



addig, míg benne nem lesz minden, elejétől kezdve egész a végéig; addig mondom, míg össze nem áll minden, szépen, szépen, egymásutánban és mégsem, előlről kezdve és mégis visszafelé, de mégsem visszafelé, mert a csodálatos kis Boldogasszony is mindig megvolt, csak én nem tudtam róla, tárta a két karját, csak én nem láttam, ki kell bontani az időből, a dunai sódérhegyekből, a pince falából, a tüskés hegyoldalakból, ahogy a homokból is kikapartam; úgy kell előlről mondani, zenélni, énekelni mindent, hogy a cinóber-cöllin-arany szín is rajta legyen.”

Így szól a regény zárata, ezen a prózavers dalolású hangon teljesedik ki a ballada-ének a történelemtől, s egy emberről, akiben valahol, valamikor, valami miatt elveszett az idő. Ha volna még irodalom Magyarországon, ezt a regényt nagyon meg tudná becsülni...

(*Orpheusz Kiadó, 2006*)
Kemsei István

Tóth Krisztina: Vonalkód

(Tizenöt történet)

Hogyan változtatja meg egy műfajváltás a szerzői névhez rögzült olvasói elvárásokat? Például a lírai beszéd meghatározta viszonyulás – akár a szerzői attitűdöt övező elképzelések révén – milyen előzetes befogadói kondíciókat tart fenn, és ezek mennyiben módosulnak egy másik műnem, a helyébe lépő prózai megnyilatkozás közbejöttével? E kérdés a maga általános hatályán túl azért is különös joggal tehető most fel, mivel Tóth Krisztina tizenöt történetének gyűjteményéről e változás tekintetében nemcsak annyi mondható el a fűlészövegek szokásos – szükségképpen jelzésszerű – stílusában, hogy a költőnő a verseskönyvek után ezúttal prózai kötetet ad közre. A szerző eddigi alkotói tevékenysége ugyanis – meglehetősen széles körben – magának a líraiságnak, azaz a líraolvasás jelenkori elvárásaival különösképp összhangzó kortársi alakításoknak egyik legpregnansabb megnyilvánulásaként értelmeződött. Megkockáztatható, látványos sikereit többek között éppen azzal érte el, hogy magas szintű mesterségbeli tudással alkalmazta a későmodern költészeti formáknak az ezredfordulón leginkább aktualizálható – így minden megújításuk mellett a közelmúlt formatanára markánsan emlékeztető – hatáselemeit. S hogy mindehhez a befogadás gender-szem-

pontjai – köztük az „érzékeny lelkű, kifinomult költőnő” sztereotípiái mint egy romantikus ízlés máig tartó (és önmagukban egyáltalán nem kifogásolható) vejejárói – mennyiben járultak hozzá, az bár más, eddig kevésbé tárgyalt, ám egyre fontosabbnak és relevánsabbnak tűnő kérdéseket vehet fel. Mindenesetre a *Vonalkód* recepciójának alighanem a két legmeghatározóbb eleme (lesz) e két megközelítési lehetőség találkozása: egy odaértett-megtapasztalt líraiságból kibomló epikus hang kihallása és a gender által kijelölhető értelmezési irányok mozgásba lendülése. A kettő persze nem feltételezi egymást eleve, de kétségtelenül megalapozói lehetnek egy újabb – jó néhány elemében már most jól érzékelhető – művészi sikernek.

Ami a szövegek „líraiságát” illeti, azt a legfeltűnőbbben egy átfogó, minden többszólamúság ellenére az *egyenes beszéd* benyomását keltő hang *vallomásos* karaktere hívja elő. E kétféle – narratológiai és modális – jellemzéssel pedig a szövegek formatanának talán legfontosabb rétegéhez közelíthetünk. Az epika többszereplős „kevert beszéde” ugyanis elvileg – az arisztotelészi poétika óta – a lírai „egyenes beszéd” megkülönböztetve értődik. Ha a dialógusok ellenére valamiképp mégis az egyenes beszéd összefogó ereje érzékelhető, akkor ez annyit jelent, a szereplői szölamok fölött kidomborodik egyfajta közös nézőpont, szintetizáló perspektíva, az elbeszélőnek a cselekmény minden pontját és szintjét átható jelenléte. Első látásra mindez a szubjektív, mindentudó, cselekményét és alakjait teljesen átlátó narrátor attitűdjét sejteti. Ugyanakkor az elbeszélői és a szereplői tudatoknak hasonló egymásba-nyitása éppen a modernizálódó – lírizálódó – próza jellemvonása is lehet. A *Vonalkód* poétikája narratológiaiilag ez utóbbi irányba tart olyképp, hogy egyúttal másik alapelvének, a lírai „vallomás” dikciójának szokásos – egy bensőségből kiáradó jelentés egyeduralmára építő – stratégiáját is megbontja. Tóth Krisztina novelláinak elbeszélői szölamja, a történetmondó egyes szám első személyű én-formája ugyanis úgy közelít a saját nézőpontjából a többi szereplő világának tartalmaihoz, hogy e találkozásokat nyomatékkal és szinte kiszámíthatatlanul *hatnak vissza* a beszélő állapotára. Vagyis e megközelítések hangsúlyosan a szituációk olyan értelmezettsége szerint zajlanak, melyeket jórészt a többi szereplő idegensége határoz meg. A memória keretében foglalt vallomás – a múlt elbeszélése – magát a narrátort (pontosabban egykori énjét) teremtő folyvást újjá és szinte meglepetésszerűen rátörő élmények hatására. Az emlékező vallomás elemei így nem a „feldolgo-

zott” traumák és átgondolt tapasztalatok birtokában létesülő kései pozíció viszszatekintéséből bomlanak ki, hanem – természetesen a fikción belül – sokkoló elevenséggel hatják át a közlő és a közlés jelenvalóságát. Az „érzékenység” nem más ekkor, mint a beszélő identitását alakító-kikezdő hatások elszenvedése: nem pusztán egy állandósult szubjektum szeizmográfja, hanem magának a szubjektum átteremtődésének egyik közege.

Ebből következően a régmúlt sem a prousti mnemotechnika szerint kerül elő a szövegekben. Nem két én (az emlékező és a felidézett) találkozása, „összeolvadásában” éri el itt célját az emlékezés, ellenkezőleg: az egykori én még inkább eltávolodik, még inkább idegenné válhat a jelenbéli visszatekintő számára. Tóth Krisztina novelláiban így a memória megosztó médium: az (egykori) ént mint másikat (mássá válót) viszi színre, hogy mai elbeszélője olykor egyetlen ponttá, olykor szinte „üres deixissé” zsugorodva artikulálja magát egy folyamatszerűen megragadhatatlan (és felépíthetetlen) személyiség-történet romjain. „Úgy látszik, nincs itt senki.” – hangzik a *Lakatlan ember (Határvonat)* utolsó mondata, miután a vasutas lekapcsolja a villanyt a váróteremben, ahol egyébként ketten is fekszenek, köztük az én-elbeszélő. E lefokozó megállapítás tehát a történetmondás logikájából is levezethető, annak mintegy metaforájaként értelmezhető. A *tolltartó (Írányvonat)* zárata hasonló hatással mondatja ki az egykori iskoláslánnyal a vétkét, mintegy rácsodálkozva – s az olvasót az előreláthatatlan „slusszpoén” élményében részesítve – az egykori tette („Én voltam az.”). Azokban az esetekben pedig, ahol a múltbeli történetek megkerülhetetlenül fájdalmas erővel élnek tovább, s a jelen kiiktathatatlan meghatározóiként kerülnek elő, ott sem a személyiségét képző folytonosság, hanem a szétferedezettesség formációi szerint mutatkoznak meg, már-már montázszerű szegmentáltságukban. A *Vaktérkép (Életvonat)* szövegében például erőteljes montírozással, vágásszerűen tevődnek egymás mellé az egyetemi vizsga, a korabeli politikai események, a szerelmi válság, az otthoni nyelvi sablonok mozzanatai. A környezeti és a szituációk álomszerűen váratlan áttűnései – a cselekmény kihagyásai – egyszerre jelölik egy alany távolságtartó idegenségérzetét és a körülmények folyvást közbeszóló, leküzdhetetlen hatalmát, az autonómiát kikezdő, egyre megrázkódtatóbb kiszolgáltatottságot.

E mnemotechnika igen érdekesen és hatásosan korszerűsíti – fejlesztí tovább – az érzelései tapasztalatokra támaszkodó asszociativitás modern



eljárásait. Hogy a múltnak látványként és hangzás-ként őrzött – a tudatból általuk lehívható – formációi mellett az ízek, a szagok, a színek válnak bizonyos jelentések hordozóivá, az természetesen a modernitás óta különösképp gyakori képletnek tekinthető. Am előfordulásuk általában egy bensőség megerősítését, legalábbis a külvilággal szembesülés esztétista fölényét-különállását volt hivatott kiteljesíteni. Tóth Krisztina szövegei viszont mindebben szintén az én, az individualitás markáns kontúrjai kiformalódásának akadályozását, legalábbis korlátozását mutatják, gyakran társítva az emlékképeket egy másik modern motívummal, az egzisztenciális alaptapasztalattá növekvő undor érzetével. Ha csak arra gondolunk, hogyan kanalazza Krúdy Gyula novelláiban Szindbád a húsvest, akkor még feltűnőbbé és nyomatékosabbá válhat a *Lakatlan ember* (*Határvonal*) én-elbeszélőjének háborzongató viszolygása ebéd közben. A szagok és az ízek hasonló iszonyata inkább Édes Anna benyomásait idézheti fel Kosztolányi regényéből. S talán ezen a ponton kockáztatható meg a kitérés – a Szindbádé helyett az Édes Anna érzékeléséhez hasonlítás okán – a „női” tapasztalásnak tulajdonítható, legalábbis részben innen származtatható elbeszélői modorra.

Mindenekelőtt a szövegekben manifestált érzékelés sajátosan szelektívnek tűnik – azaz nyilvánvalóan másként válogat a lehetséges környezeti hatások között ahhoz képest, ahogy az egy „patriarchális” rend (diszkurzus) elvárásai szerint megszokott. A hangok hallásának és a látvány látásának egyik legérdekesebb megnyilvánulása pl. azon epizód, melyben az auditív és a vizuális benyomások a személyiség azonosságát legalapvetőbben kifejező-artikuláló nyelvi jelekhez (a névhez és a személyes névmáshoz), valamint e jelek érzékileg tapasztalható utaltájához, a testhez kötődnek, illetve éppen ezt a kötődést mondják fel. *A tolltartó* (*Irányvonal*) szerint „vannak történetek és közben van sors”, vagyis valami, ami nem lehet a véletlen eseményekhez ragaszkodó elbeszélés tárgya, noha általuk mutatkozik meg. Az egyik kislányt bal eset érte, s az iskolalányt okolta: „A nevémet hallottam, azt a nevet, amire általában fel kellett állnom a padból, ki kellett lépnem és a névhez tartozó test hangján meg kellett szólálnom: jelen. Ez hát a jelen, ez a valószínűtlenül tág udvar a gesztenyefákkal és a levegőn át rám mutató kézzel, a név pedig immár örökre és megváltoztathatatlanul azt a személyt fogja jelölni, aki a Rudas Rolandot fellökte, aki hallgatott

makacsul és egyre a szétfutó gyökereket nézte [...]. A névhez tartozó test később is hallgatott, a tanári kérdésekre megátalkodott csönddel és rezzenéstelen, üres tekintettel válaszolt, a nevével pedig olyan rendetlenül és feledékenyen kezdte viselni, mint a kardigánt és tornaszakot, amelyeket minduntalan otffelejtett valahol. Szereplője lett annak az iskolaudvaron látott fura filmnek, amelyet az Én látott, amelyben Ő bűnösnek találtatott, s amelyet immár nekem, a névnek kellett folytatnom az egyformán indigókék napok során át. – Énekórán a hozzám tartozó nevet énekelni kellett. Röhejesnek és megalázónak találtam, semmi hangom nem volt, de elénekeltem, ha szólítottak.”

E jelenetsorban a név mintaszerűen az „apa nevéként” funkcionál a kifejezés lacani értelmében, azaz a tudatot strukturáló nyelv egyik mesterjelölőjeként, a csak „patriarchális” dimenzióban kifejezhető – az apától örökölt – szimbólumként, melynek „női” jelentése nincsen. Azaz ami női, az innen nézve felfoghatatlan, nem is létezik, legfeljebb csak valaminek a hiányaként utalható. E név parancsként – illoktív gesztusként – is elhangozhat: fel kell állni a padból a hallatán. Sőt, jelölő hatalmával – és e hatalmat birtokló használatával – a testet is elidegenítheti az éntől. A test így harmadik személyben – az éntől elidegenedett „szereplőként” – reagál a környezet felszólításaira, de ezáltal a hozzá tartozó nevet is magával „viszi”, leválasztja az én öntudataról. Az „apa nevének” ilyen eltávolítására, a szubjektumból való kioltására – s egy másik, ettől független, a testét (öntudatának forrását és jelölőjét) immár színre vitt alakzatnak tekintésére – csak a lacani antropológia bizonyos elhárításával nyílik lehetőség. Ezért nevezhető sajátlag nőinek e diszkurzusforma, mint a testnek és a névnek az alanyt így megteremtő és birtokló elveknek a tagadása – ami persze, mondani se kell, nem okvetlenül függvénye az életrajzi értelemben vett szerző nemének. A névvel azonosulás elfogadhatatlanságát és fájdalmát pedig eléneklésének groteszk követelése külön is nyomatékosítja.

E „feminin” aspektusú nyelvhasználat, úgy tűnik, kevésbé támaszkodik a jelölők (szavak) határozott – korlátozott? – vonzatú-tartalmú jelentéspotenciáljára, ehelyett folytonosan elcsúsztatja-elbizonytalantítja a szavak és a mondatok akár relatíve rögzítendő irányát, s főleg a pillanatnyi, az esetleges, a múltját és jövőjét olykor szinte elfelejtetni akaró, csak az adott szituációban felcsillanó életértelmezés szá-

mára enged utat. Az emlékek – egy sors mítoszai – ezáltal lényegében ritualizálódnak, vagyis jelenbéli kezelésük (felidézésük) a történeteket abba a szertartásba játssza át, mely az alany egyedül aktuális horizontját képezi. Talán megkockáztatható, az emlékezés mítoszi (emlékezőn narratív) karakterével szemben a mítoszi narratíva ilyen jelleme újrateemtő ismétlése (rituáléja) lehet az, ami e relációban a „gender” szempontjai szerint ragadható meg. A *Hideg padló* (*Színvonal*) cselekményében az elbeszélő(nő) előbb megszenvedti a Japánba utazás viszontagságait, angolul próbál boldogulni a kínos helyzetekben, de ott-tartózkodásának legfontosabb mozzanatait az egykori szerelmével eltöltött időszak felidézése és néhány dokumentumának szertartásos elhelyezése jelenti. Az elmúlt idill egyes pillanatairól cédulákra írt mondatok tanúskodnak, annak a kommunikatív játéknak a maradványaiként, mely az intimitás szavait annak idején nem beszéddel, hanem írással közvetítette. A szertartás lényege tehát e cédulák kultikus búcsúztatása, a „legmegfelelőbb” helyen hagyása valahol a Császári Palota környékén. Hol a metró vágányai közé, hol egy áruházi perselybe, hol a földre, hol egy fa odvába kerülnek a kis papírlapok, tartalmuknak és a hozzájuk fűződő, csapongó érzelmeknek megfelelően. A szertartás célja egy múltbeli állapothoz kötődés felszámolása, ilyen értelemben a „gyász munkája” és befejezése. Ez pedig akkor következne be, ha a közeli vagy a távoli jövőben valakik megtalálnák a cédulákat és „elolvassák” – már amennyire a japán tekintet felfogni képes a magyar betűket. „Meg fogom érezni azt a pillanatot, amikor az utolsó mondat is elműlt belőlem, akárcsak a harag, amit a repülőtéren éreztem. Elműlik majd a fájdalom, a megbánottság, és csak a kívánságok fehér helye világít majd, mint a nusa íratlan papírcédulái.” Az írással eltávolítás – idegen közegbe illesztés – gesztusa azért lehetséges ekkor, mert az egyébként élőnyelvi beszéd egyes tartalmai valamikor lejegyzésre kerültek, s jelentései anyagszerűen kezelhetőkké váltak. S a nyelv anyagi-mediális aspektusával válik végrehajthatóvá a gyász ritusa: a megszabadulás a „belül” (az emlékezetben) anyagtalannul élő mondatok hatalmától. E mondatok materiája tehát egy értelmezhetetlen kommunikatív helyzetbe kerül, immaterialitása viszont épp ezzel veszíti el addig kiiktathatatlan erejét, jelenlétét. Így oldaná ki (gyógyítaná) ezáltal a látható nyelv anyaga a láthatatlan nyelv anyagtalanságát. Az emberi tudatnak és mnemotechnikájának



ilyen árnyalása kétségkívül napjaink prózájának legkifinomultabb megoldásai közé tartozik.

Ugyanakkor éppen ezzel ellentétes, tehát az emlékezés fenntartó erejét foganatosító művelet az emlékképeknek közvetlenül a képzelet terébe írása, vagyis az irrealizálásukkal végrehajtott „anyagtalánítása”, fikcionalása. A *Take five (Törésvonal)* sorai szerint „Miklós nem volt többé létező ember, csak egy személy, aki leveleket küldözgetett, melyek nem egy létező élet híradásai voltak, hanem valami fikció rafinált bizonyítékai, mintha saját magának írt volna, hogy bizonyítsa, a képzeletében élő test nemcsak vágyainak sziluettje”. E gesztus nyomán pedig a név (jel) nem képes „arcot adni”, csupán az egykori tapasztalás merő nyelvi nyomaként-maradványaként marad fenn: „Miklósnak pedig továbbra sem volt arca, csak neve...” És ezen a nyomvonalon – a képzelet szférájában – nyílik út egy másik férfi megismeréséhez, akiről szintén úgy tűnt, „nem volt létező személy, csak éji lidérc...”. Ezek az összefüggések a kötet epikai formanyelvének olyan koherenciáját teremtik meg, mely a leginkább magyarázhatja egyre bontakozóbb széles körű sikerét, mondhatni népszerűségét.

E hatáselemek ezúttal is – miként a szerző lírai műveiben – sokat merítenek a későmodern művészi világkép hagyományaiból, konkrét utalással pl. a létezés „törvénye” fölfelcsésének és összeszővődésének József Attilára hivatkozó meglátásaira. A képzelet így végül nem egy szétmálló-imaginatív szféra közegének bizonyul, hanem e törvény észlelésének is, mely a szétomló test lacani víziójával szembesülve döbbenhet rá személyes létének és bármifajta önazonosságának feltételére. S az én-érzékelés ilyen távlatúra lépve képesek e szövegek a hétköznapi tipikusnak is mondható történeteit úgy artikulálni, hogy mindez, ami egy szubjektumot dekonstruál bennük, egyúttal magát a feltétlen személytelenség paradigmáját is illúzióként látatja. A novellák beszélőjének sokféle arca nem egyetlen arc „rovására” törik szét, énje inkább óvatos-gyengéd átmenetekként akarja őrizni és formálni önmaga sokoldalúságát – minden említett megrázkódtató kényszer ellenére –, mint egy múlt folyamányát és a „damilként csillogó szövedék” jövőjére várakozás alanyát. Tekinthető ez tehát olyan sajátos líraiságnak, melyről fentebb szó esett, s mely talán a leginkább járul hozzá ahhoz, hogy Tóth Krisztina műve napjaink kiemelkedő epikus alkotásai közé sorolható.

(*Magvető Kiadó, 2006*)
Eisemann György

A szöveg köntösében

(Jász Attila: fékezés)

(Improvizációk ugyanarra és másokra)

„ahogy egyik a másikra néz
Eüridiké végleg a ködbe vész”
(nehéz fények)

Eüridiké sorsa nem Orpheusz kezében van – talán senki nem értette ezt annyira határozottan, mint Rilke. Eüridiké nem birtokolható, hiszen olyan test, ami már nem önmagára zárul. Olyan szem, amiben már nem látható semmiféle másik. Az egyre inkább érzékelhető napvilág sem – azt csak Orpheusz érzi. Eüridiké az énnel az a része, amely eltűnni vágyik egy testből, térből-időből, hogy a más ne önmaga másika legyen. Mindezek ellenére követi Orpheuszt, míg az vissza nem fordul.

Jász Attila új könyvét, a *fékezést* olvasva az a benyomásunk támad, hogy ennek az európai kultúra számára oly fontos mítosznak egy nagyon sajátos újragondolásával – újraéléssel – szembesülhetünk. Aki figyelemmel követte Jász Attila költészetét, bizonyára azonnal érzekelte az alkotói folyamatosságra való törekvésnek azokat a nyilvánvaló és rejtett jelzéseit, melyek elsősorban előzetes szövegek, különböző architektusok szövegalkotó elemmé dolgozásaként jelentek meg. Tehát a szerző Orpheuszként igyekszik betemetett szövegeket a sajátjában napvilágra hozni. Ez az eljárás egyfajta koncepciózus koherenciát teremtett, s ennek egyik, most már világosan kirajzolódó következménye a Jász-versek szegmentációjának a sajátossága. Úgy tűnik, hogy a kötet, mint autonóm szerkezeti egység alárendelődik egy nagyobb ívű koncepció elvnek, ami radikálisan tagadja a lezárulás-újrakezdés, eltűnés-előtűnés hagyományos alkotói logikáját. A *fékezés* című kötet verseinek nagyobb része az ezt megelőző kötet, *A szökés gyakorlása* szövegeinek újairódása – a szavak időn történő átmosása –, felszínre hozatala. Ez az orpheuszi gesztus azonban azt eredményezi, hogy a szöveg által felszínre hozott maga is szöveg. A szöveg marad a szövegek hozadéka, a vers pedig néha belül marad az irodalmi eljárások pusztá működtetésének körén.

Jász Attila költői fejlődésének főbb pilléreit nem a kötetek és a közöttük megképződő viszonyok adják, hanem a vers, az összerendeződő szavak által születő szótest. Ám ez a szövegegyesség is lemond önmaga berekesztéséről, hiszen a kötet verseiben a szerző felszámol minden grammatikát érvényesítő nyelvi jelet. Az interpunkció hiánya elmosza a verseknek mint egy-

ségeknek a materialitását, így a szemantikai tömörülés számára csak a kisebb egységekben való stabilizálódás lehetősége marad. Az egyes szó és a kötetek közti szabad átjárás olyan poétikai felületet hoz létre, melyen az egyes szövegszegmensek egymásra és egymásba íródását (egymásba olvashatóságát) nem akasztja meg a címek hangsúlyozott kijelölő, tagoló funkciója sem. Ez különösen a hosszabb opuszokban – kvartettekben – szembetűnő, hiszen ezekben a címet pontosító, magyarázó paratextus követi. A paratextus elsődleges funkciója a fentiekén túl a versek személyhez kötése, azaz látszólagos lokalizálása a lírai térben. A teljes névként státusa stabilizálhatatlan, hiszen a konkrét szöveggel együtt megjelenik önmaga előzményvalósága s az ebből fakadóan megképződő jövőidejűsége is. Éles szemmel veszi ezt észre Bertók László is, aki a kötet borítójára írott ajánlásában jegyzi meg, hogy „*mintha egyetlen, vég nélküli (sietős) mondat volna Jász Attila új könyve.*” A koncepcióban és modalításban fellelhető homogenitás poétikai rendezőelvként való érvényesítése József Attila szép szavával olyan „egyívű égboltot” képez, melyben éppen a versbeszéd nyitottsága válik a szövegesülés záro mechanizmusává. A nyitott szövegszerveződés folyamatos önmagán túlrá tekintése vagy a monogramhoz, névhez kötődő szövegidentifikálás egyfelől érzelmi-esztétikai elköteleződéseket jelöl, másrészt a szöveget mintegy kiírja a szerző fennhatósága alól, hiszen ezek a versek jól láthatóan az ajánlásban megjelenő név már tipizálódott nyelvi alakzataiba lépnek bele. Azt is mondhatnánk, hogy a versek egy már foglalt nyelv újrafoglalásai akarnak lenni. Az ilyen értelmű szerzői elköteleződés nem merül ki az irodalomban, sőt szinte hangsúlyosabbak a képzőművészeti-zenei nyelvek tematizációi. A versekben megjelenő szerzői tapasztalat vállalt közvetettsége és közvetítettsége Jász Attila költészetének kezdetektől fogva alapvető sajátossága, ám korábban ezek a széttartó regiszterek kevésbé identifikálták önmagukat, tehát nem veszélyeztették a szerzői hang autonómiáját. A *fékezés* című kötetben mintha elgyengülne annak a hangnak a szuverenitása és ereje, melynek a szövegteremtő énről kellene hírt adni önmaga hitelesítése érdekében, hiszen a szövegek mögüll kiíródó én a lírában pótolhatatlan. A szöveg teste nem helyettesíthető a szerző testét. A tapasztalat közvetítettsége által a szó nem a beszélő én helyettesítésében nyeri el végső funkcióját, hanem a hasonló elemekkel (mások szavaival, szószerveződéseivel) való közvetlen-ségi viszonyában. E poétikai felis-