

Georg Stangl

SZABADSÁG
ÉS UNALOM

Minden eszme, amely érvényre jut, pusztulásra van ítélve.
André Breton, Prolegomena a szürrealizmus egy harmadik manifesztumához vagy sem.

1.

Abszolút modernnek kell lenni, mondták régebben. Utólag alája írnám a mondatot: ezt a határt megkeresni, rálépni a hídra, amely mögött semmi sincs (még szakadék sem); újra és újra, mint egy gesztus makacs ismételtetése. De mit várok ettől, mit várhat ettől akárki? Modernnek lenni, az (többek között) egy forma elleni harcot jelent, egy (különös, nem sejtett) realisért folytatott harcot, amelyet például a hagyományos regény kizárt volna, a könyvet fakó sorokba szétszedett lapjai közé bezárta volna; felszabadítást jelentett.

A felszabadításoknak semmi közük a jövőhöz (amely még csak nem is szakadék), hanem csakis a jelenhez és a múlthoz. Az időhöz, amelyből egy szöveg vagy egy könyv (manifesztum) kihull. A jövő irodalmát a múltban lehet felismerni; a jövő, amelyhez tartozik, semmi más, mint többé vagy kevésbé kinyújtott jelen. Karl Philipp Moritz, Emily Emily Brontë, Hölderlin, Büchner, Lautréamont, Kafka, M. Blecher, Felisberto Hernandez például mind a jövő egy irodalmát írták meg anélkül, hogy egy pillanatig is a jövőre gondoltak volna (ők vagy néhányuk ott a legavultabbak, ahol mégis gondoltak a jövőre), úgyszólván tévedésből írták a jövő irodalmát: mondatokat, verseket, alakokat teremtettek, amelyek saját idejükből vagy talán éppenséggel majdnem minden időből kihulltak. A felszabadulás újra és újra érezhető az írásban: hogy mondatok mennek át rajtad, ún. szerzőn, amelyek nemcsak egyszerűen hozzátartoznak az életedhez, nem tartoznak azokhoz az építőkövekhez és gondolattéglákhoz, amelyekből összeáll a

nyelvilág, amelyben kortársaiddal együtt élsz. Az írás felfedezés, ezeken a hidakon való átlépdelés, alvajáróként vagy teljes tudatossággal, hátrahagyva mindazt, ami fogva tart. Ám az ismétlés és a jövőtlenség tudata megfosztja a felszabadulás gesztusát ártatlanságától – s némiképpen a hitelességétől is. És megváltozott a formához való viszony: talán azért, mert ma abszolút modern környezetben – még ha elcsépelet gondolattéglákból is – írsz és élsz? Olyan korban, amelyben gesztusaid, alig tetted meg őket, máris elavultnak tűnnek, és ürességbe jutnak? És a „híd” – egyáltalán micsoda gyerekes metafora ez? Úgy tűnik, a forma elpusztítását már külső instanciák, a technológia, a gazdaság végzik el, a könyvet és a szerzőt, miközben oly régóta s újra meg újra az önfelszámolással voltak elfoglalva, kívülről sokkal hatékonyabb felszámolás fenyegeti. Feltétlenül modernnek lenni, az a médium elleni harcot is jelentette – a könyv mint tárgy, mint áru –, a kánon, a bebetonozott hierarchiák ellen. A beteljesülés ellentétbe fordíthatja a kívánságot. Egy formabontó regényre gondolok, mint például Julio Cortázar *Rayuela* című művére, amelynek felépítése egy avant la lettre hipertextus (és valamikor, a mechanikus korszak végén valakit arra inspirált, hogy feltalálja a *Rayuel-o-matic* nevű gépet, amelynek segítségével a fejezetről fejezetre való ugrást egy gombnyomással lehet véghezvinni). Az interneten – egy tetszőleges hiperszöveg-hálózatban – utánépítve semmi sem maradna abból a forradalmi erőből, amellyel ez a könyv (mint könyv) bírt valaha, s amely még utólag is érezhető. Pusztán alkalmazkodás lenne, vagyis a felszabadulás ellentéte. De mi menne veszendőbe egy ilyen alkalmazkodással?

Az úgynevezett „szerző halálakor” nem egyszerűen csak halálról volt szó: hanem ellenállásokról és határokról; az átlépésről volt szó, a testről, s vele együtt különösképpen egyfajta erotikáról is.

Maurice Blanchot és mások kifejtették, hogy a szöveg, a könyv, amely a szerző (akár imaginárius) túlélését kellene hogy biztosítsa, éppenséggel (imaginárius) halálát rögzíti: egy kísérteties második létezés egy olyan tárgy alakjában, amely éppen az ő jelen nem levőségét jelzi. Ezenfelül minden feltétlenül modern (vagy a modern időket követő, vagyis posztmodern) szöveg dinamikájához tartozik, hogy aláássa a szerző autoritását: nem létezik az az egy(etlen) hang, amely valamiféle emelvénnyel igazságokat nyilatkoztat ki, vagy ún. „életszerű” történeteket mesél.

A jelzés, a távollét teremt a szövegből valami különlegest; ahhoz, hogy valami különleges legyen, a szövegnek valamiféle utalásra, ellenállásra van

szüksége – testre vagy üres helyre, egy test helyén lévő fájdalomra. Azért a szerző halott neve, a halott tárgy, a könyv tudtak jótállni.

A szerzőtől megszabadított, úgymond önállóan a hálózatban növekvő szöveg ellenben beteljesedett utópiaként, a beteljesedett utópia különös ürességével jelenik meg. Ha már nem léteznek a határok képzelete, akkor az átlépés képzelete sem létezik többé. Ha a test nincs többé definiálva – ha már nem lehet többé a test definíciói ellen harcolni vagy velük játszani –, akkor erotika sincs többé. Ha már csak olyan mondatok vannak, amelyek valakitől származnak, valahonnan jönnek, és valamiféle más mondatokkal összekapcsolódnak, akkor nincs többé irodalom.

2.

Miért fog el azonnal valami kellemetlen érzés, amint nem egyes szövegekről és könyvekről beszélek, hanem „az irodalomról”? Például a: nyilvánvalóan létezik még irodalom, de a státusa fölöttébb bizonytalan. A technológiai és ökonómiai változások valószínűleg csupán egy sokkal átfogóbb fordulat különböző aspektusai.

A kilencvenes évektől legalább euforikus vagy apokaliptikus hangnemben beszéltek az íráskultúra végéről, vagyis az írás mint úgynevezett – kultúránkon belül a teljes gondolkodást meghatározó – főmédiá végéről; a többé vagy kevésbé komplex és többé vagy kevésbé sokjelentésű szintaktikai struktúrák megtervezésének vagy létrejöttének helyére egy gyorsan irányítható, szinte kiterjedés nélküli, képről képre (ikonról ikonra, appról appra, alkalmazásokra és jelekre) való siklás vagy a szimuláció „teljes jelenléte” lép; az írott szövegek a gondolati irányzat ezen új módjával, amelyhez tekintetünk és ujjaink éppen csak hozzászoktak, még pusztán funkcionális szerepben játszottak össze: infók és memók, használati utasítások, gondolattéglák, útitervek (amelyek, mint ismeretes, pontosabbak az ódáknál). Az íráskultúra (bármennyire is marginális, tényszerűen a társadalomban az irodalom pozíciója) sajátos irodalmi szubverziót és kritikát kényszerít ki: az irodalom az írásosság nyelve és formája, amely önmagára, saját testiségére, saját sokértelműségére, önnönmaga vakfoltjaira vonatkozik. Az új, a vizuális, elektronikus kulcsmédiium (ellentétben például a filmmel) vakfoltjának mostanáig, amennyire én tudom, nem volt specifikus, a médiium sajátjaként működő, az önmagára vonatkozásban saját fundamentumát aláásó nyelve; ezek láthatatlanok maradnak. És bármit is mondana bármilyen más nyelv – irodalom – a képekről, a képek mögötti technikáról, a bennük jól elrejtett,

implicit retorikáról, a képeket kísérő gondolkodásról és az időről, amelyben a képek megjelennek és eltűnnek: ez a nyelv csupán kívülről, a múltból jövő; olyan nyelv, amelyet már senki meg nem ért. A múlt nem létezik.

Az íráskultúrában születő irodalom alapvetően szubverzív potenciáljának megfelelője a polgári társadalomban – abban a paradox módban, amelyben önmagát erő, ellenerő és üres terek játékként jeleníti meg – egy, az irodalomnak mint általában művészetnek fenntartott üres tér. Játsszóter, rezervátum, védett terület s ugyanakkor a szabadság tere, szükséges és asszociális. Ezt a szabad teret – általában nézve – gazdasági folyamatok (vagy az állítólagos gazdasági törvények előtti politikai kapituláció) még inkább fenyegetik, mint az új technológiák vagy belső elfáradás-jelenségeik; amint a teljes társadalmi és életteret már csak gazdasági hatékonyság, rentabilitási és kvótakritériumok alapján ítélik meg, azt, ami az utóbbi évtizedekben vagy évszázadokban irodalomnak számított, menthetetlen.

Igaz, azt senki nem ígérte, hogy irodalomnak mindig léteznie kell, mint ahogyan azt sem ígérte senki, hogy mindig kell léteznie „szerelemnek”, „szabadságnak”, gondolkodásnak, embernek, idézőjellel vagy anélkül: valaminek, ami nem séma szerint értékelhető és eliminálható.

De lehet, hogy a kivétel, a védett területek létrejötte – mint a szerelemé vagy az irodalomé – semmilyen társadalomban sem valami biztosított dolog, – biztosítva mindig csupán egy megszilárdított forma, egy intézmény, egy hierarchia van, vagyis valami hamis –, hanem egy határátlépés eredménye, és mindig újra és újra meg kell érte harcolni? És lám, utólag biztosított helyként, szilárd vonatkoztatási keretként mutatkozik meg: *feltétlenül modernnek* lenni azt jelentené, hogy emlékszünk erre a harcra; kiírjuk magunkat az előírt kritériumokból, saját írásunknak teret teremtünk (hidat, úgymond, a sehovába vagy állatolat nyugtalanítóan omladozó falakkal; szelíd, elpusztítható tájakat, helyeket, amelyek kiesnek az időből, „a tökéletes azúrt és a halotti leplet, amely a tökéletes azúr mögött feszül” – Pierre Michon)?

Mindegyik könyv lehet ilyen hely, ilyen építmény: különös, különleges, múlhatatlan, még éppen élő forma. De aztán úgy tűnik, az egyetlen könyv, az, amit gondolok, miközben olvasóként vagy írás közben egy szöveg belsőjében tartózkodom, és általában „az irodalom” az, amit egy könyvnagykereskedésen átnyargalva vagy a megfelelő weboldalakon szörfölve gondolok, már semmilyen módon nem kapcsolódik össze.

Talán ezért van a kellemetlen érzés.

A könyv ma egy gépbe születik bele, amely különbségtétel nélkül mindent megemészt, minden kétségbeesést, minden lelkesedést semlegesít. Összeegyeztethetetlen törvényeikkel világok állnak egymással szemben: egyik oldalon irodalomüzem és -piac, ajánlók és recenziók féléves rutinjai, a könyvkereskedés képviselőjének cenzortekintete, az amazon és a lovely-books csillagai stb.: masinériák, amelyek anyagot követelnek, azt raszterekkel (raszter, háló, rács, séma) támogatják, és elnyelik, mígnem félév múlva szinte nyomtalanul el is tűnik; a másik oldalon a valamiféle eltévelyedettek, akik több vagy kevesebb naivitással, de végül is mindig e raszterek számára elégtelen kritériumok szerint itt-ott, végtelen szétszórtságban írják a szövegeiket; s valami sajtóságot, szinte eleven látnak abban, amit azért csak is ennek a masinériának termelnek, amely önmagát régóta fontosabbnak tartja, mint az előállított könyveket; a szerzők, ezek a szétszórt tévelygők, kénytelenek engedni neki, mert rá vannak utalva, és mert a gondolat, hogy „alulról”, például új médiák segítségével előlről kezdjék, mint az anarchista gondolatok általában, a valóságos erőviszonyokon elbukni kénytelen; hogy kiadók helyett az amazonnak vagy hasonló platformoknak szolgáltatassák ki magukat, az nem felszabadulás, hanem csak a minőségi szűrők előli menekülés a tiszta piacon.

A szerzők az irodalomüzem és az irodalompiac kiszolgáltatottjai, hogy szövegeik ne maradjanak egyszerűen privát dolgok: szükségességük elvi megállapítása a mechanizmustól függ, amely soha nem képes elfogadni belső szükségességüket. Ami nem jelenik meg, az mintha meg sem volna írva – ami nem jelenik meg, és a megjelenéssel az általános érvényűség igényét állítja fel, önmagát –, tényszerűen bármennyire kevesen is érdeklődnek iránta – *mindenki* felé irányítja. A molekuláris biológia értekezései a molekuláris biológusoknak íródnak, a postagalamb-tenyészettről és a modell-vasútról szólók a postagalamb-tenyésztőknek és a modellvasút-építőknek, az irodalmi szövegek – még ha kevesebben olvassák is, mint a postagalamb-tenyészettről és a modell-vasútról szólókat, s az a néhány ember vélhetőleg irodalmi szakértő – alapvetően mindenkihez szólnak. Ez az igény a feltételle annak, hogy az írás ne pusztán hobbi legyen. Az aktuális számszerűsítési megszállottság feltételei között, amely az irodalmat „általában” úgy fogja fel, mint „általában” mindent, ez nehezen érthető. Az íráskultúra megszűnése után lehet, hogy már teljességgel érthetlenné válik.

Mindamellet az írott kultúra és a polgári társadalom korszakának megszilárdult formái és hierarchiái – a piacon és a futólagos működési preferenciákon túl – mégiscsak garantálták az irodalom valamiféle *többségét*.

Akárcsak számos más társadalmi területen, itt is létezett egy szilárd vonatkozási keret illúziója: „benne lenni a tévében” – az harminc vagy negyven évvel ezelőtt annyit tett, mint többnek lenni, mint pusztán valóban létezni; „Suhrkamp-szerzőnek lenni” vagy „Ilyen-olyan díjasnak lenni” azt jelentette: többnek, mint pusztán szerzőnek lenni. Aztán a határok eltörlődtek, a televízió ott volt mindenütt, és többé egyáltalán nem volt valóságos; egy szerző nem remélhetett külső legitimitációban (egy cím *több*letében), egy Nobel-díj éppoly jelentős és átmeneti, akár egy talkshow-fellépés. Ez a *több* nevelés és elképzelés dolga; éppúgy, mint ahogyan a társadalmi elismerés is teljes általánosságban nevelés, és pusztán képzelet dolga.

De valami más *többre* utal.

A társadalom peremén, védett s ugyanakkor kiszolgáltatott területén az irodalom – a nyelv törvényeihez (vagy ahogy mások mondták volna: a nyelv sötét szívéhez) való közelségének köszönhetően, a különböző csodálatos és kétséges trükköknek köszönhetően, annak köszönhetően, hogy egy valóság(os) leírásában értelmet teremt és tüntet el, az értelem játékában valóságot teremt, és azt megingatja, az irodalom tehát képes volt határokat definiálni, s azokat átlépni; a reálist megjeleníteni: olyan helyeket, ahol a belső jelentés a külső jelentőség fölé helyezkedik.

Egy lineáris, számszerűsíthető, pénzértékben, google-találatban, Facebook-barátokban mért realitásban (abban a realitásban, amelyet az irodalom ugyanúgy magába akar olvasztani, mint minden mást) semmi sem utal a reálisba való, efféle átmenetre.

Félig az úgynevezett saját életünkben, félig pedig otthon az interneten olyan különösen sík, idő és test nélküli világban lakozunk, amelyben, mint ahogyan azt mindig is álmodtuk, minden információ hozzáférhető, s egyidejűleg és mintegy büntetéképpen jelentéktelen, úgynevezett saját életünk alig emelkedik ki az általánosság végtelen felhőjéből.

Ez a világ kissé hasonlít Borges *Bábeli könyvtárához*: a jelek (értelmes, értelmetlen vagy abszurd, minden eszme, minden vonzódás és idegenkedés, minden kép és minden képvesztesség) minden elgondolható kombinációja egyidejűleg van jelen egymás mellett, a jelentés és a jelentés nélküiség pusztán véletlen, és egymástól nem megkülönböztethető. Mindenesetre a végtelen könyvtárról szóló elbeszélésben létezik az elbeszélés-szöveg maga, amely a lehetetlent állítja: úgyszólván kívülről írná le a könyvtárat, amely az egész világot jelenti; olyan szöveg, amely – ha semmi sem létezhet, csak a jelek véletlen kombinációjának kiaknázása – saját magát lehetetlenként

vagy jelentésnélkülüként fogalmazza meg. És mégis ott van, törmelékdarabnyi realitás, egy kijelentett állítás.

Ez az, ami még mindig elmondható a szövegekről. A pillanat, amelyben olvasol: a realitás; az időből kiszabja magát – időket szab egymás mellé, téged és a könyvet, a testedet és a könyvet, téged és a könyv idejét.

Az írott kultúra napjaiból a régi külső hierarchiákhoz vezető visszaút nincs: de az lehet, hogy benne, a szöveg és az olvasás meghasadt idejében minden újra fellelhető: ez a *több*, testiségében, akár egy valóság kihívása és ígérete, a tágasság, a kimeríthetetlen pillanat?

Hogy az irodalom lehet ellenszöveg, a képek külseje, állhat a hegemóniális diskurzusok, illetve a már-nem-diskurzusok határán; alapvetően bizonytalanul, törekenyen, reszkető valami, olyan múlt kísértete, amely jobbra soha nem létezett: légből kapott, haszontalan és asszociális, s ezért ígéret? Bármilyen is legyen „a jövő irodalma”, nem fog úgy tenni, mintha nem volna köze a technikához és gazdasághoz, a jelenhez (és ha mégis, akkor kényszerítő módon), de azok szabályai ellen fog játszani; ahelyett, hogy angolnasiklással alkalmazkodna, s egyszerű és eladható lenne.

3.

A kiáltványokat író avantgárd lehetőségek megnyitására törekedett; néhány követelését ma megismételni csupán alkalmazkodás, vagyis elzárkózás a lehetőségektől; a lehetetlen elzárása. Hogyan tud az irodalom lehetőségeket nyitni? Nem módszer, program révén, nem azáltal, hogy követi a kiáltványok felhívását. Csak reménykednie kell a csodában. Lehetetlennek lenni és szakadatlanul csodában reménykedni, az embernek eszébe jut: ez a modernitás.

„Az unalom ne legyen számodra túl kevésbé hosszú” – írta egyszer Josef Fenz, aki Hermes Phettbergnek nevezi magát –, „amíg az állatok igent mondanak neked, rájuk számíthatunk”. Nem feltétlenül unalomról van szó, hanem arról a pillanatról, amelyben az állatok igent mondanak neked, a csoda pillanatáról: a sima szövegbe egy másik szint siklik be: egy külső, egy másik időmérték kihívása, más testeké és helyeké. A szürrealista Louis Aragonnál az efemer az *FMR*-t jelentette: *Folie, Mort, Réverie* (őrület, halál, álmodozás; az azonnal elhasználódó képek és információk piacának efemer időtlensége nem ismeri a halált és az álmot, nem ismeri a realitás „létezik” szavát, ami legélesebben talán a fenyegetettségben jelenik meg). „Léteznek a barackfák”, olvassuk Inger Christensen *Ábécé* című költemé-

nyében, „a versek, a galambok, a halál”. Egy komplex időbeli – vagy ellenidejű, nyelvi, „unalmas” –, vagy mint Christensen költeményében – egy a végtelenbe célzott, matematikai –, struktúrával indul az efemer.

Mindig léteztek más könyvek is, és talán szinte mindig a figyelem előterében: megnyugtató irodalom: mintha mindannyian tudnánk, hogyan működik az emlékezet, a cselekvés, a tudat, minek van leképezése, hogyan viszonyulnak a szavak a dolgokhoz, mi az a metafora, hogyan működnek és lépnek egymással kapcsolatba a figurák, s lehetőség szerint hogyan kelnek életre stb. Ezt mind nem tudjuk; de mégiscsak léteznek szavak és dolgok („barackfa”, idézőjelben vagy anélkül), az egerek Hermes Phettberg lakásában, az énekesnő Josefine és a patkányrendőr Pepe, a galambok és a halál. Feltétlenül modernnek lenni a modernnek után és még a posztmodern után is azt jelenthetné: az utólagosság és az ismétlés tudatában, mindenféle bizakodás nélkül keresni a csodát, a törést, az állatok igenjét.

Az irodalom szociális adottságokat, pszichikai állapotokat, filozófiai kérdéseket, de helyeket és pillanatokot is képes leírni a sémára és átfogó rendszerekre való tekintet nélkül, illetve ezen rendszereket aláásva és szétrobbantva, mégpedig pontosabban, mint a nyelv bármely másik formája; el egészen addig a pontig, ahol minden tudás megszűnik. Ahol a felismerés eltűnik a tapasztalatban, vagy a tapasztalat szétoldódik a félelemben. A tehetetlenség és a zavarodottság hatalmában van valami illetlen egy olyan társadalomban, amely minden tudást egyforma információkká dolgoz fel; van benne valami alapvetően asszociális, hiszen túllép a határokon, egy személy, egy társadalom illendően hasznos értelmének határain, a várakozás határain, az elviselhetőség, az elgondolható, a látható határain.

Újra és újra és mindig előlről kezdődve létezik forradalmi irodalom, amely ezekhez a határokhoz és azokon túl is elér, olykor, mint Roberto Bolañónál, még észleli a nyilvánosság, olykor, mint Peter Waterhouse-nál (*Krieg und Welt*, Háború és világ), messzemenően lusta, hogy engedjen a kihívásnak; ezen kiáltvány szemszögéből ez majdnem ugyanazt jelenti.

Mindebben nincs fundamentum, semmi, amire építeni lehetne, de modernnek lenni azt is jelenti, hogy engedted magad belezuhanni a tökéletes azúrba, az idő mélyébe, ahol várnak rád az állatok vagy ki más.

A szédületben megállapodni

A kezdőpont 1, hozzáadunk 1-et, és aztán mindig összeadjuk az új számot az azt megelőzővel; számsor keletkezik, amelyet a kereszténység előtti évszázadokban először indiai szerzők jegyeztek le, és amelyet a 13.

századi itáliai matematikusról, Fibonacciról (vagy Leonardo da Pisa) neveztek el, aki mellel ezzel a képlettel magyarázta el, hogy a nyulak, feltéve, hogy halhatatlanok és naptár szerint születnek, hogyan szaporodnának. Ez a nyúl számítás Fibonacci számára csupán egyike volt a számolási játékoknak, amelyeket az Európában épp akkoriban használni kezdett, kilenc indiai számjegy ihletett; később azonban a 1-1-2-3-5-8-13-21-34-stb. számsor vagy akár e számsor szegmentuma a legkülönbözőbb váratlan helyeken bukkant újra fel.

Ez a részlet Thomas Stangl *Freiheit und Langerweile* (Szabadság és unalom) című esszéjéből való, saját fordításomban közlöm. Mint oly sok, önmagában pusztán matematikai képlet, az úgynevezett Fibonacci-sorozat is egyfajta szépséget hoz létre, s ugyanakkor, a végtelenbe vezető kanyaron át, amelyet maga után von, a talajnélküliség érzését is megteremti. Az „arany-metszéssel” rokon, többé-kevésbé olyan területeken is alkalmazható, mint a tőzsdei elemzés, botanika, elméleti fizika vagy fogászati medicina (vö. Vadachkoria, Gumberidze et al., »Gold Proportion« and its application to calculate denture«, *Georgian Medical News*, Jan 2007), és a legkülönbözőbb spekulációknak nyit teret.

A biológia megfigyelései a Fibonacci-számok és az aranymetszés körül ott mozognak a tudományos felismerések és az ezoterikus fantáziák olykor meglepően vékony választóvonalánál; vagy még inkább úttalan területeken. Ahogyan a Fibonacci-számok és a pentagrammák körül sincs világösszeesküvés, úgy az aranymetszésben sem rejlenek benne egy univerzális harmonia törvényei; ám éppen eléggé különös, ahogyan némely növény vagy növényrész alakja a Fibonacci-számárokat követi. A szil és a hárs, a bükk, a tölgy, a nyárfa és a fűz levelei olyan forgások szerint helyezkednek el, amelyek az egymásra következő Fibonacci-számok törtjeivel ábrázolhatók (és a különböző fafélék egymás mellé rendelésével egyfajta meta-Fibonacci-sorozatot képeznek); a napraforgó virágai 34 balra forduló és 55 jobbra forduló magspirált mutatnak, nagyobb példányoknál 133 és 233 spirált. Átugorva az állatvilágba, az amerikai Tudlow-teknőshöz jutunk, amelynek jellegzetes sóhajtozó énekét, a párzási s ugyanakkor segélykérő kiáltását, így mondják, nyári estéken lehet hallani, rendszerint és gyorsan válik erőteljesebbé: egy 55 vagy olykor 89 hangból álló sorozat után a teknős elveszíti az eszméletét.

A legtöbb hasonló jelenségre természetesen léteznek különböző szintű tudományos magyarázatok; ezek lényegében arra alapoznak, hogy egy

irracionális számarány (Phi, azaz két egymás után következő Fibonacci-szám végtelen lánctörtként ábrázolható hányadosa) adott térben optimális szórást tesz lehetővé. A fizikus Arthur J. Benjamin bebizonyította a *Fibonacci Quarterly*-ben (2006. november, 44.4. kötet), a Fibonacci-egyesület (ez nem az én kitaláció) folyóiratában, hogy a Fibonacci-számok nem véletlenül jutnak szerephez, amikor olyan rácson keresztül próbálunk utat találni, amelyben egyetlen pont sem fordul elő kétszer, és amikor – ahogy szépen mondanánk – „soha nem nézünk vissza”. Így képes egy levelekből vagy virágokból álló, a Phi számot követő struktúra biztosítani az egyenletes fénybeesést.

De miért lehet csodálni és elfogadni a növények matematikáját, miközben az egyébként kizárólag a *They might be giants* együttes egyik énekében szereplő Tudlow-teknős éneke hatása abszurd és kicsit megható is a precizitás és szomorúság sajátos keverékével, mintha ezen állatok gépek volnának, ámde gyámoltalan gépek? Milyen utat kell valójában megtenni a levelektől és ágaktól és napraforgóktól a számokig (és milyen a visszaút)? A mértékek és együtthetők talán a természetből való fordítások egy emberi (ámde nem egyszerűen kigondolt) szimbólumrendszerre, vagy magában a természetben rejlenek? Hol ér véget a fordíthatóság; hol válik abszurdá az egymásnak megfelelés, mert ott egy másik sík kezdődik el? Ahogy a feromon és a szerelem, az agyhullámok és a tudat éppenséggel soha nem fordíthatók le egyszerűen egymásra, van közöttük egy ugrás, egy mérhetetlen távolság anélkül, hogy emiatt kétségbe kellene vonnunk a feromonokat és agyhullámokat és azok szükségességét a szerelemben és a tudat(osság)ban? Mi az, ami természet, és mi az, ami törvény a természeti törvényekben; mi az, ami a természetnél kibújik a törvény alól, és másik nyelvet követel (amely szintén kibújik valamiképpen előle)?

A dán költőnő, Inger Christensen *Alphabet* című verseskötete a Fibonacci-számokra épül, egyetlen sorral kezdődik: „A barackfa létezik”, és közben, az N betűnél szakad félbe (610 sor): Christensen, mint aki gyógyulófélben van, időközben betűről betűre és lépésről lépésre újra felfedezi magának a világot, létezik a földszeder, a bróm, a neutronbomba, az ábécék esője, a gyilkosok és a holtak. Ha továbbírta volna a Z-ig, akkor több mint tízezer oldalnyi vastag, áthatolhatatlan szövegképződmény keletkezett volna. A szöveg a képletből nő ki, az tartja meg; félbeszakad, mielőtt a képlet a könyvet szétrobbantja, és végtelen teret tesz láthatóvá a felfedezések számára.

A kezdetnél és a végnél ott a talajnélküliség érzése. Magabiztos állításokkal a világösszeeskövés-elméletek és harmóniatanok igyekeznek elnyomni, de a talajnélküliség és a lefordíthatatlanság szédülete nélkül a képletek és formák szépsége is feloldódik. Akár a szomorú Tudlow-teknősök szerelmi kiáltásában, a végén ott az ájulat; a reális a legkülönbözőbb nyelvek és képletrendszerek révén leírható és megmagyarázható, de sohasem teljesen. Az ábécék esőjében formák és képletek, igazságok és ellenigazságok keletkeznek és tűnnek el, egy csupa törésekből, köztes terekből és szakadékokból álló világban, ahol léteznek barackfák, szőlők, pára és dioxin, diktene, dagene, døden.

BENKÓ GITTA fordítása

Alexander Baumgarten

A MARADÉK KULTÚRÁJA¹

A kultúra maradékkal kapcsolatos szertartásai, megállapodásai, szimbólumai nagyon sokfélék, és első osztályozásukkor már látható, hogy a nemek, amelyekbe besorolhatók, nagyvonalakban megfelelnek a már elemzett szinteknek: az élet, a táplálék, az érzékelés, az értelem világának.

Az élet területére hivatkozva egy pillanatig arra hajlunk, hogy az életüket vesztett tetemekkel szembeni viselkedésmintáinkat mint partikuláris eseteket, a maradékkal szembeni magatartásaink körébe soroljuk. Mégis, kétségeim vannak afelől, hogy helyesen járunk el, ha az elhunyt tetemről a maradék kontextusában beszélünk. Igaz ugyan, hogy a test bizonyos értelemben „(meg)marad”, amikor az élet már nincs, de ez kizárólag az idő egymásutánosságának perspektívájában keletkezik; és a tény, hogy szóhasználatunkban olyan kifejezésekkel élünk, mint (valakinek a) „földi maradványai” vagy „testi maradványai”, csak a nyelv metaforikus, nem szigorú használatával magyarázható. A fő ok, amiért élettelen tetemek nem lehetnek az eddigi értelemben használt maradékok, az az, hogy ezek az élet formájában