

Bollobás Enikő
az MTA levelező tagja

**„MERT NINCS RÁ SZÓ, NINCSEN RÁ FOGALOM”
A katarézis mint trópus és gesztus a költészetben**

Elhangzott 2020. január 13-án.

BEVEZETŐ: RÖVID DEFINÍCIÓ	2
I. A KATAKRÉZIS MINT TRÓPUS	3
Példák a köznyelvből	3
Irodalmi példák	4
1. Az alakzat főbb jellemzői	7
A fogalmi és nyelvi hiányok pótlása	7
Sérül a nyelv arisztotelészi lényege	8
A nyelvbe zártság alakzata	10
A katarézis narratív trópus is	15
2. A katarézis belső szerkezete	15
Szintaktikai szerkezete	15
Alakzati szerkezete	17
II. A KATAKRÉZIS MINT GESZTUS	18
A költői normák radikális felülírása az amerikai modernista költészetben	19
A költői beszédforma alulretorizálása a magyar költői modernségben	22
A vers mint önkifejezés tételének felülírása az amerikai posztmodern költészetben	23
Az eredetiség tételének felülírása: fordítás eredeti nélkül	24
Az értelmi fordítás tételének felülírása	25
Az értelmi haladás tételének felülírása	26
A funkciószavak és segédzavak megkülönböztetésére vonatkozó grammatikai szabály felülírása	27
ÖSSZEGZÉS	30
IDÉZETT MŰVEK	30

BEVEZETŐ: RÖVID DEFINÍCIÓ

Előadásom témája egy különleges alakzat, a katakrézis, amely – annak ellenére, hogy nagyon gyakori a köznyelvben, az irodalmi és a tudományos nyelvben egyaránt – nem kapott kellő figyelmet a szakirodalomban. Miközben például a metaforáról vagy a metonímiáról könyvek sorát írták nyelvészek éppúgy, mint irodalmárok, a katakrézisről nem született egyetlen könyv vagy szintetizáló tanulmány sem, pusztán a retorika-könyvekben foglalkoznak vele néhány oldalon, elsősorban az *abúzió* címszó alatt, illetve teoretikusok (Derrida, de Man, Foucault, Ricoeur) elszórt megjegyzéseiben szerepel.

A katakrézis a jelentésbővülés különös, nyelvi és mentális meglepetést hozó alakzata. Etimológiáját tekintve két görög szó összetételéből keletkezett, a *κατά* [ellen] és a *χρήσις* [használat] szavakéból, ekképp jelentése „hibás/téves használat”. Az *Alakzatlexikon* szerint a katakrézis „képzavar”, amelyben „a szó vagy a kifejezés jelentését a megszokott dolog helyett másra vonatkoztatjuk, vagy két szókapcsolatot vegyítünk” (Szathmári 2008, 13). Mint több más alakzatot, a katakrézist is egyfajta szemantikai *ménage à trois*-nak nevezhetnénk, amelyben a NYELVI FORMA (szó) + JELENTÉS kapcsolatába bekéredzkedik, befurakszik egy második jelentés. Vagyis egy szó két jelentéssel „folytat viszonyt”, egy régi és egy új jelentéssel, mely viszony a következőképp ábrázolható:

NYELVI FORMA (SZÓ) +	RÉGI JELENTÉS₁
	ÚJ JELENTÉS₂

Vagyis a katakrézisben a jelentésbővülés révén a régi jelentés mellett megjelenik egy (vagy több) új jelentés, amely megőrizheti a régi jelentés bizonyos elemeit. A jelentésbővülés gyakran más alakzatok – elsősorban a metafora, a metonímia, az oxymoron és a szinesztézia – mentén valósul meg; mivel a katakrézis más alakzatokkal is „folytathat viszonyt”, nemcsak szemantikai, de retorikai értelemben is *ménage à trois*-alakzatnak tekinthető.

Előadásomban a katakrézisnek ezt a különös, kettős – szemantikai és retorikai – *ménage à trois*-jellegét mutatom be, rávilágítva jelentésbeli és alakzati szerkezetére, amelynek révén a politropizmus gyakori résztvevőjévé válik. Bemutatom továbbá, hogy a katakrézis jóval összetettebb, mint azt a retorikai szakirodalom jelzi: legfontosabb jellemzői (fogalmi és nyelvi hiányokat pótol; használatával sérül a megértés; a nyelvbe zártság alakzata; egyaránt poétikai és narratív trópus) látványosan kiemelik a többi alakzat közül. Mindezzel demonstrálom, hogy a katakrézis jóval gyakoribb, mint azt a tudományos szakirodalom alapján feltételeznénk. Mindennapi, szinte közönséges trópusról van szó, amely az új gondolatok, új fogalmak legfőbb hordozója.

Előadásom második felében pedig arra a kérdésre keresem a választ, hogy nem több-e a katakrézis pusztá trópusnál. Nem sejlik-e fel a költészet újító gesztusaiban, illetve ha igen, miként?

I.

A KATAKRÉZIS MINT TRÓPUS

Példák a köznyelvből

Mindenekelőtt vegyünk néhány példát – előbb a köznyelvből. A magyarországi sztálinizmus szótárában számos katakrézist találhatunk. Szász Béla írja, hogy az Andrásy út 60–nak volt egy „belső szótára”: ebben például a *kapcsolat* a kémkedés új jelentéselemét is tartalmazta, vagyis aki *kapcsolatairól* vall, az kémtevékenységéről is vall. A *lényegileg*, amelyet Szász az ÁVH egyik kulcsszavának tekint, „áthidalta a puszta gyanúsítás és a főbenjáró vád közötti szakadékot” (Szász 1989, 128): vagyis a katakretikus jelentésbővülés a gyanú váddá válását építi be ebbe az egyébként ártalmatlan határozószócskába. De az összes közül talán a legfrappánsabb a *realizálás*, amely a már meghozott ítélet utólagos megalapozását jelentette, amellyel a vádat igazolták. „*Realizálnia* kell a papírlap állítását [. . .] tehát kiviteleznie a verdiktumot olyképpen, ahogy a pallér kivitelezi az építész elgondolását”, írja Szász (116). A *realizálás*, Farkas Mihálynak ez az invenciózus katakrézise látványosan jelenik meg Bacsó Péter *A tanú* című filmjében, amikor is Virág elvtárs az ítélethez igazított vallomás megtételét várja Pelikántól, de a felolvasandó vallomás helyett tévedésből az ítéletet teszi elé. Itt hangzik el a nevezetes mondat: „Elnézést, Virág elvtárs, ez az ítélet.” Vagyis a kommunista diktatúrában a „tanú” dolga nem az, hogy legjobb belátása szerint tanúskodjon, hanem az, hogy az előre gyártott vallomással *realizálja* az ÁVH által szintén előre megírt verdiktet, ezzel utólagosan megalapozva a már meghozott ítéletet.

A katakrézis sajátos változatát alkotják azok az esetek, amikor az új fogalom jelentése nem igazodik a befogadó kifejezés jelentéséhez – sőt, néha éppen ellentétes vele; vagyis egy oxymoront kibontva a katakretikus jelentésbővülés önmaga ellentétét hozza a szó szemantikájába. Ilyen oxymoron-katakrézisnek mondható a *szocialista demokrácia*, a *szocialista erkölcs* és a *szocialista realizmus*, amely éppen a diktatúra, az erkölcstelenség, ill. a valóságtól való utópisztikus elrugaszkodás szemantikai jegyét vonja be a kifejezésbe. Ezért mondták sokan akkoriban, hogy a *szocialista* valójában fosztóképző, hiszen afféle „fosztójelzőként” mindent önmaga ellentétévé fordít: demokráciát, erkölcsöt, realizmust. A példákat folytatva, az *erőszakmentes tévesztés* során a gazdákat nyílt erőszakkal kényszerítették belépésre; az *árrendezés* valójában mindig áremelkedést jelentett, a *racionalizálás* elbocsátást, a *reorganizáció* pedig végfelszámolást.

Az Egyesült Államokban élő román író, Andrei Codrescu a diktatúrák elhazudó-elhallgató-félrevezető nyelvhasználatában látja az 1989-as romániai események egyik okát. Szerinte kiüresedtek az olyan kifejezések, mint *demokrácia* és *emberi jogok*, az embereknek elegendő lett a hazugságokból, s a rendszerváltástól azt remélték, hogy végre nevükön nevezhetik a dolgokat (Codrescu 1991, 11). Nem véletlen, hogy Codrescu kizárólag az *úgynevezett forradalom* kifejezéssel hajlandó utalni a diktátor megdöntését előidéző eseményekre. Ezzel éppen a Ceaușescu-rezsim nyelvszemléletét folytató katakretikus nyelvhasználatnak áll ellen, amely *forradalomnak* nevezte a lényegi változást nem hozó eseményeket, *demokráciának* a diktatúrát és *emberi jogoknak* a jogfosztottságot.

A totális nyelv legismertebb példáit a politikát abszurdizáló irodalomban kell keresnünk. A George Orwell 1984-éből ismert totális nyelv, *újbeszél* lényege, hogy a nyelvet is új alapokra helyező Párt új jelentéseket gyárt, mégpedig oly módon, hogy a meglévő kifejezések ismert jelentéséhez egy új, azzal gyakran ellentétes jelentést társít. Mint a regényhez csatolt Függelékben olvashatjuk, a szavak „majdnem pontosan az ellenkezőjét jelentik annak, amit jelenteni látszanak” (Orwell 2012b, 336). A *Szeretet-minisztérium* ekképp Gyűlölet-minisztériumot jelent, az *Igazság-minisztérium* Hazugság-minisztériumot (10), a *Minipax*, vagyis a *Béke-minisztérium* Hadügyminisztériumot (336). Másként fogalmazva, újbeszélben a nyelvújító totális hatalom a katakrézis alakzata mentén fordítja a jelentéseket önmaguk ellentétébe, az „x = nem-x” egyenletet használva a katakretikus bővítés képleteként. Hasonlóan gazdag katakretikus jelentésbővítésekben Orwell *Állatfarmja*, ahol a *győzelem* jelentése veszteség, rombolás, tönkretétel (Orwell 2012a, 99), ahol nagy apparátussal szervezik az ún. *spontán tüntetéseket* (109), ahol a *kiigazítás* jelentése csökkentés (106), és ahol az állatok közötti *egyenlőség* fogalmába belefér az is, hogy „egyes állatok egyenlőbbek a többinél” (126).

Izgalmas katakréziseket találunk azon kifejezések között is, amelyekkel egy-egy csoport társadalmi–kulturális önmeghatározására tett kísérletet. A *meleg* szó például olyan katakrézisnek tekinthető, amely egy korábban tabunak számító jelenséget tesz megnevezhetővé, miközben a homoszexualitás társadalmi – vagyis nem–orvosi, nem–biológiai – aspektusát ragadja meg. Nem a jelenség, hanem a fogalom tekinthető újnak, a jelenség konceptualizálása és ekképp a fogalom köznyelvvé válása. Hasonlóképp katakretikus az angol *queer* szó jelentésbővülése: mint George Chauncey rámutat, a *queer* akkor vesztette el negatív konnotációját, amikor a meleg szubkultúra felvállalta – önmagára alkalmazta – az azelőtt stigmának szánt címkét (Chauncey 101). (Korábban hasonló katakretikus jelentésbővülésen ment át a francia *décadent* szó, amelyről akkor hántották le a negatív jelentést, amikor a dekadensek önmagukra kezdték alkalmazni.)

A tudományos nyelvben számos olyan példa található, amely egy szó már létező szemantikai jegye felé bővíti – túlnyomórészt metaforikusan – az új jelentést. Ekképp katakretikusnak mondható a *gender* szónak az elmúlt három-négy évtizedben, de különösen az utóbbi másfél évtizedben bekövetkezett jelentésbővülése, amelynek során nyelvtani nemből társadalmi nem, majd a biológiai nemtől függetleníthető konstrukció lett. Hasonlóképp katakrézis a Selye János nevéhez köthető *stress* (*stressz*) kifejezés, amelybe az eredeti „hangsúly, nyomás, feszültség” jelentéselemek mellé bekéredzkedett a „folyamatos (ideg)feszültség, tartós idegesség” új fogalma, valamint Csíkszentmihályi Mihály terminusa, a *flow*, amely az eredeti „áramlás” jelentéshez a „tökéletes élmény” szemantikai jegyét társítja. Ezeknek a tudományos nyelvben bekövetkezett jelentésbővüléseknek az esetében egyértelműen látszik a katakrézis talán legfontosabb jellemzője, amely az összes fenti példában is megjelenik: a második jelentés fogalmi újítása. Vagyis a beszélő kölcsönvesz egy létező szót, és annak egyik implicit szemantikai jegyét az új fogalomra alkalmazza.

Az irodalmi példák

Az irodalmi példák között elsőként Emily Dickinsont említem, aki katakréziseivel gyakran keres nyelvi helyet az ismeretlen érzéseknek és lelkiállapotoknak, „a lélek legfőbb perceinek”

(*The Soul's Superior instants*; J306/Fr630, ¹ Károlyi Amy ford.), és gyakran ad nevet egy-egy új fogalomnak vagy olyannak, ami mindaddig kimondhatatlannak tűnt. Ekképp oxymoronra épülő katakrezisben ír a „nem párolt párlatról” (*a liquor never brewed*; J214/Fr207; Tótfalusi István fordításában: „sosem párolt ital”), vagyis arról a valamiről, amelynek hatása hasonlít ugyan az alkoholéhoz, de nem alkohol. Inkább örömmámort hozó élményről van szó, amely a hétköznapok világából egy másik tudatállapotba emeli, a fantázia, a bódulat és a pazarló szertelenség világába.

Hasonlóképp katakrezis a híres dickinsoni „ferde fény”, amely „Téli délután / Ránk nehezül”:

<i>There's a certain Slant of light,</i>	Van valami ferde fény
<i>Winter Afternoons –</i>	Téli délután,
<i>That oppresses, like the Heft</i>	Ránk nehezül, mint hang
<i>Of Cathedral Tunes –</i>	Templom-orgonán.
(J258/Fr320.)	(Károlyi Amy ford.)

A költő metafora- és szinesztézia-alapú katakrezisben felelteti meg a fény és a hang érzéki tapasztalását a reménytelenség lelki élményével: a templomi fénysugár és a templomi dallam jelentését kibővíti, becsempészve a fizikai súly szemantikai jegyét. Ebben a taktilis, optikai és auditív élményt összekapcsoló érzékközi képben fény és dallam egyaránt fizikai súlyával nehezedik rá az élményt megelőzőre, lelki sebeket ejtve benne.

Katakrezisekben ír továbbá a „reményhiánynak” arról a halálszerű, fagyszerű, bénító pillanataról, „Mikor megáll, mi tik-takolt, / S körbe bámul az űr [...] A föld pulzusa hűl” (*When everything that ticked – has stopped – / And Space stares all around*; J510/Fr355, Károly Amy ford.), illetve az olyan pillanatokról, mikor „Gúzsban a lélek – rettegés / A mozdulat előtt” (*The Soul has Bandaged moments – / When too appalled to stir*; J512/Fr360, Székely Magda ford.).

Mi is történik itt? A sosem párolt ital, a ferde fény, a reményhiány és a gúzsba kötött lélek mind valamilyen új jelentéssel bővíti az ismert szavakat, ismeretlen, korábban le nem írt lelkiállapotokat ragadva meg velük. Ezzel a jelentésbővítéssel pedig teret ad annak, amit Michel Foucault a szavak „helyváltoztatási képességének” nevez, amikor is a szerző azelőtt soha ki nem mondott dolgokkal tölti ki az üresen maradt nyelvi helyeket, és ezzel változást hoz a dolgok fennálló rendjében (Foucault 1986, 24).

Vegyünk egy utolsó példát Dickinsontól: egyik legmarkánsabb katakrezise a *circumference*, melynek lexikális jelentése *kerületként, peremként és gömbfelszínként* fordítható magyarra. Ám a *circumference* jelentése a Dickinson-versekben kibővül, és arra a lelki-szellemi állapotra – „lelki peremre” – vonatkozik, amely valamiképp a térből és időből való kilépéssel azonosítható. A véges és a végtelen határára jutás élményéről van itt szó, amelynek során arra a pontra érkezik a szemlélő szubjektum, ahonnan érzékelhető a világegyetem végtelensége, és ahol a tudat az időből kilépve önmagát figyelheti. Ez az egész költészetén végigvonuló mesterfogalom a katakrezis ragyogó példája, amennyiben Dickinson

¹ A versek jelölésében kettős számozást alkalmaztam: minthogy Magyarországon még a Johnson-kiadás (Dickinson 1960) számozása használatos, de a nemzetközi Dickinson-kritikában már a Franklin-kiadás (Dickinson 1999) számozása számít hivatalosnak, a versek mindkét számozását föltüntettem.

az ismert jelentés mellé itt is egy új jelentést társít, utalva a tér és az idő, vagy a véges és a végtelen határára való eljutás adta különleges lelki-szellemi állapotra.

*When Cogs – stop – that’s
Circumference –
The Ultimate – of Wheels –
(J633/Fr601.)*

Mikor megáll – a Harang nyelve –
Ott lesz a Határ, a
Kerekek legvégsőbbike –
(Sujtó László ford.)

Ebben a versben a fogalom a térbeliség sajátos *mise en abyme*-jellegű konceptualizálásából jön létre, amennyiben a *circumference* jelentése egyszerre idézi a perem vagy periféria és a középpont vagy esszencia fogalmát. Vagyis nem két különböző tér kapcsolódik össze ebben a *mise en abyme*-ban, hanem egyetlen tér hajlik önmagába: a *circumference* olyan középpont, amely önmaga peremét tartalmazza. Más szóval olyan *mise en abyme*, amelynek része a tér és az idő végtelenje. Dickinson szerint ez a költő küldetése: a határállapot elérése révén önnön középpontjába jutni, ahol eléri a végtelenség érzékelésének szellemi élményét, ahol a földi világ gravitációs erői már nem tartják fogságukban az embert.

Tekintsünk most néhány magyar példát is. Elsőként Arany Jánostól, akiről Kosztolányi azt írja, hogy nála minden szó új jelentésárnyalatot kap.

Soha nem találkoztam még költővel, aki a nyelvvel ilyen csodát művelt volna.
[...] Valahányszor egy szót használ, az más színt, árnyalatot kap, mint a közbeszédben, valami varázst, mely addig nem volt benne, erőt vagy bájt, zengést vagy selypítést, vagyis eltolja a költői-képzetes sík felé, s ez az a boszorkányosság, mely minden irodalmi alkotás mélységes lényege. (Kosztolányi 1976, 145-146)

Kosztolányi itt azzal, hogy leírja, Aranynál miként kap minden szó új színt, árnyalatot – varázst, erőt, bájt, zengést, selypítést –, lényegében a katakrézis költői definícióját adja, és ezzel Arany katakrézisalkotó nyelvművészetét dicséri.

Lássunk néhány konkrét sort. A *Ráchel siralmában* például ezt olvassuk:

Oh, hadd csókolom meg e vérző **sebajkat**,
Mely, égre kiált bár, iszonyúan hallgat. –

Itt az új szóösszetétel, a *sebajak* két szemantikai mezőt kapcsol össze, amelyben a halálos seb az anyai csóktól válik ajakká. Egy másik vers, *A hamis tanú* végén Arany *kétélű kérdéstről* ír – „Kétélű a kérdés, bajt hozna reátok” –, s ezzel új jelentést ad a *kérdés* fogalmának, aminek következtében a kérdés, a kérdő mondat afféle vágófegyverként való konceptualizáláson megy keresztül. Hasonló folyamat érhető tetten az *V. Lászlóban*:

Mélyen a vár alatt
Vonul egy kis csapat;
Olyan rettegve lép,
Most **lopja** életét ...
Kanizsa, Rozgonyi.

Arany itt a *vonulás*, a *lépve haladás* fogalmát kibővíti a pár sorral később megjelenő *tolvajlás*, *lopás* fogalma felé: a király bosszújától lopózkodva elszökő rabok úgy mentik életüket, mint ahogyan a tolvaj lop – mintha tolvajok volnának, pedig csak azt viszik, ami az övék. Két egymást követő katakretikus jelentésbővülés található a *Széchenyi emlékezetében*, melynek utolsó soraiban ezt írja Arany:

Mi fölkelünk: a **fájdalom vigasztal**:
Egy nemzet **gyásza** nemcsak **leverő**:
Nép, mely dicsőt, magasztost *így* magasztal,
Van élni abban hit, jog és erő!

Itt a *fájdalom* – mely közönségesen *hasogat, metsz, szúr, kínoz* – új elemmel bővül: a *vigasztalás* elemével, kiadva a *vigasztaló fájdalom* kataktrizisét. Hasonlóképp a *gyász* – mely közönségesen *lever, lesújt* – új elemmel gazdagodik: a *felemelés* elemével, ezzel előállítva a *felemelő gyász* kataktrizisét.

Vörösmarty *Szép Ilonkája* végén is – amikor Peterdi biztatja lányát, hogy jobb lesz nekik a „Vértes vadonában”, és hazaindulnak – két egymást követő kataktrizissel találkozunk:

Szól az ősz **jól sejtő fájdalommal**.
S a bús pár megy **gond-sujtotta nyommal**.

A *jól sejtő fájdalom* kataktrizisében összekapcsolódik a *sejtés* és a *fájdalom*, két jelentés felé is tágítva az összetételt, ahol egyrészt a fájdalom sejt, másrészt (a beleértett kiazmus hiányzó felében) a sejtés fáj. A következő sorban pedig ott van a *gond-sujtotta nyommal* kataktrizise, mely a *gond* súlyának szemantikai jegyét csempészi apa és lánya nehéz, súlyos, mely nyomokat hagyó lépteinek jelentésébe.

1. Az alakzat főbb jellemzői

A fogalmi és nyelvi hiányok pótlása

Az alakzat főbb jellemzőire áttérve elmondható mindenekelőtt, hogy kataktrizis a fogalmi és nyelvi hiányok pótlásának eszköze. A klasszikus retorika különösen nagyra értékelte a kataktrizist. Dumarsais (1757) a trópusok között az első helyre helyezi, kiemelve, hogy a kataktrizis feladata „a nyelvi hiányok, hézagok pótlása” (id. Füzi 2004, 20). Ezekben az esetekben – írja Dumarsais – „gyakran szükségszerű egy másik eszme saját nevét kölcsönvenni, mely a legszorosabb kapcsolatban áll a kifejezendő eszmével” (id. Patricia

Parker 2004, 48). Fontanier szerint a katakrézis lényege abban áll, hogy „egy előbbi eszméhez már beosztott jelet egy olyan új eszméhez is beosztunk, melynek magának egyáltalán nem volt vagy nincs már tulajdonképpeni jele a nyelvben” (Fontanier 1827/1977, 213).

A klasszikus retorikában nem tesznek különbséget a világban már létező dologra kitalált és az új fogalomra alkalmazott szó között. Csak a posztstrukturalista retorika zárja ki a katakrézis osztályából azokat az eseteket, amikor a fogalom vagy a dolog előidejű a névhez képest. Paul Ricoeur szerint például csak akkor tekinthető alakzatnak a katakrézis, ha nem „kényszer”, hanem „lelemény szülte”, vagyis „szabad” (Ricoeur 2006, 98). Azaz ha a fogalom nem előzi meg a jelentésbővülést. (Megjegyzem, ezért nem katakrézisnek, hanem metaforának tekinthető a számítógépes és internetes kultúra számos terminusa: *egér, kukac, login, szörfözés, navigálás, net.*) Tehát a „szabad katakrézis” lesz a nyelvi és a fogalmi invenció trópusa: amikor sem a szó, sem a fogalom nem létezett korábban. Erre utaltam az előadásom címébe vont Petőfi-sorral: „Nincs rá szó, nincsen rá fogalom.”

Posztstrukturalista retorikusok mindenekelőtt az invenció és a képzelet trópusaként tartják számon a katakrézist. Paul de Man szerint az alakzat egyike azon „kevert módozatoknak”, melyeknek „hatalmukban áll a legfantasztikusabb létezők létrehozása a nyelvben rejlő helyzeti potenciál erejénél fogva”; ezek a „valóság szövetét a legszeszélyesebb módokon képesek szétbontani és újraszöni” (de Man 2000, 17). A katakrézis, állítja Jacques Derrida, „bizonyos jelnek olyan értelmű kikényszerítésére [vonatkozik], amely értelemnek a nyelvben ezidáig még nem volt saját jele” (Derrida 1994, 36). Michel Foucault „a retorika három nagy alakzata” közé sorolja a katakrézist (a szinekdoché és a metonímia mellett) (Foucault 2000, 137). Rámutat, hogy a katakrézis a szavak helyváltása révén kimozdítja a jelentéseket, aminek következtében ez a jelentésbővülés változást hoz a dolgok fennálló rendjében: a szerző azelőtt soha ki nem mondott dolgokkal tölti ki az üresen maradt nyelvi helyeket (Foucault 1986, 16]. Ami azt is jelenti, hogy immár beszélni lehet olyasmiről, amiről korábban nem volt (mert nem lehetett) beszéd.

Sérül a nyelv arisztotelészi lényege

A katakrézisnek az egyértelműséghez fűződő sajátos viszonyát tekinthetjük az alakzat második jellemzőjének. Arisztotelész a *Metafizikában* azt írja, hogy ha „egyet gondolunk, akkor ennek az egy dolognak egy nevet is adunk”:

ha egy szó nem egy meghatározott dolgot jelent, akkor nem jelent semmit. Ha pedig a szavak nem jelentenek semmit, akkor megsemmisülne az emberek egymással való beszélgetése, s igazság szerint az önmagunkkal való beszélgetés is: lehetetlen ugyanis gondolkodni, ha nem gondolunk valami határozott egyet. (Arisztotelész 2002, 103-4 [1006b])

Ám Dumarsais szerint a nyelvek egyikének sincs annyi szavuk, amennyivel minden egyes eszme egyedi nevet kaphatna.

Még a leggazdagabb nyelveknek sincs annyi szavuk, hogy minden egyedi eszmét ki tudjanak fejezni egy olyan kifejezés által, mely csakis ennek az eszmének lenne a saját jele; így aztán gyakran szükségszerű egy másik eszme saját nevét kölcsönvenni, mely a legszorosabb kapcsolatban áll a kifejezendő eszmével. (id. Parker 2004, 48)

A kortárs amerikai teoretikus, Marjorie Perloff prímszavaknak nevezi azokat a szavakat, amelyek esetében – mint fogalmaz – „minden »helyes« elnevezés csak egyetlen dologhoz tartozhat” (Perloff 2004, 208), és amelyek ekképp „csak önmagukkal oszthatók” (198). Ezekben az esetekben nem sérül az, amit Derrida a nyelv arisztotelészi lényegének, „az egyértelműség téloszának” nevez (ld. Derrida 1994, 29; Derrida 1997, 64).

Ám a katakrézisben bizony sérül az egyértelműség télosza, hiszen amikor költők és nyelvhasználók új értelemben használják a szavakat, létrehozva a „nem-prímszavakat” – amelyek esetében egy elnevezés több dologhoz is tartozik –, jócskán megnehezítik a megértést. Az új jelentés meghatározatlanságára Fónagy Iván is rámutat, hangsúlyozva, hogy a katakrézis „tulajdonképpen” vagy „valóságos” jelentése nem határozható meg egyértelműen (Fónagy é.n., 138).

Hasonló okokból sérül az egyértelműség télosza az ún. privát nyelv különböző (egyébként szintén katakretikus) változatai esetében: gondoljunk csak egy család vagy akár csak egy személy „privát nyelvére”. Példaként utalhatok a legendás matematikus, Erdős Pál privát nyelvére, aki többek között „úrként” utalt a feleségre, „rabszolgaként” a férjre és „epszilónként” a gyermekekre. Vagy idézhetem Humpty Dumptyt (Dingidungit) Lewis Carrolltól, aki ezt mondja Alice-nek: „Ha én használok egy szót [...], akkor az azt jelenti, amit én akarok, sem többet, sem kevesebbet!” (2010, 206).

Vagyis a katakrézis olyan trópus, amely – élve a szavaknak a Foucault által leírt és már korábban is idézett (Foucault 1986, 16) helyváltoztatási képességével – zavart okoz a szemantikai mezőben, kikökkentve a jelentéseket. Ihab Hassan Baudelaire *Kapcsolatok* (*Correspondences*) című versének egy sorát alkalmazva, „homályos, zavarodott szavakként” (*confuses paroles*; „időnkint szavakat mormolnak összesűgva” [Szabó Lőrinc ford.]; „néha szavak hangzanak fel sötétben” [Tornai József ford.]) és a „metaforikus disszonancia” termékeiként írja le a katakrézist (Hassan 1954, 440). Hassan kifejezését kölcsönvéve azt mondhatjuk, hogy a katakrézis gyakran valóban pillanatnyi szemantikai zavart okoz az olvasóban, mégpedig vagy személyessége miatt (mint a privát nyelvben), vagy a fogalomalkotás újszerűsége miatt, hiszen – mint de Manól már korábban idéztem – a katakrézis legfantasztikusabb jelölőket hozza létre, ezzel a valóság szövetét is szétbontva és újraszöve (de Man 2000, 17). Ekképp a katakrézis funkciója hasonló a szöveg „drámai vakfoltja” funkciójához – hogy Cristian Réka terminusát alkalmazzam –, amely láthatóvá teszi a ki nem mondott, az ismeretlen és a különös régióit (Cristian 2002, 35). A nyelv meghatározatlanságának elszenvedője pedig a befogadó, az olvasó lesz, aki megtapasztalja azt, amit Hegyi Pál „az olvasás retteneteként” aposztrofál: hogy „nem ura helyzetének” (Hegyi 1998, 83), hiszen bármikor előfordulhat, hogy „a szöveg felgerjed, hatványozódik, labirintussá lesz” (87) – sértve ezzel, tehetnénk hozzá, a nyelv arisztotelészi lényegét, az egyértelműség téloszát. Ekképp a katakrézis újabb bizonyítékát szolgáltatja a Hegyi-féle posztulátumnak, miszerint „[a] nyelv mondódása sosem lehet identikus” (85).

A nyelvbe zártság alakzata

Az alakzat harmadik jellemzőjeként különleges nyelvbe zártságát jelölhetjük meg. Mint említettem, a katakrézis új fogalmakat alkot, mégpedig már meglevő szavakat és kifejezéseket kölcsönvéve. Ami azt jelenti, hogy ezzel a világról szerzett ismereteket magából a nyelvből merítjük; nem a világból, nem a tudatból, kizárólag a nyelvből.

A metaforával ellentétben ugyanis a katakrézis nem a nyelven kívüli világra referenciális, hanem a jelölőkön belül marad, ily módon nem jelölt–jelölő, hanem kizárólag jelölő–jelölő viszonylatban működik. Az utaló funkció efféle eloldásának jelentéselemét őrzi az alakzat mai laza meghatározása, miszerint a katakrézis elsősorban „referens nélküli metafora”. Azaz olyan trópus, mely gátolja (visszatartja) a nyelv referenciális, kifelé mutató funkcióját. Mozgásteret a szavak által határolt tér, ahol a jelentések elcsúszhatnak, eltolódhatnak a szavak között. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a katakrézis maga a *derridai différance* (Derrida 1991), amennyiben nem jelölt–jelölő viszonylatban működik, hanem kizárólag a többi jelölőtől való „el-különbözése” okán. A jelentés maga a jelentéselemek el-különböződése.

A nyelvhasználó egyszerre lesz újszerű jelentésalkotó és a nyelv különös működésének elszenvédője. Egyrészt jóval nagyobb mozgásteret kap, mint más trópusok esetében, mert itt ő maga alkothat új jelentéseket. Másrészt a nyelv performatív (végrehajtó, tételező) működésének folyamatában mintha jól meg is tréfálná a nyelv a beszélőt, aki ekképp sohasem tudhatja, szavaival milyen jelentésalkotói folyamatnak lesz elindítója. Nem lévén a jelölt–jelölő viszonyra alapozó mimetikus trópus, a katakrézis nem annak a konstatáló nyelvnek az eszköze, amely de Man szerint „feltételezi a megismerendő létező előzetes létezését, és a tulajdonságok révén történő megismerés képességét állítja” (de Man 1999 166). A katakrézisben valójában, mint William Ray fogalmaz, „többé már nem a szubjektum cselekszik, hanem a nyelv, mint egy egészében nem szubjektív, tételező erő” (Ray 2004, 23). Ekképp a katakrézis jelenti a nyelv performatív tételezését, melynek végrehajtó „hatályaként” a jelentések megképződnek. A nyelven belüli (jelölő és jelölt közti) viszonylatok pedig kiszámíthatatlanok, felmérhetetlenek. Mintha felfedezőútra vinné a nyelv a beszélőt, aki a világ iránti kíváncsiságát paradox módon úgy tudja kiélni, hogy a nyelven belül, a jelölők rendszerében marad. Hiszen – mint a katakrézisalkotás preszuppozíciója állítja – minden, amit az ember tud a világról, nyelvi; a nyelv az emberi tudás letéteményese, terepe.

A katakrézisben tehát – mint de Man írja – „a szó képessé válik arra, hogy önmagából és önmaga által hozza létre a természetes megfelelővel nem is rendelkező, jelölt entitást” (de Man 2000, 17). Az invenció magából a nyelvből merít: a szavak Münchhausen báró módjára – aki saját hajánál, pontosabban parókája copfjánál fogva emelte föl magát – önmagukat önmagukból látják el új jelentéssel.

Hogyan is történhet ez? Hogyan látják el a szavak „önmagukat önmagukból új jelentéssel”? Emily Dickinson a rózsaoilaj-prés metaforáját használja a költő jelentésképző tevékenységére, amikor is az egymás mellett álló szavak „lényegüket” („lényeg-olajukat”) megosztják egymással – akár a rózsaszirmok, amelyek az olajprés csavarjaitól összenyomva összeadják nedvüket.

<i>Essential Oils are wrung –</i>	Kifacsart lényeg-olajok –
<i>The Attar from the Rose</i>	Rózsanedv – Rózsa vallomása
<i>Be not expressed by Suns – alone –</i>	Ajándék – Csavar préselte ki –
<i>It is the gift of Screws –</i>	Nemcsak a Napok nagy nyomása –
<i>The General Rose decay –</i>	Rózsa elsorvad általában –
<i>While this – in Lady’s Drawer</i>	Ő Nyárral tölti meg – a Hölgynő fiókját
<i>Make Summer, when the Lady lie</i>	Aki Sírládájában fekszik
<i>In Ceaseless Rosemary –</i>	Véget nem érő Rozmaringban.
(J448/Fr446)	(Szöcs Géza ford.)

Vagyis Dickinson a parfümkészítés női metaforáját alkalmazva ragadja meg a költői tevékenységet, amikor a költő a szavak rejtett „belső” tartalmát igyekszik kifejtetni vagy kifejezni (*express*). Az egymás mellett álló (vagy rózsaszirmokként egymásra préselt) szavak olyan nyelvi mezőbe kerülnek, ahol új jelentéskombinációk jelenhetnek meg: ez a „Lehetséges” dickinsoni birodalma, ahol a költő feladata nem más, mint az, amiről az „A Lehetségesben lakom” kezdetű versben (J657/Fr466.) ír: kitárni mindkét karját, hogy ezzel befogja a nyelvben burjánzó új jelentéseket. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a katarétkus „összepréselés” során összekeverednek a szavak „lényeg-olajai”, új jelentéseket hozva létre.

Az összekeveredő nyelvi jegyek között szemantikai, etimológiai és fonetikai jegyeket különböztethetünk meg, amelyek értelmi, szóeredeti és hangzásbeli áthallásokat hoznak létre.

Minden bizonnyal a szemantikai áthallás a leggyakoribb; korábbi példáim túlnyomó többsége ide tartozik, így a *realizálás*, a *gender*, a dickinsoni *perem (circumference)* vagy *ferde fény (slant of light)*. A szemantikai áthallás speciális esete a vendégszöveg, vagyis valamilyen ismert vagy kevésbé ismert szöveg (fel)idézése, illetve az arra való utalás, célzás, rájátszás, allúzió. A modern és posztmodern költészet egyik alapvető jegye ez a játékos közeledés vagy rájátszás egy korábbi, általában jól ismert szövegre, annak beemelése a saját szövegbe. *William Carlos Williams versére* című költeményében Kodolányi Gyula például a hívósortokban az amerikai költő *A lejtőjének (Descent)* sorait idézi szó szerint (figyelmesen idézőjelbe is téve a Williams-sorokat), majd minden rákövetkező sorban saját továbbgondolásaival reflektál a vendégszöveg soraira.

„a fehérség sosem oly fehér, mint a fehérség emléke”
 fehérséged sosem az enyém, csak az emléke
 „a vereség sosem teljes vereség”
 vereségem nem teljes, enyém az emléke
 „mert mindig oly világot nyit meg”
 új világot nyit meg fehérséged emléke

Hasonlóképp a vendégszöveg felidezésének módszerét alkalmazza Szöcs Géza *Az áradás* című versében, ahol a magyar költészet egyik legismertebb mondatának szemantikai áthallásával találkozunk:

Kádban bálnák közt
halni meg.

Halljuk a sorok mögött Petőfit, ám a szatirizáló áthallás az egykori hazafias vágy 20. századi hétköznapivá válását jelzi, megkérdőjelezve mind a méltó halál, mind a Ceaușescu-világban megvalósítható hősiesség lehetőségét. Hasonló szemantikai és egyben kulturális áthallással operál *A dudás* is, amikor a legkorábbi magyar szövegemlék jól ismert sorait idézi a szemantikai bizonytalanságból fakadó, keserű nyelvi humorral.

Lótuszt szeretnék vacsorára.
Paradisumut házoá.

A sorok mögött itt is halljuk a vendégszöveget, a *Halotti beszédet*, s azzal, hogy egyfajta áthallásos zeugmaként a *paradicsom* szó mindkét jelentése működik a sorokban, bár érzékeljük a majd' 700 éves nyelvállapot távolságát, érzékeljük a helyzet különös emelkedettségét és ünnepélyességét is.

A szavak „rózsaolaj-présének” izgalmas esete az etimológiai áthallás, amely feléleszt egy korábbi jelentést, amelynek nincs már tudatában a nyelvhasználó. Ilyen például a *szivárvány* szó Aranynál *A gyermek és szivárvány* című versben:

Szivárvány az: vége nyugszik
Messzi, messzi tengeren:
S megürült fellegekbe
Szí fel onnan új vizet...

A *szivárvány* etimológiájának poétikai értékesítésére Scheiber Sándor mutat rá, hangsúlyozva, hogy „[a] magyar szivárvány szó is a *szí* ige származéka. A néphit szerint – Arany ezt örzi és értékesíti – vizet *szí* fel” (Scheiber 1977/I, 156). Azzal pedig, hogy Arany nyilvánvalóvá teszi a *szivárványban* a *szí* igei eredetet és annak etimológiai áthallását, explicitté teszi a katakretikus jelentésbővítést.

Hasonlóképp szóetimológiából származó jelentéstöbbletet állít elő *Vágy* című versében Arany, amikor ezt írja:

Vágytam, Juliskám, **lakni hozzád**,
Számlálgatám az évek hosszát ...

Itt a *lakni hozzád* kifejezésben áthallható annak *megettérni hozzád* jelentése, amely a szó finnugor etimológiájából származik: a *lakni* eredeti jelentése tartalmazta a *megtelepedni nálad/lakodba térni* jelentést is, amelyben pedig felsejlik a *lakodalom* származékszó is, ami a *vigasság* szemantikai jegyét csempészi Arany sorába, s ezzel a rajongva szeretett gyermekkel való újbóli találkozás boldog reményét sejteti.

Etimológiai áthalláson alapuló katakretikus jelentésbővüléssel találkozunk Rilkenél is, aki a *szemalma* (*Augenäpfel*) szó eredeti, konkrét értelmét aknázza ki *Archaikus Apolló-torzó* (*Archaischer Torso Apollos*) című versében:

„*Wir konnten nicht sein underhörtes Haupt
darin die Augenäpfel reiften*”

Nem ismerhettük hallatlan fejét,
melyben **szeme almái értek.**
(Tóth Árpád ford.)

Erről a szóválasztásról Nemes Nagy Ágnes így ír: Rilke „a német nyelvben már elhomályosodott, fogalmivá lett »szemalma« kifejezést újra érzékletessé teszi azzal, hogy mellérakja az »érni« igét (melyben szemalmái *értek*), visszaállítva így az eredeti, a nyelvben már csak lappangó kép szenzualitását”. Egyúttal dicséri Tóth Árpádot, aki fordításában kitarított „a költő sugallta kép mellett” (Nemes Nagy 1988, 23). A *szemalma* esete annyiban különbözik az előző példában említett *szivárványtól*, hogy itt az etimológia nem rejtett; míg a *szivárvány szí* igéből való származtatása csak kevesek számára ismert, addig a *szemalma* összetételében nyilvánvalóan hordozza eredetét. Ám a beszélő számára már elhomályosodott az *Augenäpfelben* a konkrét, érzéki – látható, szagolható, tapintható és ízlelhető – *alma*; ezt Rilke a *reiften* igével való párosítással kelti újra életre.

Áttérve a fonetikai áthallás esetére, Horváth Kornélia Szabó Lőrincnek *Az Egy álmai* című versében mutat rá, hogy itt a fonetikai áthallás az alapja a *szövevény* és a *szökevény* kölcsönös jelentésbővülésének. „A versszöveg szinte játékot űz az olvasóval” – írja Horváth Kornélia – egyúttal pedig „a befogadói érzékelésben nagyon is könnyen aktivizálódó vagy aktiválható hangzásbeli megfelelésen (paranomázián) alapuló *szövevény-szökevény* párhuzamra is rájátszik, ahol a paranomasztikus egybehangzás szükségszerűen a két szó jelentésbeli megfeleltetésére ösztönzi a befogadót” (Horváth 2019, 232).

Másutt az irodalomtörténész József Attila: *Gyöngy* című versében mutat ki fonetikai áthallásokat, többek között a *csillag / csillog* és a *gyöngy / göröngy* között:

a *göröngy* egyfelől hangformája révén kezdeményez jelentéskapcsolatot a *gyöngy*-gyel (a hangzás által létesített jelentésbeli összefüggést a két szó rímeltetése emeli ki („*Halovány bár a göröngy, / ő is csámpás, barna gyöngy*”), másfelől hangutánzó-hangfestő eredetének köszönhetően, amennyiben *gör-* töve a kerek tárgyak gurulásának megnevezésére szolgáló igékben tér vissza (mint *görög, gördít, gurul, gurít* stb.) (Horváth 2014, 29)

Szőcs Géza számos versében találunk efféle fonetikai áthallást, így többek között a *Megszületsz kellő időben állandóan* címűben:

Legyek **órás**, vagy **óriás**?

[...]

muzsik legyek, vagy **muzsikás**?

Jobban szeretnél egy kevéssel

ha bedörzsölném magam mézzel?

vagy ha **kaporral**? **puskaporral**?

Itt az *órás / óriás, muzsik / muzsikás, kapor / puskapor* mind hangzásalapú katakretikus összetételeket alkotnak, melyek a morfológiai szerkezet és a fonetikai hangzás közti feszültségek dőccenési ellenére kölcsönösen bővítik egymás jelentését. Hasonlóképp fonetikai áthallás révén elért katakretikus jelentésbővülés érhető tetten a *Fedetlen fővel a csigalépcsőn* című versben:

Ég egy lámpa
Saint-Simonnál.
És egy zsoltár.

Szenczi Molnár.

A két név áthallásos felidézése révén sejthetjük, hogy itt olyan világról van szó, amelyben a tudósok és művészek vezette társadalom utópiája találkozik a protestáns Európát bejáró, és közben mindvégig az anyanyelvéért tevékenykedő erdélyi zsoltárártó szellemiségével. A *Saint-Simon / Szenczi Molnár* áthallás a kölcsönös jelentésbővülés révén több lesz, mint a tagok összege; Ricoeur terminusát kölcsönvéve azt mondhatjuk, hogy „egy második szinten létező tulajdonképpeni értelmet” alkot a két, rózsaszirmként összepréselt fogalom (hogy a Dickinson-metaforát is bevonjuk), amely egymást kölcsönösen átítatja a maga rózsaj-esszenciájával. Az áthallásokon alapuló katakrézisekre ezért különösen érvényes Ricoeur megállapítása, miszerint a katakrézis „tisztán csak extenzívnek tekinthető trópus – minthogy csak egy második szinten létező tulajdonképpeni értelmet hoz létre – csak egy fogalmat mutat be (vagy legalábbis ez a célja)” (98).

Különleges esete a fonetikai áthallásnak az, amit nyelvközöttiségnek nevezhetnénk: amikor több nyelvből vett szavak hangzásalapú szemantikai összejátszása történik. Első példám Szöcs Géza *Petra a karneválon* című verséből való:

hazakísérnek most az ikrek,
a fekete s a hófehér,
mindkét fiúcska elkísér,

egyik szeplős, másik kancsi
Tejfel Jancsi,
Teufel Jancsi.

Itt egyrészt a fonetikai összejátszás révén halljuk a *Keljfel Jancsit* a *Tejfel Jancsiban*, másrészt a nyelvközöttiség ricoueri extenziója révén az *ördögöt* a *Teufelban*. Egy másik versben, *A dudásban* olvassuk a következő sort:

Fürössz meg. **Love me. Lave-moi.**

A nyelvközöttiség révén elért fonetikai – és végül szemantikai – áthallás itt is új fogalmat ad ki, mégpedig pontosan a Ricoeur által leírt második szinten: talán a tisztító szerelemét.

A katakrézis narratív trópus is

Az alakzat jellemzőit sorolva végül elmondhatjuk, hogy a katakrézis narratív trópus is, amennyiben a szó jelentése úgy bővíthet, hogy abból egy történet kerekedik ki. Itt a katakrézis alakzati egy szerkezetének tematikai leképződéséről van szó, amikor is az újítás a narratíva szintjén érhető tetten. Példáimat Scheiber Sándortól veszem. Ő tárgyalja többek között a fán termő madarak történetét a 12. századi Jehúda Hádásszinál (Scheiber 1977/I, 203), a visszhangzó fák meséjét (szintén Hádásszinál) (Scheiber 1977/I, 209), valamint a növekedő ruhák meséjét, amelyet Mikszáth Kálmán Sámuel első könyvéből vett a *Szent Péter esernyőjében* (Scheiber 1977/II, 266). Mindegyik esetben a katakrézis által előállított új fogalom narrativizálásáról van szó; és mindegyik meseem esetében a de Man által hangsúlyozott katakrézisjegy működik (melyet korábban említettem): „a legfantasztikusabb létezők létrehozása” és a „valóság szöveté[nek] a legszeszélyesebb módokon való szétbontása” (de Man 2000, 17), majd jelen esetben narratívákban való újraszövése.

2. A katakrézis belső szerkezete

A katakrézis változatos belső szerkezettel bíró trópus, amelynek esetében a tagok száma alapvetően attól függ, hogy explicit vagy implicit jelentésbővülésről van-e szó. Implicitnek tekinthetők a legelső példák között említett egyelemű katakrézisek: így például a *realizálás* és a *flow*, illetve Dickinson *perem*-fogalma, mely esetekben a szó létező jelentése mellé a szóhasználó beleérti az új jelentést, ezzel a szavak implicit szemantikai jegyeit mozgósítva. Az explicit katakrézis több elemből áll, s a szövegkörnyezetben levő elemek szemantikai jegyeit aktivizálja.

Szintaktikai szerkezete

Szintaktikai szerkezetét tekintve a többelemű katakrézis lehet többek között névszói csoport, igei csoport vagy egész mondat.

A névszói csoporton belül a következő jelzős szerkezetek említhetők: *Heavenly Hurt* („égi sérülés”; Dickinson, Károlyi Amy ford.), *lonesome Glory* („magányos dicsőség”; Dickinson), *Confident Despair* („magabiztos elkeseredés”; Dickinson), *Horreur sympathique* („Vonzó borzalom”; Baudelaire, Tornai József ford.), *la lumière diluvienne* („vízözön-kori fényben”; Rimbaud, Kardos László ford.), *mummy truths* („Múmia-igazságok”; Yeats). Egyéb névszói csoport alkotta katakrézisnek mondható a *Bliss of Death* („derűvel áldott halál”; Dickinson), a *corbillards de mes rêves* („álmaim gyászokcsija”; Baudelaire, Tornai József ford.) a *constitution of silence* („a csönd nagy alkotmánya”; T. S. Eliot, Vas István ford.) vagy a *broken jaw of our lost kingdom* („Elveszett országaink törött állkapcsa”; T. S. Eliot, Vas István ford.), míg igei csoportra példa a *Mordant au citron d’or de l’idéal amer* („Harapva eszmények arany gyümölcsseit”; Mallarmé, Weöres Sándor ford. [szó szerint: „keserű eszmény arany citromába harapva”]). Mondat-katakrézist alkot a *Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre* („Halandók! szép vagyok, mint véső-véste álom”; Baudelaire, Tóth Árpád ford.) vagy a *Le temple enseveli divulgue par le bouche / Sépulcrale d’égout bavant*

bove et rubis („Az elsüllyedt szentély kitátott síri szája / Csatornából lövell rubintot és sarat”; Mallarmé, Weöres Sándor ford.).

Az egész mondatból álló katakrézis gyakori módozata a meghatározás, amely kiaknázza a katakrézis kopula-trópus jellegét, amennyiben egyenletet állít fel két fogalom és azok jelentése között. Dickinson számos versében található ilyen definíció, melyekben – mint az alábbi példákból látható – nagy előszeretettel ad konkrét meghatározást elvont fogalmakra.

<i>Faith is a fine invention</i> (J185/Fr202)	„A Hit kitűnő találmány”
<i>Fame is a bee</i> (J1763/Fr1788)	„A hírnév egy méh”
<i>Hope is a subtle glutton</i> (J1457/Fr1497)	„Remény, a ravasz haspók”
<i>Hope is the thing with feathers</i> (J254/Fr314)	„»Remény« a tollas holmi” (Károlyi Amy ford.)
<i>Power is a familiar growth</i> (J1238/Fr1331)	A hatalom ismerős kinövés

Mindegyikről elmondható, hogy az elvont fogalmak megszokottságát, „familiaritását” kérdőjelezik meg, miközben érzékelhetővé, szinte kézzel foghatóvá teszik a vonatkozó lelkiállapotokat, illetve lelki folyamatokat. És elmondható az is, amit Ihab Hassan Baudelaire-rel kapcsolatban állít: hogy az absztrakt és a konkrét fogalmak, valamint az érzelem és az értelem összekapcsolása révén a katakrézis által előállított világ egyedülállóan modern (438, 440).

A magyar kortárs, Arany János szintén szívesen ad elvont fogalmaknak konkrét meghatározást, mint például a *Kertben* című versében:

Közönyös a világ ... az élet
Egy összezsúfolt táncterem [...]

A kopula-definíciók hasonló sorát találjuk végig *A világ* című versben:

A világ egy kopott szekér, [...]
A világ egy régi mente, [...]
A világ egy tói malom, [...]
A világ egy vén muzsikás, [...]
A világ egy rozzant csárda, [...]
Részeg ember ez a világ [...]

Ebben a sorban megemlítem Kosztolányi orvos-fogalmát, miszerint az orvosok: gyilkosok. Bollobás Béla írja le, hogy amikor 1936-ban a nagybeteg Kosztolányi a Szent János Kórház „B-Sebészetén” feküdt (ő pedig cselédkönyves orvosként kezelte a végstádiumban szenvedő beteget), a költő rendszeresen tudtára adta, hogy az ő szótárában az orvos nemcsak az őt rendszeresen inspektáló szakembert jelenti, de a gyilkost is. „Gyilkosok vagytok. Csak szívjátok a betegek véré, de gyógyítani nem tudtok!” – mondta nekik többször (Bollobás 2010, 485).

Végül az egész vers is alkothat egyetlen katakrézist, ami valójában megfelel József Attila „keletkező szó”-fogalmának. József Attila a katakrézis meghatározásához nagyon közel kerülve „keletkező szónak” nevezi azt az új szemantikai egységet, amely mindaddig nem létezett, s a versben létesülő új fogalom megragadására szolgál. Mint írja, „*a nem meglevő szó műalkotás*”;

Vagyis a szó a használatban szemlélet, keletkezésében pedig műalkotás. Így a szó a műalkotásban saját keletkezésének a szerepét játssza. Mégpedig olyan módon, hogy a költeményben levő összes többi szóval egyszerre keletkezik. A költeményt eszerint úgy is fölfoghatjuk, hogy egyetlen keletkező szó, hogy a keletkező neve annak a dologi csoportnak, amelyet bontatlan egységbe és végső szemléleti egészbe foglal. (József 1989, 38; kiemelések az eredetiben)

Mint Horváth Kornélia rámutat, a „keletkezésben levő szón eszerint olyan szót kell értenünk, amely eddig nem létezett, nem volt »melevő«, s csak a műalkotásban, azaz – mai terminológiával – *a költői szövegben alakult ki, ott létesül*” (Horváth 2014, 21). Vagyis végső soron maga a költemény lesz egyetlen komplex katakrézissé: olyan összetett szemantikai egységgé, amely egészében alkot valami addig nem létező, és csak a szövegben megszülető új fogalmi jelentést. A költemény lesz maga a katakrézis, az „egyetlen keletkező szó”.

Alakzati szerkezete

A katakrézis alakzati szerkezetét mindenekelőtt a politropizmus jellemzi, vagyis olyan többes alakzat, amely áthallások révén számos más alakzattal kapcsolódhat össze. Így a régi jelentés és az új jelentés között lehet például metaforikus vagy metonimikus a kapcsolat, vagy történhet a kapcsolódás az oxymoron, a kétértelműség, a szinesztézia vagy más szemantikai alakzatok mentén. De formai-versszerkezeti alakzatok is szervezhetik a katakrézist, mint például az alliteráció, a rím, az asszonánc vagy a konzonánc. Így ebben a retorikai értelemben is *ménage à trois* alakzatnak nevezhetjük a katakrézist.

II.

A KATAKRÉZIS MINT GESZTUS

A továbbiakban az újító gesztusok katakretikus jellegéről fogok szólni. Ugyanis nemcsak az mondható el, hogy a katakrézis az újítás trópusa, hanem az is, hogy az újító gesztusok a művészetben mind katakretikusak, amennyiben mind a katakrézis jelentésbővítő szerkezetét követik. Ebben az esetben nem egy fogalom ismert vagy bevett jelentését bővíti a katakrézis, hanem egy mindaddig érvényesként elfogadott tételt: itt a tétel az, amelynek tartalma mellé befurakszik egy új tartalom, amikor a művész vagy költő mintegy felülírja az írásmódot vagy kompozíciós módszert mindaddig szigorúan szabályozó tételt.

Előljáróban néhány példa a képzőművészetből és a zenéből annak illusztrálására, hogy az újító művész miként ír felül általánosan elfogadott nézeteket. A modernista festészet például programszerűen felülírta azt a tételt, miszerint „A MŰALKOTÁS »ÁBRÁZOL«, »VALÓSÁGHŰ«, »MIMETIKUS«”. Látványosan tette ezt többek között Marcel Duchamp, akinek a *Lépcsőn lemenő aktja* (1912)



a mozgást absztrakt módon jeleníti meg, s ezzel szándéka szerint örökre megszabadította a művészetet a naturalizmus rabszolgabilincseitől.

„A MŰALKOTÁS A MŰVÉS Z ALKOTÁSA” tételt írja felül Duchamp számos egyéb *readymade* vagy *objet trouvé* darabjai, mint például a *Biciklikerek* (1913) vagy a *Mona Lisa* (1919).



„A MŰALKOTÁS A »SZÉP« MEGJENÍTÉSE” tétel ismert átértelmezése Duchamp *Forrása* (1917), melyet Alfred Stieglitz állított ki híres 291-es Galériájában, s mely még a legedzettebb múzeumjárók körében is sokáig botránykönek számított.



„A MŰALKOTÁS LÁTHATÓ/HALLHATÓ” – szól a tétel, melyet látványosan ír felül két, a Black Mountain College-ben született alkotás, Robert Rauschenberg tiszta fehér vászonfestménye (1951) és John Cage 4'33"-es csönd-kompozíciója (1952).



Természetesen a költészetben is nagy gyakorisággal találhatunk olyan radikális kísérleteket, melyek széles körben elfogadott poétikai tételeket írnak felül. Követve a katakrézis alakzati szerkezetét, új jelentéssel bővítik a poétikának valamely – mindaddig érvényes – konvencióját, tételét vagy preszuppozícióját. A továbbiakban néhány példán mutatom be, hogy az újító szellemben alkotó költők miként adnak új jelentést poétikai tételeknek. Miként értelmezik át, írják felül a költői beszédmódra vonatkozó, sokáig széles körben elfogadott vélekedéseket, valamint számos olyan, sokáig meg nem kérdőjelezett preszuppozíciót, mint hogy a vers „önkifejezés”, a fordítás az „eredeti” szövegből indul ki, a fordítás mindenekelőtt „értelmi fordítás”, a vers valamiféle „értelmi szalon” halad előre, illetve hogy a nyelvben használt funkciószavak másodlagosak a lexikai tartalmú szavakhoz képest.

A költői normák radikális felülírása az amerikai modernista költészetben

Az 1910-es években az amerikai modernizmus elindítójának tekintett imagizmus radikálisan átértelmezte a költészet normáit, feladatait. Az imagizmus a korai 20. századi angol-amerikai költészet legjelentősebb irányzata, mely gyökeresen átalakította a versírás gyakorlatát, meghatározva későbbi fejlődését. E rövid életű poétikai mozgalom jelölte ki a modern angol-amerikai költészet kezdetét, s nagy horderejű poétikai kérdésekben foglalva állást, a költészettörténet néhány ragyogó alkotását hozta létre. Mindenekelőtt a dolgok és jelenségek önmagukban való „kezelését” hangsúlyozták; ez az 1913-as *Első imagista kiáltvány*, valamint Pound *A Retrospect* (Pound 1954/1974, 1917) című programnyilatkozatának első tétele: „a „dolgot», legyen objektív vagy szubjektív, közvetlenül kezeld” (Pound, 3). A világ

szimbolikus-metaforikus értelmezése helyett – rimbaud-i szellemben – az egymásmellettség, az esetlegesség, a véletlenszerűség felismerését és rögzítését ajánlották. A viktoriánus vers emelkedettsége és szónokiassága helyett a nyelvi ökonómia lehető legtökéletesebb megvalósulását követelték.

Hasonlóan Duchamp *readymade*-jeihez a percepciót, az észlelést emelték a művészi alkotás – mi több, a világban való lét izgalmassá tételének – legfőbb eszközévé. Erről szól William Carlos Williams nevezetes verse, *A vörös talicska* (*The Red Wheelbarrow*).

<i>so much depends</i>	oly sok minden
<i>upon</i>	függ a
<i>a red wheel</i>	vörös talics-
<i>barrow</i>	kától
<i>glazed with rain</i>	esővíztől
<i>water</i>	fénylik
<i>beside the white</i>	fehér csirkék
<i>chickens</i>	mellett
	(Szöcs Géza ford.)

Ez a költemény nem tesz mást, mint leírja, amit lát, s ezzel de-familiarizálja azt, ami megszokott, hétköznapi. Rámutat, hogy ami „függ” a vörös talicskától, annak észlelésétől, meglátásától, az pontosan az, hogy látjuk-e a világot; képesek vagyunk-e a megszokottat is az érzékelés szférájába vonni, illetve képesek vagyunk-e úgy appercipiálni a jelenségeket, mintha az a legelső alkalommal történe. Mindebben segít a költészet, amikor vállalja, hogy a felerősödött percepció ezen intenzív pillanatainak rögzítője lesz.

Hasonlóan a defamiliarizáció élményét adja Ezra Pound nevezetes kétsoros „metró-verse”, az *Egy metróállomáson* (*In a Station of the Metro*).

<i>The apparition of these faces in the crowd:</i>	Ez arcok jelenése a tömegben:
<i>Petals on a wet, black bough.</i>	Szirmok egy nedves, fekete ágon.
	(Károlyi Amy ford.)

Ez a miniatűr mestermű hűen követi az imagizmus Pound által megfogalmazott instrukcióját, miszerint a kép „két igen távoli realitás egymásra helyezésével” jön létre; lényege a „meglepetés”, „amit akkor érzünk, amikor ezt a két, távoli realitást egyszerre csak összekapcsoljuk” (Pound 1954/1974, 4). A vers éppen ezt a meglepetést váltja ki az olvasóban, amikor újralátatja vele a leghétköznapibb jelenetet.

Egyértelmű a két távoli realitás összekapcsolása a haikuszerűen épülő *A Pagani étteremben, november 8* (*Pagani's, November 8*) című Pound-versben is:

Suddenly discovering in the eyes of the very beautiful
Normande cocotte

The eyes of the very learned British Museum assistant.

És váratlanul ráismerni a nagyon szép
Normandiai kokott szemében
A nagyon művelt könyvtáros szemére a British Museumból.
(Szócs Géza ford.)

Itt a költő hirtelen meglátja az azonosságot két, feltételezéseink (és előítéleteink) szerint „távoli realitás”, az elegáns francia prostituált és a British Múzeumból ismert, nagyon olvasott és nagyon művelt (és feltehetően férfi) könyvtáros között (akik talán két különböző – testi, illetve szellemi – „szenvedély” megjelenítői).

Az ideális imagista vers a nyelvi ökonómia tökéletes megvalósulása, ahol egyetlen fölösleges szó sem szerepel. E „szótakarékosság” iskolapéldája Pound *Panasz a nemes kövekből rakott lépcsőn* (*The Jewel Stairs' Grievance*) című nagyszerű Li Po-átültetése.

*The jewelled steps are already quite white with dew,
It is so late that the dew soaks my gauze stockings,
And I let down the crystal curtain
And watch the moon through the clear autumn.*

Notes: Jewel stairs, therefore a palace. Grievance, therefore there is something to complain of. Gauze stockings, therefore a court lady, not a servant who complains. Clear autumn, therefore he has no excuse on account of weather. Also she has come early, for the dew has not merely whitened the stairs, but has soaked her stockings. The poem is especially prized because she utters no direct reproach.

Az ékköves lépcsőfokok rámfehérlenek, zúzmarásak,
Oly későre jár, hogy a harmat már át meg átítatja géz harisnyámat
lábamon,
És leengedem a kristályból készült függönyt
És nézem a holdat a tiszta őszön át.

Jegyzet: Ékköves lépcsősor, tehát palota. Panasz, tehát valami, ami panaszolható. Gézfátyol harisnya, tehát udvarhölgy panaszkodik, nem egy szolgálólány. Tiszta ősz, tehát a férfi nem mentegetőzhet a rossz idővel. Továbbá a nő régtől ott vár, hiszen a harmat nem csak a lépcsőn fehérlik, de harisnyáját is átítatta. A verset különösen amiatt tartják nagyra, mert a nő nyíltan nem tesz szemrehányást. (Szócs Géza ford.)

A szöveghez csatolt jegyzettel Pound ez egyszer érdemesnek tartja felhívni olvasói figyelmét a nyelvi ökonómiából fakadó jelentésgazdagságra. A jegyzet a költői pedagógia ritka példája: a nyelvi takarékoság elvét megvalósító verset így kell olvasni, állítja Pound, hiszen egy jó versben semmi sem a véletlen műve. A bőbeszédű, érzélgős, szónokias verseken felnőtt

olvasóknak a gránitkemény imagista költemények megtaníthatják, hogyan kell komolyan venni a nyelvet, hogyan kell tisztelettel figyelni a szavak – és egyben a világ – gazdagságára. Mert minél alázatosabban közeledik valaki a szavakhoz, annál inkább megnyílik előtte a vers.

A költői beszédforma alulretorizálása a magyar költői modernségben

A magyar modernség költői között is találunk számos olyan alkotót, akik az imagistákhoz hasonlóan a köznyelvhez közelítették a költői nyelvet, s ezzel katakretikus módon átértelmezték a költészet emelkedett dikciójáról és artisztikus tökéletességéről széles körben meggyökeresedett nézeteket. Kulcsár Szabó Ernő két költő – Kosztolányi Dezső és Szabó Lőrinc – esetében látványosan kimutatta ezeket a közelítési kísérleteket, s ezzel ő maga is katakretikusan felülírta a modernség kritikai kánonjának néhány alaptételét.

Kosztolányi Dezső *Ha negyvenéves ...* című versének szentelt tanulmányában Kulcsár Szabó cáfolja azokat a sokak által osztott nézeteket, melyek szerint „a klasszikus magyar költészeti modernség uralkodó karaktere lényegében a magas nyelv művészeti igényű, esztétista képalkotás alanyi lírájában öltene testet” (Kulcsár Szabó 2018, 17). Konkrétan elutasítja azt a széles körben elterjedt – és Kosztolányi költészetét nagyban leegyszerűsítő – felfogást, miszerint a költő „igazi teljesítményei” az artisztikus tökéletesség, a „tökéletes képi és érzelmi megfelelés”, a „magával ragadóan dallamos versritmus”, „a lélek önmegértési vágya, pátosz és szólamtelítettség” volnának (19). Kulcsár Szabó rámutat, hogy a *Ha negyvenéves ...* kifejezetten „alulretorizált” vers; jellemzője a „köznyelvi beszédforma és a képies díszítetlenség” (18). „A hagyományos értelemben vett »mondandó« olyan tünető hiányával szembesít ez a költemény” – írja Kulcsár Szabó –, „hogy a kimondottak gondolati-tartalmi relevanciája a közlés szemantikai nullfokához közelít” (21). Nincs tehát „magasztos affirmáció”, „meditatív belátás”, »létösszegző« számvetés” (28); nincsenek „sorsfordító mozzanatok” (25). Lényegében más nem is tapasztalható itt meg, mint az, „hogy egyáltalán *vagyunk* (a világon)” (27).

Szabó Lőrinc hasonló módon, a költői beszédformának a hétköznapihoz való közelítésével írt felül néhány, a költői dikcióra vonatkozó tételt, s ezekkel a „szemléleti-poétikai újításaival” – mint Kulcsár Szabó rámutat – „máig ható költészettörténeti fordulat veszi kezdetét a magyar modernségben” (Kulcsár Szabó 2019, 54). Ezen újításai között a kutató éppen „alulstilizált dikcióját” és „díszítetlen elokvenciáját” (55) teszi első helyre. Kabdebó Lóránd szintén a „a versbeszéd természetességét” emeli ki, kapcsolatba hozva azt a költőnek a világot sajátosan appericipiáló szemléletével (Kabdebó 1992, 45). Szabó Lőrinc költészetére általában jellemző az a gesztus, amely talán a legfontosabb eleme lett radikális fordulatot hozó poétikai újításainak: ahogy Kulcsár Szabó fogalmaz, „az értelmezést kiiktató, érzéki világtapasztalat” gesztusának (Kulcsár Szabó 2019, 92). Vagy ahogyan Horváth Kornélia írja *Az Egy álmai* című versnek szentelt tanulmányában: „a versbeli beszélő elutasítja az értelmet és a megértést” és „az »értelem szökésében« látja a szabadulás reményét” (Horváth 2019, 236).

A vers mint önkifejezés tételének felülírása az amerikai posztmodern költészetben

A költemény önkifejezés-voltának tételét látványos írja felül az amerikai nyelvköltészet. Az amerikai posztmodern kísérletező irányzatok és költői iskolák közül egyértelműen a nyelvköltőké tekinthető a legjelentősebbnek. Ehhez az irányzathoz fűződik az elmúlt évtizedek legmarkánsabb poétikaelmélete, amely felvállalja – és egyúttal radikalizálja – a 20. század második felének legjelentősebb avantgárd esztétikáit, így a Black Mountain, az objektivisták és a beatek által képviselt költészet hagyományát. Az amerikai nyelvköltők elutasítják a költészet expresszivitására és kommunikatív természetére vonatkozó tételeket, tagadva a nyelv transzparenciáját és eszköz-voltát. Akár maga a katakrézis, a nyelvbe zárttság alakzata – melyben, mint korábban említettem, a szavak önmagukat önmagukból látják el új jelentéssel – a nyelvköltők is a nyelvből merítik a világról való minden tudást, majd a katakrézis jelentésbővítő-jelentésátíró gesztusát alkalmazva értelmezik át a költészet alapvető beszédmódját. Felfogásukban a nyelv tehát nem az önkifejezés észrevétlen és transzparens eszköze, és nem is a kommunikációé, hanem létezésünk közege. Mint Charles Bernstein fogalmaz, „[c]élom a költészetrel, hogy megmutassam a légynek: benne van a palackban” (Bernstein 2015, 15), , utalva Wittgenstein híres *bon mot*-jára, miszerint a filozófia feladata, hogy [a légynek] kiutat mutasson a palackból (Wittgenstein 1998, §309). Ezzel szemben a költészet tudja: nincs kiút, hiszen a világ maga a nyelv.

A nyelv minden tapasztalat és élmény forrása. Ahhoz pedig, hogy a nyelvre irányuló figyelem ne hatoljon át a nyelv közegén, akár a fény az ablak üvegén, meg kell vonnia a nyelvtől annak üvegszerű átlátszóságát. Nem használva eszközként a nyelvet, a nyelvköltő nem is tekinti azt transzparens anyagnak, ily módon a nyelvköltészetben a költői figyelem tárgya nem az ablakon túli világ, hanem maga az ablak, a nyelv. A nyelvköltő feladata éppen az, hogy láthatóvá és hallhatóvá tegye a nyelvi közeget: átlátszatlaná, amely nem a világ fényeit ereszti át, hanem – tömörsége okán – éppen hogy láthatóvá teszi a gondolatot és annak mozgását. A költő mindezt sajátos eszközökkel éri el: ahogyan Perloff szellemesen fogalmaz, mintha „megkopogtatná a nyelvet” (Perloff 1985, 221), és e kopogtatással megkeresné benne a sűrűsödéseket – akár a faszobrász, aki az anyagban megkeresi a csomókat, mielőtt a megmunkálásához hozzákezdene. A nyelvi anyag sűrűsödési helyei közt említi Charles Bernstein a „tipograficitásokat” és „szintaxofóniát” (Bernstein 1986, 73), vagyis a tipográfiaiailag és szintaktikailag félrecsúsztott szerkezeteket.

A nyelvköltészet tehát nem „expresszív” és nem is „kommunikatív”; a nyelvköltők nem önkifejezésre törekszenek, és nem is valamiféle (a nyelvtől függetlenül is létező) „mondanivaló” vagy „üzenet” kommunikálására. Éppen ez a prózai műfajok és a poézis közti különbség: mint Bernstein *Diszráfizmus* című versében írja, míg az író a „világgal kezdi”, és megkeresi a hozzá illő szavakat, a költő magával a nyelvvel, a szavakkal kezdi, és a bennük levő világot keresi meg:

Vagyis prózában a világgal kezdesz,
és megtalálsz a megfelelő szavakat; a költészetben a szavakkal
kezdesz, és megtalálsz bennük a világot.
(Kőríz Imre ford.)

A nyelvköltészetben tehát a költői „tartalom” nem kívülről érkezik, hanem magából a nyelvből fakad. Más szóval, a jelentések elsődleges forrása a nyelv, és ahogyan a nyelv materializálódik, úgy valósít meg az írás ideákat. Ekképp a nyelv már nem eszköze a kifejezésnek, hanem szubsztanciája.

Az eredetiség tételének felülírása: fordítás eredeti nélkül

Az amerikai nyelvköltészet szellemében – és a nyelvköltők vezéralakja, Charles Bernstein költészete előtt tisztelegve – Szőcs Géza azt a poétikai alaptételt írja felül *Az Én, a Te, az Ő – s az Énem, s a Ted s az Ője* című versében, miszerint a fordításhoz létezik „eredeti” szöveg.

S rögtön, hogy létrejő a lét:
az *énem* a *ted* s az *ője*
kilátogat a létbe
hogyan magát felderítse
s a létbe beleszöjje.

Kimegy az égi rétre
az égi legelőre.
Az *énem* volt a gyorsabb,
ő ment ki legelőre.

A többi ment utána:
a *te* volt az s az *ő*.
Még nem volt múlt idő.

Így hát az egész most történik:
ez tehát most van, nem van régen.

Várja őket az égi réten
– az *énemet* a *ted* s az *őjét* –
a *mink*, a *titek* s az *őkjük*
mint zűrös rokonságuk,
egyféle felmenőjük.

A réten lesben állnak
az őket elnyelők,
a *mi*, a *ti* s az *ők*:

ezen már várják őket,
az *ént*, a *tet* s az *őt*

s így sorra elnyelődnek.

Mint a vershez csatolt jegyzetből kiderül, a magyar költő fordítása nem az „eredeti” vers alapján készült, mert ez a „jelentős Bernstein-vers [...] végérvényesen elveszett, még mielőtt megjelent volna” (Bernstein 2015, 100). Végül Bertha Csilla és Donald E. Morse e „fordítás” alapján „visszafordította” a szöveget angolra, ezzel „rekonstruálva” az elveszett „eredetit”. Vagyis Szöcs a dekonstrukció látványos gesztusával megfordítja az eredeti és a fordítás közötti viszonyt, a korábban másodlagosnak tekintett változatot téve meg elsődlegesnek, alárendeli neki a korábban elsődlegesként értelmezett „eredetit”, miközben játékosan „fordításnak” titulálja az egyébként *pastiche*-módban született verset.

Az értelmi fordítás tételének felülírása

Kodolányi Gyula Robert Creeley *A Place* című versét három változatban is lefordította, ám mindhárom szöveg az eredeti Creeley-versnek kizárólag a hangzását ültette át magyarra. Vagyis a poétikai műfordításnak azt az évszázadok óta uralkodó tételét írta felül, miszerint a versfordítás elsősorban értelmi fordítás, amely ugyanakkor követni igyekszik az eredeti formáját, így többek között strófaszerkezetét, rímstruktúráját, metrumát, sortördelését. Ám Kodolányi kizárólag a hangzást követte, elfogadva azt a radikálisan avantgárd preszuppozíciót, melynek értelmében a vers hangzása ugyanolyan lényeges, mint lexikai tartalma. Alább az első, *Július 14.* című változat.

<i>The wetness of that street, the light, the way the clouds were heavy is not description. But in the memory I fear</i>	Eretnek, óvd a hírt, de állj dögvészt, de tűrj vörhenyt, tűzt, port e síkon. Bártan mormolj éjfélt,
<i>the distortion. I do not feel what it was I was feeling. I am im- patient to begin again, open</i>	a disznótort. A Dunát féli, vattával óvja fülét Giacomini. Patát srófolna, no persze,
<i>whatever door it was, find the weather is out there, grey, the rain then and now falling from the sky to the wets ground.</i>	azt tenne talpára, vájna odut tíz úthenger görög, a fény erén vatta nem folyik az égből a véres földre.

Hasonló katakretikus gesztussal készítette hangfordítását Szöcs Géza, aki Bernstein egyik versének fonetikai hangtestét ültette át magyarra, szintúgy felülírva az értelmi fordítás évszázadok óta magától értetődőnek tekintett tételét. Az átértelmezett tétel pedig azt állítja, hogy a nyelv olyan kiindulópont, amelyben nemcsak a szavak jelentése, de azok hangzása is tudásforrás.

<i>Unsealed in its concealing, the I Merrily rolls its r's and minds its Q's, a ways away from falderal That names a place in line for</i>	Merre araszolsz, visz az ár, mint Mámácit Hiúz kiúz a vér, a vér... Feldarabol. Tenném a részt, innám for- Van szíved, mily koncokat visel, meg ne állj
--	--

<i>Godliness of views. The sump</i>	rón, én ezt. Húzd, de szabd.
<i>Pump's low on expiating power</i>	Pampán ló vágat el, ki érti, lóvér
<i>As all the shimmers parlay bets</i>	Ez ólban él, mersz, parlagon
<i>That blank'll blight the probe of</i>	Te lent várj, s a te srófod
<i>Next week's trenchant, pensive</i>	Nesz, víg trécselő, kend szív
<i>Slump. Stubble along pleats &</i>	Lomp szabály a lenge biccent,
<i>Stumbled plies of done done that</i>	Aztán bejár dana dana te
<i>(don't do that). Nickel's worth of</i>	tanti te Mikkel varrsz, uff

A hangfordítás furcsa, borzongató írásmód, amely a fordító és az olvasó kényszeres értelemkövetésének áll ellen. Abból táplálkozik, amit Hegyi Pál „a »weird« kísérteties szemiózisanak” nevez (Hegyi 2017, 278); azon kívül ugyanis, hogy a hangfordítás tételét felülírja a fordító, az elmondhatóságot, a nyelvi közlés lehetőségét is problematizálja. Kimozdítja az olvasót nemcsak a „hiteles fordításba” vetett bizalom kényelméből, de megkérdőjelezi a nyelv kommunikatív funkcióját, a közlés és legfőképp a megértés lehetőségét. Nemcsak a nyelv szemantikai és fonetikai aspektusának hierarchiáját fordítja meg, de a megértésbe vetett bizalmat is destabilizálja. Az értelmi fordítás elvetése és a pusztán hangzaskövető megfeleltetés pedig az olvasó borzongató, *unheimlich* érzését táplálja.

Az értelmi haladás tételének felülírása

A hangfordítás írásmódjának rokona az „értelmi haladás” tételét felülíró versbeszéd. Ám ebben az esetben a költő nem két nyelv és ennek megfelelően két különböző vers között emel puszta hangzából épített hidat, hanem egy szövegegység szerkezetét építi kizárólag morfológiai kapcsolatokra. A felülírt poétikai alaptétel értelmében – mely a hétköznapi és egyéb nyelvhasználatnak szintén alaptétele – a vers valamiféle „értelmi szálon” halad előre, vagyis az „értelmet” követi.

Bék Timur *Labirintus #1* című versében megfordítja ezt az elvárást: kövesse az értelem a nyelvet! Ezt az instrukciót teszi magáévá a költemény refrénjében, amelynek szervező elvét nem a szokványos értelmi haladás, hanem a nyelvkövetés, ez esetben a szóösszetétel-követés adja, hiszen az asszociált szóösszetételek mentén haladnak a refrénsorok: a *hullám* a *hullámhegy* felé visz, a *hegy* a *hegygerinc* felé, a *gerinc* pedig a *gerincvelő* felé.

Aszterión az égre néz
a hold akár a sárgaréz
fémlik le rá mérgező

látványa kék szemébe mar
tekintetébe vért kavar
hullám hegy gerinc velő

Hasonlóképp a szavak hangzása szerint halad Várady Szabolcs is *Hadrianus-változat* és *Búcsú helyett* című versében:

**Te csellengő, incselgő lelkecske,
animula, mulattass, mulandót**

*

**Szalad, szalad, szalad a szándék
Tova tétova sehova**

Itt minden egyes szó fonetikai teste hívja meg a következőt, amely az előzővel asszonánc- és konzonánc-kapcsolatban áll.

Kodolányi Gyula *A tenger és John Smith* című darabjában szintén él a szóösszetétel-követés és a szótőisméltés asszonánc lehetőségével, haladva egyrészt a *birtok*- és a *csend*-szavakhoz egyaránt kapcsolható *-háborító* tag felé, másrészt a *hábor*- szótőből alkotható képzett szavak felé.

[...] (mert trespasser az **birtok**
csend
háborító háborgó mind

És hasonlót olvasunk Szócs Gézánál is, akinek egyik versében a szerelmes leány azzal érzékelteti a szerelmével való összetartozásának bizonyosságát, hogy magukat az összetett szavak elemeiként képzele el:

Ha én volnék a **névmás**,
és ő volna a **név**!
Ha **mássalhangzó** volna,
és én volnék a **más**,
ha ő volna a **szem**
és én a **látomás**!
Ha ő volna a **szív**
és én a **dobogás**!
(*Nyitott szemed repkény a kenyerekben*)

A funkciószavak és segédzavak megkülönböztetésére vonatkozó grammatikai szabály felülírása

A katakrézis költői gesztussá történő kiterjesztésére hozott legutolsó példám nem poétikai tételt érint, hanem grammatikait, melynek értelmében csak a deskriptív tartalmú szavaknak van önálló szemantikai tartalmuk, a funkciószavaknak nincs. A brazil Augusto de Campos képverse és „mozgóképverse” látványosan felülírja ezt a költői nyelvre is kiterjesztett

grammatikai alaptételt. Több változata is létezik a *Cidade/city/cité* című alkotásnak. A statikus (vizuális) változat a következőképp néz ki:



Ez a képvers a következő szöveget tartalmazza:

atrocaducaustielastifelifero
fugahistoriloqualubrimendimultipliorganipe
riodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivavoracidade
city
cité

Ha elemeire szabdadjuk a betűfolyamot, láthatjuk, hogy itt Campos szótöveket rak egymás mellé, mégpedig olyan szótöveket, amelyekhez három nyelv – a portugál, az angol és a francia – szuffixumait (*-cidade*; *-city*; *-cité*) hozzárakva, mindegyik nyelven értelmes és azonos jelentésű szót kapunk. A szavak láncát felbontva, látható, hogy a következő szótövek különíthetők el:

atro | cadu | caustic | elasti | feli | fero | fuga | histori | loqua |
lubri | mendi | multipli | organi | periodi | plasti | public | rapa
| recipro | rusti | saga | simpli | tena | velo | vera | viva | vora
cidade
city
cité

A szótövekhez a képzőket kapcsolva az alábbi elvont főneveket kapjuk:

<i>atro-cidade/-city/-cité</i>	atrocitás
<i>cadu-cidade/-city/-cité</i>	múlékonyság
<i>causti-cidade/-city/-cité</i>	csípősség
<i>elasti-cidade/-city/-cité</i>	rugalmasság
<i>feli-cidade/-city/-cité</i>	boldogság
<i>fero-cidade/-city/-cité</i>	kegyetlenség
<i>fuga-cidade/-city/-cité</i>	illanékonyság
<i>histori-cidade/-city/-cité</i>	történetiség
<i>loqua-cidade/-city/-cité</i>	szószátyárság
<i>lubri-cidade/-city/-cité</i>	érzékiség
<i>mendi-cidade/-city/-cité</i>	kéregetés

multipli- <i>cidade/-city/-cité</i>	többszörösség
organi- <i>cidade/-city/-cité</i>	szervesség
periodi- <i>cidade/-city/-cité</i>	szakaszosság
plasti- <i>cidade/-city/-cité</i>	képlékenység
publi- <i>cidade/-city/-cité</i>	nyilvánosság
rapa- <i>cidade/-city/-cité</i>	kapzsiság
recipro- <i>cidade/-city/-cité</i>	kölcsönösség
rusti- <i>cidade/-city/-cité</i>	rusztikusság
saga- <i>cidade/-city/-cité</i>	bölcsesség
simpli- <i>cidade/-city/-cité</i>	egyszerűség
tena- <i>cidade/-city/-cité</i>	szívóosság
velo- <i>cidade/-city/-cité</i>	sebesség
vera- <i>cidade/-city/-cité</i>	igazság
viva- <i>cidade/-city/-cité</i>	élénkség
vora- <i>cidade/-city/-cité</i>	mohóság

A képvers olvasójának a szeme kapcsolatot létesít a képzett főnevek jelentése és a szuffixumok, pontosabban a szuffixumokkal azonos alakú szavak jelentése között; konkrétan a felsorolt minőségek (atrocitás, mulékonyosság, csípősség, rugalmasság stb.) és a *-cidade/-city/-cité* képzőkkel homoním kapcsolatban álló *város* szó portugál, angol és francia megfelelője között.

Erre a különös és nagyon is véletlenszerű kapcsolódásra játszik rá a statikus változatot néhány évvel követő videó-változat (<https://www.youtube.com/watch?v=lhMGc9y9A74>), amely a technológiai látványtervezés minden eszközét kiaknázza a homonímia két tagja közti azonosság kiemelésére, mégpedig a nominalizációban részvevő képzőknek a velük azonos alakú szó jelentését tulajdonítva. Itt mintegy életre kelnek a több nyelven megadott szuffixumok, s a korábban képzőkként működő elemek saját lexikai tartalommal bíró szavakká válnak. Vagyis a homonímia esetlegességét és véletlenszerűségét téve megkompozíciós elvként, Campos a képzett főnevek képzőiből bontja ki a város minden jegyét az atrocitástól egészen a mohóságig, miközben a szótövek és a képzők összjátéka adja ki a nagyon is konkrét várost, amelynek jellemzője lesz mindaz, amit a korábbi szótó-folyam felsorolt:

kegyetlen, mulékony, csípős, rugalmas, boldog, illékony, történeti, hangos, érzéki, szegény, többszörös, szerves, szakaszos, képlékeny, nyilvános, kapzsi, kölcsönös, rusztikus, bölcs, egyszerű, szívós, sebes, igaz, élénk, mohó.

Ezzel a költői gesztusával Campos felülírja nyelvészetnek a lexikai tartalmú szavak és funkciószavak szembeállítására vonatkozó tételét, és a katakrézis egyik korábban említett alakzati jellemzőjét – miszerint a nyelvbe zárttság alakzata, amelyben a szavak önmagukat önmagukból látják el új jelentéssel – teszi meg kompozíciós elvnek. Hiszen végül a városról annyit tudhatunk, amennyit a nyelv közöl; a nyelv, amely immáron nem a világból merített tudásunkat közvetítő eszköz, hanem épp fordítva: minden tudásunk forrása. Hiszen a világról

azt tudjuk, amit a nyelv mond róla. Ekképp az ismeretszerzés nem a valóságtól halad a nyelv felé, hanem fordítva: a nyelvtől a valóság felé.

ÖSSZEGZÉS

Zárásként pusztán néhány pontban összegzem fejtegetésemet, kiemelve a katakrézis vizsgált jellemzőinek néhány tágabb jelentőségű hozadékát.

A fogalmi és nyelvi hiányok pótlását szolgáló alakzatként a katakrézis a kreativitás, elsősorban a nyelvi kreativitás eszköze, amely a Kenesei István által leírt háromféle kreativitás mindegyikét kielégíti. Így a „formai kreativitás”eszközeként a költészetben nagy valószínűséggel együtt jár a formai újításokkal; „jelentésbeli kreativitása” révén új, azelőtt ki nem gondolt jelentésekkel gazdagítja a lexikont, mint Kenesei nevezi: a nyelv „mentális szótárát” (25), hozzájárulva ezzel a jelentés bizonytalanságához (Kenesei 2013, 28). Az „elméleti kreativitás” eszközeként pedig nagy „tudatelméleti kreativitást” (33) követel meg az olvasótól, hogy az értelmezni tudja azt a trópusot, amelynek jelentése, mint Fónagy korábban idézett megjegyzése rámutat, soha nem határozható meg egyértelműen. Ezzel a katakrézis a nyelvi invenció egyik alapvető módozata lesz.

Az egyértelműség téloszának sérülését maga után vonó trópusként a személyesség, az imaginatív jelleg és a vizionalitás látványos alakzatának mondhatjuk – mindannak, amit Simon Gábor a „klasszikus poézis védjegyének” nevez (Simon 2016, 23). Hatványozottan érvényes a katakrézisre az egyéni invencióból és privát nyelvhasználatból adódó személyesség dimenziója, amennyiben a katakrétikus jelentésbővülés valóban „egy szubjektum élményvilágához” van kötve (21). A trópus bizony „a lírai én élményvilágában” gyökerezik, lehetővé téve a nyelvi és fogalmi invenció hatványozott imaginatív jellegét és vizionalitását, feltételezve a személyesség „mindenkori nyelvi megelőlegezettségét” (25), valamint az interszubsztivitást, vagyis a „másikkal való összehangolódás” lehetőségét (61).

A nyelvbe zártág látványos alakzataként a katakrézis a retoricitás, a nyelvre való visszafordulás (mint a jelentésképzés lehetősége) látványos eszköze. Nyelvbe zártága okán – vagyis a tárgyalt áthallások révén – a katakrézis ráépülhet számos más alakzatra, szemantikai és szerkezeti alakzatokra egyaránt. Ekképp többnyire szerkezetileg is *ménage à trois* alakzatnak mondható, ami bizonyosan szerepet játszik a költői politropizmus megvalósításában.

Ugyanakkor mintha a katakrézis több is volna „egyszerű” poétikai-retorikai trópusnál. Hiszen alakzati szerkezete nemcsak a szavak jelentésbővülésében manifesztálódik, hanem a költői konvenciók radikális átértelmezése – úgy is mondhatjuk: a költői konvenciók jelentésbővülése – gesztusában is. És a (mindig) nyelvi újítással (is) járó fogalomalkotás módozataként nem is csak a költészetben, de a tudományos, sőt a hétköznapi gondolkodásban is tetten érhető. Ekként a katakrézist egyaránt tekinthetjük trópusnak és gesztusnak.

IDÉZETT MŰVEK

Arisztotelész 2002. *Metafizika*. Ford. Halasy-Nagy József. Szeged: Lectum Kiadó.

- Bernstein, Charles 1986. *Content's Dream – Essays 1975–1984*. Los Angeles: Sun and Moon Press.
- Bernstein, Charles 2015. *Beomlott mondatok*. Vál. és szerk. Bollobás Enikő. Budapest: PEN Club – Pluralica.
- Bollobás Béla 2010. A beteg Kosztolányi. In: „*most elmondom, mint veszem el. Kosztolányi Dezső betegségének és halálának dokumentumai*. Szerk. Arany Zsuzsanna. Budapest: Kalligram. 484-486.
- Carroll, Lewis 2010. *Alice Csodaországban – Alice Tükörországban*. Ford. Kosztolányi Dezső és Révbíró Tamás. Budapest: Ciceró Könyvstúdió.
- Chauncey, George 1995. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. New York: Basic Books.
- Codrescu, Andrei 1991. *The Hole in the Flag*. New York: Avon Books.
- Cristian, Réka M. 2002. Edward Albee's Dramatic Blindspot in *Who's Afraid of Virginia Woolf?* In: *HUSSE Papers 2001*. Szerk. Vadon Lehel. Eger: EKTF Líceum Kiadó. 35-64.
- Cristian, Réka M. 2006. From Delicate Absence to Presence: The Child in Edward Albee's Alternating Families. *AMERICANA e-Journal of American Studies in Hungary*. 2006/2. <http://americanajournal.hu/vol2no2/cristian-essay> (2019. 12. 10.)
- de Man, Paul 1999. *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Szeged: Ictus.
- de Man, Paul 2000. A metafora ismeretelmélete. Ford. Katona Gábor. In: *Esztétikai ideológia*. Pécs: Janus/Osiris Kiadó. 7-28.
- Derrida, Jacques 1991. Az el-különböződés (*La différence*). Ford. Gyimesi Tímea. In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk. Bacsó Béla. Budapest: Cserépfalvi Kiadó. 43–62.
- Derrida, Jacques 1994. A retorika virága: a napraforgó. Ford. Gyimesi Tímea. *Határ*, 1994. február. 27-38.
- Derrida, Jacques 1997. A fehér mitológia. Ford. Boros János, Csordás Gábor és Orbán Jolán. In: *Az irodalom elméletei V*. Szerk. Thomka Beáta. Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem /Jelenkor Kiadó. 5-102.
- Dickinson, Emily 1960. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Szerk. Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown.
- Dickinson, Emily 1999. *The Poems of Emily Dickinson. Reading Edition*. Szerk. R. W. Franklin. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Fontanier, Pierre 1827/1977. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Foucault, Michel 1986. *Death and the Labyrinth – The World of Raymond Roussel*. Ford. Charles Raus. New York: Doubleday.
- Foucault, Michel 2000. *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Osiris.
- Fónagy Iván é.n. *A költői nyelvről*. Budapest: Corvina.
- Füzi Izabella 2004. A figurák jelemélete. In: *Figurák. Retorikai füzetek I*. Szerk. Füzi Izabella és Odorics Ferenc. Budapest: Gondolat – Szeged: Pompeji. 9-41.
- Hassan, Ihab 1954. Baudelaire's „Correspondances”: The Dialectic of Poetic Affinity. *The French Review* 6. 437-445.
- Hegyí Pál 1998. Az olvasás rettenete. *Tiszatáj* 1998/11. 83-90.
- Hegyí Pál 2017. *The Weird – Kísérteties mémek és hátborzongató mesék az elmondhatatlan történetről*. *Literatura* XLIII/4. 274–283.

- Horváth Kornélia 2014. *Költészet és forma. Líraszemléleti kérdések a modern magyar irodalomban*. Budapest: Gondolat.
- Horváth Kornélia 2019. Szökés és megértés: még egyszer *Az Egy álma*ról. In: „Örök végzet és örök kezdet” / *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Szerk. Kabdebó Lóránt et al. Budapest: PIM – Prae Kiadó. 223-237.
- József Attila 1989. *Költészet és nemzet*. Előszó Gyertyán Ervin. Budapest: Bethlen Gábor Könyvkiadó.
- Kabdebó Lóránt 1992. „A magyar költészet az én nyelvemen beszél”. *A kései Nyugat-líra összegződése Szabó Lőrinc költészetében*. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Kenesei István 2013. A kreativitás mint a nyelvészet kognitív fordulatának kulcseleme. In: *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXV*. Főszerk. Kenesei István. Szerk. Pléh Csaba. Budapest: Akadémiai Kiadó. 17-46.
- Kosztolányi Dezső 1976. *Látjátok, feleim*. Szerk. Réz Pál. Budapest: Szépirodalmi.
- Kulcsár Szabó Ernő 2018. *Költészet és korszakküszöb. Klasszikusok a modernség fordulópontján*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Kulcsár Szabó Ernő 2019. „Gyík egy napsütötte kövön.” Szabó Lőrinc és a modern líra biopoétikai kezdetei. In: „Örök végzet és örök kezdet” / *Tanulmányok Szabó Lőrincről*. Szerk. Kabdebó Lóránt et al. Budapest: PIM – Prae Kiadó. 54-92.
- Nemes Nagy Ágnes 1988. *Szőke bikkfafák*. Budapest: Móra Könyvkiadó.
- Orwell, George 2012a. *Állatfarm – Tündérmese*. Ford. Sziógyártó László. Budapest: Európa Diákkönyvtár.
- Orwell, George 2012b. 1984. Ford. Sziógyártó László. Budapest: Európa Diákkönyvtár.
- Parker, Patricia 2004. Metafora és katakrézis. Ford. Nagy S. Attila. In: *Figurák. Retorikai füzetek I*. Szerk. Füzi Izabella és Odorics Ferenc. Budapest: Gondolat – Szeged: Pompeji. 43-60.
- Perloff, Marjorie 1985. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perloff, Marjorie 2004. The Search for „Prime Words”: Ezra Pound as Nominalist. In: *Ezra Pound and Referentiality*. Szerk. Hélène Aji. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 191-210.
- Pound, Ezra 1954/1974. A Retrospect. In: *Literary Essays of Ezra Pound*. Szerk. T. S. Eliot. London : Faber & Faber. 3-14.
- Ray, William 2004. Paul de Man: a dekonstrukció iróniája / az irónia dekonstrukciója. Ford. Füzi Izabella. In: *Paul de Man „retorikája”*. *Retorikai füzetek II*. Szerk. Füzi Izabella és Odorics Ferenc. Budapest: Gondolat – Szeged: Pompeji. 7-29.
- Ricoeur, Paul 2006. *Az élő metafora*. Ford. Földes Györgyi. Budapest: Osiris.
- Scheiber Sándor 1977. *Folklór és tárgytörténet I-II*. Budapest: Magyar Izraeliták Országos Képviselete.
- Simon Gábor 2016. *Bevezetés a kognitív lírapoétikába. A költészet mint megismerés vizsgálatának lehetőségei*. Budapest: Tinta Könyvkiadó.
- Szatmári István, et al, szerk. 2008: *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Budapest: Tinta Kiadó.
- Szász Béla 1989. *Minden kényszer nélkül – egy műper története*. Budapest: Európa.

Wittgenstein, Ludwig 1998. *Filozófiai vizsgálódások*. Ford. Neumer Katalin. Budapest: Atlantisz.