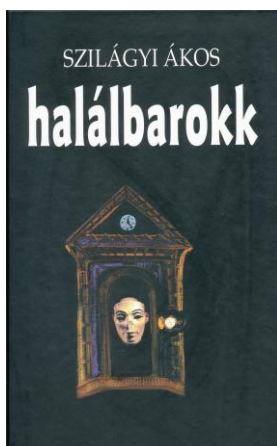


[In: Szilágyi Ákos: Halálbarokk. Palatinus, 2007. 149-169 l.]



Szilágyi Ákos

Az elhangzott vers

”Tekintettel a nyelv hangjaira, a hangos írás nem fonológikus, hanem fonetikus; célja nem az üzenetek világossága, az érzelmek színháza; sokkal inkább az impulzív megmozdulásokat, a bőr borította nyelvet, azt a szöveget keresi, melyből kihallani a mássalhangzók patináját, a magánhangzók kéjét, egy csipetnyit a torokból, a hús mélységeinek egész sztereofóniáját: a test, a nyelv artikulációját, nem pedig az értelemét és a nyelvezetét. A dallam egyfajta művészete adhat fogalmat erről a vokális írásról...”¹

(Roland Barthes)

„...a szavak messze minden »megértésen« túl hatnak, hisz tapasztalja ezt minden költő, misztikus és bárki, aki a szó érzékiségét teljesen átélve beszél.”²

(Gerschom Scholem)

„Mert persze, ha a költők szavait kivetkőztetjük a zenei művészet színeiből, s a maguk csupaszságában mondjuk el őket, azt hiszem, te is tudod, miképp hangzanak.”³

(Platón)

¹ Roland Barthes: *A szöveg öröme*. Osiris Kiadó, 1996. 116. l. (Mihancsik Zsófia fordítása)

² Gerschom Scholem: *A kabbala helye az európai szellem-történetben. Válogatott írások*. Atlantisz, 1995. II. kötet, 111.l. (Bendl Júlia fordítása)

³ Platón: *Az állam*. (601b) In: *Platón Összes Művei*. II.kötet, Európa, 1984. 665.l. (Szabó Miklós fordítása)

Hangjában él a költő. Akkor is, ha a vers már nem szájról-szájra szálló ének, amely rapszódoszok – *énekszövények* – előadásában hangzik fel, hanem szemtől-szemig terjedő szöveg, amit némán olvasni kell és mondani csak – emlékezetből recitálva, papírról felolvasva, skandálva, deklamálva, előadva – lehet. Csak lehet, mert a szövegvers nem *szorul rá* az előadásra, a külső hangban való megjelenítésre és megelevenítésre, a „kihangosításra”. A versben megszólaló hang – az alanyi lírikus vagy a lírai perszóna hangja – mindenféle akusztikus külsővé válás, elhangzás és felhangzás nélkül is hallható és eleven az olvasó számára, aki *belülről hallja és némán mondja*, amit olvas. Akkor is hallja és mondja, ha történetesen süketnéma. Esetenként persze az olvasó érezhet késztetést arra, hogy a vers lüktető ritmusát, a szavak zenéjét meg is szólaltassa, hogy néma olvasását – a szövegvers zenei-ritmikai formájában rejlő parancsot követve vagy csupán saját nagyobb gyönyörűségére – *külsővé változtassa, hangot adjon a szövegnek és e hangban füllel hallható hangtestet öltson a vers*, amelyet amúgy, a néma olvasásban csak belülről hallana. Ettől azonban még az olvasás nem szakad el a szövegtől, a szöveg pedig nem szorul rá a hangra. A belülről megszólaló hang – a vers hősének hangja – nem igényli a „kihangosítást”, az olvasó vagy a szerző *fizikai hangjának* zengzetes közegét és eleven intonációját, nem igényli a felolvasást vagy az előadóművészet megelevenítő erejét.

A vers felolvasása, a lírai hang „kihangosítása” nem a vers leválasztását jelenti a szövegről. *A szövegvers leválaszthatatlan a szövegről*, függetlenül attól, hogy a szöveg konkrétan milyen médiumban jelenik meg (kézirat, gépirat, könyv, outprint, e-book). A szövegvers *szövegszerűsége* – a vers szöveggént való esztétikai-poétikai megformáltsága – nem tűnhet el teljesen a felolvasásban sem. A felolvasó hangja egy pillanatra sem veszítheti el vonatkozását a szövegre, akár partitúraszerűen maga előtt tartja a szöveget és mintegy magának olvassa fel, akár a fejében őrzi, és kívülről mondja, emlékezetből recitálja⁴. A versfelolvasás problémái rendszeresen éppen ezen a ponton kezdődnek, ahol a hang *maga mögött* hagyja a szöveget, sőt, úgy látszik, mintha magába szívta és legyőzte volna.

Magára valamit is adó előadónak kívülről kell tudnia a szöveget. Fejből illik mondania vagy legalábbis – mint manapság, a sugógép korában, a kamera előtt – úgy kell tennie, mintha fejből, könyv nélkül mondaná. Ezáltal azonban vizuálisan is a szöveg helyére áll: ő maga lesz *a két lábon járó és megszólaló szöveg*. A versmondó személyének, előadói egyéniségének, színészi kvalitásának épp ezért annyira el kell tűnnie a jó felolvasásban, mintha a szöveg maga szólalna meg, és

⁴ A beszéd, a szöveg recitálása, a szöveg reprodukálása és a szöveg olvasása közötti összefüggéseket felvázoló revelatív tanulmányában Hans-Georg Gadamer ezt írja erről: „Ha valóban kívülről tudunk egy verset, úgy azt recitáljuk, akár bensőleg, akár hangzó formában. Ez nem *reprodukálás*. *Nem a beszéd valamely eredeti jellegzetességének kell életre kelnie*. Kizárólag a szöveg idealitására, bár írásban dokumentált, de az emlékezetben eleven nyelvművészetére vonatkozik.” (Hans-Georg Gadamer: *Hang és nyelv*. In: Uő: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, 1994. 181. l. – Kiemelés – Sz.Á. (Tallár Ferenc fordítása)

szinte magát olvasná föl. Ilyen tökéletességig azonban a versmondás ritkán jut el. Míg a szöveg más hordozóeszközei vagy médiumok ritkán válnak le a szövegről és szabadulnak el – a betűsorok, a kézírás, a könyvtest ritkán nő a szöveg fölé vagy áll a szöveg elé –, a szövegvers színész-médiumának állandóan küzdenie kell a kísértés ellen, hogy a szöveget nem-szöveggé (valami „igazivá”, „életszerűvé”, legtöbbször valamilyen drámai szereppé) „tágítsa-mélyítse”, s ezen az úton-módon *felszámolja a vers szövegszerűségét*, hangjában tüntesse el a szövegvers legsajátabb ritmikai-zenei megformáltságának minden érzékeny felfokozott jegyét – mint valami másodlagos, nem-lényeges, mesterkélt, sőt, a drámai alakítás természetességét egyenesen zavaró elemet. A vers szövegléte, szövegszerűsége már-már valamilyen merőben külsődleges, nem a versforma lényegéhez tartozó vonásként – leküzdendő fogyatékosként, a vers megszólaltatása-életrekeltése során lebontandó állványzatként – jelenik meg előtte. Gyakran éppen *a versfelolvasás szituációját* megteremtő könyv vagy kézirat „mankóinak” hiánya, az eszköztelenség és szituáción-kívüliség zavara és tehetetlensége hozza magával, hogy a légüres térbe került színész-médium kínjában *eljátssza* és így óhatatlan *túljátssza* a verset. A szöveg fölött kóvályogva végül is rátelepszik légből kapott értelmezésével vagy kialakult színészi manírjaival a versre, s ahelyett, hogy a verset szólaltatná meg, *ő szólal meg – a vers pedig elnémul*.

Amíg ott volt előtte a könyv vagy a kézirat, *amelyből* felolvasta a szöveget, nem léphetett ki a felolvasás nem-dramatikus szituációjából, ugyanakkor szituációban volt és nem érezhette sem lehetőségét, sem kényszerét annak, hogy

valamilyen *kitalált külső szituációval* helyettesítse a verset kívülről mondó színész szituáció-nélküliségét. Ezért aztán, mivel nem képes a szövegvers – teljes egészében a megszólaló hangban, az eleven intonációban maradó – *belső szituációját* megteremteni (esetleg nem is érzékeli ezt), kénytelen mindenféle kitalált, rögtönzött *külső szituációval*, saját testi képével, zengzetes hangjával, hatásos alakításával betölteni az így keletkezett űrt.

A szövegvers (és általában bármilyen nem előadásra írott szöveg) felolvasásának dramatizálása és teatralizálása – akár művészi tanácstalanságból, akár túltengő kísérletezőkedvből ered is – a szöveg természetének teljes félreértéséről tanúskodik, és oda vezet, hogy a művet tökéletesen kivetkőzteti önmagából, *a szöveg saját hangját* meghamisítja, kínossá, mesterkéltté teszi⁵. (Talán nem árt a színészi-rendezői szövegfelolvasásnak erre az általános és korántsem ártatlan gyakorlatára emlékeztetni egy

⁵ De már a szöveg egyszerű recitálása is ezt teszi vele, ha az mások előtt történik. Joggal jegyzi meg már idézett tanulmányában Gadamer: „Nem hiszem azt, hogy minden költemény, amelyet kívülről tud valaki, valóban elmondható mások előtt. *Bizonyos költemények a recitálás számára vannak. Nem csak azokra gondolok, melyeket eredetileg is előadtak, mint a kórusokat, például a pindaroszi himnuszokat.* De miként fest a dolog például Horatius verseit illetően? És teljes joggal kérdezhetjük, vajon Rilket recitálhatjuk-e. (Az általam megélt példák kétségessé teszik ezt.) Ez nem az előadó-művészetnek, hanem a nyelvi műalkotás művészi megformáltságának, azaz magának a költeménynek a kérdése. *Egyedül egy csendes magunk elé beszélés az, ami az ilyen típusú költemények nyelvi mibenlétének megfelel.* George természetesen recitálható. *A recitálásra ő egyenesen a „felmondás” (Hersagen) terminust használta, és ezt gyakorolta is híveivel.* De Rilke, Hölderlin vagy Trakl recitálható-e? A német költészetben különbséget kell tennünk a között, ami valóban áttemelhető *egy hang materialitásába*, és aközött, ami *csak a belső fül számára hallható*. Az utóbbi természetesen a lírai nyelvhez tartozik.” (I. m. 181-182. l. – Kiem. – Sz.Á.) Nemcsak a német, hanem a magyar és alighanem minden modern költészetben meg kell tenni ezt a különbséget a hangzó anyag majdnem-zenei ihletéből táplálkozó, „felmondásra” írt, „egy hang materialitásába áttemelhető” költészet és a „csak a belső fül számára hallható” lírai hang költészete között.

olyan időszakban, amikor a folytonos képnézéstől ellustult, az olvasás intellektuális és fizikai fáradalmaitól elszokott olvasó és a szellemi renyheségből erényt kovácsoló üzleti szellem kapcsolatából megszületett az úgynevezett „hangos könyv” műfaja, amely a szöveg szövegszerűségét végképp kezdetlegességgé és fogyatékosággá „metszi vissza”, hiszen a rajta vagy benne *nem-szöveggé rögzített hang-adaptáció* úgy jelenik meg, mint maga a mű, azzal a különbséggel, hogy szövegét nem olvasni kell, elegendő most már – méghozzá a legkitűnőbb előadásban és élményszámba menő zenei aláfestéssel – meghallgatni.)

3

A szövegversnek valóban a szöveg a médiuma, melyről leválaszthatatlan, mint hal a vízről, de ez nem jelenti azt, hogy nincsen hangja, hogy süket és néma. *Hangtalan hangját* tisztán hallja, aki néma olvasásával magába fogadja a szöveget, felfogja, megérti és képzeletében létrehozza az alakká formált és világot teremtő lírai hangot. *A lírai szövegversről elmondható, hogy írásban születik, írva vagyon és írásban marad.* Az írások kinyomtatása, a *nyomtatott szöveg* csak tömegessé tette és elterjesztette a néma olvasást, mely a kézírásos papíruszok és kódexek korában szinte ismeretlen volt. A koraközépkori szerzetes-olvasó számára például az olvasás kifejezetten testi aktus, egész testet igénylő tevékenység, sőt az életmód maga volt, mint Ivan Illich írja *A szöveg szőlőskertjében* című, Hugo de Santo Victore, XII. századi teológus-pedagógus *didascaliconját* kommentáló művében, amelyben éppen azt a történeti

változásfolyamatot kíséri nyomon, amelyben „a könyvlap jámbor motyogók partitúrájából hirtelen logikus gondolkodók számára vizuálisan rendezett szöveggé vált”⁶. A monasztikus olvasó még „ütemre mozogva érti meg a betűsorokat, ritmusukat felidézve emlékszik vissza rájuk... – írja. – Nem csoda, hogy az egyetemek előtti korszak kolostorait a különböző források a motyogók és nyammogók lakhelyeként írják le”⁷. De ekkor, a XII. századi „motyogó közösségek” korában már vagy másfél évezredes hagyományra nyúlik vissza a könyvlapokról (könyvtekercesekről, majd kódexlapokról) olvasásnak az az érzéken testies felfogása, amelyben az olvasás az összes érzékszerv részvételével történő motorikus testi tevékenység volt. E szerint „a könyvlapok hangját a mozgó ajkak és a nyelv rezonálása visszhangozza. Az olvasó fülei figyelnek és arra törekednek, hogy felfogják mindazt, amit a száj közöl...A sorok hangfelvételek: a száj (mármint a diktáló száj – Sz. Á.) rögzíti őket, és az olvasó alakítja hanggá saját füle számára. Az olvasás által a könyvlap a szó szoros értelmében megtestesül, fizikai valósággá válik bennünk.”⁸ Ebből következőleg „az olvasást fárasztó tevékenységnek tekintették az ókorban...Minthogy az olvasás előfeltételezte a jó erőnlétet, a gyengéknek és a betegeknek ellenjavallt volt »saját nyelvükkel« olvasni.”⁹

⁶ Ivan Illich: *A szöveg szőlőskertjében*. Gond-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, 2001. 12.1. (Tóth Gábor fordítása)

⁷ I.m. 101.1.

⁸ I.m. 100.1. Ezzel szemben a modern olvasó olvasása épp azért lesz néma, mert a szöveg elszakad a könyvlaptól, úgyszólván elveszti materiális testét, testnélkülivé válik, mint az angyalok. Mint Illich írja: „A modern olvasó valamiféle nyomódúcként képzei el a könyvlapot, mely nyomdafestékkal keni be az elmét, utóbbi pedig képernyőként gondolja el, amelyre a könyvlap kivétel, és ahonnan gombnyomásra eltűnik.” (U.o.)

⁹ I.m. 105.1.

Nos, a könyvlapnak ez a testies olvasásmódja a modernitásban műfajspecifikussá vált és elsősorban a szépirodalmi szövegek, de még ezen belül is mindenekelőtt a műfaji líra, a lírai költészet felolvasásában őrződött meg – annyira amennyire. Ha igaz a tétel, hogy az *oral poetry* mindig is a szöveggé válás útján van¹⁰, akkor – bizonyos határok között – ennek fordítottja is igaz: *a szövegvers is mindig az oral poetry-vá válás útján van*. Elsősorban ugyanis a költészet, a versek készítetik az olvasót arra, hogy a *szöveget partitúraként fogja fel* és titkos belső zenéjét, ritmusát a fül számára is hallhatóan megszólaltassa: mormolja, dűnnyögje, fennhangon szavalja. A szövegverset persze némán is lehet olvasni, ám ez az olvasási mód annál kevésbé elégséges a vers teljes esztétikai felfogásához és élvezetéhez, minél inkább a hangzó nyelvi matéria *formájában* összpontosul a szöveg érzéki felidéző ereje. Ami igaz a lírai

¹⁰ „...mintha az énekesek és rapszódosok emlékezete már az első könyv lett volna, melybe a szóbeli hagyományt lejegyezték. Az oral poetry mindig is a szöveggé válás útján van, miként a rapszódosok által előadott költészet az „irodalommá” válás útján. A dal, melyet persze nemcsak egyszer akarnak elénekelni, szintén úton van már, méghozzá mind a költészet, mind a zene irányába” – írja Hans-Georg Gadamer. (Hans-Georg Gadamer: *Az „eminens” szöveg és igazsága*. In: Uó: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, 1994. 192. l. Fordította: Tallár Ferenc) Könnyen meglehet, hogy ez az *úton levés* nem valamilyen – az oralitásból a textualitásba való – átmenet különös kísérőjegye, hanem maradandó és jellegadó vonása a költészetnek *abban a hovatovább egyetlen műfajában*, amelytől a verses forma – szabadvers ide, prózavers oda – a jelek szerint mindmáig elidegeníthetetlen maradt (olyannyira, hogy sok nyelven a líra és a költészet, a líra és a vers a mindennapi szóhasználatban ugyanazt jelenti, jóllehet valaha minden műfaj a költészet műfaja, verses műfaj volt: a lírai vers mellett ott volt az eposzi vers és a drámai vers is). Annál is könnyebben képzelhető el, hogy a lírai költészetnek jellegadó vonása ez az útonlevés, mert az éneket, a verset, a költészetet mindig is útként, ösvényként fogták föl, melyre rá lehet lépni, mint ahogy az ének eredetileg elválaszthatatlan volt a verslábakon futástól, a lépegetéstől, a meneteléstől, a tánctól: „a dalköltők sem józan ésszel írták azokat a szép dalokat, hanem csak ha ráléptek a harmónia meg a ritmus ösvényére, és megmámorosodtak és megszállottak lettek” – olvashatjuk platon *Ión*-jában (In: Platon: *Ión. Menexenosz*. Atlantisz, 2000. 18. l. Fordította: Kövendi Dénes)

versre, nem igaz az olvasás tiszta irodalmára, például a regényre, amelynek egész nyelvi-stilisztikai megformálására rányomja bélyegét az, hogy szerzője az általa írottakat nem hangos felolvasásra, hanem hang nélküli, magányos elolvasásra szánta¹¹.

4

A szöveg nem csigaháza a versnek, amelyből az olvasó hívására a vers elő-előbújik vagy ahonnan az értelmező némi ügyességgel kipiszkálhatja. A szövegvers akkor sem néma, ha sorai nem tolulnak ajkunkra, és egy árva hangot sem csálnak ki belőlünk. Sőt, mint láttuk, éppen megfordítva: a szövegvers *megszólaltatása*, vagyis a szöveg felolvasása kifejezetten problematikus. Még akkor is, amikor ez a megszólaltatás az előadóművészet önálló értékrangjára formál igényt. A szöveg ritmusát saját lelki ritmusa szerint követő, a szöveg hangjába képzeletileg belehelyezkedő, az elolvasotthoz újra meg újra visszatérő, *tűnődve gyönyörködő, elmélyedve értelmező, egyszerre látó és halló (!) szem számára íródott* szöveg finom

¹¹ „Az ókorban magától értetődő volt a hangos olvasás – írja *Hang és nyelv* című tanulmányában Hans-Georg Gadamer. – Tudjuk ezt abból a csodálkozó megjegyzésből, melyet Augustinus tesz Ambrosiusról. De lépünk tovább: mióta olvas az »ember« magában, anélkül, hogy hallgató lenne? Annak, hogy az ember magában, hang nélkül olvas, mióta van jelentősége az író szempontjából? Arra gondolok, hogy ez esetben az író nyelvészete olvasás útján történő újrateemtésének egy másik típusa számára ír, mint a hangos olvasás esetén. Nem lehet kétséges, hogy az általános olvasáskultúrához való átmenetet az író emberek is anticipálták, s hogy ez az átmenet az írás stílusformáit is módosította. (...) Itt arról a kérdéstről van szó, miként megy végbe a nyelv felépítése az olvasó tudatában és belső hallásában. Különböző modifikációk vannak itt, például a dal, melyet az ember elénekel, vagy a költemény, amelyet kívülről tudunk és elmondunk magunknak, a másik oldalon pedig az olvasás tiszta irodalma, mint például a regény.” (Hans-Georg Gadamer: *Hang és nyelv*. In: Uő: A szép aktualitása. T-Twins Kiadó, 1994. 185-186. l. (Tallár Ferenc fordítása)

szövéssé világának jelentésgazdagsága, a szöveg hangjának bonyolult intonációs játéka az előadásban könnyen elenyészik vagy kifakul. A színészi deklamációban olykor egyszerűen követhetlenné vagy zavarossá válik a szöveg hangja, máskor meg valamilyen idegen, kínosan hamis, mesterkélt külső hang jelentésadó (a szöveg saját hangját „felülíró” vagy feleslegesen megkettőző) parancsuralma valósul meg a szöveg saját hangja felett. Az előadó addig gyötri-kínozza a szöveget, amíg olyan hangot nem csikar ki belőle, amilyenre valamilyen okból (például, mert nem hallja a szöveg saját hangját) szüksége van, de amelynek a szöveghez semmi köze.

A gyöngye versmondó, hogy gyöngeségét palástolja, vagy hogy káprázatos előadói attrakciójával nyugtázza le a vershallgatástól vonakodó, a verssel szemben előítéletes, unatkozásra kész közönséget – ha már a költészet úgyis bukásra van ítélve, legalább neki legyen sikere! – hajlamos a ripacskodásig, a színlelt révületig, a megjátszott őrzöngésig, a szépelgő giccsig *eltúlozni* a lírai hangot és a lírai helyzetet. A szövegvers belső hallásunknak szóló bonyolult dallamvezetése és ritmikái képlete *kihangoztatva* olykor olcsó fogássá, üres attrakcióvá silányul, a stilizált vershelyzet, a – mind zenei, mind irodalmi értelemben – *elvont* költői hang pedig gyakran szinte feszélyez teatralitásával, mesterkéltségével. A lírai vershelyzet ugyanis nem drámai helyzet, az alakként megjelenő lírai hang pedig sohasem szólaltatható meg drámai alakok beszédéként (még magányos beszédként, monológként vagy narrációként sem), akkor sem, amikor a költő úgynevezett perszónákban – azaz lírai hangok maszkjában – *objektíválja* a hangot.

A szövegvers is *eminens szöveg*¹², s e tekintetben nem különbözik a *literára*, vagyis a leírt betűkre épülő literatúra bármely más szövegműfajától. *Eminens szöveg, vagyis eredendően* az írásban és az írásból születik, nem vezethető vissza semmire, ami a hangzó szó világában megelőzné. Minden ellenkező látszattal szemben e tekintetben nincs lényegbevágó különbség a *modern hangvers* (hangzó vers, szonorikus költészet, akusztikus költészet) és a *szövegvers* között. Romantikus téveszme, hogy a hangvers visszatérés a szövegvers előtti orális ősköltészet zengzetes és hangzatos világába. Valójában a *hangvers írását* (!) nem megelőzi a hang (hacsak nem a belső hang, a zenei ihletettség értelmében vett hang és hangulat, ám ez bármely szövegversre igaz lehet), hanem követi.

A hangvers sohasem valamilyen előzetesen adott hangcsoport (mondjuk, lárma, zörej, hangszeres hang) vagy zenei motívum, akusztikus hatáselem *lejegyzése*. A hangvers is *a papíron születik és papírról felolvasva (vagy kívülről, emlékezetből recitálva) szólaltatható meg*. Nem improvizáció valamilyen zenei vagy nem-zenei hangzó motívumra, legalábbis nem több benne az improvizáció mint bármely szövegversben, amikor megszólaltatják és a szöveg hangtestet ölt. Ha az

¹² Az „eminens” szöveg fogalmát Hans-Georg Gadamer használja mindazoknak a szövegeknek a jelölésére, melyek „nem egy elgondolt vagy kimondott beszéd rögzítései” és ilyenformán semmi „szöveg előtti” valóságra, eredetre nem utalnak vissza, saját érvényességet igényelnek: „Épp az hiányzik – írja Gadamer –, ami egyébként a kijelentések igazságigényét igazolhatja, az a vonatkozás a „valóságra”, melyet referenciának szoktunk nevezni. Akkor költői egy szöveg, ha ilyen igazságvontatkozást egyáltalában nem tesz lehetővé, vagy csak másodlagos értelemben engedi azt érvényesülni. Ez a helyzet minden szöveg esetében, melyet az „irodalomhoz” sorolunk.” (Hans-Georg Gadamer: *Az „eminens” szöveg és igazsága*. In: Uő: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, 1994. 188.l. Fordította: Tallár Ferenc)

improvizáció meghatározóvá válik az előadói produkcióban – akár elnyomja az adott szöveget, akár kiegészíti vagy helyére lép –, az irodalomból, a szövegvers világából más műfajok és művészeti ágak területére lépünk át, melyeket összefoglalóan *performansznak* nevezhetünk. A performansz *nem* valamilyen szöveg mégoly sajátos vagy túlhajtott előadása, ezért a szöveg hangjának megszólaltatásával kapcsolatos problémák itt föl sem merülhetnek. A szöveg, ha egyáltalán van (legtöbbször mint idézet, mint különféle manipulációk céljából valahonnan kiragadott és a színpadi esemény összefüggései közé beemelt szövegtárgy), mindig a látható és hallható *testi eseménynek* alárendelt szerepet játszik és elválaszthatatlan a többé-kevésbé szabadon, előzetes szövegkönyv nélkül megvalósuló dramatikus szüzsétől vagy kibontakozó szituációtól, az előadó testi-fizikai jelenlététől, látványától, az ezekkel és egymással is összefonódó hangok – szavak, zörejek, hörgések, ordítások, sikolyok, szipogások, koppanások, csörrenések, zenei effektusok – színre vitt játékától¹³.

5

A hangvers költői formája is a legszigorúbban kötött; alakilag is szövegszerű, tehát szövegszerűen rögzíthető és azonosítható, még ha a forma – a szövegvers más típusaitól eltérően – ez esetben nem merül is ki a szövegben, *túlmege* a szövegszerűség határán, de magában a *szövegben* és

¹³ Lásd ehhez Szkárosi Endrének, a vokális/akusztikus performansz talán legkiválóbb magyar művelőjének erről írt összefoglaló tanulmányát: Szkárosi Endre: *Kitátott száj és ábécé – Bevezetés az orditológiába*. In: Magyar Műhely, 1997.tél (Harminchatodik évfolyam, 105. szám), 22-27.1.

szövegeköltségzet eszközeivel megy túl ezen a határon. Ezért aztán az ilyen vers *teljes költői formája* szövegszerűen nem is jeleníthető meg (alig vagy csak kottával, esetleg „ad notam” utalással jelezhető), a szöveg hangját pedig csak a belső hallásra hagyatkozva nem is lehet követni. Nem mintha a vers hangja nem lenne azonos a szöveg hangjával, csak éppen e hang *materiális valósága* más, mint a hagyományos szövegverseké, és ezért – külső, materiális közvetítés nélkül – egyszerűen nem érkezik el az olvasó füléig, nem elevenedhet meg művészileg a befogadói képzelet belső világában: *a szöveg hangja* a versszöveg határát átlépő és ilyenénképp külsővé vált *hang érzékelése* nélkül *vagy* nem hallható, *vagy* ami hallatszik belőle, csupán árnyéka a versben megszólaló költői hangnak.

A hangvers tehát olyan szövegvers, amelynek igazi vagy kiteljesült esztétikai létmódja az elhangzás, az előadás vagy felolvasás. De az elhangzás, a szöveg saját hangjának megszólaltatása nem azt jelenti, hogy valamit – mondjuk valamilyen különleges akusztikus vagy zenei elemet, különleges előadói hangot vagy intonációt – *kívülről, alkalmilag hozzáadnak* a szöveghez, hanem azt jelenti csak, hogy a szöveg saját hangjának *magában a költői formában, tehát belülről adott materiális valóságát* realizálják a külső hangzás matériájában, úgy valahogy, ahogyan – sántikáló hasonlattal szólva – egy zeneműhöz sem kívülről adja hozzá az előadóművész a hangzó alakot, hanem csak megszólaltatja az ilyen és ilyen *hangszerekre írt* zeneművet, realizálja a zeneművet mint műalkotást. A megvalósítás persze egyben óhatatlanul a mű interpretációja is, ami lehet hűséges vagy hűtelen, leszűkítő vagy aktualizáló, ahogyan a technikai kivitelezés is lehet virtuóz, zseniális és

amatőr, nagyszabású és szájalmas, ez azonban mit sem változtat azon, hogy a zenei kottát *hallva-olvasó* zenei fül a legjobb esetben sem a hangzó anyag materális valóságában kiteljesült művet hallja, vagy ami ugyanaz, rajta kívül senkinek sem lehet tudomása arról, mit is hall voltaképpen, mindaddig, amíg ezt a „hallomást” ő maga nem objektiválja, azaz nem adja elő a zeneművet, amivel ugyanott vagyunk, ahonnan elindultunk. A zenei mű mint feladottság, csak külsővé válva, elhangozva válhat adottsággá, azaz valósulhat meg – a befogadó számára felfogható és élvezhető módon – művészi formája teljes valósága szerint.

6

A hangvers *olyan szövegvers*, amely csak a fizikai hangban - részben énekhangban – megtestesülve teljesül ki, válik tökéletesen „láthatóvá” és hallhatóvá. Közlése ezért nem szorítkozhat a hagyományos szövegközlésre, s ezért kéredzkedik a könyvlapról minduntalan más hordozókra – hangkazettára, CD-re, CD-ROM-ra – , ezért jön kapóra számára az internetes közlésmód, noha műfajilag nem ez hívja életre, hanem a szövegirodalom és nem multimédiális hordozókat, hanem változatlanul a könyvlapot tekinti elsődleges médiumának. Bármilyen más médiumról leválasztható, csak erről nem.

A *szövegvers korszaka előtt* sok minden létezett és létezhetett, csak hangvers nem, mivel a hangvers a *hagyományos szövegversből* "nőtt ki" – fatörzsből ugyebár „gyöngye ága”. A hangvers tulajdonképpen nem is több mint *szövegtörő szövegvers*, mind abban az értelemben, hogy hangja a szövegben

törlik meg, mind abban, hogy áttöri a szöveget és szöveg hangját a szó szoros értelmében megszólaltatja. A hangversnek mint az „elementárisan ősihez”, a „mágikus erejű nyelvhasználathoz” *visszatérő* költészetnek a szembeállítása a „zenei művészet színeiből kivetköztetett”, „varázserejét vesztett”, „erőtlen” szövegverssel a jól ismert romantikus képletet követi. Abból a kétségbeesésből fakad, mely a modernitás meghasonlásainak és kínjainak feloldására egyetlen megoldást ismer: a menetirány megfordítását – a regressziót. A romantikus költő a Természet szívparancsával („Hátra arc – irány a Paradicsom!”) akarja „felülírni” a Történelem technicista észparancsát („Előre, mindig csak előre – irány az ismeretlen!”). Csakhogy ami megelőzte a szövegvers – az irodalmi versműfaj – kialakulását, nem lehetett sem szövegvers, sem hangvers. Ez a különváltságnak olyan fokát és egyben reflektáltságát előfeltételezte volna, ami az „osztatlan egészként” elképzelt és „szinkrétikusként” jellemzett „ősi állapotban” szükségképpen nem létezhetett, máskülönben nem lenne miért visszavágyódní méhébe. Ebben a világállapotban még költészetről sem lehet beszélni a szó tulajdonképpeni értelmében. Sőt, még a költészet (a tulajdonképpeni szépirodalom) önállósulása után is sokáig szinte mindenről – börművességtől a hadvezetésig – a költészet ünnepi nyelvén, a dallam, a versmérték, az ütemek „varázseszközeivel” szóltak. A költészet fokozatos különválása, önálló létének öntudatra ébredése elképzelhetetlen a *leválasztás* ama technikája nélkül, amelyet írásként ismerünk. Igaz, a költészet leválása a különféle poiésziszekről – vagyis teremtő-létesítő praxisokról – nem a szöveggként rögzítés technikájának felfedezéséből következett. Mint ismeretes e technikát az állam és a kereskedelem

szükségletei hívták életre és az első írásos szövegek kereskedelmi szerződések, ilyen-olyan kincstári nyilvántartások voltak. A vallási és különösképpen költői beszéd rögzítésére évezredekkel később kezdték használni az írást. Éppen fordítva tehát: az új technika volt az, amelyben az általános szellemi differenciálódás, finomodás és bonyolódás közvetítést, mozgásformát talált magának.

Bajos lenne az orális költészet „korábbi” vagy „ősibb” állapotát úgy elképzelni, mint amiben „szöveg” és „hang” – úgy mond – „még” együtt voltak. Mert bár a „korábbi állapot” kétségkívül leírható együtt-létként, szinkrétizmusként, ez az együtt-lét mégsem azoknak az elemeknek az együttléte, amelyek a szinkretikus egység későbbi felbomlása és az elkülönződése során keletkeztek és reflektálttá váltak. Nem *ezeknek* az egysége bomlott föl, minthogy nem is ezek az elemek alkották az egységet. A szinkrétikus egység lényegileg tagolatlan: nem elkülönült részelemekből tevődik össze, hanem hasítatlan és reflektálatlan *egész*. *Ekként* elgondolni persze aligha lehet és fogalmilag nem is *gondolták* el így soha. Legfeljebb *elképzelték* és különféle eredet- és keletkezésmítoszok formájában – a lét „paradicsomi teljességének elvesztéseként”, „bűnbeesésként”, „a világ fogságába esésként”, „világra jövetelként”, „katasztrófaként”, „szabadulásként”, „öntudatra ébredésként” – elbeszélték az éppannyira elképzelt Lét/Egész szétesését (a széthasadást, meghasonlást, leválást, megkettőződést, széttagolódást, széthullást, egyszerűből összetetté válást).

Ám akár a fogalmi spekuláció, akár a teremtő képzelet közegében jön is létre a nyelv-előtti vagy nyelven-kívüli-túli (a nyelvben- létezést „megelőző” nem-nyelvi létezés) fogalmi

absztrakciója vagy jelentésképe, ez is, az is innen marad a nyelven, soha át nem lépheti annak szintén elgondolt-képzelt határait. Ez a határ ugyanis ontológiailag nem léphető át: minden egyes határátlépés a nyelvben marad, hiszen maga is nyelvi aktus, a határ örökre elérhetetlen marad, akár a mindegyre kitolódó horizont a lépegető számára. Ha pedig nem fogalmi és nem-metaforikus ugrásra szánná el magát, annak semmiféle nyoma nem maradhatna a nyelvben, sem elgondolni, sem elképzelni nem lehetne, így aztán nem is létezne. Vagy-vagy: mert vagy létezik és akkor nem az, aminek mondja-képzeli magát; vagy nem létezik és akkor még semminek sem nevezhető. Annyira semmi lenne, hogy még semmiként sem lenne fölvehető a nyelvbe.

A „meta”, vagyis minden Itt-tel szembeállított Ott, minden fogalmilag megalkotott vagy elképzelt Túlvan (Előtt, Után, Kívül) dekonstrukciója nem annak igazolására fut ki, hogy mindez „valójában” (egyáltalán: mi az, hogy „valójában”?) nem létezik vagy értelmetlenség a róla való beszél, mert nem jelent semmit (és ugyan mi jelentene „valamit?”), hanem arra, hogy mindez nyelvi létesítmény, a nyelvben áll fenn (másutt és másban sehol és semmikor), a nyelv által létezik, s e tekintetben semmit sem különbözik mindattól, aminek fogalmi túllépése céljából vagy elképzelt ellentétéként létrehozták. Nem tévedés ez, legfeljebb tévelygés, de akkor a létezés egészét átfogó metaforaként: a nyelv a Lét labirintusa. Mert attól fogva, hogy a Föld-bolygón színre lép az értelmes lény, s az értelemmel együtt a világot alkotó nyelv, hogy számára többé *nem lehet* nem-elgondolni és nem-elképzelni a létezés eseményét, a másikat és önmagát, attól fogva – akár mitikus a gondolkodás, akár fogalmi

– *nem lehet másként gondolkodni*, mint kettősségekben és nem lehet másként felülvizsgálni és szétszedni ezeket a kettősségeket, mint gondolatilag, tehát újabb kettősségeket alkotva, mind újabb és újabb kettősségekben alkotva-szülve újra a vallási mítoszok és metafizikák kettősségeit. (A hitbéli „háromság” vallási képe és teológiai fogalma ebből a szempontból mindig a kettősség, a részleges – a bűn törése folytán meghasonlott – világállapoton túli Egész-re utal, amely kezdetben volt és a végén eljövendő. Persze, ez a transzcendens utalás is, hiszen Itt születik, sőt, éppen az Itt levőnek *a töredékes tudása* szüli – szükségképpen megmarad a nyelvben: nyelvi tudás és nyelvi elképzelés.)

Ennek alapján most már különösebb nehézség nélkül belátható, hogy a nyelvben létező, tehát *elképzelt* Egy-nek, Egyszerűnek (nem össze-tettnek), Egésznek ugyancsak *elképzelt* szétesése következtében levált-kivált és önállósult, önálló létre és öntudatra vergődött elemeit nem lehet úgy elgondolni vagy elképzelni, mintha már eleve „benne lettek volna” a „szétesés előtti” Egészben; sőt, inkább megfordítva: a rész előzte meg – a fogalomalkotás és képzetalkotás síkján – az Egészet, a rész mint öntudatra jutott létezés hozta létre az Egész fogalmát és képzetét, s ennyiben a „meghasonlás nyomán keletkezett részek” visszavetítése a „meghasonlás előtti egészbe” nem más, mint *konstrukciós gondolathiba*¹⁴. Ezen segíthetünk ugyan a gondolati

¹⁴ Nem hiába fáradozott annyit az efféle duális metafizikai konstrukciók lebontásán a derrida-i dekonstrukció, anélkül persze, hogy helyébe mást konstruált volna. A dekonstrukció nem új konstrukció, hanem a gondolkodás mibenlétét a magát-gondoló gondolkodás konstrukcióinak szüntelen szétszedésével megismerni akaró meta-gondolkodás, amely menet közben szüntelenül felszámolja saját konstrukcióit is. Mihelyst észleli (márpedig, hisz gondolkodás, folyton-folyvást észlelni kénytelen) a konstrukcióvá válás, a gondolkodás elé kerülés, a konstrukciós értelem-generálás aggasztó tüneteit, azonnal nekilát az önfelszámoló

konstrukció szétszedésével, de mindaddig, amíg van szétszedő és szétszedett, dekonstruáló és dekonstruált, addig a szétszedés aktusában mindig újratermeljük a kettősséget, amely csak a nyelvvel együtt, ámde nem-nyelvi módon szűnhet meg.

A szétszedést csak abbahagyni lehet, szétszedni nem. Az osztatlan állapot képzetét és fogalmát az osztott állapot reflexiója hozza létre önmagából, amikor a másletet – azt, ami „rajta kívül van”, ami „előtte volt” és „utána következik” – saját ellenképeként hozza létre, akár vágyképet (paradicsomi állapot, üdvözült állapot) akár rémképet (káosz, semmi, örök fogság, kárhozat) csinál belőle. Az osztatlan állapot olyan konstrukció, amely az osztottság előtti és utáni állapotot az osztott állapot analógiájára alkotja meg, mint az osztatlanság ellentétét, nemlétét vagy hiányát, holott az, amire az osztatlan létállapot metaforája utal éppoly kevésbé osztatlan, mint osztott, éppoly kevésbé nevezhető meg, mint amilyen kevésbé megnevezhetetlen. Minden „nemlét”, „másvilág”, „halál”, akár az üdvösség, akár a kárhozat színeibe öltöztetik is, akár szabadulásként, akár megsemmisülésként képzelik is el, nyelvi létesítmény – poiészisz, retorikai alakzat, fogalmi konstrukció, vallási vagy költői fantazma – , s mint ilyen *benne van* a létben, a világban, az életben, vagyis a nyelvben, nem pedig rajta kívül. Semmiféle „Rajta-Kívül” nem lehet kívül, ha egyszer *rajta* van kívül, ha egyszer visszavonhatatlanul és felülírhatatlanul, áthúzhatatlanul és szétszedhetetlenül nyelvi létesítmény.

önkiszabadításnak. A modernitás antinómiáiból ebben a vonatkozásban hasonlóképp próbál kikeveredni Derrida, mint egykor az aufklérizmusból a „nevelőket is nevelni kell” jelszavával Marx, kinek egyébként – és általa is bevallottan – sokkal tartozik: „a dekonstruálókat is dekonstruálni kell”.

A nyelv nyelvileg – az eleven nyelvi tudat számára – feltörhetetlen marad, hiszen mindaz, ami feltörni látszik fogalmilag, képzeletileg vagy egzisztenciálisan – a túl-levő, a rajta-kívül-levő ezer alakzata és a mámor, az extázis, a halál – mindmegannyi nyelvi létesítmény, mindmegannyi „ahhoz-képest”. Be vagyunk a Lét Házába zárva (tessék – metafora metafora hátán!): amíg vagyunk, ezért nem lehetünk képesek elgondolni és elképzelni, mit jelent kizárva lenni belőle, mi az, hogy „nem lenni”, amikor meg már nem vagyunk, akkor azért. Egy biztos: „kizárva lenni” és „nem lenni” ezt az egyet – „kizárva lenni” és „nem lenni” – semmiképp nem jelentheti, mert az így elképzelt nemlétnék – elképzelt módon – nincs többé kire vonatkoznia. Persze, ez a „nincs-többé-kire” megint csak félrevezető, hiszen csak nyelvileg „nincsen”, azaz nyelvileg éppen hogy *van*. Mint „nincs” – van. Leginkább tehát azt mondhatnánk, hogy „nem-lenni”, „túl-lenni”, „kívül-lenni” semmit sem jelent, még azt sem, hogy nem jelent semmit, sőt, ezt sem jelenti, meg azt sem, hogy ezt sem. És aztán így tovább, a legrosszabb végtelenségig, mindaddig, amíg le nem áll az ész körforgása és az öntudat fel nem adja a Nyelv – a Lét Háza – ostromát. Beletörődik, hogy soha semmi módon nem fogja tudni elhagyni azt, életének örök színtere marad, akár börtönnek, akár játszótérnek tekinti is.

7

A modern hangvers is szövegvers tehát. Nem abban különbözik a szövegverstől, hogy nincs szövege, hanem abban, hogy *olyan szövege* van, amely teljes esztétikai valója szerint az

emberi hang *matériájában realizálódva*, az eleven intonációban *megtestesülve*, megszólaltatása *eseményében* bontakozhat csak meg. Bizonyos értelemben rászorul az őt megszólaltató hallható fizikai hangra. A „rászorulás” metaforája azonban félrevezető. Tökéletlenséget sugall, ahogyan a hangverset a beszűkült esztétikai ízlés és az előítéletes irodalmi gondolkodás mindig is hajlamos „tökéletlen”, „félkész” szövegversként vagy előadói attrakcióként félreérteni és diszkreditálni. Mintha az efféle verset csak azért kellene valakinek megszólaltatnia, mert önmagában – mint szöveg – nem képes megszólalni; mintha szerzője nem volna képes olyan verset írni, amely szöveggként is megállja a helyét; holott épp azért van szükség az eleven hang zenei elemére, mert a szöveget eredendően így – a szövegvers legsajátabb költői eszközeinek minden határon túli zenei felfokozásával – alkották és eleve élő hangra, eleven intonációra, közönség előtti megszólaltatásra hozták létre. Az előadás vagy megszólaltatás tehát nem kívülről – mankó vagy tolószék gyanánt – társul a műhöz, hanem belülről, a mű formájaként: a megszólaltatott mű a végső formáját elnyert mű, valamelyest az előadott zeneműhöz hasonlatosan.

Olyan ez, mintha a madarat nem az különböztetné meg az élőlények földön járó fajaitól, hogy repülni tud, hanem az, hogy nem tud járni; nem az, hogy szárnyai vannak, hanem az, hogy gyöngék a lábai, s hogy e fogyatékkal élő szerencsétlen kénytelen szárnyakkal pótolni azt, amiye nincsen: a levegőben csapkodva teszi meg azt az utat, amit a négy- és kétlábúak nyugodt tempóban, kényelmesen, biztonságos körülmények között a földön járva. Csakhogy a költészet *szárnyas szavai* mindig is arra utaltak, hogy bennük a beszéd *elemelkedik a földtől*, a verslábak

táncoló ritmusa révén *elszakadunk* az automatikus hétköznapi nyelvhasználatától, és a szavaknak ebben az isteni és anyagi szárnyalásában, szabad táncában – a nyelv *ünnepi létmódjában* – ily módon egy *másik világ* jelenik meg. A *modern* hangzóvers ehhez képest csak annyi újdonságot jelent, hogy szerzője a szövegvers legsajátabb nyelvi-ritmikai, intonációs-zenei eszközeivel teremti újjá a szavak érzéki szárnyalásának és szédítő táncának ezt a vitálisan felfokozott, ünnepi és egyszersmind közösségi létmódját, anélkül, hogy kiindulópontja – a személyes egzisztencia halálravált hangja, ez az alapvetően mindig ironikus-elégikus lírai hanghordozás – ettől megsemmisülne vagy jottányit is változna.

A hangvers *olyan szövegvers*, amelynek *az a szövege*, hogy „nem akar” vagy „nem tud” *egészen* szövegvers lenni. Az a formateremtő művészi intenció hívja életre, amely a *szövegben*, a *szövegvers eszközeivel*, *de a szöveg ellenében igyekszik túlmenni a szövegen*. A hangzást *mint a szövegen való zenei-intonációs túlmenést valósítja meg szöveggént* – hangornamentikától a hangmágiáig, sínkattogástól a katonai csinnadrattáig, vastapstól a slágermelódiáig, gregorián énektől a papagájrikácsolásig – a líra két abszolútumának – a szerelemnek és a halálnak – leghagyományosabb helyzeteiben (például az ima és az erőfeszítés, az ölés és az ölelés, az ujjongás és a siratás, az egyesülés és a szakítás, a vád és a panasz fikcionalizált élethelyzeteiben).

Költői alkat kérdése, hogy az *író* milyen irányba húzza-vonja a *szöveget*: a zeneiség vagy a látomás irányába-e inkább; hallja-e vagy látja-e inkább *a szöveget képző szavakat*; némán leírja vagy kényszeresen *szájára is veszi-e* őket; elég, ha

elméjében hallja vagy fülével is hallania kell zenéjüket; elég, ha szellemileg tapasztalja meg erejüket vagy testileg is át kell élnie, fel kell vennie mozgásukat, jönnie-mennie kell ütemükre, mintegy azonossá válva ritmusukkal, hogy így adja át azt ritmuskereső, formateremtő szellemének. Egy igen nagy költő, Friedrich Nietzsche *A tragédia születésében*¹⁵ – a dionüszoszi és az apollóni művészet, illetve művészi tehetség megkülönböztetésével – éppen erre a látás- és hallásmódbeli különbségre építette föl nagyszabású művészetfilozófiai látomását. Nietzsche a lírai költészet egészét a dionüszoszi művészethez kapcsolta. Persze, nem egészen műfaji értelemben. A költői alkat nem műfaj kérdése, áttör minden műfajon. Azt, amit egy olyan par excellence *nem-lírikus*, mint Elias Canetti saját *költői* karakteréről mond, akár egy lírai hangköltő is mondhatná: „A szavaknak önmagukban, az őket kimondó száj nélkül, van valami szélhámosság színezetük a szememben. Mint *költő* én az írás előtti korban élek, abban a korban, amikor a szavak még hangosan szóltak.”¹⁶ Canetti „költőnek” (Dichternek) és nem „írónak” (Schriftstellernek) nevezi magát, amivel nem annyira arra a történeti-poétikai tényre utal, hogy valaha (és elég sokáig) a szó minden művészete *versköltészet* volt (eposzi versköltészet, drámai versköltészet, lírai versköltészet), mint inkább arra a nyelvontológiai sajátosságra, hogy a szóművészet *eredendően* költészet, mert – persze csak esztétikai értelemben –

¹⁵ Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése avagy görögség és a pesszimizmus*. Európa, 1986. (Kertész Imre fordítása)

¹⁶ Elias Canetti: *Feljegyzések*. Európa, 2006. 53.l. (Halasi Zoltán fordítása)

a kimondott és hallott szó, a mágikus szó *teremtő erejéből* és a *megtestesült szó* csodájának örömeiből táplálkozik.¹⁷

A hangvers túl akar menni a papíron, a némán olvasó tekintettől és a belső hallástól el akar jutni a fülig és a külső hallásig, jóllehet ebben a túlmenésben és külsővé válásban szinte kizárólag olyan bevett régi és új vagy új funkciót kapott formaeszközöket használ, amelyek az – énekelt zenei dallamról a reneszánsz korában leváló¹⁸– szövegversben mintegy e veszteség

¹⁷ A szavak hangzásától inspirált, úgyszólván zenei ihletből dolgozó modern költők általában ugyanazt mondják, mint a Nietzsche által interpretált Schiller, aki „ugyanis megvallja, hogy nem valamiféle gondolatilag-okozatilag elrendezett képsor felvillanása, látomása, hanem bizonyos *zenei hangulat* az, ami nála a költői aktust megelőzi”. (Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. I.m. 48.1.) Nietzsche itt Schillert magát idézi: „Az érzésnek bennem eleinte nincs határozott és világos tárgya; ez csak utóbb alakul ki. Bizonyos zenei hangulat jár elöl, nálam csupán azt követi a költői eszme.” (U.o.) Ugyanezt vallja Arany János, aki szerint „a zeneiség áll legközelebb a még eszmévé nem fejlett érzelemhez” (ez az, amit a „non sens” magyarításával „neszmé”-nek nevez) és *A vers születése* című meditációjában Arany Jánost idéző Weöres Sándor is. (Ld. Weöres Sándor: *A vers születése*. In: Uő: *Egybegyűjtött írások I.* Magvető, 1975. 232-233.1.)

¹⁸ Nietzsche az antik líra „legfontosabb jelenségének” nevezi, „hogy a lírikus egyben zenész is volt, és hogy a költőnek és a zenésznek ez az azonossága mindenütt természetesnek számított – mellyel szemben újabb líránk fő nélküli istenségnek tűnik...” (Friedrich Nietzsche: *A tragédia születése*. I.m. 49.1.) Persze, a fiatal Nietzsche művészetfilozófiája értelmében a lírának ez a par excellence zenei, azaz dionüszoszi fogantatása nem azt jelenti, hogy a líra – zenévé „oldja” a szavakat, hanem csak azt jelenti, hogy a lírai költőnek a *zenéből* kell a művészi képeket megformálnia, a dionüszoszi *formátlan*, szenvedélyes forrongását, kavargását, örvénylését kell az apollóni szemlélődés képeiben művészi alakra hoznia: ahhoz, hogy a zenét „képekké alakítsa, a lírai költőnek a vonzalom suttogásától a téboly üvöltéséig a szenvedély valamennyi árnyalatára szüksége van... Midőn azonban a zenét képekké formálja, már maga is az apollóni szemlélődés nyugalmas tengercsöndjében vesztegel, akárhogy forrong, kavarog, örvénylik is mindaz, amit a zenén keresztül szemlél. Pillantsa meg önmagát is e közegen keresztül: és a saját képe is a kielégületlen érzelmek gubanca lesz; akarása, vágyódása, sóhajai, ujjongása mind jelkép neki, mellyel önmaga számára a zenét értelmezi...a líra éppannyira függ a zene szellemétől, mint amennyire a zenének a maga teljes korlátlanágában a képre és a fogalomra semmi szüksége sincs, éppen csak megtűri őket maga mellett. A lírai költemény nem mondhat semmit, ami

kompenzálásaképpen jelentek meg (a hagyományos versmérték, az ütem lüktetése mellett ilyen főképpen az arab közvetítéssel Távól-Keletről importált rím és betű-rím: az alliteráció). A hangvers a hagyományos szövegverset magában a szövegversben kiképződött akusztikus hatáselemek, zenei-ritmikai eszközök felfokozásával és dominanciájával haladja meg vagy alakítja át. A szavak szelekciójában és kombinációjában, összeillesztésében és szétválasztásában rejlő *ritmikai*, a pusztán hangzásukban rejlő *zenei* és a kimondásukban rejlő jelentésképző *intonációs* lehetőségeket ragadja meg, a hangzó nyelvben rejlő elvont akusztikus hatáselemeket konkretizálja a vers formájává. Végül soron a hangzó szó zenei-ritmikai szintjének rendel alá minden egyéb nyelvi szintet, azaz *elsődleges* ebből a nyelvi-zenei anyagból bontja ki a költői jelentések teljes világát, erre az elsődleges szintre építi rá az összes többi. A külső hangban – a zenéhez hasonlóan és gyakran át is csapva a kötött dallam zenei elemébe – közvetlenül a belső hang realizálódik, noha – az instrumentális zenéhez képest – az érzéki elvontság hasonlíthatatlanul alacsonyabb fokán, hiszen a szavak jelentése, a költői képek értelmi világa mindeközben megmarad. A szójelentés és a költői kép azonban a zenei-ritmikai alapminta alárendelt vagy legfeljebb a zeneivel egyenrangú elemeivé válnak.

Még ott sem szűnik meg a hangvers szövegszerűsége, ahol a *hangos szöveg* túlcsordul önmagán és lírai vagy egyenesen

hasonlíthatatlan egyetemességgel már ne foglaltatna benne a zenében, ami a költőt megszólalásra, képek alkotására készítette. A zene viszonylatában minden jelenség hasonlat csupán és jelkép; a nyelv mint a jelenségek kifejezőeszköze és szimbóluma ezért nem tudja soha kibontani, felszínre hozni a zene legbensőbb lényegét...” (I.m. 58-59.1.)

operai módon átcsap énekbe. Mert az énekdallam ilyenkor sem kívülről társul a kész szöveghez (mintha a szerző versszöveget írt volna valamely ismert, netán általa komponált zenei motívumra), hanem a forma érintésétől átlelkesült, életre kelt nyelvi anyagból keletkezik, bontakozik ki, benne és általa válik hallhatóvá, mintegy *előáll* a nyelv szellemének parancsára. Nem nevezem ezért hangversnek azokat a produkciókat, amelyekben a szövegversen *nem* a szövegvers saját formaeszközeivel, a szavakon nem szavakkal lendülnek túl, hanem insztrumentálisan, olyan – a nyelvhez képest – a külsődleges technikákkal, akusztikus effektusokkal, hangszerekkel, amelyek nem a nyelvi anyagból, a jelentések fogalmi és képi világától *elválaszthatatlan* szóhangok és hangszavak belső ritmikájából és zenéjéből keletkeznek, hanem *kívülről* lépnek szembe a nyelvi anyaggal, leplezetlenül manipulálva vagy destruálva a hangzó vagy látható szöveget. Az ilyen típusú hang-látvány-performanszok nem maradnak meg az irodalom és az irodalmi esemény határai között, még ha ettől nem is feltétlenül értéktelenebbek azoknál.

A hangvers végeredményben tehát olyan szövegvers, amelynek költői hatóerejét a belső hangnak *közvetlenül* külső hanggá, a beszédhangnak zenei hangzássá való átváltozása – *a szavak zenei metamorfózisa* adja. De ez a megtestesülés és átváltozás akárhányszor történik is meg, mindig az efemeritás, az egyszerűség, az esendőség benyomását kelti, mert az egyes személy hangjához és a közösségi megmutatkozás erőfeszítéséhez kötődik. A hangvers *teljes szövege* ugyanis nem az általában vett hangzásban tárul fel, hanem *a személyes intonációban, a kimondás életeseményében, a költői hang testies jelenlétében, ami viszont a hallgatóság közvetlen részvételét*

feltételezi a lírai átváltozás profán misztériumában: a performance-ban. (Ebben az értelemben a hangvers megszólaltatásának minden technikai rögzítménye másodlagos, steril, művi és szellemtelen: élettelen lenyomat az élő eredetihez képest. Visszautalás, emlékeztetés az életre és nem *az*. A kazetta-, a CD-, a rádiófelvétel, a klipp nem a hangvers *eseményköltészetének* médiuma, hanem e médium halovány másolata vagy más-léte csupán. Kissé ahhoz hasonlatosan, ahogy a színházi vagy a zeneművészeti események jelennek meg a róluk készült rögzítményekben. Minden esetben elmondható róluk: *ez nem az*. Más kérdés, hogy a technikai másolatokra, reprodukciókra szükségünk van, nélkülük ugyanis a hangvers *puszta létét* sem lehetne tanúsítani. A hangvers hallgatójának azonban tudnia kell, hogy amit a szövegolvasás kéjmagányában CD-ről hallgat, az csupán digitálisan tanúsítja, hogy itt és itt, ennek és ennek a költőnek létezik egy *ilyen és ilyen* verse, de amit hall, nem *az*.)

8

A hangvers bizonyos értelemben *elfajzott szövegvers*. A szöveg mágikus archaizálásával („primitivizálásával”, repetitív „lebutításával”, „infantilizálásával”) *irónikusan és fantasztikusan feltartóztatja* (legalábbis úgy tesz, mintha feltartóztatná) a szövegvers eltökélt belső fejlődését az – érzéki szemlélet számára mind követhetlenebb – fogalmi absztrakciók irányába. Az így képzett torlasz aztán felduzzasztja és óriásira növeszti a szövegvers érzéki hatóerejét: túlhajtja a szövegvers legsajátabb zenei és ritmikai hatáskeresztjeit, visszaadja mintegy a

szövegversnek elveszett, elhalkult-túlfinomult, átszellemült-elhalványult hangtestét. A hangvers a nyelv hangzó anyagában rejlő – a néma íráson és néma olvasáson alapuló szövegversben kifejlődött – akusztikus lehetőségek kicsúcsosodása, túlhajtása és túlfejlődése, ami tökéletesen megfelel költőisége *ironikus* alapjellegének.

A másik kicsúcsosodás, amire az imént közvetve utaltam már, a szövegvers érzéki hangtestétől (a belső hangtól, a belső füllel követhető dallamtól) való radikális *fogalmi* elvonatkoztatás, ha tetszik, a szövegvers *zenei* formafejlődésének feltartóztatása, a *láthatatlan és hallhatatlan* szöveg jelentéstömbjének metafizikai (tehát *nem* nyelvi-zenei, hanem fogalmi) „kivájása” és szemlélhető képpé formálása. Bár e kétféle túlfejlődés, kétféle „elfajzás” a költői formajáték szintjén – a fogalomjáték és a zenei-ritmikai játék érintkezési pontjain – át is mehetnek egymásba, mégis ellentétes irányokba húzzák a szövegverset, ha abban talán *egyek* is, hogy *a túlzás esztétikájának* – a legtágabb és egyben legjobb értelemben vett giccsnek – a költői kifejezésformái. Ez az, ez a mértéktelen túlzás – a szabadság ironikus túlzása és a metafizika fogalmi túlzása –, ami életben tartja jelenleg a költészetet és talán általában is a művészetet. A hagyományos szövegvers robotosainak, akik minden túlzástól visszariadnak, ennyi sem adatik meg a modernitás bevégződése után. A vers „hangtestének” és „fogalomtestének” e plasztikus kimunkálásával, a költői szó reflektáltságának vad és szeszélyes túlzásaival, a zenei forma és az elvont fogalmi tartalom burjánzó érzékiségével és spekulatív mozgalmasságával szemben ők *naivan* és *ártatlanul* kitartanak a hagyományos szövegvers visszafogott vagy csökevényes zeneisége és metafizikai

sekélyessége mellett. E kitartás méltó jutalma – a formahalál – természetesen nem marad el.

9

Hangjában él a költő. Akkor is, ha a vers nem hangzik fel, csak olvassák. Hiszen a hang belső is lehet. Végére is nem a költőnek, hanem a versnek kell *megszólalnia*. Ebben az értelemben nincs hangtalan vers. Legfeljebb olyan vers van, amely senkiben nem szólal meg, mert halva született. A hallgatás, a csönd, a némaság a költészetben mindig beszédes és hangos. A vers különben is akkor szólal meg, amikor szerzője elhallgatott. Vagyis befejezte a művet. A vers nem a szerző hangján, hanem a maga hangján szól (ezt neveztem az imént metonimikusan „a költő hangjának”). Akkor is, ha – mint a hangvers esetében – a szerző saját individuális hangját kölcsönzi a vers hangjának, amikor megszólaltatja. A versét felolvasó szerző egy túlvilági – a vers túlvilágáról érkező – hang médiuma. A megszólaló hangra ezért lehet azt mondani, hogy „*ez – az*”, de sohasem, hogy „*ez – ő*”.

Kétszeresen is hangjában él azonban az a költő, akinek szövegversei a külső hangzásban teljesebben be, aki olyan szöveget ír, amely túlmegy a szöveg általános és személytelen médiumán, hogy az esendően egyszeriben és esetlegesen materializálódjon. A hangköltőről beszélek természetesen, akinek versei kinyomtathatóak és szövegszerűen azonosíthatóak ugyan, de csak kimondva, kiénekelve, elsuttogva, ki-belélegezve *valósulnak meg*. Olyan szövegekről van itt szó, amelyeket létmódjuk – az elhangzás – leválaszt a könyv médiumáról; olyan

rögzítmények, amelyek valódi természetük szerint rögzíthetetlenek: *el-hangozva*, továtúnnek az időben.

Igaz, a hangvers is lehet hangtalan. Csupa hang, csupa csengés-bongás, fület megbabonázó technikai trükk, a vers mégsem szólal meg. A *költő* ugyanis nem azon van, hogy mindenáron hatásos legyen – lenyűgözzön, elképeszen, meghökkentsen –, hanem azon, hogy *hangot találjon*. Márpedig hangot találni csak másokkal lehet. Másként a költő helyét elfoglalja a hangtechnikus, a trükkmester, a hangpreparátor, a hang-szerész. A hang nem pusztá eszköz, nem semleges közeg, nem anyag, amivel azt teszünk, amit akarunk, vagy amire a technika képes, hogy hatást vagy jelentést csikarjunk ki belőle.

A hangvers hangja nem lehet géphang. De a hang nem lehet az „enyém”, a „tiéd” vagy az „övé” sem. A hang kisajátíthatlanul *közös*. Az eleven intonációban él csupán, mely mindig összekapcsol és egyesít másokkal. A hangban a közösség szelleme ölt alakot. Amíg van hang. Ha a közösség szelleme meghal, nem lesz se hang, se vers, bár talán mindent elárasztanak a hangok és egyebet sem tesz mindenki mint hangol és fülel. Ám a sivatagi vándor szomjúságát nem enyhítheti homokkal. Igaz, szomjúság csak addig van, amíg van szomjazó – van ember. Igazat kell adnunk a huszadik század legnagyobb zsarnokának, aki így oldotta meg, (igaz, gyakorlatilag!) a metafizika alapidilemmáját: „Van ember – van probléma, nincs ember – nincs probléma.” A szomjúság csak addig gyötri az embert, amíg ember, amíg nem vált ő maga is homokká.

A homok nem szomjazik már semmire. Egyre csak pereg, pereg. Időtlenül, örökkön-örökké, oda és vissza, ahogy a techno-zene, a techno-filmek és a virtuális techno-játékok homokja pereg

– iszonyú hangerővel hengerelve le minden ellenállást, mégis anélkül, hogy bárhol, bármiben nyomot hagyna. Ha tehát manapság egy magunkfajta élőhalott *keresi a hangot, hangverset ír, megszólal*, vagyis kidugja fejét a homokból, akkor mindig a tiltakozás és ellenállás hangját szólaltatja meg. Mert a megszólaláshoz egyszerűen nincsen más hang. A *még-szomjazók* hangja ez, ha tetszik: a hanggá vált szomjúság. Egy szál hang bolyong, keresi hát a hangot ezen a világon: milyen hangot üssön meg, hogy életre keltse és éltesse a közös hangot – a kórus hangját –, amelyből saját életét nyerte – ha igaz. *Ha nem hangzott el már minden!*