

PRAE 2017/3. LÍRATECHNIKÁK

| | | |
|---|-----|---|
| Előszó a Prae <i>Líratechnikák</i> számához | 02 |  |
| John Ashbery: Paradoxonok és oximoronok | 04 |  |
| Billy Collins: Bevezetés a költészetbe | 05 | |
| Wallace Stevens: A költészet pusztító erő | 06 | |
| Jonathan Culler: A líra nyelve | 07 |  |
| Friedrich Kittler: Lullaby of Birdland | 24 | |
| Craig Dworkin: A líra és a zene kockázata | 40 | |
| L. Varga Péter: Szóra bírt anyagiság | 47 | |
| Korpa Tamás: Versek | 78 |  |
| Balaskó Ákos: Versek | 80 | |
| Borda Réka: A Mars benépesítése | 84 | |
| Fenyvesi Orsolya: Versek | 86 | |
| Tóth Kinga: Versek | 88 | |
| Miklya Zsolt: Szöghelyek | 91 | |
| Nagy Kata: Pusztulástörténetek | 93 | |
| Drenyovszki Andrea: Versek | 95 | |
| Semezdin Mehmedinović: Versek | 96 | |
| Kovács Edward: Versek | 98 | |
| Závada Péter: Mezsgye | 99 | |
| Kulcsár-Szabó Zoltán: A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél | 100 |  |
| Szabó Marcell: Hangulatjelek | 116 | |
| Láng Orsolya: Egy üres alakzat utóképei | 142 |  |
| Borbély András: Moáb | 147 | |
| Sánta Miriám: Versek | 149 | |
| Nagy Zopán: Versek | 150 | |
| Bereti Gábor: Óráként | 155 | |
| Tóbiás Krisztián: Blondel tükör | 156 | |
| Bordás Máté: Versek | 160 | |
| Szeles Judit: Cádizba vonattal | 162 | |
| Dominique Meens: Toll és szőr | 163 | |
| Franck Fontaine: Részlet | 164 | |
| John Ashbery: Versek | 165 | |

Előszó a Prae Líratechnikák számához

Ha igaz az, miként a legutóbb megjelent magyar nyelvű, többszerzős költészetelméleti gyűjtemény előszava állítja, hogy „[a] líra elmélete talán az egyike azoknak az irodalomtudományos tárgyterületeknek, amelyek – némi túlzással fogalmazva – legtovább maradtak érintetlenek az 1980-as–1990-es évektől kezdve több hullámban begyűrűző kultúratudományos fordulattól”, valamint hogy „talán a líraelmélet őrizte meg a legtovább az irodalomtudomány azon önértelmezését, amely [...] legfontosabb feladatát az interpretáció, a szövegelemzés metodikájának végletekig finomításában jelölte ki” (*Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás, Ráció, Budapest, 2017, 9.), akkor irodalom- és kultúratudományok esetenként mégannyira kiélezett párharcában, illetve ellentétében is a költészet nyer olyan jelentőséget, amelynek kihívásai mind az értelmező iskolák, mind a poszthermeneutikai, az interpretáció relevanciáját viszonylagosító vagy éppenséggel egyenesen tagadó felfogások gondolatmeneteiben megőrizték speciális megszólító erejüket. Aligha vitatható módon áll ez összefüggésben Hans-Georg Gadamer Heideggertől eredeztethető, ám ily sajátos sarkalosságában az ő munkásságában megmutatkozó, a nyelv funkcióteljességére vonatkozó költészetfilozófiai belátásával, mely szerint a líra, a költői szó az az „igazság”, amely az eminens szövegek birodalmában az önmagát mondó nyelv verifikációra, (külső) hitelesítésre nem szoruló teljesítménye. Amennyiben tehát a költészetre úgy tekintünk, mint ami a mindig éppen keletkező „igazság” színre vitele – ha tetszik, egyfajta médiuma –, úgy a nyelv eme kivételes teljességében megmutatkozó művészi erő egyszerre szorul rá az általa feltáruló költői világ „belakásában” rejlő interpretatív mozzanatokra – voltaképp az idő- és térbeli „tájékozódásra”, „szemlélődésre”, kontemplációra –, valamint azoknak az anyagszerű, retorikai és poétikai effektusoknak a feltáró előtérbe helyezésére, amelyek a költemény akusztikai, hang- és képi megjelenését egyáltalán lehetővé teszik.

Jelen kiadvány líraelméleti és a költészetet értelmező dolgozatai e termékeny feszültség, értelmezés és annak elhallgatása, hang és szó, vers és (világ)esemény kettősei révén számolnak a líra teóriáinak lehetséges új, illetve megújuló tendenciáival. Valamennyiben



közös, hogy a lírai hang, távlatosabban pedig a költészet képződésének mikéntje, annak következményei állnak érdeklődésük centrumában. Jonathan Culler *A líra nyelve* című írása például a szerző nemrég megjelent nagy költészetelméleti könyvének (*Theory of the Lyric*, 2015) egyfajta előtanulmánya, amelynek speciálisan az angol nyelvű költészetre vonatkozó, mert grammatikai és szemantikai kontextusait az angol nyelvből merítő gondolatmenete azonban, úgy véljük, a költői hang és az írott szó *jelenné tételének, prezenciájának és eseményyszerűségének* összefüggéseiben a magyar nyelvű olvasó, illetve a magyar költészet számára is fontos (és friss) belátásokkal bírhat. Friedrich Kittler *Lullaby of Birdland* című klasszikus dolgozata pedig Goethe *A vándor éji dala* című jól ismert költeményét fókuszba helyezve jut revelatív belátásokra az Anyából (valamint a német pedagógiai reformokból) kiindulva a Gyermekek nyelve és a bölcsődal, azon keresztül pedig az egész romantikus-szerzői líra keletkezésére vonatkozóan, ahol is a nyelv Valósa (a hang, a zöreje, a természet beszéde) egy különös manőveren keresztül hatol be a Szimbolikusba (a hagyományos költészetbe, valamint az ember adta és kapta, jelentésekkel és értelemekkel teli nyelvbe), és forgatja fel azt. Craig Dworkin rövid esszéje, miként L. Varga Péter terjedelmesebb dolgozata az előbb említett feszültségek és dichotómiák rendszerében értekezik a költészet nyelvének mibenlétéről. – A tudományos blokkot Kulcsár-Szabó Zoltán prózaverssel foglalkozó, annak angolszász és német hagyományait felelevenítő, majd Nemes Nagy Ágnes és Oravecz Imre egyes műveit összehasonlító tanulmánya, illetve Szabó Marcell a francia érzékelésfilozófiáktól erősen érintett Tandori-elemzése bővíti ki és finomítja, igazolván, hogy a líraelmélet valóban elsősorban a szoros olvasatokon keresztül alkotja meg saját szótári és teoretikus bázisát.

Minden elméleti erőfeszítés azonban – értelemszerűen – az eleven, primér költészetből kell, hogy táplálkozzon. *Líratechnikák* címre keresztelt lapszámunkat tehát, mely egyúttal a költészet „technikáinak” sokszínűségéről, gazdagságáról, rétegzettségéről kíván a maga szerény módján számot adni, a kortárs magyar lírának is szenteljük, valamint a „világlíra” magyar fordítását egyaránt ünnepelni kívánjunk, s jelzésértékűen utalni szeretnénk annak hallatlan fontosságára. Így e lapszám egyúttal dedikáció is a lírának és a költészet fordításának, ugyanúgy, ahogy azoknak a törekvéseknek, amelyek e kivételes műnem folyamatos és állhatatos (újra)értését tűzik ki célul.

A Szerkesztők

John Ashbery

Paradoxonok és oximoronok (Paradoxes and Oxymorons)



Ez a vers egészen elemi szinten foglalkozik a nyelvvel.
Figyeld, hogy szólít. Kinézel egy ablakon,
Vagy úgy teszel, mintha babrálnál. Megvan, de nincs meg.
Nem éred el, nem ér el téged. Elvétitek egymást.

A vers szomorú, mert tiéd szeretne lenni, de nem lehet.
Mi az elemi szint? Ez az és még más dolgok,
Egész rendszerüket hozni játékba. Játék?
Nos, ami azt illeti, igen, de én a játékot

Mélyebb, külsődleges dolognak tartom, álmodott szerepmintázatnak,
Ahogy az áldás oszlik el e hosszú, bizonyosság nélküli
Augusztusi napokon. Végüknél nyitottak. És mielőtt észrevennéd,
Eltűnik az egész az írógépgőzben és -kopogásban.

Még egyszer eljátszották. Azt hiszem, csak azért létezel,
Hogy erre újra rávegyél, a te szinteden, aztán már nem vagy ott,
Vagy valami más pózt vettél föl. És a vers
Gyengéden leültetett melléd. A vers te vagy.

Mohácsi Balázs fordítása

Billy Collins

Bevezetés a költészetbe (Introduction to Poetry)

Arra kérem őket, fogjanak egy verset,
és tartsák a fény felé,
mint egy színes diát,

vagy szegezzék fülüket a méhkasához.

Arra kérem őket, dobjanak egy egeret a versbe,
és figyeljék, ahogy kiút után kutat,

vagy lépjenek be a vers szobájába,
és tapogassák végig a falat a villanykapcsolóért.

Azt kérem tőlük, vízisízzenek
keresztül a vers felületén,
integessenek a szerző nevének a parton.

De ők egyre csak azt követelik,
szögezzük egy székhez a verset kötéllel,
és kínozzuk, hogy vallomást tegyen.

Elkezdik ütni egy gumicsővel,
hogy megértsék mit is jelent valójában.

Ferencz Mónika fordítása

Wallace Stevens

A költészet pusztító erő

(Poetry Is a Destructive Force)

Ez a nyomorúság,
Nincs miből táplálkozzon a szív.
Vagy a táplálkozás vagy a semmi.

b
bill
ent
yuk

Ez az, amiből táplálkozhat,
Egy oroslán, egy ökör a mellében,
Hogy érezze, ahogy lélegzik benne.
Corazón, kis tömzsi kutya,
Fiatal ökör, ó-lábú medve,
Megízleli a vérét a nyála helyett.

Olyan, mint egy ember
Egy vadállat testében
Az izmok a sajátjai...

Az oroslán fekszik a napon.
Az orra a mancsán pihen.
Képes lenne embert ölni.

Ferencz Mónika fordítása

Jonathan Culler

A líra nyelve¹

Wallace Stevens / Jonathan Culler

Kétség sem fér hozzá, hogy amikor a líra nyelvének megvitatására teszek javaslatot, két okból is ódivatúnak tűnök: egyrészt azért, mert olyasvalamit tekintek használható kritikai kategóriának, mint a líra, másrészt azért, mert feltételezem, hogy létezik megkülönböztethető poétikai nyelv, a líra nyelve. Engedjék meg, hogy mielőtt a líra nyelvének általam két alapvetőnek vélt jellemvonását tárgyalni kezdeném, részletesen megvédjem ezen álláspontokat. A líra kategóriájával kapcsolatban kritikai berkekben felmerülő kétségek manapság elsősorban történeti indíttatásúak: a lírának nevezett versek a görögöktől egészen máig olyannyira különfélék és különböző kulturális gyakorlatokhoz, valamint társadalmi körülményekhez kapcsolódnak, hogy a líraelmélet gondolata bizarrnak, mi több, képtelenségnek tűnik.² Amennyiben pedig elsősorban az egyediséget, az egyéni mű jellegzetességét értékeljük az irodalomban – ahogy kritikusként hajlamosak vagyunk ezt gondolni –, akkor nem az a helyzet áll-e fenn, hogy a líráról alkotni kívánt valamennyi összefoglaló igényű munka legrosszabb esetben nevetségesnek hat, legjobb esetben pedig visszaesésnek tűnik a klasszikus műfajtan világába, amikor az Arisztotelészt vélhetően félreolvasó teoretikusok megkísérelték lefektetni minden ismert műfaj előállításának szabályát? Vajon a líra eszméje nem csupán megtévesztő modern fogalom-e, amelyet azért alkottak, hogy élesen különböző verseket ugyanazon értelmezői tekintet alá rendeljenek a szoros olvasás tárgyaiként?

Számos meggyőző érv szól a líra kategóriájának megtartása mellett. Először is, a líra nem csupán a kritikusok találmánya, hanem maguké a költőké is, hiszen előde-

¹ A fordítás a következő szöveg alapján készült: Jonathan CULLER, *The Language of Lyric* = *Thinking Verse* vol. IV, issue I (2014), 160–176.

² A líra legösszetettebb historista kritikájához lásd: Virginia JACKSON – Yopie PRINS (szerk.), *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*, Johns Hopkins U. P., Baltimore, 2014, valamint Jackson „Lyric” szócikkét a 2012-es *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*-ből. Személyes válaszomhoz vö. *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA, University Press, 2015.

iket olvasva megpróbáltak valamiféle folytonosságot képezni azzal, amit ők alkottak: épp úgy, ahogy Horatius a *váteszköltők* között kívánja elfoglalni helyét, vagy ahogy Wordsworth a szonettel foglalkozik. Másodsor, talán teljesen nyilvánvaló, hogy amint lehántjuk a *líra* fogalmát, gyakorlatilag támasz nélkül kell szembenéznünk a rövid, nem narratív költemények nagy hagyományával. Kevés szakkifejezésünk van a líra egyes típusaira, de az óda legalább annyit változott, mint maga a líra: a pindaroszi és horatiusi ódától Ronsard, Cowley és Keats ódáin át egészen az alkalmi versig, amelyet ezen a néven ismertünk a 20. században. Amint túllépünk a meghatározott tematikus kategóriákon – hajnali szerenád, nászdal, (modern értelemben vett) elégia és hasonlók –, azon kapjuk magunkat, hogy a mindenkori rövid költemények többségére nincs szakkifejezésünk. Ha csak „versként” utalunk rájuk, akkor nem különböztetjük meg őket az elbeszélő, tanító és drámai költeményektől. A *líra* kategóriája mellett szóló legkényyszerítőbb érv azonban elsősorban pedagógiai. Ha a versek tanításakor nem adunk a diákjainknak modellt vagy fogalmi keretrendszert azok megközelítéséhez, akkor a lírának a középiskolában elsajátított hallgatólagos modellje alapján közelítenek majd hozzájuk. Ha nem mondjuk meg nekik, mit keressenek, és nem körvonalazzuk legalább a paramétereket, olyan felvetéseket tesznek majd ezen irodalmi tárgyak mibenlétéről, és olyan líraelmélet alapján fognak eljárni, amely kétségkívül meglehetősen elégtelen lesz. Érdeemes pár szót ejtenünk a líra jellegzetes paramétereiről.

Miközben a líra poétikáján tündöködünk, felmerül a kérdés, hogy létezik-e egyáltalán sajátos költészeti nyelv. A költői beszédmód hosszú évszázadokon át kegyvesztettnek számított, annak ellenére, hogy a sokak által nagyra becsült költeményekben bőven képviselteti magát valamilyen sajátos nyelv, mint például Keatsnél. Valószínűleg hajlamosabbak vagyunk azonban Keats vagy Gerard Manley Hopkins költői gyakorlata helyett Wordsworth azon kijelentését normatívnak tekinteni, miszerint a költészetnek kellene az ember valódi nyelvénél válnia; vagy Frostét, miszerint a költészetnek inkább a beszéd eleven hangjait kellene megragadnia. Ha pedig továbbra is ellenállunk a sajátos költői nyelv fogalmának, akkor is fel kell tennünk a kérdést, vajon léteznek-e nyelvhasználati módok, sőt megkülönböztető jegyek, amelyek a lírára jellemzők, és ha igen, ezek hogyan működnek.

A lírai szekvenciák kapcsán Roland Greene amellel érvelt, hogy alapvető feszültség van az általa *fikciós*nak és *rituális*nak nevezett funkciók között.³ Egy szonettsorozat olvasása közben nem kevés erőfeszítésbe kerül a szereplők és a történet rekonstruálása, miközben végig olyasmikbe ütközünk, mint a rím, a lexikai mintázatok és a hangok ismétlése. Ezek mind útjában állnak annak, hogy a fikcióra összpontosítsunk – az

³ Roland GREENE, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton University Press, Princeton, 1991.



összetevők e billegése jóval nagyobb jelentőséggel bír a rituális előadás esetében, mint a fikciós reprezentációban. A személyes lírai megszólalás esetében ez fokozottan érvényes, mivel ez gyakran inkább rituális, mint reprezentációelvű. *Az irodalom logikája* című művében Käte Hamburger mellett érvel, hogy míg a regények a fikciós reprezentáció rendszeréhez tartoznak, a líra a nyelv kijelentésalapú rendszere alá sorolható, és nem mimetikus. A líra és a fikció határán elhelyezkedő drámai monológot (*röllengedicht*) leszámítva a lírai nyelv nem vonatkoztatandó fiktív beszélőre vagy narrátorra.⁴ A lírai kinyilatkoztatás inkább szól erről a világról, mintsem a fikció világaról. Ezzel összefügg, hogy a regényekkel ellenétben, amelyekben a beszédmód a narrátor alá van rendelve, a líra esetében az olvasó a beszélő pozícióját veheti át, és szertartásosan adhatja elő az alábbi mondatokat: „mert tövisekre buktam s hull a vér”,⁵ „Emlémem több, akár száz éve gyűjteném”,⁶ „Változtasd meg élted!”,⁷ vagy „Az erő, mely zöld száron hajt virágot, | Hajtja zöld korom: és mi gyökeret ráz, | Pusztítva rám ront.”⁸

A líraoktatás az új kritika óta hajlamos a lírát a valós beszédaktusok fiktív imitációjaként kezelni, amelyet egy fiktív persona szájából hallunk, mindennek következtében a vers megértéséhez arra kell rákérdezni, hogy miért mondaná ki bárki az adott szavakat.⁹ Ez a megközelítés a verset olyan szereplővel rendelkező miniregénnyé változtatja, amelynek motivációit elemezni kell, és így a fikcióhoz szokott diákok számára is bátorítóan hat, pedagógiailag hatékony, mégis van két óriási hibája. 1. A vers a valódi beszéd imitációjaként való meghatározásával e megközelítés másodlagosként kezeli a versek mindazon aspektusait – ritmus, hangmintázat, intertextuális viszonyok –, amelyek első sorban megkülönböztetik azt. 2. Egyedi esetet tesz meg normaként, és ezzel figyelmen kívül hagyja, hogy számos vers nem visz színre nem poetikus aktusokat végrehajtó fiktív szereplőket, hanem világosan poétikai aktusokba bocsátkozik, ami jól mutatja, hogy a „poétikai” operatív és szükségszerű fogalom.

A líra ugyan gyakran jelenik meg a beszélő-szereplő felismerhető beszédaktusának fikciós imitációjaként, számos, önmagát megszólaltatottnak vagy megszólaltathatónak

⁴ Käte HAMBURGER, *The Logic of Literature*, Indiana U. P., Bloomington, 1973.

⁵ Percy Bysshe SHELLEY, Óda a nyugati szélhez, ford. TÓTH Árpád = *Angol költők antológiája*, szerk. KAPPANYOS András, Magyar Könyvklub, Budapest, 2000, 264. [*I fell upon the thorns of life! I bleed!*]

⁶ Charles BAUDELAIRE, *Spleen*, ford. BABITS Mihály = *Charles Baudelaire versei*, szerk. KATONA Tamás Európa, Budapest, 1973, 102. [*J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.*]

⁷ Rainer Maria RILKE, *Archaikus Apolló-torzó*, ford. TÓTH Árpád = *Rilke versei*, szerk. VÁRADY Szabolcs, Európa, Budapest, 1983, 184. [*Du musst dein leben ändern.*]

⁸ Dylan THOMAS, *Az erő, mely zöld száron hajt virágot*, ford. KÉPES Géza = *Dylan Thomas versei*, szerk. GÉHER István, Budapest, Európa, 1979, 17. [*The force that through the green fuse drives the flower / Drives my green age; that blasts the roots of trees / Is my destroyer.*]

⁹ Helen Vendler nagyhatású szöveggyűjteménye az alábbi feltevéssel kezdődik: „Feltéve, hogy minden egyes vers egy elképzelt beszélő fiktív beszéde...” Vendler arra buzdítja a diákokat, hogy kérdezzenek rá, melyik beszédaktust adják elő, miféle beszélő képződik meg, a hozzáállás miféle drámáját viszik színre, és végül „én magam miféle körülmények között mondanám mindezt?” Lásd *Poems, Poets, Poetry*, Bedford/St. Martins, Boston, 2010, iii. E modell legnyíltabb beszámlója Barbara Herrnstein Smith-től származik az *On the Margins of Discourse* című kötetből [University of Chicago Press, Chicago, 1979], és még inkább innen: *Poetic Closure, A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968, 17.

mutató lírai mű nem vetít ki beszélő-szereplőt. Ha rákérdezünk, ki beszél Blake *A beteg rózsza* című versében, azzal elhomályosítjuk a vers működés módját, amely egy meghatározott poétikai beszédmód eseményét mutatja be:

O Rose, thou art sick!
The invisible worm,
That flies in the night,
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy;
And his dark secret love
Does thy life destroy.

Beteg virág vagyok:
Láthatatlan féreg
Éji vihar szárnyán
Egy szíromra tévedt;

Ágyat vetett bennem,
Szép kármin ölemben,
S most sötét szerelme
Titkon megöl engem.¹⁰



A való életben a beszélők alkalmanként élettelen tárgyakat szólítanak meg (például a számítógépüket átkozzák), talán azért, hogy jelenetet rendezhessenek, itt azonban meghatározott poétikai megszólításról van szó. Baudelaire írja, hogy a hiperbola és az aposztrofé azok a nyelvi alakzatok, amelyek nem csupán a legkönnyebben alkalmazhatók, de a legszükségesebbek is a líra esetében.¹¹ Azzal, hogy az aposztrofikus megszólítás ezt a nyelvet a „legjellegzetesebbként” jelöli meg, a látnoki kinyilatkoztatás vagy kikötés meglepően erős érzetét kelti, és a rózsát betegnek minősíti, egyúttal poétikai beszédmódként hozza létre e beszédaktust, és arra törekszik, hogy az maga az esemény legyen, ne pedig az esemény leírása. Paradox módon minél inkább természeti vagy élettelen tárgyakat szólít meg az ilyesfajta a költészet, minél inkább felkínálja a hang *alakzatait*, egy másik szinten annál inkább *nem* kimondott beszédként, hanem írásként tárja fel magát, amely

¹⁰ William BLAKE, *Complete Writings*, szerk. Geoffrey KEYNES, Oxford University Press, Oxford, 1969, 213.; William BLAKE, *A beteg rózsza*, ford. KÉPES Géza = *William Blake versei*, Európa, Budapest, 1977, 203. [A magyar fordítás az angol szöveggel ellentétben határozottan színre viszi beszélőjét – a szerk.]

¹¹ Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Párizs, 1976, II. kötet, 164.

a megszemélyesítésen keresztül a hang képzetét szüli, és az olvasókat arra sarkallja, hogy szavakat ejtsenek ki.

Ahogy Northrop Frye írja:

A lírikus rendes körülmények között úgy tesz, mintha magában beszélne, vagy valaki máshoz – a természet szelleméhez, a Múzsához [...] egy közeli barátához, szerelméhez, egy istenhez, egy megszemélyesített absztrakcióhoz vagy egy természeti tárgyhoz. [...] A lírában az előadás töformája az a hipotetikus kapcsolat, amely a vallásban az „Én–Te” viszonyként ismeretes. A költő úgyszólván hátat fordít hallgatóinak, noha lehet, hogy helyettük szólal meg, s hogy vannak szavai, melyeket utánamondanak.¹²

Itt arra helyezném a hangsúlyt (ahová Frye „úgyszólván”-ja is mutat), hogy a „költő *hátat fordít a hallgatóinak*” formula egy sajátos beszédmódbeli helyzet leírására tett figuratív kísérlet a szemtől szembeni kommunikáció segítségével, mégsem ér el sokkal többet, mint hogy jelzi a helyzet furcsaságát. Figyeljük meg például, hogy míg az írott szövegből felolvasó előadó igyekszik kimutatni, hogy közvetlenül a közönségéhez beszél, addig a verset felolvasó költő egyértelművé teszi, hogy *nem* közvetlenül a közönségéhez beszél. Utóbbi nem hátat fordít hallgatóinak, hanem közvetetten a nyelvet kínálja fel nekik, az implicit vagy explicit módon más megszólító nyelven keresztül való megszólítás révén. A helyzet nem mutat radikális eltéréseket akkor sem, amikor a vers írott formát ölt. A líra alapjául szolgáló struktúrát háromszögletű megszólításnak tekintem, amelyben az olvasóközönséget egy képzeletbeli megszólítottnak címzett megszólítás (implicit vagy explicit) aktusán keresztül szólítja meg.

A lírában előforduló második személyű személyes névmás olyan összetettséggel rendelkezik, amelynek bizonyosan megvan a párja a nem poétikai beszédaktusok között is. Természetesen az angol *you* eleve határozatlanabb a többi nyelv második személyű személyes névmásánál, amelyek rendre különbséget tesznek az egyes és többes számú, valamint a tegező és magázó megszólítások között. A lírai *te* alapvető jellemvonása azonban annak a meghatározatlan lehetőségnek az előtérbe helyezése, amelytől a *te* egyszerre lesz meghatározott másik, a legáltalánosabb másság, és *valaki*, a meghatározatlan ágenca üres helyi értéke.

John Ashbery *Your Name Here* című kötetében, amelynek címe megidézi a lírai névmásokban működő szingularizáció és ismételhetőség kérdését, az *Ez a szoba* című nyitóvers olyan kifejezéssel záródik, amelyet a líratörténet összefoglalásaként is felfoghatunk.

¹² Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Helikon, Budapest, 1998, 210–211.

We had macaroni for lunch every day
except Sunday, when a small quail was induced
to be served to us. Why do I tell you these things?
You are not even here.

Minden nap makarónit ettünk ebédre,
kivéve vasárnap, amikor rávettek egy kis fürjet,
hogy felszolgálják nekünk. Ezeket miért mondom el neked?
Még itt se vagy.¹³

A *Paradoxonok és oximoronok* című verse azonban még ennél is hatásosabban mutatja be a lírai *te* működésmódját, ahogyan összefonja a címzett *te*-t az általános *te*-vel:

This poem is concerned with language on a very plain level.
Look at it talking to you. You look out a window
Or pretend to fidget. You have it but you don't have it.

Ez a vers egészen elemi szinten foglalkozik a nyelvvel.
Figyeld, hogy szólít. Kinézel egy ablakon,
Vagy úgy teszel, mintha babrálnál. Megvan, de nincs meg.¹⁴

Ennek ellenére nem kívánok túl nagy hangsúlyt fektetni a személyes névmások jellegzetes használatára, úgy gondolom ugyanis, hogy a líra csupán kihasználja a másfajta névmási játékokban már meglévő lehetőségeket. Számomra inkább a közvetettség és a háromszögletű megszólítás alapstruktúrája bír valódi téttel: a lírai trópusok a megszólítás megszokott szerkezetében, a közvetettség e jellegzetes módjával, és ahogy Frye megjegyzései sugallják, azt a – megint csak jellegzetes – tényezőt is szem előtt kell tartani, hogy a lírában az olvasó a kinyilatkoztatás alaphelyzetét is magára veszi. Felmondja a verset, úgy, ahogy például egy regényt sohasem. A regényekben az olvasók a dolgokat a fókuszátor vagy elbeszélő szemszögéből szemlélhetik, de olvasás közben nem ismétljük el a szavait úgy, ahogyan a lírában tesszük akár csendes, akár hangos olvasással.¹⁵ Nem kell ugyan szükségszerűen azonosulnunk a vers érzelmeivel, a deiktikus központ, az én itt és most azonban az olvasóra is vonatkozik, aki maga mondja, hogy „beteg virág vagyok” vagy „mert tövisekre buktam, s hull a vér”.



¹³ John ASHBERY, *Your Name Here*, Farrar Strauss, New York, 2000, 3; John ASHBERY, *Ez a szoba*, ford. Puskás Dániel, Tiszatáj 2017/2, 18.

¹⁴ John ASHBERY, *Shadow Train* (Penguin, London, 1980); John ASHBERY, *Paradoxonok és oximoronok*, ford. MOHÁCSI Balázs, a teljes fordítást lásd jelen lapszámunkban: 4. oldal. [A magyar nyelv nem hordozza azt a kétértelműséget, amelyre Culler utal – a ford.]

¹⁵ Egy vers hangzásvilágát, amely létfontosságú a közvetettsége vagy a háromszögletű megszólítás számára, az írás hozza létre, a hangvilág nem valamiféle vélelmezett szóbeliséghez való visszatérés.

A deixisről szóló nyelvészeti beszámolók megjegyzik, hogy a deiktikus központ néhány esetben a megszólított idejébe és helyére tolódhat: a *te*-ről az én-re. „*Don't delay; call today* [*Ne késlekedjen; telefonáljon még ma!*]” – ez a hirdetés a dekódoló, és nem a kódoló idejét idézi meg. Ha azt írom levélben a fiamnak, hogy „írj a nagyanyádnak most”, akkor nem hivatkozhat arra, hogy már késő, csak azért, mert e szavak írásának *most*-ja már elmúlt. A *most* a fogadás idejére vonatkozik, nem a megírására. Vajon segít-e nekünk ez az általában kivételesként számon tartott lehetőség abban, hogy a líráról gondolkodjunk? Ennek kiderítésére nemcsak személyekről kell gondolkodnunk, hanem kimondottan a líra idejéről is.

Ha az én és *te* névmások és a megszólítás struktúrái a lírán belül sokkal kétértelműbb működésmóddal rendelkeznek, mint máshol, sajátosságuk világosabbá válik, ha egy pillantást vetünk a jelen időre. Ez az igeidő általánosságban jelentős a líra számára, az angolban azonban az egyszerű jelen különösen jellegzetes lírai funkcióval bír. Általában a jelenbeli **események** lejegyzésére a folyamatos jelen időt használjuk: *I am walking* [*sétálok*]. Amikor szembe találjuk magunkat az események jelöletlen, nem folyamatos jelen idejével, máris tudjuk, hogy verssel van dolgunk.

I walk through the long schoolroom questioning;
A kind old nun in a white hood replies
....the children's eyes
In momentary wonder stare upon
A sixty-year-old smiling public man.

Járom a nagy tantermeket, kérdezek;
Felel egy jó öreg fehér apáca,
[...] s csodálva
Bámul a kíváncsi gyerekcsapat
Egy mosolygó, hatvanéves urat.¹⁶

Out on the lawn I lie in bed
Vega conspicuous overhead.

Fekszem hanyatt a pázsiton,
szemem a Végán nyugtatom.¹⁷

¹⁶ W. B. YEATS, 'Among School Children', *Collected Poems*. Macmillan, London, 1958, 212; William Butler YEATS, *Iskolások között*, ford. TANDORI Dezső = *William Butler Yeats versei*, szerk. FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 2000, 145. [A magyar nyelv más eszközökkel érzékelteti a cselekvés folyamatosságát – a szerk.]

¹⁷ W. H. AUDEN, 'Out on the Lawn I lie in Bed', *Selected Poems*, szerk. Edward Mendelson, Vintage Books, New York, 2007, 29; WYSTAN HUGH AUDEN, *Nyári éjszaka*, ford. LAKATOS Kálmán = *Wystan Hugh Auden válogatott versei*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1980, 29.

I wake and feel the fell of dark, not day

Kelek és árnyat látok, nem napot.¹⁸

I wander through each chartered street
Near where the chartered Thames does flow
And mark in every face I meet
Marks of weakness, marks of woe.

Sikátor mélyén lépdelek
A Temze partjához közel,
És minden arcon jel remeg,
Bűn és bánat marta jel.¹⁹

Az efféle cselekvő igéknek mind a köznyelvi, mind a formális angolban a folyamatos jelen idejű alakjukban kellene szerepelniük – „*I am walking through the long school-room*” [Éppen átsétálok a hosszú osztálytermen] –, máskülönben rendszeres cselekvést jelölnének, és időbeli uralást sejtetnének: „*I walk through the schoolroom each morning*” [Minden reggel átsétálok az osztálytermen]. „*I sometimes lie out on the lawn*” [Néha kifekszem a pázsitra]. Az időbeli pontosítás hiánya hozza létre ezt a sajátos igeidőt az angol költészetben. Huddleston és Pullum mérvadó munkája, a *Cambridge Grammar of the English Language* az angol jelen időt egyszerűen a múlt ellentétéként kezeli. Megjegyzi, hogy a jelöletlen, nem folyamatos jelen idő esetében nincs nyílt utalás „az időbeli folyamat semmiféle jellegzetességére (például arra, hogy a szituáció pillanatnyi-e, vagy rendelkezik-e időtartammal)”.²⁰ Ez a jelöletlen nem folyamatos jelen idő vagy egyszerű jelen „szabadon keveredik állapotokkal, eseményekkel azonban nem”.²¹ Egyaránt használatos átmeneti állapotokra: „*she has a headache [fejfájása van]*”, valamint hosszan tartó vagy időtlen jelenségekre: „*She is Austrian [ő osztrák]*”. Az „egyszerű jelen dinamikus szituációkra való alkalmazása azonban igencsak korlátozott”.²² Meghatározott különleges esetekre van fenntartva, amelyekből néhány a lírára emlékeztet, azonban egyik sem fedi le annak minden sajátos hatását.



¹⁸ Gerard Manley HOPKINS, 'I Wake and Feel the Fell of Dark', *The Poems*, szerk. W. H. Gardner – N. H. MacKenzie, Oxford University Press, Oxford, 1970, 101; Gerard Manley HOPKINS, *Kelek és árnyat látok*, ford. TELLÉR Gyula = *Thomas Hardy és Gerard Manley Hopkins versei*, Európa, Budapest, 1985, 133.

¹⁹ William BLAKE, 'London', *Complete Writings*, 216; William BLAKE, *London*, ford. RADNÓTI Miklós = *William Blake versei*, Európa, Budapest, 1977, 205.

²⁰ Rodney HUDDLESTON – Geoffrey PULLUM, *Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge U.P., Cambridge, 2002, 117.

²¹ *Uo.*, 119.

²² *Uo.*, 128.

A „*Kelek és árnyat látok, nem napot*” tehát nem a **történelmi jelen**, mint amikor a múltbeli narratíva átkúszik a jelenbe, hogy élénkebbé váljon, és bármilyen esetben, amikor a történelmi jelen általában időben lokalizálódik: *2010-ben David Cameront választják meg [becomes] brit miniszterelnöknek*. Ezenkívül a „*Kelek és árnyat látok, nem napot*” az igazságok úgynevezett **gnómikus jelen** esetévé sem válik: *A guruló kövön nem nő moha. A víz száz Celsius-fokon forr*. A gnómikus jelen sajátos, jól meghatározható használati forma, amelyre néha az aspektus megformálódásaként tekintenek. A líra gyakrabban vonultatja fel ezt a gnómikus jelent, mint ahogy azt a líráról szóló értekezések sejtene engednék, minthogy igaz állításokat kívánnak közölni a világunkról (és nem – Sir Philip Sidney engedelmeivel – bearanyozott világot kínálnak):

A legjobb a víz s az arany mint éjszakában égő
tűz, kicsillog a fejedelmi kincs közepéből.²³

vagy:

Elcsesznek ők, apád, anyád.
Tán nem direkt, de ezt teszik.
Hibáikat rád pakolják,
Meg kapsz még egy kis extrát is.²⁴

Ez nem fiktív beszélőre vagy fiktív világra vonatkoztatott kijelentés, hanem egyenes megállapítás, a világunkról kimondott igazság. Meglehetősen sok, egyszerű jelen időben írt vers megfelel ennek a modellnek, és szorosan kapcsolódnak azok a versek is, amelyek olyan szokássá vált eseményt állítanak, amely események helyett az identitásról tett kijelentésekké lesznek. Ilyen például az időbeli pontosítás nélküli „*I walk to work*” [„*Gyalog járok munkába*”] kijelentés, mely azt jelenti, hogy olyan gyakran végzem ezt a cselekvést, hogy az egyszeri esemény helyett egyéni sajátosságommá vált.

Figyeljük meg:

She walks in beauty, like the night
Of cloudless climes and starry skies;
And all that's best of dark and bright
Meet in her aspect and her eyes.

²³ PINDAROSZ, *A szírakúszai Hierónnak, olümpiai győzelmére*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre = *Görög költők antológiája*, Európa, Budapest, 1982, 217.

²⁴ Philip LARKIN, *This be the Verse* = UÓ, *Collected Poems*, Farrar Strauss, New York, 1989, 180. [They fuck you up, your mum and dad. / They may not mean to, but they do. / They fill you with the faults they had / And add some extra, just for you.] MEZEI Gábor fordítása.

Ahogy itt jár-kél, szép, miként
a csillagtüzes éjszaka;
fénybe árnyat és árnyba fényt
szűr arca, szeme, mosolya:²⁵

Arról van-e szó, hogy olyannyira a szépségben jár, hogy semmiféle sétálás nem szükséges többé, vagy arról, hogy újra és újra a szépségben jár, minden egyes *most*-ban, amelyet csak el tudunk gondolni? A lírai jelen egyik hatása minden bizonnyal annak sejtetése, hogy amiről számot adnak nekünk, az más vagy több, mint egyszeri esemény. „*Egy csehóban ülök | az Örvenkettes Utcán, | élő kételkedés*”²⁶ – ezek a sorok úgy hatnak, mint ami több, mint számadás valamiről, amit egyszer tettem vagy egy bizonyos pillanatban csinálok, de anélkül, hogy habituálissá válna. A rendhagyó lírai jelen mintha anélkül emelkedne meghatározott időbeliségbe, hogy elszakadna a saját idejétől.

E különleges lírai jelen számára a **performatív** jelen is releváns: „Megígérem, hogy holnap fizetek”. J. L. Austin azon kikötése ellenére, hogy a performatív nyelv csak akkor működik, ha „nem viccelek vagy verset írok”, természetesen számos teljesen hagyományos performatívum is akad a költészetben: „*Harcokat énekelek s egy hőst*”²⁷ (Vergilius) vagy „I sing of brooks, of blossoms, birds and bowers” [„A dal: virágfa, vadmadár, vizek”]. (Herrick)²⁸ Ez az éneklés olyan cselekvés, amelyet azzal hajtok végre, hogy kiejtem e szavakat. A köznyelvi angolban nem mondhatjuk, hogy „*I hereby wander through each chartered street*” [Ezennel minden sikátoron végiglépdelek], de Blake sora: „*I wander through each chartered street*” [Minden sikátoron végiglépdelek]²⁹ mintha azzal a tulajdonsággal bírna, amely azt sugallja, hogy a versen keresztül ezt diszkurzív eseménnyé alakítom. A performativitás nyomai számos lírai jelen időben megtalálhatók: ha az „*Ezennel minden sikátoron végiglépdelek*” nem azt jelenti, mint a „*Minden sikátoron végiglépdelek*”, nem lehet, hogy itt maga a lépdelés módja a tét, amely különbözik az „*I am wandering*” [Lépdelek] kifejezéstől, és amely maga a versen keresztül végrehajtott mozgás? Lehetőséges, hogy a „*Kelek és árnyat látok, nem napot*” olyasvalamit sugall, mint az „*Ezennel árnyat látok*” – a ráolvasás vagy a hangoztatás erejénél fogva?

Az egyszerű jelen időnek az eseményekkel kapcsolatos általános használata a sportmeccsből ismert helyszíni közvetítés is: „Smith átveszi a passzt és a pálya közepe felé indul; kitér Jones szerelése elől, és a labdát a háló sarkába lövi.” Itt megint csak a lírai



²⁵ George Gordon, Lord BYRON, ‘She Walks in Beauty’, *Byron’s Poetry*, szerk. Frank McConnell, Norton, New York, 1978, 11; George Gordon BYRON, *Ahogy itt jár-kél*, ford. Szabó LÓRINC = *Angol költők antológiája*, 255. [A fordítás egyszeri eseményt visz színre – a szerk.]

²⁶ Wystan Hugh AUDEN, 1939. szeptember 1., ford. Orbán Ottó = *Wystan Hugh Auden válogatott versei*, 88. [I sit in one of the dives / On 52nd street, / Uncertain and afraid...]

²⁷ P. VERGILIUS MARO, *Aeneis*, ford. LAKATOS István, Európa, Budapest, 1977, 5. [Arma virtumque cano.]

²⁸ Robert HERRICK, *Works*, Lawrence & Bullen, London, 1911, 3. Robert HERRICK, *Arról, hogy miért ír verset*, ford. GERGELY Ágnes = *Angol költők antológiája*, 111.

²⁹ Módosított fordítás.

működéssel rokon használatot találunk, amely során a szemünk előtt megjelenik a folyamatban levő cselekmény megfigyelője, amint beszámol arról. Ez nem működik a „She walks in beauty like the light” sornál, de elképzelhető olyan esetekben, mint amilyen a *Léda és a hattyú*nál találkozunk: „He holds her helpless breast upon his breast” [„nyílt mellén tollak, mint a hó”].³⁰ Ez a modell nem alkalmazható az egyes szám első személyű líra esetében, mivel feltételezi a tudósító és a résztvevő szétválását, ami az elmélkedő versek hatásától idegen: semmit sem nyerünk azzal, ha azt feltételezzük, hogy az én megfigyeli önmagát, amint minden sikátoron végiglépdel.

Ígéretesek Huddleston és Pullum rendszerének következő példái, a rendezői vagy színpadi utasítások és szinopszisok, amelyek hagyományosan jelen időt használnak:

*Polonius a függöny mögé bújik.*³¹

A rendezői utasítás (A) emlékeztet a helyszíni közvetítésre, mivel azonban *előírja* a cselekvést, ahelyett, hogy beszámolna róla, akár a performatív jelen idővel is rokonítható. Olyasmit ír elő, ami a darab minden egyes előadása során megtörténik. A szinopszis ezzel szemben olyan eseményeket ír le, amelyek bizonyos értelemben már a helyükön vannak: „Első felesége halála után Charles Bovary feleségül veszi Emmát.” A szinopszisokhoz hasonlóan az írott művek vagy műalkotások leírása is a jelen időt használja, amikor a művek jelenbeli léteire összpontosít:

B1 Shakespeare történelmi alakokról ír.

B2 „A *Büszkeség és balítélet* satirikus humorral ábrázolja Austen társadalmát.”

B3 „Othello megöli Desdemónát.”

Ahogy a *Cambridge Grammar* megjegyzi, szerzőkről, művekről és szereplőkről „a saját jelen idejük és lehetőség szerint állandósult létezésük perspektívájából beszélünk, és nem múltbeli megalkotásukéból”.³²

A B különböző eseteinek használata, amelyeket a nyelvtanok általában pusztán meghatározott hagyományokként kezelnek, véleményem szerint rendkívül relevánsnak bizonyulhat a líra számára. Eddigi példáim jórészt első személyűek voltak, fontos azonban néhány harmadik személyű jelen időt is megvizsgálunk, hogy megragadhassuk ezen igeidő jelentőségét.

Az irodalomkritika rendszerint úgy birkózik meg a lírai jelen idővel, hogy egy meghatározott helyzetben levő beszélő personát feltételez, amely aztán deiktikus központtá válik, azzá a ponttá, amelyből bármilyen esemény megtörténik a jelenben. De még azokban az

³⁰ W. B. YEATS, *Collected Poems*, 211; W. B. YEATS, *Léda és a hattyú*, ford. GÖRGEY Gábor = *Versek*, szerk. UNGVÁRI Tamás, Budapest, Európa, 1960, 177.

³¹ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. NÁDASDY Ádám, Magvető, Budapest, 2017, 118.

³² HUDDLESTON – PULLUM, 129–130.

esetekben is, amelyekben e beszélő persona feltételezése szükséges, az egyszerű jelen bevezetése megváltoztatja a dolgokat. Robert Frost *Stopping by Woods [Havas este az erdőben]* című versében olyan szereplőt kell elképzelnünk, aki megáll ebben az erdőben, és elhalasztja kötelességeinek teljesítését azért, hogy nézze az erdőt, „mint lesz hóval telis-tele”. A természet, az erdőt, a havat és a halált az ígéretek és kötelességek emberi világával szembeállító vers különös sajátossága, hogy az emberi világ normáit és értékeit a lóhoz társítja („Lovam bolondnak hisz, tudom, / hogy itt állunk a mélyúton”). De amint azt halljuk, hogy

Csengőjét rázza: nem vagyok
-e bajban, hogy így hallgatok,
s csak a szelíd szél kergeti
a hó kerengő pelyheit.³³

– máris valami mással szembesülünk, mint egy esemény megfigyelése egy adott, a szereplő számára jelenbeli pillanatban. Más hangnemet hallunk. A történeteket leíró beszélő folyamatos jelen időt használna: „he is shaking his harness bells” [csengőjét rázza]. A „He gives his harness bells a shake” [megrázza csengőjét] mondat más beszédmódot jelöl ki, olyan rituális aktust, amely nem kötődik a megfigyelés adott pillanatához. Persze még így is szükségünk van egy beszélő szereplőre, a kijelentés különleges időbelisége azonban egy másik beszédmódbeli régióba vezet bennünket. Ezt a verset egyrészt az egyszerű jelen, másrészt az utolsó sor ismétlése emeli az egyszerű anekdota fölé:

és házam messze-messze még,
és házam messze-messze még.

Az ismétlés ütemére ezek a sorok figuratív, poétikai regiszterbe vezetnek bennünket. Vagy vegyük például Emily Dickinson sorait:



Madarak után, nyárutón
A fűben szerteszét
Parányi nép celebrál
Szívhez szóló misét.³⁴

³³ Robert FROST, *Havas este az erdőben*, ford. FALUDY György = FALUDY György, *Test és lélek*, Alexandra, Budapest, 2015, 576; Edward LATHAM (szerk.), *The Poetry of Robert Frost*, Holt, Rinehart, New York, 1969, 224, 1068. [*He gives his harness bells a shake / To ask if there is some mistake. / The only other sound: the sweep / Of easy wind and downy flake.*]

³⁴ Emily DICKINSON, *Madarak után, nyárutón*, ford. TÁBOR Eszter = *Emily Dickinson versei*, szerk. FERENCZ Győző, Európa, Budapest, 1989, 108; *The Complete Poems of Emily Dickinson*, szerk. Thomas JOHNSON, Little, Brown, Boston, 1960, 1068. [*Further in Summer than the Birds, / Pathetic from the Grass, / A minor Nation celebrates / Its unobtrusive Mass.*]

Egy ehhez hasonló vers értelmezésekor a pedagógia ugyanis arra biztat bennünket, hogy képzeljünk el egy beszélőt/personát, aki megfigyeli ezt a celebrálást. Természetesen azonban minél jobban próbáljuk elképzelni a konkrét fiktív helyzetet, annál szokatlanabbá válik az a nem folyamatos jelen idő, amelyet valódi beszélőtől sohasem hallanánk.

Az, hogy a parányi nép cselekvését a „celebrates” alak jelzi, a folyamatos „is celebrating” helyett, kivonja a mondatot az empirikus megfigyelés világából, és jelzi, hogy egyáltalán nem szükséges beszélőt elképzelnünk, hanem tekinthetjük olyan, a világra vonatkozó lírai beszédmódnak vagy a világ hangjait szertartásosan ünneplő misének, ahol a vers szavaival „a tájra most rávetül | Egy druida vonás”.³⁵

Világosabb példa lehet erre Auden *Róma bukása* című verse:

The piers are pummeled by the waves;
In a lonely field the rain
Lashes an abandoned train;
Outlaws fill the mountain caves.

Fantastic grow the evening gowns;
Agents of the Fisc pursue
Absconding tax defaulters through
The sewers of provincial towns.

* * *

Altogether elsewhere, vast
Herds of reindeer move across
Miles and miles of golden moss,
Silently and very fast.

A mólókat hullám veri;
Magányos mezőn ostromoz
Eső otthagytott vonatot;
Hegyi barlang rablóval teli.

Sok estélyi nő, ez meglepő;
Kincstári ügynök üldözi
Menekülő adósait;
Kisvárosban pöcegödör.

³⁵ *Uo.*, 109.

Egész máshol hatalmas
Rénszarvascsordák húznak át
Többmértöldnyi tőzegmohán,
Nagyon gyorsan és halkán.³⁶

„Lashes” „is lashing” [veri] helyett, „pursue” „are pursuing” [üldözi] helyett és „move” „are moving” [húznak] helyett: ezek a választások sajátos regiszterbe löknek bennünket. Itt nincs beszélő-megfigyelő, akinek a nézőpontját és motivációját rekonstruálnunk kell, hanem olyan állapot megidézése történik, amely ugyan nem teljesen időtlen – mint „A víz 100 fokon forr” kijelentés –, mégis sejtelmesen ismételhető, mint a filmszalag, amely folyamatosan fut, miközben a cselekmény mitikus színt kap.

Vagy vegyük Elizabeth Bishop *A halászházaknál* című versét:

Although it is a cold evening,
down by one of the fishhouses
an old man sits netting,
his net, in the gloaming almost invisible,
a dark purple-brown,
and his shuttle worn and polished.
The air smells so strong of codfish
it makes one's nose run and one's eyes water.

Bár hideg este ez,
lent, az egyik halászháznál
egy öregember ül és hálót készít,
hálója a szürkületben majdnem láthatatlan,
sötét barnás-lila,
vetélője kopott és fényes.
A levegő olyan erős szagú a tőkehaltól,
hogy az ember orra folyik, szeme könnyezik.³⁷

Ebben az esetben a *most* lényege kézenfekvő – a személyes névmások pusztá hiánya fel-erősíti az olvasó számára leírt és bemutatott jelenet érzetét. A jelenet egyedisége ugyan hangsúlyos, mégis mitikus jellegű. Valami történik [*happens*], és nem pusztán éppen megtörténik [*is happening*]: „he sits netting” [ül és hálót készít], és nem „he is sitting netting”. Az efféle igék mind a köznyelvi, mind a formális angolban megkövetelik

³⁶ W. H. AUDEN, *Selected Poems*, 183. MEZEI Gábor fordítása.

³⁷ Elizabeth BISHOP, *The Complete Poems*, Farrer Strauss, New York, 1969, 72. MEZEI Gábor fordítása.

a folyamatos alakot – „*I am sitting netting*” –, amely nélkül szokássá vált cselekvést jelölnének, és az időbeli utalás igényét támasztanák. Az időbeli pontosítás hiánya hozza létre ezt a sajátos igeidőt az angol költészetben – olyannyira, hogy amint ezekkel az igealakokkal alkotott mondatot hallunk, tudjuk, hogy lírával van dolgunk.

1974-es, remek tanulmányában (*A lírai jelen: egyszerű jelen idejű igék az angol versekben*), amely mindmáig a téma legjobb kidolgozása, George T. Wright felhívja a figyelmet az egyszerű jelen idő ezen időbeli megszorítások nélküli sajátos használatára: „Járom a nagy tantermetek, kérdezek.” E sorban oly nagy becsben tartjuk az „egyszerű, általános, természetes angolt”, írja. „Olyan eseményről ad számot, amely megtörtént – éppen megtörténik – történik [has happened – is happening – happens]. Egy efféle zavar a saját igenkben azt jelezheti számunkra, hogy Yeats nem olyan élőbeszédszerű, mint elsőre gondolnánk.”³⁸ Wright megvizsgálja annak lehetőségét, hogy e lírai jelen kölcsönöz-e a történeti jelenből (akadnak a múltbeliségre utaló nyomok), az ismételt cselekvés jelen idejéből, ezenfelül pedig még a jövőidejűség is feltűnik benne (mint a *Tomorrow I go home* [*Holnap hazamegyek*] mondatban), mégis azt a következtetést vonja le, hogy „[v]alójában ezekben az igékben új időbeliséget vagy aspektust találunk, amely se nem múlt, se nem jelen, hanem időtlen – a lírai igeidő érzetében. Habár nem tudjuk, hogy a cselekmény mikor megy végbe, mégis érzékeljük, hogy időbe telik.” Vagy megint csak: „Kívül esik az időn, de rendelkezik tartással – különleges eset, amely minden művészet esetében ismert.”³⁹

Egyetértek ugyan Wright elemzésének nagy részével, úgy vélem azonban, hogy az időtlenség vonzereje miatt figyelmen kívül hagyja a kinyilatkoztatás lírai idejének szokatlanságát, amely a beszélőé/költőé és az e szavakat kiolvasó olvasóé is egyszerre. Nem időtlen, hanem nagyon is időbeli, noha rendhagyó módon, az ismétlés ideje által. Ha pillantást vettünk a nem folyamatos jelen idő használataira, amelyeket a nyelvi elemzés biztosít számunkra, világosabbá tehetjük a lírai igeidő sajátosságait. A használati mód, amely véleményem szerint a legközelebb áll a líráéhoz, meglepő módon az a jelen idő, amelyet akkor használunk, amikor írásokról beszélünk – a szerzők tevékenységéről és a benne foglalt cselekményről egyaránt –, míg azonban a nyelvtanok szerint ez sajátos hagyomány (kifejezetten meg kell tanítanunk a hallgatóinkat arra, hogy a jelen időt ebben az értelemben használják), a lírai jelen idő tágabb, és tapasztalatom szerint nem olyasmi, amit tanítani kellene, ami pedig azt sugallja, hogy nyelvészeti jelentőségét mind ez idáig nem értették meg teljes mértékben. Úgy vélem, inkább időbeli, mint időtlen – nem időn kívüli –; iteratív, de nem helyezhető el sehol az időben, mégis az idő érzetének kifejezett gazdagságát nyújtja, mindazon lehetetlen *most*-okét, amelyekben az olvasás során megismételjük e lírai szerkezeteket. Ez az igeidő hozzájárul ahhoz, hogy a lírát eseménynek érzékeljük, és ne egy kijelentés fiktív ábrázolásának vagy egy fiktív világ kivetítésének: a líra esemény, amely a mi világunkban történik, amint elismételjük e sorokat.

³⁸ George T. WRIGHT, 'The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems', PMLA, 89.3 (1974), 563.

³⁹ *Uo.*, 565–566.

A görög líra deixisét tanulmányozó klasszika-filológusok már felhívták arra a figyelmet, hogy Pindarosz és társai miként írtak olyan verseket, amelyeket egynél több alkalommal lehetett előadni, a líra tehát látszólag valóban a potenciálisan szertartásos újrajátszás mindig megismételhető *most*-ja számára készül. A lírai jelen kellően egyedi – kellően különbözik a nem lírai használatoktól – ahhoz, hogy különálló osztályozást érdemeljen, különösen a kinyilatkoztatás és a befogadás egyesítése miatt, amely pillanat minden egyes alkalommal megismétlődik, amikor a verset felolvassák, ebben pedig potenciális performatív hatás rejlik.

A deixisről szóló nyelvészeti összefoglalók látszólag gyakran feltételeznek érzékileg adott, deiktikus központként szolgáló én-t, *itt*-et és *most*-ot: az én az, aki „én”-t mond, a megnyilatkozás helye és ideje pedig adott. Ha azt mondom, hogy „most itt állok és beszélek”, akkor a deiktikus központ az itt és most. A hagyományos feltevés tehát az, hogy a versben, akár csak a regényben, a deixis működéséhez szükség van valakire valahol – egy térben és időben meghatározott fiktív beszélőre –, hogy betöltse a deiktikus központot, amely viszonyában a névmások, igeidők, valamint a tér- és időbeli határozószók értelmet kapnak. Ez csábítja arra a kritikusokat és olvasókat, hogy fiktív szereplőket/personákat és fiktív helyzeteket képzeljenek el minden „én”, „most” vagy jelen idő számára.

Érvelhetünk azonban amellet, hogy valójában nincs semmiféle érzékileg adott *itt* és *most*: ami téttel bír ittként és mostként, az mindig a helyzet funkciója.⁴⁰ Bizonyos körülmények mellett – *Ne nyomja meg a gombot most, hanem csak most* – a *most* idejét pillanatok határozzák meg, más esetekben a *most* tényleg mostot jelent, az ember előtti időkhöz viszonyítva. Az *itt* jelentheti azt, hogy itt a földön, a városban, vagy itt, a tenyerem ezen pontján. Tehát a líra szokatlan „itt”-jét és „most”-ját talán sajátos irodalmi lehetőségként kellene figyelembe venni egyéb konstrukciók között. Bizonyosan sajátos és rendellenes, ahogyan a távollevőhöz vagy az élettelenhez címzett megszólítás is rendellenes: részét képezi a kijelentés jellegzetes irodalmi helyzetének.

A deixist tárgyaló nyelvészeti beszámolók megjegyzik, hogy a deiktikus központ néha áttolható az alkotásból a befogadó idejébe és terébe: ahogy az említett „Ne késlekedjen, telefonáljon még ma” felszólítás is az olvasó *ma*-jára utal, nem pedig a hirdetés írójára. A lírai beszédmód azonban továbbmegy, ennél még rendhagyóbb. A lírai én, az *itt* és a *most* végtelenül ravasz váltó-mechanismusok, amelyek megsértik a szükséges deiktikus központ előírásait. A „*mert tövisekre buktam s hull a vér*” sorban az én bárki lehet, aki „én”-t mond: a költő, a beszélő/persona vagy a sort hangosan vagy magában kimondó olvasó, és egyik sem kizárólagosan. A jelen pedig lehet az írás ideje, a fiktív cselekményé, vagy akár az olvasás jelenéé.

A líra poétikájának azokra az eljárás módokra és fokozatokra kell összpontosítania, amelyek a nyelvi elemeknek – mint a deixis, a megszólítás szerkezetei vagy a jelen idő

⁴⁰ Peter JONES, 'Philosophical and Theoretical issues in the Study of Deixis' = Keith GREEN (szerk.), *New Essays on Deixis*, Rodopi, Amsterdam–Atlanta, 1995, 35 skk.

– a hagyományos nyelvészeti összefoglalók által nem tárgyalt hatásait hozzák létre. Kifejezetten amellet érveltem, hogy e rendellenes angol jelen idő nem pusztán az író vagy a fiktív szereplő, vagy akár az olvasó jelen ideje, hanem egy más, sajátos időbeliség, amely ismételt és rituális. Ez a lírai jelen a megszólalás jellegzetesen irodalmi helyzetének a jelölője, az általunk használt nyelv számos lehetséges hatásainak egyike, amely nyelv korlátainak a versek rendre nekifeszülnek. Olyan nyelvi lehetőség, amelynek erőforrásait és jellegzetes hatásait az itt körvonalazott poétikának kell vizsgálnia. Általánosságban pedig úgy vélem, hogy erőfeszítéseink szempontjából létfontosságú, hogy pedagógiailag is népszerűsítsük az irodalmi hagyomány e központi, veszélyeztetett ágát, a lírai költészetet. Fontos, hogy feltárjuk a líra mindazon aspektusát, amelyek túllépnek a drámai monológon, és amelyek megkülönböztetik a lírát a fiktív szereplőkkel rendelkező rövid elbeszélésektől, amelyek helyzeteket megkíséreljük megérteni, és a lírát sokkal inkább azon popdalokhoz teszik hasonlónak, amelyek szövegét az emberek megtanulják, magukban ismételtetik, és hagyják, hogy tapasztalataikat szervezzék.

Keresztes Balázs fordítása

Friedrich Kittler

Lullaby of Birdland

Mimineke!

1.

„Amikor a legfelső szobába értünk, így szól: »Régen nyolc nyári napot töltöttem itt a szolgálammal, és egy kis verset írtam a falra. Nagyon szeretném újra látni a verset, amennyiben pedig szerepel alatta a nap, amikor ez történt, legyen olyan jó, és jegyezze fel nekem.« Azonnal a déli ablakhoz vezettem a szobában, amelynek bal oldalán ez állt:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.²
D. 7 September 1780, Goethe



¹ [A fordítás a következő változat alapján készült: Friedrich A. KITTLER, *Lullaby of Birdland* = *Uó, Die Wahrheit der technischen Welt: Essays zur Genealogie der Gegenwart*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2013, 41–59. A szögletes zárójelben lévő jegyzetek a fordító megjegyzései.]

² [Szó szerinti fordításban:

*Minden hegycsúcson
nyugalom van,
minden fűcsúcson
érzel
alig egy lehetet,
A madárkák hallgatnak az erdőben.
Várj csak, nemsokára
nyugszol te is.*

Tóth Árpád és Móricz Zsigmond a kittleri olvasatnak megfelelően fordították az utolsó sort, amelyben náluk nem „pi-hensz” szerepel, mint Dsidánál, Kányádinál vagy Kosztolányinál. Ugyanakkor Tóth Árpádnál a madárkák nem „hallgatnak”, hanem „búvnak”, ’bújnak’, Móricznál pedig a „spürest du” „sejted”-nek, és nem „érezed”-nek van fordítva – aminek

Miután Goethe elolvasta ezt a néhány sort, könny folyt végig az arcán. Nagyon lassan elővette hóféhér zsebkendőjét sötétbarna posztókabátjából, és felitatván könnyeit, gyengéd, de szomorkás hangon így szólt: Várj csak, nemsokára nyugszol te is! [H]allgatott vagy fél percig, még egyszer kinézett az ablakon a komor fenyőerdőre, és a következő szavakkal fordult hozzám: Hát, engedj utunkra!”

Christian Mahr így számol be arról a Goethe születésnapja előtti estéről, amikor az még egyszer meglátogatta az Ilmenau melletti vadászkabint Kickelhahn hegyén.³ Ez a jelenet nem pusztán történeti; maga is történetalkotó, irodalomtörténet-alkotó: egy szerző – az élete végéhez közel – szertartásosan archiválja saját kezdeteit. Goethe itt betű szerint követi azokat a szabályokat, amelyek 1800 körül az új, szerzőre alapozott irodalmi szövegfajtát megteremtették, és amelyeket saját fejlődésregényében⁴ is megfogalmazott. Ott a következőképpen van megnevezve Wilhelm Meister viszonya saját fiatalkori költészetéhez:

„Mindmostanáig gondosan félretett mindent, ami szellemének legkorábbi kibontakozásától kezdve elhagyta a tollát. Még kötegekben heverték az írásai az utazóláda fenekén [...] Ha egy idő múlva felbontunk egy levelet, melyet bizonyos körülmények közt magunk írtunk és pecsételtünk le, amely azonban nem jutott el ahhoz a baráthoz, akihez intéztük, hanem visszakerült hozzánk: különös érzés [Empfindung] fog el, mikor saját pecsétünket törjük fel és megváltozott énünkkel, mint valami harmadik személlyel társalgunk. Hasonló érzés [Gefühl] fogta el igen hevesen barátunkat [...]”⁵

A 81 éves költő ugyanebben a szellemiségben, saját szerzőségének archiváriusaként mászta meg a Kickelhahnt. „A régi bejegyzés felismertetett”⁶ – jegyzi fel Goethe naplója az utolsó megtett utazás céljáról. Az utazás a feladónak állít helyre üzeneteket, amelyek a levelekkel ellentétben nem a címzetthez eljutásban teljesednek be, hanem irodalmiak a szónak abban az új jelentésében, hogy örökké a szerző tulajdonában maradnak.⁷ Az újdonság itt csak a munkamegosztásban rejlik. Míg a kezdő költő Wilhelm Meister-

a tanulmányban jelentősége van –, ezért döntöttem a szó szerinti átültetés közlése mellett.]

³ Johann Wolfgang von GOETHE, *Gesamtausgabe*, szerk. Flodoard Freiherr von BIEDERMANN, Insel, Leipzig, 1909–1911, Bd. 4, 390.

⁴ Vö. Friedrich A. KITTLER, *Über die Sozialisation Wilhelm Meisters = Dichtung als Sozialisationspiel*, szerk. Gerhard KAISER – Friedrich A. KITTLER, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1978, 103–106.

⁵ Johann Wolfgang von GOETHE, *Wilhelm Meister tanulólévei*, Európa, Budapest, 1983, 86. [A fordítást módosítottam: az „eszünkkel”-t az eredeti alapján, ahol „Selbst” áll a „veränderten” után, „énünkkel”-re javítottam.]

⁶ Johann Wolfgang von GOETHE, *Briefe und Tagebücher*, szerk. Hans Gerhard GRÄF, Insel, Leipzig, é. n., Bd. 2, 712. (1831. augusztus 27-i bejegyzés.)

⁷ Vö. Bernhard SIEGERT, *Geschichte der Literatur: Menschenverkehr als Epoche der Post (1750–1913)*, Birkmann u. Bose, Berlin, 1993.

nek szerzősége demonstrálása érdekében „szelleme legkorábbi kibontakozásától kezdve”⁸ a kezét használva kell „a papírokat időrendi sorrendbe” összegyűjtenie és rendeznie, az időse Goethe a közetvizsgáló [Berginspektor] jóindulatára építhet: Mahr feljegyzi egy szöveg keletkezési dátumát, amelyet fiatal szerzője már előrelátóan ellátott dátummal és aláírással.

De valami különös történik. Ahogy az archivárius Meisternél egy „különös érzés”, úgy az önéletrajzírónál és „a saját belső jegyzőjénél”,⁹ akivé Goethe öregkorává vált, a könnyzuhatag tetézi be az irodalmi felismerést. A saját szöveg olvasása megint csak egy „megváltozott énünkkel történő társalgássá” válik. Az olvasó hangját kölcsönzi az írottak; egyetértően megismétli azt, amit az *A vándor éji dala* mond. Ezzel pedig részévé válik a létezők azon láncolatának, amely létezőknek a vers megnyugvást ígér: először a hegyeknek és a madaraknak, utána az íróknak és ötvenegy évvel később végül az olvasónak „is”. A könnyzuhatagon keresztül a szöveg archiválása visszatéréssé válik fordul: a bércre és fenyőerdőre tekintés, az önmegszólítás, az elhallgatás mind újra megtörténnek pontosan úgy, ahogy azt az elhalványult ceruzajelek a déli ablaknál le- és előírták.

A saját szavain senki nem sír, már csak azért sem, mert nincsenek saját szavak. Csak akkor készítenek olvasásra és sírásra, ha valaki más írta őket. Amit az irodalomtudományban lírai én-nek hívnak, egyáltalán nem létezik. Amikor az olvasónak megnyugvást van ígérve, az egy *te*-nek szól – ez a *te* akkor, ötvenegy évvel azelőtt az író volt, és ez azóta sem változott.

Hiszen a kijelentés, hogy „nyugszom”, pragmatikai paradoxon. Nincs száj, amelyik ezt kimondhatná, mert az alvás és a halál úgy zárják ki a beszédet, ahogy a beszéd kizárja az alvást és a halált. Ez alól a törvény alól az egyetlen kivétel sem mentesül: amikor az állati magnetizmus csodája lehetővé teszi Valdemar úrnak – Poe azonos című elbeszélésében –, hogy megtartsa nyelvét és válaszoljon egy „Halott vagyok”-kal az állapotát firtató kérdésre, akkor egy szempillantás alatt olyan büzlő masszává olvad, „amelyre semelyik nyelvben nincs szó”.¹⁰ Merthogy erre a masszára még a „hulla” is eufemizmus.

Távollét csak a beszédben lehetséges, de távollétben nincs beszéd. Erről a törvényről szól a vers a Kickelhahnon. Beszéd arról a helyről, amelyet a beszéd kizár, és amely kizárja a beszédet. *A vándor éji dala* nem azt jelenti, hogy a végén „még a legnyughatatlanabb létező, az ember is nyugalomra tér”,¹¹ hanem csak annyit jelent ki teljes egyszerűséggel és



⁸ Johann Wolfgang von GOETHE, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung*, Insel, Leipzig, [1777–1785] 1959, 73.

⁹ [A 'Kanzlisten des eigenen Inner{e}n' kifejezés nem a Kittler által hivatkozott, és magyarul is elérhető *Német emberek* munkájában szerepel Walter Benjaminnak, hanem Adorno használja Goethére Benjamin leveleinek szerkesztői előszavában.] Theodor W. ADORNO, *Vorreden der Herausgeber II* = Walter BENJAMIN, *Briefe*, szerk. Gerschom SCHOLEM – Theodor W. ADORNO, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1978, 14.

¹⁰ Jacques LACAN, *Das Seminar Buch II: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse (1954–1955)*, szerk. Norbert HAAS, Olten, Freiburg, 1980, 294.

¹¹ Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis, Zürich – Freiburg, 1963, 13.

mindenfajta humanista felhangtól mentesen, hogy a mondott és a mondó létező elérte a végét. Aki arról beszél, hogy a hegyek és a fák, valamint az állatok némák, az maga is elnémul, és egy lesz közülük.

Mivel ez a beszédről és annak végéről szóló beszéd, a szöveg minden paraméterét a beszédnek utalja ki, ugyanúgy a beszélőt, mint a mondottat. Az utolsó hangot a lombokon sóhajnak nevezni a légzés és a hang metaforikájának megképzését jelenti, amelyek a nyelv Valóságát alkotják, és az alvással szorosan összekapcsolódnak. Az éjszakai madarak csendjét „hallgatásnak” nevezni annyit tesz, mint éneküket beszédként hallani, mert (Heidegger szavaival) „[c]sak az igazi beszélésben lehetséges a tulajdonképpeni hallgatás”.¹² A költemény ezért egyfajta akusztikus alkonyatot hív elő, olyanra, amelyben a természet hangjai és a beszéd, a hangok és a szavak megkülönböztethetetlenekké válnak. Az utolsó szó, az elhalkuló „is” világosan felfüggeszti a különbséget köztük. A zörejek és a beszéd abban a pillanatban olvadnak egybe, amelyben mindkettő megszűnik. A vers a végén azt hajtja végre, amiről beszél: a kifejezés és a megnyilatkozás egybeesését. Hiszen bármely beszéd, amely saját magának a hangoktól és a zörejektől való különbségéről ábrándozik, véget kell érjen.

Ezért valaki más az, aki beszél. Azon a helyen, ahol a szöveg a természet hangjairól arra a beszélőjére vált, aki hallgatja azokat, ez utóbbi helyett a megnyilatkozás szubjektuma jelenik meg, aki az implicit beszélő én számára egy „te”. Egy meg nem nevezett hang lép játékba, ami nélkül a költemény nem létezhetne: a vigasz [Zuspruch] hangja, amely nyugvasként nevezi meg a beszéd mondhatatlan végét.

Emil Staiger egyszer megjegyezte, hogy *A vándor éji dala* megsemmisülne, ha a „érzel”-t „észreveszel”-re [merkest] cserélnénk.¹³ Még nagyobb léptékű lenne a pusztítás, ha az utolsó versszakban a „te” helyett „én”-t írnánk. Mert a Másik vigasza – az olvasó Goethe könnyei erről tanúskodnak – *A vándor éji dalának* diszkurzív eseménye. Mivel senki nem képes annak a paradox beszédaktusnak a végrehajtására, amellyel a távollétben saját távollétét nevezi meg, a mondott létezők egyenesen rá vannak utalva a tőlük idegen beszédre. Sehol nem érvényesül ez a törvény erősebben, mint az olyan szavak esetében, hogy „nyugvás”, „alvás”, „halál”, ugyanis ezek a Másik diskurzusából erednek. Semmifajta deixis vagy introspekció nem tudta volna ezeket megalkotni.

Ha ez az álmodott [geträumte] és ezért általános törvény uralja a távollévőt, azt, hogy „már halott volt, csak még nem tudott róla”,¹⁴ akkor a szavak, vagyis az e törvényről való tudás látszata csak a Másiknál található. A meg nem nevezett

¹² Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, Osiris, Budapest, 2007, 195. *A vándor éji dalához* lásd még Hermann A. MÜLLER-SOLGER, *Kritisches Lesen: Ein Versuch zu Wandrers Nachtlied II*, Seminar: A Journal of Germanic Studies, 10 (1974), 257.

¹³ STAIGER, 16.

¹⁴ Sigmund FREUD, *Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens* = Uő, *Gesammelte Werke*, S. Fischer, London – Frankfurt, Bd. 2, 188.

hang, amely *A vándor éji dala* végén keletkezik, az artikulálhatatlant artikulálja, és a mondhatatlant mondja – nem azért, mert tudja, hanem mert egyáltalán beszél. Azt, hogy az elnémulás nyugvás lesz, és nem eltűnés (a vers vigasza), és hogy lesz-e visszatérés ebből, vagy nem (a könnyek kérdése), továbbá hogy a nyugovóra térő nem más, mint az ébren lévő (a „te” támogatása [Trost]): a mondott létező ezt mind tudja mondani, csupán azért, mert ez számára a vigasztalásban meg lett ígérve [zugesprochen]. A pusztá megnyilatkozás adományozza ugyanazt a megnyugvást a meg nem nevezett hangnak, amelyik a beszédbeli kifejezésben is szerepel. Egy olyan jótállás ez, amelyért nem áll jót senki; mivel a Másiknak nincs másikja,¹⁵ csak kretén [stupiden] testeket aggat a távollétre.

Bizonyos, hogy mindenkinek a szájába adnak szavakat, amelyek a testet és annak távollétét nevezik meg. Ezt pedig nem más kéz teszi, mint amelyik *A vándor éji dalához* az utolsó két sort hozzáillesztette. Mivel azonban „a szubjektum a Másiktól csak azt az üzenetet kapja vissza, amelyet ő küldött”,¹⁶ ez mindössze elisméltetés [nachgesprochen] lehet, amely erejét az elisméltéséből meríti. Van még erre bizonyíték Goethe-nél. Ahogy a vándor elismélti a meg nem nevezett hangot, hogy távolléte nyugvásba fog fordulni, úgy vallja meg szerelmét Lotténak Werther:

Tegnap, mikor elmentem tőle, kezét nyújtotta, és azt mondta:

- Adieu, drága Werther!

Drága Werther! Először történt, hogy drágának nevezett, s az öröm áthatott minden csontomon-velőmön. Százszor elisméltetem magamban, és tegnap éjszaka, lefekvés előtt, mikor mindenfélét összefecsegtem, egyszerre csak azt mondtam magamnak:

- Jó éjszakát, drága Werther!

És aztán nevetnem kellett magamon.¹⁷



Ez az éjszakai beszélgetés az én és doppelgängere között az érvényét a vigaszból meríti. A Másik szimbolikus ajándékára hagyatkozik rá, az egyedülire, akinek fenn van tartva az, hogy jó éjszakát kívánjon. A „harmadik személy”, akivel Wilhelm Meister a „megváltozott énünket” összeveti, tehát minden, csak nem egy hasonlat; saját maga uralja az ént, mely utóbbi fordul át imagináriusba. Ennyire nehéz megnyugvást találni egymagunkban. Csak Lotte szavai jótállás arra, hogy Werther saját szerelmében „drága” legyen.

¹⁵ Vö. Jacques LACAN, *Subversion des Subjekt und Dialektik des Begehrens im freudschen Unbewussten* = Uő, *Schriften*, Bd. 2, szerk. NObert HAAS, Olten, Freiburg, 197, 188.: „Semmifajta autoritativ megnyilatkozás nem rendelkezik itt egyéb garanciával, mint azzal, amit saját elhangzása ad.”

¹⁶ Uő., 181.

¹⁷ Johann Wolfgang von GOETHE, *Werther szerelme és halála*, ford. SZABÓ Lőrinc = Johann Wolfgang von GOETHE, *Szépprózai művek*, Európa, Budapest, 1983, 93.

Aki nem tud a másik teste mellett nyugovóra térni, az a másik szavainak visszhangjára alszik el. Az álomban a másik hypnagogikus diskurzusa beteljesíti az olyan szerelem vágyát, amely már mindig is annak vágya volt, hogy valaki szeretve legyen. Hiszen Werther Lotte iránti szerelme „nem a biológiai szükségleten, hanem a másik szerelmének szükségletén, vagyis a másik vágya iránti vágyakozáson alapul”.¹⁸ És Lotte pontosan ezért az anya *képmása*, ahogy ezt a regény annyira nyomatékosan közli is.¹⁹ Mind a magányos vándorra a Kickelhahnon, mind a magányos alvóra Wahlheimban szó szerint bódulat, elcsitulás [Stillung] ereszkedik, amikor az anya hypnagogikus hangja visszatér hozzájuk. Megkapják azt, amit Werther már kezdettől fogva mondott, hogy „szüksége van rá”: egy „bölcsoédalt” [Wiegengesang].²⁰

2.

„Valóban, a dadusok ismerték a lilium előnyeit a gyerekszobában, a mennyei Teriacát, a Requies Nicolai gyermekaltatót, a fokhagymanyeletet és az ópiumot, és ha már semmi más lehetőség nem volt, a dúdolást és álomba ringatást is.”

Egy névtelen reformer pedagógus keserű gúnnal állapítja meg: a nyugat nem mindig alkalmazott olyan altatási technikákat, amelyeket *A vándor éji dala* feltételez és végrehajt. A XVIII. század végén, amikor az új embertudományok tekintete felfedezte a gyermekágyat, látta a póre erőszakot, amely körbevette. A gyereksírást a dajkák és dadusok olyan módszerekkel csitították el, amelyeket egyetlen emberbarát sem hagyta jóvá. Ilyen patinás bódítási és altatási módszer a drog, mert az ott kísérti [geistert] a dajkákat a tiltott gyógyszerek között, hogy az ópiumnál dobja le csak igazán a maszkját, vagy a dugványkötésnek [Steckwickeln] hívott eljárás, amikor a csecsemőt egy testnagyságú deszkára fektetik, pólyával hozzábugolyálják, mozdulatlan múmiát csinálva belőle;²¹ végül pedig ott a bölcso, amiről egy másik reformer fejtette ki véleményét:

¹⁸ Jacques LACAN, Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht = *Schriften*, Bd. 2, 87.

¹⁹ [Ugyanakkor Goethe eredeti szövegében Lotte képmása az anyja, és nem fordítva.]

²⁰ GOETHE, *Wilhelm Meister tanulólévei*, 12.

²¹ Vö. még Edward SHORTER, *Der Wandel der Mutter-Kind-Beziehung zu Beginn der Moderne* = *Geschichte und Gesellschaft: Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft*, 1 (1975), 27.

Erősen hibás az az általánosan uralkodó szokás a falusiaknál [...], hogy a gyermeket aludni kényszerítsék; ezt kitartó és átgondolatlan ringatással érik el, lengetéssel és rázogatóssal, felemeléssel és leeresztéssel és heves énekléssel – e módszerek inkább alkalmasak arra, hogy [...] átmeneti kábulatot érjenek el velük, amely a kreténység és a gyengeelméjűség elsődleges előidézője.²²

A hagyományos bódítási-csítási és altatási módszerek nem ismerhették a lelket. A csecsemőt csak egy testként kezelték a többi közül. Kezdetről fogva elvágták egy olyan viszony megképezhetőségét, amelyet a Goethe-kor óta sokan anya–gyermek-kapcsolatként ünnepelemek és értelmeznek. És pontosan ezért van az, hogy a pedagógusok és a pszichológusok szemében, akik a kisedet minden nevelési munka fő tárgyának tekintették a XVIII. század végétől kezdve,²³ a hagyományos eljárásmodok mind „kreténységhez és gyengeelméjűséghez” vezettek – ezek az együgyű [schlicht] test jellemzői a pszichológiai tekintet értékelése szerint. És mivel az új európai nemzetállamok gyermekeinek szükségük volt lélekre, a reformhoz elég volt az anyát „pótolhatatlannak”²⁴ nyilvánítani, és arra a helyre helyezni, amelyet kisedének dajkái és dadusai foglaltak el évszázadokig.

Ezzel a bódítás és altatás minden eljárása megváltozott. A bölcső kiesett a pixisből. Huszonöt évvel azután, hogy őt álomba ringatta „egy óriási nagy, ébenfa meg elefántcsontberakásos diófa bölcső[ben]”, mondta el anyjának Goethe, hogy „az efféle hintapalinta immár végképp kiment a divatból”.²⁵ A dugványkötéssel szemben nagyléptékű és sikeres felvilágosítókampány indult. A drogokat pedig helyettesítette az anya gyengéd hangja.

A gyengéd anyai hang multifunkciós eszköz: effektusai legyűrnék és kijátszanak minden olyan megkülönböztetést, amely a nyugati tudás kettéhasító munkájának eredménye: érzelmi és szellemi, ösztön és készség [Kunst] kettéválasztását. Testtechnikákét és a lélek képződését. És pontosan ezt tette Pestalozzi is, aki nemcsak a modern elemi közoktatást alapozta meg, hanem „a pedagógikus viszony prototípusává anya és gyermek kapcsolatát emelte”.²⁶ Ha a csecsemőgondozás új szabályait megszívleljük, a dadusok és dajkák kizárásával „a gyermek először” és egyedül csak az anyja hangját hallja:²⁷



²² C. PFEUFER, Über das Verhalten der Schwangeren, Gebärenden und Wöchnerinnen auf dem Lande, u. ihre Behandlungsart der Neugeborenen und Kinder in den ersten Lebensjahren = Jahrbuch der Staatsarzneikunde, 3 (1810), 63. Idézi: SHORTER, 259.

²³ Vö. pl. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emil, avagy a nevelésről*, ford. GYÓRY János, Papirusz Book, Budapest, 1997, 7.: „A nevelés első szakasza a legfontosabb, és ez az első szakasz tagadhatatlanul a nők feladata.”

²⁴ *Uo.*, 14.: „az anyai gondozást semmi sem pótolja.” Hasonlót állapít meg Johann Heinrich PESTALOZZI, *Weltweib und Mutter* = *Uő, Sämtliche Werke*, szerk. Artur BUCHENAU – Eduard SPRANGER – Hans STETTbacher, de Gruyter, Berlin – Leipzig, 1927–76, Bd. 15, 352. Az effajta helyettesíthetetlen fantazmájáról Rousseau-nál vö. Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Typotex, Budapest, 2014, 163skk. Derrida ugyanakkor filozófiailag jól vagy rosszul úgy kezeli az anya helyettesíthetetlenét, mint pusztá példáját magának a helyettesíthetetlen kategóriájának Rousseau-nál, ahelyett, hogy a diszkurzív instanciák alapján analizálná azt.

²⁵ Johann Wolfgang von GOETHE, *Költészet és valóság*, ford. SZÖLLÖSY Klára, Európa, Budapest, 1982, 597.

²⁶ Wolfgang SCHEIBE, *Die Strafe als Problem der Erziehung: Eine historische und systematische pädagogische Untersuchung*, Julius Beltz, Weinheim – Berlin, 1967, 44.

²⁷ Johann Heinrich PESTALOZZI, *Über den Sinn des Gehörs*, in *Hinsicht auf Menschenbildung durch Ton und Sprache* = *Uő, Sämtliche Werke*, Bd. 16, 266.

„Az első érzete a hang és az azt előállító tárgy közötti kapcsolatnak a hangod és a közted lévő kapcsolaté, anyám!”²⁸ Ezt az eredeti és kitörölhetetlen beírodást szívleli meg és alkalmazza az anyja:

Alkoss magad hangokat, tapsolj, csapdoss, kopogj, beszélj, énekelj – vagyis csapj zajt, hogy örömet okozz neki, csüggjön rajtad és szeressen; mennyei igézet folyjék ajkaidról; szórakoztasd a hangoddal is úgy, ahogy senki nem tudja, és ne gondold, hogy ez bármifajta készséget igényelne. A szeretetteljes beszéded, amely szívedből ered, sokkal többet nyom a latba a csecsemőd képzésében, mint bármifajta ének-készség, miközben mindig is elmaradsz majd a fülemüle mögött.²⁹

Először is, az anyai hang, annak „igézete” és viszonszeretést kiváltó „szeretetteljessége” tökéletes ellentéte a dajkák és dadusok „heves éneklésének” a gyermek teste szempontjából. Maga természeti és természetbe tartó egyszerre. Ezért lehet csak a fülemüle a mérce számára, ahogy az szolgál minden egyéb madárhang modelljéül is: „Anyám, akihez beszélek – amint a gyermek a hangodat a sajátodként ismeri fel, ezzel pedig cseperedő tudatának köre folytonosan tágul, fokozatosan felismeri a kapcsolatot a madárdal és a madár, az ugatás és a kutya, a rezgés és a szövőszék között is.”³⁰

Ám az anyai hang egyidejűleg az az egyedülálló és paradox természet is, amely önmagában és bármifajta elidegenedés nélkül képes megvalósítani saját maga átmenetét a készségbe, a képzésbe és a kultúrába.

Az ösztönöd nemcsak arra késztet, hogy a hangoddal gügyögve örömet csalj neki és elszórakoztasd, hanem ez az ösztön arra is késztet, hogy előtte és hozzá beszélj, hogy előtte és neki ejtsd ki a szavakat, ha biztos vagy benne, hogy nem képes hozzájuk fogalmat kötni, akkor is.³¹

Az ösztön az, ami az anyát beszédre készíti, és ez azt is jelenti, hogy az ösztönt meghaladja; a testi vágyat hallva válik képessé olyan fogalmakat fogadni a csecsemő, amelyek a testén túlmutatnak és azt artikulálják. Ezért az antiphysis üzenete csodás módon ösztöntől ösztönig siklik. Úgy látszik, a nyelvelsajátításból mindenfajta erőszak száműzve lett, merthogy tényleg minden törekvés arra irányul, hogy száműzze azt. A szavak, amelyekkel az anyai ösztön a gyermeki ösztönt táplálja [einfloßt], tökéletes ellenképe a hagyományozódott képzési javoknak. Mert míg az iskola „arra készíti

²⁸ *Uo.*, 317.

²⁹ *Uo.*, 319.

³⁰ *Uo.*, 318.

³¹ *Uo.*, 268.

a gyermeket, hogy magának és tanárának papagájként ismételve vissza a számára ismeretlen mondatokat olyan nyelven, amelyet a hétköznapokban nem beszél”,³² az anya a gyermek számára legközelebbi és leghétköznapibb dolgokhoz folyamodik: a gyermek érzékelési mezőjéhez és testéhez. Pestalozzi anyáknak címzett könyve – avagy az anyáknak szóló ama utasítások, amelyek arra szolgálnak, hogy gyermeküket megtanulják észrevenni és beszélni hozzájuk – azzal kezdődik, hogy „megtanítja az anyát arra, gyermeke testrészeit hogyan mutassa és nevezze meg a számára.”³³ Az artikuláció összekapcsolódik a deixissel, ezzel pedig magához ragadja a szabad akarat azon erőszakját, amelyet minden egyes kultúra kihasznál a test artikulációjakor, vagyis amikor feldarabolja a testet.³⁴ De ahová már nem terjed ki a deixis – azon szimbolikus viszonyok mezejére, ahol a tárgy és annak megjeleníthetősége először szabadulnak fel³⁵ –, a szeretet és a viszonszeretést felszító hang a nyelvelsajátítást követően is megmarad örökké olyan tiszta *melos*ként, amely nem jelöl semmit, de mindent jelent: magát a szeretetet. E funkcióját tekintve pótolhatatlan a hang. Mivel csak az anyai hangot hallva talál a gyermek bebocsátást és nevet mindazon távollétre, amelyre semmilyen deixis nem képes rámutatni,³⁶ és amely nélkül nem válhat polgári individuummá: „Aki nem hisz” az anyában, az „nem hisz az emberi természetben”, „nem hisz Istenben, és még kevésbé a saját képére formáltságban, az emberben, Jézus Krisztusban”.³⁷ Vagyis az anya gyengéd hangja tökéletes pótléka [Ersatz] az ópiumnak, amelyet előtte a dajkák adagoltak: aki egyszer hallotta azt, egész életére rabja maradt.

A gyermekbe a lélek betáplálásának [einzufloßen] új technikája ennél fogva egy olyan terület használatba vételét igényli, amelynél a beszéd és a természet hangjai egymásba elkülönítetlenül lépnek át. Hogy az anyai hang első meghallása szó szerint infantilis kell legyen, alapfeltétele a nyelvelméleteknek és a nyelvátviteli gyakorlatoknak.³⁸ Észre kell vennünk, hogy csak az anyai hang képes – mert félig „légzés” – a gyermeket



³² *Uo.*, 321.

³³ Uő, *Vorrede* = Uő, *Sämtliche Werke*, Bd. 15, 347.

³⁴ Jóval Lacan előtt már: Bruno SNELL, *Die Entdeckung des Geistes bei den Griechen: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claassen, Hamburg, 1948, 21.

³⁵ Jacques LACAN, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Seuil, Paris, 1975, 326.: „A tudás révén felmerül a kérdés, hogy minden ismeret nem elsősorban egy személy ismerete-e, mielőtt tárgyról való ismeret lenne, és hogy ezért maga a *dolog* fogalma nem másodlagosan elsajátított-e.” (Kiemlések az eredetiben.)

³⁶ Vö. még ehhez: Gerhard KAISER, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine: Ein Grundriß in Interpretationen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1988, Bd. 1, 249, illetve 254.

³⁷ PESTALOZZI, *Über den Sinn des Gehörs*, 311.

³⁸ Vö. pl. ROUSSEAU, *Emil*, 30.: „Mindен létező nyelv mesterséges termék. Sokáig kutatták, vajon van-e természetes nyelv, amely minden ember számára közös. Kétségtelenül van, s ez az a nyelv, amelyet a gyermekek akkor beszélnek, amikor nem tudnak még beszélni. Ez a nyelv nem tagolt, de hangsúlya van, hangzatos és érthető. [...] A dajkák a mi tanítóink ebben a nyelvben. Ők mindent megértenek, amit csecsemőink mondanak, válaszolnak nekik, igen jól felépített párbeszédet folytatnak velük. Igaz, hogy szavakat is ejtenek ki, de ezek a szavak teljességgel haszontalanok. A gyermek nem a szó értelmét érti, hanem a szót kísérő hangszúlyt.”

„érzékelésre”³⁹ tanítani, és – mert félig artikuláció – egyáltalán nyelvet tanítani. Olyan szenzibilitás keletkezik így, amely a „kreténséget”, valamint olyan artikulációs képesség, amely a „gyengeelméjűséget” zárja ki. A légzés erogenitása annak résztárgyával, a hanggal, ahelyett, hogy a „legkevésbé észrevehető” lenne itt,⁴⁰ teljesen nyilvánvalóan lép működésbe [eingesetzt].

Hiszen az anyai hang kultivációja⁴¹ a natúra és a kultúra, légzés és nyelv, hang [Laut] és beszéd között egységesen távoli a dajkák testi beavatkozásaitól és az iskola értelmi beavatkozásairól [verständigen der Schule] – miképp pontosan ezért mind az iskola, mind a dajka tudása is egy lélegzetvétel alatt válik Pestalozzi kritikájának célpontjaivá. A dajkák drogjai és dugványkötései a gyereksírást, amelyet vagy csellel, vagy erőszakkal csitítottak, nem fordították át szavakba, mindössze „elkábították” (Pfeufer); a grammatikák és enciklopédiák, amelyeket a régi grafomán iskolák a gyermekek fejébe töltöttek, már mindig is szétoldották a hang és a sírás közötti kapcsolatot, és csak okítottak. Az anyai hang történeti találmánya ezzel szemben összekötötte a nyelv Valóságát és Szimbolikusát, ami az Imagináriust – a lelket – szabadon engedte.

3.

Nemem elsődleges természeti igénye gyengeségéből fakadóan az igény a nyugalomra. Az első anyai gondoskodás, és ezzel minden anyai gond kezdete és középpontja a gondoskodás a csecsemők megnyugtatásáról. Még jóval azelőtt, hogy az anya egyetlen pillanatot is töltene azzal, hogy bármifajta belátást tanít a gyermeknek, egész nap mozgásban van, és hosszú éjszakákon keresztül szakítja meg sz(ent) álmát azért, hogy biztosítsa gyermekéét. Még jóval azelőtt, hogy az értelem nyomait keresné, a szeretet nyomait ragadja meg. Még jóval azelőtt, hogy az érzékei használatának irányítása járna a fejében, már nagyobb készséggel képezi ezt jártassággá és rutinná, hogy nyugalomát biztosítsa. Így mutatkozik meg a fentebbi természet teljes valójában: a *nyugalom* a legelső szükséglete az emberi gyermeknek.

³⁹ Johann Gottfried HERDER, *Das Ich = Uö, Sämtliche Werke*, szerk. Bernhard SUPHAN, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1877–1913, Bd. 29, 132.

⁴⁰ LACAN, *Subversion des Subjekts*, 193.

⁴¹ [Az eredetiben: Kulturation, amely egyszerre tartalmazza az értelmi-művelődési, kulturalizációs folyamatot, valamint megengedi a 'kultiváció' értelmében a 'megművelés' [a föld, a természet megművelése] jelentését, amely a Goethe-vers összefüggésében nyerhet jelentőséget.]

Így kezdődik Pestalozzi töredéke a képzés alapelveiről.⁴² Az a csendes (halk, illetve békés) megnyugvás, amelyet az anya biztosít és nyújt azzal, hogy a csecsemő minden szükségletét enyhíti, ugyanaz a nyugvás, amelyet maga a természet osztott ki az ember számára. Nem csoda, hogy Goethe a természetről szóló régi írást a természetben éppen a születésnapja ünneplésekor ismerte fel: annak üzenete magát a kezdetet ismétli meg, „minden anyai gond kezdetét”, amely egybeesik a gyermek születésével. Szintén nem kell csodálkozni azon, hogy „gyengéd, de szomorkás hangon” ismételte el a vers zárlatát: annak *melosa* megismétli a gyengéd hangot, amely a kifejezésben azt a nyugvást ígéri, amely a megnyilatkozásban már ott van.

A „képzés új alapelvei”, amelyeket a reformpedagógia és a reformpszichológia lefektettek, az új lírának szintén alapelveivé válnak, amely líra szó szerint a hangját találta meg 1800 körül. Így a líra elhagyta az írás talaját, és egy eredeti hang vissz- és utóhangjaként vált hanggá. A bevett nyelvi szabályokat feledve, amelyek az írásosságban gyökereznek és a költeményt a retorikai készséghez kötik, vagyis a tudás kincstárához⁴³ és a verstani normákhoz. Semmifajta hagyományos metrum nem uralja a kicickeloháni sorokat, és nincs semmifajta szótan, amely megtámogatná vagy igazolná az alvás és a halál között előállt egyenlőséget. Az ígért nyugvás lehet mindennapi, de a végső is – kizárólag az irodalomtudományos mélyértelmezésködés lép túl az előbbi olvasaton azért, hogy még egy Goethe-szövege lehessen a végidőről –, ez pedig pontosan megfelel az anyai hang rendeltetésének, amelyen keresztül minden távollét jelenléte, legyen az szent vagy profán, közvetítődik. Az éji dal ezért híján van mindenfajta tudásnak: ahogy az anya a madárdalon és a természet hangjain keresztül viszi közelebb gyermekéhez a nyelvet, az éji dal a gyermek legközelebbi környezetéről szól, ahol megintcsak a madarakat találjuk. Kisiklik a fogalmak, vagyis mindenfajta konvenció résein oda, ahol a nyelv és a természet hangja egy s ugyanaz.

Az akusztikai alkony magában foglalja és meghatározza az új költeményeket 1800 körül. Goethe:

Rausche, Fluß, das Tal entlang,
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstere meinem Sang
Melodien zu.⁴⁴

⁴² Johann Heinrich PESTALOZZI, Ältere Fassung, Sämtliche Werke, Bd. 16, 1.

⁴³ [A *Tresor* kifejezés visszavezethető a latin *thesaurus*, illetve a görög *thesauros* szavakra, amelyek később szótárt is jelentettek. A strukturalizmusban gyakori *trésor* kifejezés, amely a kódok tárházát jelölte, és amelyre feltehetőleg Kittler itt alludál is, ezért 'szótár' jelentéssel is bír. Vagyis a tudás kincstára nem más, mint a nyelv lexémáinak és szabályrendszerének együttese.]

⁴⁴ *Zúgi, folyó, a völgyön át,
meg ne állj sehol,
dalomnak melódiát*



Eichendorff:

O wunderbarer Nachtgesang:
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen.⁴⁵

Brentano, aki suttogó bölcsődalért fohászkodik:

Singt ein Lied so süß gelinde,
Wie die Quellen auf den Kiesel,
Wie die Bienen um die Linde
Summen, murmeln, flüstern, rieseln.⁴⁶

És végül azok a sorok, amelyek a természet minden morájának és zöreijének titkáról a prózai papíron árulkodnak:

Da lieg ich nun des Nachts im Wald.
Ein Wächterhorn von ferne schallt,
Das Rauschen, das den Wald durchzieht,
Klingt wie der Mutter Wiegenlied.⁴⁷

A szövegek pontosabban mondják el, hogy kinek köszönhető a keletkezésük, mint azok az értelmezők és filozófusok, akik szerint az új lírai „nyelv a jelentéstől való távolságában [Bedeutungsferne] a zörejt és a magányos természetet utánozza”.⁴⁸ A természet hangjainak utánzása annak az egyedi beszédnek az utánzása, amelyet azóta egyidejűleg hívnak természetnek és beszédnek, mivel teljes nyugalmat ad. „Az anya bölcsődala” a romantikus líra tulajdonképpeni mátrixa, és ezért Goethe éji daláé is. Minden germanista kétely dacára egy sziléziai bölcsődal szolgálhatott Goethe leghíresebb költeményének forrása-ként és klartextjeként:

te sugallj, mikor (A holdhoz, Kálnoky László fordítása)

⁴⁵ *Ó, csodálatos éji dal:*

folyó zúgása, messzi zaj,

ér borzongó, fekete fákhöz (Éjjel, Kálnoky László fordítása)

⁴⁶ *Csendben csendül, száll az ének:*

Mint forrásvíz kavicságyban,

Mint bárságon rajzó méhek,

Zümmög, mormog, suttog lágyan. (Bölcsődal – Fazekas Anna fordítása)

⁴⁷ [Prózai fordításban: „Az éji erdőben fekszem hát. / Egy örkkürt távolról fölzeng, / A moraj, mely bejárja az erdőt, / Úgy cseng, akár az anya bölcsődala.”]

⁴⁸ Theodor W. ADORNO, *Zum Gedächtnis Eichendorffs* = Uő, *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, Bd. 11), Frankfurt/M, 1974, 83.

Schlaf, Kindlein, balde!
 Die Vögelein fliegen im Walde;
 Sie fliegen den Wald wohl auf und nieder,
 Und bringen dem Kindlein die Ruh'
 bald wieder.
 Schlaf, Kindlein, schlaf!⁴⁹

Az effajta klartextet, melyben mindenfajta kétely ki van zárva azzal kapcsolatban, hogy kinél van a szó Goethe versszakában, az irodalmárok két, ellentétes irányokba vezető úton szokták elkerülni. Az anya–gyermek kapcsolat szerkezete vagy a lélek időtlen igazságában [Seelenwahrheit], vagy a bürokrácia történetében [Geschichte der Haupt- und Staatsaktionen] tűnik el. Annak a tényállásnak a magyarázataként, hogy 1800 körül a bölcsődal hirtelen irodalomképes lett, *A bölcsődal élménytartalma* című tanulmány a következőre hivatkozik: „az anya és a gyermek ősegysége minden első és utolsó vágyódás, szükség eredete, és ezért minden vallási és művészeti forma [Gestalt] eredete is.”⁵⁰ Hogy a középkor és a kora újkor nem termelt ilyen irodalmi bölcsődalokat, és hogy nem kifejezetten közhasználatban lévő szóként a bölcsődal a XVIII. században még a legmagasabb retorikai hagyományban is azt a költeményt jelölhette, amely a szülőknek szólt a gyermekáldás alkalmából⁵¹ – minden ilyet a pszichológiai metafizika a régi keresztény bölcsődalokra [Krippenlieder] hivatkozva tagad,⁵² amelyek háttérbe szorítását valójában az irodalmi bölcsődalokból [Wiegenlied] kell levezetnünk. Megfordítva, a *Kritikai olvasat* című tanulmány, amely nyíltan *A vándor éji dala* társadalomtörténeti eredetét követeli magának, rámutat a Goethe és Carl August herceg között három-négy nappal a költemény megfogalmazása előtt fennálló nehezitelésre. Ennek alapján *A vándor éji dala* ki kellene fejezze Goethe „kételyét az életvitelének sikerültségét illetően” ahhoz képest, ahogyan „a Weimari Társaság törekedett a felvilágosodás ideáinak megvalósítására”.⁵³ Ennyire közel lakoznak egymáshoz a tudományban a politikai felvilágosodás és a tudatlanság szenvedélyei. Akár a lélek örök adottságához folyamodik, akár a bürokráciához, a bölcsődal mindkét fajta félreértése ugyanannyira vigasztaló és csalóka, mint maga a bölcsődal: elzárja a szemet és a fület attól a tényről, hogy a beszéd tiszta külsőlegesség. „A Szimbolikus világa a gép világa.”⁵⁴



⁴⁹ [Próza fordításban: „Aludj, gyermek, aludj! / Madárkák szállnak az erdőben; / Föl s alá röppennek, / S újra nyugalmat hoznak a gyermeknek / nemsokára. / Aludj, gyermek, aludj!”] Idézi Wulf SEGEBRECHT, *J. W. Goethe, „Über allen Gipfeln ist Ruh“: Texte, Materialien, Kommentar*, Hansel, München, 1978, 64. Még itt is szerepelnek amúgy nem bizonyítható kételyek ezzel kapcsolatban.

⁵⁰ BRUNO JÖCKEL, *Der Erlebnisgehalt des Wiegenliedes*, Berliner Hefte für geistiges Leben, 3 (1948), 414.

⁵¹ JACOB GRIMM – WILHELM GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Hirzel, Leipzig, 1954, n. p.

⁵² JÖCKEL, *Der Erlebnisgehalt des Wiegenliedes*, 412.

⁵³ MÜLLER-SOLGER, *Kritisches Lesen*, 262.

⁵⁴ LACAN, *Das Seminar Buch II*, 47.

A beszédgépeknek nemcsak megvan a történetük, de maguk is történelemalkotók. Az a pszichológiai-pedagógiai kultivációs technika [Kulturisationstechnik], amellyel 1800 körül Közép-Európa meg lett ajándékozva, az irodalmi hatás paramétereit is átalakította. Amikor a líra az anya bölcsődalává alakul, többé már nem korlátozódik azokra a nyelvi cselekvésekre, amelyeket a magas ars poetica szerint hajtottak végre: olyan nyelvi cselekvésekre, mint az ünneplés és a panasz, a dicséret és a gyönyörködtetés. Ezek már mindig is feltételezték a megszólaló és a hallgató oldalán is az artikulációs képességet. „Az anya bölcsődala” azonban aláaknázza az ilyesfajta előfeltételezést. Azon a szinten gyakorol hatást, amely a nyelvnélküli testet érinti; paramétere a *melos*, a hangzás [Klang] és a légzés ritmusa. A beszéd azért terjed, hogy – végtelenül paradox módon – megszűnjön. Amennyire átfogó, annyira hallatlan az a definíció, amelyet Gotthilf Heinrich Schubert 1814-ben a lírai metrumra használt, amikor azt állította róla, hogy az „nyugtató, részben altatószer, amely a lelket a sötét érzetek és az álom régióiba vezető hatással bír”.⁵⁵ Ez a definíció kommentárja lehetne *A vándor éji dalának* is, ennél fogva pedig könnyedén kisajátítja a germanisztika. Százötven évvel később pedig Richard Alewyn Brentanónak *A fonólány éji dala* című verséről készült példaszerű értelmezésében hangsúlyozta, hogy a költemény „olyan könnyedén siklik a fülbe, hogy nem feszült figyelmet kelt, hanem elaltatja azt”. Alewyn legnagyobb öröme az effajta csoda a lírában nem formális-immanens alapon hat azzal, hogy „egyszerű szavakat és rövid szavakat szintaktikai ráfordítás nélkül kombinál, ráadásul a gondolat vagy az érzület izgatása nélkül”,⁵⁶ hanem egyszerűen azért hathat, mert az *A fonólány éji dala* Brentanónak *Az utazó diák krónikája* című művében található: abban az anya a fiának énekel abból a célból, hogy elaltassa a nyelvvel még nem rendelkező csecsemőjét, ezzel pedig olyan gyermekkori emléket adományoz neki, amely ugyanannyira korai, mint amennyire feledhetetlen.⁵⁷ Szó szerint így jön létre a líra az anyai száj és a gyermeki fül közötti rövidzárlatban.

Ezt nem az értelmezők, csak a szerelmesek és a technikusok vették észre. Bettina Brentano, Goethe legszerelmesebb olvasója ezt írta a vers hatásáról:

És Goethe az, aki ezekkel a villámcsapásokkal eltalál, majd pedig gyógyítóan tekint rám, mintha fájdalmamtól maga szenvedne, és puha pólyába bugyolálja lelkem, amelyből kitörök, hogy nyugalmat találjak az elszunnyadásban és a növekedésben – az éjszakai ragyogásban és napban; és a levegőre vagyok rábízva,

⁵⁵ Gotthilf Heinrich SCHUBERT, *Symbolik des Traumes*, Schneider, Heidelberg, 1968, 16. (a jegyzetben)

⁵⁶ Richard ALEWYN, *Clemens Brentano*, Der Spinnerin Lied = Uő, *Probleme und Gestalten: Essays*, Insel, Frankfurt/M, 1974, 198.

⁵⁷ Clemens BRENTANO, *Chronika des fahrenden Schülers Johannes Laurenburger zu Polsnich an der Lahn* = Uő, *Werke*, szerk. Friedhelm KEMP, k. n., München, 1963–1968, Bd. 2, 612–615.

amely ringat, és nem akarok mást érezni, mint őt ebben a költeményben, vagyis a bölcsőmben, ahol érzem együttérzését, gondviselését, és szerelmének könnyeit itatom; így növekszem.⁵⁸

És végül ott van Wagner, aki az akarat tiszta ópiumait és bódítószereit főzte ki Nietzsche szerint, más szóval tehát a romantikus költészet minden imaginárius effektusát a Valóságba, a technológiába írta át. Wagner a következőt írta az *Aludj, gyermekem* daláról: „Anynyira jól sikerült, hogy amikor késő este még egyszer, csendben eljátszottam a zongorán, a feleségem az ágyból odaszólt nekem, hogy ez egészen mennyei zene az elalváshoz.”⁵⁹

Amennyiben az anya hypnagogikus hangja szolgáltat modellt az új költészetnek és hatásának, akkor e versek még a legnépszerűbb líraelméleteket is cáfolva semmit nem fejeznek ki. A kifejezés paramétere egy megszólaló beszédére vonatkozik; a hypnagogikus hatás azonban a címzett oldalán található. Ritkán érvényesül anynyira markánsan máshol, mint az irodalmi bölcsődalban Lacan törvénye, miszerint „a stílus” nem „maga az ember”, hanem „az az ember, akihez azt hozzárendelik”.⁶⁰ A bölcsődal a referenciától való távolságában egy olyan kisgyermek számára szól, aki hallgatja, de nem hall. Ezt nem éri el a Goethe-kor idealista esztétikája, amikor a lírát önkifejezésként határozza meg, és ugyanennyire kevésbé elég a mai nyelvi esztétikának, hogy „énközpontúként” vagy „belső beszédként” határozza meg a lírát.⁶¹ Mindkét definíció benneragad abban a diszkurzív térben, amelyet a lélek feltalálása nyitott meg. Mert így áll a pszichogenikus anyai hang a maga kétértelműségében: a pusztán hangzásán keresztül a gyermeket látszólag erőszakmentesen vezeti a beszédbe, majd pedig az a saját beszédévé, legfőképpen pedig egy zseni költészeteként válik ünnepeltté. Ebből a történeti cselből fakad a bensőségesség, amely látszólag megszólal a költeményekben, és amelyekhez ismét hozzá tudják ezt rendelni az elméletek.



A kicifelhanni lécfalra firkált sorokkal kezdődött meg a líra új korszaka, mivel azok egyszerre szóltak a beszéd végéről és eredetéről. A végéről: miután a sóhaj elül a lombokon és a madarak elhallgatnak, eljön a sóhaj nyugvása, azé a sóhajé, amely tagolt légzés, vagyis: hang. A kezdetről: a cím és műfajmegnevezés nélküli sorok teremtésük napját és teremtőjük nevét jegyzik fel, és ezen aláírás erejéből válnak el örökre az elhaló, szerző nélküli morajtól – ami ők maguk –, illetve az elhaló, címzett nélküli morajtól – amit költenek. Ekképpen egyidejű és egymást kiegészítő a beszéd

⁵⁸ Bettina VON ARNIM, *Die Gündertode* = Uő, *Werke und Briefe*, szerk. Gustav KONRAD, Bartmann, Frechen – Köln, 1959–1963, Bd. 1, 485.

⁵⁹ Richard WAGNER, *Mein Leben*, szerk. Martin GREGOR-DELLIN, List., München, 183.

⁶⁰ Jacques LACAN, *Overture de ce recueil* = Uő, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, 9.

⁶¹ Hans Dieter ZIMMERMANN, *Vom Nutzen der Literatur: Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der literarischen Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1977, 112.

a beszéd végéről és eredetéről.⁶² A szerző fantazmája, vagyis hogy ő az úr, akiből a diskurzus fakad, és akihez örökre hozzátartozik, abban a történeti pillanatban jelenik meg, amelyben az „emberi beszéd anyanyelvé” válik.⁶³ Ugyanazokat a sorokat, amelyek arról beszélnek, hogyan létezik minden hang és beszéd vége a nyugvásba és a távollétben, hozza vissza Goethe utolsó születésnapja ünneplésekor a diskurzusba és a jelen(lét)be. Ő maga mint szerző tehát ugyanazt csinálja, mint Tassónál az Isten: még ott is lehetővé teszi a beszédet, ahol „az ember elhallgat”. A szerzői életrajz és időrend termékeiként és dokumentumaiként azóta, hogy Goethe az Istenéhez hasonlatos gesztussal azokat az Összes műveibe szerkesztette, a kicickelendő sorok túléltek a kézírás elhalványodását.⁶⁴

Időközben születtek más technikák a diskurzus hatásainak és eróziójának kezelésére. A kérdéssel, hogy „Ki beszél?”,⁶⁵ annak tautológiája, hogy mindig az beszél, aki beszél, szertefoszlik. Utólag adott címként *A vándor éji dala* nem takarja el többé, hogy nem a vándor, és nem is a szerző rendelkezik a vigasz és a bódítás (csitítás) szavával, hanem a Másik egy történeti alakzata. Időközben más hangok is hallhatóvá lettek. Birdland nem a madarak földje volt, hanem egy bár New Yorkban. Akit Birdnek neveztek, egy altsaxofonos volt. És valahányszor a *Lullaby of Birdlandet* játszotta, az szignál, és nem bölcsődal volt.

Smid Róbert fordítása

A fordítást az eredetivel egybevetette: Sophia Matteikat

⁶² Vö. KAISER, *Geschichte der deutschen Literatur*, 267.: „Ezért miközben az (*A vándor éji dala* költemény) beszéd a nyelv elhallgatásáról, beszéd a nyelv kezdetéről is.”

⁶³ Johann Gottfried HERDER, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* = Uő, *Sämtliche Werke*, Bd. 8, 198.

⁶⁴ A szöveg, a fal és az 1870-ben leégett vadászkunyhó anyagi történetéhez lásd SEGEBRECHT, 15–21.

⁶⁵ Ez a kérdés, amelyet Lacan ugyanúgy feltesz (LACAN, *Subversion des Subjekts*, 174.), mint Foucault (Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 342.), a pszichoanalízis és a diskurzusanalízis metszéspontjánál található.

Craig Dworkin

A líra és a zene kockázata¹

A modernizmus nem képes eltörölni a lírát, csak elfojtani.

T. J. Clark



Hang(zás) és költészet viszonyát hol implicit, hol explicit módon, de mindig tovább bonyolította egy ugyanolyan homályos harmadik fogalom: a jelentés. Ez a viszony nehezen átlátható és állandó mozgásban van, hiszen a „hangzás” – különösen a költészet kontextusában – azon homográfok közé sorolható, amelyek saját antonimájukat termelik ki.² A hangzást egyrészt – egy betű vagy egy szó hallható artikulációjaként meghatározva – olyasvalaminek tekintjük, ami különbözik a jelentéstől. Ahogy Pope híres sorai mondják: „a hangzás a jelentés visszhangjának tűnik”.³ Továbbá, ez a megkülönböztetés gyakran teljes szembeállításá növi ki magát, amely azt sugallja, hogy a hangzás – definíció szerint – szöges ellentétben áll a jelentéssel: „egy pusztán hallható effektus, bármiféle

¹ A fordítás a következő szöveg alapján készült: Craig DWORKIN, *Lyric and the Hazard of Music* = Virginia JACKSON – Yopie PRINS (szerk.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, John Hopkins UP, Baltimore, 2014, 499–503.

² Joseph SHIPLEY az ilyen kifejezéseket „autoantonimianak” nevezi. (*The Origin of English Words: A Discursive Dictionary of Indo-European Roots*, Baltimore, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1984, 128.)

³ *The Oxford English Dictionary*, Second Edition, szerk. John SIMPSON – Edmund WEINER, Oxford University Press, Oxford, 1989. Alexander POPE, *An Essay on Criticism* = Pat ROGERS (szerk.), *The Major Works*, Oxford U. P., Oxford, 2006, 29.

jelentés vagy valódi jelentőség nélkül”.⁴ John Locke az *Értekezés az emberi értelemről* egyik bekezdésében hangsúlyozza ki ezt az ellentétet: „Vizsgáljuk meg ennek a tételnek az értelmét (mert a jelentés, és nem a hangzás alkotja, és kell hogy alkossa az elvet vagy közös eszmét).”⁵ Vagy Shakespeare még híresebb megfogalmazásában: „Egy félkegyelmű / Meséje, zengő tombolás, de semmi / Értelme nincs.”⁶ Ugyanakkor azonban a hangzásban a nyelv jelölő aspektusa is megmutatkozhat: „jelentés, értelem, jelentőség”.⁷ Valóban, ahelyett, hogy a jelentéssel helyezték volna szembe, a hangzást a költészetben belül mindig úgy érzékelték, mint ami önmagában is jelentést közvetít. „Az emberi beszédben – állítja Leonard Bloomfeld – a különböző hangoknak különböző jelentése van.”⁸ Ezzel Jan Mukarovský is egyetért: „A »hangbeli« elemek nemcsak a jelentés érzékszervekkel észlelhető hordozói, hanem maguk is rendelkeznek jelentéses jelleggel [...]”⁹

A költészet hangja, miként a jelentés ellentéte és mint a jelentés lényege, ugyanazokat a problémákat hozza a felszínre, mint a „költészet” kategóriájának kora huszadik századi definíciói, fraktálszerűen visszatükrözve azok logikáját. A Prágai Iskolától Ludwig Wittgensteinen át a Tel quelig a modern nyelvfilozófusok úgy írták le a költészetet – azaz a tágan értelmezett irodalmi nyelvet, vagy egyszerűen a „verbális művészetet”, Roman Jakobson végsőkéig lecsupaszított megfogalmazásában –, mint egyfajta szöveget, amely abban tér el a hétköznapi használt nyelvtől, hogy azokat az elemeit helyezi önreflexív módon az előtérbe, amelyek nem referenciális módon közlések. A költészet ezek szerint a beszámolókat az olyan struktúrára hívja fel a figyelmet, mint a hangzás, azáltal, hogy visszafogja a nyelv unalmasan hétköznapi, denotatív hajtóerejét.¹⁰

Ezek a viszonylatok egy különös, önmagát ismétlő szerkezetet rajzolnak ki: a hangzás úgy aránylik az értelemhez, ahogyan a költői nyelv a hétköznapihoz, de a hangzás és az értelem közötti összefüggés így értve a költészet kategóriáján belül bontakozik ki. Az értelem ellentétének tekintett hangzás a formalista ökonómiában a költőiség logikáját foglalja magában. A nyelv materiális, kézzelfogható, számszerűsíthető aspektusainak egyikeként a hang szemben áll a referenciális jel által közvetített gondolatokkal. Természetesen a szláv formalisták mögött

⁴ *Oxford English Dictionary*, Uo.

⁵ John LOCKE, *Értekezés az emberi értelemről*, ford. DIENES Valéria, Akadémiai, Budapest, 1964, 61.

⁶ William SHAKESPEARE, *Macbeth*, ford. SZABÓ Lőrinc = *Shakespeare összes művei II.*, Európa, Budapest, 1964, 519–583, 578.

⁷ *Oxford English Dictionary*, Uo.

⁸ Lásd Roman JAKOBSON, *Language in Literature*, szerk. Krystina POMORSKA – Stephen RUDY, Harvard U. P., Cambridge, 1987, 81.

⁹ Jan MUKAROVSKÝ, *A költői nyelvről*, ford. BEKE Márton = Uó, *Szemiotológia és esztétika*, vál., előszó. BENOVSZKY Krisztián, Kalligram, Pozsony, 115–184, 133.

¹⁰ Az erre vonatkozó szakirodalom nagyon kiterjedt, de kiindulásként lásd Bohuslav HAVRÁNEK, *Studie o spisovném jazyce*, Nakladatelství ČSAV, Prága, 1963; valamint *The Functional Differentiation of the Standard Language = A Prague School Reader of Esthetics, Literary Structure and Style*, szerk. és ford. Paul L. GARVIN, Georgetown U. P., Wahsington, D. C., 11–18 *et passim*; Jan MUKAROVSKÝ, *Standard Language and Poetic Language = A Prague School Reader, I. m.*, 17–30, Roman JAKOBSON két kulcsfontosságú esszéjét: *Concluding Statement: Linguistics and Poetics = Style in Language*, szerk. Thomas A. SEBEOK, The MIT Press, Cambridge, 1960, 350–377; *The Dominant*, ford. Herbert EAGLE = Ladislav MATEJKA – Krystyna POMORSKA (szerk.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Dalkey Archive, Normal, 2002, 82–87; valamint Julia KRISTEVA, *Revolution in Poetic Language*, ford. Margaret WALLER, Columbia U. P., New York, 1984.

álló Ferdinand Saussure kísérlete is eszünkbe juthat, amely arra irányult, hogy a jeleket ne nevek és tárgyak viszonylataként definiálja, hanem a jelölt „fogalom” és a jelölő „l’image acoustique”-jának (hangképének) egységéként. És még jóval Saussure mögött sejlik fel az a fenti Pope- és Shakespeare-idézetek által tanúsított megérzés, hogy az ember a nyelv bizonyos aspektusait anélkül képes érzékelni, hogy felfogná annak üzenetét. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy hangzás és költészet kicsinyítő tükre visszautalhat eme egyenlet kommunikatív oldalára is. A materiális hangzás és a referenciális jelentés közötti kapcsolatot magát is gyakran referenciálisnak tekintik. Így például Pope kijelentésének mindkét kulcsszava a mimetikus megjelenéshez köti a hangzást: „a hangzás a jelentés visszhangjának tűnik”. A hangzás ebben a felfogásban magában foglalja a jelentés működését. Ugyanez igaz akkor, amikor a hangzást önmagában is kifejezőnek tekintik, és „jelentéses jelleget” tulajdonítanak neki.

A két fogalom tehát egyidejűleg válik szét és kapcsolódik össze: a hangzást úgy is értelmezik, mint a jelentés szöges ellentétét, és úgy is, mint a jelentés legmélyebb lényegét. Ez a kettősség részben a „jelentés” túlságosan tág fogalmának hiányosságából adódik, de annak a meggyőződésnek is köszönhető, amely Poe megfogalmazásából szintén kiolvasható: eszerint egy költemény értéke hang és jelentés összefüggésében rejlik. Egy interneten megvásárolható, közepes színvonalú szemináriumi dolgozat, mely *A hang költészete* címet viseli, nyíltan (még ha meglehetősen helytelenül is) fejt ki ezt az álláspontot: „A versek általában olyan szavakkal vagy kifejezéssel kezdődnek, amelyek vonzereje inkább a hangzásukban rejlik, mintsem a jelentésükben, a vers szóhasználatában vagy ritmikájában. Minden költemény rendelkezik egy hangszöveggel, ami legalább olyan fontos, mint a mögötte meghúzódó jelentés.”¹¹ Még ha a jelentés ellentétének is állítják be, a vershangzást ennek ellenére ilyenkor is, a szó minden értelmében jelentésnek tartják. A hangzás tehát központi fontosságú, de a kérdés ezzel még nincs megválaszolva: egészen pontosan *hogyan* válik a hang fontossá a költészetben? E helyütt nem nyílik tér sem a hang poétikájának történeti áttekintésére, sem a kérdéskör különféle elméleteinek gondos elemzésére, de azt jelezném, hogy amennyire biztosak az irodalomteoretikusok abban, hogy a hangzás döntő fontossággal bír a költészet számára, olyannyira képtelenek arra, hogy megállapítsák, ez a jelentőség egészen pontosan milyen természetű. Roman Jakobson tipikus példa erre: „Kétségtelen, hogy a vers elsősorban visszatérő »hangalakzat«. Elsősorban, de sosem kizárólagos értelemben. Minden olyan kísérlet, mely arra irányul, hogy a hangzás szintjéhez kössön olyan poétikai konvenciókat, mint a metrum, az alliteráció vagy a rím, csak spekulatív okfejtés, bármiféle empirikus bizonyíték nélkül.”¹² Ezek után Alexander von Humboldtot idézi, aki szerint „nyilvánvaló kapcsolat áll fenn hang és jelentés között, melyre azonban ritkán vetül fény – gyakran csak feldereng belőle valami, és a legtöbbször homályban marad”. Ez a homályosság abból fakad, hogy a hang nem bír semmilyen abszolút, *a priori* értékkel,



¹¹ Shana WILLIAMSON, *The Poetry of Sound*, www.termpapersmonthly.com/essays/21769.html. [Letöltve: 2007. december.]

¹² JAKOBSON, *Language*, 81.

és a kapcsolatot illetően is akkor kezd derengeni valami, ahogyan azt Benjamin Harshav kifejti a hangszerkezetek expresszivitásáról szóló munkájában, amikor a hang és a jelentés az egymást visszatükröző áthelyeződések táncába kezd. Semmilyen hangszerkezet, állítja, nem jelentéses önmagában, a szibilánsokat például (hogy az ő központi példájára hivatkozunk) a zaj és a csend jeleként egyaránt értelmezik. Onnantól kezdve azonban, hogy egy olvasó beazonosítja egy hangszerkezet jelenlétét, a vers bizonyos referenciális állításai (melyekre a vers „üzenetének” konvencionális jelentéseként gondolhatunk) erre a szerkezetre helyeződnek át, mely cserébe megerősíti és előtérbe helyezi az üzenet egyes motívumait.¹³

Ha ennél kevésbé rejtélyes, akkor meg nevétséges a hang és a jelentés összefüggésének magyarázata. Alan Galt *Sound and Sense in the Poetry of Theodor Storm* [Hangzás és értelem Theodor Storm költészetében] című munkája, amely a nyelvészeti elemzés empirikusabb modelljét példázza, megpróbálja tudományosan demonstrálni azt, hogy a költészet zenei tulajdonságai „a statisztikai értelemben vett fonológiai »ferdeségben« ragadhatók meg, ami alatt a hangoknak a normális megoszlástól való eltérése értendő a költői nyelvben.”¹⁴ Galt (nem mást, mint egy logarlécet használva) táblázatba rendezte Storm összegyűjtött verseinek összes fonémáját, számításai szerint 28 965 mássalhangzót és 43 641 magánhangzót.¹⁵ A végkifejlet már-már patafizikus, a tudományos hangvétel józansága az abszurd eredményekkel keveredik benne, leginkább Velimir Klebnikov lelkes fonémikus szótáraitra emlékeztet.¹⁶ Galt megállapítja például, hogy az /l/ fonéma az alábbi viselkedést tanúsítja:

Pozitív ferdeség a szerelmi költeményekben és az elbeszélésekben; erősen pozitív ferdeség a „gyengéd” és „zenei” költeményekben. Negatív ferdeség a családdal kapcsolatos, otthonról szóló, nosztalgikus, humoros versekben, szintén negatív ferdeség a „nem-zenei” költeményekben, mely éppen a meghatározó szint alatt marad. Ez a fonéma Storm költészetében minden bizonnyal megkülönbözteti a „zeneiséget” az ellentététől, jelenléte pedig nyilvánvalóan hozzájárul a „gyengéd-ség” érzetéhez.¹⁷

Az /U/ fonéma ehhez hasonlóan „pozitív ferdeséggel bír a természettel, politikával foglalkozó és »zenei« költeményekben. Negatív ferdeség a halálról és idősödésről szóló versekben, humoros és alkalmi költészetben. Kétségtől a »zeneiség« egyik determi-

¹³ Benjamin HARSHAV, *Explorations in Poetics*, Stanford U. P., Stanford, 2007, 144 *et passim*. A művet eredetileg Benjamin HRUSOVSKY néven publikálta: *The Meaning of Sound Patterns in Poetry: An Interaction Theory*, *Poetics Today* 2:1 (Autumn 1980), 39–56. Vö. Reuven TSUR, *What Makes Sound Patterns Expressive?*, Duke, Durham, 1992.

¹⁴ Alan GALT, *Sound and Sense in the Poetry of Theodor Storm: A Phonological-Statistical Study*, European University Papers Series 1, Vol. 84, Peter Lang, Frankfurt, 1973, 1. Vö. FÓNAGY Iván, *Communication in Poetry*, *Word* 17 (1961), 194–218.

¹⁵ GALT, *Sound and Sense*..., 4.

¹⁶ Lásd például Velimir KLEBNIKOV, *The Warrior of the Kingdom* és *Checklist: The Alphabet of the Mind* = Jed RASULA – Steve MCCAFFERY (szerk.), *Imagining Language*, The MIT Press, Cambridge, 1988, 362–367.

¹⁷ GALT, *Sound and Sense*..., 91.

nánása.”¹⁸ És így tovább... Galt kimutatása szerint a jelentés elválaszthatatlan a hangzástól, még akkor is, ha a hangzás jelentősége alig észlelhető, és csak masszív statisztikai elemzés révén ismerhető fel. A forma itt valójában a tartalom kiterjesztése: „azokban a versekben, amelyek a közös téma vagy tartalom miatt egy csoportot alkotnak, olyan fonológiai ferdeség figyelhető meg, amely nagyjából az egész csoportra jellemző.”¹⁹ Miközben Galt munkájának több köze van az avantgárd költészethez, mint az átlagos irodalomkritikához, azért hívtam fel rá a figyelmet, mert a „zeneiségre” összpontosít. Ahogy James McNeill Whistler híres idézete szól, „a zene a költészet hangja”, a másik irányból pedig a költészetet is gyakran jellemzik zeneiként. Louis Zukofsky szerint: „alsó határ: beszéd, felső határ: zene”.²⁰ Vagy ahogy John Cage írta: „a költészet nem próza, mert a költészet valamilyen módon formalizált. Nem a tartalma vagy a többjelentésűsége miatt az, hanem mert zenei alkotóelemeket (idő, hangzás) enged be a szavak világába.”²¹ A költészet, ahogyan azt az *Előadás a semmiről* színre viszi, Cage számára a forma nem-kifejező, nem kommunikatív kisajtolódása a megismerhető tartalomra: „Nincs mit mondanom / és ezt mondom [...] és ez a költészet.”²² Cage kompozicionális formalizmusa szemben áll a költészet muzikalitásának érzelmileg színezettebb definícióival, de az, hogy a költészet alapját a zenében jelölte ki, függetlenül attól, hogy milyen poétikáról van szó, sokatmondó. Vessünk egy pillantást Sarah Stickney Ellis 19. század elejéről származó megállapítására:

A hang az, ami a legbensőségesebben összekapcsolódik a költői érzéssel, nem csak azért, mert a szélesen kiterjedő szférája a zenei hatást is magába foglalja, mely oly erősen uralkodik emberi természetünk szenvedélyei és érzelmei felett; hanem azért, mert maga a költészet is ritmus – érzékelhető összhang, amely a fület örvendeteti, míg a szem számára észrevehetetlen marad.²³



Ellis érve visszhangzik John Hollander *Zene és költészet* című, a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*-ben szereplő szócikkében. Eszerint mind a zene, mind a költészet „valamiféle értelmén túli módon hat a hallgatóra, ahogy mindkettő inkább az érzelmek, mint az ismeretek közlésére használatos”.²⁴ Továbbá, a zene bevonódása a költészetbe azért is különösen fontos, mert befolyásolja azt, hogy mit értünk líra alatt. J. W. Johnson szócikke a *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*-ben azt állítja, hogy a lírai költészet

¹⁸ *Uo.*, 94.

¹⁹ *Uo.*, 1.

²⁰ James McNeill WHISTLER, *The Gentle Art of Making Enemies*, Heinemann, London, 1904, 127; Louis ZUKOFSKY, *A*, The John Hopkins U. P., Baltimore, 1993, 138.

²¹ John CAGE, *Silence: Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1961, x.

²² John CAGE, *Előadás a semmiről* = *Uő, A csend*, vál. WILHEIM András, ford. WEBER Kata, Jelenkor, Pécs, 1994, 65–80, 65.

²³ Sarah Stickney ELLIS, *The Poetry of Life*, Carey, Lea and Blanchard, Philadelphia, 1835, 168.

²⁴ *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, szerk. Alex PREMINDER – T. V. F. BROGAN, Princeton University Press, Princeton, 1993.

„őrzi meg talán leghangsúlyosabban a költészet azon alkotóelemeit, amelyeknek a zenei kifejezőmódban található a gyökerük [...] a zenei alkotórész mind intellektuális, mind esztétikai szempontból hozzátartozik a műhöz.”²⁵ Valójában a „lírai költészet minden formájának közös nevezője – írja Johnson – azokban az alkotóelemekben jelölhető ki, amelyekben az általuk létrehozott zenei alakzatokkal osztoznak. Habár a lírai költészet nem egyenlő a zenével, a hangszerkezete révén mégis a zenét ábrázolja.”²⁶

A probléma természetesen abban rejlik – ahogyan az a Cage és Ellis állítása közötti távolságban is megnyilvánul –, hogy kérdéses, mit értünk zene alatt. Ez a fogalom sem szilárdabb vagy pontosabban definiált, mint a líra maga. A zene ebben a kontextusban gyakran csak a szépen hangzó nyelvet takarja: a tizenkilencedik század közepének értelmében vett harmóniát és dallamosságot, amely „a fület örvendezteti”. Ez a definíció a zenét valójában magának a hangzásnak a szinonimájaként kezeli, mint „a gazdagságot, eufóniát, harmóniát sugalló”²⁷ jelentéstartalmak hordozóját. A „zene” fogalma viszont természetesen művek jóval szélesebb skáláját foglalja magában, mint a kellemes, mézédés, érzelmekre ható klasszicista vagy romantikus zeneeszmény. Ennek ellenére még mindig meghatározhatnánk a líra mibenlétét a zene szempontjából, de mi történik akkor, ha a lírai költeményben megjelenített zene Cage *Music for Piano*-ja, ami azoknak a tökéletlenségeknek a felnagyításából született, melyek a nagyító alatt megvizsgált kottapapíron láthatók? Vagy Marcel Duchamp *Erratum Musical*-ének Stéphane Ginsburgh-féle feldolgozása, melyben a zongora mind a nyolcvannyalc billentyűje lenyomódik egyszer, véletlenszerű sorrendben? Vagy Ligeti György *Poème Symphonique*-ja, amelyet 100 gondosan felhúzott metronómra hangszereltek? Vagy Gilius van Bergeijk *Symfonie der Duizend (alfabetisch)* című darabja, ami ezer, a zeneszerzők neve szerint ábécésorrendbe rakott zenemű első hangját köti össze, úgy, hogy minden hang oda esik, ahova az előző darab ritmusszerkezetében a második hang esett volna? Vagy John Zorn játszmadarabjai, Iannis Xenakis véletlenszerű kompozíciói, esetleg David Soldier thai elefántokból álló zenekara – vagy bármilyen más mű, melyet Ellis egyáltalán nem is ismert volna fel zeneként.

Egy ilyen kiterjedt mezőn belül a zene terminusa valószínűleg már nem használható arra, hogy cáfolhatatlan bizonyossággal definiáljuk vele a költészetet, de a fogalom konnotációinak sokfélesége csak produktívabbá teszi az arról való, új irányokba mozduló gondolkodást, hogy mire törekedhet a költészet (vagy a költészetek). Ugyanúgy, ahogy a múlt század folyamán a hang természetének újragondolása is a zene mibenlétének újraértéséhez vezetett el, a zene természetének újragondolása is kitágíthatja azt, hogy mit értünk költészet alatt. Főként azért, mert a zene történetével való szétbogozhatatlan

²⁵ James William JOHNSON, *Lyric = Princeton Encyclopedia of Poetry*, 713–737.

²⁶ Vö. Northrop FRYE: „A zeneiség alatt az irodalomnak arra a jellegére utalok, hogy lényeges hasonlóságot mutat a zenével, és a zene gyakran tényleges hatást gyakorol rá.” (FRYE, *Introduction: Lexis and Melos = Sound and Poetry: English Institute Essays, 1956*, Columbia U. P., New York, 1957, x–xi.)

²⁷ *Oxford English Dictionary, I. m.*

összefonódása révén a lírai költészetre különösen erős nyomást gyakorol a zene kategóriájának kitágulása, szétterjedése és terheltsége. A két fogalom szétbonthatatlanul összekapcsolódik, de jelentéseik nem olyan rögzítettek, miként azt a kettejüket összefonó hétköznapi nyelvhasználat elhiteti velünk. Vagy, hogy röviden parafrázáljuk David Antin aforizmáját a modernizmus és a posztmodern kapcsolatáról: abból a zenéből, amit választasz, olyan lírát kapsz, amelyet megéredmelsz.

Balajthy Ágnes fordítása



Szóra bírt anyagiság

A költői szó „igazságának” kérdéséhez – a nem-hermeneutikai változat¹

Ha a költői szó „igazságát” a líra önmegnyilatkozásának tekintjük, óhatatlanul olyan határokat jelölünk ki a lírai művek viselkedésének vizsgálatához, amelyek valamiképp a megértés szemantikai és szemiológiai horizontján húzhatók meg. Aligha van ebben bármi különös, tekintve, hogy az értelemképzés és az interpretáció elsősorban hermeneutikai probléma. Egy korábbi vizsgálódás során – a hermeneutikai változatban² – oly módon igyekeztünk szóra bírni a lírai művek befogadásának a megértés tudománya felől diskurzusképzőnek számító néhány alapképletét (Benjamin, Heidegger, Gadamer, majd Heinz Schlaffer és Jonathan Culler egyes írásai révén), hogy a költészetet a hermeneutika igazságfogalma felől ragadtuk meg, mintegy arra téve kísérletet, hogy a líra (ön)színrevitelét és önmegnyilatkozását eme „igazság” szükségszerű, mert mindig történő megmutatkozásaként értsük. Az „igazság” adománya ebben a költészetfilozófiai felfogásban – Heidegger alapján – a „hívás” fogalma által létesül, a költők „ínséges időkben” mindig az elmenekült istenek nyomát kutatják a lírai művekben. A szó adománya azonban olyan keletkezés, amely performatív-cseményjellegű aspektussal bír, ezért egy állandó jelen(lét)-teremtés (Culler) hívja életre a költői művet az olvasás recitáló eseményében.

¹ Jelen tanulmány az MTA–ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport "Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok és technikák" (TKI01241) projektjének, az MTA Bolyai János Kutatási Ösztöndíja, valamint az Új Nemzeti Kiválóság (ÚNKP) ösztöndíja keretében készült.

² A munka előzménye: L. VARGA Péter, *Hívás, megnyilatkozás, visszatérés. A költői szó „igazságának” kérdéséhez – a hermeneutikai változat* = LÉNÁRT Tamás – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (szerk.), *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, Ráció, Budapest, 2017, 251–267.

Minthogy a költészet „igazsága” ki-mondásként (Aus-sage) nem szorul verifikációra – a líra ekképp „magát mondja” –, az emines szövegek legmagasabb fokú létesüléseként fogható fel (Gadamer). A hermeneutikai változatban tehát arra tettünk kísérletet, hogy a költői szó ily módon értett igazságát a lírai beszéd önmegnyilatkozásában tárjuk fel. Ennek során arra is figyelmet fordítottunk, hogy az önmegnyilatkozás e sajátos formáját egyfajta visszatérésként, helyreállításként vagy ismétlésként (is) megértsük, ami a lírai világ és a keletkező beszéd, szöveg összefüggésében egyfelől pozitív kimenetelű, másfelől a költészetet olyan heterotópiaként engedi szóhoz jutni, amely épp az írott szó révén foglalja el materiális helyét a befogadói realitásban. Így tekintve és egyszerűen szólva a líra optika és (meg)hallás kereszteződésében, valamint határhelyzetében létezik, a határ azonban, mint korábban említettük, érintkezési felület, nem egymást kizáró teretek metonimikus, de elválasztottságban egymás mellett lévő konfigurációja.

Jelen dolgozat arra vállalkozik, hogy felvillantsa azokat a nem-hermeneutikai aspektusokat és komponenseket, amelyek a fentebb szóba hozott igazságdiskurzus másik oldalát képviselik: a nem szemantikai elemeket, az írás materialitását, a lejegyzés és archiválás anyagszerű dilemmáit, illetőleg ezek tudományközi pozícióinak dinamikáját. Hermeneutikai és nem-hermeneutikai változat annyiban mindenképp kiegészítik egymást, hogy bár a materiális kultúratudományok és az új médiafilozófiák, a médiaarcheológia szempontrendszer szerint az irodalmi művek értelmezés- és megértésközpontú, a jelentés fennhatóságára, azaz a Szellem centralizáltságára vonatkozó befogadása (intézményi, tudományforgalmazási szinten is) lejárt, továbbá újragondolásra szorul, a poszthermeneutikai és antihermeneutikai kihívások sem éppen tegnap törtek utat maguknak a humán és kultúratudományok szövevényes terepén, ezért a minimum, hogy hozzájuk is – immár legalábbis – úgy forduljunk, mint amelyek egy diskurzus részeként nem annyira kizáró, mint inkább komplementer viszonyba lépnek azzal, amitől elhatárolódnak. Annál is inkább, mert feltevésünk szerint a nem-hermeneutikai változatok maguk is dialogikus viszonyba lépnek saját negativitásuk ellenpólusával, hiszen a metakritikai szint, amely a megfigyelő tekintet és az értelmező-értekező nyelv révén abban a pillanatban megképződik, hogy szövegtér nyílik neki, legalábbis feltételezi, hogy maguk a diszkurzív és archiváló rendszerek materiális alapjai előhívják vagy keletkeztetnek egy szubtextust, amely ezeknek a szisztémáknak a megfigyelését, e megfigyelés helyzetét és mikéntjét rögzíti. Ha pedig ez a (metakritikai) szubtextus „olvasható”, akkor az is feltételezhető, hogy amennyiben egy kommunikációs vagy „híradási” aktus (Kittler) meg is előzi az innen nézve ideologikus és sokszor önkényes értelemképzést (az értelemképződés eseménye sem volna elviekben mentes a tulajdonítás intencionális gesztusától, mert a nyelv/Szellem uralma és konvenciói alatt áll), a „számot adás” úgyszólván *számadás* is, mivel tanúja annak a lejegyző- és archiváló rendszernek, amely diskurzusok létesülését engedi. Ezen a metakritikai szinten már értelmezhetővé válik a nem-hermeneutikai esemény tapasztalati, tér- és időbeliséget magában foglaló, a hermeneutikai eseménnyel párbeszédhelyzetbe hozható együttállása.



A költői szó „igazságának” kérdéséhez ez a „nem felelnek, úgy felelnek” (Kosztolányi) típusú válaszlehetőség, mint fentebb sugalltuk, elsősorban a diskurzusok és szempontok komplementer viszonyba állításában érdekelt. Az alábbiakban arra törekszünk, hogy ez a kiegészítő mozzanatokat magában foglaló dinamika hozzájáruljon a lírai művek befogadásának rétegzettebb értéséhez.

Megfigyelő rendszerek önmegnyilatkozása

Noha a nem-hermeneutikai, illetve poszthermeneutikai diskurzusoknak a magyarországi humán és kultúratudományok önértésében is van már hagyománya és alapja, irodalomtörténetünkben, pontosabban irodalomtörténet-írásunk jelenében ennek még nincs, vagy csak töredékesen van jele és következménye. Azt lehet mondani, hogy a mediális és materiális kultúratudományok akkor tudnak akár irodalomtörténeti érvényre szert tenni, ha az általuk működtetett diskurzustechikák – hogy ne azonnal interpretációs technikákról beszéljünk – az irodalomtörténet valóságából merítik eseti és távlatosabb tapasztalataikat. Magyarán az ezirányú kutatások egyik elsődleges célja az lehet, hogy megleljék a művekben rejlő potenciált, amely a diskurzustechikákat megalapozza és visszaigazolja. Egy hasonló szisztéma kidolgozása és bevezetése körültekintést igényel, ugyanis miként hermeneutikai aspektusból ismeretes, e potenciált nem *kitalálni*, hanem *megtalálni* lehet.³ Azaz, elkerülendő, hogy a diskurzustechikák állítsák elő a kérdést és a választ, maguk a művek kérdéshorizontjának elmozdulása válhat a bennük lévő potenciál felszabadítójává – más szóval, ők maguk hívják elő a róluk feltehető eltérő kérdéseket (is). A poszthermeneutikai irodalomtörténet(-írás) lehetősége tehát annak függvénye, illetőleg annak megelőzöttségében nyeri el jelentőségét, hogy a művek keletkezésének és befogadásának történeti, esztétikai, diszkurzív, kultúrtechnikai és mediális eseményei *minek* a hozzáférését teszik lehetővé. Kétségtelen, hogy e tekintetben jelentős szétartás, diszkrepancia és távolság érzékelhető az egyes szemléletmódok között. Jóllehet az egyik irányadó szempont valóban az lehet, hogy „a mediális technikák kultúratudománya a [tropológiai-textuális effektusok] jelrögzítési *feltételrendszereit* és hordozóit” igyekezzen tematizálni, „[o]lyannyira, hogy magának az archiválhatóságnak a mediális lehetőségeit kutatja, amelyek – különösen gépi autonomizálódásuk és automatizálódásuk mozzanataiban – függetlenné válnak a kognitív-diszkurzív keretektől”, az említett feltételrendszerek metakritikai és megfigyelői státuszú vizsgálata többnyire azt eredményezi, hogy minden történeti esemény (beleértve az esztétikai teljesítményt) e mediális technikák terméke lesz.⁴ A mediális technikák – „kultúrtechnikák” – ebből a szempontból

³ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A kettévált modernség nyomában = Uő, Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Argumentum, Budapest, 1996, 27–60, 27.

⁴ LŐRINCZ CSONGOR, *Az olvasás ismétlése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben*, Kijarat, Budapest, 2010, 60 skk (kiemelés az eredetiben).

ugyanúgy megkerülhetetlen szisztémák, mint hermeneutikai horizontban a nyelv(i totalitás). A különbség, hogy a „mediális technikák kultúratudománya”, nagy vonalakban, a nyelvre is az *egyik* kultúrtechnikaként tekint, abban az értelemben, hogy a diszkurzív és archiváló rendszerek egyik konstituálójaként is feltételrendszereknek engedelmessé válik. Míg a hermeneutikai kérdés számára a *mit lehet mondani* és *mikor* dilemmái esztétika és történetiség felől nyernek távlatokat, addig a mediális technikák kultúratudománya az esztétikait és a történetit lejegyző- és tárolórendszerek termékeiként érti és jeleníti meg, ily módon kérdései is e lejegyző- és tároló-, valamint a továbbítórendszerekre irányulnak. Kittler nevezetes meghatározása a médiumokról is annak az alapvető feltételnek a felállításával indul, hogy egy médium akkor válik médiummá, ha az említett kritériumoknak (lejegyzés, tárolás, továbbítás – ami magában foglalja a visszajátszást, tehát az ismétlést is) megfelel. Esztétikai-történeti, valamint materiális-mediális itt érzékelhető szétartása éppen ezért a műalkotás, köztük az irodalmi alkotás és recepciója mibenlétének esztétikai és kulturális ideológiáit sem hagyja érintetlenül.

Mindezeknek a magyarországi humán és kultúratudományi értekező irodalomban az ezredforduló környékén jelentkeztek mind meghatározóbb reflexiói. Legelőször is annak összefüggésében, hogy az esztétikai tapasztalat mennyiben effektusa egy létező materialitásnak, és mennyiben előzi meg keletkezését egy immateriális beíródás.⁵ Lényegében tehát az arra irányuló kérdés jelölte ki e dilemma kereteit, hogy az irodalom valóságának nem-, illetve poszthermeneutikai felülvizsgálata képes-e elébe menni a nyelvi univerzalitás anyagtalan (szellemi) „beíródásának” elvi lehetőségén. A kérdés nagyban megidézti Kittler híres megállapítását a kommunikáció materialitásait érintő „modern rejtélyről”, mely szerint „nincsen értelem, amelyet filozófusok és hermeneuták egyre a sorok között kerestek, fizikai hordozó nélkül. Másfelől nincsenek olyan materialítások sem, amelyek maguk információk volnának és kommunikációt létesíthetnének.”⁶ A kittleri kiasztikus elgondolás egyik vonzereje, hogy bár látszólag feloldhatatlan ellentétet létesít materialítások és értelem (kommunikáció) közt, valójában komplementerként működteti azokat. A kérdés ekképp átfogalmazható, mégpedig úgy, hogy mik tekinthetők a materialítások jellegadó attribútumainak, amelyek révén információt (és a kommunikációt, azaz a dialógust, ily módon a megértés hermeneutikájának lehetőségét) hordoznak, továbbá az információ/kommunikáció és a megértésemény miként követeli ki anyagszerű feltételeit és végbemenetelét. Ezzel az átfogalmazással tér nyerhető ahhoz, hogy egy irodalmi, majd irodalomtörténeti vizsgálódás megalapozódjék a mediális kultúrtechnikák *horizontjában*.



⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Az „immateriális” beíródás. Az esztétikai tapasztalat medialisitásának kérdéséhez* = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – SZIRÁK Péter (szerk.), *Az esztétikai tapasztalat medialisítása*, Ráció, Budapest, 2004, 9–36.

⁶ Friedrich KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, ford. LŐRINCZ Csongor = BÓNUS Tibor – KELEMEN Pál – MOLNÁR Gábor Tamás (szerk.), *Intézményesség és kulturális közvetítés*, Ráció, Budapest, 2005, 455–474, 455. Lásd még KITTLER, *Die Wahrheit der technischen Welt*, Suhrkamp, Berlin, 2013, 214–231, 231.

Ami az egyik leggyakoribb vád e technikák tudományával szemben, hogy embertelen,⁷ méghozzá abban az értelemben, hogy megtagadja ember és lélek újbóli definiálását,⁸ és azokat a mediális kultúrtechnikák és a médiumok függvényében, általuk előállított-ként érti. (Szerkezetileg nincs ez messze Nietzsche korszakos felismerésétől sem, miszerint a szubjektum fikció, melyet a nyelv és annak automatizmusai termelnek újra.)⁹ A dolog „hirhedt embertelensége” (Kittler) a fentiek mellett arra is vonatkozik, hogy egész egyszerűen komoly számításba veszi a nem-intencionált, illetőleg a véletlen eseményeit a művészi kommunikáció során egyaránt, aminek az egyik következménye, hogy valamennyi humán értésmód és hermeneutika egyik alapvető axiómáját viszonylagosítja (nem ritkán tagadja), éspedig a – fogalmazzunk e ponton úgy – a *közlés* humán eredetét. Ha a közlésnek nincs emberi vonatkozása, a megértésre irányuló törekvésnek sincs célja. Ami nem azt jelenti, hogy a hermeneutika egyfajta teleológia alapján értené a humán dialógus valamennyi formáját – éppen annak kalkulálhatatlanságát hangsúlyozza –, sokkal inkább azt, hogy valamennyi dialógus létrejöttének feltétele egy (vagy több) olyan (technikai és technológiai) rendszer, amely eleve meghatározza, mikor (mely korban) mi mondható. Kittler elgondolása a költészetről mint híradástechnikáról épp ezért nem könnyű ellenállásba ütközött egy hagyományos germanisztika intézményi logikája felől.

Az alábbiakban négy olyan diszciplináris csomópontot és kereszteződést vizsgálunk meg, amelyek egyfelől hozzájárulnak az említett mediális technikák nem-humán, illetve poszthumán kontextusainak rétegzettebbé tételéhez, valamint megalapozzák egy költészetelméleti szituáltságon nyugvó potenciális költészettörténeti kérdés lehetőségét. Mind a négy eset a lejegyzés, a technika és a megértés egymástól eltérő, mégis összefüggő variánsai.

1. Kittler és Dawkins

Kittler egyik legvilágosabban megfogalmazott hermeneutika-kritikája az alfabetikus ábécéből kiindulva a betűre hivatkozik.

A mondatba ágyazott szó gond nélkül engedi fordítani a kifejezéseket, mert a szellemre, nem a betűre vonatkoznak. Az egyszerű betű azonban, amelyre az olvasás és írás a Közel-Keleten és Európában évszázadokon át alapult, a szirt, amelybe minden

⁷ Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, 2005, 26 skk.

⁸ Lásd *Uo.*

⁹ „E tudat [az ész tudata, az öntudat] mindenütt tettest és tettet lát: sőt az akarásban mint okban hisz; hisz az »Én«-ben, az Énben mint létben, az Énben mint szubsztanciában, és az Én-szubsztancia hitét minden dologra *kivetíti* – és ezzel először *teremti* meg a »dolog« fogalmát... A Léteket mindenbe okként gondolja, *csempészi* bele; az »Én« koncepciójából aztán először is levezetik a »Lét« fogalmát... [...] Az »ész« a nyelvben: micsoda vén, csaló perszóna! Attól tartok, nem szabadulunk meg Istentől, mert hiszünk még a grammatikában...” Friedrich NIETZSCHE, *Bábványok alkonya*, ford. HORVÁTH Géza, Helikon, 2015, 27, 28 (kiemelések az eredetiben).

hermeneutika beleomlik. A betűnek nincs jelentése. A betű nem olyan, mint a hang [Laute], hogy a beszédhangon [Stimme] keresztül a testhez és a természethez kapcsolódjék. Az ebből következő alapvető deficit jellemzi és különbözteti meg a lejegyzőrendszereket.¹⁰

A szó (és szellem), nem pedig a betű szerinti fordítás határozza meg Kittler szerint Faust Szentírás-fordítását, azaz a *Faust* írásjelenetét is. E paradigma hozza létre a szerző és a szubjektum fogalmát, amely kiteljesíti később a romantikát, és ez a perspektíva határozza meg az 1800-as lejegyzőrendszert is. A megértés kondicionáltsága tehát a szó, rajta keresztül pedig a szellem kondíciója, a jelentést nem hordozó/nem felmutató betű azonban nélkülözi a hangon keresztül történő kapcsolódást testhez és natúrához – de valójában megelőz minden írásjelenetet.

Az írás kultúrtechnikájának történetében a tizenkilencedik század második fele, az írógép feltalálásának és sorozatgyártásának történeti ideje jelölődik ki ama mérföldkő gyanánt, amely a testet – ily módon a „lelket” – a papírtól elválasztotta, a folyamatoságot és individuális jegyeket mutató kézirást – melynek révén a test–írószer–papír hármasa megszakítatlan érintkezésben hozza létre a szuverén szubjektum és gondolat materiális képét (Kittler Hegelt idézi, aki „a tinta vagy az írásjelek szakadatlan folyamában az alfabetizált individuum »jelenségére és külsőlegességére« ismert rá, pontosabban felismerte korának jellemzőit az „alfabetizált individuum”-ra vonatkozóan)¹¹ –, a testet és a lelket az írógép az egymástól elválasztott, térben szétszórt, térbeliesített betűk szabványos mintáiba rendezte.

A szabványszövegben – írja Kittler a *Gramofon – film – írógép* című könyvében – szétválik a papír és a test, az írás és a lélek. Az írógépek nem tárolnak semmiféle individuumot, betűik nem közvetítenek semmiféle túlvilágot, amelyet aztán a tökéletes alfabeták jelentésként hallucinálhatnak. Minden, amit Edison két újítása [a fonográf és a kinematográf] óta átvesznek a médiumok, eltűnik a gépiratokból. A szavak nyomán kibomló valóságos, látható vagy akár hallható világ álma véget ért. A mozi, a fonográfia és a gépirás történeti egyidejűségével [nevezetesen, hogy mindhárom nagyjából egyidejűleg, 1865 és 1880 között lépett a médiatörténelem színpadára] az optika, az akusztika és az írás adatfolyamai éppúgy szétváltak, mint amilyen autonómmá váltak. Hogy az elektromos vagy elektronikus médiumok majd újra össze tudják kapcsolni őket, semmit nem változtat ennek az elkülönülésnek a tényén.¹²

¹⁰ Friedrich A. KITTLER, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Wilhelm Fink, München, 2003⁴, 38–39.

¹¹ KITTLER, *Gramofon – film – írógép. Előszó*, ford. TÓTH-CZIFRA Júlia = Prae 2014/4 (60), 84. A Hegel-idézet a következő helyről származik: G. W. F. HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979, 165.

¹² *Uo.*, 89–90. – Mindennek történeti(–,ontológiai) távlataihoz lásd Sybille KRÄMER, *Friedrich Kittler – az időtengely-manipuláció kultúrtechnikái* = Prae 2014/4 (60), 162–182.

A médiumok konvergenciáját megelőző, tehát a szétválasztás korának nevezett időszak az adatok rögzítése, tárolása és továbbítása, azaz a médiumok egyik legfontosabb attribútuma felől annak a két nagy lacani kategóriának a továbbgondolását tette szükségessé Kittler számára, amelyek egyben a technikai médiumok korszakküszöbét is kijelölik: a szimbolikusét és a valósét. „A szimbolikus ezentúl a nyelvi jeleket foglalja magában, azok materialításában és technikai mivoltában. Ez azt jelenti, hogy betűkként és számjegyekként véges halmazt alkotnak anélkül, hogy bármiféle kár érné a jelentés filozofikusan megálmodott végtelenségét. Ami számít, azok csupán a különbségek vagy (írógépnnyelven szólva) a szóközök egy rendszer elemei között. Már csak ezért is áll Lacannál, hogy »a szimbolikus világa a gép világa.«¹³ A technikai médiumok a rögzítő–tároló–továbbító folyamat részeként a valóságnak azt az anyagszerű lenyomatát – az objektum fizikai megjelenését kép vagy hang formájában – hozzák létre, amely a számítógép világában, a digitalizációban ugyancsak illúzióként lepleződik le:

Az üzenetek és a csatornák általános digitalizálásában eltűnnek a különbségek az egyes médiumok között. Már csak felületi effektusként – vagy a fogyasztók körében sikeres, szép nevén: interfészként – létezik a hang és a kép, a beszédhang és a szöveg. Káprázattá válnak az érzékek és az értelem. Csillogásuk, amelyet a médiumok állítottak elő, stratégiai programok [Kittlernél elsősorban a haditechnológiai eszkáláció] melléktermékeként tart ki egy közbülső időszak erejéig. Magukban a számítógépekben viszont minden szám: kép, hang és szó nélküli kvantitás. És ha a bekábelezés az eddig elválasztott adatfolyamokat mind egy digitálisan szabványosított számsorra hozza, minden médium átmehet mindegyik másikba. Számokkal semmi sem lehetetlen.¹⁴

Történeti értelemben összefüggést találunk a káprázattá vált érzékek és értelem, valamint az ember eltűnése közt a szellemtudományi porondról: a lejegyzőrendszerek és médiumok Kittlernél végeredményben – történetileg legalábbis – az „ember” felszámolódását eredményezik, hiszen előbbieik vizsgálatával feltárul, hogy semmi nem mondható és jelezhető le anélkül, hogy az valamilyen materiális-fiziológiai rendszer által rendelkezésre bocsátott eszközt nélkülözne,¹⁵ vagyis mind a szubjektum, mind a szerző mint olyan fantazmaként lepleződik le. Másrészt amikor az optikai médiumokról szóló előadássorozat híres „lecsupaszított tétele” úgy hangzik: „nem rendelkezünk semmiféle tudással az érzékeinkről, amíg a médiumok nem bocsátanak a rendelkezésünkre ehhez modelleket

¹³ Uo., 90. Az idézetben szereplő hivatkozás: Norbert HAAS (szerk.), Jaques LACAN, *Das Seminar von Jaques Lacan. Buch II. Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, ford. Hans-Joachim METZGER, Walter, Olten – Freiburg i. Br., 1980, 64. Lásd még KITTLER, *A szimbolikus világa – a gép világa*, ford. FENYVES Miklós = Prae 2014/4 (60), 104–118.

¹⁴ KITTLER, *Gramofon – film – írógép. Előszó*, 77.

¹⁵ Lásd ehhez KITTLER, *Lejegyzőrendszerek 1800/1900. Előszó* [kiadatlan előszó], ford. ZSELLÉR Anna = Prae 2014/4 (60), 19–34.

és metaforákat”,¹⁶ akkor a kijelentések „hírhedt embertelensége” szinte szükségszerű következménye annak, hogy az előadás (majd a lejegyzés) aktusában Kittler „szisztematikusan megtagadja a lélek vagy az ember újbóli definíciójának kísérletét”.¹⁷ Példái szerint ugyanis – a görög viasztábláról és a filmről mint a lélek metaforáiról van szó, az egyik az írás, a másik a mozgókép tároló-továbbító médiuma – „az egyetlen, amit ezekről [a lélekről és az emberről] tudhatunk, azok a technikai apparátusok, amelyekről a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek”.¹⁸

A „hírhedt embertelenség”, amely tehát az előadás-sorozat performatív erejében és az általa közvetített tudománytörténeti helyzetben metonimikusan összekapcsolódik, kulminációs pontját talán ott éri el, ahol a számítógépekben lévő számok – emlékezzünk: „a számítógépekben minden szám: kép, hang és szó nélküli kvantitás” – a rögzítő, tároló és továbbító folyamatban kivonják magukat a kommunikatív, illetve megértő-interpretatív kapcsolódásokból, amelyek az emberi kommunikációt elviekben jellemzik. Vagyis innentől kezdve számítógépek kommunikálnak számítógépekkel, minek során az ember megszűnik tényező lenni; annak radikalitásán van a hangsúly, hogy e ponttól kezdve az adatfolyam tulajdonképpen olvashatatlanná válik: a tárolt jelek nem hozzáférhetők sem az emberi érzék, sem az értelem számára, a mediális fordítás pedig csupa „káprázat és csillogás”, bitek halmaza, amelyek úgy tesznek, mintha nem bitek volnának.

E ponttól már csak egyetlen lépés a modern evolúciós biológia. A következőkben néhány Dawkins-passzust fogunk idehelyezni, hogy a lejegyzőrendszerek Kittlere és a digitális evolúció oxfordi professzora egymást kommentálják, és végül eljussunk egy lehetséges úthoz az *esztétikai tapasztalat* vonatkozásában.

Dawkins tudományának „hírhedt embertelensége” már akkor megütközést váltott ki, amikor Oxfordban a frissen megalapított Tudománynépszerűsítő Tanszék vezetője lett (Public Understanding of Science; a Tanszék egyébiránt Charles Simonyi jóvoltából jöhetett létre). A biológus 1976-os első, a Tudománynépszerűsítő Tanszéken végzett munkája nyomán írott könyvében, *Az önző gén*ben ugyanis azt állította, hogy a természetes szelekció nem csoport-, de nem is egyed-, hanem gáncsalapú.¹⁹ A könyv címében szereplő megszemélyesítés arra utalt, hogy a kiválasztódásban mindennél nagyobb szerepe van egy láthatatlan szereplőnek, amely az ember által ellenőrizhetetlen – olvashatatlan – információkat hordoz. (A génnek nincsen akarata vagy személyisége, szerepe mégis ijesztő vonásokat mutat, amikor Dawkins például a letális gének működésbe lépéséről értekezik.)²⁰ Ezek szisztémájának a leírására a biológus előszeretettel alkalmaz számítástechnikai metaforákat; hogy egy adott sejt esetében milyen gének lépnek működésbe, a '60-as

¹⁶ KITTLER, *Optikai médiumok*, 25.

¹⁷ *Uo.*, 26.

¹⁸ *Uo.*

¹⁹ Richard DAWKINS, *Az önző gén*, ford. SÍKLAKI István, Kossuth, Budapest, 2011, 29 (illetve lásd a könyv alap-gondolatmenetét). A könyv címének értelmezését számos vita övezte, a címadás körülményeire maga Dawkins emlékezik vissza memoárjának első kötetében: DAWKINS, *A csoda bűvöletében*, ford. Dr. KELEMEN László, Libri, Budapest, 2015, 286.

²⁰ *Az önző gén*, 63–65.

és '70-es évek számítógépei „programbehúzásainak” analógiájával magyarázza el,²¹ míg az evolúcióban a robbanásszerű fejlődés mintáit Watt gőzvezérlőjének példája nyomán a mérnöki diskurzusból vett „pozitív visszacsatolás” és „negatív visszacsatolás” példáival (és ez utóbbi ponton értekeznek az analógiák hasznáról és káráról is).²² Míg McLuhannél az elektronika a központi idegrendszer kiterjesztése, Kittlernél ugyanez már az irodalomé – a kettő közt nem pusztán analógiás ugrás van, hanem anyagszerű összekapcsolódás. Dawkins először 1995-ös, *Folyam az Édenkertből* című könyvében beszél – már nem analógiásan – az evolúció digitálissá válásáról. A következő állításokat teszi (hosszabban citáljuk):

A Watson és Crick utáni molekuláris biológiában a legforradalmibb az, hogy digitálissá vált.

Watson és Crick munkássága nyomán tudjuk, hogy a gének finom belső szerkezete merőben digitális információ hosszú fonalaiból áll. Mi több, velejéig digitális információról beszélhetünk a szó valódi értelmében, amiként az a számítógépekben és a kompakt lemezekben feldolgozásra kerül, nem olyan felemásan, mint az idegrendszerben [ahol analóg és digitális kapcsolódások egyszerre vannak]. A genetikai kód nem bináris, mint a számítógépek, és nem is nyolcszintes, mint a telefonrendszerek esetében, hanem négy elemből, négy jelből áll. A géneknek ez a gépies kódja kísértetiesen hasonlít a számítógépekéhez. A szakkifejezések különbségeitől eltekintve egy molekuláris biológiai folyóirat oldalait bármikor felcserélhetjük egy számítógépes szaklap hasábjáival. Több más következménye mellett az élet lényegét ártérmező digitális forradalom egyszersmind a végső, halálos csapást jelentette a vitalizmusra – arra a meggyőződésre, amely szerint az élő anyag mélységesen különbözik a nem élőtől. 1953-ig még hihető volt, hogy van valami alapvetően és tovább nem egyszerűsíthetően titokzatos az élő protoplazmában. Ennek vége szakadt.²³

A párhuzam a molekuláris biológia, így az evolúció digitálissá válása, illetőleg az alfabetizált individuuum azon felismerése közt, melyet Kittler Nietzschére hivatkozva – „Emberek még ezek, vagy tán csak gondolkodó-, író- és beszélőgépek?”²⁴ – az írógép feltalálásának következményeként említ, és a „tudat” nevű „tulajdonság” elvesztésével „a jelölő felhívásának” engedelmessé, tehát „program szerint működő” ember Ember nélküli konstitúciójaként határoz meg, egyfelől e felismerések „hírhedt embertelenségét” viszi színre, másfelől azt, hogy miben is állna, ha ugyan állna valamiben az esztétikai tapasztalat „operacionalizálhatósága”.

²¹ DAWKINS, *Folyam az Édenkertből*, ford. BÉRESI Csilla, Kulturtrade, Budapest, 1995, 11–34, 29–30.

²² DAWKINS, *A vak órásmester*, ford. SÍKLAKI István – SIMÓ György – SZENTESI István, Kossuth, Budapest, 2005, 180–182.

²³ DAWKINS, *Folyam az Édenkertből*, 24.

²⁴ Friedrich NIETZSCHE, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. TATÁR György = NIETZSCHE, *Korszerűtlen elmélkedések*, Atlantisz, Budapest, 2004, 128., idézi Kittler, *Gramofon – film – írógép. Előszó*, 92.

Kittler a *Gramofon – film – írógép*ben a következőket állítja:

Amit a fonográf és a kinematográf – amelyek nevüket korántsem ok nélkül kapták az írásról – tett először tárolhatóvá, az az idő volt: zörejek frekvencia-keveréként az akusztikaiban, különálló képek sorozatának mozgása az optikaiban. Az idő jelenti minden művészet határát. Először is meg kell állítania a mindennapok adatfolyamát, mielőtt az képpé vagy jellé válhatna. *Amit a művészetben stílusnak nevezünk, az csupán e letapogatások és szelekciók kapcsolótáblája.* Azok a művészetek is idetartoznak, amelyek az írással szeriális, tehát időben áthelyezett adatfolyamot kezelnek. Az irodalomnak, hogy tárolja a beszéd hangszekvenciáit, be kell zárnia őket a 26 betű rendszerébe, és eleve ki kell zárja a zajszekvenciákat. És ez a rendszer nem véletlenül foglalja magában alrendszerként azt a hét hangot, amelyek diatóniája – A-tól H-ig – a napnyugati zene alapjául szolgál.²⁵

Dawkins pedig *Szivárványbontás* című könyvében, ugyancsak a genetika digitálissá válásának leírásakor, az alábbiakat mondja:

Még különösebb, hogy a közölhető dolgok tartalmazhatnak képeket, eszméket, érzéseket, szeretetet és ujjongást – és Keats éppen ezt művelte oly nagyszerűen:

Szívem fáj s minden ízem zsibbatag,
mint kinek torkát bús bürök telé,
vagy tompa kéjű ópium-patak,
s már lelke lankad Léthe-part felé;
nem boldogságod telje fáj nekem,
de önnön szívem csordult terhe fáj
dalodtól, könnyű szárnyú kis dryád,
ki bükkös berkeken
lengsz s visszazengi a hús, zöld homály
telt kortyú, lenge, bő melódiád!
(Óda egy csalogányhoz, 1820)

Olvassák el fennhangon – írja Dawkins –, és egyenesen az agyukba zúdulnak a képek, mintha valóban egy dús lombú nyári bükkerdőben daloló csalogány éneke vonzaná őket. Az egyik szinten mindent elvégez a levegő nyomáshullámainak mintája, mely minta gazdagsága előbb színuszhullámokká bomlott le a fülben, majd újrászövődött az agyban, hogy rekonstruálja a képeket és az érzelmeket. Még elképesztőbb, hogy a minta matematikailag számok áradatává bontható le, és akkor is megőrzi az erejét,

²⁵ *Uo.*, 79 (kiemelés: LVP).



mellyel hatalmába keríti és kísérti a képzeletet. Amikor lézerlemez készül, mondjuk a *Szent Máté Passió*ról, sűrű időközökben mintát vesznek a nyomáshullámok emelkedéséből és eséséből minden kacsaringójukkal és hurokjukkal együtt, és lefordítják digitális adatokká. A kódelemek elvileg ki is nyomtathatók, hosszan és unalmasan sorjázó nullák és egyesek formájában. És lám, a számok mégis ott őrzik magukban az erőt, és ha visszaalakítjuk nyomáshullámokká, könnyekre fakasztják a hallgatót.²⁶

Dawkins természetesen nem valamilyen olvasatát vagy interpretációját adja a költeménynek, és nem az olvasatok lehetséges erejét admirálja. Ami feltűnő, hogy a „fennhangon olvasás” és a költői szöveg képteremtő hatalma közt, ha a fennköltség intonálásával is, de összefüggést létesít. A csalogány énekének hangja, mely metonimikusan a *Stimme*, a test és a natúra, valamint a költemény érintkezése révén szólal(tatható) meg, a költői hangot is mintegy megtestesíti, mégpedig a szavalat aktusában. Kittler felől nézve nem állíthatjuk, hogy egy ennek az aktusnak a során keletkező érzéki olvasat rekonstruálni volna képes az érzelmeket, hacsak nem azt rekonstruálja, ami érzékiént *fordítható*: mintha Faust fordításjelenete köszönné vissza materiális hang és képzet, valamint írott szöveg vonatkozásában. Dawkins nem konkretizálja, de a fennhangon olvasás az írott materialitástól a hangzó anyagosság közegébe téríti vissza a betűt, és a nyomáshullámok játékának lejegyzése alakul át olyan digitális adathalmazzá, amely grafemikus nyomtatott formában egészen mást rögzít és hordoz, mint a betű – mégis ugyanazt. A médium, amely olvassa, azonban nem a tekintet, hanem a gép, mely számára a „hosszan és unalmasan sorjázó nullák és egyesek” kódelemek. Dawkins úgy fogalmaz, hogy ezek a számok „ott őrzik magukban az erőt, és ha visszaalakítjuk nyomáshullámokká, könnyekre fakasztják a hallgatót”. Amellett, hogy az esztétikai tapasztalat egyik újragondolt komponensére is rá lehet ismerni e poétikus gondolatban, amely a jelenléthatások fiziológiai alapjának, a *hangulat* történéseinek eseményét hozza játékba,²⁷ a kódelemek visszaalakítása már nem emberi művelet, ahogyan a kódolás sem volt az. Az esztétikai élmény és tapasztalat keletkezésében az affektív bevonódás – már Platónnál tárgyalt – eseménye e helyütt viszont a mű ama összetevőjére és hatására is ráirányítja a figyelmet, amely annak ellenére sem számolódott föl, hogy Kittler a gépirás megjelenésének és elterjedésének idejére vonatkozóan már rámutat a közötté és a lejegyző-rendszerek közti szétválás eseményére. A lézerlemezen, a számítógép belsejében csak nullák és egyesek olvashatók, a többszörös fordításaktust követően azonban affekciókká és – bizonyosan – megérthető gondolatokká (a jelentés illúzióivá?) transzformálhatók.

²⁶ DAWKINS, *Szivárványbontás*, ford. KERTÉSZ Balázs, Vince, Budapest, 2001, 87–88. A Keats-versrészlet Tóth Árpád fordítása.

²⁷ Lásd például GUMBRECHT, *Hangulatokat olvasni*, ford. CSÉCSEI Dorottya = Prae 2013/3 (55), 9–25; másfelől KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat?* = BÖHM Gábor – FEDELES Tamás (szerk.), *Pécsi Tudományegyetem – Bölcsész Akadémia*, PTE BTK, Pécs, 2013, 111–124. A hangulat, illetve az atmoszféra két alapszövege David E. WELLBERY terjedelmes szócikke: *Stimmung* = KARLHEINZ BARCK – MARTIN FONTIUS – DIETER SCHLENSTEDT – BURKHART STEINWACHS – FRIEDRICH WOLFZETTEL (hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, J. B. Metzler, Stuttgart – Weimar, 703–733; valamint GERNOT BÖHME, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics* = Thesis Eleven (36) 1993, 113–126.

Az Ember nélküli ember: kísértetiesebbek a nullák és az egyesek, amikor egy másik olvashatatlan szekvenciára, a gének hordozta információra vonatkoznak a négy nukleinsavbázis és az azokhoz tartozó referencia tekintetében. Dawkins ironiája: a humán genom projekt keretében feltérképezett szekvencia nullák és egyesek formájában felfér két hagyományos CD-re, a két lemez kilőhető a világűrbe, és „az emberi faj abban a biztos tudatban halhat ki, hogy valamikor a jövőben, valamilyen távoli helyen egy megfelelően fejlett civilizáció képes lesz újraalkotni egy emberi lényt”.²⁸ Ez a gondolatmenet – hiszen hogyan is juthatott eszébe bárkinek réztáblába vésni mozgásgeisztusokat tévő figurákat, nyilatkat és más, konvencionális emberi jelrendszer jeleit? – jelen összefüggésben arra utalhat, hogy ami a Szellemet kiűzte a szellemtudományokból, az Embert az emberből, az olvashatót olvashatatlanná tette, az valamiképp mégis az ember biológiai kódjainak, valamint az ember alkotta művészetek kódjainak tárolójává válik.

2. Hayles és a kibernetika

A kurrens kultúratudományok egyik legmarkánsabb elméleti kihívását a kibernetika és az információelmélet jelenti. A humán tudományok ezredvégi újraszituálásában az egyik legfőbb feladatot ugyanis az *ember*, a *szubjektum* mibenlétének technomediális környezetben történő átgondolása szolgáltatta, a technikai médiumok jelentette dilemmák pedig azzal a bölcséleti kihívással szembesítettek, hogy az értelmén, a *jelentésen* és az üzeneten vagy *közlésen* alapuló kommunikációs, illetve megértési-befogadáselméleti hagyományok kijátszhatók az információ és a technológia alapjaira való rákérdezéssel, illetve utóbbi perspektívájában a hermeneutikai bölcsélet korábbi belátásai nem bizonyulnak elégségesnek. Katherine Hayles, a University of California irodalomprofesszorának – aki kémiából is fokozatot szerzett, publikációi pedig tudomány és irodalom összefüggéseire helyezik a hangsúlyt – számunkra itt fontos, *How We Became Posthuman* (Miként lettünk poszthumánna?) című, az ezredfordulón publikált könyve az információelmélet és a kibernetika történetének egyes fejezeteit veszi át, számot vetve azzal, hogy a szóban forgó tudományok és a technomédiumokról szóló elméletek alapvetően alakították át az értelemhez, a tudathoz és az emberhez mint szubjektivitáshoz való viszonyunkat.²⁹ Munkája a kibernetika és az információelmélet alapvető fogalmainak és koncepcióinak áttekintése mellett irodalmi művek – köztük *science fiction* és biológiai *science fiction* alkotások, antiutópiák – elemzését nyújtja az említett diszciplínák diskurzusainak társadalmi, kulturális forgalmazhatóságát előtérbe helyezve, tematikai szinten ugyanis ezek azok



²⁸ DAWKINS, *Szivárványbontás*, 97–98.

²⁹ N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 1999.

a szubzsánerek, amelyek a legnagyobb érdeklődést és a legközelebbi rokonságot mutatják a poszthumán perspektívákat játékba hozó kibernetikával.

Hayles a kibernetikának, valamint az információelméletnek a huszadik század második felében, a második világháborút követően fontossá vált történetét három meghatározó, paradigmaticus váltás felől láttatja. Az első paradigma az információ „testetlenné válása”: az információ „teste” helyett annak virtualitása, illetve mintázatjellege válik meghatározóvá. A Claude Shannon, Norbert Wiener, Neumann János és Warren McCulloch nevével fémjelzett „Macy Konferenciákon” 1943 és 1954 között dolgozták ki annak elméletét, hogy – a homeosztázis jelenségéből, azaz az élő szervezeteknek a környezetükkel történő egyensúlyra törekvéséből kiindulva – a gépek, nevezetesen a számítógépek miként képesek a környezetükkel egyensúlyt tartani, mégpedig az információs visszacsatolás (*feedback loop*) révén. Az információáramlásként azonosított esemény nem más, mint az információ, az ellenőrzés és a kommunikáció együttes működése, mely a *szerves és mechanikus* nem várt szintézisét hozta létre.³⁰

A második paradigma a kiborg mint kulturális ikon és mint technológiai artefaktum megteremtése, amely annak hangsúlyozásában vált döntővé, hogy az ember mindinkább érzékszervei protéziseivel közösen érzékeli és érti meg a világot: a virtualitás, amely tehát akár az internet, akár a háztartási géphasználat, akár a számítógépes felhasználás révén a mindennapjaink részévé vált, így tekintve nem más, mint kulturális percepció, melynek során anyagi objektumokat (a tárgykörnyezetet, de a testeket is) információs minták keresztesznek, illetve interpenetrálnak. (A legalapvetőbb példa a World Wide Web és a DNS: mindkettő az anyagi világban, a tárgykörnyezetben és a testben fellelhető információs háló. Észlelésükhöz és feldolgozásukhoz természetesen nem nélkülözhetők a nagy teljesítményű technológiai eszközök.)

A harmadik paradigma a humán *poszthumánná* válása: annak felismerése, hogy az információ mintázatjellegű, és nem anyagi struktúrájú (az anyag e helyütt inkább közeg, médium), továbbá annak, hogy érzékelésünk jellegadó módon a mechanikus és szilikonalapú protézisekkel közösen működik, ily módon környezetünkkel „közösen” gondolkodunk, az ember, valamint a szubjektum, a tudat és az értelem alapvetően új elgondolását hívta életre.³¹

A szubjektivitás új elgondolása a „liberális humán szubjektummal” történő leszámolást jelenti. A fogalom politikai konnotációja a könyv kontextusában pozitív előjelet kap: a kibernetika és az információelmélet értelmében a „liberális szelf” többé nem magát teszi meg a gondolkodás és az értelem eredőjévé, a természet és a társadalom urává és kontrolljává, az ész, a szabad akarat önmagért való és önmagától működő szellemévé,³² hanem felismeri, hogy az információs mintázatok a *zajból*, a *véletlenszerűségből* emelkednek ki és

³⁰ Kommunikáció- és információelméleti összefüggésben lásd Claude SHANNON – Warren WEAVER, *A kommunikáció matematikai elmélete*, ford. TOMPA Ferenc, Országos Műszaki Információs Központ és Könyvtár, Budapest, 1985.

³¹ HAYLES, *How We Became Posthuman*, 50–83.

³² Észrevehető a gondolati bázis visszacsatolása Nietzsche-re, lásd például a *Bálványok alkonya* hivatkozott helyeit, valamint

hatolnak be a tárgykörnyezetbe, valamint a testekbe.³³ A belátás a kibernetika rendszerelméleti aspektusában keletkezett: a világot megfigyelő rendszer részévé vált a megfigyelő megfigyelése, az információáramlás és a visszacsatolás ily módon olyan szituációt eredményezett, amelynek következtében egy rendszer megfigyelésének eredményei a rendszer által előállított lehetőségektől függött.³⁴ Vagyis a reflexivitás nyomatékossá válása az információáramlás útjának újragondolását tette lehetővé, hiszen az információ a megfigyelőig áramlik, a *feedback* azonban a megfigyelőn keresztül történik, azaz a megfigyelő a megfigyelt rendszer részévé válik. Hayles könyve irodalmi, társadalomtudományi és politikai példák segítségével szemlélteti a hasonló dilemmák társadalmi működését és reflexióját (Nancy Armstrong *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel* című munkája például azt mutatja be, hogy a buzsoá nőiség mint olyan a lányregény [*domestic fiction*] által konstruálódott, mely már eleve reprezentálta azt; vagy Michael Warner *The Letter of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America* című művében többek közt láthatóvá válik, hogy az amerikai alkotmány szövege azokat az embereket „állítja elő”, akiknek a létezését már előfeltételezte.) Hayles a kibernetika és az információelmélet fejlődésének három paradigmáját („a testét veszített információt”, a kiborg ikonját, valamint a poszthumán koncepcióját) a tudomány és az irodalom összefüggésében taglalja, mivel elgondolása szerint a *narrativa* az, amely hozzásegít a fejlődés megértéséhez. Ebben az összefüggésben az irodalom feladata lesz, hogy a tudományos eredményeket társadalmi és kulturális szinten értelmezze, elhelyezze, reflexió tárgyává tegye azokat, továbbá visszahasson a tudományos gondolkodásra (így inkább teleológiai horizontba illeszkedik, és kevésbé esztétikaiba).

A reflexivitás mint végtelen regresszió információelméleti kontextusban az önszervező rendszereknek nem csupán a (re)produkcióját teszi lehetővé, de egyfajta ugródeszka is az információs minták keletkezéséhez és kiemelkedéséhez: az univerzum ekképp szemlélhető olyan információs kompozícióként, az élet pedig információs kódként, ahonnan nézve a *Homo sapiens* eleve poszthumán (mert a test „véletlen evolúciós folyamat” terméke), a valóság pedig a kozmikus számítógépen futó program. Az univerzális információs kód alkotja alapját az anyag, az energia, a téridő struktúrájának, vagyis mindennek, ami létezik. A kód a sejtautomatában van, mely két állapotot vehet fel: *on* és *off* állapotot.³⁵ E ponton találkozunk információelmélet, matematika és kibernetika a kvantummechanikával, amelynek a sejtautomatából való származtatása e tudományágak egyik kérdése. Hayles könyve szerint a leglényegesebb azonban, hogy a mintázatként elgondolt és *a véletlenből kiemelkedő* információk szempontjából – poszthumán összefüggésben – a „test” másodlagos, elhanyagolható



a szabad akarat önellentmondásáról a 47–48. oldalon írtakat, ami egyben Nietzsche morálkritikáját is magában foglalja, sőt az elgondolás abban teljesebb ki.

³³ *How We Became Posthuman*, 84–112.

³⁴ Ehhez lásd Umberto H. Maturana – Francisco Varela, *Autopoiesis and Cognition. The Realisation of the Living*, D. Reidel Publishing Company, Dordrecht, Holland – Boston, USA – London, England, 1980; továbbá Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991 [1984].

³⁵ *How We Became Posthuman*, 247–282.

entitás, a szelf, a tudat és a szabad akarat pedig nem valami, amihez a test kiegészítőként, megtestesítőként tartozik, hanem az információs minták felbukkanása, amelyek testekbe hatolnak és testeken keresztül lépnek működésbe. A szubjektivitás nem *adott*, mint inkább *nyert*, a tudat nem „meghatározott”, mint inkább „disztribúciós logika” szerinti. A test egyaránt lehet szerves és szervetlen. Az elgondolás, mint látni fogjuk, a mediális technikák révén átkerül a költészettörténeti kérdésés érdekeltségébe is, amennyiben a *mi mondható* és a *mikor mondható* esztétikai és történeti kategóriái az írásjelenetek és lejegyző-, archiváló rendszerek feltételei alá utalódnak.

Hayles könyvének egyik gondolatjátéka ugyanakkor az információ hordozófüggetlen potenciálját érinti. Az emberi tudat letöltése és gépbe ültetése, vagyis a halhatatlanság elérése viszont e helyütt is „imaginárius aktus”, fikció marad. Hayles hangsúlyozza, hogy az információ – bár testét veszítette – médiumokat feltételez. Ezek a médiumok, miként a szerző Friedrich Kittler főművére, a *Lejegyzőrendszerek 1800/1900*-ra utalva megállapítja, legfőképpen önmagukról adnak hírt, továbbá arról, hogy az információnak nem kell feltétlenül jelentéssel bírnia, ezért nem is gondolható el a derridai jelenlét/távollét dichotómiájában jelenlétként mint *logosz* (ego, Isten, szubjektum).³⁶ Üzenet és jel közt differencia tételeződik, és mindig csak jelet küldünk, nem üzenetet. A dekódolási folyamat alkotja meg az üzenetet a médiumokon keresztül – az írás a papír által válik szóvá, az elektromos jel a távirón keresztül lesz olvasható –, ekkor ölt az üzenet materiális formát. (Emlékezzünk azonban szó és betű közti különbségtételre a Faust-jelenetből.) Mind ebből következik, hogy üzenet, *jel* és *médium* hármasa a poszthumán összefüggésben is az emberről szóló tudományok legjelentősebb vonatkozási rendszerét alkotja, Hayles munkája így egyszerre kapcsolódik a jelelméletekhez, a médiafilozófiához és -esztétikához, továbbá a médiaarcheológiához és az ideológiakritikai irodalomértelmező hagyományokhoz.

A következőkben rövid kitérőt kell tennünk ahhoz, hogy a kultúrtechnikák nem-hermeneutikai dinamikái közül a költészetre, távlatosabban az irodalmi szövegre vonatkozó kérdés egyik legkézenfekvőbb referenciáját, a technotext fogalmát situáljuk. Mielőtt azonban erre rátérünk, a médiumok konvergációja és inkorporációja kapcsán szükséges néhány, művészetközi belátásokat is megfogalmazó észrevételt tennünk, hogy egy másfajta diszkurzív és módszertani modalitás felől árnyaljuk azt a poszthumán, illetőleg a technológiai sztenderdek ember nélküli potenciálját hangsúlyozó beszédmódot, amely eleddig meghatározta a materialitásról és a mediális technikákról szóló gondolatmenetünket.

³⁶ Az *Aufschreibesysteme 1800/1900* poszthermeneutikai és Hayles felől nézve poszthumán kontextusaihoz irodalomtörténeti és -tudományi reflektáltsággal lásd David E. WELLBERY *Forwordjét* a mű amerikai kiadásához = KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, transl. Michael METTEER – Chris CULLENS, Stanford University Press, California, 1990, vii–xxxiii, magyarul *Előszó [A Lejegyzőrendszerek 1800/1900 amerikai kiadásához]*, ford. KERESZTES Balázs = Prae 2014/4 (60), 183–206.

3. Remedializáció és technológiai determinizmus

Az idegen nyelvű terminus (*remediation*) „újremedializáltságnak” vagy „remedializációnak” fordítható, és a fogalom értelmezése a médiumokkal kapcsolatos ama tapasztalatról ad számot, amely a médiumok váltásában, valamint – végül – konvergálásában érhető tetten. Bolter és Grusin, akik e hívószóval jelentették meg a jelenségről szóló könyvüket,³⁷ McLuhan médiaelméletéből kiindulva („minden médium tartalma egy másik médium”) jutnak a belátásra, hogy a kezdetben a hagyományos, majd a technológiai médiumok az érzékeléshez és a valósághoz való viszonyunkat úgy formálják kontinuum folyamat részeként, hogy az újabb és újabb médiumok átsajátítják, inkorporálják a korábbiakat, esetenként fejlesztik vagy tökéletesítik azokat.³⁸ Ennek következtében a korábbi vagy olykor „elavult” médiumok új mediális környezetben mutatkoznak meg, illetőleg beágyazódnak vagy más utakat, lehetőségeket keresnek *re*-prezentációs potenciáljuk számára. Ebben az összefüggésben a médiumok önállóan már nem léteznek, nem is létezhetnek, valamennyien újremedializáló hatásukban mutatkoznak meg, időben oda-vissza.

Mit jelent mindez? A szerzőpáros a *közvetlenség* (immediacy) és a *hipermedialitás* (hypermediacy) fogalmaival, a látás és a vizuális művészetek példájával szemléleteti az érzékeléshez és a médiumokhoz való viszonyunkat. Tézisük szerint a művészetekben mindig az a törekvés játszott főszerepet, hogy a mű határain átlépve, a művet mintegy „meghosszabbítva”, közvetlenül tapasztalhatjuk meg annak (fiktív) világát: a perspektivikus festészet kialakulása többek közt ennek a célnak a szolgálatában állt. A közvetlenség és a jelenlét (prezencia) az ember egyik meghatározó vágya a világgal való viszonyában, melyet a művészet nagy hangsúllyal igyekszik megvalósítani. A reneszánsz, majd a realista festészet közvetlenség-illúzióját azonban később felváltotta a fotográfia pontosabb, részletesebb (és valósabb, mert a matematikai számításokon alapuló módszert tökéletesítő) technikája, ily módon a festészet a valóságtapasztalat más útjait kereste, hogy saját eszközkészletét megújítsa. A fénykép nyújtotta képtapasztalat viszont megtartotta a festészet bizonyos eljárásait és szabályait, vagyis újremedializálta annak médiumát. Hasonló játszódott le a mozi, majd a televízió elterjedésével: állókép helyett immár mozgókép keltette a közvetlenség illúzióját, azaz a film remedializálta a fotográfiát és vele együtt a képművészetet, de – visszautalva McLuhanre – az irodalmat szintén (és vice versa). Bolter és Grusin szerint a virtuális valóság (számítógépes játékok, Oculus Rift) az eddigi legtökéletesebb illúzióját teremti meg a valóságnak, hiszen a korábban nézőponthoz kötött szemlélet (ami a festészet esetében a néző helye a vászonnal szemben, később pedig a fotó és a kamera szemszöge) ezeknek az új médiumoknak az esetében kimozdul,



³⁷ Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Massachusetts, 2000 [1999].

³⁸ Az elgondolás alapműve Marshall McLuhan egyik klasszikusa, az *Understanding Media. The Extension of Man*, The MIT Press, 1994 [1964].

változik, illetve alakítható, változtatható, a „bejárt” világok pedig bizonyos szabadsággal a felhasználó által alkothatók meg.

A közvetlenség illúziójának megteremtése mellett azonban legalább ilyen fontos a hipermedialitás jelensége, ami minden médium esetében figyelmeztet a közeg „ellenállására”, vagyis arra, hogy az általunk megtapasztalt valóság medializált. A festészetben a keret, a vászon, a festék, a fotónál a papír (és annak széle), a filmnél és a televíziónál szintén a vászon, valamint a képernyő, a digitális médiumokban a monitor és a szemcse, a zaj, az interferencia mind arra figyelmeztetnek, hogy médiumokat használunk. Bolter és Grusin szerint azonban mindez mégsem fordul technológiai determinizmusba, mert feltételezésük alapján a médiumokat használó ember tudatos felhasználó, és a technológiával közösen alakítja annak mikéntjét: miközben belemerül a média valóságába, a maga képére formálja a médiumokat. A hálózathoz kapcsolt ember, a *user* éppen ezért tudatában van a digitális médiumok és -kultúra disztributív és divíziós jellegének, annak kontextusait pedig nem csupán technológiai összefüggésben szemléli (a technológiai determinizmus alapján az embernek nem volna szerepe a médiumok alakításában, mert pusztán *elszenved* azok hatását és hatalmát), hanem társadalmi, gazdasági és személyes horizontban.³⁹ Arra a kérdésre tehát, hogy mi a médium – illetve mi a média –, a szerzőpáros szerint a válasz, hogy minden, ami a közvetlenség és a hipermedialitás effektusaival él (továbbá reprezentációs erővel bír): a remedializáció eme kettős logikája teremti meg a médiumok történetének és hatásának dinamikáját. A valóság innen nézve nem valami, ami „kívül” vagy a médiumokon „túl” van, hanem elválaszthatatlan a médiumoktól a legkorábbi időktől kezdve. A közvetlenség és az iránta való vágy vezet a hipermedialitáshoz, és az új médiumok az őket megelőzőkkel közösen, azokra reflektálva, azokat újramedializálva válnak egyáltalán médiumokká. Egy médium ilyenén „újraalkotása” segít megérteni azt is, milyen reprezentációs eljárásokat működtetett egy megelőző, korábbi médium.

Bolter és Grusin könyve az ezredfordulón született, a hálózathoz kapcsolt ember, a közösségi média és a digitális kultúra valódi térnyerésének hajnalán. Az „újramedializált”, „virtuális” és „hálózati” szelf a digitális technológia mediális sokszínűségében találja meg helyeit.⁴⁰ Ez egyfelől az „én” multiplikációjához, másfelől a feladatokat illetően multitaskinghez vezet, vagyis a személyiség megsokszorozódásához, valamint a médiumok közti radikális oszcillációhoz, hiszen a felhasználó szövegről képre, képről mozgóképre, mozgóképről zenére, linkről linkre, ablakról ablakra, és nem utolsósorban virtuális közösségi terekből újabb és újabb közösségi terekbe ugrik pillanatok alatt. Bár mindennek megvannak a kultúrpeszsimista aspektusai (nem is kell messzire menni az időben, hogy lássuk a negatív hatását például a világpolitikában), a szerzőpáros mégis

³⁹ Ehhez lásd még Bruno LATOUR, *We Have Never Been Modern*, ford. Catherina Porter, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1993.

⁴⁰ Művészeti kontextusaihoz lásd Diana AUGAITIS – Douglas McLEOD – Mary Anne MOSER (eds.), *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1995.

inkább a világban zajló emberi tevékenységek demokratizálódásának lehetőségeit véli felfedezni a digitális technológiákban és médiumokban.

A *Remediation. Understanding New Media* logikus módon viszi tovább McLuhan médiaelméletét, azonban nem osztozik annak technológiai determinizmusában, ahogyan – így tekintve – Kittlerében sem. A szóban forgó szerzők és Bolterék munkája mégis összekapcsolódik, mert a medialisáltság alapvető tapasztalatának egymást kiegészítő, egymásra reflektáló olvasatait adja, még hozzá nem csupán az újabb és újabb technológiák tükrében, de a művészetekre való vonatkozásokban is. A média tudománya ily módon valóban kultúratudománnyá avanszál, és csatlakozik, illetve bevonja a médiumokról való diskurzusba azokat a bölcséleti hagyományokat (filozófia, esztétika, művészettörténet, irodalomelmélet, kultúrakutatás, pszichológia, gender studies stb.), amelyek szűkebb tárgyterületükön kívül éppen a valósághoz, *re*-prezentációhoz, médiumokhoz való viszonyunk változó státuszait tanulmányozzák oly beható módon. Innen nézve nyer jelentőséget többek közt a *technotext* fogalma is, amely a materialitások és mediális technikák olyan speciális jelenlétét feltételezik, melyek az irodalmi szövegalkotás – távlatosabban pedig a filológia – praxisait is érintik. A „megfigyelő rendszerek önmegnyilatkozásaként” értett tudományközi, művészetelméleti és (kultúr)technológiai diskurzusok közül végül erre – a technotextre – térünk ki röviden, nem hangsúlyozva túl annak erősen neo- vagy kortárs avantgárd konnotációt (de nem is hagyva érintetlenül e sajátosságot), sokkal inkább fókuszba helyezve a valós és digitális anyagszerűségek nem-hermeneutikai, de textuális vonatkozásait, amelyek líratörténeti perspektívában a – nevezzük úgy – „költészeti technikák” egyikeként juthatnak szóhoz egy kultúratudományos költészettörténeti vizsgálódás során.

4. Technotext és (poszt)hermeneutika



A technotext fogalma két szó, a 'technológia(i)' és a 'szöveg' (textus) összetételén alapszik. Elsődleges jelentése szerint mindazon írásműveket jelöli, amelyek technológiai, azaz digitális környezetben keletkeznek és kerülnek a befogadó elé. Digitális és technológiai környezet között a tekintetben fontos különbséget tennünk, hogy kultúrtechnikai értelemben minden szöveg technológiai (hiszen valamilyen „technológia”, illetve *művelet* hozza létre), *technotext* alatt azonban mindenekelőtt a World Wide Web és a számítógép által létrehozott textusokat értjük. Ezek a szövegek nem pusztán, illetőleg nem feltétlenül kizárólag alfabetikus elemeket tartalmaznak, hanem azoktól eltérő komponenseket, például képeket, mozgóképeket, hangfájlokat, gifeket, egyéb beágyazásokat. A technotext fogalma a *hypertext* diskurzusát radikalizálja a gyorsan változó komputeres mediális rendszerben, és jelenléte ma már elsődleges fontosságúvá, továbbá természetessé és magától értetődővé vált számítógépes és világhálós környezetünkben.

A technotext kifejezést elsők közt N. Katherine Hayles használta *Writing Machines* című, 2002-ben publikált kötetében (majd később más munkáiban).⁴¹ A világháló rövid történeti ívét is megrajzoló munka a technológiai környezetben megjelenő, komputer segítségével megalkotott szöveg újszerű kihívásaival szembesülve a *humán és természet-tudományok*, valamint a *kibernetika* eredményeit kontextusokként működtetve situálja a technotextet és annak térnyerését mind a tudományos, mind a művészeti diskurzusokban.⁴² A technotext számítógéppel előállított és komputeres térben megjelenő szöveg, amely a képernyő sajátos produkciós és recepciós (előállítói és befogadói) lehetőségét figyelembe véve túlmutat, illetve túllép a nyomtatott könyv lineáris és hierarchikus felépítésű szövegkonstrukcióján. E koncepció szerint ugyanis amíg a print könyv zárt rendszert alkot, amelyet a kötet nyomdai felépítése határoz meg, és amely leképezi az egyenes vonalú és hierarchizált gondolkodás szellemi teljesítményét (a fentről lefelé haladás, valamint a lapozás műveletei révén), addig a digitális térben keletkező írásmű az alfabetikus komponenseket képekkel, videókkal, hangzó tartalommal és számos más elemmel egészítheti ki, pontosabban mindezekkel az elemekkel kiegészülhet, gazdagodhat, következőképp a befogadói figyelmet sem kizárólag az írásos összetevőkre irányítja. Önmagukban ezek a kiegészítések viszont nem feltételeznek radikális és szubverzív, felforgató erejű változást sem a produkcióban, sem a recepcióban, hiszen a hagyományos könyv sem szorítkozik kizárólagosan grafemikus és alfabetikus összetevőkre.

A valódi és alapvető különbség a technotext és a tradicionális, könyv formátumú írásmű között a szöveg materiális alapjaiban történő módosulás, illetőleg az e módosulás(ok) által felbomló linearitás, hierarchia és szellemi-hermeneutikai potenciál szerepváltozása.⁴³ A technotext ugyanis a technológiai fejlődés révén – mely fejlődés rendkívül gyors ütemű és sohasem lezárható – maga sem marad önazonos, szerkezete nem „kötött”, azaz a befogadó folyamatosan változtathatja a befogadás módját. Szövegről képre, képről hangra, hangról ismét szövegre, linkről linkre léphet, a hasonló technikával előállított irodalmi alkotások pedig a videojátékok logikájához hasonlóan előre csak nagyon lazán és áttételesen komponált struktúrákat kínálnak föl a (nem egyenes vonalú, inkább egymás mellé helyezett szinteken, rizómaszerű mellérendeléseken alapuló) haladáshoz. A szöveg *materialitása* a digitális kódolás műveleteivel kiterjeszhető, a befogadás műveletei során, az egyes döntések meghozatalával új szintek hozhatók létre, az írásművek poétikája e tekintetben *alakítható és véletlenszerű*. A technotext olvasása – amikor az olvasás nem csupán alfabetikus elemek elolvasását, vagyis azok megértését és a szellemi konstrukció immateriális „kinyerését”, hanem a multimediális összetevők és az általuk

⁴¹ N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, The MIT Press, Cambridge (MA) – London, 2002.

⁴² A szűkebb témához lásd még a következő tanulmánygyűjteményeket: Verena ANDERMATT (ed.), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press (MN) – London, 1993; valamint Thomas BARTSCHERER – Roderick COOVER (eds.), *Switching Codes. Thinking through Digital Technology in the Humanities and the Arts*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 2011.

⁴³ A *Writing Machines* fejezetei mellett lásd még N. Katherine HAYLES, *Print is Flat, Code is Deep. The Importance of Media-Specific Analysis = Poetics Today* 25/1, 2004, 67–90.

kínált változatos befogadói magatartás reflektálását célozza – tehát maga is *művelet*, produkciós erőfeszítés, amelynek kimenetele kalkulálhatatlan és tervezhetetlen. Ennyiben – szerkezetileg és hermeneutikai értelemben – hasonlóan működik az *esztétikai tapasztalathoz*, azonban jellegénél fogva felszámolja a nem digitális materialitás által keletkező egyenes vonalúságot és hierarchizáltságot. A számítógéppel előállított és általa működtetett technotext a képernyő terében interfészt hoz létre, a befogadó az asztalra vízszintesen lehelyezett könyvre vetett külső pillantás pozíciójából a vertikálisan elékerülő képernyő kiterjedt mélységeibe nyúl: virtuális terekbe lép, miközben megtartja monitor előtti helyzetét, a multimediálisan 'kiterjesztett' textus pedig matériák sokaságába hatol be, illetve anyagszerűségek sokaságát alkotja meg.

A Hayles által felvázolt fogalom, valamint a technotextként érthető produkciók nem előzmény nélküliek a számítógépet megelőző korszakból, sőt a mai napig is számos artefaktummal találkozhatunk, melyek – immár a *hipertext* és a *technotext* digitális tapasztalatát kiaknázva – az olvasás összetett, nem-lineáris, nem-hierarchikus, multimediális és változatos materiális alapokon nyugvó folyamatát viszik színre. A technotextek legkorábbi előzménye (szigorúan az anyagszerűség reflektáltságának és diszjunktív potenciáljának figyelembe vételével) a *történeti avantgárdban* található, amit a *neoavantgárd* és a *kortárs avantgárd* különböző módokon radikalizált, továbbpörgetett, beláthatatlanul széles perspektíváját hozva létre szövegalkotási technikáknak (tipográfia, nyomda, gép generálta művek stb.), valamint produkciós, recepciós műveleteknek. Műnemek, műfajok, stílusok és formák, textusok és szubtextusok, kultúrtechnikák és (szöveg)applikációk változatai, mutációi, a könyv struktúrájának és fogalmának végeletekig kitért variációi jöttek létre, ezek a variációk pedig mindinkább párbeszédbe kerültek a technotext, a digitális alkotás variációival, és vice versa.⁴⁴ Mindezek eredményeképp a befogadó valóban és valódi interfésszé alakul, virtualitás és anyagi világ közti terekben pozicionálódva, folyamatosan változó textuális/materiális környezetben.⁴⁵ A permanens és dinamikus változás egyúttal azt is előrevetíti, hogy a fogalmi környezet szintén változékony, nem önazonos: a technológia, valamint a kultúrtechnikák eleve feltételezik, hogy szövegfogalmainkat, de tágabb értelemben produkciós és befogadói műveleteinket újra és újra megértjük, meghatározzuk, felülírjuk.



⁴⁴ Vö. Adalaide MORRIS – Thomas SWISS (eds.), *New Media Poetics. Contexts, Technotexts, and Theories*, The MIT Press, Cambridge (MA) – London, 2006.

⁴⁵ Lásd még N. Katherine HAYLES, *My Mother Was a Computer. Digital Subjects and Literary Texts*, The University of Chicago Press, Chicago – London, 2005; magyar vonatkozásban pedig a *Narratívák*-sorozat hetedik kötete dolgozta fel a témát számos perspektívából, vö. FENYVESI Kristóf – KISS Miklós (szerk.), *Narratívák 7. Elbeszélés, játék és szimuláció a digitális médiában*, Kijárat, Budapest, 2008.

Szóra bírt materialitás a lírában – minek a médiuma?

A fentebb megfigyelt rendszerekként jellemzet, diszciplináris tekintetben is többkomponensű, technikai-praxeológiai mozzanatok egyaránt tartalmazó szisztémák mind abban érdekeltek, hogy a szöveghez, az íráshoz és a hanghoz való viszonyt újraértsék a mediális technikák kultúratudománya felől. A humán tudományok elmúlt évtizedekbeli önreflexiójában ezek az igények ugyanúgy megjelentek, ahogyan a klasszikus és posztstrukturalista irodalomtudományi iskolák is saját megváltozott kérdésvonaluk alapján igyekeztek elősegíteni a diszciplínák önértését. Valamennyiükben közös a művészetek és az irodalmi alkotások értelmező tudományainak érdeklődését alapvetően meghatározó irányultság, mégpedig a közlések és közlemények humán eredetére vonatkozó, megkerülhetetlennek tételezett előfeltevések. A humán tudományok az embert és az emberi (mű)alkotást megértő tudományterületek, az ön-értés ily módon metakritikai alakzat is, amely dialogicitást anticipál, történetileg pedig szubjektum (nyelvi, esztétikai, filozófiai) szituáltságát viszi színre. A dolog irodalomtudományi és nyelvfilozófiai recepciója a hazai diskurzusban is nyomatékot kapott, mindenekelőtt a kontinentális tudományforgalmazás termékeny érintettsége révén.⁴⁶ Hermeneutika és poszthermeneutika (vagy nem-hermeneutika) kapcsolatrendszere, miként a bevezetőben utaltunk rá, számos dilemmát felszínre hoz, fogalmi dichotómiái (például tapasztalat vs. élmény, tudás vs. hangoltság, közvet[ít]ettségek vs. közvetlenség, történetiség vs. azonnalítás stb.) a materiális bevonódás és az immateriális „bevésődés” asszimetriájában teszik széttartóvá a hangzó és az írott nyelvhez való viszony eltérő felfogásait. Jelen gondolatmenet szempontjából a költészet „igazságához” kapcsolódó kérdés nyer jelentőséget, ehhez azonban (ismét) tisztázni kell az „igazság” fogalmát, méghozzá annak lehetséges szerepét nem-hermeneutikai összefüggésekben.

Ami bizonyosan elmondható a versértés hagyományainak vonatkozásában is, az az, hogy a líra nem-szemantikai komponensei (beszédritmus, metrika, szintakszis, materiális hangzás) a műnemi meghatározások alapját alkották. Ezeknek az elemeknek a jelentés vagy az értelem felől történő reflexív tétele azonban a nem-hermeneutikai faggatózás növekvő igényével párhuzamosan kapott hangsúlyt, legyen szó a ritmus érzéki-fiziológiai-anyagszerű jelenlétéről,⁴⁷ a „hang” kikülönüléséről és a „zaj”-ba történő visszasüllyedéséről,⁴⁸ vagy éppen az anyagszerű akusztika újraértéséről a Jakobson-féle poétikai

⁴⁶ Legalaposabban KULCSÁR-SZABÓ Zoltán tanulmányai problematizálták a kérdést, lásd elsősorban *Az interpretáció fogalma „nem-hermeneutikai” diskurzusokban* = Uő, *Hermeneutikai szakadékok*, Alföld Könyvek, Csokonai Kiadó, Debrecen, 2005, 7–83, valamint *A közvetlenség visszatérése? (Materialitás és medialitás az irodalmi kommunikációban)* = Uo., 84–116.

⁴⁷ Lásd például Hans Ulrich GUMBRECHT, *Rhythmus und Sinn* = Hans Ulrich GUMBRECHT – K. Ludwig PFEIFFER (hg.), *Materialität der Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, 714–729; magyarul: *Ritmus és értelem*, ford. ZSELLÉR Anna = Prae 2013/2, 16–29 („[...] a »ritmus« jelenségei és az »értelem« dimenziója között konstitutív feszültség van”, 18).

⁴⁸ Vö. KITTLER, *Jel és zaj távolsága*, idézett hely, 464 skk.

funkció oldaláról.⁴⁹ A költőiség egyik ismérvének vagy körülhatárolhatósága kritériumának tekintett poétikai funkció (mely ismétlés által bekövetkező mediális hatarátlépésként érzékelteti a nyelv ön-színrevitelét vagy ön-megnyilatkozását) helyesebben talán a nyelvi anyagszerűség és a nyelvi jel olyan, egymást kölcsönösen (ki)termelő és előfeltételező *eseményének* tekinthető, amely egyszerre bír érzéki, fiziológiai és hangulati, valamint tapasztalati (a megértés végbemenését eredményező időbeli) erővel. Az esemény – jelen esetben egy performatív nyelvi aktus – mindig időbeliséget is feltételez persze, egy *előttet* és egy *utánt*, amelyek közt a cezúra érzékelése teszi lehetővé az eseményjelleg tettenérését. Materiális tekintetben azonban az ismétlés által történő mediális transzgresszió, bár szerepet játszik ennek az időbeli struktúrának a keletkezésében, nem, vagy nem feltétlenül egyirányúsítja azt. Mit jelent mindez? Mindenekelőtt, hogy a poétikai funkció – vagy miként átfogalmaztuk: a poétikai esemény – a nyelvi (anyagszerű és immateriális) véletlenszerűség potenciálját fokozza. Olyan akcidentalitásról van szó azonban, amely oda-vissza irányú időiséget alakít ki a nyelvi materialitás ismétlésével. Schlaffer az ismétlés eseményében éppen az „idő feltartóztatásának illúzióját” látja, ami persze több is, mint illúzió, hiszen a lírai hang prezenciája, valamint az írásjelenet ezt az illúziót időben és térben valószínűvé teszi.⁵⁰ A nyelvi akcidentalitás poétikai eszközei, mint a (legtöbbször) nem identikus materiális ismétlés (a rím) vagy a metrum, időben reverz módon működnek, hiszen az időben (hang) és térben (írás) megelőző anticipálja a rákövetkezőt, a rákövetkező pedig emlékezetbe hívja, illetve visszaidézi, ismétli az őt megelőzőt. A kettő egymásra utaltsága bizonyos tekintetben nyelvi kényszer, mert egyik sem keletkezik a másik nélkül, ily módon valóban annak illúziója, sőt történése megy végbe, amit idő- és térbeli kétirányúságnak vagy megfordíthatóságnak nevezhetünk. „A verssorok ritmikus és hangzásbéli egybeesése az időt úgyszólván a térben bővíti meg, amelyben, miként a tánctéren is, különböző irányokban mozoghatunk.”⁵¹ Úgy is fogalmazhatunk tehát, hogy a vers idő- és térbeli kifejlése magában foglalja az ismétlés lehetőségét, az ismétlésben rejlő nyelvi materialitás akcidentalitás eseményei pedig kiterjesztik a receptív mozgásirányt, általa pedig manipulálják az idő(érzékelés)t.

Írásjelenetként e kifejlés azzal a következménnyel jár, hogy egyfelől az idő térbelivé válik (voltaképp letapogathatóvá és elrendezhetővé, de nem feltétlenül hierarchikussá), másfelől a térbe „írt” kompozíció az időiség irányultságának automatizmusát viszonylagosítja, mert oda-vissza mozgásokat ír bele. A Jakobson-féle poétikai funkció tulajdonképpen eminensen ezt a mozgást jelöli, és ennek tulajdoníthatók azok a szerepek is, amelyek az emlékezet és a visszaidézés aktusán keresztül aktualizálják a líra (és a lírai



⁴⁹ Vö. KITTLER, *Uo.*, valamint KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben = Az esztétikai tapasztalat medialitása*, 74–111, 80 skk („[...] a Jakobson-féle »poétikai funkció« fogalmából az következik, hogy a líra, vagy a »költőiség« lírai modellje egy olyan tartomány körvonalait rajzolja ki a nyelvben, amely szükségszerűen önmagán belül ismétli meg az elhatárolását lehetővé tévő differenciát, s talán éppen ez a lehetetlen identitás fejeződik ki abban, hogy a líra sajátos módon helyezi előtérbe a nyelv mediális transzgressziójának lehetőségét.” 85).

⁵⁰ Vö. Heinz SCHLAFFER, *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, Reclam, Stuttgart, 2015, 84 skk.

⁵¹ *Uo.*, 84.

hang) prezenciáját. A líra „jelenléte” ebben az eseményben mondható mindenkorinak és történőnek.

A szóban forgó (mindenkori és történő) jelenlét feltételezi a befogadói jelenlétet is, magától értetődő módon ekkor történik meg ugyanis a líra aktualizációja. Az ismétlés schlafferi felfogása természetesen szoros rokonságot mutat Jonathan Culler legutóbbi líraelméleti vizsgálódásaival, melyek közül most azt a momentumot idéznénk fel, amelyben a hangzó jelenlét az írás jelenlétével egészül ki. E szerint az elgondolás szerint a hangként tételezett verseseményt megelőzi egy rögzített forma – ugyancsak eminens módon írott forma –, amely a hangzó jelenné tételt is ismétlésként posztulálja. Bár a lírai jelenlét ritualisztikus tradíciói a *hangként* és *hangban* jelenlét pillanatnyi eseményeihez kötik a lírát, az ismétlés az írással válik totálissá, amennyiben érvényt szerez a tekintetnek. Ez nem csupán az írott költészet térbeli kiterjedésére vonatkozik, amely a maga módján expanzíve uralja és meghatározza az olvasást,⁵² de írás és olvasás egymást feltételező eseményére is. Ebben a konstellációban a költészet maga az *esemény*, mégpedig mint valamilyen eseménynek a reprezentációja,⁵³ hiszen a jelenné tétel egyidejű történése a jelentésképződés és az ismétlés/recitálás hangzó, illetve térbeli-optikai materialitása. Ha a tapasztalati horizont időbeli különbséget feltételez is (a megértés történeti-applikatív vonatkozásában), jelentésképződés és materialitás ebben a konstellációban komplementer viszonyban vannak, mert a poétikai esemény végbemenésében – ahogy Kittler a modern rejtélyt jellemezte – nem elválaszthatók egymástól.

1. A költészet „igazsága” – akcidentalitás és ismétlés

Az „igazság” fogalma azért szerepelt eddig idézőjelek közt, mert nem tisztáztuk – illetőleg csak utaltunk rá –, mit is értünk alatta. Előzőekben a (lírai) nyelv ön-megnyilatkozásaként és ön-színreviteleként értettük a költői szó diskurzusában, és jelentéstartományát részben Gadamer eminensszöveg-fogalmához kapcsoltuk,⁵⁴ részben pedig a nyelv teljességének képzetéhez.⁵⁵ E szerint „a nyelvben beszélő nyelv” a költészetben azért az igazság beszédének eminens formája, mert a költői alkotás (illetve ki-mondás: Aus-sage) nem szorul rá külső verifikációra, szigorúan szólva önmagát mondja, és önmagában teljeseedik ki nyelve, (azaz) igazsága.

A fogalom nem-hermeneutikai kontextusban azért lehet problematikus, mert tartalmazza, vagy legalábbis felidézi az ítékezés aktusát. E nyelvi történés ugyan nem kell,

⁵² Vö. Jonathan CULLER, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London, 2015, 30 skk.

⁵³ *Uo.*, 35.

⁵⁴ Hans-Georg GADAMER, *A szó igazságáról*, ford. POPRÁDY Judit = GADAMER, *A szép aktualitása*, T-Twins, Budapest, 1994, 111–141; valamint *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez*, ford. TALLÁR Ferenc = *Uo.*, 142–156.

⁵⁵ Vö. elsősorban Martin HEIDEGGER, *Die Sprache* = Uő, *Unterwegs zur Sprache*, Gesamtausgabe Band 12, Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, 7–30 („Die Sprache spricht. / Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht.” 30).

hogy tartalmazza a Benjaminnál nagy nyomatékot kapó funkciólehetőséget,⁵⁶ sem pedig morális vagy értékítéleti dimenzióval nem kell, hogy rendelkezzen, a tekintetben viszont döntő jelentőségű lehet, hogy humán indexei mellett is a szubjektivitás visszatérését konnotálja. Benjamin teológiai horizontban az ítélkezésben gyökerezteti a szó eszköz-zé válásának folyamatát,⁵⁷ ami a nyelv teljességének megtagadását implikálja, a dolog ugyanakkor annyiban árnyalható, hogy nem-hermeneutikai összefüggésben az ítélkezés legfeljebb olyan effektusként érthető, amely hermeneutikailag (esetleg, mindazonáltal) hozzáférhető volna: a jogban a kimondás, közhírré tétel (An-sage), a szent szövegekben az ígéret (Zusage), a költészetben pedig a ki-mondás (Aus-sage) révén. Az igazság e variációi közül a gadameri értelemben egyedül az irodalmi, közelebről a költői szöveg az, amely nem tart, sőt nem tarthat igényt a verifikációra vagy hitelesítésre, mert önmagát mondja, és amit mond, az „igaz”. Az igazságnak ez az eseménye, illetve ennek az eseménynek a bekövetkezése maga a verstörténés, ily módon – miként Cullerre hivatkozva megjegyezhetjük – sohasem valamilyen eseményt reprezentál a költészet, hanem az igazság eseményét viszi színre a (lírai) nyelv ön-megnyilatkozásában.

De ha ennyit állítunk, még nem véglegesen szabadultunk meg a szubjektivitás képzetétől. Az sem állítható ugyanakkor, hogy a szubjektivitás lenne egyrészt a hermeneutika totalizáló distinktív jegye, másrészt a jelentés illúziójának fenntartója. Poétikai – tehát nem jogi, és nem is teológiai – értelemben a szubjektivitás inkább a nyelv által előállított effektusnak tekinthető, melyet a szó jelentésének „totalitása” fed be – ekképp pedig ismét Kittler *Faust*-jeleneténél vagyunk és a szó fordításának hermeneutikai eseményénél. A nem-hermeneutikaiban a szónál azonban beljebb hatol a tekintet és a fül, s jóllehet az bizonyosan nem volna pontos, ha azt mondanánk, a betű, a metrum, a ritmus, a szintakszis vagy az ismétlés képezne totalitást, azzal talán közelebb kerülünk az igazsághoz, ha a költői diskurzus nem-szemantikai, illetőleg nem-hermeneutikai komponenseinek a költői szó igazságához való viszonyát jel és zaj akcidentális arányaiban vélnénk felismerni. Ahogy láttuk, a véletlenszerűség valamennyi megfigyelő rendszer számára kitüntetett esemény, még hozzá a költői (művészi) diskurzust is létesítő esemény. Lényegében a Foucault-t technicizáló Kittler ama elgondolása, hogy a költészet egyfajta híradás, melyet ugyanúgy technikai sztenderdek és archiváló rendszerek szabályai tesznek egyáltalán



⁵⁶ Vö. Walter BENJAMIN, *A nyelvről általában és az ember nyelvéről*, ford. SZABÓ Csaba = BENJAMIN, „*A szírének hallgatása*”, Osiris, Budapest, 2001, 7–22, 19.

⁵⁷ [...] az absztrakciónak mint a nyelvszellem egyik képességének eredetét is a bűnbeesésben kell keresni. Jó és rossz ugyanis megnevezhetetlenül, névtelenül áll a névnyelven kívül [...] Az absztrakt nyelvelemek azonban – talán úgy sejtethetjük – az ítélkező szóban, az ítéletben gyökereznek. Az absztrakció közölhetőségének közvetlensége (a közvetlenség azonban a nyelvi gyökér) a bíraskodó ítéletben nyugszik. Ez az absztrakció közlésében lévő közvetlenség ítélkezően lépett fel, amikor a bűnbeesésben az ember elhagyta a konkrét közlésben levő közvetlenséget, a nevet, és minden közlés közvetlenségének, a szónak mint eszköznek, a hiú szónak a szakadékaiba hanyatlott: a fecsegés szakadékaiba.” BENJAMIN, *Uo.*, 19–20. Benjamin e helyütt a nyelvről alkotott, mindvégig kárhozottatott „polgári nézethez” kanyarodik tulajdonképpen vissza, amikor hangalak és jelentés önkényes összekapcsolódásának felfogását kritizálja. Távlatosabban azonban a figuratív nyelv megtévesztő, vagy a megtévesztést is magában hordó attribútumáról van szó, és e ponton párhuzam vonható *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról* egyik alap gondolatával az elfeledett metaforákról. (Friedrich NIETZSCHE, *A nem-morálisan felfogott igazságról és hazugságról*, ford. TATÁR Sándor = Athenaeum III/1 (1992), 5–15.)

lehetővé, a *mit lehet mondani* és a *mikor lehet mondani* esztétikai és történeti távlatát kényszerrendezi, az akcidentális történet viszont e szisztémán belül variációk (szinte) végtelen lehetőségét valószínűsíti.⁵⁸ A költészet nem-hermeneutikai „igazsága” ebben a potenciálban és valószínűségben nagyon is nagy nehézkedésűvé válik.

A következőkben a véletlen (akcidentalitás) fogalmát kell újrafogalmazni, hogy világosabban álljon előttünk. Erre vonatkozóan a legerősebb állítást a posztstrukturalizmus utáni időszakban alighanem David Wellbery tette, aki az írás materiális eseményszerűségéből kiindulva az egész művészetértést az akcidentális felől határozta meg. E felfogásban „a művészet a szemiózis azon alterülete, ahol a minden szignifikáció belső jegyének tekinthető véletlenszerűség konstitutív tényezővé lép elő”.⁵⁹ A (művészeti) esemény „előre nem látható csapása” – ahogyan Roland Barthes *punctum*-ja is – olyan alapélmény, amely kivonja magát az intenció hatalma és irányultsága alól, azaz nem hordozza a szubjektivitás nyomait sem.⁶⁰ Hozzátehetnénk, hogy *közlést* ugyanakkor feltételez, hiszen *szignifikációról* van szó. Innen nézve megerősítést nyer, hogy a költői szó igazságának nem-hermeneutikai potenciálja *jelentésképződés* és *materiális előállás* eseményében teljesedik ki, a szignifikáció „belső jegyének” tekinthető véletlen(szerűség) dinamizáló ereje révén. Ez a dinamika mutatkozik meg az ismétlés poétikai eseményében is, hiszen az, miként magán hordozza a véletlen, az aleatorikus bekövetkezés hirtelenségét és váratlan-ságát, úgy aktivizálja a szignifikációt is, mert tér- és időviszonyokat létesít. Mediális értelemben a nyelv(i) materialitás lép elő konstituáló tényezőként, és léptet be a szemiózis folyamatába. Valószínűleg ebben rejlik a költészet „azonnaliségához” társított műnemi specifikum sajátossága, mely szerint a líra e különös distinktív jegyeinél fogva a legalkalmasabb formája a „pillanat” megragadásának. Ha ez az esztéta megközelítés nem is feltétlenül, az mindenesetre alátámasztható, hogy a líra eseményszerűsége valamiféle prezencia és előtérbe állítás (a *producere* originális)⁶¹ játékában ragadható meg, amely

⁵⁸ A kittleri értelemben ez „bele van kódolva” a materiális információ rendszerébe. „Józanul szemléle a könyvek nyomtatott szavak halmazai. És egy olyan jelen feltételei mellett, amely a könyvtől nagyban eltérő adatfeldolgozó-technikákat ismer, a sürgető kérdés úgy hangzik, hogy a szavak mit teljesítenek, és mit nem, hogy milyen szabályok alapján jegyzik le és tárolják, és hogy milyen szabályok alapján olvassák és értelmezik őket. A cél az irodalomnak nevezett üzenetfolyam szervezeti felépítésének a felvázolása [...] ki működik akként a forrásként, amely a szövegek által jut szóhoz, és ki működik a szövegek kezelőjeként vagy értelmezőjeként, aki maga szólaltatja meg azokat? Ki foglalhatja el a lejegyző helyét, és ki az olvasót?” Friedrich KITTLER, *Lejegyzőrendszerek 1800/1900. Előszó*, 20. – Kittler a lejegyzőrendszerek tárgyalásakor Foucault „technikafelvettségére” is rámutat, miszerint Foucault „a diskurzusok és kijelentések logikáját képes volt elemezni, a tárolás, az átvitel és a további feldolgozás logikáit azonban csak jóval csekélyebb mértékben, a tárolás technikai alapjait pedig végképp nem”. Ezek (mármint a kijelentések és diskurzusok) nem csupán intézményekhez, hanem az elgondolás szerint médiumokhoz és hatalmi szerkezetekhez is kapcsolódnak, vö. továbbá Eva HORN, *Kittler olvas. Leckék az irodalomtudomány számára*, ford. FENYVES Miklós = Partitúra 2014/1, 5–10, 6, 7 (a Kittler-blokkot szerkesztette KELEMEN Pál – L. VARGA Péter). Lásd még Eva HORN, *Maschine und Labyrinth. Friedrich Kittlers „Aufschreibesysteme 1800/1900”* = Walter SEITZER – Michaela OTT (hg.), *Friedrich Kittler: Technik oder Kunst?*, Büchse der Pandora, Wetzlar, 2012, 13–23, 15 skk.

⁵⁹ David E. WELLBERY, *Az írás külsőlegessége*, ford. Kós Krisztina = *Intézményesség és kulturális közvetítés*, 416–430, 429. „[...] ha azt állítjuk, hogy minden jelölő aktus magán viseli a véletlen esemény esetlegességének nyomát, akkor világos, hogy többé nem tekinthetünk úgy a szignifikációra, mint a szubjektum jelentésadó aktusára. Ennek pedig az az egyszerű oka, hogy a véletlen esemény (accident), bármi legyen is az, eleve kizárja a megjósolhatóságot.” *Uo.*, 426–427.

⁶¹ Vö. Hans Ulrich GUMBRECHT, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. PALKÓ Gábor, Ráció – Historia Litteraria, Budapest, 2010, 7 skk.

mindig konstitutív és performatív, nem pedig reprezentációs mozzanat – ily módon a költészet nem annyira „a” pillanatot hozza vissza, mint inkább „pillanatot” visz színre, amely (mindig, újra és újra) történik.

2. Visszatérés és helyreállítás – az apokatasztázis „néma” jelei

Seamus Heaney író költő 2010-ben megjelent *Human Chain* című kötetében szerepel egy öt nagyobb szakaszból álló vers a Loughanure tóval a címében, melyet Heaney szürrealista festő barátja, Colin Middleton emlékének ajánl. A szürke falon függő vásznat figyelő művész és költő társa a tavat, illetve a tó fölötti felhőket kémleli, majd a vers lassan átúszik a halálról való elmélkedésbe, végül egy kocsival megtett, kétértelmű hazaútba. Az utolsó szakasz a lírai beszélő perspektíváját veszi fel, és a következőket látjuk/halljuk:

Not all that far, as it turns out,
Now that I can cover those few miles
In almost as few minutes, Mount Errigal

On the skyline the one constant thing
As I drive unhomesick, unbelieving, through
A grant-aided, renovated scene, trying

To remember the Greek word signifying
A world restored completely: that would include
Hannah Mhór's turkey-chortle of Irish,

The swan at evening over Loch an Iubhair,
Clarnico Murray's hard iced caramels
A penny an ounce over Sharkey's counter.⁶²

Gerevich András fordításában a szakasz a következőképp szólal meg:

Nincs is messze, már tudom, most,
Hogy megtehetek néhány mérföldet
Néhány perc alatt. A Mount Errigal

⁶² Seamus HEANEY, *Human Chain*, faber and faber, London, 2010, 61.

Csúcsa a horizonton a biztos pont,
Ahogy honvágy nélkül vezetek haza,
Hitetlenül a tájrendezés után,

Próbálok a szót megidézni, amit
A helyreállt világra mond a görög,
Benne Hannah Mhór ír karattyolása,

A *Loch an Iubhair* felett repülő hattyú,
Clarnico Murray grillázsos sütije,
Amit Sharkey, a boltos, dekára mért.⁶³

A szakasz dinamikáját szemantikai szinten a távol/közel dichotómiája alakítja, méghozzá egyszerre térben és időben. A közeledő autós térben halad célja felé, miközben a jövő-perspektívájú kimenetel mellett egy időben visszafelé haladó gondolati-émlékezeti út bontakozik ki. Tér és idő felcserélhetőségét a kocsiban-mozgás teszi lehetővé, a *messze* a valóságos és az emlékezeti út egymást egyebekben egy időben létesítő nyelvi-materiális versesemény révén tapasztalható meg térként és időként. Az érzékelt környezetben az a monumentum a változatlan, amely ellenáll az emberi időnek (a hegy), valamint fölötte helyezkedik el a humán perspektívának (a csúcs); ugyanez a képződmény azért lehet *biztos pont* a vezető számára, mert a messzeség/közelség viszony(lat)ában is csak lassan változik meg a helyzete és képe. Azaz messziről is tájékozódási és támpont, közlőről pedig fenséges monumentum, amely a tájrendezés ('grant-aided, renovated scene') által nem érintett. Alighanem ugyanilyen képződmény a címadó tó is. Middleton festménye, amely a költő házának falán függ(ött), ezt a tavat ábrázolja, és ehhez a képhez tér vissza szinte rituálisan maga az alkotó és a kép megvásárlója, a későbbi jóbarát. Miként tehát az emlékezet egy réges-régi műalkotás révén kerül viszonyba az egykor valamilyen módon ábrázolt természeti képződménnyel, úgy a távolság/közelség gyors felszámolásával rendeződik egymás mellé egykor volt és mai világ mind a lírai beszélő autós perspektívájában, mind a belső idő múltjában.

Az emlékezet, bár haladási iránya vizuális tekintetben kettős és szinte magától értetődő, nyelvi értelemben hézagos. A lírai szöveg e párhuzamos, mégis egymás által keletkező haladásban – jelen és múlt térbeli, illetve időbeli lefedettségének, ugyanakkor elválasztottságának felismerésében – azt a fogalmat keresi, amelyet a *helyreállt világra* ('a world restored completely') mondtak a görögök (pontosabban, amellyel a 'helyreállt világ'-ot jelölték). Természetesen az apokatasztázis ('apocatastasis', ἀποκατάστασις) fogalmáról

⁶³ Seamus HEANEY, *Élőlánc*, ford. FERENCZ Győző – GEREVICH András – IMREH András – MESTERHÁZI Mónika – SZILÁGYI Mihály, FISZ–Jelenkor, Budapest, 2016, 69. (A verskötet szinte egyedülálló módon a hazai könyvkiadásban a teljes eredeti *Human Chain* magyar fordítása.)

van szó, amelyet elsősorban a csillagok és égitestek konstellációjának visszatérésére, majd a betegségből vagy sérülésből gyógyított test helyreállítására, végül ezekből kiindulva számos egyéb területre vonatkozóan alkalmaztak, és a keresztény teológia is átvette a teokrácia visszaállítására való irányultságot magyarázón. Korábbi logikánk alapján a helyreállítás vagy a visszatérés e fogalomra visszavezethető interpretációs ereje a költői diskurzus igazságához való viszonyban van,⁶⁴ de nem reprezentációs tekintetben, vagyis nem olyasvalamiként, ami egy korábbi, szebb, jobb, tökéletesebb állapot illő mozzanatait rögzítené és így konzerválná, hanem olyan helyettesítésként, amely megidéz és visszabillent valamit, aminek már nem hozzáférhető az eredetije. Az apokatasztázis lírai eseménye innen tekintve szimulakrumként viselkedik, de a líra nyelve rajta keresztül megidézi az egykor-volt attribútumait. A vers, általa pedig a költői szó igazságáról szóló, e helyütt komoly emlékezeti tevékenységként is felfogható erőfeszítés tehát még reflektált nyelvi-fogalmi értelemben is *ki-mondja*, hogy a megidézett/visszatért/helyreállított magában foglalja a nem-kimondottat, a nem-kimondhatót, a hallgatást és a csöndet. Hermeneutikai összefüggésben a csöndnek és a hallgatásnak konstitutív ereje van, mert a beszélt, a kimondott mindig jelzi, illetve jelöli a nem-kimondottat. Heidegger úgy fogalmazna, „magához hívja” a nem-kimondottat, de a nem-nyelvit is.⁶⁵

Mindezen dinamikának jól érzékelhető azonban egy („a”) nem-hermeneutikai, nem-szemantikai síkja is, annak ellenére, hogy Heaney verse első hallásra nem a líra zenei komponenseinek hallhatóvá tételében érdekelt. A távolodás/közeledés kettős – „valós” és emlékezeti – útja észrevétlenül, de szinte magától értetődő természetességgel megy végbe a nyelv matériájában is, mégpedig identikus, valamint nem önazonos ismétlések révén. Ez az egyszerre repetitívnek ható és oszcilláló mozgás a beszéd materiális szintjén, olykor betű szerint rendezi (át és újra) a látott, hallott és érzékelt tárgykörnyezetet, továbbá az emlékezet tér-idejét és beszédét, legelőször önazonos ismétlések és a távolság/közelség jelölőinek variációival és váltakozásával:



Not all *that* **far**, as it turns out,
Now *that* I can cover those **few** miles
In almost as **few** minutes, Mount Errigal

Az első három sorban jól érzékelhető a 'far/few' páros distanciát létesítő, illetőleg azt viszonylagosító szemiózisa, melynek során az ismétlődő 'few' a tér- és időbeli kiterjedés közti érzékelés különbségét számolja föl ('few miles', 'few minutes'), vagy másképp,

⁶⁴ Lásd L. VARGA, *Hívás, megnyilatkozás, visszatérés*, 265–267.

⁶⁵ „Der Mensch spricht, insofern er der Sprache entspricht. Das Entsprechen ist Hören. Es hört, insofern es dem Geheiß der Stille gehört.” HEIDEGGER, *Die Sprache*, 30. A hallgatás/odahallgatás itt egyúttal alkalmazkodás is, mégpedig a nyelv igényeihez. A nyelv ebben a konstellációban a csöndet is behívja, magához hívja, a csönd alapító módon vesz részt a nyelvi képződésben. (A képződés ebben az összefüggésben az a nyelvi történet, mely a [ki-]mondottat és a beszéltöt egyaránt keletkezteti.)

egyesíti és egységesíti azok perceptív attribútumait. A 'far' hangalakja ugyanakkor megidéződik és megismétlődik az 'Errigal' tulajdonnévben, méghozzá hangsúlyos, hallható módon, hiszen a 'Not all that far' utáni cezúrához a szakaszvégi törés hangzásilag visszaíranyít – másfelől a szakasztörés el is leplezheti ezt az ismétlés, amennyiben a következő szakasz 'On the skyline the one constant thing' jelzői vagy mennyiséghatározói állítmánya ('the one') kikényszeríti vagy kiköveteli a folyamatos olvasást. Az olvasás automatizmus azonban felfüggesztődik a töréssel, és e ponton a kihagyásnak – ami nemcsak szünet, de átmeneti optikai és akusztikai, konkrét felfüggesztődés – valódi (materiális alapú) létesítő ereje lesz.

On the skyline the one constant thing
 As I **drive unhomesick, unbelieving, through**
 A **grant-aided, renovated scene, trying**

A második szakasz még az előzőnél is több, részben grammatikai szükségszerűségeken alapuló, részben szintaktikai megfontolások által keletkező ismétlést és törést visz színre. Az említett sorátlépés az olvasást is – felfüggesztve, megtörve, de – továbbblendíti, hogy az *egyedüliség* és az állandóság jelölőjeként álló hegymagas távol/közel szó szerint irányadó horizontjában a tér változásainak időbeli jelzéseivel szembesüljünk. A 'sky/drive' vagy a 'thing/sick/ing' akusztikai (csak részben identikus) ismétlései a perspektíva- és horizontképző – továbbá a tagadás ismétléseiként olvasható 'un' fosztóképzőknek az idő és a tér elkülönítődéséből fakadó nosztalgiája által nem érintett – beszéd materiális építőkövei. A grammatikai azonosságok és ismétlések a 'grant-aided' ('államilag támogatott'), valamint a 'renovated' egymásmelletiségében, a 'through' és a 'grant' szókezdő mássalhangzókapcsolódásai viszont a véletlenszerű-aleatorikus ismétlések nem-véletlen egymásmelletiségét írják be a vers materiális szövetébe, itt immár előrejelezve, hogy a 'renovated scene' egyúttal önreferenciális megelégedés is a költemény kibomló szcenikájára (jelenbéli haladás és észlelés, valamint múltbéli feltárulás/feltárulkozás) vonatkozóan.

To remember the **Greek word signifying**
 A world **restored** completely: that **would include**
 Hannah **Mhór's turkey-chortle of Irish,**

A harmadik szakasz anyagszerű repetíciói és hangképi-beírt rájátszásai (alliterációk, a szó önmaga hangzásának ismétléséből gerjesztett belső rímek stb.), valamint az előző szakasz törése a 'trying' (próbálkozás, igyekezet) és a 'remember' (emlékezés) összekapcsolásával a 'renovated scene' által anticipált 'world restored completely'-be torkollik, ahol egyfelől a tájrendezett környezet újszerűsége és mesterségessége rezonál a vers korábbi szakaszában

megidézett festményen ábrázoltak differáló művészi megjelenítésére, másfelől ez a „helyreállított szín” mint a perspektíva által érzékelt, befogott, tapasztalt környezet ráérthetővé válik a vers inszcenírozta tér- és időbeli mozgásdinamikára, melynek során az ismétlések és ily módon a(z akár öntudatlan) ráismerések a visszatérés/helyreállítás szimulakrumszerű helyfoglalását előlegezik meg. 'A world restored completeley: that would include' – a kettőspontot követően annak az emlékezeti munkának vagyunk tanúi, amely a 'helyreállított' világot lényekkel, entitásokkal népesíti be. Belső rímek, akusztikai kvázi-egybecsengések és materiális ismétlések érzékeltetik (például 'restored'/'Mhór/tur, signifying/Irish) a mozgásdinamika oda-vissza irányait, valamint hogy a jelölésfolyamat (szignifikáció, 'signifying') a versképződés, azaz a líra anyagszerűségét és egyúttal a jelentésképződés és emlékezet konstitutív szerepét rögzíti e konkrét lírai alkotásban.

The swan at evening over Loch an Iubhair,

Clarnico Murny's hard iced caramels

A penny an ounce over Sharkey's counter.

A negyedik, egyben a költeményt lezáró strófa ugyancsak tobzódik a belső összecsengésekben és ismétlésekben, de ezúttal már abban a világban (és versjelenetben) járunk, amelyet az emlékezet hívott elő, illetőleg amely „helyreállt”. Az e világot benépesítő entitások szorosan kapcsolódnak egymáshoz, mindegyik szerves és alapító részét képezi, amit onnan tudunk, hogy a vers betű- és morfémaanyaga folyamatosan, valamint térben és (olvasás)időben reverz módon is dinamizálódik. Észrevehető, hogy ebben a konstrukcióban szinte minden rezonál valamire (még a tulajdonnevek is színekdochikusan-akusztikusan ismétlődnek), és minden előre- és visszaugrik az őt követő és megelőző anyagi-akusztikai alapra, egyfajta betű- és morfémaalapú szintakszist és grammatikát létesítve, amelyben a költemény önmaga is érzéki/érezkelhető anyagság. A szóban forogó materialitás katalizálja a jelentésképződést és vice versa: a távolságon és közelségen nyugvó „valós”, illetve emlékezeti alapstruktúra visszavezet a költemény betű alapú materialitáshoz, amelyből aztán a jelentésszisztéma és színrevitel ('scene') újból kibomlik. Heaney verse ennek megfelelően esztétizálja az apokatasztázis eseményét, valamint mozgásba lendítve a írásos-akusztikai anyagságot, materializálja az esztétizálásnak ezt a folyamatát, végső soron tehát olyasféle oszcillációt keletkeztet, amely a lírai beszélő versbéli tapasztalatát is meghatározza.

Mindezek alapján kirajzolódik a versértés ama nem-szemantikai, nem-hermeneutikai dimenziója, amely a szövegnek vagy szónak való „ellenállása” ellenére komplementer viszonyt létesít a jelentésképzés anyagtalán dimenzióival. A nyelv ön-megnyilatkozása és ön-színrevitele a költői szó igazságában kettős mozgás eredménye: egyfelől a külső verifikációra nem szoruló líra által kikövetelt megértésemény, másfelől a nyelvi materialitás véletlenszerű,



de poétikai eseménnyé (funkcióvá) váló írás és hang révén keletkező, egyszerre rejtőző és feltáruló dinamika. E keletkezések során a versértésnek az az egyik legfőbb kihívása, hogy miközben a közlés humán eredetét a szubjektum önmegértésének tapasztalatában egyedi módon, a lírai alkotásban mutassa meg, ne felszámolja a nem-szemantikai komponensek materiális ellenállását, hanem fölnyissa azokat a történő olvasás, azaz a jelenné tett és előtérbe hozott költői mű olvasáseseményében.

A jövőbeni feladatok egyike, hogy az így értett lírai teljesítmények a mediális technikák kultúratudománya, valamint a humán közlés nyelvi totalitása közt érdemleges módon vizsgálhatók legyenek költészettörténeti összefüggésben is. Egy lehetséges líratörténeti kérdezés, amely nem hogy nem hagyja érintetlenül, de külön nyomatékot fektet a költészet múltfeldolgozó „technikáira” és potenciáljára egyaránt, nem eszmerendszerek vagy mentalitás makrostruktúráit olvassa ki a líra mindenkori médiumaiból, hanem esztétikai és történeti távlatait a *ki-mondás* nyelvi-mediális feltételei közt nyeri. A *mit lehet mondani* és a *mikor lehet mondani* újra és újra felteendő kérdései e feltételek közt gondolhatók újra a költészettörténeti vizsgálódás számára is, amiből értelemszerűen következik, hogy (például) a múlthoz való hozzáférésünk lehetősége a múlt mediális kultúrtechnikáinak felismerésében és működésének megértésében rejlik.

Korpa Tamás

Tömegjelenetek egy fatörzsben

a felpuffadt, striás, ablaktalan fatörzs
olyan és akkora,

mintha találomra lenyelt volna egy tömegjelenetet. és most elkövetők
és koronatanúk egyként raboskodnak a poláros kéreg mögött.

b
bill
ent
yúk

a kertvárosból hiányzó iskolabusz, úgy hallod, bekanyarodik.

az eltűnt vendégmunkások lámpásai, úgy látod, fénylenek.

az akasztottak szélcsengője, úgy mondják, bejelez.

vedd át tőlünk éveinket – így fordítottad le magadban azt a recsegésnek
induló túlsúlyos suttogást. a szelek kórustalálkozóját amabban a lombban.

nem a Šdunek-kripta előtt teleszemetelt árnyékliliom

közlésvágya ez. nem és nem.

a patakvíz évtizedekig tárol minden hangos szót. de nem ezt, nem ezt. –

összerázkódik benned valaki. körülnézel, látta-e valaki.

tenyered, akár ha vasárnapi kulcsosomó volna. ujjaid csúsztasd

bele a zárba. fordítsd el a törzset.

és remélj.

Kételyek dala. Éneklő valaki a tornai várból

hiába lógatod kitért szádba az ingaóra
hosszadalmas láncait, s várod, hogy fogaidhoz koccanjon a hadaró fém.
kár szolmizálnod a roppant kőbuborékként veszteglő romon.
tűzpiros brosst tűznél almahéjból kabátodra, de minek.
illatmintákat tárolnod különböző sorsfordulóidból magadon, felesleges.
nincs érv zsombékos markodban óvnod tovább a szellemnek szánt
lépésszámlálót.
gyilkost kiáltasz hálókabinodból és vízereket válogatsz.
frissiben nyílt sírgödörben ólálkods: a lényeg a bőrkontaktus a földdel.
ha füleden, e nyitva hagyott erszényen belülré kerülhetne
valamennyi zaj:
a tömör körmökben záruló fűszálak merengő dobogása.
a nehéz gyűszűkben végződő ujjak hirtelen szorítása.
legyints, s kivirágognak a dinasztikus szájkörüli izmok.
Helsingør közúton nagyon messze van innen.
ám a félrevezetett táj letehetetlen itt is.
szórványvidéken jársz. ritkán gyulladnak ki a mozgásérzékelő
lámpák.

Balaskó Ákos

Árva

Azt mondják, csak a nyugalom terjed így.
Csak az oldja így fel a határmezsgyét,
a nyelv bogjait, a lesütött tekintetet, a bőrt.
Azt mondják, a lakás ettől otthon.



Légzésfigyelő lüktet a szomszéd szobában.
Véráram kopog a vízcsövekben.
Azt mondják, a nyugalom területet foglal, légrést
képez, eltávolítja a szerveid egymástól, belőled.
Győzködnek, hogy a fásultság szétszéledése
a nyugalom maga.

Fojtott nyögéseket vonszol a huzat
az ablakokból hűlő szobákon át.
Előzmények ágynyikorgása nélkül,
menetrendszerűen ilyentájt, hónapok óta.
Semmi nyoma a jelenlétnek, semmi párkapcsolat,
csak egy kifosztott nő, egy éhező
apakomplexus, ha emlékekre élvez.

Azt mondják, ez a nyugalom.
Az apró horkanások a másik szobában.
Azt mondják, ez a nyugalom.
Hogy mocskosra fakult függönyök mögött
rágyújt alattunk az apjalánya.
Sárgás karmokkal kapaszkodik a füst fel.
A veszni hagyott ártatlanság szaga terjeng,
mint egy árvaházé, ha lángol.

Menhely

3213: Ez mindig is szép volt. Neki jól áll a soványság.

6543: Az alhasán már begyógyult a szív sebe, már csak kopár sáv.

5433: Ezt, úgy emlékszem, volt, hogy egy kicsit szerettem.

5323: Ez megszimatolja majd a benzines kannát a kezemben.

9526: Te kicsikém, senkinek sem voltál elég jó.

8234: Ez itt bicegést színlel, nahát, milyen szeretetreméltó.

7634: Ő már föl se kel, neki mindenképpen annyi.

3213: Ennek fénylik a bundája, pompásan fog majd lángra kapni.

1932: Ennek a rácsa egy rendvédelmi határzár.


2500: Ez már rég nem érti az életet, a száj mozog, a láb jár.

2785: Ez átrágja a vasat, hogy nyakon harapjon.

Várj csak, jó meleg lesz mindjárt, neked ideje enni adnom.

Tükörreflex

Néha muszáj kikapcsolódní,
könnyű munka könnyű pénz,
az ENSZ-ételközpontok környékén
óránként csak 20 áldozatot választ az éhhalál,
a konfliktuszónák vérrögéhez képest
ez egy istenverte nyári tábor.

 Azt mondták, fél óra, és elkapkodnak mindent,
ennyi időm van, menjek, kattogtassak,
a NY Times várja az anyagot.

Elég volt az első lélegzet itt hogy tudjam,
csak foltokban sarjad,
az első lábnyom a porban, hogy tudjam,
itt épét hány a föld.

Közvetlenül azután, hogy földet értünk az élelemmel,
előtűntek a kunyhóikból, mások órákat, napokat
meneteltek útnak nem nevezhető csapásokon,
hogy élelemhez jussanak. A felnőttek előre siettek,
úgy rajzolódott ki második hullám a visszaereszkedő porban,
mint emlékek hege közül a traumák.
Nem hazudtak, ezek mindent visznek azonnal.

A távolabb ismét felkavarodó porra
az összeaszódó árnyéokra figyeltem fel csak.
Az arcra bukott, halom csont és bőr addig fel se tűnt.
Telitalpon, alkarra dőlve pihegett, neki háttal.
A lapockák között beesett a gerinc,
az agónia a törzset húzza először a földig.
Méterekkel szállt le mögöttem.
Ide teleobjektív kell.

Rendben.

Figyelj a harmadolásra, a madár szeme a felső,
a gyerekkoponya az alsó harmadba kerül,
oldd meg klasszikusan, komponálj. Ne riaszd el,
apró lépésenként közelítsd, hangold össze őket.

Csak keselyűszemeket látni,
tükröződő lencsék tükörreflexét.

Jobb lenne kitárt szárnyakkal, várj,
várj hosszú percekig, a felpuffedt has
miatt úgysem látszik, hogy a tüdő tágul-e még.
Hófehér kövekből álló nyaklánc,
remek ellenpontosítása lesz a hófehér csőrnek.

A lelkemre kötötték, hogy ne érjek hozzájuk a fertőzések miatt.

Ez a munkám. Ezért fizetnek.

A NY Times várja a képeket, kóros nyugalom ül a szemében.

Várja, hogy a csigolyáim átszakítsák a bűnfekete bőrt.

Borda Réka

A Mars benépesítése

„A zöngék síkja nem létezik a galaxisokban.”

Jean-Jacques Vison

b
bill
ent
yuk

Unokám az elsőik között fog jelentkezni a Mars benépesítésére. Pontosan tudja majd, melyik földrészen keresse nagyanyját egy úrsétán. Ha nagyon figyel, látni fogja, részeg sofőrök és bandaháborúk szakítják félbe az egyéni sorsokat.

A nyarak addigra átlagosan öt fokkal lesznek melegebbek, és a NASA több kísérleten is túl lesz.

Panther 1

Ez a misszió kudarcba fullad: a hajó felrobban, mielőtt átlopakodhatna a légkörön. Csillogó oázisok nőnek, amikből egzotikus állatok ugrálnak elő. Fémhasú párducokon múlik a jövő, felfalják az asztronautákat.

Nostradamo

Egyszer megálmodtam egy tunéziai mészárlást.
Másnap közölték barátaim a hírt, a sajtó
gyászba borult. Azóta is szeretném tudni,
kinek a bőrében láttam a vérontást.
Ilyen megmagyarázhatatlan jelenségeknek állít
emléket az úrhajó, ami el fog érni a Holdig,
hogy ott eltűnjön a szemünk elől.

Orion

Ezen fog ülni az unokám, akit soha többé
nem látok viszont. A hajó elindul, a növény-szigetek
kigyulladnak: menekülő állatok lepik el a síkokat.
Ahogy a kormányon és a pisztolyon, az éghajlati
gyufán is a mi ujjunk feszül. Törpeskorpiová
zsugorodunk, és megmarjuk a felszálló vadászokat.

Fenyvesi Orsolya

A NYÁRI LOMBOK ELREJTİK A VÁRROMOKAT



Aki nyitott már ablakot alvó kedvesére,
tudja, hogy a hideg levegő
öreg. Bőrünkön érezzük,
hogy megelőzött minket.

Nem úgy, mint a koronás évszakok:
ahogy enyhül a kedv, és az ágakon
kikristályosodik a semmi:
zöld a semmi, és éltető.
Erei vannak, de nem ezért juttatják eszembe
a meleget, a perzselőt.
Test a testnek nem feszül:

A nyári lombok elrejtik a várromokat,

képzelt s valós váraimat, hol
királynóként uraltam
térbetört emlékeimet, a vidéket.

Úgy járok a lombok között,
mintha hálóingben –
mozdulatlan kergetőzve
egy fába vésett őserővel.

AMIKOR OLYKÖZEL

Amikor olyközel
kerültem az élethez, a messzeség
ürességnek ázott, áttetsző anyag: tisztás
vezetett a hegytetőre, mintha eljuthatnék oda
anélkül, hogy meg kéne állnom, anélkül, hogy egy fa
megállíthatna, az idő átformálhatna.
Nem sarjadzott a távol, mert
egyre csak egymást néztük
a természet rovására.

Amikor olyközel rántott
magához az élet, mégis
megtorpantam előtte, remegve, na jó,
lefeködtem neki, hasammal
az égnek, inverz fecskéknek:
a megadás pózában, de győzedelmesen.
Végül elment, de csak egy madárnyi időre.

Amikor végre magához vont az élet,
nekem már nem is tetszett annyira
– elszegődtem volna inkább a réthez! –
de tűrtem, mert én, bolond szerelmes
nem élhetek nélküle.

Amikor oh! olyközel
szorított magához az élet, valójában
téged akart, akaratlan lányom, téged szorított
olyközel magához,
és én úgy éreztem, *oh!* én végig tudtam,
miféle, nagyon is lehetséges alak,
és hálás voltam, szinte megkönnyebbültem,
hogy végül én fogom elhagyni őt, nem ő engem,
és még abba is beleegyezek, hogy barátok maradjunk,
míg elég rengeteg nem leszel, hogy
feleségül vegyen.

Tóth Kinga

Spoilerek XIV. – Inseparable „Bates Motel”

b
bill
ent
yúk

tekerd le a vizet zárd el
a csapat így nem lehet kimenni
tekerd le a függönyt sokkban
vagy
a gumikesztyű csípi a bőrt
elintéznivaló van
a baloldalgombost
készítsd elő most leszél szőke
és hátra ülsz az autóban
beszélgessünk mert sarokba
ültettél
most valóban te tetted ezt
emlékezni fogsz rám és aludni
holnap nem kelsz fáradtan
anya mit terveznek a lámpások
kit keresnek a mocsárban
ilyen színű a kesztyű mint a
gumizsák
ki kell engednem a gyanúmat
vissza kell ütnöm neked
anya hányszor jöttünk ki ide a
partra

látni a zsákokat előre engedlek
fejnél könnyebb húzni
a végét vezetem én a szobáinkat
rendezem
dobd ki a széket hogy együtt
maradhassunk fektess a rétre
a kút mellé a hó alá
jódogos vagy nincs szagom nem
foszlik rajtam a kabát
készén állunk a látogatásra

Spoilerek XIII. – Bluewhale

Tóth Kinga

előbb az ébresztő
szokatlanra állítani a reggelt
kis pontokban mered-nem mered
az összekötős játékot játszani
a kezeden a darun
csoportban rajzani
hullámban egyes kettes szint
az ötvenesben a végén
kórusban énekelni
130-cal itt az idegpályakottán
szopránmezzoaltban vonulnak
a bálnák

Spoilerek XI.

– Gotham

*„the point is that there is no point
and when the lights are out
i show them their real face”*
(Joker)

b amikor lelassulnak a gyerekjátékok
és a kacsák között emberfejekre
lehet kalapácsolni
plüssajándék jár a nyertesnek
aki a legtöbbet eltalálja
ott kell kivégezni master bruce-t
zoo vagy katedrál vagy ahol közönség van
nem ő lesz a világ legmosolygósabb bohóca
de egy kivégzett ember vérével
nevetést festenek rá
aztán az ostorral feltekerik a pingvint
ebben nincs terv itt mindenki
ringlislovakon szórakozik
itt nincsen hős gyerek gothamban
nincs senki aki a piranhaktól megment
acéltáblán mindegy ki kering
az őrmester a pingvin vagy
a gyerekszínész ebben a kabaréban
az ágyúkat hússal töltik
de gordon is készen áll alfréd
lekaszálta a merénylőket
az úrfi kitepi a gemkapcsot
a karjából és kinyitja a bilincset
ma nem találja el az ágyú
hiába esik le a kapocs
a másik kapocs viszont pont
időben szakad ki

fel kell nőned úrfi a bohóc idősebb
innentől folyton üldözni fog izmosodni
kelll hamar és bossszúállást tanulni
but i dont kill ez az első törvény

Miklya Zsolt

Szöghelyek

Miklya Zsolt

tökharang helyett
– Arany János nyomán

Diódal

Teleszögelttem a fakérget,
bele se rezzent a diófa.
Kiállítást szerettem volna,
este vendégek jönnek, addig kész lesz.
Amennyi gomb csak volt a házban,
mindet egyenként megvizsgáltam,
páronként cérnaszálra fűztem,
s belépődíjat is kitűztem.

Híres leszek, reméltem egyre,
meg díjas is, belépőjegyre.
A szöghelyet a fa beforrja,
embernek diófa a főrja.

Dióm, szöghelyem ma ezernyi,
a dal beforrja, híre ennyi.

Hangfal

Befűttesüvegen egy réztető
vastag gumigyűrűvel volt a zár.
Bővült vele a kellékbazár,
a réz – mondják – kiváló vezető.
Továbbít hangot, játékaromat,
ha falra szögeled, s bekapcsolod,
és megszólalnak rajta át a hírek.
Kedves hallgatóim, figyelmet kérek.

„Van hangszóró, van mikrofon
– a barátomat hívtam, játsszunk együtt –,
meglátod, szól, ha működtetjük.”
Ő csak röhögött a hang-falon.

Pedig a réz ma is vezet, ha szól,
falra szegezve rezeg valahol.

Ajtófél

Felszegezve az orrszarvú bogár.
A lábai kaparnak pár napig.
Ajtófélfán a jel. A kínhalál
lassú folyamat. Nem egy dinamit.
Páncélja fényét nem veszíti el.
Fél év múlva is csillan a napon.
A szög már rozsdás, neki tűnni kell.
A szarva kérdez, és én hallgatom.

A megbocsáthatatlan elbocsát.
Átüt rajtad a fára szegezett.
Nem kopik fénye, homlokíven át
szorítja markod, nyitja tenyered.

Szögek helyét érinteni se kell.
Én Istenem! Ajtófélfán a jel.



A rom fölött

– *a csorvási templomromra*

A rom fölött, évente változik,
kukorica, cirok, takarmányrépa,
vagy napraforgó, repce, búza, zab,
amit a mélyszántás majd egybeforgat,
mint avart, szlávot, törököt, magyart
a mélyen szántó idő vasfoga,
s az első templom kövei közül
egy-egy darab mindig fölülkerül.

A rom fölött évente más terem,
a bomladék egymásra rétegződik,
megágyazott a bronzkor forradalma,
lebilincselte Róma vaskora,
majd ellepte rőt avar, szláv homok

– a csorva szláv szó, homokot jelent –,
rátelepedett Vata-Csolt fia,
s a lázadóból templomépítő lett.

A rom fölött évente feldörög
egy márkanév, egy aktuális John Deere,
a tarlószántás acélmestere,
letarolja, mint tatár és török
és pusztaképző államhivatal,
s a tisztátalan, ami összegyűlt,
a templomföld urnájába kerül,
lebonthatatlan törmelék közé.

Nagy Kata

Nagy Kata

Pusztulás- történetek

– monológok –

Fiume utcai sírkert

szeretem ezt a levegőt nincs
benne vírus csak a platánok
fehér szőrei szállnak és a szobor könnyezik
én a múltból jöttem a jelenen át
a jövőbe tartok és most
fölmegyek szépen
a hegygerincen
a jövő egy hegycsúcs ahonnan
intetetek régi önmagamnak
és ő visszainteget látod hogy
az Isten az embert a maga képmására
teremtette az ember a maga képmására
a szobrot teremtette
akkor tehát a szobor is isteni eredetű
nem szerves nem mozog nem növény
te nem szeretnél valamivel annyira
hasonló lenni hogy összetévesszenek
mással és keresztallergiát okozz
parlagfű helyett dinnye mondjuk
platán helyett macska
mennyi teremtmény egy helyütt
viszketek

PRAE093

Száztizenkettes busz Bosnyák tér irányába



jót beszélgetünk jó
Ferenc vagyok Ferenc
volt az apám is
szólalj már meg jó
jót beszélgetünk jó
anya hasában egy óra
van fel kell vágni
ki tette oda az órát
vasból van csikorog
fapor és vasfapor
hull ki belőle
amikor alszom
hol szállsz le leszállnék
én is csikorog este
csikorog reggel
üt üt üt
öttem ráztam
nem jött ki semmise
belőle se alul se fölül
jót beszélgetünk jó

Jóízű kínai étterem

hetente háromszor elvitelre
kérem a levest
nekem mindegy
csípős édes savanyú
van hogy néha elfelejtek
beszélni lebénul a szám
nem mozdul szóra
csak a leves meg a levegő
megy be jön ki
mert a kezem remeg
mit is mondhatnék
nyolcvannyolc vagyok
engem is elvittek
az oroszok
az emberhús íze
az adrenalintól
keserű de ez a szósz
édes csípős savanyú

Drenyovszki Andrea

rigó

Az elsővel a kerti pad alatt találkozott.

Kiment reggel,
már nyári szünet volt,
látott egy csapat hangyát,
de átsiklott felettük,
tovább ment a hintáig,
beleült, és a lábával elindította magát.
Mikor megunt, hogy még mindig
nem hívták, odament a padhoz,
akkor látta meg.

Először nem tudta mi lehet,
próbált közelebb kerülni, aztán rájött,
hogy a tegnapi esti vihar lelökte a fáról
a fészket.

Nem olyan volt, ahogy képzelte,
alig hasonlított egy madárra.

Visszament a házba,
keresett valamit, amiben elviheti,
hogy ne a macska.

Zacszóba fogta, megpróbálta lerázni
róla a hangyákat, de rosszul lett közben.

Elszégyellte magát, és
csak remélte, hogy ha végeznek,
kirágják majd magukat.

játék

Mindig őt lötték ki elsőnek,
de szerette is.

Hátrament, ott volt a kórház.
A lányok általában virágokat,
füveket gyűjtöttek, azt adták
a sebeire.

Azt mondta, megtanítja őket lőni.

Amíg a többiek a fák között bujkáltak
és kiáltoztak,

ő büszkén körbe adta a nagypapja fegyverét.

Másnap már szándékosan esett ki elsőnek.

A kátyúban felgyülemllett esőbe fűvet szórtak,
homokot hoztak, és mérget kevertek az ellenségnek.

Amikor bementek enni, a kapuból nézték végig,
ahogy egy autó kerekei szétcsapták az egészet.

Legközelebb ő ért ki elsőnek.

Mire a többiek megérkeztek,

már voltak tervei.

Bizonyítani akart,

de amikor elsült a fegyver,

a többiekkel együtt szaladt riadtan
házáig az úton fekvő test mellett.

Semezdin Mehmedinović

Háborús álom

Tetejére állított bicikli, apa lehorgasztott
fejjel megigazítja a láncot.
Sok az ember a kertben.
Halottak, apám?
Ne félj, fiam, játszhatok velük.
Nagyobbak a málnánál, a hangyák a talpam alá
bújnak.



A súlytalan hinta az ég felé,
majd visszalendül.
Sárga esőkabátokban kijáratot
keresnek a kertből.
Átnéznek fölöttem.
Az egyik a falhoz közeledik, keze a kilincséért nyúl,
ám sehol, itt nincs ajtó.
Húsz évvel korábban, emlékezz, apám,
ajtófélfá volt itt.

Hulla

Lelassítottunk a hídon
és bámultuk ahogy a Miljacka partján
emberi hullát tépnek a hóban a kutyák
majd tovább haladtunk

semmi sem változott bennem

füleltem ropog a hó a kerék alatt
mint amikor a fogak beleharapnak az almába
és vadul arra vágytam hogy kinevessenek
mert pokolnak nevezted ezt a helyet
és azzal a meggyőződéssel menekülsz innen
hogy nincs halál Szarajevón túl

Orcsik Roland fordításai

Semezdin Mehmedinović 1960-ban született Kiseljakban, a boszniai háború után, '96-ban az USA-ba emigrált, jelenleg a virginiai Alexandriában él. Összehasonlító irodalomtudomány szakon szerzett diplomát a Szarajevói Bölcsészkaron. Költő, esszéista, publicista. Több irodalmi folyóirat szerkesztője volt, filmmel is foglalkozott. Legfontosabb kötetei: *Sarajevo blues* (1992), *Devet Aleksandrija* (2002, *Kilenc Alexandria*), *Ruski kompjuter* (2011, Magyarul: *Ruszki kompjuter*, JAK-L'Hartman, Bp., 2013) és *Autoportret sa torbom* (2012, Önarckép táskával). A mostani fordítás alapjául a *Sarajevo Blues* kötet szolgált, mely idén fog megjelenni a budapesti Quadmon kiadónál. A kötet néhány verse Radics Viktória fordításában is megjelent (Lettre 2008/69., Jelenkor 2008/51.).

Kovács Edward

A kötél leengedése

Akár sírkövek mállástól érdes felülete, olyan most borostás arcom tapintása, és míg sétálok a gyászmenettel, nem gondolok a feltámadásra, nem adok a holtaknak hangot, úgy is elnyomnák őket a sírásók nyögései, ezek a visszhangzó ólomharangok, melyek ritmusára lassulnak lépteim, és csak hagyom, hogy fáradt szemeimbe kövüljenek a sárgulásig aszalódott száraz, kókadtt virágfejek, melyek nem várnak tovább a megváltásra, csak elengedik tartásuk méltóságát, és úgy dőlnek majd el, mint ez a halott, míg az égen az éjszaka sírásói lassú köteleken engedik le hűvös vermébe a napot.



A bizonytalanság

Meddig jár még hálni belém a lélek, hányszor fárad még a testbe, ahelyett, hogy időt állóbb nyugágyat keresne, melyből nem zavarják ki az ébredés kétségei, a szemhéjak alá szűrődő fények, térdekre nehezednek így az évek, holnapok kilátástalansága alatt, vajon a várakozás bizonytalanságából még mennyi maradt, ki bírja még elviselni ezeket az éjszakákat, melyek mint roppant koporsófedelek maguk alá zárnak, és terhükkel torzítják a gerincek íveit, honnan kotorjam elő az imákat, melyek a feledés romos temetőit díszítik, és hogy vegyem újra ajkaimra őket, mint félelemtől megvédő vértet, kitartanak vajon reggelig a szavak, míg a horizont elterülő síkja fölé emelkedik vérekes szemem, a Nap.

Závada Péter

Mezsgye

Ahol a pára szegélye már nem határ,
szigorú ecsetvonás, hanem tájék,
készségesen húzódó mezsgye,
halványulás mindinkább, illékony átmenet,
szökésvonal elrugaskodási pont helyett:
a láthatáron a dombok megtörténnek.

A szél hajlataiban korom, iszkoló ködök,
a polgári légi közlekedés kiharcolt
nyugalma. A felhők szótlán kijelentései
teljesíthetetlen elvárásaink fölött.

A szédülés falai megtartanak,
mintha cigarettába, slukkolsz
metszően tiszta levegőbe,
és reméled, hogy mióta itt jártál,
nem változott az ismerős terep:
az őszi reggelek otthonos
szokásrendje. Csak ennyi:
a fák, láthatod, lényegükbe
belenőttek.

És a huzat szinonimáit helyettünk
a levelek sorolják — légvonat,
testetlen, lusta fuvallat —,
ereikből, mintha könyvből,
csomóírásból olvasnának,
míg sóhajtásukon a fény átszüremlik.

És az érzékcsalódás a megunhatatlan
zárvatermők körében most több,
mint pusztá erdőgazdálkodási bravúr:
kitüntetett koordináta, önzetlen menedék
bóklászó érzékeink metszéspontjában.

Kulcsár–Szabó Zoltán

A prózavers Nemes Nagynál és Oravecznél

Nemes Nagy Ágnes és Oravecz Imre költészetében jóformán egyidőben, az 1970-es évek derekán (a műfajnak az 1960-as évek magyar költészetében megfigyelhető virulenciáját tekintve akár úgy is lehetne fogalmazni, kissé megkésetten) jelent meg vagy vált meghatározóvá a prózavers iránti poétikai érdeklődés. Mivel a két életmű az utóbbi kb. fél évszázad magyar költészetéről forgalomban lévő történeti modellekben rendre az 1960-as/70-es évek környékére helyezett fordulópont vagy korszakhatár eltérő (sőt időbeliségét tekintve ellentétes) aspektusát reprezentálja (a „tárgyas” költészetnek az Újholdhoz kötött későmodern poétikai eszményét az egyik, az „új szenzibilitás” bizonyos értelemben antipoétikus, nyelvkritikai útkereséseit a másik), ez az egyidejűség nemcsak mint pusztán, bár mégoly érdekesítő akcidencia lehet beszédes. Az, hogy Nemes Nagy talán legemblematikusabbként számon tartott prózaverse, az *Egy pályaudvar átalakítása* a költőnőtől persze nem szokatlan tárgyválasztását (lásd ehhez az *Amerikai állomás* című költemény nyitányának önkomentárját: „Én nem tudom miért, mindig az állomások. / A régi szétbomlók, a készülőök. / Mindig az állomások. Itt is.”), valamint akár a cím szintaktikai szerkezetét tekintve is szoros párhuzamba állítható Oravecz *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* című darabjával (és, tágabban, az új szenzibilitás vagy a korai posztmodern költészet előszeretettel alkalmazott vershelyzetével – akár már John Ashbery jóval korábbi montázkölteményére, a *Leaving the Atocha Station*re is lehetne hivatkozni),¹ talán még szintén a akcidienciák körébe sorolható. Időbeli közelségük révén ugyanakkor akár azt az



¹ Ez a költemény persze nemigen tekinthető leírásnak. Leírásként a koherens szemantikai keretet fel nem vázoló szöveg, néhány fragmentuma alapján, legfeljebb talán a mozgó vonatból kinéző utas elmosódott észleléséhez rendelhető hozzá (egy interjúban Ashbery maga is céloz erre az értelmezési lehetőségre: A. POULIN, Jr., *The Experience of Experience*, *The Michigan Quarterly Review*, 1981/3, 245.), a szöveg mintegy a leírás tárgyától, sőt talán a leírás retorikájától távolodik el. Található a versben olyan utalás, amely ezt az elmosódottságot nyomatékosítja (a zárlatban: „I coughed to the window”; kicsit korábban: „rural area cough protection / murdering quintet”. Air pollution terminal”), ami talán egyben a „lélegzet”

ígéretet is hordozhatják, hogy közelebbi, összehasonlító szemügyrevételük hozzájárulhat az említett korszakforduló pontosabb megértéséhez – annál is inkább, mert mindkét életmű a nevezett korszakhatár vagy -küszöb átjárhatósága mellett, vagyis amellet is szolgáltart érveket, hogy az átmenet történeti leírásának mintázata nem alapulhat kizárólag a diszkontinuitásra. A pályakezdőként Weöres Sándor által felkarolt Oravecz 1972-ben megjelent első, *Héj* című kötete sok szálon kapcsolódik a magyar és a német későmodernség költészetéhez, még hozzá oly módon, hogy egyes stiláris és grammatikai sajátosságai (például a személytelenség vagy a nominalizáció) az 1979-es *Egy földterület növénytakarójának változása* prózaverseiben is visszaköszönnek. Nemes Nagy kései költészetének bizonyos fejleményeiről (például az éppen a prózaversek kapcsán emlegetett előbeszédszerűséghez való közeledéséről) pedig elmondható, hogy – tendenciáikat tekintve – nem idegenek az 1960-as évek végén színre lépő új generáció némely stílusbeli vagy poétikai preferenciájától.

A prózavers mibenlétéről rendelkezésre álló szakirodalom, persze, nem igazít el közvetlenül azon kérdés tekintetében, hogy miként kellene értékelni magát azt a fejleményt, hogy egy markáns és az epikus nyelvhasználat formáitól javarészt tartózkodó verseszményt kiépítő életműben egyszer csak teret nyer ez a – már elnevezését tekintve is – csak ambivalenciákkal körülírható műfaj.² A nehézséget nem csupán az jelenti, hogy e szakirodalom igazán meghatározó darabjai rendre a klasszikus modern francia költészet vonatkozó és bizonyos értelemben aligha meghaladható teljesítményeire összpontosítva dolgozták ki az érvrendszerüket, amely aligha alkalmazható a műfaj (akár csupán a 20. századi magyar irodalmat tekintve is)³ rendkívül széles tipológiai spektrumának egészére. A prózaverssel kapcsolatos műfajelméleti megfontolások egyik visszatérő sajátossága az is, hogy rendre egy tágabb vagy alapvetőbb, mintegy előzetesen tételezett (ismertnek vagy – legalábbis potenciálisan – leírhatónak tételezett) műfaji kategóriához (feltűnő, hogy rendre a lírához, nagyon ritkán az epikához) viszonyítva igyekeznek megragadni tárgyukat. Mintha a prózavers (egy prózavers) nem volna más, mint egy meglévő vagy éppen virtuális, kísértetszerű lírai költemény valamiféle származtatott vagy levezetett variánsa, amely – éppen ebben a (többek között Barbara Johnson vagy Michael Riffaterre egymástól sokban eltérő elképzeléseiben egyaránt középpontba állított)⁴ derivatív mivoltában – voltaképpen a lírai költészet mibenlétének megvilágításához járulna hozzá. Egy 1981-ben megjelent interjúban Nemes Nagy maga is

metrikai-poétikai princípiumára vonatkozó reflexiónak is tekinthető, mely a kor amerikai költészetét erősen meghatározta, mindenekelőtt Charles Olsonnak a „projektív versről” alkotott poetológiai elgondolásai nyomán. A verset Oravecz prózaverseivel együtt tárgyalja PRÁGAI Tamás, *A megjelenítés stációi*, Irodalomtörténet 2005/1. A vasútköltészet persze egyidős a vasúttal és a későromantikától kezdve ritkán hiányzik a meghatározó toposzok és helyszínek lírai tárházából. Az *Eisenbahnlyrik* című német költészeti antológia 1905-ben jelent meg Lie Dennecke és Walther Brüggmann összeállításában. A magyar vasútköltészet korai szakaszáról l. BEDNANICS Gábor, *Kerülőtutak és szakutcák. A modern magyar líra kezdetei*, Ráció, Budapest, 2009, 248–257.

² Lásd ehhez Tzvetan TODOROV, *Genres in Discourse*, ford. Catherine PORTER, Columbia UP, Cambridge/New York/Melbourne, 1990, 60–71.

³ Erről, Nemes Nagy (és fűtőlag Oravecz) vonatkozásában lásd HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Szt. István Társ., Budapest, 2012, 61–65.

⁴ Vö. pl. Barbara JOHNSON, *Défigurations du langage poétique. La Seconde révolution Baudelairienne*, Flammarion, Párizs, 1979, 173.; Michael RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Indiana UP, Bloomington/London, 1979, 126–127.

saját lírai alkotásainak jellemzése révén ad magyarázatot a prózavershez való „közeledésről”, azt tanúsítva, hogy azt reméli ettől a hibrid műfajtól, hogy az segít oldani a lírai költemények „túlságosan elliptikussá vált versbeszédén”.⁵ Mint az még szóba kerül majd, az elliptikus mondatszerkesztés amúgy a prózaversekben is megfigyelhető, de – amint arra Bárdos László 1983-as tanulmányának pontos észrevétele céloz⁶ – más funkcióban.

Nem túl meglepő módon az ilyen műfajelméleti premisszák által kondicionált tekintet kitüntetett jelentőséget fog tulajdonítani annak a kérdésnek, milyen státusban, milyen megvilágításban és egyáltalán milyen környezetben mutatják meg vagy mutatják fel a prózaköltemények a költői nyelv mibenlétéről alkotott víziójukat. A Baudelaire prózaverseit a lírai szövegpárhuzamokkal tüzetesen összevető Johnson a prózavers egyik legmeghatározóbb tendenciáját abban azonosítja, hogy az olyan szöveggörnyezetet teremt és olyan retorikai karakterrel bír, amelyek lehetlenné teszik egy lírai kód elsődleges érvényre juttatását – többek közt azért, hogy alkalmazhatatlanná teszik a lírai nyelv exkluzivitásáról alkotott klasszikus modern elképzeléseket. Ez persze nem azt jelenti, hogy valamiféle nem-lírai kód után kellene keresgélنے az értelmezőnek, hanem sokkal inkább annak belátására kényszerít, hogy a prózaversben nincs elsődleges műfaji kód.⁷ A prózavers, innen nézve, akár valamiféle – nyilván a lírai költeményekből sem feltétlenül hiányzó – kritikai vagy önkritikai potenciált nyilváníthat meg, elsősorban azért, hogy közvetett formában, diskurzusok vagy diskurzustörmelékek, hangok, citátumok, költőinek nem igazán mondható klisék heterogén közegében lépteti fel s teszi így mintegy önnön esztétikai ideológiájának leleplezőjévé a költői nyelvet.⁸ Nyilvánvaló, hogy ez az itt csupán elnagyoltan felvázolt feltevés szintén nem nevezhető univerzálisan érvényes vagy legalábbis minden vonatkozásában hatékony leírásnak a prózaversről, hiszen eleve odaköti magát egy nagyon szigorú esztétikai előfeltevéshez, nevezetesen ahhoz, hogy a lírai nyelv valamifajta exkluzív, izolált és más nyelvektől, akár más (például narratív) szövegalkotási módoktól elkülöníthető tartománynak tekintendő, amely a nyelv kitüntetett megtapasztalásának lehetőségével kecsegtet. (Feltehető, hogy, fordított műfaji szemszögből közelítve, ezért volt megragadható a prózavers azon technikák egyikeként, amelyek az epikus prózai – és a preskriptív műfajtanoktól örökölt hierarchikus hátrányuk balasztjától éppen a klasszikus modern prózavers nagy korszakára megszabaduló – szövegek költőiségére, nyelvi autonómiájára irányították a figyelmet).

Akárhogy is legyen, az ilyen teoretikus megfontolások minden történeti vagy tipoló-



⁵ NEMES NAGY ÁGNES, *Látkép, gesztenyefával*. Kabdebó Lóránt interjúja = Uő, *Az élők mértana. Prózai írások*, II, Osiris, Budapest, 2004, 247.

⁶ BÁRDOS LÁSZLÓ, *Az átmenetiség alakzatai = Erköls és rémület között*. In *memoriam Nemes Nagy Ágnes*, szerk. LENGYEL BALÁZS – DOMOKOS MÁTYÁS, Nap, Budapest, 1996, 286–288.

⁷ Lásd JOHNSON, *I. m.*, kül. 36–49, 157–160.

⁸ A prózavers ilyen értelemben vett ideológiakritikai potenciálját Mihail Bahtyinnak a regénynyelv heteroglossziájáról, beszédmód-sokféleségéről alkotott elgondolásaira hivatkozva tárgyalta Jonathan MONROE, *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*, Cornell U. P., Ithaca, 1987, kül. 35–36. A bahtyini kategóriát az itt tárgyalt Nemes Nagy-prózavers kapcsán említi LEHÓCZKY ÁGNES, „*Looked Too Much So That All Looking Is Now Superfluous*” = Uő, *Poetry, the Geometry of the Living Substance. Four Essays on Ágnes Nemes Nagy*, Cambridge Scholars, Newcastle, 2011, 97.

giai reduktivitásuk ellenére egy olyan, fontos konstellációra világítanak rá, amely az itt tárgyalandó alkotásokat is meghatározza. Ha ugyanis – és ez mind Nemes Nagy, mind Oravecz prózaverseiről elmondható – ezeket a szövegeket olyasfajta soknyelvűség jellemzi, amelynek forrásvidékei között rendre irodalmon kívüli regiszterek, személytelen vagy kitüntetett én-pozícióhoz kevésbé köthető szövegtípusok, továbbá szintén inkább költőietlennek minősíthető beszédhelyzetek és retorikai minták sorakoznak, akkor ennek a soknyelvűségnek valamiféle klisészerűség lesz az egyik megnyilvánulási módja. Ez azt sejteti, hogy a prózavers (ön)kritikai teljesítménye részint akár abban is állhat, hogy azt a víziót, amelyet az ún. költői nyelvről közvetít, szintén kliséként, a szövegben egymást reflektáló klisék egyikeként mutatja meg. Visszautalva Bárdos idézett, Nemes Nagy ellipsziseivel kapcsolatos észrevételére, az *Egy pályaudvar átalakítása* szövegében ezekkel tulajdonképpen az történik, hogy a rövid vagy tagolatlan mondatsorozatok olyan versekből ismerős kompozicionális alakítása, mint például az *Ekhnáton az égben* (az összevetéshez lásd pl. az alábbi részleteket: „Ott minden épp olyan. A bánya. / Talpig hasadt hegyoldal. Eszközök.”; „Ott délelőtt. Ott nagy növények.” [*Ekhnáton az égben*] – „Most éppen kráter. Vagy nagyműtét.”; „Középen pedig a működés. Az exkavátorok, a fix-platósok.” [*Egy pályaudvar átalakítása*]) olyan, formailag ugyan hasonló szövegrészek környezetébe kerül, amelyek nem-irodalmi, hanem például társalgási-élőbeszédbeili megnyilatkozásokból („Ugye, emlékszel a Vérmezőre? A földtani teknőre a domb alatt? A visszamenőleges viszonylatokra? Az átalakításra? Az épületegyüttesre? És az átalakításra? A légikikötőre?”) vagy éppen egyszerűen szaknyelvi klisék vagy zsargonok valamiféle szókatalógusából („Vágányvezérlés. Épületegyüttes. Csomópont.”) majdhogynem esetlegesen kiemelt fragmentumokként bukkannak fel a költeményben, ráadásul – és ez különösen fontos lehet – olykor – mint a záró szakaszból idézett rész esetében – úgy, hogy a szöveg korábbi helyeiről kiemelt és megismételt citátumokat, mondhatni: *pusz-tán* szavakat sorakoztatnak.⁹

Ami a soknyelvűség fentebb emlegetett forrásait illeti, ezek mind Nemes Nagy, mind Oravecz vasútállomás-verseiben könnyen azonosíthatóak. Az irodalmon kívülinek mondható regiszterek között Nemes Nagy versében a földtani-földrajzi, a biológiai-orvosi és az ipari-mérnöki,¹⁰ Oravecznél leginkább szintén ez utóbbi, valamint a közlekedési szaknyelv és szókincs jelenléte mondható különösen szembeötlőnek. Azon szövegtípusok vonatkozásában, amelyek a prózaversek kompozícióját meghatározzák, de legalábbis befolyásolják, mindkét esetben meghatározó a leíró, ismertető vagy bemutató modalitás. Míg Nemes Nagynál ez egy ponttól kezdve, a te-megszólítás színrelépésével, illetve már korábban, a különféle értelmező kitérők, biblikus-vallásos allúziók („és a növények, a végképp védtelenek, akiknek szárát szemétdörbe-dobáskor eltörik, mint Jézus lábát [szinte] keresztről-levétele után”; „Bizony feleim, emitt, amott”) és csodálkozó kiszólások („És milyen különös

⁹ A költemény idézetszerűségéről lásd BÁRDOS, *Uo.*; HERNÁDI, *I. m.*, 110.

¹⁰ A szabadversről és annak mondataalapú ritmusáról értekezve Nemes Nagy Kassák *Mesteremberekjében* hívja fel a figyel-

sapkák!”) révén egy hang, sőt akár egy beszélő én jelenlétét is implikálja, amely mintegy végigmutogatja („itt lesz a... látod?”) vagy többszörösen emlékezteti („Ugye, emlékszel?”) megszólítottját a leírás tárgyára (igazából leginkább arra, ami *nem* látható), addig Oravecz szövege olvasható valamiféle banális írásos dokumentum, használati utasítás vagy szabályzat idézéseként, amelynek kereteit persze egyes helyeken ez a prózavers is áthágja. A két prózavers beszédhelyzetét egyaránt meghatározza a szenvtelen, személytelen, bemutató-ismertető megnyilatkozás hangvétele – igaz, ezt csak Oravecz szövege tartja ki (majdnem) konzekvensen a végéig. Az *Egy pályaudvar átalakításában* a már emlegetett kiszólások, valamint a szöveg második felét szervező megszólítások, sőt részint utasítások sorozata („De fordulj vissza. Nézd meg még egyszer az építési területet. [...] próbáld meg visszatalálni [...] tekintsd meg [...] Figyeld meg [...] vedd szemügyre [...]”) – mint azt több értelmezője is észrevételezte¹¹ – valamiféle didaktikus-tanító modalitást kölcsönöz ezeknek (az ilyesfajta didaxis amúgy Oravecz ’70-es évekbeli prózaverseiből sem hiányzik, de inkább közvetett módon, rendre azokon a pontokon jelentkezik, ahol – valamiféle társadalom- vagy civilizációkritikai perspektíva jelzése kedvéért – a szöveg elhagyja a szigorú leírás kereteit). A megszólított, sőt a szöveg vége felé mondhatni egyenesen szólongatott te színre léptetésének, néma jelenlétének egyik lehetséges funkciója pedig az lehet, hogy – azáltal, hogy a kérdéssorozat egyre inkább önisméltóvá válik – érzékelhetővé teszi, ha nem is feltétlenül az én által előadott leírás hitelességére vagy helytállóságára, megnevező vagy felidéző erejére irányuló kételyeket, de – Paul de Mannal szólva – „a meggyőzés retorikájának” dimenzióit a szövegben. Amit Lengyel Balázs az életmű utolsó pályaszakaszának azon sajátosságaként ragadott meg, hogy az – a „tárgyas” lírafelfogás sarokköveként kezelt objektív korrelatív dogmájáról (valóban) lemondva – a prózaversekben „eljut az inperszonifikálásig, a létezés olyan személyestől független megtapintásáig, amely talán filozofikus lírája csúcsának tekinthető”,¹² talán ezzel a megszorítással mondható érvényesnek.

A képhasználat, a „trópusok retorikájának” vonatkozásában viszont szembeötlő a távolság a két prózaköltemény között. Nemes Nagy pályaudvar-leírása mondhatni tobzódik a metaforák, sőt egy egész metaforarendszer kiépítésében, amelynek legfontosabb elemeit rögtön az első szakaszban összefoglalja a „pulzáló berendezések” kifejezésben. Az „átalakítás”, amelynek referenciális alapját a budapesti Déli pályaudvarnak az 1970-es évtizedben, több lépésben megvalósult újjáépítése képezi (a leírás bevonja a korábbi [„Te emlékszel még, ugye, a mozdonyforgató dombra? Terméskő-ellipsziszben végződött akkor a pályaudvar, az ellipszis fejében ott volt az acéldob.”] és az új épület némely elemét is [„mozgólépcső-torkolatok”], a legtöbb teret azonban magának az építkezési helyszínnek és munkálatoknak szenteli) a megnyitott földterületet („kráter”) a műtét során felnyitott emberi, illetve méginkább állati testhez, a „földtani” képződményt összetett biológiai or-



met a „konstruktív, ipari líra” jelenlétére: NEMES NAGY, *Megjegyzések a szabadversről* = Uő, I. m., I., 187.

¹¹ BÁRDOS, I. m., 289–290; Z. URBÁN Péter, *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Ráció, Budapest, 2015, 149.

¹² LENGYEL Balázs, *Utószó* = NEMES NAGY Ágnes *Összegyűjtött versei*, Osiris, Budapest, 2003, 314.

ganizmusokhoz és technikai apparátusokhoz hasonlítja, melyek költői megragadása oly módon tereli a figyelmet magára a látványra, hogy – ennyiben olykor talán vissza is szorítva a metaforizációt – tartózkodik annak fogalmi megragadásától: „Durván-pontos mozdulatok a mészárlás és a gyógyítás között”. A leírás maga ugyan sok esetben szorosan ragaszkodik a szaknyelvi regiszterek referenciális szenvtelenségéhez („A seb környéke érzékeny” – ez a fordulat Gottfried Benn híres költeményének, a *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* egynévelny nyelvi gesztusára – „[...] Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht”, [...] Die Rücken / sind wund. [...]” – emlékeztethet), azonban az ilyen helyeken sem semlegesíti a jelzett központi metaforikát. Ez a metaforarendszer, amelyben, Nemes Nagy prózaverseitől nem szokatlan módon, fontos szerep jut a rétegzettség különböző képzeteinek,¹³ később kiterjed a lehető legtágabb tér- („A gépkezelő odafent, mint egy függőben maradt pilóta. Citromsárga gumiruhában gödrökben mászó úrhajósok.” – persze itt is megfigyelhető a retorikai művelet, a hasonlat részleges visszavonása: a hasonlító nyilván nem csak szó szerinti értelemben marad *függőben*) és időbeli dimenziókra („öszárvány”, „e visszájára fordult csökkenés [homályos, nagy hajótest], lételőtti, beláthatatlan emeleteivel”). Úgy tűnik tehát, hogy a nem-lírai nyelvi regiszterek és szövegtípusok heterogenitását erőteljesen, noha nem reflektálatlanul szervezi egy akár lírainak is mondható figuratív kód. Az olyan elemzés, amely viszont, Riffaterre kissé különös módszertani javaslatát követve, ragaszkodna ahhoz a feltevéshez, hogy a prózaversnek rendelkeznie kell egy csakis rá jellemző, s ennyiben a lírai költészetétől elhatárolható, ám azzal végső soron mégiscsak párhuzamba állítható poétikai szervezőelvel, amely itt abban állna, hogy a költemény jelentését szervező „mátrix” két egymástól független vagy egymással akár ellentétes szekvenciát bontakoztat ki,¹⁴ szintén található fogódzókat Nemes Nagy szövegében ennek demonstrálásához. Például a „pályaudvarhoz” (a *pályaudvar* leírásához) köthetné a biológiai, földtani, technikai és őstörténeti metaforák rendszerét, és a cím önleírásához (a *pályaudvar átalakításához*) ennek a figuratív kódnak az önjellemzését, vagyis azt, hogy a pályaudvar átalakítását maga a szöveg hajtja végre. Ehhez több, viszonylag nyílt gesztusra is lehetne hivatkozni a szövegből: „Mert lebenyenként szedik szét ezt a testet” – ez nemcsak az építőmunkásokról mondható el, hanem a testrészeket, szerveket felsoroló szövegről is –, „még átlátszó, még elvitatható” – ez is vonatkoztatható magára a leírásra –, „már-már elbeszélhető” – ez különösen a prózavers műfaji kódjára visszavonatköztatva lehet beszédes –, de, mint látható volt, előkerül az „ellipszis” kifejezés is, méghozzá éppen a geometriai, vagyis a retorikait csak retorikai, átvitt értelemben implikáló jelentésében: „Terméskő-ellipszisben végződött akkor a pályaudvar”. A szöveg maga, az *Egy pályaudvar átalakítása* elliptikus kérdésekben végződik.

¹³ FERENCZ Győző, *Egy vers restaurálása*, Holmi 2011/2, 152.

¹⁴ RIFFATERRE, *I. m.*, 117–124.

Oravecz 1970-es években írott prózaverseiben az ilyesfajta tropológiai figurativitás nem, vagy legalábbis nem ilyen látványosan és reflektáltan jut szerephez, ami többek között azzal magyarázható, hogy olyan (nemcsak a modern költői nyelv hagyományaira, hanem talán magára a mindennapi nyelvhasználatra is kiterjedő) nyelvkritikai perspektíva kiépítésére vállalkoznak, amely azt hivatott felderíteni, hogy miként hozható létre egy olyasfajta, a beszélők szubjektivitásától független, a tárgyak lehető legpontosabb leírására tett kísérletben próbára tett nyelv, amelynek elemei és jelöltjei – akárcsak a használati utasításokban vagy szabályzatokban – elvileg ellenszegülnek a jelentéstorzulás, -bővülés vagy –átvitel tendenciáinak, vagy – ahogyan Radnóti Sándor fogalmazott – „önmagukat jelentő monászokként” léphetnek elő.¹⁵ Hogyan lehet a chicagói magasvasút egy állomását úgy leírni, hogy ez a leírás valóban csakis a chicagói magasvasút meghatározott állomásának leírása legyen? Természetesen könnyen kimutatható, hogy a figurativitás ezekből a szövegekből sem száműzhető, sőt adott esetben akár olyan, központi metaforát vagy mátrixot sem lehetetlen azonosítani, amely az egész leírást többértelművé teszi vagy éppen ironikus önreflexív megvilágításba helyezi. *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* (a leírás, akárcsak maga a cím, persze egyáltalán nem rövid) egy geometriai vagy mérnöki értelemben pontos összetett szóval élve „dróthálóketrecnek” nevezi a peronokhoz feljuttató épületrészt. Mivel a szöveg később, a peronok leírása során kitér az ezek közötti, „egyébként kockázatos átjárás” lehetetlenségére, majd számba veszi a peronokat hosszában lezáró DANGER-feliratokat, továbbá, ezen a ponton kissé kilépve a használati utasítás vagy szabályzat szövegtípusából hozzáfűzi azt is, hogy mindez „bizonyos szabadságérzetet kelt a várakozóban”, nem volna teljesen indokolatlan olyan olvasattal próbálkozni, amely a „dróthálóketrec” jelentésének megkettőződéséből indulna ki, a leírt épületé mellett a börtön vagy a fogvatartottság metaforizálódó jelentését is aktiválva. A Riffaterre-i értelemben vett mátrix itt a közlekedés (azaz helyváltoztatás) és a bezártság ellentéte lehetne, amely arra világíthatna rá, hogy Oravecz leírása nem csupán az állomásépületet, hanem magát a magasvasút használatát vagy az erre ráhagyatkozni kényszerülő életet is a szabadság hiányával jellemzi. Ezt támaszthatná alá a szöveg szélsőségesen depersonifikáló nominalizmusai (az utazót egy helyen „a magánjárművel nem rendelkező vagy a tömegközlekedési eszközt valamely más okból igénybe vevő” formula nevezi meg), az ábrázolt helyszín szabályzatszerű, fenyegető ízű és megintcsak a korlátozottságot, alávetettséget vagy bezártságot hangsúlyozó körülírása („a föl- és alájárkálásra kijelölt térség egyéb pontjain”) és természetesen a csattanószerű zárlat is:

vasár- és ünnepnapokon (Kolumbusz napja, Hálaadás Napja, stb.) az utazási kedv lanyhulása folytán változik a menetrend, ilyenkor néha fél óra is eltelik két dübörgés között, és a környék lakóit felveri délelőtti álmából a végletesen megnyúlt csend

¹⁵ RADNÓTI Sándor, *Oraibi alapítása = Uő, Mi az, hogy beszélgetés? Bírálókat*, Magvető, Budapest, 1988, 182.



Az állomás mondhatni olyannyira kiterjeszti a maga végletesen, menetrendszerűen szabályozott létmódját, hogy – ebben tárulkozhat fel a prózavers társadalomkritikai gesztusa – a szabálytalanság, a szabály kimaradása is fenyegető beavatkozássá válik a kényszerűen alávetett környezet számára.

Az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre* című darabnak szintén a zárata él olyasfajta, megintcsak csattanószerű kétértelműséggel, amely itt kettős értelemben is ironikus, illetve önreflexív vonatkozásait tekintve is kritikus megvilágításba helyezi a tárgyát és a leírást magát is:

az ember nem érezte magát annyira magára hagyatva, mert az ülőkalauz, kire az egész rendszer épült, kapcsolatba lépett, jól-rosszul, de mintegy törődött vele, és ez némiképp személyes jelleget kölcsönzött az utazásnak

Ez a prózavers *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírására* emlékeztető eszközökkel, szabályzatszerűen ragadja meg, nem kevés iróniával („a busz *le volt csengetve, / de ezt is gondos mérlegelésnek kellett megelőznie, és ez olykor meglehetősen bonyolult feladatnak bizonyult*”) és nagy figyelemmel az észlelhető és leírható részletek iránt („az állandó pénzfogdosástól zsírosan sötétlő alumínium- és rézoxidos [télén levágott ujjú pamutkesztyűbe bújtatott] jobbójával”), egy tömegközlekedési intézmény majdhogynem rituálisnak ábrázolt működését. Az idézett zárlat egyszerre töri meg és tartja fent a szöveg stílárís koherenciáját, hiszen az egész prózavers legfeltűnőbb stílárís karaktere a teljes nyelvi személytelenségé, amely személytelenség természetesen sajátja a bemutatott vagy felidézett eseménysornak is. Az ülőkalauz személyessége valójában személytelen személyesség, hiszen nem más, mint egy hatékony (bár nem gazdasági értelemben hatékony: „az ülőkalauzrendszer a harmonikus utasfelvétel fékezése és munkaerőigénye miatt elégtelen és gazdaságtalan volt ugyan”) funkció a bemutatott tömegközlekedési rendszerben és éppen emiatt személyessége ellenére sem ellenpontozza annak mechanikus és túlszabályozott (a részletező leírás révén tulajdonképpen a parodisztikusságig túlszabályozottnak mutakozó) üzemmódját. A címben bejelentett vagy kilátásba helyezett „emlékezés” innen nézve szintén nem tesz eleget az általa felidézett irodalmi hagyományoknak vagy kódoknak, hiszen emlékezés helyett lényegében egy szabályozott folyamat leírását nyújtja, pontosabban inkább az idézetszerűség értelmében nevezhető emlékezésnek, minthogy valójában nem tesz mást, illetve annyiban emlékezik, hogy (fel)idéz egy személytelen intézmény működését leírni képes klisényelvet.

Az idő múlása az iparnegyedben című prózavers szintén egy ismétlődő, kiszámíthatónak mutakozó eseménysor, a műszakváltásokkor megfigyelhető történések rögzítésére vállalkozik, a leírás nyelvére ezúttal is az jellemző, hogy az a társadalmi vagy gazdasági intézmény, amely ezeket a történéseket szabályozza, azok leírására is kiterjed. Egyetlen

példaként a munkájuk végeztével elvileg *szabaddá* váló, valójában továbbra is szabályozható és megjósolható cselekvéslehetőségek (közlekedési opciók, látogatás „az alkoholtartalmú italokat kínáló büdös büfék” egyikében stb.) által foglyul ejtett „fizikai és szellemi dolgozók” számára rendelkezésre álló műveletek közül a telefonálás leírására érdemes hivatkozni: „viszont akad olyan is, aki törött üvegű telefonfülkébe megy, és ütött-kopott készüléken elektromos hangátvitellel kísérletezik.” A parodisztikus, szaknyelvet imitáló klisé itt persze egyben meg is kérdőjelezi azon események rendszerének előrelátható működését (pl.: „megsűrűsödnek a villamos-, troli- és buszjáratok, befutnak a helyivonatok, a taxiállomásokon megkockáztat pár perces állást egy-egy erre tévedt taxi, s több lesz a hajóátkelés”), amelyek érzékeltetésében maga is részt vesz (‘telefonál’ helyett „kísérletezik”, vagyis e művelet sikere viszont nem kalkulálható!). Ez a szöveg is a zárlatra tartogatja a metaforizációt, amely itt a színpadiasság képzetét viszi át az iparnegyed mindennapjaira: „az elnagyolt és egyidejű tömegjelenet mindössze 20-30 percig tart, aztán az újratemelés hívását követve eltűnnek az aktatáska és szatyros szereplők”.

Mint a fenti példából talán látható volt, Oravecz prózaversei sem mondanak le tehát valamiféle metaforikus kód vagy mátrix kiépítéséről. Ezek azonban nyelvi-stiláris vonatkozásban nem rendelődnek fölé a leírások – Nemes Nagyéhoz képest persze jóval homogénebb – prózai nyelvi közegének, pontosabban szólva nem különülnek, nem szigetelődnek el sem stílusréteggént, sem szemantikai értelemben. A költői kód (a börtönmetafora, a „személyesség” önreflexív ironiája, a színpadiasság) itt – a fentebb Johnson nyomán emlegetett mintázat szerint – maga is klisészerűnek mutatkozik és valóban azt a benyomást erősíti meg, hogy ezek a prózaversek nem érdekeltek abban, hogy „költői” nyelvként vagy nyelvhasználatként határoljanak körül valamiféle önálló tartományt önmagukon belül. Oravecz nyelvkritikai érdeklődése az ilyesfajta klisészerűség iránt nemcsak a felidézett szövegtípusok idézőszerű reciklálásában mutatkozik meg, hanem például a beidézett feliratok, inskripciók vagy éppen társalgási szófordulatok szerepeltetésében is: *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírásában* ilyen a már említett DANGER vagy később a különböző nyelvű falfirkákat illusztráló *menj az anyádba* felirat, az *Emlékezés az ülökalaúzrendszerre* szövegében ugyanígy bukkan fel a *busz le volt csengetve* idióma, *Az idő múlása az iparnegyedben* hetedik szakaszában pedig a „az átmenő forgalom utasainak” kiszámíthatónak mutató gondolatai („magukban azt gondolják: *már egy óra vagy ezek már végeztek*”). Sőt arra is lehetne példákat hozni, hogy Oravecz nem riad vissza a szentimentálisnak, költőiesnek mondható klisék használatától sem, amelyek ritkán ugyan, de időnként egyenesen arra (a poétikusságot fenyegető közhelyesedésre) mutatnak példát, amit ezek a prózaköltevények rendre kritikai reflexió alá vonnak (pl.: „egy irodaház 50. emeletén egy öreg tervezőmérnök a hagyományos földművelés munkaeszközeire gondol, és tussal fekete könnycseppet rajzol a legújabb légkondicionált traktor tervrajzára” – *Középnagyati ősz*).¹⁶

¹⁶ Tanulságos lehet, hogy Oravecz legújabb, nagy elismeréssel fogadott verseskötetének (*Távozó fa*) kritikusai szinte kivétel



Az ezeket a prózaverseket meghatározó ábrázolásmód (ellentétben az *1972. szeptember* [1988] itt nem tárgyaltható prózavers-ciklusával) bizonyosfajta időtlenséget sugall, noha kevésbé abban az – inkább Nemes Nagynál megfontolható – értelemben, hogy valamiféle kimerevített vagy különböző időrétegeket összesűrítő pillanat megragadására vállalkozik, mint inkább azért, hogy a történések vagy mozgások végtelen ismétlődését állítja előtérbe. Az idő az iparegyedben tulajdonképpen nem is múlik, legfeljebb elhasználódik, hiszen a „következő műszakváltásnál” ismét érvényes lesz ugyanez a leírás. Természetesen Oravecz szövegeiből sem hiányzik az a fajta ellenpontozás, amely az idő ilyesfajta megtapasztalását a személytelen ismétlődések rendszerét megtörni hivatott, tervezhetetlen vagy váratlan, megismételhetetlen „eseményekkel” szembesíti – és amely az „új szenzibilitás” költészetének egyik rendkívül jellegzetes gesztusa.¹⁷ Az imént tárgyalt három szövegben persze ezek az „események” sem különösebben emlékeztetéseket és nem igazán avatkoznak be a leírt folyamatok vagy intézmények önműködésébe. *Az idő múlása az iparegyedben* kompozíciója beszédes módon az utolsó előtti, és a a zárlatban a mechanikus szabályszerűségeknek visszatérő képzetével végül valóban ellensúlyozott szakaszba illeszti be az ilyen, egyidejű, mégis kiszámíthatatlannak mutakozó történések valamiféle katalógusát, amelynek legfontosabb szemantikai csomópontja az ürités vagy az elválasztás, és amelyet az ezeknek az „eseményeknek” az észrevétlenül maradására tett célzás rekeszt be, még hozzá azt nyomatékosítva, hogy éppen az idő „múlása” (vagy inkább ciklikus, ám feltartóztatathatlan haladása) az, ami lehetetlenné teszi a véletlen vagy esetleges történések regisztrációját:

egy satnya ecetfáról leválik és a nyitott szennySATORNÁBA hull egy levél, egy gazos telekről elsomfordál, és vazel egy kóbor kutya, egy sarki rendőr az orrába túr, és taknyos lesz a hüvelykujja, de az igyekvőknek nincs idejük az ilyen finomságok megfigyelésére

A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírásában először a padló hézagain át leejtett tárgy („zsebfű, aprópénz vagy rágógumi”) felsorolásában villan fel a kiszámíthatatlan események bekövetkezésének nem túl kiterjedt körű lehetősége, majd a fentebb már idézett zárlatban („a környék lakóit felveri délelőtti álmukból a végletesen megnyúlt

nélkül szóvá tették a *Csillag* című, a költő kisfiának szentelt ciklusban szereplő alábbi egysoros klisészerű szentimentalizmusát: „Szeretete csillag magányom éjszakájában”.

¹⁷ Az „új szenzibilitás” óvatos érdeklődését a prózai és gépies mindennapokat már-már kisebb „csodaként” felszakító, tervezhetetlen, noha csak mérsékelt költői események iránt gyakran Rolf Dieter Brinkmann egyik leghíresebb költeményével szokták szemléltetni, ahol a „fekete” tangó felhangzásának csodája egy német nagyváros görög kisvendéglőjében egy másik eseménnyel, magának a versnek a lejegyzésével kapcsolódik össze: „Einen jener klassischen / schwarzen Tangos in Köln, Ende des / Monats August, da der Sommer schon / ganz verstaubt ist, kurz nach Laden / Schluß aus der offenen Tür einer / dunklen Wirtschaft, die einem / Griechen gehört, hören, ist beinahe / ein Wunder: für einen Moment eine / Überraschung, für einen Moment / Aufatmen, für einen Moment / eine Pause in dieser Straße, / die niemand liebt und atemlos / macht, beim Hindurchgehen. Ich / schrieb das schnell auf, bevor / der Moment in der verfluchten / dunstigen Abgestorbenheit Kölns / wieder erlosch.”

csend”). Persze könnyen belátható, hogy igazából még ezek is inkább a vasútállomás felépítésének és működési rendjének a vonzatai. A leesett tárgyak valójában a padlózat hézagos építéstechnikájának és a helyszín, valamint a várakozás kikerülhetetlenségének, a zárlatban felvillantott szokatlanság pedig a menetrendnek, a naptárilag szabályozott mindennapoknak a „funkciója”: a menetrend vásár- és ünnepnapokon (vagyis olyankor, amikor „délelőtti alvásra” egyáltalán mód nyílik) módosul, és voltaképpen maga nyújtja meg – végtelenen – a környék lakóit felverő csendet és semlegesíti ily módon a vásár- és ünnepnapok különlegességét. Ugyanez a séma figyelhető meg az ülőkalauz-rendszer személytelenségébe beépített és így azt voltaképpen legfeljebb kiszámítható meglepetésként ellenpontozó személyességben is.

Nemes Nagy prózaverseiben első pillantásra is másnak tűnik a nyelv és az időbeliség viszonya, amelyet – úgy tűnik – kitüntetett szempontként kell kezelni a műfajhoz való közelítés során. Nyilvánvaló, hogy az *Egy pályaudvar átalakításában* nem az Oravecz prózaverseiben megfigyelhető redukált figurativitáson alapul a költői nyelv deskriptív rendszere. Képpalkotásában, mint Schein Gábor fogalmaz, „a jelenségeket és önmagát megismerni vágó értelmező tudat valamint a bizonytalan, egyetlen jelentéssel sem azonos külvilág szembesül egymással”.¹⁸ Mint azt Nemes Nagy kései pályaszakasza kapcsán sokan észrevételezték már, ez az episztemológiai kihívás nem utolsósorban az érzékek számára hozzáférhető tárgyiasságok mibenlétének kérdésében csúcsosodik ki, egyebek mellett a tér- és időbeli (akár: történeti) dimenziók viszonyának, pontosabban e viszony megjeleníthetőségének felülvizsgálatában. A prózaversek annak lehetőségét tesztelik, hogy miképpen rögzíthető egy tárgyias alapjait nem felszámoló költői képben a látvány időbelisége. Az *Egy pályaudvar átalakítása* a negyedik szakasztól fogva kezd összpontosítani erre a problémára, ott, ahol – e tekintetben Oraveczhez hasonlóan – a „működés” megragadására tesz kísérletet („Középen pedig a működés.”), rögtön meglehetősen drasztikussággal szignalizálva az erre vállalkozó nyelv idegenszerűségét (elsősorban a stilárisan költőietlennek ható, idegen szaknyelvi terminusok révén színre léptetett x-fonéma, illetve egy tőle fonetikailag nehezen elválasztható fonémapár hirtelen kiemelésével: „Az exkavátorok, a fix-platósok.”; később: „plasztikszatyor”, illetve „textúra”). A „függőben maradt pilóta” már tárgyalt hasonlata ebből a szempontból is kulcsfontosságú: a szó szerinti vagy érzéki jelentés (a darukezelő munkapozíciója) és a metaforikus poétikai önreflexió (a munkás mondhatni félbeszakadó, befejezetlen *átalakítása* űrhajópilótává) egyben a „függő” kifejezés tér- és időbeli jelentését ütközteti vagy fogja egybe. Ezt a mintázatot a szöveg először (közvetlenül a következő sorokban) időbeli és térbeli kiterjedés, mozgás és nyugalom – a szakasz szintaktikai felépítésének sajátosságaiban is kifejezésre jutó¹⁹ – paradox összekapcsolásaival vezeti tovább: „A lárma tűrhetetlen torlaszai közt katasztrófák nyugalma, fejvesztett közöny.” (a feltűnő alliteráció itt mintha valóban majd-



¹⁸ SCHEIN Gábor, *Nemes Nagy Ágnes költészete*, Belvárosi, Budapest, 1995, 120.

¹⁹ Vö. LENGYEL Valéria, *Elfordított látóhatár. A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*, L'Harmattan, Budapest, 2015, 198.

hogynem plasztikusan tenné érzékelhetővé a hang terjedését). A következő szakasz pedig egyenesen arra tesz kísérletet, hogy felmérje a még nem létező (nevezetesen a készülőben lévő új épület) láthatóvá tételének nyelvi lehetőségeit – vagy éppen, megfordítva a leírás időbeli perspektíváját, az új épület láthatatlanná vagy átlátszóvá tételét, vagyis törlését a helyszín leírásából:

Fent, ahol még üresek most a léghörméterek, fent, fent a nem-levő. Még átlátszó, még elvitatható. Túlságosan sok szél fúj rajta át. De egy jó lencse már rögzítené. A kellő fényerőnél. Hiszen oly keskeny réteg zárja el, oly keskeny réteg attól, hogy legyen. Így már-már látni éleit fent, a biztos és a kétes közti térben, így már-már elbeszélhető, amint beúszik a képbe e visszajára fordult csökkenés (homályos, nagy hajótest), lételőtti, beláthatatlan emeleteivel.

A „keskeny réteg”, amely a létező és a (még) nem-létező vagy a jelen- és a távollét között képez választóvonalat, nyilvánvalóan megintcsak egyaránt hordoz idő- és térbeli vonatkozásokat. Érdekes módon a nyelv mintha mindkét irányban képesnek mutatkozna átjárni ezt a réteget (egyfelől „még elvitatható”, másfelől viszont „már-már elbeszélhető”), el- lentétben az optikai rögzítéssel, amelyről a szöveg itt csupán annyit ígér, hogy megfelelő feltételek közepette képes megragadhatóvá, sőt láthatóvá tenni azt, ami még vagy már nincs jelen. Akár különféle optikai, fotografiai²⁰ vagy például röntgentechnikákra is lehetne gondolni (a „keskeny réteg” kifejezés mindenesetre optikai kontextusban sem értelmetlen, sőt a szakasz vonatkozásában akár fontos jelentést alapozhatna meg az ún. optikai vékonyrétegekre tett hivatkozás, amelyeknek többek között a fényvisszaverődés csökkentésében rejlik a funkciója), sőt talán filmfelvételre is. Ez utóbbit sugallhatja legalábbis a homályosan beúszó hajótest képe, amely persze magában foglal vagy éppen feltár egy olyan nyelvi klisé is (a homályosan beúszó képét), mely – és ennek a szöveg záró szakaszait uraló emlékezőtematika szempontjából lehet különös jelentősége – a (vissza) emlékezés vagy felidézés mentális mechanizmusainak egy köznyelvi (vagy mindenesetre jó ideje köznyelvivé vált) leírását adja meg.

A szöveg a következő szakaszban valóban a régi állomásépület felidezésére tesz kísérletet, majd ezt követően, a hetedik szakaszban vezet elő a te-hez intézett meg- és felszólítások sorozatát („De fordulj vissza”, „Nézd meg mégegyszer”, „tekintsd meg”, „figyeld meg”), amelyeket az „Így. Most éles a kép” fordulattal nyugtáz, vagyis visszautal az fentebb tárgyalt összefüggésben megfigyelt optikai, de a köznyelvben egyben metaforizálódott kliséként funkcionáló szókincsre – mintha a beszélő tehát a „te”-vel együtt egyben az/egy optikai apparátushoz intézné az utasításait. Amint arra az utasítások közé ékelt zárójeles magyarázatok vagy kiegészítések utalnak („[Úgy értem: a történés táblái közt próbálj meg visszatalálni arra, amely jelenlétnék nevezhető]”, illetve: „Figyeld meg őket [visszamenőleges

²⁰ Vö. ehhez még *Uo.*, 202.

viszonylataikban is]”), az emlékeztetés gesztusai olyasfajta felidézésre céloznak, amelyben megintcsak kereszteződik az átalakulások időbeli (sőt, mint azt a környék mozgalmas háborús múltját felvillantó fordulat nyomatékosítja, történelmi: „A gyakorlott sebesültek nyugalmát”) és a rögzített jelenlét térbeli dimenziója, akár egyenesen a képi reprezentáció meghatározott értelmében is („a történések táblái”). A kép attól éles, hogy benne a történések egymásra másolt vagy egymásra torlódó rétegei válnak rögzített jelenlétként, képként és mégis történészként megragadottá, másként fogalmazva magának a folyamatszerűségnek a képi rögzítésévé²¹: csak így lehet átlátszó az, ami – a kellő fényerőnél – rögzíthető, és elvitathatatlan az, ami nincs. Az ilyesfajta jelenlét képzetét talán a *Villamos-végállomás* című prózavers fejt ki még koncentráltabban, ahol (akárcsak az *Egy pályaudvar átalakításában*) a szél alakítja vagy hozza létre az idők egymásba csúszását lehetővé tevő irreális tereket,²² amelyeket ez a későbbi szöveg *rezgő pontként*, „áttetsző burokként” jellemez és a „harmonika-folyosóval” reprezentál:

Egyetlen mértani hely rezeg ott, áttetsző burokba zárva, afféle harmonika-folyosóba zárva, amilyen a repülőtereken, tudod. Egy láthatatlan erőter-folyosó, gyomrában három-négy időmód. (...) Állapotai egymásbapréselődnek, szorosan, szellősen

Ebben a költeményben az építkezés egyébként éppen ellentétes ábrázolást nyer, mint az *Egy pályaudvar átalakításában*. Itt olyan, láthatatlan munkálatokról van szó, amelyeknek a „hibajavítás”, a „dimenziózavar” kiküszöbölése, az „időhegesztés” a feladata, ám ez csak a motívumhasználat szintjén nézve képez ellentétet a „működésnek” az *Egy pályaudvar átalakításában* megfigyelt ábrázolásával. A zugligeti villamos-végállomás költői leírása szintén a jelenlét rétegzett, egymásba préselt idődimenzióival, történés és állapot merev szétválasztásának felülvizsgálhatóságával igyekszik szembesíteni – az ilyen szétválasztás kritikai megközelítéséhez pedig aligha kínálkozik alkalmasabb műfaji terep, mint a prózavers. Nincs mód itt ezt a deskriptív rendszert közelebről összevetni Nemes Nagy költői képről alkotott, esszéiben és interjúkban részletesen kifejtett elképzeléseivel, egyetlen célzasként azonban érdemes emlékezetbe idézni a folyékony szobor és a szilárd szökőkút metaforáit, amelyeket a költőnő egy helyen a vers lehetséges meghatározásaként kínál fel,²³ olyasfajta paradoxonokat alkalmazva, amelyek valóban felfoghatók a prózaversék képhasználatának (és időfelfogásának) valamiféle leírásaként is.

Az *Egy pályaudvar átalakítása* felépítésének talán legfeltűnőbb jellegzetessége az, hogy a záró két szakasz, mint Bárdos fogalmaz, bizonyos értelemben antiklimaktikus ellenpontot képezve, tulajdonképpen valamiféle „kódaként”²⁴ szakítja meg vagy zárja le az átfogó deskriptív és figurális rendszerek tömbjeiben kibontakozó és a „Most éles

²¹ Vö. ehhez BÁRDOS, *I. m.*, 291.

²² Vö. ehhez SCHEIN, *I. m.*, 130–131.

²³ NEMES NAGY, *Látkép, gesztenyefával*, 249.

²⁴ BÁRDOS, 293.

a kép” mondatban csúcsra érő leírást. Miután itt lép legerőteljesebben jelölt módon színre (persze már jóval korábban, a „látod?”, a „Te emlékszel még, ugye?” kérdésekkel, valamint a hetedik szakasz már emlegetett utasításaival előkészítetten) a beszélőhöz mintegy néma hallgatóként vagy tanúként társuló „te”-pozíció, kézenfekvőnek tűnik ezt a zárlatot a szöveg olyan, önreflexív tartományaként értelmezni, amely – mint az fentebb szóba is került már – mintegy megvitatásra kínálja fel azt a rétegzett időbeliséget magába sűrítő vizuális vonatkozási keretet, amelyet addigra előállított. A záró szakaszok retorikai felépítése, amelyet az „Ugye, emlékszel?” kezdetű vagy e felvezetésnek alárendelt kérdések sűrűn ismétlődő sorozata tagol, innen nézve akár valamiféle kételyt is sugallhat a leírás különleges hatókörű rekollekciós teljesítménye iránt. Éppen az ismétlődés sűrűsége keltheti valamiféle győzködés vagy (az önmegszólítás esetleges beszédhelyzetét tételezve) öngyőzködés hatását, mintha a szöveg tehát valamiféleképpen maga ellenpontozná itt a vizuális prezentáció teljesítményét azért, hogy „dialogikusan megvitatja az érzékelés kételyeit”.²⁵ A társalgás előbeszédyszerű nyelvi mintájának bevonása, egyfelől, ezt a célt szolgálhatja.

Feltűnő ugyanakkor, hogy ez a zárlat nem nyújt összegzést. A szöveg különválasztott záró sora („Te ott voltál a megnyitáson?”) egyfelől felfogható valamiféle önmagába forduló, mintegy a szöveg újrakezdődését implikáló vissza- vagy – egy körszerű struktúrát tételezve – egyben előre is utaló formulának, amely a prózaverset nyitó, ugyancsak különálló, preambulumszerű nyitószóban („Valószínűtlen”) kap választ (bár inkább magától a kérdezőtől, mintsem a megszólítottól) és így egy tökéletesen zárt forma benyomását kelti, másfelől azonban egyszerűen megismétli a kérdéssorozat egy nem sokkal korábbi elemét. Az ilyen ismétlődések (köztük a legfeltűnőbb „Az átalakításra?” tagolatlan kérdő mondat visszatérése rögtön egyetlen közbeékel, hasonló szerkezetű kérdést követően a záró szakaszban: „Az átalakításra? Az épületegyüttesre? És az átalakításra?”) arra engednek következtetni, hogy az említett, zárt vagy körszerű struktúrát megkettőzi egy olyan zárlatalakzat, amely voltaképpen a beszéd egyszerű elakadásaként viszi színre, a megakadó hangfelvételekre emlékeztető önismétlő dadogásban futtatja üresbe, láttatja voltaképpen valamiféle pusztá abbamaradásnak a befejezést. Ez a megoldás természetesen a leírás vizuális érzéki teljesítményéről a szöveg nyelvi anyagára irányítja a figyelmet, annál is inkább, mert az emlékeztető gesztusok rendre a korábbi szakaszokból vett önidézetekre vonatkoznak, olyan szavakra vagy fordulatokra, amelyeket a prózavers már felhasznált és amelyek éppen az ismétlés révén a klisészerűség árnyát vetik a leírásra.²⁶ Ezt emelheti ki az a már említett sajátosság is, hogy van a zárlatnak olyan része, ahol a szöveg nem tesz mást, mint önálló mondatokba tördelt szaknyelvi kliséket sorakoztat, bravúros módon méghozzá olyanokat, amelyeket éppen ez az elszigetelés ruház fel valamiféle különös,

²⁵ SCHEIN, *I. m.*, 120. A te persze hallgatásával is megrendítheti az én szólamának homogenitását, lásd ehhez LEHÓCZKY, *I. m.*, 95.

²⁶ A folyamat egy lehetséges önértelmezését a *Múzeumi séta* című prózavers adhatja meg: „Vagy ez nem az? Ez a képsor már nem az? Egyik sem az a másik? Csak utalások a falon, idézetek egy szervenvedélyből?”

prózai poétikusság képzetével oly módon, hogy – például az alliterációk, fonikus homológiák révén – ezek nyelvi mivoltára helyezi a hangsúlyt („Vágányvezérlés. Épületegyüttes. Csomópont.”). Ez a megoldás mintha az egész szöveget ellátná egy önmagára irányított, elidegenítő perspektívával azért, hogy visszairányítja azon, „elkopott nyelvi sémák tapadós halmazába” (halmazállapotába?), amelyeket Nemes Nagy a költői nyelvet sújtó deficités érzékiséget tárgyalva emleget egy 1978-as esszéjében.²⁷ Innen nézve nem is olyan meglepő, hogy a zárlat hangsúlyos szavában, az „emlékszel”-ben a negyedik szakasz már említett, idegen szakszavakkal (szaxavakkal?) nyomatékosított fonetikus csomópontja visszhangzik: emléxel?

Akár úgy is lehetne fogalmazni, hogy az *Egy pályaudvar átalakítása* mint prózavers lényegében egy nem-lineáris kompozícióban, poétikai effektusok gazdag tárházában és egy konzekvensen kidolgozott figurális struktúrában önmagáról hírt adó lírai költemény prózai dekompozíciójaként vagy öndekompozíciójaként viselkedik. Egy potenciális vers árnyékszerű jelenléte tetten érhető abban is, hogy a szövegben található rövidebb-hosszabb, metrikusan is értelmezhető részek,²⁸ mint ahogyan belső rímeket feltáró struktúrák is (pl. a platósok/úrhajósok mondatvégi összecsengésre lehetne gondolni a negyedik, vagy a -ra/-re ragrímek burjánzására – „A kétes és a biztos közötti térre? / Ugye, emlékszel a Vérmezőre?” – a záró szakaszban). Ezek a poétikai struktúrák bomlanak fel vagy kerülnek prózai, kritikai megvilágításba azért, hogy a szöveg végül pusztán egymás mellé rendelt nyelvi klisék esetleges sorozatában reciklálja az alkotóelemeiket. Ennek vagy egy hasonló technikának az egyik, Nemes Nagy számára aligha irreleváns előképét Pilinszky 1962-es, *Utószó* című költeményében lehetne azonosítani, amelynek első szakasza Nemes Nagyéhoz hasonló kérdések sorában *emlékezteti* olvasóját az *Apokrif* utolsó részének néhány, egymástól szétszakított töredékére²⁹:



Emlékszel még? Az arcokon.

Emlékszel még? Az üres árok.

Emlékszel még? Csorog alá.

Emlékszel még? A napon állok.

Az önidézet fragmentumai itt nemcsak szintaktikai, hanem az eredeti helyükön erősen determinált eufonikus környezetükből is kiszakadnak, és a puszta felsorolás többé-kevésbé mechanikus keretei között kerülnek, immár mint klisék, egymás mellé. Figyelembe véve azt is, hogy ezt a versét Pilinszky Pierre Emmanuelnek, vagyis az *Apokrif* (egyik) francia fordítójának ajánlotta (talán mintegy viszonzásként a szintén 1962-ben, a Gara László által összeállított *Anthologie de la Poésie hongroise* című gyűjteményben

²⁷ NEMES NAGY, *A költői kép* = Uő, *Az élők mértana*, I, 126.

²⁸ SCHEIN, *I. m.*, 122.

²⁹ „Látja Isten, hogy állok a napon. / [...] / És könny helyett az arcokon a ráncok, / csorog alá, csorog az üres árok.”

megjelent fordításért [*Apocryphe*]), egészen kézenfekvő az emlékeztető gesztusokat a fordításra, és ebben a radikálisan textuális értelemben magára az *Apokrif* szövegére, az *Apokrif*a mint szöveganyagra vonatkozó utalásokként felfogni. Persze ez a paradox, hiszen egyszerre emlékeztető és felejtésre ítélő (ugyanis az eredeti szövegösszefüggést szétbontó és *pusztán* szavak bevésését végrehajtható) mnemotechnika Pilinszkynél vers és vers között bontakozik ki. Az *Egy pályaudvar átalakításának* sajátossága innen nézve abban rejlik, hogy emlékezésnek és felejtésnek, az érzéki rekollekció költőiségének és a motorikus textuális memorizáció prózaiságának hasonló összjátékát egyazon szövegben, akár úgy is lehetne fogalmazni, szükségszerűen prózaversben valósítja meg.

Szabó Marcell

Hangulat- jelek

Fájdalom, cönesztézia és hangulat
Tandori Dezső *Hashártyaszakadási
elégiájában*

L'art qui ne donne que des sensations est un art inférieur.

Bergson



Ó, Istenem, mondtam, még így épp, nagygal, mit játszanál te, mire föl kérdezel fel? Egy nyelvfilozófiai, vérre menő vicc, máris a „véget szánt, vet és arat életének” mellett, alig enyhébb: „lemegy, amire föl.” Mit, mi végre fütöd agyamat? Nagy nyáriás nap volt. Mit akarsz megtudni? Mire föl vallatsz, egyáltalán, evidenciátörténeteiddel, a jegyzetelés örökös kényszerével? Eszedbe jussak! Hamlet. Eszedbe jusson. Ingyen ezt nem akarhatod. Hogy így nyaklatsz. Nyakló nélkül telítetteted noteszom. Másik vonal, a kettő metszette egymást, ez s az elébbi: a Tarantino-film, a Reservoir Dogs undercover zsaruja, a haslövéses Mr. Orange... akivel hasi szakadásom szenvedései miatt úgy azonosultam... csak az undercovert nem tudtam hová tenni. Az nekem, a beépülés stb., hátsó szándék: sosem volt rokonszenves: enyhe szó. Az evidencialistaság arisztokratizmusa. Legyen tiszta rend, ha lehet. Tehát: mindenki undercover lehet, mindenki a maga beépítettje mások életében. Hagyjuk, hogy még a sajátjában is, miként. De hogyan van ez, hogy 'az isten se kivétel'? Ez adta az ötletet, a felismerésre ez vezetett. Hogy ha isten, már kis i-vel, ekképp, ennyire faggatózik, akkor – valamit nem tud. Mert nem tudhat. Ez az 'Ezékiel istene'.

Tandori

A Tandori-recepciónak ezidáig egyedül a '90-es évek második felében nyílt lehetősége, hogy az elemző diskurzusok, értelmezői csoportok és érdekek egymással ütköző játékterében, megalapozó kérdéseket tegyen fel tárgyát illetően. Az átrendeződő irodalomelméleti mező, a megváltozott könyvpiaci és publikálási viszonyok, és ezzel összefüggésben a művek születésének társadalmi és politikai körülményei a Tandori-olvasás esetében is együttesen vezettek egy bő két évtizede íródó, és már akkor is kivételesen terjedelmes életmű irodalomtörténeti újraszituálásához. A '90-es években a Tandori-œuvre körüli kanonizációs és dekanonizációs viták össztapasztalata ritka egyértelműséggel számol be arról a – hazai irodalomértésben újszerű – értelmezői munkáról, mely a szóban forgó életművet igyekezett kiszabadítani egy lineáris narratíva idő- és hatástapasztalatából. A Tandori-szövegek státusza egy olyan történeti-(ön)értelmezői jelenséget rajzolt elő, ahol a mű „önnön kanonizációja ellen folytatott küzdelem sikertelenségéeként”¹ mutatkozott meg. Vagyis Tandori biztosnak és biztosítottnak tűnő irodalomtörténeti helyzetét a '90-es években a recepciónak azért kellett retroaktívan igazolnia vagy rektifikálnia, mert ezen státusz a kánonformálás normalizáló diskurzusaival szembeni kihívásként mutatkozott. Az egyetlen közös horizont nyomán, mely szerint „Tandori értékelésében nincs olyan közös horizont, amelyhez vissza lehetne hátrálni,”² az újraolvasás belátásai jellemzően abban a vissza-visszatérő kijelentésben összpontosultak, mely a szerzői nevet fétisként jelölte meg: „Tandori esetében úgy tűnik, nem annyira az egyes műveket, hanem a szerzőt véljük a kánonba tartozónak, őt magát nevezzük meg.”³ Ugyanakkor ez a felismerés annyiban mindenképpen jogosnak mutatkozott, hogy általa érthetőbbé váltak a recepcióban egyre inkább az olvasást helyettesítő metakritikai, a befogadás történetét célzó elemzések. A két legfontosabb szintetizáló írás szerzői, Menyhért Anna és Hites Sándor ugyanis abban legalábbis egyetértettek, hogy Farkas Zsolt⁴ és Babarczy Eszter⁵ a Tandori-befogadást szintetizáló szövegei ugyan bemutatták az egymást ellentételező (de)kanonizáló stratégiákat, de új szempontokat a művek olvasásával kapcsolatban nemigen hoztak.

Ehhez a képhez és elméleti alapálláshoz szorosan kapcsolódik az a lényegében azóta is változatlan viszony, mely a Tandori életműben olyan monstruózus adatmennyiséget lát, mely folyamatosan saját olvashatóságának akadályá: „elég ritkán olvashatók olyan tanulmányok vagy kritikák, amelyek nem a Tandori-’jelenséggel’, hanem Tandori-szövegekkel foglalkoznak.”⁶ Az értelmezés kihívása ekkortól egyre inkább általános, orientáló és idegenvezetői

¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hozzászólás Menyhért Anna A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban című dolgozatához*, Irodalomtörténet, 1997/04, 567.

² HITES Sándor, „Ami történik, későbbi dolgok javára lesz” *Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában*, Új Forrás 1998/10., 48.

³ MENYHÉRT Anna, *A kortárs olvasás és az újraolvasás alakzatai a Tandori-recepcióban*, Irodalomtörténet, 1997/04, 547.

⁴ FARKAS Zsolt, *Az író ír. Az olvasó stb. - A minden-leírás és a neoavantgarde néhány problémája Tandorinál* = Uő, *Mindentől ugyanannyira*, JAK – Pesti Szalon, Budapest, 1994, 139–168.

⁵ BABARCZY Eszter, *A szent melengedett helye. Tandori Dezső vállalkozásáról* = Uő, *A ház, a kert, az utca*, JAK-Balassi, Budapest, 1996, 41–65.

⁶ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *I. m.*, 569.

feladatokat lát el. A Tandori-befogadást egyébként is átjárta egyfajta hermeneutikai pánik, mely elsősorban az elemző metodikusok bizonytalanságai és a tárgy roppant mérete okán csak óvatos állításokat tehetett. A klasszikus történettudományi terminológiát kölcsönvéve, a Tandori-recepció csak ritkán volt képes elszakadni egy irodalomtörténeti *long durée* képzeteitől, miközben tárgyának líratörténeti helyét az íráspraxis(ok) megértése nélkül nem jelölhette ki.

A Tandori-jelölő, vagy a „szuperkánonként felfogott Tandori-alakzat”⁷ a '90-es évek érzékenyebb elméleti szövegeiben azonban nem úgy jelent meg, mint ami kijátssza egymás ellen kánon és irodalmiság fogalmait, hanem azokat kölcsönösségükben és komplementaritásukban tette hozzáférhetővé. De az ekkoriban sokadszorra, új lendülettel és eredetiséggel feltámadó Tandori-produkció tovább mélyítette a recepció válságát. Az első két kötet 1995-ös újrakiadása olyan szimbolikus dátumnak tekinthető, amikortól a Tandori-életmű (az egyre intenzívebb Wittgenstein-hatástól nem függetlenül) a korábbi művek folyamatos, belső újraszituálására és a friss műveken belüli és általi rekontextualizálásra, egyszóval radikális ön-olvasásra tett kísérletet. Az írással párhuzamosan megjelenő „önreflexív felülvizsgálat” és a korábbi művek „újraelhelyezésének igénye”,⁸ illetve az ebből fakadó elméleti kihívások sokasodása csak még inkább kiemelték a recepció megkérdettségét. Ha ehhez még hozzávesszük a klasszicizálódás és a dalszerűség jeleit, valamint a szintén az évtizedben felerősödő generikus kicsapongásokat,⁹ az egyre fontosabbá váló esszé-vers-próza köteteket,¹⁰ bizonyosan jobban érthetővé válik, hogy a kritika a 2000-es évektől lényegében lemondott a Tandori-művek követéséről, és megelégedett a már előzőleg kialakított kánonpozíció fenntartásával. Mindenesetre az 1991-es *Koppar köldüs* és az 1996-os *A Semmi kéz* analóg kanonikus helyzete nem csupán az évtizedes korszakolás rigid és elégtelen voltát jelzi, de a Tandori írásmódjára aligha alkalmazható lineáris alakulástörténet identitás-narratívájának a kudarcát is.

Tandori azért is válhatott Kulcsár Szabó Ernő értelmezésében a „periódusküszöb”¹¹ reprezentatív figurájává, mert a század második felének legfontosabb magyar líratörténeti áttrendeződését, az újhordas poétika fokozatos térvesztését ez a líra önmagában példázza és teszi leírhatóvá.¹² A '90-es évek Tandori-olvasásainak nem kevesebb volt a tétje, mint hogy vagy igazolják ezen állítást, vagy Tandori jelentőségét kiterjesszék



⁷ HITES, I. m., 50.

⁸ TÓTH Ákos, *Az ismerős és titkos tandarab (Emlékezet – Felejtés – Tört-én-elem a kilencvenes évek Tandori-lírájában)* = FRIED István (szerk.), *Szövegek között V. Fejezetek a mai magyar irodalomból*, SZTE BTK, Szeged, 2001, 20.

⁹ Doboss Gyula 2003-as Tandori-olvasójában a következő heterogén sort fogalmazza meg a Tandori-oeuvre '90-es évekbeli irányairól: „nyelvröncsolás, dalszerűség, 'egzisztencialista akciópróza', aforizmaregények, élet- és művészetfilozófiai vallomások, pántextualitás, a művek egymásba hatása és szétpublikálás, paradoxon és dekonstrukciós szövegteremtés stb”. DOBOSS Gyula, *A 'Költészetregény'. A modern magyar költészet és önmagát értelmező Tandori-próza olvasása*, Orpheusz, Budapest, 2003, 21.

¹⁰ Olyan a hagyományosan esszékre, esszéregényekre, vegyes műfajú gyűjteményekre gondolunk, melyek a '90-es évek második felében hangsúlyossá válnak: *Az evidenciátörténetek* (1996), *Kész és félkész katasztrófák* (1997), *Kolárik légvárjai* (1999).

¹¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Argumentum, Budapest, 1993, 156.

¹² Ezért lehetségesek a Tandori név folyamatos trópusának olyan változatai, amelyek bizonyos értelemben a pályát egy egész irodalmi korszak poétikai mozgásának lenyomataként kezelik. Vö. „Tandori Dezső önmagában is irodalomtörténet.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996, 43–44.

egy olyan horizontra, ahol nem csupán a transzmisszió alkotójaként szerepel, hanem az újabb poétikai praxisok létrehozójaként is. Szubjektum-elbizonytalanító technikáinak számbavétele és leírása azért jelenthette kitüntetett terepét az ezirányú kutatásoknak, mert a Tandori-életmű poétikai belátásai ebből az irányból látszottak a legbiztosabban elhelyezhetőnek a '70–80-as évek líratechnikái között. A „periódusküszöb” költőjeként Tandori annyiban minősült az átmenet kivitelezőjének, amennyiben a metapoétikájában feltárt szubjektum nem feloldódott, „csupán meghatározott területekre vonult vissza”, és benne egy olyan „későmodern értékorientáció mutatkoz[ott] meg, amely akkor sem adja föl az én tanúsítható igényét, ha annak mibenléte felől csak értelmezésre szoruló jelzésekkel rendelkezik”.¹³ Ez a megjegyzés már csak azért is hatott provokálóan a Tandori-recepcióra, mert elbizonytalanította azt az elméleti alapot, mely a második kötet címében az „én”-t mint talált tárgyat tette központi problémájává. A kritikátlan én-kijelentések és a reflektált én-hiány kétszatuságát kikezdő olvasat motiválta később azokat az elemzéseket, amelyek a Tandori-írások szubjektumfelfogását nem feltétlenül az én eltűn(te)ésének szándéka felől igyekeztek értelmezni. Ebben a kontextusban több mint jelzésértékű, hogy Kulcsár-Szabó Zoltán Domonkos István *Kormányeltörésben* című verse kapcsán megjegyzi, hogy Tandorinál „a nyelv használatától való függetlenedésének tapasztalata” a nyelvi megelőzöttség belátásának hiányán túl jelezheti a „nyelvnek való kiszolgáltatottság specifikus változatainak sajátos poétikai lehetőségeit”.¹⁴ A *Kormányeltörésben* kontextusa itt minden bizonnyal jelezheti, hogy az a 2000-es évekre kanonizálódó, bár erősen heterogén líranyelv, mely az élőbeszédben rejlő nyelvrontás és nyelvroncsolás tapasztalatát emelte poétikai elemmé (Kemény, Kukorelly, Borbély, Sziij, Peer stb.), sokkal többel adósa Tandori költészetének, mint az a kilencvenes évek első felében látható és várható volt.

A Tandori-líra szubjektívációs eljárásai mindenekelőtt egy olyan, az alanyiség és a tárgyiaság viszonyrendszerén kívül épülő megszólalás szabályai szerint olvashatóak, amely a későmodern poétikákat követően a nyelvi önjelölés során destruálódó hang többirányú mozgásaként inszcenírozódik. A pán-autobiografikus vállalkozás itt fokozatosan alakul át „a tökéletes elzárkózás közegé”-vé,¹⁵ és vezet el a vallomásosság lírai dekonstrukciójához, mely, Farkas kifejtetlenül hagyott, mindazonáltal fontos terminusa szerint mint a *fecsegés poétikája* ragadható meg. A Tandori-életmű olvasása többek között azért jelent folyamatos kihívást a hazai költészetértelmezés számára, mert csak szegényesen írható le a személyiségvesztés vagy az én-(re)konstrukció, a nyelvi performáció alanyának megvonása vagy fokozott színrevitele segítségével. Tandori íráspraxisai metapoétikai értelemben az én nyelvi stratégiáját és megalkotottságát egy *előzetesen* és üresen figurált szubjektum révén teszik közölhetővé. Ebből a szempontból életműve nyílt opponálása azon rilkei-celani

¹³ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, 158.

¹⁴ KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, „Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség” = THOMKA BEÁTA (szerk.), *Domonkos-Symposion: Tanulmányok Domonkos István műveiről*, Kijárát, Budapest, 2006, 53.

¹⁵ FARKAS, *I. m.*, 160.

indíttatású magyar költészeti hagyománynak, amely a kései Nemes Nagy, illetve a korai Oravecz poétikájában, egy deszubjektívizálható nyelvi kijelentés metafizikai ideálján nyugodott. De a tárgypoétikák személytelenítő technikáival ellentétben Tandorinál már nem az a kérdés, hogy a hang mennyiben választható le a szubjektumról mint eredetről, hanem annak a kései József Attilánál már explicit tapasztalatnak a tovább-írása, hogy az önműködőként tételezett szimbolikus termelés figurativitása a szubjektumot a beszéd produktumaként állítja elő.

A Tandori-recepció a korai művek absztrakt, bölcséleti, gyakran nyelvjátékos, illetve a nyelvi megértés időbeliségét színre vivő működésmódját kezdetektől egy általános értelemben vett szenzualitás tematikus hiányaként azonosította. Már a korai Doboss Gyula-féle monográfia alapszentenciája szerint is Tandori lírája Nemes Nagy és Pilinszky költészetével összemérve a „legelvontabb, legesszenciálisabb, a gondolat [nálá] a legkevésbé érzéki köntösű”.¹⁶ Farkas Zsolt írásában ez az alapvető deficit majd a poétikai alapelvek magyarázatául szolgál. A költői termés rendkívüli mérete, a „szégyenlős exhibicionista” és a kasztrációkomplex¹⁷ javasolt fogalmai mentén, íráskonómiai megfontolások következménye, melyek nem hagyják érintetlenül a pszichés apparátust sem. Farkas írásának (vállalt) kudarcossága minden bizonnyal azért olyan látványos, mert az esztétikai norma(litás) szabályainak a patológiai metaforái segítségével szerez érvényt, és miközben látszólag továbblép a megnyilatkozások esszencialista-etikai síkján (vö. a lényeg-mondás mindenkori számonkérése), valójában a megszólalás hétköznapiságát, a referált valóság banalitását (a recepcióban bevett módon) szemérmességként és rejtőzködésként értelmezi. Csakúgy, mint Balassa Péter, aki az autobiografikusság eltérő alakzatait „az álarcok tudománya”-ként¹⁸ racionalizálja. Míg azonban Farkasnál a szubjektum szemérmessége az intim kitarulkozásként értett líra anomáliája, addig Balassánál a megszólalás heterogenitását a feltételezett álarcok mögött rejtőzködő autobiografikus én identitása magyarázza.



Diszpozíció és szomatikus figyelem a Tandori-lírában

Mindazonáltal a test önérzékelésének és önábrázolásának kidolgozatlansága a Tandori-recepcióban nagy valószínűséggel nem függetleníthető azon tényről, hogy az animalitásnak a pálya egészét meghatározó tematikája valamiképpen elvonta a figyelmet a saját test megírásának poétikai problémáiról. A testérzékelés vélt hiánytapasztalata, illetve a különféle állatok sokaságával belakott Tandori-univerzum, a zoológia és a poétika együttállása olyan feszültségteli értelmezési keret, mellyel az életmű korporealitásával foglalkozó értelmezések számolni kénytelenek. Miközben a *Töredék Hamletnek* kötetben

¹⁶ DOBOSS Gyula, *Hérakleitosz Budán: Tandori Dezső munkásságáról – 1983-ig*, Magvető, Budapest, 1988, 15.

¹⁷ FARKAS, I. m., 161.

¹⁸ BALASSA Péter, *A felnőtt D'Oré szenvedései*, Jelenkor, 1978. július–augusztus, 670.

a testi dimenzió még valóban elsősorban egy regresszív, fokozatosan, a gyümölcs hús mintájára visszahúzódó saját anyagiságként jelent meg („Mintha egy gyümölcs húsa zsugorodna, / elhúzódva a héjtől, befelé.” *Elenged...*), egyértelműen *kierjesztve* a figurációt a verstest fent említett újholdas poétikájának *anorexiás* ideáljára, *A mennyezet és a padló* szonett-sorozatában már alapvetően a mindennapiságnak olyan érzékelési, hangulati-érzelmi mikrovetületei is napvilágra kerülnek, amelyekkel kapcsolatban aligha tartható a korai verseknek tulajdonított deszenzualizáltság. Kérdésként vetődhet fel, hogy a hétköznapiság, a minuciózus rögzítés leválasztható-e egy autobiografikus szubjektum tevés-vevéséről, és átfordítható-e – mint Tandori legsajátabb nyelvi vállalkozása – egy alapvetően *deszubjektivizált szenzualitás* folyamatsorába. Vagy arról van-e szó, hogy – amiként Tandori fogalmaz – az „érzékeny törvényszerűség” (*A tasmániai híd*) rutinszerű nyelvi teljesítményében pontosan a megírt-lejegyzett benyomások forrása és befogadója-rögzítője vált kétségessé? Ennek már a pálya korai szakaszaiban is a *pozitivizáló* szomatikus figyelem a letéteményese. „Mert nem az érzésekről van itt szó, amit valamiféle tény kelt; / hanem arról a tényről, ami kiváltódik belőlünk, legföljebb / ottmarad bennünk, mégis kiváltódik, összefüggésben valami / érzéssel” (*Nyomelemek, művégszó*). Ez a poétikai figyelem azonban csak totalizáló becsvágyában fegyelmezett, a hangulati és érzékleti adatok lejegyzése nem kitüntetett írása, sokkal inkább az archiválás alól kivonhatatlan elemek.

Azt mondhatnánk, hogy a saját test megírása Tandori '90-es években született műveiben a hipochondria színrevitelének jelentős magyar irodalmi (Füst Milán-i, vagy Szabó Lőrinc-i) hagyományát folytatja. Doboss a személyiségképet a pályarajzzal vegyítő bevezetésében „a betegségtől való félelem”, illetve a „halálos betegség tudatának” kettős motívumát egy „analizáló és nem érzelmi indíttatású”¹⁹ habitus ellenőrzi. A kritika a '90-es évek elején részben felismeri, hogy a hipochondria, a betegségtudat és a saját test kóros *túlérzékelése* egyre inkább a szövegek reflexiós effektusainak metaforikus ősképévé válik. Szilágyi Márton a *Koppar köldüs* és a *Döblingi befutó* kapcsán „az öregkori líra és próza szemléleti kereteinek kialakításá[t]” érzékeli, de még ekkor is leválasztja a „öregedés biológiai-életteni jegyeiről”, a halálsejtelem hitelesítése pedig „a betegség vagy a testi hanyatlás szimptomá[inak] tematizál[ása]” nélkül megy végbe.²⁰ Az 1998-as *A járóbeteg*²¹ kötet, amellyel kapcsolatban már nem lehetett nem észlelni a testi-biológiai tapasztalatok fokozott jelenlétét, lényegében a mai napig tartó poétikai korszak kezdetét jelenti a Tandori-életműben. Mielőtt azonban számot vetnénk a kötet emblematikus hosszúversének, a *Hashártyaszakadási elégiá*nak bizonyos érzékelés-poétikai sajátosságaival, röviden hivatkoznunk kell azon filozófiai hagyományra, mely a szubjektum hangulati diszpozícióját egy olyan, se nem érzékleti, se nem diszkurzív determinációként mutatja meg, mely a fiziológiai aisztéziszis általános érzeteitől is eltér.

¹⁹ DOBOSS Gyula, *Hérakleitosz Budán*, 8.

²⁰ SZILÁGYI Márton, *Halálgyakorlatok* = Uő, *Kritikai berek*, JAK–Balassi, Budapest, 1995, 83–84.

²¹ TANDORI Dezső, *A járóbeteg*, Magvető, Budapest, 1998.

A '90-es évektől a Tandori-líra kitüntetett hangulati vonása a szubjektum mind fokozottabb levertsége, kimerültsége („Jól aludtál, mégis csapnivalóan érzed magad.” *Kis napi befejezés*) és a mozgás nem fiziológiai, hanem kedv- és kedély-alapú *felindulásra* való képtelensége. A hangulat [*Stimmung*] heideggeri elemzése szerint a jelenvalólét eredendő hangoltsága, mely maga az ontológiai diszpozíció, a jelenvalólét számára egy eredendő meghatározottság alakjában hozzáférhető, amit azonban episztemológiai értelemben sohasem szemlélhetünk, s nem is írhatunk le szubjektum–objektum viszonyként. Miközben a hangulat mint a fakticitás ténye ontológiailag rögzített, ontikusan, vagyis a létezőre vonatkozóan „a fakticitás hogy-já sohasem lesz szemlélésben föllelhető”.²² Mindez elsősorban azt jelenti, hogy Heidegger egy olyan pre-diszkurzív meghatározottságot köt a létezőhöz, amely kivonja magát mindenféle generikus (elsősorban fizikai és pszichés) definíciós kísérlet alól. Ez a radikális másság a reflexió által is megragadhatatlan, legfőképpen azért, mert kettős tiltásként, sem az exterioritás, sem az interioritás képzetéhez nem hozzárendelhető: „A hangulat ránk ront [*überfällt*]. Nem 'kívülről' és nem is 'belülről' jön [*kommt*], hanem a világban-benne-lét módjaként ebből magából lép elő [*steigt aus*].”²³ Az imperszonális és tárgyiasíthatatlan hangulat léte a heideggeri retorikában egyedül a mozgás képzeteiben érhető tetten, de azon tény, hogy „a hangulatok elromolhatnak [*verdorben werden*] és megváltozhatnak [*umschlagen können*], csak azt jelenti, hogy a jelenvalólét eleve hangolt”.²⁴ A hangulat létét tehát az a mozgás *jelzi*, amely – a folyamatos alakulás értelmében – soha nem szűnik meg (már előzetesen) meghatározni a jelenvalólétet. Heidegger a jelen vizsgálódás szempontjából utolsó, fontos kitétele arra vonatkozik, hogy maga az érzékiség és az affekció világa is a hangulat által prekonstituált. A létező azért érezhet, mert „létmódja a diszpozícionálisan világban benne-lét”, vagyis a feltáruuló diszpozíciós meghatározottság egyrészt mint érzéki lehetőséggé adott számára, mely nélkül nem volna elképzelhető az affekció semmilyen formája, másrészt olyan általános háttérként és eredendő *megszabottság*ként funkcionál, melynek előterében a hangulat pontosítja és tovább színezi a diszpozíció eleve-adottságát.

A heideggeri analízis közvetlen utóéletében a diszpozíció szomatikus és érzéki vetületei váltak hangsúlyossá.²⁵ A hangulat mint a szubjektum nem-intencionális diszpozíciójának²⁶ elemzése lényegében a szorongás kierkegaard-i metastrukturáját veszi alapul, amennyiben az „a szabadságnak mint a lehetőség lehetőségének a valósága”.²⁷ A hangulatokat, majd az affekciókat prekonstituáló diszpozíció strukturálisan kitüntetett helyét



²² Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. BACSÓ Béla et al., Osiris, Budapest, 2001, 163.

²³ Uo., 165.

²⁴ Uo., 163.

²⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat? A hangoltság materialitásának irodalmi fenomenológiájához* = BÖHM Gábor – FEDELES Tamás (szerk.), *Pécsi Tudományegyetem – Bölcsész Akadémia*, PTE BTK, Pécs, 2013, 117.

²⁶ David Wellbery meghatározása szerint „a hangulatok – ellentétben az érzelmekkel – intencionálisan nem irányulnak tárgyra”. David E. WELLBERY, *Stimmung* = Ästhetische Grundbegriffe, Band 5: Postmoderne bis Synästhesie, szerk. Karlheinz BARCK, et al., J. B. Metzler, Stuttgart, 2003, idézi: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat?*, 114.

²⁷ Søren KIERKEGAARD, *A szorongás fogalma*, ford. Soós Anita = Uő, *Søren Kierkegaard művei* 5., Jelenkor, Pécs, 2014, 318.

a 19. századi szenzualista álláspontokkal (az ingerekből levezetett személyiség), illetve a pszichoanalízissel (a tudat szerkezeti primátusa) való szakítás intenciója indokolja. Ugyanakkor a diszpozíció a heideggeri létfeledés történeti formája alól is kibújik, hiszen pontosan ontikus feltételeinek feltárhatatlansága merült feledésbe.

Mindenesetre a Heidegger utáni francia fenomenológia számára nem annyira a *Stimmung* vált kérdéssé, mint ezen struktúra transzpozíciója egy olyan ontológia keretei közé, melyben a testi-materiális összetevők jóval lényegesebb szerepet játszanak. Más szóval, ezen vállalkozások valódi tétje abban állt, hogy a Heidegger által kimondatlanul is a subjektumhoz, illetve egy interioritáshoz rendelt testi érzékleteknek egy nem-objektíválható Másikkal való találkozás formáját kölcsönözzék. A francia fenomenológia poszt-heideggeri vonulatából ebbe az irányba mutatnak a hús fogalmának olyan meglehetősen különböző kidolgozásai, mint Merleau-Ponty vagy a heideggeri animalitás-fogalmat és az érzett testet [*Leib*] átértelmező Marc Richir,²⁸ Michel Henry húsfogalma, mely a test megjelenését [*apparâtre*] nem világszerű fenoménként elemzi.²⁹ A *haptológia* francia hagyománya³⁰ mindenekelőtt a fájdalom konstitutív szerepét értékeli újra, mely képes hangulati-diszpozíciós, de az alany–tárgy viszonyban hozzáférhetetlen *aktorként* megjelenni. A fájdalom (meg)érkezik, visszahúzódik és eltávozik³¹ Sartre-nál, de erről a mozgásról a test tudósít (a test a „psziché minden fenoménjének implicit anyaga”),³² a test háttere előtt zajlik, mely mintegy közvetít a tisztán tudati folyamatok és a fájdalom között. A fájdalomban érzett test lényegi diszpozicionális szerepe azonban Sartre-nál nem egy materiális lét eredendő tapasztalata, hanem olyasmi, amit az undor alaphangulata tár fel:

Az önmagáért-való még akkor is kivetül egy puszta és úgymond nem minősített esetlegességen túlra, amikor a tudat semmilyen pontosan megragadható fájást, kellemes, kellemetlen dolgot nem tesz 'létezővé'. A tudat soha nem szűnik meg testtel 'rendelkezni' [«avoir»]. A cenesztézikus [*œnesthésique*] affektivitás ekkor egy szintelen [*sans couleur*] esetlegesség puszta nem-pozicionális megragadása, önmagának mint puszta faktikus létezésnek a felfogása. Az, hogy önmagáért-valóm állandóan megragad egy ilyen ízetlen [*goût fade*] és eltávolíthatatlan ízlelést, amely még az arra irányuló erőfeszítésemet is elkíséri, hogy megszabaduljak tőle, és ami az én ízlelésem, ez az a dolog, amit másutt *Undorként* írtunk le. Egy enyhe, de megszüntethetetlen undor tárja fel [*révèle*] állandóan testemet tudatom számára:

²⁸ Marc RICHIR, *Phénoménologie et Institution Symbolique*, Jerome Millon, Montbonnot, 1988, 14–44, 223–285.

²⁹ Michel HENRY, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Seuil, Párizs, 2000, 59.

³⁰ Jacques DERRIDA, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Galilée, Párizs, 2000, 209.

³¹ „[A fájdalom] másként jelenik meg és tűnik el, mint a tér-időbeli tárgyak: az asztalt azért nem látom, mert elfordítottam a fejemet; de a fájdalomamat azért nem érzem többé, mert 'eltávozott' [*il est parti*]. [...] A fájdalom eltűnése, a reflexív önmagáért-való kivetüléseit meghíúsítva, visszahúzódás [*mouvement de recul*] formájában adódik, majdnem úgy, mint ha valamilyen akarattal rendelkezne.” Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi*, ford. SEREGI Tamás, L'Harmattan, Budapest, 2006, 405.

³² *Uo.*, 407.

megtörténhet, hogy a kellemes vagy a fizikai fájdalmat azért vizsgáljuk, hogy megszabaduljunk tőle, ám mihelyt a fájás vagy a kellemes a tudat által létezik, rögtön megmutatja fakticitását és esetlegességét, és az undor hátterén [*fond de nausée*] tárul fel. Az *undor* fogalmát nem a fiziológiai hányingerből [*écœurements physiologiques*] vett metaforának kell értenünk, épp ellenkezőleg, az undor az az alap, amelyen minden olyan konkrét és empirikus undorodás létrejön (a rothadó hústól, a friss vértől, az ürüléktől stb. való undorodásunk), amelyek hányáshoz vezetnek.³³

Ha igaz, hogy „a hangoltság [...] szemlélet (és asszerció) előtti lévén hasonló, de nem azonos formában van összekapcsolva a(z őt magát) tudtul vevő tudattal, mint az érzékszervek”,³⁴ akkor Sartre kellő óvatossággal (kurzíván és idézőjellel) használt birtokviszonyos szerkezetei azt is jelzik, hogy az érzékszervek munkája itt nem egy szubjektum tudatához kötődik. A fájdalom „nem a külvilág időbelisége és nem is a tudaté: a pszichikai idő. [...] Különbözik a tudattól, és azon keresztül jelenik meg; miközben a tudat változik, ez állandó marad, és maga ez az állandóság a feltétele homályosságának és passzivitásának.”³⁵ A cönesztézia,³⁶ vagyis egy általános, „színtelen” és „ízetlen” (nem minőségjelzők befogadó) testéretet a „puszta faktikus létezésnek a felfogása”-ként éppen azért konstituens, mert nem előfeltételezi tudati működést.

Ha most a diszpozíció fenti módozatait szimbolikus megjelenési formáikkal vetjük össze, az látszik, hogy a „Stimmung”-ot vagy a „nausée”-t sem diszkurzív tapasztalatként ábrázolták. Egyrészt a testi érzékletek „szállítanak” metaforát a hangulatnak, másrészt mind a két esetben alapvető a közvetítés ténye. Ha a hangulat egy diszpozíció feltárulása, illetve ha az undorodás [*écœurement*] az undor megvalósulása, akkor az irodalom azért nem tekinthet el a kérdéses pre-diszkurzív meghatározottságok tapasztalatától, mert a hangulat, pontosan az érzéki közvetítésben megnyíló testi reprezentáció révén, egy általános emberi tapasztalat szimbolizálhatóságát teszi kérdésessé. Túl azon a nyilvánvaló belátáson, hogy a nyelv már mindig a hangulat metanyelveként mutatkozik meg, kérdés, hogy a nyelvi megelőzöttség (a szimbolikus) a szubjektum számára előkészítő szerkezete mennyiben rokonítható a diszpozíció Heideggernél



³³ *Uo.*, 408.

³⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Hogyan történik a hangulat?*, 115.

³⁵ SARTRE, *A lét és a semmi*, 404.

³⁶ A cönesztézia kifejezés, melynek alapja a német *Gemeingefühl* (és se nem *Lebensgefühl*, se nem *Gemeinsinn*) 18. század végi neologizmus, mely a *coenaesthesis* és a francia *cénesthésie* alakokban egy általános, nem specifikus-szervi, a test egészének, egyidejű homályos észlelését jelöli meg. Bár a kifejezés az arisztotelészi κοινή αίσθησις-t veszi alapul, az etimológiai származás ellenére, ahogyan azt Jean Starobinski hangsúlyozza, a két terminus között lényeges jelentéstartalmi különbségek fedezhetők fel. Amíg Arisztotelész fogalma az érzékszervek egyidejű külön valóságtapasztalatát „hangolja” egybe (például, hogy egy adott tárgyról szerzett, tapintott-látott-szagolt érzetek kvalitatív-heterogén sokasága egyetlen valóságélmévre vonatkozzon), addig a cönesztézia a megszakítatlan testi önértékelés általános, nem lokalizálható természetére vonatkozik. Vö. Jean STAROBINSKI, *Le concept de cénesthésie et les idées neuropsychologiques de Moritz Schiff*; Gesnerus, n° 34, 1977, 2–20; Jean STAROBINSKI, *Brève histoire de la conscience du corps*, *Revue française de psychanalyse*, vol. 45, n° 2 1981, 261–279; David Walter HAMLYN, *Koine Aisthesis*, *The Monist*, Vol. 52, No. 2 1968, 196–197.

„elsődlegesen egy voltság [Gewesenheit] alapul[ó]”³⁷ karakterével. Márpedig a diszpozíciók kizárólag szimbolikus formák által felvázolható történetiségének kérdése nem függetleníthető bizonyos szociokulturális formák időbeliségétől sem. Alapvető kérdés volna például, hogy az unalom és a szorongás (ontikusan rögzíthetetlen) tapasztalatának történeti mozgásában milyen jelentőséget tulajdoníthatunk Baudelaire poétikai hozzájárulásának, melynek megnevező vállalkozása nem kevesebbet, mint ontológiai státuszt adott addig differenciálatlan érzékeléstartományoknak és észleleti minőségeknek. Vagyis mindaz, amit a hangoltság diszpozícióként feltár, maga is vég-sőkig kitett azon szimbolikus, történeti és technikai tényeknek, melyektől definíciója szerint függetlenítené magát. A hangoltság heideggeri elemzése azzal párhuzamosan, hogy egy önmagában referálhatatlan, mert a referálás odafordulásában nem megmutató diszpozíciót állít, végtelenen kiszolgáltatja a hangulatot a nem-referenciális leírást biztosító jelölők változásának. A hangulat kritikája és történeti genezise például nem tekinthet el azoknak a folyamatoknak a számbavételétől, melyek többé-kevésbé szakadatlanul fogalmi és képi, vagyis diszkurzív eszközökkel tették hozzáférhetővé az emberi percepció működés módjait. Vagy, ami bizonyos értelemben ugyanezt jelenti, éppen a nyelvi jelölés által határozták meg mint a szimbolikus-nyelvi struktúrák révén megragadhatatlan területet. Michel Delon a felvilágosodás korának diskurzuselemzések bemutatja, hogy a lét(ezés)érzés („sentiment de l’existence”) és a szenvedélyek terminusait hogyan szorították ki fokozatosan az energia áramlásának legkülönfélébb nyelvi figurációi.³⁸ Tristan Garcia elemzésében a modernitás az elektromosság domesztikálásának projektumaként szerepel, ahol az intenzitás-fogalom demokratizálódása nyomán az elektro-imaginárius rezsím az ember érzékelésével és önérzékelésével, csakúgy mint etikai és morális imperatívuszokkal is egybefonódott.³⁹ Maga a diszpozíció mint alap nyilvánvalóan nem függetleníthető az intenzitás modernkori tapasztalhatóságától, ahogy az unalom, a levertség és a lehangoltság sem az üresség szimbolikus tartalmaitól. Hogy a pre-diszkurzív emberi tapasztalatokat megelőzöttségként és diszpozícióként visszük színre, már maga is történeti tény. Ugyanakkor az is nyilvánvalóan látszik, hogy a hangulat heideggeri problémája nem független a létfeladás kidolgozásától sem. Heidegger a hangulat megjelenését egy sem nem külső, sem nem belső létesülés intrúziójaként [*Die Stimmung überfällt.*], egy létmód térbeli („über”) mozgásaként írta le. A hangulat mozgása és megérkezése figurálisan kapcsolódik a (szellemi) betegség-érzet azon megfogalmazásaival, melyek, mint Tándorinál, a fájdalom fenomenológiai értelemben előjelezhetetlen megjelenését egy hezitáló-oszcilláló tudati mozgásként írják le: „Borzalmas szellemi betegség martaléka: / ide-oda villogva vagy, / és semmid semmidnek nem tartaléka, / folyton rád ront, ami kihagy” (*Színházi élet*).

³⁷ HEIDEGGER, *Lét és idő*, 393.

³⁸ Michel DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770–1820)*, PUF, Párizs, 1988, 281–319.

³⁹ Tristan GARCIA, *La vie intense. Une obsession moderne*, Éditions Autrement (Collection Les Grands Mots), Párizs, 2016.

Amikor azt állítjuk, hogy a hangulat fogalma strukturálisan az irodalom mint szimbolikus jelrendszer provokációja, akkor egyszersmind azt is állítjuk, hogy az irodalom nemcsak a diszpozíciók megnevezését végzi el, de maga is feltalál új hangulatokat. A diszpozíció kérdése nem más, mint hogy hogyan válhat a hangulatról való beszéd a hangulat beszédévé. Az olyan, az irodalmiság specifikumát és a költői funkciót leíró nyelvi jelenségek, mint a paronomázia vagy a kratülizmus 20. századi reneszánsza végső soron arról az igyekezetről tanúskodnak, hogy az irodalmiság kritériumát egy vizuális-auditív tapasztalat jelentéskonstituáló vonására vezessék vissza, és a nyelvi eseményt mint epifániát, az érzéki tapasztalattal konkurálóként mutassák fel. Az epifániában a de Man-i meghatározás szerint „egy olyan állandó jelen újbóli fölfedezéséről van szó, ami választása szerint elrejtette magát előlünk”,⁴⁰ ami ennyiben különös kapcsolatot létesít a mű átmeneti ontológiai státusza és a hangulat el-nem-kezdődő, de konstituáló karaktere között. A keletkezés efféle képzetei az irodalmiság effektusainak azon meghatározásaihoz közelítenek, melyek az olvasás aktusát egyfajta közvetítő-átalakító aktusként képzelik el. Valéry állítása szerint a költemény az olvasóban a költői állapotot – a pusztá szavakkal – gépként kitermeli [*machine à produire*],⁴¹ másrészt azonban maga az írás nem más, mint egy eredethez való visszatérés, melynek során az alkotó a létesülés epifánikus víziójában a nyelvet mint születő nyelvet [*à l'état naissant*] tapasztalja meg.⁴² Mindezeknek azért van kiemelt jelentősége a hangulatok reprezentációja kapcsán, mert olyan költészetfelfogást nyomatékosítanak, mely a nyelvi effektust egy állapot és diszpozíció affektív-pszichés keletkezésének átviteleként mutatja.

Elégia, hangulat, test-esemény

Az elégia modernkori története azt mutatja, hogy az ókortól létező formahagyomány a 16. századi Angliában először a katolikus *requiem*et pótolja az anglikán liturgiában, majd, a személyes veszteség és a gyász munka témáinak felerősödésével, fokozatosan egy szekuláris individualitáskép közvetítésére szolgált.⁴³ A váltást jól érzékelteti az a folyamat, amelynek során az elégiaformából hangulati kifejezője lett: *mode*-ből *mood*.⁴⁴ Ez a mozgás figyelhető meg a francia költészet műfaj történetében is, ahol a „lyrique” egyszerre jelölte a lírai műnemet és a lírai hangvétel emotív funkcióját („lyrisme”).⁴⁵ Az elégia 20.



⁴⁰ Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete*, ford. NEMES Péter = Uő, *Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002, 122.

⁴¹ Paul VALÉRY, *Költészet és elvont gondolkodás*, ford. SOMLYÓ György = Uő, *Paul Valéry versei és oxfordi előadása a költészetéről*, Rose, Budapest, 1946, 100.

⁴² Paul VALÉRY, *L'enseignement de la poésie au Collège de France* = Uő, *Œuvres*, I. kötet, szerk. Jean HYTIER, Gallimard (Pléiade), Párizs, 1957, 1440.

⁴³ David KENNEDY, *Elegy*, Routledge, London, 2007, 4–8.

⁴⁴ Uő., 6.

⁴⁵ Antonio RODRIGUEZ, *Modernité et paradoxe lyrique*, Jean-Michel Place, Párizs, 2006.

századi története mindenesetre arról tanúskodik, hogy a forma oldódásával az *elégikus* hang és hangütés válik műfaji meghatározottsággá. A 20. századi magyar líra alapműveiben – József Attila 1933-as *Elégiája*, Kálnoky 1942-es *Szanatóriumi elégiája*, majd Vas István *Cambridge-i elégiája* (1959), Mészöly Miklós 1991-es hosszúverse, vagy legutóbb Krusovszky Dénes *Elégiázaja* – az elégia hagyományához való kapcsolódás egy műfaji öndefiníció hangulati jelzésére korlátozódott. Az elégiát, az Arjun Appadurai által leírt kolonizációs technikák elemzéséből kölcsönvett terminus alapján, puha formának [*soft form*] nevezhetnénk. A kemény formával [*hard form*] ellentétben, mely csakis rögzült értékek, jelentések és gyakorlatok mentén ültethető át egy másik szimbolikus közegbe, a puha formaként leírt kulturális elem nélkül képes változásra, hogy sérülne lényegi funkciója. Appadurai példaként az Indiában elterjedő krikett kolonizáló hatását említi, mely a játék révén integrálandó kemény formák kulturális-szimbolikus rezsimje segítségével fokozatosan alakította át a befogadó közeg szabályrendszerit is.⁴⁶ Az elégia azért mutatkozik puha formának, mert az elégikusság emotív, hangulati jelzései alá vont minden olyan megszólalásformát, mely a szubjektumot a veszteség és az emlékezés temporális és modális kereteihez kötötte. Ez a történeti folyamat (a formális puhulás) affektív, önkolonizáló processzusnak is tekinthető, melynek során az érzelmek nyelvi reprezentációja formaszükségelemek mentén vált értelmezhetővé.

A *Hashártyaszakadási elégia* alapvető és textuális értelemben vett forrása Kálnoky László *Szanatóriumi elégiája*. Miközben a Kálnoky-elégia köztudottan visszatérő viszonyítási pontként szolgál a pálya egészében – *A járóbeteg* kötettel való kapcsolatra maga Tandori utal önértelmező szövegeiben⁴⁷ –, a *Költészetregényben* a Kálnoky-vers alaphelyzete Artaud felől értelmeződik: „Meg hát Artaud-tól tudjuk, [...] fekvő testhelyzetben mások a vágyak, tervek, merészségek, képzetek.”⁴⁸ Ha most a Tandori-elégia magyar előképét abból a szempontból vesszük szemügyre, hogy miként azonosítja önnön reprezentációs tárgyát, ez a „fekvő testhelyzet” különösen lényegesnek mutatkozik. Először is a Kálnoky-elégia egy olyan „szervközeli”, „köhögés- és hörgésvisszhangú” versként jelenik meg, mely az örök horizontalitás testi diszpozíciójában, a „tüdőbeteg bugyrok”-ból és -ről tudósít. De a beteg testre irányuló figyelem Tandori számára kevésbé egy szóma-poétika, mint a hangulati állapotok megragadása miatt lényeges. A Kálnoky-szöveg a félálom verse, tudósítás egy olyan köztes, féltudatos, lázálomszerű valóság- és önérzékelésről, mely a megszólalás „alaphelyzete”, és ennyiben kijátssza a hospitalizációra mint kivételes állapotra és anormalitásra összpontosító értelmezéseket: „És – nekem legalább – korántsem csak annyit fejez ki, hogy a kórházban borzasztó. Itt lenni az. Otthon és mégse otthon sehol. Elmenni Délre...

⁴⁶ Arjun APPADURAI, *Playing with Modernity: The Decolonization of Indian Cricket* = Uő, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, 90.

⁴⁷ „Magam nagyon sokat tanultam ebben (is) Kálnokytól, ha szabad *A járóbeteg* című könyvemre utalni.” TANDORI, *Költészetregény*, 175.

⁴⁸ Uő., 173.

Örökké magammal jönni szembe...⁴⁹ A ráeszmélés színrevitele, mely felidézi a *Stimmung* fogalmában adott egyszerre intencionalizálhatatlan és kikerülhetetlen jegyeket, Tandori számára a Kálnoky-vers lehangolt-lehangoló alapmodalitását egyértelműsíti. A „Milyen lehangolók a fáradt ébredések!”-sorban Tandori egy *lehangolt nyelvi forma* effektusait fedezi fel, vagyis: „Ez nem lehetne lehangolóbb, ha színesebben, érdekesebben lenne mondva. A tematikára is csak akkor hagyatkozhatunk, ha nagyon megéltük, megemésztettük, feldolgoztuk magunkban, lehangoltságainkban.”⁵⁰

A Kálnoky-elégia az álom és a félálom határán billegő („aludni nem hagyott”) alap-helyzetét azon szerv túlműködése táplálja („szivem zakatolt szakadatlan”), mely alapvetően az affekciók és lelki kötődések szimbolikus helye. A verskezdet továbbá az álmatlanság elkínzott állapotához („forró párnáimon forogtam jobbra-balra”) rendeli a hagyományosan nem az intuitív, ráérzés-szerű pszichés fenomének közé sorolt ráeszmélést („ekkor történt velem, hogy ráeszméltem arra, / mily borzasztó, hogy itt vagyok”), miáltal – látzólag legalábbis – megnöveli a tudatos és hangulati, reflexió-előttés folyamatok közti érintkezés lehetőségét. Sőt, kapcsolódva a becketti-deleuze-i, a cselekvés potencialitását kimerítő *kimerült* szubjektumhoz [épuisé],⁵¹ Kálnokynál a ráeszmélés nem a ráció mozanata, hanem egy hallucinatórikus testérzékelés pszichés következménye. Az érzékek önmaguk ellen forduló, anesztetikus működése a mondás álmos és „komótos”⁵² modalitásaként tér vissza. Az álmatlanság, a (totális) öntudatvesztés kudarca mint feltáró, hangulati diszpozíció köti a testérzékelést a szintén a *Stimmung*-elemzésből ismerős fakticitáshoz („itt vagyok”). Tandori *evidenciatortjének* belátása („[b]iztos érzek, csak nem érzem”)⁵³ és a múlt századi nyelvfilozófiai maxima szellemében az érzékelésnek nem lehet metaérzékelése, mert az érzés már mindig is közvetített. Megfordítva: az érzésnek csakis metadiskurzusa létezik, hiszen a kanti *tiszta* vagy *eredendő apperceptio*⁵⁴ értelmében minden érzés önmagunk érzékelése, és nem elképzelhető egy önérzékeléstől mentes percepció. Ez a cönesztéziás tapasztalat a Kálnokyt olvasó Tandori számára eredendően az álom és az ébrenlét érzékelésmanipuláló problematikájában mutatkozik meg:



A nyomorúság állapotával nem mindig azonosulunk. Persze, eljön (még mindig túl jó dolgunk volna?), mikor vízszintes helyzetbe és csöndbe „kerülve” végképp azt érezzük: senki és semmi iránt nem érzünk semmit. Nem is lázadozunk. Aludni akarunk. Megalázó, hogy nem tudjuk, hogyan alszunk el.⁵⁵

⁴⁹ *Uo.*, 168.

⁵⁰ *Uo.*, 171.

⁵¹ Gilles DELEUZE, *L'épuisé = Uó, Quad et autres pièces pour la télévision*, Minuit, Párizs, 1992, 57

⁵² TANDORI, *Költészetregény*, 168.

⁵³ *Uo.*, 173.

⁵⁴ A hangulat heideggeri elemzésében konstans időbeli megelőzöttség további elemzéséhez szükségszerűnek látszik a fogalom lehetséges kanti gyökereinek megértése. A kanti szemlélet [*Anschauung*] hasonlóan megalapozó és szintetizáló funkciót tölt be, mint a *Stimmung* Heideggernél. Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. Kis János, Atlantisz, Budapest, 2009, 145.

⁵⁵ TANDORI, *Költészetregény*, 173.

Míg a Kálnoky-vers esetében a heveny szívdobogás az álom meghíúsulásához, félálomhoz vezet, a félájulat a Tandori-elégia felütésében reflexiót korlátozó természete felől lesz belátható. A „fél” mint (meg)felezettség először mennyiségi viszonyként és fogyatkozásként jelenik meg („fél nap”), ugyanakkor a „félájulat” kifejezés a félálomhoz hasonlóan kiemeli az öntudat elvesztésének és megőrzésének *mértékét* is. A rákövetkező „fél körmömmel” kifejezés szokatlansága is hasonló értelembillegést jelez, amennyiben az egészet, a teljeset és a hiánytalant kifejező idiómához („tíz körömmel”) képest hangsúlyossá teszi a fizikai képességek csökkenését. A „fél gözzel” kifejezés pedig szándékolt, energiatakarékos viszonyt jelez a testi erő ökonómiája kapcsán. Ez a kettősség, akár az önvesztés, akár a tudatosság felől nézzük, a Tandori-vers esetében azon léthelyzetre utal, ahol a testi szenvedés még nem teljesen iktatta ki a tudati folyamatokat. Mindeközben a vers a fájdalom érzéki (ön)megszüntető és érzelmi stimuláló természetét úgy viszi színre, hogy a *kiakadás* jelentéstartalmai egyszerre utalnak a hang ingerültségére (vulgaritás) és emóciós töltetére, de éppúgy az ájulás és az öntudatvesztés képeire is, mely utóbbi a test mint mechanikus apparátus érzéki elakadását jeleníti meg. Az állapotra, melyet az „éber-alattom” szintén többretegű kifejezése az „alattom” jelentéskészletének ártó vonásával (alattomos) idéz meg, ráakódik a helyhatározói szógyök (alatta) jelezte absztrakt tudati hely és helyzet (tudatalatti), akárcsak a fizikailag kitett szubjektum konkrét térbeli vertikálitása („vergődve padlón”). Az „éber-alattom” kifejezés azért lényeges, mert egy metonimikus kötés révén egyaránt vonatkozik magára a leselkedő (alattomban, alattomos), lesben álló betegségekre, magára a testi szenvedésre és a földre kényszerített szubjektum testi helyzetére. A „szub”-állapot térbeli konstrukciói a vers egészén végigvonulnak („csúsztam a faszteron” „a padlón, / azt a fetrengetést nem, nem felejtetem”): a verszárlatban az írott szó materialitása, a hullamerevség érzéki képe és a kettős törlés ellen-jegyző gesztusa az egyenlőség horizontális jelében egyesülnek.

A képszerkesztés, melyet a vers kezdetén a gravitáló test fizikai valósága, súlya („a léti tartás anyagait nyomom”) határoz meg, fokozatosan bontja ki a betegség azon fogalmát, mely a nehézségi erőnek ellenszegülő test teherbírását kezdi ki. Elvesztett vertikálitását a test egyrészt a (fel)nyársalás és karóba húzás révén szerzi vissza („arra / vágytam, hogy a fogasra / húznának”) belülről, protézis révén, mely térbeli rekonstrukciót jelent. Másrészt a kínzás megidézi azt a testi-fenomenológiai alaptapasztalatot is, mely a lokális fájdalmat egy párhuzamos, intenzívebb behatás révén szünetelteti. Az erőszak ezen képzetei azért lényegiek a vers vizuális önreprezentációja szempontjából, mert magát a járóbeteg állapot megszüntetését és visszaállítását értelmezik újra, mégpedig a járás testhelyzetének és a horizontalitás képének összekapcsolásával. A különféle testi igyekezetek és a meghíúsuló próbálkozások leírásai („kapaszkod- / ni próbáltam”, „nem tudtam elröhögni magam, hogy – fasz! – felálltam”, „leránték” stb.) a Kálnokynál „szervközeli” poétikájának rokon földközelség, egy perlekedés, káromló beszéd metafizikai előfeltevéseit veszik célba.

A szubjektum ex-tázisa tehát a felborult térkoordinátákhoz kötődik. Az én és a másik határainak elbizonytalanodása során („összekavarva, ki volnék és kik a mások,”) az össze-kavar igealak az összekever állandósult metaforája mögül hívja elő szó szerinti, anyagszerű jelentését. A versvégi egyenlőségjel továbbértelmezi a vonal, a vonás és a nyom materiális képeit. Az alapító vonás mint áthúzás József Attila Kosztolányi-búcsúztatójából származik, mely egyetlen képbe foglalja az életmű lezárulásaként értett szignáló gesztust és a holttest térbeli elhelyezkedését: „de te már aláírtad művedet. // Mint gondolatjel, vízszintes a tested.” (Kosztolányi). A Tandori-vers egészén végigvonuló vízszintes testi diszpozíció a *codában* a gondolatjel vizuálisan érzékelhető alakjából indul ki. A gondolatjel egy látványanalízis nyomán egyenértékű és egymással rivalizáló jelekre bomlik: az egyenlőségjel két mínuszként és dupla áthúzásként is olvasható. Tandori figurája arra épül, hogy a szubjektum léthelyzetének leírásához a nyelvi jel, a graféma materialitása szolgál kiindulópontként. Sőt, itt az elterült test a graféma felől, annak szimbolikus (törlés, eltűnés), illetve ikonszerű (vízszintes testhelyzet) olvasata révén képiesül. Az aláírásból áthúzás lesz: amíg a József Attila-versben a halál egyfajta testi-szimbolikus elrendeződés, mely bizonyos szerzői jogi funkciónak is eleget tesz, addig a Tandori-elégiaiban ábrázolt vég inkább elszenvedett vonás, mely áthúzza a graféma felől megértett szubjektumhoz diszpozícióját.

A verskezdet a fogatkozás („fél”) és billegés (vertikális/horizontális) képzei mentén rendeződő poétikai-stratégiai hozadéka, hogy a nyelvi-érzéki felületekben megingott szubjektum minél diverzebb hangulati területeket szólaltasson meg. A szenvedés alányának nyelvi figurája azért csak az erősen kontrasztos retorikai és hangnemi megoldásokban manifesztálható, mert azok a beszélt nyelvi kontroll szervi működésének fájdalom általi részleges felfüggesztését mimetikusan vizik színre. Az elégiaforma történeti-liturgikus gyökerei felől a *Hashártyaszakadási elégia* a szakralitás és a blaszfémia nyelvi kódjait egymás általi, kölcsönös destabilizálásukban ábrázolja. Ez a tonális hatáskeltés először a kezdőstrófa archaizáló igealakjára („jövel”) következő éles regiszterváltásban érhető tetten. A részlet a káromkodás alapvetően magas nyelvi kompetenciát igénylő gesztusát a prefixum mondatvégi inverziójával („küldök kurva anyjukba *el*”) egy rontott nyelvi formulává alakítja. Vagyis az archaizáló és köznyelvi tónushoz itt a rontott vagy hibás úzus stílusértéke kapcsolódik. A *Kormányeltörésben* megoldásához hasonlóan („vágni engem nyakon”, „adni tableta be nekem”), a „küldök kurva anyjukba *el*” formula egy további értelmezése, hogy a rontott szintaxis valójában az archaizáló sorvég rímkényszerére adott válasz, egy nyelvi túlkompenzáció következménye. Ugyanakkor a – jellemzően szakaszarázó pozícióban megjelenő – archaizálás rendre összekapcsolódik a szentenciózusság és proverbiumok („kell ami kell”, „nem lehet tartani”) köznyelvi stílusértékével.

Ha maga az elégiaforma már tartalmaz bizonyos kommunikációs diszpozíciót, időviszonyt és reflexiós helyzetet, a Tandori-változat odafordulása elsősorban a káromlás, a perlekedés és a szidalmazás affektív színezeteiben valósul meg. A vers felszíni olvasata is



kiemelheti azokat a retorikai transzformációkat, melyek során a szubjektum a testi szenvedés energiáit egy nyelvi szituáció identitásmegerősítő (exkluzív) parancsszavaiba kanalizálja. A versbeszéd dikciós szabályainak tipográfiai megfelelője a halmozott sortörés és a szótörés. Ez pedig a lírai technikák között hagyományosan a légvétel metaforikus megjelenítése, mely az olvasás és a kimondás idejét, a légzés ritmikáját a vizuális kód szekvenciális felépítésére vetíti.⁵⁶ Az elfulladó lélegzet, a fulladás víziója, a hörgés és az akadályozott légáramlás itt egyszerre lépnek fel a rímelés szabálytalan, de kiiktathatatlan ritmikái-dikciós effektusaiként, illetve a beszédmód keresetlenségét a lejegyzés spontaneitásával, az elválasztások és sortörések látszólagos motiválatlanságával visszaadó kijelentésegységként. Miközben a levegő, a levegősség és a légáramlás érzékelése a szaglás közege is. A szelöltetés mint a hallucinált szagérzéklethez adott válasz olyan cönesztéziás tapasztalatnak mutatkozik („Fülledt a lég / nem volt, szelölteték, / össze se szartam / magam”) ahol a sorhajlások által késleltetve elrendeződő szemantikai egységek révén („... nem volt”, „... magam”) – és az értelmezés szukcesszív, időben kibomló folyamatát lassítva – az ábrázolt cselekvések pillanatnyi megakadása az értelemtulajdonítás kognitív munkáját értelmezi. Ezek a megakadások azt az értelmi, ellenőrző munkát inszcenírozzák, mely a kognitív ráeszmélésekkel vagy villanásszerű belátásokkal szemben az érzékelés – a testi kontaktus és érzékszervi mozgás – elhúzódo időbeliségét és medialitását viszik színre.⁵⁷

A „légi zsákba varrt test” metaforában a levegővel telt tüdő képi-érzéketi magja (zsákba varrt levegő, a tüdő mint zsák és tartalmazó) a légnemű közeget tárgyiasító és taktilizáló figurává válik, hiszen a levegő zsákba varrása sohasem fogható fel egy tárgy elhelyezéseként. Pontosabban, a szilárd közeggel ellentétben, a levegő tapintás általi érzékelése, a hőérzet és széljárás hiányában, egy nem-tudatos, de konstans testi inger: olyan, „mint ha körös-körül reánk nőtt volna a levegő”.⁵⁸ Ehhez képest a „légi zsákba varrt test”, ha a „légi” jelzőt először anyagminőségi értelmében vesszük, megfordítja a képet, és az emberi testet teszi meg tartalmazottnak: a zsák materialitását légneműként, a tartalmazott levegőt viszont testszerűként ábrázolja. A levegővel teli tüdő, a test (belső) zsákja most egy nagyobb tartalmazóban kap helyet. A kép logikája alapján a levegő meg nem szüntethető közegisége az az imaginárius érzékelésforma, melyben a test „egyetlen szervként érzékelné a világot”.⁵⁹ De a kép nem csak a tartalmazó–tartalmazott felcserélhetőségének figurájaként olvasható. A „légi zsákba varrt test kapaszkodás” kiterjesztett szintagmája a légnemű és a szilárd halmazállapotokon túl a súly képzeteit is megidézi. A menekülésjelenetbe ágyazódó, az elégia szempontjából központi jelentőségű, a galambokra támadó ölyv megjelenése azt a mozgást és megjelenést-felbukkanást jeleníti meg,

⁵⁶ Antonio RODRIGUEZ, *Le Pacte lyrique: Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003, 205–208.

⁵⁷ Az érzékelés azonnalíságon, az érintésalapú-trópikus [hapto-tropique] megfelelőtően alapuló intuicionista metafizikája Derrida kritikájában a jelenlét telítettségét a látás és a tapintás érzéki-figurális fúziójában egyesítő vétség. Az olvasás időbeliségét szakaszoló különféle poétikai technikák ennyiben az olvasásnak mint intuitív (rá/oda)pillantásnak a képzetét provokálják. DERRIDA, *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, 137–138.

⁵⁸ ARISZTOTELÉSZ, *Lélekfilozófiai írások*, ford. STEIGER Kornél, Európa, Budapest, 1988, 97.

⁵⁹ *Uo.*

mellyel a fájdalom felülről (hangulatként, „überfall”) lecsap a szenvedőre. A (testi-pszichikai) kiszolgáltatottságot animális létmódjának gazdag (József Attila-i, Pilinszky-i) lírahagyományából Tandori elégiája nem egyszerűen egy metaforikus osztályharc („ti égi rendek és földi szolgálazemélyzet”), de az aposztrofikus vallásos beszéd feudális nyelvhasználatát is mozgósítja (Kálnokynál: „nem fogom görbülő gerinccel, szolga módra / kérlelni a könyörtelent.”). Tehát a szimbolikus „égből” uralkodó Isten *mellett* az ölyv is felülről csap le a galambokra. A madárkarom („láb karmolása tízfalon”) visszautal a verskezdesre („fél körmömmel a rongyszőnyeget kapartam”), és előrevetíti a verség metafizikai szubverzióját („faladra, tízfaladra kenj”). Ugyanakkor egyrészt az állati karom és az emberi köröm különbségét, másrészt a kapar/karmol/kapaszkodik alakokban foglalt cselekvésformákat is kiemeli. Miközben a kapaszkodás (*fel*kapaszkodni a buszperonra) a földre kényszerített, felegyenesedő szubjektum igyekezete, illetve a fájdalom ellensúlyozásának reflexe (kaparja a falat kínjában), addig a madár kapcsán előkerülő „karmol”, „kapaszkodás” és „kapkodás” („jegyenekapkodás”) olyan ellentétes mozgásminőségeket jelölnek, melyeknek az előzőekkel ellentétben a *rögzítés* a célja. A madár kapaszkodása megfordítja a szubjektum kiszolgáltatottságának képét: a nehézkes emberi minőségét a madár testének könnyűségére cseréli. A galambra lecsapó ölyv jelenetében a madár megkapaszkodása ennek az esszenciális, és itt hátránnyá változó könnyedségnek áll ellen. Ha a madárjelenetben újraértelmezzük a „légi zsák” metaforát, és a jelzõt légiesként értjük, akkor az emberi szenvedéskép testi inverzéhez jutunk. Amíg az emberi esetében a nehézkesedést („a léti tartás anyagait nyomom”) felerősítette a betegség, szó szerint a földre kényszerítve a szenvedőt, addig a madárnál a légiesség előnyös adottságai most hátrányként jelentkeznek. Amíg az emberi felegyenesedne (felkapaszkodna) és mozogna, addig a madár (meg)kapaszkodna és fogódzót keresne. Ez az utolsó vonás azonban tovább árnyalja az elégia alaphelyzetét, és a földre kényszerülő szubjektum vágyképeinek szükségszerű nyelvi megtorlásaként mutatja meg a testi könnyedség, a mozgékonyság nem univerzalizálható jellemzőit. A nyelvi szükségszerűség itt annyit jelent, hogy a „kapaszkodás” jelentésterében már eleve megtalálható az a kétirányú mozgás, amely a cselekvést egyedül az alany azon igyekezetére vonatkoztatja, hogy magát egy szilárd ponthoz rögzítse: nem eldönthető és nem eldöntendő, hogy ez a nehézkesedés vagy a könnyűség miatt szükséges. Minden bizonnyal ez az egyik lehetséges magyarázata annak is, hogy az elégia zárolata Istent mint prédát nem egyszerűen, a versben már felvezetett galambként ábrázolja. A tény, hogy az egér („Isten, ha mersz, ölyvnek legyél egérnyi”) kívül esik a fentebb leírt elnyomó erőviszonyok dualitásán (Isten/ember, ölyv/galamb), azt a radikális (szerep) cserét mélyíti el, mely az erőszak elszenvetőjének morális megítélését („menekülés és *borzalom*”) a kiszolgáltatottság totális léthelyzetével váltja fel, amelyben egyedül az *eledel* organikus funkcionalitása létezik.

Az olyan, látszólag köznapi belátásra épülő kijelentések, mint Kálnokynál a „[l]elkünk anyagtalan, és színes sár a testünk / amelyben életnedv kering”, a vonatkozó határozószó



(„amelyben”) által tradicionális testképet provokálnak. A sárban keringő életnedv semmiképp sem egy érhálózatot, az erek kanalizált véráramát idézi, hanem a már definíciója révén vizes és vizenyős, nedves közeget. Ez az átitatott közeg utalhat az élőlény általánosabban értett vízháztartására, de a keringésben konnotált regularitással szemben ekkor is egy nyugtalanító testtapasztalás áll. A színtelen vízzel kevert por szürkésfekete árnyalatát felülírja a „színes sár” képe, mely egyfajta érzéki kolorizáció révén a vér jelentésterületeit idézi. Ebben az eljárásban a testet annak dekompozíciója felől (por) azonosító élettani-poétikai logikára ismerhetünk, mely az élő testben, a száraz por érzéki ellentétként (nedves) sarat, a sárban pedig vérrel kevert port lát és láttat. A keringés, a cirkuláció élettani valóságának imaginárius természete a Tandori-elégia esetében az áramlás mint biológiai reprodukció és mozgás képében jelenik meg. A származtathatóság, az utód-jellel az elégia „káromlásainak” kitüntetett célpontja, amennyiben a jelen szenvedései egy szülő, illetve nemző személy múltbéli tettének következményeként lehetségesek. A „kurva” jelölő itt nem függetleníthető az (időbeli) áramlasként ábrázolt élet megakasztásának vágyától („küldök kurva anyjukba el”, „a jó kurva anyátok kibaszott valagát”, „rohadt volna el, aki baszott, / aki engem akart / vagy nem akart”). A nemzés pedig – mint az ondó áramlása – olyan kín(zás)jelenetbe torkollik, mely nem egyszerűen egy metafizikai konfliktus teatralizálása: a már fent említett alávetettséget egy szexuális (ab)úzus keretei között ismétli meg: „ha az ördög / torkomig le-s-le tömköd / valami massa mocskot, / úgy önti gecijét, hogy belefuladok”. Az ondó mint életnedv átadásának ezen színrevitele itt a kiszolgáltatottsággal egyenértékű, a reprodukciót ellehetetlenítő szexuális aktus képe. Mindettől az sem egészen függetleníthető, hogy a kedélyelméletek egészen az újkorig a testnedvek köztes halmazállapotában látták az egyén vérmérsékletének és hangulati beállítódásának fizikai okát. Ahogy Starobinski emlékeztet rá, a descartes-i elméletben az élőnek tulajdonított mozgás a testnedvek kanalizált áramlásaként, mechanikus formában nyer alakot, miközben a mozgás vizenyős természetével szemben a *szenzáció* mozdulatlansága állt.⁶⁰ A *Hashártyaszakadási elégia* a test nem kinesztetikus, hanem belső, szervi és áramlásalapú tapasztalatát egy bináris, a keringés és görcs kizárólagos érzékinformációi megszabta keretek között jelöli ki, mely *A járóbeteg* kötet születésének időszakában Tandori hangsúlyos szkatológiai érdeklődésével kapcsolódik egybe.

A verseskönyv másik kiemelkedő verse, a *Szonettfos (és jegyzetek)* alcímet viselő *Hekatomba* szonettkoszorújának záródarabja ezekkel a sorokkal ér véget: „Betérek, // mint kocsmába, a mába, visszatérek / oda, ahol fűrészpörban a lélek / megtaposva hever, akire bízták, // nem húzta le a színház vécéjében, / elment inni, összeverekedett, és fenn / lengt a lámpa, ahogy a halott hamvait emberleg taposták.” Kálnoky „színes sár” képének jelentéselemei hiánytalanul fellelhetők a szakaszban, ugyanakkor a Tandori-változat narratív kontextusában érintkezésük jóval esetlegesebb. Az ivásra és a vécéartály öblítésére egyaránt referáló lehúzni

⁶⁰ Jean STAROBINSKI, *Notes sur l'histoire des fluides imaginaires (des esprits animaux à la libido)*, Gesnerus n° 23, 1966, 176–178.

(vö: „lehúzni egy felest”) igealak a kiválasztás és az elnyelés folyamatait, egy általános hidratáció képében, a lélek anyagi–anyagtalan metaforájához kapcsolja. Hiszen ha „a halott hamvai”-t a lélekkel a „megtaposva” állapota köti össze, akkor kölcsönös megjeleníthetőségük empirikus minták alapján rendkívül bizonytalan: a hamvak nem *heverhetnek* a fűrészporban, a lelket pedig *emberleg* nem lehetséges megtaposni. A harmadik, nem kevésbé ambivalens olvasat a helyszín („a színház vécéje”) és az elmulasztott cselekedet („nem húzta le”) asszociációiból indul ki, s a lélekkel magát az ürüléket azonosítja. Hasonlóképp a *Hashártyszakadási elégiá*ban, közvetlenül a fenti fulladásjelenet után szereplő a „seggemen lelket ontok” kifejezés a halál pillanatát a defekációhoz kapcsolja: a bélsár távozása mint a lélek szabadulása. Az egyre szövevényesebb tartalmazó–tartalmazott trópusok közül itt a lélek testbe zárt anyagisége lesz hangsúlyos: hol légnemű és gázszerű (kileheli a lelkét), hol folyadékszerű (lelket önt belé). Ezen cseppfolyóságot emeli ki az „ont” ige is. Az ürüléket és a lelket összekapcsoló középkori gondolatvilág számára az ürítés egyrészt nyilvánvalóan egy alantas testi világ képzetét hordozta, melyben a lélek túlvilági sorsa nem más, mint hogy kihányják és kiszarják a démonok,⁶¹ de antropológiailag (egyes egyiptomi és tibeti vallási szokásban) a fekália nem szűnik az ember isteni részével érintkezni,⁶² melyben a szakrális karakter éppúgy megnyilatkozik, mint a későbbi, a pszichoanalízis által feltárt monetáris kapcsolat a testi salak és a szimbolikus érték jelölői között. Tandorinál a kifejezés tovább telítődik azzal a jelentéshozadékkal, mely a testi gyötrelmek okozta ájulást és halált testi elernyedésként értelmezi.

Az öntudatlan érzettermelésben kitüntetett táplálkozás és emésztés az áramlás reprezentációjában a szubjektum nyelvi performanciáit hozza játékba, hiszen az expresszió kiválasztással (szimbolikusan) rokon formája megidézi a közölhetőség és a csere alakzatait. A „markomban langyos étel” kezdetű szakasz a táplálékbevitel megghiúsulásként („forró falat / hullt fogaim közül”) egyszerre utal az intenzív hőérzet kiváltotta testi reflexre (markába köp), a testi rosszullét következményére (hányás), illetve egy olyan tudati kontrollra, mely a tápláló gondoskodás helyett a passzív önpusztítás biopolitikai cselekedetét (éhezés, éhségstrájk?) választja („hogyan fogyjanak, apadjanak testem erői, satnya létezői”). Az emésztés megghiúsult munkája (a *félíg* emésztett és megrágott étel képe) a szubjektum köztes állapotára, tarthatatlan járóbetegstátuszára és az egész elégia alaphelyzetére, a félájulati testi-pszichikai diszpozíciójára felel. A bizonytalan halmazállapotú étel ezután egy szimbolikus-kommunikációs eszköz lesz („szorítanám mákos nudliba bárki / baráti jobb kezét”), mely bár kézfogás, de nem az üdvözlés funkcióját tölti be, hanem a szenvedés anyagi adományozását („soha ne / akarjon látni, más mi / kapcsolatba idézni, felejteni akarjon, / ahogy én azt, a padlón, / azt a fetrengetést nem,



⁶¹ Susan Signe MORRISON, *Excrement in the Late Middle Ages Sacred Filth and Chaucer's Fecopoetics*, Palgrave Macmillan, New York, 2008, 29.

⁶² Dominique LAPORTE, *Histoire de la merde*, Christian Bourgois, Párizs, 1978, 95.

nem felejthetem”). Az elégia itt a testi szenvedés reprezentációjának metapoétikai problémájához jut el. Hiszen miközben a vers egy *meg-* és *átélt* megírása, a szenvedésről való tanúskodás egy olyan bizonyítás formáját ölti, mely a szimbolikus nyelvi tartalmak helyett tárgyi bizonyítékot (a szenvedés produktumát) nyújt hallgatóságának. A kommunikáció mint szimbolikus cserefolyamat, adás és adomány abban teljesül be, hogy az átnyújtott, megemésztetlen étel egyben széklet is („mutatója s hüvelykje közé a borzalom / hasi lotytagát”), melynek adománya, a szimbolikus-nyelvi tanúskodás anyagi-bizonyító megfelelője, át- és megnedvesíti címzettjét („mocsokként *adom ázvva át*”). Az át-ázottság itt az érintkezés legelemibb képe, a térbeli elkeveredés („folyna ki a belátás, a kilátás”) és materiális-szimbolikus penetráció megjelenítése.

A „hasi lotytagát szakíthatatlanul, mocsokként adom ázvva át” szakasz továbbá arra is utal, hogy maga a fluxus kommunikatív funkciójának ideálja egy interszubjektív áramlás, egy testek közötti keringés képzete. A keringés mint együtt-érzés mikéntje azonban sem a hitre (elhiszem, hogy ez történt), sem a szájalomra nem apellál, sokkal inkább egy olyan affektív viszonyra, mely a szubjektum szenvedésének és az erre való emlékezésnek a másikban *létrehozott* ellentétes előjelű, negatív és negációs folytonosságára épít: „felejteni akarjon, / ahogy én azt a padlón, / azt a fetrengetést nem, nem / felejthetem, nem, úgy, úgy felejtsen”. Vagyis a szubjektum szempontjából kivitelezhetetlen, de a címzett számára lehetséges felejtést az ellentétes mozgások mikéntje („úgy”) köti össze. Ebből a szempontból az a tény, hogy az elégia végül nem az emlékezés a másakra érvényes imperatívuszát mondja ki, nem jelent mást, mint hogy az önmaga számára konstituáló életesemény átadása egy olyan ábrázoló transzformációt jelent, melynek effektusa kétes értékű. Hiszen a vers a szubjektum felől az emlék kitörölhetetlenségét mondja ki, mely faktikusan ugyan közölhető, de a felejtésnek a befogadó oldalán már nem áll útjában a szenvedés nem-diszkurzív életeseménye. Vagy másképp: a vers valójában nem mond mást, mint hogy a lírai effektus akkor sikeres, ha a hallgató (rögtön) el is akarja felejteni. Tehát az elégia affektív alaphelyzete a testi borzalmak kiváltotta ellenérzés által válik effektussá.

Az érzet szimbolikus előállításai

A közlés aposztrófikus szerkezetében összekapcsolódik a címzett akarati diszpozíciója („felejteni akarjon”) és a beszélő ugyanazon cselekedetre vonatkozó képtelensége („nem felejthetem”). Viszonyuk kétféleképpen értelmezhető. Egyrészt vehetjük két akarat ellentétes előjelű, de egyező intenzitásának tételezéseként, vagyis: „úgy akarjon felejteni, ahogyan én nem akarok felejteni”. De olvasható úgy is, hogy a kijelentést nem az intenció iránya, hanem a fakultások különbsége határozza meg: „úgy akarjon felejteni ahogyan én nem tudok felejteni”. Ebben a második esetben, melynek etikai imperatívuszai jelentősek

(vö. „nem tehetem”), az akarat munkáját egy olyan belső diszpozícióként kezdi ki, mely szó szerinti (negatív) adottságként fogható fel. Vagyis a felejteni-nem-tudás nem egyszerűen egy priváció létmódja; nem arról van szó, hogy az átélt szenvedések túlságosan erősek és bevésettek, hanem a felejtés szándékát mint odafordulást lehetetlenítik el. A „nem felejthetem” nem redukálható arra a kijelentésre sem, hogy „emlékezmem kell rá”, hiszen akkor világos intencióként valósulna meg. A „nem felejthetem” homályosan egy olyan intencionalizálhatatlan határon belülré utasítja a szubjektumot, mely pontosan a saját lehetőségeire való rákérdezést, a felejtés kísérletét tiltja meg. Vagyis a vers által kijelölt hatás ennek a „hogyan”-nak mint alapdiszpozíciónak egy intencionális akaratba való átfordíthatóságát teszi kérdéssé. A szakasz a reprezentáció és a közvetítés mozzanatában egy, a beszélő számára már eleve adott állapot transzformációját teszi nyilvánvalóvá, és saját nyelvi effektusait egy, a befogadó felé irányuló mozgás kényszerítő erejeként nevezi meg. De mivel az akaratként értett felejtéssel egy lehetőség léte vagy nemléte áll szemben (felejthetem/nem felejthetem) a mondat értelmi rekonstrukciója hangozhat így is: „úgy akarjon, ahogyan nekem nem lehetséges”. A vers egy olyan nem diszkurzív és nem szemantikai effektust irányoz elő, mely az emotív-hangulati elutasítás és ellenállás révén vívja ki az olvasó *együtt-érzését*.

Az elégia innentől *metafizikai kirohanássá* alakul, mely a közölhetőség kérdését visszautalja egy elemibb vágy kategóriájába: „a poklok minden gyötrelme törje, / ha vágyom bárkire, ha így elgyengülök”. A „bárki” eltörli – az emlékezés és a felejtés „hogyan”-jára vonatkozó – megvalósulások dilemmáját, és olyan magánbeszédet konstituál, mely folyamatosan visszavonja az elgyengülésként azonosított odafordulás aposztrofikus helyzetét. A cönesztéziás testi érzékelések leírásakor az aposztrofé azért meghatározó, mert a test reprezentációja egyedül az érzetek már önmagában is figurális teljesítményében hozzáférhető; következésképp a gyönyör, a fájdalom, de az öröm és a levertség is csak egy köz-érzet nyelvi fordításaként, illetve a megszólítás és az odafordulás alakzataiként juthatnak érvényre. „Először azért irányulunk fájdalomunkra – írja Sartre –, hogy gyűlöljük azt [...]. A fájdalom tehát egyáltalán nem ismert, hanem elszenvedett, s a test is a Fájdalom révén tárul fel, s a tudat a testet is ugyanúgy elszenvedí.”⁶³ Vagy kicsit korábban: „A fájdalomnak egyfajta animizmusa van: egy élőlényként adódik, melynek saját formája, tartama, szokásai vannak.”⁶⁴ A Tandori-elégia ezt a se nem animális, sem nem antropomorf, de személytelenségében is élő (vagyis érkező, betoppanó, ránk rontó) fájdalmat elsősorban a tudati teret kitöltő formátlan jelenlétként szólítja meg.

Ennek pontosabb körülhatárolásához segítségül szolgálhat a nyelvi figuráció ősképlet a perszonalifikáló eljárásokban azonosító bahtyini kijelentésmélet. Bahtyin „intonációs metaforának” nevezi azt az elemi kommunikációs tapasztalatot, melynek során a két résztvevő közötti nyelvi közléssel párhuzamosan egy harmadik résztvevő, „a verbális

⁶³ SARTRE, *A lét és a semmi*, 407.

⁶⁴ *Uo.*, 405.

műalkotás hőse⁶⁵ is megjelenik. Ez a mitológikus és ráolvasásszerű közlésforma elsősorban aposztrófikus alakzatként adott, mely természeti jelenségeket kárhoztat a közlés keretfeltételeinek kialakításáért. A harmadik résztvevő ugyan szemantikai ekvivalenst nélkülöző elem, de intonációja „olyan eleven kapcsolatot teremt a megnyilatkozás tárgyával, objektumával, hogy már-már hozzá fordul, mintegy eleven, vétkes személyként vádolja, a hallgatót – a másik résztvevőt – pedig tanúként és szövetségesként idézi meg”.⁶⁶ A bahtyini intonációs metafora tehát az aposztrófé azon formája, melyben „a perszifikáló tendencia” és egyfajta mitológiai képes beszéd következtében a beszélő „fenyegeti, lehordja vagy szereti és becézi a lelketlen tárgyakat és jelenségeket”.⁶⁷ Ez a kifejezett gesztusértékkel bíró, elsősorban verbális-hangzó, és rejtett, nem realizált retorikai mozzanat⁶⁸ Bahtyinnál egy szunnyadó „támadás, védekezés, fenyegetés vagy becézés csírája, mely a szemlélőnek és a hallgatónak a szövetséges vagy a tanú szerepét juttatja”. Mindeközben a beszélőre vonatkozóan olyan affektív hatásszerkezetet létesít, mely a testi és pszichikai, illetve hangulati érzeteket és felismeréseket cselekvő alakokként viszi színre: „Ha dühroham fog el bennünket, gyakran ökölrel fenyegetünk meg valakit, vagy egyszerűen fenyegető tekintettel nézünk a semmibe, mosolyt pedig szinte minden kiválthat belőlünk, a napsütés, a fák, a gondolatok.”⁶⁹ Ez utóbbi megjegyzés, Sartre értelemezésével összeolvasva, azt mondja ki, hogy az érzéki hatás (érzelem) mindig nyelvi figurativitásában átélte, amennyiben okaként egy intencionált és antropomorfizáló mozgást (megjelenés, eltűnés) azonosítunk.

Mármost, az intonációs metafora preszemantikai vonása a Tandori-elégia esetében a szubjektum korpoerealitásának kontextusteremtő képességében érthető meg. Tulajdonképpen abban a diszkurzív szövetben, ahol a *testről* való beszéd és a *testhez* való beszéd határai elmosódnak, strukturálisan azt a mozzanatot ismételve, melyet az ábrázolt effektus és az ábrázolás effektusa közti különbségként vázolhatunk. A vers aposztrófikus gesztusa a „gyere vert velő” kezdetű szakasztól kezdve ugyanis a beszéd tárgyát, a fájdalomérzékeléstől deformált nyelvet fordítja az érzékelés mediátora, a test irányába. Az elégia egész nyelvi konstrukciója azon a kommunikációs performancián nyugszik, hogy a szubjektum kijelentései a címzett kilétét fokozatosan elbizonytalanító nyelvi aktusokként jelennek meg. Ahogy már utaltunk rá, a „gyere vert velő” felszólítás a verset két nagyobb egységre osztja: az első a hashártyaszakadás sokkos állapotának visszatekintő-emlékező, múlt idejű leirata, a második pedig a „[h]ogy ezt írtam”-ot követő jelen idejű

⁶⁵ M. M. BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCSÖL Csaba, Európa, Budapest, 1985, 26.

⁶⁶ *Uo.*, 27.

⁶⁷ *Uo.*, 28

⁶⁸ „Ebben a példában tiszta intonációs metaforával állunk szemben, amely egyetlen mozzanatában sem hagyja el az intonáció medrét, ámde a mélyén, mint valami bölcsőben, már ott szunnyad a szokványos szemantikai metafora lehetősége. Amennyiben ez a lehetőség realizálódna, a 'Hát igen' szókapcsolat mondjuk egy ilyen metaforikus kifejezéssé bomlana ki: 'Micsoda csökönyös tél az idej, még most sem adja föl, pedig már éppen ideje volna!' Azonban itt ez az intonációban rejlő lehetőség nem valósult meg: a megnyilatkozás beteljesült a szemantikailag jóformán egészen üres 'Hát igen!' fordulatban.” *Uo.*, 27–28.

⁶⁹ *Uo.*, 28–29.

szakasz. A vers végén újra időbeli cezúrát nyitó „S kértem mindenemnek / *mindennyi* részeit” azonban elbizonytalanítja a fenti szakaszolást, mégpedig azért, hogy eldönthetetlen, visszatérésről van-e szó (a kezdő részek narratív nyelvi idejéhez), vagy a létrehozást itt az írás aktusainak, az „üléseknek” textuális nyoma központoszza. Tandori már a ’80-as évek fontos fogalmának, a félhosszú versnek a kapcsán is – az elégia kontextusában különösen jelentésszerű módon – a légzés bűvármetaforájával szemlélteti a fizikai kondíciók lehetséges visszaíródását a versbe: „mintha oxigénes tartállyal a hátunkon merülnénk le a félhosszú versbe, vagy jó vezeték kötne össze minket a felvilággal”.⁷⁰

Miközben a verskezdet káromkodásai és káromlásai egy antropomorf, cselekvő (közéltető) sokaság képzetei ellen irányulnak („kik a mások”, „kiket [...] küldök [...] el”, „reám csukták gyakran az ajtót”), és a fizikai távoltagest célozzák, addig a második rész, a saját test felé forduló megszólításai egy térbeli távoltagest leküzdő hívás nyelvi alakzatai („gyere vert velő”). A coda nyílt odafordulása a magyar költészet egyik másik nagyszabású „szervközeli” versének, Babits *Balázsolásának* aposztrófját idézi. A Babits-vers, melyről, mint azt a „gégeroncsoló”-rész is jelzi, *tud* a Tandori-elégia, egyetlen túlnövesztett és kitartott megszólítás. A szenvedést, a mártírok kulturálisan archivált (példa)képének ismeretében, *tudásként* írja le: „Te *ismered* a penge élet”, illetve: „Te már mindent *tudsz*, túl vagy minden / okos felnőtt! Te jól *tudod*, / mennyi kínt bír el az ember, mennyit nem sokall / még az Isten jósága sem, / s mit ér az élet” (kiem. Sz. M.). A tudás itt azt jelenti, hogy a testi kínok tapasztalata egy vallási-imaginárius (hit)közösség számára azért elviselhető, mert érthető és értelmezhető. A *Balázsolásban* a meggyőzés retorikája a tudás tételezését fordítja át a segítség performativitásába. Ugyanakkor a szándékoltan archaizáló és hatalmi-, illetve tudásdiskurzusban a vers hallgat a segítség természetéről. A Szent Balázshoz intézett fohász valójában közbejárás a közbenjárásért, s ekképp a kérés nyelvi alakzata is csak további megszólítás és kérés felől hozzáférhető. Eközben Tandorinál a szakaszáró és szakaszindító pozícióban is felcsattanó „gyere” („gyere vert velő. // Gyere, te légi zsákba varrt test kapaszkodása”) egy színekdochikus és metaforikus konstrukción belül szólítja meg testi valóságát. De maga a figura a test roncsoltsága vagy mozgásában korlátozott jelentéstartalmai miatt sokkal inkább a fájdalom mint aktor megszólítása. A szóban forgó megszólító és (ön)feltárási technikák a „magam magam nem bírom operálni” formulában sűrűsödnek, mely a testi önkorrekciónak a lehetetlenségét a nyelv tagadásban realizált, visszaható szerkezetén belül mondja ki. A „bír” ige változatos jelentéstartalmai ráadásul az érzelmi ellenállás és a fizikai teher közös érzékletét mozgósítják. A mondott szó anyagi-szervi korlátait jelző babitsi „örökös lihegés” Tandorinál a „hörögtem”, illetve a „röhögtem” paronomaziás kapcsolatahoz vezet, mely mint az átvezető igei alakokból nyilvánvaló („nyögve, át- s-átkiabáltam”), nem csupán azt jelzi, hogy a hörgésből a röhögésbe való átmenettel a szubjektum a fájdalom előre jelezhetetlen (abszurd) voltát ütné el nevetéssel, de azt is, hogy a kétféle hangformálás fiziognómiai hasonlóságai ezt lehetővé is teszik.

⁷⁰ TANDORI Dezső, *Az erősebb lét közelében*, Magvető, Budapest, 1981, 21.

Miközben a versvégi aposztrófé („Emberisten”) felől új értelmet nyer a káromlás nyelvi modalitása, a megszólított ekkor sem függetleníthető az öntudat azon mozgásától, mely az előzőekben a fájdalom meghívását tette valódi tárgyává. A szubjektum itt a testi érzékelés részelemeihez fordul, és a szervek aposztrófáján keresztül jut el Istenhez („S kértem mindenemnek / *mindennyi* részeit”). A megszólított Emberisten annyiban amorf lény, amennyiben a szubjektum az imaginárius rész–egész alapidifferenciára épülő testérzékelését megkerülve, önpusztításra szólítja fel részeit. Ahogy a *Hekatomba* versben is: „köröm az agy, tépi agy az agyat”. A testegész és az egész test megbomlott képzele nyomán a saját test bármelyik része instrumentummá tehető. A „tépd” igealak visszaható, kannibál-imperatívusza eszközként kezeli a testrészeket önnön megsemmisítésükben: „Emberisten, zabálj, könyörgök – tépd ezt! falat! –, / legyek fogad. / Bál, Kannibál, Magad.” A reverzibilis konstrukció, a test egységét megbontva, nem pusztán autonómiát delirál az elszabadult test-részeknek, de bizonyos öntudatot is tételez, ami a szakrális versbeszéd kontextusában a teremtéssel és a nemzéssel ellentétes folyamat. A biblikus testhagyományban például az oldalbordából megalkotott másik textusából az egészre támadó részek biológiai pusztulásvíziója lesz. De az elégiázárlatban felerősödő szakrális versbeszéd – a nemzés és a fogantatás motívumain túl – itt szintén a blaszfémia nyelvi teljesítménye miatt fontos. A transzcendens címzett felé forduló káromlás először az áldás alakját idézi: „ragyogjanak!” Majd egy sajátos autodaféba fordul: „kigyújtánám ruhájuk”. A képi transzformáció abból indul ki, hogy a „ragyogjanak” vallási jelentése nem egy külső fényforrás létesítésére vonatkozik, hanem egy belső és belülről sugárzó dicsfény intenzitására. A ragyogást itt az égés belső, de elemésztő folyamata helyettesíti; vagyis a ragyogás dicsfényét a pusztulás anyagisága váltja, és az „égi rend” valóban ég. A kép, mely a kétféle fényforrás születésének képzeletét illeszti össze, jelzi a belső, önerőből létrejövő ragyogás és a lángra kapó ruhák közti különbséget, amennyiben a „kigyújtánám” igealakjában egyesíti a „*kigyullad*” és a „*felgyújt*” alakokat.

A szubjektum hangulati diszpozícióját azok a képalkotó technikák viszik színre a leginkább, amelyek a nyelvi létrehozásban kódolt érzéki minták logikai felépítését teszik kétségessé. Például azok a sajátos fájdalomreprezentációk, melyekben a benyomások időbelisége alapvető antropológiai tapasztalatokkal kerül konfliktusba. A *Hekatombában*: „És várom, hogy ezt írom, hogy a kínok / nálam – ’de borzasztó, hogy itt vagyok’ – beálljanak.” A „várom, hogy [...] a kínok [...] beálljanak” kijelentés fenomenológiailag problémás, de hangulatilag alátámasztható különös tapasztalata az előre teljesen sohasem jelezhető fájdalom mozgását racionalizálja. A „beállás” kifejezés egyszerre utal a kínok megérkezésére és arra a vélekedésre, hogy a fájdalom nyugvopontra jut, amit a fájdalom intenzív, lüktető, visszahúzó-dó-előretörő természetével folyton megcáfol. A testi valóság szimbolizálásának ilyen tudati konstrukciói annyiban tekinthetőek hangulati reprezentációknak, amennyiben provokálják fenomenológiai

önértésünket. A testi valóság olyan nyelvi konstrukcióit javasolják, melyek képesek a diszpozíciók nem reflexív és nem diszkurzív meghatározottságainak ábrázolására. A Tandori-elégiában a hangulati reprezentációk elsősorban logikai hezitációként és kiazmusként jelennek meg. Így kerül egymás mellé a levertség szuicid késztetése és a betegség általános testi érzékelése: „Szerettem volna meg- / halni? csak beteg / valék?” A testéretet pszichikai reprezentációja kapcsán a kötőszó nélküli mellérendelés egyaránt olvasható választói szerkezetként (melyet a „csak” kötőszó valószínűsít) és egy olyan magyarázó fokozásként, mely pontosítja az alapkérdésben foglalt állítást. A stabilizálhatatlan időviszony és ok-okozatiság arra a teljességgel sem pszichés, sem testi ingerekből nem levezethető állapotra utal, melyet a hashártyaszakadás fizikai és az elégia hangulati természetének párosítása már a kezdettől jelzett. Ha a kijelentések jelen ideje felől nézzük, akkor a „szerettem volna meghalni”-kijelentés a vershelyzet okaként egy pszichés diszpozíciót jelenít meg, miközben a „csak beteg valék” a szuicid késztetést fizikai elváltozások következményeként ábrázolja. Az ok-okozatiság és időbeliség elbizonytalanodása nyomán azonban sem a választó, sem a magyarázó olvasat nem lehet kizárólagos. Márpedig a kijelentésben foglalt hezitáció, a döntésképtelenség a fizikai és a pszichés magyarázatok között már maga is egy (meta)pszichológiai zavart jelez, mely képtelen elvégezni az érzéki és tudati területek szétválasztását, és egy instabil diszpozícióban az artikulált élethelyzet hangulati oszcillációját viszi színre. Ha az értelmi billegés egy átfogó reflexív zavar tünete, a szakasz olvasata hangozhat úgy is, hogy a szubjektum tanácsstalansága pontosan az önreflexív mozzanat logikáját ássa alá.

A Tandori-elégia az érzékelés már mindig is közvetített, tudati folyamatát nem a nyelv valamiféle odafordulásaként mutatja meg, hanem elsősorban olyan *viszony*-ként, mely a hezitáció nyelvi alakváltozataiban létesül. A prediszkurzív érzéktartalmak, mint amilyen a *Stimmung* heideggeri elemzése is szolgál, minden bizonnyal azért is jelenhetnek meg újszerű kihívásként az irodalomértés terén, mert a szimbolizáció feltételeként egy nem megragadhatatlan, hanem egyenesen jelölhetetlen antropológiai-fenomenológiai valóságot tételeznek. A hangulati diszpozíciók reprezentációs problémája azért válhat egyre hangsúlyosabbá a kortárs kultúratudományokban (a hangulat mellett például az egyre kiterjedtebb figyelemökonómiai vizsgálódásokban), mert egy olyan szimbolikus rezsím elhúzódó, történeti primátusára válaszol, amely a szimbolikus tartalmak sajátosságaira és kizárólagosságára alapozta irodalomértését. A hangulati diszpozíciók megnevezése ebben az értelemben a valósnak a szimbolikus általi integrálására (territorializálására) tesz kísérletet. De a jelölés legelemibb tapasztalata, hogy egy olyan valós- és valóságfogalom felől teszük mindezt, mely definíciója szerint szimbolizálhatatlan. Másképp fogalmazva, a valósként értett (vagyis szimbolizálhatatlan) diszpozíció egy olyan szimbolikus differencia felől az, ami, melyet az érzékszerveknek a hangulati-diszpozíciós tapasztalatokra redukálhatatlan reprezentációs teljesítménye hoz létre. A költészet diskurzusa ebben a helyzetben



úgy szólhat bele a hangulatok humántapasztalatába, hogy provokálja a mindennapokban az érzékszervek valóságaként felfogott valóst. A Tandori-elégia fontos teljesítménye, hogy megmutatja, a hangulatok poétikai létrehozása esetenként pontosan az érzéki effektus nyelvi közvetítésének *kudarca* révén válhat az irodalom legsajátabb effektusainak egyikévé.

Láng Orsolya

Egy üres alakzat utóképei

milyen régnek tűnik, amikor
a hegyek tolmácsa ágacsákat vert
a fiú ujjai közé
azóta újrajártuk, és egymásban keressük
az utakat



kék szemedben a barnaság
anyád pelerinjének színe
amelyben besétált a szülészetre
hogyan téged kitoljon
fenékkal előre
ezt a barnaságot nézem, miközben nevensz
fecskendővel eteted a kutyakölyköket
vajon milyen lesz a szemük, ha kinyílik?
mint az esőben kint felejtett tányérok?
az ősz egy sárga ház
oldalában letaposott kikericsok
ki járt erre
a csorda, vagy az éjszaka leple alatt
egymásba kapaszkodó,
szentjánosbogarakra mutgató süketnémák

a buszmegállóban jelbeszéddel veszekedtek
ütéseket mérve mellkasukra
valaki piros L&M-et szívott, majd rám bízott
egy sárga utazótáskát
mióta elmentél, nem láttam sárgát
most ezt néztem, és azt, hogy ki milyen állathoz hasonlít
a velejéig szürke buszállomáson
ahol visszakaptam az ólomkutyát

egy autó ülésén csúszott ki a zsebemből
negyven nappal ezelőtt
azóta minden megváltozott, a kutya
névtelenül megjárta Akhbáziát, és ismeretlen
helyek porát hozta magával
kifényesedett fülei mögött

az utolsó előtti napon, a búcsúzkodás áttetsző
inkubátorában értettem meg
a tálcákkal egyensúlyozó pincérek között
hogyan lehetett napokig
egyfolytában lebegni, hát ezzel a hatalmas fesztávval
eltorlaszolja bejáratot és kijáratot
az összeölelkezés pillanatában
az utolsóvá lett utolsó előtti napon

már az első sétán bebizonyosodott
hogyan senki nem fog hinni nekünk
hogyan azokat a jeleket, amelyekkel találkozunk
amelyeket körüljárunk
csak mi értelmezhetjük
és gyanútlanul, mintegy a látvány kleptománjaiként
teletömtük magunk mindazzal, ami élénk omlott
hogyan aztán ezek megnehezítsék a dolgunk
akár csak egy szó is: gubbaszt
vagy az egyetlen éjszaka alatt monopolizált égbolt
és a megmaradt fák
az uradalmi birtok határában
*ott a szavak végtelepülése, és magasabban
– s ó, de parányi az is – ott még egy utolsó
érzelmi majorság*

kivert kutyák a palánkok alatt
autómosás habja a törmelékek között
egy öszvér gerincívét egy kettétört csatorna zárja
egyik domb a másiktól kiharapja

a legelésző nyáját, gyerek köszön vissza
babát igazítva a rózsaszín kocsiban
én hallom meg, te emeled ki és viszed el
az árokba hajított kölyköket
két nap múlva egy menhelyi szukának
amelynek elpusztultak a sajátjai

hologramod a szoba közepén
szándéktalan fény
a sötéthez szoktatott szem negatív utóképe –
törekenysége a tojáshabé
egész lánc puha tenyér fonja össze ezt a szövevényt
mennyi, mennyi holnap
remeg, ragyog
a kaleidoszkóp prizmaiban!



a csodának a véletlen az előszobája
de ott nem áll meg

a négyzetes fény a polc sarkára akasztott
tehénkolomp alatt vetődött a falra
és mióta csendben vagyok, sokat haladt
a papírelefánt alig észrevehetően meghajolt a melegtől
éjszaka majd újra kisimul
gyakorlom a lassított papírelefánt-nézést
vagyis a lassított fénynézést az útjába eső tárgyakon
csak az útszakaszait konstátálom neked
hogy naprakész legyen a tudásod
a fényről a szobámban
mielőtt eltűnik

a stukkóvirágok szirmai alá rakott
fészkekből fiókák esnek a járdára
utánuk kutatsz a falak tövében
susog a fény a mágneses mezőben

azt mondd, én vagyok
azt mondom, te vagy
zsebeid tele útra hullott fecskékkel
túlélnek
kabátod mikroklímájában

hajnalban a neved
alvógödröt feküdt belém
mint a rókaszemű kutya a gesztenyefa alá

még nem találkoztam olyannal
aki az ollót madárnak látta
te megjelenesz
körbevágysz
szelet küldesz apró csomagban
és én repülök
amíg a készlet tart

a szoba fehéregyensúlyát kibillentik a pálmák
elsuhanóban átdereng még
egy meszes folt
a felcsillanó túloldal
a lombok résein át

előbb apróbb földrengések
majd elapadó kutak
hasogató halánték, szikraeső jelezte
hogy berobban a fény az üres terekbe
málló vakolatot odaszögezve
alvad rá a tartószerkezetre
konzerválja azt, mit elemészt
ráfröccsen elhagyott testmelegre
aurát zár megkövült üregbe
ott vannak
kik voltak azelőtt
emlékük burkában eltemetve

mint kulcsos gyerek
nyakamban a város
rugazkodom piros és kék hintákon
ismeretlen utcákra lépek
melyeket másnap meglátogatok
így lesz egyre nagyobb az a kör
amely eltereli a figyelmemet
rólad, aki az üres lakás



a kölykök túléltek, mégis meghaltak
megfulladtak a mostohaanya testmelegében
gondoskodásod
meghosszabbítása
fantomfájdalom

nem rakhattunk tüzet a pincében
mert akkor minden lángra kapott volna
és hamvába hal az egész konstrukció
ehelyett egyenként gyújtottunk alá a támfalaknak
az árkádsorok oszlopainak és a gerendáknak
és az elszenesedett alkotóelemekből
vigyázva, hogy össze ne roppantsuk őket
felépítettük a leégett kastélyt

Borbély András

Moáb

Borbély András

Mitikus kép egy reménytelenül prózai tájban, önkénye az, mi majdnem felejtésre ítéli a nevet, az autó zúg, térkép rendben, mégsem tudod, miféle vidékre érkezel ilyenkor alkonyattájt. A növényzet növése itt erőszakos és szellemi, mintha a puszta gondolat növesztené, az lenne gyökere, földje a távolban felsötétlő mezőknek. És kimondani is nehéz, százsorta gyöngédebb emlékezést kívánna, ahogy a két nő, Noémi és Rút a mező szélén egymással szemben állnak. Éhínség volt, s a férjek halála már-már banális. Most nincs törvény és nincsenek férfiak sem, törvénye a szónak, gazdája a vidéknek nincsen, és amit följegyeztek e tanúk nélküli vágyról, az eskünek hangzik ugyan, de inkább lehetett feltörő vallomás: Ne légy ellenemre azzal, hogy hagyjalak el és távozzam, mert ahova te mégy, oda megyek én is, s ahol te laksz, ott lakom én is. Néped az én népem, Istened az én Istenem. Azon a földön, amelyen te meghalsz, s amely téged befogad, ott haljak meg, s ott nyerjem el én is temetésem helyét. Úgy segítsen az Úr engem most és mindenkor, hogy egyedül csak a halál választ el engem és téged. Az igazság érezhetően más volt, nem ennyire fennkölt és bőbeszédű. Szárazság, éhség, a férfiak elhalása, egy idegen nép koszos sátrai, s az Úr, mint oly sokszor, most is csak meglehetősen késve érkezett a gazdátlan mezőkre. Akkor egy váratlan mozdulattal Rút, amitől Noémi meglepődött ugyan, de el nem háríthatta, végighúzta lassan, élesen cserzett

ujjait Noémi arcán a nyakáig. Csak a fű volt,
s a távolban a gazdátlan mezők, Noémi nem volt
hova nézzen, csak rá, és ekkor mondta: Ahova
te mégy, oda megyek én is. Így elsőre akár
fenyegetésnek is érteni lehetett. De más nem
hangzott el, s ami még történt, nem láthatta senki.
Csak később indultak tovább, egy idő után
meglátták azt a villogó neontáblát, egy közeli
motel reklámja lehetett, már javában sötétedett,
de a feliratot tisztán ki lehetett olvasni: BOÁZ.



Célba ér

a bogár nyitott szememre lépett
megijedt az alatta kitáguló sötét pupilla-gödörtől
de nem ugrott át a vízvonalról a felső szempillákra
az apró ízelt láb nanométert süllyedt a golyóba
majd lassított felvételen újból kisimult az átlátszó felület
szemöldököm felé iszkol
csápjaival az utolsó rezgéseket fogja
egy kimúló isten hörgéseiből

Ébredés előtt

szarvas agancsán ülök
talpam alatt selymes feje
nem vagyok állatidomár
úgy ülök a szaruágak tetején
mint indiai óriás elefántok hátán
a magaslesre emlékeztető
fülledt házikó

messze köd
gerincünkben lüktet a vér
a homokos földbe tiport fűszálak meghajolnak
mint én is egyszer önbizalmam előtt
veszített a szerencsétlen
de végtisztességet érdemel

meztelen talpam alatt
a hangtalan fej

viszi a testem
nem fázom nem érdekel
állat sem leszek
akarom tudni mi a szenvedés
fölfogni hogy addig
nem érhetsz a szarvasodhoz
ameddig csak erdei ösvények
kereszteződéseiben topog
finoman kapargatva patáival

le kell vetköznöd hogy ne fázz
ne érdekeljen hogy egyszer
eloszlik a köd

visszavisz
boldogan kérődzik
betakar falevelekkel

Nagy Zopán

A téma érlelése – erjesztése

(Szentkuthy Miklós nyomán)

Elő-játék:



A hullámzó test minden alkotóeleme =
az emésztődés, a zsílipézett vér, a hormonok intrikái, a napfény,
az eső, a szél bőrön-áthatolása, a pólusok (Isten felé) vibrálása,
a szeszélyes közérzet (Isten-tagadó) hangulat-áradása,
az emberiben hívő tudat tervei - és bűn-képzetei,
a félrebeszélés-program esetlegességei,
a visszafogott szerelmi intrikák, a túlzásba-vitt látszat-szenvedélyek,
a világi-túlvilági ellenérvék,
az intellektuális mis-más logikák,
a biológiai-teológiai paradoxonok (és ismét a hormonok)...

Ez mind-mind (*csak*) egyetlen „téma”: mert „nincs más”,
hiszen az irodalom, mint irodalom (az irodalom számára is)
teljesen idegen...

A lelkesedés-építmény az emberi szervezetről =
csupa-csupa homogén gúny;
árnyalat-ingadozás;
asszociáció-aromák nemi hangjegyei;
poétikus (varrott/javított/újrahasznált) meztelenség;
hátat fordító fantázia...:
akár az onanizáló vőlegény (esküvője reggelén),
miközben öreg, szenilis dajkája
(a gyermeki szüzet látó) fürösztli
egy láthatatlannak hitt park tavában...

A hátat (kinek) fordító (téma-ellenes) fantázia lázadása
pedig „olybá tűnik”, mint János (Szent) véres feje a tálban:
mert hívatlanul is (f)el- és (f)elmerülnek a metaforikus képek...

A téma függ tőlünk: a témától függünk...
A téma forrása: talán független („eredet”)...
Az analízis pedig: talán a semmit-sem-látás helyettesítése...

Kérdő-játék:

Kérdés-árnyék, kérdés-falétra,
kérdés-ágyék, kérdés-hetéra,
kérdés-mélyedés, kérdés-féltés,
kérdés-émelygés, kérdés-kérdés...

A szeretet: bambán éhezik – gyomra korog
(témára és formára)...
A szerelem: ismeretelméleti Titok
(végtelen vég szolgája)...

A virágok álmukban (is) álom-tagadók?
A hajnal, az ismétlődés: paradoxonok?

*(Ha valaki virraszt vagy legalábbis
nagyon korán kel fel: az térbe ébred,
színte az egész világteret hozza magával
hozományul... – Sz. M.)*

Az ön-szerelmeskedés (is) értékes kín?
Küzdés, nyavalyatörés benyomásai...
A test-kompozíció egyesítése...
Onanizálás a jelen-vég lét-ölen?

*(Fejlődésnek és leépülésnek lépte
egyazon lábnyom-formát présel a létbe:
a létbe egyazon lábnyom-formát présel
lépte leépülésnek és fejlődésnek... – N. Z.)*

A „téma”: tú-vékony toll,
fa-erezet, kéreg, karc, meztelenség, véset,
és néha: porcig hatol –
csak a félre-ütés oldja fel az egészet...

A szeretett virágok egyre szomjasabbak;
vibráló vidám(nak tűnő) park színészkedik;
kérdés-kerekék mélyednek merülő Napba;
a „téma”, a **téma**: immár megneveztetik...

Kijelentő-játék:



Fölszakított hát. Égés-vályú,
a test izzó cipzár-forradása,
a forma szöveg-korpusz hús-ága:
fél-feslett Húsvét-hasonmású...

*(Tű-hegyesedő, lassan mindenén átférő
halálom: nincs amiben helyet foglalhatna... –
Nincs árnyék(világ), mely
„szívesen” befogadná... – Így:*

*még lassabban, a meg-nem-halás
állhatatlan állapotától kell tartanom, vagyis-hogy:
mindenen – a Minden összes mikronján is –
„kézségesen” átesem...)*

Bibirscók-gyűrűtől kifakadó pecsét;
a tömény flört váratlan-profán halála;
illetlen nászban – vérmocsok dallamára –:
rozsdabarna virág, szemölcs-szemalátét...

Mű-grimasz ifjúság tolakodó múzsái...
Harisnyám fölszalad (mint Párkákra pókok),
mászik a gondolat: az újszülött gnómok
gennyes-szemű, kibuggyanó Lét miazmái...

(A logika éleit késsel kivágni!
 A probléma körei hatványozódnak...
 A káromkodást is zsenializálni!
 A halált Hádésznek, a mókát Manóknak...)

Ravatal-improvizáció (ó-ó): rutinos...
 A szent-bolondság (nálam) ritkán eunuch...
 Az őrjöngés (szerencsére) aránytalan...
 Rím nélkül nem evez a tuti (ta-ti): tutajos...

(A cifra viccek oktalanul barokknak
 tűnnek: gőzölgő tálból színes polipok...
 S bővültek tetszik az én: telnek, dagadnak,
 töltődnek-csúsznak a tútláplált „mobilok” ...)

Nagyképű rítussá túl-maszkírozni a
 tragikus léhaságot... – Érintsd, s leszakad:
 a bizonytalan ördög sánta pillanat... –
 Tékozló mámorban (már) nincs agónia...

Non-szensz

(Montázs Szentkuthy Miklós:
Narcisszusz tükre című regénye nyomán)

Irrealitás-teljességem zöld
 Áldozati füst az éjszakában...
 Realitás-teljességem kába
 S kútfőm mélyén párolog a váram...

Sötétnek láttam minden szerelmet:
 Ellenkező erővel fonnyadtak
 Világ-okádó paradoxonok*
 Erkölcsi ájulás a tudatban...

Az árulás módosított viszony:
A szeretet karikatúrája.
Nagy hiány-tánc, kapzsiság-vízió,
A lét butító túl-áradása...

Nihilre-mázolt fogalmainkban
Megfoghatatlan igazság csapkod.
Kígyózó formák, vak anarchia,
Ügyes udvarló a *paradoxon...

(Ami nem maga az igazság, az
Nem tudja az igazságot mérni...
Aki maga az örökös kétség:
Az önmaga meglétét is kétli...)

--

Ósi anatómiám flórája
Organikus szabadkőműves-lét...
Vér-sejtjeim betegség-tájképek,
Éjszakám vétkes hormon-erjedés...

A Non: az abszolút szűkszavúság.
Plazma: semmi és valami teste...
A szépség formáiba fulladni,
Tátott száj légzés-merevedve...

A virág kontúrjai elvontak,
Bonyolult-rajzú füvek: költészet!
A maszk pillanatnyi lüktetése:
Szeszélybe mártani az egészet...

A *Non*: minimumnyi emberszerű.
Nem egyszerű ön-ornamentika...
Kesztyűben táncolni (éjszakában),
Valós tudásod anti-logika?

(Aki maga az örökös kétség:
Az önmaga meglétét is kétli...
Ami nem maga az igazság, az
Nem tudja az igazságot mérni...)



Bereti Gábor

Óránként

Bereti Gábor

Óránként állítottak falhoz.
Az égről óránként hullt le
egy-egy kihűlt (döglött) csillag,
meg egy-egy fölpuffadt fekete sas.
Keringett köröttük
(néhány költő) sok, apró
(dirib-darab verse) szivárvány-
buborék. Golyózáporok,
hunyorzó, száraz ostorcsattogás
rázta az ablakot, ahonnan
kinéztem, (látok-e költőt?),
hogyan köszöntsem.
Üzenj, ha látsz.
Üzend, hogy itt vagyok.
A hangodba kapaszkodom, mint
a hadiszerencse. Óránként
változnak a nappalok.
(Ma nem írok verset).
Fehér fátylakkal angyalok
takarják le az éjszakát,
hogyan érintsd, hogy kihűlő
teste (verset ma ne) érezze
meztelen talpad, ahogy a
házból kilépve átsétálsz felette.
(Ez sem az. Csupán emlékezet.)
Akár a kifésült lámpafény,
hosszú hajad lebeg,
úszik utánad.
Az asztalon hagyott órád
mellé teszem a fényképeket.
Hogy lásd, (milyen volt az az idő)

milyen volt az az idő, mikor
minduntalan falhoz állítottak.
Mögöttem fehérre meszelt falak –
s a falak mögött az égből kihullt,
(sarkantyú nélküli) csillagok,
akár a csorda,
hazafelé vonulnak a hallgatag,
nehézléptű tankok. (Között.)
Robbanó szivárványbuborék,
s szálldosó ostorcsapások
kísérik útjukat.
Hazánk szíve elesett. (S ez
nem képzavar, mert erre
járt a pesti gyors.)
Ha ezt tudom, velük tartok
én is.
S akkor most, hogy sétádból
hazaérkezel, s órádat
kezedre vissza-
csatolod, látva, hogy mindez velünk
megesett,
nem kellene szörnyülködnöd.

Tóbiás Krisztián

Blonde tükör



Man Ray: Üvegkönyek

Betty boop műkönyeket sír
lazán
könnyít magán
amikor csak kedve tartja
műkönyeivel mossa ki
a homokot a szeméből
a delibláti futóhomok
hömpölyög
fut ki szeméből
eleinte még félrefordult
ha illendőnek tartotta
néhány könnycseppet hullajtani
temetésen
szalagavatón
satöbbi
de már nem foglalkozik
ilyen banális apróságokkal
még illendőségből sem
kis üvegcséből cseppent
úgy képzelem
mint a homoktengerre hulló
esőcsepp
sűrű körkörös hullámokban
terjed
barna pupilláján

gyűlik össze
a könnycsatornában
és gördül végig
rezzenéstelen arcán
majd porba hull
vagy homokba
a delibláti futóhomok
tükörsima végtelenjére cseppen
és el van intézve
meg van csinálva
ilyenkor elégedetten csillog a szeme
mint mikor
a bánáti farkas észreveszi
az eső után
előbújó sztyeppe ugróegeret
egyszer lehet
elkérem betty boop könnyeit
kis üvegcsében őrzött cseppjeit
jó lenne
nem zavarba jönni
temetésen
szalagavatón
satöbbi
cseppenteni
legörgetni néhány cseppet
végig az arcomon
megjelölni
a delibláti futóhomok
tükörsima végtelenjének
egy pontját
az origót
viszonyítási pontként
jó lenne
foglalkozni
a banális apróságokkal is
elkapni
a bucka tetején
húsölő ugróegeret.

Ai Weiwei: Állatkör / Zodiákus fejek

A bronzbékáról kellene verset írni
a bronzbékáról
a skanzen bejáratánál
hogy szidolozzák a bronzbékát
a skanzen bejáratánál
szebb mint weöres sanyi bácsi
kőbékája
kőbéka bronzbéka
kőbéka bronzbéka
kő papír olló
bronz olló
bronz fibulák lógtak a bekecséről
mikor hajnalban kiment
elvágni a csirke nyakát
a múzeumból lopta
hátha visszatér a bronzkor
fel kell készülni minden eshetőségre
ez is skanzen
csak a bronzbéka
a bronzbéka hogy kerül oda
hogy kerül ai weiwei kínai sárkányfeje
a belvedere barokk kertjébe
szavoyai eugén
a kardját is szidolozta zentán
hol talált zentán pasztát
kaszakövet
közben a belvedere kertjébe
kínai sárkányokat ültettek
hogy ültették
öntötték bronzba
a bronzbékát
hogyan verték rámába
hogyan öntőformát a kínaiak
a méteres bronzbékáról
mosolygó bronzbékáról



hogyan vették rá hogy mosolyogjon
miközbe rámába verik
homokozzák
egyáltalán mért mosolyog a bronzbéka
miközben rámázzák
homokozzák
sűrített levegővel püfölik
hajnalban szidolozzák
a bronzbékát
a skanzen bejáratánál
csillog mint a kilincs
nagyanyám a kilincset is szidolozta
ragadt mint a méz
mindenki hozzáragadt az ajtóhoz
talán én is hozzáragadtam
talán azóta is ott csüngök
a mézízü ajtókilincsen
verset kéne írni arról is
ahogy mindenki szép sorban
hozzáragad
ott csüng az ajtókilincsen.

Bordás Máté

A vadászpuska türelme



sorvadni az üldözésben
rozsdás torkunkon akad
sörét ami cékla
vagy kék sárga
kukoricatáblában
megtalálva akad a sörét
ahogy vállhoz és célra
vissza le majd hátra dobnak
néha bakancs rúg nyakon
és öklendezve koplalunk át
egy szezont
a fészkerben csalódás káprázik
a fehér pamacsos faron
agancsos legelészés újabb
átkrákogott éjszaka a reggel
tövében alszik
fejét a vadász tartja idén
egészségesek vagyunk
az elsütőszerkezet az elsütőbillentyű
a tus a cső a lőszer
csuhéagy a földút mellett bevetve
várjuk az elalvót
kihűlnek nyílásaink
hozzászokunk a vadak
hőmérsékletéhez
lövés után egy nappal

Kép magasról

I.

elpárologsz majd
esőként érsz földet
kiszáradsz béka vár
rád saját levelén
megégsz
tűzoltók locsolnak fel
álmodból gyantaként csordulsz
elő az eladott park
utolsó fájából csivitelsz
ázva ringó rigó
csapkodsz
ködszínű sikló fogságban
felhők röptét hallod
mályvaszínű boríték a raktérben
nyelved hegyén
landolsz
anyanyelved túlcscordul
légyapírra
ragadó kabócák
amerikai lepkekabócák vertikális hullámozása

II.

lánykaszoknyák erdejében
napközis tábor
magányos nevelő alszik
napágyon lerántja
az egyik felhő fóliáját
bontó ahol lezuhant boeing
hullámozó forróságban homok
és nyál keveredik magasnyomáson

pásztánként lemarják a tollat
viasszal kenik
fóliázzák
hangyasavval kezelik
alkatrésznek eladó a szárny
újrafényezve és egyre közelebb száll
megtelepszik rajta
béka tűzoltó álomgyanta
eladott park ázott rigó fogoly sikló
mályvaszínű levélre író
akinek túlcscordul anyanyelve
légyapírra tapadó
lepkekabóca amerikai
lánykaszoknya
napközis nevelő
bontóban dolgozó hangya
aki használt szárnyakat ad el

Szeles Judit

Cádizba vonattal



Kattog az eső, és a kezem nézed,
ahogy a klaviatúrán lépkedek,
és beütöm a keresőkbe a város nevét,
vasútállomások repkednek,
a képernyőt elöntik a fényképek
egy elfeledett városról: *Cádiz*.

Cádiz – a falakkal körülvevett,
történelme kifut a kezemből, homok perreg,
percek alatt végig megyünk az utcákon,
és elgondoljuk, hogy talán áprilisra
kinyílnak a leánderek ott is.

Bent, a forгатagban, a flamenco tűzfészkében,
cigányok, apró asszonyok térdre vert csipkében,
így képzelem, hogy a sikátorokban
fogod a kezem, el ne tévedjek.

És az Atlanti-óceán felől esőfelhők gyülekeznek
az évezredek városfalak fölött.
Kattog az eső, és nézed a kezem,
ahogy a kezed szorítom, lépkedek
a márványosra táncolt utcaköveken.

Dominique Meens

[Részletek]

Toll és szőr

Észrevette, hogy már alig van pacsirta? Az ötvenes években járunk. Ahogy egy pacsirta leereszkedik a Hagenberg csúcsáról, egy másik felrepül. Az áprilisban kezdődő elbűvölő madárdal így csak aratáskor ér véget. Egy évszázaddal ezelőtt, ősszel, lámpással és buncósbottal üldözték a vándormadarakat. Oly sok pacsirtát csalogattak össze a fénnyel, hogy zsákokat lehetett megtölteni velük. Ez vajon ugyanúgy feledésbe merült, mint a városokban a csillagok? Álmodhatom még, hogy egy hiba miatt visszahívják őket. Visszajönnek és teletűzdelik az éjszakát. Nem látom többé a dalospacsirtát. D.M.

Toll és szőr

Zavar a szemben. Egy kócsag közelít, majd kvorrogva átrepül felette. Mint mikor egy nagy kormorán először kirepül? Nem, nem itt, nem a föld színén, nem egy vízgyűjtő medence partján. A kócsag kvorrog és rárepül. A zavaró arrébb települ, a zavar feloldódik: a test azonnali kibillenése, óvatos kilengések, a szent Íbisz az. Mi dolga itt egy egyiptomi-nak? Egyiptomi volt, de nem az többé. A szent Íbisz zootechnikai telepítés eredménye. Azt mondják, egy szintúgy telepített hiúz él a szigeten, a közeli állatkertből szökött. A mítikus hiúz kellemes jelenség, az íbiszek serege már kevésbé az; gyakran szerez csér-vagy kócsagfészekből táplálékot. Most már értik, miért kvorrogott a kócsag. D.M.

Mezei Gábor és Németh Réka fordításai

A fordítás a Fiatal Írók Szövetsége táborának francia–magyar műfordítói workshopjában készült.

Franck Fontaine

[Részlet]

Ez, és újra ez, re-cept.

Jóleső szünet a csodálatos utcavirág oltalma alatt. A következőképpen: [(fn.) (átvitt ért.) gyűjtögető, tisztelettudó, utcalány, aszfaltvirág (figurálisan), makadámvirág (figurálisan), cicakölány (figurálisan), éjszakai pillangó (populárisan), sarkonálló (archaikusan), tébláboló (bizalmasan, figurálisan, archaikusan)].

b
bill
ent
yuk

Az én utcám pontosan dél felé néz (attól még hajolhat az ablak irányába), porózus, jól öntözött földben: utálja az állott vizet, de sokat iszik, széles, de nem túl mély cserép kell neki. Nálam minden évben kiszárad a főszár és ilyentájt 2 vagy 3 új nő helyette. Két éve az enyém, a másik egy éve, még nem merem használni.

Amíg valami meg nem változik, addig mérhető.

Aztán a másik: nézni a szem mögül, lehajolni és előre tudni, hogy le fog esni a vérnyomás és hirtelen kifordul a szem a remegő lábakban, végre maguktól peregnék a képek, de azért álmodhatunk:

N. B. *Amikor visszatérek, a még langyos fikció bizonyosan lehetővé teszi, hogy adjak egy, ha nem is képet (hiszen vannak más képek is), legalább a megélt hasonlóságával keretezett általánosságot.*

Térület nélkül, mindent összevetve.

A vilá végének enciklopédiája ∞ botanikanyád.

Jegyzetekkel és kiegészítésekkel.

Mezei Gábor és Németh Réka fordításai

A fordítás a Fiatal Írók Szövetsége táborának francia–magyar műfordítói workshopjában készült.

John Ashbery

Glazunoviána

(*Glazunoviana*)

A férfi a vörös kalappal
és a jegesmedvével – itt van?
Az árnyra nyíló ablak –
Itt van?
És az apró segítségek,
Égbe írt monogramom,
Egy sarkköri nyáréj körtánca?

A medve
Holtan rogyik össze az ablak láttán.
Szeretni való törzsek költöztek épp északra.
A csillámló estében sűrűsödnek a fecskék.
Szárnyak örvénye körülöttünk és hatalmas bánat.

(*Some Trees, 1956*)

Az élet félrerakott könyvként

(*Life as a Book That Has Been
Put Down*)

Kitöröltük minden egyes betűjét,
Az állítás halványan mégis megmaradt,
Mint egy bank ajtaja felett a véset
Nehezen kibogozható római számaival,
Amelyek a maguk módján túl sokat mondanak.

Szürrealisták lettünk volna? És miért
Elemezgették idegenek a kocsmában a hajad
És a körmeid, mintha a test
Nem keresné és találná meg a legkényelmesebb pozíciót,
És a fejedet, azt a furcsa dolgot,
Ami egyre problémásabb minden ajtócsukás után?

Egymással beszélünk,
Mindent csak odáig vitatva,
De a megfelelő sorrendben, hogy zene legyen,
Vagy valami zeneszerű, távolról legalábbis.
Tudással alig-alig bírunk,
De a kelleténél több az ambíciónk,
Hogy általa gyümölcscsé gyúrjuk a felhőt,
Ami megvéd minket, aztán eloszlik.



De keserű neki a leve,
Nem terem ilyen a kertünkben,
Mászd meg a tudás fáját
Óvatlan szarkazmusoddal, hogy odafent végre
Megtanuld, itt nincs ilyen.
Csak a füst marad
És a némaság, öregkor,
Amit mostanra tájként értelmezünk
Valamiképp, és a béke, ami felülmúl mindent,
És dal zeng a tájban, öröm,
Ami lesz, noha nem ismer minket.

(April Galleons, 1987)

Életem története (The History of My Life)

John Ashbery

Egyszer volt, hol nem volt két testvér.
Aztán már csak egy volt: én.

Gyorsan felnőttem, vezetni sem tudtam
még. Ez voltam: egy bűdös felnőtt.

Igyekeztem magamban érdeklődést kelteni,
amiért mások is érdeklődhetnek. Nincs szappan.

Igencsak visszasírtam azokat a kellemesnek
tűnő korai éveket. Minél inkább idősödtem,

annál jóindulatúbbá váltam
saját gondolataim és ötleteim tekintetében,

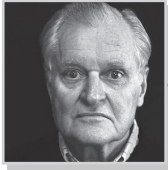
nem gondoltam őket rosszabbnak másokénál.
Aztán egy mindent bekebelező felhő szállt le,

beterítette a horizontot, felitta
az egészet, így volt ez hónapokig vagy évekig.

(Your Name Here, 2000)

Mohácsi Balázs fordításai

PRAE0167



John Ashbery (1927–2017) más elismerései (National Book Award, Bollingen Prize) mellett Pulitzer-díjas amerikai költő. Első kötetét (Some Trees, 1956) W.H.Auden választotta ki a Yale Younger Poets Prize odaítélésére. Az amerikai lírára gyakorolt hatása a 60-as évektől máig folytonosnak mondható.



Balaskó Ákos: 1984-ben született Dombóváron. Programozó, költő, legutóbbi kötete: *A gépház üzen* (2014, Magvető). Második kötete *Tejsav* címmel 2018-ban várható.



Bereti Gábor: 1948-ban született Miskolcon. Nyugdíjas könyvtáros. Legutóbbi kötete: *Titkolt múlt – tiltott jövő* (versek). A Magyar Írószövetség tagja.



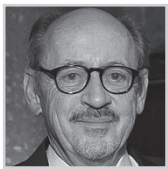
Borbély András: 1982-ben született Gyergyóremetén, egyetemi oktató, költő, kritikus. Legutóbbi kötet: *Visszateremtés – Esztétika és politika Szilágyi Domokos korai költészetében* (Kijárat, 2017).



Borda Réka: 1992-ben született, költő, újságíró, designteoretikus, idéntől a *Műút* szépirodalmi szerkesztője. Szövegeit közölte többek között az *Alföld*, a *Műút*, az *ÉS* és a *Jelenkor*. Első kötete, a *Hoax* 2017-ben jelent meg.



Bordás Máté: 1995-ben született Szolnokon. Martfűn és Budapesten él. Az ELTE magyar- német tanári szakos, negyedéves hallgatója. Eddig a *Hévíz*, *Eső*, *Tiszatáj*, *Helikon* folyóiratokban is publikált. Versírás mellett fordítással, zenével és képzőművészettel is foglalkozik.



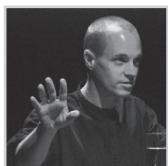
Billy Collins (1941) amerikai költő, egyetemi professzor. 2001 és 2003 között az USA koszorús költője (Poet Laureate) 2004 és 2006 között New York Állam költője. 1977 óta folyamatosan jelennek meg verseskötetei.



Jonathan Culler (1944) a Cornell University irodalomprofesszora. Számos irodalomelméleti munka nemzetközileg elismert szerzője.



Drenyovszki Andrea: 1992-ben született Szabadkán, jelenleg Pécsen él.



Craig Dworkin (1969) a Utah University professzora, költő, irodalomtudós. Számos verseskötet és irodalomtudományos munka szerzője.



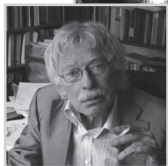
Fenyvesi Orsolya: 1986-ban született Szekszárdon, jelenleg Budapesten él. Költő, művészettörténész, műfordító. Legutóbbi verseskötete 2015-ban jelent meg *Ostrom* címmel (Kalligram).



Ferencz Mónika: 1991-ben született, költő, műfordító, a József Attila Kör és a Köménymag irodalmi csoport tagja; 2017-ben jelent meg első verseskötete *Hátam mögött dél* címmel (Scolar).



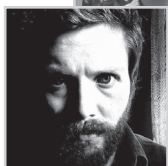
Franck Fontaine (1975) francia író, költő. Szerkesztette a Nioques, illetve a Ilex folyóiratokat, 2013-tól a Cave Canem kortárs művészeti galéria vezetője.



Friedrich Kittler (1943–2011) német médiaelmélész, a poszthermeneutikai, médiaelméleti kultúratudományok egyik legnagyobb hatású kontinentális képviselője.



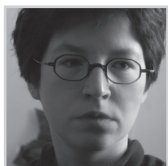
Korpa Tamás (1987): költő, irodalomkritikus, szerkesztő. Új kötete *Inszomnia* címmel látott napvilágot a 2016-ban, a Kalligram Kiadó gondozásában. (Fotó: Szőcs Petra)



Kovács Edward: 1995-ben született Székelyhídon. Jelenleg a Debreceni Egyetem magyar-filozófia szakos hallgatója. Kizárólag verseket ír.



Kulcsár-Szabó Zoltán (1973) irodalomtudós, irodalomtörténész, az ELTE BTK Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Tanszékének tanszékvezető professzora. Legutóbbi kötete *Szinonímiák. Közelítések Heideggerhez* címmel a Ráció Kiadó gondozásában jelent meg. Számos költészetelméleti és költészettörténeti munka szerzője, Oravecz Imre monográfusa.



Láng Orsolya: 1987-ben született Szatmárnémetiben. Filmrendezést tanult Kolozsváron, majd animáció szakon mesterizett a budapesti MOME-n. Egy próza- (*Téjszobor*, 2015) és egy verseskötete (*Bordaköz*, 2016) van.



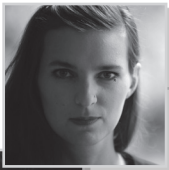
L. Varga Péter (Székesfehérvár, 1981) irodalomtörténész, kritikus, a Prae főszerkesztője, az ELTE BKT Összehasonlító Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének oktatója. Legutóbbi kötete: *Az értelem rácsai. Esemény, filológia, megértés az irodalomban* (Palimpszeszt, 2014)



Dominique Meens (1951) francia író, költő. 1989 óta jelennek meg művei, kezdetben az Allia Kiadónál, 2003 óta a P.O.L. gondozásában. Rendszeresen dolgozik a France Culture-nek. Legutóbbi könyvei: *Dorman* (P.O.L. 2014.), *Mes Langues ocelles* (P.O.L. 2016.)



Miklya Zsolt: 1960-ban született Csorváson. Pedagógus, költő, öt gyermek édesapja, a Parakletos Könyvesház kiadójának felelős szerkesztője, az Író Cimborák alkotói műhely tagja. 2014-ben NKA-ösztöndíjjal fejezte be *Létben oldódó* című szonettregényét, melynek szonettkoszorúi irodalmi lapokban jelentek meg 2014-2017-ben. Legutóbbi kötete: *Végtelen sál* (Móra Könyvkiadó, 2015). Fotó: Miklya Attila



Nagy Kata: 1986-ban született Dunaújvárosban. Költő. Első kötete 2016-ban jelent meg *Inkognitóablak* címmel a József Attila Kör gondozásában.



Nagy Zopán: 1973-ban született Gyomán. Fotográfival, irodalommal, képzőművészettel foglalkozik. Legutóbbi kötete: *Duplex* (Magyar Műhely, 2017).



Sánta Miriám: 1993-ban született Kolozsváron. Ugyanitt jelenleg a BBTE Hungarológiai Doktori Iskolájának hallgatója. 2009 óta ír, 2015 óta publikál különböző magyar irodalmi és művészeti folyóiratokban és portálokon.



Wallace Stevens (1879-1955) amerikai költő. Viszonylag későn kezdett írni, első kötete 1923-ban jelenik meg (Harmonium). Összegyűjtött verseiért – más elismerései mellett – Pulitzer-díjat kapott.



Szabó Marcell (1987) költő, műfordító. Budapesten él. Doktori tanulmányait az ELTE-BTK Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében és az Université Paris-Sorbonne-on végzi. Legutóbbi kötete: *A közeli Limbus* (Jelenkor, 2017)



Szeles Judit: 1969-ben született Csengerben. Költő, író, tanár. 2003 óta Svédországban él. Verseskötete, az *Ilyen svéd* 2015-ben jelent meg a FISZ gondozásában.



Tóbiás Krisztián: 1978-ben született Zentán. Költő, a *Tempevölgy* folyóirat főszerkesztője, legutóbb megjelent kötete: *A Wilkinson-penge* (2017, zEtna)



Tóth Kinga: 1983-ban született Sárváron. Író, vizuális-és hangköltő, performer. Magyar, német, angol nyelven ír és publikál, szövegeit kiállításokkal, installációkkal, performanszokkal mutatja be. Legutóbb megjelent kötetei: *Wir bauen eine Stadt* (Parasitenpresse, 2016), *Village 0-24* (Melting Books), *TEXTBILDER* (GEDOK), *Holdvilágképűek* (Magvető).



Závada Péter: 1982-ben született Budapesten. 2009-ben az ELTE-n szerzett angol-olasz szakos diplomát, majd 2015-ben elvégezte a Károli Gáspár Református Egyetemen színháztudomány szakát. 2016 óta az ELTE Filozófiatudományi Doktori Iskolájának hallgatója. Verseskötetei: *Ahol megszakad* (2012), *Mész* (2015), *Roncs szélárnyékban* (2017).

A PRAE.HU könyvei

Udvariatlan szerelm – A középkori udvariatlan szerelm antológiája, PRAE.HU, 2006
A modern brazil elbeszélés – ANTOLOGIA do moderno conto brasileiro, PRAE.HU, 2007
Európai nyelvművelés (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva), PRAE.HU – Inter, 2008
Európai helyesírók (szerk.: Balázs Géza és Dede Éva), PRAE.HU – Inter, 2009
A magyar reneszánsz stílus (szerk.: Balázs Géza), Inter – Magyar Szemiotikai Társaság – PRAE.HU, 2009
Bizarr játékok. Fiatal irodalomtörténetek fiatal írókról-költőkről, JAK – PRAE.HU, 2010
A pillangók nyelve. 20. századi galego próza (antológia), PRAE.HU 2010.
Add ide a drámad! – *Hat fi atal szerző drámai*, JAK – PRAE.HU 2011
Friss dió – A Műhely Kör antológiája (JAK – PRAE.HU) 2011
Add ide a drámad! AID 2., JAK – PRAE.HU, 2013
Áfra János: *Glaukóma*, JAK – PRAE.HU, 2012
Th. Árbaui: *Orchesographia* (ford.: Jeney Zoltán), ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU, 2009
Árva Ferenc Ödön: *Mint vitorlás a tavon*, PRAE.HU, 2008
Jorgosz Baia – Demeter Ádám: *Angyali üdvözet*, PRAE.HU, 2007
Bajtai András: *Bétiember*, JAK – PRAE.HU, 2009
Balázs Géza – Takács Szilvia: *Bevezetés az antropológiai nyelvészetbe*, Paz-Westermann – PRAE.HU – Inter, 2009
Balázs Géza: *Sms-nyelv és -folklor*, Inter – PRAE.HU, 2011
Barok Eszter – Illés Emese: *Csak a madarak*, PRAE.HU, 2008
Bencsik Orsolya: *Akció van!*, forum – JAK – PRAE.HU, 2012
Benda Balázs: *Kalandoz történet*, Podmaniczky Művészeti Alapítvány – PRAE.HU, 2011
Benyovszky Anita: *Péterke hallani fog*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012
Bicskei Gabriella: *Puha kert*, JAK – Forum – PRAE.HU, 2013
Aaron Blumm: *Biciklizéseink Török Zolival*, JAK – Symposion – PRAE.HU, 2011
Alexis Bramhook: *Harc Atlantiszéren*, PRAE.HU, 2008
Cristovam Buarque: *Földalatti istenek*, PRAE.HU – Palimpszeszt, 2008
Csobánka Zsuzsa: *Belém az újját*, JAK – PRAE.HU, 2011
Deres Kornélia: *Szöröpa*, JAK – PRAE.HU, 2011
Luis de Camões 77 szonettje, PRAE.HU – Íbisz, 2007
F. Caroso: *Nobilis di dame* (ford.: Havasi Attila), ARBEAU Art Kft. – PRAE.HU, 2009
Deák Botond: *Egyszeri tél*, JAK – PRAE.HU, 2010
Deák Botond: *Zajló*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012
Evellei Kata: *Alombunker*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013
Farkas Arnold Levente: *A másik Júdás*, JAK – PRAE.HU, 2013
Farkas Tibor: *Pártmobil*, PRAE.HU – JAK, 2008
Fenyvesi Orsolya: *Tükrök állatai*, JAK – PRAE.HU, 2013

Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi
2000. 1-2. (poszt)apokaliptis
2000. 3-4. Peter Greenaway
2001. 1-2. cyberpunk
2001. 3-4. számítógép
2002. 1-2. média
2003. 1. fantasy
2003. 2. varázslat
2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor
2003. 4. pszichoaktív nyelvszerek
2004. 1. horror
2004. 2. Bret Easton Ellis
2004. 3. devla
2004. 4. Amerika
2005. 1. magyar sci-fi
2005. 2. tetszetek volna forradalmat csinálni
2005. 3. pop history
2005. 4. obszcen középkor
2006. 1. Hajas Tibor
2006. 2. GameZone
2006. 3. Pop-szöveg
2006. 4. Bada Dada
2007. 1. Hífel-e iftent?
2007. 2. biológiai sci-fi
2007. 3. őszi zavarások 2006
2007. 4. Vámpírízmus
2008. 1. Kocsmák
2008. 2. Mének
2008. 3. Kortárs magyar költészet
2008. 4. Szentkuthy
2009. 1. Patrioska
2009. 2. Generation X
2009. 3. Japán
2009. 4. Japán médiumok
2010. 1. Pynchon
2010. 2. Kosztrolányi
2010. 3. Észország
2010. 4. e
2011. 1. Dark Fantasy
2011. 2. Budapest
2011. 3. Párhuzamos univerzumok

Prae irodalmi folyóirat – Megjelenik évente négyszer

<http://www.prae.hu>

Főszerkesztő: L. Varga Péter (kultikus@gmail.com)

Szerkesztők: H. Nagy Péter tudományos szerkesztő (h.nagyp@gmail.com)

Mezei Gábor tudományos szerkesztő (gmezeig@gmail.com)

Lapis József szépirodalom (lapisjosef@gmail.com)

Szerkesztőbizottság: Balogh Endre, Pál Dániel Levente

Korábbi szerkesztőink: Barta András, Máté Adél, Pollágh Péter,

Ruttikay Veron (vers és próza); Sopotnik Zoltán (próza); Vaskó Péter

(középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép); Köves Gergely,

Vécei Márton, Molnár Zsolt (borító); Fodor János (web)

Fodor Péter – L. Varga Péter: *Az eltűnés könyvei – Bret Easton Ellis*, PRAE.HU, 2012

Gál Ferenc: *Odák és más tagadások*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Gál Ferenc: *Az élet sűrűjében*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2015

Ayhan Gökhan: *Fotelapa*, JAK – PRAE.HU, 2010

Görömbölyi Dávid: *Diplomata-ütlevelem a hátizsákban*, PRAE.HU, 2015

Gyáni Levente: *N. A. O. – Népszerű ajánlatok az övöbelyről*, JAK – PRAE.HU, 2013

Hartay Csaba: *A jövő régészei*, PRAE.HU, 2012

Hegyi Balázs: *Kítakar a pillanat*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

k. kabai Ióránt: *klór*, JAK – PRAE.HU, 2010

Kele Fodor Ákos: *Textoldria*, JAK – PRAE.HU, 2010

Keresztesi József: *A Kardcsondi úr*, JAK – PRAE.HU, 2009

Lázár Bence András: *Kezdődjén ezzel*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2015

Lázár Bence András: *Rendszerez bonctan*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2011

Lesi Zoltán: *Merül*, JAK – PRAE.HU, 2014

L. Varga Péter: *A metamorfózis retorikái*, JAK – PRAE.HU, 2009

Mán-Várhegyi Réka: *Boldogtalanság az Auróra-telegen*, JAK – PRAE.HU, 2014

Marno János: *A semmi esélye*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Milián Orsolya: *Atlépekek*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2012

Milián Orsolya: *Képes beszéd*, JAK – PRAE.HU, 2009

Ariane Mnouchkine: *A jelen művészet*, Krétakör – PRAE.HU, 2010

Mohai V. Lajos: *A múlt koloritja*, PRAE.HU, 2011

Mohai V. Lajos: *Az emlékezés melanokóliája*, PRAE.HU, 2009

Mohai V. Lajos: *Centrum és periféria*, PRAE.HU, 2008

Mohai V. Lajos: *Egy szín tónusai*, PRAE.HU, 2009

Mohai V. Lajos: *Kilazalt kő*, PRAE.HU, 2007

Nagy Márta Júlia: *Ophélia a kádban*, JAK – PRAE.HU, 2014

Nagypál István: *A fűkről*, JAK – PRAE.HU, 2012

Nemes Z. Móri: *Bauxit*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Németh György: *A József Attila Kör története*, JAK – PRAE.HU, 2013

Emma Ovary: *Hatszorg gyorsabban öl*, PRAE.HU – Palimpszeszt, 2008

P. Horváth Tamás: *Tündérváros*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2014

Pál Dániel Levente: *Ügyvezető költő a 21. században*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Pál Sándor Attila: *Pontozó*, JAK – PRAE.HU, 2013

Fernando Pessoa/Álvaro de Campos: *Verskek*, PRAE.HU – Íbisz 2007

Petrencze Sándor: *Fagyott pacsvirta*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013

Pollágh Péter: *A Cigaretta*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2010

Pollágh Péter: *Vörösróka*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2009

Sirokai Máttyás: *Pohárutca*, PRAE.HU – JAK, 2008

Szabó Marcell: *A szorítás alakja*, JAK – PRAE.HU, 2011

Szávai Attila: *Hetedik emelet*, JAK – PRAE.HU, 2013

Szil Ágnes: *Tangram*, JAK – PRAE.HU, 2013

Tóth Kinga: *Zsúr*, Palimpszeszt – PRAE.HU, 2013

Váradai Nagy Pál: *Urbia*, Korunk – JAK – PRAE.HU, 2012

2011. 4. Hálózatok

2012. 1. Adaptációk

2012. 2. Könyvtrailer

2012. 3. Vagány históriák

2012. 4. Gaiman

2013. 1. Vagány históriák 2. – Költők szeretteikkel

2013. 2. Hans Ulrich Gumbrecht

2013. 3. Hans Ulrich Gumbrecht 2.

2013. 4. *(cím nélkül)*

2014. 1. JAK-tábor Szzigleten

2014. 2. Fénypecázás

2014. 3. Popkult

2014. 4. Friedrich Kittler

2015. 1. Gaga

2016. 1. Kartográfia

2016. 2. Giger

2016. 3. Zaj

2016. 4. Rosa

2017. 1. Antropocén

2017. 2. Trónok harca

A szerkesztőség levélcíme:

2092 Budakeszi, Rákóczi u. 103.

Telefon: (20) 310 25 40

Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40

Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó: a kuratórium elnöke

Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c

Layout és nyomdai előkészítés: Székelyhihi Zsolt (szekelyhidizso@gmail.com)

Borítóterv: Bihari Eszter

Nyomdai munkálatok: Konturs Nyomdaipari Kft.

Web: PRAE.HU Kft.

ISSN 1585-5112

A beküldött kéziratokat nem őrizzük meg és nem küldjük vissza.

A megjelenést a Nemzeti Kulturális Alap támogatja.

nka

Nemzeti Kulturális Alap