

## Píšuče stroje

## ZOLTÁN KULCSÁR-SZABÓ

Eötvös Loránd Tudományegyetem

## ABSTRAKT

Autor štúdie sa venuje fenoménu píšucich strojov a ich dosahu na písanie, resp. literatúru. Píše o výskumoch a koncepciách spojených s týmto javom (Nietzsche, Kittler, Mallarmé a jeho projekt „Le Livre“, Heidegger), ktoré smerovali k názoru, že strojopis potláča individuálny rukopis a zmyslovú skúsenosť, ktorej sprostredkovateľom bola predtým literatúra, resp. že je prekážkou v úsilí dosiahnuť pravdu.

Problematika písacieho stroja a množstvo strojopisných chýb opakujúcich sa s nekonečnou a často znervózňujúcou koncentráciou sa paradigmatickým spôsobom stali prvkami výstavby poézie Dezsőa Tandoriho v 80. rokoch 20. storočia. Jeho poetiku „strojovej chyby“, ktorá sa zrejme zakladá na predpoklade alebo zámere, aby sa písanie ako akcia vpísalo do reálneho času, skúma autor v hlavnej časti štúdie. Na porovnanie sa venuje podobným javom aj v novších básnických dielach E. Kukorellyho a Sz. Borbély a spomína aj provokatívnu koncepciu počítačovej poézie T. Pappa, ktorá je odpoveďou na literárne pokusy R. Queneaua a S. Mallarmého.

Píšucimi strojmi sa veľa zmenilo. Nielenže v písaní (aj v literatúre) odvtedy zrejme nevyhnutne mátaajú nezámerné a nenápadné chyby (a vo vystupňovanej miere vtedy, ak ide o cudzí jazyk, ale o tom neskôr), no prostredníctvom píšucich strojov sa jazyk opäť nevyhnutne zjavuje vizuálne a v priestore ako súbor s konečným počtom znakov. Navyše za cenu, že pozadie znakov a ich styčné body, to znamená jednak referenciálny význam, jednak zvuk, resp. rukopis textu, v mnohom strácajú zo svojej zmyslovej prezentácie. Oboje, pravdaže, spolu súvisí. Vydelenie klávesnice (štandardizovanej relatívne včas vďaka systému QWERTY<sup>1</sup>) sa zakladá na potrebách technickej optimalizácie, teda nie na sémantických, ale výlučne fonetických výpočtoch pravdepodobnosti. To obmedzuje individualitu písania (štýlu?) rovnako ako fakt, že stroje neutralizujú individualitu rukopisu a dokonca aj (vymedzený) zvuk, čiže jeho pozadie (princíp spojenia najmenších jazykových elementov disponujúcich významom). Píšuci stroj optimalizuje členenie jazyka na fonologické jednotky a nahrádza zmyslovosť hovorenej reči „bielym šumom“ papiera. Nie je teda prekvapujúce, že tézu, podľa ktorej literatúra prestáva plniť funkciu bodu, prepájajúceho zmysly s objavom relatívne vyspelého technického média na spracovanie údajov, dokázal Friedrich Kittler bez akýchkoľvek ťažkostí demonštrovať aj na príkladoch literárneho zaobchádzania s píšucimi strojmi. Popri Nietzsche, ktorý s prvými takými

strojmi veľa experimentoval, je pre Kittlera dôkazom na jednej strane poetika písmen S. Mallarmého, ktorý sám nikdy na stroji nepísal, na druhej strane zasa Heideggerove kritické poznámky o rozšírení strojopisu a potlačaní rukopisu.

V tejto súvislosti sa Mallarmého koncepcia nedokončeného projektu „Le Livre“ zakladá na presvedčení, že zapisovanie jazykových znakov je nevysloviteľné, ale prebieha na pozadí „bieleho šumu“ papiera, ktorého „blanc“ nastupuje na miesto zmyslovej skúsenosti hovoreného jazyka. Nemožno kumulovať v sade písmen všetko, čo „stojí“ medzi písmenami, teda – formulované s Kittlerom – „jediné, čo je na papieri, je to, že [písmená] sú nezmazateľne na papieri.“<sup>2</sup> To, že písmená dokážu obsiahnuť iba písmená, čiže samy seba, nie je obyčajnou tautológiou. Vyjadruje sa tým skutočnosť, že sú odrazu pamäťou i znakom všetkých možných kombinácií a permutácií povestných mallarméovských dvadsiatich štyroch písmen. Ich referenciálne pozadie nie je teda nič viac ako nekonečný počet možných kombinácií, vrátane množstva nevyviedateľných variantov. Abstraktné znaky písma, či už fonémy alebo písmená, sa naozaj nespájajú iba viac-menej lineárne, ako je to vo zvukovom médiu, ale aj v mnohosti permutácií, ktoré nedokáže obsiahnuť ani myseľ.<sup>3</sup> Zo všetkých týchto permutácií by mohla vzniknúť kniha, médium, ktoré by dokázalo zachytiť sebareferenciálne univerzum takto chápaného jazyka. Ale ide iba o možnosť, veď Mallarmé ešte nedisponoval takými technickými možnosťami, pomocou ktorých by ručne alebo strojom knihu do dôsledkov dopísal. To sa počítačmi podstatne zmenilo – k tomu sa však ešte vrátíme.

Možnosť selekcie a redukcie, ktorú Mallarmé opäť len do dôsledkov nerealizoval, by sa ukrývala práve v znovuzaradení zvuku do básnického jazyka, napríklad vo forme náhodnej syntaktickej redukcie prostredníctvom metra alebo rýmu. Prirodzene, nevrátime, že by si Mallarmé bol celkom vystačil bez akustickej zmyslovosti jazyka – pre Mallarmého, ako je známe, jeden z najdôležitejších výkonov typografickej autonómie spočíval v tom, že do básnického jazyka, ohrozovaného vplyvmi každodennej prózy, by bolo možné zvláštnym spôsobom prinavrátiť akustickou zmyslosťou typografie práve hudobnosť. Okrem iného na to odkazuje aj Mallarmého odpoveď na „crise du vers“; nakoniec, princíp „intonation“ mieri k svojskému znovunastoleniu vzťahu medzi typografiou a básnickou dikciou,<sup>4</sup> zatiaľ čo čítanie, ako vizuálne prečítanie, Mallarmé opísal ako koncert zvláštnej tichej „hudby“.<sup>5</sup> Práve v tom spočíva možné východisko pre estetizujúcu kompenzáciu – stratu akustickej prezentácie básnického jazyka kompenzuje, dokonca prekračuje „hudobnosť“ typografických konštelácií.

Pre Heideggera je strojopis jednou z prekážok dosiahnutia pravdy. V prednáškach o Parmenidovi z rokov 1942/1943 sa pomerne nečakane venuje rozdielom medzi rukopisom a strojopisom. Keďže o ruke hovorí ako o podstatnom špecifiku človeka (oproti iným zvieratám je človek schopný konať [„handeln“], s niečím zaobchádzať [„handhaben“], podať ruku [„die Hand geben“], veci sú len preňho po ruke, k dispozícii [„vorhanden“, resp. „zuhanden“] atď.), prichádza k nasledujúcemu záveru: „človek ruku nielen > má < (hat), ale v ruke tkvie podstata človeka (hat das Wesen des Menschen inne), pretože slovo ako bytostná oblasť (Wesensbereich) ruky je podstatou bytia človeka (Wesensgrund)“.<sup>6</sup> Slovo sa môže vyjaviť aj pohľadom ako písmo, „vpísané slovo, rukopis“. To vysvetľuje, že v rukopise sa vzťah bytia k človeku (Bezug des Seins zum Menschen), teda slovo, vpisuje („eingezeichnet ist“) do vlastného súcna.<sup>7</sup> Oproti

tomu písací stroj „písanie a ruku a tým aj slovo od bytostnej oblasti odlučuje“, čo si formálne sotva možno predstaviť inak, ako tak, že čo sa zapíše do súcna (na papier), by nebolo bytie, ale vzťah stroja k človeku. Ak raz slovo napíšu strojom, nestradá iba vzťah k bytiu alebo – čo vyzerá rovnako – „ťah písma (den Zug der Schrift)“,<sup>8</sup> ale aj pôvodný vzťah či smerovanie jazyka k pravde, k nezakrytosti vecí. Navyše, a to je horšie, strojopis a iné hrozby uskutočňujú stratu zdanlivo nenápadne, keďže zakrývajú aj samy seba. Zakrytie, píše Heidegger, je dielom takých „mrakov“, ktoré sú „bezznakové“ (zeichenlos) v tom zmysle, že samy seba neukazujú – Heidegger tu hovorí o „napriek všetkej neodbytnosti seba vymedzujúcom zakrytí“. <sup>9</sup> Znak sa podľa toho v normálnom prípade ukazujú tak, že poukazujú na súcno,<sup>10</sup> a práve to by zahalil (zakryl) „bezznakový mrak“ písacieho stroja. „Bezznakové mraky“ sa sotva vzťahujú na niečo iné ako na písmená, i to na prvý pohľad pomerne nedôsledne. Napriek všetkej naliehavosti ich zmyslovej podstaty, alebo možno práve preto, nemožno písmená, tu zrejme strojopisné typy, chápať ako znaky, pretože už nepoukazujú na charakter ľudskej existencie ani bytostnej povahy, ale na oblasť, ktorá umožňuje strojovú produkciu písmen, presnejšie, na vlastnú sadu písma. Je to ľahko pochopiteľné. Ak sa znaky zhodujú so znakmi, sotva sa hodia na to, aby realizovali akúkoľvek súvislosť či vzťah; a keďže písacie stroje odlučujú človeka od vlastnej konajúcej alebo ukazujúcej ruky, stane sa nemožným i to, aby sme týmito rukami, *this living hand*, poukazovali na akúkoľvek bytostnú povahu. Píšuce stroje sú bezznakové, lebo nie sú vysvetliteľné ako znaky, a nemožno ich vylúštiť, pretože odkazujú samy na seba.

To, čo popritom všetkom nemožno sprítomniť a čo Heidegger nazval „bezznakovým“, je vlastný moment vpísania,<sup>11</sup> udalosť, v ktorej diskurz a záznam, zapísanie diskurzu do „vlastného súcna“ splynú v jedno; v porovnaní s rukopisom a jeho „vzťahom k podstate“ ide o najdôležitejší rozdiel. Strojopis však dokáže uchovávať, zapisovať, zaznamenávať neusporiadané diskurzy, pričom obetujúc práve tento vzťah, nastoľuje ich poriadok. Ako je však schopný zachytávať, resp. sprítomňovať sám seba, či inými slovami, ako by mohol poukazovať sám na seba alebo byť jedno sám so sebou? Tento problém vystupuje do popredia, resp. nanovo sa formuluje najmä v súvislosti s technickými prednosťami či výkonnostnou prevahou strojopisu (alebo ich prostredníctvom), ktoré neumožňujú iba zvýšenie tempa písania či čítania, ale dokážu tesne prepojiť písanie (teda produkciu) a zverejnenie (receptiu), čo pri rukopise existuje len vo výnimočných prípadoch (napr. pri diktovaní).<sup>12</sup> Pri bližšom pohľade sa tento problém netýka len strojopisu. Kým avantgardná typografia (minimálne jej dôležité varianty) sa usilovala, aby medzeru medzi realitou či materialitou a diskurzívnu funkciu, resp. funkciou diskurzívnej závislosti – významom, vymedzila pokiaľ možno čo najužšie, tak Lőrinc Szabó (niekedy aj Dezső Kosztolányi) siahol po stenografii. Kontakt s prítomnosťou, s materiálnou prítomnosťou, bol pohnútkou, ktorá najneskôr od Baudelairovej eseje *Guys*<sup>13</sup> nepretržite sprevádzala rozličné modernity, pričom strojopis ju prirodzene poháňal ďalej, navyše špecifickým smerom. Tieto zvláštne a nie vždy šťastné momenty (alebo skôr efekty prítomnosti, ktoré vyvolali) sa v strojopise objavujú silnejšie a na zmyslovo uchopiteľnej rovine – napríklad v chybách, ktoré sa doň nebadane vpisujú (hoci neskôr, vo Windows sú podčiarknuté červenou). Čo je obzvlášť dôležité – podobné chyby sa v strojopise objavujú častejšie

ako v rukopise, kde sa „prechod z prírody do strojopisu“<sup>14</sup> (aspoň napohľad) realizuje v bezprostrednej kontinuite medzi ľudským telom (rukou) a iným súcnom (papierom); ďalej, chyby rukopisu z povahy veci (!) súvisia s tvorbou vety, s preštylizovaním, s nekontrolovateľnými či chybnými pohybmi ruky, od ktorej strojopis ako precízny prístroj žiada úplne inú vycibrenosť. Typické chyby, ktoré sa zjavujú v strojopise, kde písanie ako nespútané médium zvestuje samo seba, sú väčšinou prozaické strojové chyby, ktoré súvisia nanajvýš s priestorovým rozložením klávesnice.

Zvláštne je, že Heideggerov „bezznakový mrak“ sa prejavuje práve v podobných mimovoľných a neplánovaných momentoch. Dalo by sa povedať, i keď do istej miery zjednodušene, že v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch tento problém prevládol v maďarskom variante tzv. „novej senzibility“ (ako aj v rozličných neoavantgardných poetikách), okrem iného aj vo forme otázky, ako možno stvárniť prítomnosť ja a písania (napokon, pre viacerých dobových lyrikov predstavuje jedinou možnosť, ako vlastné ja uchopiť). Problematika písacieho stroja a množstvo strojopisných chýb opakujúcich sa s nekonečnou a často znervózňujúcou koncentráciou sa paradigmatickým spôsobom stali prvkami výstavby poézie Dezsőa Tandoriho z osemdesiatych rokov, napr. v zbierke *Celsius* (1984), ktorá má rozsah päťstopäťdesiat strán a ktorú možno čítať aj ako istý druh lyrického denníka. Tu sa akty záznamu (hoci aj odpis cudzieho citátu), kópie alebo vysvetľovania, ďalej technické defekty básnikovho písacieho stroja, ktoré sa v aktoch pravidelne opakujú, podobne ako stopy po ich odstraňovaní, objavujú vo veľmi prepriatej a nekonečne monotónnej forme ako výlučný objekt poézie. Všetko má na papieri svoje miesto a platí to aj pre údery a opravy. Táto poetika sa zrejme zakladá na predpoklade alebo zámere, aby sa písanie ako akcia vpísalo do reálneho času. Odstránenie strojopisných chýb sa spája so stratou času, čo zároveň znamená, že umožňuje zakúsiť čas v jeho skutočnom plynutí, keďže temporálna diferencia tým prerušuje zhodu medzi momentom vpísania a stvárnením tohto momentu alebo medzi jeho stopami. Avšak – a to je asi najdôležitejšie – takéto gestá poetických opráv ukazujú, že (typo)grafické udalosti, teda samovoľné či nepredvídateľné udalosti vpísania, možno opraviť. Preto v uvedených Tandoriho veršoch slúžia kopírovanie, korektúry a hoci aj diktovanie ako typická figúra lyrickej situácie, a preto je Tandoriho čitateľ nútený, aby si *prečítal* každú korektúru. (Medzi nimi sa znovu a znovu opakujú aj také texty, ktoré možno naozaj len čítať, to znamená nedajú sa prečítať nahlas alebo opakovať. Podobné skreslenie jazyka, ako o chvíľu uvidíme, zohráva v Tandoriho poézii mimoriadne dôležitú úlohu.<sup>15</sup>) Básnický jazyk ako strojopis sa zjavuje ako zúfalý pokus zastaviť alebo obrátiť plynutie času. Práve preto v textoch dostávajú miesto aj akty opráv, dôsledne vo forme skratky („opr.“), v akomsi „telegrafickom štýle“, ktorého prítomnosť v literatúre, mimochodom, Kittler spájal s expresionistami.<sup>16</sup>

V tom sa skrýva možné vysvetlenie, prečo sa v Tandoriho veršoch javia všetky veci sveta, medzi nimi aj tie najnepatrnejšie (a najmä tie), v rovnakej miere hodné písomného zvečnenia. Ide o alegórie – ich významom je nezadržateľné plynutie času, prítomnosť, neustále sa meniaci na minulosť. Ak sa však (strojom) zapíšu do básnického diskurzu, zostane aspoň moment ich zapísania. Vpisovanie je materiálnym pozostatkom alegórie času. Práve tu sa skrýva – prinajmenšom sotva ho možno lokalizovať inde – podstatný paradox tejto poetiky. Jednoduchá možnosť technického

opakovania tak alegorizuje čas, vpísanie neopakovateľných udalostí. Z technického hľadiska sa táto možnosť zakladá na prevahe strojopisu nad rukopisom – básnikov písací stroj bude jediným dôveryhodným miestom, kde možno zažiť udalosti, ktoré sa s vecami dejú, keďže jeho zaznamenávací kapacita a spoľahlivosť, aj napriek nespočetnému množstvu chýb, zďaleka prekonáva možnosti rukopisu. Stroj je tým, čo na rozdiel od obyčajného písania alebo textu nemožno (ani neslobodno) vymazať. K tomu pozri napríklad nasledujúce riadky z básne *Guma skamenie* (Egy radír megkövül):

*Tam je stolový kalendár, pred ním puzdro  
aj kalendár by mohol byť v puzdre  
jeho magnetický krúžok odpočíva a  
v puzdre nepoužité písacie potreby.  
Dve škatule. Fotky, lístky, papiere,  
napríklad písmená mojej matky z nemocnice,  
keď cvičila, učila sa znova písať,  
než dostala ďalšiu porážku.  
Nožnice. Čistím nimi písací stroj,  
to je neodpustiteľné a že  
gumujem v mašine.  
V texte? Áno! Ale v stroji?<sup>17</sup>*

Toto zátišie z pracovne zobrazuje iba rekvizity. Na jednej strane nepoužívané písacie potreby, na druhej strane stvárnenie minulých udalostí alebo momentov, resp. záznamy, ktorých hodnota sa ukazuje byť rovnako pochybnou ako hodnota kalendára, ktorý je tiež nepoužívaný („kalendár by mohol byť v puzdre“), keďže nie je schopný zachytiť (alebo len iluzórne, resp. konvenčne) nezadržateľne plynúci čas. Obsah škatúl tvoria také predmety, ktoré disponujú typickými alegorickými funkciami: pozostatky uplynulých udalostí (fotky, lístky), ako aj – čo je na prvý pohľad skôr prekvapujúce – papiere s matkiným rukopisom. Rukopis, ktorý tradične patrí medzi najprecíznejšie techniky individualizácie, resp. individuálnej identifikácie neopakovateľnej identity, zobrazuje táto báseň v každom prípade ako niečo bezmocné – veď sa ho možno naučiť znovu, zabudnúť ho alebo stratiť (viackrát), ako nie príliš dôveryhodné médium, ktoré neodráža kontinuitu prechodu medzi prírodou a kultúrou, zabezpečujúcou prístup „k bytostnej povahe“. Rukopis sa objavuje v stave, v ktorom funguje úplne náhodne, bez individuálnych črt, keďže subjekt básne rozoznáva pôvod písmen iba za pomoci iných okolností (vďaka vedomosti o matkinej chorobe); a pritom vysvitne, že odvtedy opäť nemajú nič spoločné s prítomnosťou osoby, ktorá ich kedysi napísala.<sup>18</sup> „Medialita“ rukopisu skreslená týmto spôsobom nie je vôbec vzdialená „medialite“ stroja, ktorá sa z nich dvoch ukazuje dôveryhodnejšia a neskôr sa ozýva aj v básni („A znie / písací stroj [...]“). To, čo Tandori nazýva „neodpustiteľným“, je „čistenie“ „stroja“, čo, ako vysvitne z „náradia“ použitého na danú činnosť (nožnice, guma), kontrastuje práve s fyzickou likvidáciou písaných textov (rozstrihanie alebo vygumovanie). Vymazanie textu vedie svojím spôsobom k špecifickému zachyteniu či vystuženiu jedinečnej udalosti, pretože sa ním uchopuje jej pomínu-

teľnosť (v tom možno identifikovať možný význam protirečenia „skamenenej gummy“ z názvu básne). Oproti vymazaniu textu reálna hrozba tkvie v (likvidačnom) „čistení“ stroja. Stroj sa (opäť v porovnaní s papierom) dokáže dostať k udalostiam bližšie azda preto, že v sebe neobsahuje a na sebe nenesie produkty minulých písacích aktov (napísaných textov), ale fyzické odtlačky alebo stopy týchto udalostí (života). Ako vidieť, ide o udalosti skôr fyzickej než jazykovej povahy, ktoré Tandori akoby upodozrieval, že stoja voči moci plynúceho času bezmocne.

Tandoriho básnická zbierka, v ktorej sa snaží do krajnosti vyťažiť možnosti ukrývajúce sa v poetike strojovej chyby, bola vydaná v roku 1991 pod názvom *Koppar köldüs*. Zbierka zachytáva básnikove cesty po západnej Európe a jej názov je zložený zo začiatočných písmen zastávok na ceste – Kodaň, Paríž, Kolín, Düsseldorf (maď. Koppenhága, Párizs, Köln, Düsseldorf). Správnym maďarským pravopisom so zodpovedajúcimi diakritickými znamienkami by nadpis bolo možné čítať ako Kopár koldus (Pustý žobrák). Je žobrákom jazyka, pretože jazyk, ako napovedá obrovské množstvo pokazených, rozkúskovaných alebo jednoducho chybně naklepaných slovných tvarov, sotva môže byť nejakým „vlastníctvom“. Tým, že sa necháva zakúsiť v rovnako graficky aj gramaticky náhodných udalostiach konštitúcie zmyslov, nevystupuje ako materinský, ale ako úplne cudzí, bez dôveryhodných pravidiel, ktoré by sa dali naučiť. Je to žobranie o jazyk (o akýkoľvek jazyk), nech je akýkoľvek pustý, holý. Tandori by mohol z mnohých hľadísk citovať veľkú exilovú báseň *Kormányeltörésben* (V zlomení volantu) Istvána Domonkosa, emigranta z Juhoslávie, z roku 1971,<sup>19</sup> ktorá v istom zmysle imituje následky špecifickej senzuality cudzích jazykov<sup>20</sup> s tým dôležitým rozdielom, že u Tandoriho ide o následky písaného (naklepaného) jazyka, čiže následky, ktoré sa nedajú vysloviť. Vizualna alebo čitateľská skúsenosť v nich naráža na fonetickú hranicu výslovnosti.<sup>21</sup>

Koncepcia zbierky sa odvíja od možnosti prepisu, ktoré implikuje niekoľko riadkov básne o exulantstve Sándora Máraia *Posmrtná reč* („nevedröl lehull az ékezet“ – z mena ti opadá diakritika – u Tandoriho: „... lehull az ekzet“), prípadne z *Ódy* Attilu Józsefa: „Jak kusy krve sražené / ti padají k noze / slova těchto mých vět / Bytí se zajíkne, / jen zákon mluví stroje.“<sup>22</sup> (Attila József: „Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak éléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd.“ Tandori: „Mnt alvdt vrdrbk, ugij hulnk eled / ezk a szavk / A let dadg“ atď. Na príklade prekladu: „Jk ksy zrznj krvi / tk pdj ti k nhm/ tiet slvá / Byt s zajak“). Skazu alebo stratu jazyka (materinského) Tandori inscenuje jednak ako stratu samohlások, jednak ako dôsledok zadováženia si nového nemeckého písacieho stroja. Ide teda o čiastočnú stratu vypovedateľnosti – právom by sme mohli tvrdiť, že básnická figúra nevypovedateľnosti sa tu jednoducho materializuje ako figúra nevysloviteľnosti. Figúra ne(vy)povedateľného sa na mnohých miestach zbierky vracia v rôznych obmenách. Dôležitú úlohu zohráva napríklad v nastolení latentnej paralely medzi skutočným životom a strojopisom, kde sa zdá, že zácvik (alebo skrotenie) nového stroja sa uskutočňuje ako nekončiacie sa úsilie lyrického subjektu, aby konečne bez chýb naklepal smútočnú reč vzťahujúcu sa na seba:

Strana končí. Tým chcel vyjadri, jemu by zem pretože blíži lahka bolla. / Bří, na kolých mnohých stranách ešte je (druhým možným čítaním je zrejme: ‚Bří, ako veľa strán ešte mám‘). Nechje mi slzava zem zem (hore) / nech je mi zem, lahka lahka zacvi- / čím čimnacvičím, nazvičím, nacvičím, nacvičím / na tomto novóm stroji aby

som mal lahku ľahku zem, z a cvičím naňom / na novom stroji/ na tomto novom stroji aby som mal lahku ľahku zem, z a A ešte je miesto, čo čas. Nie ešte treba zacvičiť je ešte miesto a čas (ešte je / zostalo miesto; ,musím ho ešte [za]cvičiť, ešte zostalo miesto – [na papieri / alebo vôbec]’, vlastne ,netreba ho zacvičiť, ešte je miesto a čas’ atď.“ (Vleivaj vleiv pívne viečko čo všetko nepoiev).<sup>23</sup>

Jednotlivé „blanc“ medzi slovami, biely šum, Tandorimu zaručujú oddialenie konca (smrť, resp. nacvičovanie písania), teda odročenie produkcie konečného textu, veď tá napokon písanie ustaluje, aby ho ako akt zmrazila. Je možné nájsť len málo miest, kde sa text na niekoľko riadkov nečakane stane (skoro) bezchybným, tie sú bez výnimky spojené so smrťou, ktorá už nastala (u Tandoriho smrťou jeho anduliek) a prezentujú čistopis diskurzu smútku: „je to hrozné samo osebe. Dopíšem diakritiku / nechcel by som to napísať inak Spero umrel, pipi umrel“. („Ez nagyon rémes önmagában. Ki is teszem az ékezeteket. / Ezt nem szeeretném másképp írni, Szpero meghalt, pipi meghalt.“) Správne písanie, konečná verzia sú vpísaním konečnosti do textu, ktorý sám píše do nekonečna. Na druhej strane, ako je možné vidieť na citovaných príkladoch „zacvičovania“, bieloba papiera nie je ničím iným ako možnosťou vzniku ďalších chýb a variantov – práve preto tu nemožno univerzálne rozlišovať znak a šum (hluk), informáciu a jej pozadie. Samotný jazyk tu vytvára pozadie pre znaky a naopak, hluk (svojvoľné alebo aspoň nie celkom oprávnené rozdrobenie či deštrukcia slov) vytvára v skutočnosti znaky vôbec pred pozadím možnosti významu.

Hoci Tandoriho zaobchádzanie s jazykom, v každom ohľade cudzím, nie je dôsledné, resp. nestanovuje konzekventné pravidlá transformácie, cudzosť zdôrazňujú rôzne preklepy, skratky pripomínajúce stenografiu, vynechávanie samohlások a skloňovania, hromadenie spoluhlások, absencia členov a svojvoľné variovanie hraníc slova. Týmto spôsobom deštruovaný diskurz básnickej zbierky *Koppar köldüs* hovorí domácim jazykom, keďže čitatelia s maďarským materinským jazykom sú s istou námahou schopní pochopiť ho, na druhej strane nie je ním úplne, pretože ho vôbec nemožno preložiť. Zrekonštruovateľné správne maďarské slovné tvary odkazujú vo väčšine prípadov na rozmanitosť deformovaných tvarov,<sup>24</sup> čiže ekvivalencia medzi správnymi a narušenými variantmi nemá jednoduché pravidlo alebo kód, keďže množstvo deformovaných „slov“ v texte možno opraviť rozličnými korekčnými spôsobmi, ako napríklad v prípade, keď zoskupenie písmen „fel“ v básni *Mintalvat verdrabkhuľ, meg ödörbn, aztan maj 24 nagy setanp* v kontexte veršov „s hany fel uc fel le uct uczak utcc ucc lac (...)“, kde voľné významové spojenie, ktoré ešte možno zrekonštruovať či vytvoriť, umožňuje rovnako oprávnené „preložiť“ „fel“ (čo znamená aj „hore“) ako „fél“ („polovica“, ale aj „obávať sa“), „-féle“ („nejaký“) alebo hoci aj „felé“ („smerom k“). Podobné stopy alebo pozostatky preložiteľnosti spätne odkazujú na hovorový stav jazyka, teda na akustickú prezentáciu, napríklad formálny princíp jasnej diferencie medzi hláskami, z ktorého vychádza rôzne konvencionálne chápanie jazyka. Bolo by možné povedať (napísať), že Tandoriho umelý, odcudzený a spustošený jazyk by mal priviesť do rozpakov každého jazykovedca odchovaného na Saussurovi (alebo aspoň do opätovného čítania majstrovej rozpravy o kritike písma<sup>25</sup>), veď spochybňuje práve platnosť predpokladu jednoznačných diferencií, ktoré konštituujú

jednotlivé prvky a bez ktorých by nijaký systém znakov nemohol vzniknúť. Zároveň v tomto kontexte nemožno nechať bez povšimnutia skutočnosť, že opis jazykového systému, ktorý Saussure prináša, vychádza z fonologických prvkov, čiže z abstrakcie hovoreného jazyka, t. j. z možností priestorového rozdelenia procesu reči. Jeho prvú efektívnu techniku zaznamenania identifikoval Saussure v gréckej abecede,<sup>26</sup> teda presne z toho, z čoho Derrida po podrobnej lektúre Saussurových prác vyvodil záver, podľa ktorého každý hovorený jazyk už predpokladá písanie alebo písomnosť, čiže každý jazyk v sebe obsahuje ako isté „pra-písmo“ stopy písma.<sup>27</sup> Na prvý pohľad prekvapujúci záver, ktorý v tomto kontexte možno vyvodíť z Tandoriho umeleckého jazyka, je presne opačný – tým, že Tandori ničí fonologickú ekvivalenciu, nanovo do strojopisnej poézie vnáša následky či stopy neartikulovalého rečového procesu hovoreného jazyka alebo jeho „real time“ stavu a pozdvihuje stroj na jediný hudobný nástroj, ktorý dokáže rozozvučať hudbu abecedy.<sup>28</sup>

V tomto kontexte je hudba následkom zhody aktuálneho momentu vpísania či zaznamenania a samotnej udalosti (hoci aj udalosti reči). Zdá sa, že najvýznamnejší predstavitelia mladších básnických generácií posledných pätnástich – dvadsiatich rokov (mnohí z nich, priznane alebo nie, sú v rôznych ohľadoch Tandoriho nasledovníci) skôr spochybňujú túto možnosť, najmä v tom, či strojopis (akékoľvek písanie) je vôbec v stave zhodovať sa sám so sebou. Téma písacieho stroja znovu nadobúda niečo zo svojho zdanlivo „bezznakového“ charakteru. Významné príklady javu poskytujú poézia Endreho Kukorelyho, predovšetkým jeho verše z deväťdesiatych rokov, v ktorých lyrické ja a jeho prejavy rovnako často a s veľkou obľubou zobrazujú človeka alebo ľudí, ľudský jazyk a emócie vôbec ako stroj alebo mechanizmus. V ranej básni *Sladkosť reality* sa Kukorely opisuje ako hlas vedený repetičným mechanizmom: „Často vyrozprávam tie isté veci / a vyrozprávam im to rovnako / pretože mechanizmus je jednoducho taký“.<sup>29</sup> V inej, ktorú adresuje „Pánovi“, stvárnňuje perspektívu, v ktorej ľudia blúdžia svetom ako živé stroje: „Živí, tak ako sú, kráčajú / len, ako stroj. A robia také kroky / ako stroj. / Ako stnnoej, Pane.“ (*Hovorí ten, kto žije*).<sup>30</sup> V desiatej časti cyklu *Slnečné územie* ja zase vymedzuje subjektívnu (vlastnú?) bolesť ako stroj: „Je to však iba / stroj. Nudný a nevedno / medzitým nič, či nevieme / nič, ani on a ani / ja. Drobučký, nudný / oslepujúci stroj / je bolesť“.<sup>31</sup>

Ako stroje sa ľudské subjekty odcudzujú samy sebe, objavujú sa zbavené jazyka, pohybov, individuality tela. Čo však odlišuje Kukorelyho živé stroje od ich romantických predkov, ako sú napríklad homunkulovia alebo živé sochy, je to, že v Kukorelyho básňach sa sotva dostane k slovu, ba takmer nemožno nájsť ani náznak citovo-senzuálneho, fantastického či cudzo pôsobiaceho vonkajšieho javu týchto strojov. Odkazuje to ku skutočnosti, že strojmi ich nevyhnutne robí skôr jazykové stvárnenie, zaznamenanie alebo záznam „živého“, takže ich prevod do diskurzu sa realizuje ako strojové „spracovanie“, napríklad „píšem na stroji telo“, ako si možno prečítať v básni *Fejezés*.

Možno v tom spočíva vysvetlenie, prečo v Kukorelyho strojopisnej básni z roku 1989 *Én nem engedlek el* (Ja ťa nepustím) jazykové stvárnenie alebo vnímanie druhého (adresáta básne) poskytuje v kontexte sebareflexívnej figurácie písania príležitosť tematizovať jeho nevyhovujúcu podobu:



*Ja ťa nepustím*

Postláčal som  
 tieto klávesy. Ja ťa ne  
 pustím. J, a, n, e  
 Tieto písmená. Tichý  
 nepatrný klepot. Tak ticho  
 klepoce stroj. Či ma niečo  
 strhne so sebou čas, hmota, ne-  
 vidno, že čo. Toto  
 som napísal, tieto  
 riadky riadky som napísal.  
 Napísal som tento riadok. Alebo  
 niečo podobné. Nie:  
 podobné nie.  
 Teraz si vyjdem po niečo.  
 A vidím, že dvere  
 tvojej izby sú otvorené, sedíš  
 tam pri stole, čítaš  
 nezdvihneš zrak. Nepozrieš  
 sem, len preberáš prstami. Vyšiel som  
 do kuchyne. Vyšiel som, aby  
 som niečo zjedol.  
 Zhltol som  
 dve jahody posypané cukrom.<sup>432</sup>

Text začína na prvý pohľad veľmi dôrazne a jednoznačne sebareflexívnou scénou (strojo)písania ešte aj na úrovni jednotlivých znakov („é, n, n, e, m“). Slovné spojenie „Ja ťa nepustím“ v tomto verši neznamená nič iné ako uchopiť, naklepať, čiže zdanlivo dokonalú jednotu, ktorú potvrdzuje aj to, že uchopenie možno v reálnom, telesnom svete, to znamená v napísanom či seba sa píšucom svete, realizovať pomocou rúk (prstov). Je to harmónia prírody a kultúry, ktorú Heidegger strojopisu uprel! Písanie však zachytáva predovšetkým písanie – odvoláva sa alebo opakuje už napísané (aspoň s väčšími možnosťami ako iba „podobné“), čo sa najzreteľnejšie prejavuje tým, že v scéne písania, ba dokonca v celom verši, možno nájsť iba opakujúce sa slová. („Ja ťa nepustím“ – 1., 3., 4. riadok; tieto klávesy/ „tieto písmená“ – 2. a 4. riadok; „klepoty“ – 5., 6. riadok; „Toto som napísal“ – 9. – 12. riadok; „podobné“ – 13. – 14. riadok; „vyjdem“ / „vyšiel som“; 15. a 21. až 22. riadok; „nepozeraš“ – 19. riadok). Tie na jednej strane vyludzujú zmysluplné dvojznačnosti („napíše“, „vyšiel“), na druhej strane spomedzi všetkých predstaviteľných aktov písania vrcholí v tých najsilnejšie sebareflexívnych: „... To / som napísal, tieto / riadky riadky som napísal. / Tento riadok som napísal. ...“ Azda netreba vysvetľovať, prečo sú tieto slová na rozdiel od celej básne v minulom čase namiesto prítomného (okrem záveru). Odkaz k píšucemu sa textu, ktorý vyznieva ako gramatická abstrakcia a/alebo jednoduchá tautológia, večne prenasleduje sám seba a vždy za sebou zaostáva, takže túto vzdialenosť – vzdialenosť zobrazenia alebo dovolávania sa – nedokáže premostiť ani najrýchlejší strojopis. To vysvetľuje, prečo

čas a hmota (stroja?) stelesňujú dve hrozby, proti ktorým treba písací stroj nasadiť.

Ten druhý, ktorý sa zjavuje v básni, je skutočne iným spôsobom nedostihnuteľný. Nereaguje („nezdvihneš zrak. Nepozrieš sem“) jediným pohybom, ktorý inak nehybný čítajúci vykonáva, čiže jedinou akciou, ktorou sa prejavuje život, je metaforické opakovanie pohybov prstov po písacom stroji („len preberáš prstami“). Jediný životný prejav sa síce prepája s fungovaním písacieho stroja, avšak špecificky bezslovná komunikácia medzi ja a ty sa končí neúspechom, pretože prsty partnera lyrického subjektu sa stroja predsa len nedotýkajú, partner preberá prstami len vo vzduchu, čo si možno predstaviť aj ako nevedomé znovuprehrávanie hudby klepotu ako takmer nezbadateľnú pantomímu (môže to byť aj metaforou srdca, tlkotu srdca, ktorá sa u Kukorellyho neraz vyskytuje, alebo metaforou bezudalostného zániku odmeriavaneho „klepotajúcimi“ hodinami?). Veď ticho a udalostné prázdno panujúce v básni odkazujú na rozpojenie zmyslov, na odlúčenie vizuálnych (písanie, pozeranie), akustických (klepot) a taktilných (trvalý dotyk, písanie na písacom stroji, preberanie prstami) vnemov, ktoré sa v akte písania na písacom stroji inak prepájajú. Súhra zmyslov by si však vyžadovala súbežnú prezentáciu, scénu. Jej neprítomnosť završuje eliptický záver básne vracajúci sa k formám minulého času. Kukorellyho písací stroj netvorí prítomnosť a sebareflexívnym spôsobom to o sebe aj vie.

Zaujímavý novší príklad podobnej sebareflexivity možno nájsť v básni Szilárda Borbélya *Meg kéne halnom, azt hiszem, ezt álmodtam az éjjel* (Mal by som umrieť, myslím, to sa mi snívало v noci) zo zbierky *Ami helyet* (Miesto čoho, 1999), o ktorej kritici predpokladali, že jej kompozíciu do veľkej miery určuje skutočnosť, že bola napísaná na písacom stroji.<sup>33</sup> Podľa hodnotení prekvapujúco sa zhodujúcej kritickej recepcie Borbélyho básne v tejto zbierke sa rôznym spôsobom a z rozličných hľadísk zaoberajú otázkami „pozadia“ jazyka, to znamená oblasťou, kam nás vovádza postava rilkeovského „anjela“, ktorú Borbély reaktivuje. „Anjel je vyslancom jazyka, / slovo, ktoré gúľa pred sebou / bezmenný jazyk. Anjel /za ním vietor, neznáme /prázdno, pre ktoré niet slova.“<sup>34</sup>), ktorý však odkrýva a zakrýva nepretržité posuny určujúce vzťahy medzi slovami a ich významami.<sup>35</sup> V Borbélyovej silne reflexívnej metaforike zohráva dôležitú úlohu predstava plochých povrchov, napríklad jeden z nich je v spomínanej básni „tenkou blanou“: „... Cítim / nahotu červov, tú tenkú blanu, za ktorou sú znaky, ktoré ohmatám prstami. / Desiatky tisíc znakov a vo svete desaťtisíckrát / desaťtisíc iných znakov. Znak môjho tela čakajúci na vyhasnutie.“<sup>36</sup> Rozhodnúť o tom, čo môže byť touto blanou, kožou červov, nepatrí medzi úlohy, ktoré treba vyriešiť, ale to, že za povrchom sa skrývajú písmená, možno chápať ako variant „bezznakových mrakov“. Blana neuzatvára len veci, ale aj (ich) znaky, je to dvojité zakrytie. Z prvých veršov básne: „... Počuješ v plači mačiat / tú lásku, tú radosť zo života? Nie, nepočujem“,<sup>37</sup> vysvitne, že bezprostredný prístup by bolo potrebné predstaviť si ako smrteľnosť / odpočuteľnosť „života“. Lenže lyrické ja básne nepočuje nič, preto ohmatáva ako slepec znaky, čím sa hmatový vnem onedlho vracia do textu v obraze zmytých stôp divých mačiek („... Stopy po mäkkých labkách divých mačiek, ktoré zmyje / prietrž mračien. ...“<sup>38</sup>), ktoré nenápadne (nečujne a bez stôp) lozia po klaviatúre. Sotva totiž existuje iná možnosť ohmatať si písmo, aby povrch ostal pritom „bezznakový“ (bez stôp).

Účinky bezprostrednej skúsenosti zakrývajú znaky, ktoré umožňujú cítiť „nahotu

červov“. Červy sa môžu metaforicky vzťahovať ku klávesom, čo zviditeľňuje možnosť koherentnej interpretácie: nahota a červy sú rovnako konotáciami smrti, smrti ľudského tela, ktoré môže prežiť vo forme ešte nevymazaného znaku, ako napríklad odtlačok udierajúcich prstov na klávesnici; lenže tie, ako to naznačujú zmyté odtlačky labiek, sú vydané napospas zabúdaniu, ktoré sa môže uskutočniť aj prostredníctvom (strojo)písania (napríklad stlačením znaku vymazať). Písanie berie život znakom, ktoré práve preto rozkladajú vlastný „mrak“ až na hranicu bezznakovosti, veď za nimi možno nájsť zasa len znaky, navyše v neuchopiteľne veľkom množstve. Z technického hľadiska to všetko možno uskutočniť pomocou znalosti počítačových softvérov, pretože desaťtisíckrát desaťtisíc znakov sa dá schovať iba za klávesnicu počítača. To však znamená, že „bezznakové“ mraky plochy predstavujú v tomto prípade samotné softvéry – ak fungujú správne, dokážu pomocou dokonalého prekladu ukryť programové jazyky, vykonávajúce desaťtisíckrát desaťtisíc permutácií a kombinácií, za aktuálne používaný jazyk. To ostatné je vlastne potrebné na to, aby zakryli systémy predpokladov a operačné módy programov, pretože – ako na to upozorňuje Kittler – v prípade softvérov nemôžu byť normálne jazyky zároveň aj vlastnými metajazykmi.<sup>39</sup> Dokonca softvéry jestvujú iba preto, lebo ešte stále pretrvávajú aj sémanticky fungujúce, každodenné jazyky, takže počítačové jazyky musia funkčne pracovať v prostredí každodenného jazyka.<sup>40</sup>

Ako je všeobecne známe, podobné softvéry dokážu samy od seba písať, čítať, dokonca prekladať, a to rýchlejšie ako živé stroje, písuce dnes, samozrejme, formou materiálnych vpísaní, „inskripcí“, „ktoré elektrolitografiou nielen vpália do silícia, ale ktoré sú na rozdiel od každého písacieho prostriedku v dejinách schopné čítať a písať.“<sup>41</sup> Uvedená schopnosť podobného stroja po niekoľko desaťročí umožňuje, aby sa dokonalá permutácia básnických písmen, ktorú tak zúfalo hľadal Mallarmé, alebo Tandorihho hry s generovaním sonetu, uskutočnili v jedinom exemplári „Le Livre“ (teda v jedinom programe).<sup>42</sup> Najznámejšia alebo najprovokatívnejšia koncepcia počítačovej poézie v maďarskej lyrike sa nachádza v „básnickej zbierke“ *Distichon Alfa* (1994) básnika žijúceho v Paríži Tibora Pappa, ktorú inšpirovala poézia francúzskej literárnej skupiny Oulipo, predovšetkým *Cent Mille Millions Poèmes* Raymonda Queneaua. *Distichon Alfa* je program, ktorý podľa určených metrických pravidiel v podstate náhodne generuje verše, resp. básne – softvér, ktorý na jednej strane predpokladá syntaktické pravidlá redukované metrickými normami maďarského jazyka a ktorý je v princípe schopný utvoriť všetky distichá, aké možno metricky a gramaticky správne po maďarsky napísať. Pappovo dielo môže okrem iného demonštrovať aj to, prečo Mallarmé nedokázal dopísať „Le Livre“ – jednoducho mu chýbali kapacity výpočtovej techniky, potrebné na realizáciu všetkých permutačných a kombinatorických operácií, ktoré sú v počítačovej ére už dlhší čas k dispozícii – Papp počíta s 16 000 000 000 distichami, ktoré by spolu tvorili dielo. Samozrejme, nikto nemá možnosť jeho dielo dočítať, program nedovoľuje jednotlivé distichá zachovať a nahráť (dokonca aj vytlačiť), pretože sa – ako oneskorená realizácia Baudelairovho ideálu „fugitive beauté“ – zjavia iba na niekoľko sekúnd na obrazovke, čo znamená, že v čitateľovom živote sa pravdepodobne ani raz nevrátia späť.<sup>43</sup>

Vlastný text diela je však azda – oproti jeho (ľudskému) stvoriteľovi – oveľa väčšmi programovým softvérom, teda niečím, čo prekladá matematický operačný jazyk do sémanticky zrozumiteľného jazyka. V prípade Mallarmého, resp. Pappovho počíta-

čového programu rozdiel medzi úrovňami realizovateľnosti naozaj zviditeľňuje to, že – ako to Kittler viackrát zdôraznil – podobné kombinatorické a iné možnosti závisia od dobových materiálnych a technických výkonov i vtedy, keď sa softvéry ukrývajú, odmaterializujú alebo virtualizujú. Preto by sme mohli, v zmysle aktuálneho teoretického mediálneho diskurzu, vysloviť aj tvrdenie, že v tomto význame aj abeceda či rukopis sú softvérmí. „Ozajstné“ softvéry sú možno naozaj „bezznakové mraky“ dnešnej doby. Na druhej strane Pappova počítačová poézia (ako všetky texty, o ktorých bola v danom kontexte reč) poukazuje práve na skutočnosť, že lyrický jazyk je svojím spôsobom aj písmom, a bez ohľadu na to, či ho „generujú“ počítače alebo živé stroje, tiež musí nevyhnutne pochopiť alebo inscenovať sám seba ako softvér, sprostredkujúci dotyk medzi matériou a nevyhoviteľnými údajmi alebo medzi udalosťami (zvukové vibrácie, dráhy, klepoty alebo stopy) a významotvornými diskurzami. Sám ich aj uskutocňuje, a to dokonca aj vtedy, ak poézia vytvorila jeden z najvycibrenějších ľudských diskurzov s cieľom svoje sprostredkovanie ukryť. Píšuče stroje a strojopisná poézia 20. storočia podstatne prispeli k tomu, aby sa tieto „bezznakové“ mračná rozostúpili.

Preložila Ivana Taranenková  
Verše prebásnil Peter Macsovszky

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Porovnaj F. A. Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München 2003<sup>4</sup>, s. 234–235.

<sup>2</sup> Tamže, s. 255.

<sup>3</sup> Tu pozri najmä J. Scherer, *Le „Livre“ de Mallarmé*, Paris 1957, najmä s. 87–90.

<sup>4</sup> S. Mallarmé, „Crise de vers“, in: *Oeuvres complètes*, Paris 1945; k „intonation“ porovnaj ďalej H. Meschonnic, „Mallarmé au-delà du silence“, in Mallarmé, *Écrits sur le Livre*, Paris 1986, s. 52–53.

<sup>5</sup> „Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification: aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout – du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité.“ (Mallarmé, *Écrits sur le Livre*, 122.)

<sup>6</sup> M. Heidegger, *Parmenides* (GA 54), Frankfurt 1982, 119. O súvislostiach slova, ruky a prezentácie pozri podrobne komentáre k príslušnej pasáži *Parmenides* a *Was heisst Denken?* u Jacquesa Derrida – J. Derrida, *Heideggers Hand*, in *Geschlecht*, Wien 1988, najmä 61–79., i keď Heideggerova kritika písucích strojov sa tu dostáva trochu jednostranne do kontextu všeobecnej nedôvery v opozícii s filozofickým písaním. „Písací stroj je len chorobou moderného úpadku (t. j. pustošenia slova prostredníctvom písma).“

<sup>7</sup> Heidegger, s. 125.

<sup>8</sup> Tamže, s. 126.

<sup>9</sup> Tamže. V uvádzanej a citovanej práci M. Heideggera je spojenie „bezznakový oblak/mrak“ básnickým slovom, „obratom – obrazom“ z Pirandellovej VII. Olympijskej ódy; slovo „bezznakový“ sa tu komentuje ako „neukazujúci sa“, „sám seba skrývajúci“, to všetko v kontexte „zabúdanie“, „zabudnutosti“, „zastrelosti“, „zakrytosti“. Za upozornenie na tento kontext ďakujem Fedorovi Matejovovi. (Pozn. prekl.)

<sup>10</sup> Pozri Heideggerovo vysvetlenie slova Τέχνη; tamže, s. 121.

<sup>11</sup> K tomu porovnaj Kittler, c. d., 238.

<sup>12</sup> Čo podľa Marshalla McLuhana zvyšuje aj intenzitu performatívnych efektov prítomnosti. Porovnaj M. McLuhan, *Understanding Media*, New York 1964, 228–231.

<sup>13</sup> Ch. Baudelaire, „Le Peintre de la vie moderne“, in *Oeuvres complètes* II., Paris 1976, 698–699. (Česky vyšlo *Úvahy o některých současných*. Praha: Odeon, 1968; pozn. prekl.)

<sup>14</sup> Kittler, c. d. s. 235.

<sup>15</sup> Tieto špecifika Tandorihho poetiky kritika z času na čas odmieta ako neovantgardné teoretické gestá vyčerpané pre svoje neustále opakovanie alebo odsudzuje ich ako estetickú pochybnú hodnotu

(najmä Zs. Farkas: Az író ír. Az olvasó stb. in: *Mindentől ugyanannyira*, Bp. 1994, najmä 146–150). Poukázalo sa už aj na to, že Tandoriho zdánlivo veľmi osobná poézia je v skutočnosti úplne neosobná (tamtiež, 142–144), čo nie je celkom tak, veď obстоjí len za predpokladu, že lyrická subjektivita sa vyčerpáva ako moje nevyčerpatelné vnútorné nekonečno. Individualita u Tandoriho sa vyčerpáva skôr v podstate samotného subjektu a ak to zohľadníme, je táto poézia veľmi osobná – ak, samozrejme, to tu ešte čokoľvek znamená.

- <sup>16</sup> Porovnaj Kittler, „Im Telegrammstil“, in H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (szerk.), *Stil*, Frankfurt 1988.
- <sup>17</sup> „Odébb egy állónaptár, tok előtte; / maga a naptár is tokban lehetne, / mágneses karikája pihen, és / a tokban nem használt írószerek. / Két doboz. Fényképek, jegyek, papírok, / például anyám kórházi betűi, / ahogy gyakorolt, tanult írni újra, / mielőtt újabb agyvérzést kapott. / Olló. Írógépem tisztogatom / vele, ez megbocsáthatatlan, és hogy / beleradirozok a masinába. / A szövegbe? Igen! De hogy a gépbe?“
- <sup>18</sup> V jednom zo svojich zvyčajne prenikavých postrehov Georg Simmel už na prelome storočí upozornil, že napriek všetkej neosobnosti umožňuje písací stroj zakúsiť „nezvecnené zvyšky“ života – ako „nespochybniteľné špecifikum ja“: „písanie, vonkajšia vecná činnosť, ktorá predsa v každom jednom prípade nadobúda špecifickú jedinečnú formu, sa tejto formy vzdáva v prospech mechanickej rovnakosti. Tým sa však z druhej strany dostávame k dvojakému výsledku: napísaný text pôsobí len svojím obsahom, v názorovej podobe nenachádza ani podporu, ani rušivú okolnosť, preruší sa klam najosobnejšej črty, ku ktorej v súvislosti s rukopisom tak často dochádza, nech je reč o najformálnejších a najindiferentnejších, či najdôvernejších výpovediach. Nech už týmto spôsobom vyvinú takéto mechanizácie hocaký socializujúci efekt, predsa len obohacujú zotrávajúce súkromné vlastníctvo duchovného ja.“ (G. Simmel, *A pénz filozófiája*, Bp. 2004, 593.)
- <sup>19</sup> Tandoriho báseň venovaná Domonkosovi sa nazýva [*A Koppár Köldüs a Koppár Köldüsnek*]
- <sup>20</sup> K tejto súvislosti patrí, ako každý vie, aj to, že čím menej ovláda človek jazyk, ktorým píše, tým viac sa stáva obeťou väčšieho počtu preklepov (čiže nezmnožujú sa len gramatické chyby).
- <sup>21</sup> Dá sa skoro označiť za konzekventné to, že vo venovaní na obálke tenkého zväzku sa možno okrem iného dočítať o „zvláštnej hudbe“ tohto jazyka. O cudzosti (tohto) básnického jazyka u Tandoriho pozri ešte I. Margócsy „Tandori Dezső: *Koppár köldüs*“, in „*Nagyon komoly játékok*“, Bp. 1996, 228–229.
- <sup>22</sup> „Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullnak eléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd.“ *Český překlad, Kamila Bednařa a Ladislava Hradského z roku 1959.*
- <sup>23</sup> „Lap er veg. Ezzel akart kifejez, neki föld mert közeleg könyü lene. / Hu, de sok lapon van meg (a másik lehetséges olvasat nyilván: 'Hú, de sok lapom van még'). Leg yen nekem konyfold könyu a föl / legyen nekem a föld, konnyu legyen nekem könnyü a föld begyek- / rolon o lrlombekgyakorlom begyakrolom begyakorlom begyakorlom / ezen az uj gepen hogy legyen nekem könnyü a föld, b egyakorlome ezen / ezen az uj gepen hogy legyen nekem konyük könnyü a föld, uj gepen. / S meg van hely, ami idő. Nem meg kel begyakorol van meg hely s ido ('még van/ megvan a hely'; 'nem, még kell [be]gyakorolni, van még hely – [a papíron és/vagy általában]'), illetve 'nem kell még begyakorolni, van még hely s idő' stb.).“ (*Beomol bemlo sörsüveg mi mindent nemmono el*).
- <sup>24</sup> K tomu pozri tamže, s. 230.
- <sup>25</sup> Porovnaj F. Saussure, *Bevezetés az általános nyelvészetbe* (Kurz všeobecnej lingvistiky) Bp. 1997<sup>2</sup>, 53–68.
- <sup>26</sup> Tamže, s. 67.
- <sup>27</sup> Porovnaj, Derrida, *Grammatológia*, Szombathely/Párizs/Bécs/Bp. 1991, s. 91–92.
- <sup>28</sup> Ako možný predobraz tejto poetickej koncepcie (hoci s Tandoriho chápaním jazyka ich možno spájať len vzdialene) tu možno spomenúť úvahy Charlesa Olsona, v ktorých sa americký básnik domnieval, že v písacích strojoch rozoznal možnosť hudobnej artikulácie imitujúcej v istom zmysle aktuálny rečový proces, avšak nie možnosť metrickej artikuláciu: porovnaj Ch. Olson, „Projective Verse“, in *Selected Writings*, New York 1966, s. 24.
- <sup>29</sup> („Gyakran ugyanazokat mondom el / és ugyanúgy mondom el nekik / mert egyszerűen ilyen a gépezet“ – A valóság édessége)
- <sup>30</sup> („Az élők, ahogy vannak, lépkednek / csak, mint a gép. És lépnek, úgy / mint a gép. Mint a gép, Uram.“ – Azt mondja aki él –
- <sup>31</sup> („[...] Azonban csak egy / gép. Unalmas, és nem tudhatni / közben semmi, nem tudunk e / semmit, se ő, sem pedig / én. Aprócska, unalmas, / vakító gép a / fájdalom.“

- <sup>32</sup> „Én nem engedlek el. / Ezeket a billentyűket / leütöttem. Én nem / engedlek. É, n, n, e, m. / Ezek a betűk. Halk / kis kattogások. Ilyen halkan / kattog egy gép. Elsodor-e / valami, idő, anyag, nem / látni, hogy mi. Ezt / leírtam, ezeket a / sorokat leírtam. / Ezt a sort leírtam. Vagy / Ehhez hasonlóakat. Nem: / hasonlókat nem. / Most kimegyek valamiért. / És azt látom, a szobád / ajtaja nyitva van, ott / ülsz az asztalnál, olvasol / nem nézel föl. Nem nézel / ide, csak billegteted az ujjaidat. Kimentem / a konyhába. Kimentem, hogy / egyik valamit. Lenyeltem / két szem epret porcukorral.“
- <sup>33</sup> Menyhért A., „Szétszalazás és összerakás“, in: *Alföld* 2000/12, s. 63.
- <sup>34</sup> („Az angyal a nyelv követe, / egy szó, amit maga előtt görget / egy névtelen nyelv. Az angyal / mögött a szél, az ismeretlen / üresség, amelyre nincs szó.“
- <sup>35</sup> O tom podrobne pozri Orosz J., „A helyettesítés poétikája“, in: *Tiszatáj* 2001/4; Schein G., „A halott angyal“, in: *Jelenkor* 1999/11.
- <sup>36</sup> „(...) A férgék / meztelenségét érzem, azt a vékony hárttyát, amin túl / vannak a jelek, melyeket letapogatok az ujjaimmal. / A több tízezer írásjel és a világ tízezerszer / tízezer más jele. A testem kioltásra váró jele.“
- <sup>37</sup> „(...) Hallod-e a macskakölykök sírásában / a szeretetet, az élet örömet? Nem, nem hallom. (...)“
- <sup>38</sup> „[...]A vadmacskák puha talpának nyomai amit elmos / a felhőszakadás. [...]“
- <sup>39</sup> Kittler, „Es gibt keine Software“, in: *Draculas Vermächtnis*, Leipzig 1993, s. 228–229.
- <sup>40</sup> Tamže, s. 232.
- <sup>41</sup> Tamže, s. 226. Takéto inskripcie už však nie sú iba fonologickými transkripciami hovoreného jazyka, porovnaj k tomu S. Krämer, „Was haben die Medien, die Computer und die Realität miteinander zu tun?“, in S. Krämer (ed.), *Medien – Computer – Realität*, Frankfurt 2000, s. 12.
- <sup>42</sup> „Vzhľadom na softvér každý mikroprocesor umožňuje, o čom kedysi snívala Kabala, aby sa kódováním znakov písma alebo manipuláciou čísel dospelo k takým výsledkom alebo vysvetleniam, na ktoré by neprišlo ani jedno čitateľské oko.“ (Kittler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986, s. 358.)
- <sup>43</sup> K uvedenému pozri kapitolu o Pappovi z monografie Pála Nagya o „nových žánroch“ literatúry: Papp T., „Múzsával vagy múzsa nélkül?“, in Nagy P., *Az irodalom új műfajai*, Bp. 1995.

## WRITING MACHINES

### Writing machines. Machine writing. Handwriting. Poetics of machine mistake. Dezső Tandori. “Signless cloud”. Heidegger. Mallarmé. “White noise”. “Le Livre”.

The author of the study pursues the phenomenon of writing machines and the impact of these on writing, or on literature. He writes about the research and conceptions connected with this phenomena (Nietzsche, Kittler, Mallarmé and his project “Le Livre”, Heidegger), which led to the opinion that machine writing suppresses the individual handwriting and the sensual experience, the mediator of which used to be literature, or, that it is an obstruction in the effort to reach the truth. The question of writing machine and a quantum of typescript mistakes repeating with a never-ending and unnerving concentration became, in a paradigmatic way, the elements of Tandori’s poetry in the 1980s. In the main part of the text, the author studies his “poetics of machine mistake”, which is obviously based on the preconception, or intention, to write the writing as action into the real time. In comparison he deals with similar phenomena in the poetry of E. Kukorelly, Sz. Borbély, and he also mentions the provoking concept of computer poetry of T. Papp, which can be understood as an answer to the literary experiments of R. Queneau and S. Mallarmé.

Dr. Kulcsár-Szabó Zoltán  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet  
Modern Magyar Irodalomtörténeti Tanszék  
Múzeum krt. 4/A IV. em. 435.  
1088 Budapest