

Kulcsár Szabó Ernő

Egy újfajta egyediség jelzései

A MŰALKOTÁS JÖVŐJE AZ IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYBAN

„Több és kevesebb vagy magadnál.”

(Szabó Lőrinc: *Számvetés*)

„nur die fülle führt zur klarheit aber im abgrund liegt
die wahrheit - das paradoxe befreite mich von der fiktion
des beobachters den ein experiment bloß heiligt
weil es ihm den blick von außen bietet”

(Raoul Schrott: Niels Bohr – *Korrespondenzprinzip*)

Közel két évszázad telt már el azóta, hogy Hegel múltba tartozónak nyilvánította a szépművészetet és majd negyven éve, hogy Kittler a kommunikatív materialitások terében jósolta meg az irodalom végét. Nagyjából egy olyan folyamatnak a nyitányán, illetve a végén, melynek során a szorosabban vett irodalomtudomány éppenséggel az irodalom kivételes autonómiájának gondolatán munkálkodott. Az irodalmi jelent ugyanakkor olyan üzemszerű túltermelés uralja, amely – az egyetemi kreatív írástól az íróiskolák során át az önképzőkörökig – a leghalványabb tüneteit sem mutatja e művészeti ág hanyatlásának. Igaz, az irodalmi színtér már nem kizárólag a hivatásos forgalmazók, a kiadók, folyóiratok és irodalmi társaságok nyilvánossága. Mellettük önfenntartó kultúrportálok sora forgalmazza a különféle rendű-rangú szövegek szer-teágazó műfaji változatait, típus szerint a magas (igényű) és populáris irodalomtól az alkalmazott (életviteli, művelési, szertartási, sőt terapeutikus) szöveggyártáson és a művészkedő virtuozitás játékain át a nyelvileg feltűnően esendő gyermekirodalmi és krimikultúráig. Ha van irodalomszociológia, annak nézetéből mindez egy kulturális civiltársadalom örvendetes sokféleségének lecsapódásaként [is] tekinthető – de ebben az üzemszerű tenyésztésben az a leginkább szembeötlő, hogy a vezető értéként figuráló sokféleséget ma már nem az eredeti és autentikus változatok létesítő egyedisége hordozza, hanem a közfigyelemre számot tartó önmegnyilvánítás személyes ambícióinak sokasága élteti. Másképpen mondva – az alkotóvá válás akadálytalanságának látszata.

Irodalomtudományi nézetben azonban annak paradoxona a legtanulságosabb, hogy – s ezt valójában a kevéssé működőképes kritikának kellett volna feltárnia és minősítenie – a fenti sokféleséget legnagyobb részt kiszámítható poétikai sémák, illetve bizonyos fajta tematikai és hangnemi szegényesség, grammatikai és retorikai alulformáltság uralja. Aminek talán az a legmeggyőzőbb bizonyítéka, hogy az utóbbi két évtizedben alig akadt példa arra, hogy – az 1979-es *Termelési-regény*, az 1992-es *Sinistra körzet* vagy a *Lelkem kockán pörgetem* (1994) és a *Hosszú nap el* (1993) emlékezetével – akár egyes műalkotások, akár újfajta beszédformák vetítenék előre a kortárs irodalom irányainak valamiféle poétikai áttrendeződését. Ami ténylegesen azt jelenti, hogy ebben az időszakban lényegében nálunk nem keletkeztek új irodalmi nyelvek. Mert ilyenek az utóbbi évek elismeréssel fogadott műveit tekintve sem az önmagát

igényesebben szituáló közérzeti költészet beszédének *nyelvi* helyzet tudatában, sem pedig a főként *meglevő* [tehát „reprezentálható”] identitástörésektől, múltfelkutatástól, látens krízisformáktól és traumatípusoktól megigézett szépprózában nem mutathatók ki. Minden főbb poétikai szimptóma arra utal, hogy ilyen új impulzusok megjelenésének legnagyobb részét a művek – nyelvhasználatot is meghatározó – szemléletszerkezeti és szubjektumfelfogásbeli sémái állnak az útjában, amelyek legnagyobb részét még mindig a ’60/70-es évek irodalmi episztéméjének rendjéhez tartoznak. [Nemzetközi tájékozódásunk helyzetéről például elég sokat elárul annak ténye, hogy modern világirodalmi kánonunkat az oktatásban – Thomas Manntól Bulgakovig – még mindig töretlenül uralják a ’60/70-es évek hazai képletei.] A dolgoknak ahhoz az irodalmi rendjéhez tehát, amelyben a szubjektivitás formális szerkezetének uralma alatt nem volt még műalkotásokat konstituáló jelentősége annak, hogy mindenekelőtt az van-e meg, amit pl. a „ki vagyok én?” kérdésének poétikai műveletei keresnek, s vajon ki (és mi minden) beszél abban a hangban, amelyet sajátuk tud az öneszmélődés szava, s vajon „reprezentálható”-e mindaz, aminek az eleve tételezett *meglété*t mindig megelőzi az én és a dolgok közti viszony *ittléte*. És egyáltalán: mit tud ma az esztétikai tapasztalat arról, hogy milyen önmegértés felé terelnek bennünket a humánnak mondott alapviszony *nem-emberi* összetevőinek szokatlanul ambivalens jelzései?

Amennyire ez e térségből belátható, az európai irodalomban ezzel egyidejűleg viszont jól érzékelhető változások jelzik a közelmúlt utómodern irodalmi alakzatainak átalakulását, hangnemi és tematikai hangsúlymódosulásait. Ezek háttérben egy olyan, a műalkotás egész alkotását érintő változás sejthető, amely lényegében a modernség korszakküszöbén túl is meghatározó szemléleti-poétikai egyediség *létmódjában* mutatkozik meg, s mint ilyen, a *nyelvi közlés eredete* újraszituálásának tapasztalatában érzékelhető.

Annak feltételezéséből indulunk ki, hogy ez az új egyediség (mely nem azonos a hagyományosan vett originalitással) már nem azt az „antropológiai” eredetiséget ismétli meg, amellyel Hegel egyfajta *expektoráció*¹ jegyében magyarázta a szubjektív, „belső” tartalmak *kiömlésszerű* „külső” nyelviesülését,² hanem olyan konstellatív képződményként áll elő, amely nem keríthető kézre a prosopopeia arckölcsönző műveleteivel. Ami egyszermind azt is jelenti, hogy a műalkotás beszéde – nyelvek és szólamok összjátékában orkesztrálódó „hangzásként” – nem tesz lehetővé olyan olvasatot, amely jól rekonstruálható *humán szubjektumot* társíthatna a beszéd eredetpontjához. Ami közvetve azt is jelenti, hogy mind bizonytalanabb a státusza annak, ami egyfajta „utánrajzolható” előzményként menne elébe önmaga irodalmi színrevihetőségének. Az irodalomtudomány fő kihívása itt abban lehet, hogy a hangnemek és műfajok hatástörténeti alakulásának kontextusában miként tudja előhívni – és hitelt érdemlően megvilágítani – ennek az új egyediségtapasztalatnak az értékindexeit.

1 „A szív expektorációja” mint kiáramlás lényegében az önmagában mindig elmerülni kész szubjektivitást gátolja meg abban, hogy kedélye foglyává váljék az érzelmek, emlékek és töprengések iránytalan lebegésének. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, III. = Uő, *Werke*, XV., Suhrkamp, Frankfurt/M., 1970, 490.

2 A belső hangoltság dallá válásának mint az alakatlan belső tartalmak hangzó nyelvi kiáramlásának – egy különös, megragadhatatlan átmenettel – talán Heine nevezetes sorai adhatják a romantikakori mintapéldáját: „Leise zieht durch mein Gemüt / liebliches Geläute, / Klinge, kleines Frühlingslied / Kling hinaus ins Weite”.

Szerző és szövege viszonyának hatástörténeti jellemzőit tekintve itt az a legbeszédesebb, hogy akár ellentétes poétikai irányzatokhoz tartozó alkotókat is annak nem is mindig tudatos feltételezése tartja fogva, hogy – jól mutatják ezt a gombamódra szaporodó „íróakadémiák” – a mű sikerültsége alkotói készültség, kondíciók és kompetenciák függvénye. Ebben természetesen sok igazság van, de amikor nagy általánosságban a [műveltebb] egyetemi közérzeti költőktől a közösségi-ideológiai elkötelezettség látnokain át a vőfélylira mintáit követő virtuóz rímfaragókig minden beszédformát az én tárgyhoz-fordulásának gesztusai uralnak [ő *mondja ki* a maga hangoltságát, ő *ad hangot* a közösségnek és ő *verseli meg* a dolgokat], akkor beláthatóvá válik, hogy a szubjektivitás formális struktúrából kilépni képtelen alkotásmód öröksége sokkal makacsabban van jelen annál, mintsem felületi nézetből gondolánk. Ez a szubjektum vs. objektum terébe zárt s ezért jól kiszámítható „eredetiség” ugyanis ott ütközik a maga – sokszor nem is észlelt – határaiba, hogy mindössze változati példányként jut szóhoz egy oppozícióban lehetséges közlés valamely típusának – s ennyiben legvégül egy variatív egyformaságnak. Úgy is mondhatnánk, bármily nagyok legyenek is köztük az ún. stíl- és modorbéli különbségek, a produkció természetete azért látható jószerint előre, mert valamennyit hasonló módon „hordozza” az a nyelv, amely a közlés fenti alapképletében csak igen korlátozottan, csupán *kéz-néllevő* moduszban képes megszólalni. A hegeli értelemben vett önmegnyilvánítás megtörténik ugyan a közlésben, de a magától [is] mondóvá válni képes nyelv előtti sorompók gyors poétikai lezárulásával. A fenti poétikai különbség szemléltetésére szándékosan nem kortársi példát véve:

Bent *maga* ura, aki rab
 Volt odakint,
 Én nem tudok örülni csak
 A *magam* törvénye szerint.

Nem vagy enyém, míg *magadé* vagy:
 Még nem szeretsz.
 Míg cserébe a *magadénak*
 Szeretnél, teher is lehetsz.
 [Szabó Lőrinc: *Semmiért Egészen*]

A *maga/magam/magad[é]*³ stabilizálhatatlanul sokértelmű nyelvi-szemantikai mozgásának elválasztott, oszcillációs összetartozása helyett az „ellenversnek” a fenti okokból mindössze egy merev szembeállításra futja:

3 A vers második felében még *magadra*, *magamban*-formában bővül az aposztrófikus alapszólam [„És én majd elvégzem magamban, / Hogy zsarnokságom megbocsásd.”] – de olyan zárlatra fut ki, ahol annak bekövetkező eldönthetetlensége marad vissza igazként, hogy vajon miként végezheti el egyvalaki valaki [„elvégzem”] másnak a cselekvését [„megbocsásd”]. Ráadásul annak stabilizálhatatlansága szerint, hogy az „elvégzem *magamban*” maga is két olyan cselekvési formát jelöl, amely vagy az *egyamagam/egyedülkénti* aspektusát, vagy pedig az *önmagamban/belüliség* érvényét hangsúlyozza. A kívül vs. belül viszony viszonylagosságát a vers ugyanis már az első strófában konstitutív érvénnyel hangsúlyozza, úgyszólván előrebocsátva azt is, hogy a mindvégig éles elkülönítéssel fel- és megszólított másik – kiszigetelt önmagaként – végül mégsem lesz elgondolható a saját én és a másik te megbonthatatlan viszonyába való belefoglaltság nélkül.

Kicsi leány, hidd el nekem:
Nincs olyan férfi,
Aki egy lány tökéletes
Szerelmi szent-áldozását megéri.
S ha volna is: hol követelheti,
Hogy megtagadd *magad*?
[...]
Kicsi leány, akárki lesz a párod:
Te *önmagad* vagy, és ő *önmaga*.

[Reményik Sándor: *Nem urad és királyod*]

Ez a kiáltó poétikai különbség abból adódik, hogy míg az egyik esetben a műalkotás össz-effektusainak belső konstellációja egy összetett nyelvi-grammatikai-retorikai impulzusmozgás során egyszerre a jelentésviszonyok és [a prozodiától a ritmuson és a dallamon át] a hangzás valóságaként szólaltatja meg a szöveget, ennek az eredeti kombinációnak azért nincs nyoma a másik versben, mert azt a saját nyelvi valósága csupán egy már előre eldöntött, meglevő igazság megverselésére teszi alkalmassá. És a lírai nyelv teljesítménye ilyenkor mindössze a szerzői intencióba foglaltak valamely – mindig kalkulálható – változatának megnyilvánítására korlátozódik. Márpedig az ilyen nyelv pátosza kiürül, morális intelmeinek érvénye pedig poétikai támogatás nélkül marad. Másképpen szólva: a nyelv itt azért nem válik *mondóvá*, mert [a nyitottságba lépő, történő igazság művészi értelmében] nem válik poiészisszé. Vagyis az előző esetben a vers annak tapasztalatában részesíti az olvasót, hogy a szép – platóni értelemben – mindenekelőtt azért nehéz, mert mint megbízhatatlan *épiszfalé* egyszersmind kockázatos és veszedelmes⁴ is. Míg tehát a *Semmiért Egészen* ebbe a kockázatteljes szférába taszítja a befogadást, a *Nem urad és királyod* épp annak fenyegetését kivédve találja meg helyét az épületes irodalom érdemes szövegei között. Poétikai telítettség nélküli, szikár és egyszólamú tanmesévé egyszerűsödik.

Egy 1963-as tanulmányban Adorno Hölderlin kései költészetét abból a nézetből világította meg, hogy miként oldja el ez a líra önmagát egy olyan nyelv szerkezetképző elveitől, amelyben a jelentésképző kapcsolatok grammatikailag szubordinált formája uralkodik.⁵ Az ezt felváltó, nagyon gyakran a hagyományos „érthetőséget” is veszélyeztető, egyenrangú és nehezen kapcsolható mellérendelések – ellentétben a műnem vallomásos beszédnek alárendelt hegeli modelljével – olyan lírai beszéd példáját adják, amely lényegében elzárja a szöveg hegeli eredetpontjaként elgondolt „saját bensőséghez” vezető utakat, s ennyiben meg is akadályozza a közlés egyetlen szervező középpontból való levezethetőségét. „Szubjunktív konnektorok” hiányában ez a költői retorika Adornónál értelemszerűen még nem viselkedhet úgy, mint egy konfiguratív eredetmintákban, kapcsolatok összjátékában megalapozott lírai költészet legitim formája. [A műalkotás származásának tartományait az ún. posztmodernség előtt először valójában csak a félsikereket elkönnyvelhető avantgárd nyitotta meg.] A szerkezeti minta azonban formailag előrevetíti egy olyan új eredetiségnek az

4 Politeia 497d

5 Theodor W. Adorno, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins = Uó, Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, XI., szerk. Rolf Tiedemann et al., Suhrkamp, Frankfurt/M., 2017, 447–491.

alakzatait, amelynek néhány évtizede – Pynchon-tól Handkéig és Ashberytől Raoul Schrottig (nálunk Tandoriig) jól érzékelhető változatai vannak születőben a kései modernség záróküszöbén.

Ezek átfogó jellemzésének híján elegendő csupán azokra a poétikai világaikat keretező elvekre utalni, amelyek a végletesen pontos nyelvi „kidolgozások” artisztikus szólamvezetésétől az akribikus részletezésen át a szintaxis nagyívú architektónikájáig terjedve teremtik meg a művészi igazság bekövetkezéseinek konfiguratív feltételeit. A költészetben pedig olyan szólambeli összetettség viszi közvetve színre a mondás eredetét, amely az önmagára mindig visszaható (önmagát is tematizáló) beszéd változékony hangoltságán keresztül kelti a – leginkább intertextuális hatáshálózatban megképződő, a mitológiától a historizáltig kulturálisan is beszédes, és erős távlatmozgásokkal artikulált – nehezen „koncentrálható” eredetiség benyomását. Mármost ha azt állítottuk, az utóbbi évek magyar irodalmában nem keletkezett olyan új poétikai nyelv, amely a jelen episztémétörténeti helyzetében az eredetiség konstellatív vagy konfiguratív, a nyelvek és formák, kontextusok és materialitások képlekenyebb eredetmintáiból táplálkoznék, annak abban lehet a magyarázata, hogy a megszólalásnak nemcsak az igényesebb és poétikailag jól iskolázott irodalmi középszintjén, de a nagyobb presztízsű alkotásokban is a hagyományosan vett *humán közlés* képletei szervezte szövegtípusok és diszkurzusformák uralkodnak. Olyanképpen, mintha az irodalmi eredetiségnek még mindig egy arccal és karakterrel ellátható narrátor vagy lírai szubjektum megléte volna a feltétele. Pontosabban szólva úgy, – és mindez talán a nálunk eléggé hangos poszthumán diszkurzussal szemközt a legmeglepőbb – mintha a műalkotás hangjának és közlendőjének eredetisége végső soron mégiscsak az ott beszélő alany *birtokolta* eszközök viselkedésének volna a függvénye.

A műalkotás hangzó képződményi egyedisége (képződményt mondok, nem művet) körüli tudásunk azonban ott rendezetlen, hogy vajon miből is áll össze ez az egyébként elfogadott tulajdonságnak tekinthető *egyediség*. Térszerűen elgondolható – afféle tárgyi összetéveszhetetlenség értelmében vett – megszilárdultságként értendő-e, vagy pedig olyan dinamikus-performatív képződményként, amely a befogadás végbementé során nyeri el a maga végső (ám egyszersmind mégis átmeneti/ideiglenes) meghatározottságát. Többé-kevésbé abban a formában, ahogyan ezt az egyik későhermeneutikai elgondolás teljes joggal hangsúlyozza: „A műalkotás mindig megköveteli az utánalkotást és a maga dinamikájában konstitutív módon kötődik ehhez az utánalkotáshoz.”⁶ Az utánalkotást lehetővé tevő „csatorna” nyilvánvalóan az olvasás, közelebről is az az olvasási mód, amely a műalkotás lényegéhez tartozó közlésmozzanat okán *beszédként* érti azt, amit (nem egyszerű betűsorként) olvas. Az irodalom másra vissza nem utaló „szavai maguknál fogva/önmagukért beszélnek – írja erről Gadamer. – Az irodalmi szövegek olyan szövegek, amelyeket olvasás közben hangosan kell hallanunk, még ha talán csak belső hallással is (*im inneren Ohr*).”⁷ A fő probléma azonban, ahogyan én látom, az, hogy hajlamosak vagyunk – akár olyan irodalomteoretikusokkal együtt is, mint Genette – humán hangként érteni a műalkotás beszédét. De vajon valóban humán hang-e az, amit a Gadamer emlegette

6 Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Suhrkamp, Berlin, 2014, 122.

7 Hans-Georg Gadamer, *Text und Interpretation = Text und Interpretation*, szerk. Philippe Forget, Fink, München, 1984, 46.

belső hallás hall? [Melynek *beszédhez kötöttségéről* már az ötvenes évek műszeres kísérletei is kimutatták, hogy „még a tökéletes néma olvasás esetén is impulzusok keletkeznek a beszélő szervek mozgató izmaiban [torok-, ajak-, nyelvtőmozgás stb.]”.⁸

Az első személyű közlés beszédszerű hallhatósága József Attila *Majd* című költeményében jól érzékelhető módon nem merül ki az önmegnyilvánítás humán tartalmainak tudtul vételében. Az alábbi részletben a nyelv hangzó materialitása úgy fogja szoros keretek közé az asszertív kijelentések üzenetét, hogy a versnyelv hangzásvalóságának változékony artikulációs rendje [-*elme*, illetve a -*dalog/dalok/dolog/bolyog*] olyan ritkaságértékű konfigurációba lép a szemantikai képződéssel, amely a szellemi [*szerelem, elme, türelem*] és materiális [*[elo]dalog, dalok, dolog, bolyog*] oldal „küzdelmében” minden hangrendi feszültség ellenére olyan összekapcsolást is végrehajt, ahol a sötétebb tónusú rímhangzás uralma sem áll útjába annak, hogy a költemény végül egyfajta eldönthetetlen egyensúlyba hozza a hangzás- és a jelentésviszonyok nyomatakát. Így azután – különösen a zárlatban gondoskodó halott motívumának utóidejű paradoxonától erősítve – az értelmezés számára is megnehezíti az elszietett döntést egy egyszerű tragikus végkicsengés ügyében. Ez a hangnemi eredetű egyensúly semmiképp nem következhetnék be akkor, ha hangzás, ritmus és dallam nyelvi materialitásának „beszéde” nem hatna vissza konstitutív érvénnyel a lírai alany dinamikus alakzatát előhívó, különleges telítettségű jelentés alakulásának lehetőségeire. Az én-nek ez a poétikai alakzata ugyanis abban a kölcsönös képződésben oldja fel a maga testi-arcuati elgondolhatóságának határait, melynek performatívumában a jelentésegész is felülmúlja a mondottak referenciális utánképezhetőségét. A költemény úgy lesz jelen, hogy egyazon aktusban teremti is azt, amiről beszél:

És elmulik szivem *szerelme*.
A hűség is eloldalog.
A csöndbe térnek a *dalok*,
kitágul, mint az űr, az *elme*.
Kitetszik, hogy üres *dolog*
s mint világ visszája, *bolyog*
bennem a lélek, a lét *türelme*.

A példán belátható tehát, hogy „[a] lírai ént [...] nem egy olyan művészi szubjektum lecsapódásaként/folyományaként [*Niederschlag*] kell felfognunk, aki egy költeményben fejezi ki magát. Ez sokkal inkább olyanfajta szubjektív hang, amely a költeményben előálló konstelláció révén konstituálódik. A költemény a maga konstellációjával bizonyos értelemben saját nyelvet bont ki [*entwickelt*]. Pontosan ez a nyelv érthető azután úgy, mint egy saját, szubjektív hang artikulációja. Egy költemény *beszéde* a maga sajátosságában tehát nem valamely művészi szubjektumra megy vissza.”⁹

8 „Műszerrel pedig kimutatható, hogy a tökéletes néma olvasás esetén is keletkeznek serkentések a beszélő szervek mozgató izmaiban [torok-, ajak-, nyelvtőmozgás stb.]” Kozma Tamás, *A néma olvasás szerepe az olvasási készség fejlődésében*. <https://contentas.bibl.u-szeged.hu/Record/misc12023> - Az eredeti kutatásokról ld.: Lillian Gray – Dora J. Reese, *Teaching Children to Read*, Ronald Press Company, New York 1957, 240.

9 Georg W. Bertram, *Sprache als Medium von Kunst. Über künstlerischen Sprachgebrauch = Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*, szerk. Halász Hajnalka –

Az irodalmi művek jelentésviszonyainak és hangzásvilágának konfiguratív együttműködésből előálló orkesztráltsága tehát olyan hang(zás), amelynek eredete túl van a műben beszélő narrátor vagy lírai alany (mégoly összetett) önmegnyilvánításának lehetőségein. Ez a tiszta, ideális Hang (*une Voix pure, idéale*) olyan – mondja 1938-as oxfordi előadásában Valéry –, „amely gyengesség és látható erőfeszítés nélkül, a fül sérelme és a költői univerzum pillanatnyi szférájának megtörése nélkül egy csodálatos módon magam fölé rendelt Én-t képes megszólaltatni.”¹⁰ Ez magyarázza többek között azt a különös jelenséget is, amelyet Gadamer figyelt meg a kiemelkedő szövegek viselkedésében, ti. hogy az ilyen művek már nem mutatnak vissza egy eredeti beszédcselekvésre vagy a beszélő intencióira, s ezért még az is előfordulhat, hogy „egy költemény szerencsés sikerültsége azzal, hogy felülmúlja őt, még magát a költőt is meglepi”.¹¹ A pólusok egygyéválásával végbemenő *keletkezés* hasonló pillanataról mondhatta valamelyik koncert után Karajan egyik muzsikusa, hogy „gyerekek, jobban játszottunk, mint ahogy tudunk.”¹²

A művek így értett eredetiségét „előállító” komplex orkesztráltság a művészi prózában is hasonlóan épül fel, egyszersmind annak példáját is adva, hogy líra és széppróza között e tekintetben nincsen különbség. Ennek gyors szemléltetésére legyen elegendő az *Édes Anna* egyik nevezetes helyére utalnunk, ahol az auktoriális elbeszélést olyan 76 szavas óriásmondat szólaltatja meg a mellé- és alárendelések példás egyensúlyával, amely harmonikus hangzású szintaktikai építményként „hordozza” a gondosan frazírozott mondatdallam hullámvázát, majd az ütemzárlat mesteri kádenciájában szakrális távlatokba is emeli az életről mondottakat:

Ismerte ezt a testet, akár a hangoló a zongorát, melyet gyakran hangol, minden kalapácsát és billentyűjét, de tudta, hogy a gép maga még nem minden, s ahhoz, hogy a kalapácsok és billentyűk összejátszásából valami igaz keletkezzék, valami élet és zene, más egyéb is kell, mert ez a tapintható, önmagába zárt valami a körülötte lévő nagy mindenségben nincs egészen elszigetelve, amint látszik, nincs egészen egyedül és idegenül, hanem össze van kötve égen és földön, mindazzal, ami él.

A beszédi képződménnyé válás – mint komplex kifejlés – nyitányán olyan asszerció indítja el a mondat hangzó formájának mozgását, amely szemantikailag tapasztalatot összegez, s ennyiben múltban alapozza meg, onnan eredezteti a mondat temporális dinamikájának – több helyen is állapotszerűen feltartóztatott¹³ – szerkezetét. A mondat hangsúly, hangfokvés és szünetek rendjében kibontakozó prozódiai alakzatának igen

Lőrincz Csongor, Transcript, Bielefeld, 2019, 34. Bertram konstelláció-fogalma – noha annak képződéséről közelebbről nincs szó a művészi nyelvhasználatot „explikatív nyelvhasználatként” értő tanulmányban – sok tekintetben párhuzamos, sőt rokonítható is az itt használt konfiguráció-fogalommal, de a maga statikusságával inkább olyan szövegfogalom közelségére utal, amelyre nem a gadameri értelemben vett közties hermeneutikai státusz jellemző. („nem vannak, hanem *elgondolnak/vélelmeznek*”. Gadamer, *Text und Interpretation*, 51.)

10 <http://www.jeuverbal.fr> [poesiepanse]

11 Gadamer, *Text und Interpretation*, 47.

12 <https://youtu.be/KOYNO5663Cc?si=5pzM1cuvV5DsePGQ>

13 „minden kalapácsát és billentyűjét”, „valami élet és zene”, „nincs egészen egyedül és idegenül”

összetett szemantikai-szintaktikai mozgás kölcsönöz különleges, mondhatni egyedülállóan emlékezetes karaktert. Mert amint a frazírozás első nagyobb, hasonlító megvilágító egysége váratlanul apparaturális vetületben idézi fel a „tapintható, önmagába zárt” organizmus működését, a következő mindjárt elégtelennek is nyilvánítja az összehangolt technikai diszpozitívum tökéletességét. A szemantikai és a modulációs nyomatók ugyanis azokra a helyekre esik, ahol a test váratlanul gépezetként előhívott képze az *élet* motívumának kettős értésű indexén keresztül fokozatosan épül át egy – az eredeti vonatkozást megtartó, de már – nemcsak taktilis érvényű itt- vagy meglét horizontjába. Az a nyomatókos bővítményi hangsúllyal evokált „más egyéb” ugyanis majd csak akkor konkretizálódik, amikor a közvetlen szintaktikai előzmény *bíosz* és *tekhné* együtteseként határozza meg a mondat központi értékfogalmát (élet és zene = igaz). A biológiai *élet* és a hangszerként megidézett, tehát technikai *zene* kettőse ezen a ponton úgy hagyja maga mögött a maga addigi szemantikai terepnumát, hogy a nyomatókos anyagiságból [test, zongora] a már nem materializálható *igaz* értékmagaslatára érve fordulhasson az összlétezési értelemben vett *élő* felé, s retorikai ünnepélyességgel érkezzék el végül a szöveg így értett, ég és föld közé foglalt, legtelítettebb értéktartalmú célállapotáig, az élő mindenségbe való egyetemes belefoglaltság képzetéig. Ez a mindenség itt már nem csupán az *elevenként* értett világ élő teljessége, nem a zóé maradéktalan kiterjedése, hanem, miként a „mindaz[za], ami él” formulája mondja: a világnak a teremtett mivoltból adódó olyan – mondhatni szakrális – életteljessége, amely meghaladja a biológiaiit. Akár összefüggésbe hozzuk mindezt Kosztolányi egyetemes katolicizmusával, akár távlatosabb gondolkodástörténeti nézetbe helyezjük, annyi bizonyos, hogy itt olyan pneumatikus életfogalomról van szó, amelynek modernkori hagyománya Hegelnek az „átlekesített” élettől nem elválasztható Szellem-fogalmától eredeztethető.¹⁴

A mondat célba érkezéséig a frazírozás több szakaszban is állapotszerűséget evokálva késlelteti a jelentés kibontakozását. A szintaktikai késleltetés azonban olyan rendbe állítja a bővítő/hasonlító alárendeléseket („melyet gyakran hangol”, „tudta, hogy”, „ahhoz, hogy”), hogy a szemantikai tartalmak mozgása – a mondat második felét uraló mellérendeléseket előkészítendő – a mechanikustól az organikuson át a pneumatikusig úgy bontsa ki az *élet* jelentésének három fokozatát, hogy a finálé már az egyenértékű összekapcsoltság egybefoglalása jegyében emelhesse az addigiakat egy átlekesített életteljesség magasába: „össze van kötve égen és földön, mindazzal, ami él”. Szintaxis és szemantika e kivételesen harmonizált együttműködését a mondat kulcspontjait emelkedő [Λ = ismerte, tudta, ahhoz, igaz stb.] és ereszkedő [V = gyakran hangol, nem minden, elszigetelve stb.] szakaszokkal érzékeltető dallamvonal egyenletes hullámszáma támogatja. Annak ellenére is, hogy a különböző terjedelmű közbeiktatásoknak szintaktikailag változékony a ritmikája. Ennek az egyenletes hullámszámnak a lefutását végül olyan ereszkedés rekeszti be, ahol még a hirtelen megsokszorozódó magaslati pontokon [Λ = össze, kötve, égen, földön] is túlemelt hangsúlyú gyűjtőnév után – az *igaz* és a *mindaz* akusztikai egybehangzását utólag felerősítve – gyorsan,

14 Lásd erről Hans-Georg Gadamer, *Igazság és módszer*, Osiris, Budapest, 2003, 260–261. Az *igaz* kulcsfogalomá emelése hangsúlyosan is amellet szól, hogy az élet itt – mint Kosztolányinál egyáltalán – a mindig *valakik* élte élet *önmagáról tudó* formáját jelenti.

de nem drámaian száll alá a dallamrész kurta zárószakasza, de úgy, hogy a mondat kulcsfogalma [él] így is nyomatékos marad: „Λ=mindazzal, ami Λ=él”.

Λ _ o_o_ Λ _ Λ_o_o_ Λ _ o_ Λ _ o_o_o_o_Λ
Össze van KÖtve Égen és FÖLdön MINDazzal, ami Él

Bár a lírához képest az elbeszélő prózai beszéd hangzásvalóságának leírhatósága jóval összetettebb művelet, az még a hangzó-előfordulási statisztikák mutatóihoz képest is szembeötlő, hogy a mondat zöngétlen mássalhangzók uralta, magas hangfekvésű nyitányát („iSmerTe eZT a TeSTeT”) egy bensőségesebb hatású, mély hangfekvésű dallamosság („akár a haNGoló a zoNGorát, melyet Gyakran haNGol”) ellenpontozza, szinte megelőlegezve a rendkívüli hosszúságú mondatnak azt a mindvégig egyenletes hullámmását, amelyet eltérő akusztikai és ritmikai egységek kiegyensúlyozott váltakozása tart fenn. E szöveg hangteste ráadásul nemcsak hullámmzó orkesztráltságot szólaltat meg, hanem azt a bonyolult kohéziót is képes hangzón érzékeltetni, amelyet a záró „mindazzal” előtt amolyan hídszerű szimmetriával létesít a [szemantikailag leginkább totalizáló] *minden*, illetve a [legmeghatározhatatlanabb] *valami* kombinációja:

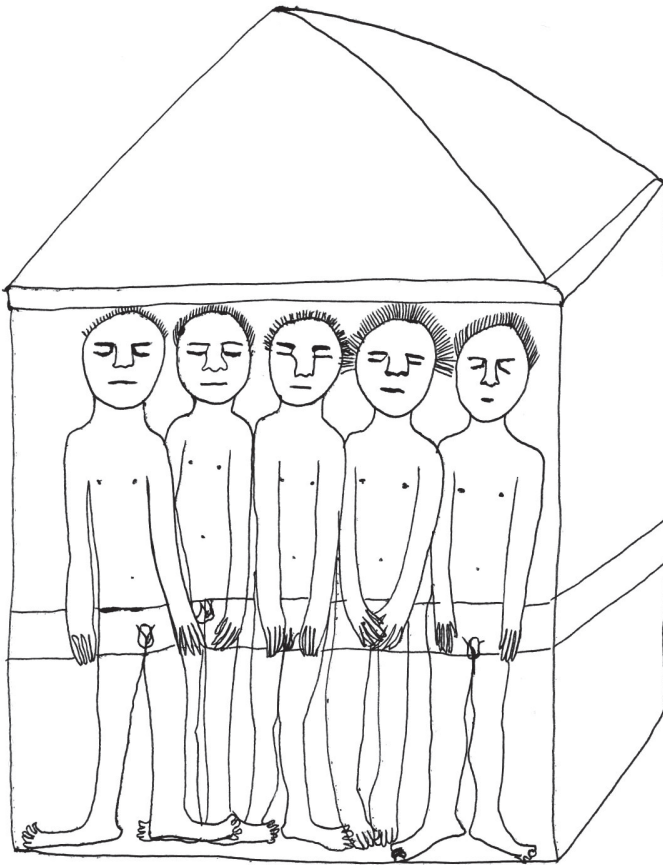
nem minden valami igaz valami élet önmagába zárt valami nagy *mindenség*

Látnunk kell azonban, hogy a mondat összetett architektúrája szerint ez az erős, öt pillérré támaszkodó összetartottság – a stabil hídszerkezetekhez képest – éppen, hogy nem a statikus nyugvás mozdulatlanságának esete. Mert miközben a fenti kulcsszavak szerkezeti elhelyezkedése formailag mozdulatlan szimmetriát mutat, módosuló *jelentéstan*i vonatkozásaik mozgása folyamatosan emelkedő ívet ír le. Ez a szemantikai mozgás azután olyan szoros szintaktikai következetességgel¹⁵ éri el egy már-már liturgiai emlékü eleváció értékmagaslatát, ahol dallam, ritmus és jelentés megbonthatatlanul, tehát egyszerre érzékel el a *fenséges* természeti és humán tartalmainak egyetemes egybefoglalásáig: „össze van kötve *égen és földön*, mindazzal, ami *él*”.

Végül mindössze arra szükséges itt még emlékeztetnünk, hogy az irodalmi szövegek ilyen emlékezetesen egyedi összhatását nem nyelv és zene interface-szerű találkozása váltja ki, amely elképzelésben a nyelvihez *társított* zeneiség adekvát „megválasztása” teszi aztán egyiket a másik kísérőjelenségévé. (A költészet nyelvművészeti hangzás-valóságában soha nem az *ad notam* jól ismert képlete számít mérvadónak.) Sokkal inkább arról van szó, hogy a valódi műalkotás sehol nem teszi lehetővé saját [nyelvi] dallamának elválasztását a közlés szemantikumától: a dallam itt nem vihető színre *illusztratív* elemzési technikákkal. Ha például a fentebbi példában a *hangoló* helyén mondjuk a *műszerész* szó állna, nemcsak a hangfekvés, hanem – a ritmus változatlansága ellenére – a mondatrész jelentése is megváltoznék. Éspedig abban az irányban, ahol nyelvileg-szemantikailag úgy tünne el a tapasztalati, előzetes [materiálisan is színre vitt *hangoló* vs. *zongora*] összetartozás komponense, ahogy Kafkánál [*Vor dem Gesetz*] veszítenénk el a [Tür]hüter, illetve pl. a [Tor]wächter közötti

15 „nincs egészen” [...] „nincs egészen”; „egyedül és idegenül” [...] „égen és földön”

jelentéstartalmi különbséget. Mert utóbbi csupán őrzi, de egyszersmind nem óvja (*hüten*) is a bejáratot. A nagy műalkotások egyedisége talán épp ezért nem jöhetne létre annak a megbonthatatlan összetartozásnak a folytonos poétikai újra-aktualizálódása nélkül, amelyet a korai Wagner az ún. szó-hang-nyelv [*Wort-Tonsprache*]¹⁶ teljesítményében tett láthatóvá.



16 Richard Wagner, *Költészet és zene a jövő drámájában. Opera és dráma III. rész*, Zeneműkiadó, Budapest, 1983, 79.