhetősége, egyszóval azon tulajdonságai, amelyek az antik hagyomány helyettesítés-teóriájától magukat elhatároló modern metafora-elméletek lényegi jellemzőit adják. A *Paradigmák egy metaforológiához* keletkezéséi idejét tekintve is a nyugati gondolkodásban a metaforák iránt mutatkozó érdeklődés fontos hullámába esik, ugyanakkor lényegesen más utat jár be, mint a kor nyelvi-irodalmi indíttatású szakirodalma. Az imént idézett gondolatot azzal folytatja, hogy az abszolút metaforák ugyan nem fordíthatóak le maradéktalanul más fogalmakra, de „ez semmiképpen sem jelenti azt, hogy az egyik metaforát nem helyettesítheti, képviselheti vagy korigálhatja egy másik. Ezért van az abszolút metaforáknak is történetük. (...) ...egy-egy metafora történeti átalakulása felszínre hozza azon történeti értelemhorizontok és látásmódok metakinetikáját, melyeken belül a fogalmak módosulnak.”<sup>47</sup> A metaforák változásait nyomon követő metaforológiát Blumenberg a filozófiatörténet segédtudományaként képzei el; olyan eljárásról, amely „igyekszik hozzáférni a gondolkodás szubstruktúráihoz, az altalajhoz, a

---

<sup>43</sup> I. m. 15. o.

<sup>44</sup> I. m. 17. o.

<sup>45</sup> Hans Blumenberg: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, 202. o.

<sup>46</sup> I. m. 204. o.

<sup>47</sup> Uo.

*rendszeresű kikristályosodások tápláló oldatához*”<sup>48</sup>. Példáiban feldolgozza többek között az *igazság* fogalmához kötődő metaforák váltakozásait, részletes magyarázatokkal érzékeltetve, hogy milyen alapvető történelmi-világnézeti fordulatok játszhattak szerepet ezekben a folyamatokban. A „*terra incognita*” kifejezés kapcsán pedig számos idézetten keresztül bontja ki a felfedezések korának meghatározó tapasztalatát, az univerzum kitágulásának, ismeretlen, felkutatásra váró helyekkel és jelenségekkel megtelítő új képének élményét, amely olyan metaforák alkotására ösztönöztek, mint az *igazság Amerikája* vagy a *lélek Afrikája*. („*A csodákat, melyeket magunkon kívül keresünk, magunkban hordjuk; mibennünk van Afrika minden varázslatával...*” – idézi Thomas Browne 1643-as írásából.<sup>49</sup>)

Ricoeur és Blumenberg útmutatásai nyomán számunkra is adott a lehetőség, hogy a metaforát a megismerés eszközének tekintsük és ekként használjuk: egyrészt mert segítségével – minden egyes élő metafora segítségével – újfajta látásmódra tehetünk szert; másrészt mert a világ történelmi megértésének is új lehetőségeit fedezhetjük fel általa.

Amikor a várost mint metaforikus öntőformát készülök megvizsgálni, többek között abból a feltevésből indulok ki, hogy a.) az elemzendő metaforikus képekből és szövegekből olyan sajátos szemléletmódok bonthatóak ki, amelyek ismerős témákat is képesek ismeretlen oldalukról felmutatni; b.) hogy a modern város az elmúlt másfél évszázad során olyan meghatározó és metafora-teremtő tapasztalattá vált, amilyen például Amerika és a „*terra incognita*” lehetett a kora-újkorban.

## 2. 2. *Kép, metafora, fogalom*

Nietzsche *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* című írásában az érzéki ingereket képpé alakító szellemi műveletet magát is metaforának tekinti, ahogy metaforát lát az így keletkezett képeket hangokká formáló átfordításban is: „*mindmeggannyiszor teljes átugrása ama szféra határának, amelyben az imént tartózkodtunk, egy teljesen új s más szféra kellős közepébe*”.<sup>50</sup> Ezek a határátlépések azonban egyre távolabb visznek az igazi megismerés lehetőségétől: „*Úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, amikor fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, pedig semmi egyebünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek*

<sup>48</sup> I. m. 205. o.

<sup>49</sup> I. m. 275. o.

<sup>50</sup> Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, 6. o.

azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg.”<sup>51</sup> Az egyedi különbség figyelmen kívül hagyása révén érünk el odáig, hogy formákat lássunk és fogalmakat használjunk a természet láttán, holott „a természet se formákat, se fogalmakat nem ismer, ahogy nemeket sem, hanem egyedül egy számunkra hozzáférhetetlen és definiálhatatlan X-et.”<sup>52</sup> Így jut Nietzsche arra a megállapításra, hogy „az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket vesztett pénzürmék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok”.<sup>53</sup>

A pénz, amelyről már lekopott a rányomott (arc)kép, egyfelől sűrítve fejezi ki a kép-vesztésből születő fogalmak Nietzsche-i genealógiáját, másfelől az anyagi valóság elvont értékekre váltásának gazdasági folyamatát összeköti a konkrét tapasztalatot fogalmakba fordító nyelvi folyamattal. Ezt a kapcsolatot bontja ki Derrida, amikor a filozófiai szövegben megjelenő metaforák nyomában járva az „elnyűvödés” (*usure*) szóval kezd játszani: ahogy a pénz elnyűvödik amíg kézről kézre jár, úgy nyűvödik el a beszédben az eleven képi eredet; de ahogy a pénznek lehet járulékos hozama, kamata, úgy gyümölcsözhetnek a beszédben és írásban forgó szavak is nyelvi értéktöbbletet.<sup>54</sup> Ugyanakkor a kép felszívódása ha megállíthatatlan is, bizonyos értelemben mégis visszafordítható: utat nyit a nyelv gyökeréhez, az érzéki tapasztalat felelevenítéséhez: „...ha napfényre hoznánk az őseredeti és konkrét értelmet, amely láthatatlanul jelen van az elvont és új értelem alatt, akkor nagyon különös és némelykor igen tanulságos eszmékre bukkannánk” – idézi Derrida Anatole France-tól.<sup>55</sup> (De az *Epikurosz kertje* elején France szereplőinek párbeszédében hallhatunk olyan szavakról is, amelyek „időtlen idők óta elveszítették a kép utolsó nyomát is”<sup>56</sup>.)

A fogalmak mögött metaforákat, a metaforák mögött érzéki tapasztalatokat látó Nietzsche mellett Derrida a nyelv eredetéről szóló könyvét 1848-ban publikáló Jules Renan-ra, Bergson-ra, Freud-ra és Lacan-ra is hivatkozik, felvázolva azt az eszmetörténeti folyamatot, amely más-más irányból induló szerzők műveiben egyaránt kirajzolta a szavak képi eredetének lappangó lehetőségét.

---

<sup>51</sup> Uo.

<sup>52</sup> I. m. 7. o.

<sup>53</sup> Uo.

<sup>54</sup> Jacques Derrida: *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, 6. o.

<sup>55</sup> I. m. 8. o.

<sup>56</sup> Idézi Derrida: i. m. 9. o.

Ugyancsak Nietzschehez nyúl vissza Gottfried Boehm, amikor Richard Rorty *nyelvi fordulatához képest képi fordulat*ról kezd beszélni a kilencvenes évek elején. A megismerés nyelvfüggőségének kimutatása (főként a Rorty-féle *linguistic turn* nyomán, a hatvanas évek végétől) meglátása szerint magával hozta a nyelv teherbírásának vizsgálatát, ami annak (újra)felismeréséhez vezetett, hogy „*a nyelv képi potenciálja (...) tulajdonképpen annak gyökere*”<sup>57</sup>. Boehm megmutatja, hogy a gondolat jelen volt Nietzsche-nél, sejtésként felbukkant Husserl, Freud, Wittgenstein és Merleau-Ponty írásaiban is, hogy a 20. század végén az ikonikus újrafelfedezéséhez vezessen. „*Itt egy korszakalkotó eltolódás mutatkozik meg:*” – írja – „*többé nem a logosz határozza meg a képi potenciált, hanem beismeri attól való függőségét. A kép utat talál a tudás megalapozására szolgáló elmélet belső köreibe.*”<sup>58</sup>

De nemcsak Boehm 1994-es *iconic turn* kifejezése, hanem a *pictorial turn* fogalma is kötődik a metaforához. W. J. T. Mitchell 1992-ben az *Artforum* lapjain megjelent írásában a képektől és metaforáktól „irtózó” filozófiai szövegekben is a képek térhódításának jelét látja, az ezt kísérő szorongás tüneteinek véli őket. „*A kép fogva tart bennünket. És nem tudunk szabadulni tőle, mert ott van a nyelvünkben, amely úgy tűnik, kérlelhetetlenül ismétli önmagát.*” – idézi Wittgensteintől, majd említi Rorty felszólítását, hogy „*távolítsuk el nyelvünkől a vizuális, és különösen a tükrözéses metaforákat*”.<sup>59</sup> A kép egyenjogúsági harcának fontos állomását látja Nelson Goodman egyébkénti nyelvi, szemantikai irányból induló kutatásaiban is, amelyek verbális és vizuális jelrendszerek közös elemzésére tesznek kísérletet. Mitchell a cikkben nem tér ki erre, de természetesen Goodman *Languages of Art* című munkájának is fontos, visszatérő szereplője a metafora. Az *átvitel* működési elveit vizsgálva olyan megállapításokat tesz, amelyek nyelvi és képi metaforák esetében is igazak: például, hogy a metaforikus erő a szokatlan és a nyilvánvaló kombinációjának is köszönhető, annak, hogy a verbális/vizuális kép egyszerre igazolható, elfogadható és meglepő, újszerű a számunkra.<sup>60</sup>

Láthatjuk, hogy a képek és szövegek elkülönülésének és összekapcsolódásának jelenünkben is intenzíven zajló régi keletű vitája újra és újra előtérbe tolja a metafora jelenségét, mintegy jelezve a helyet, ahol a probléma lehetséges megoldásai után kutatni érdemes. Amikor Mitchell a kultúra

---

<sup>57</sup> Gottfried Boehm: *A nyelven túl?* ford. Nagy Edina, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*, L'Harmattan, Budapest, 2006, 35. o.

<sup>58</sup> I. m. 36. o.

<sup>59</sup> W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat*, ford. Hornyik Sándor, Balkon 2007/11-12. Wittgenstein kapcsán a jegyzetben saját 1988-as esszéjére is hivatkozik Mitchell, de a filozófus „képellenességéről” ír a *Picture Theory* metaképekről szóló fejezetében is. (Magyarul *A képek politikája* c. kötetben, 167. o.)

<sup>60</sup> Nelson Goodman: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Hackett, 1976, 79-80. o.

történetét részben a „képi és a nyelvi jelek közötti küzdelem” történeteként írja le, akkor mint ennek a „szubverzív kapcsolatnak” legérdekesebb momentumairól beszél azokról, amelyekben „a nyelv vagy a képvilág önnön belsejébe tekint, és ott meglátja rejtőzködő ellenlábását”.<sup>61</sup> Vajon lényegi természetét tekintve nem olyan esemény-e egy metafora – akár verbális, akár vizuális – amely sokszor szinte kikényszerít, de legalábbis lehetővé tesz egy ilyen szembesülést? I. A. Richards a metafora kapcsán *gondolatok közötti cserekereskedeleme*ről ír<sup>62</sup>, Mitchell pedig szó és kép harcának békésebb periódusait felidézve *nyitott határokról* és *szabadkereskedeleme*ről<sup>63</sup>. De nem zajlik-e vizuális és verbális cseréje, eltolódása, egymásba lépése a metafora „piacán” belül is, és nem botlunk-e szüntelenül metaforákba a küzdelem nyugodtabb időszakait vizsgálva?

Mitchell sejteti, hogy a régóta kísértő „gyanú, hogy a szavak és az ideák felszíne alatt az elmében a végső jelölő a kép, a kívülről jövő tapasztalat közvetlen lenyomata, ahogy az a tudat felszínén tükröződik”<sup>64</sup>, tulajdonképpen a harc lehetséges kimenetelét rejti, de ezt látszik megerősíteni Boehm megjegyzése is egy 1978-ban megjelent írásában: „a kép és a nyelv közötti viszony természete a képiség közös alapjában rejlik, mindkettő ebben gyökerezik – még ha eltérő megvalósulási formában is”<sup>65</sup>. Az ehhez fűzött jegyzetben pedig mi másra hivatkozhatna a szerző, mint a metaforára: „költői metaforák a képiség sajátos módján kommunikálnak”<sup>66</sup> – mondja.

A Nietzsche kijelölte úton megfigyelhettük, hogyan lesz ingerből kép, képből metafora, metaforából fogalom, és hogyan kísérelték meg (többek között) rá hivatkozva visszavezetni a szavakat képi gyökereikhez a 20. század végén. Ha most visszatérünk *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* szóló szöveghez, egy másik irányba is nyomon követhetjük a metafora útját. Nietzsche ugyanis azzal folytatja gondolatmenetét, hogy a „metaforaalkotás iránti ösztön, az embernek ama lényegi ösztöne, amelyet egy pillanatra sem hagyhatunk ki a számításból, mert ily módon magától az embertől tekintenénk el” nem számolódott fel attól, hogy „szublimált termékeiből, a fogalmakból, börtönerőd gyanánt egy mindenben mérvadó, új, merev világ” épült.

---

<sup>61</sup> W. J. T. Mitchell: *Iconology*, idézi: Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, JATEPress, Szeged, 2004, 183. o.

<sup>62</sup> Paul Ricoeur: *Az élő metafora*, 123. o.

<sup>63</sup> W. J. T. Mitchell: *Iconology*, idézi: Szőnyi György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, 183. o.

<sup>64</sup> Uo.

<sup>65</sup> Gottfried Boehm: *A kép hermeneutikájához*, ford. Eifert Anna, Athenaeum I/4, 1993, 96. o.

<sup>66</sup> I. m. 110. o.

„Más teret keres magának, ahol hatását kifejtheti, s új medret, és ezt (...) a művészetben találja meg, aholis szüntelenül összezavarja a fogalmak rubrikáit és celláit, aképpen, hogy új [név]átviteleket, metaforákat, metonímiákat teremt, minden módon azon van, hogy az ember létező nappali világát olyan tarkán, szabálytalanul, szeszélyes-összefüggéstelenül és csábítóan jelenítse meg az új meg új alakban, amilyen az álom világa. (...) Voltaképpen aki ébren van, az csupán a merev és szabályos fogalomszövedéknek köszönheti annak tudását, hogy ébren van, s épp ezért támad olykor az az érzése, hogy álmodik, amikor a művészet széjjeltépi ezt a fogalomszövevényt.”<sup>67</sup> A metafora tehát nem pusztán a fogalmi gondolkodás létrejöttében játszik szerepet, hanem annak lebontásában, ideiglenes hatályn kívül helyezésében is. Nietzsche itt börtönerődnek láttatja a fogalmakból emelt konstrukciót, amely a világban való eligazodást hivatott megkönnyíteni, egyszersmind azonban rabként bezár és elzár az igazi megismeréstől. Később a fogalmak *irdatlan gerendázatáról és pallózatáról* beszél, amely csupán ugródeszkeként szolgálhat annak, aki hajlandó az intuícióira bízni magát, és túllépni az „öröklött fogalomsorompók” akadályán.<sup>68</sup>

A fogalom zártságával veti össze Ricoeur is a metafora nyitottságát, amely a képzeletből születik és maga is a képzelet működésének generátora. *Képzelet és metafora* című előadásában<sup>69</sup> arról beszél, hogy a metafora addig marad élő, amíg elevenen tudja tartani a szó szerinti és az átvitt értelmű olvasat közötti feszültséget. Amíg ugyanis a fogalom az ellentmondás *felett* létesül, addig a metafora az ellentmondás*ban* és az ellentmondás *által*. Amíg a fogalmi rendszer építménye elsimítani hivatott a bizonytalanságokat, addig a metafora keltette zavar nélkülözhetetlen szerepe az, hogy felforgassa az előre csomagolt igazságokat – Nietzsche és Ricoeur egyaránt erre az eredményre jutnak, amikor a képzelet számára próbálják az őt megillető helyet kijelölni. De a történetfilozófia „metaforikus fordulatában” fontos szerepet játszó Frank R. Ankersmit az általa a metaforához hasonlított történeti narratíváról is azt mondja, hogy „megkísérli mindannak feloszlását előidézni, ami ismertnek és problémamentesnek látszik. Célja nem az ismeretlen ismertre való visszavezetése, hanem a közeli ismerősnek tűnő elidegenítése.”<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> Friedrich Nietzsche: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*, 12. o.

<sup>68</sup> I. m. 13-14. o.

<sup>69</sup> Paul Ricoeur: *Imagination et métaphore*, Psychologie Médicale, 14, 1982, [http://www.fondsriceur.fr/photo/imagination%20et%20metaphore\(1\).pdf](http://www.fondsriceur.fr/photo/imagination%20et%20metaphore(1).pdf)

<sup>70</sup> Frank R. Ankersmit: *Hat tézis a narrativista történetfilozófiáról*, ford. Leiszter Attila és Mester Tibor, in: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 4. A történelem poétikája*, Kijárat, Budapest, 2000, 119. o.

Mindezt egyrészt azért tartottam fontosnak felidézni, mert dolgozatomban későbbi fejezeteiben konkrét műalkotásokban fogom a városmetaforák jelenségét kutatni, ezekben ugyanis – mint láthattuk – *eleven* és a „fogalmak rubrikáit és celláit” összezavaró metaforákkal találkozhatunk. Másrészt szerettem volna némileg megalapozni azt az eljárást, amellyel képzőművészeti és irodalmi műveket élesebb elhatárolás nélkül, együtt fogok elemezni egy-egy téma kapcsán. Az elmondottakon túl ez azért tűnik legitim módszernek számomra, mert a metaforakutatók között nagyjából egyetértés mutatkozik abban, hogy a nyelvi és a vizuális metaforák lényegileg hasonlóan működnek, hasonló módon vizsgálhatóak<sup>71</sup>, másrészt pedig az általam választott szövegek sok szállal kötődnek a vizualitáshoz. Ottlik Géza regényeinek elbeszélője festő, és ennek jelentősége messze túlmutat a történet szintjén megmutatkozó dramaturgiai funkción; a festészet mint élethivatás Both Benedeknek a világ megismerésének és megragadásának (így az írásnak is) egy sajátos formáját hozza magával. A *Kivándoroltak* festő szereplőjének munkássága is kulcsfontosságú a mű egészére nézve, ráadásul Sebald könyveiben a (főként általa készített) fényképek nem pusztán illusztrációk, hanem egyenrangú és elengedhetetlen alkotóelemei a könyv hatásának.

### 2.3. Térbeli metaforák

„...a szót, amelyet egy metaforában használunk, a tulajdonképpeni értelmétől eltérő értelemben vesszük: ahogy egy régi szerző mondta, kölcsön lakóhelyen tartózkodik” – idézi Du Marsais-t Derrida, rámutatva, hogy a francia nyelvész meghatározása többszázéves kora ellenére nem csupán érvényesnek tekinthető, de egyúttal úgy is olvasható mint „a metafora metaforája; kisajátítás, otthonon kívüli lét, mégis még lakóhely, az otthonon kívül, mégis még otthon, amelyben magunkra lelünk, magunkra ismerünk...”<sup>72</sup>. Mi pedig hozzátehetjük: a térbeli metaforák jelentőségéről is sokat elárul, hogy egy ilyen kulcsfontosságú mondatban *helyről, lakóhelyről, valahol tartózkodásról* esik szó. Megkerülhetetlenségüket jelzi az a tény is, hogy az időt csak a tér közreműködésével tudjuk észlelni. Térbeli metaforákkal tehát lépten-nyomon

---

<sup>71</sup> vö. Stuart Kaplan: *Vizuális metaforák a divatcikkek nyomtatott reklámképein*, ford. Buglya Zsófia, Enigma, 2010/64. (*Vizuális retorika*), 104. o. Kaplan azonban rámutat néhány eltérésre is: egyrészt a képi megjelenítés esetében nehezebb lehet a metafora két elemének azonosítása, másrészt, míg a nyelvi metaforák ritkán reverzibilisek, a vizuális metaforák esetében gyakori a többirányúság – például a háztetők hegycsúcsok, a hegycsúcsok háztetők lehetnek.

<sup>72</sup> Jacques Derrida: *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, 74. o.

találkozhatunk mind hétköznapi beszédünkben, mind a tudomány és az irodalom nyelvében; ezeknek a különféle megjelenési módoknak néhány sajátosságára szeretném felhívni a figyelmet.

A bevezetésben már szó esett arról, hogy a kognitív metaforaelmélet állítása szerint az alapvető fogalmi metaforák elvont céltartományokat tesznek könnyebben befogadhatóvá azáltal, hogy kézzelfoghatóbb forrástartományokhoz kötődő képzeteket visznek át rájuk. Amikor azt mondjuk, hogy 4 óra körül, este felé, a két ünnep között, fél órán belül stb., akkor olyan kifejezéseket használunk, amelyek AZ IDŐ TÉR fogalmi metafora konkrét nyelvi megnyilvánulásai: a téri kifejezéseket itt idői értelemben használjuk. „Ez a jelenség a nyelvek között igen általánosnak – sőt, elképzelhető, hogy univerzálisnak – mondható, vagyis nem korlátozódik csupán a magyar beszélőkre. Hapselmath 53, különböző nyelvcsaládhoz tartozó nyelvet vizsgálva azt találta, hogy ezek kivétel nélkül alkalmaznak téri kifejezéseket idői jelentés kifejezésére.” – írja Szamarasz Vera Zoé, később viszont hozzáteszi: „AZ IDŐ TÉR metafora eleinte hozzájárul az idő fogalmának strukturálásához, alakításához a nyelvcsaládok során, majd a gyakori használat következtében kialakul egy független reprezentáció az idő tartományában, és többé nincsen szükség téri sémákra az időről való gondolkodáshoz, ahogyan az állványzatra sincsen többé szükség egy építkezés befejezése után”.<sup>73</sup> Fónagy Iván is arra figyelmeztet a kognitív metaforaelméletet ismertető tanulmányában, hogy „Nyelvi szinten nem egyszer vetítjük az időre a teret. De a tér és az idő világos megkülönböztetése tette csak lehetővé a relativitáselmélet idő/tér fogalmának kialakítását. (...) nem vagyunk metaforákhoz kötve, metaforákba zárva.”<sup>74</sup>

A tér öntőformaként segíti az idő (és más absztraktabb tartalmak) kifejezését, ugyanakkor általában visszahúzódik, észrevétlen marad – nem pusztán a köznyelvben, hanem az olyan tudományos szövegekben is, amelyekben a szerző tudatosan folyamodott a térbeli viszonyok megjelenítőerejéhez. Amikor például Reinhart Koselleck egy írásában a történeti idő változásainak vizsgálatára bevezette a 'tapasztalati tér' – 'várakozási horizont' fogalompárt, fontosnak látta kitérni az alkalmazott metaforák térbeliségének indoklására is. A tanulmány abból az alapvetésből indul ki, hogy 'tapasztalat' és 'várakozás' olyan megismerési kategóriák, amelyek konkrét történetekről ugyan nem mondanak semmit, de segíthetnek „lehetséges történetek feltételeit vázolni és rögzíteni” – hiszen „nem létezik olyan történelem, amelyet ne

---

<sup>73</sup> Szamarasz Vera Zoé: *Az idő téri metaforái: A metaforák szerepe a feldolgozásban*, 101. o.

<sup>74</sup> Fónagy Iván: *A kognitív metaforáról*, in: Zoltán András (szerk.): *Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára*, Argumentum, Budapest, 1998, 149. o.



*cselekvő vagy szenvedő emberek tapasztalatai és várakozásai hoztak volna létre*".<sup>75</sup> A két fogalom egymásba fonódik: „*Nincs tapasztalat várakozás nélkül, nincsenek várakozások tapasztalatok nélkül.*”<sup>76</sup> Ugyanakkor a kettő egymáshoz való viszonya „*a történelem során folyamatosan eltolódott és változott*” – ezeknek a változásoknak a nyomon követése révén Koselleck képes megmutatni, hogy „*a történelmi idő nem valami tartalmileg üres meghatározás, hanem a történelemmel együtt változó tényező*”.<sup>77</sup> Mielőtt azonban belefogna ebbe a vizsgálatba, reflektál az általa használt metaforikus megfogalmazásokra: „*Mint ismeretes, az idő eleve csak térbeli metaforákkal fejezhető ki, mindamellet nyilván kézenfekvőbb 'tapasztalati tér'-ről és 'várakozási horizont'-ról beszélni, mint fordítva, 'tapasztalati horizont'-ról és 'várakozási tér'-ről, bár ezeknek a fordulatoknak is van érteleme. E helyütt a legfontosabb azt kimutatni, hogy a múlt jelenlétének módja különbözik a jövő jelenlétének módjától.*”<sup>78</sup> Mindaz, amit Koselleck ebben a fejezetben a tapasztalatról ír, erősen emlékeztethet bennünket egy város leírására: „*térbeli természetű, hiszen olyan egészzé szövődik össze, melyben letűnt korok sok-sok rétege van úgy jelen, hogy időbeli sorrendjükről a leghalványabb felvilágosítást sem kapunk*” – de a térben való mozgáshoz kötődik a várakozáshoz kapcsolódó kép is: „*A horizont az a vonal, amely mögött a jövőben új tapasztalati tér nyílik meg, ám ez a tér egyelőre nem belátható.*”<sup>79</sup> Egy adott történelmi pillanatban a rendelkezésre álló tapasztalatok teréből nézve a várakozásoknak egy bizonyos horizontja rajzolódik ki, amely idővel túlhaladottá válik, anélkül, hogy a várakozások feltétlenül beleljesültek volna: az időben haladva a horizont máshol, másképpen bukkan fel. „*A dédelgetett várakozások meghaladhatók – a megszerzett tapasztalatok egyre halmozódnak.*”<sup>80</sup> Ezekből a mondatokból plasztikusan bontakozik ki előttünk az el nem érhető horizont, és az egymásrarakódó tettekből, kövekből épülő város képe (bár a szerző csak térről beszél, városról nem). A tanulmány további részében azonban Koselleck már alig utal vissza a fogalompár metaforikus eredetére; a használatban rejtve, mintegy a föld alatt fejtik ki hatásukat a térbeli képek, hogy csak elvétve bukkanjanak a felszínre megint, például akkor, amikor az újkorban bekövetkező, a korábbi várakozásokban előre nem látható változások hatásáról esik szó. Míg korábban az elvárások a tapasztalatokból indultak ki, addig a felfedezések kora, a tudomány és a

---

<sup>75</sup> Reinhart Koselleck: *'Tapasztalati tér' és 'várakozási horizont' – két történelmi kategória*, ford. Hidas Zoltán, in: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*, Atlantisz, Budapest, 2003, 403. o.

<sup>76</sup> I. m. 404. o.

<sup>77</sup> I. m. 406. o.

<sup>78</sup> I. m. 409. o.

<sup>79</sup> Uo.

<sup>80</sup> I. m. 410. o.

technika kibontakozása eloldozta, eltávolította egymástól őket: „*A tapasztalás terét most már nem ölelte körül a várakozás horizontja: a tapasztalati tér és a várakozási horizont határai szétváltak.*”<sup>81</sup>

Koselleck könyvének 1979-es megjelenése óta számos történettudományi és filozófiai munka hivatkozott a fogalomparra<sup>82</sup>, az általuk megidézett térbeli viszonyok pedig szervesen, szinte láthatatlanul simultak bele az újabb kontextusokba. Ugyanez vonatkozik sok más, a tudományos nyelvben fellelhető metaforára, amelyeknek jelentős részét tekinthetjük térbeli metaforának, hiszen – ahogy Derrida írja – „*minden metaforikus kijelentés téresít, amennyiben elképzelhetővé, láthatóvá, vagy tapinthatóvá tesz*”<sup>83</sup>. De ha nem szeretnénk ennyire kitágítani a térbeli metaforák hatókörét, akkor is találhatunk szerzőket, akiknek szövegeiben *ösvényeken* haladhatunk, különféle *terek között* járhatunk át, olyan *magaslatokra* juthatunk, ahonnan a korábitól eltérő *nézőpontból* tekinthetjük át a témánkat stb. Michel Foucault írásaiban például a tér, sőt, sokszor a földrajz, a térkép, a konkrét táj nem kényszerű segédeszköz az elvont tartalom hordozására, hanem a szöveg lényeges, (a szakadatlan felszín alatti munkán túl) sokszor a világosságba is kilépő alkotórésze. „*Ugyan már, csak nem képzelik, hogy annyi gyönyörűséggel írnék, csak nem hiszik, hogy leszegett fejjel így megmakacsolnám magam, ha – kissé lázas mozdulatokkal – nem azt a labirintust készíteném, ahol kalandozhatok, ahol mondanivalómat áthelyezhetem, földalatti járatokat nyithatok számára, önmagától is messzire süllyesztve, hajlatok közé, amelyek összeszorítják és eltérítik futását, ahol egyesek szem elől téveszthetnek, hogy végül ismét felbukkanjak előttük, noha soha nem kellene újra találkozunk.*”<sup>84</sup> – írja *A tudás archeológiája* bevezetésében. De filozófiájának olyan kulcsfogalmait is térben lépteti színre, mint például a *kijelentés*: „*Egy kijelentést mindig egy más kijelentésektől benépesített tér vesz körül.*”<sup>85</sup>

Mitchell egy 1980-ban, a *Critical Inquiry* hasábjain megjelent tanulmányában<sup>86</sup> arra vállalkozik, hogy körüljárja a térbeli forma problémáját az irodalom és az irodalomkritika nyelvében, és megvilágítsa szerepét az olvasás és az interpretáció folyamatában. Ebben a szövegben mind a tudományban, mind a szépirodalomban fellelhető térbeli metaforákkal

---

<sup>81</sup> I. m. 418. o.

<sup>82</sup> Ld. pl. Paul Ricoeur *Emlékezés – felejtés – történelem* c. előadását, vagy Tengelyi László *Tapasztalat és kifejezés* c. könyvének *Történelmi tapasztalat* c. fejezetét.

<sup>83</sup> Jacques Derrida: *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*, 33. o.

<sup>84</sup> Michel Foucault: *A tudás archeológiája*, ford. Perczel István, Atlantisz, Budapest, 2001, 27. o.

<sup>85</sup> I. m. 126. o.

<sup>86</sup> W. J. T. Mitchell: *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, in: *Critical Inquiry*, Spring 1980, Volume 6, Number 3

kapcsolatban lényeges megállapításokat találhatunk – ezek közül szeretnék néhányat a következő oldalakon ismertetni.

Noha a térbeliség mindig is jelen volt az irodalmi formákról szóló elemzésekben, Joseph Frank 1945-ös írásáig<sup>87</sup> meghúzódott a háttérben. Frank tétele szerint a modern irodalmi művek (különösen Eliot, Pound, és Joyce könyvei) „térbeliek”, amennyiben a történet linearitását és az elbeszélés folytonosságát az egyidejűség és a töredezettség érzetével helyettesítik. Ezt az állítást számos oldalról érte támadás; a térbeli formát „puszta metaforának” minősítették, amely érdemtelenül került a figyelem középpontjába, hiszen csak eltakarja az irodalom időbeli természetének sokkal lényegesebb tényét. Erre Frank védelmezői olyan modern művek gyűjtésébe fogtak, amelyek szerintük „idő-ellenesek”. A szélsőséges nézőpontok felé sodródó, és évtizedek óta húzódó vita feloldására Mitchell radikális javaslattal szolgál: kompromisszum helyett az eredeti tétel kiszélesítése, általánosabb formára hozása mellett érvel. Azt állítja, hogy a térbeli forma messze nem pusztán a modern irodalomra jellemző, azonkívül nem korlátozható arra a néhány tulajdonságra, amelyhez Frank köti (az egyidejűségre és a folytonossághiányra), hanem „minden kor és minden kultúra irodalmi tapasztalatának és interpretációjának alapvető vonása”.<sup>88</sup> Ennek belátásához azonban el kell távolítani azt az akadályt, amelyet idő és tér formáinak hagyományos szembeállítás, egymás alternatíváiként való kijátszása jelent. Az időről beszélve észre kell vennünk, hogy nyelvünket „megfertőzték a térbeli szóképek”<sup>89</sup>; amikor valami *előtt*, *után*, vagy két pillanat *között* vagyunk az időben, akkor olyan implicit metaforákkal élünk, amelyek az idő mint lineáris kontinuum mentális képére támaszkodnak. Bármilyen sokfélék legyenek is tehát időtapasztalataink, ha ki akarjuk őket fejezni, térhez kötődő szóképeket használunk – ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy olyan ténylegesen térben létező formákat, mint a szobrok, a festmények, az épületek, vagy a kertek, *időben* fedezünk fel és fogadunk be; idő és mozgás nélkül nem tudjuk megismerni a teret. Még a mozdulatlan képhez is szemünk és agyunk mozgása révén juthatunk közelebb, ahogy az olvasás is a sorok követésén alapul. Az olvasás élménye felkeltheti bennünk azt az érzést, hogy a valódi idő nem múlik, hogy örök időtlenségbe kerültünk, ahol minden egyszerre történik; de időegységek illúzióját is képes

---

<sup>87</sup> John Frank: *Spatial Form in Modern Literature*, idézi: <sup>87</sup> W. J. T. Mitchell: *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, 541. o.

<sup>88</sup> W. J. T. Mitchell: *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, 541. o.

<sup>89</sup> I. m. 542. o. A téri értelemben való használat elsőbbsége mellett szóló történelmi és pszichológia érvekért Mitchell jegyzete Max Jammer *Concepts of Space* c. 1954-es könyvére hívja fel olvasói figyelmét; etimológiai magyarázatokkal kapcsolatban ld. Szamarasz Vera Zoé hivatkozott tanulmányát.

megteremteni, kezdettel és véggel. „Amit szükséges szem előtt tartanunk, az az a tény, hogy mindkétféle tapasztalat egy térbeli forma (a szöveg) befogadása révén jön létre, és mindkettővel együtt jár annak felismerése, hogy az időnek van mintázata vagy struktúrája, bármilyen sokfélék lehetnek is ezek a struktúrák.”<sup>90</sup>

Időbeli és térbeli szükségszerű elválaszthatatlanságát mutatja be Mitchell a képzőművészet, az irodalom, és a zene értelmezésével foglalkozó szövegek között szabadon vándorló kifejezések felsorolásával is (pl. ábrázolás, kifejezés, stílus, perspektíva, előtér, háttér, ritmus stb.). Hitet tesz amellett, hogy az analógiák illegitimitásának szakadatlan felhánytorgatása helyett el kellene fogadnunk a kritika nyelvének „fertőzöttségét”, és inkább annak szisztematikus megértésén kéne dolgoznunk, hogy mi módon „terjednek” ezek a „fertőzések”.

„Ha elfordítjuk figyelmünket a kritika nyelvében hemzsegő térbeli metaforák látszólag reménytelen összegubancolódásáról, és a problematikus tárgyra, magára a műre fókuszálunk, észrevesszük, hogy a térbeli metaforák már a kezdet kezdetén betolakodtak.”<sup>91</sup> Az irodalmi alkotás rétegzettségéről szóló fejtegetés veszi kezdetét ezekkel a sorokkal; a mű struktúrájának és az olvasó alkotó tevékenységének együttműködéséből keletkező, térben zajló építkezéseknek, ásatásoknak, feltárásoknak áttekintése. Mitchell a középkori allegória négy szintjének Northrope Frye által *A kritika anatómiájában* új életre keltett elkülönítését viszi át a térbeli forma irodalmi szerepének vizsgálatára. Az első szintet – a szó szerintiségét – a szöveg fizikai valóságának felelteti meg, amely távolról sem metaforikus: a sorok egymásutánjának tényleges térbeli formájából csak az olvasás hoz létre időbeli formát. A valóság leírásának szintje úgy jelenik meg, mint az ábrázolt világ terének mentális felépítése olvasás közben: nemcsak a leképezett valóság, hanem maga a mentális konstrukció is sajátos tériséggel rendelkezik. A harmadik szint a már említett mintázatokra és struktúrákra vonatkozik: a cselekmény mozgása, a karakterek fejlődése, a szekvenciák elrendeződése mind képesek olyan mintákat kirajzolni, amelyeken keresztül az idő tapasztalhatóvá válik számunkra. „...ahányszor a szövegben való időbeli mozgásunk 'térképét' vagy körvonalát érzékeljük, a térbeliségnek ezzel a harmadik szintjével szembesülünk.”<sup>92</sup> A negyedik szinten egy olyan mintát tapinthatunk ki, amely mélyen az elbeszélt történet, a megjelenített fiktív világ alatt fekszik, és magát a jelentést teszi / teheti valamiképpen láthatóvá számunkra; azt a tapasztalatot, amelyet a szöveg befogadása közben átélünk. Amikor egy mű

---

<sup>90</sup> Uo.

<sup>91</sup> I. m. 549. o.

<sup>92</sup> I. m. 552. o., kiemelés tőlem.

jelentésének „megpillantásáról” beszélünk, a szövegnek mint jelentésgeneráló rendszernek a térbeli felfogásából indulunk ki. Frye mondja, hogy *hallgatjuk* a verset, de amint az a végére ért, és az egész a fejünkben van, egyszer csak *meglátjuk*, hogy mit jelent; és ez nem pusztán *a mű egészére*, hanem *a műben rejlő egészre* vonatkozik.<sup>93</sup> Mitchell szerint Frye itt expliciten ugyan amellettt érvel, hogy a szövegben van egy adott térbeli minta, aminek megpillantása a mű megértésének kulcsa, impliciten viszont azt sugallja, hogy ez nem a mű egészének „megfejtése”, hanem egy, a műben rejlő értelemnek a megeléje. Ráadásul ennek a térbeli formának a keresésével nem kell várnunk az olvasás befejezéséig; Mitchell megközelítésében az első mondatról kezdve folyamatosan találgatjuk, hogy merre fog vezetni a szöveg útja, milyen teret fog bejárni stb. „*És semmi nem igényli, hogy ez a térbeli forma rögzített és mozdulatlan maradjon; az egészről alkotott látomás egyike lehet a megérzés értékes de röpké villanásainak, és elhalványulhat a következő újraolvasással...*”<sup>94</sup> (A „formák”, amelyekről itt szó esik pusztán metaforikusan térbeliek, hangsúlyozza Mitchell – és pusztán metaforikusan formák, tehetnénk hozzá).

Szöveg és térbeli kép mély összekapcsolódásának jó néhány bizonyítékát említi még a tanulmány, többek között az antik retorika emlékeztetmúvészetének híres „térben megőrző” technikáját (amelyet a következő fejezetben még részletesen tárgyalok), ezzel összefüggésben az angol 'topic' (téma) kifejezés kapcsolatát a görög *topos*, *topoi* (hely, helyek, körzetek) szavakkal, vagy azt a tényt, hogy a legenda szerint Szimonidész nemcsak az *ut pictura poesis*-elv, hanem a térbeli emlékeztetmúvészet feltalálója is; „*A költészet képi ereje nem pusztán a szóképekből ered, hanem az elrendezés mintázataiból is, amelyek lehetővé teszik az elmében való tárolást és visszakeresését.*”<sup>95</sup>

Ezek után a szerző természetesen konkrét példákon keresztül is megkísérli kimutatni bizonyos formák kitartó jelenlétét az irodalomban, kiemelve, hogy egyes korok és szerzők jellegzetességei közé tartozhat bizonyos minták előnyben részesítése, ugyanakkor próbál szabályokat lefektetni, amelyek mentén a térbeli formák irodalmi művek között egyáltalán összevethetővé válhatnak.

A térbeli forma „*nem mondja meg nekünk, hogy mi egy mű témája, hogy megbízhatunk-e az elbeszélőben, vagy, hogy mit jelent egy szimbólum*” – írja. „*De segít meglátni, hogy miképpen van megtestesítve egy téma, hol áll az elbeszélő a történethez viszonyítva, a szóképek milyen*

---

<sup>93</sup> Northrope Frye: *A kritika anatómiája*, idézi Mitchell, i. m. 553. o.

<sup>94</sup> Mitchell, i. m. 554. o.

<sup>95</sup> I. m. 557. o.

struktúrája képezi a szimbólikus jelentés alapját.”<sup>96</sup> A térbeli formának az irodalmi elemzésben betöltött szerepe akkor válik igazán érdekessé Mitchell szerint, amikor a más művészetekkel való összehasonlítás terepére lépünk: amikor a vizualitás nyelvéről, vagy a jelek általános elméletének megalkotásáról beszélünk. És minthogy kép és szöveg közelítése-közelíthetősége a kortárs művészetelmélet alapvető kérdése, a térbeli formát mint lehetséges közvetítőt fontos hely illeti meg az ezirányú kutatásokban.

---

<sup>96</sup> I. m. 563. o., kiemelés tőlem.

### 3. Az emlékezet mint város

#### 3. 1. Velünk emlékező helyek

*De oratore* című művében Cicero elmeséli, hogyan vendégeskedett a Kr. e. 6. században élt görög költő, Szimonidész egy Scopas nevű nemesember fogadásán, majd hogyan hagyta el egy titokzatos üzenet miatt a termet éppen azelőtt, hogy a tető leszakadt és maga alá temette a vendégsereget.<sup>97</sup> A szétroncsolódott testeket nem lehetett volna felismerni, ha Szimonidész nem emlékezett volna pontosan arra, hogy ki hol foglalt helyet a vacsora során – a helyek alapján azonban sikerült azonosítani a tetemeiket. A költő levonta a tanulságot: a helyek sorrendjére támaszkodhatunk a felidézés munkájában – innen már csak egy lépés vezetett az emlékezés művészetének feltalálásáig. Az „ars memoriae” mint az antik retorika öt területének egyike, komoly segítséget jelentett a szónokoknak mondandójuk megjegyzésében. A témákról mentális képeket kellett alkotni, ezeket pedig egy részletesen elképzelt tér egyes zugaiban kellett gondolatban rögzíteni, hogy aztán a képzeletben bejárt helyek egymásutánjában sorra fellelhetőek legyenek. Quintilianus az *Institutio oratoria* lapjain elsősorban épületeket javasol a képek (például egy horgony vagy egy fegyver) elhelyezésére: a különféle szobák és folyosók bejárása révén könnyűszerrel rálelhetünk (például a hajózásról vagy a hadviselésről szóló) mondanivalónkra. Az emlékezetművészetrel kapcsolatos harmadik és egyben legjelentősebb latin forrás a Kr. u. 1. században ismeretlen szerző által lejegyzett *Rhetorica ad Herennium* elkülönít természetes és mesterséges emlékezetet – az utóbbiról megállapítja, hogy helyekből és képekből épül fel; megfelelő hely lehet egy ház, egy árkád, egy sarok, és sok minden más. Frances A. Yates angol kultúrákutató – aki az ötvenes-hatvanas években szisztematikusan feldolgozta az antik emlékezetművészet hagyományát, valamint annak továbbélését a középkori és a reneszánsz gondolkodásban – a képek tárolására alkalmas helyek, „rekeszek” felépítményeként elképzelt mesterséges emlékezet ezen leírásából eredezteti az emlékezet mint raktár máig ható, és a tudományt is megihlető metaforáját. (Ez a metafora elsősorban Hermann Ebbinghaus német

---

<sup>97</sup> Az alábbiakban Frances A. Yates *The Art of Memory* című könyvének első, az antik emlékezetművészet három latin forrásáról szóló fejezetéből vettem át az „ars memoriae” „feltalálásáról” és használatáról szóló összefoglalásokat. (Pimlico, London, 1992; első kiadás: Routledge, 1966) Jellemző, hogy a könyv előzményeként Yates a Warburg Intézetben végzett kutatásokat, általa ott tartott előadásokat említ könyve előszavában – vö. Aby Warburg Mnémoszüné-atlaszával és Georges Didi-Huberman 'Atlas'-kiállításával.

pszichológus 1885-ben publikált könyve révén vonult be az emlékezetkutatásba. Ebbinghaus kísérletei a felejtés és az idő múlása közötti összefüggéseket voltak hivatottak feltárni: „*alapfeltevése az, hogy az emlékek a rögzítést követően változatlan formában tárolódnak, a felidézés pedig az eredetileg kódolt információ reprodukciójával azonos*”.<sup>98</sup> Az emlékezet mint tárolóhely metafora azonban a modell leegyszerűsítő voltának érzékeltetésére is alkalmas: ahogy ugyanis Racsmány Mihály írja, a felejtés nem csak azt jelentheti, hogy valami nem szerepel többé a raktárunkban, hanem azt is, hogy „*megfelelő térkép nélkül nem tudjuk többé megtalálni emlékeink tárházában*”.<sup>99</sup>)

A felismerés, hogy a megőrzésre szánt dolgokat helyekhez kell kötni, ősi, mint az emlékezetművészet hagyománya: minden nép ösztönösen eljutott hozzá, s ha nem is olyan praktikus célokból kifolyólag, és nem is olyan tudatosan mint a római szónokok, de az idők kezdete óta felhasználta a felejtés ellen. Maurice Halbwachs francia szociológus, aki elsőként foglalkozott alaposabban az emlékezés társadalmi meghatározottságával, a személyes emlékezés kereteit megteremtő *kollektív emlékezettel*, munkáiban komoly figyelmet szentelt az egyes csoportok emlékezetében továbbélő helyeknek. „*Bármely igazságnak egy konkrét esemény, személy, vagy helyszín alakját kell öltenie, hogy gyökeret verjen a csoport emlékezetében*”<sup>100</sup> – írta a Szentföld legendaszerű topográfiájáról szóló, 1941-es tanulmányában. Az, hogy egy egyén mire és miként képes visszaemlékezni, nem pusztán személyes történetének és adottságainak következménye, hanem annak a viszonyrendszernek is, amit az adott társadalom a mindenkori jelen függvényében a múlttal fenntart. Így lehetnek már régen elhagyott, vagy akár soha nem ismert helyek kulcsszereplők az emlékezésben, ha generációról generációra továbbadódik annak hagyománya, hogy ez a bizonyos hely a csoport számára elengedhetetlenül fontos képek (események, jelentések) hordozója – olyan hivatkozási pont, amely mindig képes előhívni az egyszer hozzá kötött tartalmat. De így lehetséges az is, hogy nagyon jól ismert, akár egykor a mindennapok részét képező terek elfelejtődnek, mert nem illeszkednek abba a keretbe, amelyben az adott társadalom önmagáról gondolkodik és kommunikál.

---

<sup>98</sup> Racsmány Mihály: *Emlékezeti illúziók*, in: Kovács Ilona, Szamarasz Vera Zoé (szerk.): *Látás, nyelv, emlékezet*, Typotex, Budapest, 2006, 127. o.

<sup>99</sup> I. m. 125. o.

<sup>100</sup> Maurice Halbwachs: *Az evangéliumok Szentföldjének legendaszerű topográfiája. Tanulmány a kollektív emlékezetről*, idézi: Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. Hidas Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2004, 38. o.



Jan Assmann mutatott rá, hogy Halbwachs emlékezetelmélete „szöges ellentéte” a kollektív tudattalan jungi elméletének: „*Jungnál ugyanis a kollektív emlékezet először is biológiailag öröklődik, másodszor pedig »akaratlan emlékezés« (mémoire involontaire) lévén például álmokban nyilvánul meg, míg Halbwachs kizárólag a kommunikációban terjedő, biológiailag nem öröklődő »akaratlagos emlékezés« (mémoire volontaire) talaján állapotodik meg.*”<sup>101</sup> A hangsúly itt az átvitel módján van: a biológiai öröklődés áll szemben a kommunikációval; Halbwachs elméletében is fontos szerepet kapnak ugyanis az álomszerűen felbukkanó képek, amelyek azonban tudatos hagyományozás révén kapcsolódnak valós vagy legendabeli, ismert vagy ismeretlen helyekhez. „*A legtöbb csoport – írja A kollektív emlékezet című, posztumusz megjelent művében – valamilyen módon belerajzolja magát a földre, és közös emlékeit az ilyen módon meghatározott keretek között találja meg újra és újra.*”<sup>102</sup>

A könyv öt fejezete közül az utolsó közösségi emlékezet és tér viszonyát járja körül. Beszél hely és közösség egymást kölcsönösen alakító kapcsolatáról: a tér nem egy tábla, amire ráírhatunk valamit majd letörölhetjük, hiszen hogyan tudná visszaidézni mindazt, ami nyomot hagyott rajta, ha közömbös lenne aziránt, amit ráírnak, és ha egy hasonló táblán reprodukálhatóak lennének ugyanezek a jelek?<sup>103</sup> De ugyanilyen érzékenységgel viseltetik az ember is az őt körülvevő anyagi környezet iránt: „*a külvilág megszokott képei elválaszthatatlanok egyéniségünktől*”<sup>104</sup>, és ha egy élettér gyökeresen átalakul vagy megsemmisül, „*ha a kövek hagyják is magukat elszállítani, a kapcsolatokat, amelyek az emberek és a kövek között voltak, nem ilyen könnyű megváltoztatni. Amikor egy embercsoport hosszú ideig él egy helyen saját szokásai szerint, nem csak mozgásait, de gondolkodását is azoknak az anyagi képeknek az egymásutánja befolyásolja, amelyek számára a külvilágot jelentik.*” Meg lehet változtatni a lakásokat, az utcákat, el lehet törölni őket; a kövek nem fognak ellenállni, de a csoport ellenáll. Ha nem is a kövekbe, de egykori elrendezésükbe, amely az ott élők műve volt, lépten nyomon „bele fogunk ütközni”, mert ez az elrendezés abból a közösségi erőből született, amely saját képére formálta.<sup>105</sup> A kölcsönös egymásrataltság a tér azon képességében teljesedik ki, amellyel otthont biztosít múltékony emlékeinknek: visszakereshetővé, felidézhetővé teszi őket

---

<sup>101</sup> Jan Assmann i. m. 48. o.

<sup>102</sup> Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*, Éditions Albin Michel, Párizs, 1997, 232. o. (Az első kiadás 1950-ben jelent meg Párizsban, öt évvel a szerző Buchenwaldban bekövetkezett halála után.)

<sup>103</sup> I. m. 196. o.

<sup>104</sup> I. m. 193. o.

<sup>105</sup> I. m. 200-201. o.

szilárdságával, függetlenül attól, hogy ez tapintható, vagy képzeletben felidézett formák szilárdságát jelenti-e. („*Ezernyi méhsejtjében a tér őrzi a besűrűsödött időt. A tér a foglalata.*”<sup>106</sup> – írja Gaston Bachelard.)

Halbwachs elmélete nem veszített érvényességéből, ugyanakkor az a történelmi katasztrófa, amely őt magát is elpusztította, a továbbélőket mindannak felülvizsgálatára kényszerítette, amit korábban az emlékezésről gondoltak. Azok a folyamatok, amelyek a spontán társadalmi emlékezet működését elbizonytalanították, többszázéves múltra tekintenek vissza, a 19. század második felében már tudatosulni is kezdtek, következményeik teljes súlya azonban a huszadik század utolsó harmadában vált érzékelhetővé. Ennek a változásnak a felmérése vezetett oda, hogy ma talán pontosabb nem *velünk*, hanem *helyettünk* emlékező helyekről beszélni.

### 3. 2. *Helyettünk emlékező helyek*

Reinhart Koselleck már idézett tanulmányában<sup>107</sup> amellel érvel, hogy az újkortól kezdve a jövőre vonatkozó várakozások alapját egyre kevésbé a múlt tapasztalatai adták: míg korábban az, ami már megtörtént, viszonyítási pontként segített annak felmérésében, hogy mi az, ami megtörténhet, addig az egyre váratlanabb és egyre gyorsabban bekövetkező változások hatására *tapasztalati tér és várakozási horizont* eltávolodott egymástól. Ez pedig lassan bár, de a múlthoz való viszonyt is átalakította, megváltozott a hagyomány és az emlékezet szerepe. Ha ugyanis „*a leginkább kontinuos és állandó jelenség már nem az állandóság és a kontinuitás, hanem a változás*”, akkor nem sejthetjük, hogy milyen lesz a jövő, és nem tudhatjuk, „*hogy utódainkank miféle tudásra lesz szükségük rólunk ahhoz, hogy megértsék önmagukat*”<sup>108</sup> – írja Pierre Nora. Igyekszünk tehát mindent megőrizni, az emlékek gyűjtése és gondozása kötelesség lesz, amelynek teljesítéséhez egyre kifinomultabb technikák állnak rendelkezésünkre, ugyanakkor az így létrejövő „emlékezés” már nem természetes továbbadás, hanem művi kísérlet a megőrzésre. Jellemző terméke a *lieu de mémoire*, amelyet annak felismerése szül, hogy már nincs spontán

---

<sup>106</sup> Gaston Bachelard: *A tér poétikája*, ford. M. Gyöngy Katalin, in: Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin (szerk.): *A tér. Kritikai antológia*, TERC, Budapest, 2007, 197. o.

<sup>107</sup> Reinhart Koselleck: *'Tapasztalati tér' és 'várakozási horizont' – két történelmi kategória*, ford. Hidas Zoltán, in: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*

<sup>108</sup> Pierre Nora: *Emlékezetdömping – az emlékezet hasznáról és káráról*, ford. Mihancsik Zsófia, *Magyar Lettre Internationale*, 2007. ősz, 66. szám

emlékezet: mivel az „*emlékezetmegőrző cselekedetek már nem mennek végbe természetesen*”<sup>109</sup>, archívumokat, évfordulókat, állami ünnepeket kell létrehozni. Ezeket a mesterségesen kiemelt gyűjteményeket, helyszíneket, eseményeket és tárgyakat Nora mind az *emlékezet helyeinek* nevezi – ha nem is tényleges térbeli hely valamennyi, mindegyik olyan pontja a világnak, amely azért jelöltetett ki számunkra, hogy ne feledkezzünk meg a múlttól. „*A folytonosság érzése a helyekbe költözött át. Helyei vannak az emlékezetnek (lieux de mémoire), mivel nincs már valódi közege az emlékezetnek (milieux de mémoire).*”<sup>110</sup>

Lényegi eltéréseik ellenére Nora történeti megközelítése mintha ugyanabból a tapasztalatból született volna, mint W. G. Sebald regényei: a természetes emlékezésre való képtelenség felismeréséből. Sebald 1947-ben született egy bajor faluban, édesapja százados volt a náci hadseregben, ő maga azonban tizenhét éves koráig nem hallott a holokausztról. Akkor az iskolában látott egy filmet a bergen-belseni tábor felszabadításáról, de ennek a képei elhelyezhetetlenek maradtak számára – csak később, Angliába kivándorolva, odamenekült zsidók beszámolóitól kezdtek elnyerni valódi formájukat és súlyukat.<sup>111</sup> A történetek feldolgozhatatlanságán túl maga az ellhallgatás és következményei rázták meg annyira az író, hogy munkáiban szinte mániákusan körözött az emlékezés témája körül, akárcsak hősei életük elfeledett vagy elfeledni akart sebei körül. Az emlékezni nem tudás vagy nem akarás úgy nehezedik a *Kivándoroltak* és az *Austerlitz* szereplőire, mint valami súlyos betegség, amely mindaddig, amíg felismeretlen (és így kezeletlen) marad, újabb és újabb tüneteket produkál. Hogy mégis lehetséges a fertőzés forrását azonosítani, az nem utolsó sorban a *térnek* köszönhető: *helyeknek*, amelyek akkor is emlékeznek helyettünk, amikor mi nem tudunk / nem akarunk szembenézni a múlttal. Ezek azonban nem Pierre Nora „helyei”: ha a feltárázásában sokszor segítenek is archívumok, mesterséges „emlékeztetőhelyek”, a tályog felnyílását, a spontán emlékezés megindulását nem ezek idézik elő, hanem azok a tárgyak, épületek, utcák és terek, amelyek a múlt tanúi voltak. Igazi erejük és a sebaldi emlékezés jellegzetessége ugyanakkor abban áll, hogy legtöbbjük nem pusztán mint néma tanú képes sajátos módon vallani egykori eseményekről, hanem úgy is, mint azoknak a folyamatoknak a lenyomata, amelyek akarva-akaratlan elvezettek a huszadik század nagy tragédiáihoz, és egyben velük megterhelt

---

<sup>109</sup> Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*, ford. K. Horváth Zsolt, Aetas, 1993/3. szám, [http://www.aetas.hu/1999\\_3/99-3-10.htm](http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm)

<sup>110</sup> Uo.

<sup>111</sup> „*Egy svájci szállodában kellett volna élnem*” – Maya Jaggi interjúja W. G. Sebald-dal, ford. Karádi Éva, Magyar Lettre Internationale, 2007. ősz, 66. szám

jelenünkhöz. Így lehetséges, hogy az *Austerlitz*ben a 19. század építésze maga is csaknem „bűnrészesnek” tűnik, egyúttal azonban a megértés és a szembenézés eszközévé is válik.

Nem véletlen tehát, hogy a Sebald-könyvekben rengeteg sétát, kirándulást, már-már kényszeres kószálást követhetünk végig – mintha a „*felejtésre ítélt társadalmak*”<sup>112</sup> különösen érzékeny, szenvedő tagjai maguktól találnának rá a lehetséges gyógyóra: ahogy járnak-kellnek a térben, tudtukon kívül szakadatlanul az emlékezetüket provokálják, hogy felfedezzen valamit, hogy nyomra leljen, hogy helyeket találjon, ahol otthonosan érzi magát, és ahol végre a maga lábára állhat. Míg Baudelaire flâneur-je számára a bolyongás *kaland*, addig a *Szédület. Érzés*. elbeszélőjének vagy Jacques Austerlitz-nek *munka*. Számukra a város az emlékek talán utolsó őrzője, míg Baudelaire alapvető tapasztalata a város mint emlékezet árulása. A kószálás nála a Másikkal való találkozás eszköze és nem a felidézése – a város drasztikus átalakulásai lehetetlenné teszik, hogy a benne elhelyezett emlékeket visszakeresse: „*A vén Párizs oda! – (hajh, változik a város, / és olyan gyorsan, ahogy a halandók szíve sem!)*”<sup>113</sup>.

Van azonban egy lényegi egyezés a két különböző megközelítés között. Baudelaire is természetesnek veszi, hogy a város egyfajta kihelyezett emlékezetként *kellene*, hogy működjön; az egyén helyett kéne hordania az emlékezés terhét. Amikor a „raktár” elpusztul, a „rakomány” visszaszáll arra, aki ott „elhelyezte”, egyszersmind azonban olyan erővel szakad rá, hogy már-már agyonnyomni látszik: „*Párizs megváltozik, de renyhe bánatomban / nincs rezzenés! Kövek, állványok, új falak, / ódon külvárosok: jelképpé válnak nyomban, / s rám dús emlékeim kőszúllyal omlanak.*”<sup>114</sup> Nem túlzás talán azt állítani, hogy a város ebben a megközelítésben maga az emlékezet: eltűnése éppen olyan tragikus állapotba sodorja a költőt, mint Austerlitz-et emlékek nélkül leélt élete.

Sebald legjobb írásaiban azonban a visszalyárról kezdi szemlélni ezt a nagy múltra visszatekintő azonosítást: nem a térre tekint emlékezetként, hanem magát az emlékezetet mutatja be épületként, helyként, városként. A következő oldalakon ezekben a metaforákban szeretném megvizsgálni a város mint öntőforma szerepét: mennyiben segít megragadni az emlékezet fogalmát, mely tulajdonságai teszik erre alkalmassá, és milyen módosulásokat eredményez róla alkotott képünkben ez a kapcsolat?

---

<sup>112</sup> Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között*, [http://www.aetas.hu/1999\\_3/99-3-10.htm](http://www.aetas.hu/1999_3/99-3-10.htm)

<sup>113</sup> Charles Baudelaire: *A hattyú*, ford. Tóth Árpád, in: *A romlás virágai*, Magvető, Budapest, 1957, 234. o.

<sup>114</sup> I. m. 235. o.

### 3. 3. Erőd, palota, pályaudvar – térbeli metaforák az Austerlitz-ben

„Mindazonáltal a hadviselés gyakorlatában a csillagerődök, amelyeket a XVIII. század során sokfelé építettek és tökéletesítettek, szintén nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket, mert miközben az építők megrögzötten ragaszkodtak ehhez a sémához, figyelmen kívül hagyták, hogy a legnagyobb erődítmények természetüknél fogva a legnagyobb ellenséges hatalmat vonzzák oda, és hogy az ember, ahogy egyre jobban elsáncolja magát, egyszermind egyre mélyebb defenzívába vonul, és így a végén megtörténhet, hogy egy minden elképzelhető eszközzel megerősített helyről tehetetlenül kénytelen nézni, amint az ellenséges csapatok, egy általuk választott másik terepet felderítve, a valósággá fegyverarzenállá tett, ágyúcsövektől meredező és katonasággal túlbiztosított erődítményeket egyszerűen faképnél hagyják.”<sup>115</sup>



1. Erőd, Breendonk, 1906.

Az erődépítészet témája az Austerlitz elején, az elbeszélő és a címszereplő egyik első találkozásának alkalmával kerül szóba, hogy aztán az elbeszélő magányos kirándulása a Breendonk erődbe megerősítse és továbbvigye az itt felmerülő gondolatokat. Ezek a gondolatok, – noha részben közvetlenül is megfogalmazódnak – leginkább egy láthatatlan konstrukció felépítésében nyerik el értelmüket. A könyv kezdetén modellezik annak egyik központi motívumát: az önvédelemből elfalazott, ugyanakkor minden újabb faltól és védműtől csak egyre sérülékenyebbé váló, majd a kiszámíthatatlan véletlenek révén végül váratlanul csupaszon és védtelenül megmutatkozó emlékezet működését. Austerlitz a történetnek ezen a pontján még nem tudja, hogy amit kutat, az saját sorsának példázata is lehetne, annyit mégis megállapít, mikor az

<sup>115</sup> W. G. Sebald: *Austerlitz*, ford. Blaschik Éva, Európa, 2007, 19. o.

erődökről kezd beszélni, hogy „*nemegyszer épp legnagyobb szabású terveink árulkodnak legjobban elbizonytalanodásunk fokáról*”.<sup>116</sup> Ahogy saját magyszabású építészettörténeti tanulmányai sem nyújtanak számára menedéket a szorongatóan elfeledett múlt elől, hanem éppen egyre közelebb viszik hozzá<sup>117</sup>, úgy az erődök újabb és újabb bővítése és tökéletesítése sem hozott mást, mint feleslegesnek tűnő, idejétmúlt erőfeszítéseket egy túlfejlettségében és túlhaladottságában kiszolgáltatottá vált rendszer fenntartása érdekében. Ugyanakkor mindaz a II. világháborúban lezajlott borzalom, aminek nyomait az elbeszélő Breendonkban tett látogatása alkalmával rosszullet közepette fedezi fel, nem elválasztható a félelemnek, az önvédelemnek, és az elzárkózásnak azon hosszú múltra visszatekintő hagyományaitól, amelyek magában az épületben is testet öltenek, és amelyek arra a belátásra vezetik a regénybeli szerzőt, hogy „*a világ úgyszólván magától kiüriül, ha a történeteket, melyek a helyek és a tárgyak sokaságához tapadnak, amelyek önmaguk nem rendelkeznek az emlékezés képességével, senki sem hallja meg, jegyzi fel, vagy meséli tovább*”<sup>118</sup>. Mintha Austerlitz maga is egy ilyen „tárgy” lenne, amely nem rendelkezik az emlékezés képességével, és amelyet az a veszély fenyeget, hogy mivel története feltáratlan, és így elmondhatatlan, maga is a világ kiüresedésének áldozatává válik. Erre utal életminőségének lassú de biztos zuhanása, munkaképtelenné válása, a nyelvvel való viszonyának elbizonytalanodása, csakúgy mint álmatlansága, amely elől hosszú londoni sétákba menekül. Ezek a csatangolások – amelyek során a férfi minduntalan maga mögött hagyja az Alderney Street „*erődhez hasonlatos lakótömbjében*”<sup>119</sup> található otthonát – egyrészt London múltjának felidéződésével járnak, másrészt váratlanul megnyitják az utat Austerlitz személyes múltja felé is. Hogy az ő története végül többé-kevésbé elmesélhetővé válik, az korántsem szükségszerű: Sebald hangsúlyozza, hogy a pillanat, amikor hőse évtizedekkel később megpillantja önmagát gyermekként, közvetlenül Angliába érkezése után a Liverpool Street Station régi várótermében, alig néhány héttel azelőtt következik be, hogy a pályaudvar átépítése miatt a kulcsfontosságú helyszín megsemmisülne.

---

<sup>116</sup> I. m. 17. o.

<sup>117</sup> Vö. „Észrevettem, milyen kevés gyakorlatom van az emlékezésben, és hogy épp fordítva, mindig azon igyekeztem, hogy lehetőleg semmire ne emlékezzek, ami így vagy úgy számomra ismeretlen származásomra utalt. Ezért aztán (...) semmit nem tudtam Európa németek általi elfoglalásáról (...), vagy ha tudtam, nem többet, mint amit egy bolti eladó tud mondjuk a pestisről vagy a koleráról. A világ számomra a XIX. század végével befejeződött. Ezen nem merészkedtem túl, jóllehet voltaképp a polgári kor egész építészeti- és kultúrtörténete, amivel foglalkoztam, az akkor már kirajzolódó katasztrófa irányába mutatott.” I. m. 152. o.

<sup>118</sup> I. m. 28. o.

<sup>119</sup> I. m. 129. o.

A pályaudvar jelentősége messze túlmutat Austerlitz új hazába érkezésének eseményén: apja eltűnése és anyja deportálása éppúgy kötődik hozzá, mint saját művészettörténeti kutatásai, vagy a luzerni pályaudvart pusztító tűz visszatérő képe az elbeszélő álmaiban. Ebben az asszociációs térben az a precizitás, amely hajdan a pályaudvarok építésében megnyilvánult, szoros összefüggésbe kerül azzal a precizitással, amellyel a prágai zsidókat a halálba küldték, és bizonyosan nem véletlen az sem, hogy az elbeszélőt Londonba utazva a síneket közrefogó kormos téglafalak falfülkéikkel kolumbáriumokra emlékeztetik.



2. A brüsszeli Igazságügyi Palota, ép. Joseph Poelaert, 1866-1883.

Austerlitz tanulmányai már egyetemei éveitől kezdve a kapitalizmusra jellemző sajátos építészeti stílust járták körül, „különösen azt a rendkényszert és monumentalitásra való törekvést, ami bíróságokban és büntetőintézetekben, pályaudvar- és tőzsdeépületekben, operaházakban és elmeegógyintézetekben, valamint a munkásság számára derékszögű séma alapján kialakított telepekben manifesztálódott”<sup>120</sup>. Erre a „monumentalitásra való törekvésre” ismerhetünk rá a brüsszeli Igazságügyi Palotában is, amely a két főszereplő véletlen találkozásainak egyik helyszíne, és az erődökhöz hasonlóan a regény lényeges felépítményeinek kicsinyített makettje. Minthogy a nagypolgárság sürgetésére elhamarkodottan kezdték el építeni, még a pontos tervek

<sup>120</sup> I. m. 38. o.

elkészülte előtt, „*ebben a hétszázézer köbméter űrtartalmú épületében olyan folyosók és lépcsők is vannak, melyek sehova sem vezetnek, meg olyan ajtó nélküli helyiségek és csarnokok, amelyekbe soha az életben nem lépett be még senki*”.<sup>121</sup> Ezek a sorok visszhangozhatnak bennünk, amikor később a kis Jacques (vagy ahogy akkor hívták, Dafydd) wales-i szobájának befallazott ablakáról, vagy az Alderney Street-i ház egyetlen ablakából sem látható, mégis mögötte megbújó zsidó temetőről olvasunk. Ami a képekben közös, az az a tény, hogy az elfallazottság sokáig észrevétlen marad: a gyereket például zavarja valami, de csak később, kamaszként veszi észre, hogy kívülről több ablaka van a lelkészlaknak, mint belülről.

Sebald azonban nem ezen az egy ponton kapcsolja össze hőse múltához való viszonyát és a brüsszeli palota képét. Az épület az emlékezet metaforájaként kezd el működni, ami egyrészt a sok szállal szőtt, lényegi összefonódásokról árulkodik, másfelől viszont arról is, hogy a kapcsolatok nem egy az egyben megfeleltethető (és megfejthető) azonosításokon nyugszanak – hiszen akkor már nem metaforával, hanem allegóriával lenne dolgunk.<sup>122</sup> Az ajtó nélküli helyiségek és sehova sem vezető folyosók egyszerre a brüsszeli épület jellegzetességei, az emlékezet elzáródott, de mégis helyet foglaló, jelenlévő, láthatatlanul is hatást gyakorló, és leleplezhető kamrái, valamint olyan, pontosan nem megragadható tartalmak hordozói, amelyek tér és emlékezet egymásra villantása során hol ilyen, hol olyan módon sejlenek fel.

Nem határozható meg, hogy az Austerlitz építményei és városai mitől, miként válnak emlékezetmetaforákká: hatásuk egymásba épülve áthatja a könyv egészét. Ahogy Ricoeur írja, „*a fikatív elbeszélések a metaforikus folyamat külön kategóriáját alkotják. A metaforát nem a történet egyes mondatai hordozzák, hanem az egész struktúra, maga az elbeszélés*”.<sup>123</sup> Egy ilyen – a retorikában *kiterjesztett metaforának* nevezett<sup>124</sup> – rendszer sem zárja ki azonban annak a lehetőségét, hogy megnézzük, az összekapcsolt fogalmaknak mely vonásai adják a metafora alapját, és melyek azok a közöttük meglévő széthúzások, amelyek a metaforát éltető feszültséget megteremtik.

Max Black ugyan a mondat szintjén értelmezett metaforát vizsgálja *szűrő*ként, véleményem szerint mégsem lenne haszontalan megközelítésmódját emlékezet és épített környezet sebaldi

---

<sup>121</sup> I. m. 34. o.

<sup>122</sup> Vö.: „...a metafora egy olyan mondat, vagy hasonló típusú kifejezés, amelyben bizonyos szavakat metaforikusan, míg másokat nem metaforikusan használunk.” Paul Ricoeur: *Az élő metafora*, 129. o.

<sup>123</sup> Paul Ricoeur: *A metaforikus folyamat*, 104. o.

<sup>124</sup> Vö.: A kiterjesztett metaforák, vagy megametaforák „egész irodalmi szövegekben végighúzódhatnak anélkül, hogy szükségképpen felszínre kerülnének.” Kövecses Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*, 65. o.



metaforarendszerére alkalmazni. Black 1954-es tanulmányában „Az ember farkas” metaforát főtémára (ember) és melléktémára (farkas) bontja, majd azt mondja, hogy a kifejezés megértéséhez azoknak a farkashoz köthető képzeteknek az ismeretére van szükség, amelyeket ő az „asszociált közhelyek rendszerének”<sup>125</sup> nevez. „Amikor valaki (metaforikusan) farkasnak nevez egy embert, ezzel felidézi a farkas-közhelyek egész rendszerét. (...) Egy rátermett hallgató a farkas-implikációk rendszerének segítségével megalkotja majd a főtéma megfelelő implikációinak rendszerét, amelyek azonban nem azonosak az »ember« szó szerinti használatánál általában felidézett közhelyekkel. (...) Elsősorban azok az emberi jellegzetességek kerülnek előtérbe, amelyekről erőltettség nélkül lehet »farkas-nyelven« beszélni, míg azok a vonások, amelyek nem ilyenek, kevésbé játszanak szerepet. Tehát a farkas-metafora egyes részleteket háttérbe szorít, másokat kiemel, röviden: egyfajta szervezőelvként alakítja az emberrel kapcsolatos felfogásunkat.”<sup>126</sup>

Ha Black eljárását megpróbáljuk átvinni az általunk vizsgált szövegre, akkor azzal a kérdéssel találjuk szemben magunkat, hogy az épített környezetnek melyek azok az „asszociált közhelyei”, amelyek az emlékezettel egyáltalán összefüggésbe hozhatóak. Bizonyosan ilyen az a *tágasság*, amely Sebald tereit uralja; egy olyan tágasság, amely ugyan szabad lehetőséget biztosít a benne mozogni vágyónak, ugyanakkor éppen monumentalitása miatt lehetetlenné is teszi számára, hogy megismerje. A brüsszeli Igazságügyi Palotában Austerlitz órákig bolyonghat anélkül, hogy bárki megkérdezné tőle, mit akar, de ez együtt jár azzal, hogy az épületnek vannak valószínűleg örökre feltáratlanul maradó zugai. Londont végtelenül sokszor át lehet szelni, sőt, a Liverpool Street Station-ön is számtalanszor el lehet időzni anélkül, hogy bizonyos részletei bizonyos szögből láthatóvá válnának. A tér a rendelkezésünkre áll, de akkora, hogy soha nem leszünk képesek maradéktalanul kihasználni az általa nyújtott lehetőségeket. Ez a motívum a regény számos további épületében és városában visszaköszön, a párizsi Bibliothèque Nationale-től Marienbadig.

Ha ezen a szűrőn át tekintünk az emlékezetre, eszünkbe juthat Endel Tulving tézise, amely szerint „a felejtés többnyire a hozzáférés és nem a rendelkezésre állás problémája”<sup>127</sup> –a dolgok megvannak, de nem tudjuk hol keressük őket. Sebald épületei és utcái éppen azt emelik ki emlékezéssel kapcsolatos képzeleteinkből, ami hőseinek legsúlyosabb tragédiáját leírja: hogy a

---

<sup>125</sup> Max Black: *A metafora*, ford. Melis Ildikó, in: Helikon Világirodalmi Figyelő, 1990/4, 442. o.

<sup>126</sup> I. m. 443. o.

<sup>127</sup> Racsmány Mihály: *Interferáló emlékek*, in: Kovács Ilona, Szamarasz Vera Zoé (szerk.): *Látás, nyelv, emlékezet*, 138. o.

felejtésnek (pontosabban a számunkra fontos dolgok elfelejtésének) nem kéne szükségszerűnek lennie, mégis bekövetkezik.

De ha további metszéspontokat keresünk az épített tér asszociált közhelyei és az emlékezet jellemzői között, akkor a falak és a befalazás motívuma is eszünkbe juthat. A csillagerődök irdatlan hosszan ki-be gyűrődő falai, Breendonk csápszerű nyúlványai, kazamatáinak szinte izzadó falai, a már említett wales-i és Alderney Street-i házak, a marienbadi bedeszkázott ablakok egyaránt arról beszélnek, hogy a falak emelése és a nyílások elzárása nem pusztán a külső fenyegetés elleni védelmet szolgálhatják, hanem a látás megakadályozását, és ezáltal a seb – belső fenyegetésként ható – felszakadását, vele pedig a gyógyulás lehetőségének önkéntelen elvetését is. Van egy mellékesnek tűnő epizód a regényben: Austerlitz tanulóévei alatt egy kirándulás alkalmával jut el Iver Grove-ba, melynek tulajdonosa elmeséli, hogy 1941-ben, amikor a háború miatt rekvirálták a kastélyt, a gyerekszoba elé álfalat húztak fel, majd szekrényekkel gondosan eltakarták. Amikor a férfi több, mint tíz év múlva ezt a falat lebontotta, és mögötte érintetlenül megtalálta saját gyermekkorát, csaknem eszét vesztette az átélt élmény hatására. Ez a részlet sűrítve mutatja meg a falak jelentőségét az emlékezés vonatkozásában: a feldolgozhatatlan problémát nem pusztán a falak megléte, az emlékezet eldugulása okozza, hanem legalább annyira a falak váratlan eltűnése, a hirtelen el nem múltnak mutatkozó idő megtalálása. (Innen válik érthetővé, hogy miért tűnhet szükségesnek az önvédelem, önmagunk korlátozása a látásban, vagy, ahogy Austerlitz fogalmaz, önmagunk karanténba zárása.) A felejtés okozta széthullás és az emlékezés okozta feldolgozhatatlan múltba zuhanás olyan kettős kiszolgáltatottság, amely megmagyarázza, miért nem érhet boldog véget Austerlitz élete azután sem, hogy megismerte gyermekora titkait, de miért lett volna pusztulásra ítélve akkor is, ha nem indul el a megismerés útján. Hozzátehetjük, hogy a *Kivándoroltak* múltjuktól így vagy úgy elvágott szereplői is tragikus véget érnek; Sebald megközelítésében az emlékezet a nekünk rendelt tér, amelyben bolyonghatunk, eltévedhetünk vagy visszatálhatunk, de amelyből ki nem juthatunk.

Max Black azonban arra is felhívja a figyelmünket, hogy a metafora általa leírt interakciós elméletében nem pusztán a melléktéma szűri meg a főtéma lehetséges értelmezéseit, hanem a főtéma sem hagyja érintetlenül a szűrőt, amelyen áteresztették: *„Ha az embert sajátos megvilágításba helyezi az, hogy farkasnak nevezzük, akkor azt sem szabad elfelejteniünk, hogy ez*

*a metafora a farkast is emberibb színben tünteti fel, mint gondolnánk.*”<sup>128</sup> Fel kell tennünk tehát a kérdést, hogy milyen változtatásokat hajt végre az épített térről és magáról a városról alkotott képzeletünkben az az emlékezet-metafora, amit Sebald rajtuk keresztül dolgozott ki.

Mivel egyszerre tűnnek bűnrészesnek, közönyös, néma tanúnak, valamint a titok, a megismerés utolsó letéteményeseinek, a fenyegető és támogató kettősség a könyvben szereplő valamennyi nagyobb város jellemzője: nem csak a Jacques elindulásában és megérkezésében érintett Prágáé és Londoné, de a látszólag mellékesebb, ám bonyolultabb szerepet betöltő Párizs is. Éppen a francia fővárosban tett egyik útja kapcsán mondja a címszereplő: *„Ha a városban járva bepillantok valahol egy olyan udvarba, amelyben évtizedek óta nem változott semmi, szinte fizikailag érzem, ahogy az elfeledett dolgok gravitációs mezejében lelassul az idő folyása. Ilyenkor mintha életünk minden pillanata együtt volna egyetlen térben...”*<sup>129</sup> Ez az idő múlásából kikapcsolt, pusztán térben kiterjedt lét egyrészt magyarázza a tragédiák múlhatatlanságát, Sebald hőseinek gyógyíthatatlanságát, másrészt megmutatja, miért, mitől válnak az író városai időtlenné, noha állandóan évszámokkal megjelölt események, a történelemben pontosan meghatározott pillanatok említődnek fel velük kapcsolatban. (A Liverpool Street Station-beli felfedezés leírását például megelőzi a hely múltjának évszázadokra visszanyúló ismertetése, de a Bibliothèque Nationale-ról is megtdjük, hogy ott épült fel, ahol valamikor a párizsi zsidók elrekkvirált vagyonát felhalmozó, a Gare d’Austerlitz-hez csatlakozó raktárcsarnokok álltak.) Az emlékezetnek testet, épületeket, utcákat adó sebaldi városok ennek az időtlenségnek, *nemmúlásnak* az érzetét viszik át várostapasztalatunkba: hiába nincsenek már meg a szégyenletes csarnokok, amikor a monumentális könyvtárra gondolunk, a tudás raktárának képébe óhatatlanul beúszik a hajdani bútorraktár képe, és a párizsi metróállomások Austerlitz által említett nevei (*„Campo Formio, Crimée, Élysée, Iéna, Invalides, Oberkampf, Simplon, Solferino, Stalinegrad”*<sup>130</sup>) bennünk is a térben kiterített, jelenvaló idő képzetét fogják kelteni.

Ugyanezt a hatást erősítik a szöveg bizonyos pontjain felbukkanó fényképek, amelyek rendeltetése csak részben az elmondottak dokumentumszerű alátámasztása, valószínűvé tétele; jó néhány közülük önálló vizuális metaforaként illeszt a regénybe olyan tartalmakat, amelyeket a szöveg nem, vagy nem ilyen erősen képes megjeleníteni. Terezínbe tartó útja kapcsán Austerlitz például mintegy mellékesen említi meg, hogy Lovosicét elhagyva elgyalogolt egy petrolkémiai

---

<sup>128</sup> Max Black: *A metafora*, 445. o.

<sup>129</sup> W. G. Sebald: *Austerlitz*, 274. o.

<sup>130</sup> I. m. 286. o.

kombinát mellett, „*melynek hűtőtornyaiból és kéményeiből fehér füstfellegek szálltak*”.<sup>131</sup> A mellékelt fekete-fehér fénykép embertelen, sivár vidéket mutat, füsttel, kéményekkel – a kontextus miatt azonnal a haláltáborok képét idézi fel bennünk. Hasonlóan erős az az illusztráció, amelyet Austerlitz a walesi gyermekbibliában fedezett fel, és amely ugyan a pusztában vándorló zsidók táborát ábrázolja, talányos részleteivel (sínnek tűnő vonalak, füstfelhő, barakk-szerű sátrak) szintén Auschwitz-ra utal.<sup>132</sup> Sebald sehol nem mondja ki, hogy a ránk nehezedeő tragédia nem a nácik hatalomra kerülésével kezdődött, és nem ért véget Hitler bukásával, hanem előre és hátra is sokkal messzebb nyúlik az időben. Ugyanakkor ez – a szöveg szintjén is lebegtetett – sejtetés a képek révén hangsúlyossá válik. A formai rímek, vizuális asszociációk játékanak serkentése nem valós összefüggéseket szeretne feltárni (például egy francia állatorvosi múzeumban kiállított légcső-fa és egy prágai gyökérzet fényképe, valamint egy londoni pályaudvar sínhálózatának rajza között), hanem olyan teret nyit meg, amelyben különböző dolgok és az idő egymástól távoleső pillanatai együtt, egyszerre megtalálhatóak, kapcsolatba léptethetőek. Az *Austerlitz* nem arról beszél, ami megtörtént, és nem is pusztán a megtörténttel való viszonyunkról, hanem arról, ami körülvesz, ami itt és most *van*.



3. Pályaudvar fényképe az Austerlitz-ben

<sup>131</sup> I. m. 201. o.

<sup>132</sup> I. m. 62-63. o.

### 3.4. Térré formálódó képek



4. C. Boltanski: *A hiányzó ház*, 1990,  
Berlin

Christian Boltanski *A hiányzó ház* című 1990-es munkája Berlinben, a Grosshamburger strasse-n egy foghíjtelken, a meglévő házak egymásra néző falain elhelyezett felnagyított névtáblákkal emlékezik meg azokról, akik valamikor ott laktak. Az 1945-ben bombatalálatban elpusztult épület (pontosabban épületrész – az épen maradt szomszéd házak egykor töretlen folytatása) megfelelő emeleteinek magasságában nevek olvashatóak: a lakóké, alattuk a

foglalkozásuk, felettük a dátum, amely jelzi, mettől meddig laktak ott. Ha nem látnánk a táblákat, nem valószínű, hogy hiányérzetünk támadna: talán azt sem vennénk észre, hogy a házszámok ugranak, hogy valami nincs ott, aminek ott lenne a helye. A félelem, ami Sebaldot hajtja (hogy ha nem mondjuk el a dolgok helyett a történetüket, elfelejtődhetnek, a világ pedig kiürül), nem tűnik alaptalannak.

Boltanski nagyon kevésbé éri el, hogy a már senkinek sem hiányzó ház mindnyájunknak hiányozzon, hogy az üresség formát

nyerjen, testet öltjön, beszélni kezdjen. Mert ha a névtáblák szükséztűek is, ha a művész nem is akart többet mondani, nem akart mesélni, bizony számíthatott arra, hogy a néző majd kiegészíti, kitalálja, megeleveníteni próbálja azokat a történeteket, amelyek elvesztek volna a beavatkozás nélkül. A képek, amelyekkel benépesítjük a teret, nem pontosan, tényszerűen tükrözik a múltat – nem annyira felelevenítik, mint inkább megformálják: az így születő múlt nem azonos azzal, ami elmúlt, de semmiben sem különbözik attól, ahogyan az egyszervolt *számunkra* jelen van. *A hiányzó ház* szobáiban a konstruáló (és nem a rekonstruáló) emlékezet nyer metaforikus formát.

De talán nem pontos emlékezetéről beszélni ebben az esetben: ami történik, az több is és kevesebb is, mint az emlékezés. A nevek, a foglalkozásokat jelölő szavak, az évszámok, és a vakolat színe, anyaga, a ráeső fény, és a helyszín maga egyaránt újabb képeket és gondolatokat hívnak elő belőlünk. Ezeknek egy része bizonyosan emlékeinkből táplálkozik, de akadnak közöttük másfajta is: régi álmokból felbukkanó részletek, benyomások, félelmek, éppen aktuális problémáinkhoz kötődő villanások. Mindaz tehát, amivel megtöltjük az üres telket, amiből

felépítjük a házat, egyrészt mélyen személyes és szubjektív lesz, másrészt ezer szállal kötődni fog a közös társadalmi valósághoz; történelemhez, városhoz.

Maurice Halbwachs 1926-os naplójegyzetében egy számunkra is ismerős élményt ír le. Bayonne-ban, a pályaudvar melletti meredek utcán haladva eszébe jut egy régi délután, várakozás a pályaudvaron a biciklijével – a peront is tisztán látja maga előtt. A kép öntudatlanul, akarata ellenére idéződik fel a hely hatására, és meglepi a semmiből való felbukkanása – de vajon tényleg a semmiből (a tudattalanból) bukkant-e fel? – teszi fel a kérdést. Nem gondolt-e rá már azelőtt is valamilyen módon mégis? Lehet, hogy egy olyan képzethez kötődött hozzá szorosan az emlék, amely gondolatainak részét képezte és mindig elkísérte; lehetett ez például a pályaudvarokon való unalmas várakozás képzete, azé az állapoté, amikor az ember elveszik a névtelen tömegben, fel van függesztve a múlt és az azonnali jövő között. Addig nem gondolt erre az emlékezetébe lemerült régi várakozásra, mert a valóság nem kínált olyan részleteket, amelyek segítettek volna rekonstruálni a pontosan most sem megragadható emlék körülményeit. *„Ami adott volt, az egy kifejezetten homályos keret, amely inkább gondolatokból és érzésekből állt, mintsem képekből. Amit láttam, az segített kiegészíteni és pontosítani, de egyszersmind felfedte előttem mindazt, ami hiányzott.”*<sup>133</sup>

Halbwachs élményéhez hasonló jelenségről ír Georges Poulet Proust-tal kapcsolatban: *„Emlékszünk a hudimesnil-i út mellett álló három fa különös jelenetére. Furcsák és ismerősek, sohasem látottak és mégis hasonlítanak a múlt valamely képére, melyet azonban az elme nem tud újra felidézni; ezek a fák olyan paraamnéziás élményt véltanak ki, mely nem engedi, hogy a gondolkodás »rájuk ismerjen azon a helyen, amelyből kiszakítottak«, mint ahogy azt sem, hogy egy másikban helyezhesse el őket; »így hát, teszi hozzá Proust, az elmém egy távoli év és a jelen pillanat közt ingadozott, Balbec egész környéke tántorogni kezdett.. «.*<sup>134</sup>

Az idézett szövegek az emlékezés értelmét kiterjesztik: olyan eseményt írnak körül, amelyben a múlt különböző rétegei a jelen pillanattal intenzív kölcsönhatásba lépve pontosan nem tisztázható eredetű képeket hoznak létre. (Proust *„képek segítségével megfogalmazott igazságokról”* beszél, és hozzáteszi: *„legfontosabb jellegzetességük az volt, hogy nem állt szabadságomban kiválasztani őket, hogy adódtak számomra, úgy, ahogyan voltak”.*<sup>135</sup>) A benyomások térbeli képekben nyernek formát, hogy aztán egyszerre legyenek rejtélyes feladványok, nagy kérdésekre megoldást

<sup>133</sup> Maurice Halbwachs: *La mémoire collective*, 246. o.

<sup>134</sup> Georges Poulet: *A prousti tér* (L'espace proustien, Gallimard, 1963.) Z. Varga Zoltán fordítása (kézirat)

<sup>135</sup> Marcel Proust: *Az eltűnt idő nyomában VII. A megtalált idő*, ford. Jancsó Júlia

ígérő talányok; terek, amelyekre gondolatban újra meg újra visszatérhetünk, alakíthatjuk, boncolhatjuk őket, újabb részleteket találhatunk, vagy akár váratlan felfedezéseket tehetünk bennük. Ottlik Géza az *Iskola a határon*ban alaposan körüljárja ezt a jelenséget: a „*Trieszti Öbölként lajstromozott benyomáshalmaz*”<sup>136</sup> olyan hol nyíltan, hol rejtetten visszatérő motívum a szövegben, amelynek látszólag nem sok köze van a katonaiskolában zajló eseményekhez – Medve Gábor éppen ezért, a valóság elől álmodozásaiba menekülve gondol rá először – lassanként azonban világossá válik, hogy a kikötőváros képe nem csak olvasmányélményeket és álmokat, de elmúlt pillanatokot és éppen zajló történéseket is magába olvasztott, és nem pusztán a figyelem elterelésére alkalmas, hanem égetően aktuális kérdésekre is képes válaszokat kínálni: „*a Trieszti Öböl esetleg útmutatás volt már, talán egy fontos lehetőséget rejtett magában*”<sup>137</sup>. Hogy mi ez a lehetőség, az nem rögtön derül ki: Medvének saját mentális terében vissza-vissza kell térnie Triesztbe – pontosabban arra a térre, amit ő gondolatban a számára ismeretlen városhoz köt – hogy a döntő pillanatban elérkezessen hozzá üzenetével a „*Trieszt felé ügető lovas*”.<sup>138</sup>

Mindezzel részletesebben foglalkoztam *Ottlik labirintusai*<sup>139</sup> című írásomban; itt csak röviden szerettem volna jelezni, hogy a térként, városként megragadható emlékezet metaforikus képe tovább tágítható azoknak a benyomásoknak az irányába, amelyekben emlékezet, képzelet, és jelentapasztalat nem választható szét egymástól, és amelyek maguk is gyakran a városi tér alakját öltik, hogy formájuk, a mentális térben felkereshető *helyük* legyen.

---

<sup>136</sup> Ottlik Géza: *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1959.

<sup>137</sup> I. m. 55. o.

<sup>138</sup> I. m. 257. o.

<sup>139</sup> Schmal Róza: *Ottlik labirintusai*, Pannonhalmi Szemle 2009/2, 90-99. o.

## 4. A szöveg mint város

### 4. 1. Olvasni a várost

Françoise Choay francia városkutató tézise szerint, míg az ókori és középkori városok kapcsán beszélhetünk *a város nyelvéről (langage de la ville)*, addig a modern településekkel összefüggésben már csak *a városról szóló nyelvnek (langage sur la ville)* van létjogosultsága.<sup>140</sup> Régen az épített rendszerek önmagukban jelentéshordozóak voltak (például mert lakóik mindennapi élete spontán alakította ki őket) – nem létezett bennük üres tér sem, mert a nem beépített helyek is az egész szerves részei, jelentéssel bíró elemei voltak. (Az ógörög nyelvben egyetlen szó sem jelöli a teret; csak a hely (topos) létezik. Mindezt összevethetjük Heideggernek a bevezetésben már idézett elméletével, amely helyekből építi fel a tér fogalmát, és nem fordítva.) Choay szerint azonban a nagyobb települések lassan elveszítették szemantikai autonómiájukat: jelek (feliratok, utasítások, ábrák), kezdtek beszélni helyettük, a hely és lakói viszonya pedig már nem közvetlen, hanem szavak (rendeletek, határozatok, urbanisztikai elképzelések) által közvetített lett. Az épített környezet „*visszafordíthatatlanul megfertőződik a nyelv által*”<sup>141</sup>. A városok „*már nem hatnak a csoport kulturális vezérlésére. Társadalmi integráló funkciójuk is visszaeseik az olyan új rendszerek mellett, mint a nyomtatványoké, vagy később a telekommunikáció, amelyeknek a fejlődése egyszerre oka és következménye háttérbe szorulásuknak. És ekkor, amikor az épített rendszer megszűnik globális vonatkoztatási pont lenni az individum számára, bekövetkezik a helyből (lieu) a térbe (espace) való átmenet.*”<sup>142</sup> A 19. századtól érzékelhető, hogy a nagymértékű urbanizálódás következtében a városszövet a rend és az átláthatóság hiányát, a káosz tapasztalatát kelti a kor embereiben, ami egyrészt mesterséges rendezésekhez, másrészt a város működését magyarázó kommentárok létrejöttéhez vezet. Mindkettőnek következménye, hogy a várossal kapcsolatos szókészlet bővül és átalakul, számos régi kifejezés veszít jelentőségéből, míg újak, máig élők keletkeznek: a 'zöld területek', a 'lakóegységek', a 'kereskedelmi központok', vagy a 'közlekedési hálózatok' ekkor jelennek meg

---

<sup>140</sup> Françoise Choay: *Sémiologie et urbanisme*, in: Pierre Ansay, René Schoonbrodt (szerk.): *Penser la ville – choix de textes philosophiques*, Archives d'architecture modernes, Brüsszel, 1989, 330-336.

<sup>141</sup> I. m. 334. o.

<sup>142</sup> I. m. 333. o.



először a szakszövegekben és a közbeszédben. (Hauszman báró emlékirataiban például számos új fogalom csírája megtalálható.) „Ezek a lexikológiai változások csak a tünete egy jelenségnek: eredőjük az a reflexív igyekezet, amely a 19. század folyamán megpróbálta létrehozni a városi rendszer elméletét, ellátva azt egy olyan verbális tartószerkezettel, amely kompenzálhatja az ipari forradalom által véghezvitt brutális szemantikai redukciót.”<sup>143</sup>

Choay tehát úgy látja, hogy a városról szóló nyelv a város saját nyelvének elvesztése árán született meg. Mások, például Kevin Lynch éppen a városban megjelenő járulékos jelek (szövegek és képek) révén látják (újra)olvashatónak a várost: a régi épületek, eredeti értelmüket elvesztett terek rajtuk keresztül kapcsolódhatnak be a jelen áramkörébe.<sup>144</sup> Abban azonban egyetértés mutatkozik, hogy a metropoliszok korában határozottan elvált egymástól a városok „felülnézete”, és az utcákon mozgó mindennapi használó „belső nézete”. A „felülnézet” itt mindazt jelenti, ami csak a rengetegből kiemelkedve látható: a várost térképről, kilátóból, repülőről szemlélő ember nézőpontját, de a tereket megtervező és működtető szakemberek és politikusok szempontjait is. Michel de Certeau írja, hogy a magasból letekintés „létrehoz egy olvasót, olvashatóvá teszi a város komplexitását, és az áttetsző mobilitást egy rögzített szöveggé alakítja”.<sup>145</sup> A lakók azonban lent élnek: a gyalogosok „*teste egy városi szöveg többé-kevésbé jól kivehető írásképét követi, melyet ők maguk írnak, anélkül hogy alkalmuk volna azt valaha elolvasni. (...) Így a megtervezett és könnyen olvasható város tiszta szövegébe egy metaforikus vagy gyalogló város tör be.*”<sup>146</sup> (A kötet, amelyben a szöveg megjelent, 1980-ban látott napvilágot, jó húsz évvel azelőtt, hogy a World Trade Center elpusztult volna – a mai olvasó azonban nehezen tud elvonatkoztatni attól, hogy de Certeau a szimbolikus tornyokból néz le New Yorkra, az onnan nyíló kilátás nyomán kezd el elmélkedni a város kétféle szövegén.)

A fentről letekintés mint új élmény a modern nagyváros születésnek idején jelent meg: „A horizont új keletű fölfedezése (lásd a hőlégballonok révén feltáruló perspektívát), a madártávlat vizuális élménye a világ panorámaszerű látványával (sőt látásmódjával) vérteti föl a tömegben elvesző városlakót. Az »összezártság börtönéhez« képest a határtalan szabadság illúzióját keltheti a dolgok felülről történő megtekintése, a totális látvány élménye.” – írja Gyáni Gábor.<sup>147</sup>

---

<sup>143</sup> I. m. 335. o.

<sup>144</sup> I. m. 332. o.

<sup>145</sup> Michel de Certeau: *Séta a városban (A cselekvés művészete)*, ford. Kovács Krisztina, in: *Café Babel*, 59. szám (Utca), 2009. 16. o.

<sup>146</sup> Uo.

<sup>147</sup> Gyáni Gábor: *Az utca és a szalon: a társadalmi térhasználat Budapesten, 1870-1940*, 28. o.

A lehetőség, hogy kívülről tekintsünk hétköznapjaink színhelyére, egyszersemind azt az ígéretet is hordozza, hogy átlássuk életünk kusza ösvényeit, megértsük azt, amiben élünk. Hogy mindez nem feltétlenül több puszta ígéretnél, azt eltakarja a felemelkedés öröme, a kilátóba felérők megkönnyebbülése.

Eközben van a városnak egy másik, zavarosabbnak tűnő nézete, amely kevésbé kecsegtet nagy, átfogó összefüggések feltárulásával, de felkínálja magát az olvasásra: olvashatunk az utcakövekből és a házak tégláiból, az ablakok formájából és a járókellők ruhájából, az elhangzó kiáltásokból és a falragaszok felirataiból, az illatokból és a fényekből, a hangokból, zajokból, szemetekből és falfirkákból, de a megfelelő jelekből „olvashatunk” arról is, mit tesz egy város nem a hajléktalanság, hanem a hajléktalanjai ellen<sup>148</sup>. Ezek az olvasatok csak lentről követhetőek nyomon: ahogy Michel de Certeau mondja, ezek a „*gyalogló város*” szövegei.

Ilyen szövegek nyomába ered Balzac is, amikor hosszan elemzi hősei ruházatát, és őket magukat is arra készíti, hogy a városban összeakadva próbálják meg egymás kilétét felfedni ruházatuk alapján, de ugyanezt a játékot játszatja évekkel később Conan Doyle Sherlock Holmes-szal is. Richard Sennett mutatott rá a közéleti ember szerepének változásairól szóló könyvében, hogy a varrógép szabadalmaztatása, majd a ruházati tömegtermelés beindulása mennyire átalakította ennek a „nyomolvasásnak” a kereteit: míg Balzac hősei álarcként húzhatják magukra a személyiséget, akit az adott ruha megtestesít (Az *elveszett illúziók*ban Lucien az új ruhában új embernek is érzi magát), addig az öltönyök fekete rengetegében már nem könnyű kiigazodni – Holmes-nak kifinomultabb képességekre van szüksége ahhoz, hogy egy-egy idegen külsejéből aprólékos tudásra tegyen szert az illető kilétéről.<sup>149</sup> A 19. század végén már nem annyira a megmutatkozás, mint inkább a tömegbe simulás vágya dominált, nem függetlenül azoktól a szabályozásoktól, amelyek a közteret a középkor színpadként és találkozóhelyként is funkcionáló utcáiból a jólneveltség zárkózott, tapintatos tereivé igyekeztek tenni. Hogy miért váltak szükségessé ezek a szabályozások, arra a későbbiekben még visszatérünk – itt annyiban érdekesek számunkra, amennyiben némileg megváltoztatták a város „olvasásának” feltételeit.

A város és lakói által elhintett jelek olvasása mint a korai detektívtörténetek fontos hagyománya sajátosan továbbgondolva jelenik meg Paul Auster *Üvegvárosában*. Quinn detektívregények írójából maga is alkalmi detektív lesz, hogy aztán egyszerű nyomolvasó helyett

---

<sup>148</sup> Ld. Missetics Bálint: *Nincsen számodra hely: a hajléktalan emberek kirekesztéséről*, in: *Café Babel*, 59. szám (Utca), 2009., 83-90. o.

<sup>149</sup> Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Helikon, Budapest, 1998, 174. o. sk.

egy nem mindennapi szöveg egyetlen megfejtője legyen. Az öreg Stillmant követve ráébred, hogy a látszólag esetleges bolyongások New York utcáin valójában hatalmas betűket rajzolnak körül. Stillman nem csak a de Certeau által említett értelemben, hanem ténylegesen ír a mozgásával: egy rögeszme szavait vési bele a térbe, megnyerve, kisajátítva magának a helyeket, amelyek mit sem tudnak róla, hogy hatalmas betűk szárai készülnek éppen belőlük. Mindennap egy betű – Quinn pedig, aki Stillman minden mozdulatát feljegyzi, a város olvasójává válik. Auster nem pusztán a bűnügyi regények toposzát viszi itt el egy szélsőséges pontra, hanem az író feladatának megszokott értelmezését is. Eszerint miközben az író mozog a külvilágban, külső és belső folyamatosan átlép egymásba: a tapasztalatok élményekké, szavakká formálódnak, a szavakból pedig a külvilág új arcot nyer. Mielőtt Stillmant elkezdené követni, Quinn is szeret a városban járkalni: „*Nem a bolyongással volt a baj, az Quinn természetes eleme volt. Még azelőtt, miközben keresztül-kasul begyalogolta a várost, fokozatosan megvilágosodott előtte külső és belső tartalmak kapcsolatos volta. A céltalan helyváltogatás volt a technika, amelynek segítségével kifordíthatott mindent. Legsikeresebb napjain teljesen külsőre cserélte a belsőt, mintegy elbitorolva annak felségjogait. (...) A bolyongás volt a módszere a gondolatoktól való megszabadulásra.*”<sup>150</sup> Ismerős kép ez: a művész, aki kiüresíti önmagát, hogy a világ átáramolhasson rajta, majd versekké, regényekké, festményekké párolódva csapódhasson ki. Auster hősnél egy ponton túl a kiüresítés tragikusnak tűnő fordulatot vesz, de ez is mintha azt a veszélyes játékot jelképezné, amivel az alkotó ember romantikus mítoszában már annyiszor találkozhattunk. Elég Baudelaire-re gondolnunk, aki megmerítkezik Párizs mocskában, hogy verseit felhozhassa onnan. Ő is „olvassa” a város szövegét, de úgy, ahogy senki más nem képes: „*Vén külváros során (...) / bolygok magányosan, vívódni furcsa tornán, / minden zugban rímek esélyét szimatolván, / meg-megbotolva, mint járda kövén, a szón, / s régen megálmodott versekre bukkanón.*”<sup>151</sup> A rímek keresése összekapcsolódik a térben zajló mozgással: a szavak, amiket személyesen neki kell megtalálnia, ott hevernek azokon az utcákon, amelyeket olyan jól ismernek mások is. Köztér és a legbensőbb magántér lép kölcsönhatásba, amikor olvasódik (és íródik) a város szövege.

A város olvasása tehát összetettebb folyamat jelek egyszerű desifrizálásánál: az „olvasó” személye, az általa megtapasztalt élmények leválaszthatatlanok az általa adott olvasatról. Neil

---

<sup>150</sup> Paul Auster: *New York trilógia*, ford. Vághy László, Európa, Budapest, 2012, 79. o.

<sup>151</sup> Charles Baudelaire: *A Nap*, ford. Tóth Árpád, in: *A romlás virágai*, 228. o.

Leach a város megértésének két eltérő irányú modeljét különíti el: az „olvasást”, a strukturalizmushoz köthető szemiológiai megközelítést, amelyben a tér egyes részletei megfeleltethetőek jelentéseknek – ezt az elméletet finomították aztán tovább posztstrukturalista gondolkodók, hogy a rögzített megfejtések helyett a lehetséges olvasatok sokaságára, sokszínűségére, állandó változásban létére helyezték a hangsúlyt. A másik model a „tapasztalás”, amely a fenomenológia módszerét veszi alapul, és egy szöveg- vagy képközpontú értelmezési folyamat helyett a szubjektum egészét érintő élménynek tekinti a várossal való találkozást. Az általa szerkesztett *The Hieroglyphics of Space* című könyv bevezetőjében Leach a kétféle megközelítésmód együttes alkalmazására tesz javaslatot: az olvasó némileg eltávolított nézőpontja véleménye szerint összekapcsolható az élményben éppen teljesen elmerülő szubjektum nézőpontjával. Többek között Roland Barthes-ra hivatkozik, aki ugyan nyelvnek tekinti a várost, de olyan nyelvnek, amelyet inkább megélni kell mint megfejteni.<sup>152</sup>

Ezen a ponton fel kell tennünk a kérdést, hogy akkor vajon miben áll város és nyelv hasonlatossága? Ha a várost nem egyértelműen tekinthetjük kódolható jelrendszernek, akkor miért, milyen alapon hasonlítjuk szöveghez? Milyen közös jellemzői vannak szövegnek és városnak, amelyek lehetővé teszik, hogy az egyikről a másikon keresztül beszéljünk, és fordítva? Talán közelebb kerülünk a kérdésre adható lehetséges válaszokhoz, ha megvizsgáljuk, mi történik, amikor nem a várost nézzük a szöveg jellemzőin át, hanem a szöveget a város képein át. Amikor tehát – ahogyan azt eredetileg célul tűztük ki – azokra a metaforákra fordítjuk a figyelmünket, amelyekben a város nem a tartalom, amiről beszélünk, hanem a hordozó, amivel valami másról – ezúttal a szövegről – beszélünk.

#### 4. 2. Bejárni a szöveget

A térbeli metaforák kapcsán már beszéltünk a tanulmányról, amelyben Mitchell az irodalmi szöveg térbeliségének négy szintjét különbözteti meg. Itt pusztán visszautalnék egy lényeges megállapításra, mely szerint amikor olvasunk és az ábrázolt valóságot mentálisan felépítjük magunkban, térbeli konstrukciót hozunk létre. Ehhez hozzátehetjük, hogy az író is egy mentális térben mozogva dolgozik: kialakít egy teret, amelyet egyfelől ugyan ő tervez és épít, másfelől

---

<sup>152</sup> Neil Leach (szerk.): *The Hieroglyphics of Space. Reading and Experience the Modern Metropolis*. Routledge, London, New York, 2000.

viszont hamar szert tesz saját jellegzetességekre, működési szabályokra – egyszóval maga is elkezd ösvényeket nyitni és bezárni, járható és járhatatlan pályákat kijelölni. Ha például a szerző felállítja többé-kevésbé megformált hőseit, egy olyan játéktérben találja magát, ahol a figurák mozgatása bizonyos irányokba nehezen megoldható, másfelé viszont esetleg váratlan csapások nyílnak, nem várt találkozási pontok adódnak. Amikor Virginia Woolf a *Mrs. Dalloway*-en dolgozva naplójában „*alagútfúrás* *folyamat*ról” ír, a születőben levő szövegnek ebbe a már saját törvényekkel rendelkező terébe enged bepillantást.<sup>153</sup> Nem köti – nem kötheti – össze alakjait könnyedén odavetett vonalakkal, de még hidakkal sem: alagutakat kell fúrnia, abban a mélységben, amelybe hősei maguk sem látnak le, de ahova készítéseik öntudatlan gyökerei nyúlnak: „*barlangokat ások a szereplőim mögé. (...) Elképzelésem szerint a barlangok végül is egymásba nyílnak, és éppen a jelen pillanatban érkeznek el a felszínre.*”<sup>154</sup> Tengelyi László a következő elemzést adja Woolf munkajegyzetéről: „*Mit jelent itt a barlang? A visszaemlékezés által felidézett múlt területét. A Virginia Woolf által felfedezett módszer legfontosabb jellemzője nem pusztán az, hogy olyan tudatfolyamot idéz fel, amely állandó kísérője a cselekvéseknek, és amely olykor időbeli késéssel ugyan, de végülis mindig képes átvilágítani őket; inkább arról van szó, ahogyan a különböző tudatfolyamok között bizonyos kapcsolatok válnak érzékelhetővé, amelyekről maguknak a szereplőknek sejtelmük sincs. Így veszítik el önkényességüket azok a hirtelen ugrások, amelyekkel a regény egyik tudatfolyam leírásáról a másikra tér át.*”<sup>155</sup> Ezek az ugrások természetesen helyszínváltásokkal is járnak: ahogy a szereplők London különböző pontjain felbukkannak, találkoznak, vagy csak elmennek egymás közelében, olykor létrejön ugyan egyfajta térbeli átmenet, sokszor viszont minden átvezetés nélkül kerülünk másik helyre. Ahogy azonban arra Tengelyi rámutat, a témában, térben, időben egyaránt bekövetkező, látszólag szeszélyes ugrásokat egy mélyebben húzódó, gondosan felépített folytonosság indokolja: „*vezetnek felszín alatti átjárók egyik időbeliségből a másikba – feltárva a szereplők mögött az egymással összeköttetésben lévő »barlangokat«.*”<sup>156</sup> A szöveg szakadozottsága, amelyet felülír sodrása és belső koherenciája, párhuzamba állítható a regényben megjelenő város töredezett, fel-felvillanó képekből összeálló, ugyanakkor egyetlen lélegző egészként történő bemutatásával. London nemcsak helyszíne, de fontos szereplője is a *Mrs. Dalloway*-nek, és talán még annál is

---

<sup>153</sup> idézi: Tengelyi László: *Tapasztalat és kifejezés*, Atlantisz, Budapest, 2007, 310. o.

<sup>154</sup> Uo.

<sup>155</sup> I. m. 311. o.

<sup>156</sup> Uo.

több – hogy miként válik a könyvön végigvonuló lényegi gondolat hordozójává, arra még visszatérünk *A Másik mint város* című fejezetben.

Woolf naplója arra enged következtetni, hogy az írás folyamata megközelíthető egy mentális tér konstruálásaként, valamint a benne való mozgásként. Ha elolvassuk Ricoeur-nek Iser „*utazó nézőpontjáról*” írott szavait, láthatjuk, hogy az olvasás is könnyen elképzelhető térben zajló mozgásként: „»az utazó nézőpont« (...) azt a kettős ténytet fejezi ki, hogy a szöveg egésze nem fogható fel egyszerre, és hogy mi magunk is az irodalmi mű belsejében helyezkedünk el, vele együtt mozgunk, utazunk, ahogyan egyre előrébb haladunk az olvasásban...”<sup>157</sup> Ahogy bejárjuk a szöveg terét, a nézőpontunk változik: olykor például visszatérünk olyan helyekre, ahol már jártunk korábban, de amelyek az azóta bejárt út (az azóta elolvasott szöveg) ismeretében hirtelen egészen más megvilágításban jelennek meg.

A szöveg mindkét idézett gondolatban térként jelenik meg, ráadásul olyan térként, amelyet nem csupán lineárisan átszelhetünk, hanem amelyben bonyolultabb, többirányú mozgásokat is végezhetünk. Ottlik Géza még tovább megy, amikor a *Buda* címét firtató kérdésre ezt feleli: „*Miért Buda? – Nehéz válaszolni, annyiféle oka van. Hát, mondjuk, az első oka, hogy 4 betűs szó. Jó rövid cím. Aztán Budának szemtanúja vagyok. Úgyhogy írhatom regénynek. Jó volna már a címben egy város, mert olyan regényt kellene írni, ami hasonlít a városokhoz. Lehet járkálni-mászálni benne; utcái terei, hidai vannak; ahol lehet ödöngeni, báméskodni; rohanni elkésve találkára, vagy elbújni vele valahol; menekülni, örülni, sírni; eltévedni emitt, hazatalálni amott. Szóval olyan regényt, amiben lakni lehet.*”<sup>158</sup> Regény és város rokonságát elsősorban az a képességük teremti meg, hogy „*lehet járkálni-mászálni*” bennük; hogy újra és újra elkezdhetünk bennük bolyongani, anélkül, hogy kétszer ugyanúgy kéne végigmennünk ugyanazon az útvonalon; mindig észrevehetünk keresztutcákat, amelyeken addig nem fordultunk be, kijuthatunk terekre, amelyekre korábban más irányból lyukadtunk ki; feltűnhetnek új házak, átfestett falak, leomlott vakolatdarabok. Soha teljesen ki nem ismerhetők – talán innen ered időtlenségük: mintha a végtelenség tapasztalata lenne bezárva fedeleik és közigazgatási határaik közé. A *Budában* az eltévedés öröme ugyanezt a tapasztalatot jelenti: amíg valahol el tud tévedni az ember, amíg lázas örömet érez a megfelelő irányt kutatva, addig van idő és tér, megvan az a

---

<sup>157</sup> Paul Ricoeur: *A szöveg világa és az olvasó világa*, ford. Martonyi Éva, in: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*, Kijárat, Budapest, 1998., 25. o.

<sup>158</sup> Ottlik Géza: *Miért Buda?* in: Kelecsényi László (szerk.): *Ottlik (Emlékkönyv)*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1996. 313. o.

„levegős labirintus”, amit a határszéli katonaiskola után a főváros szabadsága jelent az elbeszélőnek. „Merrefelé is kell hazamennünk? Jobbra forduljunk vagy balra? Majd mindjárt kitudódik, Bébé. Finom, lámpalázás kis izgalom, várakozás, ugyanaz a pontatlan érzés (mit tudom én, boldogság?) támad az emberben ötvenegy évesen, mint öt évesen.” A gyermekkori érzés a város korai tapasztalatából ered: „...a látványnak mindig van egy kis láthatatlan többlete, amit érzel tisztán és biztosan, és ez a milyensége néha változik, és ettől másféle lesz az egész. Észrevetted, hogy a Fehérvári úton végigmenve, a Gellért tér, a híd, vagy még tovább Budán, a másik híd előtti kút-vízesés (...) változtatja a látott képének ezt a többletét, kis ráadását, vagyis ha ugyanúgy megvan is és ott van, ahogy a térképedre festetted, nagyon sokszor egyáltalán nem ugyanolyan. A térképedet ki kell egészíteni, így fenét ér, a neked leglényegesebbek nélkül.” Mindig vannak új dolgok, amelyeket fel kell jegyezni, vagy át kell rajzolni a térképen, amelyek az elbeszélő számára fontossá válnak – a térképezésnek ez a mozgása a szubjektum változásának és a külső tér változásának bonyolult kölcsönhatásából származik. Amíg ad új feljegyzendőt a külvilág, amíg a belső tud újként meglátni helyeket, tárgyakat, személyeket, addig újrateremtődik a labirintus, újraíródik a térkép, újraolvasható mind a város, mind a regény szövege.

Amikor Ottlik „ödöngést” és „bámészzkodást” emleget, a flâneur hagyományát köti az olvasás élményéhez: azt a hagyományt, amely Baudelaire-en és Benjamin-on át a mai napig erősen hat a művészeti diskurzusra<sup>159</sup>, és amelynek gyökerei a városok 18-19. századi felduzzadásának idejére nyúlnak vissza. Amikor a város kezd átláthatatlanul növekedni, annyi új tapasztalatot, felfedezendő élményt tartogat, hogy el lehet veszni benne, de szándékosan beleveszni is lehetséges; Balzac sorai az 1833-ban keletkezett *Ferragus*-ben egyik legkorábbi leírását adják ennek az új jelenségnek: „Van néhány kisszámú műkedvelő, olyan emberek, akik sohase járnak- kelnek vakon és süketen: ezek élvezik az ő Párizsukat, és oly bensőségesen magukba fogadták arcukat, hogy minden kis szemölcsöt, minden pattanást, minden véraláfutást észrevesznek rajta. (...) Ezeknek a költői lelkeknek legfőbb fényűzésük a Párizsban való kalandozás. Hogyan is tudnád megállni, hogy néhány percet ne időzz a drámák, balsorsok, különös alakok, festői jelenetek láttára, melyek szemed elé vetődnek e plakátruhás város kavargásában, amely királynő a városok között, mégis egyetlen tiszta utcaszöglete sincs, annyira kedvez a francia nép eredendő bűneinek! Kivel nem esett meg, hogy reggel elhagyta a lakását, elindult Párizs túlsó végébe; és

---

<sup>159</sup> Ld. pl.: Thierry Davila: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Editions du Regard, Párizs, 2002.

délben még a város közepén túl sem tudott eljutni? Azok, akiről fentebb beszéltünk, azzal fogják mentesíteni ezt a kódorgást, hogy alapjában véve nem más, mint valami rendkívül hasznos és új megfigyelés...”<sup>160</sup> Zola Saccard-ja három évtizeddel később már könnyedén simulhatott bele ebbe a hagyományba, amikor a párizsi Tőzsde környékén bolyongva „közömbös kószálást színlelt”, bár közben „élénk figyelemmel leskelődött”<sup>161</sup>. A céltalanság és az élénk figyelem kettőssége természetesen magát a sétát is jellemzi – már Diderot is a városban taláalomra folytatott sétához hasonlítja az Enciklopédia olvasását, a szócikkek közötti szabad kalandozást<sup>162</sup> – de csak az iparosodást és a városi tömegek megjelenését követően válhatott a kószálás olyan tapasztalattá, amely már-már a természetjárás romantikus élményével vetekedett:

„Utcáról utcára ögyelegni tétlen:  
Ez az én legédesb, legszebb kedvtelése.  
A sürgés, a robaj, a tömeg gyors árja  
Kápráztat, elmerít édes andalgásba.

Mikéntha zöldellő hegyormokon járva,  
Kéjjel hallgatódznám a malomzúgásra,  
Mely alatt kelepel, csitteg-csattog lágyan –  
Ugy érzem magamat a tömeg zajában.”<sup>163</sup>

Kiss József éppúgy az új tájat látja a városban, mint Walter Benjamin, amikor az erdőben való eltévedés képét köti a flâneur mesterséges ön-vesztéséhez: „Ha egy városban nem tudunk eligazodni, az még nem jelent sokat. Ahhoz azonban, hogy egy városban úgy tévelyegjen az ember, mint egy erdőben, már kell némi jártasság. Ilyenkor az utcanevek úgy szólnak a bolyongóhoz, mint száraz gallyak pattogása, és a város belsejének kis utcái a napszakot oly pontosan tükrözik vissza, akár egy völgyteknő. Ezt a művészetet én csak későn tanultam ki; azt az álmomat teljesítette be, amelynek első nyomairól füzeteim itatóspapírjainak labirintusai árulkodnak.”<sup>164</sup> Itt is, mint Ottliknál, az eltévedés öröm, a város mint labirintus a vágy tárgya, a hely, amely biztosítja a felnőve egyre nehezebben elérhető tapasztalatot: hogy ne tudjuk, hol

<sup>160</sup> Honoré de Balzac: *A tizenhármak története*. Ferragus, ford. Lányi Viktor, Európa, Budapest, 1973, 15. o.

<sup>161</sup> Émile Zola: *A pénz*, ford. Bajomi Lázár Endre, Európa, Budapest, 1963, 19. o.

<sup>162</sup> Ld. Peter Madsen bevetését az általa és Richard Plunz által szerkesztett kötet elején: *The Urban Lifeworld. Formation, Perception, Representation*, Routledge, London, New York, 2002.

<sup>163</sup> Kiss József: *Szerelemvágy*, idézi: Bednatics Gábor: *Topográfia és mitológia között – A nagyváros olvasatai a 19. század végi magyar lírában*, in: N. Kovács Tímea et al. (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, 273. o.

<sup>164</sup> Walter Benjamin: *Berlini gyermekkor a századforduló táján*, ford. Berczik Árpád, Atlantisz, Budapest, 2005, 95.o.



vagyunk, hogy ne legyen más lehetőségünk önmagunk meglelésére, mint a teljes és odaadó figyelem.

De vajon nem ugyanezért az élményért olvasunk-e? Nincs-e alapvető hasonlóság a szövegben és a városban végzett mozgás között ebből a szempontból is? Nem jár-e mindkettő együtt azzal a megkönnyebbüléssel, amit az önmagunkon való kívülkerülés jelent, és ugyanakkor nem vezetnek-e vissza saját életünkhöz, amely azonban a megtett út révén már nem egészen ugyanaz, mint azelőtt volt?

Mindez természetesen csak akkor lehetséges, ha a szöveg, amelyben járunk, képes az eltévedés, majd a hazatalálás kalandját nyújtani nekünk. A következő oldalakon olyan szövegekkel fogunk találkozni, amelyek valószínűleg nem rendelkeztek ezzel a képességgel, mégis egy sajátos város épült belőlük.

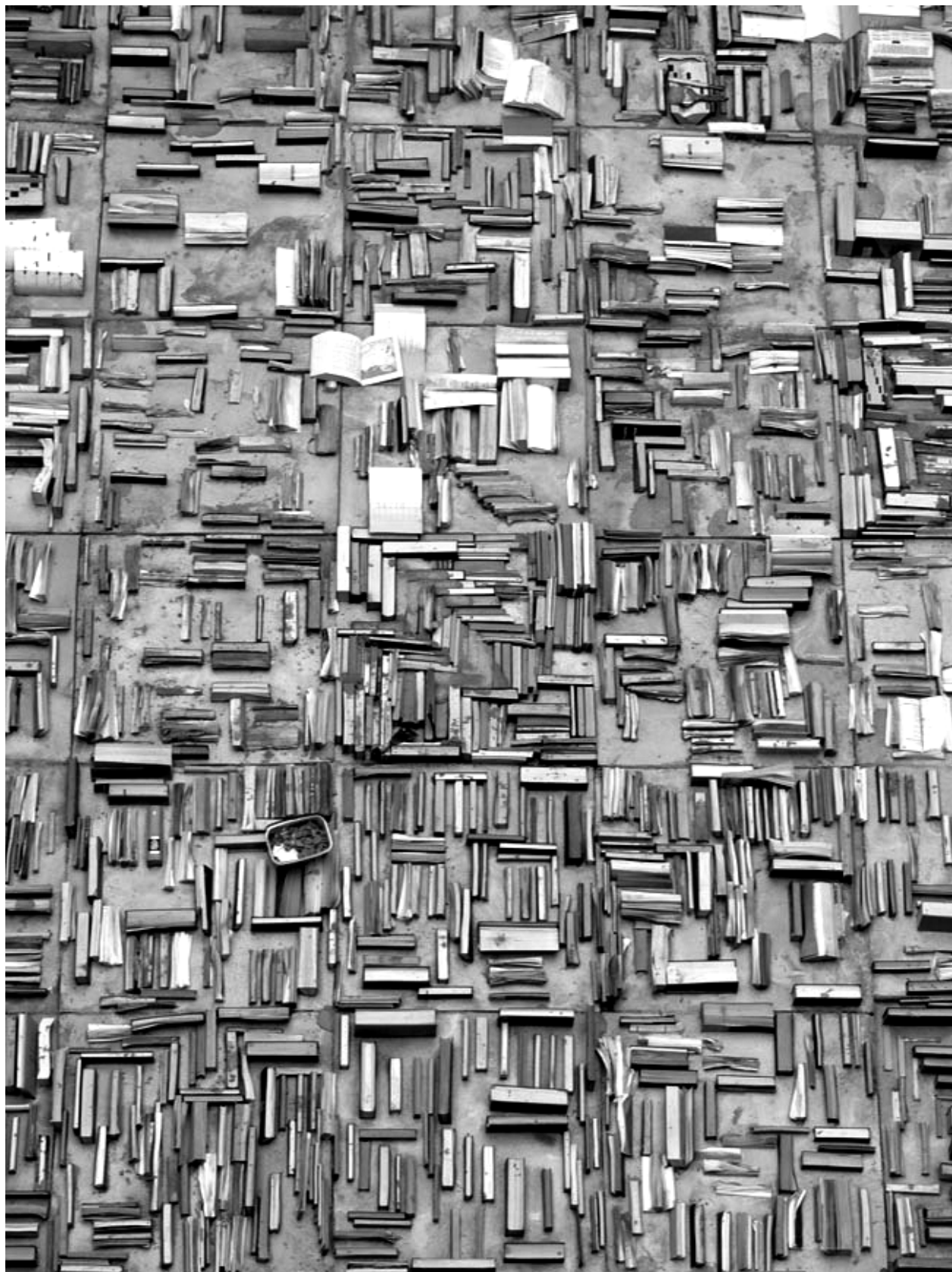
#### 4. 3. Járni a szövegen

Térben és időben is szerteágazó az a gyökérzet, amelyen át az emberi tapasztalatok összegyűlnek, hogy egy könyv lapjain lecsapódjanak. Akár egy regényre, akár egy tudományos munkára gondolunk, a múltból érkező szálak úgy szövődnek bele a szerző jelenébe, a tények az őket interpretáló ember egyéni látásmódjába, hogy végül kibogozhatatlan egységet képeznek. A könyvtárban tehát az idő különböző pillanatait összepréselő kötetek kerülnek egymás mellé, de ahogy egy polcon végigsiklik a tekintetünk, ugyanúgy nem kutatjuk az egyes könyvek és a bennük foglalt gondolatok korát, ahogy egy utcán haladva sem sokat törődünk azzal, hogy melyik házat mikor építhették. Az egymásutániságból egymásmelletiség lesz: a mindennapi használat jelenében egyetlen folyamatos térként jelenik meg mindaz, ami évszázadok során épült egymásra, legyen szó gondolatok vagy városok teréről. Ezekben a terekben lassanként láthatatlanná válnak a kapcsolódások és az illesztések: úgy olvadnak utcává a házak, hogy már nem mondanánk meg könnyen, melyiket emelték előbb, melyiket később. Építjük, bontjuk, alakítjuk a várost, észrevétlenül is koptatjuk és formáljuk a tereit, otthagyjuk a nyomunkat rajta. Ugyanígy, a használat során megtörjük a könyvek lapjait – amelyeket sokan, sokszor kikölcsönöztek a könyvtárból büszkén hordozhatják hasznosságuk bizonyítékait: gyűrődéseket, szakadásokat, bejegyzéseket, ujjlenyomatokat. Amelyeket soha senki sem forgatott – mint azt a hozzávetőleg 12 000 kötetet, amelyből 2008-ban a *Konkrétum* című kiállítás hatalmas installációja született –

azokat előbb-utóbb kivetik a könyvtárból: először pincékbe számúzik, később talán eldobják őket. Megválogatjuk, hogy mit adunk tovább, és mit ítélünk feledésre, de vajon a társadalom öntudatlan emlékezete nem hordozza-e továbbra is az elvetett szövegeket, nem lesznek-e olykor elevenné éppen a hiányuk által, mint egy elpusztult városrész a felidézés hatására? A kiválasztódás nem beszédes-e akkor is, amikor pusztulásra ítél valamit? Vajon a nem olvasott könyvek gyűjteménye nem érdemli-e meg, hogy sajátos könyvtárként fennmaradjon?

Amikor a Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájának szobrász hallgatói betonba kötötték az OSA Archívuma által számukra felajánlott 18 köbméter könyvet, ellentmondásos választ adtak erre a kérdésre. Egyfelől igent mondtak arra, hogy a különös kollekción egységként megtartsák, másfelől olyan könyvtárrá alakították, amelyben a könyvek tartalma nem, vagy csak alig hozzáférhető, ahol tehát a könyvek pusztán mint tárgyak, szavakat rejtő, de azokat többé megszólaltatni nem tudó papírkötegek őrződnek meg. A gyűjtemény, amely a Szabad Európa Rádió kölcsönkönyvtárából többnyire olvasatlanul (üres kölcsönzőcédulákkal) került az OSA tulajdonába, többszörös válogatáson esett át, 2007. nyarán a nagyközönség is elvihette belőle, ami megtetszett neki, így a megmaradt anyag kiérdemelte a jogot, hogy a senkinek sem kellő könyvek táráként beszéljünk róla.

Azzal, hogy az újrahasznosítás „kevésbé megszokott formája” mellett döntött – ahogy Rév István írta a kiállítás kísérszövegében – az Archívum úgy próbált megszabadulni a fölösleges kötetektől, hogy egyszermind alkalmat teremtett a könyv és az olvasó emberiség előtti tisztelgésre. Mintha könyvektől megszabadulni csak valahogy így, ilyen szinte bocsánatkérő, engesztelő gesztussal lehetne. Könyvek egy igazi, a megőrzés eszméjére felesküdt gyűjtemény tulajdonából nem a szemétyűjtőbe vándorolnak, hanem a művészet oltalmába. Azonban a tizenhét köbméter kötet végül mégsem menekült meg teljesen a pusztítás, a felszámolás szégyenétől. Előbb ugyan mű lett belőlük, betonszönyeg sajátos, egyenetlen járófelületet biztosító plasztikus mintázattal, amely nem pusztán mint látvány volt lenyűgöző, de a gondolkodás számára is felfedezetlen területeket tudott megnyitni. A művészeti alkotás viszont éppen akkor, amikor látszólag elkészült és a közönségnek bemutatták, tehát amikor a benne foglalt könyvek megdicsőülésük pillanatához érkezhettek volna, az alakításnak-alakulásnak még egy fázisán át kellett hogy menjen. Ugyanis az alkotók – Hübler János és Kerezsi Nemere – a látogatók lépteire hagyták az installáció befejezését. Ami a mű kialakulásának része, születésének hosszúra nyúló pillanata volt, az a könyvek pusztulását véglegessé és nyilvánvalóvá tette: a megnyitó elején a



5. Hübler János-Kerecsi Nemere: *Konkrétum*, 2008, installáció, könyv, beton, Centrális Galéria

kötetek egyenesen álltak betonalapzatukban, elegáns struktúrába rendeződve, hamarosan azonban feladták katonás tartásukat, a rajtuk tipró lábak alatt meghajoltak, szétnyíltak, majd lelapultak. A puha fedelű, telefonkönyvre emlékeztető példányok gyorsan és látványosan megadták magukat, a keményfedelű, jobb sorsra szánt irományok sokáig küzdöttek, lassan gyötrődtek, koptak. Paradox módon beton sírjukba zárva még egyszer – vagy először és utoljára – olvasóra akadtak: sokan lehajoltak böngészni a kitérult oldalakat, találgatva, hogy miről, kiknek, és miért írhatták őket. Mások önfeledten sétáltak rajtuk, volt, aki megpróbált inkább közéjük és nem rájuk lépni, de akadt, aki éppen ellenkezőleg, arra törekedett, hogy amerre jár, mint



réten a virágok nyílnak szét a könyvek. A lehetőség, hogy nemcsak belenézni, de belelépni is lehetett a kötetekbe, egyértelművé tette, hogy könyvek temetéséről és nem – vagy nem pusztán – felmagasztalásáról van szó.

Az installáció mint látvány, és a keletkezéséhez vezető hosszadalmas munkafolyamatot gyorsítva pergető videofelvétel azonban kétségeket ébreszthetett bennünk az esemény megítélését illetően. Az lehetett ugyanis a benyomásunk, hogy mégis a megőrzésnek egy sajátos esetével állunk szemben; a bebetonozás hosszú életet, mert szilárd, mozdíthatatlan helyet biztosított minden egyes könyvnek, igaz, az olvashatóság elvesztése árán.

Ezen a ponton visszakanyarodunk a városhoz, amire az a tény is alkalmat ad, hogy az elkészült, de még meg nem taposott installáció felülnézetből sajátos struktúrát mutatott: a méret, forma, szín, kötéstípus tekintetében ezernyi apró változatot képviselő könyvek egy özönvíz után visszamaradt város romjaira, annak az emberi rendezés és a természet önkénye által egyaránt formált nyomaira emlékeztettek. A kötetek közt futó üres betonsávok, az üresen maradt helyek utcák és terek képzetét is kelthették a nézőben, elvezetve ezáltal a metaforához, amely nyelv, szöveg, könyv és város egymásra vonatkoztatásából született.

A várost minden nemzedék egyaránt építi és rombolja, megőrizve benne azt, amit elődei munkájából el tud és el akar fogadni, átalakítva azt, amit csak változtatások után tart a saját világába beilleszthetőnek, és elpusztítva azt, amit károsnak vagy haszontalannak ítél. A végeredmény – a mindenkori város – olyan szövedéke különféle korok és emberek hátrahagyott nyomainak, amelyben már szétválaszthatatlanul préselődnek egymásba olykor nagyon távoli pillanatai az időnek. A történelem linearitása egyidejűséggé lesz a város jelenében. Wittgenstein ezért kötheti össze a várost és a nyelvet: *„Nyelvünket olybá tekinthetjük, mint egy régi várost: mint zezugos térséget utcácskákkal és terekkel, régi és új házakkal, meg olyan házakkal, amelyekhez különböző korokban építettek hozzá; s az egész egy csomó új előváros öleli körül, egyenes és szabályos utcákkal és házakkal.”*<sup>165</sup> Ez az időtlenítő, pontosabban a múlt emlékeit és a jövő terveit egyaránt a jelen eleven valóságába süllyesztő gesztus talán annyiban jellemzi a várost és a nyelvet is, amennyiben mindkettő az emberi kultúra terméke: mintha annak az igyekezetnek lennének a szülöttei, amely összegyűjti és felhalmozza mindazt, amiből a jelen táplálkozhat. Amikor a gyűjtés nem tudatos archiválást és a múlt rekonstruálását jelenti, hanem öntudatlan egymásra építést annak, amit örököltünk és annak, amit magunk hozunk létre, akkor az eredménye nem egy gyűjtemény, hanem egy élő szervezet (a nyelv, a város, a kultúra) táplálása.

A Centrális Galéria kiállítása láthatóvá tette Mitchell triviálisnak tűnő állítását, mely szerint minden szöveg térbeli forma; a padlót beborító könyvrengeteg más már nem is volt, mint bejárható tér, letaposható papírrét, talaj, amely megtart, és amelyen anélkül lépkedünk, hogy tudnánk, miféle romok adják szilárdságát, miféle bomló anyagok táplálják.

---

<sup>165</sup> Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, ford. Neumer Katalin, Atlantisz, Budapest, 1992, 18.o.

## 5. A Másik mint város

### 5. 1. Idegenek egymás mellett

Azt mondtuk, hogy a városban való *látszólag* céltalan kószálás egyik célja a feloldódás a külvilágban, önmagunk elvesztése, majd megtalálása máshol, másként, átalakulva. Arról azonban nem beszélünk, mitől, miért kerülhetünk kívül magunkon, és mi okozza, hogy a visszatérés pillanatában már nem vagyunk ugyanazok, akik voltunk?

A csatangolás kezdete és vége között számtalan másik emberrel találkozunk; Richard Sennett meghatározása szerint „*a város olyan emberi település, ahol megvan a valószínűsége az idegenek találkozásának*”.<sup>166</sup> Ennek oka részben a városok nagy lélekszáma, a népsűrűség, a heterogén lakosság, másrészt a piaci cserefolyamatok, a társadalom működésének rendje. Sennett mutatott rá, hogy a polgári osztályok térhódítása a 18. században nem csupán a városi lakosság növekedésével járt együtt, hanem a társadalmilag besorolhatatlannak tűnő emberek sokaságának megjelenésével is. Számtalan olyan ember mozgott a kor nagyvárosaiban, akiknek helyzete ugyan hasonló volt, de ennek nem voltak tudatában, és a rájuk tekintők nem lehettek tisztában azzal, hogy hova tartoznak – sokszor még annak megítélése is gondot okozott, hogy ki áll lejjebb, és ki feljebb a társadalmi ranglétrán.<sup>167</sup>

London népessége a 19. század folyamán 860 ezerről 5 millióra nőtt, de ez a tendencia már az előző században megindult, akárcsak Párizsban – a növekedés hátterében pedig nem annyira a demográfiai változások, mint inkább a kívülről (például vidékről) történő beáramlás állt. Mindkét vizsgált helyen (és bizonyára Európa sok más nagyvárosában is) hasonló típusú idegen játszott fontos szerepet a település felduzzadásában: „*Ez az idegen egyedül volt, korábbi kapcsolatai megszakadtak, és igen messziről érkezett a városba.*”<sup>168</sup> A helybéliek nem tudták másként leírni őket, mint a „sokszínű tömeg” kifejezéssel, és a kialakulatlanság, a formátlanság képzetét kötötték hozzájuk. Sennett egyértelműen megkülönbözteti őket azoktól az idegenektől, akik nyilvánvalóan *különbözőek* (pl. ázsiaiak) voltak: az idegenség másik kategóriáját tartja fenn számukra, amely az *ismeretlent* jelöli, és hozzáteszi, hogy ez a fajta idegen ott jelenhet meg

---

<sup>166</sup> Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, 50. o.

<sup>167</sup> I. m. 61. o.

<sup>168</sup> I. m. 63. o.

igazán, ahol elveszőben van a tradicionális énkép, nem egyértelmű a saját identitás – ahol tehát nem világos, hogy ki tartozik a csoporthoz, és ki nem. Marivaux *Marianne élete* és *A felkapaszkodott paraszt* című regényeiben Párizs olyan hely, amely „idegenek összecsődüléséből keletkezett”, és ahol idegenek „mennek el egymás mellett”.<sup>169</sup> Akkora tömegek lepték el a fővárosok utcáit, amelyek nemcsak politikai értelemben jelentettek veszélyt a hatalomra nézve, de pusztán gyakorlati szempontból is problematikussá vált „kezelésük”.

A fegyelmező társadalom születésének egyik oka Foucault szerint „*az ide-oda hányódó népesség megnövekedése (a fegyelmezés elsődleges célja a helyhez kötés; nomádellenes folyamat); az ellenőrizendő vagy manipulálható csoportok mennyiségű viszonylatú változása (...)* Mindent egybevetve elmondható, hogy a fegyelmező eljárások valójában módszerek az embersokaság rendjének biztosítására.”<sup>170</sup> Elzárás és elszigetelés helyett a társadalom belsejében helyet kapó fegyelmező intézmények veszik át a rend fenntartásának szerepét – mint Bentham *Panopticonjában*, a látszólag mindenütt jelenlevő, mindent látó hatalom ideálja lesz a béke és a termelékenység fenntartásának záloga. A fegyelmezésnek biztosítania kell az egyén hatékonyságát, így nem lehet olyan erőszakos, mint a hagyományos eljárások – ezeket, „*miután hamarosan elavultak, az alávetettség finom és kiszámított technológiája váltotta fel*”.<sup>171</sup> A rendőri hatalom például kiterjed „*az események, cselekedetek, viselkedések, vélemények porszemeire, »mindenre, ami történik«*”<sup>172</sup> – nem véletlen, hogy amikor Franciaországban létrejön a centralizált rendőrség, az egyik első feladat, amit átvesz, a városok felügyelete.

A szakadatlan fürkésző jelenlét nélkül nem lehetett volna véghezvinni mindazokat a változtatásokat, amelyek a nyilvános viselkedést gyökeresen átalakították. Rendeletek és szabályozások révén az utca mint köztér szinte funkciót váltott: míg korábban a társasélet színhelye volt, amely nemcsak megtűrte, de szívesen is vette a hangos megmutatkozásokat, addig a 19. század elejétől a hallgatás (mint a másik tiszteletben tartásának jele) kötelező érvényű lesz. „*Ezekkel a lépésekkel megindult az utca polgári kódjának, mint általánosan érvényes (és kötelező) normának a ráerőszakolása a társadalom széles tömegeire.*”<sup>173</sup> Gyáni Gábor számos példát felsorol az utca mint közösségi tér semlegesítésére hozott intézkedésekből: korlátozni kezdték az utcai árusítást, az utcán történő zenélést és szórakozást, játékok és sportok űzését

---

<sup>169</sup> Idézi: Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, 64. o.

<sup>170</sup> Michel Foucault: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Gondolat, Budapest, 1990, 296. o.

<sup>171</sup> I. m. 300. o.

<sup>172</sup> I. m. 290. o.

<sup>173</sup> Gyáni Gábor: *Az utca és a szalon: a társadalmi térhasználat Budapesten, 1870-1940*, 41. o.

köztéren, de helyenként még azt is rendelet tiltotta, hogy a bérházak udvarán játsszanak a gyerekek.<sup>174</sup> A személytelenítésnek ezek a technikái odavezetnek, hogy ugyan a városban valóban sokféle járókellővel lehet találkozni, a számtalan másik ember közül mégis csak ritkán emelkedik ki egy valódi Másik; valaki, akivel szemtől szemben, a szó legmélyebb értelmében *találkozunk*, akit másságában látunk meg és fogadunk el.

Krúdy *Józsefváros* című novellájában Achill nagy reményekkel érkezett vidékről Pestre, de mivel „*csak egy félénk, érzékeny fiatalember volt, aki hetekig nem mert kilépni szobájából*”, nem tett semmit a remények valóráváltásáért – csupán olcsó szállásán álmodozott róluk: „*A háztetőkre, ezekre a csúf, füstös, dísztelen tájakra ablakából sok száz és száz figurát rajzolt, akikkel majd későbbi életében kíván megismerkedni.*”<sup>175</sup> Az álmodozások legfőbb tárgya Zefi, a szállasadónő bronzhajú unokája, akit Achill csak látásból ismer, de képzelgéseiben megtestesíti mindazt az örömet és kalandot, amit a város tartogathat számára. Aztán egy napon betoppan hozzá a lány, és felszólítja, hogy udvaroljon neki – Krúdy hősenek a város beváltja a hozzáfűzött, mégoly irreális reményeket, de a fordulat váratlansága jól mutatja, hogy a találkozás egyáltalán nem volt szükségszerű. A lehetőségek, amelyeket a fiú Pestre érkezve elképzelt, valóban léteztek, de csak a szerencséjének köszönhető, hogy (legalábbis részben) valósággá váltak.

Hogy a városi tömeg nem jelent számtalan lehetséges ismerőst, mint Achill képzeletében, hanem többnyire megmarad idegenek arctalan áramlatának, azt Arany János sorai pontosan jelzik:

*„Rohannom kell – s a földi boly  
Mellettem gyorsan visszafoly:  
Ködfátyol-kép az emberek:  
Én egy arcot sem ismerek...  
Tovább! tovább!*

*Oh mily tömeg! s én egyedül  
Útam habár közé vegyül:  
Érzem, mint csónak a habot,  
Hogy átmenet mind rám csapott...  
Tovább! tovább!”<sup>176</sup>*

---

<sup>174</sup> I. m. 42. o.

<sup>175</sup> Krúdy Gyula: *Józsefváros*, in: *Telihold*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981, 294. o.

<sup>176</sup> Arany János: Az örök zsidó, idézi: Bednics Gábor: *Topográfia és mitológia között – A nagyváros olvasatai a 19. század végi magyar lírában*, in: N. Kovács Tímea et al. (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, 270-271. o.



De a tömegben átélhető magány nagyvárosi tapasztalatáról beszélnek Manet festményei is: legyen szó parkról vagy kávéházzal, az emberek csak fizikailag vannak együtt, tekintetük pontosan kifejezi elszigeteltségüket és mérhetetlen távolsággá tágítja a látszólagos közelséget. A *Folies-Bergère bárja* még azt a kettősséget is képes megmutatni, amit a tömegben dolgozó, a dolgát elvégző, de az emberek által valójában nem látott, velük ténylegesen nem találkozó pultoslány megél: fizikailag ott van, kiszolgálja a vendéget, a tükörben láthatjuk, amint készségesen feléje hajol, de eközben – ezt a szeme elárulja – egyáltalán nincs jelen. Nem egy városi jelenet ugyan, de szintén a tömegesedés tapasztalatának megrázó kifejeződése Zola *Állat az emberben* című regényében Phasie néni sorsa: tudja, hogy lassan, fokozatosan megmérgezik, de nincs senki, aki a segítségére lehetne, pedig nap mint nap emberek ezrei robognak el az ablaka előtt elhúzó vonatokon.

Ugyanakkor, ahogy az már a kószálás kapcsán kiderült, pozitív hozadéka is voltak az utca életében bekövetkezett változásoknak – sokak számára nyújtott örömet és megkönnyebbülést a lehetőség, hogy elvegyülhettek az idegenek között, „*vagy, ami még fontosabb, olyan emberek között, akik elhatározták, hogy megmaradnak idegennek egymás számára*”.<sup>177</sup>

Baudelaire versei gyakran erednek ismeretlen párizsiak nyomába:

*„Vén metropoliszok zezugrengetegében,  
hol vonz a borzalom és búbját a veszély,  
különös lényeket követni hajt szeszélyem,  
kikben a múlt varázs fáradt emléke él.”*

A szegény anyókák öregasszonyai, anélkül, hogy tudnának róla, a találkozás örömeivel ajándékozzák meg a költőt:

*„De én, ki messziről és gyöngéden vigyázok  
s nyugtalan követem tétova léptetek,  
egész úgy, mintha csak én volnék az apátok,  
én még titkos gyönyört kapok titőletek:*

*látom kifesleni ujonc vágatok; égi  
vult vagy pokoli, én átélem multatok;  
sokszorozott szívem minden bűnötök érzi!*

---

<sup>177</sup> Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, 34. o.

*minden erényetek lelkemben fölragyog!”<sup>178</sup>*

A találkozás sajátos fajtája ez, amelyben az egyik fél öntudatlanul vesz részt, és amely pusztán a másik emberben játszódik le, ugyanakkor a másik képzeletét a gyanútlan fél a maga testi valójában, múltja és jelene megsejthető nyomaival, jelenlétének teljes súlyával indítja el a feléje vezető úton. Ez az út, ha csak gondolatban is, de a másik ember életébe vezet, s nem ritkán arra sarkallja a nyomában járó, hogy még többet megtudjon róla, még inkább elmerülhessen egy olyan sorsban, ami nem az övé, és amely, amikor akaratlanul maga után csalja, egyszersmind ki is vezeti önmagából. Amikor egy ilyen kerülő után tér vissza saját útjára a városban kószáló, óhatatlanul magával viszi a „kaland” tapasztalatait, a szerzett benyomásokat, a másik másságának terheit vagy örömeit. Amit Baudelaire „sokszorozott szívnek” nevez, az a mások életébe önmagát mindig beleélni kész költő kíváncsisága és mély empátiája.

A más városlakókkal való kapcsolat kérdése a városszociológia oldaláról nézve úgy is jelentkezik, mint a „a szolidaritás öntudatlan érzése”, amellyel a városlakók azok felé fordulnak, akik ismeretlenek számukra, de akiknek az életébe mégis – a városi (együtt)lét jellemzői folytán – bepillantást nyernek. Jane Jacobs amerikai urbanista *The Death and Life of Great American Cities* című, 1961-ben megjelent és mára klasszikussá vált könyvében arra figyelmeztet, hogy a modern várostervezés alábecsüli az ismeretlenek látványának jelentőségét mindennapi életünkben. Az építészek igyekeznek olyan lakásokat tervezni, amelyek nem az utakra, hanem belső kertekre, vagy néptelenebb terekre, hátsó falakra néznek, hogy ne kelljen látnunk másokat és mi se legyünk láthatóak mások számára – Jacobs ellenben valóságos ódát ír az utca életéről, a régi városokról, ahol az ablakok az utcára nyíltak, és ahol a lakók a párkányon könyökölve nézhették a lent zajló életet. Természetes, hogy senki sem kívánja megnyitni lakását az idegenek előtt, mondja, de azokra az apró gesztusokra, pár mondatos beszélgetésekre, véletlenül adódó, látszólag jelentéktelen találkozásokra, amelyeket az utca kínál, mégis szükségünk van. Kutyasétáltatók beszélgetése, kisbabát csodáló járókellők mosolya, ugyanazon a teraszon kávézó és ugyanazt az újságot olvasó emberek összepillantása – ezek az apró jelenetek, amelyek az utca színházában nap mint nap lejátszódnak, egyenként triviálisnak tűnnek, de

---

<sup>178</sup> Charles Baudelaire: *A szegény anyókák*, ford. Tóth Árpád, in: *A romlás virágai*, 239. o.

összeségük már egyáltalán nem az: ők teremtik meg ugyanis a kölcsönös bizalom levegőjét, amelynek hiánya katasztrofális egy városrészre nézve.<sup>179</sup>

Ha – mint Marivaux-nál olvastuk – a születőben lévő nagyvárosokat a kor emberei idegenek csődületeként érzékelték, nem lepődhetünk meg rajta, hogy a város és az Idegen képe összeforrt. Akár a vonzóan, akár az ijesztően ismeretlent jelöli, az Idegen mindig a velünk szemben álló és (már pusztán létével is) nekünk kérdést szegező Másikként jelenik meg.

A téma napjainkban – nem függetlenül a bevándorlás okozta problémáktól – fontos vonulatot képez a közbeszédben, a kultúrakutatásban. Lisa Jordine brit történész ugyan a 17. századi angol-holland kapcsolatokat vizsgálja *Going Dutch* című könyvében, a bevezetésben mégis vállalja, hogy a személyes múlt (nagyszülei kelet-európai bevándorlók voltak), valamint Európa *jelene* milyen alapvetően befolyásolta érdeklődésében, témaválasztásában, koncepciója kialakításában.<sup>180</sup> Egyszersmind arra is rámutat, hogy a kor aktuális kérdéseinek hatására a történettudomány a múltba visszatekintve is felértékeli a kulturális hatások jelentőségét. A *másság* szerepe már nem csak akkor érdekes, ha radikálisan különböző, egzotikusan idegen: a figyelem visszamenőleg is egyre inkább azokra a rejtettebb, de sokszor nagy horderejű változásokra terelődik, amelyek a hasonló kultúrából érkező, mégis más szokásokat, más nézőpontokat képviselő idegenek révén jelentek meg egy-egy nemzet életében. (Jordine könyve például az Orániai Vilmostal Angliába érkező hollandok által okozott jelentős, ugyanakkor inkább elhallgatott hatást kutatja.) A történésznő azon az állásponton van, hogy a hagyományos megközelítésmóddal szemben nem pusztán azt érdemes vizsgálni, mit adott az idegen, amit aztán a befogadó beolvasztott saját nemzeti kultúrájába, hanem magát ezt a nemzeti kultúrát is érdemes lenne ízlések, stílusok, nézőpontok gazdag keveredéseként felfogni – olyan párbeszédként, amely a világ egy adott pontján magukat egymás mellett találó emberek között jön létre.

Ebben a paradigmában a város szerepe kulcsfontosságúvá válik, hiszen olyan kitüntetett hely, ahol a különböző eredetű és háttérű egyének nemcsak különféle javakkal, de gondolatokkal, tudásokkal, készségekkel és világnézetekkel is „kereskedhetnek”.

Magáról a városról is beszélhetünk úgy, mint egy Másikról, akit megismerhetünk, de aki soha nem szűnik meg a másság létezésének tényével szembesíteni. Itt is feltehetjük azonban a kérdést,

---

<sup>179</sup> Jane Jacobs: *The Death and Life of Great American Cities*, idézi: Françoise Choay: *L'urbanisme, utopies et réalités – une anthologie*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, 369-370. o.

<sup>180</sup> Lisa Jardine: *Going Dutch: How England Plundered Holland's Glory*, Harper Collins Publishers London, 2008.

hogy mi történik, ha ezúttal szokatlanabb irányból nézzük meg a város és a Másik kapcsolatát: ha azt kutatjuk, miként lehet a város képein át magáról a Másikról beszélni.

## 5. 2. Idegenek a múltból

Ha azt szeretnénk megtudni, milyen módon jelenhet meg számunkra a Másik mint város, akkor egy olyan sajátos esettel kell kezdenünk, amellyel történelmi múltra visszatekintő városokban óhatatlanul szembesülünk. Ahogy ugyanis Françoise Choay írja már idézett tanulmányában, az épített rendszereknek van egy ellenálása: lassan, nehézkesen változtathatóak meg, így – mivel nem követik más struktúrák változásainak ritmusát – (részben legalábbis) anakronizmusra vannak ítélve.<sup>181</sup> A lehetőség, hogy az elavult szintagmákat életre keltsük, beemeljük az új szintagmákba, adott (ld. például a római városok főútvonalainak továbbélését a középkori városszerkezetekben, vagy a lebontott városfalak nyomainak újraértelmezését a bécsi Ring esetében). Ugyanakkor a tény, hogy egy történelmi városban a múlt nem elhanyagolható méretű örökségével kell számolni, ettől még nem változik meg. Akár megpróbáljuk a „romokat” élhetővé tenni a jelenben, akár megpróbáljuk őket kikerülni, valamilyen módon viszonyulunk hozzájuk. Együtt kell élnünk azzal, amit *mások*, előttünk itt élt emberek gondoltak a világról, és arról, hogy miként szeretnének benne lakni.

Richard Sennett mutatott rá, hogy a születőben lévő modern nagyvárosok nem csupán újdonságaikkal hatottak a kortársakra, hanem azzal is, hogy a múlt életformáit épületeik, útjaik révén megőrizték, közvetítették számukra. *„A 19. századi kapitalizmus okozta traumák arra készítették azokat, akik rendelkeztek a megfelelő eszközökkel, hogy minden lehetséges módon védekezzenek egy olyan gazdasági rend sokkhatásai ellen, amelyet sem a győztesek, sem a vesztesek nem látnak át. (...) A kialakult városi kultúra, már azzal, hogy ezeknek az új gazdasági és ideológiai erőknél a világát is áthatotta, ellensúlyozta azokat, s az igen fájdalmas és ellentmondásos indulatok közepette egy időre fenntartotta a rend valamiféle látszatát.”*<sup>182</sup> Amikor a történészek vízváltóként beszélnek a kapitalizmusról, a „kapitalista metropolisz” alatt pedig egy olyan települést értenek, amelynek nincs köze a korábbi városokhoz, akkor megfelelnek a múlt „nehézkeséről” – ha tetszik az anakronizmusról, ha tetszik a

---

<sup>181</sup> Françoise Choay: *Sémiologie et urbanisme*, in: Pierre Ansay, René Schoonbrodt (szerk.): *Penser la ville – choix de textes philosophiques*, 332. o.

<sup>182</sup> Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, 30., 33. o.

folytonosságról. „...ez azt jelenti, hogy nem értjük meg sem a kulturális túlélés realitását, sem azokat a problémákat, amelyekkel ez az örökség – mint minden örökség – az új nemzedéket szembesíti” – írja Sennett.<sup>183</sup>

Az öröklött építészeti tér kérdése a rendszerváltás után nálunk elsősorban úgy merült fel, mint feladat a szocializmus építészetének élhetővé tételére. A Magyarországon 1959-től kezdve évtizedeken át nagy számban emelt panel lakótelepek problémáit járja körül Keserue Zsolt Polyák Levente és Dénes Ágnes Dóra közreműködésével készített, *Lekerekítés* című munkája.<sup>184</sup> A videó a tervezők által megálmodott ideális, mindenben a „szocialista igényekhez” igazított lakások hajdani vízióját ütközteti a megvalósult, belakott otthonok jelenével. Ugyan a megkérdezett lakók többsége szeretettel beszél a lakótelepi életről, határozottan körvonalazódik a lakások átalakíthatatlanságának problémája: a betonfalak mozdíthatatlanok, nem engedik, hogy az új idők új igényeinek megfelelően átszabják őket. Ugyanakkor számtalan apró, leleményes megoldás születik, amely a merev adottságokat megváltoztatni nem képes, de lekerekíteni, élhetőbbé tenni igen. Az örökség megmarad, de az idő múlása organikusan benövi, magába süllyeszti – a falak át nem helyezhetőek, de különböző módon befedhetőek, belephetők, felhasználhatóak, megmutathatóak vagy elleplezhetőek. A Másik, akit nem kerülhetünk meg, akivel nap mint nap szembesülnünk kell, itt a múltból jön és a panellakás, a lakótelep képében áll elénk, de talán nem túlzás azt állítani, hogy a *Lekerekítés* az öröklött város képén keresztül metaforikusan életünk mindenkereteinek látszólagos mozdíthatatlanságáról is képes beszélni, csakúgy mint arról a nézőpontváltásról, amely a kényszerű kereteket lehetőségekké tudja változtatni.

A város rákényszerít, hogy valamit kezdjünk a múlttal, de ezt a kényszert felfoghatjuk a múlt megértésére való késztetésként is. Ennek jelentőségére világít rá Alasdair MacIntyre, amikor azt mondja, hogy „a »Mit tegyek?« kérdésre csak akkor tudok válaszolni, ha tudok válaszolni az ezt megelőzőre is: »Milyen történet vagy történetek szereplője vagyok?«”<sup>185</sup> Ebben a paradigmában mozogva identitásunk elválaszthatatlan azoktól az elbeszélésektől, amelyek bennünk is testet öltenek – így viszont a város, amelyben életünk éppen zajlik, önazonosságunk szempontjából is

---

<sup>183</sup> I. m. 34. o.

<sup>184</sup> Keserue Zsolt: *Lekerekítés*, installációk és videók 2006-2010. Polyák Leventével és Dénes Ágnes Dórával, ld. <http://keserue.hu/keserue/lekerekiteshu.htm> (Az első verzió a Trafó Galéria panel lakótelepekhez kötődő, *A Másik város* című kiállításán volt látható 2006-ban. Kurátorok: Somogyi Hajnalka, Szemerey Samu) [http://www.trafo.hu/hu-HU/program\\_870](http://www.trafo.hu/hu-HU/program_870)

<sup>185</sup> Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában*, ford. Bíróné Kaszás Éva, Osiris, Budapest, 1999, 290. o.

megkerülhetetlennek tűnik. És itt nem pusztán a születésünk előtt emelt házak és utcák története válhat fontossá, hanem az a tér, amely személyes múltunk nyomait is őrzi. Amikor Austerlitz évtizedek totális amnéziája után váratlanul megpillantja gyermekkori önmagát az átalakítás előtt álló pályaudvar várótermében, úgy találkozik múltbéli önmagával, mintha az valaki *más* lenne. Ha gyerekkorunkra gondolunk, az lehet az érzésünk, hogy azok a dolgok egy másik időtérben estek meg, írja Ricoeur. *„Ám ez a másságérzet, jóllehet megkülönböztetés-mozzanatot visz az emlékezés időterébe, nem rombolja szét azt a két lényegi minőséget, amely a visszaemlékezésben élő múlt és a jelen egymáshoz való viszonyát jellemzi: az időbeli kontinuitást és az emlékezés mindenkor-enyémvalóságát. Csak a múlt és a jelen közötti folyamatosság teszi lehetővé számomra, hogy élményjelenemtől időbeli törés nélkül lemerülhessek gyermekkorom legtávolabbi eseményeihez.”*<sup>186</sup> A város maga is töretlen, folyamatosan átjárható tér, amelyben ugyanakkor a történelmi és a személyes múlt legkülönbözőbb pillanataival találhatjuk szembe magunkat: töredezettség és folyamatosság kettősége jellemzi. Amikor önmagammal mint másikkal „találkozok” a városban, lehetőségem nyílik kívülről tekinteni magamra – nem véletlen, hogy Ricoeur a narratív identitás elméletén dolgozva a térképben találja meg az egyik lehetséges biztosítékát annak, hogy önmagunkat csupán *egy másikkal* tekinthessük az összes többi másik között.<sup>187</sup> A térkép, amelyen megadhatjuk helyünket a világban, belehelyez egy olyan térbe, amelyben helyzetünk összevethető másokéval, amelyben mi is csak egyetlen pontját képezzük egy rendszernek. A szubjektív mentális térképek összehasonlíthatóak ezzel a többé-kevésbé semleges rendszerrel, ahogy az egyéni élmények is összekapcsolhatóak a meghatározó városi elemekről alkotott közös képzetekkel. Gyáni Gábor írja, hogy a *„megannyi egyéni mikrotér kombinációjából”* születő mentális térképek metszéspontjában létezik valami közös a városlakók tapasztalati világában. *„Ilyen, szinte mindenkit összekötő élményanyaggal szolgálnak a várost mint egészt szimbolizáló tárgyi elemekről (térformákról, objektumokról) nyert élmények: nélkülük nem lehetséges a városi identitás érvényes kialakítása, mivel a nekik tulajdonított jelentésnek megfelelően bennük ölt testet a város fizikailag érzékelhető és átélhető (érzelmi rezonanciákat keltő) saját külön világa.”*<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Paul Ricoeur: *Emlékezet – felejtés – történelem*, ford. Rózsashegyi Edit, in: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1999, 54. o.

<sup>187</sup> Id. Tengelyi László: *Élettörténet és sorseseemény*, 112. o.

<sup>188</sup> Gyáni Gábor: *Az utca és a szalon: a társadalmi térhasználat Budapesten, 1870-1940*, 55. o.

A város olyan interszjektív térként körvonalazódik, amelyben nem csak a velünk egyidőben ott élőkkel, de a hajdani lakókkal is érintkezünk, és amely nem pusztán közös alapot nyújt tapasztalataink számára, hanem felvázol, és a jelenben is elevenen tart számos, minket is magába foglaló történetet.

### 5. 3. Egymást átszövő elbeszélések

MacIntyre nézete szerint az élet azért válhat elbeszélés tárgyává, mert eleve történeteszerű – olyan, mint egy színre vitt elbeszélés; „*az ember cselekedeteiben, viselkedésében és fikcióiban lényegileg történetet mondó élőlény*”.<sup>189</sup> Ennek megfelelően önazonosságunk nála élettörténetünkben rejlik, tulajdonképpen azonos azzal. Ezen a ponton keveredett vitába Ricoeurrel, aki identitásunkat ugyan a magunkról elbeszélhető történetből vezeti le, de nem azonosítja vele – megkülönbözteti az élettörténetet a mögötte meghúzódó megélt életvalóságtól: az élettörténet szerinte „*meseszövés és eleven tapasztalat bomlékony elegyeként*” fogható fel.<sup>190</sup> A lényeges nézetkülönbség ellenére a narratív identitás elméletében mindkettejük megközelítésében megkerülhetetlen szerep jut a Másiknak. A francia filozófus szerint „*az én nem közvetlenül, csupán közvetve érti meg magát, különböző kulturális jeleken keresztül megtett kerülőutakon*”, ez pedig azt jelenti, hogy „*önmagunk azonosításának folyamatába mindig belopózik a mással való azonosulás*”.<sup>191</sup> (Visszatérve a városhoz; gondoljunk Ottlik már idézett soraira a *Budában*, ahol a gyermek növekedésének folyamatát Budapest bizonyos pontjainak változó érzékelésén át mutatja meg, és olyan térképezési folyamatként írja le, ahol a térképet mindig át kell rajzolni – az újrarajzolást pedig a város változásai és a tapasztaló szubjektumban bekövetkezett változások együttesen, egymást áthatva teszik szükségessé.) A Másik (legyen az könyveken vagy városokon át hozzánk szóló, vagy közvetlenül, velünk szemtől szemben álló ember) közbelépése nyomán folyamatosan változunk, mégis önmagunk maradhatunk, mert „*minden átalakulás, amelyen életünk során keresztülmegyünk, egyetlen egységes történet keretei között elbeszélhető*”.<sup>192</sup> Ennek

---

<sup>189</sup> Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában*, 289. o.

<sup>190</sup> Paul Ricoeur: *Soi-même comme un autre*, idézi: Tengelyi László: *Élettörténet és sorsesemény*, 21. o.

<sup>191</sup> Paul Ricoeur: *A narratív azonosság*, ford. Seregi Tamás, in: László János és Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 23. o.

<sup>192</sup> Tengelyi László: *Élettörténet és sorsesemény*, 18. o.

az élettörténetnek az egysége „nyilvánvalóan megtűri a másságot: semmiképpen sem zárja ki a mássá válást, és egyenesen feltételezi a másokhoz fűződő kapcsolatok egész sokaságát”.<sup>193</sup>

Amikor MacIntyre azt mondja, hogy döntéseink meghozatalához tisztában kell lennünk saját identitásunkkal, ez pedig elképzelhetetlen a minket is magukba foglaló történetek ismerete nélkül, akkor – ahogyan már szó volt róla – egyrészt a minket megelőző idők megértésére készítet („születésemtől tartozik hozzám egy múlt”<sup>194</sup>), másrészt viszont mások figyelembe vételére, itt és most, saját jelenemben: „Része vagyok történetüknek, ahogyan ők is az enyémnek. Minden élet elbeszélése az egymást átszövő elbeszélések része.”<sup>195</sup>

Virginia Woolf hősei a Mrs. Dalloway-ben mintha ugyanerre a belátásra jutnának, látszólag egymástól függetlenül, ugyanakkor ahogy a tudatfolyamok szeszélyes áradását „alagútfúrási technikája” révén a szerző koherens egészé ötvözi, úgy a szereplők különböző benyomásai, élményei is közös alapra lelnek a város képeiben. Woolf Londonra bízta, hogy az egymással hol alig érintkező, hol tartósan összekapcsolódó élettörténeteket (pontosabban azok töredékeit) mélyen egymásba szője, egyszersmind megsejtesse a hősökkel ezt az alapvető széttephetetlenséget. A Másik a városon keresztül jelenik meg, de ennek az egész regényt behálózó metaforának van egy párja, amely én és másik viszonyáról szobák és házak közvetítésén át beszél, mintegy előkészítve az olvasót a rejtettebb, kevésbé szembeszökő átvitel befogadására.

Már az első oldalakon megtudjuk, hogy Clarissa annak idején miért nem Peter Walsh felesége lett: „Mert a házasságban mindig kell egy kis kötetlenség, kell, hogy azok, akik napról napra ott élnek egymással, ugyanabban a házban, egy kicsit függetlenek is lehessenek; és ez Richard mellett megvolt, és Richardnak is megvolt mellette. (...) De Peterrel mindent a legvégsőig meg kellett volna osztani; részletesen meg kellett volna beszélni. És ez elviselhetetlen volt...”<sup>196</sup> Amikor az asszony hazatér, az is kiderül, hogy a férje, Richard maga biztosított neki egy külön manzárdszobát, ahova elvonulhatott. Később, a Sally Seton iránti rajongására gondolva Clarissa felidézi hajdani ujjongását: „Itt van velem egy fedél alatt... velem egy fedél alatt!”<sup>197</sup> A ház és a szoba jelentősége aztán a szemközt lakó öreg hölgy kapcsán válik még nyilvánvalóbbá: „A legszörnyűsebb dolgok a világon, gondolta, s maga előtt látta Miss Kilmant, esetlenül,

---

<sup>193</sup> Uo.

<sup>194</sup> Alasdair MacIntyre: *Az erény nyomában*, 296. o.

<sup>195</sup> I. m. 292. o.

<sup>196</sup> Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*, ford. Tandori Dezső, Európa, Budapest, 2006, 11. o. (kiemelés tőlem)

<sup>197</sup> I. m. 47. o. (kiemelés tőlem)



*felhevülten, uralkodni vágyón, képmutatón, (...) esőkabátban a lépcsőfordulón; szerelem és vallás. Próbálkozott-e ő maga vajon bárkinek a megtérítésével? Hát nem azt kívánta mindig, hogy mindenki – önmaga legyen? csak önmaga? És az ablakon kinézve látta, hogy a szemben lakó idős hölgy megy föl a lépcsőn. Hadd menjen, ha ahhoz van kedve (...) Valamiképpen tiszteletre méltó volt ez – ahogy ez az öregasszony, anélkül, hogy tudná: figyelik, kinéz az ablakon. Volt benne valami ünnepélyes – amit a szerelem meg a vallás csak lerombolna, bármi legyen is az, tönkretenné –, a lélek érintetlensége, igen. (...) Minek a hitvallások, az imák, a vízhatlan kabátok? Amikor, gondolta Clarissa, ezek az igazi csodák, igazi titkok; ez az öreg hölgy, gondolta, akit az ablakból lát (...) S az a nagy-nagy titok, amelyről a Kilman azt állítja, megfejtette, vagy amiről Peter azt mondja esetleg, megfejtette, Clarissa azonban nem hitte, hogy a leghalványabb sejtése lenne egyiküknek is, miképpen kell megfejteni, nos hát, ez a nagy titok nem egyéb, mint hogy: ez itt egy szoba; az meg ott egy másik. Megfejti ezt a vallás? a szerelem?”<sup>198</sup>* A könyv vége felé a Clarissa megint látja az öregasszonyt, sőt, ezúttal az öregasszony is átnéz hozzá – addigra azonban a látszólag jelentéktelen képekből, félmondatokból Woolf olyan hálává feshíti a szoba-ház metaforát, amely a legapróbb mozzanatoknak is súlyt és jelentést képes adni, tisztán és világosan lezárva az első pillantásra befejezetlennek tűnő regényt.

Hogy a Másik érinthetlenségének tiszteletben tartása Clarissa számára nem a magányt, az elzárkózást, a másik kizárást, hanem egy teljesebb közösség lehetőségét jelenti, az pont annak a személynek a visszaemlékezéséből válik bizonyossá, akinek sajátos elhúzóásával az asszony a legtöbb szenvedést okozta – Peter Walsh idézi fel egy régi, közös buszozásukat Londonban: Clarissa „*azt mondta, ott fönn, a busz tetején, a Shaftesbury Avenue-n robogva, hogy ő úgy érzi, mintha ott lenne mindenütt; nem »itt, itt, itt«; s azzal megütögette az előttük levő ülést; hanem – mindenütt. Kitérte a karját, ahogy a busz ott ment velük a Shaftesbury Avenue-n. Ez itt mind – ő. Ahhoz tehát, hogy valaki egyáltalán ismerhesse őt (vagy bárki mást), az illetőnek előbb meg kell keresnie mindazokat, akik az embert teljessé teszik; s nem csak személyeket: helyeket is. Clarissát egészen különös kapcsolatok szálai fűzték ismeretlen emberekhez, akikkel soha életében nem is beszélt; egy asszonyhoz az utcán, egy férfihoz a pult mögött – de fákhoz, pajtákhoz is.*”<sup>199</sup> Ezek a sorok nem pusztán arra adnak magyarázatot, miért lehet fontos Clarissa számára a szemközt lakó idős hölgy, vagy a csak hallomásból ismert Septimus – hanem a város szerepének jelentőségét is

---

<sup>198</sup> I. m. 171-172. o. (kiemelések tőlem)

<sup>199</sup> I. m. 205. o.

érzékeltek. Az asszony a buszból látott Londonra azt mondja, hogy az mind ő; később pedig, amikor Septimus öngyilkosságának hírére otthonában az ablakhoz lép, mielőtt észrevenné az őt néző idős hölgyet, az a benyomása támad, hogy „*bármilyen képtelennek látsszék is a gondolat – az égen mintha ott lett volna valami őbelőle; a vidék egén, a Westminster feletti égbolton*”<sup>200</sup>. Innen nézve nyerik el valódi súlyukat a regény első lapjain még talán patetikusnak tűnő sorok: „*mégis, a londoni utcákon, a dolgok árapályán, itt meg ott, valahogy továbbél ő is, Peter is, tovább élnek egymásban, s hogy ő maga, ebben biztos volt, beleolvad az otthoni fákba, vagy akár abba a csúnya, ormótlan, zezugos házba, emberekbe, akikkel soha nem is találkozott*”.<sup>201</sup> Az sem véletlen, hogy a londoni élet futó villanásokból felépülő nagy tablót a könyv elején reggeli útjára induló Clarissa, majd – nem sokkal a befejezés előtt – az estélyre igyekvő Peter szemén át látjuk. A két séta keretet alkot, és nem csupán azért, mert a kötetben elbeszélte egyetlen napot nyitják és zárják, hanem mert a két ember széttéphetetlen összetartozását teszik láthatóvá: Peter éppen úgy feloldódik abban, amit észlel – házakban, tárgyakban, emberekben, akiket életében először és utoljára lát – mint Clarissa. „*...a Russel Square-be torkolló Bedford Place. Mert ez is volt még: egyenes vonalak és üresség; egy folyosó szimmetriája; s hozzá még a gramafoné; az az érzés, hogy megleshetjük, miképp töltik az időt – rejtve, vagy nem is annyira rejtve –, mintha egy ablakon, melyen nincs függöny, vagy éppen egy nyitott ablakon benéz, és az asztalnál egy társaságot lát (...), amott meg: egy papagáj; s néhány cserepes növény. (...) Itt épp egy inas nyitott ki egy kaput, s kilépett egy büszke járású idős hölgy, csatos cipőben, hajában három rózsaszín strucc tollal. Más kapuk is nyíltak...*” Aztán Peter megérkezik, és belép Clarissa házába: „*a kivilágított házba, melynek kapuja nyitva állt*”.<sup>202</sup> A város egyetlen nagy, szellős, univerzumként feloldja magában az idegenek, otthonok, házak elszigeteltségét – átjárhatóvá teszi őket.

Ez az átjárhatóság juthat eszünkbe Hámos Gusztáv *Felezés* című sorozatának egyes darabjairól is, holott a fényképeken első látásra éppen két oldaluk markáns – a címben is jelzett – elválasztása szökik a szemünkbe. A villamos ablakából készült felvételeken ugyanis az ablakkeret mereven ketté osztja a látványt: a villamos bentjére és a város kintjére, álló, ülő, elmozduló utasokra és utcára, térre, hídra, Vásárcsarnokra. „*Egyszer néztem a villamosról – tavasz volt, nyitva volt az ablak –, hogy kint mozog a város, bent pedig mozognak az utasok.*

---

<sup>200</sup> I. m. 251. o.

<sup>201</sup> I. m. 13. o.

<sup>202</sup> I. m. 220-222. o. (kiemelés az eredetiben)

*Ekkor egy nagyon egyszerű kérdés merült fel, hogy megfeleltethető-e az elmozduló városképnek az utasok mozgása. És egy másik alkalommal ezt elkezdtem fényképezni.*<sup>203</sup> – emlékezett Hámos a sorozat keletkezésére Szilágyi Sándornak adott interjújában. Ugyanitt beszélt arról is, hogy a *Felezés* abból a gondolatból született, hogy „a jelentés két dolog között jelenik meg”, ami a megvalósult mű esetében azt jelenti, hogy „két félkép között keletkezik a jelentés”. A város és a benne mozgó villamos együtt hozza létre a képet, ahogy tapasztalásunkban is csak látszólag különíthető el egymástól kint és bent. Ráadásul a fotókon a kompozíció révén számtalan kapcsolat születik a két térfél (karok, kapaszkodók, híd pillérek, épületek stb.) között; minél tovább nézzük a képeket, annál kevésbé tűnik drasztikusnak a felezővonal. Ismerős házak és ismeretlen (de a további képeken akár már ismerőssé váló) arcok lépnek viszonyba egymással,



6. Hámos Gusztáv: *Felezés*, 1974. (képek a sorozatból)

velünk, olyan módon, hogy miközben sejtelmük sincsen róla, együttállásukkal új vizuális jelentéseket hoznak létre.

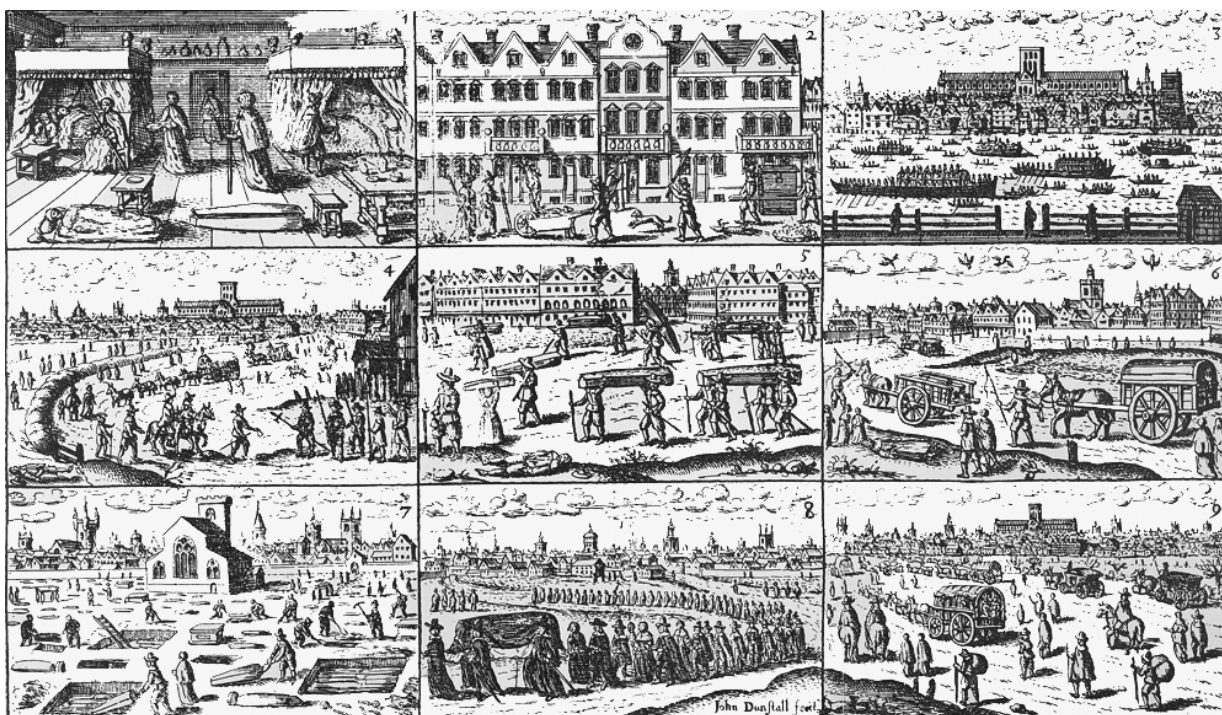
Virginia Woolf olvasatában a határ én és másik között nem feloldhatatlan, annak ellenére, hogy mindenkinek megvan – és meg is kell, hogy legyen – a maga szobája, háza, a maga ablaka, amin át kinéz a többiekre. A látszólagos ellentmondást a Mrs. Dalloway-ben a város segít felszámolni. Peter Walsh hosszú idő után Indiából érkezik vissza Londonba, a benyomások számára egyszerre ismerősek és szokatlanok: „s ott volt még ez a cseppre csepp játék is, gyűltek az élmények, a benyomások cseppjei odalent abban a ki-tudja-miféle pincében, ahol megmaradnak majd mind, mélyen, sötétben, és még tudni se fog róla senki.” A házak alatt tehát pincék is vannak – ezért kell

<sup>203</sup> Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965-1984*, Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2007. (Ld. erről részletesebben: Schmal Róza: *Helyek között. Két utca a 70-es évek magyar fotóművészetéből*, Café Babel 59. szám (Utca), 2009. 42-47. o.

a szerzőnek „barlangokat ásnia” a szereplői mögé. Hogy ezek a járatok összeérnek, találkozhatnak (pl. Clarissáé és Peter-é, holott a felszínen csak ellentmondásos, félreértésekkel és bosszúságokkal terhelt jelenetek játszódnak le közöttük), az ha nem is csak a városnak köszönhető, de ott válik láthatóvá, ott „érkezik fel”. Hámos Gusztáv képein is a városon keresztül belső és külső, én és világ, én és másik viszonya képződik le. Ahogy a villamos mozog a térben, élesen el van ugyan választva attól, de a fel-, leszálló utasok, a benti és a kinti között létrejövő képi kapcsolódások révén az átjárás mégis folyamatos. Innen nézve újabb értelmet nyer a művész gondolata, mely szerint „*a jelentés két dolog között jelenik meg*” – a két dolog alatt már nem csak a kép két felét érthetjük, hanem „szó szerinti” és metaforikus értelmezését is.

#### 5. 4. A Másik városában

Daniel Defoe *A londoni pestis* című könyvében leírja azt a folyamatot, amely során 1665-ben az angol fővárost nem pusztán a járvány, de a nyomában fellépő félelem és bizalmatlanság is lassan elborította. A fertőzéstől való rettegés, a sokszor minden előjel nélkül felbukkanó, és nem ritkán azonnal végzetessé váló betegség sajátosságai (látszólag egészséges emberek is hordozhatták a kórt), valamint a társadalom védelmére hozott elzáró rendelkezések együttesen az



7. A londoni pestis, 1665.

elszigetelődés és a kirekesztés bonyolult rendszerét hozták létre. Defoe elbeszélője alaposan bemutatja azokat a törésvonalakat, amelyek a vidéki és a városi lakosság, a város különböző negyedeiben élők, vagy az egyetlen háztartáshoz tartozó urak és szolgák, (látszólag) egészségesek és betegek között a pánik nyomán kialakultak, majd mindinkább elmélyültek. Ugyanakkor azt is elmagyarázza, hogy a szerencsétlenek éhséglázadásától tartó hatóságok miként szervezték meg a szociális gondoskodás korai módjait, a hálózatokat, amelyek számtalan magánkezdemenykezéssel, egyéni önfeláldozással kiegészülve a túlélés zálogaivá lettek. Az élményeiről beszámoló nyergesmester – akinek valószínűleg az író nagybátyja, Henry Foe volt a modellje – egyrészt precízen és távolságtartóan beszél az átélt eseményekről, a halálzási kimutatásokról, a száraz tényekről, amelyeket felderített, másrészt viszont olyan kérlelhetetlenül tér vissza újra és újra bizonyos témákra, mintha ő maga sem tudna szabadulni tőlük.

Az általa elmondottak sűrítve mutatják meg a nagyvárosok működésének számtalan izgalmas folyamatát; nem véletlen, hogy *Fegyelem és büntetés* című könyvében Foucault is a pestises városokban találja meg a benthami panoptikum őseit. De nemcsak a fegyelmezés, a mindentlátás szabályozott rendszere körvonalazódik a járványok közepette, hanem a másik ember ismeretlenségéből adódó félelem, majd az ebből születő kirekesztés is. A bizalmatlanság, amely elnépteleníti London utcáit, fokról-fokra születik meg, ahogy lassan gyökeret ver a város lakosságában a felismerés, hogy senkiről sem tudhatják biztosan, kicsoda: beteg-e vagy egészséges. Mindamellettszükség van ápolókra és orvosokra, egészségügyi ellenőrökre, a fertőzött és lezárt házak elé őrekre, a hulláknak pedig szállítókra: a hatalom kijelöli a megfelelő embereket, akiknek vállalniuk kell a kockázatot. Az elszigetelés és a gondoskodás kettőssége jellemzi az állam, de az egyének hozzáállását is. Az – akárcsak a puszta létével, látványával – segítségért folyamodó másik ember Másikká válhat számomra úgyis, mint a ragály potenciális hordozója, a veszély forrása, de úgyis, mint a könyörületességemre apelláló, engem teljes emberi mivoltomban megszólító személy. Az idegenek, akikkel a városban találkozhatok, ugyanígy hordozzák ismeretlenségük kettősségét: a fenyegetést, amit másságuk rám nézve jelenthet, és a lehetőséget, hogy másságuk megismerése révén megértek valamit, közelebb kerülök hozzájuk stb.

De nem kell ahhoz a pestis sújtotta Londonban járni, hogy nap mint nap szembesüljünk a nyomorral és a szerencsétlenséggel, a bajokkal, amelyek a másikat sújtják. Balzac a *Goriot apó* elején felteszi a kérdést, hogy könyvét megérthetik-e igazán Párizson kívül is, hiszen a

párizsiaknak sajátos viszonya van az élethez – mintha másképpen érzékelnék a dolgokat, pusztán azért, mert ebben a városban élnek. „E megfigyelésekkel és helyi színekkel zsúfolt jelenetnek a részleteit csak azok méltányolhatják igazán, akik a Montmartre buckái és a Montrouge magaslatai közt élnek, ebben a híres völgyben, ahol állandóan hullófélben van a vakolat, és patakokban folyik a szennyvíz: valódi szenvedések és talmi örömök töltik be ezt a völgyet, s az izgatott sürgés-forgásban csak ami kirívó, kelthet ideig-óráig feltűnést. Elvértve azonban olyan fájdalmakkal is találkozhatunk itt, amelyeket a bűnök és erények összetorlódása naggyá és ünnepélyessé avat. Láttukra megtorpan és megenyhül az érdekhajhászó önzés; de a friss élményt gyorsan megemészti, akár a zamatos gyümölcsöt.”<sup>204</sup> A nagyváros, éppen mert annyi minden történik benne, mert az események váltakozásának ritmusa nem engedi meg, hogy mindent elmélyülten megfigyeljünk, eltompítja az emberek érzékelését, érzékenységét – Simmel később keletkezett és híressé vált fejtegetéseinek<sup>205</sup> alapját ugyanaz a tapasztalat adja, mint amire Balzac támaszkodik. Párizs az a hely, ahol nem pusztán a szennyvíz, de a szenvedés is patakokban folyik az utcán – annyit látni belőle, hogy a városlakók már-már érzéketlenné válnak a láttán. Innen nézve felértekelődik minden jócselekedet, de még a pusztá figyelem is: már-már a szemlélődés, az együttérző pillantás is *tettnek* minősül. De vajon lehet-e egyáltalán ennél többet elérni? Lehetséges-e valódi lépést tenni a Másik felé egy *közös városban*, vagy a kirekesztés finom mechanizmusai ennek a lépésnek a lehetőségét is elveszik, átléphetetlenné téve a szakadékot sajátként ismert városunk és a *Másik városa* között?

Erhardt Miklós *Havanna u. 50/9.* című munkája kapcsolatteremtési kísérletnek indult, a végeredmény viszont egy, a kapcsolatteremtés nehézségeit dokumentáló, azokat teoretikusan is körüljáró videó lett. A Trafó Galéria panel-kiállítására, *A Másik Városra* készült ez a projekt is, akárcsak Keserue Zsolt már említett *Lekerekítés* című munkájának első verziója. A Havanna-lakótelep, amely Budapesten a nyomor és a bűnözés szinonimája, az elkerülendő hely, ezúttal megközelítendő, belülről megismerendő térként adódik, mint egy kapcsolatteremtésen alapuló képzőművészeti projekt témája és helyszíne. A tapogatózás, tervezgetés korai fázisáról sokat elárul Erhardt, amikor azt mondja, hogy séta helyett a kurátorral inkább úgy döntöttek, hogy az autóból fotóznak, „*mint valami szafarin*”<sup>206</sup>. A szafari-hasonlat nem csak a hely nyomasztó,

---

<sup>204</sup> Honoré de Balzac: *Goriot apó*, ford. Lányi Viktor, Európa, Budapest, 1979, 71. o.

<sup>205</sup> Ld. Georg Simmel: *A nagyváros és a szellemi élet*, ford. Berényi Gábor, in: Somlai Péter (szerk.): *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1973, 543-560. o.

<sup>206</sup> Erhardt Miklós: *Havanna u. 50/9.* (videó, 16 perc, 2006.) <http://www.viddler.com/v/3bc06e13>

kellemetlen, veszélyes voltára utal, hanem az idegen környezetben megjelenő művész helyzetére is reflektál: a kíváncsiság, ami a lakótelep életére irányul, hirtelen annak a lelkesedésnek lesz a testvére, amellyel a vadállatokat szokás nézni a terepjáróból, ez pedig azonnal megerősíti a korábban elhangzott állítást, amely szerint emberek „használatá” művészi projektekből mindig egyenlőtlen viszonyt hoz létre, még hozzá a művész javára. Erhardt Miklós „erkölcsi igazolásként” saját „kitettséget” állítja szembe ezzel az egyenlőtlenséggel.

Tartósan létezni ebben a közegben egyfelől valódi kitettséget jelent, másfelől lehetőséget ad a kívülálló kínos nézőpontjának elhagyására. Hogy ez a nézőpont mégsem cserélhető le a résztvevő nézőpontjára, az egyenes következménye annak, hogy a kívülállás nem vetkőzhető le – nem léphetünk ki belőle, pontosabban, nem lehet belőle befelé elmozdulni. Pedig Erhardt mindent megtesz, hogy elősegítse ezt az elmozdulást: amikor kibérel az önkormányzattól egy kis boltot, akkor az a megfontolás vezeti, hogy egy helyi bolt már félig oldja a kívülállást. Mialatt a több, mint hat éve üresen álló üzletet megtisztítja, a környékeliek is fel-feltűnnek, beszédbe elegyednek vele, ötleteket adnak, hogy mire használja fel az üzlethelyiséget, mások figyelmeztetik a fenyegető veszélyekre, vagy csak kárörömmel figyelik tevékenységét – mindenesetre a takarítás utólag a projekt „legtermékenyebb” időszakának bizonyul. *„Az egyre kényszeresebb pedantéria ellenére lassan nem maradt mit rendbehozni a boltot, ami azzal fenyegetett, hogy elvesztem a segédmunkás identitását, amivel elfogadtak, és amivel én is egyre jobban éreztem magam, mert nincs jobb, mint pontos, konkrét céllal dolgozni valamin.”* – mondja az üres bolt képeit kísérő narrátorhang. Az üzleti tanácskérő iroda, amely végül helyet kap a felújított falak között, nem váltja be a hozzáfűzött reményeket, nem lesz a helyi gondokat



8. Erhardt Miklós: *Havana u.50/9*, 2006, videó

megvitató közbeszéd fóruma, a továbbiakban pedig már egyre bizonytalanabbá válnak az elérendő célok, ahogy a művész jelenléte, eltitkolt identitása is további (főként belső) konfliktusok forrása lesz. A kezdeti érdeklődés kifáradásával elmaradnak a látogatók; *„Ha olyan helyen van boltod, ahol gyakorlatilag nincs forgalom, átváltozol a szemlélődés különös tárgyává, miközben magad is szemlélődsz.”* Mintha a kávéházi művészlét sztereotípiája éledne itt újjá sajátosan deformálódva: ahogy a társadalmon belül is levő, azt

mégis kívülről megfigyelni igyekvő művész helyzete pontosan fejeződött ki az utcára nyíló kávéház félnyilvános terében, mintegy a kívül és a belül peremén elfoglalt helyében, úgy a felesleges üzlethelyiségből kifelé néző képzőművész képe is emblematikusan magába sűrít számtalan, a művész mai szerepével kapcsolatos felfogást.

A projekt határidejének közeledtével fokozódik az alkotóban a feszültség: mi lesz az eredménye, a végterméke, az eltelt heteknek? *„Rutinból készítettem ugyan videofelvételeket a környezetről, rögzítettem éhány beszélgetést, de világos volt, hogy mindez nem tesz ki egy tisztességes kutatási anyagot, másrészt olyan idegen lett volna a helyzettől és a szándékaimtól, amilyen idegenné én kezdtem válni, ahogy jöttem kifelé a bérleti viszonyból.”* A belátás, hogy az üres időkben felvett képek (lakótelepi placcokon átvágó emberek elmosódott képei, kutyasétáltatók, papírsárkány, jegenyefa a szélben stb.), a kísérletre reflektáló narrációval kísérve pontosabban tükrözik, hogy mit jelent a Havanna mint *Másik város*, a munka legtisztább hozadéka. Erhardt befejezésképpen még hozzáteszi: *„A videón túlmenőleg az anyagi haszon részét képezi még az is, hogy a Havanna utca 50/9-es bolt felújítva várja a következő bérlőt.”* Hogy akad-e majd bárki, aki ennek az előnyeit élvezheti, az kétséges: a filmben elhangzik, milyen nevetségesen könnyű volt az amúgy hat éve felhasználatlan boltot kibérelni. Így tulajdonképpen a felújítás, a kézzelfoghatóan eredményes munka is visszahull abba a kétséges mezőbe, ahol a projekt mérlege ingadozik. Ugyanakkor ez a kudarc – a felismerés, hogy nem lehet felmutatni semmit, ha az ember nem akar tisztességtelenül, felülről tekinteni megfigyelései tárgyára, hanem azzal némileg azonosulva, azt belülről megtapasztalva szeretne közelebb kerülni hozzá – olyan, mint egy felkiáltójel: látszólag lemondó, passzivitásba hulló alapállása ellenére kegyetlenül szembesít vele, hogy vannak városok a városunkban, amelyekbe nem vezet út, ahogy azogy azokból sem vezet kifelé. A város formát ad a Másikról szóló beszédnek – a Havanna megközelíthetlensége mögött a mássággal folytatható, de el sem kezdett párbeszédnek sejlenek fel.



## Befejezés

Azok a változások, amelyek a városok hihetetlen mértékű növekedése révén az addig élhető és belátható tereket átláthatatlanná, kezelhetetlenné sűrítették, a társadalom életében is mélyreható következményekkel jártak. A megnövekedett embertömeg mozgására, életterük rendben tartására már nem voltak elégségesek az addigi rendeletek – új szokásokat kellett meggyökereztetni, új csapásokat kellett nyitni. A városok felfúvódásának megdöbbentő mértéke, az ezzel járó rengeteg, addig ismeretlen és nem ritkán sokkoló élmény, majd később a középkor óta szervesen fejlődött terek drasztikus pusztítással járó átalakítása együttesen tették olyan meghatározóvá a 18-19. században a város tapasztalatát, hogy Françoise Choay egyenesen a kollektív tudat szintjén jelentkező hatásokról beszél: véleménye szerint a város lassan átvette azt a szerepet, amit azelőtt a nagy és leigázhatatlan Természet töltött be az emberek képzeletében.<sup>207</sup>

Az általunk épített, de rajtunk túlnövő tér egyrészt fenyegető, nálunk hatalmasabb erőként, másrészt titokzatos, ismeretlen, felfedezésre való jelenségként mutatkozott meg. A nagyvárosok új képéhez számos ellentmondásos jelenség is hozzátartozott: a vasút felfedezése és elterjedése nagy horderejű esemény volt, amely megkönnyítette a térben való mozgást, és átalakította a kor térérzékelését is, ugyanakkor az új tapasztalat félelmet is szült: „*Valóban repülés ez, és lehetetlen megszabadulni attól a képzettől, hogy mindannyian azonnal meghalhatunk a legkisebb baleset következtében.*” – írta Thomas Creevy liberális politikus 1829-ben, miután alkalma nyílt kipróbálni Stephenson gőzmozdonyát.<sup>208</sup> Ikarosz óta kísért az európai kultúrában a sejtelem, hogy a repülésnek ára van, amit olykor meg kell fizetni – ahogy fizetni kell mindazért, ami túl van az emberi határain, mégis élünk vele. A városok növekedése is a Természet adta korlátok áthágásának érzését hozta magával. Ezt a „*növekedést Defoe nem valamiféle, az idővel lassan érlelődő szükségszerűségnek fogta fel. Hirtelennek, váratlannak érezte.*”<sup>209</sup> Amitől a város „*tömege vagy teste oly végtelenül nagy lett, alapjában véve a mi időnk műve, és nem is az emlékezetünk által átfogható időé, hanem mindössze néhány évé...*” – írta 1724-ben megjelent, a

---

<sup>207</sup> Françoise Choay: *Sémiologie et urbanisme*, 334. o.

<sup>208</sup> Wolfgang Schivelbusch: *A vasúti utazás története. A tér és az idő iparosodása a 19. században*, ford. Lacházi Gyula, Napvilág Kiadó, Budapest, 2008, 22. o.

<sup>209</sup> Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, 68. o.

brit szigeteken tett utazásról szóló könyvében.<sup>210</sup> A növekedés ijesztő tapasztalatát jelzi a „great wen” kifejezés is, amivel gyakran illették Londont, „felduzzadt városrengeteget” értve alatta, de amelynek eredeti, a 18. század elejéről származó jelentése sokkal prózaibb volt: egy nagy, nyitott tályog képzetét keltette.<sup>211</sup> (A betegség és a város képének együttállása aztán tartósnak bizonyult: jóval később, a 20. században Le Corbusier a modern várost hasonlította egy olyan rákhoz, amelyik „jól érzi magát”.<sup>212</sup>)

A kortársak számára előre nem látható, és előreláthatatlan következményekkel fenyegető urbanizálódás olyan mélyen ivódott bele a kollektív tapasztalatba, és olyan hatást gyakorolt az utókor világgépére, mint Amerika felfedezése az újkor hajnalán. De ahogy a világ váratlan kitágulása sem pusztán a hagyományos világgép megrendülését és az ezzel járó elbizonytalanodást hozta magával, hanem a horizont kinyílását is, úgy a sokszerű városiasodás sem csak szorongást szült. A város keretet és alapot adott az új tapasztalatoknak – olyan öntőforma lett a gondolkodásban és az alkotásban, amely segített megragadhatóvá tenni még alakulóban levő, nehezen kifejezhető tartalmakat. Utcái, terei, emlékművei és zugai olyan vonatkoztatási pontokat biztosítottak, amelyekre nemcsak a térbeli tájékozódásban lehetett hivatkozni.

Balzac egy egész világnézetet épít a tér sajátosságaira, amikor Vautrin szájába adja a szavakat: *„Aki azzal dicsekszik, hogy sohasem változtatja meg a véleményét, az úgy tesz, mintha arra vállalkozna, hogy mindig nyílegyenes vonalban fog haladni. Együgyű az ilyen, hisz a csálhatatlanságban. Márpedig nincsenek elvek, csak események vannak; nincsenek törvények, csak körülmények vannak.”*<sup>213</sup> Richard Sennett párhuzamot von az itt megfogalmazott gondolat és Balzac írói módszere között. Ahogy egy városban nem lehet kizárólag egyenes irányban haladni, úgy nem lehet egy szereplőt egyetlen oldalról szemlélni: nem ítélni meg, amíg nem néztük meg más irányból is. *„Hogy az emberi bűnöket teljes sokféleségükben megérthessük, be kell barangolnunk az egész várost, és sohasem szabad a társadalom egyik molekulájának viselkedését általános évenyűnek tekintenünk. Egy adott életet kizárólag »a saját törvényei alapján« érthetünk meg. Ez a gyökértelenség, ez az abszolút relativizmus, az elkötelezettségnek ez a teljes hiánya teszi Balzac városszemléletét polgárivá. A polgári író felfüggeszti bizonyos hitek*

---

<sup>210</sup> Daniel Defoe: *A Tour Through the Whole Island of Great Britain*, idézi: Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, 68. o.

<sup>211</sup> Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, 64. o.

<sup>212</sup> Idézi: Françoise Choay: *Sémiologie et urbanisme*, 334. o.

<sup>213</sup> Balzac: *Goriot apó*, 161. o.

*iránti elkötelezettségét, és helyette a látás aktusának kötelezi el magát.*”<sup>214</sup> Ugyanakkor nem feledkezhetünk meg arról, hogy a Sennett által idézett sorokat egy szökött fegyenc mondja a *Goriot apó* lapjain: egy olyan férfi, aki ugyan bizonyos értelemben bámulatra méltó, mégis nyilvánvalóan cinikus. Sennett nem szentel különösebb figyelmet sem ennek, sem annak, hogy Balzac véleménye mindig tisztán kitapintható: valóban bemutatja hőseit fényesebb és árnyékosabb oldalukról is, valóban vonzódik azoknak a történetéhez, akik ugyan szeretnének egyenesen menni, mégis eltévednek a társadalom, a város útvesztőiben – de minduntalan kifejezi, hogy elismerése azoké, akik ragaszkodnak a maguk nyílegyenes irányához, még akkor is, ha falakba ütköznek és óhatatlanul elpusztulnak. Amit Vautrin mond, az igaznak bizonyul: akik ragaszkodnak a véleményükhöz, azok éppen olyan ostobának tűnnek, mint azok, akik nem kanyarodnak, amikor az út kanyarodik. De az író kinyilvánítja azt is, hogy a világ, amelyben ez az állítás igaz lehet, szükségszerűen elveszett. Választási lehetőség viszont nem igazán adódik: Párizs megkerülhetetlen. (A *Goriot apó*ban Párizst csak az utolsó reményeikről is lemondó, remeteségbe vonuló alakok hagyják el.) Sennett kommentárjának érdeme azonban, hogy rávilágít arra a metaforára, amely Vautrin szavai mögött rejtőzik: a tér bonyolultsága és a vélemények változékonysága között tételezett kapcsolat a városi lét sajátosságairól is beszél. A város az a hely, ahol a dolgokat több különböző irányból is meg lehet közelíteni, ahol több különböző úton lehet eljutni hozzájuk, ahol a jól ismert is újnak tud mutatkozni, ha találunk egy ösvényt, amely eddig ismeretlen oldaláról közelíti meg. Innen nézve egyértelmű a kapcsolat a születőben levő nagyvárosi tér és a vélemények sokféleségének formálódó szabadságigénye között. A város nézőpontok (emlékezetek, olvasatok, idegen helyzetek) sokaságát kínálja, szembesíti, ütközteti, összeköti, vagy egyszerűen csak egymás mellé helyezi őket. Talán éppen az rokonítja a várost és a metaforát – ezúttal külön-külön szemlélve –, hogy egymástól látszólag idegen dolgokat kapcsolnak össze, az összekapcsolás által pedig – ha nem is mindig, de szerencsés esetben – olyan lehetőségeket teremtenek, amelyek azelőtt nem léteztek. Ezek a lehetőségek lehetnek egészen gyakorlatiak, de lehetnek a gondolkodás számára nyíló utak, a szemléletnek felkínált új kilátók is. *„Azt állítottam, hogy a metaforikus értelem eladdig távoleső jelöltek »közelségét« teremtette meg. Most hozzáteszem, hogy e közelségből a valóság új látványa bomlik ki, melynek*

---

<sup>214</sup> Richard Sennett: *A közéleti ember bukása*, 176. o.



9. Gordon Matta-Clark: *Küpmetszet*, 1975, Párizs

*mindaddig ellenállt a szavak köznapi használatához kötődő megszokott látvány.*<sup>215</sup> – írja

Ricoeur.

Gordon Matta-Clark lebontásra ítélt épületek falait és padlóit átfúrva „megnyitotta” az évtizedeken át ugyanúgy használt tereket egy másfajta használat előtt. A frissen született látvány egyfelől ugyan a régi perspektíva romjaiból jött létre, másfelől azonban magába emelte azt is: felhasználta, újragondolta, továbbvezette. Az épületek meglévő terében jelölt ki új nézőpontokat; nem épített semmi újat, mégis megteremtette a lehetőséget, hogy a pillantás másképpen lássa meg azt, amit pedig nagyon régen nézhetett, egyszersmind pedig felfedezhessen olyasmit, ami azelőtt rejtve maradt előtte – nem sejtett összefüggések tűntek elő, ahogy a megszokás rétegeiről lehámlott a vakolat. Matta-Clark beavatkozásai nem pusztán egy-egy épületet nyitottak meg, hanem a tapasztalás felfedezetlen területeiről is beszéltek, valamint arról a közvetlenségről, amellyel ilyen *terra incognitákra* lelhetünk.

---

<sup>215</sup> Paul Ricoeur: *A metaforikus folyamat*, in: uő. *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai füzetek 6. (Hermeneutikai kutatóközpont kiadványa) Budapest, 1995, 97. o.

Ez a dolgozat szeretett volna felvázolni egy olyan elemzői szempontot, amelyből nézve város és metafora sajátos viszonya láthatóvá válik. Az ebben rejlő lehetőségek kiaknázására természetesen nem elegendőek a fenti fejeztek – az emlékezeten, a szövegen, és a Másikon kívül számos olyan téma található, amelyeknek bizonyos alkotásokban a város metaforikus hordozójaként szolgál. Ennek megfelelően nem kevés műalkotást vizsgálhattam volna még (ahogy az adott témákhoz is további műveket lehetett volna sorolni) – a céлом azonban elsősorban az volt, hogy próbára tegyem a halványan körvonalazott módszert, erre pedig a példák szubjektív kiválasztása, a *számomra adott nézőpont* vállalása tűnt a legalkalmasabbnak. A munka természetesen együtt járt az előre lefektetett keretek bizonyos hibáinak és hiányosságainak felismerésével, egyszersmind további lehetséges megközelítésmódok felbukkanásával – ezek nyitva hagyják a folytatás számára a városmetaforák témáját.

## Irodalomjegyzék

### város

- ANSAY, Pierre et al. (szerk.): *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, AAM Éditions, Bruxelles 1989.
- BENEVOLO, Leonardo: *A város Európa történetében*, ford. Ordasi Zsuzsa, Atlantisz, Budapest, 1994.
- BENJAMIN, Walter: *Kommentár és prófécia*, ford. Barlay László et al., Gondolat, Budapest, 1969.
- BENJAMIN, Walter: *The Arcades Project*, transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin ; prep. on the basis of the German volume ed. by Rolf Tiedemann; Cambridge ; London : Belknap Press of Harvard Univ. Press 1999.
- BENJAMIN, Walter: *Passagen-werk* (töredékek), in: Szirének hallgatása, ford. Szabó Csaba, Osiris, Budapest, 2001.
- BENJAMIN, Walter: *Egyirányú utca; Berlini gyermekkor a századforduló táján*, Atlantisz, Budapest, 2005.
- CHOAY, Françoise (szerk.): *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Éditions du Seuil, Paris 1965.
- FOUCAULT, Michel: *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Gondolat, Budapest, 1990
- GYÁNI Gábor: *Az utca és a szalon : a társadalmi térhasználat Budapesten, 1870-1940*, Új Mandátum, Budapest, 1998.
- LEACH, Neil (szerk.): *The Hieroglyphics of Space. Reading and Experiencing the Modern Metropolis*, Routledge, New York, London 2000.
- MADSEN, Peter et al. (szerk.): *The Urban Lifeworld. Formation Perception Representation*, Routledge, New York, London 2002.
- MORAVÁNSZKY Ákos et al. (szerk.): *A tér. Kritikai antológia*, TERC, Budapest, 2007.
- N. KOVÁCS Tímea et al. (szerk.): *Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban*, Kijárat, Budapest, 2005.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang: *A vasúti utazás története. A tér és az idő iparosodása a 19. században*, ford. Laczházi Gyula, Napvilág Kiadó, 2008.

SENNETT, Richard: *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Helikon, Budapest, 1998.

SONTAG, Susan: *A Szaturnusz jegyében*, ford. Kovács Lajos, Nagyvilág, 2001/3.

### *megélt tér*

BACHELARD, Gaston: *A tér poétikája*, ford. Bereczki Péter, Kijárat, Budapest, 2011.

BACSO, Béla: *Az ember helye. Megfontolások Heidegger „Bauen Wohnen Denken” című írásához*, in: u.ő. *Kiállni a zavart*, Kijárat, Budapest, 2004.

HEIDEGGER, Martin: *A művészet és a tér*, ford. Bacso Béla, in: „...Költőien lakozik az ember...” – *Válogatott írások*, T-Twins / Pompeji, Budapest, Szeged, 1994.

HEIDEGGER, Martin: *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás*, ford. Schneller István, in: Schneller I.: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, TERC, Budapest, 2005.

KÁLLAI János, KARÁDI Kázmér, TÉNYI Tamás: *A térélmény kultúrtörténete és pszichopatológiája*, Tertia Kiadó, Budapest, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, L'Harmattan, Budapest, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice: *Mauss-tól Lévi-Strauss-ig*, in: *A filozófia dícsérete*, ford. Sajó Sándor, Európa, Budapest, 2003.

NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius Loci*, ford. Ortmann-né Ajkai Adrienne, Ökotáj, 33–34. sz. 2004. 65–75. o.

SCHNELLER István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, TERC, Budapest, 2005.

SZABÓ Zsigmond: *A keletkezés ontológiája. A végtelen fenomenológiája*, L'Harmattan, Budapest, 2005.

TÉNYI Tamás: *Tér és forma. A pszichózisok térvonatkozásainak egzisztenciál-analízise*, in: HELIKON Irodalomtudományi szemle, 2010/1-2., 220-226. o.

## *metafora*

- ADAMIK Tamás: *Antik stíluselméletek Gorgiasztól Augustinusig*,  
Seneca Kiadó, Budapest, 1998.
- BENCZIK Vilmos: *A metafora mint az inopia korrekciója*,  
[www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/nyelvtud/inopia](http://www.mek.iif.hu/porta/szint/tarsad/nyelvtud/inopia)
- BEARDSLEY, Monroe C.: *A metaforikus csavar*,  
in: HELIKON Irodalomtudományi szemle, 36. 1990/4., 407-421. o.
- BLACK, Max: *A metafora*,  
in: HELIKON Irodalomtudományi szemle, 36. 1990/4., 432-447. o.
- BLUMENBERG, Hans: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*,  
ford. Király Edit, Atlantisz, Budapest, 2006.
- DERRIDA, Jacques: *A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben*,  
ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán,  
in: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei V.*, Jelenkor, Pécs, 1997.
- FÓNAGY Iván: *A kognitív metaforáról*,  
in: Zoltán András (szerk.): *Nyelv, stílus, irodalom. Köszöntő könyv Péter Mihály 70. születésnapjára*, ELTE BTK, Budapest, 1998, 140-153. o.
- KAPLAN, Stuart: *Vizuális metaforák a divatcikkek nyomtatott reklámképein*,  
ford. Buglya Zsófia, Enigma, 2010/64. (*Vizuális retorika*), 100-112. o.
- KÖVECSES Zoltán: *A metafora. Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*,  
Typotex, Budapest, 2005.
- MITCHELL, W. J. T.: *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*,  
in: *Critical Inquiry*, Spring 1980, Volume 6, Number 3, 539-567. o.
- NIETZSCHE, Friedrich: *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról*,  
ford. Tatár Sándor, in: *Athenaeum*, I/3., 1992., 3-15. o.
- RICOEUR, Paul: *Az élő metafora*,  
ford. Földes Györgyi, Osiris, Budapest, 2006.
- RICOEUR, Paul: *A metaforikus folyamat*,  
in: uő: *Bibliai hermeneutika*, Hermeneutikai füzetek 6., Budapest, 1996, 89-113. o.
- SZAMARASZ Vera Zoé: *Az idő téri metaforái: A metaforák szerepe a feldolgozásban*,  
in: *Világosság*, 2006/8-9-10., 99-109. o.



## *kép / nyelv*

- BOEHM, Gottfried: *A nyelven túl?*  
ford. Nagy Edina, in: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában*,  
L'Harmattan, Budapest, 2006.
- GOODMAN, Nelson: *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*,  
Indianapolis : Hackett Publishing Company 1976.
- MITCHELL, W. J. Thomas: *A képi fordulat*,  
ford. Hornyik Sándor, Balkon 2007/11-12.
- MITCHELL, W. J. Thomas: *A képek politikája* (W. J. T. Mitchell válogatott írásai),  
szerk. Szőnyi György Endre et al., JATEPress, Szeged, 2009.
- SZŐNYI György Endre: *Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk  
huszadik századi elméletei*, JATEPress, Szeged, 2004.

## *emlékezés, szöveg, Másik*

- AMBRUS Péter: *A Dzsumbuj*,  
Lazi, Szeged, (1988.) 2000.
- ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet*,  
ford. Hidas Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2004.
- CHOAY, Françoise : *Sémiologie et urbanisme*,  
in: Pierre Ansay et al. (szerk.): *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*,  
AAM Éditions, Bruxelles 1989.
- DAVILA, Thierry: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe  
siècle*, Editions du Regard, Párizs, 2002.
- DE CERTEAU, Michel: *A cselekvés művészete. Séta a városban*,  
ford. Kovács Krisztina, Café Babel 59., 2009.
- HALBWACHS, Maurice: *La mémoire collective*,  
Éditions Albin Michel, Paris 1997.
- JARDINE, Lisa: *Going Dutch: How England Plundered Holland's Glory*,  
Harper Collins Publishers London, 2008
- KOSELLECK, Reinhart: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*,

ford. Hidas Zoltán, Atlantisz, Budapest, 2003.

KOVÁCS Ilona, SZAMARASZ Vera Zoé (szerk.): *Látás, nyelv, emlékezet*,  
Typotex, Budapest, 2006.

MacINTYRE, Alasdair: *Az erény nyomában*,  
ford. Bíróné Kaszás Éva, Osiris, Budapest, 1999.

MISSETICS Bálint: *Nincsen számodra hely: a hajléktalan emberek kirekesztéséről*,  
in: *Café Babel*, 59. szám (Utca), 2009., 83-90. o.

NORA, Pierre: *Emlékezet és történelem között*,  
ford. K. Horváth Zsolt, AETAS Történettudományi folyóirat, 1993/3.

NORA, Pierre: *Emlékezetdömping – az emlékezet hasznáról és káráról*,  
ford. Mihancsik Zsófia, *Magyar Lettre Internationale*, 2007. ősz, 66. szám

RICOEUR, Paul: *Soi-même comme un autre*,  
Éditions du Seuil, Paris 1990.

RICOEUR, Paul: *Emlékezet – felejtés – történelem*,  
ford. Rózsahegyi Edit, in: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 3. /A kultúra narratívái/*, Kijárat, Budapest, 1999. 51-67. o.

SIMMEL, Georg: *A nagyváros és a szellemi élet*,  
ford. Berényi Gábor, in: Somlai Péter (szerk.): *Válogatott társadalomelméleti tanulmányok*, Gondolat, Budapest, 1973, 543-560. o.

SZILÁGYI Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965-1984*,  
Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2007.

TENGELYI László: *Élettörténet és sorseseemény*,  
Atlantisz, Budapest, 1998.

TENGELYI László: *Tapasztalat és kifejezés*,  
Atlantisz, Budapest, 2007.

YATES, Frances: *The Art of Memory*,  
University of Chicago Press 2000.

### *fontosabb szépirodalmi források*

AUSTER, Paul: *New York trilógia*,  
ford. Vághy László, Európa, 2012.

- BALZAC, Honoré de: *Elveszett illúziók*,  
ford. Benedek Marcell, Kriterion, Bukarest, 1978.
- BALZAC, Honoré de: *Ferragus (A tizenhármak története)*,  
ford. Lányi Viktor, Európa, Bukarest, 1973.
- BALZAC, Honoré de: *Goriot apó*,  
ford. Lányi Viktor, Európa, Budapest, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles: *A romlás virágai*,  
ford. Babits Mihály, Szabó Lőrinc, Tóth Árpád, Magvető, Budapest, 1957.
- DEFOE, Daniel: *A londoni pestis*,  
ford. Vámosi Pál, Európa, 1978.
- KRÚDY Gyula: *Telihold*,  
Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981.
- OTTLIK Géza: *Iskola a határon*,  
Magvető, Budapest, 1981.
- OTTLIK Géza: *Buda*,  
Európa, Budapest, 1993.
- RILKE, Rainer Maria: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*,  
ford. Görgey Gábor, Fekete Sas Kiadó, Budapest, 1996.
- SEBALD, W. G.: *Kivándoroltak*,  
ford. Sziij Ferenc, Európa, Budapest, 2006.
- SEBALD, W. G.: *Austerlitz*,  
ford. Blaschik Éva, Európa, Budapest, 2007.
- SEBALD, W. G.: *Szédület. Érzés*,  
ford. Blaschik Éva, Európa, Budapest, 2010.
- WOOLF, Virginia: *Mrs. Dalloway*,  
ford. Tandori Dezső, Európa, Budapest, 2006.
- ZOLA, Émile: *Állat az emberben*,  
ford. Antal László, Európa, Budapest, 1963.
- ZOLA, Émile: *A pénz*,  
ford. Bajomi Lázár Endre, Európa, Budapest, 1963.

## **SZAKMAI ÉLETRAJZ**

*Schmal Róza*  
1979. 03.04.

### **Tanulmányok**

2008-2011. DLA-képzés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola  
témavezető: Dr. Beke László  
2001. Erasmus-ösztöndíj, École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille  
1997-2003. Magyar Képzőművészeti Egyetem, festő szak  
mesterek: Maurer Dóra, Gaál József

### **Válogatás az egyéni kiállításokból**

2008. *Elraktározott város*, Pintér Sonja Kortárs Galéria, Budapest  
2006. Retorta Galéria, Budapest  
2004. Pintér Sonja Kortárs Galéria, Budapest  
2002. Collegium Budapest, Budapest

### **Válogatás a csoportos kiállításokból**

2010. *Szubjektív Budapest Tér-képek* – Centrális Galéria, OSA, Budapest  
2010. *Rózsadomb*, az Első Magyar Látványtár kiállítása, Vizivárosi Galéria, Budapest  
2005. *Egyhetes* – Műcsarnok, Budapest  
2002/2003. *A tükör képei* – Első Magyar Látványtár, Diszel  
2002. *Portrait X* – Goethe Intézet, Budapest  
2001. *Lehetetlen* – Artpool P60, Budapest  
2000. *Geo* – Földtani Intézet, Budapest

### **Válogatott publikációk**

*Elkerülhetetlen esés*. Sarkantyú Illés: Mihály c. kiállítása a Francia Intézetben; Fotopost, 2011. december  
*Helyek között. Két utca a hetvenes évek magyar fotóművészetéből*; Café Babel 59. (Utca) 2009.  
*Ottlik labirintusai*; Pannonhalmi Szemle 2009 (XVII) 2/90–99.  
*Minden erdő minden fája* (Az élők és a holtak archívuma – Linné emlékkiállítás a Centrális Galériában); Pannonhalmi Szemle 2008 (XVI) 2/137–141.  
*Épülő kép* (Türk Péter kiállítása a Kiscelli Múzeumban); Pannonhalmi Szemle 2007 (XV) 4/139–142.  
*Otthonatlanul* (A Honvágy / Homesickness című kiállítás a Budapest Galériában); Pannonhalmi Szemle 2007 (XV) 4/119–123.  
*Elkerülhetetlen esés*. Sarkantyú Illés: Mihály c. kiállítása a Francia Intézetben; Fotopost, 2011. december