

405. „Részletekről egyelőre még nem írhatok. Csak annyiról biztosítom, hogy a novellák közlési jogát mi szereznők meg, úgyhogy önnek a többi kiadóval semmi tárgyalása vagy vitája nem lenne.” – KD levele Kner Imrének, Budapest, 1916. dec. 6. = *KDL-Réz*, 391.
406. KD levele Kner Imrének, Budapest, 1916. dec. 31. = *KDL-Réz*, 393.
407. KD és Karinthy nyilatkozatát (1917. jan. 23-i keltezéssel) lásd: *KDL-Réz*, 396.
408. [Szerző nélkül], [cím nélkül], Corvina, 1917. okt. 20., 123.
409. *Kísértethistóriák. Idegen írók novellái*, szerk., ford. Balázs Béla, Kner, Gyoma, 1917.
410. Kner, *Félévszázad mezszyéjén*, 128.
411. Virágh András, *A harmadik kontextus. Az Éjjél-antológia mint zárvány*, PIM honlapja (részletek a 2014. évi Móricz-ösztöndíjasok munkáiból): <https://www.pim.hu/object.fefe5317-2091-4773-8caf-b8c33e149d07.ivy> Utolsó letöltés: 2015. aug. 25.
412. Vö. KD levele Kner Imrének, Budapest, 1917. jan. 22. = *KDL-Réz*, 395–396.
413. KD levele Kner Imrének, Budapest, 1917. jan. 26. = *KDL-Réz*, 396.
414. Tevan Andor levele KD-nek, Békéscsaba, 1917. jan. 25. = *Tevan*, 157–158.
415. KD levelei Tevan Andornak, Budapest, 1917. jan. [29]., febr. 21. = *KDL-Réz*, 397, 399.
416. „A Meyrink-dolgok most készülnek, és rövidesen kéziratok mennek.” – KD levele Tevan Andornak, Budapest, 1917. márc. 11. = *KDL-Réz*, 400.
417. Kosztolányi Dezső, [Előszó] = *Éjjél*, 5–6.
418. Balázs Béla, *A másik tábor* = *Éjjél*, 159–173.
419. Kosztolányi Dezső, *Hírjussz Krisztina csodálatos látogatása*, A Hét, 1911. jan. 29., 66–68; Front, 1917. szept. 9., 5–9.
420. Kosztolányi Dezső, *XIII*, Délmagyarország, 1917. máj. 20.
421. Tóth Árpád, *Kísértethistóriák, misztikus elbeszélések*, Nyugat, 1918. jan. 16., 187–188.
422. „A német gyűjtemények, antológiák kezdenek átvándorolni hozzánk, hogy azután meggyökeresedjenek mindörökre. [...] Az ilyen gyűjtemények fárasztók, egyoldalúak, nem változatosak s mégha a legragyogóbb írónevek sorakoznak is föl bennük, szintelenek. [...] a misztikum külső cafrang, rá van aggatva a történetekre.” – c. [=Boros Ferenc], *Éjjél. Magyar írók misztikus novellái. Kísértethistóriák. Idegen írók novellái. Cudar gyönyörök. A borzalom íróiból*, Élet, 1917. nov. 18., 1123–1124.
423. Rózsa Dezső, *Irodalmi szemle*, Népművelés, 1918. ápr. – máj., 256.

BALOGH GERGŐ

Technicizált hang, közvetített érzékelés

KARINTHY FRIGYES 30-AS ÉVEKBELI KÖLTÉSZETÉRŐL

Karinthy Frigyes költészetének recepciója arról a nem kifejezetten megnyugtató helyzetről ad hírt, miszerint a szerző prózájának időszakos (és mindenekelőtt csupán részleges, akár a közoktatást érintő) felértékelődésével¹ szemben verseivel nem tudta teljesíteni az aktuális kánonok által támasztott elvárásokat, legyenek azok a 90-es éveket megelőzően javarészt köztudottan államideológiai töltetűek, akár azt követően – jellemzően és a ritkuló kivételektől eltekintve egyre erősödő mértékben – poétikaiak.² Szimptomatikus, hogy az 1987-es emlékév hatására rendezett konferencia, majd az annak szerkesztett anyagát tartalmazó kötet mindössze két szövege foglalkozik Karinthy nem parodisztikus, tehát nem az *Így írtok* tiben és annak vonzáskörzetében helyet kapó verseivel.³ Kabdebó Lóránt 1987-es írása szövegelemzői értelemben is tárgyalja ugyan az *Üzenet a palackban* verseit, sőt egyenesen azt állítja, hogy az elmúlt évek olvasáspasztalatainak tükrében válik csak igazán érthetővé az, amit a

Karinthy-líra jelenthet a magyar irodalomban,⁴ állásfoglalása mégsem eszkalálódott. A 2011-ben kialakult „vita”, amely a *Jelenkorban* zajlott,⁵ váratlanul hatott, azonban nem eredményezett újraolvasást, inkább a *Nibil* című vers életművön belüli kitüntetett szerepét⁶ stabilizálta – azt mintegy reprezentatív darabként kiemelve –, valamint a költeménynek a hazai avantgárd indulását érintő aspektusait tette kérdéssé.⁷

Pedig az 1930-as évek magyarországi költészetének a szakirodalom által dominánsként azonosított poétikai eljárásmodjaihoz, így a (klasszikus) modern idő- és létfelfogás vagy ezzel összefüggő módon az én (és az ennek holdudvarába utalt lírai szubjektivitás) helyzetének – az avantgárd tapasztalataiból is táplálkozó – problematizálásához közelítve,⁸ vagyis a József Attila és Szabó Lőrinc (illetve Benn, Valéry és Pound) vonatkozásában számtalanszor tárgyalt, későmodernként megnevezett irodalmi mező kontextusába ágyazva az 1938-as *Üzenet a palackban* versei is új megvilágításba kerülhetnek. Karinthy e költeményeiben a klasszikus modern (valomiasos) lírai hagyomány transzcendentális igényű, feltűnően gyakran nyugvópontra törekvő tendenciáinak⁹ felszámolódása sokszor egyfajta ontológiai negatívítással vagy az elszalasztott lehetőségekkel való, mindig önnön lehetetlenségét ki nyilvánító „számvetés”, így a tragikus módon a látencia terében rekedt élet(ese mény) rehabilitálhatatlanságának permanens gyászolása révén lép elő.¹⁰ Nyilvánvalónak tűnik azonban, hogy bármilyen csábítók legyenek is a lírai nyelvnek azok az effektusai, amelyeket az időszembesítés alakzata – akár jelen esetben: inverzén is, így az idővel való szembesülés tapasztalatának elillanása révén – generál, hiba lenne az előbbi gyászt alárendelni a válságtapasztalat szimmetrikus jellegéből adódó mimetikus alkotásmód elvére való következtetés(ek)nek.¹¹ A textus lejegyzésének figurálisan működésbe hozott, egyszersmind materiális szituáltsága és technikai feltételezettsége, valamint megszólalása Karinthy 30-as évekbeli költeményeiben nem egyszer szövegkompozíciós elvvé válik, ennek megfelelően pedig meg nő a lejegyzés szimulált tárgyi eszközeinek szerepe, amelyek változatos mediális konfigurációkba rendeződve („itt” és „most”) szervezik – az antropomorf karakterjegyek ideológiájának ellenében – az aktuálisan megszólaló „hang” konstitúcióját. Az *Ezerhatszázharminchárom június 22* esetében ez a „Colosseum” kövei között talált vászondarab és az írószerszámként felhasznált ólom, míg *Az ige így született...* című versben a barlangfal és a rá véső emberi köröm interakcióját jelenti, ahogy a mediális diszpozíció sem a *Szemek szimfóniájában*, sem pedig az *Üzenet a palackban* című versben nem lényegtelen. Ez a poétikai eljárás szétszakítja az írás valós jelenét és a megszólalás illuzórikus terét, méghozzá hajtóerejét a figurális és a szó szerinti nyelvi működés feszültségéből, ezek egyébként is mindig esedékes elkülönülődésének, szétválásának latenciájából merítve.¹²

Az írás jeleneként megidézett, Karinthy e verseiben hangsúlyosan (médiu)m)történeti helyzetek effektusai a lírai önprezentáció Kulcsár-Szabó Zoltán által felvetett¹³ és meggyőzően tárgyalt kérdését sem hagyják érintetlenül. Az *Üzenet a palackban* ilyen típusú darabjaiban színre vitt hang mediális konstitúciójának követése mindamellett, hogy az önprezentáció retorikai színre vitelének eklatáns példáit előtérbe állítva hozzásegíthet a jelenség jobb megértéséhez, Karinthy 30-as évekbeli költészetének tekintetében (akár implicit módon) is rámutathat azokra a sajátosságokra, amelyek tendenciálisan a későmodern magyar líra poétikai eljárás-

módjaiban, valamint a szerző költészetében egyaránt tetten érhetők. Egy ilyen típusú vizsgálódás talán a későmodern líra fogalmának, küszöb- és határhelyzeteinek tekintetében sem marad haszontalan. Annál is inkább igaz lehet ez, mivel a félmúlt mediális fordulatának „innenjén” sem feltétlenül (és bizonyos tekintetben egyelőre biztosan nem) jelenthető ki az, hogy a honi (vers- vagy) irodalomértés néhány kísérlettől eltekintve valóban a kérdés komolyságának és tétjeinek helyén kezelésével tárgyalta volna (akár újra) a modern versirodalom történetének látens, ám kétségtelenül akár a (kiemelt életműveken belüli, ritkán emlegetett textuális) háttérben nagyon is ott munkáló vonulatát.¹⁴ Persze ennek következtében egyáltalán nem meglepő az, hogy a Karinthy 30-as évekbeli költészetével való számvetés is máig várat magára. Ez a költészet részben talán éppen a médiumok Kittler által fāradhatatlanul újra és újra leírt szentháromságával (gramofon, film, írógép), továbbá a mediális kultúrtechnikák érzékelés-, valamint humánnumkonfiguráló potenciáljával meglepően reflexív viszonyra lépésére és ennek poétikai térnyerésére való növekvő figyelem révén érhető csak igazán.

Nehezen képzelhető el az, hogy a lírai ének történetileg a későmodern költészethez rendelt destabilizációja, továbbá ezzel az operációval összefüggő módon az irodalmi mű materialitásának a strukturális centrum, így végső soron a(z) egységes) hang (vagy hangzás) ellenében növekvésnek induló poétikai szerepe függetleníthető lenne az előbbi mediális tényezőktől.¹⁵ Nem túlbecsülve a rendelkezésre álló humán (a szerző teherbírása) és materiális (a terjedelmi határok) erőforrásokat, jelen dolgozat Karinthy fentebb kiemelt versei közül *Az ige így született...* és a *Szemek szimfóniája* című költeményekben hasonlóképpen, ám mégis másként jelentkező lírai alanyok és hangok az adott írásjelenetekben színre vitt retorikai konstitúcióját igyekszik (ki)olvasni, méghozzá annak reményében, hogy ezáltal esetleg hozzátehet a fentebb körvonalazott elméleti kérdések további pontosításához, valamint az irodalmi esemény Karinthy Frigyes kései költészetében megjelenő felfogásának exponálásához.

A kultúra története

Az ige így született... felütésében megszólított állatok mint a natura létezői, az aposztrophében önmagát bejelentő én testvéreiként neveződnek meg („Testvéreim”),¹⁶ így a természet holisztikus fogalma alá rendelt én megszólalása látszólag nem a kultúra és a természet szembenállását, hanem egységét hivatott szemléltetni – amely egység imperatívuszát tekintve a „Bozót Törvénye” alá rendelődik –, noha ezt az ideális állapotot a költemény később mégis éppen a hozzá való visszatérés lehetlenségében jeleníti meg. Az „ez most nem szemeteknek szól” olyan tiltásként értelmezhető, amely a mutató névmás által nyelvileg elfedett jelöltet tabu tárgyává kívánja tenni, méghozzá a korábban testvérekként azonosított állatok számára. (Az „ez” persze ugyanígy képes a textusra magára is utalni, amely szintén nem a szemnek, hanem – mint majd látjuk – a barlang bizonytalan fényviszonyai között első-sorban a véset kitapintható mivolta okán a taktilis érzékletnek szól.) Azonban ez a tabuvá válás a megszólítottak távolléte miatt („Friss koncot hagytam a tisztáson, rágjátok le sietve”) nem tud végbemenni, hiszen az időbeliség (most) dimenziójá-

nak kitett cselekvés („csak ezt a pár jelet itt / Hadd karmolom csorbult körmömmel a barlang sziklafalába”) éppúgy fedésbe kerül a konc segítségével elcsalt állatok perspektívájából, amiként a névmás elfedte az írás aktusát, amelyet jelöl. Az írásjelenet motivációját tekintve mint nyomhagyás jelenik meg („Hogy visszataláljon százezer év múlva eltévedt utódom”), amihez az adottként tételezhető sziklafal szolgáltatja az anyagot, amely felület a barlang terétől elválaszthatatlan mivoltában rendeli a barlangot magát funkcionálisan az írás aktusa alá. A természetből kikülvülő én így nemcsak az állatok cselekedetei felett gyakorol uralmat, hanem a környezet geológiai sajátosságaiba is (azok megbontásával) tevőlegesen avatkozik be, még hozzá annak érdekében, hogy a jelhagyás akadálytalanul végbemehessen egy éppen a(z élő) természettől elzárt, viszonylag védett helyen. Az őállapot, amelyben a természet az állatokat és az ént holisztikus egységben foglalta magába, tehát a nyelv fellépése okán szenved el az ember részéről érkező első atrocitásokat.

Az írás jelenéhez képest hangsúlyozottan (ám grammatikailag jelöletlenül) már egy mindig is elmúlt múltként kezelhető, hozzáférhetetlen őállapot – amelyben az ember (?) az állati hangok korlátlan (?) imitációs képességével felruházva szerepelt („Kutyával ugatok, üvöltök a sakállal”) – a költemény falra vésésével egy időben törölődik el, így például a kutya ugatásának generálása (nem pusztá hangutánzás!) a nyelvi jel akusztikai esetlegességének tekintetében a jelölt valós hangjához viszonyítva a jelölés szükségszerű tévesztéseinek kiszolgáltatott. Így az a küszöb-helyzet elevenedik meg, amelyben a megszólaló még a természet részeként pozicionálja önmagát a megszólalás grammatikai idejének jelene miatt, azonban ez a jelen éppen a megnyilatkozás folyamán illan el. A barlang mint részlegesen lezárt tér egyfelől tompítja az eltávolítani vagy éppen felülírni igyekezett természetet és az ahhoz tartozó hangokat, másfelől azonban felerősíti az írás által keltett zajt, mindeközben pedig a vizuális érzékelést szorítja háttérbe. A körömmel folytatott írásaktus az emberi testből áldoz fel valamit – aminek elvesztését a test biológiaiilag programozott módon képes pótolni – a jelölés sikerességének érdekében, az eközben fellépő zaj pedig – az írás zaja a fonémák fellépését megelőző mivoltából kifolyólag – maga válik a lejegyzett szavak akusztikumává. Így a versnek a nyelv eredetére vonatkozó tanúsága szerint már eleve a fonikus dimenzió előtti grafikkussal kell számolni, amely így nem szupplementum, hanem konstitutív módon érhető tetten a nyelv akusztikai működésében.

A karmolás visszhangja által rezgésbe hozott barlangfal vélhető egyenetlensége okán az egyre erősödő mértékben fellépő interferencia a lejegyző testet magát is érinti, így a barlangban elhelyezkedő én e frekvenciaegyüttes által fizikai értelemben hangolttá válik. A belső (?) hang színre lépése („Magamban hadd makogok, hadd hallja fülem csak / A hangot, a hangot”) egy olyan – az előző hangoltságot prefigurációként magáévá tevő – jelenlét bejelentését előlegezi meg, amely a natura ismert kódjai felől értelmezhetetlen. Ez a (még belső) hang azonosul az írás által kiváltott zajjal, és olyan közléskényszert eredményez („a tompa zörejt, mit a Lélek / Szorít ki, belülről, kifeléfordult zabáló bestiaszámon”), amelynek kimenetén a száj a barlanghoz vagy az író kézhez hasonlóan a korábbiaktól eltérő mivoltában, nem az evés (bestiális) funkciójának alárendeltjeként nevezhető meg a továbbiakban. Feltételezve, hogy itt az ember őállapotának sajátossága, vagyis a hangzó kom-

munikáció mimetikus utánzásának és variatív generálásának képessége átmenthető a versben körvonalazódó kulturális fordulat felénk eső területére, semmi nem szól az ellen, hogy a zaj által kikényszerített, ám csupán a költemény zárlatában felhangzó artikulált hang maga az írásjelenet akusztikumuma által meghatározott, sőt valójában annak digitálisan szegmentált, vagyis fonémákká bontott és másként újrendezett kimeneteként nevezhető meg. A további elhatárolások, amelyek a természetből ismert kódok jelen helyzetre való alkalmazhatatlanságát nyugtázzák („Hiába rikkant a rigó, béka hiába kuruttyol / Valami van itt, valamit szimatolok”), egyúttal meg is kettőzik az ént („Amivel együtt ketten vagyunk csak égi vizen / Vizi mezőkön”), és így körvonalazni kezdi egy olyan entitás előlépését, amely mint a hang és szöveg differenciájának ismétlése, betöltheti az írás(jelenet) másikának szerepét. A következő sorok felfüggesztik a leszármazás és ezáltal a korábbi holisztikus összetartozás („Testvéreim”) okán adottként elkönyvelt természeti törvényt („Önmagam és én – én és ő – apja nem én / Vagyok – s ő mégse apám / Van valami, más, mint ez a Törvény, / Van Valaki, kit nőstény nem szült, him sose nemzett / Nem anyaméhből származik”), amennyiben az csakis a fentebbi, már többszörösen használhatatlannak bizonyult – az animalitáshoz kötődő – kódrendszer szabályai szerint képes a világ jelenségei között elhelyezni a vers által színre vitt eseményt (*Az ige így született...*). Ha az írásaktus akusztikumának hangját leképző hangzó beszéd fenomenálisan nem különböztethető meg a bevésés során létrejövő zajfrekvenciától, akkor fellépése a barlang falai között cirkuláló, egyre gyengülő (az írás keltette) akusztikumot és annak még felidézhető nyomait is újra-szervezi, méghozzá a már artikuláltan elhangzó szavaknak megfelelően, így a genealogikus mintázat valóban érvénytelenné válik, ennek kezdetei pedig a szó performatív létrejöttében jelölhető ki.

Tehát a költeményben ugyan az írás kényszeríti ki magát a hangzó megszólalást a test rezgésnek való kiszolgáltatása által, azonban az így fellépő artikulált hangról pusztán akusztikai ismervei alapján eldönthetetlen, hogy az az írás továbbfolytatásának vagy esetleg tényleges beszédnek tekinthető-e. A vers zárlatában elhangzó kezdeti szavak („is-ten... / Is-ten... is-te-nem könyörülj!”), amelyek az előző sorok tanúsága szerint az uralhatatlanná vált test által kikényszerített módon, a performativitás dimenziójára irányuló konstatívumként meglehetősen negatív hangsúlyt kapnak („itt születik most / Makogó két vastag cserepes ajkam / Kinjában széttárt nyílása közül / Buggyanó könnyek magzatvize mellől, / Ahogy előrebukó torokkal / Hörgöm el az új jeladást”), az éppen születő szót – annak nagyon is materiálisan lefestett világra jövetelében – mint fenomént egyszerre kapcsolják az írásbeli és a szóbeli közlés létmódjához. Ahogy arra a születésjelenet utal, a korábbi törvényt (hangot) egy már a sajátból, a természetből kiszakadt emberből megszülető rend (írás) helyettesítheti. Ez ugyanakkor egy fizikai szenvedéssel telített, nem tudatosan vagy tervezett módon előidézett folyamat végpontjaként helyezhető el, amely ténylegesen véghezviszi a naturából a kultúrába való átmenetet, még ha látható is, hogy Karinthy versében a kultúrának ez a konstitúciója szükségyszerűen törli el a saját eredetére vagy kezdőpontjára való kérdéses (racionális és) adekvát lehetőségét. Az csupán a figurális mozgás lekövetésében érhető tetten, ennek történetét reprezentálja, vagy inkább hozza létre a szöveg konstatív–performa-

tív működése (ahogy arra a cím retrospektív pozíciójú bejelentése is utal). A fentebb megkettőződött én a verszárlatban egyszerre hajtja tehát végre az írás és a beszéd gyakorlatát, mivel azonban ez azt is jelenti, hogy a szöveg és a test külön-külön „beszél”, a költemény énjének hangja maga is multiplikálódik – betöltve a differencia ismétlésében fellépő másik számára előkészített teret –, noha a fentebbiek értelmében a barlang szájának teoretikus nézőpontjából ez észlelhetetlen (és talán éppen csupán mint visszhang válik érzékelhetővé). Ha a két hang nem különböztethető meg egymástól, az a két hang felcserélhetőségével, vagyis a két én egymás általi behelyettesíthetőségével is jár. Az illúzió, amely a két hangot nem engedi elkülöníteni, a visszhang által felkeltett érzéki csalódáson áll, ugyanazon az alapon tehát, amely az írás és beszéd elkülöníthetlenségét is fenntartja. A *testen* és *testben* elszenvedett zaj, amely a zárlat artikulált szavait kikényszeríti, a barlang és a köröm keltette felhalmozódó rezgések összjátékából táplálkozva jegyződik le, így a barlangfalba vésődő szöveg, mint a megszólalás lehetőségfeltétele, valójában a testbe vésett szöveg lesz. A hangzó és a textuális kommunikáció ezáltal valóban „összeér”, hiszen a könyörgés a szájhoz rendeli a zaj megszólaltatását, egyidejűleg annak szintén nagyon is testközeli inskripciójával, így az esztétikai identifikációként felfogható együttállás létrehozza az ősalapottól eltávolodott kulturális ént.

A megszülető könyörgés talán („is-ten... / Is-ten... is-te-nem könyörülj!”) ennek a – testbe vésés okán fizikailag ismét csak nyilván fájdalmas – folyamatnak a leállításához kér segítséget attól az instanciától, melynek a nem különösebben kedvező helyzet létrejöttét tulajdonítja. Ezen instancia („Is-ten”) a zárlatban létrejövő kulturális én által megszólított másik lesz, de nem árt még egyszer felhívni rá a figyelmet, hogy előlépését maga a beszédaktus teszi lehetővé a megnevezés performanciája és az ezen performatív esemény ismételtetését biztosító testi tároló megléte által. Tehát korántsem biztos, hogy a megszólított Isten nem magának az ének egy parciális darabja-e, amiként az „is-te-nem” szótagokra bontott szóalakjának külön-külön is önálló, teljes értékű szavakból való felépülése (is, te, nem) az Isten szó kimondását nem eredendő, hiszen már a nyelv mindenkorai létrejöttén alapuló aktusként emeli ki. A partikula (halmozás [is]), a névmás (megszólítás [te]) és a tagadószó (megtagadás [nem]) ezen dialektikája a nyelv alapparadigmájaként, egy már a „tudatos” mondás előtt is készen álló nyelvként alkotja a kimondás lehetőségfeltételét. Ezt alátámasztani látszik, hogy ebben a szöveg által tételezett relációban Isten az, akinek hatalma van a bevésés processzusa felett, így azt képes leállítani is – „ő” az e hatalmat bíró én, aki egyszersmind elzárt, nem hozzáférhető, és cselekedetei tekintetében nem ellenőrizhető a megszólaló számára. Mindez természetesen a vers felütésétől való távolságot is jelzi, mivel a költemény tanulságai szerint a kulturális küszöböt átlépve nem kínálkozhat út az állatok (akár segélykérő) ismételt megszólításához. A nyelvi közösség, amely a természetben az ember számára *természetes* ágensként adott volt, nem állítható helyre.

Az ige így született... a színre vitt írásjelenetet a kultúra elmosódó kezdeteinek megjelenítésével az emberi hang, az írás és a test viszonyát is problematizálja, viszont ezáltal – ellentétben a következő fejezetben vizsgált verssel – létrejöttének (Valós) körülményeit figurálisan fedésbe hozza önprezentációjával. Mégis az a poétikai eljárás mód, amelynek működése itt tetten érhető, az én és Isten formális

egybeesésével végső soron előállítja az önmegszólítás alakzatát, ez pedig a versbéli hang dialogicitásba tartását jelzi. A versben tehát a humánium ideológiai mezejének klasszikus (modern) elgondolásaival szemben, a nyelv születése nem a problémátlan kapcsolatteremtés ígérete, hanem a saját identitáshoz való hozzáférés nyugvópontonra juttatásának kudarcá nyomán formálódik.¹⁷ Még ha a megszólítás a dadogásban létre is jön, az már hangsúlyosan a másikat, sőt a nyelvi aktus tulajdonképeni kudarcaként előlépő másikat hívja, hiszen az eredeti címzett (Isten) eltévesztésén áll. A nyelvi közlésben multiplikálódó én Istenként felismerése, habár első szinten a nyelv létmódjának félreértésén alapszik (hiszen a valódi másikat, az „Is-te-nem” mondását lehetővé tévő *nyelvet* elvét), mindamellett, hogy a megszólalót átmozdítja a naturából a kultúrába, vagyis azok fundamentálisan eltérő dimenzióinak határán, a megszólításból („Testvéreim”) az önmegszólításba („könyörülj”) tartást a nyelv lényegi sajátosságaként interpretálja. Vagyis a nyelv születését nem egyfajta „belső” dialógus után külsővé lett közléstartalom átadásaként, hanem annak eredendő dialogikus karakterét hangsúlyozva prezentálja – ezzel pedig mégiscsak (újra)felismeri a szó először félreismert nyelvi feltételezettségét.

Az önrendelkezés lehetőségének – és ezáltal a cselekvés nyelvi megelőzöttségének – tudása, amely szükségszerűen egybeesik a multiplikálódott én parciális jellegének látens tudásával és ezáltal a cselekvés felett gyakorolható saját hatalom átérzésével, valamint éppen ezért megkülönböztetett fontosságú tényezőként az írásaktus megszakadásával, a korábbi illúzió lelepleződése nyomán kínálja fel a fájdalmak eltűnését. Az így lezáruló költemény ennek eredményeképpen végzetesen önnön textualitására utalva lehet képes tárolni születésének körülményeit, a tároló médium pedig figurális értelemben a test lesz. Azonban ez a test, éppen mivel funkcionálisan a korábbiakhoz hasonlóan maga is az írás alá rendelődött, tulajdonképpen papírként mutatkozik meg, hiszen a költemény olvashatóvá válásának helyeként tételeződik, amely gesztus a test és a lejegyző én (fiktív) egybeesésének hangsúlyozása által az írásjelenet retorikai jelenének valóságosságát, anyagszerűségét hivatott a maga tanúságában megerősíteni. Így az a papír, amelyre a szöveget nyomtatták, legyen az bármilyen groteszk, a szerző bőreként jelenhet meg,¹⁸ az azon olvasható szöveg pedig, immár a barlang sötétjéből a napvilágra hozva, először válik nem hallható, hanem olvasható entitássá. Ez a mediális váltás ugyanolyan végérvényes, amilyen végérvényes a naturából a kultúrába mutató nyelvi átmenet volt: figurálisan megjeleníthető, ám fenomenálisan hozzáférhetetlen. A nyelv születése *Az ige így született...* című versben elsősorban a test és a közvetítő közeg, majd az írás és a beszéd metaforikus felcserélésén alapuló eseményként mutatkozik meg. Ez azonban egyúttal azt is jelenti, hogy a trópus operativitása teremti meg azt a tulajdonképeni differenciát, amely egymást feltételező ellentétpárokra, naturára és kultúrára, külsőre és belsőre, akusztikaira és vizuálisra osztja fel a jelölés színterét, vagyis a megszólításból az önmegszólításba mutató átmenetet. Így a tudatnak a verset berekesztő nyelvi önfelismerése, valamint az azt megelőző illúzió létrejötte¹⁹ maga is metaforikus felcseréléseken nyugvó folyamatként jelenik meg, méghozzá egy olyan differencia korrelátumaként, amely saját eredetét felismerhetetlenné tette. A nyelv létrejötte itt tehát elválaszthatatlan ettől a differenciától.

Az eddig tárgyalt vers mindenekelőtt azért kiemelt jelentőségű, mert egy a Karinthy Frigyes kései lírájában jól kitapintható poétikai eljárást, nevezetesen a textus retorikai önprezentációjának színre vitelét emeli szövegszervező elvvé, és nyilvánvaló, hogy az irodalmi kommunikáció, így hang és szöveg, a jelentés és annak materialitása, valamint az archiválás mikéntjének kérdéseiben sem marad érdektelen. Az irodalom anyagosságának (nem csak ebben a versben) szentelt fokozott figyelem kapcsán elmondható, hogy az *Üzenet a palackban* ilyen értelemben – vagyis a mediális kérdés körülményének ismétlődő jellegét, annak kulcsmozzanattá való előlépését tekintve – csupán érintőlegesen rokonítható a korabeli lírai törekvésekkel. Habár az ebben a kötetben is markáns tendenciaként leírható költői szó exkluzivitásának felbomlását és a beszédszerűség felé való elmozdulást Szabó Lőrinc korszakküszöb-ként értelmezett lírája kapcsán szokás kiemelni, az én helyzetének destabilizációját, és mint látható volt, a lírai hang dialogicitásának előtérbe kerülését sem nélkülözi Karinthy Frigyes 30-as évekbeli költészete. Mindezek alapján érdemesnek és indokoltnak tűnik egy az előbbi versnél némileg összetettebb formációt felmutató költeményt szemügyre venni, amely tovább árnyalhatja a Karinthy lírájáról alkotott képet.

A lírai hang „elnémulása”

A *Szemek szimfóniája. Emlékezés egy meg nem írt költeményre* cím szerkezetének paradoxitása sajátosan prefigurálja a feltároló olvasásjelenetet. A tekintet(ek) irányítotttsága, amely a szemek összhangzatának követelménye okán lép fel, egyszerre tartja fenn a társas, valamint a magányos emlékezés lehetőségét. Az így ugyanazon kijelölt dimenzió megfigyelésére utalt szemek már legelemibb formájukban is hordozzák a térbeliség konnotációit, hiszen a térlátás minimális követelménye két szem azonos státuszú, méghozzá értelemszerűen nyitott megléte. A lezárttság állapota szintén nem függetleníthető a tér képzeteitől, mivel az nem a teret magát, csupán a térhez tartozást negligálja. Könnyen belátható, hogy a mindig bináris logikával rendelkező szempárok nyitott–csukott vagy csukott–nyitott kombinációi megbontanák a tőlük megkövetelt szimfóniát, így a vers címe csakis egyaránt lezárt vagy egyaránt nyitott szemeket írhat elő. Ez szükségszerűen kiterjed azokra a lehetőségekre is, amelyek kettőnél több szem összhangzatát (így tekintetét) feltételezik. Maga az emlékezés, amely egy olyan el nem készült költeményre irányul, mely értelemszerűen csakis ezen aktus által konstituálódhat, megfordítja a lírai hang olvasásban való meghallásának kifejezéselvűen elgondolt (szerző és [az akár önmagát] olvasó [szerző] relációjában tételezett) folyamatjellegét, és a költemény szövegének létrejöttét az emlékezés processzualitásába helyezi. Az emlékezés így felcserélődik az olvasással, azonban ez az olvasás nem azonos az empirikus olvasással – és ezért a szöveg nem a befogadótól várja kontúrjainak felrajzolását –, hiszen az emlékezés egy olyan olvasást jelöl, amely a „meg nem írt költemény” nyomainak követési kísérletével hoz létre egy új, reflektáltan másik szöveget; tehát az előbbi „olvasás” voltaképpen írássá válik. Ez tulajdonképpen mindenfajta emlékezés alapszerkezete.

Az, amit a cím implicit módon magában foglal, azaz az autentikus hang eredetének csupán nyomként való hozzáférhetősége, ilyesformán az intencionális hang

képzetével történő szakítást jelenti – noha a szimfónia, amennyiben azonosítható a szöveggel, a megjelenített szemek által tematizált, sőt szimfóniaként azok (torzult) visszatükröződésének akusztikai prezentációja, amely akusztikum (önmegvonó módon) mégiscsak szöveggént (partitúraként) válik olvashatóvá, és ezzel maga kínálja fel az eredet megtévesztő vízióját. Az én itt, akár a szöveg, létrehozta magát az emlékezés processzusában, és így mindig csakis önmagára való emlékezés-ként, ugyanakkor csakis ezen operációban tetten érhető (láthatóvá váló) entitásként, valamint mindig egy hiátust is megnevező hangként tételezhető. Az a tér, amelybe beíródik, a „meg nem írt költemény” nyomait tartalmazó üres lap lesz, amelyet szintén a címbéli szemek tesznek láthatóvá, ezáltal pedig jelen vers szövege fokozott mértékben szolgáltatódik ki a nyomok feletti hatalomgyakorlás (megvonás és közzététel dialektikája) ellenőrző mivoltának, a hozzá való önkéntelen igazodásnak, hiszen saját létét az attól való elkülönülésben jelölte ki. Itt még eldönthetetlen, hogy az emlékezés milyen metszéspontokat feltételez a költemény tulajdonképpeni szövege és a fiktív szöveg között, annyi azonban kijelenthető, hogy az első sorokban működésbe lépő hang figurálisan rendkívül ambivalens viszonyt tart fenn a klasszikusan elgondolt humán karakterjegyek fenomenális dimenzióival, és korántsem biztos, hogy kizárólagosan azok segítségével volna leírható.

Az aposztrófikus hagyományba ágyazott felütés („Ő nem így akartam én egyszer vallani rólatok női szemek / Zörgő szavakat zihálva egymás hegyén-hátán hangsúlytalanul”) egyfelől stabilizálni látszik a hang önbejelentését annak az „én”-nel való azonosítás okán, másfelől pedig úgy tűnik, a címbéli szemek alaktalansága is feloldódik a megszólított „női szemek” kijelölésével. Az emlékezési aktus sajátos negativitással átítatva a szöveget, a vallomás félresikerültségéről, annak az eredeti szándéknak nem megfelelő mivoltáról referál.²⁰ Ez a látszólagos (ön)kritika azt a kommunikációs csatornát illeti, amelyben a közlés végbemegy, hiszen a hang éppen mediális prefigurációja által veszíti el itt esszenciálisan antropomorfként értett karakterét. A második sorban fellépő zörejek előhívják az írógépen való írás képzetét, hiszen a zihálás ismétlődésében zajjal dúsuló szavak, a hangsúlyok elvesztése, valamint a kilézés (nem csak) jelen esetben fokozottan punktuális karaktere nem az artikulált fonémák összességéként előálló hangzó szavak kimondását tételezik. A zihálás alapvetően kinetikus jellege mint a testhez viszonyított kifelé irányuló mozgási tendenciát jelölő aspektus lép fel, amely azonosítható az írógépbillentyű leütésével, melyben szintén a szónak a testtől való eltávolodása által megy végbe a kommunikatív aktus. A száj, amely a hangzás jelölője is, a leütés során elveszíti a szó közlésének potenciálját, hiszen feladata a(z akár „zihálva”) légzés biztosítására helyeződik át. Az így felszabaduló akusztikai térbe az írógép „mondásában” konstituálódó szó íródik be, amelynek ilyesformán hangzósságbeli tulajdonságai már nem a fonéma, hanem az állandósuló mechanikus zörejek felől határozhatók meg.²¹

Itt kisebb kitérőt téve nem árthat néhány, médiatörténetileg az írógéphez kötődő kulcsmozzanatot kiemelni. Az írógép magyarországi története, amelyben el nem hanyagolható különbséget kell tenni a mechanikus és az elektromos írógép korszaka között, nem különösebben jól dokumentált, azonban úgy tűnik, konszenzus uralkodik annak tekintetében, hogy széleskörű – azaz lakossági – elterje-

désének kezdete az 1920-as évek körül helyezhető el.²² Tudható, hogy az 1895-ös *A Pallas Nagy Lexikona* IX. kötetében már szerepelt az írógépek leírását, működését és történetét tartalmazó címszó,²³ a „Remington 7.”, amelyet a „Glogowski és Társa” forgalmazott, 1897-ben pedig részletesebb reklámcélú ismertetésben bukkant fel *A Hétköznapokban*,²⁴ hogy aztán 1908-ban az első magyar nyelvű gépírástankönyv is napvilágot lásson.²⁵ Móricz Zsigmond 1909 óta, Babits a 10-es évektől kezdve használt írógépet,²⁶ ugyanezekben az években már az *Est*, a *Pesti Napló* és a *Nyugati* is bírt írógéppel szerkesztőségében.²⁷ Kosztolányi Dezsőnek 1924-től,²⁸ Szabó Lőrincnek 1926-tól,²⁹ József Attilának 1929-től³⁰ volt saját írógépe.³¹

Ha az írógép egyik legfőbb teljesítménye a gyorsan szabvánnyá emelkedő QWERTY-billentyűzetben³² – amely újraszervezte az alfabetikus rendszer grafikus elemeinek hierarchiáját – és így a kombinatorikus működ(tet)ési elvet kitérítet, elsődlegesen vizuális-technikai térben érhető tetten, akkor megelőlegezhető, hogy az írás nem mechanikus, azaz motorikus formáitól (pennával, ceruzával, ecsettel, tollal stb. írás) eltérő módon a gépelés, de akár a diktálás³³ aktusa a tér- és időbeliség tekintetében érzékeléstörténetileg merőben új típusú tapasztalatot létesített. A szó lejegyzésének előfeltétele ezután már nem a szó lineáris/akusztikus struktúrája, hanem annak térbeliesülése. A betűk nem a szavakban elfoglalt pozíciójuk, hanem a szabvány által a felhasználó számára biztosított alaphalmazban elfoglalt helyük viszonyában írhatók körül. A bevészt graféma mint diszkrét egység³⁴ eredendően digitális, ehhez nem kellett az írógépre várni. Azonban az írógép a hangzó szó linearitását az írás kombinatorikus elemeire és ezáltal párhuzamos kapcsolódási lehetőségeire cseréli, miközben a billentyű leütése, valamint az ezzel olykor szükségszerűen jelentkező elütések együttesen „prezenciaeffektusokat” hoznak létre, amelyek ugyan felkínálják a gépelés (és különösen a diktálás) során jelentkező egyidejűség képzetét, azonban a feltűnő hibák ironikus módon éppen, hogy kitérítik a lejegyzés és olvashatóság azonosidejűségének szimulációját az írógép generálta illuzórikus térből.³⁵ Ezek a mozzanatok arra hívhatják fel a figyelmet, hogy az idő térbeliesülése olyan (mindig) irreverzibilis folyamat, amely könnyen a (most jelentésként értett) nyelv strukturális széthullásával fenyegethet, hiszen inverzén a mechanikusan jelentkező hibák eredendően roncsolt szövegekhez vezethetnek. Felidézhető, hogy ennek poétikai tapasztalattá tételében a történeti avantgárd (és különösen a dada) igencsak tevékeny szerepet vállalt. Másfelől azonban az idő térbeliesülésének elgondolása csakis az önmagát folytonosan megvonó eredethez való visszacsatolásra törekvés eseményeiben érhető tetten, hiszen a megbomló linearitásnak nem elég anagrammatikus szerveződési mintát felmutatnia, a térbeli szerveződésnek is időbelivé kell fordulnia az olvasás – vagyis itt: gépelés – aktusában, még ha ez a „hang” mindenkor nem önidentikus voltával szembesít is.³⁶ Az írógép által felnyitott mező tehát a tér és idő permanens egymásba csúszásának és ezzel együtt egymás általi folytonos kioltásának tapasztalata felől válik elgondolhatóvá.

A *Szemek szimfóniájában* megszólaló hang aligha függetleníthető saját mediális konfigurációjától, amely egyúttal a „Szó” dezanotropomorfizációjához is vezet, mivel az egymás „hegyén-hátán” és „hangsúlytalanul” elhelyezkedő szavak felbontják az identitás létrejöttének klasszikus (ágostoni) modelljét, és azt térben újrendezhető módon jelenítik meg, amely identitás már nem az előbbi modell, hanem a fel-

cserélhető és mindenekelőtt elveszíthető lapok összjátékából olvasható ki. A női szemek identitása hasonlóképpen azok szövegszerűségét hangsúlyozva érhető tetten. Habár a szemek nőiként való meghatározása nemmel ruházza fel a neutrális címbéli szemeket, ez csakis a jelölés korrelátuma lehet. Egy szempár immanens nemének megállapítására tett kísérlet vélhetőleg eleve bukásra ítélt, amennyiben fenntartjuk azt a kitétel, hogy a szem „nemének” felmérése az arc frame-hatása által megelőlegezett, vagyis az arc kriptográfiájának felfejtése, valamint ennek (vissza)ható szemiozisa nélkül valójában lehetetlen. Tehát ugyanaz a közegváltás, amely a szavak szóbeli hangzóságát a zaj inskripciójával váltotta fel, az emléknymokként élő női arcok szétronszolásával kínálja fel számukra a grafikus elemek semlegességét, de ezáltal az újbóli arc- és hangadás (prosopopeia) során – ahogy a címmel kapcsolatban láthatóvá vált – nyilvánvalóan a felcserélhetőség és generalizálás fenyegetésének is kiszolgáltatja azokat.

A felütés által látszólag gyászolt, az élőszóbeli közléshez társuló, hiányként értékelt (fenomenális alapokon nyugvó) jelenléteffektusok, és ezért a hozzájuk rendelt gyász maga is, miután a versben megjelenített (zajjal telítődő) irodalmi közlés számára elérhetetlen távolságba helyeződnek, mégis mind feloldódnak lát-szanak a lét temporalitásának tapasztalatában. („Micsoda költeményt terveztem minő rímekeket lüktető ütemén / Beethoveni dalnak összecsendő szárnyas igékből / Micsoda korallkincseket akartam felhozni harmatosan / A nyelvtenger mélyéből ahol a szó gyökeredzik / Hogy aki hallja hosszan búgja és zümmögje utána / Távoli távoli tengerek búgó üzenetét / Mindez tovatűnt az emberi szív nem tengeri kagyló / S elapad lassan a dal melynek nincs szövege”) Ezt a „Távoli távoli tengerek búgó üzenetét” és a „Mindez tovatűnt az emberi szív nem tengeri kagyló” sora prezentálja, hiszen az elsőben a maga fenomenalitásában megkérdőjelezhetetlenül fellépő hangzóság dimenziója feszült viszonyba kerül a figurálisan beíródó zaj hangzást kioltó potenciáljával, ez a mozzanat pedig – az utána következőekben – magának a jelenlétre irányuló, gyással terhelt vágynak az irodalmi közléssel szembeni alulmaradásához vezet. Különösen azért érdekes ez, mert a kagyló, amely a fül zúgását felerősítve válik a fül tükörképévé,³⁷ itt a nyelv összhangzatának zajba fulladását is közvetíti, hiszen az elhangzó szó végzetesen kitett a közegben való elillanásnak, amely eltűnésnek a kagyló mint visszhangot generáló tárgy sem tud ellene hatni, sőt a kagylóban való tárolás megkísérlésének következtében a hangzó nyelv éppen a lejegyzéssel összefüggésbe hozott zajjal válik egyenlővé, méghozzá a szó bármilyenfajta fennmaradásának lehetősége nélkül.

A szöveg materialitásának retorikai kitüntetettsége, amely biztosítani látszik a technicizált hang létrejöttének tropológiai alapjait, itt tehát kulcsfontosságú. Ugyanakkor a szó jelen versben fellépő dezanropomorfizációja nyilvánvalóvá teszi azt is, hogy az – habár képes túlélni „mondójának” jelené – oly mértékben válik le az e kontextuális szituáltság által meghatározott értelemegyüttesről, hogy az abból táplálkozni vágyó közlés, valamint az ahhoz való visszacsatolás (így a titok kinyilatkoztatásának) ígérete ezzel maga is semmivé foszlik.³⁸ Az én fenti természetére reflektálva vezeti be azt a nagyon is valósként interpretált tapasztalatot (eseményt), amelynek a költemény megszületését tulajdonítja, és mely egyszersmind csakis a saját hang mediális konstitúciója által termelt nyomok mintájára, azaz az

emlékezési aktus materialitására és immaterialitására ügyelő olvasásként férhető hozzá. Mivel azonban ebbe a térbe a megszólalás lehetőségfeltételeként szükség-szerűen íródik bele az irodalmi kommunikáció Valósa, az emlékezés maga is térbeliesülni kényszerül („Haszontalan emlékek csódtömegében turkálva ma éjjel / Találtam e jegyzeteket egy vershez szemekről amikbe meredtem / Elmondom hát halkán és üresen ahogy emléket mondani illik / Azt a félórát amikor megfogam-zott bennem a dal”). A *Szemek szimfóniájában* a valódi emlékek kézbe vehetők, kombinálhatók. Elrendezettségük utánmondása ezzel szemben viszont nem rendelhető akarathoz, az üres, és – az olvasás perspektívájából – még ha az elrendezettség nyomán feltételezhető is benne valamilyenfajta tudat megnyilvánulásaként felismerni vélt önazonos hang, az a nyelv tropologikus működésében, a hang technicizált, zajszerű felhangzásában, az önmagára emlékezés regresszivitásában elhalkulni kényszerül. A vers éppen ezért, noha igényt tart arra, hogy a „dal” megfogalmazódásának körülményeit feltárja, a szöveg tanúsága alapján a dalt magát – mivel az végzetesen filológiai apparátusára utalva létezik – felidézni képtelen, így a helyébe jelen vers szövegét írja.

A „Talán egy boldogabb korban eldalolja helyettem valami költő” sora nemcsak a jelölni kívánt dal (intenció) és a jelölés egybeesését nevezi meg a költők feladataként, de értelemszerűen le is mond annak beteljesítéséről, sőt a költői címről is, amely gesztus implikációja szerint az itt „megszólaló” hang nem azonosítható egy költői szubjektum képzetével. A dal műfaji kategóriájától, ezzel pedig a romantikus költészettől³⁹ való eltávolodás Karinthy versében ennek megfelelően a modern költészet ismerve lesz, amely technicizált jellegéből adódóan – annak minden közvetkezmenyével együtt – nagyon is korának gyermeke. Vagyis a boldogabb kor annak lehetőségét tartogatja, hogy a hang technikai apparátusokra bízott előállítása ellenében értékelődnek fel a közvetítés egyéb típusai, amelyek csatornáit nem cserélik zajra a hangzó beszédet, és nem szakítják szét a jelölés során a (jel)testet, inkább annak rehabilitációjában, ezzel pedig vélhetőleg a személyes jelenlét felértékelésében érdekeltek.⁴⁰ Ami talán ennél is fontosabb azonban, hogy a lírai hang elnémulását Karinthy verse saját médiatörténeti prefigurációját hangsúlyozó formációként jelenti be, amely ugyanúgy nem kezelhető állandóként, így esszenciális lírai paradigmaként, ahogy a dal – azaz a jelölt és a jelölő kratülista egybeesésének – nyomai is csupán az emlékezésben, tehát virtuálisan lelhetők fel (vagy inkább: olvashatók félre).

Az irodalmi esemény genealógiája

A „Velece felől hurcolt zakatolva egyszer ősszel a bécsi vonat” sorával kezdődően interpretált, a már fentebb előtérbe került „jegyzetek” sorai között kutató emlékezési processzusban nyomként felszínre kerülő esemény nehezen választható le létesülésének fiktív anyagi keretfeltételeiről, és minden bizonnyal nem is lenne különösebben szerencsés egy ilyesfajta, szükségszerűen valamelyik tényező kárára történő elhatárolás közbeiktatása. Célravezetőbbnek tűnik tehát itt a materiális és immateriális egymásra hajlását görcső alá venni. A lejegyzett utazás során feltároló jelentésmezőben az olvasás mint hermeneutikai történés, a vonat pályájának

konkrét környezetét alkotó természeti adottságok látványa pedig mint szorosan vett materialitás adódik, méghozzá ebben a relációban az irodalmi esemény konstitutív összetevőiként. A *Szemek szimfóniájában* Goethe *Italienische Reiséjéhez*⁴¹ kapcsolódó leírásban a táj éppen azáltal válhat hozzáférhetővé abban a formában, amiként az megjelenik,⁴² mert a könyv, melyet az én az utazás meghatározatlan időtartama alatt olvas (az egyébkénti diszpozíció túl), prefigurálja azt. A költemény által felmutatott együttállásban a megszólaló azt a konkrét földrajzi területet érinti, amelyről az olvasott szöveg referál („Ezen az úton rázkódott száz évvel ezelőtt egy postakocsi”), ez a véletlenszerűen előálló referenciális – egyszersmind performatív – mozzanat pedig felszámolja a betűk keltette illúziót, amely gesztus egyúttal az olvasás menetrendszerűen bekövetkező önfelszámolásának is tekinthető, és a korábbi olvasó tekintetét a táj érzéki valósága felé irányítja („Ölemből lecsúszott amit olvastam az Italienische Reise / S bámultam magam is e zord és gyönyörű hegyeket”). Ugyanazon felismerés, amely referencializáló tendenciájával a textuális és a vonaton kívüli valóság között hidat ver, adott határokon belül maradván nyilvánvalóan ismétlődő, és így bizonyos értelemben megfosztja az előálló eseményt önnön egyediségétől – hiszen Goethe és Karinthy buzgó olvasója az itáliai utat, valamint jelen vers szövegét és az előbbihez készített számtalan térképet tanulmányozva megkísérelheti ugyanezen együttállás reprodukálását –, azonban mivel a versben megszólaló hang konstitúciójának tekintetében a nyomok felfejtésének processzusa már korábban mint az identitás előlépésének nélkülözhetetlen alakzata tűnt fel, az képes megtartani az itt feltűnő irodalmi esemény önprezentációját annak tervezhetetlen mivoltában.⁴³ Azáltal, hogy az esemény ismétlésére tett kísérlettel az egyedítő komponensek, így az emlékezés immateriális folyamatjellege és a topológiai, valamint temporális rekonstrukció lehetetlensége – éppen ezek véletlenszerűen előálló együttállása okán – megvonja a szimmetrikus megkettőzés lehetőségét, ugyanezen vonás a versben megjelenő eseménynek iterábilis létmódot kölcsönöz. (Ez többek között annak belátásával is kell járjon, hogy Karinthy versének grammatikai énje sem lehet Goethe műbéli alanyának pusztá ismétlése, így a kettejük közötti temporális elválasztottság- vagy idegenségtapasztalatból érdemes kiindulni.)

Mind a versben megidézett Goethe, mind pedig a megszólaló én számára az ablakon keresztül válik hozzáférhetővé az előbbieken említett látvány, ez a tényező pedig kulcsfontosságúnak bizonyulhat az ennek nyomán feltűnő esemény exponálása során. Annál is inkább, mivel a költeménynek a táj érzéki tapasztalatára való ráhangolódás centrális jelentőségű pontja, amely utat nyit a következő sorok kérdéseinek és az újabb időbeli szint közbeiktatásával jelentkező akaratlan emlékezési aktuson belül előtérbe kerülő emléknyomok artikulációjának. Nehezen hagyható itt figyelmen kívül az ablak határaival keretezett táj architektónikus stabilitása. Adná magát a szemlélő mozgása okán filmszerű megjelenésnek kitett látványsor képzete, azonban úgy tűnik, a tekintet által közrefogott perspektíva éppen viszonylagos előálló részleges) állandósága miatt jut szóhoz. Mivel a némiképp banális ekphraszisban uralkodó hegyek vertikálisan egészükben („alul” – „derekán” – „csúcson”) szerepelnek a versben,⁴⁴ feltételezhető, hogy megfigyelőjük pozíciója az adekvát látószög fókuszpontjának tekintetében megfelelő

távolságra helyezhető ahhoz, hogy a filmszerű megjelenés ellenében – amelyet például a közelben fel- és eltűnő fák természetesen fenntartanak – a látvány tapasztalata itt bírjon a kép állandóságát érintő bizonyos stabilitással is. A keretezés művelete, amelyet az ablak – bár bizonyos értelemben a vonatszerelvény, amelynek csupán anyagi hiánya az ablak – végez el, mindazonáltal ettől nem lesz kevésbé jelentős. Ezzel összefüggő módon a közel/lent (fák) távol/fent (hegyek) elkülönböztetését létrehozó differencia, amely az előbbieket értelmében megfeleltethető a temporális (emlékezés) és atemporális (jegyzetek) közé ékelődő töréssel, és mely egy a képbe írt határ segítségével megkettőzi a látvány érzéki tapasztalatát, szűkségszerűen bővül a bent (fülke) és a kint (táj), valamint az én és a(z *Italienische Reise* által megidézett) másik közti megkülönböztetéssel, így önmaga gépies megismétlésével az ént a temporalitás, a másikat pedig az atemporalitás, vagyis a mozgás és az állandóság dimenzióiba írja vissza. A megszólaló számára tehát Goethe műve hasonlóképpen lesz fontos, mint a jegyzetek, amelyek – mint korábban láttuk – az emlékezést lehetővé teszik. Megszólalása/érzéki tapasztalása végzetesen kiszolgáltatott az irodalmi közvetítésben feltáruló eseményszerű differenciaképződésnek.

Az önmegszólítás gesztusába ékelődően feltett kérdések sora a táj-olvasmány-látvány leírásort követve a hegyek eleve női alakként megjelenített karakterét egy metaforikus átvitelben a szerelem, majd a boldogság asszociációjával kapcsolja össze.⁴⁵ Mivel a boldogság azonosult a szerelemmel („Itt e földön téged boldogság úgy hívnak szerelem”), a kérdés a továbbiakban az ekvivalensekként értett fogalmak elérésének célként meghatározott antropocentrikus hagyományát érinti. Ez egyúttal kitermeli azt a kérdést is, hogy a korábban fellelő differencia értelmében a dinamikus, temporalitáshoz kötődő „zöld televény” ellenében a statikus állandóság, a „bérci magasság” képes-e a lét élhető szféráját garantálni. Az itt megismételt differencia („Ott éreztem én akkor magamat azon a válaszvonalon”)⁴⁶ illuzórikus módon a döntés lehetőségét kínálja fel, hiszen a megszólaló számára az írásjelként feltűnő hold olyan teoretikus pozíciót teremt, amely segítségével, azaz kérdése (látványbeli) perspektívájából – mely megkettőzi a megszólaló hangját – (képzelettel élve:) láthatóvá válik saját elfoglalt pozíciója, ezzel az önreferens visszacsatolással – amely nem más, mint a holdban való öntükrözés, ezért pedig nem minősülhet valódi válasznak – képes megválaszolni a boldogság lényegét firtató kérdést (boldogság és szerelem azonosítása). A korábbi elkülönbözések így a test anyagi valósága („Lépjem-e át felejtsem el a vágyat / Ezt az egész édes és fájó és ostoba lázat a testben”) és az ezen való túllépés potenciális végrehajtását illető kérdés nyomán feltáruló értelmi hiány szervezte rendszerbe (az eddigiek értelmében temporális: közel–lent–bent–én–test / atemporális: távol–fent–kint–másik–?) helyezhető. Az ezeket ernyőkként jelölő „szférák orgonasípjá” és „a velencei vadvizek lehelletét” hozó mozgás a hallás és a szaglás érzékeihez kötik az előbbi differencia kitermelte elkülönböződést. A szférák zenéje azonban – metafizikai állandósága okán – hiába nevezhető percepciójának karakterisztikáját tekintve maga is temporális létmódúnak, mégis a szagokhoz képest vett statikusságában jelenik meg. Talán éppen a rendszer aszimmetrikus felépítése – amely az atemporális elemeket övező hiátust, és ezáltal a rendszer atemporális dimenziójának ontológiai megbíz-

hatatlanságát tudatosítja – a felelős azért, hogy a vetélkedő érzékek közül, hasonlóan Proust *emlékezetes* madeleine-jelenetéhez, a szaglászarat diadalt, és nyitja meg a következő emlékezési szint terét.⁴⁷ A gyomor és a szív cselekvési lehetőségeinek felcserélése (émelygős gyomorral és dobogó szívvel helyett „émelygős szívvel” és „dobogó gyomorral”) maga is tanúsítja azt a demisztifikáló elhatárolódást, amely a szívhez történetileg rendelődő, azt a modernségben – a romantikus hagyomány máig ható folytatásaként – mindenképpen az érzések helyeként megnevező humanideológia ellenében hat.⁴⁸ Az én (ön)létrehozása tehát továbbra sem juthat nyugvópontonra valamilyen esszenciálisan antropológiai sajátosság tetten érésével.

A mindenhonnan figyelő szemek verszárlatot előkészítő felismerése, vagyis a környezetből származtatott megfigyelési műveletek egyre tágabb kontextushoz rendelése olyan sort („képek”, „óra”, „erdő”, „nefelejcs”, „házak”, „teli hold”, „csillogos égbolt”) jelenít meg, amelynek végpontján a „Szem” áll. Az én ebben a relációban egy fókuszpont létrehozását megkísérlő ágensként jelenik meg, amely az összegyűjtött energia segítségével hatást kívánt gyakorolni más ágensekre is („S én magam is ezt a sok szemet próbáltam gyűjteni egybe / Gyűjteni gyújtópontba felgyújtani véle remegő sziveket”), ehhez természetesen nemcsak a szemek energiájának akadálytalan kiáramlása, de előzetes befogadása is biztosított kellene, hogy legyen („Ez a sok szem akart belőletek egyszerre együtt nézni belém”). Nem könnyen eldönthető kérdés, hogy ez az energia egyenértékű-e a nyelvvel, még ha a szem, amely a versben a tükör létmódjának bizonyos aspektusaival azonosul („Végtelen tükörök sora”, „Lélek tükre periszkóp”), mint a tükör foglatát is biztosító entitás, lenyomata lehet annak az alaknak, amelyet sötét oldalán elfed, így tehát azt jelöli is. Biztosnak látszik, hogy az energiaátadás, mint valamilyenfajta kommunikációs lehetőség, magában foglalja a jeltovábbítás műveletét, azonban a költemény további sorai – ahogy az előzőekben a gyomor és a szív viszonyában megmutatkozott funkciócsere is erről referált – mintha mégis inkább nem-szemantikai információátviteli módokat artikulálnának. A szerelmes testek között létrejövő elektromos jeltovábbítás („Míg a borzongás villanyos árama futkározott kék libegéssel / Szikrázva ujjakon át egyik test idegéből a másik idegbe”) felidézett intim mozzanata, valamint a végtelenített tükrözés dematerializáló tendenciája, amely oly módon köti össze a két megfigyelőt, hogy azokat egymás szemében teszi látottként láthatóvá egymás számára („Végtelen tükörök sora egymás szeme a szembogarakban / Egy pici ember ez én vagyok pici szemében egy még picinyebb ez ő”), a csatorna nem nyelvvé fordítható tapasztalatát közvetíti, ráadásul azt éppen a sexualitás holdudvarába utalva („Míg elzsibbadt és elalélt a két test s csak két pár szem lobogott”) jeleníti meg. Fontos itt, hogy a másik felismerésében nem az arc az elsődleges, hanem az alaknak a szem médiumában előtűnő képén áll, sőt talán egyetlen arc felismerésére sincs lehetőség – a gyermekkori emlékezésjelenetben felbukkanó arc is a generalizáló „női arc” megnevezés alá esik –, hiszen az egyetlen „Szem” felnyílásának az arcok szétroncsolása a feltétele („most mindegyik arc / Egybefolyik lágyan s csak a szem világít át az idők vizein”). A *Szemek szimfóniájában* a szemek, az alak és az arc kapcsolata nem folytonos. Ugyanaz az inskripció, amely előtérbe került az előző alfejezetben, és mely a hang és annak az irodalmi megszólaláshoz kötődő közegváltása kapcsán a fonetikus felől a zaj techni-

kai dimenziói felé toltotta el a kommunikáció figurális színre vitelét, teljesen ellehetetleníti az arc felismerésének nem grafikus – nem nyelvi – formáit, így azokat a formákat, amelyek nem ekvivalensek az a, r és c grafémák sorával.

A „Szem”, amelyből mindenfajta látvány előállításának alapja, vagyis a fény származtatható („csak a Szem világít”), önreferens hurkot létesít, mely a(z) illuzórikus) végtelenül tükröződő világbeli dolgok körébe csatlakozva magát is láthatóvá teszi azáltal, hogy a tükröződésben rá is irányul az általa kibocsátott fényből. A „Szem” és a fény viszonya tehát pontosan azt a helyet foglalja el a vers tropologikus struktúrájában, amelyet az emlékezés és az identitás (én) nyomait letapogató lírai beszéd is. A látvány autopoieszisztét létesítő fény így nem más tesz láthatóvá, mint a szöveget – ez már a címszerkezet elemzésekor is kitént –, amely formában az emlékezés létesül, amiként a versben megszólaló én is saját magát hozza létre nyelvi-ileg az emlékezés processzusában. A lélek szubsztanciaként a *Szemek szimfóniájá*-ban nem azonosítható, hiszen a lélek tükrözéseként előálló kép a másik szemében csupán a saját alak körvonalait vázolja fel, ráadásul óhatatlanul bővül a permanens tükrözés folytán a másik alakjával, aki szintén tartalmazza az ént és önmagát is. Ugyanez általánosabb szinten is tetten érhető, amennyiben a „Lélek tükre periszkóp és utalás és vágy és messze ígéret” sor a lélek birtokviszonyba nem helyezett mivolta okán egyfelől felfüggeszti az énré vagy a másikkra mutató grammatikai referencialitás mozzanatát, másfelől pedig a megismerés szemantikai lehetőségeivel szembeni kételyeit prezentálva a megismerést mint egy a jelenben nem elérhető lehetőségként, önmagát mindig megvonó, és ezért folytonosan elhalasztódó virtualitásként, utalásként és ígéretként határozza meg. Innen nézve a költemény zárkórta is érthetőbbé válik. („Zárt levél minden emberi élet és zárva kerül be a sírba / Nincs aki felvágja csak a szerelmes szem éles sugara / Véka alá rejtett fény voltál volt a vékán egy repedés / Abból egyetlen szikra kibukott és megvillant egy pillanattig / És átcsapott egy nő szembogarába s aztán lezárult ez a szem / S most már csak a mennybolt lát és néz csak az Isten / csak a mindenség bámul rád s nem érti mit óhajtsz.”) Az irodalmi kommunikációnak mint az emlékezésben fény és látvány között létrejövő rekurzív huroknak a gépszerűsége a differenciaképződés permanens ismétlésében termeli ki a testen belülre, így a(z) atemporális) lélekre tekintés ígértét. Ez az ígéret azonban beteljesíthetetlennek bizonyul, mivel az élet az előbbi sorok tanúsága szerint vagy zárt rendszerként, vagy pedig szerencsésebb esetekben csupán egyféleképpen, a szerelmi kommunikációban megosztható (nem szemantikai természetű) elbeszélésként gondolható el. Nem biztos azonban, hogy a fény (szemantikai) és nem pedig az elektromosság (nem-szemantikai) alkotja itt a kódot, ezt a dilemmát a „szikra” feltűnése és a másik szemében fényként való elillanása vetheti fel.

A női szem lezárulása nemcsak a vakság, de a halál konnotációit is implikálja. Ha a kommunikáció létesülésének eseményét a korábbiak alapján itt a nem-szemantikai, elektromos jelátvitel szolgáltatta, akkor a testi elmúlás – megbontva a két test képeztének áramkörében zajló cserefolyamatot – szükségszerűen az attól való megfosztottságot is jelenti. A látás képessége, amely ennek megfelelően az én olvashatóvá válásán áll, áthelyeződik a „mennybolt”-ra, vagyis megvonódik. „Isten” tekintete („néz”), akárcsak a „mindenség”-é („bámul rád”), üres, a valódi látástól –

amennyiben az a kétirányú kommunikáció sikerültségével egyenértékű – megfosztott. A másik céljaira való vakság és a saját célok hangzó mondását megakadályozó némaság beállta nem különösebben bizakodó képet fest a kommunikáció lehetőségéről. A látás képességének megvonódása azt is jelenti, hogy semmilyenfajta olvasás nem azonosíthatja a megszólaló hang intencionális (vagy atemporális) karakterét – részben azért sem, mert a hang technicizált konstitúciója ezt nem teszi lehetővé –, azt nem képes tetten érni, vagyis az interpretáció az emlékezés mintázatát leképző módon gondolható el. Az emlékezés nyelvének gépszerűen, mindenfajta eltervezettség nélkülözően, asszociációk mentén, a különböző temporális szintek (múltak) között cirkuláló mozgása nem mondhatja ki a másik helyett az ént, csupán annak nyomait közvetítheti, ezzel pedig az én létét permanens keletkezésben létként mutatja fel. Legyen azonban az olvasat bármily tévedések láncolatának áldozata, a költeményben a fényt kibocsátó Szemet az olvasónak kell felnyitnia, ahogy a graféma materialitásának megszólaltatása is a nyelv retorikai működésein, a hangkölcsonzés műveletén alapszik. Az olvasás (amennyiben végbemegy ilyesmi egyáltalán) eseménye a hallástól és a látástól való megfosztottság ellenerejeként újra és újra bejelenti azt az igényét, hogy szóra bírja a holtakat, még ha – mint ahogy Karinthy költeménye is erről referál – inkább annak tudását állítja is elő, hogy az irodalmi kommunikáció technikai valóságában (arcot és hangot) adományozó maga is a nyelvtől, a nyelv által kölcsonzott hang és arc együttállásaként mondhatja ki énként magát.

JEGYZETEK

1. Ez a felértékelődés vagy recepciótörténeti érdeklődés maga is leginkább a *Tanár úr kérem* vonatkozásában lenne csupán tárgyalható érdemben.

2. Természetesen ez korántsem jelenti azt, hogy a „rendszeráltás” utáni években a magyar irodalomtudomány politikailag neutrális helyzetet vett volna fel, hiszen az irodalom depolitizálása, amely attitűd talán a leginkább rányomta a bélyegét erre az időszakra, maga is eredendően politikai. Erről bővebben lásd: Horváth Györgyi, *Utazó elméletek. Angolszász politizáló elméletek kelet-európai kontextusban*, Balassi, Budapest, 2014, 78–89; 106–116.

3. Lásd: Rónay László, *Karinthy Frigyes, a költő = Bíráló álruhában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*, szerk. Angyalosi Gergely, Maecenas, 1990, 48–56. Valamint: Beck András, *Az elgondolbatatlan születése. Az Egy reggel dátum nélkül című versről = Bíráló álruhában*, 57–64.

4. „A teljes Karinthy-életmű hitele és az azóta eltelt évtizedek költészeti tapasztalatai kellene ahhoz, hogy ezekben a versekben a magyar líra jelentős alkotásait láthassuk. Én legalábbis ma már ezt meggyőződéssel vallhatom.” Kabdebó Lóránt, *Századsírató. Az Üzenet a palackban verseiről*, Új Írás, 1987/10, 16.

5. Vö. Kálmán C. György, *Megjegyzések a Nihil kanonizációjához*, Jelenkor, 2011/2, 207–208; Fekete Richárd, *Ha esik, ha fű*, Jelenkor, 2011/2, 209–210; Deczki Sarolta, *Lefelé a Rottenbiller utcán*, Jelenkor, 2011/2, 210–211; Tarján Tamás, *Nihil non. 13042 leütés Beck András esszéjéhez*, Jelenkor, 2011/3, 299–302; Rákai Orsolya, „*Én mondtam: mindent abba kell hagyni*”, Jelenkor, 2011/3, 302–304; Neichl Nóra, *Semmi, te nagybetűs. Karinthy Frigyes Nihil című verséről*, Jelenkor, 2011/3, 305–306; Mohácsi András, *Szakítás*, Jelenkor, 2011/3, 307–308; Orsós László Jakab, *Karinthy*, Jelenkor, 2011/3, 309–310.

6. Vö. Beck András, *Szakítópróba. A Nihil és vidéke*, Jelenkor, 2011/1, 65. Hozzá kell tenni ehhez azonban, hogy Beck éppen az *Üzenet a palackban* „előkészítőjeként” tekint a *Nihilre*: ezen a kapcsolódási ponton (noha egy fejlődéselvű narratívát inszceníroz, és ezért jelen sorok írója nem ért a megfogalmazás e formájával egyet) a „vita” résztvevői lendületesen átsiklottak. Vö. *uo.*, 68.

7. Vö. Beck, *Szakítópróba*, 67. és Kálmán, *Megjegyzések a Nihil kanonizációjához*, 207. Lásd még: Rákai, „*Én mondtam: mindent abba kell hagyni*”, 303. és Neichl, *Semmi, te nagybetűs*, 305.

8. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Keresztveződések. Az időbeliség mintái a későmodern költészetben* = Uő., *Tükörszínházi étkönyv. Poétikai problémák Szabó Lőrinc költészetében*, Ráció, Budapest, 2010, 154–155.

9. Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *Honnan és hová? Az »önmegszólító« vers távlatváltozása a kései modernség korszakküszöbén*, Kalligram, 2015/7–8, 135.

10. Valóban elmondható, hogy az »időszembesítés«, »létösszegzés« és a némiképp áttételesen szintén idetartozó »önmegszólítás« kategóriáiban körülírt lírai kánonban talán nem is a korábbi pozíciótól vagy önmegértésétől eltávolodó szubjektum [...] számvetésének reflexivitása, hanem éppen ez, a tapasztalat vagy észlelés különös temporális feltételezettsége jelentheti az igazi kihívást, egyebek mellett azáltal, hogy feltehetőleg a (nyelvi) reprezentáció lehetőségeit sem hagyja érintetlenül”. Kulcsár-Szabó, *Keresztveződések*, 158.

11. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *„Én” és hang a líra peremvidékén* = Uő., *Metapoétika. Nyelvszemlélet és önprezentáció a modern költészetben*, Kalligram, Budapest, 2007, 97–99.

12. Ennek legnagyobb hatású leírását lásd: Paul de Man, *Az olvasás allegóriái. Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*, ford. Fogarasi György, Magvető, Budapest, 2006, 17–18; 20–21; 23–24; 31.

13. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Előszó* = Uő., *Metapoétika*, 10–11.

14. Noha Kulcsár Szabó Ernő ennek fontosságára már egy 2002-es előadásában felhívta a figyelmet: Kulcsár Szabó Ernő, *Költészettörténet és mediális kultúrtechnikák* = Uő., *Szóveg – medialitás – filológia. Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2004, 176.

15. Mindamellet, hogy a későmodern korszakretorikai fogalma korántsem kizárólagos hordozója az eddig tárgyalt diskurzusformációnak, ahogy Eisemann György meggyőzően érvelve rámutat a későromantikus magyar líra későmodern poétika felőli újraértésének tárgyalása során: Eisemann György, *Korszakolás és (re)kanonizáció* = Uő., *A későromantikus magyar líra*, Ráció, Budapest, 2010, 25–41.

16. A tanulmányban szereplő kiemelések az alábbi kötetből származnak: Karinthy Frigyes, *Üzenet a palackban*, Cserépfalvi, Budapest, 1938.

17. A recepció általában az előbbi feltételezi Karinthy kapcsán, de talán megfontolandó, hogy ezt jellemzően a szerző prózája okán teszi, a versek felett nagyvonalúan szemet hunyva. Lásd ennek eklatáns példájaként: Veres András, *„Rajongó tudomány, az a baj...”. A tudomány fogalmának és szerepének változatai Karinthy prózájában = Bíráló ábrubában. Tanulmányok Karinthy Frigyesről*, 104.

18. „Az írás azon az abszolút határon érinti a testeket, amely az értelmet elválasztja a bőrtől és az idegektől.” Jean-Luc Nancy, *Corpus*, ford. Seregi Tamás, Kijarat, Budapest, 2013, 12.

19. Lacan számára persze éppen az önfelismerés mint félreismerés bizonyul annak a kulcsmozanatnak, amely az identitás (és így az öntudat mint illúzió) létrejöttét szavatolja. Vö. Jacques Lacan, *A tükörstádium mint az én funkciójának kialakítója, abogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, ford. Erdélyi Ildikó – Füzesséry Éva, Thalassa, 1993/2, 5–11. A helyzet annyiban mégis különbözik a tükörstádiumhoz kapcsolódó fel/félreismerés koncepciójától, hogy az itt önmagát (és döntési szabadságát) felismerő én az „Is-ten” jelölő jelöltjeként ismeri fel magát, hiszen éppen a szó mondásának („könyörülj”) és a könyörületes tett végrehajtásának lehetősége, azaz a szó kognitív és performatív dimenziójának egybeesése képezi a tulajdonképpeni felismerés alanyát, nem pedig az alak (Gestalt) és a valós azonosítása, felcserélése. Mindamellet korántsem biztos az, hogy ez a felismerés eltévelyedésként értelmezhető csupán. Vö. Halász Hajnalka, *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között. Jakobson, Lubmann, Humboldt, Gadamer, Heidegger*, Ráció, Budapest, 2015, 93–94.

20. A lehetőségek elszalasztásának erről a gyászáról adnak hírt a következő sorok is: „Mint akit kedvesei közt váratlanul tört le a kórság / Nincs már ideje hörgő tüdejéből mint repedt fuvolának / Résein át fülsértő sipítás közli száználmas dadogással / Élete nagy titkát hogy szerette a hű nőt és más semmitmondó szavakat”.

21. A költemény ezen fejezetben vizsgált szakasza kétségkívül igen jelentésszerű metrikai dimenzióval bír, ezt azonban hely hiányában jelen szöveg csupán jelezheti egy a problémához való későbbi visszatérést ígérve.

22. Vö. Benczik Vilmos, *Nyelv, írás, irodalom kommunikációelmélet megközelítésben*, Trezor, Budapest, 2003, 103. Vagy: Vö. Lengyel András, *Írógép, írás, irodalom. Az írógéphasználat magyarországi történetéhez*, Kalligram, 2014/2, 91. A 30-as évekre már megállapítható: „Az írógép igen elterjedt használati tárgy.” Raith Tivadar, *Az írógép és a gépírás racionalizálása*, A Magyar Könyvviteli Folyóirat Kiadása, Budapest, 1936, 17.

23. Lengyel, *Írógép, írás, irodalom*, 80.
24. *Uo.*
25. *Uo.*, 84.
26. *Uo.*, 84–85.
27. *Uo.*, 85.
28. *Uo.*, 88.
29. Kabdebó Lóránt, *Mesék a költőről. Szabó Lőrinc-tanulmányok*, Ráció, Budapest, 2011, 82–83.
30. Lengyel, *Írógép, írás, irodalom*, 90.
31. A korabeli írógépszabványhoz tartozó adat, hogy a hosszú magánhangzók egy része, az í, ó, ú és ű sokáig nem kapott helyet a billentyűzet kialakításán. Vö. Benczik, *Nyelv, írás, irodalom*, 104.
32. Vö. Kulcsár-Szabó Zoltán, *Író gépek*, Irodalomtörténet, 2006/2, 143. Magyarországon: „QWERTZ”. „A gyakorlatban használt írógépek csekély kivétellel ma az egyváltós, négysoros billentyűzetet (két jel egy billentyűn) használják.” Raith, *Az írógép és a gépipírás racionalizálása*, 18.
33. Vö. Kulcsár-Szabó, *Író gépek*, 147.
34. „A gépipírás optimalizálja a nyelv fonológiai elemekre való tagolását és a beszélő hang érzékiségét a papír »fehér morajlásával« helyettesíti.” *Uo.*, 143.
35. *Uo.*, 148.
36. Vö. Jacques Derrida, *A bang és a fenomenén. A jel problémája Husserl fenomenológiájában*, ford. Seregi Tamás, Kijárat, Budapest, 2013, 108–110.
37. A kagyló metaforájának akár politikai implikációkat is érintő retorikai szerepéhez lásd: Kulcsár-Szabó Zoltán, *A gondolkodás báború. Töredékek az erőszakos diskurzusok 20. századi történetéből*, Ráció, Budapest, 2014, 294–295.
38. Emlékeztetőül: „Nincs már ideje hörgő tüdejéből mint repedt fuvolának / Résein át fülsértő sipítés közli szájalmas dadogással / Élete titkát hogy szerette a hű nőt és más semmitmondó szavakat”.
39. Hatástörténetileg nem elhanyagolható, hogy Hegel erősen megszerkesztett esztétikai előadásainak csúcson a dal helyezkedik el, amely így a költészet tiszta megnyilvánulásának paradigmája lesz. A rendszer felépítéséhez lásd: G. W. F. Hegel, *Esztétikai előadások III.*, ford. Szemere Samu, Akadémiai, Budapest, 1980, 320–363.
40. A nehezen komolyan vehető kultúrpszichizista érvelésektől eltávolodva szembevetendő, hogy több jelenleg divatos tudományos kezdeményezés referál hasonló igényekről. Lásd például: Hans Ulrich Gumbrecht, *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*, ford. Palkó Gábor, Ráció, 2010. Válasszunk ennek egyik újabb hazai applikációját: Makai Máté, *A múltélmény előállítása – jelenlét, emlékezethelyek és a múlt érzéki hagyománya*, Literatura, 2015/1, 25–47.
41. Első magyar kiadása: Johann Wolfgang von Goethe, *Utazás Itáliában*, ford. Bálint Aladár, Genius, Budapest, 1922.
42. Tehát az én abban a fenomenális összefüggésrendszerben helyezhető el, amelyet a jelenvalólét tekintetében már eleve hangol az azt megelőző diszpozíció. A létnek ez a struktúrája az azt megnyitó „barát” hangja felől gondolható el, így ez az együttállás teszi lehetővé a „mint olyanként” való fenomenális érzékelést. Vö. Halász, *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között*, 104. Halász Hajnalka Derrida Heidegger-elemzését olvassa: Jacques Derrida, *Heideggers Obr. Philopolemologie (Geschlecht IV)* = Uő., *Politik der Freundschaft*, ford. Stefan Lorenzer, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, 426.
43. Derrida az esemény tervezhetetlen jellegét emeli ki mint talán legfőbb konstitutív összetevőt: Jacques Derrida, *A Certain Impossible Possibility of Saying the Event*, ford. Gila Walker, Critical Inquiry, 2007 Winter, 441, 450–451, 457. „The even falls on me, because I dont see it coming.” *Uo.*, 451. Wellbery szintén a véletlen tényezőben határozza meg az esemény lényegét, ahogy egyébként Koselleck is: Koselleck, *Ábrázolás, esemény, struktúra*, 171. Ehhez még: „Az esemény visszafordíthatatlan jellege az esemény meghaladhatatlanságát is jelenti, ami végső soron bevésettségének, írásos karakterének köszönhető (abban az értelemben, hogy az inskripció nem az esemény hordozója, hanem annak nyoma).” Lőrincz Csongor, *Az olvasás ismétlése. Materialitás és kultúrtechnikák az irodalmi szövegben*, Kijárat, Budapest, 2010, 26.
44. „Csupa dolomit alul zöld és sárga vörhenyes erdők / Tarka szonya s kötény terebélyes asszonyosság derekán / Aztán övön felül csak csupasz és meztelen feketeség / S végre a csúcson hősapka tiszteletes fehér hajkorona”.

45. „S szóltam döbbenve magamhoz mért is vagy hát a világon / Mi tart itt ez a zöld televény vagy a bérci magasság / »Szürke elmélet« hogy tudjam mindennek mi a miértje / Vagy a latin narancsligetek »lombok közt izzó aranya« / Hogy boldog akarok lenni vagy annál több s van-e több s van-e más [...] Van-e hát élet túl a szerelmen van-e lét az életen innen”.

46. Fontos lehet, hogy ez a választvonal, amennyiben az maga a differencia, nem szilárd határként, hanem az elkülönülő entitások folyamatos egymásba játszásának tereként nyílik fel: „Egyszerre kétféle dallam szólt lelkemben szörnyű macskazene / Külön mindkettő remek együtt gyötrelm és üvegkaparás”.

47. „A csatorna és a latrinák közeléből kintorna bús mekegése / Amitől édeset és undokat álmodik vackán a tízéves férfigyerek / Paplan alá dugva fejét dobogó szívvel barna boszorkány combjairól / Így vergődtem én émelygős szívvel s szorongva dobogó gyomorral / S emlékeztem egy régi lépcsőház vásott kövein futottam fel és le”.

48. Mindennapi tapasztalatként ismerős lehet a gyomor és a szív közötti nagyon is biológiai funkcióeltolódás, amelynek következtében az érzések gyakran a gyomorban koncentrálnak (idegesség, szorongás stb.). A köznyelv maga is bír a gyomrot illető metaforikus fogalomrendszerrel, lásd például: „mintha pillangók lennének a gyomromban” (mint a szerelem érzetének popkulturális nyelvi megjelenítése). A gyomor ekkor az érzések fenomenális tapasztalatként történő interpretációját végzi el, bizonyos érzelmek médiuma. Az észrevételért Báthory Kingát illeti megkülönböztetett köszönet.

