

Bollobás Enikő

KÉT ELŐADÁS A KÖLTÉSZETRŐL

Székfoglaló előadások a Magyar Tudományos Akadémián

Bollobás Enikő

KÉT ELŐADÁS A KÖLTÉSZETRŐL



Magyar Tudományos Akadémia, 2026

A levelező tagi székfoglaló előadás 2020. január 13-án, a rendes tagi székfoglaló előadás 2025. június 30-án hangzott el.

Az itt közölt szövegek az elhangzott előadások szerkesztett változatai.

A szerző az ELTE Angol-Amerikai Intézetének professor emeritusa.

© Bollobás Enikő, 2026

© Magyar Tudományos Akadémia, 2026

Magyar Tudományos Akadémia
1051 Budapest, Széchenyi István tér 9.
mta.hu

A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából kiadja az MTA Könyvtár és Információs Központ.

A kiadásért felel: Pósfai Mihály, az MTA elnöke

Borítóterv: Szabó Éva | avesophia.hu

Tördelés: Vas Viktória

Borítókép: MTA Székház, Díszterem (Szigeti Tamás fotója)

Nyomdai munkálatok: GMN-Color Digital Kft.

Felelős vezető: Schönviszky Miklós

ISSN 1419-8959

ISBN 978-615-6792-30-3

DOI: [10.36820/szekfoglalo.2026.bollobas](https://doi.org/10.36820/szekfoglalo.2026.bollobas)

Minden jog fenntartva!

TARTALOM

„MERT NINCS RÁ SZÓ, NINCSEN RÁ FOGALOM” A KATAKRÉZIS MINT TRÓPUS ÉS GESZTUS A KÖLTÉSZETBEN

BEVEZETŐ: RÖVID DEFINÍCIÓ	8
I. A KATAKRÉZIS MINT TRÓPUS	10
<i>Példák a köznyelvből</i>	10
<i>Irodalmi példák</i>	13
<i>Az alakzat főbb jellemzői</i>	17
<i>A fogalmi és nyelvi hiányok pótlása</i>	17
<i>Sérül a nyelv arisztotelészi lényege</i>	19
<i>A nyelvbe zártság alakzata</i>	21
<i>A katakrézis narratív trópus is</i>	28
<i>A katakrézis belső szerkezete</i>	29
<i>Szintaktikai szerkezete</i>	29
<i>Alakzati szerkezete</i>	33
II. A KATAKRÉZIS MINT GESZTUS	34
<i>A költői normák radikális felülírása az amerikai modernista költészetben</i>	36
<i>A költői beszédforma alulretorizálása a magyar költői modernségben</i>	40
<i>A vers mint önkifejezés tételének felülírása</i>	
<i>az amerikai posztmodern költészetben</i>	41
<i>Az eredetiség tételének felülírása: fordítás eredeti nélkül</i>	43
<i>Az értelmi fordítás tételének felülírása</i>	45
<i>Az értelmi haladás tételének felülírása</i>	46

<i>A funkciószavak és segédszavak megkülönböztetésére vonatkozó grammatikai szabály felülírása</i>	48
ÖSSZEGZÉS	52
HIVATKOZOTT IRODALOM	54

VERSEK SZÜLETÉSE AZ ALKOTÓI FOLYAMATRÓL EGY 1980-AS KÉRDÉSSOR ALAPJÁN

<i>Hogyan alkotnak a költők? – Elméleti és világirodalmi kontextus</i>	60
<i>Az alkotást elindító impulzusok</i>	62
<i>Milyen impulzusok indítják el az alkotást?</i>	62
<i>Forma/ritmus: a vers születésének kulcseleme</i>	63
<i>Percepció: külső és belső történések észlelése és regisztrálása</i>	65
<i>Javítások</i>	69
<i>Alkotói módszerek: egy kérdőív 1980-ból</i>	72
<i>Válaszok</i>	73
<i>Piszkozatok</i>	78
<i>Alakulástörténetek</i>	81
<i>Várady Szabolcs</i>	81
<i>Kodolányi Gyula</i>	91
<i>Konklúzió</i>	109
<i>Hivatkozott irodalom</i>	III

**„MERT NINCS RÁ SZÓ, NINCSEN RÁ FOGALOM”
A KATAKRÉZIS MINT TRÓPUS ÉS GESZTUS A KÖLTÉSZETBEN**

BEVEZETŐ: RÖVID DEFINÍCIÓ

Székfoglaló előadásom témája egy különleges alakzat, a katakrézis, amely – annak ellenére, hogy nagyon gyakori a köznyelvben, az irodalmi és a tudományos nyelvben egyaránt – nem kapott kellő figyelmet a szakirodalomban. Miközben például a metaforáról vagy a metonímiáról könyvek sorát írták, nyelvészek éppúgy, mint irodalmárok, a katakrézisről nem született egyetlen könyv vagy szintetizáló tanulmány sem, pusztán a retorikakönyvekben foglalkoznak vele néhány oldalon, elsősorban az *abúzió* címszó alatt, illetve teoretikusok (Derrida, de Man, Foucault, Ricœur) elszórt megjegyzéseiben szerepel.

A katakrézis a jelentésbővülés különös, nyelvi és mentális meglepetést hozó alakzata. Etimológiáját tekintve két görög szó összetételéből keletkezett, a *κατά* [ellen] és a *χρήσις* [használat] szavakéból, ekképp jelentése „hibás/téves használat”. Az *Alakzatlexikon* szerint a katakrézis „képzavar”, amelyben „a szó vagy a kifejezés jelentését a megszokott dolog helyett másra vonatkoztatjuk, vagy két szókapcsolatot vegyítünk”¹. Mint több más alakzatot, a katakrézt is egyfajta szemantikai *ménage à trois*-nak nevezhetnénk, amelyben a NYELVI FORMA (szó) + JELENTÉS kapcsolatába bekéredzkedik, befurakszik egy második jelentés. Vagyis egy szó két jelentéssel „folytat viszonyt”, egy régi és egy új jelentéssel, mely viszony a következőképp ábrázolható:

NYELVI FORMA (SZÓ) + **RÉGI** JELENTÉS₁
ÚJ JELENTÉS₂

1 SZATHMÁRI 2008, 13.

Vagyis a katakrézisben a jelentésbővülés révén a régi jelentés mellett megjelenik egy (vagy több) új jelentés, amely megőrizheti a régi jelentés bizonyos elemeit. A jelentésbővülés gyakran más alakzatok – elsősorban a metafora, a metonímia, az oxymoron és a szinesztézia – mentén valósul meg; mivel a katakrézis más alakzatokkal is „folytathat viszonyt”, nemcsak szemantikai, de retorikai értelemben is *ménage à trois* alakzatnak tekinthető.

Előadásomban a katakrézisnek ezt a különös, kettős – szemantikai és retorikai – *ménage à trois* jellegét mutatom be, rávilágítva jelentésbeli és alakzati szerkezetére, amelynek révén a politropizmus gyakori résztvevőjévé válik. Bemutatom továbbá, hogy a katakrézis jóval összetettebb, mint azt a retorikai szakirodalom jelzi: legfontosabb jellemzői (fogalmi és nyelvi hiányokat pótol, használatával sérül a megértés, a nyelvbe zártság alakzata, egyaránt poétikai és narratív trópus) látványosan kiemelik a többi alakzat közül. Mindezzel demonstrálom, hogy a katakrézis jóval gyakoribb, mint azt a tudományos szakirodalom alapján feltételeznénk. Mindennapi, szinte közönséges trópusról van szó, amely az új gondolatok, új fogalmak legfőbb hordozója.

Előadásom második felében pedig arra a kérdésre keresem a választ, hogy nem több-e a katakrézis pusztá trópusnál. Nem sejlik-e fel a költészet újjító gesztusaiban, illetve, ha igen, miként?

I. A KATAKRÉZIS MINT TRÓPUS

PÉLDÁK A KÖZNYELVBŐL

Mindenekelőtt vegyünk néhány példát – előbb a köznyelvből. A magyarországi sztálinizmus szótárában számos katakrézist találhatunk. Szász Béla írja, hogy az Andrassy út 60-nak volt egy „belső szótára”: ebben például a *kapcsolat* a kémkedés új jelentéselemét is tartalmazta, vagyis aki *kapcsolatairól* vall, az kémtevékenységéről is vall. A *lényegileg*, amelyet Szász az ÁVH egyik kulcsszavának tekint, „áthidalta a pusztá gyanúsítás és a főbenjáró vád közötti szakadékot”²: vagyis a katakretikus jelentésbővülés a gyanú váddá válását építi be ebbe az egyébként ártalmatlan határozószócskába. De az összes közül talán a legfrappánsabb a *realizálás*, amely a már meghozott ítélet utólagos megalapozását jelentette, amellyel a vádat igazolták. „*Realizálnia* kell a papírlap állítását [...] tehát kiviteleznie a verdiktumot olyképpen, ahogy a pallér kivitelezi az építész elgondolását”, írja Szász³. A *realizálás*, Farkas Mihálynak ez az invenciózus katakrézise látványosan jelenik meg Bacsó Péter *A tanú* című filmjében, amikor is Virág elvtárs az ítélethez igazított vallomás megtételét várja Pelikántól, de a felolvasandó vallomás helyett tévedésből az ítéletet teszi elé. Itt hangzik el a nevezetes mondat: „Elnézést, Virág elvtárs, ez az ítélet.” Vagyis a kommunista diktatúrában a „tanú” dolga nem az, hogy legjobb belátása szerint tanúskodjon, hanem az, hogy az előre gyártott vallomással *realizálja* az ÁVH által szintén előre megírt verdiktet, ezzel utólagosan megalapozva a már meghozott ítéletet.

A katakrézis sajátos változatát alkotják azok az esetek, amikor az új fogalom jelentése nem igazodik a befogadó kifejezés jelentéséhez – sőt, néha éppen ellentétes vele; vagyis egy oxymoront kibontva a katakretikus jelentésbővülés önmaga ellentétét hozza a szó szemantikájába. Ilyen oxymoronkatakrézisnek mondható a *szocialista demokrácia*, a *szocialista erkölcs* és a *szocialista realizmus*,

² Szász 1989, 128.

³ Szász 1989, 116.

amely éppen a diktatúra, az erkölcstelenség, illetve a valóságtól való utópisztikus elrugaskodás szemantikai jegyét vonja be a kifejezésbe. Ezért mondták sokan akkoriban, hogy a *szocialista* valójában fosztóképző, hiszen afféle „fosztójelző-ként” mindent önmaga ellentétévé fordít: demokráciát, erkölcsöt, realizmust. A példákat folytatva, az *erőszakmentes téészesítés* során a gazdákat nyílt erőszakkal kényszerítették belépésre; az árrendezés valójában mindig áremelkedést jelentett, a *racionalizálás* elbocsátást, a *reorganizáció* pedig végfelszámolást.

Az Egyesült Államokban élő román író, Andrei Codrescu a diktatúrák elhazudó-elhallgató-félrevezető nyelvhasználatában látja az 1989-es romániai események egyik okát. Szerinte kiüresedtek az olyan kifejezések, mint *demokrácia* és *emberi jogok*, az embereknek elégük lett a hazugságokból, s a rendszerváltástól azt remélték, hogy végre nevükön nevezhetik a dolgokat⁴. Nem véletlen, hogy Codrescu kizárólag az úgynevezett forradalom kifejezéssel hajlandó utalni a diktátor megdöntését előidéző eseményekre. Ezzel éppen a Ceaușescu-rezsim nyelvszemléletét folytató katakretikus nyelvhasználatnak áll ellen, amely *forradalom*nak nevezte a lényegi változást nem hozó eseményeket, *demokráciának* a diktatúrát és *emberi jogoknak* a jogfosztottságot.

A totális nyelv legismertebb példáit a politikát abszurdizáló irodalomban kell keresnünk. A George Orwell *1984* című regényéből ismert totális nyelv, újbeszél lényege, hogy a nyelvet is új alapokra helyező Párt új jelentéseket gyárt, mégpedig oly módon, hogy a meglévő kifejezések ismert jelentéséhez egy új, azzal gyakran ellentétes jelentést társít. Mint a regényhez csatolt *Függelék*ben olvashatjuk, a szavak „majdnem pontosan az ellenkezőjét jelentik annak, amit jelenteni látszanak”⁵. A *Szeretet-minisztérium* ekképp Gyűlölet-minisztériumot jelent, az *Igazság-minisztérium* Hazugság-minisztériumot (10), a *Minipax*, vagyis a *Béke-minisztérium* Hadügyminisztériumot (336). Másként fogalmazva, újbeszélben a nyelvújító totális hatalom a katakrézis alakzata mentén fordítja a jelentéseket önmaguk ellentétébe, az „x = nem-x” egyenletet használva a katakretikus bővítés képleteként. Hasonlóan gazdag katakretikus jelentésbővítésekben Orwell Állatfarmja, ahol a *győzelem*

4 CODRESCU 1991, II.

5 ORWELL 2012b, 336.

jelentése veszteség, rombolás, tönkretétel,⁶ ahol nagy apparátussal szervezik az úgynevezett *spontán tüntetéseket* (109), ahol a *kiigazítás* jelentése csökkentés (106), és ahol az állatok közötti *egyenlőség* fogalmába belefér az is, hogy „egyes állatok egyenlőbbek a többinél” (126).

Izgalmas katakréziseket találunk azon kifejezések között is, amelyekkel egy-egy csoport társadalmi-kulturális önmeghatározására tett kísérletet. A *meleg* szó például olyan katakrézisnek tekinthető, amely egy korábban tabunak számító jelenséget tesz megnevezhetővé, miközben a homoszexualitás társadalmi – vagyis nem-orvosi, nem-biológiai – aspektusát ragadja meg. Nem a jelenség, hanem a fogalom tekinthető újnak, a jelenség konceptualizálása és ekképp a fogalom köznyelvivé válása. Hasonlóképp katakretikus az angol *queer* szó jelentésbővülése: ahogy George Chauncey rámutat, a *queer* akkor veszítette el negatív konnotációját, amikor a meleg szubkultúra felvállalta – önmagára alkalmazta – az azelőtt stigmának szánt címkét⁷. (Korábban hasonló katakretikus jelentésbővülésen ment át a francia *décadent* szó, amelyről akkor hántották le a negatív jelentést, amikor a dekadensek önmagukra kezdték alkalmazni.)

A tudományos nyelvben számos olyan példa található, amely egy szó már létező szemantikai jegye felé bővíti – túlnyomórészt metaforikusan – az új jelentést. Ekképp katakretikusnak mondható a *gender* szónak az elmúlt három-négy évtizedben, de különösen az utóbbi másfél évtizedben bekövetkezett jelentésbővülése, amelynek során nyelvtani nemből társadalmi nem, majd a biológiai nemtől függetleníthető konstrukció lett. Hasonlóképp katakrézis a Selye János nevéhez köthető *stress* (*stressz*) kifejezés, amelybe az eredeti „hangsúly, nyomás, feszültség” jelentéselemek mellé bekéredzkodott a „folyamatos (ideg)feszültség, tartós idegesség” új fogalma, valamint Csíkszentmihályi Mihály terminusa, a *flow*, amely az eredeti „áramlás” jelentéshez a „tökéletes élmény” szemantikai jegyét társítja. Ezeknek a tudományos nyelvben bekövetkezett jelentésbővüléseknek az esetében egyértelműen látszik a katakrézis talán legfontosabb jellemzője, amely az összes fenti példában is megjelenik: a második jelentés fogalmi újjítása. Vagyis

6 ORWELL 2012a, 99.

7 CHAUNCEY 1995, 101.

a beszélő kölcsönvesz egy létező szót, és egyik implicit szemantikai jegyét az új fogalomra alkalmazza.

AZ IRODALMI PÉLDÁK

Az irodalmi példák között elsőként Emily Dickinsont említem, aki katakréziseivel gyakran keres nyelvi helyet az ismeretlen érzéseknek és lelkiállapotoknak, „a lélek legfőbb perceinek” (*The Soul's Superior instants*; J306/Fr630,⁸ Károlyi Amy ford.), és gyakran ad nevet egy-egy új fogalomnak vagy olyannak, ami mindaddig kimondhatatlannak tűnt. Ekképp oxymoronra épülő katakrézisben ír a „nem párolt párlatról” (*a liquor never brewed*; J214/Fr207; Tótfalusi István fordításában: „sosem párolt ital”), vagyis arról a valamiről, amelynek hatása hasonlít ugyan az alkoholéhoz, de nem alkohol. Inkább örömmámort hozó élményről van szó, amely a hétköznapi világából egy másik tudatállapotba emeli, a fantázia, a bódulat és a pazarló szertelenség világába.

Hasonlóképp katakrézis a híres dickinsoni „ferde fény”, amely „Téli délután / Ránk nehezül”:

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons –
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes –
(J258/Fr320.)*

Van valami ferde fény
Téli délután,
Ránk nehezül, mint hang
Templom-orgonán.
(Károlyi Amy ford.)

8 A versek jelölésében kettős számozást alkalmaztam: minthogy Magyarországon még a Johnson-kiadás (DICKINSON 1960) számozása használatos, de a nemzetközi Dickinson-kritikában már a Franklin-kiadás (DICKINSON 1999) számozása számít hivatalosnak, a versek mindkét számozását fölöttem.

A költő metafora- és színesztéziaalapú katakrézisben felelteti meg a fény és a hang érzéki tapasztalását a reménytelenség lelki élményével: a templomi fénysugár és a templomi dallam jelentését kibővíti, becsempészve a fizikai súly szemantikai jegyét. Ebben a taktilis, optikai és auditív élményt összekapcsoló érzékközi képben fény és dallam egyaránt fizikai súlyával nehezedik rá az élményt megelőre, lelki sebeket ejtve benne.

Katakrézisekben ír továbbá a „reményhiánynak” arról a halálszerű, fagy-szerű, bénító pillanatról, „Mikor megáll, mi tik-takolt, / S körbe bámul az űr [...] A föld pulzusa hűl” (*When everything that ticked – has stopped – / And Space stares all around*; J510/Fr355, Károly Amy ford.), illetve az olyan pillanatokról, mikor „Gúzsban a lélek – rettegés / A mozdulat előtt” (*The Soul has Bandaged moments – / When too appalled to stir*; J512/Fr360, Székely Magda ford.).

Mi is történik itt? A sosem párolt ital, a ferde fény, a reményhiány és a gúzsba kötött lélek mind valamilyen új jelentéssel bővíti az ismert szavakat, ismeretlen, korábban le nem írt lelkiállapotokat ragadva meg velük. Ezzel a jelentésbővítéssel pedig teret ad annak, amit Michel Foucault a szavak „helyváltoztatási képességének” nevez, amikor is a szerző azelőtt soha ki nem mondott dolgokkal tölti ki az üresen maradt nyelvi helyeket, és ezzel változást hoz a dolgok fennálló rendjében⁹.

Vegyünk egy utolsó példát Dickinsontól: egyik legmarkánsabb katakrézise a *circumference*, melynek lexikális jelentése *kerületként*, *peremként* és *gömbfelszínként* fordítható magyarrá. Ám a *circumference* jelentése a Dickinson-versekben kibővül, és arra a lelki-szellemi állapotra – „lelki peremre” – vonatkozik, amely valamiképp a térből és időből való kilépéssel azonosítható. A véges és a végtelen határára jutás élményéről van itt szó, amelynek során arra a pontra érkezik a szemlélő szubjektum, ahonnan érzékelhető a világegyetem végtelensége, és ahol a tudat az időből kilépve önmagát figyelheti. Ez az egész költészetén végigvonuló mesterfogalom a katakrézis ragyogó példája, amennyiben Dickinson az ismert jelentés mellé itt is egy új jelentést társít, utalva a tér és az idő, vagy a véges és a végtelen határára való eljutás adta különleges lelki-szellemi állapotra.

9 FOUCAULT 1986, 24.

*When Cogs – stop – that’s
Circumference –
The Ultimate – of Wheels –
(J633/Fr601.)*

Mikor megáll – a Harang nyelve –
Ott lesz a Határ, a
Kerekek legvégsőbbike –
(Sujtó László ford.)

Ebben a versben a fogalom a térbeliség sajátos *mise en abyme*-jellegű konceptualizálásából jön létre, amennyiben a *circumference* jelentése egyszerre idézi a perem vagy periféria és a középpont vagy esszencia fogalmát. Vagyis nem két különböző tér kapcsolódik össze ebben a *mise en abyme*-ban, hanem egyetlen tér hajlik önmagába: a *circumference* olyan középpont, amely önmaga peremét tartalmazza. Más szóval olyan *mise en abyme*, amelynek része a tér és az idő végtelenje. Dickinson szerint ez a költő küldetése: a határállapot elérése révén önnön középpontjába jutni, ahol eléri a végtelenség érzékelésének szellemi élményét, ahol a földi világ gravitációs erői már nem tartják fogságukban az embert.

Tekintsünk most néhány magyar példát is. Elsőként Arany Jánostól, akiről Kosztolányi azt írja, hogy nála minden szó új jelentésárnyalatot kap.

Soha nem találkoztam még költővel, aki a nyelvvel ilyen csodát művelt volna. [...] Valahányszor egy szót használ, az más színt, árnyalatot kap, mint a közbeszédben, valami varázst, mely addig nem volt benne, erőt vagy bájt, zengést vagy selypítést, vagyis eltolja a költői-képzetes sík felé, s ez az a boszorkányosság, mely minden irodalmi alkotás mélységes lényege.¹⁰

Kosztolányi itt azzal, hogy leírja, Aranynál miként kap minden szó új színt, árnyalatot – varázst, erőt, bájt, zengést, selypítést –, lényegében a katakrézis költői definícióját adja, és ezzel Arany katakrézisalkotó nyelvművészetét dicséri.

¹⁰ KOSZTOLÁNYI 1976, 45–146.

Lássunk néhány konkrét sort. A *Ráchel siralmában* például ezt olvassuk:

Oh, hadd csókolom meg e vérző **sebajkat**,
Mely, égre kiált bár, iszonyúan hallgat. –

Itt az új szóösszetétel, a *sebajak* két szemantikai mezőt kapcsol össze, amelyben a halálos seb az anyai csóktól válik ajakká. Egy másik vers, *A hamis tanú* végén Arany *kétélű kérdés*ről ír – „Kétélű a kérdés, bajt hozna reátok” –, s ezzel új jelentést ad a *kérdés* fogalmának, aminek következtében a kérdés, a kérdő mondat afféle vágófegyverként való konceptualizáláson megy keresztül. Hasonló folyamat érhető tetten az *V. Lászlóban*:

Mélyen a vár alatt
Vonul egy kis csapat;
Olyan rettegve lép,
Most **lopja** életét ...
Kanizsa, Rozgonyi.

Arany itt a *vonulás*, a *lépve haladás* fogalmát kibővíti a pár sorral később megjelenő *tolvajlás*, *lopás* fogalma felé: a király bosszújától lopózkodva elszökő rabok úgy mentik életüket, mint ahogyan a tolvaj lop – mintha tolvajok volnának, pedig csak azt viszik, ami az övék. Két egymást követő katakretikus jelentésbővülés található a *Széchenyi emlékezetében*, melynek utolsó soraiban ezt írja Arany:

Mi fölkelünk: a **fájdalom vigasztal**:
Egy nemzet **gyásza** nemcsak **leverő**:
Nép, mely dicsőt, magasztost *így* magasztal,
Van élni abban hit, jog és erő!

Itt a *fájdalom* – mely közönségesen *hasogat*, *metsz*, *szúr*, *kínoz* – új elemmel bővül: a *vigasztalás* elemével, kiadva a *vigasztaló fájdalom* katarézisét. Hasonlóképp

a *gyász* – mely közönségesen *lever, lesújt* – új elemmel gazdagodik: a *felemelés* elemével, ezzel előállítva a *felemelő gyász* katakrézisét.

Vörösmarty *Szép Ilonkája* végén is – amikor Peterdi biztatja lányát, hogy jobb lesz nekik a „Vértés vadonában”, és hazaindulnak – két egymást követő katakrézissel találkozunk:

Szól az ősz jól sejtő fájdalommal.

S a bús pár megy gond-sujtotta nyommal.

A *jól sejtő fájdalom* katakrézisében összekapcsolódik a *sejtés* és a *fájdalom*, két jelentés felé is tágítva az összetételt, ahol egyrészt a fájdalom sejt, másrészt (a beleértett kiazmus hiányzó felében) a sejtés fáj. A következő sorban pedig ott van a *gond-sujtotta nyommal* katakrézise, mely a *gond* súlyának szemantikai jegyét csempészi apa és lánya nehéz, súlyos, mély nyomokat hagyó lépteinek jelentésébe.

AZ ALAKZAT FŐBB JELLEMZŐI

A fogalmi és nyelvi hiányok pótlása

Az alakzat főbb jellemzőire áttérve elmondható mindenekelőtt, hogy katakrézis a fogalmi és nyelvi hiányok pótlásának eszköze. A klasszikus retorika különösen nagyra értékelte a katakrézist. Dumarsais (1757) a trópusok között az első helyre helyezi, kiemelve, hogy a katakrézis feladata „a nyelvi hiányok, hézagok pótlása”¹¹. Ezekben az esetekben – írja Dumarsais – „gyakran szükségszerű egy másik eszme saját nevét kölcsönvenni, mely a legszorosabb kapcsolatban áll a kifejezendő eszmével”¹². Fontanier szerint a katakrézis lényege abban áll, hogy „egy előbbi eszméhez már beosztott jelet egy olyan új eszméhez is beosztunk,

¹¹ Idézi FÜZI 2004, 20.

¹² Idézi PARKER 2004, 48.

melynek magának egyáltalán nem volt vagy nincs már tulajdonképpeni jele a nyelvben”¹³.

A klasszikus retorikában nem tesznek különbséget a világban már létező dologra kitalált és az új fogalomra alkalmazott szó között. Csak a posztstrukturalista retorika zárja ki a katakrézis osztályából azokat az eseteket, amikor a fogalom vagy a dolog előidejű a névhez képest. Paul Ricœur szerint például csak akkor tekinthető alakzatnak a katakrézis, ha nem „kényszer”, hanem „lelemény szülte”, vagyis „szabad”¹⁴. Azaz, ha a fogalom nem előzi meg a jelentésbővülést. (Megjegyzem, ezért nem katakrézisnek, hanem metaforának tekinthető a számítógépes és internetes kultúra számos terminusa: *egér, kukac, login, szörfözés, navigálás, net.*) Tehát a „szabad katakrézis” lesz a nyelvi és a fogalmi invenció trópusa: amikor sem a szó, sem a fogalom nem létezett korábban. Erre utaltam az előadásom címébe vont Petőfi-sorral: „Nincs rá szó, nincsen rá fogalom.”

Posztstrukturalista retorikusok mindenekelőtt az invenció és a képzelet trópusaként tartják számon a katakrézist. Paul de Man szerint az alakzat egyike azon „kevert módozatoknak”, melyeknek „hatalmukban áll a legfantasztikusabb létezők létrehozása a nyelvben rejlő helyzeti potenciál erejénél fogva”; ezek a „valóság szövetét a legszeszélyesebb módokon képesek szétbontani és újraszözni”¹⁵. A katakrézis, állítja Jacques Derrida, „bizonyos jelnek olyan értelmű kikényszerítésére [vonatkozik], amely értelemnek a nyelvben ezidáig még nem volt saját jele”¹⁶. Michel Foucault „a retorika három nagy alakzata” közé sorolja a katakrézist (a szinekdoché és a metonímia mellett).¹⁷ Rámutat, hogy a katakrézis a szavak helyváltozása révén kimozdítja a jelentéseket, aminek következtében ez a jelentésbővülés változást hoz a dolgok fennálló rendjében: a szerző azelőtt soha ki nem mondott dolgokkal tölti ki az üresen maradt nyelvi helyeket.¹⁸ Ami azt is jelenti, hogy immár beszélni lehet olyasmiről, amiről korábban nem volt (mert nem lehetett) beszéd.

¹³ FONTANIER 1827/1977, 213.

¹⁴ RICŒUR 2006, 98.

¹⁵ DE MAN 2000, 17.

¹⁶ DERRIDA 1994, 36.

¹⁷ FOUCAULT 2000, 137.

¹⁸ FOUCAULT 1986, 16.

Sérül a nyelv arisztotelészi lényege

A katakrézisnek az egyértelműséghez fűződő sajátos viszonyát tekinthetjük az alakzat második jellemzőjének. Arisztotelész a *Metafizikában* azt írja, hogy ha „egyet gondolunk, akkor ennek az egy dolognak egy nevet is adunk”:

ha egy szó nem egy meghatározott dolgot jelent, akkor nem jelent semmit. Ha pedig a szavak nem jelentenek semmit, akkor megsemmisülne az emberek egymással való beszélgetése, s igazság szerint az önmagunkkal való beszélgetés is: lehetetlen ugyanis gondolkozni, ha nem gondolunk valami határozott egyet.¹⁹

Ám Dumarsais szerint a nyelvek egyikének sincs annyi szavuk, amennyivel minden egyes eszme egyedi nevet kaphatna.

Még a leggazdagabb nyelveknek sincs annyi szavuk, hogy minden egyedi eszmét ki tudjanak fejezni egy olyan kifejezés által, mely csakis ennek az eszmének lenne a saját jele; így aztán gyakran szükségszerű egy másik eszme saját nevét kölcsönvenni, mely a legszorosabb kapcsolatban áll a kifejezendő eszmével.²⁰

A kortárs amerikai teoretikus, Marjorie Perloff prómszavaknak nevezi azokat a szavakat, amelyek esetében – mint fogalmaz – „minden »helyes« elnevezés csak egyetlen dologhoz tartozhat”²¹, és amelyek ekképp „csak önmagukkal oszthatók” (198). Ezekben az esetekben nem sérül az, amit Derrida a nyelv arisztotelészi lényegének, „az egyértelműség téloszá”-nak nevez²².

Ám a katakrézisben bizony sérül az egyértelműség télosza, hiszen amikor költők és nyelvhasználók új értelemben használják a szavakat, létrehozva a „nem-prómszavakat” – amelyek esetében egy elnevezés több dologhoz is tartozik

19 ARISZTOTELÉSZ 2002, 103–104 [1006b]

20 Idézi PARKER 2004, 48.

21 PERLOFF 2004a, 208.

22 Lásd DERRIDA 1994, 29; DERRIDA 1997, 64.

–, jócskán megnehezítik a megértést. Az új jelentés meghatározatlanságára Fónagy Iván is rámutat, hangsúlyozva, hogy a katakrézis „tulajdonképpeni” vagy „valóságos” jelentése nem határozható meg egyértelműen²³.

Hasonló okokból sérül az egyértelműség télosza az úgynevezett privát nyelv különböző (egyébként szintén katakretikus) változatai esetében: gondoljunk csak egy család vagy akár csak egy személy „privát nyelvére”. Példaként utalhatok a legendás matematikus, Erdős Pál privát nyelvére, aki többek között „úrként” utalt a feleségre, „rabszolgaként” a férjre és „epszilonként” a gyermekekre. Vagy idézhetem Humpty Dumptyt (Dingidungit) Lewis Carrolltól, aki ezt mondja Alice-nek: „Ha én használok egy szót [...], akkor az azt jelenti, amit én akarok, sem többet, sem kevesebbet!”²⁴.

Vagyis a katakrézis olyan trópus, amely – élve a szavaknak a Foucault által leírt és már korábban is idézett²⁵ helyváltoztatási képességével – zavart okoz a szemantikai mezőben, kizökentve a jelentéseket. Ihab Hassan Baudelaire *Kapcsolatok* (*Correspondences*) című versének egy sorát alkalmazva, „homályos, zavarodott szavakként” (*confuses paroles*; „időnkint szavakat mormolnak összesűgva” [Szabó Lőrinc ford.]; „néha szavak hangzanak fel sötétben” [Tornai József ford.]) és a „metaforikus disszonancia” termékeiként írja le a katakrézist.²⁶ Hassan kifejezését kölcsönvéve azt mondhatjuk, hogy a katakrézis gyakran valóban pillanatnyi szemantikai zavart okoz az olvasóban, mégpedig vagy személyessége miatt (mint a privát nyelvben), vagy a fogalomalkotás újszerűsége miatt, hiszen – mint de Man-tól már korábban idéztem – a katakrézis legfantasztikusabb jelölőket hozza létre, ezzel a valóság szövetét is szétbontva és újrászöve.²⁷ Ekképp a katakrézis funkciója hasonló a szöveg „drámai vakfoltja” funkciójához – hogy Cristian Réka terminusát alkalmazzam –, amely láthatóvá teszi a ki nem mondott, az ismeretlen és a különös régióit.²⁸ A nyelv meghatározatlanságának elszenvedője pedig a befogadó, az olvasó lesz, aki megtapasztalja azt, amit Hegyi Pál „az olvasás retteneteként”

²³ FÓNAGY É.N., 138.

²⁴ CARROLL 2010, 206.

²⁵ FOUCAULT 1986, 16.

²⁶ HASSAN 1954, 440.

²⁷ DE MAN 2000, 17.

²⁸ CRISTIAN 2002, 35.

aposztrofál: hogy „nem ura helyzetének”²⁹, hiszen bármikor előfordulhat, hogy „a szöveg felgerjed, hatványozódik, labirintussá lesz” (87) – sértve ezzel, tehetnénk hozzá, a nyelv arisztotelészi lényegét, az egyértelműség téloszát. Ekképp a katakrézis újabb bizonyítékát szolgáltatja a Hegyi-féle posztulátumnak, miszerint „[a] nyelv mondódása sosem lehet identikus” (85).

A nyelvbe zártság alakzata

Az alakzat harmadik jellemzőjeként különleges nyelvbe zártságát jelölhetjük meg. Mint említettem, a katakrézis új fogalmakat alkot, mégpedig már meglevő szavakat és kifejezéseket kölcsönvéve. Ami azt jelenti, hogy ezzel a világról szerzett ismereteket magából a nyelvből merítjük; nem a világból, nem a tudatból, kizárólag a nyelvből.

A metaforával ellentétben ugyanis a katakrézis nem a nyelven kívüli világra referenciális, hanem a jelölőkön belül marad, ily módon nem jelölt–jelölő, hanem kizárólag jelölt–jelölő viszonylatban működik. Az utaló funkció efféle eloldásának jelentéselemét őrzi az alakzat mai laza meghatározása, miszerint a katakrézis első sorban „referens nélküli metafora”. Azaz olyan trópus, mely gátolja (visszatartja) a nyelv referenciális, kifelé mutató funkcióját. Mozgásteret a szavak által határolt tér, ahol a jelentések elcsúszhatnak, eltolódhatnak a szavak között. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a katakrézis maga a derridai *différance*³⁰, amennyiben nem jelölt–jelölő viszonylatban működik, hanem kizárólag a többi jelölőtől való „el-különbözése” okán. A jelentés maga a jelentéselemek el-különböződése.

A nyelvhasználó egyszerre lesz újszerű jelentésalkotó és a nyelv különös működésének elszenvedője. Egyrészt jóval nagyobb mozgásteret kap, mint más trópusok esetében, mert itt ő maga alkothat új jelentéseket. Másrészt a nyelv performatív (végrehajtó, tételvező) működésének folyamatában mintha jól meg is tréfálná a nyelv a beszélőt, aki ekképp sohasem tudhatja, szavaival milyen jelentésalkotói folyamatnak lesz elindítója. Nem lévén a jelölt–jelölő viszonyra alapozó mimetikus trópus, a katakrézis nem annak a konstatáló nyelvnek az eszköze, amely de Man

29 HEGYI 1998, 83.

30 DERRIDA 1991.

szerint „feltételezi a megismerendő létező előzetes létezését, és a tulajdonságok révén történő megismerés képességét állítja”.³¹ A katakrézisben valójában, mint William Ray fogalmaz, „többé már nem a szubjektum cselekszik, hanem a nyelv, mint egy egészében nem szubjektív, tételező erő”.³² Ekképp a katakrézis jelenti a nyelv performatív tételezését, melynek végrehajtó „hatályaként” a jelentések megképződnek. A nyelven belüli (jelölő és jelölő közti) viszonylatok pedig kiszámíthatatlanok, felmérhetetlenek. Mintha felfedezőútra vinné a nyelv a beszélőt, aki a világ iránti kíváncsiságát paradox módon úgy tudja kiélni, hogy a nyelven belül, a jelölők rendszerében marad. Hiszen – mint a katakrézisalkotás preszuppozíciója állítja – minden, amit az ember tud a világról, nyelvi; a nyelv az emberi tudás letéteményese, terepe.

A katakrézisben tehát – mint de Man írja – „a szó képessé válik arra, hogy önmagából és önmaga által hozza létre a természetes megfelelővel nem is rendelkező, jelölt entitást”.³³ Az invenció magából a nyelvből merít: a szavak Münchhausen báró módjára – aki saját hajánál, pontosabban parókája copfjánál fogva emelte föl magát – önmagukat önmagukból látják el új jelentéssel.

Hogyan is történhet ez? Hogyan látják el a szavak „önmagukat önmagukból új jelentéssel”? Emily Dickinson a rózsaoajprés metaforáját használja a költő jelentésképző tevékenységére, amikor is az egymás mellett álló szavak „lényegüket” („lényeg-olajukat”) megosztják egymással – akár a rózsaszirmok, amelyek az oajprés csavarjaitól összenyomva összeadják nedvüket.

*Essential Oils are wrung –
The Attar from the Rose
Be not expressed by Suns – alone –
It is the gift of Screws –*

Kifacsart lényeg-olajok –
Rózsanedv – Rózsa vallomása
Ajándék – Csavar préselte ki –
Nemcsak a Napok nagy nyomása –

³¹ DE MAN 1999, 166.

³² RAY 2004, 23.

³³ DE MAN 2000, 17.

*The General Rose decay –
While this – in Lady’s Drawer
Make Summer, when the Lady lie
In Ceaseless Rosemary –
(J448/Fr446)*

Rózsa elsorvad általában –
Ő Nyárral tölti meg – a Hölgy fiókját
Aki Sírládájában fekszik
Véget nem érő Rozmaringban.
(Szőcs Géza ford.)

Vagyis Dickinson a parfümkészítés női metaforáját alkalmazva ragadja meg a költői tevékenységet, amikor a költő a szavak rejtett „belső” tartalmát igyekszik kifejezni vagy kifejezni (*express*). Az egymás mellett álló (vagy rózsaszirmokként egymásra préselt) szavak olyan nyelvi mezőbe kerülnek, ahol új jelentéskombinációk jelenhetnek meg: ez a „Lehetséges” dickinsoni birodalma, ahol a költő feladata nem más, mint az, amiről az „A Lehetségesben lakom” kezdetű versben (J657/Fr466.) ír: kitárni mindkét karját, hogy ezzel befogja a nyelvben burjánzó új jelentéseket. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a katakretikus „összepréselés” során összekeverednek a szavak „lényeg-olajai”, új jelentéseket hozva létre.

Az összekeveredő nyelvi jegyek között szemantikai, etimológiai és fonetikai jegyeket különböztethetünk meg, amelyek értelmi, szóeredeti és hangzásbeli áthallásokat hoznak létre.

Minden bizonnyal a szemantikai áthallás a leggyakoribb; korábbi példáim túlnyomó többsége ide tartozik, így a *realizálás*, a *gender*, a dickinsoni *perem* (*circumference*) vagy *ferde fény* (*slant of light*). A szemantikai áthallás speciális esete a vendégszöveg, vagyis valamilyen ismert vagy kevésbé ismert szöveg (fel)idézése, illetve az arra való utalás, célzás, rájátszás, allúzió. A modern és posztmodern költészet egyik alapvető jegye ez a játékos közeledés vagy rájátszás egy korábbi, általában jól ismert szövegre, annak beemelése a saját szövegbe. *William Carlos Williams versére* című költeményében Kodolányi Gyula például a hívósorokban az amerikai költő *A lejtőjének* (*Descent*) sorait idézi szó szerint (figyelmesen idézőjelbe is téve a Williams-sorokat), majd minden következő sorban saját továbbgondolásaival reflektál a vendégszöveg soraira.

„a fehérség sosem oly fehér, mint a fehérség emléke”
fehérséged sosem az enyém, csak az emléke
„a vereség sosem teljes vereség”
vereségem nem teljes, enyém az emléke
„mert mindig oly világot nyit meg”
új világot nyit meg fehérséged emléke

Hasonlóképp a vendégszöveg felidézésének módszerét alkalmazza Szócs Géza Az *áradás* című versében, ahol a magyar költészet egyik legismertebb mondatának szemantikai áthallásával találkozunk:

Kádban bálnák közt
halni meg.

Halljuk a sorok mögött Petőfit, ám a szatirizáló áthallás az egykori hazafias vágy 20. századi hétköznapivá válását jelzi, megkérdőjelezve mind a méltó halál, mind a *Ceaușescu-világban megvalósítható* hősiesség lehetőségét. Hasonló szemantikai és egyben kulturális áthallással operál A dudás is, amikor a legkorábbi magyar szövegemlék jól ismert sorait idézi a szemantikai bizonytalanságból fakadó, keserű nyelvi humorral.

Lótuszt szeretnék vacsorára.

Paradisumut házoá.

A sorok mögött itt is halljuk a vendégszöveget, a *Halotti beszédet*, s azzal, hogy egyfajta áthallásos zeugmaként a *paradicsom* szó mindkét jelentése működik a sorokban, bár érzékeljük a majd’ 700 éves nyelvéllapot távolságát, érzékeljük a helyzet különös emelkedettségét és ünnepélyességét is.

A szavak „rózsaolajprésének” izgalmas esete az etimológiai áthallás, amely feléleszt egy korábbi jelentést, amelynek nincs már tudatában a nyelvhasználó. Ilyen például a *szivárvány* szó Aranynál A *gyermek és szivárvány* című versben:

Szivárvány az: vége nyugszik
Messzi, messzi tengeren:
S megürült fellegekbe
Szí fel onnan új vizet...

A *szivárvány* etimológiájának poétikai értékesítésére Scheiber Sándor mutat rá, hangsúlyozva, hogy „[a] magyar szivárvány szó is a *szí* ige származéka. A néphit szerint – Arany ezt őrzi és értékesíti – vizet *szí* fel”³⁴. Azzal pedig, hogy Arany nyilvánvalóvá teszi a *szivárvány*ban a *szí* igei eredetet és etimológiai áthallását, explicitté teszi a katakretikus jelentésbővítést.

Hasonlóképp szóetimológiából származó jelentéstöbbletet állít elő *Vágy* című versében Arany, amikor ezt írja:

Vágytam, Juliskám, **lakni hozzád**,
Számlálgatám az évek hosszát ...

Itt a *lakni hozzád* kifejezésben áthallható *megtérni hozzád* jelentése, amely a szó finnugor etimológiájából származik: a *lakni* eredeti jelentése tartalmazta a *megtelepedni nálad/lakodba térni* jelentést is, amelyben pedig felsejlik a *lakodalom* származékszó is, amely a *vigasság* szemantikai jegyét csempészi Arany sorába, s ezzel a rajongva szeretett gyermekkel való újbóli találkozás boldog reményét sejteti.

Etimológiai áthalláson alapuló katakretikus jelentésbővüléssel találkozunk Rilkenél is, aki a *szemalma* (*Augenäpfel*) szó eredeti, konkrét értelmét aknázza ki *Archaikus Apolló-torzó* (*Archaischer Torso Apollos*) című versében:

„Wir kannten nicht sein underhörtes Haupt
darin die Augenäpfel reiften

Nem ismerhettük hallatlan
fejét,
melyben szeme almái értek.
(Tóth Árpád ford.)

34 SCHEIBER 1977, I, 156.

Erről a szóválasztásról Nemes Nagy Ágnes így ír: Rilke „a német nyelvben már elhomályosodott, fogalmivá lett »szemalma« kifejezést újra érzékletessé teszi azzal, hogy mellérakja az »érni« igét (melyben szemalmái értek), visszaállítva így az eredeti, a nyelvben már csak lappangó kép szenzualitását”. Egyúttal dicséri Tóth Árpádot, aki fordításában kitartott „a költő sugallta kép mellett”³⁵. A *szemalma* esete annyiban különbözik az előző példában említett *szivárvány*-tól, hogy itt az etimológia nem rejtett; míg a *szivárvány szí* igéből való származtatása csak kevesek számára ismert, addig a *szemalma* összetételében nyilvánvalóan hordozza eredetét. Ám a beszélő számára már elhomályosodott az *Augenäpfel*-ben a konkrét, érzéki – látható, szagolható, tapintható és ízlelhető – *alma*; ezt Rilke a *reiften* igével való párosítással kelti újra életre.

Áttérve a fonetikai áthallás esetére, Horváth Kornélia Szabó Lőrincnek *Az Egy álmai* című versében mutat rá, hogy itt a fonetikai áthallás az alapja a *szövevény* és a *szökevény* kölcsönös jelentésbővülésének. „A versszöveg szinte játékot űz az olvasóval” – írja Horváth Kornélia – egyúttal pedig „a befogadói érzékelésben nagyon is könnyen aktivizálódó vagy aktiválható hangzásbeli megfelelésen (paranomázián) alapuló *szövevény*-*szökevény* párhuzamra is rájátszik, ahol a paranasztikus egybehangzás szükségszerűen a két szó jelentésbeli megfeleltetésére ösztönzi a befogadót”³⁶.

Másutt az irodalomtörténész József Attila *Gyöngy* című versében mutat ki fonetikai áthallásokat, többek között a *csillag* / *csillo*g és a *gyöngy* / *göröngy* között:

...a *göröngy* egyfelől hangformája révén kezdeményez jelentéskapcsolatot a *gyöngy*-gyel (a hangzás által létesített jelentésbeli összefüggést a két szó rímeltetése emeli ki („*Halovány bár a göröngy, / ő is csámpás, barna gyöngy*”), másfelől hangutánzó-hangfestő eredetének köszönhetően, amennyiben *görtöve* a kerek tárgyak gurulásának megnevezésére szolgáló igékben tér vissza (mint *görög, gördít, gurul, gurít* stb.)³⁷

35 NEMES NAGY 1988, 23.

36 HORVÁTH 2019, 232.

37 HORVÁTH 2014, 29.

Szőcs Géza számos versében találunk efféle fonetikai áthallást, így többek között a *Megszületsz kellő időben állandóan címűben*:

Legyek **órás**, vagy **óriás**?

[...]

muzsik legyek, vagy **muzsikás**?

Jobban szeretnél egy kevéssel

ha bedörzsölném magam mézzel?

vagy ha **kaporral**? **puskaporral**?

Itt az *órás* / *óriás*, *muzsik* / *muzsikás*, *kapor* / *puskapor* mind hangzásalapú katakretikus összetételeket alkotnak, melyek a morfológiai szerkezet és a fonetikai hangzás közti feszültségek döccenéseire ellenére kölcsönösen bővítik egymás jelentését. Hasonlóképp fonetikai áthallás révén elért katakretikus jelentésbővülés érhető tetten a *Fedetlen fővel a csigalépcsőn* című versben:

Ég egy lámpa

Saint-Simonnál.

És egy zsoltár.

Szenczi Molnár.

A két név áthallásos felidézése révén sejthetjük, hogy itt olyan világról van szó, amelyben a tudósok és művészek vezetett társadalom utópiája találkozik a protestáns Európát bejáró, és közben mindvégig az anyanyelvéért tevékenykedő erdélyi zsoltárköltő szellemiségével. A *Saint-Simon* / *Szenczi Molnár* áthallás a kölcsönös jelentésbővülés révén több lesz, mint a tagok összege; Ricœur terminusát kölcsönvéve azt mondhatjuk, hogy „egy második szinten létező tulajdonképpeni értelmet” alkot a két, rózsaszíromként összepréselt fogalom (hogy a Dickinson-metaforát is bevonjuk), amely egymást kölcsönösen átítatja a maga rózsaoilaj-esszenciájával. Az áthallásokon alapuló katakrézisekre ezért különösen

érvényes Ricoeur megállapítása, miszerint a katakrézis „tisztán csak extenzívnek tekinthető trópus – minthogy csak egy második szinten létező tulajdonképpeni értelmet hoz létre – csak egy fogalmat mutat be (vagy legalábbis ez a célja)”.³⁸

Különleges esete a fonetikai áthallásnak az, amit nyelvközöttiségnak nevezhetnénk: amikor több nyelvből vett szavak hangzásalapú szemantikai összejátszása történik. Első példám Szőcs Géza *Petra a karneválon* című verséből való:

hazakísérnek most az ikrek,
a fekete s a hófehér,
mindkét fiúcska elkísér,

egyik szeplős, másik kancsi
Tejfel Jancsi,
Teufel Jancsi.

Itt egyrészt a fonetikai összejátszás révén halljuk a *Keljfel Jancsit* a *Tejfel Jancsi*ban, másrészt a nyelvközöttiség ricœur-i extenziója révén az ördögöt a *Teufel*ban. Egy másik versben, *A dudás*ban olvassuk a következő sort:

Fürössz meg. **Love me. Lave-moi.**

A nyelvközöttiség révén elért fonetikai – és végül szemantikai – áthallás itt is új fogalmat ad ki, mégpedig pontosan a Ricoeur által leírt második szinten: talán a tisztító szerelemét.

A katakrézis narratív trópus is

Az alakzat jellemzőit sorolva végül elmondhatjuk, hogy a katakrézis narratív trópus is, amennyiben a szó jelentése úgy bővíthet, hogy abból egy történet kerekedik ki. Itt a katakrézis alakzati szerkezetének tematikai leképződéséről

³⁸ RICOEUR 2006, 98.

van szó, amikor is az újítás a narratíva szintjén érhető tetten. Példáimat Scheiber Sándortól veszem. Ő tárgyalja többek között a fán termő madarak történetét a 12. századi Jehúda Hádásszinál,³⁹ a visszhangzó fák meséjét (szintén Hádásszinál),⁴⁰ valamint a növekedő ruhák meséjét, amelyet Mikszáth Kálmán Sámuel első könyvéből vett a *Szent Péter esernyőjében*.⁴¹ Mindegyik esetben a katakrézis által előállított új fogalom narrativizálásáról van szó; és mindegyik meseelem esetében a de Man által hangsúlyozott katakrézisjegy működik (melyet korábban említettem): „a legfantasztikusabb létezők létrehozása” és a „valóság szöveté[nek] a legszeszélyesebb módokon való szétbontása”⁴², majd jelen esetben narratívákban való újrászövése.

A KATAKRÉZIS BELSŐ SZERKEZETE

A katakrézis változatos belső szerkezettel bíró trópus, amelynek esetében a tagok száma alapvetően attól függ, hogy explicit vagy implicit jelentésbővülésről van-e szó. Implicitnek tekinthetők a legelső példák között említett egyelemű katakrézisek: így például a *realizálás* és a *flow*, illetve Dickinson *perem*-fogalma, mely esetekben a szó létező jelentése mellé a szóhasználó beleérti az új jelentést, ezzel a szavak implicit szemantikai jegyeit mozgósítva. Az explicit katakrézis több elemből áll, s a szöveggörnyezetben levő elemek szemantikai jegyeit aktivizálja.

Szintaktikai szerkezete

Szintaktikai szerkezetét tekintve a többelemű katakrézis lehet többek között névszói csoport, igei csoport vagy egész mondat.

39 SCHEIBER 1977, I, 203.

40 SCHEIBER 1977, I, 209.

41 SCHEIBER 1977, II, 266.

42 DE MAN 2000, 17.

A névszói csoportban a következő jelzős szerkezetek említhetők: *Heavenly Hurt* („égi sérülés”; Dickinson, Károlyi Amy ford.), *lonesome Glory* („magányos dicsőség”; Dickinson), *Confident Despair* („magabiztos elkeseredés”; Dickinson), *Horreur sympathique* („Vonzó borzalom”; Baudelaire, Tornai József ford.), *la lumiere diluvienne* („vízözön-kori fényben”; Rimbaud, Kardos László ford.), *mummy truths* („Múmia-igazságok”; Yeats). Egyéb névszói csoport alkotta katakrézisnek mondható a *Bliss of Death* („derűvel áldott halál”; Dickinson), a *corbillards de mes rêves* („álmaim gyáskocsija”; Baudelaire, Tornai József ford.) a *constitution of silence* („a csönd nagy alkotmánya”; T. S. Eliot, Vas István ford.) vagy a *broken jaw of our lost kingdom* („Elveszett országaink törött állkapcsa”; T. S. Eliot, Vas István ford.), míg igei csoportra példa a *Mordant au citron d’or de l’idéal amer* („Harapva eszmények arany gyümölcsseit”; Mallarmé, Weöres Sándor ford. [szó szerint: „keserű eszmény arany citromába harapva”]). Mondatkatakrézist alkot a *Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre* („Halandók! szép vagyok, mint véső-véste álom”; Baudelaire, Tóth Árpád ford.) vagy a *Le temple enseveli divulgue par le bouche / Sépulcrale d’égout bavant boue et rubis* („Az elsüllyedt szentély kitátott síri szája / Csatornából lövell rubintot és sarat”; Mallarmé, Weöres Sándor ford.).

Az egész mondatból álló katakrézis gyakori módozata a meghatározás, amely kiaknázza a katakrézis kopula-trópus jellegét, amennyiben egyetlen állít fel két fogalom és a jelentésük között. Dickinson számos versében található ilyen definíció, melyekben – mint az alábbi példákból látható – nagy előszeretettel határoz meg konkrétan elvont fogalmakat.

Faith is a fine invention

(J185/Fr202)

„A Hit kitűnő találmány”

Fame is a bee

(J1763/Fr1788)

„A hírnév egy méh”

Hope is a subtle glutton

(J1457/Fr1497)

„Remény, a ravasz haspók”

Hope is the thing with feathers
(J254/Fr3I4)

„»Remény« a tollas holmi”
(Károlyi Amy ford.)

Power is a familiar growth
(J1238/Fr1331)

A hatalom ismerős kinövés

Mindegyikről elmondható, hogy az elvont fogalmak megszokottságát, „familiaritását” kérdőjelezi meg, miközben érzékelhetővé, szinte kézzel foghatóvá teszi a vonatkozó lelkiállapotokat, illetve lelki folyamatokat. És elmondható az is, amit Ihab Hassan Baudelaire-rel kapcsolatban állít: hogy az absztrakt és a konkrét fogalmak, valamint az érzelem és az értelem összekapcsolása révén a katakrézis által előállított világ egyedülállóan modern.⁴³

A magyar kortárs, Arany János szintén szívesen ad elvont fogalmaknak konkrét meghatározást, mint például a *Kertben* című versében:

Közönyös a világ... az élet
Egy összezsúfolt táncterem [...]

A kopuladefiníciók hasonló sorát találjuk végig *A világ* című versben:

A világ egy kopott szekér, [...]
A világ egy régi mente, [...]
A világ egy tói malom, [...]
A világ egy vén muzsikás, [...]
A világ egy rozzant csárda, [...]
Részeg ember ez a világ [...]

Ebben a sorban megemlítem Kosztolányi orvوسفogalmát, miszerint az orvosok: gyilkosok. Bollobás Béla írja le, hogy amikor 1936-ban a nagybeteg Kosztolányi a Szent János Kórház „B-Sebészeten” feküdt (ő pedig cselédkönyves orvosként ke-

⁴³ HASSAN 1954, 438, 440.

zelte a végstádiumban szenvedő beteget), a költő rendszeresen tudtára adta, hogy az ő szótárában az orvos nemcsak az őt rendszeresen inspektáló szakembert jelenti, de a gyilkost is. „Gyilkosok vagytok. Csak szívjátok a betegek vérért, de gyógyítani nem tudtok!” – mondta nekik többször.⁴⁴

Végül az egész vers is alkothat egyetlen katakrézist, ami valójában megfelel József Attila „keletkező szó”-fogalmának. József Attila a katakrézis meghatározásához nagyon közel kerülve „keletkező szónak” nevezi azt az új szemantikai egységet, amely mindaddig nem létezett, s a versben létesülő új fogalom megragadására szolgál. Mint írja, „*a nem meglevő szó műalkotás*”.

Vagyis *a szó a használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás. Így a szó a műalkotásban saját keletkezésének a szerepét játssza*. Mégpedig olyan módon, hogy a költeményben levő összes többi szóval egyszerre keletkezik. A költeményt eszerint úgy is fölfoghatjuk, hogy *egyetlen keletkező szó, hogy a keletkező neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe és végső szemléleti egészbe foglal*.⁴⁵

Mint Horváth Kornélia rámutat, a „keletkezésben levő szón eszerint olyan szót kell értenünk, amely eddig nem létezett, nem volt »melevő«, s csak a műalkotásban, azaz – mai terminológiával – *a költői szövegben alakult ki, ott létesül*”.⁴⁶ Vagyis végső soron maga a költemény lesz egyetlen komplex katakrézissé: olyan összetett szemantikai egységgé, amely egészében alkot valami addig nem létező, és csak a szövegben megszülető új fogalmi jelentést. A költemény lesz maga a katakrézis, az „egyetlen keletkező szó”.

⁴⁴ BOLLOBÁS 2010, 485.

⁴⁵ JÓZSEF 1989, 38; kiemelések az eredetiben.

⁴⁶ HORVÁTH 2014, 21.

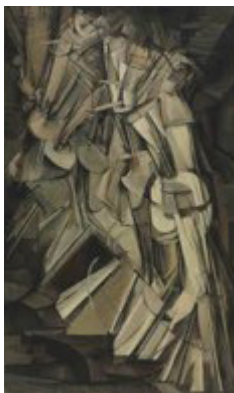
Alakzati szerkezete

A katakrézis alakzati szerkezetét mindenekelőtt a politropizmus jellemzi, vagyis olyan többes alakzat, amely áthallások révén számos más alakzattal kapcsolódhat össze. Így a régi jelentés és az új jelentés között lehet például metaforikus vagy metonimikus a kapcsolat, vagy történhet a kapcsolódás az oxymoron, a kétértelműség, a szinesztézia vagy más szemantikai alakzatok mentén. De formai-versszerkezeti alakzatok is szervezhetik a katakrézist, mint például az alliteráció, a rím, az asszonánc vagy a konszonánc. Így ebben a retorikai értelemben is *ménage à trois* alakzatnak nevezhetjük a katakrézist.

II. A KATAKRÉZIS MINT GESZTUS

A továbbiakban az újíto gesztusok katakretikus jellegéről fogok szólni. Ugyanis nemcsak az mondható el, hogy a katakrézis az újítás trópusa, hanem az is, hogy az újíto gesztusok a művészetben mind katakretikusak, amennyiben mind a katakrézis jelentésbővítő szerkezetét követik. Ebben az esetben nem egy fogalom ismert vagy bevett jelentését bővíti a katakrézis, hanem egy mindaddig érvényesként elfogadott tételét: itt a tétel az, amelynek tartalma mellé befurakszik egy új tartalom, amikor a művész vagy költő mintegy felülírja az írásmódot vagy kompozíciós módszert mindaddig szigorúan szabályozó tételt.

Elöljáróban néhány példa a képzőművészetből és a zenéből annak illusztrálására, hogy az újíto művész miként ír felül általánosan elfogadott nézeteket. A modernista festészet például programszerűen felülírta azt a tételt, miszerint „A MŰALKOTÁS »ÁBRÁZOL«, »VALÓSÁGHŰ«, »MIMETIKUS«”. Látványosan tette ezt többek között Marcel Duchamp, akinek a *Lépcsőn lemenő aktja* (1912)



a mozgást absztrakt módon jeleníti meg, s ezzel szándéka szerint örökre megszabadította a művészetet a naturalizmus rabszolgabilincseitől.

„A MŰALKOTÁS A MŰVÉSZ ALKOTÁSA” tételt írja felül Duchamp számos egyéb *readymade* vagy *objet trouvé* darabja, például a *Biciklikerek* (1913) vagy a *Mona Lisa* (1919).



„A MŰALKOTÁS A »SZÉP« MEGJELENÍTÉSE” tétel ismert átértelmezése Duchamp *Forrása* (1917), amelyet Alfred Stieglitz állított ki híres 291 nevű galériájában, s amely még a legedzettebb múzeumjárók körében is sokáig botránykőnek számított.



„A MŰALKOTÁS LÁTHATÓ/HALLHATÓ” – szól a tétel, melyet látványosan ír felül két, a Black Mountain College-ben született alkotás, Robert Rauschenberg tiszta fehér vászontestménye (1951) és John Cage 4'33"-es csöndkompozíciója (1952).



Természetesen a költészetben is nagy gyakorisággal találhatunk olyan radikális kísérleteket, melyek széles körben elfogadott poétikai tételeket írnak felül. Követve a katarézis alakzati szerkezetét, új jelentéselemmel bővítik a poétikának valamely – mindaddig érvényes – konvencióját, tételét vagy preszuppozícióját. A továbbiakban néhány példán mutatom be, hogy az újító szellemben alkotó költők miként adnak új jelentést poétikai tételeknek: miként értelmezik át, írják felül a költői beszédmódra vonatkozó, sokáig széles körben elfogadott vélekedéseket, valamint számos olyan, sokáig meg nem kérdőjelezett preszuppozíciót, mint hogy a vers „önkifejezés”, a fordítás az „eredeti” szövegből indul ki, a fordítás mindenekeelőtt „értelmi fordítás”, a vers valamiféle „értelmi szálon” halad előre, illetve hogy a nyelvben használt funkciószavak másodlagosak a lexikai tartalmú szavakhoz képest.

A költői normák radikális felülírása az amerikai modernista költészetben

Az 1910-es években az amerikai modernizmus elindítójának tekintett imagizmus radikálisan átértelmezte a költészet normáit, feladatait. Az imagizmus a korai 20. századi angol-amerikai költészet legjelentősebb irányzata, mely gyökeresen átalakította a versírás gyakorlatát, meghatározva későbbi fejlődését. E rövid életű poétikai mozgalom jelölte ki a modern angol-amerikai költészet kezdetét, s nagy horderejű poétikai kérdésekben foglalva állást, a költészettörténet néhány ragyogó alkotását hozta létre. Mindenekelőtt a dolgok és jelenségek önmagukban való „kezelését” hangsúlyozták; ez az 1913-as *Első imagista kiáltvány*, valamint Ezra Pound *A Retrospect* (1954/1974) című programnyilatkozatának

első tétele: „a „»dolgot«, legyen objektív vagy szubjektív, közvetlenül kezeld”.⁴⁷ A világ szimbolikus-metaforikus értelmezése helyett – rimbaud-i szellemben – az egymásmellettség, az esetlegesség, a véletlenszerűség felismerését és rögzítését ajánlották. A viktoriánus vers emelkedettsége és szónokiassága helyett a nyelvi ökonómia lehető legtökéletesebb megvalósulását követelték.

Hasonlóan Duchamp *readymade*-jeihez, a percepciót, az észlelést emelték a művészi alkotás – mi több, a világban való lét izgalmassá tételének – legfőbb eszközévé. Erről szól William Carlos Williams nevezetes verse, *A vörös talicska* (*The Red Wheelbarrow*).

<i>so much depends</i>	oly sok minden
<i>upon</i>	függ a
 <i>a red wheel</i>	 vörös talics-
<i>barrow</i>	kától
 <i>glazed with rain</i>	 esővíztől
<i>water</i>	fénylik
 <i>beside the white</i>	 fehér csirkék
<i>chickens</i>	mellett
	(Szőcs Géza ford.)

Ez a költemény nem tesz mást, mint leírja, amit lát, s ezzel defamiliarizálja azt, ami megszokott, hétköznapi. Rámutat, hogy ami „függ” a vörös talicskától, annak észlelésétől, meglátásától, az pontosan az, hogy látjuk-e a világot; képesek vagyunk-e a megszokottat is az érzékelés szférájába vonni, illetve képesek vagyunk-e úgy appericipiálni a jelenségeket, mintha a legelső alkalommal történne. Mindebben segít a költészet, amikor vállalja, hogy a felerősödött percepció ezen intenzív pillanatainak rögzítője lesz.

47 POUND 1954/1974, 3.

Hasonlóan a defamiliarizáció élményét adja Ezra Pound nevezetes kétsoros „metró-verse”, az *Egy metróállomáson (In a Station of the Metro)*.

*The apparition of these faces in the crowd:
Petals on a wet, black bough.*

Ez arcok jelenése a tömegben:
Szirmok egy nedves, fekete
ágon.

(Károlyi Amy ford.)

Ez a miniatűr mestermű hűen követi az imagizmus Pound által megfogalmazott instrukcióját, miszerint a kép „két igen távoli realitás egymásra helyezésével” jön létre; lényege a „meglepetés”, „amit akkor érzünk, amikor ezt a két, távoli realitást egyszerre csak összekapcsoljuk”⁴⁸. A vers éppen ezt a meglepetést váltja ki az olvasóban, amikor újráláttatja vele a leghétköznapibb jelenetet.

Egyértelmű a két távoli realitás összekapcsolása a haikuszerűen épülő *A Pagani étteremben, november 8. (Pagani's, November 8)* című Pound-versben is:

*Suddenly discovering in the eyes of the very beautiful
Normande cocotte
The eyes of the very learned British Museum assistant.*

És váratlanul ráismerni a nagyon szép
Normandiai kokott szemében
A nagyon művelt könyvtáros szemére a British Museumból.
(Szócs Géza ford.)

Itt a költő hirtelen meglátja az azonosságot két, feltételezéseink (és előítéleteink) szerint „távoli realitás”, az elegáns francia prostituált és a British Múzeumból ismert, nagyon olvasott és nagyon művelt (és feltehetően férfi) könyvtáros között (akik talán két különböző – testi, illetve szellemi – „szenvedély” megjelenítői).

⁴⁸ POUND 1954/1974, 4.

Az ideális imagista vers a nyelvi ökonómia tökéletes megvalósulása, ahol egyetlen fölösleges szó sem szerepel. E „szótakarékosság” iskolapéldája Pound *Panasz a nemes kövekből rakott lépcsőn* (*The Jewel Stairs' Grievance*) című nagyszerű Li Po-átültetése.

*The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clear autumn.*

Notes: Jewel stairs, therefore a palace. Grievance, therefore there is something to complain of. Gauze stockings, therefore a court lady, not a servant who complains. Clear autumn, therefore he has no excuse on account of weather. Also she has come early, for the dew has not merely whitened the stairs, but has soaked her stockings. The poem is especially prized because she utters no direct reproach.

Az ékköves lépcsőfokok rámfehérlenek, zúzmarások,
Oly későre jár, hogy a harmat már át meg átitatja géz harisnyámat lábamon,
És leengedem a kristályból készült függönyt
És nézem a holdat a tiszta őszön át.

Jegyzet: Ékköves lépcsősor, tehát palota. Panasz, tehát valami, ami panaszolható. Gézfátyol harisnya, tehát udvarhölgy panaszkodik, nem egy szolgálólány. Tiszta ősz, tehát a férfi nem mentegetőzhet a rossz idővel. Továbbá a nő régtől ott vár, hiszen a harmat nem csak a lépcsőn fehérlik, de harisnyáját is átitatta. A verset különösen amiatt tartják nagyra, mert a nő nyíltan nem tesz szemrehányást. (Szócs Géza ford.)

A szöveghez csatolt jegyzettel Pound ez egyszer érdemesnek tartja felhívni olvasói figyelmét a nyelvi ökonómiából fakadó jelentésgazdagságra. A jegyzet a költői pedagógia ritka példája: a nyelvi takarékság elvét megvalósító verset így kell olvasni, állítja Pound, hiszen egy jó versben semmi sem a véletlen műve. A bőbe-

szédű, érzelgős, szónokias verseken felnőtt olvasóknak a gránitkemény imagista költemények megtaníthatják, hogyan kell komolyan venni a nyelvet, hogyan kell tisztelettel figyelni a szavak – és egyben a világ – gazdagságára. Mert minél alázatosabban közeledik valaki a szavakhoz, annál inkább megnyílik előtte a vers.

A költői beszédforma alulretorizálása a magyar költői modernségben

A magyar modernség költői között is találunk számos olyan alkotót, akik az imagistákhoz hasonlóan a köznyelvhez közelítették a költői nyelvet, s ezzel katakretikus módon átértelmezték a költészet emelkedett dikciójáról és artisztikus tökéletességéről széles körben meggyökerezett nézeteket. Kulcsár Szabó Ernő két költő – Kosztolányi Dezső és Szabó Lőrinc – esetében látványosan kimutatta ezeket a közelítési kísérleteket, s ezzel ő maga is katakretikusan felülírta a modernség kritikai kánonjának néhány alaptételét.

Kosztolányi Dezső *Ha negyvenéves...* című versének szentelt tanulmányában Kulcsár Szabó cáfolja azokat a sokak által osztott nézeteket, melyek szerint „a klasszikus magyar költészeti modernség uralkodó karaktere lényegében a magas nyelvművészeti igényű, esztétista képalkotás alanyi lírájában öltene testet”.⁴⁹ Konkrétan elutasítja azt a széles körben elterjedt – és Kosztolányi költészetét nagyban leegyszerűsítő – felfogást, miszerint a költő „igazi teljesítményei” az artisztikus tökéletesség, a „tökéletes képi és érzelmi megfelelés”, a „magával ragadóan dallamos versritmus”, „a lélek önmegértési vágya, pátosz és szólamtelítettség” volnának (19). Kulcsár Szabó rámutat, hogy a *Ha negyvenéves...* kifejezetten „alulretorizált” vers; jellemzője a „köznyelvi beszédforma és a képies díszítetlenség” (18). „A hagyományos értelemben vett »mondandó« olyan tüntető hiányával szembesít ez a költemény” – írja Kulcsár Szabó –, „hogy a kimondottak gondolati-tartalmi relevanciája a közlés szemantikai nullfokához közelít” (21). Nincs tehát „magasztos affirmáció”, „meditatív belátás”, »létösszegző« számvetés” (28); nincsenek „sorsfordító mozzanatok” (25). Lényegében más nem is tapasztalható itt meg, mint az, „hogy egyáltalán *vagynak* (a világban)” (27).

49 KULCSÁR SZABÓ 2018, 17.

Szabó Lőrinc hasonló módon, a költői beszédformának a hétköznapihoz való közelítésével írt felül néhány, a költői dikcióra vonatkozó tételt, s ezekkel a „szemléleti-poétikai újításaival” – mint Kulcsár Szabó rámutat – „máig ható költészettörténeti fordulat veszi kezdetét a magyar modernségben”.⁵⁰ Ezen újításai között a kutató éppen „alulstilizált dikcióját” és „díszítetlen elokvenciáját” (55) teszi első helyre. Kabdebó Lóránd szintén a „a versbeszéd természetességét” emeli ki, kapcsolatba hozva azt a költőnek a világot sajátosan appericipáló szemléletével.⁵¹ Szabó Lőrinc költészetére általában jellemző az a gesztus, amely talán a legfontosabb eleme lett radikális fordulatot hozó poétikai újításainak: ahogy Kulcsár Szabó fogalmaz, „az értelmezést kiiktató, érzéki világtapasztalat” gesztusának.⁵² Vagy ahogyan Horváth Kornélia írja *Az Egy álmai* című versnek szentelt tanulmányában: „a versbeli beszélő elutasítja az értelmet és a megértést” és „az »értelem szökésében« látja a szabadulás reményét”.⁵³

A vers mint önkifejezés tételének felülírása az amerikai posztmodern költészetben

A költemény önkifejezés voltának tételét látványosan írja felül az amerikai nyelv-költészet. Az amerikai posztmodern kísérletező irányzatok és költői iskolák közül egyértelműen a nyelvköltőké tekinthető a legjelentősebbnek. Ehhez az irányzathoz fűződik az elmúlt évtizedek legmarkánsabb poétikaelmélete, amely felváltja – és egyúttal radikalizálja – a 20. század második felének legjelentősebb avantgárd esztétikáit, így a Black Mountain, az objektivisták és a beatek által képviselt költészet hagyományát. Az amerikai nyelvköltők elutasítják a költészet expresszivitására és kommunikatív természetére vonatkozó tételeket, tagadva a nyelv transzparenciáját és eszköz voltát. Akár maga a katakrézis, a nyelvbe zártság alakzata – melyben, mint korábban említettem, a szavak önmagukat önmagukból látják el új jelentéssel – a nyelvköltők is a nyelvből merítik a világ-

⁵⁰ KULCSÁR SZABÓ 2019, 54.

⁵¹ KABDEBÓ 1992, 45.

⁵² KULCSÁR SZABÓ 2019, 92.

⁵³ HORVÁTH 2019, 236.

ról való minden tudást, majd a katakrézis jelentésbővítő-jelentésátíró gesztusát alkalmazva értelmezik át a költészet alapvető beszédmódját. Felfogásukban a nyelv tehát nem az önkifejezés észrevétlen és transzparens eszköze, és nem is a kommunikációé, hanem létezésünk közege. Mint Charles Bernstein fogalmaz, „[c]élom a költészettel, hogy megmutassam a légynek: benne van a palackban”,⁵⁴ utalva Wittgenstein híres *bon mot*-jára, miszerint a filozófia feladata, hogy [a légynek] kiutat mutasson a palackból.⁵⁵ Ezzel szemben a költészet tudja: nincs kiút, hiszen a világ maga a nyelv.

A nyelv minden tapasztalat és élmény forrása. Ahhoz pedig, hogy a nyelvre irányuló figyelem ne hatoljon át a nyelv közegén, akár a fény az ablak üvegén, meg kell vonnia a nyelvtől üvegszerű átlátszóságát. Nem használva eszközként a nyelvet, a nyelvköltő nem is tekinti transzparens anyagnak, ily módon a nyelvköltészetben a költői figyelem tárgya nem az ablakon túli világ, hanem maga az ablak, a nyelv. A nyelvköltő feladata éppen az, hogy láthatóvá és hallhatóvá tegye a nyelvi közeget: átlátszatlanná, amely nem a világ fényeit ereszti át, hanem – tömörsége okán – éppen hogy láthatóvá teszi a gondolatot és a mozgását. A költő mindezt sajátos eszközökkel éri el: ahogyan Perloff szellemesen fogalmaz, mintha „megkopogtatná a nyelvet”⁵⁶, és e kopogtatással megkeresné benne a sűrűsödéseket – akár a faszobrász, aki az anyagban megkeresi a csomókat, mielőtt a megmunkálásához hozzákezdene. A nyelvi anyag sűrűsödési helyei közt említi Charles Bernstein a „tipograficitásokat” és „szintaxofóniát”,⁵⁷ vagyis a tipográfiailag és szintaktikailag félrecsúszott szerkezeteket.

A nyelvköltészet tehát nem „expresszív” és nem is „kommunikatív”; a nyelvköltők nem önkifejezésre törekszenek, és nem is valamiféle (a nyelvtől függetlenül is létező) „mondanivaló” vagy „üzenet” kommunikálására. Éppen ez a prózai műfajok és a poézis közti különbség: mint Bernstein *Diszráfizmus* című versében írja, míg az író a „világgal kezdi”, és megkeresi a hozzá illő szavakat, a költő magával a nyelvvel, a szavakkal kezdi, és a bennük levő világot keresi meg:

54 BERNSTEIN 2015, 15.

55 WITTGENSTEIN 1998, §309.

56 PERLOFF 1985, 221.

57 BERNSTEIN 1986, 73.

Vagyis prózában a világgal kezdesz,
és megtalálod a megfelelő szavakat; a költészetben a szavakkal
kezdesz, és megtalálod bennük a világot.
(Kőrösi Imre ford.)

A nyelvköltészetben tehát a költői „tartalom” nem kívülről érkezik, hanem magából a nyelvből fakad. Más szóval, a jelentések elsődleges forrása a nyelv, és ahogyan a nyelv materializálódik, úgy valósít meg az írás ideáit. Ekképp a nyelv már nem eszköze a kifejezésnek, hanem szubsztanciája.

Az eredetiség tételének felülírása: fordítás eredeti nélkül

Az amerikai nyelvköltészet szellemében – és a nyelvköltők vezéralakja, Charles Bernstein költészete előtt tisztelegve – Szűcs Géza azt a poétikai alaptételt írja felül *Az Én, a Te, az Ő – s az Énem, s a Ted s az Ője* című versében, miszerint a fordításhoz létezik „eredeti” szöveg.

S rögtön, hogy létrejő a lét:
az *énem* a *ted* s az *ője*
kilátogat a létbe
hogy magát felderítse
s a létbe beszólja.

Kimegy az égi rétre
az égi legelőre.
Az *énem* volt a gyorsabb,
ő ment ki legelőre.

A többi ment utána:
a *te* volt az s az *ő*.
Még nem volt múlt idő.

Így hát az egész most történik:
ez tehát most van, nem van régen.

Várja őket az égi réten
– az *énemet* a *ted* s az *őjét* –
a *mink*, a *titek* s az *őkük*
mint zűrös rokonságuk,
egyféle felmenőjük.

A réten lesben állnak
az őket elnyelők,
a *mi*, a *ti* s az *ők*:

ezek már várják őket,
az *ént*, a *tet* s az *őt*

s így sorra elnyelődnek.

Mint a vershez csatolt jegyzetből kiderül, a magyar költő fordítása nem az „eredeti” vers alapján készült, mert ez a „jelentős Bernstein-vers [...] végérvényesen elveszett, még mielőtt megjelent volna”⁵⁸. Végül Bertha Csilla és Donald E. Morse e „fordítás” alapján „visszafordította” a szöveget angolra, ezzel „rekonstruálva” az elveszett „eredetit”. Vagyis Szőcs a dekonstrukció látványos gesztusával megfordítja az eredeti és a fordítás közötti viszonyt, a korábban másodlagosnak tekintett változatot téve meg elsőlegesnek, alárendeli neki a korábban elsőlegesként értelmezett „eredetit”, miközben játékosan „fordításnak” titulálja az egyébként *pastiche* módban született verset.

⁵⁸ BERNSTEIN 1986, 100.

Az értelmi fordítás tételének felülírása

Kodolányi Gyula Robert Creeley *A Place* című versét három változatban is lefordította, ám mindhárom szöveg az eredeti Creeley-versnek kizárólag a hangzását ültette át magyarra. Vagyis a poétikai műfordításnak azt az évszázadok óta uralkodó tételét írta felül, miszerint a versfordítás elsősorban értelmi fordítás, amely ugyanakkor követni igyekszik az eredeti formáját, így többek között strófaszerkezetét, rímstruktúráját, metrumát, sortördelését. Ám Kodolányi kizárólag a hangzást követte, elfogadva azt a radikálisan avantgárd preszuppozíciót, melynek értelmében a vers hangzása ugyanolyan lényeges, mint lexikai tartalma. Alább az első, *Július 14.* című változat.

<i>The wetness of that street, the light, the way the clouds were heavy is not description. But in the memory I fear</i>	Eretnek, óvd a hírt, de állj dögvészt, de tűrj vörhenyt, tűzt, port e síkon. Bátran mormolj éjfél,
--	--

<i>the distortion. I do not feel what it was I was feeling. I am im- patient to begin again, open</i>	a disznótort. A Dunát féli, vattával óvja fülét Giacomini. Patát srófolna, no persze,
---	---

<i>whatever door it was, find the weather is out there, grey, the rain then and now falling from the sky to the wets ground.</i>	azt tenne talpára, vájna odut tíz úthenger görög, a fény erén vatta nem folyik az égből a véres földre.
--	---

Hasonló katakretikus gesztussal készítette hangfordítását Szőcs Géza, aki Bernstein egyik versének fonetikai hangtestét ültette át magyarra, szintúgy felülírva az értelmi fordítás évszázadok óta magától értetődőnek tekintett tételét. Az átértelmezett tétel pedig azt állítja, hogy a nyelv olyan kiindulópont, amelyben nemcsak a szavak jelentése, de hangzása is tudásforrás.

<i>Unsealed in its concealing, the I</i>	Merre araszolsz, visz az ár, mint Mámácit
<i>Merrily rolls its r's and minds its</i>	Hiúz kiűz a vér, a vér... Feldarabol.
<i>Q's, a ways away from falderal</i>	Tenném a részt, innám for-
<i>That names a place in line for</i>	Van szíved, mily konckokat visel, meg ne állj
<i>Godliness of views. The sump</i>	rón, én ezt. Húzd, de szabad.
<i>Pump's low on expiating power</i>	Pampán ló vágat el, ki érti, lóvér
<i>As all the shimmers parlay bets</i>	Ez ólban él, mersz, parlagon
<i>That blank'll blight the probe of</i>	Te lent várj, s a te sróford
<i>Next week's trenchant, pensive</i>	Nesz, víg trécselő, kend szív
<i>Slump. Stubble along pleats &</i>	Lomp szabály a lenge biccent,
<i>Stumbled plies of done done that</i>	Aztán bejár dana dana te
<i>(don't do that). Nickel's worth of</i>	tanti te Mikkel varrsz, uff

A hangfordítás furcsa, borzongató írásmód, amely a fordító és az olvasó kényszeres értelemkövetésének áll ellen. Abból táplálkozik, amit Hegyi Pál „a »weird« kísérteties szemiózisának” nevez⁵⁹; azon kívül ugyanis, hogy a hangfordítás tételét felülírja a fordító, az elmondhatóságot, a nyelvi közlés lehetőségét is problematizálja. Kimozdítja az olvasót nemcsak a „hiteles fordításba” vetett bizalom kényelméből, de megkérdőjelezi a nyelv kommunikatív funkcióját, a közlés és legfőképp a megértés lehetőségét. Nemcsak a nyelv szemantikai és fonetikai aspektusának hierarchiáját fordítja meg, de a megértésbe vetett bizalmat is destabilizálja. Az értelmi fordítás elvetése és a pusztán hangzáskövető megfeleltetés pedig az olvasó borzongató, *unheimlich* érzését táplálja.

Az értelmi haladás tételének felülírása

A hangfordítás írásmódjának rokona az „értelmi haladás” tételét felülíró versbeszéd. Ám ebben az esetben a költő nem két nyelv és ennek megfelelően két különböző vers között emel pusztán hangzásból épített hidat, hanem egy szövegegység szerkezetét építi kizárólag morfológiai kapcsolatokra. A felülírt poétikai

59 HEGYI 2017, 278.

alaptétel értelmében – mely a hétköznapi és egyéb nyelvhasználatnak szintén alaptétele – a vers valamiféle „értelmi szálon” halad előre, vagyis az „értelmet” követi.

Bék Timur *Labirintus #1* című versében megfordítja ezt az elvárást: kövesse az értelem a nyelvet! Ezt az instrukciót teszi magáévá a költemény refrénjében, amelynek szervező elvét nem a szokványos értelmi haladás, hanem a nyelvkövetés, ez esetben a szóösszetétel-követés adja, hiszen az asszociált szóösszetételek mentén haladnak a refrénsorok: a *hullám* a *hullámhegy* felé visz, a *hegy* a *hegygerinc* felé, a *gerinc* pedig a *gerincvelő* felé.

Aszterión az égre néz
a hold akár a sárgaréz
fémlik le rá mérgező

látványa kék szemébe mar
tekintetébe vért kavar
hullám hegy gerinc velő

Hasonlóképp a szavak hangzása szerint halad Várady Szabolcs is *Hadrianus-változat* és *Búcsú helyett* című versében:

Te csellengő, incselgő lelkecske,
animula, mulattass, mulandót

*

Szalad, szalad, szalad a szándék
Tova tétova sehova

Itt minden egyes szó fonetikai teste hívja meg a következőt, amely az előzővel asszonánc- és konsonánc-kapcsolatban áll.

Kodolányi Gyula *A tenger és John Smith* című darabjában szintén él a szóösszetétel-követés és a szótőismétléses asszonánc lehetőségével, haladva egyrészt a *birtok*- és a *csend*- szavakhoz egyaránt kapcsolható *-háborító* tag felé, másrészt a *hábor*- szótőből alkotható képzett szavak felé.

[...] (mert trespasser az **birtok**

csend

háborító háborgó mind

És hasonlót olvasunk Szőcs Gézánál is, akinek egyik versében a szerelmes leány azzal érzékelteti a szerelmével való összetartozásának bizonyosságát, hogy magukat az összetett szavak elemeiként képzei el:

Ha én volnék a **névmás**,

és ő volna a **név**!

Ha **mássalhangzó** volna,

és én volnék a **más**,

ha ő volna a **szem**

és én a **látomás**!

Ha ő volna a **szív**

és én a **dobogás**!

(*Nyitott szemed repkény a kenyerekben*)

A funkciószavak és segédszavak megkülönböztetésére vonatkozó grammatikai szabály felülírása

A katakrézis költői gesztussá történő kiterjesztésére hozott legutolsó példám nem poétikai tételt érint, hanem grammatikait, melynek értelmében csak a deskriptív tartalmú szavaknak van önálló szemantikai tartalmuk, a funkciószavaknak nincs. A brazil Augusto de Campos képverse és „mozgóképverse” látványosan felülírja ezt a költői nyelvre is kiterjesztett grammatikai alaptételt.

Több változata is létezik a *Cidade/city/cité* című alkotásnak. A statikus (vizuális) változat a következőképp néz ki:



Ez a képvers a következő szöveget tartalmazza:

*atrocaducaustielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodi-
plastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivavoracidade
city
cité*

Ha elemeire szabdadjuk a betűfolyamot, láthatjuk, hogy itt Campos szótöveket rak egymás mellé, mégpedig olyan szótöveket, amelyekhez három nyelv – a portugál, az angol és a francia – szuffixumait (-*cidade*; -*city*; -*cité*) hozzárakva, mindegyik nyelven értelmes és azonos jelentésű szót kapunk. A szavak láncát felbontva, látható, hogy a következő szótövek különíthetők el:

*atro | cadu | caustic | elasti | feli | fero | fuga | histori | loqua | lubri | mendi |
multipli | organi | periodi | plasti | public | rapa | recipro | rusti | saga | simpli |
tena | velo | vera | viva | vora
cidade
city
cité*

A szótövekhez a képzőket kapcsolva az alábbi elvont főneveket kapjuk:

<i>atro-cidade/-city/-cité</i>	atrocitás
<i>cadu-cidade/-city/-cité</i>	múlékonytság
<i>causti-cidade/-city/-cité</i>	csípősség
<i>elasti-cidade/-city/-cité</i>	rugalmasság
<i>feli-cidade/-city/-cité</i>	boldogság
<i>fero-cidade/-city/-cité</i>	kegyetlenség
<i>fuga-cidade/-city/-cité</i>	illanékonytság
<i>histori-cidade/-city/-cité</i>	történetiség
<i>loqua-cidade/-city/-cité</i>	szószátyárság
<i>lubri-cidade/-city/-cité</i>	érzékiség
<i>mendi-cidade/-city/-cité</i>	kéregetés
<i>multipli-cidade/-city/-cité</i>	többszörösség
<i>organi-cidade/-city/-cité</i>	szervesség
<i>periodi-cidade/-city/-cité</i>	szakaszosság
<i>plasti-cidade/-city/-cité</i>	képlékenységi
<i>publi-cidade/-city/-cité</i>	nyilvánosság
<i>rapa-cidade/-city/-cité</i>	kapzsiság
<i>recipro-cidade/-city/-cité</i>	kölcsönösség
<i>rusti-cidade/-city/-cité</i>	rusztikusság
<i>saga-cidade/-city/-cité</i>	bölcsesség
<i>simpli-cidade/-city/-cité</i>	egyszerűség
<i>tena-cidade/-city/-cité</i>	szívósság
<i>velo-cidade/-city/-cité</i>	sebesség
<i>vera-cidade/-city/-cité</i>	igazság
<i>viva-cidade/-city/-cité</i>	élénkség
<i>vora-cidade/-city/-cité</i>	mohóság

A képvers olvasójának a szeme kapcsolatot létesít a képzett főnevek jelentése és a szuffixumok, pontosabban a szuffixumokkal azonos alakú szavak jelentése között; konkrétan a felsorolt minőségek (atrocitás, mulékonyság, csípősség, rugalmasság stb.) és a *-cidade/-city/-cité* képzőkkel homoním kapcsolatban álló város szó portugál, angol és francia megfelelője között.

Erre a különös és nagyon is véletlenszerű kapcsolódásra játszik rá a statikus változatot néhány évvel követő videóváltozat,⁶⁰ amely a technológiai látványtervezés minden eszközét kiaknázza a homonímia két tagja közti azonosság kiemelésére, mégpedig a nominalizációban részt vevő képzőknek a velük azonos alakú szó jelentését tulajdonítva. Itt mintegy életre kelnek a több nyelven megadott szuffixumok, s a korábban képzőkként működő elemek saját lexikai tartalommal bíró szavakká válnak. Vagyis a homonímia esetlegességét és véletlenszerűségét téve meg kompozíciós elvként, Campos a képzett főnevek képzőiből bontja ki a város minden jegyét az atrocitástól egészen a mohóságig, miközben a szótövek és a képzők összjátéka adja ki a nagyon is konkrét várost, amelynek jellemzője lesz mindaz, amit a korábbi szótőfolyam felsorolt:

kegyetlen, mulékony, csípős, rugalmas, boldog, illékony, történeti, hangos, érzéki, szegény, többszörös, szerves, szakaszos, képlékeny, nyilvános, kapzsi, kölcsönös, rusztikus, bölcs, egyszerű, szívós, sebes, igaz, élénk, mohó.

Ezzel a költői gesztusával Campos felülírja a nyelvészetnek a lexikai tartalmú szavak és funkciószavak szembeállítására vonatkozó tételét, és a katakrézis egyik korábban említett alakzati jellemzőjét – miszerint a nyelvbe zártság alakzata, amelyben a szavak önmagukat önmagukból látják el új jelentéssel – teszi meg kompozíciós elvnek. Hiszen végül a városról annyit tudhatunk, amennyit a nyelv közöl; a nyelv, amely immáron nem a világból merített tudásunkat közvetítő eszköz, hanem épp fordítva: minden tudásunk forrása. Hiszen a világról azt tudjuk, amit a nyelv mond róla. Ekképp az ismeretszerzés nem a valóságtól halad a nyelv felé, hanem fordítva: a nyelvtől a valóság felé.

60 <https://www.youtube.com/watch?v=lhMGc9y9A74>

ÖSSZEGZÉS

Zárásként pusztán néhány pontban összegzem fejtegetésemet, kiemelve a katarézis vizsgált jellemzőinek néhány tágabb jelentőségű hozzáadékát.

A fogalmi hiányok pótlását szolgáló alakzatként a katarézis a kreativitás, elsősorban a fogalmi kreativitás eszköze, amely a költészetben együtt jár a nyelvi-formai újításokkal. A katarézis értelmezése egyúttal az olvasó nagyfokú befogadói kreativitását is megköveteli, hogy értelmezni tudja azt a trópuszt, amelynek jelentése, mint Fónagy korábban idézett megjegyzése rámutat, soha nem határozható meg egyértelműen. Ezzel a katarézis a fogalmi és nyelvi-formai invenció egyik alapvető módozata lesz.

Az egyértelműség téloszának sérülését maga után vonó trópusként a személyesség, az imaginatív jelleg és a vizionalitás látványos alakzatának mondhatjuk – mindannak, amit Simon Gábor a „klasszikus poézis védjegyének”⁶¹ nevez. Fokozottan érvényes a katarézisre az egyéni invencióból és privát nyelvhasználatból adódó személyesség dimenziója, amennyiben a katarétkus jelentésbővülés valóban „egy szubjektum élményvilágához” van kötve (21). A trópus „a lírai én élményvilágában” gyökerezik, lehetővé téve a nyelvi és fogalmi invenció hatványozott imaginatív jellegét és vizionalitását, feltételezve a személyesség „mindenkori nyelvi megelőlegezettségét” (25), valamint az interszubjektivitást, vagyis a „másikkal való összehangolódás” lehetőségét (61).

A nyelvbe zártság alakzataként a katarézis a retoricitás, a nyelvre való visszafordulás (mint a jelentésképzés lehetősége) elsődleges eszköze. Nyelvbe zártsága okán – vagyis a tárgyalt áthallások révén – a katarézis ráépülhet számos más alakzatra, szemantikai és szerkezeti alakzatokra egyaránt. Ekképp többnyire szerkezetileg is *ménage à trois* alakzatnak mondható, ami bizonyosan szerepet játszik a költői politropizmus megvalósításában.

Ugyanakkor mintha a katarézis több is volna „egyszerű” poétikai-retorikai trópusnál. Hiszen alakzati szerkezete nemcsak a szavak jelentésbővülésében manifesztálódik, hanem a költői konvenciók radikális átértelmezése – úgy is mond-

61 SIMON 2016, 23.

hatjuk: a költői konvenciók jelentésbővülése – gesztusában is. És a (mindig) nyelvi újtással (is) járó fogalomalkotás módozataként nem is csak a költészetben, de a tudományos, sőt a hétköznapi gondolkodásban is tetten érhető. Ekként a katak-rézist egyaránt tekinthetjük trópusnak és gesztusnak.

HIVATKOZOTT IRODALOM

ARISZTOTELÉSZ 2002

ARISZTOTELÉSZ, *Metafizika*, ford. Halasy-Nagy József, Szeged, Lectum Kiadó, 2002.

BERNSTEIN 1986

BERNSTEIN, Charles, *Content's Dream – Essays 1975–1984*, Los Angeles, Sun and Moon Press, 1986.

BERNSTEIN 2015

BERNSTEIN, Charles, *Beomlott mondatok*, vál. és szerk. BOLLOBÁS Enikő, Budapest, PEN Club–Pluralica, 2015.

BOLLOBÁS 2010

BOLLOBÁS Béla, *A beteg Kosztolányi = „most elmondom, mint veszttem el. Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai*, szerk. ARANY Zsuzsanna, Budapest, Kalligram, 2010, 484–486.

CARROLL 2010

CARROLL, Lewis, *Alice Csodaországban – Alice Tükörországban*, ford. KOSZTOLÁNYI Dezső, RÉVBÍRÓ Tamás, Budapest, Ciceró Könyvstúdió, 2010.

CHAUNCEY 1995

CHAUNCEY, George, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890–1940*, New York, Basic Books, 1995.

CODRESCU 1991

CODRESCU, Andrei, *The Hole in the Flag*, New York, Avon Books, 1991.

CRISTIAN 2002

CRISTIAN, Réka M., *Edward Albee's Dramatic Blindspot in Who's Afraid of Virginia Woolf? = HUSSE Papers 2001*, szerk. VADON Lehel, Eger, EKTf Líceum Kiadó, 2002. 35–64.

CRISTIAN 2006

CRISTIAN, Réka M., *From Delicate Absence to Presence: The Child in Edward Albee's Alternating Families*, AMERICANA e-Journal of American Studies in Hungary, 2006/2. <http://americanajournal.hu/vol2no2/cristian-essay> (2019. 12. 10.)

DE MAN 1999

DE MAN, Paul, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Szeged, Ictus, 1999.

DE MAN 2000

DE MAN, Paul, *A metafora ismeretelmélete*, ford. KATONA Gábor = *Esztétikai ideológia*, Budapest–Pécs, Janus–Osiris Kiadó, 2000, 7–28.

DERRIDA 1991

DERRIDA, Jacques, *Az el-különböződés (La différence)*, ford. GYIMESI Tímea = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Cserépfalvi Kiadó, 1991, 43–62.

DERRIDA 1994

DERRIDA, Jacques, *A retorika virága: a napraforgó*, ford. GYIMESI Tímea, *Határ*, 1994. február, 27–38.

DERRIDA 1997

DERRIDA, Jacques, *A fehér mitológia*, ford. BOROS János, CSORDÁS Gábor, ORBÁN Jolán = *Az irodalom elméletei*, V., szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem /Jelenkor Kiadó, 1997, 5–102.

DICKINSON 1960

DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*, szerk. Thomas H. JOHNSON, Boston, Little, Brown, 1960.

DICKINSON 1999

DICKINSON, Emily, *The Poems of Emily Dickinson. Reading Edition*, szerk. R. W. FRANKLIN, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

FONTANIER 1827/1977

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1827/1977.

FOUCAULT 1986

FOUCAULT, Michel, *Death and the Labyrinth – The World of Raymond Roussel*, ford. Charles RAUS, New York, Doubleday, 1986.

FOUCAULT 2000

FOUCAULT, Michel. *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest: Osiris, 2000.

FÓNAGY é.n.

FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Budapest, Corvina, é.n.

FÜZI 2004

FÜZI Izabella, *A figurák jelemmélete = Figurák. Retorikai füzetek*, 1., szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 9–41.

HASSAN 1954

HASSAN, Ihab, *Baudelaire's „Correspondances”: The Dialectic of Poetic Affinity*, *The French Review*, 6(1954), 437–445.

HEGYI 1998

HEGYI Pál, *Az olvasás rettenete*, Tiszatáj, 1998/11, 83–90.

HEGYI 2017

HEGYI Pál, *The Weird – Kísérteties mémek és hátborzongató mesék az elmondhatatlan történetről*, *Literatura*, XLIII(2017)/4., 274–283.

HORVÁTH 2014

HORVÁTH Kornélia, *Költészet és forma. Líraszemléleti kérdések a modern magyar irodalomban*, Budapest, Gondolat, 2014.

HORVÁTH 2019

HORVÁTH Kornélia, *Szókés és megértés: még egyszer Az Egy álmairól= „Örök végzet és örök kezdet” / Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEB Lóránt et al., Budapest, PIM–Prae Kiadó, 2019, 223–237.

JÓZSEF 1989

JÓZSEF Attila, *Költészet és nemzet*, előszó GYERTYÁN Ervin, Budapest, Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1989.

KABDEBŐ 1992

KABDEBŐ Lóránd, *„A magyar költészet az én nyelvemen beszél”. A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1992.

KOSZTOLÁNYI 1976

KOSZTOLÁNYI Dezső, *Látjátok, feleim,*, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi, 1976.

KULCSÁR SZABÓ 2018

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2018.

KULCSÁR SZABÓ 2019

KULCSÁR SZABÓ Ernő, „*Gyík egy napsütötte kövön.*” Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei = „*Örök végzet és örök kezdet*” / *Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk.

KABDEBŐ LÓRÁNT et al., Budapest, PIM–Prae Kiadó, 2019, 54–92.

NEMES NAGY 1988

NEMES NAGY ÁGNES, *Szöke bikkfák*, Budapest, Móra Könyvkiadó, 1988.

ORWELL 2012a

ORWELL, George, *Állatfarm – Tündérmese*, ford. SZÍJGYÁRTÓ LÁSZLÓ, Budapest, Európa Diákkönyvtár, 2012.

ORWELL 2012 b

ORWELL, George, 1984, ford. SZÍJGYÁRTÓ LÁSZLÓ, Budapest, Európa Diákkönyvtár, 2012.

PARKER 2004

PARKER, Patricia, *Metafora és katakrézis*, ford. NAGY S. Attila = *Figurák. Retorikai füzetek*, I., szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 43–60.

PERLOFF 1985

PERLOFF, Marjorie, *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

PERLOFF 2004

PERLOFF, Marjorie, *The Search for „Prime Words”: Ezra Pound as Nominalist* = *Ezra Pound and Referentiality*, szerk. Hélène AJI, Paris, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 2004, 191–210.

POUND 1954/1974

POUND, Ezra, *A Retrospect* = *Literary Essays of Ezra Pound*, szerk. T. S. ELIOT, London, Faber & Faber, 1954/1974, 3–14.

RAY 2004

RAY, William, *Paul de Man: a dekonstrukció ironiája / az ironia dekonstrukciója*, ford. FÜZI Izabella = *Paul de Man „retorikája”*, Retorikai füzetek, II., szerk. FÜZI Izabella, ODORICS Ferenc, Budapest–Szeged, Gondolat–Pompeji, 2004, 7–29.

RICOEUR 2006

RICOEUR, Paul, *Az élő metafora*, ford. FÖLDES Györgyi, Budapest, Osiris, 2006.

SCHEIBER 1977

SCHEIBER Sándor, *Folklór és tárgytörténet*, I-II., Budapest, Magyar Izraeliták Országos Képviselete, 1977.

SIMON 2016

SIMON Gábor, *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2016.

SZATMÁRI 2008

Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve, szerk. SZATMÁRI István et al, Budapest, Tinta Kiadó, 2008.

SZÁSZ 1989

SZÁSZ Béla, *Minden kényszer nélkül – egy műper története*, Budapest, Európa, 1989.

WITTGENSTEIN 1998

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filozófiai vizsgálódások*, ford. NEUMER Katalin, Budapest, Atlantisz, 1998.

VERSEK SZÜLETÉSE
AZ ALKOTÓI FOLYAMATRÓL
EGY 1980-AS KÉRDÉSSOR ALAPJÁN

HOGYAN ALKOTNAK A KÖLTŐK?

ELMÉLETI ÉS VILÁGIRODALMI KONTEXTUS

„Sokkalta jobban érdekel a művek létrehozása és megalkotása, mint maguk a művek”, hangoztatta Paul Valéry 1938-as oxfordi előadásában¹. Bár engem „maguk a művek” is érdekelnek, előadásom témája a költői alkotói folyamat. Az érdekel, hogy mennyire tudatosan, illetve mennyire ösztönösen írnak a költők – melyik az erősebb: a kritikai kontroll vagy az „ihlet”? Louis Hay terminusával, a szöveg *écriture à programme*-e, vagyis egy előre kitalált és kimunkált terv („program”) megvalósítása, vagy *écriture à processus*, amely az írás folyamatában mintegy magától születik?² A szerző írja a szöveget, vagy a szöveg önmagát? Hiszen gyakran olvashatjuk a szerző saját beszámolóját egyrészt arról, hogy hogyan alakította a különböző változatokat, másrészt arról, hogy az „ihletszerű állapotban” csak úgy „magától” íródott a vers, az inspiráció spontán megnyilvánulásaként, saját belső logikáját követve. Érdekel továbbá, hogy mi indítja el az alkotói folyamatot, milyen átalakulásokon megy át a vers az első vázlattól az utolsó változatig? Valamint, hogy a költőnek ez a formáló-módosító tevékenységének ismerete mit tehet hozzá a szöveg értelmezéséhez.

Az első kérdés tehát az alkotó tudatosságára vonatkozik. Széles körben elfogadott nézet, miszerint az írásfolyamat két, minőségileg különböző részfolyamatból tevődik össze. Van egyrészt a „teremtés”, az „ihlet”, a Múza csókja, az isteni sugallat, a Spiritus, amely akár a folyamat irracionális és transzcendens részének tekinthető. Mint Pilinszkynél olvassuk, a vers „élményen túli, kreatív indíttatás” eredménye, amely „valamiképpen a semmiből ered, Isten teremtménye alázatának a semmijéből”³, ekképp az isteni teremtéssel egyenrangú. Ez esetben – mint Jeffrey Maitland genetikus kritikus írja – az ihletett művésznak „nincs előtudása a megszülető műalkotásról”.⁴ A művésznak legfőnnebb csak tudatalatti/tudattalan

1 VALÉRY 1946, 90.

2 HAY 1986–1987

3 PILINSZKY 1970, 240.

4 MAITLAND 1976, 394.

sejtése/elképzelése van a végtermékről, valamiféle „öntudatlan előtudása a produktumról”.⁵ A költő szinte csak meggy a vers után, amely önmagát írja.

Allen Ginsberg elmondása szerint így született a *Kaddis* című költemény, amelyet majd’ 30 óra maratoni alkotói futamot, az alkotói folyamat „szakadatlan impulzusát” követve írt meg a költő, a virrasztás, az éhezés, Ray Charles zenéje, a metamfetamin-kristály folyamatos szedése, a hallucinációk és New York vibráló környezete révületében, folyamatos transzban, melyek együttesének „kémiaiája egyféle látomásra való késztetést katalizált benne”.⁶

Fel sem álltam az asztaltól szombat reggel hattól vasárnap este tízig, gondolataimat egy pillanatra sem térítettem el a tárgytól, csak írtam, leszámítva a mosdóra járást, csésze kávékat, egy kemény tojáshat [...] meg pár Dexedrine-tablettát, hogy megmaradjon a lendület. Húsz óra elteltével a figyelmem már elkalandozott, az írás széttartóbbá vált, a disszociációkat nehezebb volt egymáshoz hangolni, a nem evilági messianisztikus kitörések kezdtek kénossá válni, de tartottam magam, míg a munka végéhez nem értem. Végre rögzítettem időrendben az utolsó részletet is, anyám gyásztáviratával együtt. Később még visszatérhettem az anyaghoz, rendbe rakni. (200)

A 30 óra elteltével befejezte a hosszú verset, amelyből azután már csak húzni kellett.

A másik oldalon ott vannak a „kritikai kontrollt”⁷ – vagy Ottlik Géza megfogalmazásában az írás „kétkezi munka részét”⁸ – hangsúlyozó költők, akik a formálás és az elrendezés szerepét emelik ki, amely ekképp az alkotó tudatos és racionális kontrolljának gyümölcse. Ennek a felfogásnak az egyik legismertebb kifejtését Edgar Allan Poe-nál találjuk, aki *A műalkotás filozófiája* című, 1846-ban született esszéjében *A holló* című vers állítólagos keletkezéstörténetét rajzolta meg.

⁵ Maitland 1976, 399, 400.

⁶ Ginsberg 2022, 199.

⁷ Maitland 1976, 406.

⁸ Ottlik 1980, 205.

A racionális tervszerűséget, a józan elgondoltságot és a kimunkálást hangsúlyozza, amivel az intuitív géniuszról alkotott képet igyekszik cáfolni.

Legtöbb író – kivált a versköltők – jobb szeretik, ha alkotásaikat valami nemes láz, valami eksztatikus intuíció gyümölcseinek tekinti a világ, és valósággal borzadnak attól, hogy a közönségnek csak egy pillantást is engedjenek a kulisszák mögé: a gondolat nyers és nehézkes ingadozásaira [...] a már-már kielélt ötletekre, amik utólag használhatatlannak bizonyulnak, az óvatos válogatásokra és lemondásokra, a fájdalmas törlésekre és beszúrásokra.⁹

A romantika inspirációs tanával szembehelyezkedve Poe azt állítja, hogy az alkotás tudatos folyamat: ő maga is racionálisan szerkesztette meg a költeményt, és azt hangsúlyozza, „hogyan kompozíciójában egyetlen mozzanat sem tulajdonítható a véletlennek vagy az ihletnek, hogy a munka fokról fokra, egy matematikai probléma megoldásának pontosságával és rideg következetességével halad előre – a megoldásig”.¹⁰ Minden sorral a hatás intenzitásának elérésére törekedett, az élményt, a témát, a refrént is logikai műveletek segítségével találta ki. Mindehhez meg kellett tervezni a terjedelmet, a hatás elérésének módjait, legoptimálisabb útját, a tónust (ez a szomorúság, a melankólia) és az egyéb „trükköket”¹¹, melyek között említi a refrént, a legmelankolikusabb téma kigondolását, az alkalom és a helyszín pontosítását.

AZ ALKOTÁST ELINDÍTÓ IMPULZUSOK

Milyen impulzusok indítják el az alkotást?

Paul Valéry oxfordi előadásában „a játékba-lépés [...] kettős lehetőségéről” beszél, két forrásban jelölve meg a költemény eredetét: ez pedig egyfelől valamiféle „váratlan esemény” („a kifejezés vágya”), másfelől a forma, különösen a ritmus.

⁹ POE 1974, 70.

¹⁰ Uo., 71.

¹¹ Uo. 74.

A költőt valamely váratlan esemény, belső vagy külső véletlen ébreszti fel az emberben: egy fa, egy arc, egy „tárgy”, egy érzelem, egy szó. [...] a kifejezés vágya kezdi a műveletet, annak a vágya, hogy lefordítsuk azt, amit érzünk; de másszor, épp ellenkezőleg, valami formaelem, kifejezés-forma keresi okát, keres magának értelmet lelkem terében. . . Jól jegyezzék meg a játékba-lépés e kettős lehetőségét: néha valami kifejezést keres: néha valamely kifejezési eszköz keresi azt, aminek szolgálatába állhat .¹²

Kezdem az utóbbival.

Forma/ritmus: a vers születésének kulcseleme

Valéry elmondja, hogy amikor egyszer az utcákat róttá, elkapta egy ritmus, „rá[im]telepedett és nyomban valami különleges működés benyomását keltette”¹³. A ritmusok megsokszorozódtak, „élő gépezetté” változtatva a költőt, akiből „a járás [...] igen élénk gondolat-sugárzást” váltott ki¹⁴. Példaként *Tengerparti temető* (*Le cimetière marin*) című költeményét említi, amelyről a következőket írja:

...először egy bizonyos ritmussal kezdődött bennem, a 10 szótagos, 4–6 cezúra francia verssor ritmusával. Egyelőre sejtelmem sem volt olyan eszméről, amely betölthetné ezt a formát. Lassanként a lebegő szavak belerögzítődtek, apránként meghatározva a tárgyat, s a munka (igen hosszadalmas munka) kezdetét vette. Egy másik költeményem, a *Pythia*, először egy 8 szótagos verssor alakjában jelentkezett, melynek zengése önmagától létesült. De ez a verssor egy mondatot sugalmazott, melynek első részét képezte, s ez a mondat, mikor már létrejött, sok más mondatot sugalmazott tovább. Ilyenfajta probléma a megoldások végtelen sorát engedi meg. De költészetben a metrikus és zenei követelmények nagyban csökkentik a határozatlanságot. A következő történt: töredékem úgy viselkedett, mint valami élőlény, mint-

¹² VALÉRY 1946, 102.

¹³ *Uo.*, 82.

¹⁴ *Uo.*, 83.

hogy belemerülve a (kétségkívül termékeny) környezetbe, melyet gondolatom vágya és várása kínált neki, osztódással létrehozta mindazt, amire szüksége volt: néhány verssort maga fölé és igen sokat önmaga alá.¹⁵

1931-ben T. S. Eliot hasonlóképp fogalmaz Stephen Spendernek írt levelében: „Saját versírás-elméletem lényege: az ember előbb rálel egy ritmusra, egy fajta mozgásra, amelyet később tölt meg értelemmel, az értelemhez való közelítéssel”¹⁶. Nem sokkal később *A költészet zenéje* című esszéjében (1942) szintén a ritmust nevezi meg versei eredetének: „egyes versszakok, néha teljes költemények is először *szavakat kereső ritmusként* jelentkeznek, s ez a ritmus lesz aztán a tartalom és a képvilág szülője”¹⁷

A szó muzsikája, hogy úgy mondjam, egy bizonyos metszéspontban csendül meg: függ egyrészt a közvetlen előtte és közvetlen mögötte elhangzó szavaktól, hozzájuk fűződő viszonyától, lazábban a tágabb kontextustól, másrészt egy másik viszonytól: az adott kontextusban érvényes jelentésének s az összes többi jelentésének egymáshoz való viszonyától, más szóval, a szó asszociációs körének sugarától.¹⁸

A vers ritmusban való gyökereztetése megfelel Derrida egyik poematikusság-kritériumának, miszerint a „költőiség nem más, mint amit szeretnél megtanulni” „*par coeur*”.¹⁹ Vagy említhetjük Karinthy ennél keserűbb megszólalását is:

Halló, itt Karinthy Frigyes, költő, a huszadik századból!

Mené, tekel ...

Hallgasd meg, aztán mondd utánam ezt:

*Versben mondom, hogy jobban megjegyezd.*²⁰

¹⁵ *Uo.*, 102.

¹⁶ “My theory of writing verse is that one gets a rhythm, and a movement first, and fills it in with some approximation to sense later.” ELIOT 2015, 895.

¹⁷ ELIOT 1981b, 331.

¹⁸ *Uo.*, 325.

¹⁹ DERRIDA 2002, 276.

²⁰ *Méné, tekel*, Karinthy Frigyes felolvasásában, <https://www.youtube.com/watch?v=on9ptgOgTLA>

Percepció: külső és belső történések észlelése és regisztrálása

A költemény eredetének másik forrásával kapcsolatban Paul de Mannál olvasuk, hogy Serge Dubrovsky, a modern francia irodalomelméletet föltérképező tanulmányában Merleau-Pontyra hivatkozva „a percepciót választotta modellül az irodalmi aktus leírásához”²¹. De Mannál is a percepció jelenik meg az irodalmi alkotás aktusának modelljeként: „érzékelek, tehát vagyok”, írja de Man.²²

A percepció ugyanakkor tág fogalom: lehet annak a „váratlan eseménynek” az appericipiálása, amelyről Valéry ír: „egy fa, egy arc, egy »tárgy«, egy érzélem, egy szó. [...] a kifejezés vágya”. Vagyis egyaránt tartalmazhatja a külső és a belső történéseket, azt, amit a költő maga előtt lát és azt is, ami benne végbemegy. Utóbbit nevezi Németh G. Béla „lelki tartalomnak”, amely kikényszeríti az alkotás akarását és megszólalásra készíti a költőt. Ebben a felfogásban e lelki tartalom belső szerkezetének következménye lesz a mérték, a ritmus, a sor- és strófaszerkezet, a hangnem, a műfaj.

A vers, kivált a lírai vers mérték-ritmusát, sor- és strófaszerkezetes kötöttbeszéd jellegét, hangnemét és műfaját csak következményként, a megszólalásra készítető, a közléskényszerűt kiváltó, a műalkotás akarását elindító lelki tartalom belső szerkezete következményeként szabad felfogni.²³

A költőt megszólalásra kényszeríthetik a leginkább hétköznapiak tartott események is. Az angol-amerikai imagista költőcsoport az észlelést emeli az alkotói folyamat legfőbb eszközévé: az imagista vers nem tesz mást, mint leírja, amit lát, de-familiarizálva azt, ami megszokott, hétköznapi; ezzel a megszokottat is az „érzékelés szférájába” vonja, úgy appericipiálva a jelenségeket, mintha ezek először jelennének meg. (Amiről – csak mellékesen jegyzem meg – Pilinszky ír az *Apokrif* kapcsán: „Küzdenem kellett azért, hogy először lássak rá a dolgokra: egy csecsemő

²¹ DE MAN 2002, 71.

²² Uo.

²³ NÉMETH G. 1984, 148.

szemével. Szavanként újra és újra, hogy amit csinálok, ne váljon »irodalommá«²⁴. Mintha továbbgondolná az ismert baudelaire-i tézist, miszerint „a zsenialitás nem más, mint önként visszahívott gyermekkor, gyermeki szellem”²⁵ – vagyis a géniusz nem más, mint a gyermekkor szándékos újramegtalálása.

A percepció az amerikai későmodernnek, illetve korai posztmodernnek alkotói vezérelve lesz. Charles Olson *A projektív vers* című 1950-es esszéje talán az első, és minden bizonnyal a legfontosabb hitvallás a percepció jelentőségéről: itt fejt ki, hogy a költőnek arról kell írnia, ami érzékszervei előtt van, amit lát és amit hall.

A költés (nevezhetjük felismerésnek is) bármely adott pillanatában megjelenő tárgyakat pontosan úgy és olyannak lehet és kell kezelni, ahogyan és amilyennek ott megjelennek, nem pedig valami versen kívüli gondolat vagy előzetes elképzelés szerint.²⁶

Vagyis kizárólag a percepciónak szabad hajtania a verset („MINDEN PERCEPCIÓNAK AZONNAL ÉS KÖZVETLENÜL EGY TOVÁBBI PERCEPCIÓHOZ KELL VEZETNIE”²⁷), s a Merleau-Ponty-i tételekre támaszkodva hangsúlyozza, hogy a „befogadás” és a „továbbítás” közti folyamatnak megszakítatlannak kell lennie, amit a világot még a maga nyersségében és sürgető azonnaliságában befogadó test részvétele garantál²⁸. A befogadás és a továbbítás egyetlen megszakítatlan folyamatként való konceptualizálása Olson poétikájának központi eleme: innen ered ugyanis a személytelenséget hangsúlyozó nem-lírai alapállása, vagyis a költői én a percepciók közvetlen befogadjaként és továbbítójaként (és nem egóként) való elképzelése.

Mi több, az észleleteket nem szabad a versen kívüli (vagy a versírást megelőzően létező) ideákhoz kapcsolni. Ebben a tekintetben Olson radikálisan eltért az ötvenes években még uralkodó nagymodernista irányzattól, amelynek képviselői éppen az észlelés gondolati sémákba illesztését hirdették. Ennek a felfogásnak

24 PILINSZKY 2002, 77–78.

25 „le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté” BAUDELAIRE 2024, 424.

26 OLSON 1966, 303.

27 *Uo.*, 299.

28 OLSON 2002, 250.

iskolapéldája Eliot 1921-es, *A metafizikus költők* című tanulmánya, amelyben azt hangsúlyozza, hogy a külső és belső történések a költő elméjében „egységeket képeznek”:

az elme szüntelenül egységbe olvasztja a tapasztalat sokféle anyagát; a köz-napi ember tapasztalati anyaga kaotikus, rendszertelen, töredékes. [...] szerelmes lesz és Spinozát olvassa, és nála ennek a kétféle tapasztalatnak semmi köze sincs egymáshoz, és nincs az írógép zajához, vagy a főzés szagához; a költő elméjében ezek a tapasztalatok mindig újfajta egészeket képeznek.²⁹

Ám előbb az imagisták, majd a későmodernnek számára nem a versen kívüli ideákhoz való igazodás, esetleg azok alátámasztása vagy illusztrálása adja a percepció-rögzítés jelentőségét, hanem az, amiről Valéry azt írja, hogy a percepciók poétikai rögzítése már önmagában „értéket változtat”, aminek következtében a költővel együtt, és általa, az olvasó is ihletetté válik:

...a közönséges világ minden lehető külső és belső tárgya, lények, események, érzések és cselekedetek, bár megjelenésükre nézve ugyanazok maradnak, amik közönségesen, valami meghatározhatatlan, de bámulatosan igaz viszonyba kerülnek általános fogékonyságunk módozataival. Más szóval, hogy az ismert lények és dolgok, – vagy inkább az eszmék, melyek őket képviselik – valamiképpen értéket változtatnak [...] elzeneiesednek, egyik a másikra visszhangzóvá, s mintegy harmónikusan (sic!) összekapcsolttá válik [...]

A költőt attól az egyszerű tényről ismerjük meg, hogy olvasóját „ihletetté” változtatja. Az ihlet, ténylegesen szólva, kegyes felhatalmazás, melyet az olvasó ad költőjének: az olvasó nekünk tulajdonítja hatalomnak és varázsnak azokat a természetfölötti érdemeit, melyek benne fejlődnek ki.³⁰

29 ELIOT 1981c, 142.

30 VALÉRY 1946, 80, 81–82.

A hétköznapi percepciók rögzítésének kérdése szorosan kapcsolódik a hüperbolé lírai konvenciójához, valamint a líra epideiktikus képességéhez. Ezzel kapcsolatban írja Jonathan Culler, hogy a líra abban az értelemben hiperbolikus, hogy felnagyítja a mások számára esetleg jelentéktelen eseményeket³¹, epideixisként pedig értékteremtő képességét említi³². Az, hogy a lírai megnyilatkozás epideiktikus jellegű lehet, nemcsak a felmagasztalásra és a feddésre vonatkozik, hanem arra is, hogy líra értéket jelöl meg³³; mi több, ezen értékekről meg kívánja győzni olvasóját. Culler szerint az *epideixis* legjobb fordítása ezért a következő: „olyan diszkurzív cselekedet, amelynek a célja a meggyőzés, a magával ragadás, az újítás”³⁴. Culler a Grice-féle „együttműködési elv” megnyilvánulását látja itt: az olvasó elfogadja, hogy „beszélgetőtársa”, az interlokútor, vagyis a költő, valami fontosat, relevánsat mond – akár pusztán percepcióinak rögzítésével³⁵. Stanley Cavell perlokúció-értelmezését („a perlokúciós aktusok szabad utat engednek a képzetnek és a virtuozitásnak”³⁶) kölcsönvéve Culler hangsúlyozza, hogy a líra éppen értékteremtése, az értékekről való meggyőzése révén, mondható perlokúciós megnyilatkozásnak³⁷.

31 CULLER 2015, 259.

32 *Uo.*, 350.

33 *Uo.*, 128.

34 *Uo.*, 130

35 *Uo.*, 260.

36 CAVELL 2005, 173.

37 CULLER 2015, 129.

JAVÍTÁSOK

A javítások kérdéséhez elsőnek egy amerikai példát említek, Walt Whitmant, aki a *Fűszálak* hét kiadásában szereplő verseket folyamatosan javította – nemcsak a kötetek tartalmán és az egyes versek sorrendjén változtatott, de a versek szövegén is, míg eljutott a számunkra végleges, a halálos ágyon jóváhagyott, 1891–92-es változatig.

Ezt a tudatosságot hangsúlyozza T. S. Eliot is a költői személytelenségről alkotott közismert tézisében, összekapcsolva azt a minőség kérdésével:

A költői alkotásban nagy (és kötelező) szerepe van a tudatosságnak és elvi elhatározásnak. Jól tudjuk: a rossz költő pontosan akkor öntudatlan, amikor tudatosnak kellene lennie, és tudatos, mikor éppen öntudatlanságra volna szükség. [...] A költészet nem szenvedélyek zsilipjeinek felnyitásából áll, hanem elzárásából; a költészet nem a személyiség kifejezése, hanem a személyiség megszüntetése.³⁸

Az amerikai költészet területéről több, hasonló kritikai kontroll alá vetett klaszszikus juthat eszünkbe. Így Ezra Pound nevezetes „metró-verse”, amelynek keletkezéséről részletesen beszámol a költő³⁹, leírva, hogy ez a „metró-élmény” előbb egy 30 soros vers megírására készítette, amelynek felét fél évvel később kihúzta, míg végül egy évvel később két sor maradt:

Ez arcok jelenése a tömegben:

Szirmok egy nedves, fekete ágon.⁴⁰

(Károlyi Amy Ford.:)

³⁸ ELIOT 1981a, 70–71.

³⁹ POUND 1914

⁴⁰ I wrote a thirty-line poem and destroyed it because it was what we call work “of second intensity.” Six months later I made a poem half that length; a year later I made the following *hokku*-like sentence:

“The apparition of these faces in the crowd:

Petals, on a wet, black bough.” (Pound

Közismert, hogy bőséges húzások után nyerte el végső formáját T. S. Eliot *Waste Landje* (*Átokföldje*) is, melyet szintén Pound rövidített le; ezt a „szerkesztett” kéziratot 1971-ben ki is adták.⁴¹ Poundnak az *Átokföldje* kéziratán végzett javításai – főként kihúzásai, törlései, amelyeket Eliot egytől egyig elfogadott – szándéka szerint modernné tették a szöveget. Pound szerint Eliot anyaként hordozta szíve alatt a magzatot, míg az ő feladata a radikális császármetszés volt.⁴² Korábban Eliot is javítgatta ugyan a szöveget, de mint Dirk Van Hulle szellemesen rámutat, míg Eliot saját javításai „a thesaurus elvét” követték, vagyis csak szinonimákra és kapcsolódó jelentésű szavakra változtatta a meglévő kifejezéseket, míg Pound „strukturálisan is újragondolta a verset”. Vagyis míg Eliot inkább egy kiadói szerkesztő munkáját végezte el, addig Pound revíziói olyanok, mint amilyeneket maguk a szerzők eszközölnék.⁴³ Pound tehát egyszerre javított szerzőként és olvasóként, igazolva Pierre-Marc de Biasi tételét, miszerint a javítás az írás és az olvasás konfrontációjának eredménye.⁴⁴

A kritikai kontroll jelenlétéről vallott felfogást erősítik azok az esetek, amikor idegen kezek nyúlnak a szövegekbe. Számos olyan korábbi kéziratot ismerünk, amelyen – az *Átokföldjéhez* hasonlóan – több kéz javításának nyomai láthatók. Így pl. Anthony Munday *The Booke of Sir Thomas More* [Sir Thomas Moore] című, 1663-as munkájába négy különböző kéz javított bele, köztük nemcsak a királynő cenzora, de Shakespeare is.⁴⁵ A kollaboratív együttalkotás egyik későbbi híres példája Mary Shelley [Mary Wollstonecraft] *Frankensteinje*, amelyet a szerző férje, Percy Bysshe Shelley javított, írt át.⁴⁶ (Csak zárójelben említem meg a házastársi együttalkotás magyar példajaként Polcz Alain és Mészöly Miklós szinte szétbogarozhatatlan, ugyanakkor meglehetősen egyoldalú együttműködését – tudjuk [lásd SZOLLÁTH 2019], hogy egyrészt Mészöly rendre felhasználta felesége naplóját és a saját írásaihoz készített jegyzeteit és írásterveit, másrészt szívesen javította át a már papírra vetett Polcz-szövegeket.)

41 ELIOT 1971

42 idézi VAN HULLE 2022, 99.

43 *Uo.*

44 DE BIASI 1996, 55.

45 VAN HULLE 2022, 96–97.

46 *Uo.*, 47, 95–96, 98.

A vizuális alkotások esetében persze a javítások jóval látványosabban kimutathatók. Így például a *Mona Lisáról* Pascal Cotte francia kutató multispektrális és infravörös kamerával végzett kutatásai alapján tudjuk, hogy a híres végső változat alatt három korábbi festmény (pentimenti) és egy rejtett rajz is kimutatható, amelyek egyikét sem tartotta Leonardo da Vinci megfelelőnek, s átfestette őket (lásd erről VAN HULLE 2022, 125–126.). Ám a kép alatti nyomok – a megfelelő eszközök használatával – láthatók.

Bár a költészet esetében nem ilyen szerencsés az utókor, hiszen nem állnak mindig rendelkezésre a javított kéziratok (még a számítógépes korszak előttről sem, hát még azóta), a szövegeken végzett javítások (átírások és törlések) – akár saját kéz, akár idegen kéz vagy kezek által – felvetik a „nyomok” elméleti kérdését. A nyom – Derridától tudjuk – a jelenlét privilégiuma; olyan jel, amely (korábbi) létezését és eltűnést egyaránt jelöl. Ide sorolhatók a költői szövegben törölt elemek is, amelyek leginkább jelenlévő hiányokként vagy hiányzó jelenlévőkként (*absences présentes, la présence absente, la présence de l'absence*) foghatók fel. Vagyis, ha egy szót kihúznak, az mégis ott van, s a törölt szó is ágenciával bír. A kérdés ez esetben az, hogy mennyire férünk hozzá ezekhez, illetve, hogy ha hozzáférünk, milyen interpretációs értéke van az olyan szövegrészeknek, amelyeket a szerző kihúzott vagy lecserélt, mert nem tartotta őket megfelelőnek (lásd erről DERRIDA 2014, 28–36.).

ALKOTÓI MÓDSZEREK: EGY KÉRDŐÍV 1980-BÓL

A továbbiakban néhány magyar költő alkotói módszeréről fogok beszélni. Azt vizsgálom, hogy

- milyen impulzusok indítják el az írásfolyamatot, mi kényszeríti megszólalásra a költőt;
- milyen értéket teremt a vers, amelyről a perlokúciós aktussal meg kívánja győzni olvasóját;
- és milyen elvek szerint javít a költő – már ha egyáltalán javít.

Az anyag, amelyre támaszkodom, az 1980-as évekből való. Vagyis kortárs magyar példáimat a számítógép általános elterjedését megelőző korszakból veszem – talán ez volt az utolsó pillanat, mielőtt a magyar költők is áttértek a szövegszerkesztőre, ahol a javítás és a törlés nem hagy nyomot. Nem sokkal korábban érkeztem haza amerikai ösztöndíjas hónapjaimról, amelyek során az ottani egyetemi könyvtárban a kezembe került egy számomra nagyon izgalmas könyv, amelytől kedvet kaptam egy alkotói folyamat felmérő vizsgálatra. 1980-ban egy kérdéssort küldtem szét a József Attila Kör (akkor) igen fiatal költőinek, akik közül sokan válaszoltak. A válaszokat tartalmazó vaskos dosszié aztán több mint négy évtizeden át lapult padlásunk mélyén egy mindezidáig elfeledett doboz alján. Úgy látszik, most jött el az ideje, hogy feldolgozzam ezeket a dokumentumokat, s ma beszámoljak róluk.

A kérdőívre adott válaszokat három megközelítésből tárgyalom. Előbb az alkotói módszerekre vonatkozó válaszokat mutatom be, az alábbi költőktől: Balázs F. Attila, Cselényi Béla, Csordás Gábor, Fábri Péter, Ferencz Győző, Kiss Irén, Ladik Katalin, Oravecz Imre, Petrőczy Éva, Spiró György, Tornai József, Várady Szabolcs és Zudor János. Ezután röviden szólok három, válaszként megküldött piszkozatról Ladik Katalintól, Oravecz Imrétől és Tornai Józseftől. Végül két költő, Várady Szabolcs és Kodolányi Gyula egy-egy versének alakulástörténetét követem nyomon.

VÁLASZOK

A kiküldött kérdőívre kapott válaszok meglehetősen nagy változatosságot mutatnak. A „hogyan kezdte el írni a verset?” kérdésre legtöbbször – így Cselényi Béla, Fábri Péter, Ferencz Győző és Zudor János – a „tudatos témaválasztást” jelölték meg. Csordás Gábor és Zudor János a „társadalmi indulatot” is megnevezte a verset kiváltó okok között. Balázs F. Attila szintén ezt az indulatot hangsúlyozta: „Elgondolkodtam azon, mit is jelent itt [Csíkszeredában] és ma fiatalnak lenni, és a végkövetkeztetés az lett, hogy nem jó fiatalnak lenni. Ez duzzasztotta fel bennem azt az indulatot, ami a tollamat mozgatni kezdte.” Várady Szabolcs „egy hangütést”, illetve a kezdősorokat jelölte meg: „két kezdősor jelent meg először (aminthogy általában is, és azt hiszem, a legtöbb költőnél, először egy parányi mag, egy sor vagy akár csak egy szókapcsolat bukkan fel először, a többi aztán e köré szerveződik)”. Ferencz Győző számára a vers gondolatvilága és hangzásvilága együtt jelent meg; vagyis már az elején tudta, milyen hangvétel illik ahhoz a bizonyos élménysorhoz. Csordás Gábor leírja, hogy egy „hosszú terméktelen időszak után felhalmozódó kép-, rím- és ritmikai töredékek” „nőttek” egy éjszaka verssé. Spiró György számára a hangulatok egyetlen látvánnyá való összeállása indítja el a versírást:

...mindig abból van vers, ha valamilyen hangulatom hirtelen valamilyen – egyetlen, oszthatatlan – látvánnyá, képpé áll össze [...] hirtelen egymásba ugrott a Badacsonyi koporsó-képe és [egy rádióban hallott fizikai témájú előadásban említett] Világegyenlet. A vers kész volt, csak meg kellett írni. [...] Tapasztalatom, hogy a vers-hangulatot nem szabad elengedni, mert ha elmulasztom megírni azt, amit még csak érzek, de nem tudok, soha többé nem fog sikerülni.

Hasonlóképp fogalmaz Cselényi Béla is: „A gondolat régóta adott volt; amikor jelentkezett az ihlet, a szabadidő, megfelelően tehermentesített elmével képek után kutattam.”

Többféle válasz érkezett az alkotás intuitív (automatikus) vagy tudatos voltaival kapcsolatban. Ferencz Győző egyértelműen tudatos folyamatokról beszél; Csordás Gábor „sajátos lelkiállapotról” ír, „amit ihletnek szoktak nevezni”. Spiró György számára a versötlet automatikus, az írás tudatos volt: „A gondolatok korábban megvoltak bennem, de a kifejeződésükhöz meg kellett várnom az ihletet.” Kiss Irén és Petrőczy Éva szerint „[a]utomatizmus és tudatosság az írás folyamatában nem különülhet el”, ugyanakkor Zudor János számára elkülönült az automatikus és tudatos fázis. Fábri Péter így ír *Barátidéző* című verséről: „»kipattant«, semmit sem javítottam rajta”. Hasonlóan a *Lebillenő* című versről: „Ezt, ha lehet ilyet egyáltalán mondani, valamiféle ihletszerű állapotban [...] írtam.” „Egyetlen javítás van a versben: »mint régen a kitágult délutánok« helyett ez állt eredetileg: »mint régi kuplerájokban a lányok«.” Balázs F. Attila számára a ritmus irányította az alkotói folyamatot: „csak úgy »ömlött« a ritmikai mederbe. Ezt az ösztönös születést igyekeztem fegyelmezett tudatossággal »mederben tartani«.”

Hasonlóan nagy szórást mutattak a szövegen végzett változtatásokra vonatkozó válaszok. Ferencz Győző szerkezeti és mondat szerkezeti változtatásokat említ; Spiró György pontosításokat. Fábri Péter szellemesen írja, hogy van úgy, hogy egy vers első fogalmazványa „szóról szóra eltér a véglegestől, noha ugyanarról szól”. Így pl. a *Rokonság* című vers első fogalmazványában szereplő három sor – „Végül is két nemzedék / cinkosan összekacsintott / a többiek feje fölött” – a végleges változatban így néz ki: „Egy nemzetét / megszégyenítő nemzedék / s egy másik, / amelynek útja / rövidebb volt a kiábrándulásig / egymásra lelt, / mert egymásnak felelt”. Petrőczy Éva azt írja, hogy általában rengeteget javít, „de van úgy, hogy semmi lényegeset”. Balázs F. Attila szerint

Javításokra mindig szükség van, egyrészt stilisztikai szempontból, másrészt az indulati töltés és az »igazságtudat« olyan erős az alkotás folyamatában, hogy a költő könnyen folyamodik közhelyekhez vagy giccses megoldásokhoz anélkül, hogy észrevenné. Részeket egyrészt a fennebb említett okokból hagytam ki, másrészt cenzori felszólításra, ugyanis volt egy egyértelműen sajtót elmarasztaló rész, amiben név szerint is meg volt említve néhány sajtóorgánium.

Cselényi Béla akkor javít, amikor a változtatások „logikailag és esztétikailag egyaránt indokoltak”.

Eltérő válaszokat kaptam arra a kérdésre is, hogy a javítások után miként változott a vers szerkezete, témája vagy hangvétele. Ferencz Győző esetében nem igen változott, inkább az eredeti elképzeléshez igazodott egyre jobban; Zudor János elmondása szerint verse „[t]öbb szakaszos lett, hangulatibb és érzelmibb; Balázs F. Attila úgy érezte, „[t]émája és hangvétele nem változott, inkább élesebb lett”; Cselényi Béla pedig úgy látta, hogy „[s]zerkezete kötöttebb lett, témája nem változott; hangvétele magabiztosabb, letisztázottabb lett”.

A ritmus, illetve a sorok és szakaszok tördelésével kapcsolatban kaptam talán a leginkább hasonló válaszokat: mindenki a tudatosságot hangsúlyozta, a formát, a rímképletet és a prozódiai szerkezetet említve, mint ami már a vers megírása előtt megvolt. „A szakaszok tördelése tudatos, szüneteket jelöl, vagy csöndeket, ha úgy tetszik, összhangban azzal, ahogy a megírás során a kifejtő-közlő előadásmód töredezett meditáció-jellegűvé alakult át”, írta Várady Szabolcs. Balázs F. Attila szintén tudatosan vállalta, hogy „a tördelést a lapszélesség szabja meg.” Cselényi Béla egy *a-b-b-a / b-a-a-b / b-a-b / a-b-a* rímképletű szonett elvárásai szerint tördelte a szöveget, egyértelműen tudatosan, akár Spiró György, aki ragaszkodott a szonettformához, és csak a jambuson lazított: ugyanis „az indulat szétdobta a jambust”.

Rákérdeztem a referenciákra és allúziókra is, azok érthetőségére, illetve általában a vers közérthetőségére. Talán Petróczi Éva verse tartalmazta a legtöbb irodalmi utalást, ezek közt „egy Ady-cím, egy Rákóczi-levél, s a *Részek – Egészek* – mindez bizonyos alpműveltséggel érthető”; ezeken kívül „[a]z »eszmei háttérben« ott van még Vas István *Cambridge-i elégiája*”. Ferencz Győző leírja, hogy a közérthetőség ugyan nem volt cél, de valószínűleg érthető a vers. Hasonlóképp fogalmaz Cselényi Béla is: „A vers közérthetőre sikeredett, pedig nem ez volt a fő célom.” Várady Szabolcs a szövegben található „egyetlen irodalmi utalással” kapcsolatban, amely Petri György egyik versét idézi, ezt írja:

...ez aligha közérthető, nem is kívánt az lenni – nekem volt fontos, nem a versnek, a versben ebből elég, ha ennyi érződik. Hasonló a helyzet a rádiós-lecsós vers, ezúttal nem irodalmi, utalásával: nyilván igen kevés olvasó találja ki, hogy az 1968-as csehszlovákiai bevonulás híreinek hallgatásáról van szó, de ez csak háttére, nem témája a versnek.

Az elképzelt olvasóközönséget tekintve Ferencz Győző semmilyen nem képzelte el, Csordás Gábor egy szűk baráti kört. Spiró György leírta, hogy „az egész szonettciklusom kevés embernek szól. Hárman vagy négyen értik igazán, minden külön értesítés nélkül. Az ő értésük garancia, hogy nem humbug az egész”. Várady Szabolcs önmagát, pontosabban „saját énjének a kritikus felét” képzelte olvasójának: „írás közben a versnek egyetlen kíváncsú olvasója van: az ember saját énjének a kritikus fele, amelyik válogat a másik, »ihletett« fél által többé-kevésbé öntudatlanul elébe szórt megoldáslehetőségek között.” Petrőczy Éva, Zudor János és Balázs F. Attila „a nagyközönségnek szánta” a verset: de „van néhány versem” – írja Balázs F. Attila –, „amit barátokhoz írtam, de tudat alatt mindig ott volt a gondolat, hogy azt egykor mindenki olvasni fogja, és ez több fegyelemre sarkalt. Ez az én doppingom.” Cselényi Béla és Spiró György nem képzelte el olvasót a vers megírása közben.

Fábri Péter részletesen ír arról, hogy az évek során miként változott elképzelése olvasóközönségéről: fiatal korában még tudta, kinek ír – egy széles baráti társaságnak, akik – úgy érezte – saját költőjüknek tartották; azután a társaság fölbomlott, s velük az olvasóiról alkotott képe is – „ezután már a levegőbe beszéltem”. Később verses episztolákat írt „létezett és nem létezett emberekhez: Miskin herceghez, Wittgensteinhez, Adrian Leverkühnhöz, Kassák Lajoshoz stb. Mert a lírában kell valaki, akihez beszélünk. És én nem tudok olyan közösségről, amelyhez versben szólhatnék. Kell a személyesség egyetlen versnyi időre megteremtett formaadó és bátorító közege” – ezt pedig két-három legközelebbi barátja szolgáltatta.

Végül szellemes válaszokat kaptam arra a kérdésre, hogy megértene-e a verset Balassi Bálint, Arany János vagy Ady Endre. Ferencz Győző szerint a három megnevezett költő közül bármelyik megértene, csak nem tekintene versnek. Hasonló értelemben válaszolt Várady Szabolcs is, kissé más szavakkal: „Gondolom, az a

lényeges, hogy a verset *mint verset* [...] nem fogadnák el versnek.” Spiró György úgy gondolja, hogy Balassi és Arany nem értené, de Ady valószínűleg igen: „ő szinte mindig egyetlen nagy képben gondolkozott”. Petrőczy Éva szerint Arany és Ady érthetné, Balassi nem. Zudor János:

Nehéz kérdés, én sem értem minden versüket. Adyval nem volna „problémám”, hiszen most jövök rá, hogy – banalizálva a dolgokat – tőle plagizáltam. (Plagizáltam, tömörítettem, változtattam, újat hoztam? Kérdés.) Arany Jánosnak hosszasan és epikusan magyaráznék, mondjuk, Bulgakovtól *A Mester és Margaréta*-ból egy részletet. Balassi? Neki először egy Villon-verset olvasnék fel, mondjuk, azt, ahol a költő saját árnyával, lelkével beszélget.

Cselényi Béla szintén hosszabban válaszol erre a kérdésre:

Balassi Bálint számára a tény, hogy az uralkodó is ember, már külön versötlet lenne; számomra: evidencia. Arany János finomkodónak, légüresnek érezné a verset, Ady Endre pedig erőtlennek. De mindhármut megértené, hanem Balassi kissé bizarrnak tartaná a nyelvezet viszonylagos modernségét. [...] Nem segíthetek Balassi nyelvi nehézségein; Arany Jánosnak a maga korában indokolt népi elvárásait oktalanság lenne ma kielégítenem; Ady Endrének megindokolnám, miért nem voltam Párizsban.

✱

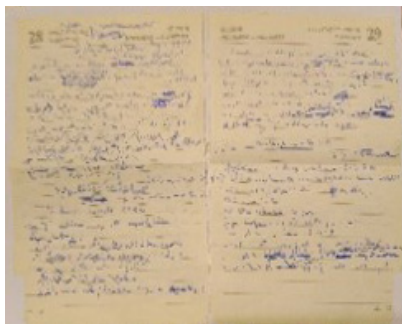
A kérdéseimre adott válaszai után Cselényi Béla egy olyan kérdéskört említ, amely hiányzik a kérdőívből. Valóban nem kérdeztem rá az alkotás fizikai körülményeire, pedig nyilvánvalóan fontos, hogy meglegyenek a megfelelő, személyre szabott külső feltételek, amelyek között Cselényi a megszokott körülményeket, a csendet és a megfelelő egészségi állapotot említi. Ezek megléte esetén az ihlet szabad utat nyer.

A kérdőív nem tér ki az alkotás külső körülményeire. Amikor verset írok, ragaszkodom hozzá, hogy lehetőleg egyedül legyek a szobában. Ritkán írok asztalnál; többnyire díványra heveredem, bal könyökre támaszkodom. Ha

nappal írok, kéziratom gyakran kávéfoltos; éjszaka az ágyban rendszerint naplórás után fogok neki verset írni. Nem tudok zenében, zajban írni; az élő beszéd behatolása is zavar a szomszéd szobából. Egy-egy tetszetősebb sort fogam között morzsolgatók papírra vetés előtt vagy után. Ha sikerül egy-egy frappáns megoldás, nagyon örvendek, s ha olyan természetű, fel is kacagok. Vékonyan író fekete golyóstollbetéttel írok legtöbbször. Jobban szeretek külön lapokra, mint füzetbe dolgozni, ám praktikus megfontolásból már évek óta százlapos, A/4-es, simalapú füzetekbe írok. A máshová írt verseimet utólag beragasztom a füzetbe vagy bemásolom, jelölve, hogy az nem eredeti kézirat. [...] Rossz egészségi állapotban is írtam már verset, de ha valami elszomorít, kétségbe ejt, képtelen vagyok dolgozni. Ihletszegényen és túl erős inspirációval is írtam már. Az ihlet erőssége sajnos nem határozza meg a minőséget; ez összefügg azzal, hogy ma semmit sem hiszünk el becsületszóra. Ha félbeszakítanak, a minőség rovására megy.

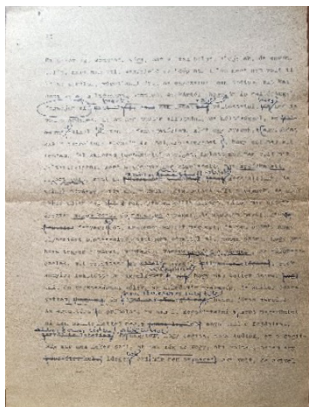
PISZKOZATOK

Három költő nem a konkrét kérdésekre válaszolt, hanem néhány vers szövegváltozatait küldte. Így Ladik Katalintól, Oravecz Imrétől és Tornai Józseftől a versek piszkozatváltozatait, illetve a tisztázott szövegeket kaptam.

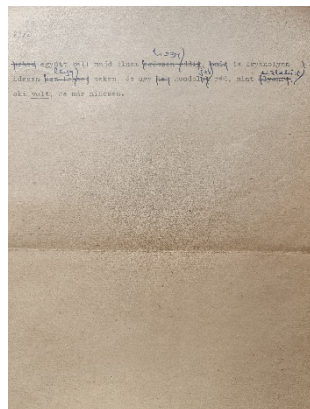


1. kép

Ladik Katalin (1. kép) három verse piszkozatváltozatait, illetve tisztázott szövegét küldte el: a Hajjas Tibor emlékének ajánlott *Nature morte*, a Cselényi Bélának dedikált *Sem fecske, szaga mint a madaré* (ez a kéziratokban még így hangzik: *Sem fecske, szaga mint a virágé*), valamint az Alice-vers, *A puha üvegfalon túl* című. Ezeken jól láthatók az első változatokon végzett rigorózus javítások, valamint azok egyre csökkenő száma, míg a tisztázat kialakult. A versek folyamatos módosításai jelzik a költő elszánt magabiztosságát: mintha már az első sorok megírásától tudná, mit akar, azt csak megvalósítani kell, amihez szakadatlanul pontosítja a megfogalmazást. Előbb egyfajta vázlatot ír, majd kibontja azt. Minden változatban újabb és újabb javításokat eszközöl, új szóvariánsokkal próbálkozik, miközben a vers legfőbb prozódiai eszköze, a sortördelés állandó, rendre grammatikai egységeket követve.



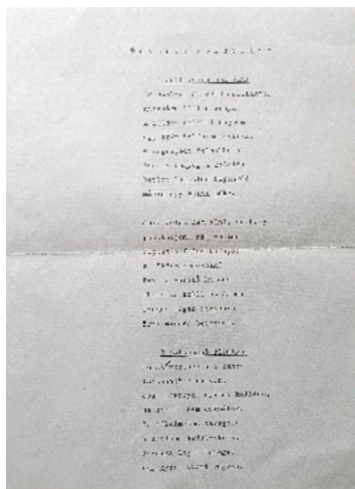
2. kép



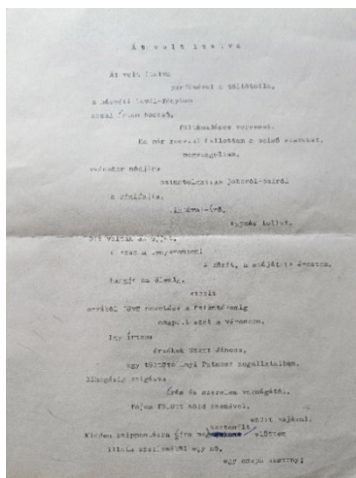
3. kép

Oravecz Imre (2–3. kép) kizárólag szemantikai javításokat végez az *És akkor azt mondtad* című prózavers 29 gépelt sort kitevő, egyetlen kanyargós mondatában. Egy szerelmi kapcsolat végéről, az azt lezáró szakításról van szó, amelyet a nő kezdeményez, s amely a férfiban nem titkolt szenvedést okoz. Felhevült lelkiállapotban emlékszik vissza erre a helyzetre, fájdalommal konstatálva a szerelem múlásának általa nem érzékelt jeleit, illetve azt, hogy az idő miként távolította el

egymástól a két szerelme. Az Oravecz-lírában rendre visszatérő önsajnálát és áldozatszerep egyik első megnyilvánulásával van dolgunk ebben a viszonylag korai versben, amely ugyanakkor bravúros mondattekervényével szembesíti a beszélőt azzal, ami már nincs, és talán soha nem is volt. Minden javítás, kihúzás, átírás, szórend-változtatás ezt az élesítést szolgálja, az önmarcangoló szembesítés kihegyezett, egyúttal távolító, szikár narrációját.



4. kép



5. kép

Tornai József (4–5. kép) két verse kéziratát küldte el: a *Tavaszi holdtölte* és az *Át volt itatva* címűét, és külön megírta, hogy utóbbi az előbbi újraírása, magyarázat formájában. A *Tavaszi holdtölte* négyes és negyedfeles jambusi sorok egymásutánja, az *Át volt itatva* szabadvers, olsoni lépegető sorokkal. Ez a két változat az átírás/javítás egészen újfajta módozatát nyújtja, amennyiben a költő új verset ír egy korábbi magyarázataként.

ALAKULÁSTÖRTÉNETEK

A továbbiakban Várady Szabolcs és Kodolányi Gyula egy-egy versének keletkezés- és alakulástörténetét mutatom be.

Várady Szabolcs

Várady Szabolcs hosszú levélben részletezte, miként született *Esély* című verse. Egy 12 oldalas tanulmányról van szó, melyben nemcsak a körlevelemben fölített kérdésekre válaszolt, hanem egymás után közli a vers összes változatát is, amely afféle „textuális-lineáris pentimentóként” a végleges változat alatt vagy előtt rejtőzködnek. Ezek a jegyzetek, kéziratok, variánsok, korrektúrák alkotják az alkotás folyamatában keletkező ún. „előszövegeket” (*avant-textes*, Jean Bellemin-Noël genetikus kritikus terminusa szerint⁴⁷). Ezzel láthatóvá válik – Pierre-Marc de Biasi megfogalmazásában – az írás teljes temporális dimenziója⁴⁸, más szóval, endogenezise, vagyis az a folyamat, „melynek során az író kigondolja, megtervezi, kidolgozza és átalakítja az előszöveg anyagát”, mégpedig elsősorban „a megformálás vagy belső átrendezés révén, vagy éppen az előszöveg korábbi anyagának átalakításával”⁴⁹.

Az első két sor tekinthető a vers nulladik változatának.

Ha mint kísértet jönnél, a végképp
jóvátételhetlenből, beszélgethetnénk

Mint Várady írja, „ez a két kezdősor jelent meg először (aminthogy általában is, és azt hiszem, a legtöbb költőnél, először egy parányi mag, egy sor vagy akár csak egy szókapcsolat bukkan fel először, a többi aztán e köré szerveződik).” Ebből a „parányi magból” bomlott ki azután egy „150 sornyi versanyag” (amelyet annyira

47 BELLEMIN-NOËL 1971, 15.

48 DE BIASI 1996, 54.

49 DE BIASI 2021, 41.

amorf állapotúnak tekintett a költő, hogy nem is küldte el), amiből azután különböző részeket kivett és átalakított a későbbi 5+1 változathoz.

Az első változat egy 59 soros, 6 szakaszba tördelt laza blankvers, amelynek változó sorai 7 és 12 szótag közötti hosszúságúak, a szakaszok pedig 8-8-18-8-9-7 sorból állnak.

I. VÁLTOZAT

1

Ha mint kísértet jönnél, a végképp
jóvátehetetlenből, valami befejezett,
másíthatatlan, hát, igen, alighanem
tudnánk beszélni egymással valamiről,
majdnem biztos, ami ...
Hogy is mondjam? Szót váltani hiszen
ha ritkábban is, nagynéha mikor erre tévedsz,
mostanában is szoktunk –

4

Veled – nemigen tudom, mi van.
Az omlatag társalgás maltere
lett egy időben homályos tébolyod,
önpusztításod akrobatikája
nyájba terelte a szétszéledő
magánfigyelmeket alkalmilag
abbamaradt ez is. Vagy tán csak én
maradtam ki belőle.

2

Például az idő:
napok, hetek végül csak összeállnak
valamivé: jóbarát ácsorog
a körút sarkán: semmi különös
a miújságra – épp mert befejezetlen
de nem folyamatos
kettőnk félholt ideje: észrevesszük
egymást, aztán meg ezt.

5

Fülemben
az éjszaka csendje, mint, gondolom,
a sivatag homokját tépdeseő szél,
oly messziről, hogy szinte tértelenül már:
ilyen zúgásban a megidézett képek
bukfencet vetnek, mintha fordított
távcsőbe nézel:
kezem eléri, szívem elveszíti.
Saját jelenlétem csatlakozik.

3

Egy darabig
azt hittük: kezdhettünk valamihez
közösen. Valami többre
gondoltunk nyilván, mint a nagy
közös rádiózás – egy időben sokat
hallgattunk rádiót, ha emlékszel,
jó egypáran, de mindig ugyanazt
a műsort (egy időben: akkorra időzítették,
hogy a múlt idő idejét múlja végképp,
az, amelyben azt hittük – na nem éppen
hittük: láttunk esélyt rá), a lányok
vajaskenyeret
kentek a konyhában, paprika, paradicsom
volt bőven és olcsón, csak épp egy kicsit
fonnyadtan már: lecsó-szezon – de ahhoz
túl sokan voltunk rendszerint, néha több
mint
húszan, ebben a kis szobában – rekord,
ha úgy tetszik. Csak hát: kinek?

6

Zavartalanul együtt lehetünk hát
ebben a kettősségben egy időre.
Képletesen, nem tudni hol. De itt vagyunk
– nem is kell a feltételes mód –
te is, én is. Ne feszegessük,
hogy ez mit jelent. Beszéljünk valamiről
egymással.

Ez a hosszú változat már a szöveg első, meghatározó piszkozatának⁵⁰ tekinthető, amely tartalmazta az összes, Várady számára fontos képi elemet („Fülemben / az éjszaka csendje, mint / a sivatag homokját tépkedő szél”; „Az omlatag társalgás maltere / lett egy időben homályos tébolyod”) és egy exogenetikai emlékként beugró allúziót egy Petri-versre („Veled – nemigen tudom, mi van” [Petrinél: „Veled: jól érzem magam”]). A költő mégsem volt elégedett.

Nyilvánvaló volt, hogy a vers így vagy túl hosszú, vagy túl rövid, azaz vagy ki kell bontani némelyik motívumát, hogy a jelentése megvilágosodjék, vagy szűkíteni kell az anyagát. A harmadik rész ebben a formában túl sok helyet foglal el ahhoz képest, amennyi kisül belőle; az ötödik részben zavaros a távcső-kép, meg az utolsó sor stb. Mindez alighanem még 73-ban lehetett, mert a 74-es antológiába nem raktam bele ugyan, de lekanyarítottam belőle egy darabot, a második részt, és önálló versként tettem a többi közé.

Ez a lekanyarított rész valóban meg is jelent a *Ne mondj le semmiről* című antológiában⁵¹, valamint Várady *Ha már itt vagy* című kötetében⁵².

PÉLDÁUL: AZ IDŐ

Napok, hetek végül csak összeállnak
valamivé: jóbarát ácsorog
a körút sarkán: semmi különös
a miújságra – épp mert befejezetlen
de nem folyamatos
kettőnk félholt ideje: észreveesszük
egymást, aztán meg ezt.

⁵⁰ DE BIASI 1996, 26.

⁵¹ RÉZ 1974

⁵² VÁRADY 1981

És mivel „sehova nem kíváncsozó [valójában sehova nem *vezető*] kitérőnek” érezte a harmadik részt is, ezt az egészet kiemelte, s külön verset alkotott belőle is, amelyből – minimális változtatással – a *Rádiózás lecsószezonban* című vers lett, amely előbb a *Ha már itt vagy* című kötetben jelent meg⁵³, majd később több más válogatásban.

RÁDIÓZÁS LECSÓSZEZONBAN

Akkor sokat hallgattunk rádiót, ha emlékszel,
többnyire nálunk, és mindig ugyanazt a műsort
ugyanazon az adón (közben egyre kevésbé
hittük, mint korábban sem – talán ha láttunk
halvány esélyt rá), a lányok vajaskenyeret
kentek a konyhában, paprika, paradicsom
volt bőven és olcsón, csak épp egy kicsit
fonnyadtan már: főzhettünk volna lecsót, de túl
sokan voltunk hozzá, gondold csak meg: néha
több mint húszan, abban a kis szobában!

Ez a rövid vers a magyarországi 68-as generáció egyik meghatározó szövege lett, a baloldali ideológiákból, a marxizmusból és a kommunizmusból a prágai bevonulás hatására kiábránduló értelmiségiek életérzésének lenyomata. Az akkori magyarországi viszonyokat jól mutatja a rejtett beszéd, az elharapott mondatok és a ki nem fejtett állítások sora: pl. „sokat hallgattunk rádiót [...] / [...] mindig ugyanazt a műsort / ugyanazon az adón”. Az efféle, akkoriban nem ritka, politikai okokból végzett öncenzúrát a genetikus kritika a szerzői javítások közé sorolja.⁵⁴

Váradyt az eredeti, első változatban még bosszantotta, hogy a távcső költői képe nincs kellőképp kidolgozva: érezte, hogy ez a kép nagyon is eredeti és megvilágító, s három rövid változatban is megpróbálta világosabbá tenni. A szerző

⁵³ *Uo.*

⁵⁴ VAN HULLE 2022, 102–103.

elégedetlenségét kiváltó „távcső-kép” a jelenlét lehetetlenségének Várady költészetében vissza-visszatérő problémájához kapcsolódik: a „két figura” eleget tesz ugyan a baráti kapcsolat formaságainak, ám a megfigyelő akárha fordított távcsövön nézné magukat, jelesül önmagát. A megfigyelő és a megfigyelt szétvált, a múlt eltűnt, onnan legfönnebb csak kísértetek jönnek. A fordított távcsővel távolított kép „késes jelenlétet” mutat csak fel, amelyben sem a társalgás nyelve, sem tárgya nem nyilvánvaló.

2.-3.-4- VÁLTOZAT

Ha mint kísértet jönnél, a
végképp
jóvátehetetlenből, valami
befejezett,
másíthatatlan – amikor
fülemben
az éjszaka csendje, mint
– gondolom –
a sivatag homokját
tépdeső szél,
oly messziről, hogy szinte
tértelenül már:
ilyen zúgásban mintha
megfordított
távcsövön át, olyan
minden jelenlét,
a magamé is: nézd csak,
két figura
egy téglatest alakú térben
kezet fog,
leül, tölt, rágyújt, stb.,
eleget tesz
a létezés formaságainak,
miközben
mi egy szellemi térben
zavartalanul
kommunikálunk

Ha mint kísértet jönnél,
a végképp
jóvátehetetlenből,
ahonnan a kísértetek
jönnek,
beszélgethetnénk
zavartalanul.
Minden, ami volt,
megvan, minden eltűnt:
mint erős feketében egy
szem kockacukor,
az éjszakában a szoba.
Persze te nem szereted
a kávé cukorral, mint
ahogy én sem.
Elég az hozzá: jólesően
késes jelenlét enyhe
delíriumában
társalognánk, az oldódás
még van és már nincs
közti
nem tudom mijében.
Egy nem tudom milyen
nyelven
a nem tudom miről.
Mert máskülönben
előbb-utóbb
kilyukadnánk ugyanoda,
amit el akartunk
kerülni.

Ha mint kísértet jönnél
mi sem egyszerűbb
ennél
a jóvátehetetlen
ami már ehetetlen
nyugodjék békében
ittlétünk leve
végképpen
ha nem eleve
ha ugyan
mint a romlott hús
olyan
volt nem
igaz ez sem
de magától értetődik
mindenki megsértődik
magától értetődik
mindenki
megkísértetődik
és a legjobb esetben
nem túl
megkeseredetten
meg is kísértetedik
egymásnak mégpedig

Ám a „távcső-kép” tisztázására született három fenti változat közül egyikkel sem volt elégedett a költő. Hiába próbálta a blankverset „dalszerű” formára cserélni, éppen a számára fontos elemek maradtak ki, s úgy tűnt, a harmadik szövegben alkalmazott nyelvi játékok – rímek és kecskerímek: *jönnél/ennél, jóvátehetetlen/ehetetlen, leve/eleve, értetődik/megsértődik, értetődik/megkísértődik, esetben/megkese-redetten, kísértetedik/mégpedig* – éppen az első változat megfigyelői nyugalmanak, a percepció visszafogottságának mondanak ellent. Ráadásul a két blankvers-változat tovább bővíti a sorokat, tetézve a bőbeszédűséget, megtartva a tandorizmusok egy fajtáját, a sehová nem vezető *aside*-ot („Persze te nem szereted / a kávé cukorral, mint ahogy én sem”). Ez a bőbeszédűség pedig elveszi a helyet a már említett fontos elemektől. Váradynak a távcső-ügyet végül nem sikerült a maga elégedettségére megoldania, így azt a részt végérvényesen törölte.

„Továbbra is az első változatot szerettem volna megírni – írta Várady –, csak jól. [...] az első változatban benne van a vers, csak a sok fölösleget kell elhagyni belőle.” Vagyis a két önálló vers kiemelése után maradó szöveget kellett feszesebbé tenni, mert – mint írta – zavarta a vers „körülményeskedő bőbeszédűsége”, amelyet valamiféle „rosszul megemésztett Tandori-hatásnak” tulajdonított.

Valójában tehát az első változat maradt mégis alapszöveg, amelyből radikális húzásokkal született meg a végső verzió. Alább az első változat mellett látható az ötödik, végső átirat.

I. változat

I

Ha mint kísértet jönneél, a végképp
jóvátehetetlenből, valami befejezett,
másíthatatlan, hát, igen, alighanem
tudnánk beszélni egymással valamiről,
majdnem biztos, ami ...
Hogy is mondjam? Szót váltani hiszen
ha ritkábban is, nagynéha mikor erre
tévedsz,
mostanában is szoktunk –

2

Például az idő:
napok, hetek végül csak összeállnak
valamivé: jóbarát ácsorog
a körül sarkán: semmi különös
a miújságra – épp mert befejezetlen
de nem folyamatos
kettőnk félholt ideje: észrevesszük
egymást, aztán meg ezt.

3

Egy darabig
azt hittük: kezdhettünk valamihez
közösén. Valami többre
gondoltunk nyilván, mint a nagy
közös rádiózás – egy időben sokat
hallgattunk rádiót, ha emlékszel,
jó egypáran, de mindig ugyanazt
a műsort (egy időben: akkorra
időzítették,
hogy a múlt idő idejét múlja végképp,
az, amelyben azt hittük – na nem éppen
hittük: láttunk esélyt rá), a lányok
vajaskenyeret
kentek a konyhában, paprika,
paradicsom
volt bőven és olcsón, csak épp egy kicsit
fonnyadtan már: lecsó-szezon – de
ahhoz
túl sokan voltunk rendszerint, néha több
mint
húszan, ebben a kis szobában – rekord,
ha úgy tetszik. Csak hát: kinek?

5. (végleges) átirat

Ha mint kísértet jönneél
a végképp befejezettből
talán tudnánk is egymással beszélni.

[önálló versként bekerült a *Ne mondj
le semmiről* című antológiába és a *Ha
már itt vagy* című kötetbe – *Például az
idő* címen]

Egy darabig azt hittük,
kezdhettünk valamihez közösén.
Valami többre gondoltunk mint
aztán egyre kevésbé

[önálló vers lett:
Akkor sokat hallgattunk rádiót, ha
emlékszel,
többnyire nálunk, és mindig ugyanazt
a műsort
ugyanazon az adón (közben egyre
kevésbé
hittük, mint korábban sem – talán ha
láttunk
halvány esélyt rá), a lányok
vajaskenyeret
kentek a konyhában, paprika,
paradicsom
volt bőven és olcsón, csak épp egy
kicsit
fonnyadtan már: főzhettünk volna
lecsót, de túl
sokan voltunk hozzá, gondold csak
meg: néha
több mint húszan, abban a kis
szobában!]

Veled – nemigen tudom, mi van.
 Az omlatag társalgás maltere
 lett egy időben homályos tébolyod,
 önpusztításod akrobatikája
 nyájba terelte a szétszéledő
 magánfigyelmeket alkalmilag
 abbamaradt ez is. Vagy tán csak én
 maradtam ki belőle.

Veled
 most nemigen tudom, mi van.
 Az omlatag társalgás maltere
 lett egy időben homályos tébolyod,
 önpusztításod mutatványai
 összeterelték a szétszéledő
 magánfigyelmeket alkalmilag –
 abbamaradt ez is.

Fülemben
 az éjszaka csendje, mint, gondolom,
 a sivatag homokját tépdese szél,
 oly messziről, hogy szinte tértelenül már:
 ilyen zúgásban a megidézett képek
 bukfcenet vetnek, mintha fordított
 távcsőbe nézel:
 kezem eléri, szívem elveszíti.
 Saját jelenlétem csatlakozik.

Fülemben
 az éjszaka csendje, mint
 a sivatag homokját tépkedő szél,
 állandó és közömbös. Itt vagyunk,
 te is, én is.

Zavartalanul együtt lehetünk hát
 ebben a kettősségben egy időre.
 Képletesen, nem tudni hol. De itt
 vagyunk
 – nem is kell a feltételes mód –
 te is, én is. Ne feszegessük,
 hogy ez mit jelent. Beszéljünk valamiről
 egymással.

Ne feszegessük,
 hogy ez mit jelent. Beszéljünk
 valamiről
 egymással.

Valóban, miután a sok fölösleges, sehová nem vezető kitérő ki lett vágva, megszületett egy 22 soros, fegyelmezett kötésű, nagyszerű szöveg, amelyik szintén bekerült a *Ha már itt vagy* című kötetbe.

Röviden magáról a versről. Számomra azonnal két jellemzője világlik ki: egyrészt, hogy meglehetősen egyértelműen a Kádár-korszak terméke, másrészt, hogy barátot megszólító, a barátságnak címzett ódának tekinthető. – Kezdem az utóbbival.

Már az első sorokat olvasva tudható, hogy a beszélőt mély érzelmi kötelék fűzi a megszólítotthoz. A szerelembeszéd regiszterét vetíti előre a két indító sor, amely akár az elvesztett kedvest odaidéző megnyilatkozásként is olvasható. A har-

madik sorban jelenik meg először a *beszélgetés* később pozitív és negatív formában – *társalgás, beszéljünk, az éjszaka csendje* – egyaránt visszatérő toposza, a korábbi változatokat ismerő szerencsés olvasó számára együtt a két önálló verssé kiemelt szakasz utalásaival (a körúton felszínesen szót váltó két barát és a rádiót együtt hallgató baráti társaság)⁵⁵. Ezzel valamelyest meg is inog a szerelembeszéd-értelmezés, amennyiben feltételezhető, hogy az egykori kedves iránti vágyakozás nem merülne ki a beszélgetések utáni vágyódásban.

A megszólított tehát inkább egy rég nem látott barát, akivel a barátság akkor volt a legintenzívebb, amikor a többes szám első személyre váltással megidézett baráti társaság még együtt volt. Ami pedig a hiány fájdalmát okozza a beszélőben, az a – nagy valószínűséggel elsősorban férfiak – egymás közt lefolytatott beszélgetéseinek emléke (hiszen a „lányok”, mint a rádiós-lecsófőzős versből tudjuk, a konyhában kenték a vajaskenyeret).

Ekképp ez a sallangjaitól és tandorizmusaitól már túlnyomórészt megfosztott vers a barátság meggyengülésének konstatálása, amely mégis a „jó volt régen” megnyilatkozás performativitásával aktualizálja az érzelmet. Jean-Luc Nancy gondolataival harmonizálva a vers hangsúlyozza a másokkal való együtt-létezés szubjektumalkotó szerepét – hiszen nincs pusztá lét, csak vele-való-lét, s „a létezés nem lehet más, mint másokkal-együtt-létezés”⁵⁶ –, azaz, „*ego sum = ego cum*”⁵⁷. Ami egyúttal azt is jelenti, hogy nincs szelf másoknak való kitettség nélkül⁵⁸. A vers erről az együtt-létezésből fakadó kitettség-érzésről beszél, bevallva a címzettnek – ha egyetlen szóval próbálnám a szöveg parafrázisát megadni –, hogy „hiányzik”.

A verset – mint mondtam – a Kádár-korszak jellemző szövegének tekintem. Persze könnyű dolgunk van, mert bizonyos ismeretek adottak a számunkra. Először is az első változat harmadik része – amelyikből az 1981-es kötetben megjelent *Rádiózás lecsószezonban* lett – Kádárék 1968-as csehszlovákiai bevonulásához kapcsolja az eseményeket. Azután Várady személyes leveléből az is tudható,

55 Tematikusan és szerkezetileg ide kapcsolódik még a *Ha majd bejössz az ajtón* című vers is, amelyben ugyanaz a szoba terét megtöltik a korábbi összejövetelek emlékei, legfőképpen épp a „valaminő fejtegetés[ek] az állapotokról”.

56 „Being as such or for itself”; „being-with”; „Being cannot be anything but being-with-one-another”. NANCY 1996, 30, 3.

57 *Uo.*, 31.

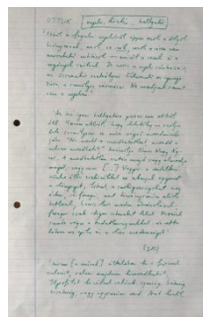
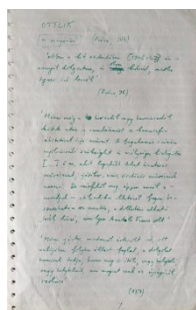
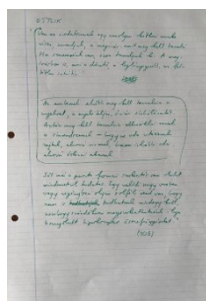
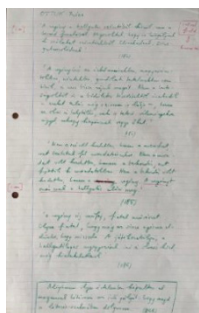
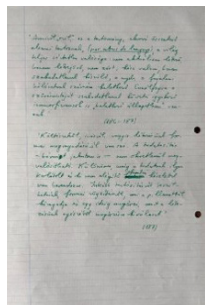
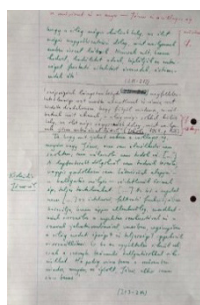
58 „no self without exposition toward others” NANCY 1991, 4.

hogy a szöveg valamikor 1973–74 táján kezdett formálódni, valamint, hogy a vers címzettje Petri György: az ő „tébolya” sem függetleníthető a Kádár-éra általános közérzetétől. Ám ezeknél a biográfiai és kontextuális elemeknél jóval fontosabb az, amit a vers közöl. A megszólalás és a hallgatás (mindkét értelemben: hallgatás mint a beszéd hiánya és hallgatás mint rádióhallgatás) ellenpontszerű toposza talán a legárulkodóbb, hiszen a diktatúra lényegi karakterét érinti. A Várady-szöveg egyszerre utal a jó beszélgetések örömére (igaz, inkább csak az örömök emlékére, visszahozhatatlan emlékként felnagyítva jelentőségüket) és a megszólalást gátló körülményekre. A beszélgetés nemcsak a diktatúra mindent ellenőrző apparátusa miatt fut vakvágányra, hanem az éjszaka mint emberi sivatag „állandó és közömbös” csöndje miatt is, amikor is csak a barát önpusztításának „mutatványai” terelik újra össze a barátok „magánfigyelmeit” (ahol a szűkítést nem előidéző, ekként valójában felesleges *magán* jelző éppen az ellenkezője, vagyis a *társadalmi/társasági* vagy *köz-* minősítés felé tereli a jelzői szerkezetet). A közösség (társaság) és a közös-ség (hogyan volt „közük” egymáshoz) adta beszélgetések utáni vágy a Kádár-korszak általános életérzésekként jelenik meg, együtt a „végképp befejezett” – talán az egykori közös álmodozások – iránti nosztalgiával.

Kodolányi Gyula

Kodolányi Gyula *A létezés szakmában dolgozom* című versének születéséről is kivételesen sok és kivételesen sokféle információval rendelkezünk: nemcsak azért, mert a szövegváltozatok birtokában ismerjük az endogenezis folyamatának különböző lenyomatait, de azért is, mert ismerjük az exogenetikus dokumentumokat is, vagyis az írásfolyamatot inspiráló és előkészítő jegyzeteket, amelyeket Ottlik Géza egyik kötetének olvasása közben készített a költő. Pontos rálátásunk van az organizmusként kifejlődő szöveget befolyásoló környezetre és az azzal kialakított ökológiára, a szöveggenetika biológiából átvett terminusával az *Umwelt*re, amelybe beletartoznak az Ottlik-esszékről készített jegyzetek és a szövegekbe írt margináliák is.⁵⁹

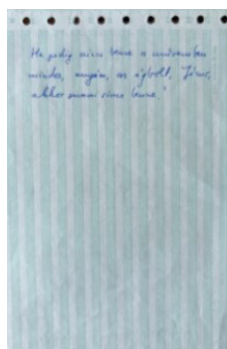
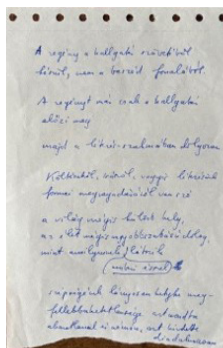
59 VAN HULLE 2022, 66–67.



Kodolányi jegyzetei Ottlik *Proza* című kötetének néhány esszéjét dolgozzák fel, elsősorban a Márainak és Cs. Szabónak szentelt írást, *A regényről*, a *Körkérdés Jézusról* és a *Fák és a festők* című szövegeket, valamint a Lengyel Péterrel készült beszélgetést. A jegyzetekben kiemelt gondolatok az irodalom által szerzett különleges izgalomra, az irodalom szükségletére, az általa okozott „mélységes kielégülésre” vonatkoznak (*Márai*, Cs. Szabó); érintik a sortördelés és az *enjambement* kérdéseit (*A regényről*), az írás kétkezi munka-jellegét (*Beszélgetés Lengyel Péterrel*), a hallgatás különös szükségességét (*Beszélgetés Lengyel Péterrel*), „a világ teljes sértetlen valóságára” „keletkező állapotban” reflektáló írásművészetről (*A regényről*), a „világ eredeti épségét és teljességét” visszaállítani igyekvő írásmesterséget (*Körkérdés Jézusról*), a „létezés formai megragadását” megvalósító költészetet (*A regényről*), amelyben az élet „nagyobbszabású dologként” jelenhet meg (*Körkérdés Jézusról*), az emberi tudás korlátainak elfogadását (*Beszélgetés Lengyel Péterrel*), a „mondha-

tatlan” kimondása helyett a „nehezen kimondhatót” választó éthoszt (*Beszélgetés Lengyel Péterrel*), a kimondhatatlan dologról való beszéd oktalanságát (*Körkérdés Jézusról*), valamint – a Kodolányi-vers címe alapján talán a legfontosabbként – a „létezés-szakma” tudatos választását (*A regényről, Iskola a határon*).

A jegyzetekből azután készült egy rövid kivonat, amely feltehetően azokat a sorokat tartalmazza, amelyeket a költő a legfontosabbaknak tartott, s amelyek a vers gondolati vázát alkotják.



A regény a hallgatás szövetéből
készül, nem a beszéd fonalából.

A regényt már csak a hallgatás
előzi meg

majd a létezés-szakmában dolgozom

Költészetről, írásról, vagyis létezésünk
formai megragadásáról van szó

a világ mégis külön hely,
az élet mégis nagyobb-szabású dolog,
mint amilyennek emberi ésszel látszik

szépségének látványosan hetyke meg-
fellebbezhetetlensége azt mondta
akaratlanul és némán, azt hirdette
diadalmasan

Ha pedig nincs benne a művemben
mindez, anyám, az égbolt, Jézus,
akkor semmi sincs benne.

Végül három szó szerinti idézet került a versbe Ottliktól: „A regényt már csak a hallgatás előzi meg”, „*A létezés-szakmában dolgozom*”, „az élet mégis nagyobb-szabású dolog, mint amilyennek emberi ésszel látszik”, valamint egy olyan találó szó, mint a *hetyke* („enyhén hetyke orr”).

Az ún. „intertextuális állapot”⁶⁰ izgalmas esetéről van tehát itt szó, amikor is, mint Julia Kristeva írja, az egyik szöveg felszívja és transzformálja a másikat.⁶¹ A genette-i transztextualitás, a „textuális transzcendencia” működésének lehetünk tanúi⁶², konkrétan a hypertextualitásnak⁶³, amikor is a hypertextusként megjelenő „másodfokú szöveg”, vagyis Kodolányi verse tartalmazza és transzformálja az Ottliktól beemelt néhány hypotextust. Ez esetben a deriváció bevallott, az intertextuális nyom látható. Ottlik szövege ténylegesen jelen van, mégpedig explicit módon és szó szerinti formában: a címbe és a szövegbe idézőjelek között.

Ám ami még fontosabb a szó szerinti átvételeknél, az az, ahogyan a költeményt előkészítő jegyzetek az Ottlik-szöveg szellemi lenyomatát adják, amelyet

60 VAN HULLE 2022, 130.

61 KRISTEVA 1984, 66.

62 GENETTE 1996, 82.

63 Uo., 86.

Kodolányi egészében appropriált és továbbgondolt, és amelyből a vers táplálkozik. Hiszen az idézeteken túl a gondolatokkal, az éthosszal és a filozófiával való azonosulásról is szó van, amelyek átvételét nem jelzi a vers, és a kivételesen birtokunkban levő jegyzetek nélkül nem is feltétlenül fedoznánk fel. Hiszen, mint Pierre-Marc de Biasi az intertextuális endogenetikussá válásával kapcsolatban írja, „az átvétel minden jele fokozatosan elhomályosul a szövegkontinuumban, s az intertextuális elem végül teljesen beleolvad az írás szövetébe”⁶⁴.

Mi több, az exogenetikus elemek endogenetikussá válása során⁶⁵ eltűnik a hierarchia a hypotextus és a hypertextus között éppúgy, mint a két alkotó között, s a két alkotói tudat mintegy összeforr, együtt képezve a Bahtyin által leírt együttes-alkotói tudatot (a „ko-kreativitást”⁶⁶). Ennek során két dolog történik: egyrészt Kodolányi versébe – az idézőjelek ellenére és azok mellett – hibátlanul, mintegy varrás nélkül belesimulnak az Ottlik-gondolatok, másrészt az immár a Kodolányi-vers alkotta szöveg visszahatólag képes gazdagítani az Ottlik-szöveg jelentésségét azáltal, hogy új környezetet, új *Umwelt*et teremt a hypotextusnak, megvalósítva a Genette-féle ún. együttes jelenlét viszonyát (*relation of copresence*⁶⁷ / *relation de coprésence*⁶⁸, mind a szövegek, mind az alkotók között. Ez az, amit Riffaterre szerint csak az intertextuális olvasás képes nyújtani (a lineáris olvasás nem), s amelyet az irodalmisággal azonosít⁶⁹: „Az intertextualitás [...] az irodalmi olvasás sajátja. Egymagában hozza létre a jelentésséget, miközben a lineáris olvasás az irodalmi és nem irodalmi szövegek esetében is csupán jelentést teremt”⁷⁰.

Most lássuk magát a verset, annak öt változatát (a négy előszöveget és az egy végső változatot).

64 DE BIASI 2021, 48.

65 DE BIASI 1996, 45.

66 BAKTYIN 2004, 142.

67 GENETTE 1997, 1.

68 GENETTE 1982, 6.

69 idézi DE BIASI 2021, 34.

70 RIFFATERRE 1979, 34.

I. változat

Megjegyzem az akácvirágzás idejét,
(van év, hogy kétszer is), az üres
palackokat összegyűjtöm, hogy a
a leveleket, ha díjátalányos, hagyom, várjanak
még egy darabig asztalomon
Öklömmel kis körben ledörgölöm
a zúzmarát a buszablakról, hogy
kilássak, és nem bánom meg sosem.
Elolvasom a Vásárlók Könyvét, s már
nem írok beléje panaszt, javaslatot.
„A regényt már csak a hallgatás
előzi meg”, vigasztalom magam, míg
hallgatagon zuhanyozom. A hely
emberi szövevényét gondolom magamban
tovább. Pórusaimban ilyen
térképekkel bandukolok a gyanútlan
forgalmi lámpák ritmusára: egyszer
majd papírra vetem őket, ha az
írásbeliség ideje visszatér. A világ
telis-tele feljegyzetlen örömmel, enyhén
hetyke orrokkal, óriás vadgesztenyékkel
és véletlen összemосolygással, a napkeltekor még mindig hamisítatlan
az égbolt
a világ. Egyszóval, „az élet mégis
nagyobb szabású dolog, mint amilyennek
emberi ésszel látszik.”

Már ez az első változat tartalmazza – igaz, még nem teljesen kimunkált állapotban – a későbbi vers legfontosabb gondolatait, amelyek a költői „létezés-szakma” elemeinek, illetve az annak feltételeként (egyúttal következményeként) meg-

valósuló emberi magatartás pilléreinek tekinthetők. Ezek között a legfontosabbak a környezet megóvásának imperatívusza; a természeti ciklusok iránti figyelem és a szinte észrevétlen természeti jelenségek (mint az akácvirágzás és a napkelte) ünneplése; a zúzmarával elzárt konkrét (és talán metaforikus) buszablak megtisztítása annak érdekében, hogy kilásson a világra; érdeklődés még a fogyasztói normákra adott emberi reakciók iránt is; ráhangolódás a hely erőterére (beleértve nemcsak az emberi viszonylatokat, de a forgalmi lámpákat is); végül legfőképp a szépség kiváltotta „feljegyzetlen örömök” megélése (mint az enyhén hetyke orr, az óriás vadgesztenye és a véletlen összemosolygás).

Am ha csak ennyi volna a versben, akkor bármilyen nyelven, bármilyen korban és bármilyen országban megszülethettek volna ezek a sorok, és bár mindenütt lényegi üzenetet mondtak volna ki, a hetvenes évekbeli sajátosan magyar viszonyok hiányoztak volna belőle. A költemény ugyanis mindennekfelett a Kádár-korszakban élő értelmiségi méltóságmegtartó emberi tartásának egyik jellemző lenyomata. Annak a költőnek az attitűdjéről van szó, aki várakoztatja a hivatalos („díjátalányos” vagy „díjelőleges”) leveleket, s aki – nem tekintve ezeket az éveket az „írásbeliség idejének” – hallgatással válaszol a diktatúra által megajánlott lealacsonyító alkukra. Mindeközben tudatosan kialakított és organikusan összeálló értékrendje szerint él: nem szemetel, kinéz a buszablakból (tudván, hogy nem bánja meg sosem), a „hely emberi szövevényét” követi (miközben *flâneur*ként rója az utcákat), észreveszi és megünnepeli az akácvirágzást éppúgy, mint a hetyke orr és a vadgesztenye hétköznapi szépségét, értékeli a Kádár-rendszer atomizált és elidegenedett társadalmában, a magukba forduló emberek közt oly ritkán felvilanó összemosolygást. Ez pedig olyan különös alapállás, amely ugyan a politikai viszonyokra adott válaszból ered, de a politikától független vagy afölötti régiókba röpti a lírai ént, és különleges intenzív pillanatokkal, a lét szinte eufórikus örömével tölti el. S miközben ez a gondolatsor elvezeti a verset Ottlik éthoszának a zárlatban megfogalmazott konklúziójához („az élet mégis nagyobb szabású dolog, mint amilyennek emberi ésszel látszik”), visszahatólag új elemekkel gazdagítja a vers előkészítéseként feldolgozott Ottlik-esszéket.

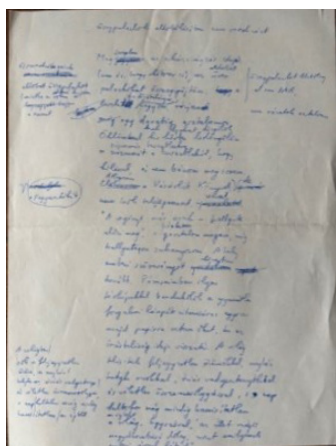
Egy több mint negyven évvel később született esszejében Kodolányi részletesen ír erről az ottlik-i habitusról, Ottlik világának „jelentéktelennek tűnő öröme-

iról”, arról a banális emberi miliőről, amelyben az „emberi kapcsolatok aszinkroniai és aszimmetriái” ellenére „Ottlik átélésében minduntalan fények ragyognak fel”. Mindez felemeli az olvasókat, „méltóságot és értéket ad saját mindennapjaik öröm-villanásainak”. A szeretet, a szabadság és a szépség hármában jelöli meg Ottlik figyelmenek – Ottlik kifejezésével a „létezés-szakmának” – a sarokpontjait, amelyeket a jézusi létszeretet tanítása foglal egységbe.⁷¹

A szeretet, a szabadság és a szépség hármása a Kodolányi-versben is megjelenik, mégpedig a világra való figyelem, a pillanatpolitikától való belső függetlenség, valamint a banális és rút hétköznapokban felismert öröm-villanások felemelő és méltóságot adó ölelésében. Olyan belső szabadságot nyújtó erkölcsi alapállásról van szó, amely egyúttal poétikai is, hiszen olyan amerikai elődhöz kapcsolja, mint William Carlos Williams, és olyan magyar költőhöz, mint Szabó Lőrinc.

A fenti első változaton túl Kodolányi később további négy variánsban csiszolta tovább a szöveget; javításai elsősorban fogalmazásbeliek, amelyek az állításokat szemantikailag alig módosítják, inkább pontosítják, egyértelműsítik, a *mot juste* keresését és megtalálását jelzik.

I. vált. javításokkal



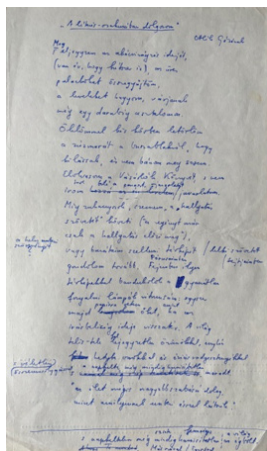
~~Megjegyzem~~ Megünneplem az akácvirágzás idejét,
 eldobott
 (van év, hogy kétszer is), az üres
 palackokat összegyűjtöm, ~~hogy a~~
 a leveleket, ha díjatalányos, hagyom, ~~várjanak~~ várjon
 egy darabig asztalomon
 kerek lyukat dörgölök
 Öklömmel kis körben ledörgölöm
 a zúzmarás buszablakra
 a zúzmarát a buszablakról, hogy
 kilássak, és nem bánom meg sosem.
~~Elovasom~~ Átlapozom a Vásárlók Könyvét^v, s már
 nem írok beléje panaszt, verset ~~javaslatot~~.
 „A regényt már csak a hallgatás
 bízatom
 előzi meg, vigasztalom magam, míg
 hallgatagon zuhanyozom. A hely
 emberi szövevényét ~~gondolom~~ követem ~~magamban~~
 tovább. Pórusaimban ilyen
 térképekkel bandukolok a gyanútlan
 forgalmi lámpák ritmusára: egyszer
 majd papírra vetem őket, ha az
 írásbeliség ideje visszatér. A világ
 telis-tele feljegyzetlen örömökkal, enyhén
 hetyke orrokkal, óriás vadgesztenyékkel
 és véletlen összemosolygással, a nap
 keltekor még mindig hamisítatlan
 az égbolt
 a világ. Egyszer, „az élet mégis
 nagyobb szabású dolog, mint amilyennek
 emberi ésszel látszik.

Összeszednék minden
 eldobott üvegpalackot
 (mintha az volna a legnagyobb baj/
 az sértené legjobban a szemet)
 Üvegpalackot lehetőleg el nem dobok

^v a Fogyasztókért

A világban |
 sok a feljegyzetlen
 öröm, az enyhén |
 hetyke orr, óriás vadgesztenye |
 és véletlen összemosolygás
 s nap ||keltekor még mindig
 hamisítatlan ||az égbolt

2. változat, javításokkal



„A létezés-szakmában dolgozom”

Ottlik Gézának

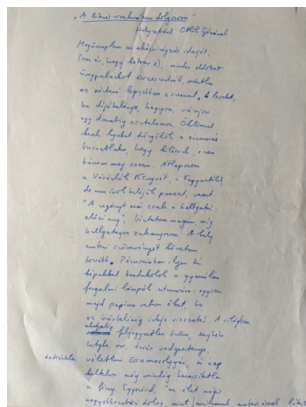
Meg

Feljegyzem az akácvirágzás idejét,
 (van év, hogy kétszer is), az üres
 palackokat összegyűjtöm,
 a leveleket hagyom, várjanak
 még egy darabig asztalomon.
 Öklömmel kis körben letörlöm
 a zúzmarát a buszablakról, hogy
 kilássak, és nem bánom meg sosem.
 Elolvasom a Vásárlók Könyvét, s nem
 írok belé panaszt, javaslatot
 from hozzá az én levelem, javaslatom.
 Míg zuhanyozok, szemem „a hallgatás
 szövetét” követi („a regényt már

csak a hallgatás előzi meg”),
vagy barátaim szellemi térképét / lelki szövetét a hely emberi
gondolom tovább. Pórusaimban / Fejemben ilyen szövevényét?
térképekkel bandukolok a gyanútlan
forgalmi lámpák ritmusára: egyszer
majd lerajzolom papírra vetem őket, ha amint az
írásbeliség ideje visszatér. A világ
telis-tele lefeljegyezhetetlen örömökkal, enyhén
fitos hetyke orrokkal és óriás vadgesztenyékkel
s véletlen összemosolygással
~~s vannak még szép temetések is.~~ a napkelte még mindig hamisítatlan maradt.
„az élet mégis nagyobbbszabású dolog,
mint amilyennek emberi ésszel látszik.”

szinte fennsége a világ
s napkeltekor még mindig hamisítatlan | az égbolt.
Ahogy Te mondd, Más szóval /Egyszóval,

3. változat, javításokkal



„A létezés-szakmában dolgozom”

Helyzetdal Ottlik Gézának

Megünneplem az akácvirágzás idejét,
 (van év, hogy kétszer is), minden eldobott
 üvegpalackot összeszednék, mintha
 az sértené legjobban szememet. A levelet,
 ha díjátalányos, hagyom, várjon
 egy darabig asztalomon. Öklömmel
 kerek lyukat dörgölök a zúzmarás
 buszablakra, hogy kilássak, s nem
 bánom meg sosem. Átlapozom
 a Vásárlók Könyvét, a Fogyasztókét,
 de nem írok beléjük panaszt, verset.
 „A regényt már csak a hallgatás
 előzi meg”, bíztatom magam, míg
 hallgatagon zuhanyozom. A hely

emberi szövevényét követem
 tovább. Pórusaimban ilyen tér
 képekkel bandukolok a gyanútlan
 forgalmi lámpák ritmusára: egyszer
 majd papírra vetem őket, ha
 az írásbeliség ideje visszatér. A világban
~~a világban sok~~ a akad elég feljegyzetlen öröm, enyhén
 hetyke orr, óriás vadgesztenye,
 önkéntelen ~~véletlen~~ összerosolygás, és nap
 keltekor még mindig hamisítatlan
 a fény. Egyszóval, „az élet mégis
 nagyobb szabású dolog, mint | amilyennek emberi ésszel látszik.”

Látható, hogy a költő az első két változaton végezte a legtöbb javítást: ezek túlnyomórészt szavakat érintenek, azokat pontosítják, leggyakrabban a konkrét felé tolják a jelentést (pl. „díjátalányos” >> „díjelőleges”; „enyhén | hetyke orrokkal” >> enyhén | hetyke orr”; „véletlen” >> „önkéntelen”; „telis-tele” >> „akad elég”; „le-rajzolom” >> „papírra vetem”; „ledörgölöm” >> „letörlöm” >> „[lyukat] dörgölök”; „gondolom magamban” >> „követem”), ritkább esetben a sortördelést is módosítják (pl. „minden eldobott” >> „minden | eldobott”; „térképekkel” >> „tér | képekkel”). És ahogy alakulnak, érlelődnek, tisztulnak a szövegvariánsok, úgy lesz egyre kevesebb a módosítás.

Végül röviden a prozódiai szerkezetéről. A szabadvers legizgalmasabb prozódiai jegye az *enjambement*-nal párosított cezúrák sorozata, amely nem a szótaghosszak vagy a szótaghangsúlyok szintjén szervezi a nyelvi anyagot, hanem magasabb grammatikai egységek, vagyis félmondatok és mondatok szintjén.

Megünneplem az akácvirágzás idejét,
 (van év, hogy kétszer is), // minden **eldobott**
üvegpalackot összeszednék, // **mintha**
az sértené legjobban szememet. // A levelet,
 ha „díjelőleges”, // hagyom, **várjon**

egy darabig asztalomon. // Öklömmel
kerek lyukat dörgölök // a zúzmarás
buszablakra, hogy kilássak, // s nem
bánom meg sosem. // Átlapozom a Vásárlók
Könyvét, // a Fogyasztókét,
de nem írok beléjük // panaszt, verset.
„A regényt // már csak a **hallgatás**
előzi meg”, bíztatom magam, **míg**
hallgatagon zuhanyozom. A hely
emberi szövevényét // követem
tovább. // Pórusaimból ilyen **tér**
képekkel bandukolok a gyanútlan
forgalmi lámpák ritmusára: // egyszer
majd papírra vetem őket, // ha
az írásbeliség ideje visszatér. // A világban
akad elég megjegyzendő öröm, //
enyhén hetyke orr, // óriás vadgesztenye, //
önkéntelen összemosolygás, // és nap
keltekor még mindig hamisítatlan
a fény. // Egyszóval, „az élet mégis
nagyobbszabású dolog // mint
amilyennek emberi ésszel látszik.”

A vers sajátos grammetrikai normát hozott létre, amely sorvégeken és sorközeponként egymásnak feszíti a grammatika és a prozódia egységeit. A sorvég prozódiai metszetét felülírja – *enjambement*-ekkel – a grammatika (amennyiben főnévi és igei csoportokon belül, sőt két esetben szavakon belül jön törés, amit átköt a nyelvi egységek szabta olvasás), miközben a mondatok és félmondatok alkotta grammatika osztatai a sor prozódiai egységét törik meg (amennyiben mondatok és frázisok sorokon belül érnek véget, metszve-törve a prozodiát). E norma kialakításával azután annál nagyobb nyomatókat kap a szöveg két nyugvópontja, ahol sorvég és mondatvég egybeesik, és ahol cezúra sincs (11. és 27. sor).

Ez a versszerkezet jól illusztrálja a nyitott szabadvers formaépítését, illetve normaépítését. Előbb a sorvég = mondat-/frázisvég szabályának normáját írja felül, majd ezekkel a grammetrikai eszközökkel ezt a felülírást állítja be normaként, viszonyítási pontként, immár jelöletlen pozícióként, amelyhez képest jelölt eltérések lesznek ott, ahol a sorvégen lezárul egy grammatikai egység, illetve ahol a cezúra nem egyértelmű. A kialakított elvárásoktól függ, hogy mi hoz meglepetést, hol sérti meg a költő a versben felállított paradigmatis elvárásokat: ezek lesznek azután a vers kulcspontjai.

A szöveggenetikai előzmények különös egybeesése, hogy a hétköznapi életben átsütő öröm-villanások korábban említett két mestere, William Carlos Williams és Szabó Lőrinc egyaránt szívesen választotta ezt a szerkezetet. Williams *The Dance* című verse jó példa erre, ahol a mondatok és a szintagmák rendre a sormetszeteknél kezdődnek, majd átlógnak a következő sorba.

Kicking and rolling **about**
the Fair Grounds, // swinging their butts, // **those**
shanks must be sound // to bear up under **such**
rollicking measures, // prance as they dance
 in Breughel's great picture, // The Kermes.

A magyar irodalomban pedig minden bizonnyal Szabó Lőrinc volt a belső sortördelés legeredetibb mestere, aki mondatait két félsorból építette úgy, hogy a sorvégeket *enjambement*-okkal lendítette a következő sorokhoz. De Szabó Lőrincnél nem is egyszerűen a sormetszet és az átkötés dinamikájáról van szó, hanem – mint Kabdebó Lóránd írja – egy tudatosan vállalt törvényről, amelynek révén „megteremti a sor és mondat sajátos aszinkronját”: „a sort tagolja a gondolat-végződés, a gondolatot osztja a sorvég”⁷². Vagyis egy következetesen alkalmazott grammetrikai módszerről van szó, a grammatika és a prozódia összjátékáról, amelynek során a grammatikai egységet a prozódia ollózza, a prozódiaiakat pedig a grammatika. Ez a két ellentétes prozódiai eszköz alakítja a nyelvi anyagot:

72 KABDEBÓ 1970a, 41.

„a *tagolás* alapja az *enjambement*-nal kapcsolt két félsorra terjedő szólam”⁷³, ahol a sormetszet szeletel, felülírva a grammatikai egységeket, míg az áthajlás továbblendíti a mondatokat, ellenpontozva a sortördelést.⁷⁴

Kabdebó a „sor-mondat aszinkron” jelenségére mutat rá Szabó Lőrinc számos „fejlődő gondolatmenetű szabadversében”⁷⁵, így például a *Térdre az elrabolt élet előtt!*-ben.

... de én
azt látom, // azokat // akikhez
tartozott: // *nékem* az eltiportak
Hallhatatlan kínja *fáj*
benne, // mert tudom, **fiatal**
évei hogy fúltak bele a
nélkülözés
vakondok-tárnáiba, // **én**
láttam...
(*Térdre az elrabolt élet előtt!*)

Hasonló szerkezetet találunk a *Budapest* című Szabó Lőrinc-költeményben is, amelyben a jelző rendre sorvégre kerül, míg a frázis- vagy mondatvégek a sorokat középen metszik:

Házak, // paloták, // **villanyhomlokú**
tornyos kövek, // Budapest házai, --
tíz éve járok // már **alattatok**
és bennetek: // meglaktam a **proli**
pincék nyirkát // és a körutat / és
a Dunapartot, // törtem **aranyat**
betonbányáitokban, // **csobogó**

⁷³ *Uo.*, 45.

⁷⁴ KABDEBÓ 1970b, 68.

⁷⁵ KABDEBÓ 1970a, 42.

uccáitokon úsztam // nyihorász
autók delfinhátán // s vitt berregő
repülőgép // tornyaitok fölött.

A Kodolányi-vers sortördelése mintha a Williams- és a Szabó Lőrinc-féle, két félsorba tört, majd áthajlással összevont mondatok hol habozó, hol azonnal továbbblendülő mozgását venné át. A költő előbb elvarrja az előző sor átlógó szintaktikai szálaít, majd azonnal, még a soron belül új mondatba kezd. Vagyis egyszerre tartja tisztelőben és utasítja el mind a grammatika, mind a prozódia szakaszait. Ezzel pedig úgy lendíti tovább a sorokból áradó hullámmzó nyugtalanságot, az elmélkedő-habozó szólamrendet az olvasás aktusa felé, hogy azzal bevonja az olvasót is az alakuló-kelekező alkotás folyamatába.

Amikor ezt elmondtam Kodolányi Gyulának, ő a Szabó Lőrinc-kapcsolat háttereként a következőket írta:

A szakdolgozatomat Szabó Lőrinc modern angol/amerikai fordításaiból írtam, 1966-ban, és talán csak 1967-ben fejeztem be. A családi kapcsolat révén beengedtek Lőrincék hatalmas Volkmann utcai nappalijába, amit körös-körül ablakok és könyvespolcok határoltak, vagy inkább nyitottak a végtelen felé. Történetesen a nagybátyám és Illyés voltak Lőrinc legbensőbb barátai, és az ő halála után is összejártak családjával. A szoba berendezése érintetlen maradt még sokáig, és én a keskeny, magas angol polc előtti sezlónon olvastam és jegyzeteltem – ezen félig fekvő dolgozott versfordításokon esténként Lőrinc, gyorsírással, ceruzával, nyolcadrét papírszeletekre, ahogy a feleség Mikes Klára mesélte nekem.

A prozódiai átfedéssel kapcsolatban pedig az alábbiakat írta.

mélységesen igaz a ráérzésed, hogy ez egy dinamizáló elem, mert a zárás és a metszés közti feszültség izgalmat kelt, és hajtja tovább a verset előre. S ennek nyilvánvalóan van alkotói pszichológiája is. Tehát azért alakítom

magamévá ezt a tagolási módszert a mesterektől, mert alkati affinitásom van vele. És vele együtt persze egy tudatos poétikai törekvés is, egyszerre teremteni nyitottságot és zártságot.⁷⁶

Ez a folyamat – mint a Kodolányi által kiemelt és korábban idézett Ottlik-részletekből tudható – azért „a világ teljes sértetlen valósága”, mert „nem aktuálisan létező, hanem létrejövő, nem zárt, kész valami, hanem szakadatlanul készülő”, mi több, „keletkező állapotban”⁷⁷ van. Hiszen bár az olvasó a produktumot olvassa, meghívást kap az alakulás, alkotás folyamatában való elmerülésre is. A sormetszet és az áthajlás párosával pedig – akár Ottlik szerint Arany az *V. László* sortördelésével – „sokkal szívetmarkolóbb dologról” tud beszélni, amivel „revelál, üzen, hív létre a vers mást, többet, mint a nyelvi jelentése”⁷⁸.

76 Személyes levelezés, 2025. március 9.

77 OTTLIK 1980, 187.

78 OTTLIK 1980, 199–200.

KONKLÚZIÓ

Végül jöjjön rövid konklúzióm. Elmondható, hogy a kortárs magyar költőknek a kérdésekre küldött válaszaik tartalmukban és eloszlásukban egyaránt összhangban állnak a világirodalmi megszólalásokkal. Ez vonatkozik az ihlet/intuíció vagy a kritikai kontroll kérdésére, a javítások szükségességére, a formai tudatosságra vagy az írás fizikai körülményeire egyaránt – vagyis mindarra, ami az alkotás gyakorlatát meghatározza.

A tudatosság vagy intuíció kérdése tekintetében Ottlik Géza (korábban nem idézett) álláspontja tűnik igazán elfogadhatónak. Ottlik egyrészt a megtanulható kétkezi munkát, annak tudatosságát hangsúlyozza (az embernek „meg kell tanulnia a nyelvet, a nyelv teljes, óriási sínhálózatát”, majd – Rimbaud szellemében azt írja, hogy – „meg kell tanulnia ellenállni ennek a sínrendszernek – hogy ne oda utazzunk rajtuk, ahová visznek, hanem inkább oda, ahová érkezni akarunk”). Másrészt rámutat – és azt hiszem, ez a lényeg –, hogy „[e]gy valódi nagy versben vagy regényben olyan sokféle rend van, hogy nem is tudhatunk mindegyikről, nemhogy szándékosan megszerkeszthetnénk ilyen bonyolult hiperkomplex összefüggéseket”.⁷⁹ Vagyis akármilyen tudatosnak gondolja is magát a költő (Poe, Eliot, Pound szellemében), tudatossága, kritikai figyelme és kontrollja nem terjedhet ki a vers minden rétegére, a műalkotás „sokféle rendjének” mindegyikére. Ekképp a legtudatosabb költők ágenciája is alárendelődhet a vers által követelt iránynak. A költőnek a szövegen végzett javításai pedig az írás és az olvasás konfrontációja eredményeinek tekinthető.

Charles Olson mezőben való komponálásnak (*composition by field*) nevezi ezt a folyamatot, amelynek során a készülő vers „nem haladhat többé más ösvényen, mint amit [...] önmagának kijelöl”.⁸⁰ Vagyis a legtudatosabb költő is csak akkor írhat igazán jó verset, ha érzékeli, hogy a szöveg maga merre kíván haladni,

79 OTTLIK 1980, 205.

80 OLSON 1966, 298.

s meghajolva a készülő írásmű ágenziája előtt, elfogadja, hogy a jó vers végül a maga útját járja.

Ebben az értelemben látom igazán relevánsnak az „a vers önmagát írja” kifejezést. Nem a szürrealisták, így André Breton által gyakorolt automatikus írásról van szó, sem a Yeats és ifjú hitvese által még (unalmassá vált) nászútjukon elsajátított spiritiszta-okkult automatikus technikáról (amelynek produktuma a *The Vision* kötet és több száz oldal sokáig kiadatlan írás lett), hanem annak a folyamatnak a leírásáról, amelyben a költő előbb kialakítja saját rendjét – pontosabban Ottlik szellemében saját rendjeit –, majd hagyja, hogy ez a nagyon komplex, „hiper-komplex” rend immár vezesse őt. Vagyis tudnia kell a költőnek, hogy a gyeplőnek mikor kell az ő kezében lennie, és mikor bízhatja magát a verssorok vágató lovaira.

HIVATKOZOTT IRODALOM

BAHTYIN 2004

BAHTYIN, Mihail M., *Speech Genres and Other Late Essays*, szerk.: Caryl EMERSON, Michael HOLQUIST, ford. Vern W. MCGEE, Austin, University of Texas Press, 2004.

BAUDELAIRE 1964

BAUDELAIRE, Charles, *A modern élet festője*, ford. CSORBA Géza = *Charles Baudelaire válogatott művészeti írásai*, szerk. VAYER Lajos, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964, 129–163.

BAUDELAIRE 2024

BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne = Œuvres complètes II*, szerk. André GUYAUX, Andrea SCHELLINO, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2024, 417–457.

BELLEMIN-NOËL 1972

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le Texte et l'Avant-Texte*, Paris, Larousse, 1972.

CAVELL 2005

CAVELL, Stanley, *Performativity and Passionate Utterance = Philosophy the Day after Tomorrow*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.

CULLER 2015

CULLER, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Harvard University Press, 2015.

DE BIASI 1996

DE BIASI, Pierre-Marc, *What is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation*, ford. Ingrid WASSENAAR, 1996 (Yale French Studies, Vol. 89), 26–58.

DE BIASI 2021

DE BIASI, Pierre-Marc, *Az intertextualitástól az exogenezisig*, ford. BERECKZI Péter Levente, Helikon, 37. évf., 1. sz., 29–53.

DE MAN 2002

DE MAN, Paul, *Forma és intenció az amerikai új kritikában*, ford. NEMES Péter = *Olvasás és történelem*, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 57–72.

DERRIDA 2002

DERRIDA, Jacques, *Che cos'è la poesia? / Mi a költészet?*, ford. HORVÁTH Krisztina, SIMONFFY Zsuzsa = *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 276–279.

DERRIDA 2014

DERRIDA, Jacques, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Budapest, Typotex Kiadó, 2014.

ELIOT 1971

ELIOT, T. S., *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts, Including the Annotations of Ezra Pound*, szerk. Valerie ELIOT, New York, Harcourt, Brace Jovanovich, 1971.

ELIOT 1981a

ELIOT, T. S., *Hagyomány és egyéniség*, ford. SZENTKUTHY Miklós = *Káosz a rendben*, vál. EGRİ Péter, Budapest, Gondolat, 1981, 61–72.

ELIOT 1981b

ELIOT, T. S., *A költészet zenéje*, ford. FALVAY Mihály = *Káosz a rendben*, vál. EGRİ Péter, Budapest, Gondolat, 1981, 315–331.

ELIOT 1981c

ELIOT, T. S., *A metafizikus költők*, ford. TAKÁCS Ferenc = *Káosz a rendben*, vál. EGRİ Péter, Budapest, Gondolat, 1981, 134–146.

ELIOT 2015

Eliot, T. S., *The Poems of T. S. Eliot – The Annotated Text*, I., szerk. Christopher Ricks, Jim McCue, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2015. https://readfrom.net/thomas-stearns-eliot-christopher-ricks-and-jim-mccue/page,128,542958-the_poems_of_t_s_eliot_volume_i.html (2025. 02. 02.)

GENETTE 1982

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Éditions Seuil, 1982.

GENETTE 1996

Genette, Gérard, *Transztextualitás*, ford. BURJÁN Mónika, Helikon, 12. évf., 1–2. sz., 82–90.

GENETTE 1997

GENETTE, Gérard, *Palimpsests – Literature in the Second Degree*, ford. Channa NEWMAN, Claude DOUBINSKY, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

GINSBERG 2022

GINSBERG, Allen, *Hogy történt a Kaddis = Nélkülözhetetlen Allen Ginsberg*, szerk. Michael SCHUMACHER, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2022, 199–202.

HAY 1986–1987

HAY, Louis, *La Troisième Dimension de la littérature*, Texte, 1986–1987, 5–6. sz., 313–328.

KABDEBŐ 1970a

KABDEBŐ Lóránd, *Szabó Lőrinc szabadverse*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1970, LXXXIV. évf., I. sz., 36–50.

KABDEBŐ 1970b

KABDEBŐ Lóránd, Új költői formanyelv születése, Irodalomtörténet, 1970, 52. évf., I. sz., 41–43.

KODOLÁNYI 2024

KODOLÁNYI Gyula, *Jézus létöröme – ahogy Ottlik tanítja*, Országút, 2024, 129/130. sz. <https://orszagut.com/szepirodalom/kodolanyi-gyula-essze-jezus-leto-rome-ahogy-ottlik-tanitja-7246>

KRISTEVA 1984

KRISTEVA, Julia, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Blackwell, 1984.

MAITLAND 1976

MAITLAND, Jeffrey, *Creativity*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1976, Vol. 34, No. 4, 397–409.

NANCY 1991

NANCY, Jean-Luc, *Of Being-in-Common*, ford. James CREECH = *Community at Loose Ends*, szerk. Miami Theory Collective, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

NANCY 1996

NANCY, Jean-Luc, *Being Singular Plural*, ford. Robert D. RICHARDSON, Anne E. O'BYRNE, Stanford, Stanford University Press, 1996.

NÉMETH G. 1984

NÉMETH G. Béla, *11+7 vers*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1984.

OLSON 1966

OLSON, Charles, *A projektív vers*, ford. SZILÁGYI Tibor = *Üvöltés – Vallomások a Beat nemzedékről*, szerk. Sükösd Mihály, Budapest, Európa, 1966, 297–310.

OLSON 2002

OLSON, Charles, *Az emberi univerzum*, ford. GEIGER Ildikó, *Nagyvilág*, 2002. évf., 2. sz., 244–254.

OTTLIK 1980

OTTLIK Géza, *Próza*, Budapest, Magvető Kiadó, 1980.

PILINSZKY 1970

PILINSZKY János, *Egy lírikus naplójából*, Vigília, 1970, 35. évf., 4. sz., 240–242.

PILINSZKY 2002

Pilinszky János, *Az Apokrifról = Senkiföldjén*, Budapest, Nap Kiadó, 2002, 77–78.

POE 1974

POE, Edgar Allan, *A műalkotás filozófiája*, ford. BABITS Mihály = *Az el nem képzelt Amerika – Az amerikai esszé mesterei*, vál. ORSZÁGH László, Budapest, Európa, 1974, 69–84.

POUND 1914

POUND, Ezra, *Vorticism*, The Fortnightly Review, 1914, 96. sz., 461–471. <https://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/#fn-4914-5> (2025. 04. 12.)

RÉZ 1974

Ne mondj le semmiről, szerk. RÉZ Pál, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.

RIFFATERRE 1979

RIFFATERRE, Michel, *La syllepse intertextuelle*, Poétique, 1979, No. 27, 496–501.

SZOLLÁTH 2019

SZOLLÁTH, Dávid, *Narrative Style and Gender Relations in the Creative Relationship of Miklós Mészöly and Alaine Polcz*, Hungarian Cultural Studies, 2019, Vol. 12, No. 1, 239–254.

VAN HULLE 2022

VAN HULLE, Dirk, *Genetic Criticism – Tracing Creativity in Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2022.

VÁRADY 1981

VÁRADY Szabolcs, *Ha már itt vagy*, Budapest, Kozmosz Könyvek, 1981.

VALÉRY 1946

VALÉRY, Paul, *Költészet és elvont gondolkodás*, ford. SOMLYÓ György = *Versei és oxfordi előadása a költészetről*, Budapest, Rose, 1946, 71–103.

