

Lőrincz Csongor

# Környezeti poétika

BODOR ÁDÁM: *SINISTRA KÖRZET\**

„Sinistra körzet” – ez az enigmatikus cím köztudottan már sokat foglalkoztatta a Bodor-recepciót (és akkor a nem kevésbé talányos alcímről még nem is esett szó). Aligha minősül értelmezői önkénynek, ha a „körzet” kifejezést mint a „környezet” szó abbreviációját fogjuk fel, tekintve a műbeli világ „természetvédelmi terület”-ként történő megjelölését, tágabban a regény összetett stratégiáit a műbeli, természeti, kulturális, történeti indexekkel rendelkező, antropomorf és animális konnotációkat, bio- és zoopoétikai mozzanatokot egyaránt mozgósító világszerűség és ennek különböző hatáseffektusai előállítására. Jelen tanulmány annak a kérdésnek igyekszik nyomába eredni, hogyan működött ez a Bodor-regény egyedi környezeti poétikát, miként jön működésbe benne egyfajta environmentális nyelv, milyen módon műveli azt, amit ökomimézisnek is lehetne nevezni. Ezen belül arra is irányul az elemzés fókusza, hogyan nyilvánul meg a regény fiktív tere és tájjellegű dimenziója biorégióként, ennek geobiológiai vonatkozásaival, a természet mint emberi léttér értelmében. Sinistra és Verhovina mint sajátos ökoszisztémák is témái, illetve scenografikus, sőt mediális keretei a regényekben inszenizált világoknak, életformáknak, történeteknek. Ebben a környezeti poétikában ugyanis a természeti entitások és effektusok is kezdettől fogva érzékelési, mediális és persze narratív közvetítettségükben nyilvánulnak meg, nem azon kívül vagy azelőtt. Itt például egy sajátos akusztikus ökológia közege és hatáseffektusai érdemesek a figyelemre. Ezek a kontextusok ugyanakkor antropológiai viszonylatokat is feltételeznek, annak kérdését, hogyan nyilatkozik meg az emberi minősége ebben az összefüggésrendben, illetve milyen vonatkozó kihívások érik a humán létmódot, annak ek-szisztens jellegét.

A narratív nyelv és az environmentális nyelv figuratív kiazmusainak, összekapcsolódásainak, továbbá következményeinek, implikációinak olvasása ugyanakkor nem egyszerű feladat, amennyiben kevésbé támaszkodhat kidolgozott vagy bejáratott irodalomtudományos módszertani képletekre.<sup>1</sup> Nem beszélve a Bodor-poétika epikatörténeti előzményeinek vagy lehetséges (magyar és világirodalmi) párhuzamainak nagyfokú felderítetlenségéről.

Hol jelentkeznek, illetve keletkeznek tehát a szövegben a narratív nyelv és a környezeti nyelv (vagy a környezet nyelvének) összekapcsolódásai, átmenetei, interpenetrációi? Hogyan válnak olvashatóvá kölcsönösen egymás számára ebben az egymásmásolódásban? Már Kovács Béla Lóránt felhívta rá a figyelmet a Bodor-recepció egyik legszínvonalasabb írásában (ha csak egy lábjegyzet erejéig is), hogy a *Sinistra körzet* nem merül ki „a táj antropomorfizáló és a szereplők dezanropomorfizáló jelzőin” keresztüli cserékben, hanem bonyolult metaforikus átmeneteket

\* A tanulmány megírását az NKFI K-132113 kutatási pályázat (*Biopoétika a 20-21. századi magyar irodalomban*) támogatta.

1 Bizonyos fokig Timothy Morton írásai nyújthatnak szemléleti fogódzkodókat és fogalmi inspirációkat, noha igazán alapos szövegolvasási műveleteket nem találni bennük.

eszközöl<sup>2</sup> az emberi szubjektumokat megszólaltató és az animalitást inszcenírozó nyelv révén. A *[Coca Mavrodin neve]* című negyedik fejezetben a „száll”, „röppen”, „madár” izotopikus, sőt frazematikus jelölői szervezik a narráció mind szintagmatikus, mind paradigmikus viszonyait, elkülöníthetetlenül egymásba szálazva történet és elbeszélés síkjait, ezáltal hatványozva a lehetséges, mintegy kimondatlanul maradó jelentések kísértését a szövegben. A fejezet e pontján Andrej elküldése a körzetből kerül napirendre Coca Mavrodin döntésének értelmében:

„ – Ő az illető jómadár – mutatott rám Coca Mavrodin –, megígérte, elmegy. Holnap reggel majd a körzet határáig kísérik, megvárják, míg felröppen és elszáll.

A laktanya portája előtt a vöröskeresztes terepjáró várakozott. Ponyvájában sárga nyírfalevéltől pettyes kék esővíz ringott, benne égnek görbített lábakkal egy varjú hevert. Csak úgy hulldogáltak akkoriban az égből a madarak.<sup>3</sup> Coca egy bevett frazematikus kifejezést referencializál egy narratív szintagmatika síkján, míg a „varjú” kifejezetten deiktikus-referenciális szerepkörben jelenik meg az elbeszélésben, ugyanakkor a következő mondatban általánosítódva is, akár szimbolikus jelentéstani mozzanatot is sugallva (valamiféle apokaliptikus szcenárió értelmében). Két rövidebb bekezdéssel később a konkrét felkerekedésről olvasunk: „Amolyan ismerkedésféle volt ez, első terepszemle, Coca Mahmudia előtt haladtam, félrehajtottam előle az ágakat, elrugdostam újtájból a fenyőtobozokat, s tapsoltam nagyokat a madaraknak, hogy idejében felröppenjenek. Egy-két hete errefele még lángolt a berkenye, de mostanra az ágak mind lekopasztva szürkéltek: észak dermesztő szelei elől megérkezett a berkenyeevő csonttollú madár.”<sup>4</sup> Itt a madár-motívum előbb referenciális síkon jelenik meg [„tapsoltam nagyokat a madaraknak...”), utána a „csonttollú madár” a regényszövegben szimbolikus jelentést figuráló alakja bukkan fel. Ugyanennyire feltűnő a „felröppen” szó szerinti megismétlése, ezúttal tehát referenciális jelentésben, míg az ezredes diskurzusában a frazéma referencializálódásában ugyanakkor metaforikus jelleget mondhat magáénak.

A következő oldalon egy rövidebb, áfonyáról, szederről és Dobrudza dombjairól folytatott párbeszéd után az én-elbeszélő Andrej reflexiója következik a körzetből való kiutasítása örvén: „Most, hogy elbocsátottak, nem sok kedvem volt az ilyen udvariassági beszélgetésekhez. Igen-igen bosszantott, hogy el kell költöznöm a területről. Úgy nézett ki, pár évem csak úgy a semmibe röppen. Azt terveztem volt, ha rátalálok fogadott fiamra, megszöktetem innen.” A homodiegetikus elbeszélés nyelve nem vonhatja ki magát a hallottak figuratív hatása alól, amely a referenciális síkon tanúsítottak benyomásait is impregnálja. A „jómadár” frazematikus kifejezése, illetve ennek a szuverén általi referencializálása megy elébe a referenciális értelemben tapasztaltaknak, itt: a látottaknak, így az elhullott varjú, de akár a lekopasztott ágak képe szimbolizálhatja Andrej elvetélt tervét is, a „semmibe röppen”-ő éveket. Persze a varjú mint „valóságéffektus” [Barthes] deiktikus minősége mintegy előreláthatatlan módon

2 Vö. Kovács Béla Lóránt, *Baljós alakzatok. Bodor Ádám: Sinistra körzet = Vándor szövevény. Az Alföld stúdió antológiája*, szerk. Szirák Péter, Csokonai, Debrecen, 2001, 146–147.

3 Bodor Ádám, *Sinistra körzet. Egy regény fejezetei*, Magvető, Budapest, 1992, 37. A további lapszámok zárójelben a főszövegben találhatóak.

4 Az utolsó mondatban is érdemes figyelni a fonemikus effektusokra: „dermesztő [szelei elől]” – „berkenyeevő”.

példaszerűsítheti is a „jómadár” kifejezést, különösen narratív referencializálásának nézetében [„felröppen és elszáll”]. Ezt a homodiegetikus elbeszélést tehát mintegy környezeti indexek kontaminálják, sejlenek át rajta diafán módon, illetve az elbeszélés nyelve olvassa is ezeket a környezeti háttereket vagy kontextusokat. Fontos, hogy itt a szavak által felépített vagy evokált környezetiség forog fenn, a Cocától hallott kifejezések kontextus- és jelentésváltó animálódása az elbeszélői szövegben, amely szavak képletesen szálló szavak (vagyis a madár-motívum itt figuratív önreflexiója is lehet a szavak ilyen viselkedésének). Jómadár, varjú, csonttollú madár, az évek mint elröppenő madarak – ezt a lexikális-szemantikai-tropológiai, aligha egynemű komplexitást röpké másfél oldalon generálja a szöveg, ráadásul éppen a megfoghatatlanságot, tovaillanást emblematizáló madár-motívum szétszalázásában.

Így a „csonttollú madár” kvázi-szimbolikus jelölője jelentősen megbonyolíthatja e passzusok jelentéstani viszonyait. Míg a csonttollú megérkezik a körzetbe, addig Andrej, a „jómadár”, illetve a „pár évem” [szinekdochéja] távozik a területről. Ezek az ellentétes deiktikus mozgások ugyanakkor megérkezés és eltávozás köztességében a körzetre mutatnak és a megfosztódás jelentéskörét aktiválják, a csonttollú esetében ráadásul a „tunguz nátha” nevű betegség eljövételét Sinistrába, amely kór jelentésköre szintén nem határozható meg egyértelműen, mindenesetre kollektív referenciális és/vagy szimbolikus vonzatai vannak. Az elhullott varjú deiktikusan pedig kifejezetten az égre mutat, ahonnan „csak úgy hulldogáltak akkoriban” a madarak, vagyis vélhetően valamiféle betegség viszi el őket, akárcsak a csonttollúakat is az állítólag általuk hordozott tunguz nátha. A halott Borcan ezredes szintén hasonló scenográfiában rögzül, ráadásul afféle profán megfeszítésre hajzó módon.<sup>5</sup> Körzet, járvány, az „ég” mint a transzcendens emblémája viszont mind kollektív dimenziókra céloznak, korántsem valamilyen monologikus elbeszélői tudatra vagy egyéni narratív identitásra.

Az elbeszélés perceptív horizontját, a narratív szenzoriumot és ennek különös transzformációit más ponton is a környezetiség síkján impregnálja a másoktól hallott nyelv, az antropomorf alak, sőt arc és a geofizikai háttér egymásmáshozolódásában. Sajátos diafán ökológia ez: az áfonyáról folytatott beszélgetésben Mavrodin beszámol szülőhazája, Dobrudzsa növényzetéről és domborzatáról: „Ami a szedret illeti, a gyalogszeder például nálunk Dobrudzsában is megterem. És ha mifelénk ritkán havazik is, a sótól a dombok, halmok nálunk télen-nyáron fehérek. Buckáik között százlábú szörös indák mászkálnak, telis-tele azzal a vigyorgó kis bogyóval.” [38.] Néhány oldallal később, a fejezet vége felé, amikor a gúnárok az „éjszaka kellős közepén” Andrejért jönnek, aki alkalmi szeretőjénél, Aranka Westinnél időzik, ez a mondat olvasható: „A szederszínű sötétségben, mint valami távoli, sóval lepett halom, Coca Mavrodin-Mahmudia arca világított.” [43.] Az én-elbeszélő érzékelésében a szeder [színe] átvivődik a sötétségre, a dobudzsai geofizikai jellegzetesség pedig az onnan származó Mavrodin arcára. Vagyis a környezeti – a flóra és a domborzat világára referáló – je-

5 „Hamarosan azt is ő [Nikifor Tescovina, a természetvédelmi terület kintosa] hozta hírül, Borcan ezredesre rátaláltak földobott talpakkal egy csupasz hegytetőn. Sajnos nem idejében, tátott szájában már egy madár fészkelte. Később valaki a halottat odaszögezte – csakis hegyivadásznak öltözött pecér lehetett –, kezén át szuronyokat döfött a földbe, lábát pántokkal fogta a kövek közé, nehogy a griffmadarak elragadják.” [10. – kiem. tőlem. L. Cs.] Itt is a hallott, „szálló” szavak jelentik a narratív médiumát ezeknek az információknak vagy érzékleteknek, illetve jelentéseknek.

lenségek nevei egészen más természetű entitásokra, [a]vizuális benyomásra és egy emberi arcra utalnak, köszönhetően a figuratív átvitelnek. Hasonló példát találunk már az első fejezetben, a nemsokára elhalálozó (véltetőleg már a fertőzés tüneteit magán viselő) Borcan ezredes kapcsán: „Tekintete bús, kicsit nedves volt, füle cimpáján átderengett a távoli havas tisztások fénye, sapkája alól kikunkorodó haja, álla borostája még tele volt az elvonult jeges eső cseppjeivel.” [24.] Itt a diafán ökológia nem pusztán az emberi és a környezeti komponensek – alighanem a tunguz nátha által indukált<sup>6</sup> – egymásramásolásában áll, de abban is, hogy a vizuális benyomást a hallás szervén keresztül engedi átsejleni, afféle paradox vizuális visszhangként. Különösen, ha halljuk a „füle cimpáján átderengett a távoli havas tisztások fénye” hangzós-intonációs effektusát, amely mintegy a „fény” fül általi meghallását evokálja.

A különböző, egyként akusztikus természetű érzékelési-szenzoriális effektusok a regényben pedig összetett auditív ökológiát nyilvánítanak meg, amire már az első oldalon található utalás, akár önreflexív érvénnyel. Itt a hangok szerepéről esik szó Borcan ezredes és Andrej számára, a természeti hangok, illetve madarak hangja, és ennek cselekedtető hatása fogalmazódik meg a szövegben: „Ősz volt, a cserjés idegen hangoktól zsi bongott. Az erdőbiztos szemléje máskülönben abból állt, reggelente ellátogatott a medvézetbe, szemrevételezte az állományt, majd hazatérőben végigbaktatott valamelyik hegyháton, s miközben magába szívta a rezervátum bódító csendjét, a völgyek mélyéről áradó patakzúgást, jelentést fogalmazott a látottakról.” [5.]

A „jelentés” tehát úgy fogalmazódik meg, hogy noha elvileg „látottakról” szól, de elkészülését éppen a hangok uralják vagy határozzák meg,<sup>7</sup> amely hangokat ráadásul olfaktorikus metafora révén jelenít meg a szöveg (az ezredes magába szívja mind a „bódító” csendet, mind a patakzúgást), vagyis ezeket a hangokat mondhatni lehetetlen exteriorizálni, pusztán külső hangokként tételezni őket.

Egy másik figuratív alakzat és annak ismétlődése pedig az egész regényen átívelő szemantikai összefüggésrendszert épít ki. Itt egyrészt kulturális (zeneművészeti), másrészt természeti hangok eldönthetetlen összekapcsolódása jelenik meg, a klarinét hangja és a vadludak hangja egymásbaoltásával. A Mavrodin ezredes érkezete előtti hangulat Dobrinban így hallatszik szó szerint: „Érkezése előtt Dobrin Cityben kevesen aludtak, az éjszakában a várakozás, az izgalom hangjai kígyóztak. Egy ideig azt lehetett hinni, Tomoioaga bakter klarinétja vijjog az alagútban, máskor meg mintha megkéssett vadludak vonultak volna a völgy fölött.”<sup>8</sup> Végül az én-elbeszélő mondhatni megfejtí a hangok eredetét: „Éjszaka közepén, amikor az árnyékszék felé menet átballagtam az udvaron – az esténként benyakalt denaturált szesz egyre-másra meghajtott –, túl a falu sok fekete háztetője fölött sárgán derengett a köd, a laktanya valamennyi lámpája égett, az őrtornyok fényei mint hatalmas vattacukrok lebegtek a nyirkos sötétség mélyén. A vijjogó hang is onnan érkezett: a hegyivadászok talpukra kötözött párnákkal

6 A fülcimpa átlátszó mivolta a lefogyás, vagyis a betegség tünete is lehet.

7 Egy másik szöveghelyen, a következő fejezetben pedig ironikus módon éppen képek és hallomás feszültsége merül fel (a halkán beszélés motívumának kontrasztja által is baljós árnyalatot elnyerve): „– Itt minden a hegyivadászoké – magyarázta halk, olajos hangján Nikifor Tescovina. – Az a hely is, ahol lakni fogsz. Ők gondoskodnak itt a népről. – Eddig csak képeken láttam belőlük – szóltam én is, lehetőleg halkán –, de hallomásból tudom, a hegyivadászok jóra való, rendes emberek.” [19.]

8 Ez a mondat szó szerint vijjog a v-hangok alliterációival: „vijjog” – „vadludak vonultak volna a völgy fölött”.

fényesítették a folyosókat, nedves újságpapírral sikálták a laktanya ablakait.” [33–34.] E megfejtés ellenére [amelynek hitelét bonyolíthatja például az én-elbeszélő bódult állapota] e hangok inzisztenciája megmarad, és eredetük eldönthetetlensége is [zenei, természeti és kultúrtechnikai aspektusok között]. A klarinét mint fúvós hangszer [ráadásul természeti eredettel, mint nádsíp] fokozottan veszi igénybe a testet [lélegzés és kilégzés, a levegő kifújása útján], ez a korporális metonímia szintén jelentőséggel bírhat, például egyfajta önreflexív vonatkozású ihletmotívumként. Továbbá elképzelhető a természeti hangok illetén jelentőségénél a nyelv keletkezésének herderi felhangú fogalmi háttere is, a nyelv mint természeti hangok fordításának médiuma avagy e fordításban létrejövő médium. Azzal a hangsúllyal, hogy itt fontos e hangok nem csupán meghallása, de valamilyen fokú belelégzése [vö. „magába szívta”] – és ezáltal nyelviesítése, nyelvvé formálása? – is. A nyelv már a testben vagy testként kezdődik [ami persze már nem „ugyanaz” a test, mint a nyelvtől független test, ha egyáltalán elképzelhető ilyesmi az antropológiai valóságban].

Ezek az auditív indexszel bíró alakzatok alapvetően az elbeszélte történet narratív fonálának megszakítását jelölik, afféle anakoluthonként [az elbeszélés feltételezett kauzalitásába való visszafordításuk nem magától értetődő], és atmoszferikus dimenziót idéznek meg a történetben, vetítenek rá annak elemeire, sőt az elbeszélő világerzékelésére [talán ebben a jelentésben lenne értelme használni, ha egyáltalán, a „mágikus realizmus” kifejezést Bodor írásmódja kapcsán].<sup>9</sup> Néhány oldallal később pedig e hangok explicit módon, szinesztézikus alakzatok révén beleíródnak a táj érzékelésébe vagy olvasásába: „Mint a vadludak hangja, a levegőben ökönyál nyújtózott, a Dobrin ormái alatt, mint kurta klarinéthangok, felhőpamacsok kunkorodtak.” [41.] Az – egyébként alig látható, tranzitorikus, ugyanakkor taktilis jelleggel is bíró – vizuális effektus, az „ökönyál” [nevében állati mozzanatra utaló katakrézisként] természeti hanghoz hasonlítódik [a vadludakéhoz], egy további tranzitorikus vizuális mozzanat pedig, a „felhőpamacsok” ismét hanghoz, ezúttal a „klarinéthang” kifejezetten kulturális-művészeti, ugyanakkor mint láttuk, testi[es] vonatkokkal rendelkező effektusához.

A vadlúd–klarinét hasonlat akusztikus alakzata és szenzoriuma azért fontos a regény értelmezhetőségének szempontjából, mert a nyitó- és zárófejezetben mint a „regény fejezeteit” keretező novellákban kiemelt szerephez jut Andrej Bodor érzékelésében és ezen a síkon cselekedtető erővel bír számára. A vadludak hangja taktilis indexekkel is bír [vö. „motoszott”] és felébreszti Andrejt: „Éjszaka a vadludak ébresztettek [...] A csend süket és néma deres éjszakai megteltek a vonuló madarak gágogásával, nyikkanásaival, elcsukló hangjuk – mint néha a bakter klarinétjéé – be-

9 A fantasztikus Jaime Alazraki értelmezésében „mint anakoluthon” működik: „nem csak mondattani következetlenség: grammatikailag megváltoztatott konstrukció, amely kibillentí a diskurzus normatív rendjét.” [Elemente einer Poetik der Neofantastik. Die Erzählungen von Julio Cortázar, Peter Lang, Berlin–Bern–Bruxelles–New York–Oxford–Warszawa–Wien, 2018, 26.] Vö. még Roger Cailliois megjegyzésével a fantasztikumról: „törés, megütközést keltő, majdnem elviselhetetlen betörés a valóságos világba.” Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction = Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur, szerk. Rein A. Zondergeld, Insel, Frankfurt a. M., 1974, 45. A fantasztikus mint atmoszféra, ezzel vö. Howard Phillips Lovecraft, Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1995, 12–13.

kúszott a kéményeken, s virradatig motozott a tűzhely hamujában. Idegeket borzoló nyivákolásuk mindig magányomra ébresztett, s eszembe juttatta Aranka Westint.” [12.] A természeti hang, pontosabban: madárhang kulturális-zeneművészeti hangra emlékezteti Andrejt, a következő fejezet elején is, ahol kiderül, a bakter a vasúti alagutat felügyeli: „aztán a sínpár hirtelen eltűnt egy alagútban, amelynek bejáratánál a bakter klarinétozott.” [17.] A szöveg csak annyit árul el arról, miért is afficiálja, sőt traumatizálja Andrejt ez az akusztikus kettősség, hogy a szereplő „magányá”-ra utal. Motivikus és metaforikus kapcsolatokból viszont felfejthetőek olyan potenciális mögöttes jelentéstartományok, amelyek konkrétan is értelmezni engedik ezt a komplex képet. Először is, a vadludak mint költöző madarak utalhatnak a regény utazási cselekményösszefüggésére, Andrej Sinistrába költözésére, majd távozására, illetve visszatérésére. Az utazás motívumát az alagút is megerősíti, amely motívum előkerül Andrej fogadott fia, Béla Bundasian történetében is [ismeretes, hogy Andrej Sinistrába költözését fogadott fiával való találkozás motiválja], amennyiben „kedvese”, Cornelia Illafeld „a Kárpátok kellős közepén lakott valahol, egy alagút közelében” [27.]. Az alagútnál elhangzó klarinétozás pedig asszociatív kapcsolatba kerülhet Bundasian foglalkozásával, a kottamásolással [további hasonlóan explicit zenei utalások nem nagyon találhatók a szövegben]. Az alagút motívuma tehát implikálja Andrej egész családtörténetét, a *Sinistra* körzet mint ironikus családregény trópusát, e családregény mind elvi (narratív), mind gyakorlati (elbeszélte történet szintje) lehetetlenségét. Ezek a jelentéslehetőségek természetesen parciálisak is maradhatnak, de legalábbis nem feltétlenül tudatosulnak Andrej számára, viszont annál kínzóbban hatnak rá, ahogy a regény utolsó oldalán olvasható, ebben az értelemben végleges távoztakor a körzetből: „Lankadtan, ütőeremet tapogatva heverésztem langyos közelségében, amikor egyszerre csak a felhők között megnyikkantak a vadludak. Úgy látszik, végképp odaszoktak, most utaztak a lappok földjére, hazafelé. Esküszöm, nincsen nyugtalanítóbb hang az övéknél. Az éjszaka csöndjében tisztán hallatszott, a Kolinda-erdő felől közelednek, s a Dobrint elérve hirtelen északnak kanyarodnak, a Pop Ivan felé. Gyomrom mélyén is hangjuk remegett.” [158.] Ez a hang itt is taktilis, sőt szomatikus metonimiával rendelkező akusztikumnak bizonyul az utolsó mondat tanúsága szerint, és nem hagyja elaludni Andrejt, aki „éberem” várta, „mint őrszem a reggelt, hogy végre távozhass”-on. A madarak hangja tartja ébren tehát az őrszemet [az őrszem szerepe ebben a fejezetben Géza Kökény kapcsán is felbukkan, melynek címe *Géza Kökény éjszakája*],<sup>10</sup> aki mintegy megnyilvánítja az éjszakát. E motívum krisztológiai vonása félreismerhetetlen – a madarak potenciálisan transzcendens vonatkozása itt is visszaköszön, illetve formálhatja a regény időszemléletét is.

Ebben az auditív effektusban tehát környezetiséget feltételező szenzorium rezonál, amelynek köszönhetően fontos szerepet játszik a testi(es) sík is. Olybá tűnik, hogy ez az „unheimlich” akusztikum mintegy a puszta élet dimenzióját is afficiálja, a humán szubjektum puszta életének (például testi hogylétének vagy testi önma-

10 A kilencedik fejezetben jelenik meg futólag az „alagútőr, aki sosem aludt” [95.]. Alighanem ő az, aki klarinétozik [vö. 10. oldal a regényben, fentebb idézve], vagyis Andrej virrasztásának szemantikai emlékezetében virtuálisan feltételezhető a klarinéthang motívuma. A nem-alvás, a konvencionális időn való kívülrét is összefüggésbe kerül tehát a klarinéthangban implikált szonikus ökológiával.

gánál-létének) valamiféle ritmusát skandálja. A hallás testivé válása és a test hallóvá válása kiazmusban kapcsolódnak össze és alapvető biológiai funkciókat érintenek az emberi én önérzékelésében, mindezt annak „árán”, hogy szét is választják az én és test(e) instanciáit.

A vadludak hangja és a klarinéthang egymásmásolása, akusztikus kiazmusa, egymásbanhangzása összességében olyan szonikus ökológiát körvonalazhat, amelyben ez az ökomimézis felfüggeszti a különbségtétel lehetőségét előtér és háttér, médium és üzenet, információ és moraj között. Ez az alakzat nem teszi eldönthetővé, hogy a klarinét hangja kölcsönzi magát médiumként a vadludak hangja számára vagy fordítva. Vagy másképpen: a klarinét hangja az atmoszferikus környezet megnyilvánítója („médium mint atmoszféra vagy környezet”, mint „háttér”) és a vadludak hangja a materiális, beazonosítható hangzás („médium mint materiális tárgy”, mint „előtér”)<sup>11</sup> – vagy pedig fordítva? A klarinét hangja szimulálja a vadludakét vagy fordítva? Ez az alakzat Morton kifejezésével „hipertárgy”-at is reprezentálhat, amely ágensként nyilvánul meg (vö. madarak), ugyanakkor „viszkozitás” is jellemzi [ezt fentebb a hang metonimikus „megtapadásának” – a tűzhely hamujában vagy a gyomorban – taktilis mozzanata jelölte], továbbá a „nonlokálitás” is sajátja.<sup>12</sup> Ebben a szonikus térben a zeneiség funkciója kettős lehet a mortoni értelemben: egyrészt a hipertárgyak [itt: a madarak] bevonása, közvetítése a „humán esztétikai-kauzális [társadalmi, lélektani, bölcséleti] térbe”, másrészt „megnyitni ezt a teret a tágabb világra”, másképpen: a ráhangolódást evokálni a nem-emberire, amely hangoltság mint „szonikus ökológia” nem jelenlétet jelent vagy alapoz meg.<sup>13</sup>

Ezeket az eredetelen hangokat a regényben kifejezetten eolikus mediális imagináció is reflektálja, amely Morton szerint éppen ennek az eredetelenségnek betudhatóan szinesztézikus létmódot implikál, anélkül azonban, hogy „holisztikus mintát hozna létre”.<sup>14</sup> Vélhetően önértelmező érvénnyel bíró eolikus trópust dolgoz ki a hetedik fejezet, a [*Bebe Tescovina vére*] című: itt egy alumíniumrúddal kell megjelölni a halott Borcan ezredes hollétét. Ez a rúd – tér át az elbeszélés a katakrézis nyelvére – „nem is rúd volt, inkább egymásba süllyeszthető csövek szerkezete; az elemeket kihúzva bizonyára jócskán meg lehetett hosszabbítani. Azonkívül el volt látva különböző méretű lyukakkal, furatokkal, amelyekből narancsvörös és sárga gyapjúfonalak csüngtek. Ki nem lehetett volna találni, mire való.” [68.] Természetesen csábító a lehetőség, hogy ezt a – „fonalak”-kal ellátott! – „tárgyat” mint a regény önleírását, önértelmező trópusát, egyfajta partitúrát imitáló alakzatot elemezzük kompozitorikus, motivikus és narratív értelemben – elég lenne csak a „rúd” szót kicserélni a „regény”, míg a „csövek” szót a „novellák” vagy „fejezetek” kifejezésre [a *Sinistra körzet* talányos alcímének értelmében: „Egy regény fejezetei”]! A „tárgy” szerkezete ugyanakkor – és a provokatív kitétel [„Ki nem lehetett volna találni, mire való.”] – a Bodor-szövegekre erősen jellemző kimondatlansági struktúrát vagy létmódot implikálja [például a mo-

11 Vö. e fogalmakhoz Timothy Morton, *Ecology without Nature*, Harvard UP, Massachusetts–London, 2007, 38.

12 A fogalomhoz vö. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 2013.

13 Morton, *Hyperobjects*, 170–171.

14 Morton, *Ecology without Nature*, 41–42.

tívumok látens emlékezetének síkján, illetve műfaji értelemben, ahol a „regény” nem létezik eleve adott módon, hanem a „fejezetek” variatív, kombinatív, akár permutatív kapcsolódásaiból áll elő – az olvasásban). Így az elbeszélés nem is fedi fel ennek a rúdnak a funkcióját a történet síkján: ez homályos marad, lehet figyelmeztetés (a tunguz náthában elhunyt Borcan ezredes hullájánál), állatok elriasztása, de akár a gyász emblémája is.<sup>15</sup> Mindenesetre ez az alumíniumrúd mintegy hangot kölcsönöz a szélnek és ezáltal a környezet hangjainak: „A magasból időnként fémes kopácsolás, csilingelés hallatszott, ahogy Géza Hutira kövek közé ékelte a rudat [a k- és t-betűkkel, illetve analóg alliterációval „keményen” operáló fonemika itt a „kopácsolás” nyelvi effektusa, vagyis a szöveg nemcsak beszél a hangokról, de meg is jeleníti őket], ahogy körülötte cövekeket vert a földbe, végül, amint a kifeszített huzalok megpendültek. A patakok morajlása, mint az eső utáni pára, függönyökben emelkedett a völgyekből.”  
 Illetve bő fél oldal után: „Géza Hutira, úgy látszik, befejezte a munkát, a pózna kövek közé ékelve, huzallal kifeszítve állt a tetőn, mert egyszerre csak hallatszott, amint a gerincen átbukó szél fuvolázni kezd a furatokon [itt az u-o hangok ismétlődése és az alliteráció generál nyelvi síkon is materiális hangzást, és éppen kontrasztban a k-hangok megismételt fonemikájával].” [75–76.] A hangok azonban itt sem önidentikus hangok, hanem genuin környezeti effektusokként jelenítődnek meg, a patakmorajlás páráként és függönyként vizualizálódik. A passzus alaposabb elemzéséhez számításba kell venni annak első mondatát: „Váratlanul elült a szél, csend támadt a katlan csupasz falai között, mint egy üres üvegben.” Vagyis az eolikus alumíniumpózna mintegy olyan környezetnek kölcsönöz hangot, amelynek amúgy – a szél mérséklődésével – nincs vagy nem hallható a hangja. Mielőtt azonban azt gondolnánk, itt csak a környezet önmagáért való megszólaltatásáról volna szó, emlékeznünk kell rá, hogy az „üres üveg” referenciális értelemben másfél oldallal előbb már felbukkant, Béla Bundasianhoz rendelve, akivel mostohaapja most találkozik újra, amióta a körzetben él: „A ház küszöbén Béla Bundasian, Andrej fogadott fia ült imára kulcsolt kézzel, malmozó hüvelykujjakkal, lába közelében fölborult denaturált szeszes üveg.” Amikor Andrej szívhez szóló vallomását intézi hozzá („Nincs senkim kívüléd.”), Bundasian „belekortyolt az üres üvegbe” és leplezetlen gúnnyal figurázza ki Andrej gesztusát. A katlan metaforikus leírása tehát ebből a referenciális jelenetből kölcsönzi az „üres üveg” trópusát, így a katlanbeli csend kihangosítása az alumíniumrúd révén vonatkoztatható egyebek mellett Bundasian elmaradt viszontvallomására, egyáltalán mostohaapa és fogadott fia közötti történet (feltételezett intimitásuk) beszédes elhallgatására is, magának a szövegnek ebbéli szerepére. Különlegesen finom szövésű próza ez, amely a kimondatlant, ember és környezet atmoszferikus hangoltságát több síkon evokálja és tartja ugyanakkor a potencialitás állapotában, nemcsak szemantikai síkon, de itt az auktoriális elbeszélő és Andrej perspektívája közötti oszcillációban is [ismeretesen ebben a hetedik fejezetben vált át a regény a heterodiegetikus narratív szólamra, az addig én-elbeszélő Andrejt harmadik személyben jelenítve meg].

A szemrevételezett akusztikai alakzatok, mondhatni csúcsra járva az eolikus alumíniumrúd motívumában [önreflexív értelemben is], egytől egyig „unheimlich”

15 Morton szerint az ambiens poétikájának mindig „gyászjellegű [mournful] minőség” a sajátja, vö. *Ecology without Nature*, 75. Az eolikus imaginációhoz ld. Uő, *Hyperobjects*, 149.

vonást mutatnak,<sup>16</sup> és éppen morajjellegükben lebegtetve azt. Ez az unheimlich moraj Bodornál többféle implikációval bírhat, pl. a szent evilági jelenlétének lehetetlenségét sugallhatja, amennyiben Borcan ezredes lett volna a rejtélyes „vörös kakas” által ajándékozott hal (mint krisztusi jelkép)<sup>17</sup> címzettje, így az alumíniumpózna mintegy e lehetetlenség meggyászolásának diszkrét emblémája is lehet. Ide csatlakozhat Bundasian implicit módon analóg szerepe is, amennyiben „imára kulcsolt kézzel ült” a ház küszöbén [amely pozitúra persze véletlen vagy a denaturált szesz műve is lehet, Bodornál ez sosem kizárható].

Hagyományosabb fogalomhasználattal ezeket az alakzatokat az elbeszélő nyelv metaforizálásaként lehetne értelmezni. Ugyanakkor fontos egyrészt hangsúlyozni, hogy ezek a trópusok szinte mindig referenciális síkon is megjelennek a szövegben, referenciális korrelátumokkal is rendelkeznek, anélkül, hogy analóg megfejtésüket adnák a metaforizált megfelelőiknek. Referencia és trópus kapcsolata nem egyértelműsíthető, mi több, olyan lebegést, nyelvi atmoszférát aktivál a szövegben, amely nem determinálható metaforikus és tulajdonképpeni jelentések megkülönböztetése alapján. Különösen szembeötlő ez az indefinit jelleg az érzékleti síkon, a vadludak hangja–klarinét hangja típusú alakzatokban, ahol nem dönthető el, a kettős trópus melyik tagja kölcsönzi magát médiumként [háttérként] a másik észleleti oldal mint szenzoriális információ [mint előtér] számára, melyik szimulálja a másikat. Ez az atmoszferikus létmód nem létezőt jelent, így nem is lehet róla metaforikusan beszélni, ugyanis nincsen „tulajdonképpeni értelme, szó szerinti jelentése”, ezért „amennyiben nem lehet” róla „metaforikusan szólni, úgy éppoly kevésbé lehet róla tulajdonképpeni értelemben, szó szerint beszélni. Mindig kvázi metaforikusan kell majd beszélni róla, a metafora metaforájának az alapján, a pótlólagos determinációval, járulékos megterheléssel, szupplementáris vonással, egy kettős *vonáséval* [‘re-trait’], egy szupplementáris metafora-redővel, amely a kettős vonásra utal...”<sup>18</sup> Bodor nyelve ilyen „kvázi metaforikus” effektusokat gerjeszt a narratív szenzorium síkján, különös tekintettel természeti és kulturális nem-szemantikai természetű perceptuális interpenetrációira.

Bodor metaforizált elbeszélői nyelvének tárgyalt kettősségét alighanem jobban lehet méltányolni, ha összehasonlítjuk például Krasznahorkai László ugyanabban az évben megjelent könyvével, *Az urgai fogoly* című útirajzzal. E kötet egyik, a Bodor-regény fentebbi alakzataihoz formálisan hasonló helyén az elbeszélői tekintet deiktikus mozgása revelálja a táj atmoszferikus dimenziójának referenciális alternatíváját, hasonló izotopikus alakzattal [beborító felszín, csak ezúttal auditív értelemben], ám mégis az elsődleges atmoszféra ellenében irányítva:

A tájnak ebből a magasságból már szinte nem voltak részletei, s a táj így nem volt más, mint a dzsungel finom domborzatának sejtelmes zöldje, árnyalatok fakuló bársonya a távolodó térben, s mindezek fölött a levegő és a fény együtteseként egy nedves, sötét, alkonyati pára, ahogy – mint valami haragos esőfelhő – örökösen ráérezkedik erre a finom domborzatra,

16 Mortonnál ez a „hipertárgyak” egyik fő jellemzője, vö. a *Hyperobjects* számos helyével.

17 Ahogy erre Kovács Béla Lóránt már utalt. Kovács, *l. m.*, 136.

18 Jacques Derrida, *Der Entzug der Metapher = Die paradoxe Metapher*, szerk. Anselm Haverkamp, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998, 218.

erre a sejtelmes zöldre, a dzsungelnek erre a részleteket feloldó bársonyos egészére. Azazhog: nem!, adódnak itt azért részletek, pillantottam meg váratlanul, odalent a közelünkben, sőt szinte azt kell mondjam, közvetlenül a mi épületünk alatt egy vasúti sínpárat, majd pedig, felfedezésemnek mintegy színpadias megerősítéseként, felhangzott egy kürtjel, előbukkant egy szerelvény, hogy aztán el is tűnjön kelet felé, s csak elnyújtott, dallamos kürtjele visszhangozzék még sokáig a pálmák, bambuszok és banyánafák rengetege fölött.<sup>19</sup>

Ez az elbeszélői nyelv alapvetően ismeretelméleti érdekeltségű, amit az érzékelés és az észlelő szubjektum deiktikus rögzítettsége, a szenzorium általában monomediális vezéreltsége mutat. A pára auratikus mozzanata kihívást jelent e narratív diskurzus számára, amit az is jelezhet, hogy az elbeszélés korábbi – előzetes nyelvpragmatikai és -szemantikai várhatósági horizontból többnyire nem túlságosan meghökkentő – kifejezései majdnem szó szerinti deiktikus megismétlésére kényszerül („erre a finom domborzatra, erre a sejtelmes zöldre [...] bársonyos egészére”). Ugyanakkor totalizálva is a látványt, itt beszédes lehet az „árnyalatok fakuló bársonya” szintagma transzformációja a „részleteket feloldó bársonyos egészére” kifejezésre. Itt a taktilis mozzanatot felülírja aztán az optikai képzet, ahogy később az „elnyújtott, dallamos kürtjele” mint visszhang mintegy felváltja az „alkonyati pára” [a]vizuális minőségét. A különböző szenzoriális képzetek és minőségek tehát nem mögékerülhetetlen átmeneteikben, kölcsönös interpenetrációban és az ebben jelentkező eldönthetlenségi dimenzióban nyilvánulnak meg, hanem mintegy versengenek egymással, ami ennek a narratív diskurzusnak a nézetében viszont külön-külön vett identifikálható homogenitásukat feltételezi. Ez a monomediális itt nem pusztán valamilyen tropológiai egyneműséget jelent, hanem testfenomenológiai hátteret implikál, ebből fakad: a monoszenzoriális paradigmában nem [az egész] test vesz részt az érzékelési folyamatokban, hanem csak egy absztrakt, kognitív módon izolált „érzék”. Vagyis a különbözőségnek a tájat evokáló nyelvek között Krasznahorkai és Bodor vonatkozásában eminensen biopoétikai alapja van, utóbbinál korántsem pusztán a narratív nyelv valamiféle esztétizáló funkciójáról van szó a szinesztézikus trópusok tekintetében.

Mindez abban gyökerezik, hogy a táj a Krasznahorkai-féle elbeszélői távlat és nyelv számára nem eredendő, nem-objektíválható – pl. szinesztetikus konfigurációkban megjelenő, ugyanakkor deiktikusan nem teljesen definiálható – környezetiséget jelent, mégpedig alapvetően nem-referencializálható, nem célirányosítható nyelvi kintikájában, hanem olyan szembenállást, amelyet a szubjektum határoz meg objektum gyanánt.<sup>20</sup>

A tájjellegű ambiens poétikájának mesterpéldája az alábbi Handke-részlet [egy külön szedett egész bekezdés], a *Die Obstdiebin* című nagyregényből [2017]. Itt

19 Az *urgai fogoly*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1992, 117.

20 Lásd ehhez Heidegger megfogalmazásában: „Persze az emberi létezés fenségének nem az alapja, hogy ő a létezőnek – ennek 'szubjektumaként' felfogva – a szubsztanciája, hogy aztán a lét körében hatalmat gyakorlóként a létező létezőségét a túl zajosan méltatott 'objektivitás'-ban hagyja széthullani [feloldódnij].” Később pedig: „Az ember közvetlenül sohasem evilági emberként felfogott 'szubjektum', tekintsék a szubjektumot akár 'én'-nek, akár 'mi'-nek. Soha

a csend és a táj nem-fenomenális kapcsolatának kinetikus intenzitása áll előtérben, sajátos önkinyilatkoztatásaként ennek a kapcsolatnak mint történésnek, mindenfajta formális, szembenállást megalapozó szubjektumképzet nélkül:

Már egész reggel, akárcsak az előző reggeleken, csend uralkodott, tovább terjedve az órák leforgása alatt, túl az öböl környékének határain vagy peremein. Az epizodikus, jellemzően háromtaktusú varjúrikoltások nem annyira megszakították, mint inkább talán még tovább vitték [tragen] ezt a csendet. Most azonban, a déli órában, nem hallható, a nyári lombon nem is látható, szél nélküli fúvás ölelte körül, inkább járulékos légáramlat külön áramlás nélkül, olyan légbeáramlás, amelyet a bőrön, a karon vagy a halántékon sem lehetett érezni – egyetlen levél, még a legkönnyebb, a hársé sem rezdült. A vidéken elterülő csend leereszkedett a földi tájra, mégpedig egycsapásra, amennyire enyhe, olyannyira erős [machtvoll] lökessel, és, egyedi folyamatként minden nyáron csak pillanatszerűen megtörténve: a táj, amelyet már korábban csend ölelt körül, leereszkedett vagy lesüllyedt az égi magasságokból nagy hirtelenséggel leereszkedő csendáramlás révén és eközben továbbra is az ismerősen [vertraute] püpos, felboltosult, megtartó [tragende – „vemhes” is] földfelszín maradt. Túl a hallhatón, láthatón, érzékelhetően történt mindez. És mégis nyilvánvaló [offenbar] volt.<sup>21</sup>

Hogyan jelentkezik Bodornál a mondott kölcsönös mediális rezonanciaalakzatokban, a nem-szemantikai érzékelés olvashatósági mintázataiban a „világ” problémája? A környezeti poétika egyik fő teoretikus tanulsága vagy legalábbis kérdése lehetne, mennyiben (nem) elválaszthatók egymástól „föld” és „világ” entitásai a heideggeri értelemben [A *műalkotás eredete*]. Anélkül, hogy itt ennek a kérdésnek nyomába erednénk, elmondható, hogy ebben a hangolt közegben nem vehetnek fel távolságot a világhoz, pl. abban az értelemben, hogy a környezeti, klimatikus összefüggések és történések Morton szavával csak mintegy kvázi-semleges háttérként funkcionálnának az „előtérben” zajló „humán dráma” számára. Ami a konstatív nyelv lehetetlensége mellett, illetve ezzel összefüggésben „a világ végét” [a metafizikailag vagy a szubjektivitás formális szerkezete szerint modellálható világ végét] jelenti, amennyiben a világ[fogalom]nak előtér és háttér (vagy Nietzschevel: „igazi” és „látszólagos”, „wahr” és „scheinbar” világ) megkülönböztetésére van szüksége.<sup>22</sup> Előtér és háttér,

---

nem is csak szubjektum – jöllehet egyúttal mindig objektumokra vonatkozik – úgy, hogy lényegét a szubjektum-objektum viszony képezné. Ellenkezőleg: az ember előbb önnön létezésében [Wesen] ek-szisztens a lét nyíltságába. A nyílt pedig először azt a 'közötter' világítja meg, melyen belül a szubjektum és az objektum közötti 'viszony' 'lehet!.' *Levél a „humanizmusról” = Uő, „...költőien lakozik az ember...”. Válogatott írások, T-Twins–Pompeji, Budapest–Szeged, 1994, 134, 155. Vö. Heidegger, *Brief über den „Humanismus” = Uő, Wegmarken. GA 9, Klostermann, Frankfurt a. M., 1976, 330, 350. [A fordítást módosítottam – L. Cs.]**

- 21 Peter Handke, *Die Obstdiebin oder einfache Fahrt ins Landesinnere*, Suhrkamp, Berlin, 2017, 19–20. A részlet szintaxisát aligha lehetséges visszaadni magyarul, a fenti kísérlet csak egy nagyon hozzávetőleges próbálkozás.
- 22 Morton, *Hyperobjects*, 99. Ha nincs háttér, akkor nincsen előtér sem, írja Morton [Uo., 104] – Nietzsche-olvasók emlékezhetnek arra, ahogy a mondott szerző arra figyelmeztetett, az igazi világ megszüntetésével a látszólagos világot is megszüntették [abgeschafft].

való világ és látszólagos világ megkülönböztetése helyett inkább a „dolgok” (things) olyan „nem-térbeli ’köztességé’-ről érdemes beszélni, amely egyfajta „szakadékként” vagy „örvényként” (abyss) „lebeg a dolgok előtt”. Morton szerint ez a szakadék- vagy örvénymozzanat teszi a hipertárgyak „hiperjellegét” (hyperness), ahol is – és itt a madarak képeére hivatkozik<sup>23</sup> – „a szakadék eleven és a dolgoknak ’ezen’ az oldalán terül el” (uo.). Ezért vetítődnek egymásra a bodori környezeti poétikában gyakran olyan nem-szemantikai szenzoriális effektusok, amelyek nélkülözik valamilyen megadható metaforikus „jelentés” transzcendentális jelöltjét. Így a világ mint előtér és háttér kettősségének felszámolódása olyan következményekkel jár, amelyek a világ distanciálásának regressziójában „reális, ugyanakkor unheimlich módon önmegvonó és kimondhatatlan” inzisztenciában jelentkeznek, „hallucinatorikus, pszichotikus tapasztalatot” állítva elő.<sup>24</sup> Ez a tapasztalat a hallás módusában „nem teljes jelenlétet, de a dologgal fennálló *spektrális intimitást*” jelent.<sup>25</sup> Ehhez képest Krasznahorkai tárgyalt szövegében fennáll a világ mint előtér és háttér kettősségének paradigmaképző orientációja, legyen szó ezek kognitív, ismeretelméleti megkülönböztetéséről [a pára ráereszkedése a „finom domborzat”-ra és ennek elbeszélői kommentárja] vagy egymásrautalásuk metonímiájáról [a „dallamos kürtjel” a „szerelvény” érzékszervi-kauszális úton beazonosítható indexikális jele], ami ugyancsak megkülönböztetést feltételez.

Ha már intimitás, a regény egyik legfigyelemreméltóbb passzusa jeleneteszemélyközi, férfi és nő közötti különös meghittséget, nem kizárva ebből ugyanakkor a harmadik távlatát. Itt Andrej és Elvira Spiridon közösen eltöltött éjszakája utáni reggelről olvasunk: „Amíg a ház szellőzött, egymás mellett álltunk szótlanul a nyitott ablak előtt. Kézfejük egymáséhoz ért, lassan-lassan egymásnak is feszült, végül a két kéz megbékélve összekulcsolódott. Közöttük, a titok kagylójában bizonyára ugyanannak az embernek a neve lapult. Azé, akinek a lábnyomai, mint a hűség kötelékei tekeröztek körkörösén a falak mentén a hóban.” [65.]

Ebben a jelenetben az érintés taktilis szcenikájában valósul meg egyfajta intimitás a két szereplő között, egy olyan leírásban, amely egyszerre viszi színre nyelvileg is eme intimitás keletkezését és teszi ugyanakkor olvashatóvá az itt involvált harmadik [Severin Spiridon, Elvira férje] felől, illetve e harmadik szereplőt magát. Az egész jelenet szótlanúságban zajlik [a felkelő nap általi keretezésben],<sup>26</sup> csakis az érintés nem-verbális, sőt nem-szemantikai nyelve révén, fokozatos kifejlésként a kezek kölcsönös érintésében és összekulcsolódásában. Mint mindig Bodornál, itt ugyancsak fonemikus síkon is végbemegy az érintés tentatív-keletkezési folyamata, az é-hangok [többnyire éppen intonációs pontokon] sűrű, a „kéz” szóra utaló ismét-

23 Ezt a szakadékjellegű minőséget (abyssal quality) akkor „érzékelem, amikor felfigyelek egy madárrajra egy tavon nyugodva – a globális felmelegedés okán.” *Hyperobjects*, 80.

24 Uo., 192.

25 Uo., 193.

26 Andrej intim, ugyanakkor tréfás „közeledését” Elvirához és kitekintését mondhatni rajta keresztül a tájra [a táj tehát a másik diafán közvetítésén keresztül percipiálódik] a napfelkelte világítja meg, illetve teszi lehetővé: „Ha felült mellettem a priccse, tréfából a hóna alatt néztem ki az ablakon, máskor közvetlenül a válla fölött. A völgyeket lila pára takarta, csak a fenyők csúcsa állt ki belőle, néha varjak emelkedtek ki seregestől, és húztak el a Pop Ivan meredélyei felé. A behavazott tetőket akkor öntötte el a nap.” [65.] Az intim jelenet végén pedig: „Hétágra sütött a nap, hamarosan indulnom kellett új munkahelyemre.” (uo.)

lődésében: „Kézfejük egymáséhoz ért, lassan-lassan egymásnak is feszült, végül a két kéz megbékélve összekulcsolódott.” A „két kéz” – már eleve (nyelvimmanens) alliteráció által közelségbe hozva, de lexikálisan még különállva – szóegységként és akusztikomateriálisan is összekapcsolódik a „megbékélve” kifejezésben, nem utolsósorban a mondat prozódiai lejtésében a mélyebb magánhangzók felé [az utolsó szóban] jelenítve meg a kezek kölcsönös egymásbaillészkedésének (meg)nyugvó állapotát mint történést. Ez a történet maga is titok [pl. a „[két] kéz” potenciális tulajdonnevesülése a fonemikus utalások hálójában, játékában], nem csak „tartalmaz” valamilyen titkot, ebben az esetben a tulajdonnevet [amelynek további implikációi lehetségesek, pl. a megszólítás, a név általi hívás értelmében]. Mondott intimitás ugyanakkor mélységesen ambivalens, amennyiben a harmadik ott kísért a horizontján, magában az érintésben és annak pillanatnyi egységében, pontosabban eme harmadik neve, kimondatlanul az ekképpen mégsem teljesen „szótlan” jelenetben. A „titok kagylójá”-nak „kulcsa” [vö. „összekulcsolódott”] éppen ez a – kimondatlan, a „szótlan”, interszubjektív jelenetben ott kísértő – név [pontosabban inkább annak valamiféle megőrzése az összekulcsolódott kezekben?]. Ez a taktilis egymásnál- vagy egymássalét ugyanakkor „a nyitott ablak előtt” zajlik, vagyis a két szereplő vélhetően látja Spiridon lábnyomait, „körkörösén a falak mentén a hóban” tekerőzve. Finom kontraszt ez a kezek és a lábnyomok között, arról nem is beszélve, hogy a „lábnyom” [a *Sinistra* körzet amúgy is központi motívuma] indexikális kapcsolat értelmében a tulajdonnév analogonja lehet. Ezek a lábnyomok ugyanakkor – természetszerűleg – más értelemben is metonimiát rajzolnak ki, környezeti effektusokká válnak, a külső tájba íródhatnak bele [persze tranzitorikus, az eltűnéstől fenyegetett módon], ismét csak a fonemikus síkon is, sőt már-már anagrammatikus módon vésvé be azok „körkörös”, illetve arabeszkszerű, ismétlődő mozgását [„kötélékei tekerőztek”]. Az egész jelenet keletkezésjellegét tehát úgy lehet ábrázolni, hogy egyrészt a kezek összekulcsolódása, másrészt a lábnyomok, mint „a hűség kötelékei”-nek „tekerőz”-ése mintegy egymásra vetülnek, egymásra másolódnak, kölcsönösen olvashatóvá válva és megbonyolítva a „hűség” mint az intimitás feltételének jelentését. Ennek az egymásravezülésnek a keletkezésjellege ismét nyelvi történet is, itt nem utolsósorban a szintaxis síkján manifesztálódva [a mondatra éppen a „kötélék” szó tehet diszkrét önreflexív utalást!]. A mondatok vonatkozó-anaforikus nyelvi kapcsolatokkal [egyszer helyhatározói, „Közöttük”, máskor vonatkozó névmás, „Azé”, útján] fejlenek ki az őket megelőző mondatnyi egységből. A „kötélék” tehát e kétfajta interszubjektív viszony [Elvira és Andrej, Elvira és Severin Spiridon, persze akár Andrej és Severin között] illetően egymásravezítését, összeszálazását, továbbá a tájhoz való kötődést is jelölheti. Különösen, hogy a következő bekezdés kinyitja a perspektívát a környező tájelemekre, pontosabban: azok dinamikájára, finoman megismételve a „kötélék” képzetét és éppen egy megfoghatatlan természeti jelenség vonatkozásában, ismét aláhúzva a fonemikus síkon [„hínáros indákkal lebegett a füst”]: „A szemközti tisztáson, a frissen hullott hó alól feketén csillogva bukkantak elő a meleg trágyarakások, közöttük egy tarka kutya sétált, a fölöttük kavargó gőzben melegedve csonttollú madarak lebegtek. A közeli ház zsindefedelén hínáros indákkal lebegett a füst, éjszakai portyája után Severin Spiridon már otthonában tett-vett.” Ugyanakkor a jelenet bizonyos elemei – kutya, lábnyomok – felidézni engedik Severin Spiridon korábbi öngyilkossági kísérletét