

G. István László

Bouju epimodernista kategóriáinak felvetései a kortárs magyar és angol nyelvű lírában

A líra logika, de nem tudomány. Kérdés, minek a logikája. A József Attila-i verssor tézissé emelése amúgy is problematikus. A tézis nem tézis, csak kiindulópont. A mondat második felének negatív állítása könnyebben körüljárható. A líra nem hajlandó a besorolhatóság, a tudományos elrendezés, csoportosítás műveletsorainak engedelmeskedni. Csehly Zoltán *Bevezetés a líraelmélet labirintusába*¹ címmel írt recenziójának bevezetőjében, mikor a *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*² című tanulmánykötetet ismerteti, azt a próteuszi mozgást figyelhetjük, ahogy az enciklopédikus elrendezés tekintete elől menekülő lírai teljesítmény és létmód sosem állhat maradandó modellt a rendszeralkotó erőfeszítés előtt:

A tudomány oldalán mihelyt kialakul valamiféle lírafogalom, a líra maga máris átnéz rajta, kijátssza, és egészen máshol, máshogy bukkan fel. Ha a felfokozott szubjektivitás magánmitologikus varázsát hangoztatják, objektív lesz, ha a költői kép sűrítmény-jellegének normától való eltérése kerül elő, akkor megtagadja a költői képet, talált versekkel jön elő, a szintaxis és a retorika legszerényebb köznyelvét választja, mihelyt a harmónia speciális ezotériájának árnya vetül rá, máris diszharmonikus, sőt „csúnya” lesz, ha az én monomániákus agressziója különféle szubjektumfelfogásokba koncentrálódik, egyszerűen kirekeszti az ént és „hallásgyakorlatokként” kinyeri a létezésből, mások szövegeléséből a verset.

A jelenlegi tanulmány mégis azt kísérli meg, hogy Emmanuel Bouju elsősorban a kortárs próza teljesítményét rendszerező esszéjének³ hat értékkritériumához hozzárendelje a kortárs lírai teljesítmények palettáját, vagy legalábbis annak ígéretes színeit, összevetve öt magyar és hat angol nyelven született kortárs vers epimodern értékekhez köthető fajtáit, tudva jól, hogy az értékek Bouju-nél is inkább az ígéret

1 Csehly Zoltán, *Bevezetés a líraelmélet labirintusába*, Műút 2018., 66–69. <https://www.muut.hu/archivum/28891>

2 *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Lénárt Tamás, Ráció, Budapest, 2017.

3 Emanuel Bouju, *Search for Tomorrow. An Epimodernist Future for Literature*, Dibur Literary Journal 2018/Fall, 99–106. https://arcade.stanford.edu/sites/default/files/article_pdfs/Dibur-v06i01-pp099-106-Bouju.pdf. Bouju epimodernizmusáról lásd még Horváth Csaba, *A referencialitás problematikája a posztmodern utáni magyar irodalomban = Uő, Megtalált szavak*, L'Harmattan, Budapest, 2018, 73–76.

jeleként jelentkeznek, és az ígéret jövőorientált panoptikumában a rendszerezés inkább egy álom forgatókönyvének megfelelően dramatizálódik, s a rendszerezés igénye inkább performatív posztulátumként, mint egy verifikálható tapasztalat tisztázó gesztusaként értelmezhető. Bouju Hannah Arendt bonyolult, a kortársiasságot érintő idődimenzióját bontja ki, amelyben felelősséggel és paradox célratartottsággal kell a történelmi tapasztalatok miatt átértékelődött határhelyzetnek (jövő és múlt határán) megfelelni: „Mert múlt és jövő között, ebben a furcsa »köztességben«, mely burkoltan belehelyezi magát a történelmi időbe, ebben a szünetjelben, melyet a már és még nem létező dolgok determinálnak, jelenik meg a diagonális erő, amely, ahogy Hannah Arendt egyszer kifejtette, lehetőséget ad nekünk arra, hogy a jelenben feltáru-
ló jövővel, azaz a kortársiasság fogalmával foglalkozzunk.”⁴ Bouju ebbe a diagonális résbe rejti el (vagy onnan varázsolja elő) az epimodern értékeket – és az értékek afirmatív aurájában vezeti be az epimodernizmus fogalmát:

Szóval úgy döntöttem, hogy nevet adok ennek a mai kortárs tér diagonális részében feltáru-
ló erőnek: epimodernizmusnak fogom nevezni. Epimodernizmuson egyfajta poszt-posztmodernizmust értek, s hogy elhagyhassam a kétszeres poszt előtagot [ahogy például Jeffrey Neaton könyvében szerepel], az 'epi' ősi görög előtag hat különböző értelmével és értékével váltom fel az üres megkettőzést: ezek a felszíni érintkezés, az eredet, a kiterjedés [hozzáillesztés], a tartam [továbbélés, túlélés], az autoritás és a célszerűség [egymásra következtetés]. Az epimodernizmus tehát hat olyan összefüggést határoz meg, amelyet a modernizmustól örökölt, és úgy határozza meg ezeket, hogy a posztmodern kritikát hozzáigazítja ehhez az örökséghez: hat értéket emel ki, hogy rámutasson az irónia, a 'meta' előtag, valamint az aktív szkepticizmus újrahazsnálatára, anélkül, hogy a kiüresedés tüneteit mutató. Ezáltal a késő-kapitalizmusban megélhető paradox elköteleződéshez jut el.

A hat érték, mely az irodalomban megjelenő jövő [vagy az irodalom jövője] felől értelmezhető, újragondoltatja velünk az Italo Calvino által több mint harminc éve, az ezredforduló közeledtére felállított hat vezérfogalmat, amelyeket könnyűségként, sokszínűségként, láthatóságként, gyorsaságként, pontosságként és következetességként határozott meg, de nem volt ideje pontosan definiálni, mert meghalt, mielőtt a Norton előadásorozatát a Harvardon befejezhette volna. A hat epimodernista érték tehát: a felületiség, a titok, az energia, a gyorsulás, a hitel és a folytathatóság [összegzés].⁵

Ahhoz, hogy a hat értéken végigvezessük a kortárs magyar és angol nyelven írt lírai teljesítményeket, kell a *lírai logika* – vagyis a számbavételnek magának is ikonikusan, egy lírai folyamat kifejlődési menetének megfelelően kell történnie, ha azt szeretnénk, hogy ne lírai névsorolvasás történjen, hanem az ígéretek csoportdinamikájá modellálja a kortárs lírai lehetőségeket.⁶

4 Bouju, *I. m.*, 101.

5 *Uo.*, 102.

6 A magyar kortárs líra legújabb tendenciáinak összefoglaló munkái közül említsünk meg itt hármat: Lapis József, *Líra 2.0. Közéletések a kortárs magyar költészethez*, JAK+PRAE.HU, Budapest, 2014;

Bouju a kategóriákat a prózai teljesítményekhez kalibrálta. Ha a líra terepére akarjuk alkalmazhatóvá tenni ezeket a fogalmakat, akkor általában is kell beszélünk a lírai műnem kategorizálásának kihívásairól – a bevezető bekezdésben felvetett próteuszi menekülési mechanizmus ismerete és tudatosítása ellenére.

Hogy mi a líra, nem tudom. Hogy mi a jó vers, a hátgerincemen érzem. A líra rövidre zár: taglalási menete a prózánál általában kevésbé metonimikus – a versmondatok között nagyobb a szakadás, a diszkontinuitás lehetősége. Persze bizonyos korszakokban megnő a metonimikusan kötő kimondási dinamika szerepe – ilyenkor a lírai sejtelemhelyek nem a szintaktikai szegmentációs pontokon vagy a szintaxisban résztvevő nyelvi elemek szemantikai távolságában, hanem performatívan, a versegész drámai, kifejtetlen, árnyékos helyein fognak mutatkozni. Vagyis a diszkontinuos elem a verstárgy meditációs tárggyá váló komplexitásában oldódik fel – a versegész kimondásának performatív-drámai komplexitása fogja a versértelmet végéjéráthatatlanná tenni – tehát kijelölni a mandalaszerű, meditációs tárgyak vagy koántárgyak szemléléséhez hasonló,⁷ komplex, provokáló és inspiratív „végtelen titok helyeinek” terepét.⁸ Mégis gyakoribb, hogy a sejtelemhelyek már a szintaxis szegmentációs helyein is felfénylenek, ezek az értelem felől diszkontinuos helyeknek látszanak. Diszkontinuos helyett mondhatunk nyugodtan elliptikus helyeket is: a líra a kimondott és a kimondatlan, a sejtelmesen elhallgatott, az enigmatikusan kifejtetlen és a lucidusan lényegretapintó nyelvi szövetek szételemezhetetlen vegyülete. A kimondott és a sejtető elemek ösztönös aránnyal felépített kettős nyelvi anyaga. Ehhez társul a tudatos-tudattalan intencióknak a hasonlóan megfoghatatlan konglomerátuma – hiszen az eliotti híres definíció szerint a rossz költő ott tudatos, ahol tudattalannak kellene lennie, és ott tudattalan, ahol tudatosnak kellene lennie. A jó költő megtanulja, illetve [ösztönösen] alkalmazza a tudatos-tudattalan elemek nyelvi tükörjátékát. Ennek a készségnek a kognitív végiggondolása apóriához vezet (lásd pl. Azt mondja egy görög, minden görög hazudik...) A kimondás-elhallgatás és a tudatos-tudattalan egyáltalán nem biztos, hogy egymással korreláló megduplázott kettősége hozza létre

Nemes Z. Mária, *Kacsacsőrű-emlős-várás Kenguru-szigeten. A kortárs fiatal költészet poszt-antropocentrikus viszonyai*, Prae 2017/1., https://www.prae.hu/prae/content/journals/journal_pdf_116.pdf; és legújabban, kizárólag a posztumán felől olvasható lírai teljesítményekhez: Nemes Z. Mária, *Polimorf pozíciók – posztumán szövegöröm a kortárs költészetben*, Műút 2021/1.

- 7 Hogy miért a keleti [pl. zen buddhista] szövegek befogadás-szemléletéhez kötöm a lírai szövegek befogadásának modelljét, arról egy későbbi tanulmány szólhatna bővebben. Egyelőre csak annyit, hogy a keleti művészetesztétika úgy tudja megőrizni a lényegelvűséget, hogy nem válódható az esszencializmus humanista hagyományával – vagyis a buddhista szövegek olvasata nem kínál fel a fogalmait deteriorizálható, dekonstruktív lehetőségeket, hiszen egzisztenciafogalma már eleve a posztumán vitalizmus bioenergetikai dinamizmusával összevethető módon van feloldva. A hibridizált, heterogén, határvonalak helyett szökésvonalakat kereső posztumán nézőponttal szemben ugyanakkor egyszerre tartja fenn a lényegelv monizmusát és a heteronómia dinamizmusát – mint egymást tükörképszerűen feltételező komplementaritást.
- 8 A titok működésének eltérő vizsgálataihhoz mások mellett lásd Simon Gábor, *„Nem mondasz mást, mint az árnyalatot”. A költészet megismerése = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, 371–403. Simon elsősorban a kognitív poétika eszközeivel és terminológiai megközelítéseivel beszél a „titok feloldhatatlanságának” szükségességéről a lírai megértés abduktív modelljét és Lorenzo Magnani affordancia-elméletét segítségül hívva [Lorenzo Magnani, *Abductive Cognition. The Epistemological and Eco-Cognitive Dimensions of Hypothetical Reasoning*, Springer, Berlin-Heidelberg, 2009.].

a sűrítést, a Dichtungot. Nagyon fontos, hogy a sűrítési mechanizmust megelőzi egy nem szemantizálható és nem retorizálható, a test ismeretéhez tartozó ritmikus drive, ami a nyelvben inkarnációs terepet lát, s ritmikus mértékeltét a nyelv ideadallamában váltja nyelvi inkarnációvá – egy végtelen homonimát szűkít jelentéssé és retorikussá, amikor a ritmusban nyelvre lel.⁹ A mérték lehet külső vagy belső – a szabadvers csak a külső ritmikus zsinórmérték elengedésében különbözik a kötött formájú verstől –, a ritmust követő szövegírás a szabadversben is „megkötések” ellenében talál szemantikai-szintaktikai ideadallamra, csak a megkötéseiről nem képes tudatosan elszámolni – az ellenállás lírateremtő erejét (mely ellenállás a sűrítés: a Dichtung energetikai velejárója) áttolja a tudattalan területére. Ha a szabadvers ténylegesen gáttalan és ellenállás nélküli, vagyis a testhez tartozó, nyelv előtti ritmikus drive nem irányítja a kimondás menetét, akkor tételen is lesz: a jó szövegben a belső, kaotikusan rendezett, ritmikusan megkötő ellenállás akkor is vezérli a mondás természetét, ha a költő erről mit se tud. A verssor (ami a vizuális markere a versnek) a lírai kimondásment kétdimenziós szegmentációs rendezettségét hozza létre – a szintaktikai szegmentáció mellett egy mesterséges szegmentációs dimenziót. A sortörés vagy az új sor – a szintaxis szegmentációs pontjai mellett – tehát ebben a második szegmentációs dimenzióban mutatja fel a nyelvi anyagát, és a prózai egydimenziós szegmentációs hálózat mellett ez fogja a műnemek közötti különbséget vizuálisan megjelölni és érzékelhetővé tenni.¹⁰ A prózavers a sűrítési eljárások és a belső ritmikus drive követése mellett nem él a szegmentációs kettős dimenzió lehetőségével.

Emellett a líra rövidre zárásáról még annyit érdemes megjegyezni, hogy a lírai kimondások tétje mindig egészelvű – vagyis a japán szabí elv lírai értelemben általánosítható, a részlet mindig az egész drámájának szolgálatában áll, azt inszcenirozza – jelentsen ez az egész bármit is.¹¹

Természetesen tisztában vagyok azzal, hogy az előbbi bekezdések látszólag az autonóm, ahistorikus, a lírai szöveg működését apriorisztikusan, esszencialista módon, az antropologikus sajtások dekonstruálása nélkül, a szociológiai kontextusok megkezdésével, kizárólag a szoros olvasatok műhelygyakorlatának tapasztalatával születtek. A kortárs líraelméletek leleplező természetűek. Fő tétjük mindig az, hogy (manapság leginkább) a deleuze-i szókésvonalak¹² mentén logocentrikus vagy apriorisztikus beágyazottságokat leplezzenek le – a nietzschei–foucault–lacani nyomvonalat követve a hatalomtermészetű egységelveket dekonstruálják, és a szókésvonalak mentén új, hibrid természetű, poszthumán, ontológiai értelemben átfertőzött/protézisekkel bővülő létfogalmakat vezessenek be, melyek a kortárs poszthumán létélményünk

9 A nem retorizálható, testhez rendelt (a kristevai chorával összevethető) ritmus fogalmához és líraelméleti teóriájához lásd Amittai F. Aviram, *Telling Rhythm. Body and Meaning in Poetry*, University of Michigan Press, Michigan, 1994 és Géher István László, *Dekonstruált ritmika*, Ráció, Budapest, 2014.

10 Legpontosabb megfogalmazásban lásd Schein Gábor, *A ritmikái szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, *Alföld* 1994/12., 47–58.

11 Az egészelvűség valamennyi posztmodern líraelméletben és az azokat követő poszthumán olvasatokban már meghaladott fogalomná vált, ennek (a korábbi folyamatokat figyelembe vevő) abszurd rehabilitációjára is vállalkozhat az epimodernista líraolvasat.

12 Vö. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Kafka. A kisebbségi irodalomért*, ford. Karácsonyi Judit, Qadmon, Budapest, 2009, illetve Uő, *Anti-Ödipus. Kapitalizmus und Schizophrenie*, ford. Bernd Schwitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977.

természetét jobban követik, és gyümölcsözően új lírai lehetőségeket nyithatnak meg.¹³ Nem vitatva ezen törekvéseknek a létjogosultságát, mégis az az érzésem, hogy az epimodernizmus kihívásai éppen azt célozzák meg, hogy a leleplező elvű líraelméletek mellett egy posztironikus (abszurd, groteszk) közegben megszüntessék a leleplező és az affirmatív (naiv?, meghaladott?) líramegközelítések kibékíthetlenségének állóháborúját. A kortárs líraelméleti megfontolások a gyanú hermeneutikáját követő gyakorlata mellé a bizalom hermeneutikájának is érvényes terepet jelöljenek ki. Mit jelent a bizalom hermeneutikája egy vers olvasását tekintve? Azt, hogy nem csak és kizárólagosan akkor kerülünk a komplex értelemképzéshez közelebb, ha az előző háromezer év értelmezési hagyományainak előítéleteit, reflektálatlan beágyazottságait, szociokulturálisan elhallgatott, hatalompolitikai természetű árulkodó jegyeit és kijelentéseinek előfeltételeit leplezzük le az új értelmezések komplex és gyümölcsöző megnyitásai végett, hanem a versírás belső műhelygyakorlatának sugallatait követve megbízunk a komplex, de a reflexiók megszállottságok, túlhajtottságok leleplező energiáinak ellenálló vagy azokat nem reflektorfénybe állító olvasatokban is. Óhatatlan következménye mindennek az epimodern megközelítés nyelvének néminemű esszéizálódása – amikor is az elemzésben használt mondatok komplex-affirmatív érvényessége nem mindenütt verifikálható, és vállaltan apriorisztikus elemeket is tartalmaz. Az epimodern hangsúlyeltolódás következtében kialakult nyelvezet a tudományos diskurzusban is vállalja az enthümémák „tudománytalan” működési elvét az esszészöveg érdekessége és érvényessége érdekében. Az apriorisztikus elemeket üldöző értelmezési horizontok ugyanis [sokszor jogosan] leleplező, hatalompolitikai beágyazottságokat figyelemmel követő drive-juktól elvakulva olykor nem látják a fától az erdőt.¹⁴ Szintetikus és lényeglátó ösztönük [a nem csupán kognitív, hanem összidegrendszeri késztetéseiket követő] ösztönük elsorvadhat. A lényeglátás követelményét ugyanis nem lehet a gyanú hermeneutikájának győzedelmes és leleplező heurisztikus közegében feladni, meghaladottá tenni. A líraértelmezés és a lényegértelmezés kéz a kézben járnak. Épp a szabí elv miatt – minden részlet egy [lehet, hogy csak szociokulturálisan értelmezhető és fájdalmasan, meghaladottan apriorisztikusan létező] lényegelv felé mutat. Hasonló ez ahhoz, ahogy Takács Zsuzsa a *Holmi* Rilke-levelet megjegyzteteltető 1993-as körkérdésére válaszolva a versírás és a remény kapcsolatáról nyilatkozott: „Nem az a kérdés, hogy van-e remény, hanem,

13 A poszthumanizmus átfogó ismertetéséhez leginkább Horváth Márk – Lovász Ádám – Nemes Z. Mária, *A poszthumanizmus változatai, ember, embertelen és ember utáni*, Prae, Budapest, 2019.

14 A ma érvényes líraelméleti irányzatok mindegyike osztozik ebben a leleplező irányultságban és a gyanú hermeneutikájának egyedüli célravezető módszerében. A hermeneutikai [leszűkítve Gadamer és a konstanzi iskolák követőit jellemző] olvasatok épp úgy, mint a dekonstrukció Derridát és az amerikai posztstrukturalista iskolákat követő, valamint a dekonstrukció deteriorizáló ösztönében osztozó posztantropológiai iskolák és a Cultural Studies különféle alfajai, valamint a poszthumanizmus címszava alatt jelölhető iskolák is. Nem kivétel ez alól a diszkurzivitás peremfeltételeit kibontó médiumelméleti olvasatok [pl. Kittler és követői] módszercsoportja sem – itt is a megszólalás feltételrendszerének kibontása – például a kettős rekurzió működési elvében megtalált líraértelmezési-archeológiai folyamat artikulálása a tét [itt a diszkurzivitást megelőző, testi, anyagi, a kommunikációs csatorna prioritását kibontó értelemben]. A kittleri olvasatok hagyományáról mások mellett lásd Smid Róbert, *Birdlandtól Ladylandig – és vissza. A lírai hang archeológiája Friedrich Kittler életművében = Verskultúrák*, 524–551.

hogy úgy teszünk-írunk-élünk-értelmezünk-e, mintha volna”¹⁵ A reményt helyettesítsük be a lényeg fogalmával. Sokat nyerünk, még akkor is, ha alkalmasint kiérdemeljük a gyanú hermeneutikáját kizárólagosan követő líraértelmezés rosszallását.

Kiindulópontként idézzük ismét Csehyt: „Eugenio Coseriu citálgatva mondhatjuk: a költészet »a nyelv funkcionális tökéletességének a helye«. Ez a »tökéletesség« rendszerint kívülről kerül mindenfajta szociokulturális beágyazottságon.”¹⁶ Gyakorló költőként és a költői műhelygyakorlatok irányítójaként látszólag¹⁷ ezt az ahistorikus, idealista, esszencialista lírafelfogást tartom szem előtt – az írás gyakorlata ugyanis nehezen képes az alkotófolyamat közben a felfokozott önreflexió metaállapotát kereső, a nyelv és a gyanú útját követő belátások rendelkezésére állni. Mindeközben persze tudom, hogy „a költészet »tökéletessége« pontosan abban rejlik, hogy nem elkülönül és leválik valamiféle kontextuális beágyazottságról, hanem épphogy teljes intenzitással szólaltatja meg az abban is ott lappangó, kifinomult antropológiai tudatstruktúrát.”¹⁸

Ebben a kettős tudatállapotban vizsgáljuk meg, mi küzd itt mivel – és mi lehet a küzdelem meghaladásának a záloga. Nem céлом az elmúlt húsz év magyar és angol nyelvű líratörténetének hangsúlyeltolódásait, fejlődésivét és alakváltozatait részletesen végigkövetni, inkább egy építő küzdelem kettős dinamizmusát hangsúlyoznám itt.¹⁹ Lássuk címszavakban.

15 Takács Zsuzsa, *Levelek egy ifjú költőhöz*, Holmi 1993/11, 1638.

16 Coseriu alaptétele az egyik demarkációs pontja a legújabb magyar líraelméleti antológiának. Coseriu tételének körüljárását leginkább kognitív poétikai szempontból lásd Simon, *l. m.*

17 Azért csak látszólag, mert az esszencializmus vádját kivédik például a basói haikuolvasás hagyományát a líra egészére kiterjesztő érvennyel alkalmazó, igencsak komplex, a biopoétikai dinamikák önműködő alakzataihoz hasonló egzisztenciaértelmezések – vagyis a lényegelvűség fenntartása mellett nem a monisztikus, humanista, lehatárolt individuum fogalmához jutunk itt el. Csehy, *l. m.*

18 Ehelyt említendő meg, hogy a magyar posztmodern költészet csoportosítására Németh Zoltán kínált hármas felosztási javaslatot. Nemes Z. Mária idézi tanulmányában: „Németh Zoltán *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája* című kötetében a magyar posztmodern-recepció állítólagos homogenitását próbálja megtörni azzal, hogy az elméleti mátrixot három, egymással több ponton [el]keveredő »stratégiára« bontja föl. A három stratégia a következő: [1.] »korai«, [2.] »referenciális« és [3.] »antropológiai posztmodern«, melyek implikálnak egy bizonyos történeti egymásra következést, ugyanakkor a kortárs irodalmi térben egyidejű és alternatív egymásmellettségben jelennek meg. [...] Az antropológiai posztmodern Németh az areferenciális posztmodernre jellemző nyelvjátékos-parodisztikus szövegalkotással szemben a következőképp határozza meg: »A harmadik posztmodernbe sorolható a nyolcvanas-kilencvenes évek nyelvi játékeit felváltó, autobiográfiai meghatározottságú vallomásirodalom, s figyelmet érdemel a valóság problematikájának hangsúlyos megjelenése, amely az identitás és a szubjektum visszatérése nyomán az addig elhanyagolt társadalmi kérdések mentén értelmezhető.« Ennek a nagy ívű esztétikai tendenciának – melybe a szerző egyaránt belesorolja a történelmet újraértékelő aperegényeket, társadalmi drámákat, az identitáslíra és -próza önelemző változatait, illetve a szexuális vagy etnikai, marginalizált kollektív és egyéni identitásproblémákat és stratégiákat [posztmodern feminista, leszbikus és gay irodalom] színre vivő szövegeket – a kétezres évek költészetét érintő következménye az, hogy »[...] új hagyományképletek jelentek meg a kortárs magyar lírában, s a második posztmodernre jellemző nyelvjáték, rontott nyelv, parodisztikus-ironikus szövegalkítás fokozatosan átadja a helyét egy olyan költészetnek, amelynek meghatározó elemei az autobiográfiai kód, a test, az identitás és a szinte prózai szövegalkítás.« Vagyis olyan »identitáspoétikai« szövegekről van szó, melyek tétje a szubjektum nyelvi és nem-nyelvi komponenseinek újrendezése, a nyelviesülő Én »világra nyitottságának« hangsúlyozása antropomorfizáció és dezantropomorfizáció közös játéktérében.” Lásd. Németh Zoltán, *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*, Kalligram, Budapest, 2012, 37., 44. idézi Nemes Z. Mária, *Kacsacsőrű-emlős-várás Kenguru-szigeten*, 91.

Egyfelől: hierarchia, esszencializmus, sűrítés [a Dichtung értelmében], enigma és titok, bizalom, állandóság, autonómia, antropológiai centrum, humanizmus, etika, felelősség, sorsvállalás, sors és szövegtejesítmény szételemezhetetlen nyelvi teljesítménye. Emellett a vers mint biológiai entitás, a biopoétika²⁰ meglátása.

Másfelől: rizomatikusság, gyanú, előítéletek leleplezése, mindenféle apriorizmus elvetése, hibriditás, poszthumán szempontok, intermedialitás, mediális átfertőzöttség, antropocén lírai megszólalásmódok, ökoszempontok.

Biztos-e, hogy a két csoportba elhelyezett szavak poétikai alapbeállítódást jelző asszociációi között kibékíthetetlen ellentét és egymást kölcsönösen érvényteleníteni szándékozó erőviszonylat áll fenn?

Az epimodern diagonális erejében épp azért bízhatunk, mert az alapvetően hatalmi játszmaként felfogott poétikai alapbeállítódások szembenállását [kis szerencsével] felülírhatja – és az értékek mentén inkább afirmatív és nem leleplező vagy szubverzív onto-logika mentén mutathat fel lehetőségeket, amelyeken belül éppúgy elfér a leleplező indíttatású líraelméletek által feltárt lírai teljesítmények érvényessége.

I.

Vegyük szemügyre Bouju első epimodern értékét, fogalmazzuk át a lírai kihívásoknak megfelelően az elsősorban prózapoétikai megfontolásokat, és vizsgáljunk meg két verset közelebbről.

Az első epimodern érték a *felületiség*, amely az előnyös vagy hátrányos felszíni érintkezés gondolatát kapcsolja az epi [felső, feletti] előtaghoz, az epigráfia, az epigonizmus, sőt, az epideixis [felmutatás] terminusához köthető, s az Italo Calvino-i könnyűséget viszi tovább. Ahogy Calvinónál is látjuk, a felületiség érték: láthatóvá teszi azt, ami a mélyben van elrejtve. Ahhoz a »komoly könnyűséghez« kötődik, amelyben az érzékelés könnyűsége és az ész világossága a domináns elem, [...] az epigráfiát mint az irodalom [és a képzőművészet] felületi írásait szimbolizálja, melyek a jövőnek a jelen mélyébe rejtett lehetőségeit mutatják meg. Az epigráfia lesz a mintegy »írástudatlan« [Bertrand Gervais fogalmát használva²¹] válasz a képernyőkultúra és annak epigonjellege kihívásaira.²²

Az epigráfia [felirat vagy sírfelirat] a lírai kétsoros ősmoddellje. A kétsoros akkor hatásos, ha a szabí elvnek megfelelően egy sírfelirat tömörségének helyére tud állni: első sor: név. Második sor: [születés ideje – halál ideje]. Az ágens és a hozzárendelt egészszelvű állítmány [a létezés kerete] viszonylatának kiterjesztése ez. A kétsoros epigrammatikussága lucidusan lényeglátó és egészszelvűen bennfoglaló jellegű. Ugyanakkor a kétsoros líraműködtető dinamikája kiterjeszhető több sorra is. A há-

20 Bár a biopoétika a poszthumán olvasati stratégiákhoz is köthető, mégis afirmatívabb szempontok vezetnek a líraértelmezésben. A poszthumanizmus extázisa, gyönyöre a szöveg mint biológiai energiák heterogén, rizomatikusan felépülő, középponttalan, hibrid alakzatára reflektál – de a biopoétikai ennél [a poszthumán alapok evidenciájánál] tágabb érvényességű terminus. Ad absurdum állandóan lebomló és felépülő hierarchikusság és lényegelvűség is jellemezheti, mint a basói haikuk értelmezési közegében.

21 Bertrand Gervais, *Sur l'illittéraire = Fragments d'un discours théorique*, szerk. Emmanuel Bouju, Cécile Defaut, 2015, 193–223.

22 Bouju, *l. m.*, 102.

romsoros haiku is hasonló elven működhet, ami emblematikus energiáit illeti. A felületi kontaktus hangsúlyozása azt követeli meg, hogy a nyelvi sűrítés csak a versegész fényében mutassa fel tétjeit: enigmatikus homály se a szintaktikai határpontokat, se a szemantikai kötések ne terhelje. Ha a verssorok számát tetszés szerint növeljük – a magyar lírában máris Kosztolányi köpenyéhez jutunk el: a „mily sekély a mélység és [a] mily mély a sekélység” alapelvéig. Ami tehát nem értékviszonylagosságot jelez, hanem a szabí elvnek megfelelő epigrafikus írás igényét. Néhány kivételtől eltekintve a kortárs magyar líra nagyrészt ebből a köpenyből bújjik elő. A hatvanas évektől a kétezres évekig domináló dekórumellenes lírai forradalom, mely kerüli az „irodalmias”-t, elsősorban a destilizáltság, a természetes dikció, a sallangmentesség és a dekórummentesség stilisztikai jegyeivel írható le, éppúgy idetartozik, mint a lírai én és a megszólaló kitüntettségét elvető Petri óta „csak egy személy”-nek is nevezhető és az ebből kibontakozó multiplikálódó vagy rontott beszédű, a hibát költői erénnyé változtató lírai ágensek világa – Kántor Pétertől Kovács András Ferencen át Kukorelly Endréig és még oly sok meghatározó megszólalásmódig. Az epigrafikusság akkor is érvényes bennük, ha, mint Kukorellynél, hiátusok, szakítottságok, rontott szintaxisok vagy elliptikus, akár dadogó, pontosítgató beszéd imitációi férnek el a szövegekben, vagy mint Kovács András Ferencnél, intertextuális hangkatalógusok egész sora maszkírozódik bennük. A versegész energetikai tétje epigrafikus természetű marad. Az újabb nemzedékek kortárs magyar palettájáról, messze nem a teljesség igényével, ide tartozik Oravecz Imre, Villányi László, Györffy Ákos, Babiczky Tibor, Bajtai András jó néhány szövege. Válasszunk most ki az elmúlt húsz év terméséből egy magyar és egy angol nyelvű szöveget.

Mark Irwin: *Toward where we are*

Now light turns the room a deep orange at dusk and you think you are floating, but in truth you are falling, and the fall is so slow, yet precise, like climbing a ladder of straw. Now leaning forward, you open your hands that keep opening. Is this what Yes feels like? Making a shore where no water was?

Oravecz Imre: *Távozó fa*

Kiszáradt a terasz mellett a cseresznyefa,
magam ültettem több mint harminc éve,
húséges volt hozzám,
ellentétben azokkal a nőekkel,
kikkel alatta üldögéltem,
árnyat, enyhet adott,
és nagy szemű, ropogós cseresznyét,
ha nem fagyott le a virága tavasszal,
mert korai fajta volt,

először egy nagy oldalága sorvadt el,
 aztán aggkori elmezavar lépett fel nála,
 nyáron ledobta az összes levelét,
 és újakat hozott, még virágzott is,

csonkolnom kellett,
 idén tavaszon nem lett a rügyekből semmi,
 egy véletlenül meghagyott vadhajtást kivéve,
 a vezérág maradékán,
 egészen lent, szinte a fatörzsön,
 az kihajtott,

még nem hagyott el egészen,
 de faidővel mérve már csak percei lehetnek hátra.

Annak ellenére, hogy a két szöveg a reményelvűséget tekintve ellentétes előjelű – hiszen Mark Irwin egy naplemente fényviszonyait egzisztenciális áthasonlítással, a zen buddhista zansin erejével követve az ágens és a megfigyelő tökéletes összeérésén keresztül [mind a naplementét, mind a saját testét figyelve] paradox reményhez jut el, Oravecz szövege pedig a növényi lét viszonyait fókuszba állító tiszta elégiáivet jár körül –, mindkét szöveg epigrafikus jellegű. Egy japán haiku avareviszonylatát ábrázolják szenvtelenül, és jutnak el a szabi erejével emblematikusan az egészelvűség lényeglátásáig, s teremtik meg a líra legfontosabb tulajdonságát: a szöveg titoktalaníthatatlan erejét. Akármennyit elemezzük, a szöveg energetikájának köszönhetően mindig lesz még fókuszba állítható érzés- és értelemsugallat újabb értelmezések számára. Kész a két meditációs tárgy. Az angol szövegben a lebegő, prózainak tűnő szabadverssorok éles enjambement-jei ikonikusan modellálják a naplemente fényviszonylataiból kiinduló, a tárgyban feloldódó ágens elégikusan elfogadó egzisztenciális mozdulatába áttűnő áthasonulást. Oravecz 1-7-5-4-6-2 soros szakaszai csonkoltabbak, töredezettségük egy tudósítás karcos narratíváját követi, sorai és szakaszai a rapszodikus pulzálástól hosszabbak-rövidebbek – szenvtelenségük, áttetszőségük, eszköztelenségük a „surface contact” bouju-i értékét modellálja. Az elhagyatottság elégikus témája a fa és ember drámájára vonatkoztatva elkerüli a fájdalmas giccs csapdáit, és sokkal általánosítóbb értelmű elégiarajzot eredményez – egyrészt a fenomenológiai tudatban dramatizálódó alany-tárgy szimbiózis miatt, másrészt a felületi áttűnőség eszköztelenségének, manírtalanságának ereje következtében. Irwinnél a lebegés és a zuhanás sorrendje chiazmatikus az elégia és az ígélet témájával, emiatt az elmúlás-téma egy elfogadó avare-típusú zen bölcselet komplexitásával telítődik: az utolsó sorban elérve a koanok paradox szintjét is: „making a shore where no water was”. A pontos folyamat komplex lekottázása epigrafikus tömörségű. Oravecz szövegét olvasva pedig a magány és a halálra készülés témájának kidolgozása közben, ahol a fa sorsát figyelő fókuszhoz ellenpontosított [igaz közbevetésszerű] magánkapcsolati drámák is körvonalazódnak, szintén a giccs elkerülésének lehetünk tanúi: így lesz a *Távozó fa* emblematikus narratívája epigrafikus

erejű. Természetesen lehetne [különösen Oravecz szövegét] biopoétikai szempontok szerint is elemezni, elkerülve így az esszencializmus vádjait: az emberi és növényi lét protézisszerű hibridizációjának lehetünk itt tanúi. Ezen a nyomvonalon meghagyom másnak az elemzést, de rengeteg termékeny kérdés felvethető itt. Bouju epimodern értékviszonylatában viszont az látszik, hogy az epigráfia élő lírai hagyomány ma is, és ezt a gondolatmenetet követve nem muszáj a centrumát elvesztett, esszencializmusától eloldott, hibridizáció felé hajló poszthumán tanulságokat egyedül érvényesnek látni.

II.

Következzék Bouju második epimodern értéke. Feladatom itt is a lírai kihívásoknak megfelelő átfogalmazás, és két kapcsolódó vers elemzése.

A második epimodern érték a *titok*. Ez az eredet gondolatát kapcsolja az epi-előtaghoz, az epigenetika terminusához kötődik és a calvinói sokszínűséget viszi tovább. Az eltűnés és az áruházi családi és történelmi szálaiban elrejtett titkok keverednek és epigenetikus gyakorlatokon keresztül újraértelmezik a genealógiát – a tapasztalat titkos genetikai kódjainak képzeletbeli 'epidrog' [terapikus, gyógyító jellegű] olvasatát (vagy kimondását) teszik lehetővé. Az epigenetikus titok az irodalomban szemben áll a virtuális-valóságos megkülönböztetésével és a transzhumán fantáziákkal: az elvesztett múlt és a lehetséges jövő fantomfájdalmait jeleníti meg [...]. Az időregények és a politikai fikciók a múlt és a jövő fontos kérdéseit gondolati tüköralkotatok és narratív tapasztalatok keveredő eszközeivel szólítják meg, eszközük a jelenlévő hiány, ahhoz hasonlóan, ahogy a neurobiológusok és pszichológusok a tükördoboz-terápiát alkalmazzák a betegek gyógyításához.

Mert tudjuk, hogy még a legelrugaszkodottabb jövőképzetű disztópiák is a múlt többirányú emlékeit használják narratívájuk építéséhez: különösen a tényeknek ellentmondó fikciókban, amelyek a lehetséges múltbeli történetek fantomfájdalmainak tükördoboz-terápiáját alkalmazzák.²³

Az eltitkolt traumák poétikája, az élmények titkolt genetikai és nyelvi kódjának felfejtése – illetve a fantomfájdalmak tükördoboz-terápiával történő gyógyítása – az írás mint panacea a lírának is nagy témája. József Attilától kezdve Marno Jánoson át Jónás Tamás, Peer Krisztián, Tóth Krisztina költészetének egy jelentékeny része, sőt Pilinszky János *Harmadnapon* kötetének a szó apokrif lírai inkarnációjában bízó – egyszerre botrányos és szentséges – lírája is tágan idesorolható. A titok központi szerepe a lírában – ahogy azt a bevezetőben kifejtettem – általánosabb, a titoktermészet a műnem alapjait érinti, hiszen épp a titoktalanítás képtelensége jelzi mindig egy lírai szöveg igazi erejét. A traumatikus titkok viszont speciálisan ehhez a bouju-i értékkelvhez köthetők, s az elmúlt húsz év lírai termésében nagyon hangsúlyosan vannak jelen. A közép-európai családtörténetek elhallgatásai, az apa-fiú, anya-fiú kapcsolatok, a párkapcsolatok eltitkolt genetikai és nyelvi kódjai olyan lírai aranytökök, amelyek

23 Uo., 103.

mind a magyar, mind az angol nyelvű költészetben meghatározóak. A vallomosság komplexebb, transzfikcionált drámája, a skizoid jelenetezés, a fiktív-vallomások jelenetsorok traumafeltáró, traumaelfedő vagy traumagyógyító ereje – általában az emlékezet és az emlékezetvesztés lírai drámái a líra titkolt és titkos, feltárható és elrejtendő nyelvi és genetikai potenciálját képezik.²⁴

A kiválasztott két vers, Owen Sheers és Tóth Krisztina szövege a traumatizált titok elrejtésével és megteremtésével, illetve a fiktív és a vallomások tér transzfikciós összeérésével teremt meditációs tárgyat – vagyis líráként működő szöveget.²⁵

Owen Sheers: *Inheritance* [After R S Thomas]

From my father a stammer
like a stick in the spokes of my speech.
A tired blink,
a need to have my bones
near the hill's bare stone.
An affection for the order of maps
and the chaos of bad weather.

From my mother
a sensitivity to the pain in the pleasure.
The eye's blue ore,
quiet moments beside a wet horse
drying in a rain-loud stable.
A joiner's lathe
turning fact into fable.

And from them both ---
a desire for what they forged
in their shared lives;
Testing it under the years' hard hammer,
red hot at its core,
cooled dark at its sides.

24 Nemes Z. Mária a kortárs költészetben a pszeudo-személyes fogalmát ajánlja a nem poszthumán lírai teljesítmények jellemzésére: *Kacsacsőrű-emplős-várás Kenguru-szigeten*, 93.

25 A titok központi jelentősége Kemény István költészetében is elsődleges fontosságú: „A titok ugyanis a költészetben nem valami olyasmi, amit meg kell fejtenünk ahhoz, hogy megértésélményhez, avagy esztétikai tapasztalathoz jussunk – a líra érzéki potenciálja épp ahhoz képes hozzájuttatni minket, hogy a titok közelében maradjunk, érezzük annak delejét, jelenlétét. A vers megőrzi, az olvasás galvanizálja a rejtélyt, amelynek éppenséggel nem árt, ha nem jut – allegorikus vagy egyéb módon – megragadható jelentéshez. Lényeges azonban, hogy úgy kapjuk az információkat és költői hatáseffektusokat, hogy azok kellő otthonosságérzetet teremtsenek ahhoz, hogy legyen honnan értelmezhetővé tenni az idegenséget – másképp fogalmazva, legyen mód megtapasztalni benne a sajátot.” Lapis József, *A néma K. A Kemény-poétika néhány vonása és a fiatal magyar költészet = Turista és zarándok. Esszék és tanulmányok Kemény Istvánról*, szerk. Balajthy Ágnes – Borsik Miklós, JAK+PRAE.HU, Budapest, 2016, 263.

Tóth Krisztina: *Most viszik most viszik*

Ne vidd el kérlek
a függőnyt, amit együtt,
és vidd el, kérlek,
az ágyat, amin együtt,
de hagyd meg, kérlek,
a képet, ahol együtt,
– meg a létrát, mert nem érem fel
ésszel, hogy most viszik
az ágyat

szuszogva viszik
a kétszemélyes koporsót,
és alig fér ki
az ajtón. Mész utánuk,
karodban a
fekvő ruhákkal: mintha
alélt menyasszonyt
emelnél át a
küszöbön.

Owen Sheers verse látszólag belesimul R. S. Thomas walesi örökségébe, vagyis a keménységgel megrajzolt, az idealizálás nélküli röghöz tartozás identitásteremtő szövegeihez tartozik, melyben a negatív és pozitív vonások, az apai és az anyai vonal részletgazdag és pars pro toto-hatásra képes elemei egy közös örökség kemény, mégis elfogadó harmóniájába ötvöződnek, amit a két versszak páratlan sorai után következő utolsó versszak páros (kiegyensúlyozott) számú sora is sugall. A harmóniát megzavaró elemek is csak az ellenpontosítottan gazdagító komplexitásnak a részei, melyek mind az elfogadáshoz, a hálához, az igenléshez vezető végső számvetés útjához szükségesek. A dadogó száj, a fáradt szem, a térképek rendjének és a kaotikus időjárásnak a szeretete egyfelől, az élvezetben meglátott fájdalom oximoronja és a közösen kikovácsolt sors hideg-sötét külső oldala másfelől csak arra kell, hogy a mélyben megbújó összetartozás vörös izzását komplexebbé tegye. Milyen szép giccs-téma lenne ez így. Szerencsére a vers komplexebb ennél a komplexitását a giccsnek alárendelő levezetésnél. Az ikonikusan is dadogó verskezdet ('st', 'sp' hangkapcsolatok) és a hideg-sötét záró sor kerete vagy satuja nem engedi ezt a megszépítő értelmezést problémátlanul működni. A trauma, a titok elbújik ebben a húszsoros levezetésben – a keret, a satu diszharmóniája az elfogadást skizoid hidegségben keretezi –, az artikulációs nehézség fizikai jegyei, a kereket, a küllőt megakasztó bot kiemelt metaforája és a kihült sötét zárótémája titkolt traumát sejtet, ami a számvetés megszépítő-elfogadó levezetését termékenyen elbizonytalanítja. A beszéd kerékküllőit megakasztó bot az egész versre metaszínten érvényes metaforát invokál, mely a kibékítés konstruált erőfeszítését és túlságosan kerek örökség-számvetését nem hagyja elfogadóan, a sorskerék gördülékenységének kikönnnyített menetében kifejlődni. A véletlenszerű

rímek hangzópántjai is keresetten artisztikusak – illetve a megszépítő „red core” is az elrejtett, észrevehetetlen, másik versszakba kerülő hívórimre, a hidegkék ércre, „eye’s blue ore”-ra rezonál. De akkor mi is ez az ikonikusan, sugallatszinten, rejtetten működő trauma? A szöveg vakfoltban hagyja mindezt, és látszólag minden eszközzel azon van, hogy az örökségelfogadásban megbújó hazaszeretet, az örökséget elfogadó giccses életigenlés harmóniaolvasatára készítse a versolvasó iskolákban az olvasóit.

Tóth Krisztina verse máshogy nyúl a traumatizált titokhoz: közszemlére teszi, és népdalos mitológiával násztémájú sorsbeteljesítéssé stilizálja az elválás misztériumát. „Most viszik, most viszik” [Danikáné lányát]: óvodában belénk rögzült, vajákosnak nem mondható összöveg, amely most a cím és az „alélt menyasszony” keretében hiányhelyén felbúvóli az életközép sorsbeteljesítő ünnepének, a házasságkötésnek a fantomképét, hogy a csúnya válás forгатókönyvét mitologikus aurával mélyítse. Hogy lehet misztérium az elválás? Hát így: megszólító hiányos mondatok zaklatott sorjázásától az ágy, a halál és a szeretkezés közös tárgyának centrumba emelésén át a test nélküli ruha hiánymetaforájáig ívelő, kétszer kilenc soros, szabadversnek tűnő, kaotikus rendezettségben haladó versdallam közepette. Két mondat: egy tizenkét és fél soros meg egy öt és fél soros – és két kilencsoros versszak: egy 5-7-5-7-5-7 9-6-3 és egy 5-8-5-7-4-7 5-5-3 szótagos sorokból felépített szakasz egyszerre rafináltan szimmetrikus és aszimmetrikus szerkezetében. Az E/1. csak az első versszak hetedik sorának végén rejtődik el egy személyrag erejéig, hogy aztán a második versszak megfelelő helyén [hetedik sor vége], a fekvő ruhákat alélt menyasszonnyal hasonlati analógiába hozó hiányhelyén teljesebben ki a hiánymetafora beszédesen testetlenített és eltávolítóan személyes személytelenségében. A megszólítottból semmit nem ismerünk meg, de jelenléte az, amit végig legintenzívebben érzékelünk. A kezdő kérések hiányosak, könnyen kiegészíthetők, de elliptikusságuk zaklatottan gazdag konnotációs mezőt teremt: „ne vidd el, kérlek... és vidd el, kérlek... de hagyd meg, kérlek...” fájdalmas a civilizált udvariasságnak ez a kényszerneurózisa – ami az ágycipelési jelenet vulgárizmusát elegánsan ellenpontozza. A szöveg nagyon ravasz, mert a brutális jelenet tulajdonképp egy kérés beteljesítése elbújtatva, [második kérésként, az egyetlen elviendő tárgyként azonosítva] invokálódik a fő tárgy, az ágy, amely aztán épphogy egyedülként marad benn a vers centrumában: hogy az „amit kérésre elvisznek, csak az marad” paradoxonát központi verstárgyként inkarnálja. Ami ténylegesen marad: a függöny, a kép és a létra, az mind tematikus szókép a versben: a függöny, ami eltakar, elválaszt, saisi fátyolként a lényegét óvja, de maya fátylaként a lényegtelenet takarja ki; a kép, ami megőrökít; a létra, ami összeköt [földet éggel] magányos feketelyuk-tárgy marad – az itt: a versben *sehol*. Az összetartozás misztériumától megvonja a fátyolt, az örökséget, az összeköttetést, és az elválás misztériumává transzponálja az eltűnőt, a halál és a szeretkezés locusát, az ágyat, a nehéz és vulgáris fizikai munkával elszállított, tetemre hívott hült helyet, a trauma fészket. Az első versszak 5-7-5-7-5-7 szótagú sorozata lánc-haikuk terét indítja el, háromszori próbálkozásra, egyetlen, tagmondataiban többszörösen hiányos mondat [szuszogó] zaklatottságával, hogy aztán hozzátoldja, gondolatjellel indítsa rá az átvezető metaforát, az utolsó feketelyuk-képet, a létrát, amely kissé erőltetett szójátékkal [nem érem fel ésszel] a címhez és a központi jelenethez juttat el. A központi jelenet átível a versszakhatáron, ezzel is megbontva a kétszer kilenc soros versszak párhuz-

mosságát – ráadásul versszakvégen megteremti az egyetlen hiányos interpunkciójú szöveghelyet, hogy a fizikai erőfeszítést, a szöveg egészére ránehezedő kulcsjelenet súlyát zeugmatikusan is letapogassa, lelassítsa, elbizonytalanítsa: „most vizik / az ágyat // szuszogva vizik / a kétszemélyes koporsót”. Milyen könnyen oda lehetne tenni pedánsan a versszakvégre egy vesszőt, és mennyivel gyengébb lenne tőle a szöveg. Az elidegenítő T/3. tökéletes alanya a trauma sorsbeteljesítő jelenetének. Az E/2. is tulajdonképpen csak a második mondat elején „érkezik meg” a verstérbe („Mész utánuk”), bár jelenléte a megszólítások miatt kezdettől intenzív. Az utolsó kép, a házasságba bevonuló jelenet kifordítása, az alélt menyasszonyt üres ruhaként karra vehető diadalmenet sokszoros enjambement-nal zárja le a vers második mondatának ívét – mintha a soráthajlással az ájult, alélt, karról könnyen leeső mozdulatot szemléltetné. A zárójelenet picit más tördeléssel és küszöb nélkül még haiku is lehetne: „fekvő ruhákkal / mintha alélt menyasszonyt / emelnél csak át” – de ahogy a vers elején az 5-7 szótagú sorokra sehogy sem akart egy záró ötös érkezni, mindig újabb nyitó ötösök jöttek, most a vers végén sem engedi a haikut kifejlődni – „a küszöbön” átbuktatja, átboltszítja a potenciális haiku terét a szöveg. Az elválás misztériuma minden közönségessége ellenére komplex, meditációs térbe hívó titok lesz. A titok itt is, ahogy Sheersnél, kimeríthetetlen titok marad – Tóth Krisztinánál azonban a trauma titka nincs elrejtve, hanem közszemlére téve is bejárhatatlan gazdagságú.²⁶

III.

Bouju harmadik epimodern értéke nehezebben körvonalazható – a líra műnemét érintő relevanciája rejtettebb, diffúzabb.

A harmadik epimodern érték az *energia*, ami a kiterjesztés [hozzáillesztés] gondolatát kapcsolja az epi- előtaghoz, az epicentrum, az episztrófé [odafordulás] terminusához köthető, és a calvinói láthatóságot folytatja. 'Energian' egyszerre értem az *energeia* [valódi szógyök] fogalmát, vagyis a történeti vagy időbeli lehetőségek aktualizálását és az *enargeia*-ét [hamis szógyök], amely a retorikára vonatkozik, mely láthatóvá és élővé [evidenciává] teszi a tapasztalatokat és érzelmeket, melyeket ehhez a szóhoz társítunk. Láthatóvá tenni az írás [reprezentáció] aktív erejével, energiájával, ami potenciálisan valóságos [...] Ez az irodalmi energia kérdez rá minden identifikációs felosztásra [nem, faj, osztály] [...] azokban a regényekben, melyeket *biodokumentációs regényeknek* nevezek, legyenek azok újszuralisztikus, interszekcionális, ökokritikus vagy épp animal studies – az állati létmód megértésének szellemében fogant írások.²⁷

26 Nemes Z. Márió a titokköltészet és a traumaköltészet a pseudo-személyes intimitásköltészetek egyik alcsoportjának tekinti: Nemes Z., *l. m.*, 96–97.

27 Bouju, *l. m.*, 103.

Az „élmény és az érzelem láthatóvá, élővé tétele” – túl általános vonás ez kortárs lírai teljesítménytípusok értékeléséhez. Az *energia* azonban a titok fogalmához hasonlóan az általános érvényessége mellett specifikusan is szűkíthető terminusa lehet az epimodernizmus lírai teljesítményeit osztályozó szempontrendszereknek. Általános értelemben az energia minden lírai teljesítmény alapvonása és etalonfogalma. A nyelvi energia (vagy erő) az újraolvasáskor minden lírai érték élményét frissnek láttatja, kortól függetlenül. A szűkebb értelemben vett epimodern energia viszont az abszurd (poszt-posztmodernizmuson túli) közegben kiérlelt neoromantika ígérete: a történeti és időbeli lehetőségek aktualizálását végső értelemben a halál keretezi, vagyis ez az energia nekroidentitás-képző erő. Nekroidentitás-keresésen az Ént kioltó, áthelyező, határhelyzeteken túlról történő lírai erő kifejtés epimodern gyakorlatát értem. Ez lehet a saját halálán túli lét fiktív-transzformációs nézőpontterepe, lehet biopoétikai hibrid tér: állatok, növények, geográfiai kódok, genetikák ontológiai protézise felől megközelített nyelvi Én-konstrukciós alakzatok terepe, illetve a bizarr testpoétikák posztantropológiai, a jövő fikciójában létesülő poszthumán testei vagy a test és a gépi világ összeolvadásának hibrid világa.

Közös bennük a küzdelem, az identitásképzés, -keresés újretorikus pátosza, amely épp az abszurd (posztmodern ironián túli) alaphelyzete miatt kerüli el az energiátlan pátosz buktatóit. Ehhez a csoporthoz tartozik a magyar költészet elmúlt tíz évének rengeteg biopoétikai szempontokkal feltérképezhető teljesítménye: lásd erről mások mellett Pataky Adrienn kiváló tanulmányát.²⁸

Saeed Jones *Memory* című verse és Marno János *Fantomrádiója* a nekroidentitás-képző epimodern energia működésének lehetséges típuspéldái. A 35 éves Jones a 2010-es évek közepén vált az amerikai líra egyik meghatározó új ígéretévé – identitáskijelölő neoromantikus energiája érinti a gender és a race területét is, afroamerikai származása és queer identitása az a kontextuális alap, amiből az epimodern energia kihívásai levezethetők.²⁹ Nekroidentitás-képző nyelvi energiája viszont olyan kortárs

28 Pataky Adrienn, *A kortárs magyar líra elmúlt évtizedének biopoétikai irányáról*, Bárka Online, <http://www.barkaonline.hu/esszek-tanulmányok/6681-a-kortars-magyar-lira-elmult-evtizedenek-biopoetikai-iranyarol>. Jellemző magyar költői teljesítmények: növényi biopoétikához – Szerényi Szabolcs: *Éhség* (verseskötet, 2017), Korpa Tamás: *Tömegjelenetek egy fatörzsben* (vers, 2017), Lanczkor Gábor: *Szóleit a gazda* (vers, 2013), Závada Péter: *Roncs szélárnyékban* (verseskötet, 2017), Hartay Csaba: *Nyúlzug* (verseskötet, 2008), Áfra János: *Ritus* (verseskötet, 2017), Száz Pál: *Fűje sarjad mezőknek. Phytolegendárium* (verseskötet, 2017); állati biopoétikához – Simon Márton: *Rókkák esküvője* (verseskötet 2018), Zilahi Anna: *A bálna nem motívum* (verseskötet, 2017), Mesterházy Balázs: *Soha nem látott bálnák hangja* (verseskötet, 2017), Németh Zoltán: *Állati férj* (verseskötet 2016), valamint a *Közös tenger* elnevezésű rendezvénysorozaton (2017) elhangzott vízzel és vízi élőlényekkel kapcsolatos versek Fenyvesi Orsolya, Izsó Zita, Nagy Hajnal Csilla, Simon Bettina és Terék Anna tollából, a bizarr testpoétikákhoz: Nemes Z. Mária: *A herceprimás elsírja magát*, (verseskötet, 2014), Tóth Kinga: *All Machine* (verseskötet, 2014).

29 Saeed Jones szövegeit a *Versumon* olvashatja Mohácsi Balázs kitűnő tolmácsolásában a magyar versolvasó. Nevét Krusovszky Dénes is emlegeti a kortárs angol-amerikai költészetet és a műfordítást érintő interjúban: „Épp attól izgalmas az a valami, amit versfordításnak nevezünk, mert soha semmi nem egyértelmű benne”. *Krusovszky Dénessel és Mohácsi Balázssal Fűzi Péter és Pál-Kovács Sándor beszélget*, Forrás 2019/július-augusztus, 222. Krusovszky az angol-amerikai kortárs versek mainstream-underground cseréjéről beszél, ami az ismertséget és a hatásmechanizmust illeti. Saeed Jones Danez Smith és Ocean Vuong mellett említődik, mint akik szintén az élőbeszédszerű felolvasás drámai közegében keltik életre szövegeiket, és mindnyájan kevert identitású, de a személyességet előtérbe helyező poétikájukkal tűntek fel.

magyar költői teljesítményekkel rokonítja, mint Marno János 2019-es *Szereposztlás* című kötetének jó néhány szövege, melyek a síron túli pozíció fikatív-naturális horizontjából hozzák létre az epimodern energiával megkonstruált nyelvi identitást. Kiválasztottam két szonettméretű verset, amelyek csak a tizennégy sorban őrzik a középhosszú műfaj örök klasszikus jegyeit, sormértékben és rímrendszerben alig [Marnónál inkább], tétjeik és kihívásaik viszont a bouju-i epimodern energiaértékének nekroidentikus jegyeiben körvonalazhatók.³⁰

Saeed Jones: *Memory*

When they finished burying me, what was left of me
sent up a demand like a hand blooming in the fresh dirt:

When I'm back, I want a body like a slash of lightning.
If they heard me, I couldn't hear their answers.

But silence has never stopped me from praying.
Alive, how many nights did I spend knelt between

the knees of gods and men begging for rain, rent,
and reasons to remain? *A body like the sky seeking*

*justice. A body like light reaching right down into the field
where you thought you could hide from me.*

They've taken their bald rose stems and black umbrellas
home now. They've cooked for one another, sung hymns

as if they didn't prefer jazz. I'm just a memory now.
But history has never stopped me from praying.

Marno János: *Fantomrádió*

A rádió szenvedélybeteg dalt
sugároz, vagy mégsem, mondom a falnak,
már mióta nincs is a szobában
rádió, évek óta, portugál dal

30 Kérdés, hogy az epimodern nekroidentikusság mennyiben különbözik a poszthumánon belül tárgyalt hibrid, rizomatikus, az idegenséget potézisként, a zoé részeként működtető, heterodidaktikus (élet-halál közötti) szövegekől. Michelle Ballif egyébként inkább a poszthumán korszakba való átmenet zónájaként használja a heterodidaktikus fogalmát [Michelle Ballif, *Zombies / Writing. Awaiting our Posthumus, Monstrous [Be]Coming = Writing Posthumanism, Posthuman Writing*, szerk. Sidney I. Dobrin, Parlol, Anderson, 79–98.]. Ehelyt megint azt mondhatjuk, hogy a lényegelvűség felépülő-lebomló dinamikájának megléte az, ami a lényegelvűséget tagadó, azt meghaladottnak tekintő poszthumán olvasatoktól ezt az affirmatívabb epimodern olvasati nézőpontot megkülönbözteti.

a felejtés pora alatt, szobám,
 a szobám pedig néma, mint a hal.
 A testem nulla hőmérsékletű.
 Mintha vergődne is benne még kicsit,
 rémüledékben egy halott alak,
 vagy tetszhalott – ha húgomnak hódolván
 elszólnám magam: Feltámasztalak!
 A húgom pedig énekre fakad,
 ajka elszíneződve is telül, és
 a torka, torka habzó vörösiszap.

Saeed Jones verse a temetés utáni fiktív, de a fikcióból új nyelvi valóságot teremtő nézőpontból alakítja ki nekroidentikus költői nyelvét: a friss sárból felvirágzó kézként előtörő követelés neoromantikus képe egy közösségi identitás nekroidentikus rekonstrukciója közben működteti a coupletekre szakadt szonett sorait. A „They” és az „I” aszimmetrikus kommunikációja [„If they heard me, I couldn't hear their answers”] a visszatérő jelenlét isteni villámtermészetének újromantikus víziójában mond el valami sejtelmeset a csönd és a történelem imában feloldott identitásteremtő viszonyáról. Az „I” csak látszólag helyeztetik a „They” fölé – nem apoteózisszerű énfelfokozásról van itt szó, hanem a közösségi identitás sejtelmeinek nekroidentikus katalizálásáról: a jelen időben szóló, jövő idejű jelenet fenségességét tompítja a vallomások present perfect nyitó tételora: „But Silence has never stopped me from praying”. A csönd imája a kommunikációhiányban is jelként tételeződik – a jelen időben szóló jövő idejű látomás összeköttetik a jelenig tartó múlt örök imájával, emiatt a csönd felhangosítja az ima tárgyát elhallgató, de a közösségi identitás történelmi távlatai felé igyekvő vallomást. A negyedik sor a záró tizennegyedik sorban nyeri el teleologikus kifejtését: „But History has never stopped me from praying.” A hatodik sortól a nyolcadik közepéig tartó kérdés formájú emblematikus vallomás a perifériára szorult közösség könyörgésformát öltő identitásának telitalálatos képe: „Alive, how many nights did I spend knelt between / the knees of gods and men begging for rain, rent, / and reasons to remain?” Az „istenek és emberek térde” ősi, archaikus, törzsi emléknymokat őriz – az „eső, a bér és a megmaradni érdemesség” hármasság tárgya emblematikus végigvezetése a közösségi létből az abszurdan autentikus, nekroidentikus lét felé haladó történelmi ívnek. A nyolcadik sor közepén kezdődő kijelentés „A body...” grammatikailag a harmadik sor „I want” állítmányához tartozik – a dőlt betűsen kiemelt, megszakított archaikus sorozat idézetet imitál, és emblematikusabb, közösségi időbe visz át. „When I'm back, I want a body like a slash of lightning. [...] A body like the sky seeking / justice. A body like light reaching right down into the field / where you thought you could hide from me.” A három nekroidentikus testkép archaikusan tud az isteni szférával feltöltödni úgy, hogy az újromantikus hiperbolák nem vesztik el a hitelüket. A hangeffekussal megjelenített villámkép, az igazságot kereső ég és a földet bevilágító fény, mely felkutatja az egyes szám második személylyel megszólított enigmatikus, földön rejtőzködő versalanyt, nagyszabású, epifanikus képsorozat, biblikus hangzású, közösségi identitást teremtő, nekroidentikus-neoromantikus performatív versnyelv. A „you”-ra csak sugallatokat kapunk: a „you” lehet

a földön rejtőzködők Isten elől elbújó közössége, vagy lehet egy kifejtetlen szerelmi történet jelentészárnyája is – az első megközelítést erősíti a szonett egészének az íve és logikája. Ugyanakkor grammatikailag az I-től megkülönböztetett közösség végig „they”-ként dramatikálódik a verstérben, s ez termékeny jelentésvibrálásban bizonytalanítja el a „you” értékelyét. A szonett záró négy sorában a hátrahagyottak közösségének szabí-elvű jelenetezése kap emblematikus kontúr: a megkopasztott rózsaszálakkal és fekete esernyőkkel elvonuló gyásznap, az egymásnak főzés ígérete és a kedvelt jazz helyett énekelt himnusz jelenetei olyan hármassorozatba állnak, melyek egyrészt retorikailag visszhangozzák az „I want” utáni nekroidentikus testképek hármasságát, másrészt az életbenmaradtak közösségét helyezik drámai kontrasztba az emlékké vált identitás képével („I’m just a memory now”). A vers igazi tétje azonban, hogy a címként is kiemelt „emlék” hogyan képes a nekroidentikus energiával és az ima erejével – a csöndtől a történelemig ívelve felülemelkedni a kettéosztottságon. („But History has never stopped me from praying.”)

Marno *Szereposzlás* kötetének más verseiben [pl. *Az utolsó koporsóvacso-ra* darabjaiban] még evidensebb lenne a nekroidentikus epimodern energiával fejlődő szövegek közötti kapcsolat: hiszen ott a Marno-szöveg kifejezetten a rothadó test nézőpontjából beszél – a szonettforma azonossága miatt azonban a *Fantomrádió*t választottam az összevetésre. A gyakori ötös-hatodfeles jambus (a tizennégy sorból kilenc) és az elejtett rímek, valamint a versvégi bokorrímburjánzás közelebb helyezi Marno szövegét a klasszikus szonetthez, mint az amerikai verset. A rontott sormértékű sorok viszont hangsúlyos helyen [1-3-8-13-14], vagyis a szöveg kerethelyein billentik ki a szonettet a klasszikus mértékből – az ehhez társuló záró bokorrímburjánzás [9-11-12-14] a *Fantomrádió*t egy beragadt szonett termékenyen torz hangzó formaszövetével látja el. Egy nemlétező rádió elfelejtett dalának kísértetjele kíséri végig a verset, amely a halott-tetszhalott állapotban fixált én-nézőponttal és egy halott hűg kísértetfigurájával együtt alkotja a nekroidentikus versnyelv keretét. A szöveg ott válik epimodern energiájú anyaggá, hogy kísértethistóriája nem a poe-i horror vagy gótikus-romantikus rémhistóriák fantomfájdalmait dramatizálja, hanem a nekroidentikus én megteremtésének performatív aktusát hozza fókuszba. Ez az én úgy lehet önmaga, ha a halott és eltemetett/elfeledett hangjelek, a halott és feltámaszthatatlanságában is megelevenedő hűg katasztrófásugallatú látomásképe és a tetszhalott-halott Én hármasságában működteti a nekroidentikus energiát, vagyis az epimodern verset. A jelenet a szubverzív-pontosító, megteremtő-elbizonytalanító kettős eszközökkel nyeri el fantomfényeit: „A rádió szenvedélybeteg dalt / sugároz, vagy mégsem...” „már mióta nincs is a szobában / rádió, évek óta.” – mindez a nekroidentikus én „a falnak mondja” – vagyis a befogadó is bevonódik a nekroidentikus térbe, ahol a szonett energiája ebben a villódzó, csak a halál identifikációs erejében bízható keretben működik. Maga a *dal* enigmatikus homályban marad, csak annyit tudunk meg róla, hogy portugál és elfeledett – s a hűg fogja énekelni. Helyette a Marnóra oly jellemző hangalaki eltolással „a hal” válik lényegessé, mely először a locus hasonlataként jelenik meg a szövegben: „a szobám pedig néma, mint a hal”, utána a nekroidentikus én nulla hőmérsékletű vergődésének képében dramatizálódik tovább: „Mintha vergődne is benne még kicsit, / rémüledékben egy halott alak” – (a rémüledék petrás hapaxja és az alak még a *Huszt* epigrammájának helyeit is felidézi

– s teszi ezt a nekroidentikus történet-zárványt az epigramma kontextusában még groteszkebbé), hogy aztán a hűg énekének látomásképeiben teljesedjen ki végképp: „a torka, torka habzó vörösiszap.” A Hal persze egyrészt a groteszk feltámasztó mozdulat krisztusi ltktuszában is tovább árnyalódik, illetve a halott jelenet, halott szereplőit s a halott (nemlétező) rádió hangját hangalakjában megidéző első három hangban [hal] is továbbmódosul. A *Fantomrádió* attól erős, hogy a jelenet nem akar más, mint önmaga lenni, nekroidentikus energetikája önelvű, minden intenciótól, magasabb céltól vagy értéképzéstől távortartja magát. Ennyiben közelebb áll a posztmodern verseszményhez, mint Jones szövege.

IV.

Bouju negyedik epimodern értékének a prózai szövegek esetén nagyobb a hírértéke, hiszen a narratív műnem anakronizmusának vagy ukronizmusának, illetve az időkezelés során a meghosszabbított, lelassított vagy végtelen időkezelés új kihívásainak elsősorban a narrációs technikák közegében van relevanciája. Lírai teljesítményeknél talán úgy lehetne ezt az értéket átfogalmazni, hogy a felépítésében narrációs elemekkel dolgozó líra új jelenségeiről állítson valamit ennek az értéknek az ígéréte.

A negyedik epimodern érték a *gyorsulás*, amely a tartam [továbbélés/túlélés] gondolatát kapcsolja az epi- előtaghoz, a kivonat terminusához köthető, s a calvinói gyorsaságot viszi tovább. Ennek az irodalmi értéknek az új, energikus életszerűsége az időbeliség új formáinak tapasztalatait állítja szembe az idő gyorsulásának evidenciájával: egyrészt a detemporalizációt, amely a gyorsulásnak való ellenszegülés egyik formája, másrészt az anakronizmusok és ukronizmusok heurisztikus gyakorlatait [a kontrafaktuális vagy történelemváltoztató narratívákban], legyenek azok örökidejű, elnyújtott/torzított vagy anticipációs időkezelések.³¹

Ennek a tanulmánynak nem lehet célja a narratív elemekkel dolgozó kortárs lírai művek típusainak csoportosítása és tisztázása – az elbeszélő költemények lírai típusain át a balladák, majd a drámai monológok szövegein és az anekdotikus hangvételt használó akár avantgárd, neoavantgárd, posztthumán szövegek narratív elemeit vizsgálni egy nagydoktori értekezés kereteit is kimerítené. A bouju-i „gyorsulás ellen fellépő epimodern narratív ígélet” véleményem szerint egy speciális narratív lírai verstípussal hozható összefüggésbe. Ezekben a versekben a narratív szál bizonyos eleme kilép a narrativitás kereteiből, általánosabb, a kortárs időérzekeles gyorsuló ütemével ellentétes karaktert kap – és vagy időtlenné válik, vagy emblematikusan narratív dilatációt [protraction] eredményez – analóg módon a két bouju-i narratív altípussal. Az anticipációs típust most nem szándékozom meghatározni – de izgalmas, hogy a bouju-i kategóriáknak megfeleltethetőek lírai teljesítmények is. A magyar kortárs költészetben Krusovszky Dénes lírájában, valamint mások mellett Tolnai Ottó, Villányi László, Szöllösi Mátyás, Szálinger Balázs verseiben fedeztem fel ezt a működési elvet.

31 Bouju, *l. m.*, 103.

Az angol nyelvű szövegek közül most a karibi angol nyelvű költészetből választottam erre a működési elvre példát.

Jennifer Rahim, trinidadai költő a nyolc költőt felmutató *New Caribbean Poetry (An Anthology)* kötetben kiemelt nyolcadikként szerepel – Kei Miller felvezetésében így jellemzi: „Ha a költő feladata, ahogy Shakespeare mondja, az, hogy a légi semmit állandó alakkal, lakhellyel és névvel ruházza fel, akkor Rahim egy költő. Megfogadja ezt a tanácsot, és a karibi térségbe helyezi, ahol állandóan visszatérő trópusa a »kereszteletlen douen« lesz – vagyis egy gyerek halott szelleme, amelynek muszáj nevet, lakhelyet, otthont adni, hogy békére leljen. [...] De ha a költészet feladata az, ahogy Shelley mondja, hogy az ismerőst ismeretlenné tegye, a látvány nélkülít pedig látványossá, akkor Rahim megintcsak költő.”³² A narratív szálak költői működésében is a „halott gyermeknek ad nevet”, amennyiben az anekdota egyik eleme mint ismerős motívum ismeretlen hatalommal ruháztatik fel, duzzasztó gátként telepszik rá a narrációs idő következményére, emblematis, időtlen érvényességgel határozza meg a titokzatos, általánosan érvényes – a narrációs kereten túlnövő életidő karakterét meghatározó élményt. Krusovszky Dénes *Elégiazaj* című kötetében is a narrációs elemek az idő múlásával ellentétes állandóság következményei hatására mélyítik el a szöveg időkeretét.

Jennifer Rahim: *MY MOTHER TOOK IT* (Grenada, August 2003)

My mother took it. Aaron standing with me
before Annadale Falls. A miracle shot really:
an August evening after rain, the light fading,
and mummy awkward with the camera shifting
this way and that, and we restrained by smiles
forgot to say flash! She wouldn't take another.
For all my pleading simply said, It'll be fine.
With that being that, we climbed single file
like pilgrims leaving a shrine. Now, there it is,
with me wherever I go, the way we carry love:
Aaron leaning gently on my side, behind us
a pierced dark gushing water anoints his head,
and both of us beaming out at the woman
fumbling with the camera whose light was on.

Krusovszky Dénes: *Elégiazaj/35*

A kapualjunkba éjszakára
beheveredő hajléktalan asszony
szabálytalan, sípoló lélegzetvételei
egyszer csak megtöltötték a szobát,

32 Kei Miller bevezető tanulmánya a *New Caribbean Poetry* című antológiában, Carcanet, Manchester, 2007, xvi–xxvii.

de egyikünk sem mozdult,
 hogy behajtsa az ablakszárnyakat.
 Emlékszem például, hogy a csősz
 a kóbor kutyák levágott orráért
 sörétpatront adott cserébe,
 emlékszem, hogy esküvőn a gratulálók,
 temetésen a részvétnyilvánítók sora
 ugyanannyi idő alatt ért végig,
 és azt sem felejtettem el,
 hogy az erdei ház gerendájába vert szeg
 micsoda türelemmel hajlott lefelé évről évre,
 a ráakasztott fácántetekem súlya alatt.
 Azt a pillanatot azonban, amikor az idegen
 lélegzetekkel teli szobából végre kiléptünk,
 hiába is keresném,
 hiszen még mindig ott vagyunk.

Rahim szövege megörökítő képeslap-széljegyzet – magyar olvasónak razglednicát is mondhatnánk: természetesen szó sincs a holokauszt témájáról: a narratív keret a meglehetősen banális fogyasztói turizmusé – a grenadai dzsungelvízesés piktoreszk képe a szerelmesek mögött, egy ügyetlenkedő anya-anyós, aki a fiatal pár emblematisz boldogságképét a felfénylő vakuval rontja el. Az utókornak emlékül hagyott emblematisz kép mégis kísértetiesen fénylik föl a verstér nyelvi konstrukciójában: az elrontott „álomkép” giccse a narrációs kerettől elszakadó általános ontológiai alaphelyzet emblémájává válik – szakrális keretben egy deszakralizált veszteség emblémájává: „With that being that, we climbed single file / like pilgrims leaving a shrine. Now, there it is, / with me wherever I go, the way we carry love”. Ez a fantomfényben megvilágított, besült vakus kép a szerelem/szeretet hordozásának tárgyi megfelelője: a narrációs keretet kitágítja, általános életminőség-szimbóluma egy groteszk evangéliumi epifánia torzképét idézi: „Aaron leaning gently on my side, behind us / a pierced dark gushing water anoints his head, / and both of us beaming out at the woman / fumbling with the camera whose light was on.” Még arra sincs szükség, hogy a pszichoanalízis mélyrétegeiben az elrontott boldogság okait a harmadikban, az anya-anyós ügyetlen megvilágításában, szerencsétlen fénytörésében, képbeállításában keressük: a dzsungeltáj leömlő vízecséppjei ennek a nehezen hordozható kísértetszeretnek a misztériumára kenik fel a férfifejet: a sötét és szűrős háttérvízfény és a figurák vakufényben kiéggő kísértetiessége egy titok emblémáját dramatizálja – a narrációt megtörő időtlen embléma meditációs titoktárgyat teremt a vers kifejtetlen mélyrétegeiben.

A Rahim-szöveg ereje a kifejtetlen, többértelmű, pontosan megvilágított jelenet fényviszonyainak gazdag konnotációs erejében keresendő, illetve abban, hogy ez a leegyszerűsített, enjambement-okkal tapogatózó narratív folyamat egyetlen elemét, a megörökítés pillanatát a bouju-i akcelerációs erő ellenhatásaként lényegfeltáró, állandó elemként tudja dramatizálni. A szonettméretű rímtelen verstér jambikus mértékét parlandószerű anapesztizáló futtatások lazítják fel [az ötös jambus sokszor egy lábbal hosszabb], a sormértékek nem szabályosak, de a szonett lüktetéskeretét nem lépik

sokkal túl: minden adott egy felszabadítóan mértéktartó, mégis laza és természetes szonettszerű giccsképletéhez. A jelenetezés és a fókuszba állított deszakralizáló elem mégis a trinidad-i mitológia komplex rétegeivel elnehezíti az értelmezési hangsúlyokat: az „unbaptized douen” mitológiai háttere kitágítja a képértelmezés kereteit.

A Douen egy mitológiai alak a trinidad és tobagói hiedelemvilágból. Legfeltűnőbb sajátossága, hogy lábai visszafelé állnak, a sarkak néznek előre, s a térdek hátra. Ha meghallja egy gyerek nevét, szülei hangján szól neki, s megpróbálja becsalogatni az erdőbe. Nagy, lecsüngő kalapot visel, azzal takarja el, hogy nincs arca, csak egy kis beszélő szája van. Igen rosszul alakult lény, megtéveszti az embereket, betör a kertekbe, szemlátomást élvezi, hogy elcsalogatja a gyerekeket, amíg azok végképp elvesznek az erdőben. A trinidad és tobagói hiedelemvilág első sorban afrikai gyökereiről, némi francia, angol és spanyol hatás érződik rajta. Az afrikai eredetű vallásos és félig vallásos kultuszoknak tagadhatatlan hatásuk volt a sziget népi hagyományaira. A természetfeletti alakok közül sok megfeleltethető az afrikai isteneknek. Rendkívül nehéz megvonni a határt a vallásos örökség és a pusztán néphagyományi elemek között. Az afrikai tradíciók szerint ugyanakkor a történetek legtöbbször tanító jellegűek, értékeket akarnak a gyerekeknek átadni. A trinidad-i douen leírása alapján úgy tűnik, hogy ez a néphagyomány viszont a maya Tata Duende vagy a latin-amerikai duende népi mitológiájából származhat.³³

A jelenet mitológiai gazdagítása a trinidad-i költő granadai utazásának szubverzív beavatásmisztériumát is jelölheti: az afrikai eredetű, de maya elemekkel is gazdagodó kevert mitológiai keret a „gyermek” elveszettségét, a rontás elleni óvás sikertelenségét, a szereptükrözések végtelen komplexitását is közvetíti. Mert ebben a banális családi jelenetben ki is az elveszett gyermek: a férfi, akinek fejét a lezúduló vizes cséppjei „felkenik”, a feleség, akiben a versbeszélő kontúrozódik, vagy a „douen” helyére kerülő anya – aki a megörökítéssel, az örökséggel nehezen hordozható terhet adományoz a gyermeknek –, hiszen maga is elveszettségében korábbi „douen”-ek mitológiai terheit hordozza? Hiába mondogatja folyton, hogy jó lesz ez így: „She wouldn't take another [picture]. / For all my pleading simply said, It'll be fine.”

33 „The Douen is a mythological entity from Trinidad&Tobago folklore. Their most recognized characteristic is their feet are said to be backwards, with the heel facing the front and the knees are backwards, too. If they hear a child's name, then they can call to the child in a parent's voice and try to lure the child into the forest. They wear a big, floppy straw hat to hide the fact that they have no face except for a small mouth to speak with. Largely mischievous, they play pranks on people, raid gardens, and seem to enjoy leading children astray until they are thoroughly lost in the woods. [...] Trinidad and Tobago folklore is primarily of African foundation, with French, Spanish and English influences. Religious or semi-religious cults of African origin have undeniably contributed much to the Island's folklore. Many of the supernatural folklore characters are identical with those of African deities. It is exceedingly complicated to draw a line between the stern religious elements and what may be described as traditions. Nevertheless, in the African tradition, stories were meant to instill values in the children. Based on the description of Trinidadian douen, it seems that this folklore may have originated from the Mayan folklore Tata Duende or the Latin-American folklore of duende.” *Uo.*, viii.

Hogyan lehet ezt a szeretetterhet hátrafordított lábbal cipelni? Miféle történelmi sorsnyomvonalon indul meg itt egy új életközösség lehetősége? Mi ez az arc nélküli, csak szájjal rendelkező hagyomány, ami a szülő hangját imitálja, hogy a gyermeket tiltott helyre csalogassa? Lehet, hogy a fogyasztói áttételeességben maga a szülő lesz a saját hangjának imitálója? A rontott kép, a vakuban túlfénylő, megörökített epifánia óvó vagy rontó hagyomány? Megannyi, súlyosan terhelt mitológiai rejtély.

Krusovszky *Elégiazaja* a történetterheknek másfajta, széttartóbb, diffúzabban magánmitologikus terepét vonultatja fel. A vers elején mintha még a hajléktalan szaga is beférkőzne a T/1. intim terébe – kizárhatatlan erővel lepi el a vers locusának pórúseit. A passzív beletörődés vagy a szándékos [titkolt motivációjú] passzivitás, ami ennek a beférkőzésnek teret ad, nem fejtődik ki – titokként üli meg a versteret. Krusovszky szövegében a hatsoros felvezetés után következik a tizennégy soros szonettversszak – amely magyarázatként és ellenpontként áll a vershelyzet exponálása után. A hatsoros szakaszban a páros sorok szabályos sormértékűek, a páratlanok hosszabb-rövidebb sorai termékenyen elhangolják a szonett sormértékeinek a szabályosságát. A tizennégy soros szakaszban még kevesebb a szabályos sor: csak a második és ötödik sorban követi az ötös jambus-hatodfeles jambus zsinórmértékét. A többi sor mintha a sípoló lélegzetvétel szabálytalan hosszúságaihoz igazodna – hol hatos-hetedfeles jambusban, hol a jambusi mértékből is kilépő anaklázisos szabálytalansággal sorakozik, egyedül a záró két sor lesz negyedfeles és négyes jambusával dalszerűbb. A szonettnyi térben három emlék – három megőrzésre teremtett dramatizált élmény – és egy emlékvészesség négyes sorozata körvonalazódik. A negyedik elem természetesen a nyitó hat sor visszatérése, magyarázata, illetve ellenpontja lesz. Az emlékképek szürreálisak, álomszerűek, filmszerűen egyszerre széttartóak és összefüggőek – vágásai hatásosan montírozottak, mesterségesebbek, mint Rahim beágyazott mitológiai kellékei, de meggyőzően, magánmitologikusan motiváltak. Az első kép [„Emlékszem például, hogy a csósz / a kóbor kutyák levágott orráért / sörépatront adott cserébe”] egy brutális szürreális barterjelenet, amelybe nem tudhatjuk, hogy a beszélő belevonódik-e, vagy csak szemlélődőként van jelen; a második kép: „emlékszem, hogy esküvőn a gratulálók, / temetésen a részvétnyilvánítók sora / ugyanannyi idő alatt ért végig” egy beckett-i analógia: megint csak nem tudni, hogy az életközép ünnepe és a gyászszertartás összevetéséhez aktívan vagy megfigyelőként csatlakozik csak a beszélői jelenlét; a harmadik kép viszont [„és azt sem felejtettem el, / hogy az erdei ház gerendájába vert szeg / micsoda türelemmel hajlott lefelé évről évre, / a ráakasztott fácántetek súlyá alatt”] egy hosszú időn át, éveken keresztül tartó mediális tapasztalatot exponál – ami a lefelé hajló szeg passzivitását a brutális vadászsákmány súlyával összevető elszenvedett élmény drámáját viszi színre. Itt sem lehet tudni, hogy a beszélő aktívan vesz-e részt a vadászatban, vagy csak voyeur-je a megfigyelhető történéseknek. Az első és a harmadik kép brutalitása vagy a zansinnal [a zen buddhizmus egyszerre végtelékig koncentrált és elengedett erejével] megfigyelt erőszak világműködésének kerete mégis sejtelmesen veszi közre a nászidó-gyászidó beckett-i összetartozását felsziccelő második képet: így az enigmatikusan hagyott T/1. terét a közös életidő nász-gyászközegében és a csósz-vadász kettős erőszakos és groteszk kép keretközegében exponálja.

Az emlékképekkel felvonultatott narratív identifikációs folyamat, amely a T/1. közös élettér-idejét építette, a nyitó hat sorral és a záró amnéziás képpel kereteződik

tovább. Az idegen lélegzet jelenléte megbontja a narrativitás kereteit és a bouju-i ukronikus epimodern érték ígéretével kimetszi az időből az emblematikussá váló titokzatos közeget: „Azt a pillanatot azonban, amikor az idegen / lélegzetekkel teli szobából végre kiléptünk, / hiába is keresném, / hiszen még mindig ott vagyunk.” A passzívan beengedett áporodott levegő terét nem lehet elhagyni, mert a narratív folyamat itt anakronisztikusan vagy ukronikusan állandósul – végleges veszteségként vagy időtlen alapközegeként konstituálódik a narratív szál köré. Ez a rothadászág nem melodramatikus, hanem a priori közeget – a vers ereje, hogy narrációs keretbe képes legtágabbi keretként beállítani a vers végső elégikus meghatározottságát –, zajként [*Elégia*zajként] tudatosítja ennek a szagemléknek a folytonosságát és kitörhetetlenségét.

V.

Bouju tanulmányában az ötödik epimodern értéknek szentel legnagyobb figyelmet, ennek működésére fűzi fel a legtöbb kortárs prózai teljesítmény karakterét – mintha itt az ígéretnek már listázható eredményéhez jutna el a kortárs prózadarabok ismeretése közben.

Az ötödik epimodern érték a *hitel*, mely az autoritás gondolatát rendeli az epi-előtaghoz, az episztéméhez [ismeret] kötődik, és a calvinói pontosságot viszi tovább. Az irodalom és a képzőművészet autoritásának adott hitelt a megkövesedett intézmények, a hiábavaló üres beszédek s az egyenlőtlen gazdaságok hiteltelenségét egyensúlyozza; célja, hogy leleplezze azt az adósságot, amit a politikai, társadalmi és szociális szervezetek halmoztak fel, s áthárítottak a világ lakosságára és a föld összes élőlényére; a hitellel egy olyan jövő lehetőségét lehet elképzelni, amely a növekvő adósság terheitől mentes, és megerősíti a múlt értékeit.³⁴

A kredit – magyarul leginkább a bizalom rehabilitációjának a terepe – érdekesen cseng össze a gyanú hermenutikája helyett ajánlott „bizalom hermeneutikájával”, amit a tanulmány elején a leleplező líraelméleti stratégiák helyett vetettem fel mint kibékítő, a leleplezés fontosságának és nélkülözhetetlenségének tanulságait szem előtt tartó, azokon mégis (abszurd módon), sőt szakrálisan abszurd módon (credo, quia absurdum) túllépő epimodern stratégiát. A bouju-i kredit működésére a lírában az érvényes és nem kikönnnyített pátosz neoromantikus példáit figyelhetjük meg, melyeknél az ironia helyett az abszurd áll a reflexió helyére, s így a beszéd és a tárgy között keletkezett távolság, reflexió hiánya [pátosz] nem válik anakronisztikussá és üresen artisztikussá, dekórumszerűvé. Ezt a verstípust nagyon nehéz a poszthumán kontextusban élő és működő szövegeként azonosítani, mert felületes olvasáskor sokszor a stilizáció, az anakronisztikus irodalmiasság és az emelt tónus miatt érvénytelennek érezhetjük tétjeit. A pátosz új erejének működése azonban figyelembe veszi a posztmodern, majd poszthumán verseszmény [történelmi] tapasztalatát, azokat nem megkerülve,

34 Bouju, *l. m.*, 103.

hanem epimodern kreditértékkel, bizalomértékkel túlhaladva abszurd talajon építi az epimodern versét. Két Kei Miller és egy Simon Balázs-szöveget választottam a működő kortárs pátosz bemutatására.

Kei Miller: *Distance*

Distance is always reduced at night
 The drive from Kingston to Montego Bay is not so far
 Nor the distance between ourselves and the stars
 And at night there is almost nothing between
 The things we say, and the things we mean.

XV

And it's the way
 crows will, sometimes,
 halo distant trees –
 a black-feathered arc
 or the way
 the bright sea
 in places will grow dark –

such things allow
 the cartographer to mark
 a small island's latitude
 of mysteries.

Simon Balázs: *Egy midrás a pecsét misztériumáról*

Nem több, egy téglá csak
 A falban lám az ember, élete
 Ha lenne építőanyag, emlékszem,
 Nimród Tornyáról olvastam oly
 Sokat, hogy dobta ott a
 Magzatát egy nő agyagba, és hogy
 Gábrriel téglává gyúrva Isten
 Trónusához vitte fel, legyen
 Pecsétnyomó, elporladt annyi más
 Helyett sikoltó száj, elfulladás
 Torok, akitől még az első szó is
 Megtagadtatott, lesz értük ő kezes,
 Agyagszerű és mégis végleges, némán
 A végítéletig, pecsétjelét mikor
 Zafírtáblára nyomja súlyával a Kéz:
 Íme, a Játék kezdete.

Kei Miller jamaicai költő *The Cartographer Tries to Map a Way to Zion* című kötete a rasztafari hagyomány és a jamaicai törzsi hagyomány megidézésével az angliai és amerikai egyetemeken tanító poéta doctus sosem hivalkodó műveltséganyagával hódítja meg – illetve vissza – a hiteles pátosz működési gyakorlatát.

Kei Miller két különböző típusú – a nyugati térképész és a jamaicai rasztahajú által jelképezett – tudást állít párbeszédbe. Míg a térképész azt hiszi, hogy munkáját torzítás nélkül végezheti, a rasztahajú felfedi, mennyire kibogozhatatlanul bonyolult a jamaicai történelem, hely és ember viszonylata. Érvelését a térképész végül elfogadja. A vita két olyan világ közt is zajlik, ahol az egyik a korrupt és korrupttá tett Babilont képviseli, a másik pedig Zion igazságosabb és szerethetőbb helyét. Miller nem kicsinyíti le a megosztottság faji alapú viszonylatait, de könyve felépítésében s abban, hogy a térképész világlátása szélesebbé válik, elmélyíti a fajok és nemzetek közötti viszonyok bonyolult összefüggéseit. A tudás, nyelv, ősi föld és ősi nyelv komplex kapcsolata a térképész nyelvtanilag helyes angolsága és a rasztahajú rasztafári és patois-angol kevert nyelvű megszólalásai között is megmutatkozik.³⁵

A warburgi „pátoszformula” Adi Efal-i értelmezését segítségül hívva³⁶ az ember és világ közötti tragikus összecsapások mimikriszerű rögzítési metódusa a nyelvi (Warburgnál képi) rögzítettségben elviselhetővé, organikussá, biomorfikussá teszi a fenyegetettségnek kitett állapotot. A tehetetlenség hatalma így implicit formában rögzített pátoszként túlélhetővé válik, s az olvasóból a kontrasztnak köszönhetően megrendülést, affektív aktivitást vált ki. Ehhez hozzátehető, hogy a mimikriek valószínűsítő ereje is van – sőt, a tragikus állapot reflexiót kioltó állapotához hasonló –, a teljes összeolvadás, lelkesültség, felfokozott extázis állapotaiba átcsapó pátoszformuláit is létrehozhatja.

Kei Miller és Simon Balázs szövegeiben a pátosz úgy működik, hogy az alapvetően tragikus és traumatikus alapállapot nyelvi rögzítési metódusai a reflexió nélküli tehetetlen borzalom átélésének pólusából a lelkesültség és a felfokozott extázis reflexiónélküliségébe átcsapó mimikriszerű rögzítési metódusaiba íródhatnak át, s ezzel az igenléssel és lelkesültséggel, a komplex, szakadékos, a két reflexió nélküli érzelmi véglet összeérésével érnek el poétikai hatást. A gicctól és a hiteltelen műpátosztól ott különbözik ez a lelkesültség, hogy a mimikri a komplex végletesség mindkét pólusát árnyalja és megélhetővé teszi. Kei Millernél a szigetország misztériumainak kirekesztő és befoglaló mozdulatát szétválaszthatatlan állapotban megélő versbeszélő ebben a kötetben úgy talál performatív mintára, hogy megkettőzi és egy ontológiai vita dramatizált viszonylatába helyezi a kívülről térképész és a belső nézőpontú szigetlakó [rasztafári] beszélő traumatikus alapállású, de az extázis mimikriéig eljuttatott, érvényes pátoszu szövegeit. A versbeszélő identitáskeresési drámájába egyaránt beletartozik, hogy összemérhetetlen a rasztafári nyelv és tudás belső viszonylata a művelt poéta doctus viszonylataival, valamint a faji és a nemi identitáskomplexi-

35 Vö. Carrie Etter, *The Cartographer Tries to Map a Way to Zion by Kei Miller review – a rare accomplishment*, The Guardian 2014. 10. 10. <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/10/cartographer-tries-to-map-his-way-to-zion-kei-miller-review>

36 Adi Efal, *Warburg's „Pathos Formula” = Psychoanalytic and Benjaminian Context*, *Assaph, Studies in Art History* 5 [2000–2001], 221–238. Lásd még: Mészáros Márton, *Az implicit pátosz formulái Kovács András Ferenc Krisztinka-ciklusában = Verskultúrák*, 244.

tások artikulálási vágya és artikulálhatatlansága a sziget belső előfeltevéseinek és előítéleteinek konglomerátumával.

A kiválasztott két vers közül a *Distance* a pátosz letisztultabb működését mutatja. A sötét extázisa az oximoron következtében sejtet valamit az előbb kifejtett mimikrielvű rögzítésről, ahogy ellentétes pólusba csap át az artikulálhatatlan fájdalom alapállapotát lelkesült ódai emelkedettséggé transzponáló keret. Az első két sor még ironikusan is olvasható: hiszen a sötéttel beálló távolsághiány nem feltétlenül ad lelkesültségre okot, a két város közötti távolság pedig 190 kilométer – vagyis a nézőpont szűköségét, provincialitását leleplező ironia lehetősége is felmerül, mintha a versbeszélő nem tudna a két város távolságánál nagyobbat elképzelni. A harmadik sor azonban hiperbolikusan kitágítja a beszűkült nézőpontot – és a jótékony sötét a többes számú alany és a csillagok közötti távolságot már patetikusan nivellálja –, hogy ezt kövesse egy metaszinten is olvasható harmonikus-extatikus zárlat, amely a kimondott dolgok és a kimondáskor értett dolgok közötti különbség felszámolásának ígéretéhez jut el. Két biztosítéka van a hamis pátosz elkerülésének: az egyik, hogy a harmónia logosz és natura, illetve a logosz intenciója és a logosz megjelenése között a sötétség előfeltételében teljesül csak. Vagyis a világos határok és megfelelések csak a fény és a határok megszűnésével érhetők el. Ez a performatív oximoron azonban nem az ironia, hanem az előbb kifejtett komplex, ellentétébe átcsapó pátoszformula mimikrijének kontextusában fejthető tovább: vagyis a teljes sötétség a távolságok megszüntetésével – a pátosz reflexió nélküli távolságainak megszüntetésével a horror vacuiból a beérkezett rendbe – a logosz működésének harmonikus állapotába juttat. A záróformulában az „almost nothing” visszavonó kitétele teszi még komplexebbé és a mégiscsak becsempészett ironia színeivel bölcsebbé ennek a mimikriének a patetikus hitelét. Fontos az is, hogy a sorok bár teljes értékű mondatok, írásjelek nélkül érnek véget – az egyetlen enjambement-os mondat a negyedik-ötödik határán fordul át írásjel nélkül a következő sorba. A korábbi hiányzó írásjelek a grammatika szintjén modellálják, hogy a sötétből a távolság megszűnésére és a tér és nyelv belakására irányított versív lakhatatlanul tagolatlan – a szegmentációs pontjainál jelöletlen átmenetekre kényszerül.

A XV. sorszámot viselő tizenegy soros, három versszakos dal ugyanezt a sötétet most a térképész nézőpontja felől fogja a pátosz működésének ösztönzőelemévé tenni. A deiktikus rámutatással bevezetett, látszólag sötét-romantikus, varjúglóriás fa-motívum a kontextus ismerete nélkül még valami sátános jelkép is lehetne – itt mégis a sötét epifánia neoromantikus pátoszát hozza működésbe. A távoli fák körüli sötét varjúglória egy valódi szentség emblematikus jele, ahogy a tenger elsötétülésének misztériuma és kifejtetlen titokhelye is [a „sometimes” és az „in places” korlátozó kitételei teszik a szabí elvet hitelessé]. Az utolsó versszak példázatszerűen foglalja össze az elsötétülés helyeinek fontosságát – performatív módon megjelölhetővé, letisztázottan rámutathatóvá teszi a sötét pontok komplexitását –, amely az előző szöveg értelmezési köreinek kontextusában megintcsak a sötét extázisának mimikrijét, a pátoszformula neoromantikus érvényességét teszi tételeszerűen szemlélhetővé. Ehhez a már-már skolasztikusan középkori levezetéshez, a tér belakhatatlan titoktermészetének misztikus térképéhez, a rámutatás és megjelölés sikeréhez méltó, hogy

a szöveg a szabálytalan hosszúságú dalsorait timbre-szerű hármás rímpánttal fogja egybe – mely szabálytalanságával és átható jelenlétével performatívan is igazolja a sötét pontok katedrálisépítő felfénylését a hangzó rímek versszakokon átívelő hangzóhídjain: 4a/4x/5b/5c // 3a/3x/6c // 3av/6c/7x/4b.

Simon Balázs *Halálgondolájának* posztumusz kötete,³⁷ a halálos betegség csapdájába került versbeszélő zsidó hagyományokból idioszinkretikus magánmitológiát teremtő neoromantikus szövegei mutatják a bouju-i hitel bizalomelví epimodern működését. A pátosz nála egyszerre veszi fel a horror, kiszolgáltatottság és az extázis, lelkesültség mimikrijegyeit. Kei Miller szövegével ellentétben nincs kifejlési ív a szenvedéstől az ódai extázisig, hanem az áldozati borzalom és az extázis groteszk és feloldhatatlan konglomerátuma működteti a pátosz energiáját. A vers egyetlen összetett mondat archaikus, fúgaszerűen fejlődő szintaxisát építi fel, hogy mint egy hatalmas belélegzés ívével igazolja az inspiráció etimologikusan is érthető [*inspiratív*] érvényességét. A midrás egyszerre tartalmaz haláhikus és aggadikus jegyeket – vagyis törvényt magyarázat és történeti példázat egymásba van oltva [a „lám” és az „íme” retorikai íve mutatja a rabbinikus hagyomány élőbeszédszerű példázatos igényét], talán azért, hogy törvényben a történet és történetben a törvény együtt dolgozzon a pátosz elnémitőan elviselhetetlen és lelkesítően szóra bíró működésével. A *Halálgondola* versei számvetésszerű halálversek, az idioszinkretikusan megélt rabbinikus hagyomány nyelvi energiája ugyanakkor az indázó, mégis klasszikusan veretes, latinus inverziókkal nehezített dikcióban és a felbukkanó belső rímek sorsrímkijelölő összecsendülésében életigenlést, és az életszentséget megerősítő tanúságtétel levegőjét hordozza. A Kei Miller-szöveg sötétben felfénylő epifanikus ígérete helyett itt az értelmetlen, az isteni értelemmel emberi nézőpontból kibékíthetetlenül szemben álló szenvedés és az áldozathozatal szakrális megszentelődése artikulálódik – a szenvedés mint a végítélet érvényességére előkészített pecsét tartozéka kap idioszinkretikus, de rabbinikus hagyományokra támaszkodó eredetmagyarázatot. A Babel tornyát építő Kús nemzetségből való gőgös Nimród tégláihoz kevert ártatlan magzatvér gábrieli közbenjárásra a kezesség záloga lesz – a bouju-i kreditet működtető epimodern ígéret jelképe itt: kiengesztelést nem, de mitikus magyarázatot ad az emberélet méltatlan szenvedéseire. Az egyetlen hosszú mondat és belső rímei mintegy sófárhangzásban hirdetik diadalmasan egy új év – egy új életlehetőségre berendezkedő szenvedéstörténet hangzás-sugallatait: [„torok-megtagadtatott”, „tégla csak – építőanyag – egy nő agyag...”: a vers első nyitórímét is mint egy magzati áldozatot szinte beépíti láthatatlanul a szótestbe, s ez a hangzáselem innentől el is hal a versben]; hasonlóan rímel össze az „élete” és a vers legvégére kerülő, ígéretszerű, de vershelyzeténél fogva performatívan oximoronszerű: „kezdete”, hogy aztán a „kezes-végleges” is ott

37 Érdekes, hogy Simon Balázs költészete egyrészt abszolút elfeledett, és nem kap elég figyelmet a kortárs költészetben, másrészt a Telep-csoport [akiket Nemes Z. Mária a magánmitologikus titokköltészet Marno János, Kemény István és Szijj Ferenc vonalán induló pszeudo-személyessége jegyében vizsgál] első folyóiratának különszámát az ő emlékének szentelte [Puskin Utca 2007/1.] – így érzékeltetve a meghatározó, de hivatkozásra az általános kortárs költészeti kontextusban mégsem alkalmas poétikai előzményt. 2021-ben aztán a Jelenkor Kiadó gondozásában megjelent az összegyűjtött verseit tartalmazó verseskönete, valamint az *Alföld* is emlékező-elemző különszámot jelentetett meg [2021/6.], s ezzel az irodalom törlesztett valamit a mellőzés hosszú idejének ellensúlyozásaképpen.

kísértsen a belső rímek rendje között – az a Kéz, ami hamis etimológiai ígéretként egy ál-figura etimologiaszerű *kezdet* végszavában is mintha ott visszhangozna tovább.

VI.

A bouju-i epimodern ígéreték utolsó pontjához érkeztünk. Bouju „final goal”-ként emeli ki az értéket a többi közül, mintha szintetikus példája, betetőzése lenne az eddigi ígéreteknek. Kérdés, hogy a lírai műnemre vonatkoztatva hogyan artikulálható ennek az ígéretnek az érvényessége.

A hatodik epimodern érték a *folytathatóság* (és összegzés). Ez a fogalom a célszerűség [egymásra következés] gondolatát kapcsolja az epi- előtaghoz, és kétszeresen is kötődik az epilógus terminusához. A calvinói következetességet viszi tovább. Ez a végső célja az epimodernizmusnak: hogy a posztmodernizmus kifáradását, az irodalom és képzőművészet diszkontinuitását egy új folytathatóság ígéretével haladja meg [...] a közös szerzőiséget, a nyelvek és minták digitális cirkulációját, a transzfikcionalitás terepét hozza létre [...] a kortárs művészetek új vezérfonalát rajzolja fel. Ennek a hipertextusokban megmutakozó folytathatóságnak és összegzésnek digitális irodalmunk és művészeti kultúránk új nyelvezetében, retorikájában kell testet öltenie.³⁸

A kifáradás meghaladásának, a diszkontinuitás létmódjában megjelenő posztmodern műalkotások új konzisztenciájának az ígérete látszólag az új technológiai médiumokban, hipertextusok metaforájaként jelenik meg a hálóban elhelyezkedő, digitalizált (esetleg megosztott szerzőiségű) szövegek újretorikájának a működésében.³⁹ A bouju-i ígéret azonban nem kizárólag a kevert médiumú, átfertőzött intermedialitású, a neoavantgárd posztumán továbbbéléseként értelmezhető művészeti tárgyokban jelöli ki a mérvadó műalkotások (és ezen belül az irodalmi alkotások) létmódjait, inkább a műalkotások befogadói kereteként tekint erre a hibridizációra mint posztumán művészetkommunikációs modellre. Vagyis a legtradicionálisabb versek is egy újretorikai keretben érvényesülhetnek, de ehhez nincs feltétlenül szükség arra, hogy a műalkotások ikonikusan modellálják a kommunikációs keretet – és kizárólag posztumán elidegenített-ségükben, agnosztikusan dezantropomorf, dehumanizált szövegtestként érvényesüljenek. Maguk a szövegek lehetnek tradicionálisak is, nem szükséges, hogy az antropomorf hermeneutika megszűnésének keretében – mondjuk a spekulatív, nem korrelacionális realizmus vagy az ökokritika poétikáján keresztül – legyenek értelmezhetőek.⁴⁰

Zárásként most kivételesen egy olyan angol nyelvű versszöveget választottam, amely egyfelől a legtradicionálisabb retorikai eszközökkel és [az elismerten abszurd

38 Bouju, *l. m.*, 104.

39 A magyar neoavantgárd hagyományokra épülő kortárs költészet gazdag anyagáról, és a neoavantgárd, valamint az intermedialis magyar líra korlátairól és kirekesztettségéről Nemes Z. Márió szép összefoglalást ad: *A nyelv egy fáj. Kele Fodor Ákos Echoláljáról*, Műút 2018, <http://www.muut.hu/archivum/29110>.

40 Nemes Z. Márió legújabb tanulmányában tovább árnyalja az antropocentrikus és a posztumán

előfeltevések és a leleplező, a gyanú hermeneutikájára épülő kritikai tisztánlátás ellenére) esszencialista módon olvasható, létmódja mégis a hipertextusok világának poszthumán szférájában érvényesül.

Seamus Heaney 2013-ban, halála előtt írt utolsó verse a világhálón különleges státuszba került. A szöveg a dublini National Gallery felkérésére készült, az ekphrászisz műfaji hagyományába illeszkedik, Gustave Caillebotte 1872-es látképének (*Bord d'un canal, près de Naples*)⁴¹ a költői népszerűsítését szolgálja – mégis egy Nobel-díjas életmű hatványdalaként kikerül ebből az értelmezési keretből, és emblematis sülly mutatja egy kivételes életmű letisztultságának, eszköztelenségének a misztériumát. „Heaney mintha a semmiből is költészetet teremtene” – írják a méltatók⁴² –, s én most megfordítom: Heaney mintha a semmibe tűntekor is költői sodrásvonalat húzna – mintha a semmibe és a poszthumán emlékezetbe jutás, a világhálóra áttűnés mozdulatát modellálná ebben az ekphrásziszban.

nézőpontok dichotómiáját: „Ha komolyan vesszük Giorgio Agamben figyelmeztetését, miszerint az ember egy önreferenciáját folyamatosan újíró antropomorfizációs tükörrendszer [Agamben: *The Open — Man and Animal*, ford. Kevin Attell, Stanford University Press, Kalifornia, 2004, 27.], akkor az antropocentrizmus és a posztantropocentrizmus aszimmetrikus ellenpárja is összeomlik, hiszen a középpont, illetve a középpont decentralizálása egyaránt ürességgé, hiányként és távollétként lepleződik le. Ennek az eredménye egy olyan entrópiikus nyelvi tér, melyet eltérő vektorral és intenzitással bíró, de egymást folyamatosan keresztező [dez]antropomorfizációs hullámok maradványformái járnak át. A topográfiai modell másik ehhez kapcsolódó paradoxona, hogy a poszthumán költészet nem jelent valamiféle statikus kiterjedést, illetve megfellebbezhetetlen »túlant« a pszeudo-személyeshez képest. A poszthumán nem törli el a humánt: »elfelejtheti«, de akkor ez a felejtés is a termelés egyik eszközévé válik. A poszthumán [...] mindenekelőtt vágy, de a deleuze-i hagyomány alapján a poszthumán nyelv vágygépe nem valamiféle hiány felől munkálkodik, hanem a pozitív termelés elkötelezettje. Ez a termelés a pszeudo-személyes mező bizonyos pontjain túltermelésbe hajszolódik, miközben csomózódások, hurkolódások és [be]gyűrődések jönnek létre. Vagyis a »nyelv újraelosztását« [Roland Barthes] tapasztaljuk, mely ökonómia nem tagolható tisztán [ha ez a tagolás valaha is »tisztak«] »tematikai« és »formai« dimenziók mentén. Ezért is mondhatjuk, hogy a szöveg gépi örömeinek elszaporodását tapasztaljuk, mely maszinizációt nem lehet leszűkíteni valamiféle kiborg-tematizációra. A poszthumán vágy termelte gépi öröm a [dez]antropomorfizációs hullámok, arc-adások és arc-rongálások közti jelentésfeszültség kíséréseiből termelődik. Nem a humanista kultúra, de nem is a humanista kultúra lerombolása erotikus a poszthumán szövegöröm értelmében, hanem a kettő közti szakadás, elmosódás és köztesség. Ez a szubjektumtopográfiát felülíró harmadik tér: a *Sokaság atópiája*. Michel Serres szerint a sokaság egy fekete doboz, mely zajt termel, illetve maga a zaj, nem a nyelven túl, hanem a nyelv hátterében. [Michel Serres: *Der Parasit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2016, 186–194.] Ez a háttér nyílik meg féreglyukként a pszeudo-személyes bensejében, melyet nem tudunk *nem* antropomorfizálni, hiszen nincsen tiszta Kívül. Ugyanakkor ez az antropomorfizáció csak a pszeudo-személyes pszeudo-személyességét hangsúlyozza ki, vagyis dezantropomorfizál, miközben a Sokaságot az Egyben, az Egy Sokká-válásaként szólatatja meg.” Nemes Z. Mária: *Polimorf pozíciók — poszthumán szövegöröm a kortárs költészetben*, Műút 2021/1. Az epimodern kihívások az agambeni figyelmeztetés abszurd talaján elvégzett újra megjelenő afirmatív kódok és szempontok, az olvasatomban átalakuló, dinamikus lényegelvűség [akár vágott] visszatérése ebben a kontextusban is értelmezhető. Vagyis nem kötelező a dezantropomorfizációs hullámok maradványtüneteire fókuszálni ahhoz, hogy érvényes meglátásokhoz juthassunk.

41 A képet lásd: <https://www.meer.com/national-gallery-of-ireland/artworks/47332>

42 Kate North, 'That final vowel'. *Reading Seamus Heaney's last poem*, The Conversation 2014. 10. 06. <https://theconversation.com/that-final-vowel-reading-seamus-heaneys-last-poem-32539>

Seamus Heaney: *Banks of a Canal*
Gustave Caillebotte, c.1872

Say 'canal' and there's that final vowel
Towing silence with it, slowing time
To a walking pace, a path, a whitewashed gleam
Of dwellings at the skyline. World stands still.
The stunted concrete mocks the classical.
Water says, 'My place here is in dream,
In quiet good standing. Like a sleeping stream,
Come rain or sullen shine I'm peaceable.'
Stretched to the horizon, placid ploughland,
The sky not truly bright or overcast:
I know that clay, the damp and dirt of it,
The coolth along the bank, the grassy zest
Of verges, the path not narrow but still straight
Where soul could mind itself or stray beyond.

Ez a petrarcai rímelésű szonett, mely angolos hagyományt követve (lásd shakespeare-i, spenseri szonett) nincs versszakokra bontva, de ölelkező rímeivel mégis az archaikusabb, timbre-ös, versszakokon átívelő rímhídjaival a korareneszánsz olaszos műfajhagyományát invokálja (abba abba cdd ddc), olykor anapesztikusán futtatott ötös jambusaival egészen kísérteties példája az ekphrázisz performatív folyamatában működő áttűnésnek. Az ölelkező rímrendszer mintha a halál folyamatát nyelvvé tevő performanszt kísérő ölelő mozdulat volna, a rím pedig a nyelv óvó, halálközeli imádságban jelentkező segítő vehikuluma. A bouju-i „consistency” a műfaji tisztaság miatt is érvényesül, de amiatt is, ahogy a higgadt, letisztult, tapasztalt versbeszéd ökonómiája átírja a diszkontinuitás közegét. Egyrészt a „canal” mint a kontinuitás toposza tematizálódik, másrészt a szöveg a képolvasás folyamatosságában és a figyelem fókuszának vonalvezetésében a béke és a nyugalom harmonikus erejével vezeti a tekintetet.

Az első kvartina a tájképben létesülő nyelv biopoétikai tanulságaival is bír: itt a nyelv és a táj nem motívumanalógiák, hanem a tájjá szerveződés nyelvi-biopoétikai performációjának aktusát viszik színre. Ugyanakkor a „canal” nem folyó, kisebb és nagyobb annál – csatorna is, de a szigetországban a tengert is jelöli, valamint a „canalize” igéből elvonható irányítás mozdulatának rend-érzetét is invokálja, ami az irányított képolvasás folyamatába szépen illeszkedik. Ellentmondásnak tűnhet, hogy a „canal” nem magánhangzóra, hanem folyékony mássalhangzóra végződik – ami egyes nyelvekben fonológiailag ugyan szótagképző erővel bír, fonetikai értelemben a magán- és mássalhangzók között helyezkedik el –, a vers mégis a „vowel”-re utal, mint ami csöndet tol maga előtt. Vajon a meghalás folyamatában magán- vagy mássalhangzás utáni csöndek torlaszaiban vagyunk-e érdekeltek? A magánhangzóként azonosított folyékony mássalhangzó ikonikusan modellálja a nyílt [magán]hangzás és a csak másik hanggal együtt megszólaltatható [mással]hangzás mint a meghalás folyamatának eldönthetetlenül egyszerre társtalan és társas létmódját. Egyedüllet,

de segítőkkel – ahogy az ölelkező rímre is számíthatunk? Vagy a magánynak, a magánhangzó utáni csöndnek látott magárahagyottság voltaképpen mássalhangzós értelme azt sugallná, hogy mindig másokra vagyunk utalva – a legmélyebb magány aktusában is? Nincs válasz. Az első kvartinában ég és föld közé kerülnek a fénylő, fehérre mosott lakóhelyek is, amelyek a perspektíva végén, a horizontvonalban látszanak, s amelyek evilági vagy túlvilági helyzete szintén lebegtetett az ekphrászisz mint meghalás performatív aktusát követve. A világ mégis nyugodt, higgadt, befogadni, követni és értelmezni kész hely: „World stands still”.

A második kvartina az előtérben látható betontömbök silányságában a klasszikus formák utánzatát látatja – mintha az egész versvállalkozás öntükröző metaforája is lenne ez a látványelem: a szöveg tisztában van vele, hogy a szonett klasszikus építményének a poszthumán kor betonalakzatainak közegében kell megállnia. A megszólaló víz nyugtat, egyfelől a poszthumán tapasztalatnak ellentmondó, humanizáló közegben beszél: álomra, csöndes, jótékony pozícióra utal, amelyet nem tud megrendíteni sem eső, sem kellemetlen fény – békéje az álomtérben örök. Másfelől persze később, a versbeszélő identitását vizsgáló szakaszban a verselemzés során majd kiderül, hogy ez a nyugalom vibráló, örvényes performatív drámában mondatik ki.

Az első tercina első két sora tovább folytatja az önszuggessziós nyugalom képeit: „Stretched to the horizon, placid ploughland, / The sky not truly bright or overcast:”. A horizontig elnyúló termőföldek, a se nem felhős, se nem fényes ég bizalmat és nyugodtságot sugalló anyaga megintcsak a bouju-i „consistency” harmóniájával építi tovább a versteret. A következő három sorban szólal meg az „I” először, a leírtakkal szembeni ismerősség, beláthatóság, eligazodni tudás nyugalomát állítja: „I know that clay, the damp and dirt of it, / The coolth along the bank, the grassy zest / Of verges, the path not narrow but still straight”, még akkor is, ha az ismerős elemek, a megnyugtató parti hűvösség között pizok, nyirkosság és a szélső zöld fűvek felkavaró energiája is teret kap a nyugalomjelek enumerációjában. Csak az utolsó elem kap felkavaró, többszörös paradox értelmet: „the path not narrow but still straight” [„Az ösvény nem keskeny, mégis egyenes”] – az ismerős elemek közé bevett zárókép egyrészt bibliai vonatkozásában szubvertált: hiszen a széles út az üdvtörténeti kontextusban a pokolba vezet – itt pedig nem keskeny és egyenes utat említ a szonett tizenharmadik sora. Másrészt azonban az ekphrásziszt ellenőrizve a képen keskeny és kanyargós ösvény szerepel – amely a leírásnak tökéletesen ellentmond, és az üdvtörténeti analógiákat és az allegorikus olvasat lehetőségét természetesen elbizonytalanítja. A bouju-i „consistency” működése nem jelent egyszersmind problémátlanyságot. Sőt. Vizsgáljuk meg a versbeszélő identitását a szonett egészén végighaladva!

Van egyszer a felszólító, nyelvre buzdító kezdet: „Say ‘canal’”, szinte önfelszólító, performatív aktusa, amely a felszólítás közben azonnal valóra is váltja a felszólításban foglaltakat, majd az idézőjelek között közölt ‘canal’ megszólalása, amely itt nem csak antropomorf elem, hanem a versbeszélő identitása áttűnésének megelőlegzett, nyelvileg performált drámája, s a kettőspont utáni „I” identikus elhelyezhetetlensége, mely egyszerre veszi vissza az áttűnéstől az alany jogát, és egyszerre készíti elő a szonett zárósorában az egész versfolyamatra érvényes áttűnés drámaiatlan drámáját: „Where soul could mind itself or stray beyond.” A soul itt általános érvényű már, nem csak az „I”-ra, nem csak a folyó antropomorfizmusában az áttűnést inkarnáló

ágensére olvasódik, hanem egy általános alanyra, aki a bárkiben [az olvasóban] is konstituálódhat. Mindehhez tegyük hozzá, hogy az áttűnés bonyolult identikus vibrálása egy képolvasási folyamat [ekphrászisz] közben megy végbe – felvetve azt a kérdést, hogyan is lehetne a képolvasást mint az áttűnés keretét értelmezni. Egy kép olvasásakor az intermediális transzformációban nem csak a vizuális kódok nyelvi jegyzetelését, reflexióit vagy még csak nem is a nyelvben újjáteremtett vizuális létmódot figyelhetjük meg – sokkal inkább a két médium közötti lebegés, a médiumtalanság átmenetiségének fikcióját, ahol az átfordítás egyben közegtelenítés is. A mediális átfordítás egy paradox performansz, ahol a nyelviesülés folyamata mindig visszairódik a képbe mint fiktív eredetbe. Emellett a zsidó-keresztény kultúrában egy fordított előjelű abszurd irány is mindig érvényes, ugyanis ebben a kultúrában a szó, a logosz mindenféle kép, sőt, mindenféle teremtettség eredetként mitizálódik. Ebből az következik, hogy a kép mint fiktív eredet még fikciójában is másodlagos a szóval, a kimondással szemben, vagyis a médiumátírások időviszonylata örvényes-körkörös, valamiféle a rendből kiemelt műviséggel vagy a rend megfordításának, felfüggesztésének a dimenziójával is rendelkezik. És a meghalás, az áttűnés folyamata pontosan egy ilyen felfüggesztődés, miközben persze mégiscsak a rend beteljesítése, a „consummatum est” performatív elszenvedése [hogy kommunikációs paradoxonnal éljünk]. A szonett zárósora gyönyörűen választási lehetőségként mutatja fel a lélek sorslehetőségeit [„Where soul could mind itself or stray beyond.”], amely valójában ennek a mediális paradox performatív örvénynek az eredet viszonylatában színre vitt kettősségét szemantizálja, miközben még a hagyományos teleologikus lehetőségek kettőssége: „mind itself” [üdvözülés] és „stray beyond” [elkärhözás] üdvtörténeti radikalizmusának is teret enged. Ugyanakkor az üdvtörténeti olvasatnak ellentmond a szonett radikális átmenetek nélküli performatív íve, amely a „stray beyond”-ban is harmóniát, a kiengesztelődés nélküli alanytalan célbaérés atmoszféráját lakja be – vagyis túljut az üdvtörténeti kereten, és az „internetben lakozás”-ra cserélt poszthumán létmódban is a „consistency” epimodern ígérését hirdeti.

Mi hát a kísérletünk eredménye? Miféle lírai logikával vehettük számba a bouju-i epimodern ígéretek jellegzetességeit a kortárs magyar és angol nyelvű lírában? Aki végigolvassa, hallja a „líra logikájának” dallamát? Vagy a logosszal már a posztmodern korszak elején leszámoló, mára már a logocentrizmus emlékeitől is megszabadult poszthumán korszakban logikának és logosznak a kölcsönös átszűrődése mégsem lenne annyira anakronisztikus?

