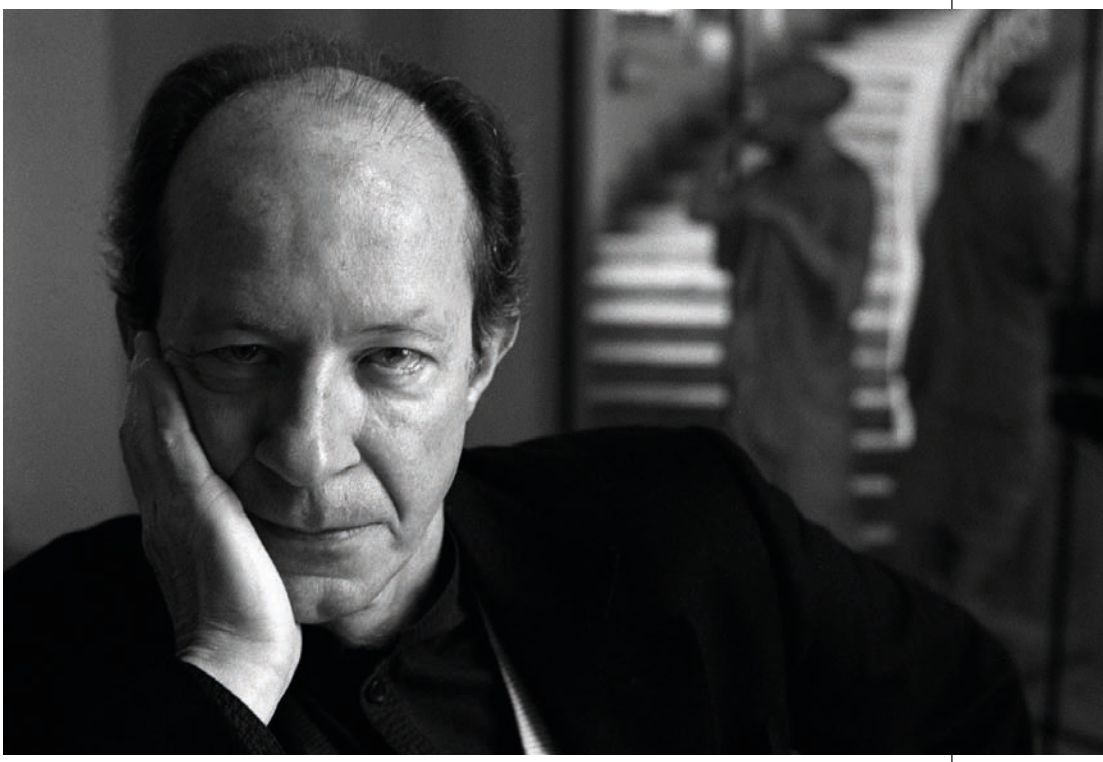
GIORGIO AGAMBEN

A költemény vége



Mondandóm, amelyet a fenti cím foglal össze, egy olyan poétikai intézmény meghatározása, amely mostanáig azonosítatlan maradt: a költemény végéé.

E célból egy korántsem triviális, számomra mégis nyilvánvalónak tűnő tételből kell kiindulnom, nevezetesen, hogy a költészetet csak a hangzás és a jelentés, a szemiotikai és a szemantikai sorozat feszültsége és eltérése (és így egyúttal virtuális kölcsönhatása) élteti. Ami azt jelenti, hogy néhány technikai vonatkozásban meg próbálom itt pontosítani Valéry meghatározását, amelyre Jakobson hivatkozik poétikai vizsgálódásaiban: „Le poème, cette hésitation

prolongée entre le son et le sens".[1] Mi ez a tétovázás, ha lehántunk róla minden lélektani dimenziót?

A metrikus és a szemantikai tagolás oppozíciójának fontosságát felismerve néhány kutató annak az (általam is osztott) feltevésnek adott hangot, hogy a költészet és a próza megkülönböztetésének egyetlen kritériuma az *enjambement* lehetősége. Hiszen mi az *enjambement,* ha nem egy metrikai határ és egy szintaktikai határ, egy prozódiai szünet és egy szemantikai szünet oppozíciója? Azt a nyelvhasználatot fogjuk tehát költőinek nevezni, amelyikben ez az oppozíció legalább virtuálisan lehetséges, és prózainak azt, amelyben nem fordulhat elő.

Úgy tűnik, a középkori szerzők tökéletesen tudatában voltak ennek a szembeállításnak a kitüntetett szerepével, még ha Nicolò Tibinóig (XIV. század) kellett is várni az *enjambement* világos meghatározására: *Multociens enim accidit quod, finita consonantia, adhuc sensus oratonis non est finitus.*[2]

A költői mű minden intézményét jellemzi hangzás és jelentés ilyen egybe nem esése, hasadása: a rímet éppúgy, mint a cezúrát. Hiszen mi más a rím, mint egy szemiotikai esemény (egy hangzás ismétlődése) és egy szemantikai esemény szétválása, ami arra készteti az elmét, hogy értelmi azonosságot keressen ott, ahol csak homofóniát találhat?

A verssor az a létező, ami ebben a hasadásban helyezkedik el, *murs et paliz*[3] alkotta lény, ahogy Brunetto Latini akarta, vagy *être de suspens*[4], Mallarmé szavai szerint. És a költemény olyan szervezet, amely a végződések és határok érzékelésén alapul, a hangzó (vagy grafikai) egységek és a jelentés egységei között, mintegy egymásnak feleselve, anélkül hogy valaha is teljesen egybeesnének.

Dante tökéletesen tudatában volt ennek, hiszen a *De vulgari eloquentiá*ban, a canzonét összetevői alapján meghatározva, a *cantió*t mint a jelentés *(sententia)* egységét a *stantiae*-val mint tisztán metrikai egységekkel állította szembe. *Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum [stantia] per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam*

1 „A költemény, ez a tétovázás hangzás és jelentés között."

2 „Sokszor előfordul ugyanis, hogy véget ér az összhangzás ott, ahol a mondottak jelentése még nem ért véget."

3 falak és palánkok (a szerk.)

4 feszültségben-lét

quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam artem ingremiat; nec licet aliquid artis sequentibus adrogare, sed solam artem antecedentis induere.[5] Úgy fogja föl tehát a canzone struktúráját, mint amely egy globális, lényegét tekintve szemantikai egység (amely „ölébe fogadja az egész mondanivalót") és egy lényegét tekintve metrikai egység (amely „ölében hordja az egész versszerzési művészetet") viszonyán alapul.

Annak, hogy a költemény hangzás és jelentés lényegi szétválásában helyezkedik el, egyik első következménye a vers végének döntő fontossága. Megszámolhatjuk a szótagokat és a hangsúlyokat, azonosíthatjuk a szótagöszevonásokat és a cezurákat, rögzíthetjük az anomáliákat és a szabályosságokat: de a vers minden esetben olyan egység, amely a maga *principium individuationis*át[6] csak a végén találja meg, csak azon a ponton válik meghatározottá, ahol véget ér. Javasoltam másutt, hogy a versnek ezt a lényegi vonását, amely talán azért maradt névtelen a moderneknél, mert túlságosan nyilvánvaló, nevezzük *versurá*nak, egy latin kifejezéssel, amely azt a pontot jelzi, ahol az ekét megfordítják a barázda végén. A középkori traktátusok ezzel szemben pontosan jelzik jelentőségét. A *Laborintus*[7] negyedik könyve így a *membrorum distinctio*[8] és a *sillabarum numeratio*[9] mellett a verssor lényegi elemei között tartja számon a *finalis terminatió*t[10]. A müncheni *Ars* szerzője pedig nem keveri össze a verssor végét (amelyet *pausatió*nak nevez) a rímmel, hanem annak lehetőségfeltételét látja benne: *est autem pausatio fons consonantiae.*[11]

Csak ebben az összefüggésben érthetjük meg a provanszál líra és a stil nuovo egyik nagyon sajátos poétikai intézménye, a kötet-

5 „E dologra vonatkozólag pedig tudni kell, hogy ez az elnevezés csupán a művészetre való tekintettel találtatott fel, t.i. hogy az, amiben a canzone-szerzés egész művészete bennfoglaltatik, azt mondjuk stanzának. És ez annyit jelent, hogy ez annak az egész művészetnek szálláshelye vagy alkalmatos befogadója. Mert miként a canzone ölébe fogadja az egész mondanivalót, így a stanza tulajdon ölében hordja az egész versszerzési művészetet. És nem illik az sem, hogy a most következők bármit is sajátosan magáról a művészetről mondjanak, hanem csupán az előzőben tárgyalt dolognak (a canzonénak) a művészi megoldásáról kell, hogy szóljanak." „A nép nyelvén való ékesszólásról", in *Dante Alighieri összes művei,* Bp. Helikon, 1965. 2. 9. Ford. Mezey László.

6 egyedítés elve (a szerk.)

7 Everardus Alemannus 13. századi német grammatikus latinul írott tanköltemény a latin nyelv tanításának megkönnyítésére (a ford.).

8 részek elkülönítése

9 szótagok számolása

10 végső zárlat

11 a pausatio pedig az összhangzás forrása

len rím egyedülálló tekintélyét. A *Leys*ben *rim'estrampa,* Danténál *clavis* a neve. Ha a rímet hangzás és jelentés antagonizmusa jellemzi egy homofónia és egy jelentés meg nem felelése értelmében, a kötetlen rím, mivel hiányzik ott, ahol várnánk, egy pillanatra megengedi a két sorozat kölcsönhatását egy egybeesés látszatában. Látszatában, mondom, mert ha igaz is, hogy a versszerzési mesterség öle itt áttörni látszik metrikai lezárását az egész mondanivaló öle felé, a kötetlen rímnek mégis van *társríme* a következő versszakban, és pusztán csak a versszakok feletti szintre helyezi át a metrikus struktúrát. Ezért van az, hogy Arnaut kezében szinte természetesen válik szórímmé, hogy a sestina elképesztő mechanizmusát létrehozza. Mivel a szórím mindenekelőtt az eldöntetlenség pontja egy par excellence aszemantikus elem (a homofónia) és egy par excellence szemantikai elem (a szó) között. A sestina az a költői forma, amely a kötetlen rímet a legfőbb kompozíciós elvvé fokozza, és, mondhatni, a hangzás elemét megpróbálja magába a mondanivaló ölébe zárni.

De ideje rátérnem a kitűzött tárgyra, és megpróbálnom meghatározni ezt a metrikai és poétikai vizsgálódásokban mellőzött tapasztalatot: a költemény végét mint a költői szöveg utolsó észlelhető formai struktúráját. Vizsgálták a versek *incipit*jeit (még ha egyelőre elégtelen mértékben is), de a végükre vonatkozó elemzések szinte teljességgel hiányoznak.

Láttuk, hogy a költemény milyen kitartó halogatással tartja fenn magát a hangzás és a jelentés, a metrikai sorozat és a szintaktikai sorozat eltérésében és feszültségében. De mi történik azon a ponton, ahol a költemény véget ér? Egy metrikai határ és egy szemantikai határ oppozíciója itt már minden jel szerint lehetetlen: ennek oka az a triviális, további megfontolást nem igénylő tény, hogy egy költemény utolsó sora nem alkothat *enjambement*-t. Triviális, igen, mégis van egy épp annyira zavarbaejtő, mint amennyire szükségszerű következménye. Miután a verssort éppen az *enjambement* lehetőségével határoztuk meg, az következik belőle, hogy egy vers utolsó sora nem verssor.

Azt jelentené ez, hogy az utolsó verssor prózába csap át? Egyelőre hagyjuk válasz nélkül ezt a kérdést. Szabad legyen ehelyett kiemelnem azt a vadonatúj jelentőséget, amelyre ebben az összefüggésben Raimbaut d'Aurenga *No say que s'es* című verse tesz szert. Itt minden versszak végét – és kiváltképpen az egész, besorolhatatlan költeményt – a próza váratlan betörése különbözteti meg – *in extremis* próza és költészet megkülönböztethetetlenségének nem véletlen epifániáját jelölve.

Egyszerre világossá válik az olyan poétikai intézmények benső szükségszerűsége, mint a *tornada* vagy a búcsú, melyek mintha egyedül a költemény végének jelzésére és mintegy kihirdetésére szolgálnának, mintha szükség volna erre, mintha a vég valamiféle katasztrófát jelentene a költemény számára, olyan jóvátehetetlen azonosságvesztést, amely egészen sajátos metrikai és szemantikai intézkedések alkalmazását teszi szükségessé.

Nem szándékozom itt leltárba venni ezeket az intézkedéseket, sem a költemény végének fenomenológiáját kifejteni (például Dante sajátos szándékára gondolok, hogy a *Commedia* minden énekét a *stelle* szóval fejezze be, vagy azokra a rímekre, amelyek felbukkanása Leopardi szabadverseiben a versszak vagy az ének végét teszik érzékelhetővé). Mindenesetre a költők mintha tudatában lennének annak, hogy itt a költemény számára valami döntő válság lappang, egy valóságos *crise de vers,* amelynek tétje tulajdon érvényessége.

Ebből ered a költemény végének gyakran silány, igen, szinte utálatos jellege. Proust jegyezte meg egyszer, a *Fleurs du mal* költeményeinek utolsó sorai kapcsán, hogy a vers mintha hirtelen összeomlana és kifulladna („*il tourne court – írja –, tombe presque à plat [...] il semble malgré tout qu'il y ait là quelque chose d'écourté, un manque de souffle*"[12]). Gondoljunk *A hattyú*ra, erre az oly feszes és hősies kompozícióra, amely ezzel a sorral végződik:

Foglyok...vert seregek!... és jaj, még annyian![13]

Egy másik Baudelaire-versről mondta Benjamin, hogy „hirtelen szakad meg, ami a töredékesség egy szonett esetében kétszeresen is meglepő benyomását kelti". Az utolsó sor körüli zavar annak az eseménynek a strukturális és nem esetleges jelentőségére utal a költői ökonómiában, amelyet én „a költemény végének" neveztem. Mintha a költeménynek mint formális struktúrának nem kellene, nem lenne szabad befejeződnie, mintha a vég lehetőségétől radikálisan meg lenne fosztva, mert ez azt a költői lehetetlenséget vonná maga után, ami a hangzás és a jelentés pontos egybeesése. Azon a ponton, ahol a hangzás a jelentés szakadékába hullana, a költemény, hogy úgy mondjam, a saját végét egy poétikai vészhelyzet kihirdetésével felfüggesztve próbál megmenekülni.

12 „hirtelen véget ér, szinte hasraesik [...] mindennek ellenére úgy tűnik, mintha valahogy megkurtították volna, mintha kifulladna"

13 Tóth Árpád fordítása

E meggondolások fényében szeretném most megvizsgálni a *De vulgari eloquentia* egy szöveghelyét, ahol Dante, jóllehet ki nem fejtetten, mintha a költemény végének problémáját vetné fel. A hely a harmadik könyvben[14] található, ahol a költő a canzone rímeinek elrendezését tárgyalja. Miután meghatározta a kötetlen rímet (amire valaki a *clavis* nevet javasolta[15]), ezt mondja: *Pulcerrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt*.[16] Micsoda az ének ilyen csöndbe hullása? Mi ez a hulló szépség? És mi marad a költeményből összeomlása után?

Ha a költeményt csak a szemiotikai sorozat és a szemantikai sorozat feloldatlan feszültsége éltette, akkor mi történik a vég pillanatában, amikor a két sorozat oppozíciója nem lehetséges többé? Ez itt végül az egybeesés pontja, ahol a költemény mint „az egész mondanivaló öle" összeforr saját metrikus elemével, hogy végleg prózába menjen át? Hangzás és jelentés misztikus menyegzőjének kell ekkor bekövetkeznie.

Avagy ellenkezőleg, hangzás és jelentés most örökre elválik egymástól, mindegyik örökre a maga oldalán, az érintkezés lehetősége nélkül, mint a két nem Vigny versében[17]? Ebben az esetben a költemény csak egy üres teret hagyna maga után, ahol, Mallarmé szavaival, valóban *rien n'aura eu lieu que le lieu*[18].

Mindezt bonyolítja a tény, hogy a költeményben, hogy pontosak legyünk, nem két sorozat vagy két vonal fut párhuzamosan, hanem egyetlenegy futja be egyidejűleg a szemantikai és a szemiotikai pályát, és a poétikai *mekhané* a két áramlás közé beiktatott gyors megszakításokkal igyekszik makacsul fenntartani magát. (A hangzás és a jelentés nem két szubsztancia, hanem két intenzitás, az egyetlen nyelvi szubsztancia két *tónusa).* És a költemény olyan, mint a *katekhón* Pál thesszalonikiakhoz írott levelében (II. 2. 7-8.): valami, ami akadályozza és késlelteti a Messiás eljövetelét, vagyis azt, ami a költészet idejét beteljesítve és két *eonját* egyesítve lerombolná és csöndbe taszítaná a költői gépezetet. De mi lehet a célja ennek a nyelv ellen szőtt teológiai összeesküvésnek? Miért

14 Valójában a másodikban. A tervezett harmadik és negyedik könyv nem készült el. – A ford.

15 A mantovai Gotto.

16 „igen szépen mutatkoznak meg az utolsó versek végződései, ha rímelésel hallgat el [szó szerint: hull csöndbe] az ének" Uo. 2.13.

17 Alfred de Vigny *La colère de Samson* c. költeményének 3. soráról van szó: „Les deux sexes mourront chacun de son côté" (A két nem külön hal meg).

18 „semmi nem marad végül csak a puszta tér" – Mallarmé: Kockadobás, Tellér Gyula fordítása.

ez a mindenáron való makacs fenntartása egy eltérésnek, amely csak azáltal képes szavatolni a költemény terét, hogy megfosztja hangzás és jelentés tartós egyezésének minden lehetőségétől?

Olvassuk el újra, amit Dante ír a befejezés legszebb módjáról egy költemény esetében, ahol az utolsó rímes verssorok csöndbe hullanak. Tudjuk, hogy esetében szinte szabályról van szó. Gondoljunk, a példa kedvéért, a kőkemény[19] *Così nel mio parlar voglio esser aspro* záróversszakára. Az első sor itt egy abszolút kötetlen rímmel végződik, amely (ez bizonyára nem lesz véletlen) a költemény legfőbb címzettjét megnevező szóval azonos: *donna.* Ezt a kötetlen rímet, amely mintegy megelőlegezi hangzás és jelentés egybeesésének pontját, négy verssor követi, kettesével olyan rímekkel összekötve, amelyeket az olasz metrikai hagyomány „baciata"-nak[20] nevez:

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m'ha ferito il core e che m'invola
quello ond'io ho più gola,
e dalle per lo cor d'una saetta;
ché bell'onor s'acquista in far vendetta.[21]

Minden úgy történik, mintha a sor, amely a költemény végén óhatatlanul beleomlik a jelentésbe, szorosan kapcsolódna társrímhez, és azt választaná, hogy így összekötve hulljon vele együtt a csöndbe.

Ami azt jelentené, hogy a költemény ismét megjelöli szemiotikai és szemantikai szembenállását azáltal, hogy a hangzás örökre a hangzásra látszik hagyatkozni, és a jelentést a jelentésre bízza. A nyelvet átlelkesítő kettős intenzitás nem békél meg egy végső megértésben, hanem, hogy úgy mondjam, végtelen hullássá mélyül a csöndben. A költemény ezen a módon feltárja büszke stratégiája célját: hogy a nyelvnek végül sikerüljön közölnie önmagát, ne maradjon kimondatlan abban, amit mond.

(Wittgenstein írta egyszer, hogy „filozófiát voltaképpen csak költeni volna szabad". [„Philosophie dürfte man eigentlich nur

19 A „Versek Pietra asszonyhoz" címzettje egy „kőkemény és hideg" hölgy. – A ford.

20 „csókolt", azaz páros rím – A ford.

21 „Dalom, most indulj útra ama Hölgyhöz, / ki elvette, miközben holtra sebzett, / mi kincse volt szivemnek. / Repítsd vessződet szíve közepébe: / tört becsület bosszútól válik épre." – „Olyan kemény kívánok lenni szóban", (Versek Pietra asszonyhoz), in Dante összes művei, id. kiadás, 133. Ford. Végh György.

dichten.”] Lehet, hogy a filozófiai próza, amennyiben úgy tesz, mintha hangzás és jelentés egybeesne nyelvhasználatában, azt kockáztatja, hogy belehullik a banalitásba, vagyis hogy hiányozni fog belőle a gondolat. Ami a költészetet illeti, azt lehet mondani, hogy éppen ellenkezőleg, a túl sok feszültség és gondolat veszélyezteti. Vagy talán, Wittgensteinnel szólva, hogy költészetet voltaképpen csak filozofálni volna szabad.)

Csordás Gábor fordítása