

Molnár Gábor Tamás

Amerikai futball, nyelviség és nyelvtelenség Don DeLillo *End Zone* című regényében*

„It is the one sport guided by language.”

Amerikai futball és költészet: egy különös képzettársítás

Don DeLillo *End Zone* című, 1973-ban megjelent regényében¹ szerepel az alábbi történet és idézendő szövegrész. Egy főiskolai amerikaifutball-játékos, a texasi Logos College (!) éltanuló hallgatója bekerül egy zártkörű szemináriumra, amelynek témája az „elmondhatatlan” (*the untellable*). A hallgatóknak a kurzus teljesítéséhez kívülről meg kell tanulniuk Rilke *Kilencedik duinói elégiáját* [amelyben – amint a vers olvasója tudja, de a regényé nem tudja meg – többször szerepel az *unsäglich* melléknév és egyszer a főnevesített *Unsägliches* alak is], ám a teljesítés feltétele a német nyelvtudás hiánya. A kötet az óra lefolyásáról nem tudósít, az elbeszélő a Rilke-magoló Billy Mast csapattársaként a memorizálás folyamatának lesz tanúja, és az elbeszélés során többször beszámol Billy előrehaladásáról. „Néha csak azért látogattam meg, hogy halljam az általa kiadott hangokat, nyeldekklő küszködését ezekkel a nyakas mássalhangzókkal [*his guttural struggle against these grudging consonants*]. Szerette mindkét kezével ütni az asztalt versmondás közben. Billy órájára legfeljebb tíz diák fért be. A némettudás biztosította az óráról való kizárást” [69].² Az olvasónak feltűnhet, hogy – miközben az elbeszélés nem idéz Rilkétől és nem is közöl semmit magáról a versről, sőt tartózkodik a német nyelv használatától³ – az elbeszélő saját nyelvében megjelennek azok a vonások,

* A tanulmány a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal K 10109/19 számú pályázata támogatásával, az ELTE Tematikus Kiválósági Program keretében jelent meg.

1 A regény értelmezésében az alábbi szakirodalomra támaszkodom: Nelson Algren, *A Waugh in Shoulder Padding [Review of End Zone, by Don DeLillo] = Critical Essays on Don DeLillo*, szerk. Hugh Reppesburg – Tim Engles. G. K. Hall & Co, New York, 2000, 34–36; William Burke, *Football, Literature, Culture, Southern Review*, 1975/4., 391–398; Thomas LeClair, *Deconstructing the Logos: Don DeLillo's End Zone = Uő., In the Loop. Don de Lillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago, 1987, 59–86 [részben eltérő szövegváltozatban = *Critical Essays on Don DeLillo*, 97–114]. Jean-Yves Pellegrin, *Le désordre du discours dans End Zone de Don DeLillo*, *Revue française d'études américaines* 76 [1998], 63–72; David Cowart, *Football and Unsäglichkeit: End Zone = Uő., Don DeLillo: The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens [GA] – London, 2003, 17–32; Alessandra de Marco, *War as a Form of „Apotheosis”. The Militarization of the USA and Don DeLillo's End Zone*, *Amerikastudien / American Studies*, 2014/1., 63–81; Henry Veggian, *Understanding Don DeLillo*, The University of South Carolina Press, Columbia, SC, 2015. Az egyes értelmezések releváns részleteire, átfedéseire és eltéréseire a gondolatmenet megfelelő pontjain igyekszem kitérni.

2 A főszövegben idézett lapszámok a regény alábbi kiadására vonatkoznak: Don DeLillo, *End Zone*, New York, Picador, 2004.

3 Ez a teljes kötetre és DeLillo más releváns regényeire [pl. a *Fehér zaj* vagy az *Underworld*] is jellemző: ebben a könyvben jelentős kivételt képez egy beszélő név, a védelem edzőjeként dolgozó Rolf Hauptfuhrer.

amelyekről tapasztalatként beszámol. Mindenekelőtt a zárhangok feltűnő túlsúlyát és a mássalhangzó-torlódásokat érdemes kiemelni, amelyek a szöveget magában hangoztatni próbáló olvasó számára fiziológiai tapasztalatként alkotják újra Billy „nyeldekülő” küzdelmét az ismeretlen jelentésű és kemény hangzású német költeménnyel. Az olvasó vélhető megakadása, a prózaszöveg küzdelme a költői szöveggel az „elmondhatatlant” is közvetlen, praktikus értelmében jeleníti meg: ez egyszerre olvasható gúnyként, az elmondhatatlan kvázi-misztikus poetológiai jelentésének szatirikus kifordításaként, és másfelől akár a jelentés elmélyítéseként is, hiszen az elmondhatatlan így a próza elbeszélés eltérő szintjein is megjeleníthető. Nemcsak témaként [jelentésként], hanem poétikai effektusként – Gumbrechtel szólva jelenléthatásként – is feltűnik a szövegben. A sportoló Billy az emlékezésbe vésést testi cselekvéssel segíti elő: ezzel nemcsak a megértés hiányát kompenzálja, hanem a versszöveg ritmikus tagolását is illusztrálja, miközben az elbeszélő által használt ige itt nem a zenei vagy versritmus „kiütésére” leggyakrabban használt ’beat’, hanem az amerikai futballban a szerelésre, ütközésre vonatkozó ’hit’. A játékos ugyanazt a cselekvést végzi az általa egyáltalán nem értett Rilke-vers bemagolásához, amit egyébként az edzéseken és mérkőzéseken elvárnak tőle: ismétlődően, ütemesen, értelem és gondolkodás nélkül üt valamit.

A szokatlan hatású motívumtársítás mind a DeLillo-életmű belső összefüggései szempontjából, mind a széppróza és a költészet irodalmi összefonódásainak (konkrétan az amerikai modernizmust és a posztmodern irodalmat érintő Rilke-hatásnak) a vonatkozásában érdekes lehet, ráadásul a sport irodalmi megjelenítésének funkcióit is érinti. Itt a filológiai összefüggések részletes vizsgálatára nincs tér, de két kapcsolódási pont mindenképpen megemlíthető.

1) Ez a DeLillo-regény szinte egyidőben jelent meg Thomas Pynchon kanonikus *Súlyszivárványával*, amelyhez számos motívumában kapcsolható; például Pynchon is idézi (pontosabban: ő szó szerint és a német eredetiben is idézi) ugyanezt a Rilke-elégiját. Ráadásul a *Súlyszivárványnak* a Rilke-idézeteket is tartalmazó szövegegységében található egy azokkal összefonódó visszaemlékezés (a Rilke-rajongó szörnyeteg, Blicero tudatán keresztül fókuszálva) a később a keleti fronton meghalt ifjú barát, a beszédes nevű Rauhandel⁴ labdarúgó-tudományára, amely a labdára reagáló sportolói test önkéntelen mozdulatait a költészet analógiájával írja le, valószínűleg nem függetlenül Rilke *Labda* című versének hatásától:

A sportember és tudása, külön-külön két öntudat [...] Blicero elnézte fiatal barátját [...], amint valami kocsmában vagy az utcán, akármilyen szűk vagy idétlen öltönyben, akármilyen hitvány cipőben tökéletes gráciával továbbítja a futball-labdát [...]; az a rögtönzött kapáslövés, mily hihetetlenül magas, mily hibátlanul parabolikus, a labda kilométereken át sistereg, hogy végül betaláljon a friedrichstrassei UFA-mozi két, égbe nyúló, elektromos faloszlopa közé [...] utcahosszat, órákon át tudott dekázni, lábmunkája olyan artikulált, mint a költészet.⁵

4 Rauhandel neve a „Rough Trade” kifejezés tükörfordítása. Az amerikai homoszexuális BDSM-kultúrában használt szlengből vett név a két szereplő viszonyára és Rauhandel sorsára is utalhat. Ld. Steven Weisenburger, *Gravity’s Rainbow Companion. Sources and Contexts for Pynchon’s Novel*, University of Georgia Press, Athens, GA – London, 2006, 77.

5 Thomas Pynchon, *Súlyszivárvány*, ford. Székely János, Magvető, Bp., 2009, 103.

A történet szerint nyilván (európai) labdarúgásról lenne szó, de a fallikus oszlopok között átsüvítő labda az amerikai futballt idézi, ezzel a Pynchon-regény egy másik témáját, az európai kultúra amerikai kisajátítását/leváltását is érinti, nem is beszélve a labda parabolikus ívének a rakéta röppályájával fennálló hasonlóságáról (ami a tojás-labda képzetével még könnyebben működik, a mozi említésével pedig a regény híres zárlatát is megelőlegezi), a fiatalon elhunyt barátira való emlékezés rilkei gesztusának allúziójáról, valamint a magyarul nehezen visszaadható szójátékról: „the feet articulate as poetry”. A ’feet’ itt érthető a verslábakra vonatkozó utalásként is, amelyek ráadásul a költészet artikulációjának [tagolásának] hagyományos elemei. A reflexek tudattalan, automatikus működése ugyancsak központi témája a *Súlyszivárványnak*, és ez az idézet a sport (valamint látenszen a ritmikus költészet) vonatkozásában illeszthető bele a regény komplex motívumrendszerébe: Rauhandel testének tudattalan, reflexszerű működése egyszerre csodálandó és veszedelmes,⁶ az egyént a rajta túlmutató erőknél kiszolgáltatott vonás [amely kiválóan alkalmassá teszi őt az ágyútöltelék szerepére].

DeLillo kisebb hatáskörű, de hasonló motívumrendszerrel dolgozó regényében is van ehhez hasonló témájú jelenet, amelyben egy Bing nevű játékos beszámol arról, hogy a labda mintegy rákényszerítette, hogy belerúgjon. A beszámoló ironikusan idézi nemcsak Rilket, de Robert Frost *A titok közepén ül* című versét is, amennyiben a labdát mint a játékot belülről szervező középpontot jellemzi: „Tudást észleltem a labdában. Különös erőt és nyugalmat éreztem. A futball tudta, hogy mi történik. [...] A futball tudta, hogy ez egy futballmeccs. Tudta, hogy ő a játék középpontja. Tudatában volt saját futballságának.” Az elbeszélő-beszélgetőtárs provokatív kérdését („De tudatában volt-e saját tudatának? Ez a végső teszt, hiszen tudod.”) félresöpörve Bing az összetett szó belső gravitációját okolja saját testi reakciójáért: „Ez a szó lényege. Hiszen fut-ball, nem? *Foot-ball*. A lábam kereste az egyesülést a labdával.” [35.] A két egyszótagú szó [ennek később lesz jelentősége] grammatikai összeolvadása Bing misztikus magyarázatában a test és a játékszer fizikai vonzását is magyarázza.

2) DeLillo futballregénye tudomásom szerint az egyetlen olyan műve, amelyben ennyire konkrét, kifejtett Rilke-hivatkozást találunk. Későbbi, ismertebb regényeiben gyakran előkerülnek olyan motívumok, amelyek kapcsolatba hozhatók Rilke hatásával, ám inkább csak áttételes módon. Az *End Zone* ebben a tekintetben olyan „hipotextusként” működhet, amely megmagyaráz ismertebb, kanonikusabb szövegekben előforduló összefüggéseket vagy homályosabb szöveghelyeket. Legtágabb vonatkozásként az angyalok visszatérő szerepeltetése adódik, amely például a Lee Harvey Oswald élettörténetét regényesítő *Libra*-ban vagy a hidegháborús Amerikát egy baseball-labda történetén keresztül (!), az időben részben visszafelé haladva bemutató *Underworld*-ben is előfordul, utóbbiban kimondottan hangsúlyosan. A

6 „[S]portolás közben a testet olyan tudásformák is vezérik, amelyek nem racionális döntéseken alapulnak, ezért a sport fölfogható a nem fogalmi tudásnak a test médiumában való színreviteleként. A játékos – aki a mérkőzés egészét tekintve természetesen követ valamilyen kidolgozott taktikát – játék közben nem gondolja végig, nem tervezi meg előre minden egyes mozdulatát, viszont annál tisztábban tapasztalhatja meg azt, hogy az ember nemcsak mint szellemi létező van jelen a világban, de olyanként is, mint akit mindenekelőtt a teste köt össze a világgal”. Fodor Péter, *Térfélcseré. A sport irodalmi medialisítása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Kijárat, Budapest, 2009, 34. [Az idézett bekezdés Gunter Gebauer és Christoph Wulf *Spiel – Ritual – Geste* című munkájának tanulságait parafrázeálja.]

Rilke-kapcsolat azonban a magyarul is olvasható *Fehér zaj* zárlatának értelmezésében bírhat a legsajátosabb magyarázó erővel.

Már esett szó arról, hogy az *End Zone*-ban a Rilke-olvasó szemináriumon a látogatás feltétele, hogy a hallgatók ne tudjanak németül. Az idegen nyelvek iránti érdeklődést a vezetőedző is kizárja a jó futballjátékos ismérvei közül. A német nyelv iránti távoli csodálat és idegenkedés ironikus távlatban jelenik meg az elmondhatatlanról szóló órára vonatkozó utolsó beszélgetésben is, amelyből kiderül, hogy a kurzust vezérlő elmélet szerint „ha vannak olyan szavak, amelyek a beszéden túl léteznek, azok német szavak, vagy ahhoz közeliak” [173.]. A megfogalmazás a „tökéletes nyelv keresésének” eszmetörténetét idézi, és a nyelvi sokféleségen, a történeti és szociális feltételeknek kiszolgáltatott kommunikáción túli nyelv misztikus-ideologikus távlatát villantja fel [másfelől pedig Wittgenstein hallgatás-filozófiájára utal, a regény más helyén jelölten is]. Ez az ironikus viszony a tökéletes nyelvként (vagy ahhoz közeli-ként) feltüntetett némethez már a *Fehér zaj* elbeszélőjének nyelvtanulási küzdelmeit vetíti előre. Az 1985-ben megjelent, ugyancsak kitalált egyetemi kampuszon játszódó regény elbeszélő-főhőse, Jack Gladney Hitlerrel foglalkozó stúdiumokat alapít, ezzel alapozza meg egyetemi karrierjét, miközben németül szinte egyáltalán nem tud. A gyilkossági kísérletet elkövető, majd azt megbánó Gladney a regény utolsó előtti fejezetében egy német anyanyelvű apácával találkozik, aki hitének elvesztéséről számol be. Gladney viszont az angyalokról és az angyalok tanáról kérdezi, mire az apáca németre vált, és valamit elkezd szavalni az értetlen elbeszélőnek.

A megértés hiánya – akárcsak Billy Mast memorizációs gyakorlatai esetében – a *Fehér zaj*ban is a nyelv fiziológiai tapasztalatával kapcsolódik össze: a hallgató gyönyörben részesül, amelyet a regény úgy közvetít az olvasónak, hogy egyszersmind elrejti előle a gyönyör tényleges forrását [az idegen nyelv tapasztalatát], miközben részben rekonstruálja ezt a tapasztalatot az angol nyelvi közegben, és egyidejűleg ironikus távlatba is helyezi azáltal, hogy egy értetlen elbeszélő által közvetíti. „Újra megszólalt, hosszasan beszélt, arcát az enyémhez közel tolta, szavai keményebbé, nedvesebbé, hörgősebbé váltak [*the words growing harsher, wetter, more guttural*]. Szemei értetlenségem fölötti rettenetes örömről árulkodtak. Lefröcskölt a németjével, ezzel a szóviharral [*She was spraying me with her German. A storm of words. She grew...*]. Egyre jobban átleskesült, ahogy a beszéd előrehaladt. Örömteli erő hatotta át a hangját. Gyorsabban és kifejezőbben beszélt [*She spoke faster and more expressively*]. A véredények megteltek a szemében és az arcában. Egyfajta kádenciát, ritmikus lüktetést [*a measured beat*] kezdtem érzékelni. Úgy döntöttem, biztosan idéz valamit. Litániát, himnuszt, katekizmust. Talán a rózsafüzér titkait. Kigúnyolt az imádságával. A különös az volt, hogy az egész gyönyörködtetett.”⁷ A szövegrész témájában és nyelvi megvalósításában is nagyban emlékeztet a másik regény Rilke-memorizálást felidéző jelenetére, és nemcsak a „guttural” [torok-, hörgő, nyeldekldő] melléknév visszatérése miatt. Az egyes hangtani alakzatok gyakori visszatérése [*word, grow, wetter, germ, storm, word, grew*], a mondatok szinte verssorokra emlékeztető tagolása, a rejtett szójátékok [„*spraying me with her germs*” = „lefröcskölt a kórokozóival”) a szövegrésznek olyan poétikus jelleget kölcsönöznek, amely egybevág a jelenetben

7 Don DeLillo, *Fehér zaj*, ford. Bart István, Jelenkor, Bp., 2018, 320.

megidézett tapasztalattal, a ritmikus lüktetés érzékelésével. A réshangok időnkénti túlsúlya az ismétlődő *r*-ekkel vegyítve (*harsh, spray, storm, express*) a fröcskölő beszédet utánozza, a mássalhangzó-torlódások szinte nyelvtörőre emlékeztető szaporítása pedig itt is az olvasóra testálja a nyelvi megértés és kifejezés akadályoztatásának érzetét. Arra persze a szövegben nincsen – mert az elbeszélői perspektíva miatt nem is lehet – közvetlen bizonyíték, hogy az apáca itt is Rilket szaval az elbeszélőnek, mindenesetre a két szövegrész összevetése megerősítheti a gyanút, hogy Gladney akkor is téved, amikor „litániát, himnuszt, katekizmust” vél kihallani a hitehagyott apáca német szavaiból. Könnyen lehet, hogy elégiát hall.

Egy kevésbé meglepő képzettársítás: amerikai futball és háború, erőszak, halál

Az *End Zone* az amerikai futball közegében játszódik, amely elvéve válik komoly irodalmi megjelenítés tárgyává, és nehezebben összeegyeztethető a humán értelmiségi életmóddal,⁸ mint a szabadidős tevékenységként is üzhető sportok, pl. a futás, a kosárlabda, a labdarúgás, a tenisz – nem is beszélve a DeLillo életművében később fontos szerepet játszó, a par excellence amerikai szabadidős játékként jellemezhető baseballról.⁹ A sportközeg és az irodalmi beszédmód elvi szétartását a regény azzal

8 A humán értelmiségnek általában a sporttal kapcsolatos kritikai (és nem esztétikai) magatartása fontos témája a stanfordi futballcsapatért rajongó Hans Ulrich Gumbrecht sporttal foglalkozó, eredetileg angolul megjelent könyvének. Vö. Hans Ulrich Gumbrecht, *Lob des Sports*, ford. Georg Deggerich, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005, főként 20–23. Mary Magada-Ward esszéjében amellet érvel, hogy a humán (sőt akár a feminista) értelmiségi is sokat tanulhat annak elemzéséből, hogy miért vonzódnak az amerikai futball erőszakos mozzanataihoz: ennek a kataritikus és lelkesítő érzésnek az elemzése vezethet „etikai és politikai nyereséghez”: Mary Magada-Ward, *Can a Feminist Love the Super Bowl?* *The Journal of Speculative Philosophy*, 2016/1., 94–103, itt: 95. Mark Edmundson önéletrajzi könyvében a középiskolai futballjátékosból lett irodalmár (akiről itt az is kiderül, hogy Paul de Man posztgraduális tanítványa volt, a *Vakság és belátás* című dolgozat szerepet is kap a narratívában) a futballal kapcsolatos morális és közéleti közhelyek [jellemformáló, közösségépítő, a bátorságot és a férfiaságot erősítő sport] kétarcúságára, az erények fény- és árnyoldalára irányítja a figyelmet. Lásd Edmundson, *Why Football Matters. My Education in the Game*, Penguin, New York, 2014.

Kimondottan az amerikai sport irodalomtörténeti vonatkozásaihoz lásd Robert J. Higgs, *Laurel and Thorn. The Athlete in American Literature*, The University Press of Kentucky, Lexington (KY), 1981; Christian Messenger Stephen Crane futballmeccsról szóló tudósításának elemzésén keresztül állítja szembe a századfordulós irodalmi esztétizmus sportellenességét és az ezzel szembeszegülő naturalizmus férfiaság-kultuszát, amely ugyanakkor az „irodalmiasság” leértékeléséhez vezetett. Vö. Messenger, *Sport and the Spirit of Play in American Fiction: Hawthorne to Faulkner*, Columbia University Press, New York, 1983; John Dudley, *A Man's Game. Masculinity and the Anti-Aesthetics of American Literary Naturalism*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2004, főként: 41–47.

9 A baseball kultúrantropológiai értelmezéséhez lásd Bradd Shore, *Culture in Mind. Cognition, culture, and the problem of meaning*, Oxford University Press, Oxford, 1996, 75–115. Shore a baseball sajátos vonásai között említi az aszimmetriát (soha nem két teljes csapat áll egymással szemben), a páratlan számok dominanciáját, valamint a játéktér és -idő lehatárolatlanságát, melyek mind hozzájárulnak a baseballnak mint egy kevésbé racionalizált múlt iránti nosztalgia megtestesítőjének az elképzeléséhez. Amerikában a baseball irodalmi megjelenítése a futballnál gyakoribb, amint azt Deeanne Westbrook esszéje is bizonyíthatja: ő négy regényen keresztül mutatja be a sportág mitológiai szerepét a kortárs amerikai irodalomban, ezek közül talán a legismertebb Robert Coover *The Universal Baseball Association* című műve [és West Brook nem említi Philip Roth *The Great American Novel*, Chaim Potok *A kiválasztott [The Chosen]* című műveit, valamint deLillo *Underworldjét* sem. [A Potok-műre Zelei Dávid hívta fel a figyelmemet, ezért

hidalja át [és egyben erősíti fel groteszk módon], hogy egy *főiskolai* futballcsapat játékosait teszi meg főszereplőknek, akik a vártnál komolyabban veszik tanulmányait, és a futballpályán kívül játszódó jelenetekben gyakran inkább viselkednek kvázi-értelmiségiként, mint sztereotíp sportolóként: mintha egyszerre testesítenék meg [amerikai popkulturális terminusokkal] a *nerd* és a *jock* egymást kizáró típusait.¹⁰ Ez azonban a regény világán belül nem okoz különösebb meglepetést: minthogy a helyszín egy beszédes nevű fiktív texasi főiskola, a Logos College; a regény mitikus-allegorikus-szatirikus elbeszélsmódja pedig a kulturális sztereotípiákra leginkább megszüntetésük révén hívja fel a figyelmet.

Ennyiben a mű a „kampuszregény” hagyományával tart szoros kapcsolatot,¹¹ azon belül is leginkább azzal a satirikus-allegorikus változattal, amelyet például John Barth *Giles Goat-Boy* című groteszk nagyregénye képvisel. Míg azonban a Barth-műben a narratíva minden aspektusát áthatja a hidegháború allegóriája (a fiktív univerzumban egy két részre szakadt egyetemi kampusz két fele jeleníti meg az ellenséges táborokat), addig DeLillo könyvében az allegorikus és a mimetikus funkciók kiegyenlítettebben jelennek meg. A regény témái között kiemelt szerepet játszik a nukleáris fenyegetés és a hidegháborús ideológia, az egyetemváros pedig egyszerre része a hidegháborús Egyesült Államoknak, azonban sivatagi elszigeteltségében mitikus mikrokozmoszként, szinekdochikus világmodellként is felfogható. Ez a kettősség fontos lehet a sport megjelenítésének szempontjából is, amennyiben a futball is lehet önreferens dolog, vagy valami más metaforája. A regény visszatérően, kiemelt szöveghelyeken figyelmeztet a futballt a háború metaforájaként azonosító értelmezésre – valamint ennek korlátaira is. A három nagyobb egységből álló regény második része egészében egy mérkőzés leírását tartalmazza, és ennek bevezetőjében a váratlanul megszólaló auktoriális elbeszélő (a szöveg túlnyomó része ugyanis én-elbeszélés) említi a sporteseményt és a háborús cselekményt megjelenítő írás rokonságát. A futball szerinte „tettlegesség-technológiai képzetköréről ismert, számos kommentátor pedig hajlandó a végkimerülésbe hajszozni ezt az analógiát a futball és a háború hasonlóságáról szóló közéleti megszólalásaiban.” Az elbeszélő ugyanakkor egy szereplő, a földönkívüli biológiát tanító Alan Zapalac mintegy ötven oldallal későbbi megnyilatkozását megelőlegezve megkérdőjelezi, hogy az analógia érvényes lenne a futball „példaszerű nézőjére”: „Mint Alan Zapalac mondja majd később: »Visszautasítom a futball mint háború képzetét. A háború az háború. Nincs szükségünk helyettesítőre, mert ott van nekünk az igazi dolog.« A példaszerű néző az a személy, aki megérti, hogy a sport jószándékú illúzió, annak illúziója, hogy a rend

köszönettel tartozom.] Deanne Westbrook, *Aging, Anxious and Apocalyptic. Baseball's Myths for the Millennium = American Mythologies. Essays on Contemporary Literature*, szerk. William Blazek – Michael K. Glenday, Liverpool University Press, Liverpool, 2005, 243–266.

10 „DeLillo túlzottan kifinomult író ahhoz, hogy egyszerűen az agyatlan sportolókat támadja, vagy rámutasson a felsőoktatás progresszív antiintellektualizmusára”, David Cowart, *Don DeLillo: The Physics of Language*, 19.

11 Ehhez ld. Veggian, *i. m.*, 37–38. Veggian a többi itt idézett olvasathoz képest erősebben hangsúlyozza a regény „sportregény” jellegét is, azt is kiemelve, hogy a könyv sok futballrajongóhoz jutott el, és megnyitotta az utat a sport „magasirodalmi” reprezentációjának olyan későbbi példái előtt, mint David Foster Wallace nagysikerű könyve, a *Végtelen tréfa*. Ld. *Uo.*, 38–39.

lehetséges.” [105.; Zapalac megnyilatkozása valóban megismétlődik egy párbeszéd jelenetben a 158. oldalon].

A futball és a háború metaforikus képzettársítása mindenesetre valóban fontos szerepet játszik a regényben és annak recepciójában. A mű magyarrá nehezen fordítható címe már előre jelez egy ilyesfajta kétértelműséget: az „end zone” a futball terminológiájában azt a *célterületet* jelöli, amelyre a támadó csapatnak be kell juttatnia a labdát; ugyanakkor – ha meghalljuk a becketti felhangokat – a cím szó szerint „vég-zóna”-ként vagy „végső zóna”-ként is fordítható, ezzel a hidegháború apokaliptikus fenyegetésére utal, továbbá a civilizációtól elzárt regényhelyszín parabolikuságát is játékba hozza.¹² A Picador kiadó életműsorozatában megjelent kiadás címlapján egy nukleáris veszélyt jelző ikon közepébe illesztett tojáslabda szerepel. A szakmai igényű értelmezések egy része is ezt a témát járja körül. A legegységelműbben Alessandra de Marco 2014-ben megjelent tanulmánya érvel a háború és futball több módon [analogikusan és metonimikusan] is indokolható helyettesíthetősége mellett. Ebben az értelmezésben a regényben bekövetkező halálesetek, az erőszak feldolgozásának és társadalmi hasznosításának módozatai és a háború-futball analógiát leplező, elfedő „demetaforizációs” folyamatok játszanak központi szerepet.¹³

A viszonylag karcsú kötet három nagyobb egységre, ezeken belül harminc rövidebb fejezetre oszlik. A regény elbeszélője, Gary Harkness korábban már több nagynevű egyetemi csapatától is távozott eltérő okokból, de mindig rövid idő után. A negyedik fejezet beszéli el Harkness korábbi karrierjét, és több módon is aktiválja a futballháború metaforát. A játékos Penn State-en eltöltött ideje alatt a „MILITARIZE” felirat jelenik meg a városban [ami a vietnami háborúra és a háború elleni diáktüntetések elfojtására is utal], a University of Miami-n Gary egy olvasmánya nyomán a tömegpusztító fegyverek hatásáról kezd rendszeresen képzelegni, mely szokása később is büntudattal tölti el. A Michigan State-en személyes trauma éri: az Indiana¹⁴ elleni, újonc csapatok közötti mérkőzés során csoportos ütközésben vesz részt, amelynek eredményeképpen az ellenfél elkapó játékosa életét veszti, Gary pedig hét héten át nem mozdul ki a szobájából. Ezeket az eseményeket azonban az elbeszélés röviden és tárgyilagosan, majdnem szenvtelen hangon közli, tehát az elbeszélés modalitása nem áll éles ellentétben az elbeszélt események folytatásával. Gary tudniillik ráébred, hogy a futball nélkül semmit sem ér az élete, és a Logos College-ban, Emmett Creed vezetőedző irányításával folytatja pályafutását, továbbá napirendjének szinte gépies megszervezésével igyekszik fenntartani az uralmat önmaga fölött. A napi rutin része a meditáció, a testedzés, a levélírás, napi egy szó megtanulása a szótárból és egy amerikai elnök hivatali adatainak befiflázása: „Egyszerűség, ismétlés, magány, szilárdság [starkness], fegyelem és még több fegyelem”, 29.). Az aszketikus életmódot a környező sivatagban tett, a szövegben mítoszi vonatkozásokkal összekapcsolt kirándulások egészítik ki.

12 Ezt az értelmezést támasztja alá egy új számítógépes játék, amelynek a címe *Endzone. A World Apart*, és a honlapja szerint a játékosnak egy posztapokaliptikus világban kell egy közösség túlélését biztosítania. <http://endzone-game.com/>

13 de Marco, *i. m.*, főként: 67–70.

14 We will fight for the Cream and Crimson! [Jelen dolgozat szerzője egyetlen élő amerikaifutball-mérkőzését az Indiana Egyetem pályáján látta, de be kell ismerni, hogy ez a csapat – az egyetem legendás kosárlabda- és focicsapataival szemben – nem nyújtott kiemelkedő teljesítményt.]

A mitikus helyszín, az aszketikus elszigeteltség és a beszélő nevek is arra utalnak, hogy Harkness mintha egy párhuzamos, fiktív valóságba kerülne át az egyetemi futball valóban ismert helyszíneit felsorakoztató retrospektív elbeszélésből. A gyász, a halál és a háborús fantáziálás azonban a Logos College-ban sem kerüli el. Már az új életmódot ismertető hetedik fejezetben a játékosok ujjukkal fegyvert formálva „lövöldözik le” egymást, Gary pedig különös élvezetet talál mind a büntetlen „gyilkolásban”, mind a meghalás fájdalom nélküli megtapasztalásában. Valamivel később egy csapattársa, a különös nevű Norgene Azamanian autóbalesetben meghal, az irányítókat edző Tom Cook Clark pedig öngyilkos lesz. A tizennegyedik fejezet egy része a gyász nyelvi kifejezésére reflektál: ebben a fejezetben található a Rilke-költemény bemagolásának jelenete is. Itt főleg a nyelvi klisé, a gondolkodás és képzelet nélküli nyelvhasználat felmagasztosítását [apoteózisát: ennek a szónak még lesz jelentősége] érdemes kiemelni: a sportban a motiváláshoz használt frázisokhoz hasonló, gépies fordulatok Gary szerint a gyász idején elnyerik értelmüket, miközben rejtett fenyegetésük [„hidden with the darker crimes of thought and language”, 65.] egy időre egészen eltűnik. A gépies ismételhetőség, a jelentésnélküliség a halálban nyeri el értelmét; a Rilke-szavallattal való összekapcsolás itt is izgalmas jelentéslehetőségeket tár fel, amelyek azonban a regény szövegében továbbra is rejtettek maradnak, és inkább csak a Rilke-elégiát ismerő olvasó számára aktualizálódnak. Ehhez azonban ki kell lépnünk a kötetből, mivel DeLillo szinte semmit nem idéz a versből. Rilke-értelmezésre a regény recepciójából leginkább David Cowart vállalkozott szerzői monográfiájában. Cowart egy DeLillo-interjúra is hivatkozva, a Rilke-vers néhány motívumát felidézve jut arra a következtetésre, hogy a Rilke-idézet valamiféle nyelvi ártatlanság, újratemtett nyelvi tisztaság, megnevezés felé irányuló vágyat nevez meg, amelynek ellenpólusát a tudományos-technológiai zsargon alkotná.¹⁵

A futball mint háborús szimuláció szerepére hívja fel a figyelmet az a cselekményszál is, amelyben Harkness pusztá érdeklődésből részt vesz a kampuszon a hadsereg toborzótisztjeként is működő Staley őrnagynak a modern hadviselésről szóló óráin. Az őrnagy felfigyel a főszereplő motiváltságára, és igyekszik rábeszélni a katonai pályára. A regény utolsó előtti fejezetében ők ketten játszanak egy háborús szimulációs játékot, amelyben az egymásnak feszülő ellenfelek a COMRUS és az AMAC nevet kapják, a szovjet és az amerikai vezetésű szövetségi rendszereket megjelenítendő – Harkness irányítja az AMAC-ot. A betűszavak általi megnevezésnek és általában a szimulációs gyakorlatnak az őrnagy szerint az a célja, hogy „kicsit semlegesítse az érzelmeinket” (210.). Az elbeszélés magának a játéknak a lefolyását lépésekre lebontva mutatja be. A hagyományos fegyverzettel induló összecsapások hamar nukleáris háborúvá fajulnak, és a katonai célpontok elleni atomcsapások néhány lépés után nagyvárosok elleni célzott támadásokba torkollnak: a 11. lépésben Washington, New York és Los Angeles is áldozatul esik, a 12. lépésben pedig a szimuláció „reflexszerű választ” [spasm response, 215.] igényel, ami nyilvánvalóan nukleáris apokalisziszhez vezetne – ha az őrnagy motelszobájában elhelyezett telefon megcsörrenése nem terelné el az elbeszélő

15 Cowart, *i. m.*, 26. Ugyanerre az interjúra hivatkozik LeClair is [*In the Loop*, 76], aki – ennek később jelentősége lehet – hangsúlyozza, hogy a regényben a tudományos-rationális és az irodalmi nyelv nem állítható kizáró oppozícióba, amennyiben a tudományos diskurzus is forrása lehet a kreatív újratemtésnek.

figyelmét. A telefonhívás válasz nélkül marad, azonban a fejezetnek vége szakad, és az elbeszélésből nem derül ki, hogy a játékot továbbjátszották-e. A tizenkettes szám mindenesetre ezt a szimulációt is összekapcsolja a regény mitikus motívumsorával: a hónapok vagy az órák számítására utaló szám egy időciklus befejezését sugallja. A „spasm response” a testi vagy idegrendszeri görcsre utal, ezzel ellentmondva az órnagy azon bevezető szavainak, melyek szerint a szimuláció a „létező testektől és prekoncepcióktól” [210.] független betekintést ad a hadviselés előtt álló jövőbeli lehetőségekbe. A jelenet és a szóhasználat a test gépies megfigyelmezésére építő sport és az elvileg tisztán szellemi tornaként, fikcióként elképzelt háborúszimulátor közötti közelséget hangsúlyozza, s mindkettőt a tényleges háborúskodásra vonatkoztatja: a haditechnológiai komplexum reflexszerű válasza a sportoló önkéntelen, gondolkodás nélküli cselekvésével analóg.

A regényhez tehát jogosan társítható egyfajta társadalom- és intézménykritikai attitűd. Alessandra de Marco értelmezésének hátterében a szervezett sport és az amerikai társadalom [egyebek között a felsőoktatás] militarizációjára vonatkozó kritika áll, amelyet DeLillo regénye több vonatkozásban megjelenít. Az értelmezés egy aspektusában a gyász feldolgozásának pszicholingvisztikai elméletéhez fordul: a magyar származású francia tudósok, Ábrahám Miklós és Török Mária által kidolgozott elméletben a feldolgozatlan gyász egyik tünete a *demetaforizáció*, vagyis a figuratív jelentések szószertinti olvasata. De Marco szerint Harkness és más szereplők hasonló tünetegyüttestől szenvednek, hiszen egyrészt megszállottan képzelegnek a tömegpusztításról és más szörnyűségekről, másrészt nem ismerik fel a futball és a háborúskodás közötti analógiát.¹⁶ Ez persze nem minden esetben igaz, hiszen láttuk, hogy az auktorialis elbeszélő és az általa idézett Zapalac nagyon is felismeri a metaforát, csak éppen nem fogadja el a futball teljes redukcióját a háborús analógiára. Ugyanakkor ez az értelmezés sem tekinthet el attól, hogy a regényben az erőszak kritikája elsősorban nyelvi vonatkozású, és így nem lehet egészen egyirányú, hiszen maga a regény is nyelvi képződmény, és hasonlóan *szimulálja* az elbeszélt világot és annak cselekményeit, mint ahogy a futball vagy a társasjáték szimulálja a háborút. A nyelv vagy az intézményrendszer kritikájára épülő olvasatnak is számot kell vetnie a nyelvi és esztétikai közvetítettség problémájával.

Nyelvkritika és virtualitás: a kimondatlan és a többször kimondott

A regény recepciójában de Marco dolgozatát megelőzően is domináns volt a nyelvkritikai szál, amely számos eltérő vonatkozásban és elméleti keretben hozható szóba. A regény szövegében a nyelvi közvetítettségre és a nyelvkritikára történő utalások nem alkotnak áttetszően koherens rendszert, de a mű [virtuális] keretében is fontos szerepet játszanak.

A regény a fekete futójátékos, Taft Robinson feltűnésével kezdődik, és az ő kollégiumi szobájában végződik. Taft az első fekete diák a főiskolán, és ezzel az első fekete játékos a csapatban, aki futóteljesítményével és fizikai adottságaival tűnik ki. Ez szinte magától értetődően faji sztereotípiákat hív elő: egy játékostárs az egyik első

¹⁶ de Marco, *i. m.*, 65.

edzésen Taft labdavesztését látva úgy vélekedik, hogy „a színesbőrűek tudnak futni és ugrani, de nem tudnak összpontosítani. A színesbőrű futó és ugró. Nagy hibát követ el, aki összpontosításra kéri” [38.]. Az előítéletből fakadó megjegyzés ironikus cáfolataként az utolsó fejezetben Taft bejelenti, hogy abbahagyja a futballt, mert „a tanulmányaimra szeretnék összpontosítani” [222.]. Ebben a tekintetben Robinson – Harkness futópárja a csapatban – az elbeszélő ellenpárja, hiszen Harkness a test és az intellektus párhuzamos megfigyelmezésére, egyfajta redukált *kalokagathi*-ára törekszik, míg Robinson dönt a tanulmányok javára. Ugyanakkor közös vonás kettejükben a borzalmak iránti intellektuális érdeklődés: míg Gary a tömegpusztító fegyverek bevetéséről ábrándozik, addig Taft népi híresztelésekről, atrocitásokról olvas: bevallása szerint harminc vagy negyven könyvet olvasott a gázkamrákról, nyolcat pedig gyerekgyilkosságokról [230.].

A fekete játékos tehát a regény „árnyékfóhóse” is, akiről az elbeszélő már az első lapon bejelenti, hogy futballistaként sokra vihetne volna, de ebben a könyvben „nem lehet több, mint kísértet” [3.]. Az elbeszélő – Ralph Ellison híres könyvének címét megidézve – az Egyesült Államok történelmével is összefüggésbe hozza a könyv szerkezetét: „A házat régóta kísérti [kettős metafora következik] a láthatatlan ember” (uo). Az elbeszélő ebben a bekezdésben Gary hangján, egyes szám első személyben beszél, ugyanakkor auktoriális nézőpontból tekint a könyv szerkezetére, összemossa a máshol világosabban elkülönülő szövegeket. Tehát többféle virtualitással van dolgunk: Taft Robinson lehetséges futballkarrierjéről, egy másképpen is megírható könyvről, és talán a történelem „kontrafaktuális” lehetőségeiről vagy utópisztikus társadalmi reményekről is szó lehetne. Ennél fontosabb azonban, hogy Robinson sokféle intellektuális érdeklődésről tesz tanúbizonyságot, rációval a pusztán testi kiválóságáról szóló faji elmélkedésre. A játékos szobájának falán Gary egy eltávolított poszter nyomát látja, amelyet – némiképp önkényesen – Wittgenstein képeként azonosít. A poszter tehát ismét csak virtuálisan, feltételezésként jelenik meg a regényben, ugyanakkor a bécsi-cambridge-i filozófus életműve magának a regénynek a virtuális szerkezetével is összefüggésbe kerül: „Az életmű két része. Amit megírt. Amit nem írt meg. Ő maga mintha a másodikat becsülte volna többre. Talán Taft is ezt a részt tanulmányozta.” [223.] A szöveg bizonyos szintjein tehát a hallgatás értékelődik fel, ezt azonban találgatások, megkettőződések, ironikus öntükröző effektusok közvetítik az olvasónak. Nemcsak a kimondhatatlan elhallgatásáról, hanem a már kimondottak alternatív értelmezéseiről, lehetséges vagy spekulatív dimenziókról is szó esik. A regénynek ezt a vonatkozását erősíti a Gary barátnője, Myna által olvasott és bemutatott science fiction regény, amely nemcsak szemiotikai vonatkozásai miatt lehet érdekes,¹⁷ hanem azért is, mert a keretfikció szerint mongol nemzetiségű szerzője eredetileg németül írta. De ez a vonatkozás túlmutat dolgozatom keretein.

Nyelv és nyelvtelenség: az amerikai futball mint nyelvjáték

Jelen gondolatmenet szempontjából az egyik legizgalmasabb vonatkozás a futball mint *látványsport* nyelvi-irodalmi közvetítésének problémája, amely egyszerre elvá-

17 Pellegri, *i. m.*, 66–67.

laszthatatlan az intézményesített erőszak kritikájától, ugyanakkor feszültségbe is kerül azzal, hiszen a sport [mint a háború] sikeres megjelenítése az átélés, az esztétikai bevonódás lehetőségét is hordozza. A futballról szóló regény nem hallgathat magáról a játékról, ugyanakkor a szatirikus, nyelvkritikai megközelítés nem engedi az átélésre épülő mimetikus kódok maradéktalan érvényesülését sem.

A szereplői és elbeszélői szövegek összjátékából a futball és a nyelv jelentésgazdag viszonya rajzolódik ki, amelynek az eddigi értelmezők eltérő, a szöveg alapján egyaránt igazolható vonatkozásait emelték ki. Thomas LeClair eredetileg 1987-ben megjelent, a szakmai recepciót tulajdonképpen elindító írása Derrida hatása alatt a logocentrizmus kritikáját olvassa ki a könyvből,¹⁸ Jean-Yves Pellegrin rövidebb tanulmánya 1998-ból a formalizált, matematikai alapokra helyezett diskurzussal szembeni kétely és ellenállás mozzanataira összpontosít,¹⁹ míg David Cowart 2003-ban megjelent monográfiája – amely talán a legközelebb áll jelen dolgozat szemléletmódjához – a nyelv fizikai, fiziológiai vonatkozásait állítja előtérbe nemcsak ebben a könyvben, hanem DeLillo egész életművében.²⁰ Mindhárom megközelítés – a már korábban említett de Marco-olvasatnál inkább – felfigyel a kritikai-intellektuális és az esztétikai-poétikai nyelvhasználat közötti feszültségre, amely táplálja a szatirikus beszédmódot, és csak részben számolja fel annak integratív ereje.

A futballisták nyelvhasználatára egyfelől jellemző a súlykoló ismételtetésből fakadó reduktivitás és az olykor az értelmetlenségig fokozódó ritualizáltság, másfelől pedig a technikai előírásokra emlékeztető precizitás. A máshol megbukott, de legendás edzőt Emmett Creednek hívják: a futball által megtestesített életmód számára *hitvallás* [krédó, creed], a testgyakorlás és a katonás engedelmesség erkölcsi kötelesség. A csapat neve és emblémája a sas, a logójukon a csupa nagybetűvel írt „ÁLDOZAT” szó szerepel [ezt először egy Onan (!) Moley nevű szereplő pulóverén látjuk, 24.]. Bobby Luke azt a mondatot ismételteti, hogy „egy téglafalon is átrohanna Creed edző úr kedvéért” [50.]. Az elbeszélő ennek a mondatnak – akárcsak korábban a saját apja által a falra kifüggesztett jelmondatnak – is igyekszik a mélyére hatolni, hosszas kommentárt fűzve hozzá, egyebek közt az alábbiakat: „Talán ezeket a szavakat – mondjuk így – maga a nyelv hívta életre [*commissioned*], a nyelvnek az a részlege, ahol megtalálhatók mindazok a szövegek [*bits of diction*], amelyek feladata, hogy túléljék a velük visszaélő embereket, mindazok a frázisok, amelyek a beszédet hangzó egységekre [*units of sound*] redukálják, mindazok az alatódalok, amelyek bonyolult rendszereinken keresztül dolgozunk fel. [...] Az emberek halálukba rohantak az ilyen szavakért, mert mások korábban ugyanezt tették, és talán könnyebb is volt meghalni, mint beismerni, hogy a szavak elveszíthetik a jelentésüket” [51.]. A klisé súlykolását Harkness a nyelv (ugyancsak az ismétlődésből, iterabilitásból fakadó) értelemvesztésével szembeni védekezésként értelmezi. A klisé ugyanakkor a nyelvet „hangzó egységekre” darabolja,

18 Le Clair, *i. m.*, ez az eltérő szövegváltozatokra egyaránt érvényes.

19 Pellegrin, *i. m.*, 69. „Le drame qui se noue à Logos College est donc la lutte de deux modes de discours antagonistes. Au discursif s’opposera le disjoint; à l’universel, le singulier; au réflexif, le transitif”. Az oppozíciósor kétségtelenül a regény fontos motívuma, azonban – az itt prezentált értelmezés szerint – a pólusok közötti felcserélhetőség, közvetítés és zavar is fontos összetevője a regény diskurzusának.

20 Cowart, *i. m.*

így elzárja a szemantizálástól, és éppen ezáltal garantálhatja az emberi élettartamon túlmutató tartósságát. Érdemes újra megfigyelni, hogy az értelmetlen hangzó egységekre (megelőlegzem: szótagokra) tagolt nyelv ritualizált ismételtetése *egyaránt* jellemző a futballközegben elhangzó frázisokra és az ismeretlen nyelven bemagolt költeményre. Az ismétlődés és az értelemnélküliség legtisztább formájában a játékosok meccs előtti és közbeni rituáléiban, az önmaguk és egymás felrázására szolgáló, hangulatteremtő biztatásokban vagy éppen sértésekben, káromkodásokban jelenik meg. [Ennek egyik legvilágosabb példáját műfordítás hiányában csak angolul tudom idézni: „'Right,' I said. 'Right, right, right.' / 'Awright. Awright, Gary boy.' 'Right, right, right.' 'Awright. Aw-right. Get it up, get it in.' 'Work, work, work.' 'Awright.' 'Awright. Aw-riiiight.'” [99., hasonlóképpen folytatódik a 100. oldalon is.]

Ennek a ritualizált, az értelmetlenségig redukált nyelvhasználatnak a fonákja az az elbeszélő által kiemelt összefüggés, mely szerint „az amerikai futball az egyetlen nyelvileg vezérelt sportág” – mivel a játékot a „szóbeli jelzés, a bemondott szám, a szinkód, az akció neve” határozza meg [106.]. A vezetőedző, Emmett Creed a mitológikus „névadó” szerepét játssza, amiben jelentőséget kap az amerikai futball azon sajátossága, hogy a játékidő diszkrét játékegységekre tagolódik, és az egyes akciók nevét az irányító játékos bemondja az akció előtt. Az akciók nevét tartalmazó „playbook” a csak az adott csapatra jellemző operatív jelrendszert foglal magába, amely a csapat mozgását írja elő. A megnevezés tehát utasítást jelent, ugyanakkor olyan kódot is, amelynek megértéséhez ismerni kell a sport általános és a csapat vagy az edző sajátos lexikonját, valamint az utasításhoz tartozó fizikai megvalósítási lehetőségeket. Ez az operativitás nem áll kizáró ellentétben az értelmetlenségig ismételtetett frázisokkal, amennyiben a playbook előírásai a szent szövegek szertartósságára, a kánon rituális funkcióira emlékeztetnek.²¹

A Creed edző és csapata előtt álló legnagyobb kihívás a Logos College és az egyetlen komoly rivális, a Centrex Biotechnical Institute közötti mérkőzés. A kötet második nagyobb egysége ezt az összecsapást mutatja be mintegy harminc oldalon. A két név többfajta allegorikus olvashatóságot sejtet: egy lehetséges olvasat szerint a *logosz* és a *biosz* harcáról volna szó, vagy akár [LeClair értelmezése felől nézve] a *logo-centrizmus* csap össze valamilyen *ex-centrikus*, rendezetlenebb és életteljesebb erővel. A *biotechnika* hangsúlyozása azonban ellenirányú allegorézist is megenged: a logosz mint ráció, szellemiség áll szemben a nyers erőre, teljesítményre épülő technológiával. A *logosz* egyértelmű vereséget szenved: noha a mérkőzés közben feltámadni látszanak, végül egyszerűen győz az erősebb és kíméletlenebb ellenfél, amelyről már a meccs előtt is az a hír járta, hogy rendkívül durva. Nehéz elmenni ebben a kontextusban a *mean* melléknév igei homofónja mellett: amikor a Hauptfuhrer becenevű edző felkészíti a játékosokat a Centrex elleni mérkőzésre, az elbeszélő szabad függő beszédben idézi a csapat közös álláspontját: „Hat meccsen 246 pontot szerezünk és csak 41-et engedünk az ellenfeleknek. Mindez nem jelent semmit [It didn't *mean* a thing – kiemelés tőlem: MGT], ha nem nyerjük meg a következőt.” A

21 Ez nem csak a regényben felbukkanó értelmezés: az amerikai futball terminológiáját magyarul ismertető online szótár szerint pl. a *playbook* „a csapat stratégiai 'Bibliája', a begyakorolt játékokat tartalmazó jegyzetfüzet”. *Fűzővel kifelé. Amerikai futball szótár*: <https://bowl.hu/szotar/p>.

következő beszélgetésben az edző összesen hétszer használja a *mean* melléknevet és egyszer a *meanness* főnevet, olykor egészen irodalmiatlan zsúfoltságban („This is a squad that’s big and mean. You people got a long way to go in meanness. You think you’re mean but you’re not mean. Centrex is mean.” 91. – „Ez a csapat nagydarab és durva. Nektek még van mit tanulnotok a durvaságról. Azt hiszitek, durvák vagytok, de nem vagytok durvák. A Centrex durva”). Az edző a ’jelent’ jelentésű ige homofónját [és homográfját] ismételteti addig, míg a szó szinte elveszti jelentését. Ugyanebben a beszélgetésben az ellenfélről azt is öt alkalommal halljuk, hogy „szeretnek odacsapni” (*they like to hit*), így a jelentésnek a durvasággal való véletlen nyelvi egybeesését az ütés ritmikus ismételtetése is alátámasztja. Ha a futballmeccset kétféle nyelvi modell küzdelmeként képzeljük el, akkor a Centrex előnyét a tiszta nyelvi performativitás erőszakos végrehajtásában láthatjuk a Logos edzőjének, Emmett Creednek valamivel bonyolultabb, a puritán letisztultságot és önfeláldozást hangsúlyozó, mitopoétikus megközelítésmódjával szemben. Az ellenfél többet „jelent” (*mean*), de talán éppen azért, mert annak játékosai nem a jelentésre összpontosítanak, hanem megmaradnak az ütés ritmikus performativitásánál. Nem véletlen, hogy a meccs végén levonuló Logos-játékosok közül az elbeszélő újfent Billy Mast mellé kerül, aki német szavakat mormol maga elé. Gary rákérdez a szavak jelentésére, aki ezúttal már képes angolul is visszaadni a Rilke által kimondandónak nevezett szavak listáját: „ház, híd, kút, kapu, kancsó, olajfa [Obstbaum²²], ablak. Azt is mondta, a német szavak vigaszt nyújtottak neki, bár nem annyira, mint akkor, amikor még nem tudta, mit jelentenek” (136.). A jelentéstelenség, a pusztaság ismétlődés, bevésődés performatív ereje nemcsak győzelemhez segít, hanem vigaszt is ad. A nyelv áttetszővé, jelentéssé válása Mast számára ront a performatív hatáson – ennyiben mégis Creed méltó tanítványának bizonyul, aki később azt mondja az elbeszélőnek, hogy „soha nem láttam olyan valamirevaló futballistát, aki meg akart tanulni egy idegen nyelvet” (189.).

A Logos–Centrex mérkőzés mintegy harminc könyvoldalt kitevő leírásában a playbook nyelvi funkciója különös átalakuláson megy át. Míg az élő játékban a *nyelvi vezérlés* teszi lehetővé a térbeli, látványként is közvetíthető akció megvalósítását, addig a mérkőzés *nyelvi közvetítésében* a playbookban tárolt kódok elveszítik áttetszőségüket. Mivel az olvasó nincsen birtokában a kódnak, és nem fér hozzá közvetlenül a látványhoz, ezért az elbeszélőre van utalva, hogy számára precíz, elképzelhető leírást adjon a játéktéren lezajló cselekményről. Ezt azonban az elbeszélő jobbára elkerüli, így – néhány rövid, dinamikus játékleírástól eltekintve – a játék geometrikus látványként kevéssé jelenik meg az olvasó szeme előtt. A meccs leírása nem annyira az akciókra, hanem az akciókat megszakitó ütközésekre (*hits*) összpontosít – az ezeket elszenvedő futójátékos szempontjából. Az ütközések után beálló szünetek lírai hangulatot kölcsönöznek a sport tapasztalatának, és összekapcsolják a mérkőzés megszakitottságát a nyelv, egyebek között a költői nyelv korábban látott funkcióival: az ismételhetséggel, a ritmikus tagoltsággal, a jelentés megszűnésének és az erőszaknak a lehetőségével, valamint a halandóság megtapasztalásával.

22 Ebből a szóból derül ki egyértelműen, hogy DeLillo a *Duinói elégiák* Poulin-féle fordítását használta. Rilkenél itt ugyanis az Obstbaum, ’gyümölcsfa’ jelentésű szó áll, ezt fordítja Poulin – ki tudja, miért – olive tree-nek, azaz ’olajfá’-nak. Vö. Rainer Maria Rilke, *The Duino Elegies and The Sonnets to Orpheus*, ford. A. Poulin Jr. Houghton Mifflin Co., Boston, 1977, 62–63.

Konkrétabban: az olvasás tapasztalatában a játékot vezérlő akciónevek operatív jelentésüket veszítik, és körülbelül olyan funkciót töltenek be, mint Billy számára az érthetetlen német verssorok. Éppen ezért magyarra fordításuk is komoly fordítói leleményt igényelne, az eredetiben idézek egy részletet az akció könyvbéli „ismertetéséből”: „Blue turk right, double-slot, zero snag delay // Quick picket left, hook right. / Twin option off modified crossbow. / Re-T, chock-and-go. // Monsoon sweep, string-in-left, ready right. / Cradle-out, drill-9 shiver, ends chuff. / Broadside option, flow-and-go.” Ezek a kontextusukból kiragadott, tulajdonnévhez hasonló frázisok, pusztán hangzó egységekre redukált szavak egy az olvasó által elképzelendő jelenetsorhoz rendelt, ám feloldatlan kódsorként futnak végig a fejezeten. A veszésre álló csapat edzője azzal a kérdéssel fordul a játékosokhoz, hogy „What in the goddamn goat-shit hell is *the name of the game* you people are playing?” [131. – kiemelés tőlem: MGT]. A kiemelt szó szerkezetben a grammatika és retorika feszültségbe kerül [egyfelől kb. „Mi az istenverte kecskeszart csináltok ti a pályán?”, másfelől viszont: „Mi a neve ennek a játéknak, amelyet játszatok?”], újfent az alkalmazott nyelvi kódok feltételezett célirányos operativitásának és a nyelv figuratív „tisztátalanságának” összeegyeztethetlenségére, a jelentés eltolódásának, csúszásának állandó veszélyére/lehetőségére hívja fel a figyelmet. Látható, hogy ez nem csak a megjelenített cselekményre, hanem az irodalmi megjelenítésre vonatkozó reflexióként is működik: a *playbook* kánonjában szereplő nyelvi kódok úgy fordíthatók le az irodalom nyelvére, hogy eközben elveszítik pragmatikus operativitásukat, és csak valamiféle transzformáció, átvitel révén tehetnek szert újfajta szabályozó, „kanonikus” státuszra. A hangzásra, „jelenléthatásra”, esztétikai felszínre redukált szövegrészek elsődleges szerepe nem annyira a bemutatott játék átélésének elősegítése, hanem a *játék és az erőszak, a fegyelem és az értelmetlenség tapasztalatának transzformációja az irodalom nyelvében*.

Az elbeszélő lírai, szinte epifániaszerű élményekről számol be, például akkor, amikor az irányító másodszor is ugyanazt az akciót hívja elő [ismétlés], őt pedig ismételtelen az ellenfél 55-ös számú játékosa teríti a földre: „horkantva *ütközött* nekem: hülyén *lírai pillanat* volt. [snorting as he *hit* me, an idiotically *lyrical* moment] Elterültem, megint ugyanaz az akció, a fű és a csillagok. Az egész olyan sokáig tart – gondoltam. A galaxis ismeri önmagát...” [126., kiemelések tőlem: MGT]. Ezzel párhuzamos szöveghelyet találunk valamivel korábban, amikor a játékosok televízió néznek egy professzionális mérkőzést: „A lassításban a játék erőszaka majdnem gyengéd lett, kedves és érzéki támadások sorozata [...]. Szerető kapcsolat volt ez, csak egy csipetnyi gúnyval fűszerezve; a kamera egy kicsit túl hosszán időzött, *költői játékot* űzve a sérültekkel [making *poetic sport* of the wounded]” [92. – kiemelések tőlem: MGT]. A költőiség és a sport, az üt[köz]és és a líraiság ismétlődő, szoros egymás mellé állítása elárulja az elbeszélést vezérlő „metapoétikai” érdeklődést: a futball erőszakos szépségének az irodalmi nyelvben való újateremtésére irányuló intenciót, amely azonban elválaszthatatlan a vállalkozás kudarcát eleve sejtető szatirikus-ironikus hangnemtől.

A mérkőzés leírásának „megszakításaiban” további hasonló szöveghelyekre is akadunk. A féldőben egy Bach-kantátát hallgató nő képe jelenik meg Harkness előtt. Amikor a kép eltűnik, a zene is megszűnik [121.]. A már biztosan elvesztett meccs vége felé a földön térdelve egy fehér vászonruhás embert lát maga fölött állni, aki „mintha beszélni akart volna hozzám, de az adott körülmények között nem volt lehetséges

megállapítani, hogy mit mondott, vagy hogy egyáltalán milyen nyelven mondta” (135.). Az angyali látogatásra emlékeztető pillanat a kaotikus, erőszakos jelenet közepette megerősíteni látszik Creed edző azon meggyőződését, mely szerint a futball erőszakos mozgalmasságának legmélyén valamiféle misztikus nyugalom uralkodik (190.). Ugyanakkor az angyalra emlékeztető alak a Rilke-idézetekhez is kontextust teremt a regény világában, amivel a költészet és a prózapoétika viszonyára, közös nyelvi mibenlétére és funkcionális eltéréseire irányítja a figyelmet.

Nyelviség és prózapoétika: a szótagolás művészete

DeLillo több könyvére jellemző a nyelv fonetikai tagolására, a szótagolásra irányuló elbeszélői figyelem, amely a fentiek fényében kevésbé meglepő, hiszen a szótag a nyelv legkisebb hangzó egysége, tehát a nyelv jelentés nélküli „hangzó egységekre darabolásának” eszköze – ugyanakkor a költői metrum mérésének alapegysége is.

Az *End Zone* szövegéből három szöveghelyet kell kiemelni, de előtte érdemes rövid pillantást vetni a szerző legterjedelmesebb regényéből, az *Alvilágból* [*Underworld*] vett példákra, amelyek a szótagolás és az erőszak közötti összefüggést még jobban megvilágíthatják, és arra is rámutatnak, milyen irányban alakultak a már az 1970-es évek elején meglévő motívumok a szerző életművében. Ez az 1997-ben publikált nagyregény egy baseballmérkőzés leírásával indul – ez a szövegrész önálló kötetben is megjelent *Pafko at the Wall* címen –, és a jórészt fordított időrendben elmondott cselekmény eltérő időrétegeit összekötő tárgyi elem egy tulajdonosról tulajdonosra vándorló baseball-labda. A könyvben szerepet kap egy 14. századi misztikus értekezés, *A tudatlanság felhője* [*The Cloud[e] of Unknowing*], amely Isten legmélyebb titkát egy egyszótagos szó tanulmányozásában véli megérthetni.²³ A regény poétikus, az auktoriális szólamhoz rendelt zárlata erősen azt sejteti, hogy a jelenkorban ez az egyszótagos szó – a regény utolsó szava – a „béke” (*peace*). Ugyanakkor a cselekmény más vonulataiban az egyszótagúság korántsem a békét és a megnyugvást, hanem az erőt, határozottságot és akár a fizikai erőszakot konnotálja. Az 1978-ban játszódó szövegegységben (melynek a címe megegyezik a misztikus könyvével) az elbeszélő egy bár előtt összeverekszik fekete kollégájával, akivel egyébként barátok: az elbeszélő maga sem egészen tudja eldönteni, hogy a verekedés afféle „férfias játékként”, vagy látens – akár faji – feszültség megnyilvánulásaként érthető. Mindenesetre a fizikai fájdalmat valóságosan érzi. Miután kölcsönösen lefejelik egymást, a fájdalmat „egyszótagos dologként” nevezi meg, és a leírására használt szavak is egyszótagosak: *butt* [fejelés, ütés], *throb* [lúktetés], *blow* [ütés, csapás], *shock* [sokk], *pain* [fájdalom].²⁴ A szóhasználat azt sugallja, hogy a szövegben használt rövid szavak jobban kifejezik a fizikai érzést, mint a hosszabb, akár orvosilag pontosabb terminusok. A következő fejezetben egy szerencsétlen szerelmi kapcsolatot jellemző telefonbe-

23 Don DeLillo, *Underworld*, Picador, New York, 1997, 295–296.

24 *Uo.*, 337. David Cowart monográfiájának címét („a nyelv fizikája”) is az *Underworld* egy szereplőjének, Paulus atyának a szólamáiból veszi [a jelenet a cipő részeinek precíz megnevezéséről szól], *ld. uo.*, 542. Cowart az *Underworld* értelmezésében is felfigyel az *End Zone*-ban megjelenő rilkei motívumokra, pl. a „kiérdemelt, tiszta szó” megtalálására tett erőfeszítések szerepére, amelyek mögül ebben a regényben már eltűnt a forrás megjelölése. *Ld. Cowart, i. m.*, 185–186.

szélgetést ír le egy szereplő úgy, hogy „egyszótagos szavakkal [in monosyllables]”²⁵ beszélgetek, ami itt a kódokat használó kémekek viselkedésére emlékezteti a beszélőt, de a kapcsolatban megjelenő kommunikációképtelenséget is sugallja. Egy családi beszélgetés leírásakor – szinte ellenkezőleg – az egyszótagos szavak használata a résztvevők szándékainak komolyságát mutatja [„Csupa egyszótagos szóból állt, ami mutatta, hogy nem viccelődünk.”]. Az elbeszélő ezt egyrészt valamiféle primordiális tapasztalattal, a „hüllőagyban” tárolt ősi emlékekkel kapcsolja össze, másrészt saját nyelvhasználata itt is követi a felidézett beszélgetés jellemzőit, hiszen a társalgás jellemzésére szolgáló mondat csak egyszótagos szavakból áll: „This was deep and real and true [Ez mély és valódi és igaz volt]”.²⁶ A szövegben még később, időben viszont az 1950-es évek elején egy szereplő a baseball és a fogócska [angolul: tag] közötti különbségen, valamint a fogócskában használt mondat jelentésén [„Ipi-apacs, te vagy a fogó”, az angolban egyszerűen: „Tag, you’re it.”] töpreng. A hangsúly [természetesen] a rejtélyes *it* szó használatára esik. Mit jelent, hogy a játékos „az”-zá válik? A szereplő, Bronzini tudatában a névtelenség, a kimondhatatlan gonoszság jelentése is megjelenik (mint a Stephen King-regényben), de az is felmerül benne, hogy az *it* szó a *hit* particípiumi használatának torzított, néma h-val ejtett [pl. a cockney nyelvjárásból származó] változata lenne. Tehát: „you’re hit” – szó szerint „meg vagy ütve”. Most már aligha lehet meglepő, hogy az egyszótagúság is összekapcsolódik a formula rejtélyes hatásával: „Mondd ki lassan a szótagot, ha tudod. Talán a halál sugallatát hallod.” A baseball tiszta szabályaival szembeállítva a fogócska rejtélye a gyermekiség és a költőiség összekapcsolásához vezet: a gyermek „átlát a rímeken és az értelmetlen szavakon”, hogy megpillantson valami „öreget és nedveset, valami középkori ámulatot – gondolta – sőt még régebbit, ami éjfélkor a bőr alatt kúszik”.²⁷

A példák sokfélesége és olykori ellentmondásossága a szereplői és elbeszélő perspektívák sokféleségével is összefügg, ugyanakkor bizonyos motívumtársítások jellemzőnek mondhatók: az egyszótagos szavak a nyelv és a nyelv előttiség határán billegnek, bizonyos nem-nyelvi tapasztalatok kifejezésében hatásosabbak, mint a komplexebb, összetettebb terminusok, ugyanakkor pontos tartalmaik rejtélyesek és az ősidők homályába vesznek. *A szótag és az egyszótagos szó nem a világos kommunikáció és a pontos jelentésközvetítés eszköze, hanem valamiféle nem-nyelvi sejtés vagy fiziológiai tapasztalat megmutatására szolgál.* Ezért nem meglepő, hogy a szótagolás problémája többszörösen is összekapcsolódik a testiség, a fájdalom és az erőszak témájával, valamint a költészet kifejezésmódjaival.

Az *End Zone*-ban három szövegösszefüggésben kerül szóba a szótagolás. Először akkor, amikor az elbeszélő bemutatja Norgene Azamianant. A vezetéknev lehetséges etnikai (talán iráni vagy örmény) vonatkozásai nem merülnek fel, ellenben a szokatlan keresztnévről maga a név viselője számol be. Eszerint az édesanya családjában nemzedékekre visszamenőleg szokás volt az egyszótagos keresztnevet viselése, és a gyereket a teraszon álló hűtőszekrény márkájáról (!) Norge-nak nevezték volna el, ám az édesapa ellenezte az egyszótagos nevet arra hivatkozva, hogy a bibliai Káin neve

25 Uo., 390.

26 Uo., 422.

27 Uo., 677–678.

átkozottá tette az ilyen neveket. A példa kimondottan nyelvspecifikus: a Cain név az angolban [a két magánhangzót diftongusként ejtve] egyszótagú, de ez korántsem minden nyelvre igaz. A másik regényből idézett példák esetében is feltűnő lehet, hogy a – többnyire germán töre visszavezethető – egyszótagú szavak használata az angol nyelvben jól kiaknázható poétikai vonás, amely a legtöbb fordításban [de a magyarban bizonyosan] elvész. A már említett tizennegyedik fejezetben, Norgene halálát gyászolva az elbeszélő „az elesett keresztény harcos nevében lévő fölös szótagon” gondolkodik, amely „megszégyenítette a hagyományt és balszerencsét hozott” [67.]. Az elbeszélő tehát visszajára fordítja az apa babonáját, és az egyszótagúság hagyományának megtörését kapcsolja össze a balszerencsével [miközben arról itt hallgat, hogy az ugyanebben a fejezetben öngyilkosságot elkövető edzőt Tom Clark Cooknak hívják, tehát neve csupa egyszótagú tagból áll].

Egy másik szöveghelyen – már a Centrex elleni mérkőzés után – Harkness a szobájában leveleket ír, amelyeket „a csend és az idő természetéről szóló vizsgálódásokként” jellemez [181.]. Egy újabb halálesetről szerzünk tudomást – az iskola alapítójának özvegye, a jelenlegi rektor hunyt el repülőgép-szerencsétlenségben –, és Harkness kitekint a téli külvilágra, amelyet „a másik, szótagolatlan világként” jellemez, ahol a szél fölkapja és az ég felé dobja a havat [uo.]. A szöveghely önmagában a nyelv által keretezett emberi és a nyelv nélküli természeti világ szembeállítását viszi színre, azonban vissza is idéz egy valamivel korábbi, még nyáron játszódó jelenetet, amelyben a főszereplő napi szótanulását végzi az ablak előtt, és az „apoteózis” szót sulykolja az ablakon kinézve. A görög eredetű és vallásos jelentést hordozó szó lelkesültséggel tölti el Garyt: „a szót átította a napfény, az istenek örömteli dalai, a nap arany ereje” [156.]. Az angol mondat fonetikája itt is jelentőséggel bír: a *gods*, a *gladsome* és a *golden*, valamint a *sunlight*, a *-some*, a *song* és a *sun* egymásba fonódó alliterációsorainak ünnepélyességét némiképp ellensúlyozza, hogy az elbeszélő kétszer említi a napot. Mintha megfeledezne magáról, mintegy megvakulna az általa dicsőített napfénytől. Az „apoteózis” itt látszólag a külvilág és a nyelv összeolvadásának lehetőségét hordozza, a többszótagú és idegen terminus ugyanakkor mintha el is vakítaná az elbeszélőt. A másik jelenetben a téli világ – amelynek fehérségét Harkness „fénytelennek” látja [181.] – ellensúlyozza ezt a napfényes nyelvfelfogást. A külvilág tagolatlansága a nyelv mesterséges tagoltságára, az artikuláció performatív és önkényes vonásaira irányítja az elbeszélő – és az olvasó – figyelmét.

Végül egy harmadik jelenetben Gary és a barátnője a könyvtárban együtt tanulmányozza az értelmező szótár egy kötetét [a *Kába-kef* kötetét], amelyből mulatságosnak vélt definíciókat pécéznek ki, és kiválasztott szavakat olvasnak fel egymásnak: „lassan, szótagról szótagra, felváltva, időnként idegen kiejtéssel vagy tájszólással, azután újrendezve a hangokat, olykor visszafelé, olykor a középső szótagnál kezdve, végül a szót mint szót olvasva, kicsit túlzóan kiejtve, orrunkat a lapnak nyomva, mintha valami ősi nyomot [*protomorphic spoor*] keresnénk” [206.]. A gyakorlat eredményeként Myna szinte kábulatba esik a szavak szépségétől, az elbeszélő pedig taktilis és interszubjektív tapasztalatról számol be: „a szavak szinte érintéssé változtak, és ettől mi a kezünkkel szeretünk volna beszélni” [uo.]. Ennek következtében a jelenet szerelmeskedéssel folytatódik, amelyből az elbeszélő egyrészt a főként általa kiadott hangokat, másrészt az őket körülvevő könyvek látványát és a szinte rájuk nehezedő

hagyomány érzetét emeli ki. A lány meztelenre vetkőzésének pillanatában „újfajta, magánhangzók uralta hangokat hoztam a szobába”, Myna pedig „a megismerhető szóként, a húsból létrejött sóhajként és szótagként” mutatkozik meg [207.]. A testté lett ige vallásos képzetének profanizálásaként is érthető jelenetben a szótag, a pusztán akusztikai nyelvi egység az erotikus együttlét tapasztalatának hordozója lesz. A nyelv pusztá hangzásra redukálása a jelenet tematikus szintjén vágykeltőként is működik, miközben az elbeszélő a női test birtokbavételét a jól ismert „fallogocentrikus” toposszal, a nyelvi megismerés modelljével²⁸ írja le, amelyet felerősít a könyvtárszobában mindenütt a szerelmeskedő párra meredő könyvek látványa.

Ha azonban az elbeszélő nyelvhasználatát is figyelembe vesszük, a kép tovább gazdagodik és bonyolódik. A szótár nyitó és záró szócikke két közel-keleti vonatkozásra irányítja a figyelmet. A Kába-kő a regényben többször is előkerülő motívum: Harkness sivatagi kóborlásai során találkozik egy feketére festett kővel, amely a Robinsonnal folytatott záróbeszélgetésben is visszatér [ott Robinson utal a zarándoklat célpontjaként szolgáló kőre, de nem emlékszik a nevére: „De mindegy is. A név az név” – 230.]. A szótárszerkesztés konvencióinak megfelelően a kötet végpontjaként egy szótag van megadva, amely első látásra jelentés nélkülinek is látszhat. A Merriam-Webster szótár azonban a „kef” szót „álomszerű nyugalmi állapotként”, illetve ezt az állapotot előidéző kábítószerként, marihuánaként definiálja [az arab „kayf” szóból levezetve],²⁹ ami motiválttá teheti a szereplők viselkedését, mintegy rejtett magyarázatot adva arra, hogy mitől válnak a szótári meghatározások olyan feltűnően viccessé, és mitől kerül annyira előtérbe és válik afrodiziákummá a nyelv hangzása és a szavak többféle újratagolása. A jelenet azonban ettől függetlenül is beleilleszkedik az eddig tárgyalt „szótagpoétikai” sorba, az elbeszélői megnyilatkozások tartalmi és nyelvi vonatkozásait egymásra vonatkozóan olvasat keretében. Mindenekelőtt a fent kiemelt „ősi nyom” szó szerkezetre érdemes visszautalni, amelyben ismét egy görög eredetű tudományos terminus [„protomorphic”] és egy egyszótagos germán szó [„spoor”]³⁰ áll egymás mellett egy meglehetősen szokatlan szó szerkezetben: a

28 Az igazság mint elfedett/lefátyolozott női test modelljét Derrida – nagyjából DeLillo regényével egyidőben – Nietzsche stílusát elemezve vonta be a dekonstrukció operatív terébe. Mint már láttuk, az amerikai író nyelvi reflexióit mások is értelmezték a logocentrizmus derridai kritikájának összefüggésében. Az itt elemzett jelenetben a sóhajok, a magánhangzóként lejegyezhető hanghatások a testi jelenlétről és tapasztalatról adnak hírt, miközben az erotikus tapasztalat a szavak kimondásának fiziológiai gyönyörével is összefüggésbe kerül. A férfielbeszélő a saját sóhajait hallja vissza [*il s'entend parler*], ezzel a saját jelenlétének biztosítékát kapja, miközben a női testből válik nyelvileg is feldolgozható, birtokba vehető „sóhaj és szótag”. Derrida Nietzsche-elemzését ld. Jacques Derrida, *Spurs. Nietzsche's Styles / Éperons. Les styles de Nietzsche*, ford. Barbara Harlow, The University of Chicago Press, Chicago–London, 1978, főként: 50–54. Derrida megjegyzi, hogy az értekezés címét adó francia éperon [‘sarkantyú’] szó angol megfelelője, a spur etimológiailag rokon a német die Spur [‘nyom’] szóval [uo., 39., 40.], amelynek egy [afrikaans közvetítéssel az angolba visszakerült] rokona [spoor] fontos szerepet játszik itt a szótárolvasás jelenetében is.

29 'Kef', Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/kef>

30 Fennáll a kísértés, hogy ezt a szót – mint sok germán szótövet az angolban – magával az ősivel, a „protomorfikussal” azonosítsuk [ami szépen ellensúlyozná a két szó formai kontrasztját], azonban a szótár szerint ez az afrikaans nyelvből vett jövevényszó, amelynek első előfordulása 1823-ból datálható. 'Spoor', Merriam-Webster.com Dictionary, Merriam-Webster, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/spoor>

szöveg itt maga is úgy hangzik, mintha szótárból kimásolt szavakat prezentálna, arra invitálva az olvasót, hogy megismételje a szereplők által játszott játékot a szavak hangzásával és definíciójával.

Ez a komplex összjáték egyrészt analóg a futball nyelvével kapcsolatban megfigyelt prózapoétikai eljárásokkal, melyek a nyelv hangzó egységeinek affektivitását, fiziológiai és érzéki tapasztalatokkal való összekapcsolódását viszik színre. A játékosok motiválására szolgáló klisék, a költészet vigaszt nyújtó szavai, a szótagolva felolvasott szócikkek erotikája mind a nyelv „tisztá performativitásának”, létesítő erejének példáiként szolgálhatnak, amely pozitív vonatkozásában a jelentés függéséből való szabadulás vágyát is megjelenítheti. Ezt a vágyat viszont paradox módon a nyelvi és prózapoétikai reflexió teszi láthatóvá – a regény nyelvi felszínén is létesülnek hasonló tapasztalatokat lehetővé tévő poétikai effektusok, amelyek viszont csak a regény szemantikai rétegével összekapcsolva, a regényvilágot kommentáló alakzatként válnak igazán hatékonyá. Ennek az összefonódásnak a végigkövetése teszi DeLillo regényét valóban összetett szépprózai alkotássá. A regény egyik legizgalmasabb teljesítménye tehát az, hogy megmutatja: az amerikai futball, az azt körülvevő diskurzusok, illetve ezek irodalmi reprodukciója képesek a nyelv eltérő aspektusait [a gépiest és a költőt, az intézményes-hatalmit és az ártatlant, a pusztítót és az újrateremtőt] úgy megjeleníteni, hogy ezek feszültsége és kölcsönös átjárhatósága egyaránt érzékelhető marad.

