

tanulmány

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Fájdalom

Esztétikai inspiráció

A betegség, az emberi testet (és/vagy lelket) érő támadások (akár ezek önmaguk ellen irányított támadásai) mindig képesek voltak arra is egyszerre, hogy megszállják a művészeteket, méghozzá nem csupán oly módon, hogy védekezésre kényszerítsék, gyógyító és terapeutikus képességük felfedezésére készítsék őket. Ez utóbbi képességükről a művészetelméleti reflexió évezredek története során a legkülönbözőbb formákban tett tanúságot, a spektrum a katharszis arisztotelészi kategóriájában fellelt gyógyászati jelentéstartományra hivatkozó purgáció-elmélektől¹ az irodalom általi gyógyulásról, irodalom- vagy biblioterápiáról alkotott, ma is populáris elképzelésekig² terjed. A művészetek azonban inspirációt is nyerhetnek, bizonyos értelemben szövetségesül is szegődhetnek a beteg testnek és léleknek. A modern költészet „elátkozott költőinek” kultusza vagy a tbc Susan Sontag által bemutatott 19. századi romantizálásának lehetősége³ azt mutatják, hogy a betegség (itt tulajdonképpen a deviancia formáját öltve) a társadalomtól elszigetelt és a társadalom tudattalanjának felderítésére alkalmas, egyediként vagy kivételesenként észlelt művészi érzékenység forrásává és/vagy kifejeződésévé is emancipálódhat. A modernség talán első, igazán jelentős önleírásában Baudelaire „a modern élet festőjének” észlelésmódját a lábadozóéhoz hasonlította: a modern művész, aki a gyermekhez hasonlóan „mindent *újnak* lát”, a betegségek és a betegségek kiheverése révén aktivizálhatja eme képességét, „oly eleven élményekre” szert téve, „amelyekben később, valamilyen testi betegség idején volt részünk, feltéve, hogy a betegség épen és érintetlenül hagyta szellemi képességeinket”. A modern művész „örökké a lábadozás állapotában van”.⁴ „[A]z *ételnek megint íze van*”, majd: „olyan érzékeny lettem, mint egy csecsemő” – állapítja meg pl. a lábadozó Karinthy is az agyműtétjét követő napokban.⁵

Somlyó Györgynek a francia klasszikus modernségen megalapozott poetológiai elképzelése egy, talán nem a leghíresebbek közé tartozó, de éppen a 20. században (pl. Gide-nél vagy Heiner Müllernél) megnövekedett figyelemben részesített antik mitológiai hősről, a makacs sebétől szenvedő Philoktétészről vett mintát a modern lírikus számára. A kígyómarás (és, ezt talán nem teljesen érdektelen hozzatenni, női bosszú) okozta, nem gyógyuló, bűzös sebe miatt a Tróját ostromló görög

/ férfirobajjal égis kicsapó / hullám, de sokat fröcskölted a vad / ítéletidőn zugolyba kuszó / vak fejemet. És te, hermaioszi hegy, / hányszor ütötted visszhangba nyögő / jajomat, mikor úgy kinezott a roham!” (1452–1460). Jóval korábban ráadásul az is kiderült már, hogy a szenvedő a szigeten egyenesen megszerette a fájdalmát: „Már megtanúltam, hogy szeressem kinomat.” (538.)⁹ Philoktétész paradox módon a hatalmát veszíti el a szenvedéstől való szabadulással: a nélkülözhetetlenségét. Gyógyulása – mint arra a nemrég elhunyt kitűnő német irodalomtudós, az élete vége felé a fájdalom irodalmi és filozófiai fogalomtörténetének széles, Pindarostól Celanig vezető ívű, egyes részeiben kidolgozatlanul maradt tanulmányt szentelő Werner Hamacher emlékeztet – bizonyos források szerint csak ideiglenes volt ugyan, a sebe sohasem hagyta el végleg.¹⁰ Csak úgy tudott ugyanis megszabadulni a fájdalmától, hogy rettegett íjával (mint korábban a sziget táplálékként szolgáló állatlakóinak) továbbadta a sebeket, a szenvedést Trója védőinek. Ez az újabb agresszió volna az eszköz a fájdalom elhárítására. „A szadizmus a Másikban utasítja el/löki ki [rejtette] a *létezés fájdalmát*” – mondja ehhez Jacques Lacan (kiem. KSZ).¹¹ Mindazonáltal fontos hozzáfűzni, hogy – a mítosz bizonyos variánsai szerint legalábbis – a Héraklésztől örökölt új lényegében a *fájdalomcsillapítás* jutalma (és büntetése) volt: annak köszönhetően került ugyanis Philoktétészhez, hogy az hajlandó volt meggyújtani a Nesszosz köntösétől szenvedő Héraklész alatt a halotti máglyát. Talán éppen ezt, Héraklész fájdalmának berekesztését, a fájdalomon való felülkerekedést, a fájdalom elvételét bosszulja meg a gyógyíthatatlan kígyómárás és talán éppen emiatt konzekvens Philoktétész ingadozása a fájdalomtól való megszabadulás ígérete és a fájdalomhoz való ragaszkodása között.

Philoktétészt sebe ugyan nem teszi minden értelemben legyőzhetetlenné és mindentudóvá (hiszen talán éppen a kínjai akadályozzák meg abban, hogy felismerje az új eltulajdonítását célzó cselszövést, hogy tehát különbséget tudjon tenni jó és rossz szándék között, továbbá hogy fel- és elismerje a közösség érdekét), de ezenközben mégis a fájdalom, a Neoptolemoszt lefegyverző szenvedése révén kerekedik felül a seb okozta kiszolgáltatottságán. Paneth Gábor, aki egy egész (egyébként Somlyóra is támaszkodó) művészetszichológiai értekezést szentelt a szerinte az Oidipuszról elkeresztelt mellé állítandó „Philoktétész-komplexumnak” (amely patriarchális helyett matriarchális kasztrációra vezethető vissza és amely az elfojtás helyett a gyógyíthatatlan sebhez való kendőzetlen ragaszkodásban nyilvánul meg), Thomas Mann *Doktor Faustus*ára hivatkozva a művészi sebezhetetlenség forrását is a Philoktétészéhez hasonlítható szenvedéssel hozta összefüggésbe: az ördögi szerződés értelmében Adrian Leverkühn zenei tehetségét egy nőtől szerzett fertőzése fogja garantálni, erre a sebre utal később vissza az a szárnyas kígyót ábrázoló gyűrű, amely Zeitblomot éppen Philoktétészre fogja majd emlékeztetni.¹² A fájdalom lehet tehát egyenesen a művészi, szellemi erő feltétele is. Egy megkapó, először 1953-ban publikált esszéjében a német filozófus, Helmuth Plessner a szellemtudományok kihívásait és feladatait meghatározandó arról beszél, hogy ezek akkor töltik be a hivatásukat, ha képesek lerombolni az ismertnek, sajátjuk gondolt tartományok és hagyományok megszokott észlelését, olyan tapasztalatokat aktiválva, amelyek megtanítanak „más szemmel” látni. Az ilyen tapasztalatok egyike pedig: a fájdalom. „A fájdalom – írja Plessner – a szellem szeme.”¹³

Tanúságtétel

Persze erőteljes érvek volnának felvonultathatók a fent jelzett koordinátákkal szemben. Nietzsche egész ún. „fiziológiai esztétikája” pl., amely éppenséggel alkalmatlannak minősíti a művészetek fájdalom- vagy szenvedéskompenzációként való elgondolását. Esterházy Péter a *Hasnyálmirigynapló* egy pontján pedig azt állapítja meg, hogy a fájdalom számára – *használatlan* („Megállapítom: a fájdalom, mondjon bárki bármit, nem jó. Én nem tudom használni. Van, aki tudja. De nálam ezt megspórolhatnád, Uram.”).¹⁴ De maga Philoktétész is – nem azért keveredik-e ordítózással a beszéde és lesz minden gyanakvéssá ellenére gyanútlan a látogatója szándékainak felmérése során, mert – mint arról a kar értesít a paradoszban – fájdalma (jajongó-siránkozó *aiái*-a) mértéktelen vagy mérték nélküli („halandók nyomorult sorsa, / kikenél túlüt a mérték!” – 177–178.), összehasonlíthatatlan és közölhetetlen? A jajkiáltásokat, itt is, egyedül a visszhang érti meg, már amennyiben ez megértés persze („Görcsök jajjait csak a / visszhang érti, riogja tág, / ajtónélküli száján.” – 188–190.).¹⁵ A mértéktelen, fel-és összemérhetetlen fájdalom olyan szenvedés, mondja Hamacher, amelynek már nem is lehet konkrét formát öltő tárgya vagy tartalma. A szenvedő „a tapasztalatot [Erfahrung] tapasztalja meg”: „ki van téve a puszta tapasztalatnak [...]. *Amit* tapasztal, az megkülönböztethetetlen a tapasztalattól magától: nincs tartalma, mivel nem talál támaszra semmilyen adott reprezentációban; ténylegesen észlelhető, ám anélkül, hogy észleletek tárgyává válhatna, amelyet más tárgyak helyettesíthetnének és ily módon univerzalizálhatnának.”¹⁶ Ezt a mértéktelen fájdalmat nem lehet tárgyiasítani vagy lokalizálni (ahogy, ki ne tudná ezt?, az intenzív fájdalom „helye” is mérhetetlenül nagygyá és ezáltal körvonalazhatatlanná tud nőni a test önérzékelésében), és ebben az értelemben nehéz hozzá viszonyulni, legalábbis *mint* fájdalomhoz, *mint* a szenvedés forrásához, amely aztán – esztétikai vagy más eszközökkel – feldolgozható (és tehát: csillapítható?) volna.

Mégis: Philoktétész arra is alapot szolgáltatott, hogy éppen ennek a viszonyulásnak a voltaképpeni formáját, a *reflexivitást*, ezzel együtt pedig talán a fájdalom és a szenvedés közötti implicit különbségtételt figyeljék meg a fájdalomkitöréseiben. Kierkegaard pl. Szophoklész drámájára hivatkozva értekezett erről a finom, de lényeges különbségről (nála egyben: átmenetről): „Magában a görög tragédiában átmenet van a bánat (Sorgen) és a fájdalom között, s erre példaként *Philoktétészt* szeretném felhozni. Ez szigorúbb értelemben szenvedő tragédia. De még ebben is nagyfokú objektivitás uralkodik. A görög hős megnyugszik saját sorsában, sorsa megváltoztathatatlan, erről nincs mit beszélni tovább. Ez az elem tulajdonképpen a bánat mozzanata a fájdalomban. Az első kétség, mellyel *a fájdalom tulajdonképpen kezdetét veszi*, ez: miért történik velem ez, miért nem lehet ez másként. [Kiem. KSZ. Vagyis a fájdalom nem a fájdalommal, hanem az objektíváló reflexióval kezdődik!] Mert a *Philoktétészben* – ami számomra mindig feltűnő volt, s amiben lényegileg különbözik attól a halhatatlan trilógiától – nagyfokú reflexió van: a mesterien ábrázolt önellentmondás a fájdalomában, melyben igen mély emberi igazság van, ám az egészet mégis objektivitás hordozza. Philoktétész reflexiója nem mélyül el önmagában, és teljesen görög az, amint arra panaszkodik, hogy

senki sem tud fájdmáról. Rendkívüli igazság van ebben, és ugyanakkor mégis itt jelenik meg a tulajdonképpeni reflektált fájdalomtól való eltérés, mely mindig azt kívánja, hogy egyedül legyen fájdmával, mely új fájdalmat keres ennek a fájdmának a magányában.”¹⁷ A fájdalmat megelőzi a fájdalom reflexiója, a fájdalom okozta bánat; a bánat, a szenvedés szüli a fájdalmat és nem fordítva – hangozhatna egy bizonyos szempontból igen radikális és ugyancsak megfontolandó következtetés, amelynek mélyértelműsége persze talán az empiria vonakodó egyetértésében ütközne a saját határaiba. De az a mintázat, amely a fájdalom és a bánat közötti különbségtétel vagy – Kierkegaard megfogalmazásában – „átmenet” elképzelése mögött kirajzolódik, fordított következményes viszonyban is végigkövethető: a fájdalom és az általa kiváltott, belőle következő szenvedés relációjaként. A különbségtétel ebben a formában arra az előfeltevésre tart igényt, amelyet a kar Philoktétész fájdmája kapcsán érvényesít, nevezetesen azt, hogy maga a fájdalom is – fájhat. Philoktétész „örjög már a sok inségtől” (174.).¹⁸ Nemcsak a fájdalom maga, hanem a fájdalom feletti vagy a fájdalomtól (a fájdalom tudatától, tapasztalatától, objektiválhatóságától) való szenvedés is okozhat fájdalmat, legalábbis azt feltételezve, hogy az ember képes – pl. Plessnernek az „excentrikus pozicionalitásról” alkotott antropológiai tézise értelmében – egyszerre test lenni, azaz azonos lenni önmön beteg vagy fájó testével és ugyanezen testével bírni, vele rendelkezni azt a „közvetített közvetlenséget” megvalósítva, amely – a filozófus szerint – az ember sajátja, bizonyos értelemben az emberi létforma, az azt a környező világhoz való viszonyulása tekintetében meghatározó specifikus pozicionalitás kitüntetett jege. Az embernek a fájó vagy beteg testéhez való viszonya sem lehet, ebben a közelségben legalábbis, teljesen közvetlen. Közvetítettsége pontosan abban nyilvánulhat meg, hogy a fájdmája nemcsak fáj, hanem a fájdmájától – szenvedni is képes. Legalábbis addig a pontig, lehetne ellenvetni, ameddig a fájdalom nem támad rá éppen erre a közvetítettségre. A fájdalom a test idő- és térbeli önészlelésének, itt-és-mostjának legszélsőségesebb próbatétele, az a tapasztalat, ahol a test elveszít mindenféle koordinációt, sikertelenül igyekszik szabadulni éppen ettől az itt-és-mosttól, sőt önmagától, mintegy ki akar jutni önmagából, vagyis: a test ebben való akadályozottságának extrém tapasztalata, amelynek fenomenológiai leírását Hermann Schmitz szerint a távozásra szólító „el!” parancs akadályoztatásából („ein gehinderter Weg!”) kiindulva lehet végrehajtani.¹⁹

Plessner fájdmáról alkotott elképzelését legrészletesebb kidolgozottságában talán groningeni kollégája, Frederik Buytendijk monográfiája nyomán lehetne rekonstruálni (ezt Plessner fordította le hollandról németre), aki az ember és az állat fájdmája közötti különbségtételét arra alapozta, hogy a fájdalom az előbbit nemcsak a testében, hanem pszichofiziológiai egységében is érinti.²⁰ A sírás és nevetés szélsőséges „kifejezési formáinak” szentelt, sokat idézett értekezésében Plessner azt a feltételezést vette alapul, hogy ezeket az eruptív, önkéntelen, kontrollálhatatlan (és ismét az emberi létforma kitüntetett jegeiként azonosított) reakciókat az tünteti ki az olyan, motorikus testi folyamatokkal szemben, mint az elvörösödés, sápadás, izzadás vagy a köhögés, hogy válasz-jelleggel bírnak, még akkor is, ha azokban a helyzetekben, amelyek kiváltják őket, úgymond a test veszi is magára a rezponzivitás funkcióját. Éppen emiatt a nevetés és a sírás világítanak rá az ember

saját testéhez való viszonyának fentebb említett kettős jellegére, és az ebben a kettősségben megmutatkozó kifürkészhetetlenségére (Unergründlichkeit). A síró ember (és, ha más módokon is, a nevető ugyancsak) kapitulál, leteszi a fegyvereit egy feldolgozhatatlan vagy értelmezhetetlen, ám megkerülhetetlen szituációban, helyette a teste reagál, és éppen ebben a beugró szerepkörében teszi láthatóvá az embertől való részleges függetlenségének lehetőségét és hatótávolságát, másként fogalmazva: az ember és a teste közötti viszony dezorganizációját, amiként ez a fájdalom esetében is bekövetkezik.²¹ „A fájdalom – írja Plessner – védekezésésképpen visszavettség a saját testre, oly módon méghozzá, hogy már lehetetlen viszonyt kialakítani hozzá. A fájó régió mértéktelenül kiterjedtnek tűnik, mintha rátelepedne és teljességgel elnyomná az egyéb területeket. Az ember már csak fogból, homlokból, gyomorból áll.”²²

A (nevetéshez viszonyítva még mindig bizonyos közvetítettséget megőrző) sírásról alkotott elmélete számára Plessner ugyan végső soron elégtelen kiindulópontnak tekinti, mégis érdemes itt utalni a sírásnak a fájdalom és szenvedés kifejeződéseként való magyarázatára, amelyet mindenekelőtt Arthur Schopenhauerre támaszkodva fejt ki, aki szintén fontosnak tartotta megállapítani, hogy „a sírás, akár a nevetés, azokhoz a megnyilvánulásokhoz tartozik, melyek az embert az állattól megkülönböztetik. A sírás korántsem sajátlagos fájdalomkifejezés: mert a legritkább az a fájdalom, melynél sírunk. Megítélésem szerint sosem közvetlenül az érzett fájdalom nyomán sírunk, hanem mindig ennek *megismétlődésekor*, a reflexiót követően” (kiem. KSzZ).²³ Eszerint a sírás a részvétből, vagyis együtt-szenvedésből (Mitleid) fakad, ami (itt úgy tűnik: leginkább) az ember önmagával való együtt-érzéseként értendő, a saját fájdalom nem közvetlenül, hanem mintegy idegenként elképzelve-objektívalva válik szenvedéssé (Leid). A sírásnak persze nemcsak a fájdalom lehet a forrása, továbbá – figyelmeztet Plessner – az én önmagától való eltávolodásának, ön-eleresztésének más formái is lehetségesek, az azonban, hogy nem(csak) a fájdalomtól, hanem a szenvedéstől, valamely saját vagy idegen szenvedéssel szembeni tehetetlenségében sír, végső soron az ember megkülönböztető jegyének bizonyul.²⁴ Az ember képes nemcsak a fájdalomtól sírni, hanem szenvedni és együttérezni a saját vagy idegen fájdalommal, az embernek valóban nemcsak a teste, hanem a testének fájdalma is fáj. Kérdés persze, méghozzá talán túlságosan is messzire vezető, hogy vajon nem implikálja-e az ember így felfogott excentrikus pozicionalitása bizonyos értelemben eleve a fájdalom valamiféle – ha nem is leértékelését, de szinte automatikus önkompenzációját. Ha ugyanis a fájdalom tárgyiasítható a fájdalom feletti (együttérző) szenvedésben, nem hordozza-e ez egyben a mérsékelhetőségének vagy inkább: mérhetővé csillapításának ígéretét is, nem lehetetleníti-e el eleve a testi fájdalomról mint olyanról, a Hamacher emlegette tapasztalatról mint tiszta, pusztá, merő tapasztalatról való tanúságtétel lehetőségét? Vagy ez utóbbi mindig már az állat tanúságtétele lesz? *Csak az igazi tragédia, / ami egy kutyának is az* – mondja ehhez Szabó Lőrinc a *Monológ a sötétben* című versében (1933).

A fájdalomról való (akár: irodalmi) tanúságtétel, mindenesetre, úgy tűnik, ritkán valósul meg anélkül, hogy ne kelljen számot vetnie egyfelől a fájdalom feletti szenvedés, a fájdalom fájdalma megtestesítette kihívással (vagyis, másként fogalmazva: a fájdalom elbeszélésének fájdalmaival), másfelől az én és a test közötti

hasadás nyelvi-narratív feldolgozásával, vagyis, ha lehet így fogalmazni, magának ennek a hasadásnak, a kettő közötti kontinuitás megtörésének tanúsításával. Az első kihívás kulcsfontosságú pozícióban jelenik meg pl. Karinthy-nál, aki a betegségéről és a műtétéről szóló „útirajzát” a vállalkozás értelmét legitimálni hivatott előszóval látta el, amely többek között arról tudósít, hogy nem valamiféle „személyes vallomás” igénye kényszerítette ki a mű megszületését (amelyben valóban nem is mondható különösebben meghatározónak a „vallomás” beszédhelyzete), hanem egy „második betegség” (a fájdalom *megismétlődése*, amiről Schopenhauer beszélt?), az, amit a „kínos és veszedelmes élmény” irodalmi feldolgozásának, egészen pontosan a textuális „rögzítésének” készítése okozott: „A kényszer, hogy az emléket lerögzítsem, úgy jelentkezett, mint egy második betegség, amelynek kezelése nélkül az elsőből se tudok teljesen felgyógyulni”. (Karinthy, 8–9.) Az irodalom, az irodalmi tanúságtétel terápia egyfelől – és a betegség betegsége másfelől. Az én és a test közötti viszony átalakulása vagy felbomlása az egyik leggyakrabban visszatérő tapasztalat a tünetekről, a kezelésekről, majd a műtétről adott beszámolóban, ezt Karinthy a leggyakrabban a szuverenitásként megjelenített kontroll, vagyis egyfajta hatalom elvesztéseként ábrázolja, olykor egyenesen a hatalom átadásaként. A beteg (az éntől megfosztott, anyagszerűségében majdhogynem élettelelnek mutatott) test éppen ebben a betegségében, a fájdalom révén lesz *úrrá* a voltaképpen uralkodó fölött. „A testem – teszi fel a kérdést egy eszméletvesztésközeli rosszullet tanulságaként – , ez a száználmas rongydarab, rendbe jön, mint anyag – de mi lesz velem, a birodalmát elvesztett fejedelemmel?” Fontos, hogy a testnek ez a lázadása voltaképpen azért mutatkozik igazán fenyegetőnek, mert – ez a megállapítás (önészlelet, vagyis inkább az önészlelés el- vagy kimaradása) motivikus szerepben és gyakorisággal tér vissza a regény számos pontján – nem jár fájdalommal: „nincs az a kínszenvedés, aminél ez ne lenne rosszabb, pedig nem érzek fájdalmat”, olvasható pár sorral feljebb. (Karinthy, 32–33.) A betegség elbeszélésének csúcspontja, a műtétről, azaz az észlelésért-érzékelésért felelős vezérlőszervbe, az agyba való materiális beavatkozásról előadott beszámoló drámája pontosan ezt a felismerést állítja az előtérbe. Karinthy betegségről nyújtott tanúságtétele azon a ponton ütközik önnön korlátaiba, amikor meg kell állapítania, hogy – ellentétben a műtét során előálló éles akusztikai észleletekkel, az orvosi eszközök hangjával vagy egy *fájdalmasan* jelentkező gondolattal²⁵ – a műtött testrész: nem fáj. A testről, a betegségről való tanúságtétel, vagyis a fájdalom elmáradása valószínűtlenné teszi azokat a testi történéseket, amelyeket a beszámoló rögzíteni hivatott és amelyekről csak egyéb (a beteg testhelyzetéből adódóan főként az akusztikusra korlátozott) környezeti észleletek szolgáltatnak közvetett, ráadásul önnön hitelüket megkérdőjelező („süket reccsenés”) benyomásokat: „Feszítés, nyomás, roppanás, rántás... süket reccsenéssel törik valami. Pillanat múlva megint. Feszítés, nyomás, roppanás, rántás. Sokszor, sokszor egymás után. A folytatólagos roppanások olyanok, mint ahogy konzervdobozt nyitnak, az utána következő reccsenések, mintha beszegezett láda oldalából deszkákat törnének egyenként. *Tudom*, hogy csontokat tör ki, nagy darabokban.” (Karinthy, 184–185., kiem. KSzZ) Kortárs irodalmi változatként erre Tóth Kinga figyelemreméltó kötetének, a *Holdvilágképeknek* (2017) egyik darabja, a *Reflektor* volna ideidézhető: „Jönnek a

műszerek, amivel behatolnak a testbe, mintát vesznek, látom a szikéket, félek. Nem alszom el. Most már szívesen aludnék, már nem vicces, *eszembe jut, hogy műtenek*, ezt a részt már törölhetik, ez már nem kell. Most felszívna valamit, dupla adag lesz, de ez veszélyes, ezt már nem kellene hallanom.” (Kiem. KSzZ)

És éppen ez, vagyis az önmagát észlelő testi tapasztalat bizonyosságának kimaradása vagy kihagyása válik igazán fenyegető, Karinthy szövegében rendre a fikcióval – álmokkal, hasonlatokkal – kompenzált vagy helyreállított tapasztalattá: „Hogy a fájdalomérzés teljesen megszűnt, nem nyugtat meg. Sőt egyre ijesztőbbnek találok. Valami néma, mégis egyre gúnyosabb fenyegetés van ebben, előkészület a legrosszabbra, az a kivárthatatlan idő, míg a pribék a spanyolcsizmát igazgatja, felhúzás előtt. Hiszen lehetetlen, hogy bent vájkálnak az agyvelőben, és ez ne fájjon, ez különös, vagy azt jelenti, hogy... Hiszen egy idegecske izgalma odabent, a skatulyában, ami most nyitva van, még nemrég olyan őrlítő fájdalmat okozott, hogy össze akartam törni a fejem. Hiszen mindenki tudja, mindnyájan tudjuk, mi az agyvelő, hogy elég beledöfni, a koponyán át, vagy a koponyán keresztül erősen megütni, és rögtön vége az embernek [...]. Talán ordítani kellene, mintha fájna?... De hogy ordítsak, mikor nem fáj?” (Karinthy, 198.) A test megtagadja a róla teendő tanúságtételt éppen azért, mert nem fáj, és ebben a fájdalommentes önmegtagadásában – kényszerű forrása. Antropológiai magyarázatért – többek között – Immanuel Kant-hoz lehetne fordulni: „A fájdalom a ténykedésre serkentő fullánk (der Stachel der Tätigkeit), s csak a ténykedésben érzékeljük életünket; a fájdalom nélkül lételetelenség köszöntene ránk.”²⁶

Nádas Péter *Saját balálkában*, formálisan nézve legalábbis, éppen ellentétes sémat követve megy végbe az én és a test szétszakadása. Annak, hogy Nádas szövege visszatérően antropo-, sőt zoomorfizálja a fájdalmat, talán éppen abban rejlik a magyarázata, hogy itt a fájdalom a maga mérhetetlen, *mérleghetetlen* mértékességében (amelyet Nádas gyakran alkalmazott, kétértelmű műszava, a „szenzáció” is nyomatékosít) teszi próbára az észlelő apparátust. A kérdés itt, a Gellért szállóban is a test fölötti uralomra vonatkozik, viszont a test itt átveszi a fájdalomról való beszámolás, a fájdalmat megragadó tanúságtétel feladatát, mintegy tehermentesíti azt, akit a szöveg énnek nevez (magára vállalja az én félelmét és mintegy beszélni kezd), és aki végsősoron az én és a test közötti disszociáció felismerésével és jóváhagyásával állítja mégis helyre mégoly ingatag szuverenitását. Ez egészen nyilvánvalóvá válik abban, hogy az alábbi részletben a test helyett végig az én támaszkodik észleletekre, az én (és nem a test) *látja* a „tulajdonságait” közötti különbséget, és kíváncsi pillantását a test „hályogos szemmel” képes csak viszonzni: „A testi szenzációk felett érzett intellektuális örömmel a fájdalom mélysége rajzolja ki a határait. Mérlegettem, mit tehetnék, miként lehetnék *úrrá* a fájdalomon, hogy elkerüljem a kínos feltűnést és még sokat se kelljen fizetnem. Bár a fájdalom nyomában azonnal sötéten beáradt egy ismeretlen méretű félelem. Ellenállhatatlannul jött, miként a téli köd. Azt suttopta, nem fog menni, nem fogod megúszni, nem fog elkerülni. / Kíváncsian néztem a hályogos szemébe, jól láttam, hogy a test félelme ő, nem az enyém, nem a léleké, s akkor ez a halálfélelem. Most aztán láthatom a különbséget az énem tulajdonságai és a testem tulajdonságai között.”²⁷ „Jobban észnél voltam, mint bármikor” (Nádas, 120.) – ezt csak egy olyan én jelenthe-

ti ki (az adott szöveghelyen a tünetek orvosi szaknyelven előadott precíz leírását és magyarázatát összefoglalva – és lényegében e magyarázatok hitelességét tanúsítva), aki – Karinthyval ellentétben – a test tanúságtételétől megfosztva sem veszíti el a szuverenitását.

A *Saját balál* ezzel (vagyis az én és a test közötti szakadás végérvényessé rögzítésével) lényegében már jóval a tényleges, klinikai értelemben vett halál eseményének előadását megelőzően tanúsításdiskurzussá alakul, a test, a hátrahagyott test, de ugyanígy a testével egybeeső, a testében feloldódó én is igazolhatatlan vagy visszaigazolhatatlan marad a saját egyediségében vagy egyszeriségében. Ezt a legnyomatékosabban ott teszi nyilvánvalóvá a szöveg, ahol a szenvedő felteszi a Kierkegaard által Philoktétész szájába adott kérdést (miért történik velem ez, miért nem lehet ez másként), vagyis amikor, miközben már levegőt is alig kap, lépni is alig tud, intenzív testi tapasztalatokra, a test képességeinek intenzív megtapasztalására, a saját testtel való egybeesés euforikus élményeire emlékezteti vissza magát. A szenvedés közepette kiadós és szabad futások emlékeit felsorakoztatva jut el az öntanúsítás kimondásáig: „Az egyenletes légzés köti meg a látványt a futó emlékezetében. S ha figyelme arányosan oszlik meg a horizont és a testéhez mért háromlépcsnyi távolság között, akkor egy idő után a testi valójával sem kell törődnie. A látvány erősebb a testi érzeténél. Harmattól tocsogó, vad mezei ösvényeken futottam át Franciaországba. Elemi élvezetet okozott büntetlenül átfutni az államhatárokon. / Csupán a párázó testemmel, csupasz lélegzetemmel tudtam volna magam igazolni. / Igen, ez bizony én vagyok.” (44.) Az önmagát csupán önmagával, csupasz testével igazolni képes én futásának szabadsága egyben az öntanúsítás autoritásának szabadsága is: a testi önazonosság köztudottan pontosan az olyan szituációkban kevés az én igazolásához, ahol – pl. országhatárokon – igazoló iratokra, fényképre, aláírásokra, pecsétekre, biometrikus apparátusokra és hasonlókra van szükség annak megállapításához, hogy a csupasz test – az, aki. *Büntetlensége* éppen ezen hitelesítő apparátus hiányából fakad (aki azonosíthatatlan, bizonyos értelemben büntethetetlen is), és sajátos szuverenitást alapoz meg. Igen, ez bizony én vagyok – a test és az én azonosságát csak tanúként (visszaigazolhatatlan, ellenőrizhetetlen – *tanúsíthatatlan* – instanciaként²⁸), önmaga tanújaként mondhatja ki az én, aki itt nem több, mint test, vagy a test, aki itt nem több, mint én, és mintha az öntanúsításnak ez a különös, deficités feltételrendszere terjedne ki a fájdalomról számot adó (igaz, a fájdalom fölötti uralmat nem egykönnyen feladó) elbeszélés egész alapszituációjára. Talán nem teljesen érdektelen párhuzamot kínál ehhez Karinthy megérkezése a stockholmi kórházba, itt is egy futás (ezúttal inkább kulturális) emlékezte értelmezi a jelenetet: „Két tiszta, sudár termetű, fehér bőbitás ápolónő vesz át, *levetkőztetnek*, és az ágyba ejtenek. *Irataimat elveszik*. / A marathoni futó átadta az üzenetet.” (Karinthy, 153. Kiem. KSZ) A szenvedéstörténetének kulminációs pontjára elérkező (elvergődő) én mintegy saját, beteg testét, saját fájdalmát adja át, teszi le, mint a hosszú úton keresztülvonszolt üzenetet, ami egyszerre párhuzam és chiazmus formájában tükrözi az antik legendát. Athénba Marathónból győzelmi üzenetet hoz egy hírnök, aki nem éli túl az eseményt, Stockholmban az utazást és a megelőző kezeléseket túlélő, a gyógyulás küszöbére érkező, a gyógyulás reményét vagy ígérését hordozó testet nyújt át az

identitásától (ruháitól, papírjaitól) megfosztott, úgy is lehetne fogalmazni, *felfüggesztett* én. Ezt a párhuzamot ellenpontoszza a chiasztikus alakzat: ha ugyanis a test a (túlélő) hírnök, akkor az viszont az én vereségének üzenetét hozza.

A tanúságtétel diskurzusának ez a törékeny, de törékenységében megrendíthetetlen feltételrendszere (amely ha referenciális támasztékokat venne igénybe, önnön küldetését, azaz a tanúskodást lehetetlenítené el) természetesen nem implikálja – bármilyen kézenfekvően hangozzék is ez az empirikus ellenvetés – a tanú túlélését, nem vagy nem feltétlenül a gyógyulás hitelesíti a tanút. Ez csak akkor volna így, ha a testi fájdalomról vagy a betegségről való tanúságtételt annak elmúlása vagy legyőzése, vagyis a *távolléte*, az elbeszélte múlt dimenziójába süllyedése, azaz, másként fogalmazva: a retrospektív elbeszélői pozíció hitelesíthetné. Esterházy nem élte túl halálos betegségét, mégsem mondható, hogy a *Hasnyálmirigynapló* nem tekinthető tanúságtételnek a test betegségéről. Ez persze, struktúráját tekintve nyilván más elbeszélő szituációt kell, hogy igénybe vegyen, mint pl. Karinthy „útirajza”: a *Hasnyálmirigynapló* nem véletlenül, empirikus okokból sem lehet más, mint *napló*, vagyis az összegző visszatekintés utólagos pozícióját elutasító és egyben az elbeszélte eseménysor formális lezártóságának feltételéről lemondó narratív műfaj, amely maga ugyan sokféle vonatkozásban hordozza a túlélő perspektíváját (egy napló bizonyos értelemben, hangozzék ez bármily paradoxnak, mást sem tesz, mint hogy napról napra azt tanúsítja, hogy az elbeszélő azonosságát nem a pozícióját meghatározó idő- és térbeli jelen garantálja, a napló narrátorra minden újabb bejegyzésben túléli önmagát), ám ezenközben mégis egyben tagadja azt.²⁹ Esterházy szövege az ilyen tanúságtétel ellentmondásait hozza felszínre: olyasvalamit (az idő haladásának betegség megszabta ritmusát) dokumentál, ami adott esetben magának ennek a műveletnek, a naplóírásnak szab korlátokat, másként fogalmazva: az írás az írás bizonyos gátoltságairól, arról tesz tanúbizonyságot, ami a létlehetőségében fenyegeti. Ez talán nem más, mint az írás *fájdalma*, amelyről viszont nem ad számot egy másik, vitálisabb szöveg vagy médium. Esterházy szövege bizonyos értelemben – és éppen a tanúságtétel fókuszának tekintetében – tanácstalan, talán tétova, *fáradt* szöveg. Nem hoz határozott döntéseket afelől, hogy milyen módon adjon formát a beteg testről, a betegség tapasztalatáról előadott tanúságtételi mechanizmusnak. Részint más tanúságtételeket konzultál, különösen egy másik túl-nem-élő, Harold Brodkey *This Wild Darkness* című könyvét,³⁰ máskor (gyakran) külső tekintetekből igyekszik megtudni valamit saját testi állapotáról („mégiscsak az a helyzet, hogy sokaknak, ha rám néznek, a halált juttatom az eszükbe” – Esterházy), vagy éppen a betegség játékos megszemélyesítésének lehetőségeit próbálgatja (Hasnyálka – akinek színreléptetése és megszólíthatóvá tétele azonban eleve inkább eltávolít a tapasztalattól: Karinthy-féle előképével, „énké”-vel ellentétben ez a fiktív lény – szinte csak név – a betegség és az én közötti távolság fenntartója). Olykor a múlt mindennapok ritmusát regisztráló krónikás szerepére korlátozza magát, sokszor viszont (irodalmi vonatkozású) önanalízis formájában közelít a betegség tapasztalatához. A naplószerűség ezen eldöntetlenségekben is visszaigazolóódik.

Lehetséges persze még Esterházynál is közelebb kerülni a betegség ritmusához vagy saját idejéhez. Szabó Lőrinc, aki minden lehetséges tekintetben igyekezett

ismereteket szerezni az ember testi létezésének határtapasztalatairól, részint orvosi tanácsra is, feljegyzéseket készített a rosszulleteiről.³¹ Az 1951. október 9-ről 10-re forduló éjszaka elszenvedett infarktusról lényegében real time közvetítést ad, percre pontosan datált bejegyzések formálják ezt a szöveget, amelyet tehát a betegség lefutásának saját ritmusa és persze az átélt fájdalom görcsei és alábbhagyásai tagolnak, mintha tehát a test magát, a maga kínjait jegyeznék fel ezekben a dokumentumokban – amihez hozzáértendő persze, hogy a műveletet az empirikusan is pontos dokumentációnak, illetve a fájdalom leírásának vagy megnevezésének nyelvi-irodalmi kihívásai legalább olyan mértékben meghatározzák. „A fájdalom – írja negyed kettőkor – valami rengeteghúrú áramláshoz hasonlít, amely a gyomor fölött kezdődik, és szorító-szagató kínból áll; nyalábos, kétarasnyi vagy épp félméteres szagatások tömegéből, mely a nyakban keskenyedve összefolyik, felmegy a tarkóba és – talán – az erősen lüktető halántékokban végződik. De a vállakon át lekanyarodik a karomba is; még pedig mind a kettőbe!” Pár perccel később: „Bár – most még – tán nem is olyan nagyon rettenetes, mint az volt. Legalábbis nem tömörül különlegesebben magának a szívnek a környékére. – De most már igen. – – – Nem akarok felszólni az emeletre – – – Őrjítő a szagatás – – *Azért írok, mert nyomot akarok hagyni erről az éjszakáról.* – Talán nem volna szabad már orvos közele nélkül élnem.” (Kiem. KSZ)³² A szöveg, amelybe nem sokkal később már jalkiáltások is beiktatódnak, még itt is, természetesen, kompozíció: a fogalmazás (grafikusan is jelölt) szagatottsága talán egyszerre fejezi ki és írja le a fájdalom ritmusát. Figyelemre méltó az észlelés önreflexivitása: az első idézetben a „talán” közbeszúrás a terjedő fájdalom lokalizálhatatlanságáról ad éppen pontatlanságában pontos tudósítást, és később a megfelelő terminusok keresése vagy a leírást elősegítő ismeretek feletti kétely is megnyilvánul a szövegben („Tüdőgörcs: van ilyen?”) – a roham közben!

Hogy miért az írás hivatott nyomot hagyni a rohamról, az többféle, többé-kevésbé kézenfekvő magyarázatot is kaphat, a bizonytalan kimeneteltől az eszmélet megőrzésének igényén vagy az utólagos emlékezés iránti bizalmatlanságon át a pusztá testi „nyomok” elégtelenségéig vagy olvashatatlanságáig. Ennél talán érdekesebb, hogy a feljegyzések szerint a roham ritmusát nemcsak a testi tünetek, a fájdalom intenzitása alakítja, hanem a tanúságtétel alaphelyzetének felfüggesztése, majd helyreállítása is. A helyszín ugyanis Illyés Gyula tihanyi nyaralója, és a szenvedő ragaszkodik ahhoz, hogy ne legyen tanúja. Negyed tíztől kezdve egyedül van, fél három körül azonban nem bírja tovább, „kínomban és félelmemben [...] lehívtam Gyulát az emeletről”. A balatoni házigazda szerepe azonban nem merül ki pusztán a részvétteljes jelenlétben, az együttlésben, vagyis a részvét megtettesítésében. A fájdalom ezen a ponton legyőzi a fájdalom leírását vagy tanúsítását, Szabó Lőrinc nem tud tovább fogalmazni, Illyés (aki ugyanebben az időszakban Szabó Lőrinc költői művének is társszerzőjévé lép elő, mint azt pl. a *Vers és valóság*nak *A huszonhatodik év Szárszó* című darabjához fűzött kommentárja elárulja³³) veszi át a megfigyelő és a lejegyző szerepét, amit utólag akkurátusan elhelyezett idézőjelek szignalizálnak („most az ő feljegyzései következnek egy darabig: azt írta, amit látott, vagy amit tőlem hallott.”). Amikor Szabó Lőrinc túljut a nehezén, visszaküldi Illyést az emeletre – Illyés nem tanú, hanem apparátus, helyet-

tesít akkor, amikor költőbarátja teste csődöt mondani látszik, ugyanakkor épp ebben a szerepében mégis tanú. Az elviselhetetlen fájdalmat (talán *per definitionem?*) csak a másik, valaki más tudja tanúsítani. Az, hogy Illyés ott van, tanúsítja a fájdalom mértéktelenségét vagy leküzdhetetlenségét.

Szabó Lőrinc a *Tücsökműzene* egyik utolsó, már az 1957-ben a ciklushoz illesztett *Utójáték* részét képező darabjában (365. *Szívtrombózis, Tihany*) is visszatér ehhez az éjszakához, mintegy újra rögzíti, ezúttal lírai közegben és formában, az önfigyeléseit, méghozzá – mint látható – oly módon, hogy lényegében azokat a nyelvi-képi elemeket reciklálja, amelyeket a roham valós idejű át- és túlélése közben alkalmazott, amelyeket tehát, részint legalábbis, a görcsölő test írt, íratott le vele: „Ötpercenként jegyeztem. Nitromint / már nem segített. Görcsre görcs! Megint! / Este tíztől fojtogatott-dobált / a szív körül vonagló kín-nyaláb, / este tíztől félhalál-ágyamon / az acélkígyókemény fájdalom: / átbújt a tarkón s a két karba, le, / majd újra fel, a sarkcsillag fele, / s onnan csüngetett, egy szál idegen, / az ürbe, mázsás jajt, a félelem. / Végül csak e szakadó fonalon / kötött a világba a tudatom: / az, hogy fájok. Barát és szeretet / most már csak tehetetlen tanu lett; / kérleltem is: »Menj, Gyulám, te se láss...« / Hajnalra mégis fátylas zsongulás... / S reggelre újra tó s hegy, újra Én!... / (Ötvenegy október tizedikén.)” A versben persze – ellentétben az 1951-es feljegyzésekkel – a múlt idejű megfogalmazások dominálnak a jelen idejűekkel szemben, mindazonáltal pontosan követi az egykori jegyzeteket. Hiszen csak onnan, a precízen megörökített bejegyzésekből rekonstruálható, hogy valóban (és valóban!) voltak időszakok, amikor ötpercenként születnek az újabb írásos észleletek, és a Nitromint adagolásának rendje is nyomon követhető az 1951-es szövegben, amely szerint a fájdalom „szorító-szagató *kínből* áll; *nyalábos* [...] szagatások tömegéből”. A vers pontosan adja vissza a fájdalom Tihanyban megörökített vándorlását is a testrészek között. Illyés ellenben – a vers szerint – „tehetetlen tanu”, akit a szenvedő talán éppen azért küld el valójában, hogy megőrizhesse a tanú szerepét, illetve hogy önmagát mint szenvedő tanút, önnön szenvedésének tanúját, ezt a szenvedést viszont *sajátként* őrizhesse meg („te se láss”) – és a vers valóban megőriz egy mégoly szakadékonny, csüngő szálat, amely a szenvedő tudatot a világban tartja: ez a szál a fájdalom maga. A fájdalom az utolsó biztosítéka, akár úgy is lehetne mondani, alapja vagy feltétele a tudatnak, különösen akkor vagy ott, ahol a tudat nem más, nem több már, mint annak tudata, „hogy fájok”. (Antropológiai szemszögből közelítve ez persze nem is lehet igazán meglepő: „mindenféle tudat az elszünetésen alapul”, ahogyan Max Scheler fogalmaz.³⁴) Ezt a tudatot tartja fenn a versszöveg, amely persze – a túlélő retrospektív pozíciójának fölényéből – részletesebben vagy költőibb nyelven tudja elmesélni az „Én” (és a világ: tó, hegy) visszatérését a fájdalom cernáján függő, a fájdalom által – mondhatni – egyszerre kikezdett és megőrzött vagy megóvott tudatba. Az 1951-es jegyzetek egyik utólagos hozzáfűzése a fájdalom megszűnését pusztulásként, halálként ragadja meg: a roham utáni napokban a fájdalom „elhalt”,³⁵ amit itt persze talán nem érdemes csupán a szigorú biológiai értelemben olvasni, hanem akár pl. az elhaló hang metaforájában feltáruló jelentése szerint is. Szabó Lőrinc, aki a roham vége felé *hidegen kétségbeesett*nek érzi magát³⁶ (és van-e nagyobb, végletebb kétségbeesés, mint ez?), a versben *fátylas zsongulásról* beszél, és éppen ez,

az elhaló fájdalom akusztikus önanesztéziája engedi újra megjelenni az Ént. Az Én – itt – maga a gyógyulás, ami az öntudat fájdalomának (a fájás tudatának, a fájásnak mint tudatnak) az enyhülésével érkezik el.

Fontos, hogy a vers közvetlen kontextusát nem csupán a rosszulletekről készített jegyzetek, hanem mindenekelőtt, mint az az imént már említésre is került, a *Tücsökzene* kései *Utóhangja* képezi. Különösen az életrajz grandiózus fináléja, a 370., *Holdfogyatkozás* című darab érintkezik többféle formában is a tihanyi éjszaka leírásával. Legfeltűnőbb módon ez utóbbi költemény „Földön túli” („éjfél s egy között” zajló!) eseményei idézhetik vissza a *Szűtrombózis*, *Tihany* fájdalomleírását, csillag „hinti az űrbe halk álomporát”, Szabó Lőrinc mintha itt mintegy *elzsongítaná* az űrbe „csüngetett [...] mázsás jajt”. A *Holdfogyatkozás* egyik nyitóképe, a szövedékében rángatózó pók („Sugársokszögön körben ráng a pók.”) éppen ezt a *fonalat* veszi fel: a 365. versben az egyetlen csüngő-szakadó fonalon (ideg-szálon) a világba lógatott, súlyos („mázsás”) tudat irritációját és/vagy kiszolgáltatottságát (vagyis: a fájdalmát, „azt, hogy fájok”) ismétli, illetve simítja el – a pókháló pedig fontos önértelmező metaforája a *Tücsökzene* egész önéletrajzi koncepcióját (és kompozícióját) meghatározó teremtő vagy újrateemtő emlékezésnek.³⁷ A tücsökzene (és a *Tücsökzene*) a ciklus végpontján „álommá *zsongul*”, csönd lesz, és *fátylas*, hiszen „ezüstcsöndű fény” terül el „a pók sokszögű tündérlemezén”. A rángó-rángatózó pókot (ideget) az általa szőtt, különös, egyszerre vizuális és akusztikus (fátylas és zsongító) felszín nyugalma ellenpontozza: mintha Szabó Lőrinc itt, a ciklus végpontján a tihanyi feljegyzésekkel ellentétben a létezés fájdalomának elbúcsúztatására az Én helyett egy másik, én-mentes alternatívát kísérelne meg felkínálni.

A *Vers és valóságban*³⁸ Szabó Lőrinc mindenesetre megjegyzi, hogy a tihanyi éjszakát megidéző versében „a roham leírása költői okokból csupán igen kis részben követi az észleleteket és feljegyzéseket”. Ez magyarázhatja pl. Illyés elküldését is, ami nem vág össze teljesen az 1951-es feljegyzésekben elmondottakkal. A legmegdöbbentőbb azonban az, amit a következő napról mond: „Viszont másnap délután áthajóztunk Földvára, én vonaton átmentem Erzsike volt háziasszonyához és barátnőjéhez Szárszóra, sőt onnan gyalog tettem meg az utat vissza Földvárig”.

Metafora, esztétikai kompenzáció, lírai anesztézia

Egy vizsgálat során Karinthy úgy érzi magát, „mint a bűnös, akinek hivatalos ítélete még nem érkezett le, de már el van marasztalva, büntetését tulajdonképpen már megkezdte”, és ezt követően elő is vezet egy hasonlatot a kórházi szobák és a börtöncellák, illetve kínzókamrák között. (Karinthy, 104–105.) Ha a fájdalom isteni vagy más eredetű (sors)csapásként éri vagy *találja el* az embert (aki ilyenkor németül pl. lehet „vom Schmerz getroffen”), akár megérdemelten, akár beláthatatlan okból, akkor valóban tekinthető büntetésnek (az angol „pain” etimológiája pl. – francia közvetítéssel – a latin „poena”-ra mutat vissza, a „pain”: „penalty”³⁹), és mint ilyen, talán felmérhető, ellensúlyozható, levezekelhethető vagy törleszthető. A fájdalom kompenzációt igényel, kompenzációra tart igényt. Az ilyesfajta kompenzációnak természetes közege lehet a nyelv, amely – mint oly sok mindenre – arra

is képes, hogy manipulálja a fájdalmat, még ha ez kétélű fegyvernek bizonyul is. Ha a nyelvnek nem lenne játéktere a fájdalom tapasztalatának alakításában, aligha lehetne mérlegre tenni a fizikai fájdalom és a szenvedés közötti relációt, amelyről fentebb, Philoktétész, Kierkegaard, Plessner kapcsán szó esett. Sontag, aki ugyan – mint azt *Az AIDS és metaforái* című későbbi könyvének elején bizonyos értelemben el is ismeri⁴⁰ – nem sokat bajlódott azzal, hogy reflektált módon konkretizálja a korábbi könyvében alkalmazott metaforafogalmat, tulajdonképpen arra a fenyegetésre hivatkozva javasolja a betegségmetaforáktól való tartózkodást, hogy a nyelv maga képes a fájdalmat szenvedéssé alakítani, maga felelős azért, hogy a róla való beszédben a fájdalom még fájdalmasabb lesz, hogy a betegség megnevezése maga is megbetegít és ennyiben legalább olyan mértékben akadály a feldolgozásának vagy elviselésének, mint amilyen mértékben eszköze vagy katalizálója lehetne. Azt javasolja olvasóinak, „hogy tekintsék a rákot egyszerűen betegségnek, még ha rendkívül súlyos betegségnek is, de betegségnek, ne átoknak, ne büntetésnek, ne szegyenek! Hogy ne tulajdonítsanak »jelentést« neki!”⁴¹ Ez a javaslat persze nem meglepő a korábban „az értelmezés ellen” intézett vitairatával⁴² nagy visszhangot kiváltó szerzőtől, ugyanakkor a metaforátlanítás, a szószerintivé tétel, sőt a jelentés törlésének ezen vállalkozása közismerten nehezen kivitelezhető: eleve beleütközhet a betegségek vagy a fájdalmak megnevezésére szolgáló köznyelvi és orvosi terminológia aligha kiiktatható metaforikusságába.

A metaforák ugyanakkor hajlamosak arra, hogy hatástalanítsák az alapjukként szolgáló (állítólag „tulajdonképpen”) jelentést, vagy legalábbis annak bizonyos összetevőit. Érdekes példával szolgálhat erre *A Garrenek műve* harmadik (eredetileg *A féltékenyek* második) kötetében Márai. Itt ugyanis a természetesen Kassáról mintázott, de tulajdonképpen a polgári létforma emblémájaként ábrázolt „várost” meghódító idegenek megjelenésével kezdődő és a családapa haláláig húzódó eseménysor elbeszélését lényegében egy konceptuális metafora szervezi (megszállás = pestisszerű járvány), voltaképpen ez a metafora jeleníti meg azt a figurális magot, amelynek kiterjesztéseként a regény narratív szerkezete felfogható. A város itt organikus rendszerként, kvázi élőlényként jelenik meg, tulajdonképpen egyetlen testként. Ezt az azonosítást az elbeszélés egyfajta reflektorának, a Garren család egyik házi orvosának, a beszélő nevű Lactának a megállapításaként explicitté is teszi a regény. Az ő perspektívájában tárulkozik fel, hogy a járvány által megtámadott (megszállt) város maga fertőzött. Lacta, aki „ismerte a város szerkezetét” és – talán éppen ezért? – „tudta, hogy a betegség nem mindig mutatkozik be teljes nevével és címével”, „egyetlen szervezetként”, egyetlen óriás testként tekint a városra, ő tulajdonképpen „a város háziorsosa”, aki az egyes betegeket szemügyre véve „titokban” az egész városról alkotott körképet.⁴³ Az apa betegségét is a város megbetegedéséből magyarázza, és konzekvens módon el is jut a gyógyíthatatlanság felismeréséhez – ami nem túl meglepő, ugyanis Lacta olyan orvos, aki „egy pillanattig sem hitte, hogy bárkit is meg tud gyógyítani” (140.), díványra fektetett betegeit pőfékelve szemügyre véve, néhány kérdést feltéve állítja fel diagnózisait. Vagyis: az idegenek/pestis metafora konzekvens kibontása és fenntartása lényegében kiüresíti, és – ha jelentésétől talán nem is fosztja meg, de – inoperatívvá teszi az orvos és részint talán a betegség fogalmát, illetve az azt megalapozó tulajdon-

képpeni jelentést! Előfordul persze az is, hogy a metaforizáció egyszerűen megfordítja a betegség jelentését: ezúttal a filozófia diskurzusából kölcsönözve példát, a kései Derrida számára központi – és mindenekelőtt az AIDS elterjedése nyomán fókuszba kerülő – „autoimmunitás”-fogalomra lehetne hivatkozni, amely intézményekre (akár politikai intézményekre) vonatkoztatva a filozófus számára lényegében a túlélés feltételeként, az élet jövőjének, sőt az élet önigenlésének instanciájaként vált megragadhatóvá – egyben természetesen éppen a test, vagyis a biológiai szervezet és a társadalmi intézmények közötti metaforikus azonosítás lehetőségének határaitra vagy csapdáira is rávilágítva.⁴⁴

A betegség kategóriái természetesen katakretikus működésükben is tetten érhetők, akár valamiféle abszolút metaforizáció folyamatában – pl. oly módon, hogy egy másként értelmezhetetlennek vagy olvashatatlanak bizonyuló viselkedést (vagy tünetet) tesznek megragadhatóvá azáltal, hogy jelentést kölcsönöznek neki. Kosztolányi *Édes Annájában*, amelynek értelmezői sokszor kerültek közel ahhoz, hogy egy olyan orvost tegyenek meg a szerző valamiféle „szócsövének”⁴⁵, aki „betegebb volt, mint akármelyik páciense”,⁴⁶ tulajdonképpen mindenki beteg vagy – jobb híján – betegnek minősítetik. Vizyné időről időre visszatérő, érthetetlen és gyógyíthatatlan betegségeit a szöveg – a korabeli orvosi szóhasználatra hivatkozva és idézőjelek között – „hisztériának” minősíti (469.). Anna, aki egy „sápadt, beteg lakást” gyógyít meg a jelenlétével (213.), valóban betegnek nézi Patikárius Jancsít, aki a lányhoz való közeledésének mikéntje és suta tehetetlensége felett tépelődve lázasnak tettet magát, miközben e tettetést le is leplezi (nem néz rá a szájából kivett hőmérőre – 351–353.), és aki később „finom és beteg úri vágyként” teszi a maga számára érthetővé ezt a kezdeti tehetetlenségét (371.). Amikor pedig ez a vágy, nem sokkal korábban, mégis elvezérelte Anna ágyába, a lány „nem egészen értette a helyzetet” és „együgyű csodálkozással” tekintett előre afelé, ami nem sokára elkövetkezik, ebben az értetlenségében, a helyzet és benne a saját viselkedésének ismeretlenségét, valamint az ennek való kiszolgáltatottságát megnyilvánító (itt talán lefegyverzettségként is értendő) őszinteségében – az orvosi vizsgálatra várakozó pácienshez vált hasonlóvá, aki éppen azért *beteg*, mert nem tudja, hogy mi történik vele: „Anna csak ült az ágyon, egyszerűen és becsületesen, mint a beteg, aki az orvos érkezéére felül, és vár, hogy az megvizsgálja” (363.).

Mindezek mellett vagy mindezek ellenére a nyelv, és különösen az irodalmi nyelv, mindenekelőtt a betegségek kompenzációjának, a fájdalmak csillapításának ígéretét hordozza magában vagy viszi akár színre az esztétikai gyönyör által, amiben részesít. A művészet eme képességét évezredek esztétikai és poétikai hagyomány igazolja vissza, modern változatának alapjait többek között Sigmund Freud foglalta össze,⁴⁷ amikor – egyebek (az észlelés manipulálása vagy éppen a toxikus beavatkozások) mellett – a művészetekben, a szépség élvezetében jelölte ki a – csak korlátozottan kielégíthető örömelvhez képest kiadósabbnak bizonyuló, tartósabban megtapasztalható – boldogtalanság kompenzálásának egyik leghatékonyabb forrását. Az örömmérezésekhez képest, jelenti ki Freud 1930-ban, „sokkal könnyebb a sorscsapásokat átélni”, amelyek forrásait három tényezőben jelöli ki, a külvilág, illetve az embert a többiekhez fűző kapcsolatok mellett a saját testben, amely „mint figyelmeztető jelzést a fájdalmat és szorongást sem nélkülözi”. Ezen

fenyegetések hatására az örömelvet (melynek legcsábítóbb megnyilvánulása – „az összes szükséglet korlátlan kielégítése” – „rövid gyakorlat [Betrieb!] után bűnhődéssel jár”!) háttérbe szorítják a „kínkerülés” (Leidvermeidung) különféle technikái: „szándékolt magányosság”, a természet alávetése a technikával szövetkező emberi akaratnak, az intoxikáció, a szükségletek elfojtása vagy éppen a libidóeltolás, pl. a művészet élvezete mint „fantáziakielégülés”. Ez utóbbi persze csak „enyhe narkó-zist” nyújt: a szépség élvezete (legyen szó emberi formákéről és mozgásokéről vagy éppen a természeti és művészi szépség megnyilvánulásairól) nem kínál igazi védelmet a fenyegetésekkel szemben, elsősorban talán „enyhén mámorító érzete-ket” katalizálhat csupán, mindazonáltal „sok mindenért kárpótolhat bennünket”. A szexuális érzékelésből levezetve a szép élvezete „a céljában korlátozott izgalom” egy esete. A szépség élvezete számára ugyanis, Freud szerint, a „szexuális objektum tulajdonságai” kölcsönöznek mintát – noha ezek, az esztétikai észlelés esetében, elsősorban nem maguké a nemi szervekéi, amelyek látványa izgatón hat, „mégis majdnem sohasem ítélik szépségnek” őket, hanem a másodlagos nemi je-gyekéi, amelyek, értelemszerűen, valóban jobban megfelelnek a céljában korláto-zott izgalom fenntartásának, mint a korlátlan kielégítést ígérő elsődleges „objektu-mok”. A művészet élvezete talán éppen azért alkalmas a kínok elhárítására, mert egy másíkfajta kinnal, a céltől lekapcsolt vagy elválasztott izgalomával fedi el eze-ket. Mi több, talán maga a fájdalom kínja is enyhíthető, ha kiváltó oka, helye vagy a mechanizmusa esztétikai perspektívába kerül. Karinthy pl., aki a testi érzet és a fájdalom, vagy, talán pontosabban, a fájdalom és a szenvedés közötti kapocs oldá-sára egészen különféle technikákkal kísérletezik (gyakran nyúl a tudományos-is-meretterjesztő leírás vagy riport eszközeihez, másfelől az egész *Utazás...* ábrázolásmódját átjárja – helyenként reflektált formában is – egyfajta teatralitás), a szer-vek esztétizálásának – pl. látványobjektumként való izolálásának – lehetőségét is mérlegeli. „Szerveimet képzelem magam elé” (Karinthy, 40.) – íme, egy lehetséges eszköz a rosszullet elviselésére.

A magyar irodalmi modernség sokat bízott a fájdalom esztétikai kompenzáció-jának lehetőségére, akár arra is tehát, hogy az irodalmi szöveg képes olyan észle-leteket előhívni, amelyek mintegy a szükségletkielégítés terén nem vagy csak kor-látozottan értékesíthetők, de éppen ezen értékesíthetetlen mivoltukban fenntartott izgalmak révén hártják vagy odázzák el a testnek az egyén ellen intézett támadá-sait – pl. úgy, hogy, Szabó Lőrinc (mint nemsokára látható lesz, persze nemcsak Szabó Lőrinc) szavával élve, elzsongítják a fájdalomérzést. Babits vagy Kosztolányi a költői nyelv ilyen hatalmát időnként még önterápiás eszközként is engedte meg-mutatkozni. Kosztolányi egyik legismertebb, versbe foglalt esztétikai vagy poe-tológiai programnyilatkozatát, az 1933-as novelláskötetét megbíráló Babitscsal folytatott polémiában is fontos szerephez jutó *Esti Kornél énekét* az éppen íródó vers (a „dal”) útra bocsátásának gesztusával nyitja, meg- vagy elröpteti a költe-ményt, amelynek mintha éppen ebben a szárnyalásban volna leképezhető a szö-vegeződése: „Indulj dalom, / bátor dalom, / sápadva nézze röptöd, / aki nyomod-ban köpköd: / a fájdalom.” A dal tulajdonképpen a fájdalomtól szakad el (a fájda-lom fogságából szabadul?) azzal, hogy létrejön. Csak a fájdalommal szemben, a fáj-dalmat hátrahagyva születhet meg, a vers – innen nézve – a fájdalom tagadása

vagy tagadó felülmúlása, azzal a megkötéssel persze, hogy keletkezése viszont (erre később, részint más összefüggésben, még mód lesz visszatérni) egyáltalán nem független a fájdalomtól. A fájdalom a vers keletkezésének tanúja (arra van felszólítva, hogy nézze a szárnyalását), de egyben legyőzött vagy megsemmisített, hiszen lemaradó, nyomába sem érő (csak köpködő), kicsit földhözragadttabban nézve tehát: orientációját veszített tanúja, aki sápadtan szédül bele ebbe a látványba. Továbbá, és talán ez a fontosabb, a fájdalom maga önreflexívvé válik: sápadt és köpköd, vagyis, elfogadva és továbbvezetve ezt az antropomorfizációt, nincs jól, mintha maga is valamely betegségtől szenvedne (később a szövegben „halál-veszély”, egy „vérző-heges” seb, majd egy „béna [...] test” egészíti ki a testi szenvedés repertoárját). A fájdalom maga fáj, a fájdalomnak fájdalmat okoz – és ez konzekvens is – az őt leküzdő, szárnyaló lírai szöveg. A dal és a fájdalom szétkapcsolódása látszólag teljes: a vers harmadik szakaszában, ahol a hozzá intézett felszólítások sorozata lényegében a közléstől és a (hamis vagy igaz) tanúságtételtől való tartózkodással kapcsolja össze a költői szárnyalás tartósságát, e lemondások sorozata a fájdalomról való tanúságtételt is magába foglalja: „Ne mondd te ezt se, azt se, / hamist se és igazt se, / *ne mondd, mi fáj tenéked, / ne kérj vigaszt se.* / Légy, mint a fű-fa élő, / csoda és megcsodáló, / titkát ki-nem-beszélő, / röplő, meg-nem-álló.”

És a vers engedelmeskedik is: egészen hihetetlen sűrűségben támaszkodik a nyelv akusztikus vagy fonikus dimenziójára, szinte tobzódik a rímekben és egyéb eufonikus alakzatokban. Nem, vagy legalábbis nem kizárólag mond (se ezt, se azt), hanem énekel. Ezt a fonikus intenzitását pedig, ismét csak inkább énekelve, mint pusztán beszélve, reflexív módon el is magyarázza, önmagát immár zenének minősítve, a szöveg egy jóval későbbi, sokat idézett pontján: „ó, jó zene a hörgő / kínokra egy kalandor / csörgő, / mely *zsongít*, úgy csitít el, / tréfázva mímel, / s a jajra csap a legszebb / rímmel.” Ezekben a sorokban – minden zene, hörgés, csörgés, zsongás ellenére – nagyon sok mindent elmond a szöveg arról is, hogy miként tételezi a fájdalomhoz való viszonyát vagy éppen a fájdalom szerepét a költőiség keletkezésében. Hörgő kínokat, tehát a szenvedés hangját, a már nem verbalizálható manifesztációt – vagy akár egészen egyszerűen a hangképző szervek defektjeit – fojtja el azzal, hogy zenét bocsát rá – mint valami gyógyszert vagy gyógyászati praktikát, ami „jó [...] a kínokra”. Miközben nem lehet nem észrevenni, hogy a hörgést csitító vagy elfedő zene egyben a hörgés *megzenésítése* is (zene „a kínokra”): a fájdalom megzenésítése egyben kompenzálja, zsongító zenével csitítja-csillapítja azt – aminek hangot ad. Többek közt azáltal, hogy rímel: pl. már a vers első rímpárjában egymáshoz kapcsolja a dalt és azt, amit azáltal enyhít vagy akár tagad, hogy hangot kölcsönöz neki. *Dalom/fájdalom* – itt persze nehéz nem észrevenni a szó-, sőt akár mondatrejtést: a rím annyira tökéletes, hogy bizonyos értelemben önmaga ellen fordul, hiszen előállít egy olyan hipogrammat, nevezetesen a 'fáj [a] dalom' mondatot, amely bizonyos értelemben az egész költői projektnek ellentmond. A dal a fájdalomban vagy a fájdalomból születik, amelyet szárnyalásában maga mögött is hagy, ugyanakkor mégsem hagyja teljesen maga mögött, hanem mintegy magára veszi, átveszi, ahogyan Philoktétész csak úgy szabadul meg fájdalmától, hogy az nem szűnik meg, csupán Trója alatt átveszik tőle ál-

dozatai – legalább potenciálisan ezt is elmondja magáról, illetve daláról Kosztolányi szövege. És persze a dal, a létrehozott, útjára bocsátott vers ebben a keletkezésében, fájdalmas keletkezésében, mintegy a keletkezés fájdalmát visszaigazolandó, énekesének is fájdalmat okoz, éppúgy, mint ott vagy azoknak, ahol vagy akikenél megérkezik. A mondatban nem jelölt, de egy lehetséges olvasata szerint grammatikailag mégis implikált határozói névszókat beillesztve, *nekem/neked/neki/nekünk/nektek/nekik fáj a dalom*.

A jajra csapó rím képzete tulajdonképpen megismétli a vers nyitányának már regisztrált gesztusát. A rím *csap*, rácsap, vagyis – egyfelől – elvégzi azt a műveletet, amelyet minden válaszirím végrehajt: *visszacsap* a hívórímre (ezzel – értelemszerűen csakis ezzel a csapással – *egy csapásra* rímmé avatva azt), illetve – máshonnan közelítve – *lecsap* a hívórím felkínálta eufonikus lehetőségre. Csap azonban egy fizikai értelemben is, amelyet – feltételezhetően finnugor eredetű hangutánzó ígéről lévén szó (‘csattanó hanggal együttjáróan üt, vág’⁴⁸) – nemcsak jelöl, hanem mintegy meg is mutat, ikonikusan feltárva annak az ütés okozta erőszakos behatásnak a jelentéskörét, amelynek egyik következménye nyilvánvalóan nem lehet más, mint – a fájdalom. A csapás fájdalmat okoz, a rímes eufónia – azáltal, hogy létrejött – fájdalmat kelt (pár sorral feljebb kerül elő a „vérző-heges” seb, amely – Kosztolányi itt végtelenül konzekvens – akár festett is lehet: „szíven a hetyke festék, / hogy a sebet ne vessék, / mikor vérző-heges még”), még akkor is, ha – ismét visszautalva a nyitósorokban megfigyelt folyamathoz – éppen a fájdalomnak magának okoz fájdalmat azzal, hogy zsongítva enyhíti: a *jajra* csap. De tulajdonképpen melyik is lenne ez a (legszebb) rím? Ezt a kérdést nem könnyű megválaszolni: a „jaj” itt nincs rímpozícióban. Vagy maga a rím önreflexív rímeltetése, *mímel/rímmel*, amely a rím státuszáról is nyilatkozik, rímelni annyi, mint mímelni? A jajra lecsapó rím csak mímelt csapás? Vagy éppen azáltal enyhíti a fájdalomban részesített fájdalmat, hogy utánozza, mímeli? De akár a már emlegetett *dalom/fájdalom* rímpár is szóba kerülhetne az esélyesek között.

Egy évvel később Kosztolányi visszatér, textuális értelemben is, az *Esti Kornél énekéhez*, amikor nem kevesebb, mint száz sort (vagyis az *Esti Kornél énekénél* is többet) szentel a „testi szenvedésnek” (*Száz sor a testi szenvedésről*). A fájdalom itt is valamiféle zene. A vers nyitánya ismét a *dalom/fájdalom* rímmel operál, azzal a nem elhanyagolható különbséggel, hogy az én itt jelölten átadja szölamát az őt mintegy birtokba vevő fájdalomnak, a taktust itt egyértelműen a fájdalom diktálja: „Együgyű dal / az én dalom, / ő fújja ezt: / a fájdalom.” A fájdalom itt „fúj”, „súg”, „metsz” és „szúr”, „zeng”, „sír”, „rí”, „trilláz, sziszeg / és csengetyűz”, „kornyikáz / és gögicsél”, „sívít”, „csipog”, „vág, kalapál, fúr, vés, reszel. / Bömböl, huhog, / dörrög, recseg, / folyton beszél, / locsog, fecseg”. Úgy is lehetne fogalmazni, az egész akusztikus spektrumot bejártssza, amit a vers itt is játékos-könnyed rímekkel nyugtáz. A fájdalom itt megszólíthatatlannak, megismerhetetlennek és megérthetetlennek bizonyul („Ki ő, mi ő, / nem ismerem, / szólítani / nem is merem. / [...] / Mást mit tegyek? / Hát hallgatom”; „hogy mit jelent, / nem kérdezem.”). A szenvedő és a fájdalom – minden közelségük ellenére, annak ellenére, hogy utóbbi most egyértelműen a leigázó fölényes pozíciójában lép a színre – most talán élesebben különválasztható, mint az *Esti Kornél énekében*. Az utóbbi híres chiazmosa a mély-

ségről és a sekélyiségről („Jaj, mily sekély a mélység, / és mily mély a sekélység”) ezúttal tautologikusan és talán kissé gúnyosan megalapozott ellentétte simul („Nótája csúf, / de nem sekély, / bár bamba is, / a mélye mély”). Kosztolányi itt egyszerre leegyszerűsítő és csúfondáros perspektívát vet a korábbi versére. Pl. rögtön a második szakaszában egy nem valódi, úgy is lehetne fogalmazni, álrim, mímelt rím keretében megadja a *jajra* csapó válaszirímet: „Azt fújja: jaj, / azt súgja, fáj, / a fej, a fog, / a szív, a száj.” Az első keresztrím, mint ebben a versben az esetek túlnyomó részében, hiányzik, a „jaj”-ra nem rímel a „fog”. A „fáj” ellenben többféle kapcsolódásba is lép: rímpárt alkot a „száj”-jal, valamint betűrímes relációban áll a „fej”-jel, és végül – álrímet alkot a jaj”-jal. *Jaj/fáj* (ez is egy – majdnem teljesen tagolatlan – mondatot rejt, amely szenvedők száját szokta elhagyni: *jaj, fáj!*) – ez volna a legszebb rím? Ez nem valószínű, ugyanakkor elég erőteljesen kiemeli azt a tényt, hogy az *Esti Kornél éneke* eufonikus alakzatait, legalábbis a vers itt tárgyalt helyeit tekintve, döntő mértékben ilyen, a *j* vagy *ly* fonémákat tartalmazó szótagok uralják: „a kék / fölhamja, a gyümölcshéj / ruhája”, *szerteséjjel/nappal-éjjel/szeszéllyel/veszéllyel/mély kell*, „Jaj, mily sekély a mélység / és mily mély a sekélység”. Kosztolányi lírai anesztéziája zavarbaejtő kétértelműséget mutat tehát: a fájdalmat elszongítás útján enyhítő hangfeszít a fájdalomkiáltás manifesztációiból és a fájdalom megnevezéséből szövi meg.

Kosztolányiénál persze jóval szigorúbb ítéletek is születtek a lírai fájdalomkompenzáció lehetőségeit és értelmét illetően a 20. században. Gottfried Benn (költő és a bőr- és nemibetegségek orvosa) egy rövid, de nem kevés gondolkodnivalót adó 1955-ös előadásában, amely azt a kérdést vitatja meg, *Tegye-e jobbá a költészet az életet?*, politikai, technikai, szociális, kulturális és végül orvosi szempontból is mérlegre teszi a költészet jobbító potenciálját. Nemleges válaszai közül (amelyek végül az alábbi konklúzióban összegződnek: „A költészet nem tesz jobbá, valami ennél sokkal fontosabbat tesz: átalakít.”⁴⁹) jelenleg ez utóbbi a legbeszédesebb: „Vagy talán *orvosi* értelemben hivatott a költészet jobbítani, vigaszt nyújtani, enyhítené adni? Erre a kérdésre bizonyára sokan válaszolnának igennel. Zenét az idiótáknak, elmélyülés Rilkével koplalókúrák esetén. De amikor Kierkegaard-nál azt olvassuk, »az igazság kizárólag szenvedéssel diadalmaskodik«, s Goethe azt írja, »a fájdalom sok mindenre megtanított«, amikor Schopenhauer és Nietzsche a szenvedés mértékét és képességét teszik az egyéni rang mércéjévé, Reinhold Schneider szerint pedig »a beteg emberben kell megnyilatkoznia Isten fenségének, a csodának, amit vele tesz«, majd a tragikus tudat eltűnését kultúránk végének nevezi, szabad-e akkor a költészetnek és a költőnek közreműködnie a tragikus állapot jobbra fordításában, nem kellene-e inkább egy magasabb rendű igazság felelősségétől hajtva visszahőkölnie és magába szállnia? Magasabb rendű igazság! – kapják most fel bizonyára a fejüket, az ön szájából mit jelentsen ez? Válaszom egyszerű: nem tudok elképzelni magamnak olyan Teremtőt, aki azt, ami a témánk szempontjából jobbulásnak nevezhető, tényleg jobbulásnak tekintené. Föltehetőleg valami ilyesmit mondana: mit képzelnék ezek? Én nyomorral és halállal őrzöm őket, hogy megtalálják emberi méltóságukat, ők meg mindenféle tablettákkal és áizsteával térnek ki előlem, szórakozásra vágnak meg autóbuzsos kirándulásokra, nos, ami pedig a költészetet illeti, én Reinhold Schneider mondatával teljes mértékben

egyértékű: »A művészet lényege, hogy nyitva hagyja a kérdéseket, a félhomályban tétovázik és kitarat.« Aki ilyennek érzi a művészetet, talán továbbjuthat. A félhomályban persze – ennyit a Teremtőről meg a jobbításról.»⁵⁰

1993-ban közzétett, az egészség (tapasztalatának, fogalmának) rejtőzködését vagy elrejtettségét tárgyaló, *Über die Verborgtheit der Gesundheit* című tanulmánygyűjteményének⁵¹ tanúsága szerint Hans-Georg Gadamer (aki a kötet címében egy Heidegger-szót használ!) visszatérően foglalkoztatták a testi-lelki jólét és a gyógyulás mibenlétének kérdései. Az egészség rejtőzködik: egyrészt mert amikor rendelkezésre áll, nem támaszt kényszerítő igényt a mibenlétének megértésére, másrészt mert az orvostudomány, miközben egyre kizárólagosabban a betegségek megismerésében és kezelésében azonosította a feladatát, egyre kevesebb figyelmet fordított (legalábbis Gadamer szerint) arra a kérdésre, hogy miben is áll, mit is jelent az egészség mint általános állapot. Innen nézve nem is meglepő, hogy a filozófus élete utolsó nyilvános fellépése alkalmából, 2000-ben, vagyis kerekén százévesen éppen a fájdalom fogalmáról tartott rövid, szóbeli előadást egy a krónikus hátfájdalmak kezelésének szentelt kongresszuson a Heidelbergi Egyetem ortopédiai klinikáján. Az előadást követő vita tanúsága szerint a hallgatóság meglehetősen megütközését és értetlenkedését kiváltó okfejtésében Gadamer egyebek (pl. a természetgyógyászat pozitív alternatívája) mellett arról a kockázatról beszélt, amelyet az orvostudománynak a fájdalomcsillapítás kifinomult technikai-kémiai módszereibe vetett bizalma hordoz: ezek a módszerek megfosztják a betegeket a saját fájdalommal való boldogulás vagy megküzdés lehetőségétől, következésképpen pedig megfosztanak a fájdalomtól mint igazán *saját* tapasztalattól. Mondandójának nyilvánvalóan eleve súlyt kölcsönzött a száz éves test jelenléte is, Gadamer azonban saját életútját is tanúként hívta annak kifejtéséhez, hogy az intenzív fájdalomélmények elviselésének, a fájdalom kiheverésének leghatékonyabb módja az abban való elmélyedés, ami az embert leginkább foglalkoztatja – amit tehát, így Gadamer, éppen a fájdalom tesz felismerhetővé: huszonegy éves korában, az akkor még nem gyógyítható járványos gyermekbénulással ágyhoz kötve tért vissza pl. a filozófiai tanulmányaihoz. Az agg filozófus (akinek e betegség nyomán a hátralévő nyolc évtizedét többé-kevésbé rendszeresen kísérte végig a fájdalom) a következő konklúzióra jut: „Semmi nem teszi elviselhetőbbé a fájdalmat, mint annak érzése, hogy rájövök valamire, eszembe jut valami. [...] A fájdalom az egyik nagy, ha nem a legnagyobb esély arra, hogy végre 'megbirkózzunk' azzal, ami számunkra feladatott. *Az élet tulajdonképpen dimenziója a fájdalomban válik megsejthetővé*, ha az ember nem hagyja magát legyűrni.” (kiem. KSZ)⁵²

Nem-antropológiai fájdalom

Martin Heidegger egy 1950-es, lakonikus egyszerűséggel *Die Sprache* címmel ellátott előadásában Georg Trakl *Ein Winterabend* (Szabó Lőrinc fordításában: *Téli este*) című költeményével párbeszédbe bonyolódva, a költemény egyes sorait ismételtén, már-már meditatív ragaszkodással idézgetve tesz kísérletet arra, hogy hangot adjon a címbe megnevezett entitás lényegéről szereshető tapasztalatoknak. Heideggert ebben a szövegében, ahol talán a legkifejtettebb formában ma-

gyarázza el, mi minden értendő a „Die Sprache spricht” híres gnómája mögött, nem túl meglepő módon az a kérdés foglalkoztatja, hogy miféle útmutatásokat ad a költemény a nyelv lényegére, lényegi, lényegszerű létezésére („Wesen”-jére) irányuló kérdés számára (ezekben az években Heideggert valójában ritkán érdekli más, mint a nyelv lényege), fejtegetéseinek egy pontján pedig, inkább meglepő módon, arra kényszerül, hogy feltegye és megválaszolja azt a kérdést is, hogy mi is a fájdalom. A fájdalom fogalma nem tartozik a filozófus leggyakrabban tárgyalt problémái körébe, de azért elég rendszeresen fel-felbukkan a szövegeiben: hol az egybe- vagy összegyűjtés egyik instanciájaként, hol – emergens és uralhatatlan jellege nyomán – az „akarat” nietzschei „metafizikájával” szemben támasztott kihívásként, hol pedig a „különbség” (Unter-Schied) egyik megtestesítőjeként.⁵³ Ez utóbbi összefüggésben lép elő az említett nyelvfilozófiai meditációban is, amelybe – közelebről nézve – maga a Trakl-vers, pontosabban annak egyik sora vonja be: „Schmerz versteinerte die Schwelle” (Szabó Lőrincnél: „fájdalom / kövesedik a küszöbre.”). A vers (és Heidegger róla nyújtott olvasatának) értelmezésébe itt nincs mód belebonyolódni, annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy az a szövedék, amelyet Trakl alliterációk által erősen jelölten a sort alkotó szavak között előállít, a fájdalom átélésének köznapi, sőt akár orvosi megnevezéseire is kiterjed: az olyan, hirtelen jelentkező fájdalomra lehetne gondolni, amelynek intenzitása mozdulatlanná, bénulttá teszi, kővé dermedti a testet, de a sor tulajdonképpen végrehajtja egy összetett szó, a fájdalomküszöb (Schmerzschwelle) képi elemzését is, vagyis – megintcsak – az elviselhetetlen fájdalom mértéktelenségére, olyan tapasztalatára céloz, amely, bizonyos értelemben, a fájdalom önfelszámoló (részben itt is anesztéziás) természetét is magába foglalja. A fájdalomküszöböt meghaladó, vagyis a küszöbön túllépő fájdalom ugyanis mintegy kioltja önmagát, önnön negációjává kövesedik, érzéketlensége (a kőéhez hasonlított érzéketlensége) a fájdalom elviselhetetlenségét tanúsítja, tulajdonképpen a fájdalom reflexív megkettőzése formájában. A fájdalom elviselhetetlensége az érzékelhetetlenségéről lesz leolvasható, talán már nem is maga a mértéktelen fájdalom, hanem az elviselhetetlensége az, ami fáj vagy ami szenvedést okoz: a fájdalom lehetetlenné teszi az (érzések tárgyává tett) fájdalom megtapasztalását. A fájdalom teljesítménye, vagyis az, hogy kővé dermedti elszenvédőjét és ezáltal materializálja, alakba formálja önmagát, végső soron felszámolja a róla való tanúságtétel lehetőségét, többek között a fájdalom és a fájdalom elszenvédője, a kővé dermedt test és az ebben a testben tárgyiasuló fájdalom közötti különbségtételt.⁵⁴

A fájdalom ezenközben mégis maga a különbség. „De mi is a fájdalom?” – teszi fel a kérdést Heidegger, amelyet a következőképpen válaszol meg: „A fájdalom szakít (tép, hasít: reißt). Ő maga a szakadás (Riß). Csakhogy nem szakít szét szilánkokra. A fájdalom ugyan szétszakít, szétválaszt (scheidet), ám úgy, hogy egyben mindent magára von, magába gyűjt. Szakítása mint az egybegyűjtő szétválasztás egyben az a vonás/vonzás (Ziehen), amely, miként a tervrajz (Vorriß) vagy vázlat (Aufriß), a szétválásban (Schied) különartottat megjelöli és egybeilleszti (zeichnet und fügt). A fájdalom az egybeillesztő/illeszték (das Fügende) a szétválasztó-egybegyűjtő szakításban. A fájdalom a szakadás illesztése. Ő a küszöb. Kihordja a közöttet, a benne szétvált kettő közepét. A fájdalom illeszti össze a

különbség (Unter-Schied) szakadását. A fájdalom maga a különbség.⁵⁵ Ezt a nem minden rejtélyességet nélkülöző „definíciót” aligha sikerül itt minden szempontból átvilágítani. Egy megjegyzés azonban idekívánczozik. A fájdalom tehát kettős irányultságú mozgásként rajzolható fel: szakít, felhasít, szétválaszt vagy tép (Heideggernek nyilvánvalóan kezére játszott volna a magyar nyelv emlékezete, hiszen a *fáj* ige – kissé ugyan bizonytalan – etimológiája az elválás, hasadás, szétválasztás, tépés valószínűsíthető jelentéskörére mutat vissza⁵⁶), ugyanakkor ez a hasadás, szakadás vagy törés egyben illeszték is, egybefog, egybegyűjt, összeilleszt, tulajdonképpen tehát a szakítás által jelöl, alakot, formát teremt. Heidegger gyakorlott olvasója számára lényegében elképzelhetetlen, hogy ez a kettős teljesítmény ne idézze emlékezetébe *A műalkotás eredetének* több passzusát is, akár a világ és föld „vitájának” drámai szcenárióját meghatározó küzdelmet felnyílás és visszatarthatás között, amelynek eredménye egy arról tanúskodó törésvonal vagy vázlat, hogy a létező megmutatkozott a maga igazságában. Ezt a folyamatot Heidegger itt, mint ismeretes, a „Riß” nyelvi paradigmájának segítségével írta le:⁵⁷ „A vita nem szakadék [Riß], mely pusztá mélységek kitérülése [Aufreißen einer bloßen Kluft], hanem a vitában egymásnak feszülő összetartozásának bensősége [Innigkeit]. Ez a törésvonal [Riß] a szembeállók közös alapjukból egységük származásába szedi össze [zusammenreißen]. Alaprajz [Grundriß]. Felvázolás [Auf-riß], amely a létező tisztása kibomlásának alapvonalait rajzolja meg. Ez a törésvonal nem engedi egymástól elszakadni a szembefordulókat, a mérték és határ szerint szembefordulót egységes körvonalához [Umriß] juttatja. Vitaként egy létrehozandó létezőbe az igazság csak úgy rendeződik be, hogy a vita megnyílik ebben a létezőben, azaz a létezőn magán megjelenik a törésvonal [in den Riß gebracht wird, vagyis inkább: a létezőt a törésbe vonja, vagy akár – *megettöri, felszakítja*], KSzZ]. A törésvonal a felvázolás és alaprajz, szétszakítás és körvonal egységes vonatkozásrendszere [Aufriß und Grundriß, Durch- und Umriß].” Ezt a törésvonalat vagy szakadást, amely egyszerre húzódik vissza a föld áthatolhatatlanságába és áll elő a nyitottban, Heidegger kisértetve az „alakkal” (Gestalt), az alakot nyert vitával azonosítja, ami itt nem más, mint a törésvonalak illeszkedése: „Ez az a szerkezet [Gefüge], melyként a törésvonal illeszkedik [fügt sich]. Az összeillesztett törésvonal az igazság ragyogásának fűgája”!

A két, egymáshoz szorosan, sőt lényegileg *illeszkedő* szövegrész összeolvasása azt mutatja meg tehát, hogy – az igazság megnyílása vagy megmutatkozása a létezőben, ami pedig Heidegger szerint itt a műalkotásban vagy a műalkotással, a műalkotás keletkezésével következik be, nem más, mint *fájdalom*. A keletkezés, az, hogy valami létrejön, fájdalmas folyamat, ez talán Heidegger nélkül is nyilvánvaló, a *Die Sprache* vonatkozó fejtegetése azonban, amely az idézett Trakl-sor továbbí kommentárjában a dolgok és a világ különbségét egymást átjáró bensőségességeként (itt is *Innigkeit!*) ragadja meg és azonosítja a szakító fájdalomban feltáruló középként, arra figyelmeztet, hogy a hétköznapi képzetek itt elégtelenek. Ahogyan a bensőségességet nem szabad pszichológiailag elképzelni (nem valamiféle érzékenység „befészkelődéséről” van szó), úgy a fájdalmat sem *antropológiai* értelemben kell venni, a fájdalom (itt) nem olyan érzet, amely szenvedéssel telít el. A Trakl-vers értelmezésének ezt a körét Heidegger a nyelvire futtatja ki. A fájdal-

lom, amely fúgaként egybegyűjti és láthatóvá (világossá, illetve felfénylővé) teszi a világot és a dolgokat, ismét a szétválasztó különbséggel, „Unter-Schied”-del azonosítatják, amelyet – egy tipikus heideggeri gondolatalkalmazat következik – a nyelv maga kimondatlanul hagy ugyan, de éppen ebben a kimondatlanságában létre hív. A hívás itt megnevezés is (Heißen), és éppen ez a megnevező hívás lesz a nyelv lényege, amely tehát annyiban beszél, amennyiben azt, amit megnevezve hív, „a különbségből való megérkezéséből ebbe a különbségbe utasítja”.⁵⁸ A megnevező hívás tehát a fájdalomból érkezik és a fájdalomba vezet. Aligha ismerhető félre, hogy a fájdalom, vagyis az a szakadás vagy törés, amellyel Heidegger ebben az összefüggésben rendre azonosítja, minden megnevezetlensége vagy a nyelvből való visszahúzódnása ellenére, nagyon is materiális, hiszen valamiféle bejegyződés-ként, bevésődésként lehet csak elgondolni,⁵⁹ amennyiben a szakítás, törés, tépés nyilvánvalóan csak oly módon hozhat létre – *szakíthat ki* – bármiféle „vázlatot”, hogy megsérti, megsebesíti azt, amit előállít – ahogyan minden írásszerű bevésődésről is elmondható, hogy (ha nem is antropológiai értelemben – amely értelmet persze Heidegger eleve tagad) fájdalmas beavatkozás révén enged megjelenni bármit azon a felületen (és egyben: megjelenni azt a felületet), amelynek ily módon létet kölcsönöz. *A műalkotás eredete* Dürer-hivatkozása különösen árulkodó ebből a szempontból, hiszen Heidegger itt – azt illusztrálandó, hogy a műben szükség-szerű vonatkozás nyilvánul meg „a föld dolgaira, a természetre”, amelyből a művészet Dürerrel szólva úgy mond kiragadtatik – a „Riß”-t, a szakadást vagy törésvonalat, egy felület grafikus megjelöléseként (egyben: felsértéseként?) magyarázza: „Kiragadni [Reißen] itt a vázlat [Riß] előhozását jelenti és a vázlat megrajzolását rajztollal a rajztáblán [den Riß reißen mit der Reißfeder auf dem Reißbrett]”.⁶⁰

A fájdalomnak bevésődés-, vagyis (a *reißen* etimológiai kapcsolatban áll az angol *to write* igével!⁶¹) íráskaraktere van,⁶² még akkor is, ha (kiolvasható) írásként már mindig egyben el is fedti vagy el is törli ezt a vésetszerűségét. Az írás a fájdalom önterápiája, egyszerre fájdalom és fájdalomszublimáció is, amennyiben – mint Derrida fogalmaz Freud varázsnótesze kapcsán – „nincs olyan írás, amely ne építene ki menedéket a maga számára, mint menedéket *önmaga előtt*”.⁶³ Aligha véletlen, hogy az irodalomtörténet (vagy még inkább az irodalom kultúrtörténete) felsorolhatatlan mennyiségű és felmérhetetlen változatosságú példával szolgál az írás egyszerre patográfikaként és terápiaként való elképzelésére (József Attilára lehetne pl. gondolni, a *Szabad-ötletek jegyzéké*...-re, de akár egyik-másik költeményre is). Mint ahogy innen nézve az is kézenfekvő, hogy az írás egy nagyon materiális, pl. filológiai nézőpontból is gyakran önmagát fenyegető műveletnek mutatkozik: „romlott szövegekről” pl. annak következtében lehet beszélni, hogy a hordozó felületet és/vagy az írást maga a bevésődés fájdalma rongálja meg vagy teszi olvashatatlaná. Heidegger Trakl-esszéjének fényében ezek a példák persze legfeljebb származékosnak nevezhetők. A fájdalom – mint szakadás, mint különbség – ott ennél is lényegibb összefüggésben áll magával a nyelvvel. A nyelv képes fájdalmat kifejezni (még ha, mint fentebb már többször látható volt, ennek meg is vannak a maga határai), közismerten képes továbbá fájdalmat okozni, és persze – amiről nemcsak nyelvvelőlk bírnak tudomással – fájdalmat elszenvedni is, de Heideggernél ennél mélyebb egybefonódásról van szó. A nyelv – maga a fájdalom. A nyelv fáj.

Kosztolányi egy másik klasszikusa, *A vad kovács* (1930) több tekintetben is közel kerül ahhoz, hogy – minden felületi látszat ellenére – a fájdalom nem-antropológiai elképzeléséhez nyújtson támpontokat, amivel persze egyben további érvet szolgáltat arra nézve, hogy valójában mennyire ellentmondásosan ítéli is meg ez a költészet a lírai fájdalomterápia lehetőségeit és mibenlétét. Ebben a versben a szenvedés, a fájdalom teremti meg a „műremeket” (egy szélsőséges önreflexivitásban érdekelt olvasat szerint: magát a verset), oly módon, hogy tulajdonképpen (megintcsak a Tróját védők pusztításában enyhet lelő Philoktétészre emlékeztető formában) át- vagy továbbadja önmagát, a fájdalmat magának az így létrehívott műalkotásnak: úgy is lehetne fogalmazni, beleveri, belekalapálja a fájdalmat. A fájdalom a kovács pörölycsapásainak nyomán *megkövesedik*. És csak ebben az értelemben – vagyis nem szubjektív észleletként vagy tapasztalatként – lehet jelzője, attribútuma („fájdalmas”) a vers végén leszögezett „műremeknek”, amely talán éppen ezért, befejezettsége, véglegessége okán („meredtté” verve, mintegy kővé dermedtve) nyeri el a „tökéletesség” státuszát.⁶⁴ Kosztolányi rögtön a vers első sorában megadja a vad kovács allegorikus jelentését („A vad kovács, a szenvedés”), a perszonalizált szenvedés „vad” mivolta emiatt talán nem is csupán a mértéktelenségben (az erőszakos behatások – „döngöl”, „verj” – nyomatékosá tett intenzitásában) nyilvánul meg, hanem talán – legyen bármily nevetséges is ez a megfogalmazás – arra is céloz, hogy nem egy intézményesített mesterség üzemszerű működéséről van szó. Ez a kovács talán nem is intézményes értelemben kovács, ténykedését nem biztos, hogy a kézműves szakértelem eszköz/cél relációja szabja meg, a szenvedés nem intencionálisan jár el. Ettől függetlenül *egybegyűjtés*, össze-sűrités útján szab formát, ami kifejezésre jut annak a két sornak a hangtani homogenitásán, amelyek a cselekvését nevezik meg: „sötét pörölyvel döngöl engem”, „Verj, vad kovács, világfutóvá”.

A fájdalom pörölycsapásaitól szenvedő test ellenben nem cselekszik. Ezt egészen egyértelművé teszi a vers közepét (5-8. sor) meghatározó, passzivitást sugalló főnévi igenevek sorozata. Az *élni/ráaalélni* rímpárnak, amely egyszerre párhuzamot és ellentétet is hordoz, a második tagja az aléltság élőhalott, mindenekelőtt azonban *érzéketlen*, tehát a fájdalmat a fájdalom öntudatlan ignorálása révén semlegesítő állapotát szegezi szembe a sorozatban két sorral később közvetkező „fájni”-val. *Fájni*, úgy tűnik, itt legalábbis, nem ugyanaz, mint fájdalmat érezni vagy szenvedni a fájdalomtól. A fájás tulajdonképpen nem más, mint a létezés egyetlen modalitása. Pontosabban: a szenvedés itt a *passio* és a *passivitas* jelentésmozzanatait, vagyis egyben a (nyelvi értelemben vett) tétlenségét is előtérbe tolja, tulajdonképpen ezt teszi hangsúlyossá az igenevek teljes sorozata, *élni – ráaalélni – engedni – mit se tenni – fájni – várni – lenni*. A szenvedés nemcsak szenvedővé, hanem pusztá elszenedővé, passzívává, tétlenné is tesz, a lét („lenni”) már nem (vagy csak alélt) élet, hiszen az elevenség hiánya („nem kell élni”) a „lenni” lehetőségét nem tagadja a sorozatban. Ez az érzéketlen, ájult passzivitás megkönnyeb-bülés, hiszen a fájdalomtól a fájdalom (a döngölő pörölycsapások) általi megsza-badulás ígéretét hordozza, amelyet a szenvedő, némiképp ugyan ironikusan, talán egy romantikus költői kliséét kigúnyolva, ki is mond („Beh jó nekem, hogy nem kell élni”). Egy alélt hang ad (vajon mennyire meggyőző?) tanúbizonytságot a lírai

anesztézia gyógmódjáról, amely aztán, a záró szakaszban, érzékileg körvonalazott megerősítést is nyer: „érezstelenné és meredtté” válik, lényegében holttestté (hullamerevvé) dermed az alélt test, és mintha éppen ez, a halál előrevetülő megjelenése a fájdalom tapasztalatában nyitna utat a szenvedésen való esztétikai felülkerekedés, a „műremekként” való megváltódás felé. Ha nem is a síron túlról viszsaszóló, de mintha az ittlétében a halandóságát megnyilvánító hang helyezné kilátásba (sőt, végül felszólító módba váltva – „Verj [...] műremekké” – egyenesen sürgetné) a szenvedés esztétikai kompenzációját.

Nem egészen lényegtelen kérdés persze, hogy honnan is jön, mit nyilvánít meg ez a hang. Lehet-e egyáltalán egy, a szenvedésével, a fájdalomával – minden alélt-sága ellenére – reflexív módon szembenézni képes, azt tárgyiasító, perszonalifikáló és így, ezen eltávolítás révén mégis győzedelmesen megszólító én hangja? Ezt a lehetőséget tulajdonképpen már a vers nyitánya cáfolja. Az én mind észlelését („szikrázva visszanezek”), mind megnyilvánulását tekintve („kormos dalát övéle zengem”) ki van szolgáltatva a fájdalom csapásainak. Egy kovácsműhely vizuális és hangkulisszái kölcsönzik a színre lépésének az összes elemét. A *szikrázó tekintet* metaforikus kliséjét, amely elvileg alkalmas volna a fájdalomtól szikrákat látó és/vagy hányó szenvedő jellemzésére, Kosztolányi visszavezeti a szószerinti vagy inkább érzéki jelentéssíkra: ez a tekintet csak annyiban létezik, amennyiben a pöröly szikrát vet az üllőn, vagyis amennyiben a fájdalom csapásai eltalálják. Csak azért lát bármit is, mert fáj. A fájdalom néz a szemeivel, és ugyanígy – kormos dala (az egyetlen, amit az én elzengeni képes) nem más, mint az a döngölés, vagyis ütés, amelyet ismét csak a pörölycsapások állítanak elő. Talán egyáltalán nincs is hang fájdalom nélkül: „az aktuális hang [pszophosz, vagyis zaj, ez itt nem csupán az emberi hangképzésre vonatkozik, hanem tehát – akár – a döngölésre is – KSzZ] mindig valaminek valamihez ütődve és valamiben kiadott hangja; mert ütés által jön létre”, emlékeztet már Arisztotelész elemzése is, noha itt persze nehezen lehetne valóságos határvonalat húzni a pusztá *phóné* és a *logosz* között (előbbi „*fájdalmat* és az örömet jelzi, s ezért a többi élőlénynél is megvan”, utóbbival csak az ember bír; kiem. KSzZ), ahogyan a kovács pörölycsapásaiból keletkező nyelvi műremek esetében sem teljesen.⁶⁵ (A vers autoreflexív potenciálját firtató olvasat számára ez nyilvánvalóan kulcsfontosságú lehet: az egész elzengett szöveg, innen – vagy így – nézve nem volna más, mint a műhely váratlanul eufonikus struktúráját kiadó zaja). A fájdalom formálja tehát a róla tett tanúságtételt, mondhatni a fájdalom maga szakítja ki és gyűjti (rántja?) egybe, kovácsolja műremekké a pusztá, alélt levés, a fájás formátlanságából (vagy, Heideggerrel gondolkodva, fel nem tárultságából) a tapasztalatot. A záró szakasz („Verj, vad kovács, világfutóvá, / érezstelenné és meredtté, / tökéletessé és tudóvá, / kemény, fájdalmas műremekké.”) nem alanyi szerepkört betöltő igeneveket, hanem eredményhatározókat és melléknévi jelzőket rendel egymás mellé, amelyeknek szemantikai súlypontja ugyan kirajzolódik, mégsem alkotnak egészen homogén képet. *Érezstelén* és *meredt* (holt)testet jelenít meg, amely emiatt valóban, konzekvens módon *kemény*, illetve – létrejöttére is visszautalóan, de érezstelensége okán csakis a már jelzett, nem-antropológiai értelemben – *fájdalmas* és – szintén a már fentebb felvetett értelemben – talán *tökéletes* is. *Tudásának* („tökéletessé és tudóvá”) talán éppen ez, a tökéletes-

sége ad hitelt. Kissé zavaró viszont a „világfutóhoz” való hasonítása. Ez a – talán már Kosztolányi idején is – kissé archaikus szó, amelyet a Czuczor–Fogarasi szótár a *hazátlan* és a *semmiházi* kifejezések jelentését magyarázva tüntet fel,⁶⁶ mintha el is emelné az először alélt, aztán már meredt testet attól a helyhez kötöttségétől, amely az ágyául szolgáló üllőn pozicionálná (Kosztolányi szenvedője nemigen láthat valós választást Goethe kérdésében: „Leiden oder triumphieren, / Amboß oder Hammer sein.”⁶⁷). Ez a test, műremekké formálva, már nincs pöröly által az üllőhöz szögezve, talán már nincs is világa, nincs (ott, otthon) sehol. Váratlan mozgékonyvá válása, feléledése (ez az egyetlen mozgásra utaló kifejezés a szövegben, amely nem a kovácsra vonatkozik) ebben az összefüggésben mindenesetre némiképp ironikus felhangot nyer. A tökéletessé és érzéstelenné kovácsolt műremek csak nélkülözőként válik szabaddá – nem hordozza magában (hiszen nem érzi) azt a belévert, belekalapált fájdalmat, amely megeremtette.

Persze ebben a scenárióban a fájdalom elsődlegessége mindazonáltal inkább megerősítést nyer. Talán még Heideggernél is, akinél nem *érezett* fájdalomról van szó: a fájdalom valamiféle, önmagát ugyan, bizonyos értelemben defenzív formában (pl. az összegyűjtésben, a dolgok és a világ felragyogásában) kitörő ősjelölés, eredendő véset, amelyhez képest a keletkezés (a műalkotás vagy akár az igazság előlépése) másodlagos figurációként írható csak le. A fájdalom ugyanakkor, mint ez látható volt pl. Kierkegaard Philoktétész-értelmezésében, nem kizárólag mindent megelőző eredetként jelentkezik. A fájdalom nem-antropológiai megközelítésének egy másik, kézenfekvő lehetősége talán éppen az arra irányuló kérdésben tárulkozhat fel, hogy miben is állhat, miként nyilvánulhat meg, hogyan juthat *nyelvhöz* ott, ahol – bár ez az időbeli különbségtétel itt talán megtévesztő – még nem az ember fájdalma, másként fogalmazva: azt *megelőzően*, hogy emberi fájdalomérzetként, az ez által kiváltott, ezt feldolgozó vagy ilyenként megragadhatóvá tévő szenvedésként tárgyasul vagy legalábbis tematizálódik.

Az újabb irodalom mintha különös jelentőséget tulajdonítana ennek a kérdésnek. Befejezésékképpen Tóth Kinga már idézett kötetére érdemes röviden kitérni, amely arra vállalkozik, hogy a testet érintő belső és külső fenyegetéseket ne a szenvedő vagy a szenvedés perspektívájából ragadja meg: a szerző pl. kifejezetten a „traumairodalommal” szemben határozta meg a kötet koncepcióját.⁶⁸ A *Holdvilágképűek*ben színre lépő és megszólaló testek (amelyeket a kritika egyöntetűen gépekhez, gépezetekhez hasonlított) a nem-emberi testekkel való interakciók sorozatában, a leírás, mérés és más beavatkozások viszonylataiban adnak hírt magukról, lényegében nem-emberi aktorokként szembeszállva vagy legalábbis mellé-szegődve a(z el)szenvedő tapasztalatának. A legkevésbé sem passzívak tehát. Olyan nyelv lép itt működésbe, amely ellenszegülést nyilvánít meg a tapasztalás és a kifejezés, akár az öntanúsítás szubjektív gesztusrendszerével szemben, és amely egyben számot vet a test, a szervek antropológizálásának vagy humanizálásának teljesen aligha felszámolható hajlamával is. Ez a nyelv sokféle regiszterből épül fel (a tudományostól az egészségügy mindennapjainak jellegzetes, páciensek és szakértők által közösen formált keveréknyelvéig). Az alábbi szöveg azt a folyamatot jeleníti meg, amelynek során a testével rendelkező én (nyelvi) aktivitása összefonódik a testrészekével („a gyomor [...] megmutatja magát” – „az izmokkal megmu-

tatom a gyomrom”), aminek eredményeképpen a nyelvi ábrázolás – a képzelet tevékenységét is igénybe vevő – tárgyiasító kényszere végül az egyetlen nem-emberi aktozzal való önazonosításban lel rá az öntanúsítás lehetőségére („Én vagyok az, a műanyag”): „Buborék fújódik a gyomromban, levegőt nyomnak bele a gumicsőből, a gyomor kifeszül és megmutatja magát. Egy kis labda, ha megnyomom, érezni a cső végét, nem szabad megkarcolnia a falat, akkor átüt a sav és befolyik, és marja a nyálkát, leoldja. Az izmommal körbe lehet járni a labdát, a rekeszt befele megfeszíteni, és kör, mint a hastáncosok, az izmommal megmutatom a gyomrom, a sav lenn marad az alsó részen. Apró göbök pattannak, azt képzelem, az alsó cső a dobozomban matat, és pukkasztgatja az anyagot. Én vagyok az, a műanyag, patintani kell az összesemet.” (*Buborék II*) Figyelemreméltó, hogy a test, amely itt egyszerre aktív és passzív („nyomnak bele” – „megnyomom”), pontosan az önazonosításra alkalmat teremtő anyagnak a behatása nyomán *mutatja meg* magát, ráadásul egyszerre kifelé és befelé is. Ami a testen belül zajlik, anatómiai folyamatok egyfajta drámája, a metaforikus-tárgyiasító leírás révén mondhatni kitör a test felszínére, a másik oldalra, ahol teátrális-cirkuszi látványosságként (hastáncosnő, labda) nyer megfajtást. „Az izmommal megmutatom a gyomrom” – ez a hastánc, teljesen szó szerint véve is, egyszerre kívül és belül is zajlik. A test csábító feltárulkozásának programját valamely esztétikai tudat vagy intenció helyett itt maga a fájdalom beavatkozás vezérli, amely ezzel persze bizonyos értelemben elvégzi a fájdalom kompenzációját is, legalább annyira megnyitva, mint amennyire egyben el is zárva az utat a test nem-emberi önmegnyilvánítása előtt.

A fájdalom (vagy a fájdalmat megelőgező szenvedés) tanúsításának feladata (és az e kihívást szükségszerűen övező referenciális bizonytalanság) persze akkor sem szűnik meg, ha a test ellenszegülésébe ütközik vagy ha mintegy átruházódik az ily módon persze nyelviileg szükségszerűen humanizálódó testre. A *Koporsó* című szövegben elbeszélte vizsgálatban az én és a test közötti hasadás sajátos „etikai” példázatot alapoz meg: „tudom, hogy MRI, de nem tudom meggyőzni magam róla, nem hiszem el. A tudóm nem hisz nekem, nem engedi be a levegőt, nem emlékszem, mikor nyomom meg a gombot.” A tudat nem tudja meggyőzni a testet, amely mintegy átveszi a fájdalom vagy a szenvedés megelőgezett tapasztalatát. A test bizalmatlan és ebben a bizalmatlanságában magához vonja a felügyeletet az én fölött is: „nem hiszem el”, *mert* „a tudóm nem hisz nekem”, a test nem fogadja el az ígéret módusában manifesztálódó megelőgezett tanúságtételt (azaz annak ígéretét, hogy a vizsgálat nem fog ellene fordulni), vagyis nem viszonozza azt a szövegben kicsit korábban végrehajtott paradox beszédműveletet, amelyben az én ellenben voltaképpen hitet tesz a teste – referenciálisan valójában hamis – észleletéről: „nem kapok levegőt, a koporsóban 4-12 órányi levegő van”. Ezt a paradoxont később feloldja, de igazából (mint a test melletti tanúságtételt) mégis megerősíti a „tudóm [...] nem engedi be a levegőt” megállapítása. És tulajdonképpen ezt a tanúságtételt ismétli meg és fordítja önmaga ellen a szöveg idézett zárata is (a tudat hisz a tudónek, fordítva nem), amivel kiteljesedik az én és a test szétválásának folyamata („nem kapok levegőt”, „nem hiszem el”, „nem hisz nekem, *nem engedi be a levegőt*”). A lélek *fájni sem tud nélküled* – udvarol Szabó Lőrinc a saját testéhez intézett 1928-as himnuszában,⁶⁹ és voltaképpen valami

haszonlóra fut ki Tóth Kinga szövege is, amikor az utolsó tanúságtétel lehetőségét is megvonja a testét hiába győzködő éntől. „[N]em emlékszem, mikor nyomom meg a gombot”, ez a test végső felülkerekedésének tűnik, hiszen kimenekülését maga intézi, az elkábított tudat még tanúskodni sem fog tudni az eseményről. Ugyanakkor a test mégis *téved*, kétszeresen is: egyrészt félreismeri azt a körülményt, hogy valójában – legalábbis fizikai értelemben – nem éri fenyegetés vagy fájdalom, van levegő a „koporsóban”, másrészt aláássa saját szavahihetőségét is azzal, hogy végső soron meggátolja a cselekvéséről és így a fenyegetettségéről való tanúságtételt. A testnek sem lehet *hinni*. Másként fogalmazva: a mégoly emancipált testek sem képesek arra, hogy a fájdalom sokszorosán szabdalt tapasztalatát egységbe formálják.

JEGYZETEK

1. L. az 1950-es években lefolyt, tudománytörténeti jelentőségű vitát: Wolfgang Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, Hermes, 1955/2; Hellmut Flashar, *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poesie*, Hermes 1956/1; Max Pohlenz, *Furcht und Mitleid?*, Hermes 1956/1.
2. L. legutóbb a Helikon 2016/2-es, *Biblioterápia, irodalomterápia* című tematikus számát.
3. L. Susan Sontag, *A betegség mint metafora*, Európa, Bp., 1983, 33–43.
4. Charles Baudelaire, *A modern élet festője* = Uő., *Válogatott művészeti írásai*, Képzőművészeti Alap, Bp., 1964, 135.
5. Karinthy Frigyes, *Utazás a koponyám körül*, Szépirodalmi, Bp., 1957, 223., ill. 232.
6. Somlyó György, *Philoktétész sebe*, Kortárs, Bp., 1997, 76.
7. „[...] διέρχεται /διέρχεται. δύστηνος, ὃ τάλας ἐγώ. / ἀπόλωλα, τέκνον: βρῦκομαι, τέκνον: παπαῖ, / ἀπαπαπαῖ, παπαπαπαπαπαπαπαπαῖ.”; „στάζει γὰρ αὖ μοι φοῖνιον τόδ’ ἐκ βυθοῦ / κηκῖον αἶμα, καί τι προσδοκῶ νέον / παπαῖ, φεῦ”
8. „φύλλον τί μοι πάρεστιν, ὃ μάλιστ’ αἶει / κοιμῶ τόδ’ ἔλκος, ὥστε πραῖναι πάνυ.”; „ἦκει γὰρ αὐτῆ διὰ χρόνου πλάνοις ἴσως ὡς ἐξεπλήσθη”; „[...] λαμβάνει γὰρ οὖν / ὕπνος μ’, ὅταν περ τὸ κακὸν ἐξίη τόδε”; „[...] ὡς ἦδε μοι / ὄξεῖα φοιτᾷ καὶ ταχεῖ’ ἀπέρχεται”.
9. „ὃ κοίλας πέτρας γυάλων / θερμὸν καὶ παγετῶδες, ὡς σ’ οὐκ ἔμελλον ἄρ’, ὃ τάλας, / λείπειν οὐδέποτ’, ἀλλὰ μοι καὶ θνήσκοντι συνείσει. / ὦμοι μοί μοι. / ὃ πληρέστατον αὐλιον / ὕπας τᾶς ἀπ’ ἔμοῦ τάλας, / τίπτ’ αὖ μοι τὸ κατ’ ἄμαρ / ἔσται [...]”; „χαῖρ’, ὃ μέλαθρον ζύμφουρον ἐμοί, / νόμφαι τ’ ἔνυδροι λειμωνιάδες, / καὶ κτύπος ἄρσην πόντου προβολῆς, / οὐ πολλάκι δὴ τοῦμὸν ἐτέγχθη / κρᾶτ’ ἐνδόμουχον πληγαῖσι νότου, / πολλὰ δὲ φωνῆς τῆς ἡμετέρας / Ἑρμαῖον ὄρος παρέπεμψεν ἐμοί / στόνον ἀντίτυπον χεῖμαζομένῳ.”; „ἐγὼ δ’ ἀνάγκη προύμαθον στέργειν κακά”.
10. Werner Hamacher, *Other Pains*, Philosophy Today, 2017/4, 970.
11. Jacques Lacan, *Kant avec Sade* = Uő., *Ecrits*, Seuil, Párizs, 1966, 777.
12. Vö. Paneth Gábor, *A labirintus járataiban*, Animula, Bp., 1985, 26–30.
13. Helmuth Plessner, *Mit anderen Augen* = Uő., *Conditio humana (Gesammelte Schriften VIII)*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982, 95.
14. Esterházy Péter, *Hasnyálmirigynapló*, Magvető, Bp., 2016, 83.
15. „ὃ δύστανα γένη βροτῶν, / οἷς μὴ μέτριος αἰών”; „ἂ δ’ ἀθυρόστομος / Ἀχὼ τηλεφανῆς πικραῖς / οἰμωγαῖς ὑπακούει.”
16. Hamacher, *i. m.*, 968. A szöveg német eredetije még nem jelent meg. Az amerikai változatban szereplő „experience”, a fordítást készítő Ian Alexander Moore szíves tájékoztatása szerint, minden esetben „Erfahren”-t, „Erfahrung”-ot (vagyis nem pl. „Erleben”-t) takar.
17. Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*, Századvég, Bp., 1994, 118. (*Enten-Eller I.*, Koppenhága 1849, 99.)
18. „λύει δ’ ἐπὶ παντὶ τῷ / χρείας ἱσταμένῳ.”
19. Hermann Schmitz, *Die Gegenwart (System der Philosophie I)*, Bouvier, Bonn, 1964, 175.
20. Ezért lesz a szenvedés az ember privilégiuma: „Az állatok viselkedése azt tanúsítja, hogy érzek nek fájdalmat, akár olyan heves fájdalmat is, amely tanácstalanná teszi őket. [...] Ami azonban az állati

élet általános tulajdonságaiból derül ki, és közvetlenül a viselkedésükről nem olvasható le – és emiatt gyakran észrevétlen is marad –, az az, hogy az állat nem tud szenvedni az átélt fájdalomtól.” (Frederik J. J. Buytendijk, *Über den Schmerz*, Hans Huber, Bern, 1948, 89.)

21. Vö. ehhez Plessner, *Lachen und Weinen* = Uő., *Ausdruck und menschliche Natur* (Gesammelte Schriften VII), kül. 235–237. Továbbá: Buytendijk, *i. m.*, 25.

22. Plessner, *i. m.*, 352.

23. Arthur Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet*, Európa, Bp., 1991, 493–494.

24. Plessner, *i. m.*, 335–337.

25. „Egyáltalán nem fáj az agyvelőm. Egy műszer éles csörrenéssel, az üveglapra esik, az fáj. És fáj egy átsuhanó gondolat, ami nem ide tartozik és amit nem tudok visszatartani. Előtérbe akar tolnakodni, visszaszorítom, fáj.” (Karinthy, 187.)

26. Immanuel Kant, *Pragmatikus érdekű antropológia* = Uő., *Antropológiai írások*, Bp., Osiris, 2005, 165. (*Antropologie in pragmatischer Hinsicht* = Uő., *Werke* VI, Darmstadt, 1964, 551.) Nagyon érdekes az idézet közvetlen kontextusa is: „Minden élvezetet fájdalomnak kell megelőznie; az első mindig a fájdalom. Mert mi más is következhetné az életerőnek való szüntelen kedvezésből – amely életerő hisz egy bizonyos ponton túl tovább már nem csigázható –, mint hogy hamarost belehalnánk az örömbé. És nem is következhetik egyik élvezet a másikra közvetlenül; hanem közöttük fájdalomnak kell beállnia. Az egészség állapotát, melyet tévesen szüntelenül érzett jólétnek vélünk, az életerő apró akadályoztatásai teszik, egyetemben a közjük vegyült kedvezésekkel; hisz a mondott állapot nem másból áll, mint szünetekkel (az örökké közbe iktató fájdalom szüneteivel) (ruckweise [mit immer dazwischen eintretenden Schmerz]) egymásra következő érzetekből.” L. ehhez még Hamacher, *i. m.*, 977.

27. Nadas Péter, *Saját balál*, Jelenkor, Bp., 2004, 36. Kiem. KSzZ.

28. Mint azt Paul Celan *Ascbenglorie* című versének ebben az összefüggésben számtalanszor idézett zárata („Niemand / zeugt für den / Zeugen.”) tömören megfogalmazza, a tanú mellett nem tanúskodik senki. Ez azt is jelenti: a tanút éppen ez teszi tanúvá, annyiban tanú, amennyiben neki (már nincs tanúja).

29. A műfaji reflexió nem is hiányzik az első bejegyzésből: „Cetljeim vannak mindig kéznél, hogy bármit bármikor lejegyezsek, de nem vagyok (igazi) naplóró. A naplóró az időt ellenőrizné, a napot szeretné rögzíteni mindenestül. Engem mintha csak a baj tenne azzá. Ez történt a Javított kiadás esetében is.” (Esterházy, 5.)

30. L. ehhez Bartal Mária, „Ritmosos szünet”, *Irodalomtörténet*, 2018/2, 182–186.

31. A költő betegségeinek dokumentációját l. Felszeghi Sára, „Álommal zsongul a tücsökzene”, *Miskolci Egyetem*, Miskolc, 2005.

32. Szabó Lőrinc, *[Jegyzetek a rosszulletekről]* = Uő., *Vallomások*, Osiris, Bp., 2008, 592–593.

33. „Tihanyban írtam. Utolsó felsorát tulajdonképpen Illyés Gyula írta a majdnem kész verset olvasva – ti. rámondta azt a 2-3 szót, ami rímbe és ütembe illeszkedve az egészet befejezte.” (Szabó, *Vers és valóság* = Uő., *Vers és valóság. Bizalmas adatok és megjegyzések*, Osiris, Bp., 2001, 157.) Kissé kísérteties, hogy a rámondott felsor így hangzik: „a szív beleszakad.” Más alkalommal is „versenyeznek” a készülő szonettek lehetőségeit felderítendő (vö. *uo.*, 158.), előfordul, hogy párhuzamosan írva próbálkoznak (mint kiderül, végül sikertelenül) az erotikus nyíltság új szintjére lépni a szonettjeikben (*uo.*, 161.).

34. Max Scheler, *Az ember helye a kozmoszban* = Uő., *Az ember helye a kozmoszban*, Osiris, Bp., 1995, 16.

35. Szabó, *[Jegyzetek a rosszulletekről]*, 594.

36. *Uo.*, 593–594.

37. Vö. ehhez Menyhért Anna, *Rajzok egy költemény tájairól* = *Újraolvasó – Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. Kabdebó Lóránt et al., Anonymus, Bp., (é. n.), 123–124. Továbbá Uő., *Pókok és háló(i)k* = *Uo.*

38. Szabó, *Vers és valóság*, 273.

39. L. John Simpson – Edmund Weiner (szerk.), *OED* XI, OUP, Oxford 1989, 66–67.

40. Susan Sontag, *Az AIDS és metaforái*, Európa, Bp., 1990, 7–8.

41. *Uo.*, 20.

42. Susan Sontag, *Az értelmezés ellen*, Holmi, 1998/3, 416–424.

43. Vö. Márai Sándor, *Az idegenek* [*A Garrenek műve* 3], Helikon, Bp., 2006, 142–144. Lactának a városról – mint „öreg, inas testről” – alkotott diagnózisai visszatérnek még a regényciklus záróköteté-

ben is, vö. Márai, *Utóhang. Sereghajtók* = Uő., *Jelvény és jelentés / Utóhang. Sereghajtók (A Garrenek műve 5)*, Helikon, Bp., 2007, 339.

44. L. ehhez bővebben Geoffrey Bennington, *Alapok*, Replika 61 (2008), 31–34.; Timár Andrea, *Derrida and the Immune System = Terror(ism) and Aesthetics* (<http://etal.hu/en/archive/terrorism-and-aesthetics-2015/derrida-and-the-immune-system/>)

45. Ennek a műveletnek a hatótávolságáról és korlátairól I. Bónus Tibor, *A másik titok*, Kortárs, Bp., 2017, 472–485.

46. Kosztolányi Dezső, *Édes Anna*, Kalligram, Pozsony, 2010, 243.

47. Vö. Sigmund Freud, *Rossz közérzet a kultúrában* = Uő., *Esszék*, Gondolat, Bp. 1982, 340–347. (*Das Unbehagen in der Kultur* = Uő., *Gesammelte Werke* XIV, Frankfurt 1999, 434–442.)

48. TESz I, szerk. Benkő Loránd, Akadémiai, Bp., 1967, 478.

49. Gottfried Benn, *Tegye-e jobba az élet a költészetet?* = Uő., *Esszék, előadások*, Kijárat, Bp., 2011, 233.

50. Uő., 230.

51. Hans-Georg Gadamer, *Über die Verborgenheit der Gesundheit*, Suhrkamp, Frankfurt, 1993.

52. Uő., *Schmerz*, Winter, Heidelberg, 2003, 27.

53. L. erről részletesen Parvis Emad, *Heidegger on Pain*, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 1982/3.

54. További értelmezési lehetőségekért I. Halász Hajnalka, *Nyelvi differencia megkülönböztetés és esemény között*, Ráció, Bp., 2015, 169–172.

55. Martin Heidegger, *Die Sprache* = Uő., *Unterwegs zur Sprache* (GA 12), V. Klostermann, Frankfurt, 1985, 24.

56. TESz, 828.

57. Heidegger, *A műalkotás eredete* = Uő., *Rejtektak*, Osiris, Bp., 2006, 49–50. (*Der Ursprung des Kunstwerkes* = Uő., *Holzwege* [GA 5], Frankfurt, 1977, 51.)

58. Uő., *Die Sprache*, 25–26.

59. L. ehhez J. Derrida, *Der Entzug der Metapher = Die paradoxe Metapher*, szerk. Anselm Haverkamp, Suhrkamp, Frankfurt, 1998, 225–229.

60. Heidegger, *A műalkotás eredete*, 55. (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 58.)

61. Jacob és Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* 14, Lipcse, 1893, 754.

62. Ezért alapozhatja meg pl. a fájdalom az emlékezet és a pszichikai apparátus eredetének freudi elgondolását is, l. erről Derrida, *Freud und der Schauplatz der Schrift* = Uő., *Die Schrift und die Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt, 1972, 310.

63. Uő., 340.

64. Érdekesek lehetnek a kép Szabó Lőrinc-áthallásai. Nemcsak utóbbi 1926-os kötetére, *A Sátán műremekeire* lehetne gondolni, hanem egy még korábbi költeményre, az (eredeti változatában 1923-as) *Égesd el a könyveket, Kalibán!*-ra is. Ez a vers többek közt arra szólítja fel shakespeare-i hősét, hogy „fojtsa korommá gyémánt agyvelők / [...] fénylő zenéjét”, illetve hogy „kalapálj vassá, verj acélbelű / roppant Szerkezetekké!” Az érzéstelenítés programja ebben a versben így hangzik: „ne érezzünk, ne higgyünk, kín s remény / lelkünket ne gyötörje s ne legyen / szó sem ezentúl, mely minden gyönyört / megront, míg névvel illet, de a kínt / csak élesíti, mikor tested ad / mult szenvedések emlékének is!”

65. Arisztotelész, *A lélek* = Uő., *Lélektudományi írások*, Akadémiai, Bp., 2006, 53. (419b); ill. *Politika*, Gondolat, Bp., 1984, 74. (1253a). L. ehhez még – Cicero kapcsán – Hamacher, *i. m.*, 974.

66. *CzF* II., Pest, 1864, 1492.; V., Pest, 1870, 781. Arany *Bolond Istókjában* hasonló összefüggésben kerül elő a kifejezés: „Szerencse mégis, hogy jött végre három / Szekér cigány... ország-világ futó / Nép, – sátorok lakója télen-nyáron”.

67. „Geh! gehorche meinen Winken, / Nutze deine jungen Tage, / Lerne zeitig klüger sein! / Auf des Glückes großer Wage / Steht die Zunge selten ein: / Du mußt steigen oder sinken, / Du mußt herrschen und gewinnen / Oder dienen und verlieren, / Leiden oder triumphieren, / Amboß oder Hammer sein.” (*Kophtisches Lied [Ein anderes]*)

68. Vö. pl. Rostás Eni, *A betegség démonizáló hatását meg kell szüntetni*. *Interjú Tóth Kingával*, KönyvesBlog, 2017. július 9. (https://konyves.blog.hu/2017/07/09/toth_kinga_a_betegseg_demonizalo_hatasat_meg_kell_szuntetni); ill. Sirbik Attila, *Kemény téma. Interjú Tóth Kingával* Holdvilágképűek című kötete kapcsán, Tiszatáj Online, 2018. augusztus 8. (<http://tizatajonline.hu/?p=107816>)

69. „Testem, szegény, / a lélek érted mit tehet? / Nagyon önző és gőgös úr / a lélek, de úgy rád-szorúl, / hogy fájni sem tud nélküled.” (*Testem*)