

DISPUTÁK KÖZÖTT

Tanulmányok, esszék, kritikák
a kortárs (szlovákiai) magyar irodalomról

DISPUTATIONES SAMARIENSES, 2.

Sorozatszerkesztő
Csanda Gábor



FÓRUM KISEBBSÉGGKUTATÓ INTÉZET
Somorja – Šamorín

DISPUTÁK KÖZÖTT

Tanulmányok, esszék, kritikák
a kortárs (szlovákiai) magyar irodalomról

Összeállította és szerkesztette

H. Nagy Péter

Fórum Kisebbségkutató Intézet
Lilium Aurum Könyvkiadó
Somorja–Dunaszerdahely
2004

A kötet megjelenését a Szlovák Köztársaság
Kulturális Minisztériuma támogatta.
Kniha vyšla s finančnou podporou
Ministerstva kultúry Slovenskej republiky.

TARTALOM

Előszó	7
--------------	---

NÉMETH Zoltán: <i>Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem? Néhány fésületlen gondolat egy fogalom lehetőségeiről</i>	11
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Disputa a kánonokról

SÁNTA Szilárd: <i>Kánonok és a szlovákiai magyar irodalom</i>	29
NÉMETH Zoltán: <i>Kanonizálók és kanonizáltak (a fiatal irodalomban)</i>	37

Az ibolya illata

CSEHY Zoltán: <i>Permanens szövegmozgás és kombinatorikus rend</i>	59
BENYOVSZKY Krisztián: <i>Illatfelhők. Farnbauer Gábor Az ibolya illata című könyvéről</i>	69
BEKE Zsolt: <i>Uroborosz és spirál</i>	81
VIDA Gergely: <i>Én és az „ő” műve. Másság és szubjektum kérdésköre Az ibolya illatában</i>	91

Finnegan halála

BEKE Zsolt: <i>Az újraírás alakzatai</i>	101
POLGÁR Anikó: <i>A múzeum és környéke</i>	111
SÁNTA Szilárd: <i>Szövegek vonzásában</i>	121
VIDA Gergely: <i>A megszólalás trópusai a Finnegan halálában</i> ...	127

Bárka és ladik

TŐZSÉR Árpád: <i>Kedves jó magyarjaimnak a távolból, avagy: Hogyan lehet valamivé lenni a nyelv által</i> (Bárczi Zsófia, Benyovszky Krisztián, H. Nagy Péter, Németh Zoltán, Sánta Szilárd széljegyzeteivel)	137
NÉMETH Zoltán: <i>Kháron és Noé lélekvesztőjén</i>	149
BEKE Zsolt: <i>Az irónia hurka</i>	161
MIZSER Attila: <i>Vízállásjelentés</i>	169
POLGÁR Anikó: <i>Terheléspróba és sokkterápia</i>	175
VIDA Gergely: <i>Közelítések a Bárka és ladikhoz</i>	181

Poemateria

SZOMBATHY Bálint: <i>Szövegből gyúrt performanszok</i>	185
CSEHY Zoltán: „ <i>ha egyszer orgasmusom lehetne az irodalomtól</i> ”	187
KÉKESI Zoltán: <i>Egyesítés vagy szétbontás?</i>	191

Disputák kontextusában

KÉKESI Zoltán: <i>Juhász R. József: Elhajlások. 1986-2002</i>	195
CSEHY Zoltán: <i>Minotaurusz lakcíme. Kalandok a szonett labirintusában</i>	197
VIDA Gergely: <i>Az individuum csataterei. Tóth László költészetéről</i>	201
VIDA Gergely: <i>Átkelés a hídon (Barak László: Miféle szerzet vagy te?)</i>	209
BEKE Zsolt: „ <i>sok beszédnek sok az anyja</i> ”, <i>avagy a beszédmódok karneválja (Vida Gergely: Sülttel hátrafelé)</i>	217
BENYOVSZKY Krisztián: <i>Csodás derű. Bárczi Zsófia novelláit olvasva</i>	223
KESERŰ József: <i>Nietzsche, Rousseau, Schwarzenegger (Daniel Levisky Archleb – Upor Tonuzaba: Aua és Atua)</i>	231
A kötet szerzői	245

ELŐSZÓ

Lassan két éve annak, hogy megrendezésre került az első *Somorjai disputa*. A rendezvényt 2003-ban három másik követte. Az eltelt időszak irodalomtörténeti fejleményei és a szimpóziumok sajtóviSSzhangja arról tanúskodnak, hogy e tanácskozássorozat a felvidéki magyar kultúra fontos eseményévé nőtte ki magát, sőt referenciaponttá vált. Túlzás nélkül kijelenthető ugyanis, hogy a „disputa” szó az utóbbi két évben különleges jelentésárnyalattal bővült tájainkon, nem pusztán „vitát” – pláne nem „hitvitát” – jelöl immár, hanem egy olyan konkrét eseményt, melynek implicit célja „A korszerű és minőségi csapatmunka újabb lehetőségeinek megteremtése, a funkciózavaroktól mentes értékszempontok és a kritikai gondolkodás népszerűsítése.”

Csanda Gábor imént idézett szavai annak a könyvsorozatnak az első kötetében olvashatók, melynek második darabjaként lát napvilágot a *Disputák között* c. válogatás. A kiadvány címe – amellet, hogy viszonyítási alapként kezeli a somorjai rendezvényeket – elsősorban orientáló szerepű. Jelöli egyfelöl azt az időintervallumot, melyben a kötetben helyet kapó írások keletkeztek, de másfelöl azt a teret is, amely megteremti a szövegek csoportosíthatóságának apropóját. Látható, hogy az így kialakított szerkezet bővíthető lenne (az elmúlt években felélénkült, megújult a „szlovákiai” magyar irodalomról szóló diszkurzus), a szelekció logikája ugyanakkor visszaigazolja a disputákat létre hívó szellemiség előfeltevéseit. Ennek részletesebb kifejtése helyett – néhány gondolat erejéig – a kötetben szereplő blokkokra érdemes utalni.

Az előszót Németh Zoltán azon – kiemelten fontos – előadásának szerkesztett változata követi, amely a második *Somorjai dispután* és a Szlovákiai Magyar Írók Társaságának rendkívüli közgyűlésén is elhangzott 2003-ban. A szöveget az *Irodalmi Szemle* 2003/8-as száma közölte.

A kötet első blokkját (*Disputa a kánokról*) a negyedik *Somorjai dispután* elhangzott két, vitaindító előadás bővített változata alkotja. A szimpóziumon Sánta Szilárd és Németh Zoltán eszmefuttatásait H. Nagy Péter korreferátuma, majd számos hozzászólás követte. A két, vitaindító szöveg bővítéseit a rendezvényen szóba kerülő kérdések figyelembe vételével végezték el a szerzők. Mindkét tanulmány a *Partitúra* c. irodalomtudományi folyóirat első számában kapott helyet, melynek szerkesztői utómunkálatai jelen kötet kiadásával párhuzamosan zajlanak.

A második blokkal veszi kezdetét a kötet azon szerkezeti sajátossága, mely egy-egy – a recepció által – megkerülhetetlenként aposztrofált mű/könyv több szempontú bemutatására, elemzésére koncentrál. Farnbauer Gábor *Az ibolya illata* c. regénye – bár még a múlt évtized elején látott napvilágot – folyamatos kihívást jelent a kortárs befogadás számára. Csehy Zoltán, Benyovszky Krisztián, Beke Zsolt és Vida Gergely gondolatmenetei nem csak megerősítik e tapasztalatot, de árnyalják is a Farnbauer-féle szöveg univerzumról kialakult képet. A négy írás Németh Zoltán egy idevonatkozó esszéjével kiegészülve a *Partitúra* második számában jelenik meg, melynek összeállítása szintén a jelen kötet kiadásával párhuzamos esemény.

A kötet harmadik blokkjában Tőzsér Árpád *Finnegan halála* c. verseskötetéről szóló írások szerepelnek. Beke Zsolt, Polgár Anikó, Sánta Szilárd és Vida Gergely szövegei a *Kalligram* 2003/7-8-as számának *Négyes fogat* elnevezésű kritika-blokkját alkották. Az eltérő szemléletű négy eszmefuttatás közös pontja a *Finnegan halálának* tulajdonított értékindeksben ragadható meg. Eszerint Tőzsér Árpád alkotása a szlovákiai magyar líra – és a szerző – egyik kitüntetett teljesítményeként tartható számon.

A negyedik, terjedelmesebb blokk szintén egy verseskönyv értelmezési lehetőségeit járja körül. Hizsnyai Zoltán *Bárka és ladik* c. kötetét ritkán tapasztalható egyetértéssel kanonizálta a kritika. Valóban nem zárható ki, hogy az utóbbi évek egyik legígéretesebb poétikai játékterével, az egyik legfontosabb költői világgal állunk szemben. Tőzsér Árpád írásával erősödik

fel kötetünk azon szólama, melyben egy-egy alkotó nem pusztán tárgyként van jelen, de valamely másik szöveg interpretálójaként is szóhoz jut. Tőzsér Árpád esszéjének további érdekessége, hogy öt fiatal kritikus megjegyzéseivel látott napvilágot. Sajnálatos módon azonban a *Tiszatáj* 2003/1-es száma összevonta a margináliák három szerzőjét: Bárczi Zsófia és Sánta Szilárd észrevételeit is H. Nagy Péter monogramja alatt közölte (Benyovszky Krisztián és Németh Zoltán kiegészítései nem sérültek). A kötetben természetesen a helyreállított verzió szerepel azzal a különbséggel, hogy Németh Zoltán negyedik lábjegyzetét elhagytuk. Ezt a szerkesztői döntést az indokolja, hogy a blokk második darabjaként szereplő Németh Zoltán-tanulmányban (amely a *Bárka* 2002/6-os számában volt olvasható) ez a – Hízsnyai triptichonjáról szóló – részlet benne van, tulajdonképpen innen került át a margináliák közé. A blokk második felét a *Kalligram* 2004/1-es számának *Négyes fogata* alkotja (Beke Zsolt, Mizser Attila, Polgár Anikó és Vida Gergely írásai).

A kötet ötödik blokkjában Mészáros Ottó *Poemateria* c. multimediális könyvéről szóló recenziók foglalnak helyet. A kiadványt igen nagy várakozás előzte meg, fogadtatását nagymértékben meghatározzák a vizuális kultúrával és az avantgárd örökségével foglalkozó értelmezőközösségek. Szombathy Bálint és Kékesi Zoltán (a Magyar Műhely szerkesztői) írásainak kötetünkben való szerepeltetését többek között ez indokolja. Szombathy Bálint recenziója a *Szépirodalmi Figyelő* 2002/3-as, Csehy Zoltáné a *Könyvjelző* 2002/3-as, Kékesi Zoltáné a *Magyar Műhely* 128-129. számában volt olvasható.

A kötet záró blokkja (*Disputák kontextusában*) olyan írásokat tartalmaz, melyeket nem az értelmezendő tárgy, egy-egy konkrét mű azonossága köt össze. A sokszínűség elvére épülő válogatást Kékesi Zoltán recenziója indítja, mely Juhász R. József kiállítás-katalógusát elemzi (*Szépirodalmi Figyelő* 2003/6), részben visszacsatolva az előző blokk kérdésirányához. Ezt követi Csehy Zoltánnak a harmadik *Somorjai dispután* elhangzott szövege Mizser Attila szonett-költészetéről (megjelent a *Könyvjelző* 2003/7-es számában). Ezután Vida Gergely két írása következik (a Tóth László költészetét elem-

zó a *Prae* 2004/1-es, a Barak László kötetéről szóló a *Kalligram* 2004/5-ös számában volt olvasható), majd Beke Zsolt Vida Gergely verseskötetét méltató esszéje folytatja a sort. Ez utóbbi – Benyovszky Krisztián Bárczi Zsófia novelláskötetén töprengő írásával egyetemben – az *Új Forrás* Németh Zoltán által szerkesztett, szlovákiai magyar alkotókat, kritikusokat, irodalomtörténészeket felvonultató 2004/7-es számában szerepelt. (A Benyovszky-esszé tördelési hibával – egy idegen szövegrészlet beékelődésével – jelent meg, ezt természetesen korrigáltuk.) A blokk és a kötet záró darabja Keserű József tanulmány értékű kritikája, mely az utóbbi évek egyik legvitatottabb regényének (Daniel Levicky Archleb – Upor Tonuzaba: *Aua és Atua*) értelmezhetőségéhez kínál szempontokat. A szöveg a már fentebb említett első *Partitúra* anyagát képezi. Ezzel az írással mintegy vissza is érkezünk a kötet első blokkjához, hiszen a negyedik *Somorjai dispután* a hozzászólók jó párszor utaltak az *Aua és Atua*-ra, mint egy olyan alkotásra, amely több diszkurzus felé nyit horizontot, s képes ezáltal fenntartani poétikai válaszképességét. A kötet összeállítójaként csak reménykedhetem abban, hogy ez a hipotetikus „visszatérés” nem identikusan történik – a *Disputák között* c. korpusz olvasói részéről sem.

Végezetül a kötet alcímében szereplő zárójelre kellene utalnom. Erről azonban egy eme előszónál avatottabb szöveg hivatott beszélni. Át is adnám tehát a szót Németh Zoltánnak...

H. Nagy Péter

Németh Zoltán

SZLOVÁKIAI MAGYAR IRODALOM: LÉTEZIK-E VAGY SEM?

Néhány fésületlen gondolat egy fogalom lehetőségeiről

Az első mondat, amelynek ebben a témában mindenképpen el kell hangoznia, valahogyan így szólna: Az esztétikának nincs szüksége a szlovákiai magyar irodalomra.

A második mondatnak, amely ezt az elsőt követné, pedig így kellene válaszolnia: Az identitásnak talán igen.

Az utóbbi időben meglehetősen keveset gondolok a szlovákiai magyar irodalomra, amelyről már többször leírtam, hogy valójában nem is létezik, majd egy gyengébb pillanatomban, hogy mégis fenntartható számára valamiféle hely. Ahogy öregszik az ember, egyre inkább veszít a karakteres véleményalkotás lehetőségéből, és egyre inkább foglalja el azt a magától értetődőnek látszó megengedő pozíciót, amely nem annyira toleranciájának, mint inkább opportunizmusának ígézetével csábít.

A szlovákiai magyar irodalommal az én problémáim ott kezdődnek, hogy ki is az a szlovákiai magyar író? Ki tekinthető szlovákiai magyar írónak?

Ha beletekintek saját családom hányattatott és viszontagságos históriájába, rögtön nyilvánvalóvá válik, hogy miért kezdem innét ezt a történetet. Anyai ágon én egy olyan család leszármazottja vagyok, amelynek gyökerei a mai Szlovákiába nyúlnak (sőt a családi legendárium szerint az ismert szlovák író, Vincent Sikula ágán a szlovákságba is), viszont ezt a családot a negyvenes években kitelepítették Magyarországra. Ott nevelődött fel édesanyám és két testvére, akik az ötvenes évek végére kettős árvák lettek, hiszen mindkét nagyszülőm fiatalon halt meg. A mai Szlovákia területén született három

testvérből a legidősebb Magyarországon maradt magyar állampolgárként. A középső testvér visszaköltözött Csehszlovákiába, most Szlovákiában él, de megtartotta magyar állampolgárságát, ma is az. A legfiatalabb szintén visszajött Csehszlovákiába, ma is Szlovákiában él, de neki a nevelőszülei elintézték, hogy csehszlovák állampolgár legyen, ma szlovák állampolgár Szlovákiában.

Most nem az a kérdés, hogy közülük melyik az én anyám, hanem az, hogy ha történetesen írni kezdenek, akkor ki közülük a szlovákiai magyar író? A Magyarországon élő magyar állampolgár, aki legtovább töltötte gyermekkorát a mai Szlovákiában, s aki kénytelen volt szlovák tanítási nyelvű iskolákban kezdeni tanulmányait? A középső, aki évtizedek óta Szlovákiában él, de magyar állampolgárként? A legfiatalabb, aki tizenkét éves koráig magyarországi iskolákban tanult, addig egyetlen szót sem hallott szlovákul, de ma Szlovákiában szlovák állampolgárként él? Nem hiszem, hogy könnyen válaszolni lehetne a kérdésre. De konkrétan is folytathatom: szlovákiai magyar író-e Márai, Tóth László, Varga Imre, Krausz Tivadar? És Mizser Attila? Van értelme az olyan mondatoknak, hogy valaki mondjuk 1919-től 1925-ig csehszlovákiai magyar írónak számított? Mitől függ? Az állampolgárságtól? Hol jelennek meg az írásai? Hol tartják számon? Az írásai témájától?

Ez a probléma, a kisebbségi vagy határon túli magyar irodalom problémája mintha csak a huszadik században kezdte volna meg ellentmondásos pályafutását, ráadásul kizárólag a huszadik századra vonatkoztatva. Ha a magyar irodalomtörténet következetes lenne e tekintetben, akkor a magyar irodalom egy részének majdnem 150 éves szakaszát kellene törökországi magyar irodalom terminus technicusszal illetnie. A hódoltság korában éppúgy lehetne törökországi magyar irodalomról beszélni, mint ma szlovákiai magyarról. Komoly tanulmányokat lehetne írni arról, hogy a háromfelé szakadt ország (valóságtükröző) magyar irodalmi mennyiben térnek el egymástól – az erdélyi, a törökországi és a Habsburg birodalombeli magyar irodalom. Milyen megkülönböztető jegyek, sajátos nyelv, tematika stb. vannak mondjuk Zrínyi és Bethlen között. Sőt erdélyi magyar irodalomról is igazából csak ebben a

korszakban lehetne beszélni, amikor önálló államalakulatnak számított, hiszen ma nem az.

Félretéve most a könnyed és ironikus elutasítás lehetséges módozatait, a szlovákiai magyar irodalom fogalmában számomra éppen az a zavaró, hogy „egy eszményített identitás-modell elfogadására és támogatására való implicit felszólítást is tartalmaz” (vö. Berta Péter: *Az irodalomszociológia és a kánon*, Literatura, 1996/1, 110.). Azaz maga a szlovákiai magyar jelző meglehetősen könnyen alkalmazható és szinte felhív egy olyan alkalmazási lehetőségre, amely az irodalom létmódjától meglehetősen távol esik. A nyelvnek mint rezonőrnek efféle felfogása azonban egy sor nyugtalanító kérdéssel kell, hogy szembesüljön.

A szlovákiai magyar irodalom létét érintő kérdés végeredményben megoldhatatlan, hiszen egyenrangú álláspontok sokasága képzelhető el a probléma kapcsán. Mégis, talán nem érdektelen kitekintenünk más irodalmakra. A francia irodalom koronként más és más elképzelések mentén próbált megoldást találni a Franciaország határain kívül létező francia nyelvű irodalmak problémájára. Octave Crémazie kanadai író a 19. század közepén, 1867-ben ezt írja: „Minél tovább töprengök a kanadai irodalom sorsáról, annál kevesebb esélyt látok a számára, hogy nyomot hagyjon a történelemben. Kanadának egy baja van: nincs saját nyelve. Ha irokézülni beszelnénk, irodalmunk életben maradna.” (idézi Vígh Árpád: *A frankofon irodalmak sajátossága*, Helikon, 1992/1, 6.) Jacques Mercanton svájci francia író több mint száz évvel később ugyanezen az állásponton van, amikor a svájci francia, azaz romand irodalomról beszél: „Romand irodalomról nem lehet beszélni, mivel egy irodalmat a nyelv, amelyen íródik, az határoz meg. Márpedig romand nyelv nincs, és soha nem is volt. Így aztán a »romand irodalom« kifejezés, még ha gyakran használják is, semmit nem jelent.” (Uo. 6.)

Ha a nyelvet tesszük meg alapnak, amely a szlovákiai magyar irodalom létét illető kérdésben döntő jelentőségű lehet, akkor sem oldottunk meg semmit. Mondhatjuk azt, hogy mivel nincs szlovákiai magyar nyelv, ezért nincs szlovákiai magyar irodalom sem. Állíthatjuk azt is, hogy ha szlovákiai ma-

gyar irodalom nincs is, de akkor viszont van székely (magyar) irodalom és van palóc (magyar) irodalom, de akár csallóközi (magyar) irodalom is, hiszen Sántha Attila székely nyelvjárásból építkező szövegei vagy Hizsnyai Zoltán gömöri versei olyan jellegzetes regionális nyelvet működtetnek, amely eltér a magyar irodalom köznyelvétől. De akkor van pesti (magyar) irodalom is – gondoljunk csak Garaczi László szövegeire –, és van kábítószeres (magyar) irodalom is, hiszen Hazai Attila vagy Győry Attila írásaiban rengeteg olyan nyelvi elem található, amely érthetetlen a csak a köznyelvet beszélő olvasó számára, és akkor ezernyi családi (magyar) irodalom van, hiszen ha olyan nyelven szólalunk meg, amelyben a szivanyó és a pasztan, vagy az öpöcő és a pikapuka található, nem biztos hogy megérti, sőt biztos, hogy nem érti meg a magyar olvasó.

És, máshonnét feltéve a kérdést: miért is ne létezne szlovákiai magyar nyelv? A szlovákiai magyar valószínűleg megértené a következő mondatot: „A Jednotában egy tyepláki bufetyák párkit evett horcsicával.” De – az is valószínű – hogy sok szlovákiai magyar nem értené pontosan a következő állítást: „Az ábécében elvesztette a vényét és a tértivevényét egy mackós luvnya.” Élénken emlékszem még a Bolyai Nyári Akadémia egyik előadójának a tesztjére, ahol a romániai magyar nem tudta, mi az a nafta, a szlovákiai magyar azt, hogy mi az a motorina, a magyarországi magyar pedig egyik kifejezést sem ismerte. Nem lenne tehát igaz, hogy van szlovákiai magyar és romániai magyar nyelv? Olyan regionális nyelvek, amelyek egy másik valóság és egy másik nyelv lenyomatait őrzik? Dehogynem: ezekben az esetekben a nem-értés és az értés éppen olyan szinteken jelentések, amelyeket a szlovákiai és romániai jelzőkkel ellátott nyelvek működtetnek.

Octave Crémazie és Jacques Mercanton álláspontja mögött Vígh Árpád szerint két alapelv húzódik:

„1.) Egy irodalom önálló létét, különállóságát, autonómiáját csakis egy sajátos nyelv biztosíthatja;

2.) A francia nyelv egy és oszthatatlan, vagyis francia nyelven csak francia irodalom születhet.” (Uo. 6.)

Vígh Árpád e két alapelv kapcsán a következőket jegyzi meg: „Mára már nyilvánvalóvá vált (persze talán nem minden-

ki számára), hogy mindkét tétel hamis. Az sem kétséges viszont, hogy a dolog sokkal bonyolultabb annál, mintsem el lehetne intézni egy ilyesfajta ellenpontozással:

Egy irodalom önállóságát nem (csak) a nyelve garantálja;

A francia nyelv többes számban értendő: helyesebb francia *nyelvekről* beszélni.” (Uo.7.)

Minden esetben az identitás versus nyelv kérdése tűnik döntőnek. A francia nyelvű vagy francia nyelveken megszólaló irodalmak esetében más és más a québeci francia, a svájci francia, a belga francia, a maghrebi francia, a fekete-afrikai francia és az Antillák francia nyelvű irodalmának helyzete és problematikája, s akkor még nem beszéltünk a Párizsba költöző idegenek, mint például Tristan Tzara vagy Eugène Ionesco és a többi emigráns helyéről a francia irodalomban. Leegyszerűsítve és csak röviden szemléltetve: míg a kanadai francia olyan fehérek nyelve, akik a francia egy archaikus változatát használják, addig a Fekete-Afrikában tanult négerek nyelve; míg az arab államokban létrejövő francia nyelvű szövegeket olyan arabok írók, akik általában arabul is írnak, s anyanyelvük irodalmából új műfajokat is visznek a francia nyelvű irodalom/irodalmak egészébe, addig a svájciaknál egyfajta protestáns hagyomány figyelhető meg (például hiányzik a drámai műnem); hogy a belgiumi francia vagy más, mondjuk a frankofon antillai irodalommal ne is foglalkozzunk. A közös az említett irodalmakban csak az, hogy az egységes francia irodalom képével szemben, amely egészen a 20. század hatvanas éveig uralkodott, mindnyájan kb. ugyanakkor vívták ki önállóságukat, hívták fel egyediségükre a figyelmet. A hatvanas évektől megszűnt a francia irodalomtörténetre eddig jellemző centralizmus, s azóta beszélnek francia és frankofon irodalmakról. Ettől az időtől kezdve merte vállalni a frankofon író a szülőföldjét, annak eltérő nyelvét és hagyományait, s már nem a kanonizált francia modellek variálásával próbált betörni a francia irodalomba. Jean-Pierre Monier szerint a személység kialakítását két úton közelíthetjük meg: a nyelvezet útján (amely nem azonos a nyelvvel, hanem annak egy idiómája, beszédmódja), illetve az érzékszervek, azaz a környező világ révén (vö. Vigh Árpád, i. m. 9-11.). Ezek mentén indultak

el a frankofon irodalmak önállóságuk felé: „Ez a két összetevő – a *sajátos nyelvezet*, mely kívülről akár hasonlíthat is a közfranciára, és a *sajátos világ*, melynek mélyén az »örök emberi« a Júra völgyeiben éppúgy megtalálható, mint Szenegálban vagy a Szent Lőrinc-folyó partján – szolgáltatott tehát – a hatvanas-hetvenes években, a frankofon irodalmak autonómizálódásának fénykorában – azokat a vezérfonalakat, melyeknek mentén a frankofon író a maga specifikusságának a kinyilvánításáig eljuthatott” – írja Vígh Árpád.

Mint látható, a határon túli magyar irodalmak alapvetően más helyzetben vannak, mint a francia nyelvűek. Míg ott csak a hatvanas években afféle irodalmi harc árán tudták elérni, hogy önállóságukat kinyilváníthassák a nagy, egységes és centralizált francia irodalommal szemben, addig a határon túli magyar irodalmak esetében erről szó sincs. Ahogyan Szirák Péter fogalmaz, az 1918-ban „kialakuló, jórészt politikai-igazgatási kényszereken alapuló – s korántsem »egyértelmű« – magyar kulturális *policentrizmus* sajátossága éppen az, hogy szemben más többközpontú nyelvi kultúrákkal, lényegében egy *egységes nemzeti identitás* területiális felosztása révén jött létre.” (Szirák Péter: *Regionalitás a huszadik századi magyar irodalomban*, Literatura, 1999/4, 403.) Vagy, Pomogáts Béla megfogalmazása szerint, míg „A jelenkori világirodalomban meglehetősen általános irodalmi policentrizmust szinte mindig a különböző nemzeti kultúrák nyelvi közössége teszi lehetővé, a magyar irodalmak esetében nemzeti különbségekről egyáltalában nem beszélhetünk.” (idézi Szirák Péter, i. m. 403.)

Amíg a francia nyelvű irodalmak esetében a széttartás felé haladó mozgás észlelhető, addig a szlovákiai magyar nyelvűben, mindenféle kisebbségi génusz (Győry Dezső) vagy kisebbségi messianizmus, a vox humana (Fábry Zoltán) és hídszerep ellenére inkább centrum felé irányuló mozgás észlelhető: annak vágya, hogy mindenféle eltérés a minimálisra redukálódjon, hogy egy szövegről (a szerző életrajzi adatainak ismerete nélkül) egyáltalán ne lehessen megállapítani, hogy szlovákiai magyar vagy magyarországi magyar szerző írta-e. A szlovákiai magyar irodalom egyre inkább a magyarországi ká-

non követőjének pozíciójába szorul. Persze meg lehet próbálkozni egy sajátos szlovákiai magyar kánon (és nyelv) kialakításával, de a jelenkori irodalomban erre nem sok esélyt látok.

A kilencvenes évek német irodalmának, a volt NDK és NSZK kapcsán írja Wilhelm Voßkamp, hogy „Nyugat- és Kelet-Németország irodalmi fejlődésének összehasonlításában némi időbeli fáziseltolódás figyelhető meg. Míg a nyugatnémet irodalom már az 50-es évek végén Alfred Döblin, Franz Kafka vagy James Joyce nyomán nagy mértékben átvette a modernizmus irodalmi technikáit, addig az erős cenzúra és a politikai-ideológiai körülmények miatt az NDK irodalmában ez csak a 70-es és 80-as években következett be. Az irodalom önállósodásának folyamata nem tudott az 50-es és 60-as évek politikai »intézményi kultúrá«-jával szemben megvalósulni.” (Wilhelm Voßkamp: *Irodalom és kortörténet az egyesítés előtt és után – a Németországban jelenleg folyó vitáról*, Helikon, 1996/3, 208.) A magyar irodalom esetében is talán hasonló a helyzet: a centrumban, azaz Magyarországon jóval előbb jelentkeztek olyan, a nyugat-európai irodalmakra jellemző írástechnikák, mint a határon túli irodalmakban (talán az egyetlen kivétel a vajdasági Új Symposion köre), s az is lehetséges, hogy ehhez valamiképpen a „legvidámabb barakk” enyhébb politikai kurzusa is hozzásegítette a magyarországi irodalmat. Míg Romániában és Csehszlovákiában a hetvenes évektől a neosztálinista irányvonal erősödött meg (a Szovjetunióban rekedt kárpátaljai magyar irodalomról nem is beszélve), addig a reformkommunista Magyarországon az irodalmi élet némileg szabadabban működhetett.

Lehet-e tehát öntörvényű egy szlovákiai magyar irodalomtörténet? Nem szolt-e bele a szlovákiai magyar irodalom eseményeibe egyrészt a 20. századi politika (határmódosítások, diktatúra), másrészt a magyarországi magyar, harmadrészt pedig a szlovákiai szlovák irodalom? (Ez utóbbi bizonyosan a legkevésbé, szinte alig.) Az 1918 után megváltozott világok megváltozott írásmódot is hoztak magukkal? A kérdésnek csak az egyik része érinti a nyelvet és a specifikus valóságot, egy másik a határon túli irodalmak kánonjára vonatkozik. Új-fent megéri az NSZK - NDK irodalma közti viszonyra figyelő

párhuzam, Hartmut Steinecke írja: „Ha kezünkbe veszünk egy NDK irodalomtörténetet, több tucat olyan szerzőre bukkanunk, akik Nyugaton majdnem kivétel nélkül teljesen ismeretlenek maradtak, mert egy kiadó sem akarta műveik kiadási jogát megvenni, s szinte egy nyugati olvasó sem vágyott olvasásukra. Gyakran nemcsak ezen írók műveit átható politikai érzület, hanem ami szinte még rosszabb, műveik nyugati olvasók számára elviselhetetlen unalmassága, a tizenkilencedik század stílusában fogant nyájas elbeszélésmódja, szimpla realizmusa, mesterkélt vidámsága, fekete-fehér figurákkal benépesített szocialista biedermeieridilljeik váltották ki ezt, tehát sem elbeszélői innovációk, sem pszichológiai differenciálásuk nem tette vonzóvá őket.” (Hartmut Steinecke: *A két német irodalom újra egy lesz?* Helikon, 1996/3, 219.) A párhuzam megintcsak elgondolkodtató. A „kettős könyvelés” (Csehy Zoltán kifejezése) intézményesülése hozta, hogy ha felnyitunk egy szlovákiai magyar irodalomtörténetet, akkor szinte azonnal szemünkbe ötlük a nevek sokasága. Elgondolkodtató, hogy egy szlovákiai magyar irodalomtörténetnek miért kell szinte több nevet tartalmaznia, mint egy magyarországinak/összmagyarnak. Harmadrangú, sehol sem ismert szerzők és művek vég nélküli lajstromozásából egyetlen tény derülhet ki: ennek az irodalomnak a számára nem az érték a fontos, hanem a jelenlét. A legtöbb mű realista, népies, egzisztencialista vagy avantgárd utánérzés, s az „ezt mintha már olvastam volna máshol, de eredetibb és jobb csomagolásban” jut az ember eszébe. A szlovákiai magyar irodalom történetét valószínűleg meg lehetne írni egy tucat név felhasználásával. Nem hiába állította Szirák Péter, hogy a két világháború között a szlovákiai magyar irodalom „sem számottevő saját regionális kánonképző, sem az anyaországi kánont módosító teljesítményt nem hozott létre”. (Szirák Péter, i. m. 408.) Ezt a megállapítást csak azzal egészíthetjük ki, hogy ezek a mai napig sem sikerültek neki.

Mi legyen akkor a szlovákiai magyar irodalommal, azzal, amelyik saját szerzőit sem tudja egységes kánon kialakítására sarkallni, és amelyik a magyarországi kánonok alakításában sem vesz részt? Egyáltalán: mit tartunk annak?

Először is védhető lehet az előbbi megállapítások fényében egy olyan álláspont, amely szerint semmi szükség erre a terminusra, szlovákiai magyar irodalom eddig sem volt, bármennyire is próbálkoztak megcsinálásával, ezután pedig még inkább nem lehet. Sem markánsan elkülönülő saját nyelve nincs, sem olyan kollektív tudata, amely érdekeltté tehetne bárkit is abban, hogy komolyan venné e fogalom létezését. Ráadásul ennek a szlovákiai magyar irodalomnak nevezett egyvelegnek minden mozdulata a magyarországi irodalmi mozgásokat képezi le, azaz nem is annyira szlovákiai magyar, mint inkább periférikus magyar irodalomnak kellene nevezni. (Jól látható, hogy a posztmodern Hizsnyai és Tőzsér, a neoavantgárd Cselényi és a realista Mács szinte csak egyetlen kérdésben hozhatók összefüggésbe, és ez saját gömöriségük megélése.)

Másodszor elképzelhető lehet egy olyan vélemény, amely a legtágabb értelemben használná a kifejezést. Mindenkit tárgyalni kell a szlovákiai magyar irodalomban, aki valamiképpen kapcsolatba került vele. (Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a szlovákiai magyar irodalom esetében mérhetetlenül, kontrollálhatatlanul kitágítaná és egyúttal érvénytelenítené a fogalom használatát, hiszen például a Kalligram Kiadó évente több tucat szlovák nyelvű, és alig kevesebb olyan könyvet jelentet meg, amelyet magyarországi szerzők írnak. Ezen szerzők felvétele a szlovákiai magyar irodalomba meglehetősen problematikus. A szlovákiai magyar irodalom része lenne Kukorelly Endre éppúgy, mint Thomka Beáta és Mészöly Miklós.)

Harmadszor elképzelhető egy olyan vélemény, amely azokra a szövegekre tartaná fenn e fogalom használatát, amelyek specifikusan a szlovákiai magyarság sorsával, történelmével foglalkoznak. Ebből a szempontból persze magyarországi szerzők szlovákiai magyar témájú könyvei is ide sorolódhatnak, azaz Görömbei András és irodalomtörténete igen, de mondjuk Csehy Zoltán és költészete nem.

Negyedszer a fogalmat lehetne használni abban az értelemben is, hogy a szlovákiai magyar irodalom a magyar nemzetiségű szlovák állampolgárok magyar nyelven íródott irodal-

ma. Aki elveszítette szlovák állampolgárságát, az már nem tartozik e fogalom hatókörébe (pontosabban életművének csak az a szelete tartozik ide, amit szlovák állampolgárként jelentetett meg, mint például Mórocz Mária esetében), de nem tartoznának ide azok a szlovák költők sem, akik magyarul írnak (mint például Mila Haugová). A fogalom használatához persze rengeteg életrajzi adat nyilvántartása szükséges, és még így is jelentős a zavaró tényező (pl. külföldi állampolgárként hazaköltözik stb.). Másrészt viszont ide tartoznának azok a magyar nemzetiségű szerzők, akik már szlovák állampolgárok (tehát amióta szlovák állampolgár, azóta lenne része a szlovákiai magyar irodalomnak például Balázs F. Attila.) Ez a szlovákiai magyar fogalom egyfajta földrajzi értelemben való felfogása. Rengeteg leágazása lehet – állampolgárság, nemzetiség, lakóhely relációk mentén, aki akarja, ragozza végig.

Ötödik esetben szlovákiai magyar irodalomnak lehetne nevezni a szlovákiai magyar irodalmi életben részt vevők körét, azaz egy kontextuális felfogás is védhető lehet. Vagyis azok a személyek tartoznának e fogalom hatókörébe, akik a szlovákiai magyar irodalom kontextusában (is) helyet foglalnak. Ezek szerint ide lehetne sorolni már mondjuk H. Nagy Pétert is, de akár Elek Tibort is, akinek több tanulmánya jelent meg e tárgykörben és személyes kapcsolatokkal is rendelkezik. E fogalom határait illetően azonban sosem lehet pontos eredményre jutni.

Hatodszor a szlovákiai magyar irodalomba lehetne sorolni minden magyar nyelvű kötetet, amely Szlovákiában jelent meg, illetve annak szerzőjét. Ha így fogjuk fel a kérdést, akkor Mila Haugová része a szlovákiai magyar irodalomnak, hiszen magyar nyelvű kötetét a szlovákiai magyar Kalligram Kiadó jelentette meg, de Tőzsér Árpád *Leviticus* című kötete nem (nem is lehetett Madách-díjra jelöltni).

Hetedszer a szlovákiai magyar irodalomba tartozónak azokat a szövegeket és írókat lehet sorolni, akik ennek az irodalomnak a képviselőjében jelennek meg a magyar irodalmi kánonban. Ebből a szempontból Grendel Lajos és Tőzsér Árpád, de akár Kocur László a szlovákiai magyar irodalom része, míg

Csehy Zoltán vagy Mizser Attila nem, hiszen nem mint szlovákiai magyar költők, hanem csak mint költők vesznek részt a magyarországi folyóirat-kultúrában – nem képviselik a szlovákiai magyar kánont.

Nyolcadszor az olyan felfogás is potens lehet, amely szerint azok a szövegek tartoznak a szlovákiai magyar irodalomba, amelyek továbbviszik a szlovákiai magyar irodalmi hagyományt, a szlovákiai magyar irodalom hangját, intertextuális, gyakran nem is tudatosított kapcsolatba kerülve az időben megelőző hagyománnyal. Ezzel a felfogással az a probléma, hogy a szlovákiai magyar irodalom eddigi nemzedékeire éppen a szlovákiai magyar hagyománnyal való teljes szakítás a jellemző – gondoljunk csak Tóth László és Varga Imre vagy akár az Iródia nemzedékének felfogására.

Kilencedszer olyan felfogás is elképzelhető, hogy a szlovákiai magyar irodalom az itt, Szlovákiában magyarként szocializálódott személyek irodalma. Ebből a szempontból szlovákiai magyar költő vagy író Csehy Zoltán, Mórocz Mária, Krausz Tivadar és Tóth László, de nem az Balázs F. Attila és H. Nagy Péter.

Tizedszer, némileg ellentétben a hetedik állásponttal, azokat is szokás szlovákiai magyar szerzőknek nevezni, akik nem tudják meghaladni a regionalitást, nem tudtak kitörni a szlovákiai magyar meghatározottságokból, kánonból. Más szóval, a honi irodalom másod- és harmadosztályát nevezhetnénk szlovákiai magyar irodalomnak, míg mindazok, akiknek sikerült kitörni e gettóból, már az összmagyar irodalmi kánon részei. Ebből a szempontból tehát Grendel Lajos és Tözsér Árpád már nem szlovákiai magyar szerzők, attól egyetemesebbek, míg mondjuk (és itt, gondolom, most mindenki izgatottan várja a névsort) X. Y. és Z. Zs. még igen.

Tizenegyedszer, egyfajta liberális felfogást követve: szlovákiai magyar író az, aki annak vallja magát. Nemrég Erdélyben alakult meg az Erdélyi Magyar Írók Ligája, az EMIL, amelynek alapszabálya szerint erdélyi magyar író az, aki annak vallja magát. Tagjai között már vagy egy tucat szlovákiai magyar író is van, ők tehát most már erdélyi magyar írók is.

Ahhoz, hogy meghatározhassuk, a szlovákiai magyar irodalom mely felfogását valljuk magunkénak, némileg redukálnunk kell az előző felosztást. Az irodalmi szöveg hármas, szöveg - szerző - olvasó felosztását hívhatjuk segítségül. Vajon hol van az igazság, a szlovákiai magyar irodalom igazsága? A szövegnél, a szerzőnél vagy az olvasónál? A három lehetőség mindegyikében elhelyezhető az előbb vázolt tizenegy, érvényesnek állított felfogás.

1. Felfogható a szlovákiai magyar irodalom a szöveg értelmében, azaz elkülönülő jegyeket találva benne szigorúan a szövegek alapján osztályozzuk és határoljuk körül a szlovákiai magyar irodalmat. Ez a felfogás általában a strukturalista elméletek sajátja, cseppet sem véletlen tehát, sőt teljesen logikusnak tűnik, hogy a strukturalista elméletet használó Zalabai Zsigmond vagy Koncsol László olyan, eltérő szövegtényeket és szöveghehelyeket próbáltak kimutatni a szlovákiai magyar irodalom szövegeiből, amelyeknél fogva egzakt módon meg lehetne határozni a szlovákiai magyar irodalom mibenlétét. Korunkban viszont az igazság nem a szövegnél van, és bizony könnyűszerrel cáfolható az az elmélet, amely szerint egy szövegből a szerzői név és annak életrajzi vonzatai alapján ki lehetne mutatni, hogy szlovákiai magyar. Nem hiszem, hogy egy Tóth László-féle képversből, vagy egy Csehy-féle Catullus-átköltésből szigorúan a szövegre koncentrálna ki lehetne mutatni, hogy szlovákiai magyar szerző műve.
2. Felfogható a szlovákiai magyar irodalom a szerző értelmében, azaz a szöveget író individuum identitásának függvényében. Greenblatti értelemben a személyiség megformálása kulturális gyakorlatok által ellenőrzött, s a szerző és az olvasó szocializációjának tere és ideje döntő módon szól bele az olvasásba és a recepcióba. Vagyis nem a szöveg esztétikája, hanem a kulturális tér elkülönböződései válnak fontossá ebben a rendszerben. Igen ám, de ehhez pozitivist laboratóriumi munkának is alá kell vetnünk nemcsak a szöveget, de a szerzői nevet is. Kizárólag erre építve, a greenblatti belátások mellőzésével viszont egysíkú, pozitivist adatgyűjteménnyé válik a szlovákiai magyar

irodalom bármely története, hiszen nem néz szembe a kulturális térrel, és nem tudja élővé, jelenné tenni, kibányászni az adathalmok alól a szöveget. Ezért bármennyire is hasznos lehet mondjuk legújabbán Szeberényi Zoltán szlovákiai magyar irodalomtörténete, sem az érték viszonylaibaiban, sem a jelenné tett megértés szempontjából nem igazít el. (Sehol sem lehet annyi harmadrangú íróról annyi eszmefuttatást olvasni, mint ebben a könyvben. És ez szintén logikusan, magának a könyvnek a módszeréből következik.) Vagyis ide tartoznak mindazon felfogások, amelyek a szerzői identitás elsőbbségét állítják.

3. Az olvasó kompetenciájának felerősödése a befogadás ak-tusaiban viszont azt a felfogást erősíti, amely szerint a szlovákiai magyar attitűd csak a szöveg egyetlen kom-pense, amelynek esetleg nem is kellene szerepet játszania a befogadásban. A recepcióesztétika és a dekon-strukció egyaránt az olvasói szerepvállalásra helyezi a hangsúlyt. Innen nézve lehet ugyan szlovákiai magyar iro-dalomról beszélni, de lehet a szlovákiai magyar irodalom-ról anélkül is beszélni, hogy szlovákiai magyar irodalomról beszélnénk, és lehet e fogalom kiiktatásával is érvénye-sen megszólalnunk. A posztstrukturalista nyelv használata a szlovákiai magyar irodalom viszonylatában e fogalmat inkább lehetőségeként, és nem célként, szent tehénként vagy az értelmezői ábránd és vágy tárgyaként szemléli.

Zárójel:

(De azt hiszem, felesleges folytatni a felosztásokat. In-kább kérdéseket lehetne feltenni: van-e a szlovákiai magyar írónak elkülönülő identitás-modellje vagy nincs? [Van.] Folytat-e valamilyen szlovákiai magyar irodalmi hagyományt a szlová-kiai magyar író vagy sem? [Nem.] A világot jelentő valóságok között a „szlovákiai magyar” nem csak egyetlen, gyakran fel sem bukkanó tényező, azaz nem is tényező? [De.] Mi az ide-gen a szlovákiai magyar író számára és mi a saját? Van egy elkülönülő közös nyelve a szlovákiai magyar irodalomnak vagy nincs? [Nincs.] Van-e saját nyelve a szlovákiai magyar iroda-lomnak? [Nincs.]

Végezetül egy saját, régebbi munkámból idéznék:

Az irodalmi folyamatok természete az önértés alakzataiban tárja fel önmagát, mutatja meg az időbe vetett létező elé táruló lehetőségeket. Egy irodalmi szöveg értékvonzatai ennek az olvasó szubjektumnak a lehetőségeit teszik explicitté, az olvasás az olvasó előfeltevés-rendszereinek felmutatása, s ebből következően az érték: az olvasástechnikák adta lehetőségek kiteljesítése. Így tehát az olvasó sosem kerülhet olyan „higiénikus” helyzetbe, amikor is a vizsgált tárggyal való végletes elszakítottaságát demonstrálhatná. Az olvasó ugyanis nem más, mint mozgásba hozása azon szövegeknek, amelyek őt magát hozzák/hozták létre. Az intertextualitás ilyen radikális felfogása természetszerűleg vezet azon – gyakran posztmodernnek tételezett – állításokhoz, amelyek tagadják az eredetiség és az egyediség romantikában gyökerező kategóriáit. Az olvasó abszolutizálása ezzel a megállapítással tehát valójában az olvasó által mozgásba hozott szövegek abszolutizálása felé mutat. A befogadás aktusai ezért valójában a szövegek önmozgásából táplálkoznak, miközben a választás lehetőségei nyújthatnak támpontot az értékhatárok megállapításához. Az esztétikai (?) olvasás ugyanis értékek mentén rendeződik, s anaforikusan utal a már olvasott művekre. Ezért aztán, amikor az olvasóval és magával az olvasással foglalkozunk, egy sajátos kontextus tárul szemünk elé, természetesen a saját szövegkorpuszunk által megteremtett kontextus, amelyet annak a másiknak tulajdonítunk. Annak a Másiknak, aki szemünk elé tárul az olvasás során, pontosabban annak a Sajátnak, akit a Másik név alá rendelünk, akit a másik jelzővel illetünk. Olvasásunkat, szinte már öntudatlanul, ennek a bennünk lakozó Másiknak a szolgálatába állítjuk, miközben nem akarunk tudomást venni arról a – posztstrukturalizmus nyomán eléünk táruló – belátásról, lehetőségről, amely az irodalmi megismerés szolipszista jellegét a legújabb szövegelméletek megállapításaival ötvözné. A szerzői név még mindig felülírja a szöveget, s az olvasói játék még mindig a szerzői név igézetében forog önmaga eredője körül.

Vajon mennyire tekinthető a szlovákiai magyar irodalom önálló, saját jelentéssel bíró formációnak, vajon mit is takar a nemzedék kifejezés, vajon tényleg meg lehet alapozni egy irodalmi kontextust, s vajon mindebben a szerzők nevei vagy inkább szövegek vesznek részt?

A szlovákiai magyar irodalom kifejezést többféleképpen is lehet használni. A használat módja azonban utal arra a funkcióra is, amelyet betölthet ez a fogalom. Hiszen ha a szlovákiai irodalomról úgy beszélünk, egészen egyszerűen, mint földrajzi fogalomról, amelyben a szerző születési, működési, tehát fizikai helyét tematizáljuk, akkor pontosan ki tudjuk jelölni azt a területet, ahol használni tudjuk, illetve használhatjuk ezt a fogalmat. De a posztstrukturalista elméletek előbb vázolt elméleti erőterében vajon milyen illetékességi köre van az életrajzi, naiv biográfiai mutatókkal operáló beszédnek? Hogyan hozható összefüggésbe a szöveg hangsúlyai az életrajzi szerző, amikor a narrációelméletek az életrajzi szerzőtől élesen elhatárolják a szövegben megképződő szerző-funkciókat, elbeszélői szituációkat? Az életrajzi szerző a posztstrukturalista belátások nyomán elveszítette érvényességét a szövegen belül. Éppen ezért feltehető a kérdés: vajon nem veszítette el éppen így a szlovákiai magyar irodalom mint terminus az érvényességét a szövegen belüli szituációk megragadásakor?

Ha pedig a szlovákiai magyar irodalom terminus technicusát mint egy sajátos mentalitás kifejeződését tételezzük fel, amelyben megragadható a szlovákiai magyar sors és kultúra, akkor még rosszabb a helyzet azok számára, akik szlovákiai magyar irodalomban gondolkodnak. Létre kellene hozni és definiálni is kellene ezt a mentalitást ahhoz, hogy olyan fogalmi apparátussal rendelkezessen az olvasó, amelynek segítségével megragadható lenne a szlovákiai magyar mint minőség. Ennek definiálása azonban több okból is problematikus. Problemátikus először is azért, mert ezzel az eljárással valójában leszűkítjük a „szlovákiai magyar” művek mozgásterét, hiszen egyetlen viszonyrendszer szolgálatába állítunk olyan műveket, amelyeket csak az köt össze, hogy... mi is? Hogy egy országban íródtak? Hogy ugyanazon a nyelven? Hogy ugyanabban az

országban élő és ugyanazon a nyelven író szerzők művei? Aztán problematikus ezt a „sajátos”, sajátosnak állított mentalitást keresni azért is, mert akkor mi történik azokkal a művekkel, amelyeket „szlovákiai magyar” szerző alkotott, de még távolról sem hozhatók összefüggésbe a szlovákiai magyar problematikával? És problematikus azért is ez az elgondolás, mert leválaszt egy nagyobb tömbről egy kisebb részirodalmat, elősegítve ezzel a beszűkülést, a provincializmust, a szellemi renyheséget.

Különben is: az autentikusnak elképzelt „szlovákiai magyar” irodalom nem annyira autentikusságával tűnik ki, mint inkább azzal a szellemi függőséggel, amely főleg a „magyarországi magyar” irodalom irányában érezhető. A szlovákiai magyar irodalomra éppen hogy nem az autentikusság, hanem az jellemző, hogy némiképp lemaradva, késéssel, de a magyarországi irodalmi változásokra rezonál, reagál. A szlovákiai magyar tehát egyfajta leágazó irodalom, olyan külterület, marginalitás, amely a magyarországi centrumból származó kulturális morzsákból él. Gondoljunk csak az ötvenes évek szematizmusára, amely a magyarországi szellemi centrum ötlettelenségét tükrözte (és nem a hallgatásba taszított Kassák-, Weöres-, Pilinszky-poétikát vagy a cseh szürrealizmust), az ebből kitörni kívánó fiatalok – Tözsér és Cselényi – az ekkor előtérbe kerülő Nagy László-i, Juhász Ferenc-i és Illyés Gyula-i líraeszményt variálják (a „népi avantgárdot”), majd az *Egyszemű éjszaka* is a későmodern lírát preferálja, kapcsolódva a magyarországi eredményekhez. De Grendel Lajos – aki talán egyedül volt képes kitörni a szlovákiai magyar meghatározottságokból, annak ellenére, hogy tematikailag „szlovákiai magyar” műveket ír – szintén a hetvenes évek magyarországi prózaforulatát „lovagolja” meg, s kapcsolódik a Mészöly Miklós, Nádas Péter, Esterházy Péter nevével fémjelzett posztmodern (?) fordulathoz. Vagy gondoljunk csak az örökké megújulásra képes másik kitörőre, Tözsér Árpádra, akinek poétikája éppen a magyarországi líra változásai nyomán, azt követve lett potens, s követte végig a népies, népies avantgárd, lecsupaszított későmodern, bölcseleti, világmodelláló posztmodern „stílus” árnyalatait. Ez a „leágazó” irodalom tehát ki-

alakította magának az autentikusság mítoszát, hogy elfedje, eltakarja azt a függést, függő viszonyt, amely jellemzi kapcsolatát a magyar irodalomhoz, miközben abból él, amit ez az elsődleges kultúra és irodalom nyújt neki. (Ma már kijelenthető, hogy a szlovákiai magyar irodalom, pontosabban annak egésze nem tudott kialakítani olyan viszonyt a cseh vagy a szlovák irodalommal, amelyre a multikulturalitás lenne jellemző. Vannak ugyan elszigetelt kísérletek: ilyen például Grendel Lajos műveinek hatása a szlovák irodalomra, vagy Macsovszky Péter és Mila Haugová verseskötetei.) Az elsődleges irodalom azonban, tehát a magyarországi magyar, természetesen, nem egységes, s így a hatások is több irányból érkeznek, s ebből következően nem egységes a szlovákiai magyar irodalom sem. Mi az akkor, ami mégis tartalmat adhat ennek a fogalomnak?

Ui. Az oralitásban még csak-csak meg tudjuk őrizni steril identitásunkat, de ahogyan írni kezdünk, máris megszólalunk. Végy tollat a kezédbe, és megmondom, ki vagy. A szlovákiai magyar iskolákban szocializálódó diák r betűire és a magyarországi diákok r betűire gondolok. Arra az elemi élményre, amikor először fedeztem fel, hogy anyám más r betűket ír fel a táblára az iskolában, mint az összes többi diák, tanító és tanár. Ha másban nem is, az r betűt kanyarító mozdulatban ott él valami eltűntethetetlen jegy, a szlovákiai magyar irodalom megkülönböztető jele. A kis r mint skarlátbetű. Álló és dőlt betű.

Sánta Szilárd

KÁNONOK ÉS A SZLOVÁKIAI MAGYAR IRODALOM

„A kánon felülvizsgálatának szükségessége magában a szövegben
jelentkező (és széles körökben tapasztalt) ellenállások eredménye,
nem pedig valamiféle kívülről érvényesített feltevérendszer következménye.”

Paul de Man: *Válasz Raymond Geussnak*

„Finom, dalos titkokkal tele
A lelkem. S mégse apollói bátor,
Mégse merek. És úgy dalolok,
Mint egy ósdi prédikátor.

Egy urambátyám röpdös körül
Múlt századokból nagy pipafüst-szárnnyal:
Egy őszám. Tollamra néz, dohog
S kezemre csap a füstös pipaszárral.”
Ady Endre: *Egy csúf rontás*

Racine az Racine¹, vallják a nyárspolgárok, s a gondolkodás-
tól óva intenek. A tautológus a lustaságot dicsőíti, miközben
érvelése agresszivitással párosul. Nem szabad veszélyes
részletekbe bocsátkozni, mindenki tudja: Racine az Racine.

Tehát újra a szlovákiai magyar irodalom ügye adódik feladat-
ként, erről fogunk disputálni. Miért ez a makacs visszatérés,
állandó újrakérdezés? Pedig egyszerű: a szlovákiai magyar
irodalom az a szlovákiai magyar irodalom...

Komolyabban folytatva: mitől nyer témánk aktualitást? Egy
jól ismert tétel szerint a más időben feltett kérdés nem feltét-
lenül ugyanazt kérdezi. Vajon ennek esete áll-e fenn? Tudunk-
e egymásnak újat mondani e téren?

A kánon(ok)ról szóló bármilyen értekezésnek azt tanácsos szem előtt tartania, hogy a kánon magyarázata, értelmezése eleve kialakít egyfajta kanonikus viszonyulást, így a „kívülmaradás” szándéka pusztá ábrándnak bizonyul; bár – tehetjük hozzá – „nincs a kánonokról való gondolkodásnak egyedül kanonizált formája.”² A kánon kettős természetű: kijelöl, tájékoztat, fogódzót nyújt, ugyanakkor korlátoz, elzár. Az irodalmi kánonok mellett, azoktól nem függetlenül, beszélhetünk az elmélet kánonjairól is. Az egyes értelmező közösségek, interpretációs stratégiák között is versengés folyik. Jó példái lehetnek a kánon korlátozó aspektusának a kritikus tevékenység közben működő teoretikus prekonceptiók, melyek sok esetben „egyirányúsítják” a kritikát. Az irodalom *belső* történései is beleszólhatnak a kánonalakításba (pl. epigonok, intertextualitás stb.) Jauss 1967-es programadó tanulmánya, az *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja* is nagyban hozzájárult a kánonokról való gondolkodás formálásához. A recepcióesztétika meghatározza az irodalomtörténet – jelenből történő – ismételten szükségessé váló átírásának kritériumát, ezáltal lényegében kánonalakító tettet is végrehajt. Jauss bírálja Gadamer „klasszikus” fogalmát – ami közvetlen hozzáférést garantál, önmagát jelenti –, szerinte a megértés nem pusztán reprodukáló, hanem egyben alkotó viszonyulás is. Továbbá a megszólalás feltételeit „megszabja” a Foucault által leírt diszkurzus rendje is. Nincs olvasás, mely már ne számolna a kanonizáció mozzanatával. A kánonképződés nem csupán a profi értelmezők „erőfeszítésének” eredménye: „ahogy már Kant rámutatott, az esztétikai ítéletalkotás a közösségi legitimációra is igényt tart, s az ily módon közösségi térben kialakuló értékelési-értelmezési minták – a »csoportnyomás« szociálpszichológiai mechanizmusa »alapján« – kényszerítő-befolyásoló erejű kánonokká léphetnek elő.”³

A szlovákiai magyar irodalom körül alakuló diszkurzusban makacsul tartja magát (többek között) két közhely. Az első a *Mi a szlovákiai magyar irodalom?* típusú kérdésnek az a válfaja, amely abban a hiszemben kutat, hogy a keresett dolog létezik (és jelentéssel bír), majd megfelelő keresés után rábukkanhatunk. Ez a továbbhagyományozódó vélekedés nem számol az-

zal a belátással, miszerint a válaszadást nagyrészt a történő irodalmiság határozza meg. A második pedig az általában költők, írók szónoklataiban megjelenő remény (fenyegetés!), amikor majd XY végre elfoglalhatja *méltó* helyét... Ez a szólam – azon túlmenően, hogy az állandó, változtathatatlan kánon eszméjét örökíti tovább – azért sem kecsegtető az adott személyre nézve, mert műveit az (újra)olvasás elől zárja el.

Kulcsár Szabó Ernő irodalomtörténetének (második kiadás) előszavában különösen Kovács András Ferenc addig megjelent verseinek tapasztalata, pályájának alakulása alapján a következőképpen fogalmaz: „a határainkon túli irodalmak – az irodalmi szövegeződéssel (politikai okokból) teljességgel ellentétes beszédhelyzetük megváltozása nyomán – új, immár nem irodalomellenes horizontban szólaltathatják meg egyén és közösség, individuum és tradíció viszonylatrendszerében szerzett tapasztalataikat. Kivált, mert ezek a tapasztalatok így most már éppen »esztétikai« tapasztalatként támaszkodhatnak archaizáltabb, egyszersmind történetileg is tagoltabb (inter)kulturális világokra.”⁴ Amennyiben az idézet második felére fókuszálunk, leszögezhetjük, hogy térségünkben a szlovák és a szlovákiai magyar irodalom jelentékenyebb egymásra hatása, egymásból építkezése mind a mai napig nem érzékelhető – néhány ritka kivételtől eltekintve (pl. Macsovszky Péter; az elmélet területén elsősorban Benyovszky Krisztián neve említhető, akinél a szláv teoretikusok munkái rendszeresen hivatkozási alapul szolgálnak) –, a Kalligram Kiadó egyre sikeresebb közvetítő szerepe azonban vitathatatlan.

Szegedy-Maszák Mihály észrevétele a globalizáció által megváltozott piaci helyzetre hívja fel a figyelmet, valamint arra, hogy egyetlen irodalom léte sem „eleve” garantált: „A tőkés berendezkedéstől elválaszthatatlan piac végül is lényegénél fogva egyenlőtlenséget idéz elő. Hatása a művelődésben is érzékelhető. Itt is lehetnek nyertesek és vesztesek. Bármennyire is meg lehet valaki győződve minden nyelv, nemzet s irodalom egyenjogúságáról, nem lehet teljesen kizárni annak a lehetőségét, hogy a világ egységesülésének nagy ára lesz: a jövőben kevesebb nemzeti irodalom marad fön­n.”⁵ Termé-

kenynek bizonyulhat Grendel Lajos *Helyzetkép a szlovákiai magyar irodalomról a század végén*⁶ című – ma is aktuális kérdésekkel szembesítő – esszéjének egyes passzusait feleleveníteni. Az esszében többször utalás történik arra a felismerésre, amikor egy kis nemzet irodalma a megkésettség tapasztalatával kénytelen szembesülni a nagyobb, korábban rendszerré formálódó irodalmakhoz viszonyítva. Eme megkésettség-tapasztalat korántsem annyira helyspecifikus, mivel más, „kevésbé elterjedt nyelvek” irodalmaiban is megtalálható ennek reflexiója. Evvel szoros összefüggésben a következő megjegyzés tehető: ha valaki a szlovákiai magyar irodalom korszakolására vállalkozna – nem a történelmi sorsfordulók, hanem a szövegek modalitása és a nyelvként fölfogott irodalom alapján –, kontinuitások és diszkontinuitások megjelölhetősége terén a magyarországi irodalommal összevetve más eredményre jutna. Jogosan tehető fel rögtön a kérdés, mi lehetne a hozadéka az előbbi vizsgálatának az utóbbira történő folyamatos kitekintés nélkül? A szlovákiai magyar irodalomtörténet nem számol a kánonnal. Szeberényi Zoltán irodalomtörténete⁷ biztosan nem, ugyanis ha mindent beválogatunk, nincs értelme kánonról beszélni. Ez a koncepció vajon irodalomtörténetnek tekinthető? Talán óvatosan fogalmazva (mivel egy jelenben is zajló történésről van szó) megkockáztatható, hogy nem igazolódott be a Grendel-esszé azon előrejelzése, mely az elmélet és a kritika jövőjéről festett igencsak tragikus képet (megjegyzem, abból a horizontból másnak az előrejelzésére nem is igen volt mód): „Amíg a központ irodalmának a megújulását végigkísérte az elmélet és az irodalomkritikai gyakorlat megújulása, a szlovákiai magyar peremvidéken ellenkező előjelű folyamat játszódott le, az elméleti kutatások megtorpanása és az irodalomkritika szinte teljes elsorvadása. Az új művek irodalomkritikai recepciója elmaradt, s évek óta a leghalványabb remény sincs arra, hogy színrelépjen egy képzett, önálló ítélet alkotására képes fiatal irodalomtörténész nemzedék.”⁸ Elsősorban a Sambucus Irodalomtudományi Társaság eddigi publikációi szolgáltatathatják az idézetek cáfolatát. Joggal írhatta tehát H. Nagy Péter: „olyan értelmezőközösség van kialakulóban a Felvidéken, amelynek –

felkészültségénél fogva – évtizedek óta először van meg az esélye arra, hogy felszámolja magyar nyelvű irodalom és szlovákiai magyar kritika egyidejűtlenségét, teret nyitva a szakmai narrációra és argumentációra épülő konstruktív kritika válfajainak.”⁹ A kánonok felől nézve ennek a történésnek azért is lehet meghatározó szerepet tulajdonítani, mert a szövegek (re)kanonizációja sohasem önmagában, hanem mindig olvasva, értelmezve megy végbe. A Társaság tagjainak különböző elméleti orientációja, prekoncepcióik sokfélesége megakadályozhatja egy konszenzuselvű ízlés- és látásmód automatizálódásának kialakulását, a másik/másság léte a saját vélemény folyamatos újragondolása felé nyit teret.

Paul de Man ugyan nem foglalkozott explicit módon a kánonok elméletével, mégis levonhatunk egy-két következtetést az adott témáról munkássága alapján.¹⁰ De Man először az öndekonstruáló tevékenységet az irodalmi szöveg sajátosságaként határozza meg, majd későbbi tanulmányaiban minden szövegre kiterjeszti azt. Ebből a szemszögből valóban nincs értelme „kitüntetett” szövegekkel foglalkozni. (Martyn megjegyzi, de Man kizárólag kanonikus szerzőkről értekezett: pl. Baudelaire, Rousseau, Rilke, Hegel, Kant stb.) Az *olvasás allegóriáiból* megtudjuk, ha egy szövegről képtelenek vagyunk megállapítani, hogy szó szerinti vagy figurális értelemben olvasandó, akkor az olvashatatlan. Olvasásunk mindig egy döntés meghozatala, tehát innen nézve minden olvasás félreolvasás. Azaz olvasásunk társadalmi szerződésen,¹¹ egyezményen alapul. „Ily módon elérhető a megértés, de csak a szöveg olvashatatlanságának elleplezése révén. Az érthetőség látszata, amely egy szöveghez rögzül, ideologikus eredetű, ugyanis egy társadalmi megegyezésből származik, amely tagadja a szöveg olvashatatlanságát, és egy ideologikusan hozzáférhető értelmet tulajdonít neki. Így válnak az olvashatatlan szövegek hatalommal rendelkező, »az életünket uraló írások« sokaságává, írások olyan korpuszává, amely autoritásra tesz szert.”¹² A kánonokra fordítva mindezt ahhoz a belátáshoz vezethet, hogy a kanonikus érték is egyezményes, az olvashatatlan olvasásának eredménye. A dekonstruktív olvasás

ugyan eljut az olvashatatlan felismeréséig, de az olvasott szöveg kanonikus pozícióját annak dekonstruálódása révén nem-hogy gyengítené, hanem erősíti, mint ahogy a de Man-i olvasás Rousseau pozícióját.¹³ Talán érdemes visszatérni de Man egy korábbi szövegéhez, ahol az irodalmiság kérdését tárgyalja, ez pedig az *Irodalomtörténet és irodalmi modernség*.¹⁴ De Man szerint az irodalomban található az irodalmiság elutasítása, vagyis az aktuális irodalom szembeszegül a sajátosan irodalminak, megpróbál tőle megszabadulni és ez az elszakadás, menekülés válik jellemzőjévé.¹⁵ Tanulmányában de Man figyelmeztet, ez a sajátosság előli menekülés csakis mozgásként írható le, mely itt pusztán metafora: „Hamar világossá válik, hogy az irodalom olyan entitás, amely nem az önmeztagság egyszeri pillanataként létezik, hanem olyan pillanatok pluralitásaként, amelyeket, ha akarjuk, leírhatunk – bár ez pusztán leírás maradna, reprezentáció – pillanatok egymásutánjaként, vagy időtartamként. Más szavakkal az irodalmat le lehet írni mozgásként, és lényegében véve nem más, mint ennek a mozgásnak a fiktív elbeszélése. Önnön sajátosságától való első menekülésének pillanata után a visszatérés pillanata következik, ami visszavezeti az irodalmat oda, ahová tartozik – bár emlékeznünk kell arra, hogy az »után« és a »következő« kifejezések nem egy diakronián belüli valóságos pillanatokat jelölnek, hanem pusztán az időtartam *metaforájaként* használatosak.”¹⁶ Az irodalom mozgásként való leírása valójában e mozgásnak a fiktív elbeszélése. Ez a leírás allegorikus, mivel maga is szekvenciálításba rendezi tárgyát: „Ennek a lehetetlenségnek (ironikus) ál-tudását, amely úgy tesz, mintha szekvenciális sorba, narratívumba rendezné minden szekvenciálítás tulajdonképpeni eltörlését, nevezzük allegóriának.”¹⁷ Az irodalom próbálkozása, hogy elforduljon sajátosságától, „kitermeli e kudarc allegorikus elbeszélését”,¹⁸ melynek ismétlődése az irodalom fennállását eredményezi. Az irodalom és kánon közötti viszony úgy rendeződhet, hogy amennyiben az irodalom fennállását önmaga sajátossága előli menekülésének kudarcra, e kudarc elbeszélése biztosítja, akkor a kánon folytonosságát pedig a kánonnak való ellenszegülés. „Ebből az következik, hogy a kánon ott a legerősebb, ahol a

legradikálisabb ellenállásba ütközik, miként fordítva is: ott a leggyengébb, ahol előfeltételezik, elismerik és védelmezik.”¹⁹ Ez az aporetikus szerkezet feloldhatatlan, meghaladhatatlan, és egyben a kánon továbbélését teszi lehetővé. A szlovákiai magyar irodalom fogalmának tárgyalásakor vajon nem hasonló szerkezettel találkozunk? Minél inkább ellenszegülünk neki, konferenciák témájává választjuk, körüljárjuk, megpróbáljuk újradefiniálni, alkategóriákra osztjuk, elhatároljuk, az annál inkább erősödik. És ez egyáltalán nem biztos, hogy baj.

Az előadás hiányérzetet kelthet azokban, akik kiválogatott szövegek hierarchikus rendjét várták el. Ha azonban az előadás kialakított kapcsolódási vagy elhatárolódási pontokat, és hozzájárult a szlovákiai magyar irodalomról alakuló differenciálabb kép formálásához, ami közös gondolkodásunk eredménye, nem vétette el célját. Végezetül Németh Zoltán – a II. Somorjai dispután elhangzott – *Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem?* című előadásának végét másolom ide: „Az oralitásban még csak-csak meg tudjuk őrizni steril identitásunkat, de ahogyan írni kezdünk, máris megszólalunk. Végy tollat a kezedbe, és megmondom ki vagy. A szlovákiai magyar iskolában szocializálódó diák r betűire és a magyarországi diákok r betűire gondolok. Arra az elemi élményre, amikor először fedeztem fel, hogy anyám más r betűket ír fel a táblára az iskolában, mint az összes többi diák, tanító és tanár. Ha másban nem is, az r betűt kanyarító mozdulatban ott él valami eltüntethetetlen jegy, a szlovákiai magyar irodalom megkülönböztető jele. A kis r, mint skarlátbetű. Álló és dőlt betű.”²⁰ Két dologra szeretnék utalni: 1. A fent említett különbséget az írás alapjaiban megváltozott technikai-mediális feltételei eltörölték. 2. Ha az idézett részből nem kézjegy és individualitás organikus összetartozását olvassuk ki, hanem sokkal inkább egy elsajátítható, megtanulható, – akár a mottóul választott Ady-versben szereplő pipaszárral – „felügyelhető” technikát, akkor ez okot adhat némi optimizmusra.

Jegyzetek

- 1 Roland BARTHES: *Racine az Racine*, in: RB: *Mitológiák*, fordította ÁDÁM Péter, Európa, Budapest, 1983, 101-105.

- 2 H. NAGY Péter: *Kánon (és) tankönyv az ezredforduló nyitányán*, in: HNP: *Kánonok interakciója*, FISZ-könyvek 3, Budapest, 1999, 174.
- 3 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Irodalom/történet(i)/kánon(ok)*, in: *Szövegek között*, szerkesztette BOCSOR Péter, FRIED István, Hódossy Annamária, MÜLLNER András, JATE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, Szeged, 1996, 16.
- 4 KULCSÁR-SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1994, 20-21.
- 5 SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Nemzeti irodalom az egységesülő világban*, Élet és Irodalom, XLVI. évfolyam, 34. szám, 2002. augusztus 23.
- 6 GREDEL Lajos: *Helyzetkép a szlovákiai magyar irodalomról a század végén*, Irodalmi Szemle, 1997/5, 32-48.
- 7 SZEBERÉNYI Zoltán: *Magyar irodalom Szlovákiában I-II*, AB-ART, Pozsony, 2001.
- 8 GREDEL: I. m., 43.
- 9 H. NAGY Péter: *A Literatura felvidéki válogatása elé*, Literatura, 2002/2, 192.
- 10 A következő gondolatmenethez I. David MARTYN: *Az olvashatatlan autoritása*, fordította KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, in: *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerkesztette ROHONYI Zoltán, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 227-241.
- 11 Paul DE MAN: *Az olvasás allegóriái*, fordította FOGARASI György, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1999, 275.
- 12 MARTYN: I. m., 231.
- 13 Vö: uo, 232.
- 14 Paul DE MAN: *Irodalomtörténet és irodalmi modernség*, in: PDM: *Olvasás és történelem*, fordította NEMES Péter, Osiris Kiadó, Budapest, 2002, 73-98.
- 15 Vö: MARTYN: I. m., 232-233.
- 16 DE MAN: I. m., 91.
- 17 Paul DE MAN: *Pascal allegóriája a meggyőzésről*, in: PDM: *Esztétikai ideológia*, fordította KATONA Gábor, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 53.
- 18 MARTYN: I. m., 234.
- 19 Uo, 234-235.
- 20 NÉMETH Zoltán: *Szlovákiai magyar irodalom: létezik-e vagy sem?* Irodalmi Szemle, 2003/8, 57.

Németh Zoltán
KANONIZÁLÓK ÉS KANONIZÁLTAK
(A FIATAL IRODALOMBAN)

Tanulmányomat Csehy Zoltánnak és H. Nagy Péternek ajánlom,
köszönettel segítségükért.

Több szempontból is problematikusnak látszik a jelen fiatal irodalmának és a kánon fogalmának az egymásra montírozása, viszont éppen az össze nem illés, az olvashatatlanság és az irányíthatatlanság belátásai nyomán olyan tapasztalatokkal szembesülhet a zárt jelentésstruktúrák felnyitója, amelyek újraértelmezhetik mindkét fogalom kontextusait. A kánon mint az „időtállóság mozzanata”¹ tulajdonképpen a múlthoz kötődik, s az emlékezéssel tart kapcsolatot: „A »stílusok« lágy váltakozásával szemben a kánont az eltérés és visszatérés keményebb *ellenevolucionárius* történeti alakzata látszik meghatározni. Visszanyúlásra persze csak ott van lehetőség, ahol a kulturális emlékezetben valami megőrződött.”² Ebből a szempontból akár irrelevánsnak is tarthatunk egy olyan gondolatfutamot, amely kánon és fiatal irodalom kapcsolatairól kíván szólni. Másrészt viszont azt is igaz állításnak fogadhatjuk el, hogy semmi sem áll közelebbi viszonyban a mindenkor-i kánonnal, mint éppen a fiatal irodalom, amely láthatóvá teszi a kánon időbeli játékát, továbbörökít, esetleg rámutat az elhagyott hagyomány elemeire, a régi és új kánon kapcsolódási pontjaira, feszültségeire és szakadékaira, sőt egyfajta negatív kánon lenyomataként funkcionál, hiszen, mint Altieri hívja fel egy helyütt a figyelmet: „A kortárs írók szerepe többnyire az, hogy a kánonból származtatott nyíltan megfogalmazott kulturális álláspontokkal ellentétes pozíciókat foglaljanak el.”³ – miközben természetesen sem a kánont, de a fiatal iro-

dalmat sem tarthatjuk monolitikus képződménynek. Ha viszont ez így van, akkor ebből a szempontból megint csak kétségbe vonódik – már önmagában is – mindkét fogalom illetékességi köre, hiszen okosabb lenne kánonokról és a fiatal irodalom irányairól beszélni. A probléma csak az, hogy a fiatal irodalomnak nevezett formáció éppen mint „folyton jelenbe vetettség” tételeződik, azaz ellenőrzése tulajdonképpen nem annyira a kortársak, mint a következő generációk feladata (amikorra természetesen már nem is fiatal). Mi értelme van tehát a fiatal magyar irodalommal foglalkozni, különösképpen a fiatal magyar irodalom és a kánon kapcsolatával?

Günter Buck Dilthey-re hivatkozik, miszerint „minden kortársi irodalom közvetlenül kapcsolódik a jelen történeti igazságához”⁴, s ezzel valójában a kánonnak már említett, a fiatal irodalomban végbemenő, továbbörökítő funkcióját erősíti. Ezt az állítást azonban némileg módosítani is lehet, hiszen a kortárs, és értelemszerűen a fiatal irodalom is, mindig a jövőre apellál, hiszen a kortársi és fiatal irodalomhoz tartozó alkotások esetében az olvasó/értelmező sosem lehet bizonyos abban, hogy az idő igazolja-e állításait, amelyeket mégis megkockáztat, mintegy a kánon továbbörökítőjeként tüntetve fel a jelen szövegeit. Úgy vélem, nem járunk messze az igazságtól, ha a kánon folyton jelen levő utópikus attitűdjére utalunk az irodalom időbeli folyamataiban: az irodalmi kánon ugyanis, elmentében az egyházi kánonokkal, nem annyira a múlt változatlan továbbörökítésének etikai pozícióihoz, mint inkább a jövőt illető elvárások esztétikai vagy ideológiai megerősítéséhez szolgálnak argumentációval. Vagyis az irodalmi kánon nem létezhet a jövőre apelláló hang nélkül, a kánon mindig a majdan bekövetkező jövőben nyeri el pozícióját – s ezt számára leginkább a jelen írói irodalma, a kortárs, s talán még inkább a fiatal irodalom biztosítja. Még inkább így van ez, ha abból a tézisből indulunk ki, amelyet később sem szándékozunk elhagyni; eszerint az irodalomnak minden szöveg része, amely az irodalmi szövegek játéktérének része: azaz a klasszikus szépirodalmi műfajoktól az esszén és a kritikán át egészen az irodalomelméleti tanulmányig minden szöveget irodalomnak, vagyis esetünkben a fiatal irodalom részének tartunk. Azaz

ebből a szempontból valóban „A szöveg még nem minden; a kánont a szövegek és a szövegmagyarázatok együttesen alkotják, és a kommentár az, ami a szövegnek a referenciák és önreferenciák kimeríthetetlenségét adja.”⁵ Innét tekintve tehát még intenzívebb a kánon utópisztikus, jövőidejű irányultsága: hiszen a kánon nem a régi értelmezők szövegein keresztül táruul fel a kortársak számára, hanem mai interpretációk nyomán haladva.

Másrészt talán vizsgálhatjuk a kánont szinkrón nézőpontból is, azaz a jelen fiatal irodalmának kánonját tartva szem előtt. Vagyis a fiatal irodalom kánonját önmagában szemlélve, mintegy elkülönítve a magyar irodalom tágabb kontextusától. Ebben az esetben azonban – végső soron – a szabadságnak olyan területére érkezünk, amely radikális formában veti fel az értelmezői alapállás ideológiai megkötéseit, hiszen míg a történeti kánon egy kötött struktúra elemeire támaszkodik, addig a fiatal irodalom esetében erről nem nagyon lehet szó. Nincsenek kialakult rituális csomópontok, hanem az önérdék kiterjesztéséről van inkább szó, s ennél fogva nemcsak Altieri megjegyzése elgondolkodtató, amely szerint „A kritikai historizmus az önérdék két alapvető aspektusát emeli ki: a mások fölötti hatalom vágyát és olyan önreprezentáció kíváncalmát, mely kielégíti narcisztikus vágyainkat”⁶, hanem az a Paul de Man-i belátás is, amely szerint „az olvasás mindig csak jogosulatlanul képes áthidalni a nem lezárható kontextusok szakadékát. A szövegek olvashatatlansága nem azt jelenti, hogy nem olvassák őket, hanem azt, hogy »minden olvasás félreolvasás«. (...) Ha az olvashatatlan szöveg olvasása félreolvasás, akkor egyben (...) ideologikus is.”⁷ Míg azonban az ideológia a történeti szempont érvényesítésével a történeti kánon szorító fogságában érvényesül, és nem képes az önérdék teljes érvényesítésére (vagyis nem teljesen igaz Paul de Man megjegyzése, hiszen az is olvasói tapasztalat lehet, hogy a klasszikus szövegek nagyon is könnyen olvashatók, gyanúsan sok olvasástechnikában létezik a kanonizált mű, s ezektől az olvasástechnikáktól nehéz eltekinteni), addig a fiatal (vagy a kortárs, még nem kanonizálódott) irodalom kapcsán sokkal ideologikusabb, kötetlenebb, szabadabb, széttartóbb inter-

pretációk képzelhetők el, hiszen nem köt a hagyomány és a szerzői név által felállított kanonikus struktúra. (Gondoljunk csak arra a feszültségre, amely egy bőven interpretált, kanonizált író könyvének értelmezése és egy első kötetes fiatal szerző könyvének első interpretációja között van.)

Mint látható, különbséget észlelek a történeti kánon és a jelenkori irodalom, s annak részeként főként a mindenkori fiatal irodalom kánonja között. Ez a különbség a két kánon közti strukturális különbségből adódik: míg a történeti kánon inkább a merevség, a mérce értelmében használható („A *kanón* tehát az építőművészet instrumentuma, jelentése: [osztásokkal ellátott] »egyeses rúd, oszlop, vezérléc, vonalzó«.⁸), s így a mérték, mintakép, modell, a szabály, a norma, a táblázat és a lista áthagyományozott értelmében válik jelenlévő autoritássá, addig a jelenlét metafizikáját hatékonyabban érvényesítő fiatal (és kortárs, nem kanonizált) irodalom az ellenőrizhetetlen utópia révén az interpretáció allegóriájává minősül át az értelmezés során: a mércék keveredése és ellenőrizhetetlensége válik leginkább a fiatal irodalom árulkodó jelévé. A felszabadult jelölők játékanak utópiája a lehetőségek terepümmé válik: a fiatal irodalom és értelmezései azt játszószák el, mintha ki lehetne szabadulni a történeti kánon által uralt játéktérből. Nem véletlen, hogy a fiatal irodalom a lehetőségek hazájaként létezik, s ezt a szerzői nevek szótárának szinte kontrollálhatatlan kiterjesztése révén éri el. Míg a történeti kánon többé-kevésbé lezárt vokabuláriummal dolgozik, addig a fiatal irodalom folyamatosan tágítja szótárát, és szinte uralhatatlan játéktérévé válik az értelmezésnek a szerzői nevek lajstroma. Másrészt viszont, mintegy ennek ellentételezéseként, még e végtelennek tűnő névlajstromoknak is megvannak a maguk vakfoltjai, vagyis az ideologikus nézőpontból olvashatatlannak bizonyuló szerzői nevek, a kibontatlan kérdések, az olvasás és a névsorolvasás automatizmusai.

Menyhért Anna fiatal irodalomról szóló tanulmányában⁹ Kemény István, Térey János, Vörös István, Peer Krisztián, Király Levente, Szijj Ferenc, Háy János, Schein Gábor, Tóth Krisztina, Nagy Gabriella, Borbély Szilárd, Karafiáth Orsolya, Varró Dániel, Grecsó Krisztián, Zilahy Péter, Simon Balázs ne-

ve említődik. (Vakfolt: egyetlen határon túli szerző sem található a sorban, mintha az „1990-es évek fiatal magyar költészetében” egyik sem foglalhatna helyet, vagyis mintha a magyar irodalom a magyarországi irodalommal lenne csak egyenlő. Másik vakfolt: annak kérdése, honnét számítódik fiatalnak a fiatal irodalom – hiszen ebben csak a szerző születésének időpontja, azaz csak egy szövegtényen kívül álló tény igazíthat el. Ennek homályban tartása ellenőrizhetetlen régiókba emeli a fiatal irodalomról szóló kijelentéseket.)

Papp Endre¹⁰ névsora: Borbély Szilárd, Schein Gábor, Lackfi János, Nagy Gábor, Prágai Tamás, Jász Attila, Varró Dániel, László Noémi, Farkas Wellmann Endre, Orbán János Dénes, Karafiáth Orsolya, Gergely Edit, Zsávolya Zoltán, Térey János, Lövétei Lázár László, Peer Krisztián, GreCsó Krisztián, György Attila, Ficsku Pál, Fenyves Marcell, Oravec Péter, Fekete Vince, Röhrig Géza, Szentmártoni János, Jónás Tamás, Rott József, Haklik Norbert, Méhes Károly, Vass Tibor. (Vakfoltja: fiatal irodalomtudós, kritikus nem kap helyet a névsorban, illetve a szerző a fiatal irodalom nagyobb részét hanyatlástörténetként képes csak elgondolni. Valamint: szintén nem tudható, honnét véli a szerző elgondolni a fiatal irodalmat. Továbbá, bár a fiatal irodalom egészéről tesz kijelentéseket, nincs fiatal magyar drámai irodalom.)

Balázs Imre József¹¹ által említett nevek: Térey János, Orbán János Dénes, Lövétei Lázár László, Peer Krisztián, Cseh Zoltán, Németh Zoltán, GreCsó Krisztián, Cserna-Szabó András, Király Levente, Karafiáth Orsolya, Varró Dániel, Szálinger Balázs, Hollósvölgyi Iván, Haklik Norbert, Ficsku Pál, Péterfy Gergely, Hazai Attila, Háy János, Sántha Attila, Fekete Vince, László Noémi, Kelemen Hunor, György Attila, Farkas Wellmann Endre, Gergely Edit, Jánk Károly, Vida Gábor, Papp Sándor Zsigmond, Lakatos Mihály, Demény Péter, Molnár Vilmos. (Vakfolt: irodalomkritikusok, teoretikusok szintén hiányoznak, ill. miközben írása elején a szerző az 1970 után születettek-re szűkíti a „más gesztusok” meglétét, később – főleg a prózában – elhagyja az önmaga által radikális formában kijelölt határt. Még így is egyetlenként néz szembe a fiatal irodalom

határának kérdésével. Drámaíró ebben a fiatal irodalomban sem létezik.)

Bedecs Lászlónak¹² a '90-es évekből felállított névsora: Varró Dániel, Karafiáth Orsolya, Borbély Szilárd, Orbán János Dénes, illetve mellettük Tóth Krisztina, Szabó T. Anna, Nagy Gabriella, Térey János, Peer Krisztián, Poós Zoltán, Farkas Wellmann Endre, Sántha Attila, Háy János és Kemény István; a *Sárkányfű* felől áttekintett fiatal irodalom pedig: Peer Krisztián, Térey János, Bartis Attila, Hazai Attila, Tóth Krisztina, Kemény István, Schein Gábor, Ficsku Pál, Kulcsár-Szabó Zoltán, Szilasi László, Péterfy Gergely, Darvasi László, Király Levente, Fogarasi Zsolt, Czifrik Balázs, Baróty Zoltán, Cserna-Szabó András, Varró Dániel, Kovács Eszter, Harcos Bálint, Grecsó Krisztián, Hárs Endre, Hollósvölgyi Iván, Karafiáth Orsolya, Szabó T. Anna, Nagy Gabriella, Kemény István, Erdős Virág. (Vakfolt: bár említ fiatal kritikusokat, megjegyzi: „amíg a vers- és prózaanyagban idővel jelentős, élvonalbeli szerzők írásai is megjelentek, addig a kritikák írói között csak az utolsó két számban található egy-egy jegyzett név”¹³ – s így nem is foglalkozik bővebben sem a *Sárkányfű* kritikai rovatával, sem az elhallgatott nevekkel, sem a kritikai anyag problematikus minőségét feltáró problémákkal.)

A Prágai Tamás¹⁴ által fontosnak tartott névsor, a lírára koncentrálva: Kemény István, Hekerle László, L. Simon László, Kovács Eszter, Király Levente, Kurdy Fehér János, Jász Attila, Poós Zoltán, Payer Imre, Vörös István, Jónás Tamás, Tóth Krisztina, Imreh András, Térey János, Oravecz Péter, Karafiáth Orsolya, Zemlényi Attila, Fenyves Marcell, Halasi Zoltán, Vass Tibor, Babics Imre, Kun Árpád, Schein Gábor, Tóth Krisztina, Imre Flóra, Szakács Eszter, Mesterházi Mónika, Szabó T. Anna, Barna T. Attila, Szegedi Kovács György, Rózsássy Barbara, Batári Gábor, Lackfi János, Szentmártoni János, Gerevich András, Zsille Gábor, Szauer Ágoston. (Vakfolt: nem jelöli ki, melyik évszámtól beszél fiatal irodalomról. Nyomokban említ irodalomértelmezőket, de nem következetesen. Határon túli fiatal magyar líra nincs.)

H. Nagy Péter¹⁵ a kortárs magyar líra paradigmái kapcsán ejt szót a „fiatal líra” néhány vonásáról; nevei: L. Simon Lász-

lő, Borbély Szilárd, Térey János, Orbán János Dénes, Kemény István, Mócsai Gergely. (Vakfolt: L. Simon László tevékenysége nem a fiatal irodalom kapcsán említődik, hanem az avantgárd kapcsán, annak hagyományába ágyazottan, míg a többi szerző – talán Orbán János Dénest kivéve – mint a fiatal líra kánonjainak képviselői. A fiatal líra terminusa H. Nagynál sem értelmeződik.)

A történeti kánon esetében elképzelhetetlen a névsorok efféle elkülönződése. A széttartás szimptomatikus működése azt jelzi, hogy a fiatal irodalom kánonja más elvek alapján konstruálódik, mint a történeti kánon. Talán a fiatal irodalom kánonja nem is nevek, sőt még csak nem is szövegek mentén strukturálódik, hanem az egymást erősítő és kioltó, a stílusszintézist lehetővé tevő nyelvek mentén, s valójában irányzatok kánonjáról lenne szó, amelyhez majd idővel egy-egy név kapcsolódik? Menyhért Anna hármass felosztása aszerint különíti el az említett irányzatokat, hogy azok a centrális szerepet a közösség - esztétikum - nyelv hármásában melyik megközelítésnek szánják, s a fiatal irodalomra nézve a nyelv-központú kánont tartja a legprogresszívebbnek.¹⁶ Bedecs László szerint „van abban valami üdítő, ha a költészetet eredendően intellektuális jellegűnek gondoló kánonok mellett végre alakul egy önmagát nem halálosan komolyan vevő, könnyedén léghajózó, a játékos megcsináltságot eseményné, sőt elsődleges eseményné tevő, az olvasóra is odafigyelő, a követhetőségért megoldozó líra is. Az elődöknek vagy épp a kortársaknak fricskákat mutogató, a versenyt nyíltan vállaló, sőt gerjesztő költészet, illetve az alulstilizáltságot műfaji ismérvként feladó poétikák sajátosan új lehetőségeket nyitnak, és nem eggyel már élnek is.”¹⁷ Balázs Imre József a fiatal irodalom új kánonját a posztmodernen belüli váltásként gondolja el, és számára „úgy tűnik, az areferenciális, »tárgynélküli«, »elszabadult nyelvű« posztmodern próza fogalma inkább a filozófiából eredeztetett értelmezésbe illeszkedik, a szintetizáló, eklektikus, fesztelenül múltbanyúló, hiperreális tereket alkotó változat pedig az általánosabb, befogadási mechanizmusok, gazdasági-életmódbeli viszonyok megváltozása révén leírható posztmodernség-értelmezésbe”¹⁸. Mindkét értelmezés

találkozik-találkozhat azonban a személyiség felsokszorozódásában, a nyelvhez való megváltozott viszonyulásban, és főként abban a sajátosságban, amit Brian McHale a posztmodernség ontológiai fordulataának nevezett a modernség episztemológiai érdeklődéséhez képest¹⁹. Balázs Imre József szerint a '90-es években induló fiatal irodalom alkotói „hajlamosabbak a posztmodernnek azt a változatát elfogadni, amelyik nem feltétlenül nyelvdisszeminatív, nem feltétlenül areferenciális és nem feltétlenül tartja „uralhatatlannak« a nyelvet, ugyanakkor hangsúlyosan önreflexív.”²⁰ Bedecs és Balázs Imre József is felhívja a figyelmet a popularitás beépülésére a fiatal irodalomba, ezt Papp Endre is érzékeli. Papp a fiatal irodalom önlegitimációi között először az intellektualizálódást említi, azaz a teoretikus érdeklődést és poétikai iskolázottságot (Schein Gábor, Borbély Szilárd, Lackfi János stb.), másodszor az infantilizálódást, vagyis a szándékolt naivitást, felületességet, a diáknyelv intonációit (Varró Dániel, László Noémi), harmadszor a populáris kultúra, a szleng, a durva szexualitás beemelésének lehetőségét (Orbán János Dénes, Farkas Wellmann Endre, Karafiáth Orsolya, Gergely Edit), negyedszer a tradíció ironikus-imitációs rehabilitálását, az eklektika, a játék, a mixelő technikák jelenlétét (Zsávolya Zoltán, Térey János, Lövétei Lázár László, Peer Krisztián, Greccsó Krisztián, György Attila, Ficsku Pál stb.), ötödször pedig a személyes és közösségi identitás újfajta egységképzetét, szociográfia, vallási élmény, szociális érzékenység stb. jelenlétét (Lackfi János, Röhrig Géza, Jónás Tamás, Haklik Norbert, Vass Tibor stb.).²¹ Prágai Tamás felosztása: 1. az erősen retorizált szövegköltészet, nyelvre való reflexió, palimpszeszt líra, kulturális labirintus (Jász Attila, Jónás Tamás, Varró Dániel, Poós Zoltán, Payer Imre), 2. a széttartó vers, a nyelvjáték, a hatalmi beszéd elleni lázadás (Térey János, Karafiáth Orsolya, Zemlényi Attila, Vass Tibor, Vörös István stb.), 3. a megújult újhóddas hagyomány (Schein Gábor, Tóth Krisztina, Imre Flóra, Szakács Eszter, Mesterházi Mónika), 4. rejtőző személyesség, hermetizmus (Barna T. Attila, Szegedi Kovács György, Rózsássy Barbara stb.), 5. a vers mint parabola (Lackfi János, Szentmártoni János, Gerevich András, Jónás Tamás).²²

A felosztások, azaz a fiatal irodalom nyelveinek, legitimációs eszközeinek, irányzatainak ezek a meglehetősen elkülönülődései egyrészt arra figyelmeztetnek, hogy nemcsak a névsorok, hanem az egymásnak szegülő, egymásról talán tudomást sem vevő nyelvek és irányzatok is radikálisan ellentmondanak egymásnak, s lehetetlen kialakítani a korszak kánonját; másfelől arra, hogy az irodalom kánonjai az értelmezői alapállások és nyelvek felől nézve disszeminálódnak (ennek jele, hogy ugyanazon alkotók más és más nevek társaságában bukkannak fel a fiatal irodalom kánonját célzó felosztásokban). Vagyis: a fiatal irodalom értelmezői nyelveinek kánonját, kánonjait is meg kell ismerni ahhoz, hogy egyáltalán képünk legyen a szépirodalom kánonjairól. Ennek lehetőségéhez talán segítséget nyújthat egy továbbírható, nem kanonikus igényű vázlat:

1. a hermeneutika és recepcióesztétika belátásait (Gadamer, Jauss) érvényesítő szövegjátékok: Bednatics Gábor, Bengi László, Bónus Tibor, Keserű József, H. Nagy Péter, Mekis D. János, Schein Gábor, Simon Attila, Szirák Péter
2. ebből eredő, a de Man-i retorikus dekonstrukció, a derri-dai dekonstrukció és a hermeneutika-recepcióesztétika szövegei közötti nyelvben ingázó textusok: Bónus Tibor, Kékesi Zoltán, Kékesi Kun Árpád, Kulcsár-Szabó Zoltán, Lőrincz Csongor, Molnár Gábor Tamás, H. Nagy Péter, Oláh Szabolcs
3. eklektikus: Benyovszky Krisztián, Farkas Zsolt, Kovács Béla Lóránt, Mekis D. János, Rácz I. Péter
4. formalista (Genette és/vagy neostrukturális): Benyovszky Krisztián, Szilágyi Zsófia
5. esszéista: Balázs Imre József, Bazsányi Sándor, Bedecs László, Kovács Eszter, Menyhért Anna, Szilágyi Márton
6. a dekon nyelvét (Derrida) használók: Hódosy Annamária, Milbacher Róbert, Páll Zita, Sántha Attila
7. szexualitás-test-dekonstrukció-hatalmi viszonyok: Bagi Zsolt, Csehy Zoltán, Farkas Zsolt, Kalmár György

8. feminista elmélet és kritika: Horváth Györgyi, Hódosy Annamária, Menyhért Anna, Séllei Nóra
9. az elméletek belátásait figyelmen kívül hagyó, illetve erre kísérletet tevő kritika és értelmező nyelv: Prágai Tamás, Orbán János Dénes
10. az elméletellenes (posztstrukturalizmus-ellenes) kritika és értelmezői nyelv: Papp Endre, *Az Irodalom Visszavág* néhány kritikusa

Természetesen ez a felosztás szintén elszakítja az irodalomértelmezői tevékenységet magától az irodalomtól, s ezért éppúgy nem tartható fenn kétely nélkül, mint a szépirodalom önidentikus felosztási kísérletei. De vajon közös szemléleti alapra hozható-e elmélet és tárgya, szépirodalom és eszköze? Talán az ideológia lehet közös szemléleti alap, a szöveg stratégiája, a nyelv politikája. Nem lehet véletlen, hogy a nyelv retorikai potenciájának kiaknázásában gyakran azonos stratégiákat figyelhetünk meg értelmezői és szépirodalmi szövegekben, s az sem lehet véletlen, hogy maga a szépirodalomnak nevezett konstrukció is egyre gyakrabban értelmezi át a hagyományt, választ ki tudatosan szerzőket, korszakokat, konkrét műalkotásokat a tradicionális kánon átrendeződéséhez. Másrészt pedig egyre több értelmezői nyelv néz szembe önnön megalkotottságának retorikai feltételeivel, s az is megfigyelhető, hogy abból az aurából, amely tradicionálisan inkább a szépirodalmat illette meg, egyre inkább az értekező próza is részesül. Szociológiai szempontból is indokolható szépirodalom és irodalomelmélet egyre szorosabbá válása: manapság a fiatal írók, költők döntő többsége bölcsészkaron tanul, s egzisztenciálisan kényszerül rá, hogy az elmélet téziseit a gyakorlatban is alkalmazza. Ráadásul a nyugati elméleti kánon elemeinek egyéni alkalmazásával saját konstrukciók létrehozásának folyamatai zajlanak, a széttartás alakzatai tehát nemcsak a szépirodalom, hanem az elmélet jelentéslehetőségeiben is döntő szerepet játszanak.

Amellett érvelnék, hogy a stratégia nyelve az, amely összeköti a dekonstruktorokat a depoetizált nyelvjáték íróival, a hermeneutákat a tradíció átíróival, az elméletelleneseket a

közösség kulturális és kommunikációs összekötöttségét valókkal, a nőiséget, női írást hangsúlyozó szerzőket a feminis-tákkal, a kései de Man-i vagy a Richard Shusterman-féle prag-matista esztétika híveit, valamint a kultúrkritikai elveket érvé-nyesítőket a populáris regiszterbe helyezkedő szépírókkal stb. Hogy ez a paradicsomi állapot még teljesebb legyen, azt is meg kell jegyezni, hogy ezek a mesterségesen és nem biz-tos, hogy megfelelő határok mentén elkülönített nyelvjátékok természetesen nagyon gyakran egymás nyelvjátékait érvénye-sítik a sajátjukban, néha önmaguk elméleti feltevéseinek el-lentmondó teoretikus következtetéseket alkalmaznak az átfo-góbb hatás kedvéért, s így kibogozhatatlan, többfelé nyitott, de saját játékaikba és önellentmondásaikba zárkózott nyelv-ek állnak elénk a produktív olvasás letéteményeseiként. Mindez a nyelv természetes figurativitásán és metaforikus működésén túl a teoretikus implikációk gubancai jelentéster-melő potenciájának látszik.

Ha arra a lehetetlen feladatra vállalkozunk, hogy írás és ol-vasás, elmélet és szépirodalom, „elsődleges” és „másodla-gos”, értelmezés és értelmezett stb. konstruált párjait a fia-tal irodalomban a textus egységében oldjuk fel, szem előtt tartva az idegenség és olvashatatlanság belső töréseket imp-likáló alakzatait, akkor az alábbi kiszögellésekbe helyezve, azok összjátékaként talán láthatóvá válnak a fiatal irodalom íráslehetőségei, kérdései és vakfoltjai.

1. intertextuális szempont – a fiatal irodalom egyik fontos jellemzője az a tudatosság, amellyel párbeszédbe lép más szövegekkel, irodalmi korstílusokkal, egyéniségekkel. Annak alapján, hogy mely szövegekkel lép párbeszédbe, melyeket utasít el, melyeket folytat, melyekkel lép ironikus vagy paro-disztikus viszonyba, illetve melyeket hagy figyelmen kívül, és mennyire hangsúlyozódik a szövegekben való létmód tudato-sítása, gazdag jelentéslehetőségek állnak elénk. Szálinger Balázs a 20. század húszas-harmincas éveivel, a kései sze-cesszió, szimbolizmus, az expresszionizmus, a háborús költé-szet, a kávéházi irodalom nyelvi világával létesít szövegközi vi-szonyt az *Első Pesti Vérokabaré* című kötetében. Térey Jánost

hagyományosan az Ady által jellemzett szereptudat és látásmód újraírójának pozíciójában láttatják kortársai, míg a *Paulusban* a romantika és az ezredvég kontaminációjának sajátos nyelvi világával szembesülhetünk. Orbán János Dénes és Sántha Attila Rejtő Jenőn keresztül a populáris, Varró Dániel és Keresztesi József Lewis Carroll, Christian Morgenstern és Edward Lear szövegein keresztül a nonszensz irodalmat értelmezi újra. Csehy Zoltán az ókori erotikus irodalommal teoretikus és lírai viszonyt is létesít (az előbbire *A szöveg hermaphroditusi teste*, az utóbbira a *Csehy Zoltán alagyái, danái és elegy-belegy iramatai* a példa). Az intertextuális viszonyokra utaló értelmezői szöveg a legelterjedtebbek közé tartozik, szinte elhagyhatatlan kitétele a fiatal irodalomkritikának és elméleteknek. Az olyan eltérő szövegközelítésekkel dolgozó alkotók, mint H. Nagy Péter, Menyhért Anna, Polgár Anikó, Bedecs László vagy Bónus Tibor nemcsak rámutatnak az értelmezett szövegek intertextuális viszonyaira, hanem értelmezői szövegeik más értelmezői szövegekkel létesítenek intertextuális kapcsolatokat.

2. az ironia szempontja – a naivitáselv (eljátszott dilettantizmus, primitivizmus) főleg Hazai Attila, Varró Dániel, Havasi Attila, kritikában *Az Irodalom Visszavág* (Krasznokvajday Nikolett, Zsávolya Zoltán) szövegeiben érhető tetten. Az agresszív ironia, amelynek retorikája a megcélzott áldozat ellen irányul Térey János, Farkas Wellmann Endre, Orbán János Dénes, Farkas Wellmann Éva, Tasnádi István műveiben fontos jelentésképző elem: Téreynél a másikkal, a fenyegető ellenséggel való leszámolás eszköze, Orbán János Dénes és Farkas Wellmann Endre szövegei a macho identitás hordozói, Farkas Wellmann Éva néhány versében a férfival, Tasnádi István *Bábelna* című drámájában a hamis és idealizált múlttal szegeződik szembe. *Az Irodalom Visszavág* kritikusaiknak többsége (Demes Réka, Rádai Léna, Páll Zita, Karafiáth Orsolya, k szonja) az értelmezés menetének egyik lényeges eljárásává fejlesztette a sokszor nem kellően indokolt agresszív ironiát. Bónus Tibor írásaiban, monográfiájában szintén ott kísért a pedagógiai indíttatású, teoretikusan megindokolt, de mégis

kizárólagosságra törekvő agresszivitás, amely gyakran az értelmezői ellenfél érveinek megsemmisítésére irányul. Az ön-irónia alakzatai Tóth Krisztina, Bedecs László, Lövetei László, Peer Krisztián szövegeiben is tetten érhetők. A humor, azaz amikor önmaga nevetségességének tudatában tesz nevetségessé a szubjektum egy másik szubjektumot, szöveg egy másik szöveget, leginkább Karafiáth Orsolya, Grecsó Krisztián írásaiban, Király Levente és Z. Németh István paródiáiban válik potenssé.

3. a korszak grammatikája – a fiatal irodalom kapcsán használt irodalomtörténeti fogalmak, mint a posztmodern, a népiesség, a neoavantgárd, a minimalizmus, a cyberpunk, a tárgyiasság stb. nemcsak azoknak a szerzőknek és szövegeknek a helyére utalnak az irodalom folyton változó paradigmáiban, amelyek kapcsán elhangzanak ezek a fogalmak, hanem azokra az interpretátorokra is, akik használják. A nagyfokú óvatosság például a posztmodern használata kapcsán egyes szerzőknél érthetetlen, ha azt nézzük, hogy a vállalt nyugati kanonikus értelmezői szövegek már a címükben is a posztmodern analíziseiként, meghatározásaiként hirdetik magukat (Brian McHale, Linda Hutcheon, Lyotard, Jauss, Charles Newmann, Marjorie Perloff, Thomas Carmichael, Alison Lee, Patricia Waugh, Ian Ward, Terry Eagleton stb.). Ugyanez főleg a minimalizmus esetében érvényes még, mindazonáltal az elfogadható eljárás olyan saját posztmodern-felfogás kialakítása lehet, amely a nemzetközi szakirodalomra támaszkodva alakít ki saját verziót (lásd például Bónus Tibor vagy Balázs Imre József meghatározásait). Innét tekintve lehet csak – és ez nem megkerülhető feladat – posztmodernnek nevezni Varó Dániel, Orbán János Dénes, Csehy Zoltán, Szálinger Balázs, Mizser Attila költészetét, Grecsó Krisztián, Ficsku Pál, Cserna-Szabó András, Bartis Attila prózáját, vagy minimalistának Hazai Attila kötetét. Én amellett érvelnék, hogy a tárgyiasság kategóriáját, az alanyi költészet lehetőségeit szintén el kell tudnunk helyezni a neoavantgárd - posztmodern - minimalizmus hármában. Viszont ha van posztmodern dráma, próza és líra, akkor érdemes lenne posztmodern elméletekről és

interpretációs eljárásokról is beszélünk. A posztmodern és a posztstrukturalizmus párhuzamos megjelenése már régen nyilvánvaló, viszont a posztmodern több változatáról beszélve differenciálhatók is a különbségek. A teoretikus belátásokat érvényesítő dekonstrukció, recepcióesztétika, feminizmus (és lehetne még a neokolonializmus) inkább a modernnel való szembenállást implikálják (Kulcsár Szabó Zoltántól Hódossy Annamárián át Bedecs Lászlóig), s így alakítanak ki posztmodern értelmezői és argumentációs nyelvet. A harsány avantgárd fogásokkal élő ún. szemét pomót, amely az avantgárdnak a magas művészetet relativizáló vonását fejleszti tovább (giccs, McDonald's) az irodalomkritikában *Az Irodalom Visszavág* kritikai rovata képviseli, s az *anything goes* elvét követve az argumentáció hiányával, a fogalmi következetességre való képtelenséggel és az értékrelativizmust minden irányba kiterjesztő esetleges szemétszövegeivel. Mindkét lehetőség mélyen a posztmodernben gyökerezik. A neoavantgárd jelenlévő erejével a fiatal irodalomban L. Simon László, Szűcs Enikő vagy Mészáros Ottó szövegeiben szembesülhetünk, az irodalomtudományban a strukturalista és neostrukturalista belátások érvényesítésére figyelhetünk. A cyberpunk elméleti belátásaira H. Nagy Péter figyelmeztet, míg a szép irodalomban Győry Attila (*Ütközés*) vagy Daniel Levicky Archleb (*Aua és Atua*) egy-egy kötete sorolható ide.

4. a személyesség szempontja – annak kérdése, hogy mennyire hangsúlyozódik a szubjektum a szövegekben, döntő hatással van a szöveg retorikai és hatáslehetőségeire. Grecsó Krisztián *Pletykaanyujának* beszélője a közvetlenség és teljes azonosulás lehetőségeire mutat rá. Bartis Attila drámai személyessége (*A séta*) és Schein Gábor drámai személytelensége – (*retus*) – az idő és az emberi sorsok viszonylatában nyerik el hangsúlyukat. Térey János verseinek felturbózott lírai alanyai az egyéniség önértékesítésének feltételeit járják körbe. Hazai Attila szövegeit redukált lényeknek dialógusai a kommunikáció csődhelyzeteiként tematizálják. Mórocz Mária emberpárjai a személyességbe kódolt személytelenség komor marionettfigurái. Az irodalomelméleti érvényre törekvő

szövegeket gyakran éri az a vád, hogy nem törődnek a szöveg kommunikatív feltételeivel, s a radikálisan használt teoretikus nyelv csak a beavatottak számára érthető. Az egyéni vélemény ezekben az értelmezői szövegekben nem annyira a személyesség, mint inkább a kontextusok játékaként definiálódik, s ezt a szépirodalom is megerősíti, hiszen akár a legszemélyesebbnek tűnő szöveg is kimutathat önmagából: „akár a *Schriwanek bácsi* például a védikus filozófiákból merít, Prabhupada-tól, de Bubern, Jungot, Eliadet is olvassa.”²³ Vagyis a személyesség csak mint intertextuális feltétel, a szöveg egy lehetséges funkcionál.

5. narratívák kódjai – az egymás mellé rendelt, elkülönülő és összekapcsolódó narratívák nem egy esetben elbizonytalanítják a hagyományos műfaji kódokat. Ez egyrészt epika, líra és dráma keveredéseként, a műfajokon áthatoló textus szubverzív kódjaiként is értelmezhető. Térey János *Paulusa* vagy Varró Dániel *Túl a Maszat-hegyen* című verses meseregénye olyan betéteket tartalmaznak, amelyek elütnek az epikai narráció menetétől. Schein Gábor (*retus*) című kötetének szövegei olyan prózaversek, amelyek a vizualitás kódjait éppúgy felhasználják, mint a történeti narratíva interpretatív metódusait. Ide sorolhatjuk azokat a prózai szövegeket is, amelyek elbeszélés, elbeszélésfüzér, regény műfaji kategóriáival játszanak el: Talamon Alfonz: *Samuel Borkopf: Barátaimnak, egy Trianon előtti kocsmából* című regénye éppúgy, mint Hajtman Béla Béla von Goffa álnéven megjelent *Szivarfüstben* című szövege (mely a Talamon-szöveg folytatásaként is olvassatja magát) sorolhatók ide. Cserna-Szabó András *Félelem és reszketés Nagyhalályon* című prózái és Schein Gábor már említett kötetének, a (*retus*)-nak a szövegei szintén összetartó és szétbomló narratívák játékaként reprezentálódnak. A narratívák (főleg a történeti narratíva kérdései) elméleti szinten többek között Rácz I. Péter, Kisantal Tamás és K. Horváth Zsolt munkáiban vetődnek fel.

6. a teoretikus tudatosság szempontja – a fiatal irodalom nagy részének egyik megkülönböztető sajátossága az a tuda-

tosság, amellyel az irodalomelméleti belátásokat játékba hozza szövegeiben. Az irodalomkritika jelentős része teoretikus belátásokkal dolgozik, teoretikus belátásokat kér számon a szövegeken, a szépirodalom olyan szöveghelyeket épít be, amelyek intertextuális jelöltje az elmélet, azaz játékba lép a teóriával. Kiss Noémi egyes szövegei éppúgy felfoghatók kulturális antropológiai tanulmányoknak, sűrű leírást közvetítő esszéknek, mint szépirodalmi szövegeknek, útirajznak, bédækkernek, emlékezésnek. A lírában kódolt üzenetként jelennek meg az elméleti intertextek; „kezdetből fogva hang vagyok” – állítja Király Levente beszélője²⁴, Erdős Virág *Másmilyen mesék* című kötete a műfaj tudatosításának és ironizálásának teoretikus belátásokat hordozó, visszavont szekvenciáiban érhető tetten, Peer Krisztián *Hoztam valakit magammal* című kötetében kijelenti: „ez csak nyelvtan”²⁵. Győrei Zsolt és Schlachtovszky Csaba *Rostáztatás a magtárban* című kötetének drámáiban is találkozunk a teoretikus tudásanyag elemével. Térey János az *Interpretátor* című versében a címben szereplő szerzőfunkciót helyezi bele a szépirodalmi szövegbe. Az, hogy mennyire van tudatában a teóriáknak és kánonoknak és azok mely belátásaira játszik rá a szöveg, gyakran döntő befolyást gyakorol az értelmezés menetére. A referencialitás-fikcionalitás határfeszültségei mind az értelmezői, mind a szépirodalmi szövegek sajátjai lehetnek. A dekon-csoport tagjai *Papírborítás* című kötetükben elmélet és szépirodalom együttmozgását kísérelték meg, s ennek hatása a fiatal irodalomra is kimutatható.

7. tematikus nézőpont – a fiatal irodalom tematikai nóvumai között első helyen az obszcenitás átpoetizálását figyelhetjük meg. Az irodalomelméletben ez az erotográfia lehetőségével üzőtt játékként jelenik meg leginkább. Kalmár György Lacan és Derrida szövegeinek dekonstrukciója vagy Sade kapcsán „a megismerésnek a szexuális aktussal való figuratív kapcsolata”²⁶ felől néz szembe obszcenitás és textus kérdéseivel. Csehy Zoltán paradigmaváltó fordításkötete, a *Hárman az ágyban*, illetve tanulmány- és verseskötete is szöveg és test, az obszcenitásteóriák és az önlegitimációk kapcsola-

taira figyelmeztet. Bagi Zsolt Nádás Péter kapcsán foglalkozik test és írás kapcsolatával. A lírában Orbán János Dénes, Farkas Wellman Endre, Gergely Edit²⁷, a prózában Cserna-Szabó András, Győry Attila írásaira (szex, drog, ürítés, vér, hús, perverziók) hívhatjuk fel a figyelmet. Az emlékezés narrációja szintén fontos téma a fiatal irodalomban: Tóth Krisztina lírai emlékezései az önidentitás keresésének allegóriái, Kiss Noémi úti emlékezése a kultúrák feszültségeiből táplálkozik, Schein Gábor vizualitás és a huszadik századi tragikus történelem (holocaust, diktatúrák) kapcsolódási pontjaiból építi fel az emlékezés kereteit. Az emlékezés textuális feltételezettségére hívják fel a figyelmet a történelmi regény posztmodern átíratái, valamint az emlékezéselméleteket hasznosító értelmezői szövegek (Keserű József, Benyovszky Krisztián).

8. kontextuális szempont – a fiatal irodalom nem egy szöveg más szövegek irányába olyan erőteljes utalásokat épít ki, amelyek által nemcsak önmagát kívánja meghatározni, hanem mintegy a másik textus játékszabályaiban kívánja elhelyezni magát. Tulajdonképpen a fiatal irodalom belső kánonjáról van szó: Orbán János Dénes költészete az erdélyi irodalom kontextusában olyannyira megkerülhetetlenné vált, hogy annak női változata (Farkas Wellmann Éva) is kialakulóban van egyes értelmezések szerint. Ugyanilyen megkerülhetetlennek tarthatjuk Térey János költészetét is magyarországi viszonylatban. Bizonyos modalitások vagy témák teljes ignorálása az összetartozás kontextusát teremti meg, más esetekben a tudatos rájátszás stratégiája vezet ide. Tulajdonképpen irodalmi lapok, kiadók értékpreferenciáiról van szó: például a *Kortársban* vagy a *Hitelben* közölt szövegek nem bizonyosan jelennének meg az *Alföldben* vagy a *Jelenkorban* és fordítva. Regionális (és persze ideologikus: populáris) csoportosulásként jelent meg az erdélyi *Előretolt Helyőrség*. Értelmezői iskolák tekintetében még fontosabbnak tűnik a csoporttudat. Megkerülhetetlennek látszik ebből a szempontból a Kulcsár Szabó Ernő köré gyűlt fiatal teoretikusok szerepe. Olyan nyelvi erő- és játéktér jött létre elméleti szövegeikben, hogy azt az iskolán kívüliek is szinte kötelezőnek érzik működtetni saját

elméleti munkáikban. A csoporttudat stratégiája tulajdonképpen a kanonizáció biztosítékává válik, a jól megválasztott irodalmi kontextus visszahat a szövegre és annak (jelenben íródó) értelmezéseire is.

9. a medializáció szempontja – természetesen ez a szempont sem új keletű (lásd Margócsy István Petőfi-monográfiáját), másrészt viszont az is igaz, hogy a kilencvenes években kialakuló piaci viszonyok alapjaiban forgatták fel az azt megelőző évtizedek diktatórikus rendjét. A kiadók reklámfogásai által, a kereskedelmi televíziózásban és az interneten „eladott” fiatal író „képe” tulajdonképpen az önlegitimáció és a reprezentáció kérdéseit úgy veti fel, mintha azt egy általánosan elfogadott, megkérdőjelezhetetlen érték ellenében lehetne kijátszani. Populáris és elit határai ugyanis nem esnek egybe kanonikus és nem-kanonikus határaival, s az egészen eltérő kanonizációs törekvések nélkül valójában nem is lehetne irodalomról beszélni, amennyiben minden irodalmi érték valamilyen médiumon helyezkedik el. A különféle stratégiák közé vehetjük a tudatosan felépített image-t (Orbán János Dénes, Karafiáth Orsolya, Térey János), a medializációban szinte áldozatként részt vevő filozófusokat (Csehy Zoltán, Varró Dániel), a tudományos (egyetemi) és szépirodalmi karrier összekapcsolását (Kiss Noémi, Schein Gábor), az elméleti megalapozottságú médiaszereplést (Sántha Attila) stb., s a szerepek és stratégiák változatosságára figyelhetünk fel. Az irodalom színterére kilépő szereplő ugyanis bármit tesz, az irodalmi élet kontextusában minden cselekedete stratégiaként értelmeződik – így akár az is, hogy remeteként húzza meg magát (és erre is találhatunk nem egy múltbeli és jelenkori példát). Sőt olykor, szerencsés véletleneknek köszönhetően a medializáció szórakoztató pillanatai is megnyílhatnak, mint arra Peer Krisztián *Hoztam magammal valakit* című kötete nyújt komikus példát a 2002-es magyarországi választások politikai jelszavainak köszönhetően.

A fiatal irodalom kánonjairól beszélve még mindig a magas irodalom és ezzel kapcsolatban óhatatlanul az esztétikai vé-

lemény megalkotásának lehetőségeiből és lehetetlenségéből lehet kiindulni. „Az eszmények sokszor a leggyakorlatibb érdekeket kendőzik el” – állítja Altieri, s ezt minden értelmezéskor, saját textuális munkánk tudatosítása során folyton figyelembe kell vennünk. Majd így folytatja: „Mégis amellett érvelek, hogy hiba volna a kultúrtörténetet pusztán a szem előtt tartott érdekek és a kitermelt ideológiák olcsó melléktermékeként olvasni. Ha elismerjük ezen emlékezet szükségességét és azt, hogy a különféle kanonikus művek nyilvánvalóan képesek túllépni bármely konkrét társadalmi érdekstruktúrán, lehetségessé válik, hogy kultúránk számára visszanyerjük azon értékek némelyikét, amelyek a múltban a magas kánon tradicionális eszményéhez kapcsolódtak.”²⁸ A magyar irodalomban még nagyon kevesen gondoltak arra, hogy a magyar irodalom történetének ezredvégi fejezeteibe mondjuk Térey János vagy Tóth Krisztina helyett/mellett egy folytatásos szappanopera, egy punkszöveg vagy a *Big Brother* szereplőinek szájából elhangzó szövegeket állítsák. Persze a kánont érintő kételyek ezeket a kérdéseket is felvetik, hiszen a kánont tudatosan felhasználó, annak ellenszegülő olvasatok két lehetséges módon generálhatók, mint azt Shankar Raman állítja:

1. „kanonikus szövegek nem kanonikus olvasása során, amely által problematizálhatók” a megrögződött szöveganalízisek és kategóriák;

2. olyan „interpretációi eddig nem kanonizált szövegeknek, amelyek alternatív történelem és alternatív olvasásmódokat tesznek lehetővé”.²⁹

Kevesen gondolnak azonban arra, hogy a kánon ebben az esetben sem olyan minőség, amely megkerülhető, hiszen a kanonizáló vagy éppen a dekanonizáló maga is lehet kanonikus szereplő, kanonikus értelmező (kanonizált és kanonizáló egyúttal). Mindazonáltal óvatosan kell kezelni minden kategorikus kijelentést, amely a kánont illeti, hiszen D. R. Margolis reform-hatalomelméletére utalva kijelenthető: „az elvont, absztrakt hatalommal való elméleti küzdelem könnyen bizonyulhat végzetes csapdának: az elmélet megteremti a maga hatalom-fantomját, amelytől fölszabadulni az első számú er-

kölcsi imperatívusszá válik.”³⁰ Minden egyéni kánon – és a fiatal irodalom kánonjai csak ilyenek lehetnek – a véleményalkotás sérülékenységeinek kiszolgáltatottja, s csak ennek tudatában tehetjük közzé feltételes értelmezéseinket és törekény szövegeinket.

Jegyzetek

- 1 Aleida ASSMANN – Jan ASSMANN: *Kánon és cenzúra*, in: *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerkesztette ROHONYI Zoltán, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 91.
- 2 Uo., 97.
- 3 Charles ALTIERI: *Az irodalmi kánon eszméje és eszménye*, in: *Irodalmi kánon és kanonizáció*, 155.
- 4 Günther BUCK: *Irodalmi kánon és történetiség*, in: *Irodalmi kánon és kanonizáció*, 205.
- 5 Frank KERMODE: *Kánonok és elméletek*, in: *Irodalmi kánon és kanonizáció*, 119.
- 6 ALTIERI, I. m., 146.
- 7 David MARTYN: *Az olvashatatlan autoritása*, in: *Irodalmi kánon és kanonizáció*, 230.
- 8 Jan ASSMANN: *A kulturális emlékezet*, Atlantisz, Budapest, 1999, 106.
- 9 MENYHÉRT Anna: *Szétszalazás és összerakás*, in: MA: *Egy olvasó alibije*, Kijárat Kiadó, Budapest, 2002, 145-168.
- 10 PAPP Endre: *Az íróniától az identitásképzésig*, Bárka, 2001/3, 45-52.
- 11 BALÁZS Imre József: *Egy fordulat két oldala*, Bárka, 2001/3, 53-60.
- 12 BEDECS László: *The Games of the New Millenium. A kilencvenes évek második felének magyar lírája*, in: BL: *A példának oka*, Kerntok Károly Művészeti Alapítvány, Tata–Tatabánya, 2003, 65-74.
- 13 BEDECS László: *Kezdetben volt. A Sárkányfű köréről*, in: I. m., 79.
- 14 PRÁGAI Tamás: *Komolyhon tartomány illesztékei*, Kortárs, 2000/6, 52-66.
- 15 H. NAGY Péter: *Töredékek a kortárs magyar líra paradigmáiról*, in: HNP: *Kánonok interakciója*, Fiatal Írók Szövetsége, Budapest, 1999, 45-63.

- 16 MENYHÉRT, I. m., 152.
- 17 BEDECS, I. m., 73.
- 18 BALÁZS, I. m., 57.
- 19 Brian McHALE: *Postmodernist fiction*, Routledge, London and New York, 1996, 10.
- 20 BALÁZS, I. m., 57.
- 21 PAPP, I. m., 48-51.
- 22 PRÁGAI, I. m., 57-65.
- 23 „Én egy életrajzi realista vagyok...” (Németh Zoltán beszélgetése Grecsó Krisztiánnal), Kalligram, 2003/7-8, 60.
- 24 KIRÁLY Levente: *Három jelentés a zuhanásról*, in: KL: *A legkisebb*, JAK-Kijárat, Budapest, 2000, 40.
- 25 PEER Krisztián: *Bocs*, in: PK: *Hoztam valakit magammal*, Palatinus, Budapest, 2002, 109.
- 26 KALMÁR György: *A filozófia és az anyai fallosz*, Literatura, 2001/4, 346.
- 27 GERGELY Edit: *Zárójel(l)em*, in: GE: *Üzenet lélekdoktor szeretőhöz*, Erdélyi Híradó–Előretolt Helyőrség, Kolozsvár, 1999, 18.
- 28 ALTIERI, I. m., 141.
- 29 Shankar RAMAN: *The Racial Turn: „Race”, postkolonialismus, literární věda*, in: *Úvod do literární vědy*, szerkesztette Miltos Pechlivanos – Stefan Rieger – Wolfgang Struck – Michael Weitz, Hermann & synové, Praha, 1999, 241.
- 30 BALÁZS Zoltán: *Modern hatalomelméletek*, Korona Kiadó, Budapest, 1998, 24.

Csehy Zoltán

PERMANENS SZÖVEGMOZGÁS ÉS KOMBINATORIKUS REND

Farnbauer Gábor verseiben nem is annyira a nyelvteremtés vágya mutatkozik erőteljesen, sokkal inkább a *fordíthatóság* kérdései nyelvről nyelvre: ráadásul ezek a nyelvek fraktálszerűen nyitják meg univerzumaikat (bármely elementumuk mélyébe hatolunk is, azokban ott van egy szakasztottan ugyanannyira átláthatatlan és ugyanolyan kiismerhetetlen logika szerint strukturált nyelv). A kombinatorika alapmechanizmusait, a permutációt, a variációt és a kombinációt a nyelven át létező nem vagy csak alig körvonalazható identitások nem tudják maradéktalanul elfogadni, folyamatosan ellenőrizhetetlen folyamatokat hoznak létre, s ezekben a csomópontokban egy sajátos logo-teozófia irányába látszik kitörni a hagyományban definiálhatatlan entitás.

Az episztémé folyamatos strukturálhatatlansága annak nem-egyértelműségéből fakad, s nyilvánvalóvá válik, hogy pusztán a folytonosan ráirányuló agresszív rákérdezés, illetve megkérdőjelezés révén képes mozgásban tartani kiemelt pozícióit. A *Bethlehemi mese* című verset¹ vegyük példaként: a megváltó születésének történetét reinterprettálja a szöveg. Egy klasszikus alaptörténetet utal egy a viszonyrendszert tekintve itt peremműfajnak ható beszédmódba, a mesébe. Már ebben a gesztusban a klasszikus, egy teljes, ma is működőképes, nem-atlantiszi világ interpretációs univerzumát annullálja. Másrészt épphogy teret nyit egy deteologizált olvasatnak, valamiképp a „naiv” értelmezők misztikus kötetlenségét és a maga terében beszédmódbeli integritását megőrzendő „igazmondó”, noha az „igazmondást” mindig is illedelmes zárójelbe tevő narrációjának. Kétségtelen, hogy a modern embere is alapvetően tartja számon az interpretatív lehetőségek

sokaságait, azaz a történeteket artikulációkban és nem első-sorban transzcendens egyértelműségükben, hieratikusságukban érti, de messzemenően hierarchizáltan vág „rendet” a potencialitások között: tudja, melyik vehető komolyan és melyik akcidentális természetű. A posztmodern attitűd nem kívánja hierarchizálni az amúgy is relativizált igazságtartalmak megnyilatkozási varietasát. A történet nyelve a nyelvtan hierarchikus szófajrendjét is alaposan megtöri: a szófajok fontossági rendje elmosódik, a segédigék, határozószók, módosítószók válnak lényegileg a jelentés transzfereivé: a szöveg és a papír belakása ebben a felülíró gesztusban érdekelt. Az „egyszer volt...” mesekezdő toposz egyértelműen lételméleti kategóriákkal mosódik össze: egyszer-levéssé, egyszer-lehetéssé, ott-létté, csakis-ott-létté. A hérakleitoszi folyóeffektustól ez a nyelv ficánkolása révén kitágult univerzum Heideggerig terjed: az itt vagy az ott hívó vagy felhívó jellegét véve számba, illetőleg a hozzájuk rendelt létmegértési aspektusok bevonhatóságáig akár. Ez a létproblematisztálás mintegy fonákjaként kapja tükörversként a mindenségre feljogosító érvényt: „Azután már mindig is / ez az egyszer van, / és az ugyanott.” Az „egyszer volt” sémából beletorkoll a szöveg a jelenbe, amely lényegileg időtlen és nem lehet most, ha egyszer „minden”. Itt következik be az episztémé orgiasztikus befészkelődése a nyelvbe, innen nyeri el olyannyira variabilitásán interpretálható léttartalmait.

Az ott - akkorral tengely szerint tükrözött párja lesz a mindig - mindenkor, a tükrözési tengely pedig a miért - mert lesz, mely a klasszikus dichotómiától tudatos nyelvépítő munkával ferdítődik el: „Nem miért pont akkor / és miért pont ott / történt meg az egyszer.” A továbbiakban az idő - tér szubsztitúciós páros viszonylagos behatárolhatósága mutatkozik a vers testében, ismét mintegy tükrözendő az ott és egyszer uralta verstérfél univerzumát. Végül az identitás programszerű kép-lékenységének és stabilizálhatóságának Farnbauernél oly gyakori konfliktusartikulációja zárja le megnyugtatóan – mintegy a logikai végkövetkeztetés szigorát oldandó –, ambivalens kérdező gesztussal a költeményt: „Mert ha minden vagyok, / akkor már nem »miért / pont én vagyok én?«” A vendégszö-

veggként beékelte idézet egyébként Jeremy Icehood héraikleitosziva törmelékelt mondata, mely az első kötetben megjelent *Latorlatol* című kombinatorikus szöveg paratextusának volt fontos komponense. Mindez a testté lett ige szakrális rítusrendjének algoritmusai is lehetne: a nyelv evangelizációjának programja, mely az interpretációs cybertér rendszerét uralja. Heideggert idézve: „A jelenvalólét fenomenológiájának logosz-a a herméneuein jellegével bír, melyen keresztül a jelenvalóléthez magához hozzátartozó létmegértés számára *megnyilatkozik* a lét tulajdonképpeni értelme”.²

A héraikleitoszi alapvariáns, az idő megismételhetetlenségének példája, tulajdonképpen Farnbauer interpretációjában a „végérvényesen” egyszer meghódítható időként tételeződik. Eközben mindvégig tudható, hogy a tudás is „csak” interpretáció kérdése, vagyis interpretációk diszkurzív sokaságát feltételezi. Héraikleitosz szövegkorpuszáról ugyanakkor bátran kijelenthető Simon Attilával, hogy tulajdonképpen nincs is, „merő coniecturák halmaza”, egységesnek mondható kiterjedés nélküli „fikció egy szövegről”.³

Farnbauer versében alighanem a nyelvbe és a tudásba szétömlő én, a szakrális beszédmódot fenntartva: a testté lett ige és az igévé lett test grammatikai és episztemológiai tükörpozíciója mutatkozik meg idő és tér viszonytengelyei közt.

Farnbauer versnyelvének fenti karakterét elsősorban a filozófiai mélységekbe gyűrűző, örvényként magukba rántó szavak adják meg. E nyelvvariánshoz, mely absztrakciókból építkezik, illetőleg melynek szintaktikai rendszerét a logikai operációk szervezik és destruálják egyben. E regiszter gyakorta keveredik egyfajta egzaktabb, természettudományos referencialitással rendelkező nyelvvel: „A szabadság gyöke. / Választás, / a megtörténés jármában.”⁴ Szegről-végre ez a regiszterkeverés mintegy azt sugallja, hogy a költészetben fürdőző episztémé tulajdonképpen leírható valamilyen képlettel, matematikai vagy logikai műveletsorral, illetőleg informatikai algoritmusokkal is kódolható, vagy másként fogalmazva: lehetőséget ad egy – jobb híján nevezzük így – „természettudományos” interpretációláncolat megalkotására.

Erre a legpregnansabb példa alighanem a *TH-puzzle*,⁵ mely gyakorlatilag egy látszatra foghatatlan és teoretikus logikai képletbe illeszt bölcséleti referenciákat (szabadság, senki-ség, az én halála, mindenki-ség, magány, szeretet stb.), hogy a kombinatorikus poézis jellegét öltve működtessen egyfajta szövegmáglyát (szövegmágiát), mely az interpretációk végtelen lehetőségeire hívja fel a figyelmet. A számokkal párosított fogalmi apparátus algoritmussá válik, s gyakorlatilag versgenerátorként működik. Az ekvivalencia vagy tautológia ilyen módon logikai alakzatból retorikai-stilisztikai alakzattá alakítható át, a szövegidentitás pedig az algoritmusba kódolt, illetve az abból kisugárzó mozgás miatt hathat inspiratívan esetlegesnek vagy átalakíthatónak.

A vers léttartalmainak és azok nyelvi betűsorainak sorrendjét felcserélési vagy kombinatorikus szabályok határozzák meg: e beszédmód klasszikus alakzatait a magyar költészetben Tamkó Sirató Károly alkotta meg, majd talán Papp Tibor disztichongeneráló számítógépes programja lehelt belé új életet. Az ilyesfajta szövegautomaták elmélete természetesen jóval régebbi, elég Georg Philipp Harsdörfferre vagy Leibnizre gondolni (*Dissertatio de arte combinatoria*), irodalmi szöveggenerátort pedig már John Peter is működtetett 1679-ben.⁶ A Farnbauer-féle, narratíváját tekintve monoton, operativitását tekintve következetes, értelemkorellációit tekintve hatványozottan ikonikus ekvivalencialitánia gyakorlatilag egy klasszikus Petőfi-sorra vezethető vissza („Szabadság, szerelem”). Asszociatív létbölcséleti variánsokkal dolgozik a 11 elemes hozzárendeléskomplexum. Hasonlóan algoritmizálható versgenerátorba kerül a közvetlen referencialitás is: a nemzetiség, a nem kérdése, az identitás kifejezhetősége.

Különlegesen érdekes, hogy Farnbauer versrendszerében az irodalomban-levés is a véletlen kombinatorikáján alapszik: egy „öntevékeny szubsztancia” műve. Valahogy ki belőle, kifelé, otthagyni, és mégis benne lenni, mert lehetetlen a már létünkkel meghódított, a szöveggenerálás önmegismerő és ön-elidegenítő kalandjára szánt időt nem észrevenni.

A kombinatorikus rend, mely majd *Az ibolya illatában*⁷ áll majd össze igazán, már mindkét verskötet alapkarakter-jegye.

Hasonlóképp rendelt Lullus abszolút és relatív princípiumokat, kérdéseket, alanyokat, erényeket és bűnöket az Ars magna ábécéjéhez⁸, mint ahogy Farnbauer rendel episztemológiai toposzokat a logikai-matematikai rendszereket biztonságosan és észrevétlenül kijátszó nyelvtan elemeihez. A kifejezésnek nincs szingularitása, csak variabilitása van: a szöveg optimalizációja mindig csak egy interpretátor szemszögéből nézve érthető. A kiskapuk költészete ez, a kiskapu Farnbauernél műfajjá lesz: ahogy az ember verbálisan kijátssza a hagyományt, a tudást, az értelmet és érthetetlenséget, a logikát és nem logikát, és végeredményben a halált.

A kombinatorika, noha épphogy a változatosságot jelenti elsősorban, mégiscsak egy bizonyos spektrumból nézve a legváltozatosabb, öngerjesztő monotónia. Ezt a tökéletességvágyat szublimálja végül a nyelv maga is, legalábbis jelentős részben. József Attila híres, sokat parafrázált *Születésnapomra* című verse Farnbauernél a legszélsőségesebb, és épp ezért múlja felül a poétikai beszédmód intenzitásában pl. Kovács András Ferenc variánsát, mely a felülrírás szinte integratív gesztusával kezelte a témát, noha a plágium „műfaját” legitímálta, vagy Király Levente – nevezzük így – műfajirányú gesztusait, melyek József Attila versét a formai intertextualitás keretei között vonják, csábítják játékba.⁹ Farnbauer magát az apropót diszkriminálja: az emberi idő létjogosultságát kérdőjelezi meg a belső idő bergsoni értelmezését bevonandó. Az előkészítő versszak kombinatorikus sor:

„Nem azért,
mert már nem,
nem azért
mert még nem,
nem azért,
mert majd sem.”

Ez a fokozott tagadás, ez a végletekig kiaknázott retorikai alakzat mintegy a már emlegetett esetleges formai intertextualitásban is megnyilvánulható strófikus építkezés egzotikus monomániájának párhuzama is lehetne, ahol a rím kombina-

torikáját a folytonos korrekció pótolja egyfelől, másfelől pedig az idő fokozatos lehatárolásának szándéka. A vers poénja merőben metafizikus és az idő lehatárolásának lehetetlenségét mutatja meg, a makacs és folytonosan korrekciós kombinatorikus technika sikertelenségét is demonstrálva:

„Csak nincs,
aminek lenne:
harmincketteje.”¹⁰

A születésnap ünnepjellege mintegy az idő privatizálhatóságának jegye is, egy biográfia egzakt adata, melynek számos paramétere mutatható ki. Farnbauer verseskötetei sokszor állítják előtérbe a biográfiát, csak hogy a perszóna életrajza helyett a nyelv életrajzát kapjuk meg, illetőleg a nyelvben megéledő tudásinterpretációk életkilátásaira nyílnak rá a szemünk. A folyamat az *Én blues* című verssel indul el, amely gyakorlatilag a nem „saját” név (farnbauer gábor) háziasítása, megszélídtetése is lehetne a blues zenei effektusaival és kombinatorikus ismétlésváriánsaival.¹¹ A *hiány szorítása* című epigrammatikus vers e biográfia kamaszperiódusának effektusa, Aszklépiadészre emlékeztető fölütéssel („Huszonkét éves vagyok és unok élni”): „Én már megadom magam – itt állok 23 évemmel, / világvénen.”¹²

A 23-as szám gyakorlatilag csak a 32-es szám kombinatorikus változata: ha akarom, pusztá jellehetőség. Ez a transzformálhatóság képez hidat a József Attila-vers reinterpretációja és jelen költemény között. Az idő a történelem észlelésének folyamatában veszti el fokozatosan a jelentőségét és egzakt jellegét a kötet verbális terében, mely e két pólus között terpeszkedik. A hiány szorításában emlegetett „történelem céltalan ráncaiba” font 23 már *Az én nevem hasonló* című vers identitástematizálásában elveszti tulajdonképpen egzaktágát: „A nevem csak gyűrődéseiben különbözik / más egyenruhától. / A nevem az emberi önszeretet kényszerzubonya.”¹³

Farnbauer számára a név, a megnevezés rituális gesztusainak játékaik előtérben vannak: részint mottók méltóságteljes

halmazaiiban, ekkor gyakorlatilag a beolvasztás aktusában vesznek részt: az e nevekhez rendelt szövegeket, paratextusokat idézőjeltelenül, darabolva vagy kiegészítve gyakran a magáévá teszi/teheti a későbbi szövegár, vagyis minden szavuk (csoportokban vagy külön-külön) kombinatorikus protézisként mutatkozhat meg, máskor a dedikációs apparátus közhelytoposzainak paródiáiként: ilyenkor vagy az identifikálhatóság természetes viszonylagossága sérül (pl. egy bizonyos Mike Hunter mint címzett „egyrészt senki, másrészt egy fiktív pornórendező. Megátalkodottan, alávalóan rendkívüli ember. A szokatlan hajszolása – kenyere és érvénye”)¹⁴, vagy pedig maga a dedikációs mozzanat bizonyul hiábavalónak számos korlát miatt (pl. „R. Frippnek, B. Enónak, P. Gabrielnek, D. Bowienak... akikhez sosem fog eljutni”).¹⁵ A bizonytalanná vagy feleslegessé váló név identifikálhatatlanná teszi a biográfiát is, az életrajz gyakorlatilag folyamatos algoritmuskereséssé változik át, melynek lényege a magunk pótlása: nyelvként felfogott énünk transzformálásának vágya valami foghatóbbá, valamilyen érthetőbbnek, interpretálhatóbbnak látható nyelvbe.

Ez a sajátos, a magyar költészetben szinte egyedülálló beszédmód képes hiteles kétségeket megfogalmazni a se nem valós, se nem fiktív vagy egyenesen hazug léttartalmak rögzítésére kényszerített nyelv disszuáziós gépezetét működtető beszédmodok mellett. E disszuáziós beszédmód eredményezi a kilencvenes években olyannyira elharapozó, nevezzük így: szimulációköltészetet, mely egyfelől minduntalan a múlt párbeszédbe vonásával, letűnt korpuszokra irányuló integratív szándékkal prezentálja tulajdonképpen mesevilágát, melyben gyakorlatilag a nosztalgia munkál, minden karikírozás ellenére is. Az önműködő nyelvbe vetett hit, az arra bízott akció meghökkentő potenciája nyilvánul meg abban a szelekcióban, amely végül is papírra kerül Farnbauer versesköteteiben: a nyelvkombinatorika maieutikája ez (Szókratész nevezte így módszerét, a bábamesterségre, anyja hivatására utalva), melynek eredményeit szelektíve rögzíti a nyelvet tulajdonképpen kiolvasó költő. A bölcséleti bábamesterség központi effektusa az egyre közelebb jutás az igazsághoz: e folyamatban

derül ki rendre, hogy a tudás, az episztémé ingatag, s gyakorlatilag csak a vélemény, a doxa létezik, amivel nehéz valamit is kezdeni. Sajátos párbeszéd bontakozik ki tehát az algoritmusába feledkezett nyelv és a szövegelő között. Az első kötet *Új Novella* című elbizonytalanított korpusz egyik verssora: „Vegyél miriád óvszert, bójbi!” a második kötetben parodisztikus átalakítások után, léttérvesztetten és szervátültetetten kerül a *Kategorikus imperatívusz* című szövegbe: „Bójbi, az ószer / a tiszta ész kritikáján van!”. Az *Új Novella* versteste azért szétfolyó, bőrrel nem határolt test, mivel a hozzá csatlakozó jegyzetapparátus az interpretáció lehetőségét tulajdonképpen újabb irányokba tereli. A paratextus és a főszöveg gyakorlatilag egyenrangúvá válik. Noam Chomsky generatív grammatikájából odakerült szentenciaként tételeződik a vers vezérmondata, s ezáltal erőteljes hangsúlyt kap a nyelv (kivált a szintaxis) egyfajta többé-kevésbé működtethető teoretikus „készülékként” való értelmezése.¹⁶ Ám mivel ez a készülék az irodalmi regiszter beszédmódjában üzemel, sokkal nagyobb jelentősége van a selejtnek vagy a deformációknak, illetőleg a nem éppen grammatikailag/logikailag helyesnek látszó vagy statikusabb performanciát feltételező mondatartikulációknak. Az *ars grammaticae* lesz a nyelv „készülékének” mozgatóereje: az *ars* mint technikai tudás, illetőleg mint művészet. A Chomsky-féle „Colorless green ideas sleep furiously” (Színtelen zöld eszmék alszanak dühösen) - típusú, nyelvtanilag helyes, ám „képtelen” mondat szinte általános érvényű lehet a modernista költészetben, mígnem a nyelvészetileg ugyanannyira „képtelen” „Furiously sleep ideas green colorless” (Dühösen alszanak eszmék zöld színtelen)¹⁷ variáns költészetesztétikai karrierjeként olvasható-értelmezhető „verstípus” a Farnbauer által is művelt kombinatorikus természetű költői beszédmódban. Erre klasszikus példa lehetne az identitáskérdésre rávetített nyelvi identitás aspektusait tematizáló, Flaubert „Bovaryné én vagyok”-jának felülírását kínáló szentencia: „Én vagyok / a vizet / a teán.”¹⁸

Az értelmezés relatív kitarthatósága, nyújthatósága, kiterjeszthesége izgalmasabb feladat, mint a totális vagy annak ható dokumentáció. Ez utóbbit képezik inkább a neo- illetve

transzavantgárdnak nevezett irányzatok versgenerátorai (pl. Raymond Queneau) vagy emberi léptékkel mérve végtelen olvasati, illetve megjelenési lehetőséggel, azaz a nagyon is tudatosan képlekennyé tett szövegidentitással számoló speciális opusai. A totális könyv elméleti koncepciójának vonatkozásait is talán érdemes említeni: Farnbauer egyetlen könyvet látszik írni, miként erre a könyvről könyvre terjedő szövegmozgásból, reinterpretációból, gondolatfertőzésekéből, protézisekből is következteni lehet, illetve az interpretálhatóság dzsungelében ösvényt szabni képes kommentárokból (melyek lényegileg felülrírásokként is felfoghatók) is kiviláglik. Az *ibolya illata* című költemény szétretorizálása gyakorlatilag egy terjedelmes gondolatregény konstrukcióját eredményezte. Az első magyar illatpárlattal behintett könyv e külső gesztusa szintén a totális könyv klasszikus aspektusaira vezethető vissza: a futurista tapintható, szagolható bádogkönyvre gondolok.¹⁹ Azonban itt nem a könyv korporalitása hangsúlyos, hanem a szöveg permanens mozgásban tartása, a szöveg és nyelv identitás-zavarainak makacs, eleven regisztrálása.

Jegyzetek

- 1 FARNBAUER Gábor, *A magány illemtana*, Pozsony, Madách, 1989, 31.
- 2 MARTIN HEIDEGGER, *Lét és idő*, Budapest, Gondolat, 1989, 135.
- 3 SIMON Attila, *A filozófus rejtvényei (Hérakleitosz-interpretációk)* = KUKLA Krisztián–SUTYÁK Tibor (összeáll.), *Kitolási szakasz*, Fiatal filozófusok antológiája, JAK–Balassi, Pécs–Budapest, 1997, 122.
- 4 FARNBAUER Gábor, *A magány illemtana*, 33. A vers címe: Véletlen.
- 5 Uo., 67–69. TH: tökéletes homeosztázis. Hasonló elven működik a „Don't drink and drive” c. szöveg, mely alcíme szerint „stilisztikai-formállogikai gyakorlat ekvivalenciákra”. A vers lelőhelye: FARNBAUER Gábor, *A hiány szorítása*, Pozsony, Madách, 1987, 49–53.
- 6 VÖ. HORVÁTH Iván, *Számítógépes költészet = Magyarok Bábelben*, Szeged, JATEPress, 2000, 75–85.
- 7 FARNBAUER Gábor, *Az ibolya illata*, Pozsony, Kalligram, 1992.

- 8 Vö. Umberto Eco, *A tökéletes nyelv keresése*, Budapest, Atlantisz, 1998, 63–78.
- 9 Vö. Kovács András Ferenc, *És Chistophorus énekelt*, Pécs–Bukarest, Jelenkor–Kriterion, 1995, 82–83. KIRÁLY Levente, *Minden idesereglik, Még felszól* (versek) = Bárka, 2002/2, 18–20.
- 10 FARNBAUER Gábor, *A hiány szorítása*, i. m., Madách, 1987, 64.
- 11 Uo., 14–15.
- 12 Uo., 16.
- 13 Uo., 22.
- 14 Uo., 60.
- 15 Uo. 39.
- 16 Vö. Noam CHOMSKY, *Mondattani szerkezetek*, (ford. ZÓLYOMI Gábor), Budapest, Osiris, 1999, 13.
- 17 Uo. 17.
- 18 FARNBAUER Gábor, *A magány illemtana...*i.m., 52.
- 19 Az első futurista bádogkönyv, Tullio D’Albisola és Marinetti műve 1932-ben jelent meg. Később a művészkönyv önálló ággá fejlődött, és hatalmas karriert futott be (lásd pl. Mirella Bentivoglio, Michel Butor, Székely Ákos, Guy Bleus, Helmut Lohr, Radu Igazsag stb. munkáit). A műfaj történetéről bővebben: NAGY Pál, *Az irodalom új műfajai*, Budapest, ELTE BTK ITI – Magyar Műhely, 1995, 231–242.

Benyovszky Krisztián

ILLATFELHŐK

Farnbauer Gábor *Az ibolya illata* című könyvéről

„Nem nehéz elutasítani ezt a szöveget.
Könnyű nem foglalkozni vele.”
(*Az ibolya illata*)

Kiolvasható-e *Az ibolya illata*? Ki olvassa *ki* ezt a könyvet?

Eloolvastam *Az ibolya illatát* – vajon ez a kijelentés mit takar, lehet-e egyáltalán bármilyen igazságtartalma is? Ki az a megveszekedett és fanatikus olvasó, aki egy ültő helyében végigolvassa, aki kezdi az elején, majd lineáris egymásutánban az összes fejezeten („fantazmán”) módszeresen átrágva magát a 41-es számmal jelzett *Tartalomjegyzéknél* lyukad ki? S még akkor is, ha mint lehetőség ez nem zárható ki teljesen, kérdés, vajon milyen jelentésbeli veszteségek árán építi fel, alkotja újra magában a szöveget. (Előre bocsátom, hogy szerintem Farnbauer Gábor regénye nem ilyen mintaolvasóval számol.) *Az ibolya illatát* olvasva, illetve a róla való írást fontolgatva kénytelenek vagyunk – talán nagyobb szívfájdalommal, mint más szövegek esetében – tudomásul venni azt az elkerülhetetlen tapasztalatot, hogy minden egyedi recepció valamelyest szűkíti a mű által adott értelmezésbeli lehetőségeket, a befogadás esztétikájának előfeltétele a „perspektivikus rövidülés”¹. Az „ibolya-regény”-nyel kapcsolatos minden totalizáló olvasat eleve kudarcra van ítélve. Amit este felépítünk, másnapra leomlik. Abban sem vagyok biztos, szerethető-e *maradéktalanul* a könyv. Talán csak bizonyos részei, vagy bizonyos kombinációk, s vannak(?), akiknek csupán az illata. „Mert sok mindennel *számoltam*. Csak azzal nem, hogy ki fogja ezt nekem elolvasni.” (287.)

Milyen olvasást kíván hát tőlünk ez a mű? Felettébb nehéz megválaszolni a kérdést. Nem „könnyű szöveg”, nem adja könnyen magát, viaskodások, belső küzdelmek árán olvasó-dik. Mégsem fárasztó könyv, legalábbis abban az esetben nem, ha már bizonyos mértékig feltérképeztük határait, ha már tájékozódunk az olvasás előtt kínálkozó útvesztők sűrű-jében, s szereztünk annyi otthonosság-érzést, hogy belássuk: olyan Totális Könyvet tartunk a kezünkben, amelyet nem lehet kiolvasni. Amit inkább csak olvasgatni érdemes, ismételten, újra és újra, más és más szempontok, kombinációs szabályok szerint. Csemegézve, válogatva, rakosgatva gondolatra gondolatot, fantazmára fantazmát, bizonyos részeket átugorva, másokat újraolvasva. S közben el-elkalandozva a szövegtől, tűnődni, meditálni arról, amire mégiscsak a szöveg indít, esetleg szólít fel. „Olvassunk csak lassan egy Zola-regényt, olvassunk el mindent belőle, s a könyv ki fog esni a kezünk-ből” – írja Barthes², s ez érvényes a Farnbauer-regényre is. Recepció-esztétikai hozadéka nem a lelkiismeretes olvasásban, hanem sokkal inkább az örömszövegekre jellemző szabad ingázásban ragadható meg, ha úgy olvassuk, „ahogy egy légy repdes a szoba légterében: váratlan, álságosan végleges, ügybuzgó és haszontalan cikcakkokban”³. *Intellektuális barkácsolás* – talán így foglalható össze röviden az a tevékenység, amivel a szöveg megismerése és a benne megfogalmazott kérdések és válaszok reflektálásán keresztül az önmagunkkal folytatott belső kommunikáció jár.

Éppen ezért talán hatékonyabbnak bizonyulhat, ha a *naplóolvasási szokások* felől közelítünk a szöveghez, ami nem jelenti feltétlenül azt, hogy naplóval van dolgunk – jóllehet az *olvasónapló poétikája* fontos műfajalakító tényezője a műnek, ahogy ezt a későbbiekben majd igyekszem bővebben is kifejteni. A szöveg struktúrája azonban nemcsak az olvasás módját irányozza elő, hanem kihatással van az írás „hogyanjára” is: egy olyan átmeneti, a kritika, az esszé és a tanulmány határmezsgyéin mozgó szövegtípus kialakulásának kedvez, mely a szövegben való bolyongást, a különböző intra- és intertextusok mentén megvalósuló barangolást képezi le; egy

olyan „temporális, kérdező, dialogikus olvasást” lejegyző-reflektáló írásmódról van szó, mely a kommentárt az olvasónaplóhoz teszi hasonlatossá⁴.

Zavarbaejtő és megtévesztő borító. Érzelgős lányregények naiv biztonságát idéző szín- és motívumvilág: szív-alakot formázó, májva színbe hajló ibolyák, lila háttér és mindehhez még a könyvet diszkréten belengő ibolyaillat. És *bévíl* pedig... Bölcséleti kérdések konzekvens feszegetése, különös kedvelése az apóriáknak és szillogizmusoknak, önreflexív kiszólások, szélsőséges állítások, s mindemellett blőd meditációk, aforizmák, anekdoták, viccek, találós kérdés, tanmese, filmrecenzió, obszcén „beszólások”, játékos kis ábrák. Komolyság és játék. Szigorú rend – és káosz. A gondolkodás fegyelme – és frusztráló széttartás. Traktátus – és ironikus olvasónapló. Képlet és illat.

Úgy tűnik, hogy a szöveg domináns stílusmodalitása a – szép-irodalmi művekre hagyományosan kevésbé jellemző – *fogalmiság*, melynek komolyságát folyamatosan ellenpontozza a távolságtartó *irónia*, illetve helyenként az *élményszerűség*. A bölcséleti értekezések szigorú szerkezetét, kimerítő alaposágát, megszállott igazságkeresését és a (természet)tudományos szövegek argumentációs és szemléltető-bemutató rekvizitumait (számok, képletek, táblázat, diagram, ábrák) imitáló műben csupán elvétve találunk olyan történetyszerű vagy a lírai beszédmódra emlékeztető részleteket, melyek a „gondolatregény” kinyilatkoztatott és következetesen megvalósuló poétikáját az irodalmi fikció vonzáskörébe utalnák. Ha mégis, általában szemléltető célzattal, az éppen fejtegetett problémakört konkretizáló szándékkal bukkannak fel, s korántsem állnak össze egy esetleges szélsőséges kiépítő motívumláncokká és tömbökké. A szöveg tehát megmarad az absztrakt értekezés regiszterében, s csupán apró határátlépésekre ragadtatja magát. Még az sem teljesen bizonyos, hogy szépirodalomként kell-e/lehet-e olvasni, s nem a filozófiai művek olvasási szokásaival és motivációival, illetve a megértésükhöz szükséges beállítódásokkal, az alkalmazott interpre-

tációs eljárásokkal hozható-e inkább összefüggésbe. Emellett szólhat továbbá a megmozgatott és párbeszédbe vont bölcseleti művek (Arisztotelész, Descartes, Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Sartre, Heidegger stb.) széles köre is. Farnbauer szövege mintha arra a *szétszórt koncentráció* oxymoronnal körülírt „felhőszerű” gondolkodás- és írásmódra szolgáltatna példát, amely Miroslav Petříček szerint a ’80-as és ’90-es évek (főként francia posztstrukturalista) filozófiai beszédmódjának markáns vonásaként tartható számon: „Mert hiszen minden gondolat olyan, akár a felhő: a peremei nagyon bizonytalanok, s átalakul, mihelyst más gondolatokkal találkozik (és szüntelenül találkozik velük), kifejezése mindig csak átmeneti, provizórikus, ez csupán pillanatnyi kikristályosodás, melynek nem szabad túlságosan hinnünk.”⁵ Az *ibolya illata* mint „gondolatkalandregény” a „burjánzó fantázia és görcsös kontroll”⁶ szorításában fogalmazódik, főszereplői különböző gondolatok és szavak, az írást megelőző és az azt kísérő gondolatzajlás, szószaporodás és osztódás, az egyre találóbbr „gyülekvések” (70.) felé gravitáló, majd hamarosan szétszóródó, egymásról lepattanó szavak története: „A gondolkodás – angyalok tánca. Amolyan posztmodern balett.” (45.) Nem valamiféle végző megszilárdulást, hanem inkább a *zajlást*, az *áramlást*, a *tovatűnést* viszi színre a szöveg. Azt olvassuk, hogy a születő mondatok nem „léteztek”, hanem „látszódtak” a folytonos örvénylésben és villongásban, kiemelkedtek, „kilátszódtak saját folytonos tovatűnésükből.” (64.)

A hosszabb fejtegetéseket rövidebb, tömörség és maximális gondolati szikárság jellemezte széljegyzetek váltják. Az apró lépések elve szerint felépülő alapos, kimerítő – de nyugodtan mondhatnám azt is, hogy – spekulatív stilizáció, a paradoxonokba, apóriákba futó gondolatzsonglörködés, ugyanazon szavak folyamatos áthelyezésével, egymásba és egymás ellen való (ki)játszásával operáló kérlelhetetlen kombinatorika masszív mondattömbjeit vázlatok, ötletek, skiccek és szóviccek filigrán szintaxisa oldja. „Mindnyájan új mondatokért küzdünk, *ugyanazokkal* a szavakkal.” (232.) A szerző igyekszik a lehető legtöbb oldalról megvizsgálni a felvetett kérdéseket,

dilemmákat, nem idegen tőle a kategorikus (helyenként szentenciózus), ugyanakkor frappáns, szellemes fogalmazás, az erős állítások azonban, épp a többszempontúságnak köszönhetően, a következő lépésben (számozott szakaszban vagy „fantazmában”) könnyen relativizálódhatnak is. Minden ilyen állítás sebezhetősége nyelvi megformáltságában (is) keresendő, s Farnbauer egyik erőssége e nyelvben rejlő leépítő-kiforgató összetevők iránti kivételes érzékenység. A szerző ismételten él a meredek stílustörés eljárásával, hatását tekintve ez legerőteljesebben az absztrakt-fogalmi regiszterből a vulgárisba való átcsúszás esetében érzékelhető. Az ilyen szöveg-helyek gyakran a groteszk testiség, az altesti komikum profán pólusa irányába tolódnak el. A különböző regény- illetve történettípusokat és a gondolatregény poétikáját fejtegető rész közé egy rövid „etűd” ékelődik „Te hogyan vizelsz? Nyomod is vagy csak engeded?” (279.) felütéssel. A következő részletben az írás jelenét reflektáló kérdés familiáris hangütését töri meg egy stílushatásban elütő, profanizáló-lefokozó értelmű mondat: „Apuka itt lehetek, amikor írsz? De akkor nem tudnék írni. De miért nem? Az majdnem olyan volna, mintha azt kérdeznéd, »Apuka itt lehetek, amikor kakálsz?«” (129.) Találunk példát ellentétes irányú regiszterváltásra is. Don Juanról azt olvassuk, hogy „*Még a fasza is arra van, hogy csodálkozzék vele.*” (298.) Ezt pedig Kierkegaard filozófiájához fűzött kommentárok követik. „*Lefingott kalapács.*” (292.) Ez a magányos összetétel úgy hat, akár az avantgárd képalkotás paródiája, utána viszont a Mozdulat és a szabadság összefüggéseit tárgyaló gondolatfutam következik. Jóllehet további példákkal is igazolható a stílustörő eljárások megléte, koránt sincs azonban szó olyan arányú kifejezéstendenciáról, amely relativizálni volna képes az ironikus modalitással együtt is jellegadónak mondható fogalmi-értekező beszédmódot.

Már a margináliák rendszeressége, a *futó* gondolatok és ötletek gnómius rögzítése olyan stílusbeli és poétikai sajátossága a szövegnek, amely a naplóírás és naplóolvasás, illetőleg az olvasónapló hagyományát idézi fel. Nem is a napló műfajának megkülönböztető jegyeként számontartott rendszeres,

naponkénti bejegyzések értelmében⁷ (ilyeneket nem találunk Farnbauer könyvében), hanem abban, hogy maximális teret biztosít a meditatív, bölcséleti reflexiónak. A napló közege pedig, írja V. Gilbert Edit, „az embert meghatározó alapállapot: a reflexió metatere.”⁸ A kihegyezett állítások, a laza reflexiók, különféle nyelvi „apróságok” és stílusbagateltek, valamint a vendégszövegek (jelölt és jelöletlen idézetek) sűrű előfordulása az olvasónapló elszórt műfaji nyomaira utal. A „bemásolt” részletek olykor füzérszerű egységgé állnak össze (285-287.), amikor is az egyes szövegfragmentumok egy kérdés vagy gondolat köré rendeződnek, látszólag „ugyanarra” a jelöltre utalnak, valójában azonban legalább annyira el is különböznek egymástól. A citátumok – pontosabban az általuk generált konnotatív társítások – révén ugyanis a legkülönbélebb (láthatatlan) kontextusok kereszteződése, ütközése valósul meg, kis helyen és ezért meglehetősen koncentrált formában, amelynek eredményeként módosul az egyes szövegmozaikok „eredeti” jelentéstartománya is. Az *izolálás* és a *szituálás* műveletei⁹ hoznak tehát létre egy olyan jelkonfigurációt, mely értelemdinamizáló és megsokszorozó erővel bír: „a ki-naplózott passzus valósággal beleveszik az izolált egységek kavargó varietasába, s a bennük első látásra szembetűnő kimerevítés mégis bemozdul, sőt, dinamizálódik. (...) A szöveg társat keres, társakat talál, egy symposion részese lesz, viszonyokat alakít ki és viszonyok alakítják, mivel az olvasói pozíció ösztönös értelemigénye azonnal mint kommunikatív elemet vonja játékba.”¹⁰

„Matematikusoknak és költőknek való könyv. Vagyis „senkinek és mindenkinek” – olvassuk az 5. Fantazma 300. szakaszában. A szerzőre vonatkozó életrajzi adatok¹¹ csak megerősítik azt, ami a szöveg olvastán is valószínűnek tűnik: írójuk nem csupán „középiskolás fokon” bírja a számtant, a könyvben tárgyalt matematikai problémák jellegéből ugyanis nyilvánvaló a jóval magasabb fokú, filozófiai összefüggéseket is szem előtt tartó jártasság és tudás. A költészet és a matematika összekapcsolása legalábbis E. A. Poe nevezetes esz-széje óta ismert, mely a romantikus költészet- és ihletfelfo-

gással szemben egy olyan alkotásfilozófiát fogalmaz meg, melynek értelmében az írói munka „fokról fokra, egy matematikai probléma pontosságával és rideg következetességével halad előre – a megoldásig.”¹² Több mint száz év után – az esetleges hasonló törekvések áttekintését itt most mellőzve – nagyon hasonló elveket fogalmaznak meg azok a francia írók, költők (néhányuk egyébként matematikus), akik az OULIPO csoport néven váltak ismertté. A magukat a Lehetséges Irodalom Műhelyeként definiáló formáció tagjai (Raymond Queneau, Francois Le Lionnais, Latis, Jacques Roubaud, George Perec és mások)¹³ tudatosan törekednek a matematikai alapozású, különböző kombinatorikus szabályok és az algebrából kiinduló absztrakt struktúrák szerint bonyolódó írásmódra, alávetik magukat egy sor szándékoltan felvállalt nyelvi, poétikai és numerikus megkötésnek. Mindezt az új művészi eljárások, az eddig ismert írói-alkotói technikák skáláját gazdagítandó, a „komoly szórakozás”, a gazdag heurisztikus erőforrásokat rejtő játékoság jegyében: „Szójátékok, gondolatjátékok, formajátékok, de olyan játékok, amelyek távolról sem zárják ki a vállalt feladat és az elért cél komolyságát.”¹⁴ Olyan irodalom születik így, mely ötvözni képes a „szigorú és kimerítő matematikai gondosságot”¹⁵ és a játékos kedvtelést. Noha az OULIPO csoport munkáit csupán azon kevés magyar fordítás révén ismerem, amely eddig – főként Szigeti Csabának köszönhetően – napvilágot látott, megfontolandónak és egyáltalán nem elhanyagolható szempontnak tartom *Az ibolya illatának* ebben a kontextusban való értelmezését. Egy ilyen összevető elemzés viszont vélhetőleg csak olyan értelmező esetében vezethet igazán eredményre, aki egyaránt otthon van a francia nyelvben (költészetben) és a matematikában. Farnbauer szövege ugyanis *számos* komoly számelméleti (?) eszmefuttatást tartalmaz (főként az 5. és a 7. fantazma), mely a jelen sorok írója számára körülbelül annyit mond, mint ha kínai ideogrammákkal volna lejegyezve. Ami korántsem a regény szerzőjét minősíti, mindenesetre az értő olvasótábor szűk voltára is némi fényt vet. A befogadás esetleges nehézségeire egy szójáték ürügyén történik utalás: „Mert sok mindennel *számoltam*. Csak azzal nem hogy ki fogja ezt nekem

elolvasni.” (287.) Hangsúlyozandó azonban, hogy a matematika diszciplináris kerete egy olyan fogalmi rendszerként, teoretikus közegként jelenik meg, mely a könyv más helyein reflektált bölcséleti kérdésekre kapcsolódik rá. A matematika „számjegyekből álló szövegek nyelvtana” (128.), s minden szám „azáltal szó, hogy a létezést nevezi meg, annak végtelenségében.” (125.) Később a számok ontológiai vonatkozásai még egyértelműbb megfogalmazást nyernek: „A létezés számokból van. A létezés anyaga a szám.” (340.) Az irodalom és a matematika közti párhuzam analógiákat és különbségeket egyaránt magába foglal. „1. MINDEN HASONLÍT MINDENRE, TEHÁT MINDEN EGY – matematika. 2. MINDEN HASONLÍT MINDENRE, TEHÁT BÁRMI BÁRMI – poétizmus.” (237.) Egy más helyen viszont az „érthetetlenség” okán teremtdődik meg a hasonlóság egy irodalmi és egy matematikai szöveg között: „A *Finnegan's wake* (állítólag) majdnem olyan olvashatatlan, mint a *Principia Mathematica* (állítólag).” (364.)

Az *ibolya illata* az önreflexív és metanarratív próza hagyomány-összefüggéseiben is olvasható, jóllehet ennek egy olyan sajátos formációját hozza létre, amely ha nem is precedens nélkül való (ilyen jellegű kijelentéseket tenni legalább annyira merész, mint könnyelmű dolog), mindenesetre nem rendelhető hozzá teljes egészében az ismert típusok egyikéhez sem. A Sterne, Diderot és Fielding nevével fémjelzett, az elbeszélő/elbeszélés fokozott szubjektivitásával kitűnő (az elbeszélés és az írás aktusát színre vivő és reflektáló, az olvasóval provokatív cseveltyt fojtató narrátor alkalmazásán alapuló) regényforma eljárásai visszaköszönnek ugyan, hiányzik viszont egy lényeges hagyományelem: a cselekmény, mely minden megszakító és travesztáló gesztus ellenére – ha csak szerényen vagy nyomaiban csupán, de – az említett és az őket követő további szerzők szövegeiben azért mégiscsak fellelhető. Farnbauernál a reflexió tárgya nem valamilyen szűzsé, nem valamely műfaji hagyomány által szentesített cselekményszerkezet, hanem a mentális színtéren zajló gondolatesemények kavargása, asszociatív gyűrűzése és a logika szigorával megzabolázott, „súlyos” bölcséleti kérdéseket tag-

laló töprengés, meditáció. Ez az erős intellektualizáltság tetten érhető továbbá abban is, hogy a szövegben a nyugati kultúrkör szimbolikus alakjainak számító regényhősök (Odüsszeusz, Don Quijote, Robinson, Ahab kapitány) cselekményes-kalandos történeteiből is absztrakt sémák, elméleti preconcepcióknak megfeleltetett szűzsé-modellek lesznek (33., 278-279.); mint ahogy bizonyos hagyományos műfaji típusok (lélektani regény, nevelődési regény, kalandregény) meghatározása szintén az „elméleti kivonatolás” sematizáló-absztraháló módszerével történik (79., 274.). Ráadásul Farnbauer sajátos jelentéssel ellátott újszerű poétikai fogalmakat is alkot (tömeg-regény, metamorfózis-regény, eksztázis-regény, ördög-regény stb. 274-275.), melyeket aztán bevon a „gondolatregény” koncepciójának tisztázását célzó okfejtésébe. Az *ibolya illata* tehát, akárcsak a *Tristram Shandy*, a *Mindenmindegy Jakab* vagy a *Tom Jones*, tartalmazza saját maga műfajelméletét is, és meghatározó mértékben ennek kifejtése képezi a regény tárgyát. S végül tegyük hozzá: Sterne sok furfangos, az olvasót – a szemléltetést és az útmutatást mímelve – gúnyoló fogást vetett be (üres és márványos oldal, a cselekmény menetét „leképező” csigavonal stb.), illata azonban még az ő könyvének sem volt. A „lehetetlen lehetséges világok”¹⁶ végtelen örvényét fiadzó belső tükrözés metafikciós eljárásával – mely hagyományteremtővé, többek között, a *Don Quijotenak* köszönhetően vált, s a modern (A pénzhamisítók, a *nouveau roman* képviselőinek némely alkotása) illetve a posztmodern próza (*Ha egy téli éjszakán egy utazó*) jellegadó elemeként tartatik számon – szintén találkozunk a könyvben. Rögtön az első fantazmában szerepel egy számítógép ábrája, képernyőjén egy nehezen olvasható szöveggel, melynek tördelése viszont a kép kontextusát képező oldal tördelésére emlékeztet. Alatta a következő mondat olvasható: „Uroborosz-mondat: A szövegben elhelyezett képen látható számítógép monitorján az a szöveg kezdődik, amelyben megtalálható ez a kép.” (15.) A megelőző oldalon saját farkukba harapó kígyókkal találkozunk, egy kommentár kíséretében („Éppen azért kell elkezdenem írni, hogy rájöhessek, miért kell elkezdenem írni!?” 14.), a 10. oldalon pedig M. C. Escher

közismert rajzának (*Rajzoló kezek*) másolata látható „Amikor ezt olvasom, miért írok?” kérdés kíséretében. Úgy tűnik, mintha a három említett „képet” Farnbauer már mint toposzokként működő szimbolikus jeleket szerepeltetné a szövegben, mintha csupán a tradícióra utaló diszkrét idézetek (némi túlzással azt mondhatnánk kötelező ikonok) volnának. Ez a *mise en abyme* alkalomszerű eleme marad a szövegnek, a megkezdett metafikciós motívumlánc nem talál folytatásra a későbbiekben. A szöveg nyelvi-poétikai megszerkesztettségére hívják fel továbbá a figyelmet (tehát szintén az önreflexiót erősítik) azok az allúziók, jelölt és jelöletlen idézetek, parafrázisok és átiratok, melyekről már volt szó, illetve a mű azon részei, melyek az írást kísérő „külső” események hitelesítő „beemelésének” illúzióját teremtik meg: „Apuka, és mégis – mit csinálsz amikor dolgozol?” (108.), „Apuka, a mamának névnapja van. Tudtad te ezt? Egy gondolatregény legyen anynyira gondos, hogy gondoljon a feleségem névnapjára is. Akkor ez nem is igazi gondolatregény.” (161.) Mindezekkel együtt azonban *Az ibolya illatáról* elmondható, hogy sem a fikatív világok önnemző szédületére rájátszó történetek, sem pedig az önkényes, szertelen és önleleplező narrátort szerepeltető regények poétikáját nem követi, hanem – igaz, e tradíciótól nem függetlenül – a szavak, a nyelv, s ebbe ágyazottan a gondolatok tükörijátékát, önsokszorozásának és „önnemzésének” kalandjait meséli el.

Babits Mihály 1905-ben a szagokról és illatokról elmélkedvén felveti az illatok műfaji megkülönböztetésének lehetőségét (szó esik illatidillről és illatódáról – illatregényről nem). Az esszé zárlatában egy olyan „utópiai illatversenyterem” vízióját vázolja fel, ahol a művészi élvezetek ingyencei kényelmesen elnyúlva, a külvilág teljes kizárásával, tökéletes csendben és sötétségben élvezhetik ki egy partitúra szerinti rendben felhangzó és kiáramló illathangverseny minden egyes taktusát. Az egymást követő virágillatok az asszociációk buja kavargását indítják el a befogadók tudatában, kéjesen bizsergetve kifinomult szaglószerveiket. A vaníliába hajló heliotróp-lehellet után, alig észrevehetően „kél halk ibolyaillat”, melybe külö-

nös zamatok vegyülnek: „a kikelet nedves illata. A nedves föld illata, a sár szaga, friss tavaszi lehellet, mely bársonyosan cirógatja a jelenlevők arcát. Szellő van a teremben bizonyly és tágnak érzik a terem, a sötétben, mintha szabadban volna. S az ibolyaillat szabadon és szemérmetlenül kószál, átleng mindent.”¹⁷

Vajon a Farnbauer-könyv olvasója számára mennyire lesz más az ibolya illata által előhívott képzettársítások tartománya? Érezzük-e majd az ibolya illatában *Az ibolya illatát*?

Jegyzetek

- 1 INGARDEN, Roman: *Az irodalmi műalkotás*. Budapest, Gondolat 1977, 339. Ford. Bonyhai Gábor
- 2 BARTHES, Roland: *A szöveg öröme*. In: uő: *A szöveg öröme* (Irodalomelméleti írások). Budapest, Osiris 1998, 81. Ford. Mihancsik Zsófia
- 3 BARTHES, Roland: *A szöveg öröme*, 93.
- 4 V. GILBERT Edit: *Gyűjtőpontban*. Kalligram 2001/7-8, 29-36. (az idézett rész: 34.)
- 5 PETŘÍČEK, Miroslav: *Kristályok és felhők*. Kalligram 1997/4, 4.
- 6 FARNBAUER Gábor: *Az ibolya illata*. Pozsony, Kalligram 1992, 15. A szövegben található idézeteknél feltüntetett oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.
- 7 Erről lásd: Z.VARGA Zoltán: *A lélek napi postája, a lélek napos tájai*. Kalligram 2001/7-8, 23-29. (kiemelten: 27.)
- 8 V. GILBERT Edit: *Naplót írni – közügy ?* Ex Symposion 2002/38-39, 8.
- 9 E két művelet és az olvasónapló kapcsolatát CSEHY Zoltán fejtegeti Gellius *Attikai éjszakák* című műve kapcsán: *Attikai éjszakák – kivonatgyűjtemény vagy olvasónapló?* Kalligram 2001/7-8, 54-61.
- 10 CSEHY Zoltán: *Attikai éjszakák – kivonatgyűjtemény vagy olvasónapló?*, 57.
- 11 „A gimnáziumi érettségi után Prágában tanultam fizikát, de nem azért, hogy most az Akadémián mágneses tereket számoljak. Hozzátehetném még: Prágában tanultam létezését, Prágának köszönhetem magam” – olvasható a költő első verseskötetének

- belső borítóján. FARNBAUER Gábor: *A hiány szorítása*. Pozsony, Madách-Főnix füzetek 1987.
- 12 Poe, Edgar Allan: *A műalkotás filozófiája*. In. Uő: Válogatott művei. Budapest, Európa 1981, 832. Fordította: Babits Mihály
- 13 Az aktív és társult tagok teljes listáját lásd: FOURNEL, Paul: *Rövid történet*. Szép Literatúrai Ajándék 1998/2-3, 140-141. Az OULIPO kiáltványait, poétikai elveit lásd: Szép Literatúrai Ajándék 1995/1-2, 34-39.
- 14 FOURNEL, Paul: *Elvek és kiáltványok*. Szép Literatúrai Ajándék 1998/2-3, 144. Fordította: Szigeti Csaba
- 15 FOURNEL, Paul: *Elvek és kiáltványok*, 146.
- 16 DOLEŽEL, Lubomír: *Mimesis a možné světy*. Česká literatura 1997/6, 618.
- 17 BABITS Mihály: *Szagokról, illatokról*. In: uő: Gondolat és írás. Budapest, Atheneum Irodalmi és Nyomdai R.T. 1922, 140.

Beke Zsolt

UROBOROSZ ÉS SPIRÁL

A hetvenes, nyolcvanas és a kilencvenes évek magyar irodalmában – a líra után 1986 környékén a prózában szintén végbement „posztmodern fordulatot” követően is – kimutathatóak mind a modern¹, mind a posztmodern megformáltságú alkotások. Egymás mellett, egymást támogatva vagy éppen kioltva, tehát egymással mindenképpen bizonyos mértékű párbeszédet folytatva létezik mind a kettő, s elkülönülésük módzatai is változatos képet mutatnak.

Azokban a szövegekben, melyek a Szlovákiában élő alkotók nevéhez kapcsolhatók, túlsúlyban vannak azok a tendenciák, amelyek a modern irodalmi hagyomány eszközeiből válogatnak.² (Annak a problémának a tárgyalása, hogy létezik-e szlovákiai magyar irodalom, túlságosan messzire vezetne, s ezért ezt a kérdés most nyitva hagyjuk.)

Mindebből következik az is, hogy az irodalom elméletével foglalkozóknak meg kell kísérelni e szövegek értelmezését valamelyik hagyományban egy saját maguk által kialakított – illetve állandóan kialakulóban lévő –, az irodalomtörténeti jelenhez kapcsolható horizont alapján. Azonban a modern és a posztmodern mechanizmusok között húzódó határ helyének a megkérdőjelezhetőségén túl rögtön felmerül annak problémája is, hogy néhány szöveg vagy szövegcsoporthat besorolása lehetetlen, mert – eltérő arányban ugyan de – egyszerre működött mindkét nyelvet. Így olvashatjuk például Farnbauer Gábor, Hizsnai Zoltán, Juhász R. József, Tózsér Árpád vagy Grendel Lajos és Talamon Alfonz szövegeit.

Ezt a kettősséget, vagyis hogy egy bizonyos szöveg egyes részei olvashatók úgy, mint általában (utó)modernnek vélt, másik részei pedig mint általában posztmodernnek vélt hatásfunkciók által meghatározottak, jól nyomon követhetjük Farnbauer Gábor *Az ibolya illata* (1992) című „gondolatregé-

nyé”-ben. A regény szövegét működtető hatásfunkciók közül most csak egy-egy kiragadott példa bemutatására vállalkozunk.

I

A regény egyik jellemző szövegszervező motívuma az uroborosz metaforája. Egyik megközelítés alapján ez a metafora az eredménytelen körbejárás, az ugyanoda-érkezés értelmét sugallja. Vagyis egy olyan folyamatot, mely bizonyos megtett út után kiindulópontjához érkezik meg. A szövegben ezt olvashatjuk: *„Olyan ez, mikéntha az uroborosz kígyó szájából kivesszük a farkát, és a Tapasztalásban, a Tapintásban (látszólag) megszakad az az Áram, az az élő Villamosság, ami a Minden léte, amely csak a Tapintás csatlakozásában szűnhet meg. A kígyó ekkor látni kezdi a »saját« farkát, vagyis zavarba ejtően Kettőnek látja azt, ami **valójában Egy.**”*³ (kiem. B. Zs.) Ebben az esetben az identikus kezdet- és végpont szinekdochikusan, a rész-egész viszony alapján kapcsolódik az egész végigjárt körhöz, s a reménytelenség, a dekadencia, a tragédia, illetve a groteszk kapcsolódását teszi lehetővé.

Az *Ibolya illata* elbeszélője kimondottan is az Én, a szubjektum szétírására törekszik azzal, hogy megpróbálja történetéből kiküszöbölni a „valós” szereplőket, s helyettük a gondolatot (a gondolatokat) teszi meg főhősévé. Mindehhez szívesen alkalmazza elvont elbeszélői szituációk, személytelen pozíciók kialakítását. Ám a szöveg olvasása közben lassan egy erős elbeszélői csomópont határozott körvonalai rajzolódnak ki. Az egyes szám első személyben elbeszélt én azonosul az elbeszélő énnel, mely meghatározhatóságának, rögzítettségének köszönhetően más (személytelen-tudományos, példázat-szerű) szövegrészek, vagyis végső soron az összes szövegrész elbeszélőjévé is válik. Farnbauer szövegében az elbeszélő tehát megmarad egy kötött távlatú, fejlődő – s így lényegében talán a fejlődésregény szerkezeti törvényei szerint változó –, ambár mégis túlságosan világosan körülhatárolható énnek, identitása egy önmegértési folyamat eseménysorában rajzolódik ki, azonban központja érintetlen marad.

De ugyanez a visszakanyarodás nyomon követhető néhány olyan tételszerű kijelentés háttérében is, melyet az elbeszélő tesz (ál)tudományos köntösben. A szövegben az én szétírását „véghez vivő” definíciók, kijelentések a megbontás magyarázása során olyan én-szerkezethez vezetnek, mely tulajdonképpen nagyfokú rokonságot (központját tekintve pedig azonos-ságot) mutat a kiindulóponttal, tehát semmiképpen sem tagadása annak, s így körbeérve mindig lezárja az értelemképződés folyamatát. Vagy máshonnan közelítve a problémához: Farnbauer Gáborral kapcsolatban általában megjegyzik⁴, hogy fizikai műveltséggel rendelkezik, s szövegeiben egy ilyenfajta diskurzus kétség kívül kimutatható: személytelen, tételes matematikai, számítógépes szaknyelv, ok-okozati sorok⁵, pontos definíciók, evolúciós szálak végigvezetése. A regénybeli elbeszélő *Az ibolya illatában* is egy egzakt világot teremt, melynek a paradoxonok és a nyelvi funkciók által kimozdított alapjait pontos, a problémát alaposan körüljáró fejtegetéseivel sokszor akaratlanul is helyre igyekszik állítani, mégha ez a helyreállítás bizonyos – ámde ugyanabban a zárt rendszerben maradó – változást jelent is az eredeti állapothoz képest (s a szöveg uralhatatlanságának köszönhető csak, hogy – mint majd látni fogjuk, néhány alkalommal – kicsúszik az elbeszélő keze közül).

Lássunk minderre egy példát!

Az én-szerkezet lebontását tételező elbeszélő megpróbál eligazodni változás és látszat, élet és halál között. Gondolatai szerint „minden módosulásban van változó rész és változatlan rész. Van vágy és erőszak, van belátás és kényszer.”⁶ Vagyis a változás, s az életet jelentő folyamatos halál mindig egy olyan új és aktuálisan élő központot hoz létre, melynek egy része változatlan. Különbözősége korábbi formájától egy választás eredménye, s így kezdete, valamint majdan egy újabb választást jelentő vége is kijelölhető. S az elbeszélő által többször játékba hozott döntésképtelenség sem mond ennek ellent, hiszen a nem választás is választás: a választás elmaradása is felelet egy adott helyzetre⁷. Az elbeszélő tehát az ént mint az alternatívák közötti (nem)választás függvényében fokról fokra változót képzei el.

S ezzel együtt az én(ek)-re vonatkozó individualizációs folyamatai (mégpedig, hogy mindenkinek joga van másnak lenni, sőt önmagának is), amelyekkel a(z énen beüli) másságot próbálja meg elfogadtatni, zátonyra futtatják az én szétírását. Ugyanis mindig megmarad egy pontosan adott jelenhez köthető pontosan adott, megrendíthetetlen identitású énnél, s az ilyenfajta változó, de atomizált módon változó szerkezet módosulása nem tekinthető temporálisnak (hasonló probléma ez Zenón repülő nyílról szóló apóriájához). Ezért a másságot alkotó én-ek, melyek megőrzik erős integritásukat, sem jellemezhetőek temporálisan, hanem csak mint konkrétan meghatározható, azonos lényeggel rendelkező én-elemek egymástól elkülönülő, lineáris elrendeződése. A szöveg szerint mindig valami konkrét, pontosan körülírható helyzet tételeződik, amely fokozatosan változik ugyan, de követhetően, kiszámíthatóan az elgondolás ütemével, nem pedig egy mindig már túlhaladott, pontosan nem meghatározható, az interpretáció alól folytonosan kicsúszó értelemmel van dolgunk. „A világról és elsősorban önmagáról mindenkor bármit gondolhatna, de ez a »bármi« csak gondolata artikulálatlan tetszőlegességében van számára jelen. Aktuálisan viszont csak egzisztenciális kötöttségekben és szekvenciálisan végiggondolható véges alternatívákban lehet tudása önmagáról. Tehát annak ellenére, hogy bármit gondolhatna magáról, annak fogja hinni magát, amit ténylegesen elgondol.”⁸ Az ilyen keretek között megtörténő változás nem írható le a derridai nyom, differancia, hümen fogalmak segítségével, s az énen belüli, az ugyanaz és a más, a hasonló és a különböző közötti értelemkonstituáló párbeszéd sem valósulhat meg igazán, helyette egyfajta, a központot védelmező (hatalmi) harc metaforikáját találhatjuk⁹. Nem az elkülömbözés, a differancia működését, hanem a maradásra épülő atomizált változás alakzatait, struktúráit beszél el tehát az elbeszélő, s így marad (újra) körülírható.

De a szöveg szerint az evolúció „csúcsát”¹⁰ képező homeosztázis fogalma is ily módon lesz problematikus. A homeosztázis tulajdonképpen a **dolgok megismerésének** és megnevezésének a minimumát jelenti, azt ami hiányában kicsúsznának a megfigyelés fókuszából. Felmerülhetne ezzel

kapcsolatban a „nyom”-nak mint a „jel tartós intézményének” derridai fogalma¹¹. Azonban a Farnbauer-féle szövegben ez nem nyelvi-retorikai kérdés, nem érint nyelvi entitásokat, ugyanis máshová kerül a hangsúly, s a megnevezés problémája nem vagy csak másodlagosan merül fel¹². A homeosztázis sokkal inkább a **fizikai és a szellemi külső, vagyis az „objektív” világ** folyamatos változásának kompenzálását jelenti, mert ez a világ az elbeszélő szerint valójában csupán érzécsalódások és varázsok formájában hozzáférhető, viszont a homeosztázis „a varázsoknak konok ismétlődése, amelyben a tünemények csökönyös tartósságot nyerhetnek látszólagosságuknak”, vagy másképpen „az állandó demiurgoszi forrongásban kialakuló változsképletek forrongó **állandósága**.”¹³ (kiem. B. Zs.) S így – az ismeretelmélet területén maradva – ebben a folyamatban sem az értelmező horizontja, sem a nyelv eltávolító, elhasonító funkciója nem játszik szerepet.

II

Az uroborosz motívuma azonban másképpen is megjelenik a szövegben. Mégpedig oly módon, hogy a szinekdoché helyett a paranomázis trópusával lesz leírható.



„Uroborosz-mondat: A szövegben elhelyezett képen látható számítógép monitorján az a szöveg kezdődik, amelyben megtalálható ez a kép.”¹⁴ Ennek a mondatnak az olvasása közben az a gondolatunk (érzésünk) támadhat, mintha újra ugyanarra a pontra érkeznénk meg a szövegben, s csak később vesszük észre, hogy itt valamiféle elmozdulás történt. (Feltűnhet ezzel a részlettel kapcsolatban az is, hogy az önreferenciális utalásnak köszönhetően már sokkal inkább előtérbe kerül a szöveg nyelvi-retorikai meg szerkesztettsége.) Itt a paranomázis működése érhető tetten.


A *Kis magyar retorika* így ír a paranomázis trópusáról: „A hangzásbeli összecsengés megfelelőiseinek enyhébb formája az annominatio (R: egyszármazatú nevezés) vagy paranomasia (adfictio, R: szójáték), mely (pseudo)etimologikus szójáték az azonos szótövekkel (figura etimologica), illetve az azonos


hangzású, de különböző jelentésű szavakkal. Hatásuk egyfelől a hangzásbeli változás csekélységében, másfelől az érdekes jelentésváltozásban rejlik, mely olyan mértékű feszültséget teremthet, hogy az a paradoxonig, azaz a látszólag képtelen, ellentmondó állításig fokozódhat.”¹⁵ Paul de Man szövegeiben a paranomázis tágabb, a derridai differenciához hasonló folyamatot leíró értelemben van jelen, szerinte „a nyelvnek inkább retorikai, mintsem esztétikai szerepe, egy azonosítható trópus (paranomázis) az, ami a jelölő szintjén működik, s mint ilyen a világ természetét illetően nem tartalmaz felőlős kijelentést – bár képes arra, hogy ellenkező benyomást keltsen.”¹⁶

A szöveg vizuális elemeinek vizsgálatára irányítja figyelmünket a paranomázis meghatározásainak azon momentuma, mely szerint a paranomázis – a hagyományos terminológia fogalmaival élve – bizonyos „formai analógiára” utal, s így olyan retorikai trópusként áll előttünk, mely nem a „szemantikai”, a szó „jelentésére” vonatkozó szempontokat, hanem sokkal inkább a „formai” – a vizuális, illetve az akusztikai – aspektust veszi figyelembe. Ha elfogadjuk ezen trópus de Mani értelmezését és a differenciával való rokonságát, felértékelődik a szöveget alkotó elemek ismételtesének és az ismételtesen alapuló más trópusoknak, alakzatoknak (az anaforának, a parafrázisnak stb.) a jelentősége is.

S ezzel együtt felmerül a megnevezés problémája is, vagyis a jel ismételtesben megmutatkozó tartósságának, illetve pontosságának kérdése.¹⁷ A szöveg elbeszélője – mint már korábban kiderült – első látásra nem kérdőjelezi meg a megnevezés lehetőségét. Szerinte a valóság változatosságára – ha nehezen is, s olykor (elméletileg) a végtelennel hadakozva, de – a megnevező a nyelv változatosságával felelhet. Egy bizonyos egyedi dolgot, illetve bármilyen dolgot leírhatunk egy kalligrammal, ha ezt a kalligramot a megfelelő mértékben egyedivé tudjuk tenni. Ez az elbeszélő szerint már-már egy olyan nyelvhez vezet, mely annyira „tökéletesen” írja le a valóságot, hogy nem lehet különbséget tenni köztük: ezzel szerinte „a hermeneutikai problémák túloldalán találhatnánk magunkat. Nem az volna a dilemma, hogy a szöveg értelmezései

közül melyik a helyénvaló, hanem nem tudnánk különbséget tenni szöveg és létezés között.” Ezt a circulus vitiosus bejárva azonban egy újabb fordulattal arra a következtetésre jut, hogy legyenek a „létezők is szavak, amelyeket mi nem tudunk kimondani, és a létezőket mint szavakat próbáljuk megérteni – olyan szavakkal, amelyeket ki tudunk mondani.”¹⁸ S ezután ez a két vonal – a megnevezés lehetséges voltában való feltétlen bizalom és a mindent szóként, „jel”¹⁹-ként értelmező elképzelés – különválik, hol az egyik, hol a másik fölényével, egymást követve róják tovább a köröket a regényben. Azonban amíg az egyik – mint láttuk – marad önmaga körkörös, azonos, lezáró ismétlésénél (szinekdoché), addig a másik – az ugyanoda-érkezést elkülönböztető trópus (paranomázis) működése miatt – spirálisan eltávolodik saját magától, és nyitva hagyja az értelmezést. Most pár gondolat erejéig ez utóbbinak próbálunk meg utánajárni.

„Két betű különbözőségének elemi ténye végtelen sok mondatdal fejezhető ki. **Mi ezt nem tudjuk végigjárni, a Létezés viszont (mint nyelvi tény), úgy tűnik, igen. Legalábbis: minden »jel« erre mutat.**”²⁰ Ez a szövegrész éppen a megnevezés lehetetlenségének, a mindenkor értelemként megképződő létezők (szavak és nem-szavak) mindent megelőző különbözőségének, valamint az univerzális elutasításának kifejeződéséként olvasható. A „jel”-ek minden bizonnyal arra is mutatnak, hogy két betű (szó, tárgy stb.), még két „azonos” betű (szó, tárgy stb.) is mindig már különbözik (hiszen: **„csak »másságomban« lehetek fakszimile”**), s így történhet meg az, hogy a „ciklikusság nem tud az univerzális szerves grammatikája lenni. Használata kényelmetlen, és »kellemetlenségeket« okoz.” A vissza-visszatérő vizuális, illetve „verbális” elemeken, motívumokon, a paranomázis egy konkrétabb szinten való működésén jól nyomon követhető ez a megközelítés. A paranomázis az elmondottak (de Man) alapján magában foglalja az ilyenfajta „identikus” ismétlést is, s ennek fényében láthatjuk például a szövegben vissza-visszatérő mondat, a „Jó, de mi az, hogy gondolat?” állandó értelem-újrakonstituálódását²¹. De azt is észrevehetjük, hogy a visszatérő ikonoknak, például a következőnek: , hogyan válnak folytono-

san túlhaladottá korábbi értelmezései. Amennyiben – pusztán a magyarázat kedvéért, s a „jel”-ek eleve-lefordíthatatlanságának tudatában – verbálisan próbáljuk megközelíteni ezt a különbséget, akkor a  jellemezhető például azzal a verbális mondattal, hogy „Ő sokan van egyedül” (96. oldal), de azaz is, hogy „önmagáról szóló gondolatai” (100. oldal)²².

Érdekesnek bizonyul a megnevezés problémájának szempontjából az, ahogyan a regénybeli elbeszélő a szöveg egy pontján megpróbálkozik egy bizonyos szék (kalligramikus) leírásával, vagyis kísérletet tesz a valóság változatosságára a nyelv változatosságával felelni (és bizonyos szempontból Joseph Kosuth *Egy és három szék* című művének újfrafogalmazására). Miután „egy” székhez és „a” székhez kapcsolható asszociációk, történetek sokaságát sorolja fel ironikusan, arra a következtetésre jut, hogy „ő mégis nemegyszer, ismétlem, NEM EGYSZER, eltávozott alólam, mert hiába próbálkoztam a megnevezésével, jelentése kicsúszott az ülepem alól”.²³ Mivel a szék leírásában kapott helyet, ez is a szék leírásának részeként olvasható, ugyanakkor azonban az elbeszélő igyekezete szerint itt nem a dolog jelenik meg, csak SZÓ van róla, hiszen ha valaki azt mondaná, hogy „foglalj helyet, barátom, hát ennél nagyobbát már nem is lehetne tévedni”²⁴ – tér vissza a motívum. Azonban azt is észre kell venni, hogy a szöveg során mindvégig nem a megnevezés lehetetlensége, hanem az arra való személyes képtelenség hangsúlyozódik.

A szék megnevezésére tett kísérlet, a „valóság szóba öntése” elkerülhetetlen kudarcát újra a paranomázis működése teszi nyilvánvalóvá: miután a tárgyalt szövegrész nem a **szék**, hanem a **szék leírásának** kalligramja, talán ebben, a fejezet címének tekinthető mondat (*Egy szék leírásának Kalligramja*) paranomatikus²⁵, a létezőket is szavaknak tételező felfogás („létezők is szavak, amelyeket mi nem tudunk kimondani”) – vagy más elmélet felől közelítve: a nyelvi megelőzőttség – irányába ható csúsztatásában lesz megragadható az az elmozdulás, amely egyrészt túlmutat a(z) újra és újra megpróbált) megnevezés lehetségeségén, másrészt az értelemkonstitu-

áló mechanizmusok működését kivonja a jelölt-jelölő viszony uralma alól, s talán a kört mégis spirállá feszíti.

Jegyzetek

- 1 A modern itt mint gyűjtőfogalom szerepel, mely egyszerre foglalja magában a modern változásait és változatait a klasszikus modernről az utómodernig. Vagyis, ami nem posztmodern mai irodalmunkban. Azonban azt meg kell jegyezni, hogy csak egy nagyon leegyszerűsítő eljárás során húzható meg ezen írásmódok között egy kimozdíthatatlan határvonal.
- 2 S ez lehet az oka annak is, hogy ezek az alkotások Magyarországon – leszámítva a határon túli magyarsághoz való „romantikus”, sokszor nem irodalomelméleti alapokon nyugvó viszonyulást – viszonylag reflektálatlanul maradtak.
- 3 FARNBAUER Gábor: *Az ibolya illata*, Kalligram, Pozsony, 1992, 77.
- 4 Ld.: ZALABAI Zsigmond: *Farnbauer Gábor*. In: ZALABAI Zsigmond: *Verstörténés*, Kalligram, Pozsony, 1995, 278-292.; BODNÁR Gyula – TÓTH László: *Nyomkereső*, Lilium Aurum, Dunaszerdahely, 1994, 284-288.
- 5 A szövegben a teleológia megbontására tett kísérletek nem a célt problematizálják, hanem legfeljebb a cél elérésének módját. Akárcsak az evolúció – a könyv egyik „főszereplője” – esetében, amely szintén teleologikusan fogható fel, mint egy fejlődés, mely nem feltétlenül lineárisan halad konkrét célja felé. Vö.: „*Hogyan jutottál ide? Hát úgy, hogy mindig másfelé mentem!*” *Az ibolya illata*, 102.
- 6 *Az ibolya illata*, 79.
- 7 „És felelősek vagyunk azért az egyért, amit végül megtettünk, de felelősek vagyunk mindazért is, amit nem tettünk meg – hogy miért nem tettük meg?” *Az ibolya illata*, 123.
- 8 *Az ibolya illata*, 100.
- 9 Vö.: „Kibomlik az azonosság benső terének világa: mint egyetlen emberen bévüli gyülekezet. Egy mindenkinek benső »társadalom«, amelyben »politizálni« kell. Ki-ki a maga külön bejáratú politikusa... Ezt az analógiát nem lehet eléggé túlzásba vinni. Ebből a szempontból az emberek többségében feudalizmus van. Vagy rabszolgatartás.” *Az ibolya illata*, 288.

- 10 „A Tökéletes Homeosztázis (TH) az Evolúció spekulatív végkifejlete.” *Az ibolya illata*, 68.
- 11 Jacques DERRIDA: *Grammatológia*, Magyar Műhely – Életünk, Szombathely – Párizs, 1992, 75.
- 12 „Ha azt a minimális ismeretet keressük, akkor elsősorban arra jutunk, hogy a szemléleti test és a szemléleti mozgás látszatok. És a látszatmozgások és a látszattestek keresztül-kasul, összevissza nevezhetők szavainkkal.” *Az ibolya illata*, 76.
- 13 *Az ibolya illata*, 47., illetve 73.
- 14 *Az ibolya illata*, 76.
- 15 SZABÓ G. Zoltán – Szörényi László: *Kis magyar retorika*, Helikon Kiadó, Budapest, 1997, 117. Más definíciók is hasonló értelmezést adnak, például Quintilianus szerint a paranomázis szónoki figura, mely kettő vagy több egymáshoz közel található, hasonlóan vagy teljesen egyformán hangzó szón alapul, ezek a szavak eredhetnek ugyanazon töből is, de lehetnek olyanok is, melyek jelentésében nincs semmi közös.
- 16 Paul DE MAN: *Ellenszegülés az elméletnek*, In: BACSÓ Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*, Cserépfalvi, h. n., é. n., 103.
- 17 Talán nem véletlen az sem, hogy Roland BARTHES is egy ilyen isméltlésen alapuló alakzat, az anafora segítségével írja le a konnotációt. Ld.: Roland BARTHES: *S/Z*, Osiris, Budapest, 1997, 19.
- 18 *Az ibolya illata*, 106.
- 19 Ld.: BEKE Zsolt: *JEL – „JEL”, a vizuális költészet formanyelvéről*, Kalligram, 2001/3-4.
- 20 *Az ibolya illata*, 114.
- 21 *Az ibolya illata*, 16-17.
- 22 Persze nem redukálható a „jel”-ek jelentése ezekre a mondatokra, a szövegkontextusból kiragadott részletek csak valamiféle értelmezésorientációt próbálnak meg képviselni.
- 23 *Az ibolya illata*, 356.
- 24 *Az ibolya illata*, 358.
- 25 A paranomázis itt a leírásra, a „jelölésre” tett kísérlet folytonos visszatérésében érhető tetten.

Vida Gergely

ÉN ÉS AZ „Ő” MŰVE

Másság és szubjektum kérdésköre Az ibolya illatában

Az *ibolya illata* olvasójának mindenképpen számot kell vetnie azzal a paradoxonnal, amely a szöveg elején, egyértelműen narrátori/szerzői intencióra, a szöveg műnemi/műfaji önmeghatározási kísérleteiben (kísérleteiként) jelenik meg. Ez egy óvatos fogalmazásban annyit tesz, hogy létezhet egy olyan olvasói hozzáállás, amely az értelmezés során meghatározónak és alapvetőnek tartja a műfajiságra való hivatkozást. Az ezáltal játékba hozott problémahalmaz, ahogy majd látni fogjuk, a szubjektum és szöveg(e) kapcsolatára vonatkozó kérdéseket involvál.

A műfajiság erőteljes tematizálása által felkínált értelmezési potenciákat a recenzensek többnyire elmulasztották mozgásba hozni, ehelyett, szinte kivétel nélkül, különös késztetést éreztek – természetesen nem ok nélkül – a műfaji beazonosítás műveleteinek elvégzésére, miközben nem számoltak ennek értelmezés-alakító képességével, a nóvum, a szokatlanság konstatálásánál nem nagyon jutottak tovább. Az efféle reflexiók és műveletek egymástól eltérő eredményei (pl. hosszúversesszé, epika nélküli próza¹) a befogadás elbizonytalanított voltának adnak hangot, amely abból fakad, hogy a magát *gondolatregény*ként aposztrofáló „regény” megszakítani igyekszik azt a hagyomány(á)t, amely felől értelmezhető lenne és ezt bizonyos értelemben „látványosan” teszi; a másik oldalon viszont elengedhetetlen az állandó textuális utalás erre a „hagyományra” mint *el-rugaszkodási* pontra, hiszen ehhez képest határozhatja csak meg másságát, *el-különbözését*. Azonban a szöveg önmeghatározási kísérleteinek némelyike a hagyományelemek retrospektív átrendezésével a folytonosságot hangsúlyozza a megszakítottsággal szemben. Arra a próbálkozásra gondolhatunk például, amikor a regény

saját magát egy regénytörténeti sor végére helyezi, önmaga mögött tehát egy hagyományt mégiscsak feltételezve (vö. 604.)² és ezzel egyidőben valamiféle rejtett *telos* gyanúját vonva magára. A „hagyományos” regényformával való szakítás tropikus tettek sorozatával valósítható meg, bár éppen e szakítás és kezdés alapító aktusa – amikor a „hagyományos” regény szereplőit Gondolatokkal *cseréli* fel – nem a legeredetibb ötlete a regénynek. Az innováció sokkal inkább a „hagyományos” regénytechnikák lecserélésénél, különböző – a szó tág értelmében vett – irodalmi műfajok beemelésénél (pl. eredetmítoszként felfogható történetek, aforisztikus kijelentések, esszéisztikus részek, utópiák) érhető tetten.

A „hagyományos” terminus kiválasztását az említett történeti regénytípológia kialakítása mint hagyományalapító tett indokolta, ugyanakkor be kell látnunk a kifejezés problematikus voltát (ezért is indokolt az idézőjel), ugyanis túlságosan tágan, de egyben leegyszerűsítve értelmezi az említett szakítás lehetséges kezdőpontjainak horizontját: az *Ibolyára* jellemző fabuláris elbeszélésszervezéssel szembeni ellenállás³ már a klasszikus modern regények sajátsága is volt; a természettudományos, spekulatív szókincs esszéisztikus előadására Szentkuthy regényei is példát szolgáltattak: *Az egyetlen metafora felé* című opusra utal is egy helyen a szöveg. A sort még folytathatnánk pl. filozófiai művek említésével (*Vagy-vagy*, *Logikai-filozófiai értekezés*, vagy az *analitikusok* [pl. Russel] példatárát is említhetnénk), azonban a különбөзөs árnyaltabb meghatározásához valószínűleg a hagyomány felől nem jutnánk el. Úgy tűnik ugyanis, hogy a regény a posztmodern kortársakkal szemben is deklarálja másságát: gondoljunk csak arra, hogy az ironia nem jut szövegszervező szerephez a regényben, bár saját „komolyságát” a narrátor éppen egy ironikus kiszólásban ismeri el; megemlítenő sajátosság még a homeosztázisok kifejtésére használt evolucionista szókincs „bevállalása” is. A legszembeötlőbb különбөзөst (a fentiekhez természetesen hozzászámítva) feltehetően az esszébe oltott természettudományos nyelv fogalmi apparátusának, logikai érvelésmódjának erőteljes jelenléte jelzi (ami azonban nem mindig erősíti a nyitott mű poétikáját; de ezekről a kér-

désekről a későbbiekben még lesz szó); ez az axiomatikus nyelv azonban saját (spekulatív) eredetétől is különbözve önmagát fiktív konstrukciókat létrehozó nyelvként határozza meg – erre a leglátványosabban a („hagyományos”) fejezetek helyett álló *Fantazmák* utalnak. A műfajiság paradoxona éppen abban rejlik, hogy a szöveg mindenáron szépirodalomként, végső soron regényként – mint szépirodalmi műfaj – akarja olvastatni magát, miközben mindent megtesz azért, hogy nyelve és tematikus kijelentései által szétfeszítse ennek (a „szépirodalmiság”-nak a) kereteit. Maga a „szépirodalom” szó a szövegben a *Szép Irodalom* kapcsolatban többször is inkább arra ad lehetőséget, hogy a hozzá kapcsolódó részlet ironizált narratívájában (pl. 803.) szóljon metaszöveggé önmaga „eredetéről”, „keletkezéséről”. Talán nem hangzik túlságosan elrugaszkodottnak, ha megkockáztatjuk, hogy *a műfajiság a szöveg szövegszerűségének trópusaként funkcionál*.

Amikor a műfajiság problémájánál időzünk, nem árt erőteljesebben hangsúlyozni: Az *ibolya illata* című szöveg egy hagyomány nélküli, teljesen új műfaj, a gondolatregény első szövege, amely éppen arról szól, hogyan keletkezik/létezik: mint szöveg, mint műfaj. Állításai (legalább) két szálon futnak: egyrészt metaszöveggé saját magára mint irodalmi problémára vonatkozik, másrészt egy önmagán túli fenomén leírására törekszik, amit az *egzisztencia*, *lét*, „*van*”, *végtelen* szinonimáival nevez meg. A szöveg az Uroborosz (talán inkább) modernista toposzának többszöri említésével, tematikus öntükrözéssel is megjeleníti saját működési elvét. A létre vonatkozó szemiózis is valószínűleg abban érdekelt, hogy megvilágítsa, azaz uralhatóvá tegye azt a helyet, ahonnan/ahol működésbe léphet. A szöveg saját magát a végtelen egyik *Kalligramjaként* tétélezi, felállítva ezzel egy szinekdochikus, bár korántsem statikus struktúrát.

A regény tétje: az egzisztencia kivívása az alapító aktus által. Ugyanakkor az is elmondható, hogy a regény egyik nagy erénye, hogy éppen az ilyen „eldöntendő” mondatokkal kapcsolatban óvatosságra inti recenzensét. Az egzisztencia – ahogy Kierkegaard óta a filozófiai hagyományban és a szövegben is többször elhangzik – megelőzi az „igaz-hamis” oppozí-

ció bázisán strukturálódó szubsztanciát. A regény tételezi a mindent-mondás lehetőségét (ennek egyik kijelentésváltozata az irodalomra utalva: „AZ IRODALOM NEM BABLEVES! Nem lehet elsőzni.” 547.) s a leírt mondatok – melyek magát a regényt is létrehozzák – érvényessége nem valamiféle igazságkritériumokhoz mérten legitimálódik, hanem pusztán (meg)létük tekintetében. Ezek a mondatok azonban önnön létezésük posztulálásán kívül mindig egy nyelven kívül eső tartományra, a *Végtelen* kiszámíthatatlan „létére” utaltak és utalnak: ugyanis minden leírt mondat – éppen létrejött pillanatában – felidézi azt a már csupán múlt idejű potencialitást, amely a szubjektum szabad választásának következtében a *Minden Mondatok Univerzuma* (pl. 380.: az MMU egy „logikai elmélet, amelynek alapaxiómája a Tetszőleges Mondat Elve”) gyanús kifejezésével jelölt tartományban „maradt”. A választás a szubjektum tette, tökéletes döntés nincs, de a döntés „van” és szubjektumkonstituáló funkciója van. Mindez még akkor is elmondható, ha a teremtetést megengedő és megindító racionális tetszorsorozatként leírt választásokkal kapcsolatban e választások „nehézségeiről” beszél. A *nem tudni mit válasszunk* problémájának kitett szubjektum választását befolyásolják a környezet hatásai és determinálják azt, de módjában áll a tudati tevékenységének aktualizálásával mérlegelni a *Választást megelőző Tevékenységi Lehetőségeket* (387.7.). Az uralhatóság, az ellenőrizhetőség vágya a szubjektumnak önmagába vetett bizalmát jelzi. Még ha e műveletben a „Lény” meg is kettőződik, ez reflektált kettősség marad – ahogyan a vizsgált szövegrész szóhasználata is mutatja. A környezet változásaival e lehetőségek szintén változnak, de az MMU-val analóg módon mintha valami eleve adott szubsztanciaként funkcionálnának: a választást megelőző pillanat a szubjektum számára mintha szubsztanciálisként artikulálna: még akkor is, ha a választásban „majd” az egzisztencia történik meg. Az analitikus nyelv potenciái azonban nem terjednek ki egy más „anyagú”⁴ fenomén leírására, így a narrátor-szubjektum kénytelen nyelvének törvényeit követni, ezért a választás körüli szituációt csak időbeni folyamatként tudja leírni. Ezzel azonban aláássa saját állítását az egzisztencia pri-

mátusáról, ugyanis a szubsztancia „visszaelőz” az említett *pre-situációba*. (Az irodalom mégis bableves? A narrátor az egyik szöveghelyen azt feleli: igen.)

A megismerés reprezentáción alapuló nyelve nem teszi lehetővé a birtokviszonyok feloldódását, vagyis a tematikus kifejezések ellenére úgy tűnik, mintha a szubjektivitás nem adná fel centrumkonstituáló pozícióját. Erre utalnak a teremtésre utaló gesztusok is, melyeknek gyakori alakjai az olyan ígék, mint pl. felruházni, (meg)nevezni (pl. „*Nevezzük a TH lelkének mozdulatait – gondolatoknak*” 369.1.), vagy az olyan eredményhatározós szerkezetek, mint a következő mondatban: „*Mindent, mindent gondolattá kell tenni*” (346.1.). A teremtés a tudat imaginatív képességeivel kerül összefüggésbe, fő munkaterülete a végtelen, amely az *Ibolyában* többször is az észlelés tartományain túl eső lehetőségekként artikulálódik. A végtelen a megismerő tudat szempontjából ugyanúgy alaktalan, észlelhetetlen, mint a véges egyik Kalligramja, a *Sok*: „*amelynek még egyáltalán nem kell Végtelennek lennie, szemléletünkben teljesen Végtelennek tűnik*”. Egy morzsányi sókristály például olyan sok molekulából áll, „*hogy az már normális ésszel fölfoghatatlan*” (383.). Az ontológia esztetizálásának eredményei a Kalligramok, a „*Végtelenség médiumai*” (382.1.), vagy egy másik meghatározás szerint a Kalligram az a szófaj, amely rendelkezik kiegészítéssel: olyan nyelvi lehetőséggel, „*amelynek segítségével véges nyelvi szerkezettel megidézhető a létezés végtelensége*” (274.3.).

A narrátor nyelv-értelmezése is természetesen a felfoghatatlan megismerésére való törekvéshez kötődik. A verbális nyelv az észlelhető reprezentációjában kimerül, de lecserélhető a matematika kombinatorikus nyelvére és bár a végtelenből a *szeszélyt*, a *furcsát* kiszűrni lehetetlen, mégiscsak modellálható (vö. 322.). A szubjektum számára mindvégig egyértelmű, hogy bár végső igazság nincs, nem haszontalan olyan nyelv létrehozását megkísérelni, amely uralhatóvá teszi a végtelent, s így meg lesz az az illúziónk, hogy bizonyos igazságok mégiscsak megközelíthetők. A regényt ezért a kognitív tevékenység maximalizálására való törekvés és az ezt megszakító, általában önreflexív jellegű, játékosabb, ironikusabb részek

váltakozása jellemzi, azzal a megjegyzéssel, hogy a kétféle beszédmód nem különíthető el élesen egymástól. A regényben (természetesen?) mégiscsak a verbális nyelv az uralkodó, a szöveg „tartalma” tulajdonképpen azon összefüggések, tapasztalatok tárgyalása, amelyek megmutathatják és legitimálhatják az említett kombinatorika létrehozásának intencióit. A kombináció a regény „verbális” esszényelvének is (talán a legszembevetőbb) sajátja, és éppen ez teszi nehezzé recenszésének munkáját. Az analógiás tropológia a regény fő témáit, illetve e fő témákon belüli melléktémákat az ismétlés alakzatai által, a viszonyok már-már követhetetlen alakulását hozza létre. Ugyanakkor az előbbi szóhasználatunk (pl. „követhetetlen”) öntudatlanul talán a rendszerességet kéri számon a szövegtől – és hát mi lehet ennél távolibb a könyv intencióitól. Azonban erre a szöveg-rendszertelenségre az állandó *létesülésben* úgy tűnik mégiscsak a nagy elbeszélések árnyéka vetül, hiszen *akként/olyanként* performálja saját magát, mint amilyennek „ön maga másikat”, a *végtelen létezést* bemutatja. Nem a nyelv hozza létre „az”-t, hanem „arról” szól a nyelv. A narrátor az *elsődleges* és *másodlagos létezés* (vö. pl. 381.1.) közti különbségtevésében is a hierarchikus szemlélet dominál – amit ugyanakkor nincs is jogunk elítélni, ugyanis a megismerés ilyen metasztázisokkal kell, hogy dolgozzon. Ha az elénk táruló létezésben egyre mélyebbre fúrunk az elsődleges lét felé, ekkor szembesülünk a nyelv problémájával: az észlelés tartományát elhagyva válik szükségessé a „szó-nyelv” lecserélése. A regény egyik fő témája az erre tett javaslat kidolgozása.

Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk, hogy a beszélő szubjektum tesz az előbbi „vádakkal” szemben óvintézkedéseket: az egész projektumot, vagy nevezzük inkább kísérletnek (így legalább nagyobb fény esik e „jelentésen” keresztül az esszé terminus, e tanulmányban többször szóba hozott, de eléggé nem tisztázott jelenlétére) a szubjektivitás terebélyesedésébe utalja és legitimációja is ezen alapul. Ugyanakkor ezzel kapcsolatban az a kérdés vetődik fel, hogy az ekként pozicionált szubjektum miként helyezhető el az általa létrehozott szövegtérben, vagyis ki tud-e billenni a létrehozás pozíciójából.

Néhány tisztázó megjegyzés megtétele után talán többet mondhatunk a témáról.

A *szubjektum* és az ezzel összefüggő témák: *azonosság, személyiség, megkettőzöttség, identifikáció, önteremtés, én-narratívák* stb. is az analízisek legfontosabb munkaterületei. Valószínűleg – természetesen a rekonstrukció nehézségeit itt is figyelembe véve – koncentrált olvasással, a szubjektumra mint olyanra vonatkozó kijelentések, levezetések, történetbe-tétek, idézetek figyelembe vételével létre lehetne hozni egy absztrakciót, melyet *Az ibolya illata én-konceptciójának* nevezhetnénk. Ez a koncepció azonban az elbeszélő szubjektum szituáltságát csak annyiban venné figyelembe, amennyiben allegorikusan az „őt” elbeszélő narrátorról mint szubjektum-ról is szólna. Ez az allegorézis a szubjektumot mint az állan-dó *identifikáció* alanyát jeleníthetné meg, aki számára a per-manens választás és önteremtés aktusaiban az identitás csak egy fixálhatatlan folyamatként konstituálódhat. Igaz, az én léte sohasem kérdőjeleződik meg a regényben, és ez az egzisztenciális afirmáció a rámutatás és a (rá)vonakoztatás grammatikájával/ban egyfajta biztosíték az identitás szá-má-ra. A fikcionalizált én a létezés *non-fiction* bázisára épül: „Aki-nek *gondolja magát – az egy fikció. Aki gondolja magát – az van*” (538.2.). Ez a „hely” – ha a megfogalmazás ószövevsé-gi konnotációira gondolunk – kétségtelenül a talány, a fikció kérdéseit is magával vonja.

Az én identitásának kérdése a regényben egy másik mó-don is megjelenik. Azokról a gyakran egymástól távol eső he-lyekre szétszórt önreflexív kijelentésekről van szó, amelyek a szubjektum-narrátor – gyakran a szerzőség és az életrajziség témáit is behozó – önmaga író- és „író” voltjára (mint létmód), saját írói tevékenységére, szövegére stb. vonatkoznak. A kö-vetkező idézet az életrajzi és az irodalmi vonatkozást mossza össze: „*Apuka, a mamának névnapja van. Tudtad ezt? Egy gondolatregény legyen annyira gondos, hogy gondoljon a fele-ségem névnapjára is*” (353.). További szöveghelyekkel össze-vetve az említett létállapot egy ok-okozati viszonyban konsti-tuálódik s az „utóbbiként” afféle megtaláltként, felleltként ér-telmeződhet. Az *író-férj*, az *író* apa alakjai a mindennapi „kihí-

vásoknak” megfelelni nem tudó (és nem is akaró) szubjektum, kissé erős szóval: menekülésének artikulációi.

A szubjektum identitásproblémáit a gyakran némi pátoszszal szóba hozott írói szereppel való azonosulást lehetővé tevő szövegbe írja bele. Az „*én művem*” (vö. 609.), vagyis az én metaforája nem teszi, de nem is teheti lehetővé a birtokviszonyok feloldását. Így azonban úgy tűnik, hogy a szubjektum az „én” fixációját tagadó szövegébe centrumként íródik vissza.⁵ Az „én művem”-ben egy egyszeri, megismételhetetlen, autonom szubjektum képe rajzolódik ki, amely, ahogyan azt a szöveg egyik allegorikus története is elmondja, abszolutizálja másságát mások másságának elismerésével: „*mindenkinek mások a Gondolatai, tehát más a gondolatregénye!*” (610.) Kérdés marad, mennyire dialógusképes az olyan szubjektumfelfogás, amely az egyet nem értés evidenciáját (484.4.) bocsájtja előre, nem gondol-e el mindenféle kritikát az autoritás megsértéseként és magát nem úgy állítja-e be, mint aki tudja, hol a határ megértés és kiforgatás között. „*Mindenbe bele lehet kötni. Minden mondandóba számtalan helyen bele lehet kötni. Az a kérdés, megérteni akarok-e egy alternatívát, vagy kiforgatni – például egy másik alternatíva kedvéért. (Ami még mindig jobb volna, mint az érdektelenség.)*” (384. kiem. V. G.) Az itt vázolt lehetőség éppen az értelmezői szöveg által teljesülhet be.

Talán ezek után nem túlzás azt állítani, hogy az ilyen helyek inkább a szubjektumnak egy szubsztanciálisabb felfogásához vezethetnek, valahova vissza a modernitás küszöbéhez; nem tévesztve szem előtt természetesen, hogy az *Ibolyá*-nak más olvasatai is szóba jöhetnek, mert hát mindenkinek más a „gondolatregénye”.

Jegyzetek

- 1 TÖZSÉR Árpád és Peter ANDRUŠKA javaslatai. In: *A cseh/szlovákiai magyar irodalom lexikona, 1918-1995*, szerk. FONÓD Zoltán, Madách – Posonium, Bratislava, 1997, 85; Irodalmi Szemle, 1993/7-8, 161. CSANDA Gábor a műfaji problémát tanulmányának címébe emeli az *Ibolyá*ból vett idézettel: „*A fantazma az a regény, amely vers*”, In: *Csipesszel a lángot*, Nappali ház, 1994.

SZEBERÉNYI Zoltán – többekkel egyetemben – bizonytalanságának ad hangot: „/Farnbauer/ Létrehozta a magyar irodalom egyik legkülönösebb művét – *Az ibolya illata* (1992) című, a szerző által „gondolatregény”-nek minősített műfaji talányt”. Vö. uő: *Magyar irodalom Szlovákiában (1945 – 1999) II.*, AB-ART, Pozsony, 2001, 182.

- 2 Amennyiben *Az ibolya illata* szövegére hivatkozom, illetve idézek belőle, a főszövegben jelzem. A zárójelbe a megfelelő „gondolat” száma kerül a könyv 1992-es kiadása alapján (Kalligram, Pozsony).
- 3 ŽMEGAČ, Viktor: *Történeti regénypoétika*, in: *Az irodalom elméletei I.*, Jelenkor – JPTE, 1996, 102.
- 4 A kifejezést Nietzsche nyomán használom, de nem pontosan ugyanarra a problémára. „Nem kellene-e mindenekelőtt – ha tökéletesen pontos ábrázolásról /Wiedergabe/ van szó – az ábrázolás anyagának ugyanannak lennie, mint az az anyag, amelyben a lélek működik?” Vö: NIETZSCHE, Friedrich: *Retorika*, in: *Az irodalom elméletei IV.*, Jelenkor – JPTE, 1997, 21.
- 5 Vö: DE MAN, Paul: *Az olvasás allegóriái*, Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999, 153.

Beke Zsolt

AZ ÚJRAÍRÁS ALAKZATAI

Úgy gondolom, Tózsér Árpádról elmondható, hogy szövegeinek olvasásához mindig az értelemlehetőségek növelésével járul hozzá korábbi műveinek felidézése. Saját korábbi verseinek pre- és intertextusként való működtetése, a szövegek és motívumok visszatérése, az önmagára visszamutató jelölt és jelöletlen allúzió, önmaga parafrázálása jellegzetes szövegszervező elvként működik. Persze ugyanígy működik ez a posztmodernnek vélt eljárás az „idegen” szövegekkel kapcsolatban is. Mégis/ebből következően azt mondhatjuk, hogy Tózsér Árpádnak a *Finnegan halála* című verseskötete – úgy tűnik – nagyon sok szállal kapcsolódik a korábbi kötetek késő-modern/posztmodern beszédmódjához.

A törtvonalak jelezte kettősségre már Mészáros András a *Történetek Mittel úrról, a gombáról és a magánvalóról* című kötet elemzése kapcsán is felhívta a figyelmet. Mészáros a tőzséri szövegben felbukkanó magánvalóról való értekezés során azt a megállapítást teszi, miszerint „azt hiszem itt ragadható meg gyökereinél a Tőzsért – meglátásom szerint – gyötrő probléma. Mégpedig az, hogy a *posztmodernista ironikus* alapállása mindenfajta csábítása ellenére rá kell kérdezni az irónia *szubjektumának mivoltára*.”¹ (kiemelés: B. Zs.) Mely szubjektum – Kirkegaard irónia-definíciójára támaszkodva, miszerint az a lét létszerűségének elvesztése, „mintha”-szerűvé válása – Mészáros szerint nem válhat ironikussá. Bár nem könnyű szétválasztani az értelmezőt és az értelmezettet, s hasonlóan az interpretációt és annak interpretációját, elmondhatjuk, hogy – mint a mai horizontból kiderül – a tőzséri líra ezen megközelítését és az elemzésnek a kis szemelvényben is megmutatkozó retorikai megformáltságát ugyanúgy jellemzi a modern és a posztmodern felfogás közti ingadozás². Vagyis a következő mondat minden szava mellé egy

kérdőjel tehető hozzá: A kettősség minden bizonnyal Tőzsér szövegeiben gyökerezik. És valószínűleg a következő mondat szavaihoz is: Tőzsér szövegeinek főleg a Mittel-szövegektől kezdve az egyébként meglévő poétikai változatosság ellenére egyik meghatározó momentuma a posztmodern, ironikus hatásfunkciók közt felszínre törekvő későmodern szubjektum-értelmezés.

Az alábbiakban a *Finnegan halálában* a korábbi szövegek újbóli feltűnésének néhány példáján vizsgáljuk meg ezt a kettősséget, amivel természetesen a régebbi versek is más megvilágításba kerülnek, hiszen egy mai horizontból, a „visszatérésük” utáni pillanatban olvassuk őket.

I. (Sebastianus)

A *Finnegan halála* a korábbi kötetekhez képest is kiemelkedik azzal, hogy még több helyen lazít a szöveg „kifejezésvágyán”, s olyan olvasási módokat von be a játékba, melyek ellenállnak az értelemalkotás lezárásának. Jó példa erre a prológnak, a *Sebastianus (miután az agyonnyilasztatását túlélte, és börtönbe zárták)* című versnek H. Nagy Péter rövid elemzésében megmutatkozó játéka. Az elemzés a versben működő utómodern technikákat („a párbeszédszituáció köztessége, a lírai te kitüntetett szerepe, a börtönmetaforika alkalmazása, az önreflexivitas, a nyelv retorikai dimenziójának kiaknázása a tematika ellenében”) emeli ki, majd éppen az alcímben észrevehető grammatikai viszonyokra utalva (mivel a „börtönbe zárás” értelmezhető a „versbe zárásként”, a szöveg beszélője az alcím harmadik személyének köszönhetően idézett énként olvasható) mutatja meg az értelmezésnek a szerzői intenciótól való függetlenségét. „Ha egyetlen mondattal kellene jellemezni e költeményt, azt mondanám róla, hogy Tőzsér alkotása az utómodern hagyomány domináns szövegszervező képleteit eleveníti fel, ám azok idézhetőségét egy onnan nézve idegen beszédhelyzet közbeiktatásával teszi reflektálttá.”³

Ezen vers „előszövege” a *Leviticus* című kötetben megjelent *Glossza* című költemény, amely három olyan lényeges pontban változik meg, ami tulajdonképpen „lehetővé teszi” a

H. Nagy-féle értelmezést. Elsősorban a cím megváltoztatására és alcímmel való ellátására kell utalnunk, mely tulajdonképpen az egyik kiindulópontja a fenti interpretációnak. Ezen kívül a negyedik és az ötödik versszak átírása jelentős, mely részek fontos helyet foglalnak el már a *Glossza* szerkezetében is. Az ötödik versszak legfontosabb változása éppen a vers - börtön párhuzamot kihangsúlyozó „vers ablaka” szerkezet megjelenése. De a legnagyobb változás az „elővers” negyedik versszakában történt, mely eredetileg egy utómodern szituációt alapít meg, melyben az önkéntes elvonulás és az én és a gondolkodás határainak keresése dominál. Az új változatban ezek a viszonyok eltűnnek, s helyettük egy a fenti elemzés logikájába illeszkedő helyzet kerül, melyben a vers-börtönbe vetettség állapota, az értelmezői közelítéseknek kiszolgáltatott, megszólalni nem tudó Sebastianus helyzete konstituálódik. Ezek a változások együtt tehát az értelmezést még jobban felnyitó szöveg létrehozását eredményezték.

II. (Lévita úr és Euphorbosz)

Pécsi Györgyi, Tózsér Árpád monográfüsa így ír a költő saját korábbi szövegeinek permanens átírásáról: „Költészetében vissza-visszatérnek bizonyos fontosabbnak vélt gondolatok, az önmeghatározás gondolatai, melyek koncentrikus körök-ként egyre újabb távlatokból járnak körül a sors, a létezés és a forma problémáját.”⁴ Tulajdonképpen ezt a viszonyt írja le Tózsér *Körök* című versének első része is: „Milyen rend ez, amelyet a vers ír, amelyet a szintaxis, a nyelv törvényei hívnak életre? Azt mondom: »harang«, s nem harangzúgást hallok, hanem egy régebbi versem jambusai kondulnak meg bennem. Az emléktelenség korszakában, négy fal között a szavakkal a nyelv nem megnevez, hanem megidéz, s nem biztos, hogy éppen a megnevezettet idézi meg. De a vers a megidézett véletlenek piacán vevőként viselkedik. Válogat: ez kell, ez nem kell. Csak azt veszi meg, amit a szervezete: a szerkezet bevesz. A szerkezet pedig: jelentés, idő, történelem.”⁵ A szemelvénny a metatextus, az intertextus pályáit határozza meg,

megidéz egyfajta szemléletet, mely alapján a korábban kötet-címként is kiemelt *Leviticus* újraírása magyarázhatóvá válik.

Pécsi Györgyi szövege és Tózsér költeménye egyaránt a jellemzően középponttal rendelkező kör metaforáját alkalmazza az átírás eljárásának jellemzésére. Tehát egy olyat, mely megelőlegezi azt, hogy létezik valamiféle biztos pont, hogy létezik a valamihez való viszonyítás lehetősége, s így van olyan momentum, van olyan jelentés, idő, történelem amely „maradéktalanul” átöröklődhet. Ebből a nézőpontból feltehetően éppen egy ilyen középpontra rájátszó átírás, a jelentés – persze nem egészen maradéktalan – átöröklődése figyelhető meg a *Leviticus* újrafelbukkanása esetében.

A *Leviticus* kifejezést (talán nem véletlenül) belső hasadtság jellemzi – mintahogyan erre Németh Zoltán is rámutatott –, mivel amellet, hogy „Mózes harmadik könyvére utal, s ezért felfogható törvényt magyarázatként is, magába foglalja a latin *leviter*, *levitas* jelentéseit is, s ilyen módon utalhat a lebegésre, könnyedségre, a csapodárságra, állhatatlanságra vagy akár a csiszoltságra is. (...) A jelentés hangsúlyozott rögzítettsége, a kozmikus dimenzió, a metafizikai értelem egyfelől, a dezintegrált, fiktív, felcserélhető, etikai és egyéb meghatározottságait elvesztő individuum másfelől.”⁶ Németh értelmezésében a *Leviticus* kötet tulajdonképpen a Mittel-verseken való továbblépés meghirdetése, a *Mittelszolipszizmus* korszaklezáró kötete után az új út kijelölése. Tehát egy olyan elfordulást deklaráló vers, mely ily módon szintén kettőséget képvisel, hiszen benne van az amitől elfordul, a meghaladott, s ezzel együtt az új is, a meghaladó. S mintha a *Finnegan halálában* is ezt a mozdulatot ismételné meg a vers, s ennek nem mond ellent az sem, hogy a Mittel-mítoszt explicite is felidézi például az *Utószó pokoljárásokhoz* című költemény.

De hát vajon valóban végrehajtja-e ezt az elfordulást a szöveg? Már Németh szerint is a *Leviticus* az értelmezéstől a genealógia felé való elmozdulása, s a Mittel-tematikára való rezonálása miatt inkább csak a változás bejelentéseként, s nem megvalósítójaként szerepel. (Ezen nem változtat az idővel dacoló anakronisztikus triolettek időtlen és személytelen név tevő apokrifre váltása.) S ezt az új poétikát a *Leviticus* cí-

mű kötetben is sokkal inkább az *Euphorbosz monológja* teljessíti be, mely – ezt a logikát követve minden bizonnyal nem véletlenül – a *Finnegan halála* című kötetben is megjelenik, kis változásokkal, korrekciókkal. Az Euphorbosz Németh szerint a nevek sokféleségének az ikonja, az önazonosság hiányának a metaforája, az az út, amelyen járva a Tözsér-recepcióra jellemző kétirányúság megszüntethető. S valóban, az egyes szám első személyben előadott monológ utolsó részében megszólaló, Euphorboszt harmadik személyben emlegető ugyancsak egyes szám első személyű hang, az idézettség-effektus szintén ezt, a szubjektum elbizonytalanulását és az önazonosság hiányát felfedező olvasatot erősíti. Sőt a homályba vesző eredet(?)nek az új változat még azt az egyetlen pontját sem emeli ki, azt a pontját sem teszi bizonyossá, melyet az első megtett, mégpedig Püthagorasz nevét⁷. S erről a bizonytalanná vált talajról talán a –Kirkegaard ironia meghatározásában is megjelenő – mintha-lét elleni indulatos kifakadás („ki nem állhatom ezt az egész mintha-kort, főleg a gazdám, Maximust, a mintha-lázadót, s Cinnát, a mintha-szerelmet”, ez utóbbit egy enjambementtel is megerősítve) is ironikussá, maga is mintha-kifakadássá válik.

Az „eredeti” költemény és az új kötetbeli megismétlése közötti viszony talán a paranomáziával írható le, hiszen ez a retorikai alakzat az azonos, illetve az azonos hangzású, de különböző jelentésű szavakkal, szerkezetekkel való játékra épül. Még inkább érdekessé teszi ezt és tulajdonképpen a vers megismétlődésének értelmezéséhez járul hozzá a paranomázis de Mani értelmezése, mely szerint a paranomázis – hasonlóan a derridai differenciához – a jelölő folyamatos eltolását, az eredettől, a jelölttől és a megelőző jelölőktől való állandó elkülönbözését jelenti. Az új kötetben a vers (az elfordulás) megismétlődése a paranomázis működése miatt a körök – és ami talán fontosabb, a körök metaforájának – középpontját tolja el, s ezzel mozdítja ki az értelmezés pályáit, mely eljárás bizonyos szempontból rokonítható azzal, melyet már az *Euphorbosz monológja* kapcsán említettünk. Azonban ezzel a tözséri szövegekre, illetve azok recepciójára jellemző kétirányúság még nem szűnik meg, inkább csak az egyik már ko-

rábban is létező irány mélyül el, hiszen a *dezintegrált, meghatározottságot elvesztő individuum* mellett a *jelentés hangsúlyozott rögzítettsége, a kozmikus dimenzió és a metafizikai értelem* továbbra is nagy szerepet kap.

III. (Finnegan és a többiek)

Egy korábbi motívum lazább visszatéréséről van szó a kötet címadóként kiemelt versének, a *Finnegan halálának* esetében. Ez a vers sok szövegrészt vesz át a *Tépések* című vizuális költeményből, melynek rövid elemzése lesz a kiindulópontunk. Pécsi Györgyi a *Tépéseket* a létbe vetettség egyetemes szintű fájdalom-mítoszaként olvassa. Szerinte „A *Tépések* az érzelmi, zsigeri és ösztön-én nyomába szegődik, a szorongás, a léttel szembeni vereség okát kutatja, s mindezt a személyes sorsban (...) a kétszeres vereséget az egykori aranykor tudata teszi elviselhetővé.” Majd megállapítja, hogy „a vers minőségét nem befolyásolja a vers tárgya. Egy *kőművesben*, egy közönséges kocsmai verekedésben éppúgy a lét és a sors legnagyobb és legmegrendítőbb mítosza élhető meg, ahogy a kanonizált magasművészetben”⁸ (kiemelés: B. Zs).

A szöveg azonban mintha néhány funkciójával ellentétesszane mondani ennek a megközelítésnek. Ilyen például a megidézett történetek, szövegek sokfélesége (saját történet, Don Carlosé, Mózesé, Káiné, a piéta, Szondié, Bergmané, Greco képe, Greco élete stb.), a köztük való átmenetek és ebből fakadó egymással helyettesíthető alakok sora (P. bácsi, Bergman pincérje, s aztán az újabb változatban Finnegan), melyek sok, a megszilárdulni látszó értelmet megkérdőjelező eljárásra adnak alkalmat. Azonban még inkább ilyen a kép és keretének viszonya, mely a sokszoros áttételnek köszönhetően elbizonytalanít a vizsgált kép, illetve szöveg azonosságát illetően, s így egymás idézéseként lehet értelmezni a szóban forgó vizuális és verbális elemeket a vizsgált fényképtől kezdve Greco festményén és a „valóságon” át egészen a vers konkrét megjelenéséig, ami a jelentés folyamatos újraértékeléséhez vezet, és az értelem megszilárdulni látszó elemeit a *mintha* játékába vonja⁹. A képek egymás kereteivé és hát-

terévé válnak. S a kép, a keret és a háttér közötti viszony – miközben a *Tépések* képjátékainak Möbiusz-szalagszerű volta még bonyolultabbá teszi kapcsolatukat – a parergon derridai felfogásával lesz leírható, mely szerint „a parergon elkülönül mind az ergontól, mind a környezettől; mindenekelőtt alakzatként különül el egy háttértől, de nem ugyanazon módon különíti el önmagát, mint a mű, mely szintén kiválik a háttérből. A parergonális keret két háttértől különül el, de mindkettőhöz való kapcsolatában visszatér a másikba.”¹⁰

A *Tépések* a vizuális megjelenés adta lehetőségek felől is elemezhető, melyek szintén az értelem lezárását lehetetlenítik el. Összeegyeztethetőnek tűnnek ezzel Tőzsér gondolatai is, melyek szerint a töredezettség, a tépettség, a szöveg széttépése a többértelműséget célozza, s „a vizuális költészetnek nem kimerevítő és elidegenítő, hanem új gondolatokat indító hatása van.”¹¹ Az olvasás során a szövegbeli kapcsolódási lehetőségek burjánzása, az ennek következtében (is) folytonosan önmagát eltörő értelem megkérdőjelezi többek között például az érvényes ok-okozati összefüggéseket, a szövegben megképződő narrátor személyét (személyeit). Inentől ismét Derrida gondolataira támaszkodhatunk, s a vers által vizuálisan is tematizált – egyszerre szétválasztó és összekötő – kettéhasadást a hümen fogalmával hozhatjuk kapcsolatba. Derrida szerint a „»hümen« (az egyetlen szó, mely arra emlékeztet, hogy itt »végvonaglásról« van szó) mindenekelőtt egyesülést jelent, a házasság elhálását, a kettő azonosulását, a kettő keveredését. A kettő között nincs többé különbség, hanem azonosság. Ebben a keveredésben nincs többé távolság a jelenlét vágya (a teljes jelenlét várása, amelynek jönnie kellene, hogy betöltse, beteljesítse) és beteljesülése között, a távolság és a nem-távolság között; nincs többé különbség a vágy és a kielégülés között. Nemcsak a különbség szűnik meg (a vágy és beteljesülés között), hanem a különbözés és a nem-különbözés különbsége is.”¹²

S a hümen fogalmát nemcsak a látványra vonatkoztathatjuk, hanem természetesen mindarra, amire a *Tépések* cím szinekdochikusan, metonimikusan és metaforikusan is kiterjed. A sem/sem területén képződik meg tehát minden érte-

lem, minden kép és a szöveg minden elbeszélője is. S innen nézve a „halál börtönétől szabadulni vágyó szubjektum felkiáltása” (De hol az a teszt hol az a sors analízis amely engem tép el a múltamtól a családi tudattalanból felhozott halálaimtól jövőmtől a Káin-sorstól a Káin-történelemtől? Hol az a nyolc tesztkép amely közül életet választhatnék?) is inkább csak a között-lét megerősítésévé válik, ahogyan a vers elbeszélő(i)je is végül újra a között tartományában („a tépés misztikus szakadékában az evilág és a túlvilág a halál és a halál között Don Carlos és II. Fülöp az ember és gyűlölet között minden horonyok és ellendarabok között”) szituálja(ák) önmag(ukat)át. S ebben a világban, a hümen, a között területén talán tényleg „hamis a heideggeri autentikus viszonyulás dilemmája.”

A *Finnegan halála* című vers ezzel szemben tulajdonképpen érdekes, de semmiképpen sem paradox együttjátszása az általában posztmodernnek ítélt idézés-technikának és a későmodern jelentésképződésnek. Ahogyan az alcím is jelzi ezt a kettőséget, pastiche-t, vagyis gazdag intertextuális kapcsolatrendszerrel rendelkező szöveget olvashatunk, mely viszont a széttépett fénykép összeragasztását kíséri meg. A *Finnegan halálára* a két pólus által meghatározott rendszereken alapuló eljárások jellemzőek, a dichotómia határozza meg a vers szerkezetét, amellé rendeződnek a szereplők, az értékek stb. Jellemző ellentétpárok alakulnak ki mindjárt az első versszakokban, s ezek érvényének fenntartásában érdekelt az elbeszélő a szöveg egészén. Egyfelől találhatók az Úr, a hollóköi asszonyok, az egész hagyomány, a sírás, a másik oldalon helyezkedik el Baudrillard szimulakruma, a TV, a Big Brother, az Internet, a közöny. Fontos szerepet játszik a két halmaz kialakításában az eredettel való rendelkezés, a mélyreható gyökerek megléte. Jellemző módon ennek hiányát egy analógia segítségével igyekszik pótolni, s így egy, a bibliai történettel párhuzamot tartó genealógia megteremtését látjuk az ellenkező oldalon álló Baudrillard-ral kapcsolatban is („én bizony nem vagyok olyan bátor, hogy az Úr kétezredik s Baudrillard szimulakrumának huszadik esztendejében (s versben!) sírni merjek” – olvashatjuk a vers működését még inkább dra-

matizáló, tulajdonképpen „állító” negációt). Ezt a rendszert a vagylagosság jellemzi, a mérleg nyelve a dolgok minőségét tekintve minden esetben az értékhardozónak tartott autenticitás és hagyomány felé billen, pusztán ennek fenntarthatósága látszik kétségesnek az elbeszélő pozíciójából, ahonnan úgy tűnik, hogy a többé fel nem támadó Finnegan metaforája az értékek elvesztését, az eredet eltűnése felett érzett fájdalmat hivatott elmondani, s innen az is nyilvánvaló, hogy a vagylagosság konstrukciója a *Tépések* és a *Finnegan halála* típusú szövegek közti viszonyra is jellemző. S így az „új”, a többé fel nem támadó Finnegan nem lesz más, mint sírás a közöny tengerén, mint „harang, amely önmagáért szól. Mint a vers a huszonegyedik század elején.”

Jegyzetek:

- 1 Mészáros András: *Mittel úrról és a transzcendenciáról*. Irodalmi Szemle 1990/6.
- 2 Mindkét szövegen megfigyelhető Heidegger hatása, elég csak a következő részletet megnéznünk Mészáros szövegéből: „Tehát az ironikus helyzet nem ironikus szubjektuma Mittel úr, aki nevével definiálja önmagát: a lét eszköze, képessége arra, hogy önmagát öntudatra hozza; közvetítő az egyébként önmagukba-zárt-ságra kárhoztatott jelenségek között.” (Kiem. B. Zs.) Azé a Heideggeré, akire a metafizika túlhaladását illetően Derrida szerint szintén a kettősség jellemző. Egyébként ez az elméletileg nehezen körülírható kettősség felbukkan Tőzsér szövegeiben több helyen explicite is, olykor más dichotómiákkal keveredve: „Azt hiszem, elsősorban az elméleti emberek számára problémák ezek, az alkotó számára nem. Az alkotó nagyon szépen hasznosíthatja egyidőben az avantgárd és posztmodern vívmányokat.” *Avantgárd, posztmodern, transzavantgárd*. (Szimpózium). Irodalmi Szemle 1992/10. Juhász R. József *Van még szalámi!* című kötetét elemezve pedig a szerzőről az alábbi megállapítást teszi: „Aki írásomat olvasta, emlékezhet rá, hogy ahol törekvéseit minősítenem kellett, ott az avantgárd/posztmodern látszólag ellentmondásos megjelölést alkalmaztam, mert Juhász tulajdonképpen avantgárd költő, aki posztmodern alkotóként önmaga előtt halad, csak ezt – mintegy az avantgárd haladáselvűségét tagadva

- furamód hátrálva teszi, de ez mit sem változtat a tényen, hogy posztmodern világképét az avantgárd »egójától« átvett eszközökkel valósítja meg.” (Kiem. B. Zs.) Tőzsér Árpád: *A „között” tartományai*ban. In: uő.: *A homokóra nyakában*. Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 1997.
- 3 H. NAGY Péter levele Tőzsér Árpádhoz. Új Szó, 2003. január 10.
 - 4 PÉCSI Györgyi: *Tőzsér Árpád*. Kalligram, Pozsony, 1995, 11. Németh Zoltán viszont a túlérzékeny, figyelő szubjektum okán az ontológiai helyett inkább az esztétikai nézőpontot emeli ki ebben a folyamatban: „Ez a szüntelen figyelés mintha sosem engedné meg, hogy az esztétikai jelentés kizárólag egyetlen dikció felől teremtsen meg, a figyelem mélysége és szórtsága mindig tovább bonyolítja az esztétikai hatás esélyeit.” NÉMETH Zoltán: *A lélek disszeminációja*. In: uő.: *Olvasáserotika*. Kalligram, Pozsony, 2000, 52.
 - 5 Tőzsér Árpád: *Körök*. In: uő.: *Adalékok a nyolcadik színhez*. Madách, Pozsony, 1982. Fontos része ennek a szövegnek a referencialitás kérdésének problematizálása is, amely azonban túlságosan messzire vezetne, ezért erre inkább itt nem térek ki.
 - 6 NÉMETH Zoltán: im. 57–58.
 - 7 Erről a viszonyról bővebben ír NÉMETH Zoltán, im. 58–60.
 - 8 PÉCSI Györgyi: im. 135., 138.
 - 9 Érdekes utalni Michel FOUCAULT VELÁZQUEZ *Las Meninas*ának, *A szavak és a dolgokban* leírt elemzésére, mely azt a kérdést járja körül, hogy hol található a képen az, amiről tulajdonképpen beszél, hol a király?
 - 10 Jacques DERRIDA: *La vérité en peinture*, 71., idézi: Jonathan Culler: *Dekonstrukció*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 282.
 - 11 ERDÉLYI Erzsébet – Nobel Iván: *Disputa Tőzsér Árpáddal. „A potenciális vers ott van valahol a költőben”*. In: uő.: *Én otthon vagyok költő...* Kis-Lant, Budapest, 1993, 44.
 - 12 Jacques DERRIDA: *Két ülésben*. In: uő.: *Disszemináció*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998, 204-5. Ezt a párhuzamot támasztja alá például, a két eltépett rész közötti térnek a női, illetve a férfi test metaforájával való leírása, valamint II. Fülöp rejtett vágya, hogy megölje tébolyult fiát, a nagyanyjára, Őrült Johannára emlékeztető Don Carlost.

Polgár Anikó

A MÚZEJUM ÉS KÖRNYÉKE

(protézis, bizonyítás és anakephalaiószisz)

A protheszisz tulajdonképpen a nyilvános felmutatás gesztusa, akár az újszülött kitétele, az étel feltalálása vagy a ravatalozás. Az intertextusok protézise kitöréskíséret az állandó és szükségszerű egynyelvűségből, mely talán nem is egy nyelvre, csupán egy idiómára, tehát valami sajátja és jellegzetesre vonatkoztatható.¹ A Tőzsér-versek eredet- és helyzetjelölő protézisei („Mitogramma Pierre Corneille Cinnájához”, „W. S. Adynak, Babitsnak s Kosztolányinak hódol”, „Vörösmarty-motívumokra”) a lábjegyzetek, verselőszavak, zárójeles megjegyzések révén az ecce philologus! gesztusával társulnak. A Tőzsér-idióma sajátja, hogy állandóan elemzi és több nézőpontból mutatja fel önmagát. A versek egyfajta anyaggyűjtés vagy spontánabb módon: feltalálás eredményei. A heurészisz folyamata gyakran maga is szövegiesül, pl. az ismeretlen Petőfi-vers eredeti megjelenésének fiktív bibliográfiai adatai, a konkrét idő és helymegjelölés révén. A vers így gyakran a protézist követő pisztiszként, bizonyításként hat: a magyar pretextus oroszból készített reverzív fordítása is ilyen igazolás, miközben ez is, akár az olvasótól és post mortem a szerzőtől való elnézést kérés insinuatív gesztusa is ironikus. Az allúziótechnika sem az elkendőzés, inkább a felmutatás eszköze: az utalásokon, gyakran még a metaforikusokon is ott a copyright, az eredeti szerzői nevek feltüntetésével, a regiszterek keveredése révén esetleg még tanulmányjellegű oldalszámmegadással is, pl. „(A részleteket lásd / a Tépések c. álomban, 23. oldal!)”. Többnyire nem is véletlen allúziókról, hanem egyfajta emlékezetfrissítésről, anakephalaiósziszről van szó: a Tőzsér-vers vagy a keretkompozíció szerint szerkesztett *Finnegan halála* című kötet mégsem egyszerűen már

elhangzott szövegek összegzése, sűrített újrafelmondása, hiszen a kellő nyomatékot mindig a jelen horizontja adja meg. Ez írja felül a múltba való integrációt, pl. a kordokumentumként felmutatott, ám a 19. századi irodalmi kánonba szervesen épülő fiktív Petőfi-vers esetében. A kötet múzeumjellege, melyet a záró versben a joyce-i narrátor, a múzeumi idegvezető, Old Kate megszólalása hitelesít, tulajdonképpen a költőnek mint egyfajta (költészet)történeti tudás letéteményesének a szerepét implikálja. Old Kate hangja tulajdonképpen az elbeszélő hang, a *voix narrative*,² az a kötet egészen végigvonuló néma beszéd, amely bemutatja az olvasónak a Tözsér-szövegek és pretextusaik világát.

(az örök visszatérés demitizációja)

Euphorbosz, Corneille *Cinnájának* intrikusa, a hősjelöltek szárnyának letörője, a fennkölt cselekmény kisszerűvé kuszálója, aki a darabban szóhoz sem juthat egy monológ erejéig, csak a gazdájával, (a Cinnával együtt összeesküvést szervező) Maximusszal (3. felvonás), majd az Augustus császárral (4. felvonás) folytatott felbujtó, illetve áruló „dialógus közelharca” jut neki osztályrészül, Tözsér verse révén „a monológ vermébe” húzódhat. A monológ egyfajta kiváltság, a színpadon egyedül maradt, reflektorfénybe kerülő szereplő kiváltsága: az egyébként is kiegyensúlyozott cselekmény ezúttal még jobban lelassul; a szövegben hosszú versmondatok, a színpadon (a Corneille-fordító Nemes Nagy Ágnes kifejezésével élve) áriaszerű betétek jelzik a váltást. A kulcsszereplők (a proskribált atyja miatt bosszúéhes Emilia, a szerelméért a császárt is megölni kész Cinna, az összeesküvésről tudomást szerző Augustus s az áruló, majd tettét megbánó Maximus) a bizonytalan lelkiállapotukat feltáró monológok révén kapnak nagyobb szövegbeli rangot Euphorbosznál, a felszabadított rabszolgánál, aki nem magyarázhatja s árnyalhatja saját tetteit. Tözsér se állítja színpadra őt, csupán egy dionüszoszi magánmisztérium homályába helyezi, így a feljegyzés nem csak a háttérbe szorított, távollétében ócsárolt³ drámaszereplő heves kommentárjaként hat, hanem a dráma elzüllése miatt („nem tu-

dom elviselni, / hogy köröttem minden olyan, mintha ripacsok játszanának / egy dilettáns komédiában") haragra gyulladt Dionüszosz isteni szózataként is. Dionüszosz az egyedüli a görög istenek közül, akivel követői teljesen azonosulnak, Bakkhosz követője maga is bakkhosszá válik, „a dionysosi arckifejezés halandó ember arcára is kiülhet”,⁴ így lesz a Dionüszosz-álarcot felöltő, s az isten szent italától elbóduló Euphorbosz maga is Pszeudanór, látszólagos férfi, akinek hangja „az eunuchok mutáló hangjába” csuklik. Euphorbosz mitikusságának másik gyökere azonban nem az istenek, hanem a héroszok történeteibe nyúlik vissza: Panthoidész Euphorbosz egy dárdán harcos, aki a trójai háború egy feszültségteli pillanatában Patrokloszt is megsebesíti (Iliász, 16, 806–815.). Ez a dárdatetésben, lóhajtásban és futásban kiváló férfi később filozófussá lényegül át, legalábbis a lélekvandorlásban hívó és különleges emlékezőképességgel megáldott Püthagorasz azt állította, hogy egyik előző életében ő volt a trójai Euphorbosz, akit Meneláosz sebesített meg (Diogenész Laertiosz, 8, 1, 4.). A lazán kapcsolódó szálakat talán egy névrokon, a geometriát megalapozó frígiai Euphorbosz köthetné szorosabbra, akinek találmányait maga Püthagorasz fejlesztette tovább (Diog. Laert. 1, 1, 25.). Tőzsér Euphorboszának, „a költői lelkületű filozófus”-nak a monológja Horatiusnak a tarentumi Archytashoz, a püthagoreus filozófushoz írt versét (Ódák 1, 28) is párbeszédbe vonja. A Horatius által megszólított Archytas, a tenger, a föld és a számtalan homokszem megmérője halott: a mindenséget számba vevő életéért cserébe most csak egy kevés port kapott ajándékba (*pulveris exigui parva munera*), a Matinus hegyfokának közelében. Tőzsér Euphorboszának megszólítottjai szálnalmas figurák, szálnalmasságuk egyik jele, hogy még élnek: kívül maradtak „a lélek végtelen terein, mert a halál nyitható kapujának még a kilincset sem” fogták meg soha. A halál mintha Horatiust igazolná: még a Püthagorasz képében megjelenő Panthoidész is, a természetismeret s az igazság tanítója (*auctor naturae verique*), újra leszállt az alvilágba. Horatiushoz hasonlóan Tőzsér Euphorbosza is látszatfilozófus, nem hisz egyetlen eszmében sem, a bölcsességen ironizál: „ajánlatos több nyíláshoz is odahasalni, / ha egy-

szerre több eszmére is teszel, valamelyik csak bejön". Euphorbosz föltámadásainak sorozata tehát Horatius szerint ugyanúgy megszakadt, ahogy Tózsér szerint Finnegané.

Az örök visszatérésnek ez a demitizációja vetül a kötet többi szövegére is. A szó szakrális funkcióját megkérdőjelező, Rilkével dialogizáló első versben Sebastianus, aki szintén túléli saját halálát, az agyonnyilazást, az (örök) élet börtönébe zárva tulajdonképpen egyfajta szövegléttől várja a feloldozást. Rilke Szent Sebestyénje néma szépségideál, Tózséré panaszkodó antimártír. A kötet egyik központi verse, az *Utószó a pokljárásokhoz*, a Honnan jövünk, mik vagyunk, hová megyünk? kérdésre adott tételes válaszként határozza meg magát. A poklot megjárt Tar Lőrinc s a Pankrác börtönéből szabadult Mittel úr válasza egyaránt a visszatérések körforgásának a megszakadását konnotálja. Álfeltámadás az orosz fogásba esett Petőfié is, akit a pszeudofordítások látszólagossága éltet. A halál utáni aktivitás egy megnyilvánulása a baladába oltott végrendelet műfaja (V. N. *mester testamentuma*). A protásziszok feltételrendszere egy hatalmi játszma végeredményeként láttatja a halált: „Ha a kaszás fölém kerül / tusánkban”, „ha majd játszmánkban *sak-matot* kap / e vad mestertől a szívem”, „Ha majd a törvény teljesül / (ujjai közt bolha vagyok csak)”. Az eventuais, valószínű feltételeket az *Ajánlás* múlt idejű realitása zárja le, a következményt magába foglaló apodóziszt az egydimenziós társadalom normái elleni lázadássá tágítva: „Nehéz szerepeim ha voltak, / Megküzdöttem velük hiven. / Rossz (s jó) vagyok, akár e korszak, / embernek gyalró, bábu nem.”

(hangok és mutációk)

Euphorbosz mutáló hangja a hangok változtathatóságára, felcserélhetőségére figyelmeztet. A kötetben mint múzeumon végigvezető Old Kate, aki ezúttal nem az ébredésbe, hanem egy őstemetőbe, egy vershamvasztóba irányít („s szomorú / történetemnek nem Wake a vége”), egy szibillaszerű, ám hangját és szerepeit folytonosan változtató vénasszony. A kötet egyes részei drámai monológfűzért alkotnak, különféle, többnyire

pontosan azonosított personákkal. Az alakok meghatározható időbeliségből és szövegbeliségből lépnek elő: Euphorbosz Corneille *Cinnájából*, Zuboly az Arany János fordította *Szentivánéji álomból*, a Vezér Szabó Lőrinc költészetéből, Bill Prufrock pedig a névrokonát, J. Alfred Prufrockot szerepeltető T. S. Eliot verskötetéből. Szép Ernő infantilizmusa annyira idegenül hat, hogy monológja idézőjelek közé kerül (*Ernő a Luxembourg-kert pónilován*). A mennyei versbe felléptető póniló és a vers ablakán kihajolva „egy égi sorba” felnyújtózó Szent Sebestyén képeinek egymásra vetülése az infantilizmus és a szakralitás kategóriáinak meghatározhatatlanná tételét eredményezi.

A *The Love Song of Bill Prufrock* a kórházversek (*Kettős ballada T. Á. nyakkendőjéről, a 67-es kórteremről és a posztmodern szabadságról; Kihűl a szó is; Leviticus*) folytatása és levezetése. A szerelmi dalra készülő, estélyre induló Prufrock Eliot metaforája révén kerül a kórházi közeggel kapcsolatba: „Induljunk el, te meg én, / Ha már kiterült az éj a város egén, / Mint az elkábított beteg a műtőn”.⁵ A metafora konkrét díszletté, az estély helyszíne kórházfolyosóvá és kórteremmé, az öltöny kórházi pizsamává lényegül át Orbán Ottó *Iffabb J. Alfred Prufrock szerelmes éneke* című versében.⁶ Tőzsér Prufrockját a Love Song eléneklésében nem a félénkség vagy a székszis, hanem a diarhéé, a hasmenés akadályozza. A „kettős állampolgárságú”⁷ Prufrock – akár az említett kórházversek narrátorai – az egészség és betegség birodalmának határán lebeg: épp átköltözőben van az előbbibe, de az utóbbi alantas tüneteivel minduntalan visszahúzza. Az antik és humanista toposz szerint, melyet Artemidórosz is felhasznált álomfejtéseiben, az alvilág és az anus egymásra vetíthető az álom asszociativitása tekintetében. A hasmenés, az ürítés és a szellentés képi stilizációi Tőzsér verseiben így nemcsak Tar Lőrinc pokoljárásával, hanem az álomképzetekkel is összefüggésbe kerülnek: a „múzeum” kijárata egyben az alvilág bejárata is, s „a kórházi bidék gödrébe” lebegő lélek tulajdonképpen csak egyik bugyorból a másikba kerül. Írország, Joyce múzeumának helyszíne még nem maga az alvilág, hanem a tisztítóút, Szent Patrick Purgatóriuma, ahonnan Tar Lőrinc pokollátomása is kiindul.

Bill Prufrock, a decensen őszülő negyvenkettedik elnök Love Song helyett a globalizáción és a zuhanó tőzsdeindexen gondolkodik. Utóda, a Vezér, új cél és új Én után kutat: egyik reinkarnációja, a március idusán megölt Caesar, másik a spanyol világhatalmat létrehozó II. Fülöp. Az állandóan újrafestett fejek, akár a palimpszesztszerűen egymásra írt mondatok újraértelmezik vagy inkább jelentéstelenítik egymást:

„Sötét isten-koponya, s én, benne
egyetlen mondat, etruszk lélek,
mely nem találja jelentését
szarkofágja földélképének.

Saját apám vagy fia vagyok tán?
Mióta vagyok e koporsóban?
Vagy a világ-catholicum már ez, amelybe
a részletekből kioldódtam?”

Ez a jelentésvesztés szerep- és identitásvesztés is egyben. Az atya-fiú azonosság megkérdőjelezése egy szakrális-keresztény kódrendszer bevonását eredményezi; a szentháromság is destruálódik, ahogy maga a Vezér is darabjaira hull: „s miljom szóként, fejként, kézként igénylek / az akaratomhoz eszközt s teret”.

A szerepeit a Shakespeare és (Arany) nyomán folytonosan cserélgető Zuboly, akárcsak Corneille Euphorbosza, Tőzsérnél a pretextusként szolgáló darabban elmaradt monológját adja elő (*Zuboly epelógusa*). A Theseus esküvőjén előadandó „siralmas komédiában” az athéni takács ugyan a kulcsszerepet, Pyramust kapja, ám az összes többi szerephez is ragaszkodik: „Ha el lehet takarni a képem: ide nekem Thisbét is! Rettentő vékony hangon tudok beszélni: »Tisb! Tisb! – Ah, Pyramis, ídes kincsem! Tisbéd hív; híved szíve hív!«”, „Ide nekem az oroszlánt is. Majd ordítok én, hogy még a fejedelem is azt kiáltja rá: »Ordítson még egyszer! Ordítson még egyszer!«”⁸ Theseus a játék mentségeit felsoroló epilógusra (vagy a szóalakokat folyton tévesztő Zuboly kifejezésével: epelógusra) nem kíváncsi, ehelyett a lakodalmi mulatozást előké-

szító tündérek lépnek a színre. Tözsér Zubolyának ez a kiegészítő, utólagos epelógusa viszont vagy nem a darab végén hangzik el, vagy a betétdarab időbeliségét transzformálja át. A megszólalását bokorrimekkel tűzdelt sorokba rendező Zuboly ugyanis számáralakú; a Shakespeare-komédia egy korábbi részében a tündérek csele révén végbement animalizáládása még Lukioszénál is tökéletesebb, hiszen nemcsak a hangja változik csúf iázássá, hanem – a számár-Lukiosszal ellentétben, aki csak az emberi ételt kívánja, s inkább a háztáji zöldségeket eszi titokban, vállalva a verést⁹ – a számár-Zuboly egyenesen takarmányra, bükkönyre vágyik. Ez az embert rejtő számártest írja az új darabot, s az állati és emberi szféra elválaszthatatlan keverékére utal a nimfákat kergető szatírra utaló mitológiai referencia is. Az új darab, az új álom, melyből felébredve Zuboly ismételt metamorfózisa megtörténhetne, tulajdonképpen annak a nem Wake-kel, hanem Finnegan halálával végződő álomnak a része, melybe a kötet versei, akár egy széttépett fénykép már összerakhatatlan részei kapcsolódnak. A pretextus utalásainak és saját neve jelentéseinek hálójába gabalyodott Zuboly nemcsak az álommal, hanem az alvilági szférával is kapcsolatba kerül. A szövőszék hengerét jelölő, s nyilvánvalóan a szereplő foglalkozására utaló shakespeare-i Bottom név a mai bizalmas szóhasználatban alfelet, feneket is jelent, s ennek az alvilágra, illetve a halálra történő utalása az ókori álomfejtők nyomán egyértelmű (Artemidórosz, 1, 49.).

Zuboly epelógusa egyben Heléna *Mily boldog némely ember!* kezdetű monológjának¹⁰ a maszkulin átírata. A szerelmében csalódott Heléna Cupidó könnyelműségén és a Hermiáért rajongó Demetrius elvakultságán elmélkedik, ugyanilyen túlzónak tartva saját lángolását is Demetrius iránt:

„And as he errs, doting on Hermias’s eyes,
So I, admiring of his qualities.”¹¹

„S mint ő csalódik Hermia kecsét
Nagyítva: túlzom én az ő becsét.”
(ARANY János ford.)

Ezt a szentenciaszerű megállapítást, s főként az Arany János-i rímtechnikát írja felül a Tözsér-vers első versszaka:

„Pyram’ voltam, bírtam Thisbém kecsét,
írás van róla s királyi pecsét.
De amint Lysand’ Hermia csecsét
nagynak látta: túlzom a nők becsét.”

A hangsúlyozott artisztikum, a rímshavak újra játékba hozása egy fordítástörténeti tradícióval folytatott dialógus hozadéka. Zuboly nemcsak túlbuzgó színész, hanem „fordítóparazita” is, s a kettő, legalábbis Abraham Shlonsky szerint, bizonyos értelemben ugyanaz: „Amikor fordítok, úgy viselkedem, mint az a színész, aki saját életében teljesen középű, de egyetlen óra örökkévalóságában Napóleon, Szokratész, Hamlet, röviden: valaki egészen más lehet.”¹²

A Tözsér-életmű vándorszövegei közé került V. N. *mester testamentuma* – a *Mintha erdei állat volna és angyal* című, Tözsér Árpád válogatott versfordításait tartalmazó kötetben Az ötvenegyedik ballada címmel Vítězslav Nezval szerzői neve alatt közölve – a fordítás és költés elválaszthatatlanságából eredő intertextuális bizonytalanságot példázza. A fordítónak elsősorban a paratextusok révén megvalósuló önreprezentációja is a cserélhető szerepek függvénye. Az állandó vándorlás nemcsak a fordítások, hanem általában a Tözsér szövegek sajátja; a *Sebastianus* című vers tözséri pretextusa például a *Glossza*, az *Euphorbosz monológja* című szöveg közvetlen előzménye egy korábbi kötetben „miután Augustus neki is megkegyelmezett” alcímmel szerepelt, s a *Leviticus* (*Apokrif triolettek*) is több szempontból felülírja a hasonló című, *Anakronisztikus triolettek* alcímmel megjelent költeményt.¹³ A Tözsér-kötetekre jellemző átjárhatóság erőteljesen dinamizálja a verscorpust, s egy-egy kötet átrendezi az elsősorban ezen permanensen változó, de mindig novumként, Új versekként felmutatott vándorversek megszabta konstellációkat.

Jegyzetek

- 1 Vö. Jacques DERRIDA, *A másik egynyelvűsége avagy az eredetpro-
tézis*, Pécs, Jelenkor, 1997, 113.
- 2 Vö. JENEY Éva, *A metafora és az elbeszélés bölcselete. Paul Rico-
eur irodalomelmélete*, Philosophiae Doctores, Bp., Akadémiai,
2002, 39–40.
- 3 Maximus monológjában: „*Euphorbosz, gonosz tanácsod így ha-
tott; / De attól, aki vagy, ugyan mit várhatok? / A felszabadított
rabszolga szolgál mégis, / Mert lelket nem cserél, ha helyzetet
cserél is; / A tied szolgálai, s szabadságára még / nem hullott egy
nemes sugárnyi büszkeség*”. = CORNEILLE, *Cinna*, ford. Nemes
Nagy Ágnes, Európa, 1959, 57.
- 4 TRENCSENYI-WALDAFFEL Imre, *Görög-római mythologia*, Bp., Győző
Andor kiadása, 1936, 151.
- 5 T. S. ELIOT, *J. Alfred Prufrock szerelmes éneke*, ford. KÁLNOKY
László, in: T. S. ELIOT versei, Bratislava, Madách, 1978, 9.
- 6 ORBÁN Ottó, *Egyik oldaláról a másikra fordul; él*, Bp., Magvető,
1992, 89–90.
- 7 „A betegség az élet sötét oldala, a kínosabbik; a terheesebb ál-
lampolgárság. Ugyanis minden ember kettős állampolgársággal
születik, egyaránt polgára az egészség és a betegség birodalmá-
nak.” = Susan SONTAG, *A betegség mint metafora*, Bp., Európa,
1983, 7.
- 8 *Szentivánéji álom*, ford. ARANY János = SHAKESPEARE összes drá-
mái, II., Új Magyar Könyvkiadó, 1955, 401–402.
- 9 Vö. *Lukiosz vagy a számár* = LUKIANOSZ összes művei II., Magyar
Helikon, 1974, 17.
- 10 SHAKESPEARE, i. m. 398–399.
- 11 *The complete Works of William SHAKESPEARE*, London, Spring
Books, é. n. 141.
- 12 Idézi: Rina LITVIN, *Egy hasznos parazita*, Átváltozások, 1994/2.,
89.
- 13 Vö. TÖZSÉR Árpád, *Négy negyed*, Dunaszerdahely, Nap, 1999,
215., 241–245., 234–236.

Sánta Szilárd

SZÖVEGEK VONZÁSÁBAN

„Friss záporokkal szivárogj a földbe –
Hiába fürösztdöd önmagadban,
Csak másban moshatod meg arcodat.”
József Attila

„S mit úgy hivtam: én,
az sincsen. Utolsó morzsáit rágom”
József Attila

Ma már nem meglepő az a tapasztalat, miszerint problematikus – és ez líratörténeti távlatból mindenképpen bizonyítható – egy „korszak” elhatárolása vagy meghatározása, mivel az egy korszakhoz sorolt irodalmi művek rendre különböző olvasási stratégiákat működtetnek. Erre jó példával szolgálhat a modern költészet kezdeteit, a romantika végét vagy a posztmodern fordulatot kijelölni szándékozó teoretikusi igyekezet. Megjegyezzük, az említett területen a disszenzus is igen termékeny lehet. Az utóbbi évek Tózsér-verseinek „besorolása” sem tűnik problémamentesnek.

Tagadhatatlan, hogy Tózsér Árpád alkotói teljesítménye folyamatosan képes a kritikai érdeklődés középpontjába kerülni. Egy olyan alakulóban lévő életművel, poétikával van dolgunk, amely már rég szétfeszítette a regionális, kisebbségi horizontból való hozzáférhetőség kereteit. Tózsér *Finnegan halála* című kötete minden bizonnyal ellenáll a homogenizáló interpretációs manővereknek. A kötetben szereplő 20 vers, kivétel nélkül, kapcsolatot létesít, fel- illetve megidéz egy vagy több személyt, többnyire irodalmi figurát. A szereplők kavalkája mellett a versek formai gazdagsága jellemzi a kötetet. Már az első olvasás során szembetűnő a lírai tradícióval létesülő jelölt, markáns viszony. Az egyes versek külön-külön tör-

ténő interpretációja, majd azok összevetése sem mutatna egységes képet a költőelődökhöz fordulás, idézettség, intertextualitás hogyanjának kérdésében. Továbbá arra is fény derülhetne, hogy a Tözsér-vers mennyiben képes másként olvasni, milyen olvasói döntések mentén olvassa, teszi olvashatóvá az idézett szövegeket: citációs gyakorlata, lírai mnemotechnikája maradéktalanul illeszkedik-e a kortárs magyar költészet paradigmájába.

H. Nagy Péter szerint (kiváló elemzését l. Új Szó, 2003. január 10., Gondolat melléklet) a kötet nyitódarabja, a *Sebastianus* (miután az agyonnyilasztatását túlélte, és börtönbe zárta) olvasásakor az értelmező olyan poétikai eljárásokkal, megoldásokkal találkozik, melyek elsősorban az utómodern líra sajátjai: „A párbeszédszituáció köztessége, a lírai te kitüntetett szerepe, a börtönmetaforika alkalmazása, az önreflexivitás, a nyelv retorikai dimenziójának kiaknázása a tematika ellenében stb.” Egy korábbi Tözsér-verssel (*Glossza*) – mely néhány apró, de fontos különbségtől eltekintve megegyezik a kötetnyitó verssel, mindkét vers 6 versszakból és 24 sorból áll – együttolvasva a *Sebastianust* a fentebb megfogalmazottak megerősítést nyerhetnek. (Ezért az észrevételért H. Nagy Péternek tartozom köszönettel.) Nyilvánvaló, nem a versek keletkezésének idején, előtt-után viszonyon van a hangsúly. Különösen a két 5. versszakot érdemes összevetni: „S ahogy fönt a névelő kirepes / a verssorból, más névhez igazodva, / te úgy nyújtózkodj föl egy égi sorba, / hogyha kikattan a földi retesz.” (*Glossza*), „S ahogy a tekintet ki-kirepes: / a vers ablakán kihajolva / fölnyújtózkodsz egy égi sorba, / kikattan hal- kan a földi retesz.” (*Sebastianus*) A versszak 2. sorában megjelenő „vers ablaka” formula lehetővé teszi annak párhuzamba állítását a börtönablakkal, ezáltal a vers az önreflexív olvashatóság irányába tolódik. A „verssor” - „égi sor” pár (*Glossza*) első tagja a *Sebastianusból* eltűnik, így a második tag „eloldódik” az elsőtől. További, a hangzáson túlmenő, produktívan kiaknázható eltérés lehet az ad, adódik, adva van, adat, felad, feladat szavak egymásra íródása, egymásba olvashatósága az „adatott feladatként” (*Sebastianus*) esetében a „kimérve feladatként” (*Glossza*) helyett.

A kötet talán legkomikusabb darabja (ugyanakkor olvasható tragikus horizontból is) a *The Love Song of Bill Prufrock*. A szövegelőzmény T. S. Eliot *The Love Song of J. Alfred Prufrock* című verse, melyet Pound első hallásra kiadásra ajánlott a *Poetry*-be, miután azt Eliot felolvasta első találkozásukkor 1914-ben. A Tözsér-vers címében szereplő Bill a vers olvasásának előrehaladtával egyre inkább a volt amerikai elnökkel, Bill Clintonnal válik azonosíthatóvá: pl. „Péniszem, mint egy szaxofon, / nem oly nagy, csak olyan görbe” (a volt amerikai elnök köztudottan kedvenc hangszere a szaxofon; a hasonlat egyébként előretal a versben később feltűnő Monikára [Lewinsky], aki azáltal vált híressé, hogy az elnök orális kielégítésre kényszerítette); „A tűzkút szájú Monika / sem tudna most szóra apolni,”; „Erőtől duzzadó fiatalember, / a negyvenkettedik elnök / (decensen öszül)” stb. Tözsér, bizonyos értelemben Eliot is, a privát-nyilvános szféra kettőségét nagy adag humorral, iróniával relativizálja.

Wolfgang Iser nagyhatású *A fiktív és az imaginárius* című könyvében a fikcióképző aktusok megkülönböztetésekor három esetet tárgyal: a kiválasztást, a kombinációt és az önfeltárást. A kombináció elemzésekor megállapítja, hogy annak egyik alapvető működési módja a határátlépés. Eliot *Prufrock-jában* olyan rímelési eljárásokat figyel meg, ahol „a rímek összecsengésük révén hangsúlyozzák szemantikai eltéréseiket.” Pl. „Should I, after teas and cakes and ices, / Have the strength to force the moment to its crisis?” Iser: „Minthogy a rímelő szavak különértékűségére (nonequivalence) éppen hasonlóságaik hívják föl figyelmünket, a kombináció itt a hasonlóban meglevő különbség fölmutatására szolgál. Megint egy előtér-háttér viszonyral van dolgunk: a válság (crisis) eljelen-téktelenedhet, és a fagyalt (ices) eddig nem sejtett jelentőségre tesz szert. Az ilyen és hasonló stratégiák a szemantikai lehetőségek megnövelését célozzák meg: a kombináció úgy van megszerkesztve, hogy az előtér és a háttér egyensúlya voltaképpen tetszőlegesen billegtethető.” Tözsérnél is hasonló eljárással találkozhatunk, a versben végig kivitelezhető az előtér-háttér közti átjárhatóság: „Így terveztem, ilyen soirée-t, / nem kalkuláltam be a diarihé-t!”

A továbbiakban az *Ezredvégi sorok a könyvről* (Vörösmarty-motívumokra) című Tózsér-vers kapcsán szeretném egy példával illusztrálni annak hozadékát, ha figyelembe vesszük az olvasás folyamán a retorikai alakzatok felforgató erejét. Annak szétválasztására gondolok, amit a szöveg mond illetve mondani vél. A vers egyes passzusai kétségtelenül a *Gondolatok a könyvtárban* című Vörösmarty-verset olvassák. (A *Gondolatok*ban kivitelezhető áthelyezésekről, kimozdításokról I. Mesterházy Balázs: *Gondolatiság, ideológia, retorika*. Literatura 1999/1, 48-61. E tanulmány termékenynek tűnő kérdés-irányát megkísérlem applikálni.) Maga a Vörösmarty-vers is reflektálja írotttság és citálhatóság feltételeit: „Komor betűkkel, mint a téli éj, / Leírva áll a rettentő tanulság”. Vörösmartynál végig kulcspozícióban van a rongy- és a ruhametaforika, valamint evvel összefüggésben a tépés, szaggatás igék: „De akik a ruhát elszaggaták / Hogy majd belőle csinos könyv legyen”; „Hány fényes lélek tépte el magát” stb. A Tózsér-vers irányultsága szerint az ember, a könyv, Isten végét jósolja: „Hallgassatok, ne szóljon most a dal”; „A gyász szakasza ez hát, hallgass ma vers”; „Isten története ér véget itt.” stb. Mindezeknek az ellenkezőjét is képes mondani az *Ezredvégi sorok a könyvről*, ha Vörösmarty felől olvassuk: „könyvlapokat tép, marcangol a szél” (kiemelés S. Sz.) és „tépjétek meg bíbor köntösötök” – mind-mind az elmúlás helyett az új kezdetet, a visszatérést konnotálják, teszik értelmezhetővé, pontosan a vers logikájának ellentmondva. Mindez csakis a *Gondolatok* horizontjából lehetséges, tehát a két szöveg sokkal inkább kölcsönös egymásrautaltságában olvasható, mint alá vagy fölérendeltség tekintetében.

A kötet utolsó versének, a *Finnegan halálának* alcíme álomként illetve pastiche-ként határozza meg a szöveget: (*Álom, azaz pastiche egy széttépett fénykép összeragasztásához*). A vers az ősök, szülők megidézhetőségének problémáját tematizálja. A múltba fordulás mikéntje József Attilát idézi: „Rég nem lakott fejek, ti, ha a részletekhez / enyv kell, ha mu a vers falához, ím, megint titeket / égetünk meg.” A *Finnegan halála* alaptapasztalata az, hogy egy stabil, rögzített múltkép felmutatása lehetetlen, mint ahogy a fénykép sem

összeragasztható. Az olvasásra nézve ez azt jelenti, hogy egy kerek, lezárható jelentésegész megalkothatatlan, a befogadó a parcialitás tapasztalatával kénytelen szembesülni.

Számos vers zárata a vég, a halál, az elmúlás, az eltűnés tudomásulvételét tematizálja, mégpedig nem ritkán a tragikus pátoszt mellőzve: „Finis, gratias Deo” (*Utószó pokoljárásokhoz*), „Cyber-terébe dől az ember, / kardjukba mesék hősei, / s végünk. *Homo est closura / mirabilium Dei.*” (*Vezér-monológok*), „Nem lesz új vetemény. – Rágunk, tépünk, / s futnának szerveink, halálra váltan, / saját fogaink elől. Nincs hová, végünk.” (*Nem lesz új csontvetemény*), „Isten története ér véget itt.” (*Ezredvégi sorok a könyvről*). Mint ahogy azt Michel Foucault *A szavak és a dolgok*ban pontosan megmutatta, az ember maga is a modern episztémé fundamentális kódja és ebben az értelemben nem örökvényű, de véges konstrukció: „Egyvalami mindenestre bizonyos: az ember nem az emberi tudás legrégebbi és legállandóbb problémája. (...) Az ember az a találmány, amelynek közelmúltbeli dátumát mai gondolkodásunk archeológiája egyértelműen mutatja. Talán közeli végét is. (...) az ember úgy eltűnik, akár a tengerparti fővenybe rajzolt arc.”

Vida Gergely

A MEGSZÓLALÁS TRÓPUSAI A FINNEGAN HALÁLÁBAN

A *Finnegan halála* nem hoz újabb fordulatot Tózsér Árpád pályáján, úgy tűnik, hogy a megelőző kötetek egyes poétikai eljárásait írja tovább. Ezek közül leginkább a költői szerepjátékhoz fűződő alakzatok a legszembevetőbbek.

Tegyük hozzá azonban, hogy az ún. „fordulatok” Tózsér esetében mindig is a folytonosság szem előtt tartásával születtek, ahogy azt a *Finnegan* kritikusa, Bodor Béla is állítja: „nem kétlem, hogy Tózsér munkásságában is akadnak fordulatok. Mégis sokkal inkább az építkezést, egyes elemek szüntelen cseréjét látom jellemzőnek”¹. Ezzel szemben Németh Zoltán a költő önértelmezését követve a *Leviticus* című kötet (1997) kapcsán „új költői világkép” kialakulásáról beszél², s állítását a kötetben előforduló (tulajdon)nevek poétikai hozzádékával argumentálja: míg a '80-as években a Tózsér-líra a bezártság, a körülhatároltság attribútumait konnotáló Mittel-név köré csoportosult, addig a *Leviticus*-ban a nevek szóródásáról beszélhetünk, még akkor is, ha néhány név itt is strukturáló pozícióba kerül, „erősebb jelentést kap”³. A két név – a *Leviticus* és az *Euphorbosz* – Németh szerint azonban már belső hasadtsággal rendelkezik, s a jelentések szóródását teszi lehetővé⁴. Mindemellett azonban kérdéses marad, hogy a jelzett poétikai események mennyiben involválnak olyan széles kört érintő poétikai változásokat, amilyenek egy paradigmaváltásnak feltételei lehetnek. Annyi mindenképpen állítható, hogy a *Leviticus*-ban bizonyos tendenciák fölerősödnek: elsősorban az említett névszóródásról és ezen belül az álarcos versek megsokasodásáról kell beszélnünk; hogy tudatos építkezésről van szó, azt a *Finnegan halála* is megerősíti.

Más kérdés, hogy a *Mittel*-irodalom – viszonylagos bősége és affirmatív gesztusai ellenére (vagy éppen ezért) – valószínűleg nem mozgósította a név fölkínálta értelmezéslehetőségeket. (Bár ki tudja: lehet, maguk a szövegek nem voltak alkalmasak erre.) A Mittel név/szó „szótári” jelentései, (pl.) „közvetítés”, „eszköz”, „közép” közül az utóbbi vitte el a pálmát, hiszen könnyen referencializálható volt a kisebbségi- és közép-európai identitás Tözsér verseiben elég nagy hangsúlylyal tematikusan is megjelenő kérdései felől. Ha meggondoljuk, hogy Mittel úr „férfi” létére a *der* névelőt kapná a németben, márpedig Mittel szó csak *das*-szal van, ez pedig „eszközt”, „anyagot” jelent leginkább; és azt, hogy a „közép” az inkább a *die* Mitte, akkor bizony az azonosíthatóság, illetve körülhatároltság kérdése válik bizonytalanná. A név tehát egyéni szóalkotás eredménye, s a benne rejlő nemváltás, -keveredés, a nemek közti határok képlékenysége mint a megkérdőjelezett identitás hangsúlyos tematizálása (ahogy majd látni fogjuk az *Euphorbosz monológja* kapcsán) és az ehhez szorosan kapcsolható testi azonosság kérdései jelen vannak a *Finnegan halálában* is. (A kötetben akad ugyan egy újabb Mittel-vers is, de erre, ahogy majd rámutatunk, éppenséggel nem érvényesek a leírtak.)

A folyamatosság leglátványosabban a kötetkomponálás azon, Tözsér által kedvelt módjában érhető tetten, amikor egy megelőző közlést (pl. *Zuboly epelógusa*) vagy a megelőző kötet egy vagy több versét a következőben valamely kisebb-nagyobb szövegbeli változtatások, paratextuális indexek hozzáadásával/elvételével a szerző újraközli. Az átírt (pl. *Sebastianus*) vagy gyakran csak átcímezett (pl. *J. J. Triesztjében*) vagy az alcím megváltoztatásával (a *Leviticus*-cím *anakeronisztikus triolettek* alcíme ebben a kötetben *Apokrif triolettek* alcímet kap) újraközölt versek természetesen az (ön)ismétlések más alakzataival együtt értelmezhetők és legitimálódhatnak poétikailag. Az ismétlések természetesen nem identikusak és az aktuális poétikai elgondolásoknak vannak kitéve; ugyanakkor fordítva is igaz: a poétikai elgondolások éppen az ismétlések retorikájának vizsgálatakor válhatnak explicitté. Az önidézéses, önreflexiók, (ön)átírások ismétléses

alakzatai egyfelől a szövegek allegorikus potenciáit hozzák játékbá, másfelől viszont egy költői életmű megteremtésében érdekelték. Az értelmezési lehetőségek közül azonban – legáltalábbis átmenetileg – úgy vélem, nem szükséges választanunk.

Érdemes azonban szem előtt tartanunk egy amúgy nyilvánvaló tényt: a *Finnegan halála* szövegei intertextuális viszonyokat hoznak létre egyrészt tehát az időben előbb keletkezett saját – a tözséri copyright alá tartozó – szövegekkel, másrészt a kötet bővelkedik az irodalmi hagyomány egymástól időben távol eső helyeire való utalásokban. A helyek megtalálása olykor komoly feladatot ró az olvasóra, még akkor is, ha jegyzet, alcím stb. formájában – akár amolyan szerzői intencióként felfogva – többször utal is Tözsér a figyelembe veendő helyekre; ugyanakkor be kell látnunk: a versek létmódja ez a tudatosan vállalt szövegeközöttség, s ha volt számottevő fordulat Tözsér pályáján, akkor az az intertextualitás „felfedezése” volt a múlt század nyolcvanas éveiben.

A *saját* és a *más* legfigyelemreméltóbb játéka az álarcos szerepversek terében folynak különböző retorikai eljárások működtetésével, s az előző kötethez képest is ebben a tekintetben találhatjuk a legszembetűnőbb módosulásokat. A *Finnegan halálában* pár kivételtől eltekintve valamely tulajdonnév közbejöttével, más alanyok közvetítésével konstruálódik meg és/vagy dekonstruálódik a jelentés. Az áttételes, közvetett megszólalás a *Finnegan* verseinek alapvető jellemzője, amely két alapvető eljárásról illetve tropikus struktúra által és ezek kombinálásával születik meg. Az „álarcos vers” kifejezés – melyet a Tözsér-irodalom is előszeretettel használ – ezért úgy vélem félrevezető lehet, ugyanis Tözsér verseinek csak egy csoportjára érvényes. Az egyik eljárásról – pl. *Sebastianus*, *Kettős ballada*, *Ezredvégi sorok a könyvről*; és ebbe a típusba tartozik a címadó vers is – már a *Mittel*-versek környékéről ismert: a lírai én *elbeszélése* egy másik ént teremt meg, azonban a *prosopopeikus*⁵ helyettesítések következtében a két „arc” vonásai gyakran egymásba íródnak. A hatás e versekben úgy jön létre, hogy a beszéd szintjén a két arc (név) saját tere és ideje külön is megmarad, miközben a

befogadó végrehajtja a szövegösszefüggés által „provokált” cseréket. A szerzői név kibillentése, illetve a jelentés nyíltá tétele azokban a kísérletekben a sikeres, ahol a tropológia szimmetriája fennmarad, a játék fenntartása az érdekes, az attitűdök lebegtetése (retoricitás) és nem egy attitűd kialakítása (retorika). Ilyen értelemben sikeresnek mondható a *Sebastianus*, még akkor is, ha a zárlat a metafizikum felé vezet ki a szöveget.

A másik eljárásmóddal jöttek létre a tulajdonképpeni álarcos szerepversek, s ennek példái, ahogy már említettük, az előző kötetben szaporodtak el (a *Leviticus* 1997-es kiadásának borítóján bizonyára nem véletlenül Brunovsky *Kert*, illetve *Maszkok* című műve látható) és a drámai monológok, perszónák (talán leginkább elioti) hagyományához köthetők. A *THE LOVE SONG OF BILL PRUFROCK*, a *Zuboly epelógusának* grammatikai énei önmagukról mint Prufrockról, illetve Zubolyról beszélnek, identitásukat a tulajdonnév szavatolja. A szerző saját nevén e versekben csak mint címadó szerepel és lényegében a címadás gesztusa hozza létre a *metaforát*, a szerzői név (szereplő) és a lírai én (szerep) alkalmi azonosságát. A szerepjátszás lényege, hogy a metafora csak valóban alkalmi, a szerep sokszorozható, lecserélhető, a szereplő ugyanakkor a szerep-struktúra fölérendeltjeként állandó. A Tözsérversek kulcskérdése véleményem szerint éppen a szereplő azonosíthatóságára vonatkozik, hiszen az álarc-lét önmagában még nem szavatolja a szerzői név eltörlését, vagyis hogy már ne olyan identitásként álljon a szövegek előtt, amely a nyelv uralhatóságában bízva, magát valamely szubsztanciális tudás birtokosának gondolva el szólaljon meg a versben.

A kétféle alkotásmód megkülönböztetése önmagában még nem hozza közelebb a szövegeket, s valódi poétikai hozadéka – ha van egyáltalán – csak több kötet behatóbb vizsgálatával lenne megállapítható. A *prosopopeikus* és a *metaforikus* elem jelenléte egy-egy darabban ritkán kizárólagos, inkább az egyik vagy másik elsődlegességéről lehetne beszélni, és érvényük is inkább a szerzői név és a lírai én közti tropologikus viszonyok meghatározta térre korlátozható, igaz, az

értelmezés szempontjából a megszólalás keretei alapvető jelentőséggel bírnak.

Az *Euphorbosz monológja* és az *Utószó pokoljárásokhoz* című versek esetében azonban nehéz eldönteni, melyik trópus bír inkább strukturáló erővel. A két vers beszédhelyzete analóg, de ebből még nem biztos, hogy analóg jelentésbeli konzekvenciák is levonhatók: a lírai én, amely nem-álnéven, grammatikai kategóriákkal jelölve, a szerző nevéen (az *Utószó* alcímében „szerző”-ként aposztrofálja magát a beszélő, bár ez is felfogható egyfajta szerepként) mindkét versben jelen van, s a beszédük a versek gerincét alkotó monológokat keretezi: vezeti be és kommentálja a vers végén. A *Mittel*-versben a monológ a „*Látom magunkat*” „szerzői” mondat után hangzik el, mely utal a szituáció emlékszerűségére: az emlékező horizontot az alcímben a híres idézetet újraszituáló „*Honnan jövünk, mik vagyunk, hová megyünk?*” szerkesztői kérdés teremti meg, s Mittel úr monológja a szerző emlékezetén átszűrve afféle történelemfilozófiai parabolaként előadott válaszként és egyben a szerző válaszaként is felfogható. Míg ebben az esetben a szerzői beavatkozás nevének, arcának körülhatárolását idézi elő, illetőleg pozícióját egy statikus jelen időben fixálja, addig az *Euphorbosz monológjában* a monológ elmondóját megjelenítő szerzői kommentár az ellenkezőjét okozza. Így hangzik a vers zárata:

„az utóbbi mondatokat

EUPHORBOSZ, A NEMRÉG FELSZABADÍTOTT RABSZOLGA,
a költői lelkületű filozófus már nem írta, hanem voltaképp
rikoltozta. azt is mondhatnánk: óbégatott a derék írnok, ahogy
a rómaiak szoktak boros amforáik mellett. de hangja Dionüszosz
baritonjából néha az eunuchok mutáló hangjába csuklott.”

Utaltunk már arra, hogy a Mittel név jelentései jelen kötetbe is beleíródtak. A nem-váltás, a nem-vesztés az identitás-témát radikalizálja. Euphorbosz monológjának egyik központi problémája (és talán a kötet egészének is) a középszer (eMitte) és a vele jellemezhető kor („*ma minden csak úgy történget, mintha történné*”) ostromozása. Euphorbosz, ahogy Zu-

boly és Prufrock is, maga is középszerű (a szó elhangzik az idézett zárlat előtt néhány sorral) hős, aki tudós okoskodással, tartva Octavianus haragjától, egy pincében megbújva és borozgatva értelmezi és értékeli az összeesküvés szereplőit. Mindezt azonban úgy teszi, mintha Corneille drámáját olvasná, vagyis itt válik nyilvánvalóvá a szerző és a beszélő arcának közelítése, egymásba játszása. Első pillantásra az idősíkok összemosását biztosító, egy időn kívüli pozícióban levő, a „mindentudó elbeszélő” mintájára megképződő figurát gondolunk el. A „középszer” kritikai vonatkozásaiba azonban beleíródik a mitteli szemantika – ami éppen a szerzői beavatkozás révén indulhat meg, a zárlat felől, visszafelé indítva el az átértelmezést, a határok elrajzolását. Úgy tűnik tehát, hogy ebben a versben a prosopopeia tükörstruktúrájának következtében a jelentés uralhatatlanná válik, hiszen ha Euphorbosz a szerző helyett beszél (ahogy Mittel is), a vers lírai énje által képviselt szerzői pozíció billen ki.

A kötet talán legjobb álarcos verse a *Zuboly epelógusa*. A *Szentivánéji álom* Zubolya kiváló szerep Tözsér számára. Az együgyű takács – mint tudjuk – nagy szerepet vállal kis csapatának egy Thisbe és Pyramus szerelméről szóló darab betanításában. Fő dilemmája a valóság és fikció kettőssége: Zuboly tudja azt, amit már Arisztotelész is leírt, hogy a játék akkor éri el hatását, ha tudjuk róla, hogy „csak” játék, különben a közönségben riadalmat keltene az oroszlán. Zuboly ezért a következő ajánlatot teszi: „*meg kell mondania a /szereplő/ nevét, és a fél pofája hadd lássák ki az oroszlán tarkója megől; maga is szólaljon meg a nyíláson keresztül*”⁶. Mindez amolyan prológosként hangzana fel, vagyis eligazításként különbözés és azonosság dolgában. A Tözsér-vers is az identitás-kérdést írja tovább. A lírai én egy fiktív jelen pozíciójából mondja el a Shakespeare-nél elmaradt epilógust, de a beszédeben már megjelenik a hajdani előadás identitásképző tapasztalata. A lírai én az első strófában már időbeli távoból szemléli az egykori szerepet: „*Pyram voltam, bírtam Thisbém kecsét, / írás van róla s királyi pecsét.*” A második strófában mintegy ellenpontként egy lehetséges jövőre vonatkozva jön be a Shakespeare-nél is meg tapasztalt identitásprobléma:

„Új álmod kén írni, új darabot, / melyben én valóban *Pyram* vagyok”. A látszat - való témája a szöveg ironiájának köszönhetően nem valami szubsztanciális oppozícióként működik, a kettő közti határ elmosódik, inkább abban érdekelt, hogy kimozdítsa a nosztalgia és az identitásvágy egyirányúságát szavatoló jelenlétet. A záró strófa az idődimenziók közül a monológ jelen idejére, a lírai én beszédhelyzetére reflektál: önmagát a számár attribútumaival (pl. „*sárga fogam közt csúf i-á recseg*”, „*bükköny*”) leíró én már testi identitásának sincs birtokában (a változásra már a 3. strófa egy sora is előreutal: „*Testem ír már darabot, s búsat ír*”): a leírás azonban nem kényszerít eldöntenünk, hogy Zuboly visszaváltozott-e számárrá, vagy pedig a számárság kerül analogikus viszonyba az öregséggel, játékba hozva ezzel a halál, az elmúlás dimenzióját. Innen nézve a tudat megbízhatóságát, önbizalom-hiányát ironizálja a már idézett második sor az 1. strófából, s a szubjektum fikcionalizáltsága lepleződik le a 2. strófában, amikor eleve a „majdani”, valódi énjét megírt darabként, azaz fikcióként tudja csak elképzelni. Zuboly vágyát amúgy is csak a közepszerűségéből, a műveletlenségéből (Shakespeare-nél is a humor egyik forrása, ahogy okoskodása a szavak rossz használatával lelepleződik) táplálkozó kicsinyes szégyenérzés, a hatalom akarása hajtja.

A *Vértelen áldozat* és a *Vezér-monológok* szövegét a két trópus rafinált struktúrát létrehozva együttesen működteti. Az elsőben a metaforikus alapstruktúra (Tózsér/Weöres) nyomán tételezett lírai én *hódolati* szövege újabb elődök (Ady, Babits, Kosztolányi) arcában látja viszont magát. A megnyílt genealogikus sor az arcok vissza(/bele)íródása előző arcokba. A név-lánc azt teszi a jelölők szintjén (vagyis megy ellene annak), amit a „*Fut a szó, nem tapadnak alá jelentések*” versbéli mondat a jelentés szintjén állít, de csak egy ideig, a *szó Küklopszainál* megáll: a genealógia lényegében a jelölt visszakeresése, az arc megtalálása: „*három költő előtt borul le hálám*”. A *Vezér-monológokban* a lírai én a Szabó Lőrinc vezérként beszél, miközben tartalmi, szövegszerű utalások által – legkonkrétabban a II. részben elhangzó kisonológban – az előbbi három költő neve közül az egyikét, Babitsét hozza be.

A két költő *apa* (vezér) - *fiú* (vezér) kapcsolata különböző relációkban jelenik meg. E briliáns játék azonban az áttételes hangok, kimozdított arcvonások ellenére e versben is az örökös attitűdjében állapodik meg, amit az V. monológban még az apokalipszis szele is beleng. Elég, ha most csak arra utalunk, hogy a megidézett Babits-arc az 1920-as évek Babitsáé (a fiatal Babits arisztokratikus vonásaival), amikor a „világ-katholikum”, az „Örök Eszme” nevében szegült szembe korával. A vezér-verset a kötetben még három opus követi, melyekben aztán elmélyül a leírt attitűd, s úgy tűnik, mintha Tózsér szándékosan vezetné ki erre a befejezést (ezt erősítheti a hátlapon szereplő szerzői kommentár is).

Talán ezen a ponton használhatnánk ki az alkalmat, hogy a Tózsér-versek „problematicusságáról” szót ejtsünk, hiszen ez éppen az említett attitűddel függ össze. Úgy vélem, az előzőek alapján elmondható, hogy a versek többségében megképződik egy attitűd, amit „kritikaiként”, „szembenállóként” és gyakran „(érték)örzöként” lehetne leírni, és Tózsérnek a saját korához való viszonya tekintetében kell értelmezni. Ezt a viszonyt az aktuálpolitikából, a kor kulturális divatjaiból (pl. „*borotvált vénuszdomb*”) vett példákkal, a kor „identitásváltságá”-ra való reakcióival jelzi, s ezeket nem-kíváncsként, felszínesként, üresként, közepszerűként írja le. A versekben e jelenségekkel szemben természetesen megjelenik a másik pólus is (oppozíció), bár ez sokszor fogalmilag nehezen referencializálható, inkább azt mondhatnánk, hogy a megképződő hang képviseli. Ezzel egyidőben előszeretettel alkalmazza a posztmodern által felkínált poétikai lehetőségeket, noha kritikai éllel beszél róluk, pl. a jelölő jelölttel szembeni elsőbbségről, a személytelen beszédéről stb. Gyakran lehet az az érzésünk, mintha a „posztmodern költőség” is csak egy szerep volna Tózsér számára és – Zubollyal szólva – *kilóg fél arca az álarc megől*, s mintha az a fél amolyan „egész” lenne, de az egész vágya mindenképpen. Úgy vélem, a kötet legjobb darabjai éppen azok, amelyekben a kritika, a *felfüggesztés*, a jelölők mozgásának felfüggesztése kevésbé érvényesül. A *Kihűl a szó is* című versben kis híján teljesül ez az elvárás⁷. A vers címe is – a *(ki)múlt / elveszett - jelen* dichotómiáját bocsátja

előre az *is*-sel a szó-ra mint (utolsó) instanciára mutatva rá – az említett attitűdöt jelzi, ám ezt az első strófa az említett múlt-hoz tartozó *lélek* ironikus demisztifikálásával ellensúlyozza. A halál árnyékában „élő” lefokozott én hangja azonban panaszsossá válik, s ez lengi be a hang birtokosára való rákérdezést is a vers utolsó sorában. Így a *Halotti beszédre* és a József Attilára való rájátszások sokkal inkább az általuk képviselt hagyományba – amelyben a „szó még nem volt kihűlve” – vetett bizalom jeleként értelmezhetők, mint a velük való dialógus nyomaiként. A posztmodern korhoz és -költészethez tehát Tózsér viszonya ambivalens: a Tózsér-versek „sikere” felé vezető út a szerzői szándék kudarcának bizonyítékaival van kikövezve.

A címadó *Finnegan halála* műfaji önmaghatározása (*pastiche*) is inkább az *összeragasztás* jelentéskörét konnotálja. A halálba tartó szubjektum a posztmodern díszletek közepette saját léthelyzetével a nyelv, a hagyomány, a költészetbe vetett bizalmát állítja szembe, amelyekben még megtalálhatók az autentikus megszólalás lehetőségei. A Tózsér-versek talán legfontosabb motívuma, a színpad, a színház mint a történelem, a hagyomány színpada ezeknek a hangoknak a terepe.

Jegyzetek

- 1 BODOR Béla: „Folyamatos jelenibőr”. *Tózsér Árpád: Finnegan halála*, Alföld, 2002/8, 92.
- 2 NÉMETH Zoltán: *A lélek disszeminációja*, in: uő: *Olvasáserotika*, Kalligram, 2000, 56.
- 3 Uo., 56-57.
- 4 Uo., 57.
- 5 Lásd Paul DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*, fordította Fogarasi György, Pompeji, 1997/2-3, 93-107.
- 6 William SHAKESPEARE: *Szentivánéji álom*, fordította Arany János, Európa Könyvkiadó, 1985, 48.
- 7 Ezen elvárás mögött azonban nem bújik meg egy másik, amolyan „mögöttes elvárás”, mely azt sugallhatja, hogy érvényét jelen tanulmány keretein kívülre is kiterjessze.

Tózsér Árpád
KEDVES JÓ MAGYARJAIMNAK
A TÁVOLBÓL
AVAGY: HOGYAN LEHET VALAMIVÉ
LENNI A NYELV ÁLTAL

Bárczi Zsófia, Benyovszky Krisztián, H. Nagy Péter,
Németh Zoltán, Sánta Szilárd széljegyzeteivel

Irodalmunkban a hetvenes évek legvégén s a nyolcvanas években mindent elborított az irónia.

Pedig a hetvenes évekkel kezdődő újabb kori literatúránk archetipikus alkotásaiban, például Tandori Dezső *Talált tárgyában* a tragikum és komikum elemei még elválaszthatatlanul együtt vannak. A hetvenes évek első felében az alakulás később annyira domináns iránya még nem meghatározó. (Apropó, alakulás!: Mészöly 1975-ben megjelenő, s szintén archetípusnak számító *Alakulások*jában vagy Szilágyi Istvánnak az *Alakulásokkal* egyidős *Kő hulljában* még egyértelműen a tragikum aiszkhüloszi csúcsai komorlanak.) Aztán jön a *Termelési regény*, és tíz évre mindent meghatározóan győz – Szókratész iróniája.

Igen, nálunk az antik forgatókönyv sajátosan és szerencsésen fölülíródik: a tragikus-komikus szatírájátékok őstojásai és a zord Aiszkhüloszok után nem az egyenesben gúnyolódó, viccelő, személyeskedő, közvetlenül ható Arisztophanész, hanem az állítva-tagadó Szókratész következik. Illetve hát a szóban forgó időkben még kinek az egyik, kinek a másik sűg, de az eltelt negyed század távlatából ma már bizton állíthatjuk, hogy csak azok az íróink maradtak talpon, akik Szókratészre hallgattak. Akik Arisztophanész felszínes szójátékait, kétszintű, allegória-gyanús paródiáit, s főleg direkt-ellenzékeségét vá-

(1. N.Z.) Bár a könyv borítóján Hizsnai Zoltán neve szerepel, a kötet olvasása arról győzheti meg az olvasót, hogy a *Bárka és ladik* voltaképpen olyan antológia, amelyben csak néhány szövegre terjed ki a Hizsnai Zoltán név érvényessége. Hiszen Tsúszó Sándor, Martossy Borbála vagy Tony H. Salazzini éppúgy szerepel benne több-kevesebb opusszal, mint a kötet borítójára kiemelt Hizsnai. Ha a nevek felől olvassuk tehát a *Bárka és ladikot*, akkor a nevek egymást felülíró tevékenységére, a névből íródó bizonytalanság szubverzív erejére ismerhetünk. Végzetesen ki vagyunk szolgáltatva a borítóra emelt szerzői névnek: olvasói tevékenységünk ennek a szövegzárványnak a meghatározását, pontosítását hajtja végre az életmű konstrukciójában. Ekként válik olvasásunk rejtett irányítójává, kénytelenek vagyunk hinni állításainak. A név a szövegnek az a helye, ahol az mintha közvetlenül érintkezne jelöltjével. Ennek metaforizálása, lirizálása, ironizálása Hizsnai költészetének egyik jellegzetes vonulata.

lasztották, azok a kilencvenes években s 2000-ben már könnyűnek találtattak.

S természetesen azok vannak kevesebben, akik talpon maradtak.

A felvidéki Hizsnai Zoltán mindenképpen a talpon maradtak közé tartozik. Az általa teremtetett Tsúszó Sándor, a „jeles közép-európeai literátor és szellemi világgalándor” nevét egyidőben egy egész mozgalom, a felvidéki fiatalok ún. Iródia Köre a zászlajára tűzte, de akkorig kitűnő erdélyi, délvidéki és „anyaországi” költők is írtak elmés Tsúszó-verseket: ironikus és önironikus szövegeket, többértelmű, sokszintű stílusparódiákat, malíciózus palimpszeszteteket. A remek irodalmi (alkotó) játékot maga Tsúszó Sándor alias Hizsnai Zoltán hirdette meg egyik versében, így: „*Legyel helyettem én!*” (*Mikor a tyúkok...*).

Közben pedig az történt, ami az irodalom történetében nem is olyan ritka eset: a teremtmény hírnévben túlnőtt a teremtőjén. (Ha valóban így van, akkor természetesen igazságtalanul van így, de vigasztalja a költőt a következő igaz történet: A régi szép ánti időkben, amikor az egyetemi felvételi vizsgákon a felvételizők még nemcsak holmi totószelvényeket töltögettek ki, hanem szóbeliztek is, az egyik adeptusom így kezdte a Spanyol reneszánsz ismertetését: Kimagasló írója Don Quijote volt, akinek kevésbé ismert műve a *Cervantes*.)

Hizsnai Zoltán legújabb (negyedik) verskötetét, a *Bárka és ladikot* már nem Tsúszó Sándor írta. → 1. Illetve hát ahogy mostanában szoktunk fogalmazni:

nem Tsúszó Sándor a beszélője. Sőt: itt már mintha Tsúszót is valaki más mondaná. → 2., 3., 4.

Mert vannak azért a kötetben Thúszó-versek is. Sőt: a hagyományosan ciklusokra (prológusra plusz három fejezetre) tagolt kötetstruktúrában még mindig a fő helyen, a középső ciklusban található az egyértelműen Tsúszó-szövegek, s a harmadik ciklus kiemelkedő darabja, az egész kötetnek címet adó *Bárka és ladik* c. kompozíció is egy kvázi Tsúszó-szöveg elemzése, reflexiója, kommentálása.

Csakhogya!

Csakhogya a „hagyományos” Tsúszó-versek alaphelyzete kifejezetten hermeneutikus volt: a lírai szubjektum úgy fogalmazta meg a helyzetét, hogy annak elliptikus jellege mintegy személyes részvételre készítette az olvasót. Az én-hiányos szituációkba a befogadónak önmagát kellett gondolnia, a versértés így nyilvánvalóan ön-értés is lett. (A Tsúszó-versek én-hiányos helyzeteit nevezi Németh Zoltán, a költő egyik korábbi kötetének a kritikusa, találóan „üres helyeknek”, a „szöveg sebeinek”.) Az olvasó önértésére a Tsúszó-versek néha direkt módon is rájátszottak: „*Legyél helyettem én!*”, „*ki engem idéz, magáról beszél*” – olvassuk a *Mikor a tyú-*

(2. B.K.) A költői alakmásban már az alak is *más*.

(3. N.Z.) Tözsérrel ellentétben nem tartom védhetőnek azt az álláspontot, hogy Hizsniai költészete, eddig megjelent három verskötete Tsúszó Sándor ígézetében íródott volna. Anál is inkább, mert a Tsúszó Sándor név alatt publikált Hizsniai-versek éppúgy nem utalnak homogén írástechnikára, nem homogén poétikai elvek mentén íródtak, mint ahogy a Hizsniai név alatt futó versek sem mutatnak azonos karaktert. Hizsniai költészetét sokkal expanzívabbnak gondolom el, mint hogy egyetlen név alá vonnánk. A Tsúszó-líra valóban a Hizsniai életmű egyik fontos vonulata, de csak az egyik. Ráadásul az első három Hizsniai-verseskötet közül kettőben (az első kettőben) le sem íródik Tsúszó Sándor neve. Nem irreleváns akkor a *Bárka és ladik*ot egyfajta anti-Tsúszó-líráként aposztrofálni?

(4. B.Zs.) Az irónia azért ebben kötetben is működik, olykor éppen a Tsúszó-versekre jellemző módon. A legészrevehetőbben talán a kötet első ciklusában, az alkalmi verseket parafrázáló szövegekben: ahol, miközben felidézi, egyben le is bontja az alkalmi vers patetikus megszólalását (pl: *Nyár-Ősz-Tél [Sör – Bor – Pálinka]* triptichonjának harmadik darabja, *A gömöri égettbor tora*). Már maga az is ironikus, elbizonytalanító, hogy a – jobbára – 19. század végi alkalmi versek hangján megszólaló költemények nemcsak műfaji sajátosságaikban, szófórdulataikban idézik fel a mondott zsánert, hanem – a versvégi megjegyzések szerint – keletkezés-történetükkel is, mivel néhányuk – *Az állócsillag, Himnusz a Házhoz* stb – eleve felkérésre született.

(5. S.Sz.) Az olvasó önértése helyett/mellett az említett részek kapcsán egy olyan olvasat is kivitelezhető, mely a megszólító és a megszólított (Hizsniai és/vagy Tsúszó) felcserélhetőségének játékan alapul. Mindkét Tsúszó-versben ugyanakkor reflektálódik a fikatív, teremtett léthelyzet tudatosítása is.

(6. S.Sz.) A cikluscímek számozással való elkülönítésétől beszédesebb és relevánsabb jellegzetesség a Hizsniai-arc eltűnése, pontosabban újrarajzolása, újraszituálása.

(7. B.Zs.) Maguk a cikluscímek eleve felkínálnak egyfajta olvasatot a kötet verseihez: az allúzió, variáció, parafrázis, stílusimitáció mentén való szövegértelmezés lehetőségét. A más hangján való megszólalás nyit utat ahhoz a játékhoz, melyben – mondjuk – Petőfi Sándor, Kosztolányi Dezső, Szilágyi Domokos és Hizsniai Zoltán egymást értelmezik és írják felül (pl. *Az állócsillag*).

kok..., illetve a *Többre viszem...* c. szövegekben. → 5.

A *Bárka és ladik* c. kötet Tsúszó-verseiben a szerzőnek mintha már kevésbé lenne fontos az olvasó önértése, az ún. recepciós hermeneutika. Az érdeklődés középpontjában itt maga a mindenkori beszélő áll, pontosabban a beszélőnek az a lehetősége, hogy a nyelv által valamivé (valakivé) válhat.

A legjobb példa az elmondottakra talán a második ciklus *Level mese thavolbol kedves ió madariaimnak* c. opusa. (A cikluscímek is beszédesebbek, valamennyinek ez a címe: *Your Text Here*, csak az *I.*, *II.*, *III.* jelzésekkel különülnek el egymástól, jelezve az alaphelyzet fokozatos differálódását.) → 6., 7. Itt, e második ciklusban Tsúszó Sándor már valóságosan is kikerül a központból, lábjegyzetbe szorul, a vers beszélője valaki más lesz, nevezetesen Tsúszó Sándor egyik követője, egy bizonyos Tony H. Salazzini (tehát már a szerzőtől elkülönülő Tsúszó Sándorhoz viszonyítva is más valaki), aki „*levelének írása idején Thaiföldön él*”, de a jegyzet sejteni engedi, hogy „*Tony H. Salazzini és Hosztinyi Zalán ugyanazon személy*”; a két név anagramma-jellegéből pedig az következik, hogy mindkét fikció természetesen a szerző, Hizsniai Zoltán komplementere.

A skizofrén helyzetből (Hosztinyi tkp. saját magának küldözgeti Thaiföldre, az idegen nyelvű környezetbe a magyar versköteteket) s a beszélő sokszoros elkülönböződéséből következően joggal kérdezhetjük: ki is beszél hát e vers-

ben?, a mű felszíni referenciája pedig azt a választ sugallja, hogy az beszél, aki a versek nyelvében megkreálódik. A magyarul nem beszélő, illetve rosszul beszélő thaiföldi idegen a magyar olvasó számára a beszéde előtt nem létezik, s mikor megszólal, egy magyarul rosszul beszélő thaiföldi valakivé válik. → 8.

De nemcsak a nyelv alakítja az idegent, az idegen is alakítja, megújítja, nyelvrontó tudatlanságával szinte megfiatalítja a nyelvet: → 9. „*Kosonom neked sep madar nelv, hod althálad lethem – VALAMI... Ilen nemlethem volna... nelkuled*”. De: „*Ilen nemlethel volna nelkulem*.”

Tony H. Salazzini tisztában van vele, hogy az ember a természettudományok által-nem-megfogható entitás, nem olyan „ $e=mc^2$ ” képlet, amely minden nyelven ugyanazt jelenti, nem „VALAMI – mindedhod”, hanem „mindedmi – VALAHOD”, azaz nagyonis nem mindegy, hogy a beszélő milyen nyelven, hogyan beszél, hisz a nyelve az identitása; az ember esetében a „VALAHOD a VALAMI”. A nyelvben két idegenség, a jel használójának akarata és a tulajdonképpen leképezhetetlen jelölt ihletése találkozik és realizálódik jellé, válik valami tanulmányozható mássággá, a szubjektum eredendő izoláltságát nyelvjátékba oldó stratégiává. → 10.

S Hízsnait, az új kötetében, úgy tűnik, ez a nyelvstratégia, pontosabban a két ismeretlen, a szubjektum és az ihlető jelölt (objektum) nyelvbéli találkozása és személyiséggé konstituálódása érdekli elsősorban. (Húzzuk alá: *elsősor-*

(8. H.N.P.) Rendkívül gyümölcsöző lenne a Salazzini-levél együttolvasása Domonkos *Kormányeltérésben* című „poémájával”, amelynek nyelvi alapszituációja („én nem tudni magyar”) az előbbihez igen hasonló, viszont pragmatikai dimenziója (a beszélő a nyelvet felejteti) az előbbivel éppen ellentétes. Világos, hogy itt nemcsak az identitásképzésből, hanem sokkal inkább a jelképződés önállósulásából lenne érdemes kiindulnunk.

(9. B.K.) Nemcsak a jelentés, hanem a hangzás tekintetében is. Olyan fikatív nyelv(történeti) interferenciákat megvillantó szavakra gondolok, mint a hangzásában héber („demusai”), görög (deion), japán(?) („mioka”), szláv (nadobrá) kifejezésekre emlékeztető hapaxok. Ezek kombinációjával aztán a rottott magyar nyelv résein újabb „egzotikus” képzetársítások gyűrűzhetnek be: „Nehes, demusai. Vanoka. Vanoka sok. Legfobok: as okosath, ami belöle kovethkezik”.

(10. S.Sz.) Ezt a „találkozást” és „jellé realizálódást” nem egészen értem...

(11. B.K.) Pál története azért is kézhez álló a szerzői ön-építés szempontjából, mivel itt a személyiségcsere nyelvi jelöltséget kap (névváltás). A versben ez annyiban módosul, hogy a „pannóniai apokrifek” nemcsak Saulusnak Paulussá való átalakulásáról, hanem Jézusban való feloldódásáról is hírt adnak. Ennek értelmében aztán az én önreflexiója („gyönyörködj magadban”) a legmagasabb metafizikai létezővel való szembenézés aktusává válik („mert mindenben tapintható az Úr”). Az apokrif szövegekben manifesztálódó eszmarendszer értelmezéstörténetében az én (Paulus, a tanító) önmaga korábbi állapotaitól való folytonos elkülönülődésének tapasztalata is megjelenik. A tekercsek koronként és közösségenként változó olvasata a tan színekdochéjaként működő név jelöltjét is újra és újra elmozdítja, elcsúsztatja a másság irányába. A szöveg- és az önértés (későbbi) útjai kifürkészhetetlenek, ahogy a vers vége felé olvassuk: „A jámbor Paulusok... végül Saulusokká váltak – s vissza megint. És újból! Az idők végezetéig...” Nem véletlen, hogy ezt a folyamatot Hizsnyai egy olyan alakzat (a paronomázia) találó és termékeny poétikai működtetésével érzékelteti, amely bizonyos elemek ismétlődésével az azonosság és a rejtett összefüggés *lát-szatát* képes felkelteni (lásd a *kő, követ, követő* szavakkal való játékot).

ban, s ne hagyjuk magunkat a helyzet helyi, „kisebbségi” aktualitásaitól elcsábítani. Ha Hizsnyai szövegeiben vannak is „kisebbségi” allúziók, olyan jelekként funkcionálnak, amelyek jelentése messze túlmutat a helyi referenciákon.)

Persze, a nyelvstratégia s a személyiségképződés mint jelentés már túlságosan általános és kevés lenne a jó költészethez, hisz a bécsi kör „linguistic turn”-je óta a nyelv személyiségcsináló ereje a valamirevaló költőket egyfolytában izgatja, de Hizsnyai Zoltán tovább is lép a nyelvi-irodalmi személyiség-megképződés folyamatánál. Versei nemcsak azt mutatják föl, hogy az ún. nyelvi megelőzöttség elve hogyan működik a gyakorlatban, hogyan válik a posztmodern életérzés kortudattá és irodalommal, hanem azt is, hogy ez az életérzés és kortudat hogyan válik lassan már mechanikussá, gépiessé.

A harmadik ciklus nagy kompozíciói, *A damaszkuszi kör* → 11., a *Négy közönséges napom*, de különösen a *Bárka és ladik* mintha színházak lennének a színházban. Az első narrátor (narráció) által teremtett második (és harmadik) narrátor (narráció) is az alaptörvények, a „színház” törvényei szerint viselkednek ugyan, azaz a szöveget az omnipotens alkotó-személyiség helyett az egymásra vonatkozó jelformák, a nyelv játéka strukturálja, de mindez annyira túlhajtván, annyira tudatosan működik, hogy nem tu-

dunk szabadulni az érzéstől: Hizsniai „színháza a színházban” a hamleti egérfogó-jelenetet játssza, protagonistái időnként azért blöffölnek, mert ki akarják ugratni az első színház nézőterén ülők közül, azaz közülünk a bűnöst, a csalót, a blöfflőt. (Emlékszünk ugye az amerikai Sokal-esetre, ott is valami hasonló dolog történt. Csakhogy a blöffszöveg ott annyira hitelesre sikeredett, hogy egy tekintélyes irodalmi szaklap gyanakvás nélkül leköszölte: szenzációs, tudós szövegeként. Néha Hizsniai szövegeit is nehéz azonosítani, csak alapos elemzés mutathatja ki, hogy az önmagukban véve kitűnő irodalmi szövegek mikor blöff-funkciójúak.) → 12., 13.

Megint ott vagyunk hát a Tsúszó-versek alaphelyzeténél. A szerző a maximális részvételünkre, empátiánkra számítt, de a jóhiszeműségünk most néha csúfosan megbosszulhatja magát.

Vegyük például a *Bárka és ladik* c., terjedelmét és stílusbravúrait (a beszéd-módok, a verselési formák bravúros változtatását) tekintve egyaránt monumentá-

(12. N.Z.) Érdemes még egyszer leírni ezt a Tözsér-mondatot saját céljainknak megfelelően: *Csak alapos elemzés mutathatja ki, hogy az önmagukban véve kitűnő irodalmi szövegek mikor blöff-funkciójúak.* Azaz: az irodalom a felszínes olvasás és olvasó számára lehet csak komoly esemény, míg a komoly, mély, alapos olvasás számára csak felszínes, komolytalan, blöff-funkciójú. Minél mélyebb és alaposabb az olvasás, annál nyilvánvalóbbá válik az elemzett szöveg blöff-funkciója. Nevezük ezt olyan paradoxonnak, amely tetszetős és megfontolásra méltó. Olvasásunk éppúgy magában hordozza komolytalanvá válásunk stációit, mint az önmagukban kitűnő irodalmi szövegek is, amelyeket olvasásunk megközelít.

(13. H.N.P.) Tözsér itt Alan Sokal *A határok áttörése: arccal a kvantumgravitáció transzformatív hermeneutikája felé* című „tanulmányparódiájára” utal, amely a *Social Text* 1996 tavasz/nyári számában jelent meg. A szöveg egy értelmetlen, de fogalmilag következetesnek tűnő elméletet fejt ki. Sokal önleplező cikke *A határok áttörése: utóhang* címen két lapban is a nyilvánosság elé került (*Dissent* 1996 ősz, ill. *Philosophy and Literature* 1996 október). Ezek adták az alapötletet a híres-hírhedt *Intellektuális imposztorok* (1998) elkészítéséhez, melyben Bricmont és Sokal számos francia kortárs gondolkodó argumentációjában mutat ki *A határok áttöréséhez* hasonló eljárásokat. A nagy vihart kavaráó kötet a tudománnyal való visszaéléssel, áltudományos szócsépléssel vádolja a „posztmodern értelmiség” jeles képviselőit (pl. Lacan, Kristeva, Irigaray, Latour, Baudrillard, Deleuze és Guattari, Virilio). A Tözsér által felvilantott analógiával a magam részéről azért bánnék kissé óvatosabban, mert szépirodalmi és elméleti szövegek nagy valószínűséggel egészen más értelemben nevezhetők „blöffnek”...

(14. H.N.P.) A címadó szöveget – Tőzsér itt következő gondolatmenetével ellentétben – korántsem narratív utánképezhetősége miatt tartom érdekesnek. Ugyanis a „bárka” és a „ladik” a versről való beszéd kontextusában az értelmezés alakzataiként funkcionálnak. Mégpedig olyanokként, melyek pusztán „ideiglenes, relatív igazságokat” tesznek hozzáférhetővé. Ezek kötetcímme történő kiemelése allegorikus mozgást indíthat el, hiszen az olvasó elsőként ezekkel szembesül, majd a könyv bizonyos részeinek elolvasása után visszamenőlegesen kénytelen újraértelmezni a címet. Nagy valószínűséggel modalitásbeli eltérésekkel, hiszen a „Bárka és ladik” szövegbeli konkretizációi – pl. a megoszthatóság-ra („Az egyedi általánossá lesz.”), vagy a parabázis (a diszkurzus megszokása a retorikai regiszter átváltásával) iróniát termelő játékára („Hiába Kháronkodszi!”) helyezve a hangsúlyt – az értelmezési stratégiákat már eleve sokszorozzák. Vagyis a cím interpretációja egy vagy több másik interpretációs mozzanatra vonatkozik. Ezáltal olyan oscillációba kerül, mely az értelem képződése mellett az ahhoz való viszony „körköröségét” is modellálja.

(15. N.Z.) Így van ez, ha az egyetemistákon kívül az efféle szövegeknek nincs más olvasójuk. A maró gúny mintha visszajára fordulna a szociológiai aspektus játékba hozása során...

(16. S.Sz.) Rejtély, hogy a „stílusbravúrok” és a „szövegek kavalkádjában” miért jelent felüdülést a „három klasszikusan szép, patinás szonett csobogása”. (Mellesleg hogyan csobog három klasszikusan szép, patinás szonett?)

lis szövegkompozíciót. → 14. Központi figurája az az obligát egyetemi irodalomtudós, aki nek az ars poeticáját Orbán Ottó fogalmazta meg az egyik versében, maró gúnnal, így: „*az irodalom egyetemes jelenőség, tehát az egyetem felségterülete*”. → 15. Az elhivatott kánoncsináló magiszter Tsúszó-verset elemeztet a hallgatóival, akik nyilvánvalóan blöffölnek, de ő maga, az oktató is egyre blöff-gyanúsabb szövegekkel kommentálja és utasítja el a blöfföt.

A legkülönbélebb hangolású szövegek kavalkádjában egyedül három klasszikusan szép, patinás szonett csobogása jelent felüdülést, → 16. de arról meg az oktató nem tud semmi biztosat, nem tudja, hogy a versek Tsúszó-paródiák-e vagy netán a saját versei. A kompozíció egy olyanfajta kompjuter-szimulakrumos apokalipszissel végződik, amelyet a dromológus-filozófus Paul Virilio valamelyik művében a telekommunikáció lehetséges totális baleseteként ír le: a képernyők, hologrammok, lézersugarak és különböző tudatdimenziók elemeikre hullva maguk alá temetik a széthullott tudatú magisztert is.

Ez már nem az egyszerű Tsűszó-képlet. Ha itt az eltűnt individuum, a disszeminált mű-személyiség helyére lépünk, beletesszük kezünket a „szöveg sebeibe”, könnyen ki derülhet, hogy a kárörvendő szerző által odakészített „ kozmikus” (hogyan is szokták ezt a szót szalonképesse tenni?) *bélsárba* léptünk-tenyereltünk.

Mindenesetre a kötet, mint egy sikerült posztmodern regény, dupla, tripla, sőt „polip-la” bejáratú, szórakoztató olvasmány is, s az ironia és önironia csak egy a sok bejárata közül, bár kétségtelen, hogy erre a legkönnyebb rátalálni. → 17. De van itt bőven 19. századi, komoly hangolású zsánerkép-zsánertörténet is (pl. a *Nyár—Ősz—Tél* vagy a *Szilveszteri ballada* c. versek), továbbá az alkalmi vers műfaját felújító, valóságos fölkérésekre írt vere tes köszöntő szöveg (ilyen pl. a Jókai Mór százhetvenötödik születésnapjára írt köszöntő), talányos mítosz-átirat (*A damaszkuszi kör*), egy szociológizáló, magát objektívnek mutató, de éppen hogy szélsőségesen szubjektív, ontologizáló létleírás (*Négy közönséges napom*), egy bravúros Miatyánk-variáció (*Ezredvégi fohász*) → 18.,

(17. B.Zs.) Egy másik lehetséges „bejárat” a kötetbe az erotika-írás megfeleltetés felől nyílhat. Ennek egyik formája a szövegközöttségben gyökerezik, az olvasó hallani vél a Híznai- vers alatt egy (több) másik verset, nemcsak a verbális allúzióknak köszönhetően, hanem a más beszédmód felidőzéséből fakadóan is. Ilyenkor az erotikumot a szöveghangzás hozza játékba, részint lüktetésével, pulzálásával, részint pedig azzal, hogy hangzásával, ritmikájával felidéz olyan költeményeket, ahol az erotikum a vers ritmus-szerkezetének a része. Másik módja a közvetlen verbalitás, ahol az erotikus aktus az írás folyamatával kapcsolódik össze (egyikre *Az agg Juan szertelen szerenádja*, a másikra a *Himnusz a Házhoz* vagy az *[indigó]* lehetne példa).

(18. B.K.) Híznai ebben a versben úgy írja szét a bibliai szöveg ma már archaikusnak érzékelt (s tipográfia ilag is megkülönböztetett) Károli-fordítását, hogy modalitásában egyszerre, együttesen van jelen (marad meg) a pretextus „valódi”, hódolatot és könyörgést kifejező szólama, illetve az attól elváló, újraíródó lírai énjének ironikus, s helyenként visszafogottan perlekedő hanghordozása. Ez a szólamkettősség, -kettőzés a beékelés-kioltás-átformálás eljárásorozat logikája szerint alakuló szövegalkotási folyamattal magyarázható: HZ látszólag csak „kiegészíti”, „ki- vagy feltölti” a Miatyánkot, mondhatni „befészke li” magát a szövegbe; ezzel a művelettel ugyanakkor, fokozatosan, saját versének rekontextualizált alkotórészeiv is teszi a jézusi imádság mondatait, szavait. Mint a kakuk: szállást kér, majd kitérja a házikat. Nb: akárcsak a margináliák szerzői...

(19. H.N.P.) Talán érdemes néhány mondatot szentelni ezeknek is. A három „képvers” ugyanis egy folyamat három fázisaként értelmezhető: az arcképet „rongálól” („Your Text Here”) feliratok „alól” eltűnik a fotó, majd a szövegek lecserélődésével a még körvonalalaiban „felismerhető” arckép a kötet verscímeiből áll össze. Az „arcrongálás” így módon felismerhetetlennítés, illetve újrakomponálás játéka egyszerre: a (szerzőt ábrázoló) fotó referenciájának kioltása és a csak szöveggként adott kép felépítése. Nagyönis csábító, hogy e folyamatot a kötet szerveződésére vetítve az írással, íródással hozzuk kapcsolatba. Csakhogy másfelől a kötetkompozíció ezzel egy részben ellentétes utat is bejár, hiszen a *Négy közönséges napom* darabjai kerülnek záró pozícióba, melyek egyfajta „dokumentáló hang” tétnyerését eredményezik. Kép és szöveg feszültsége így módon újradinamizálódik, s a struktúrát nem engedi rögzülni, azaz olyan oda-visszatartó mozgásként aposztrofálja azt, melyben minden elem pusztán ideiglenes funkciót tölthet be. Eme kiterjedés természetesen nagyban hozzájárulhat ahhoz, hogy az olvasás ne identitásként – mint Tőzsér több helyen kijelenti –, hanem funkciók kereszteződéseként és széttartó sorozataként szituálhassa a kötet szubjektumát.

(20. B.K.) Emellett szól egy másik, Tőzsér által nem említett vers is: Tőredék Martossy Borbála *Vágyalom* című regényéből. A lábjegyzet mint egy „formabontó regénykísérlet javításokkal teli szövegmentumai”-t mutatja be, mely Tsűszó Sándornak egy fikatív múlt századi költő- és filozófusnévén írt műve volna. A költői bebábozódás és vedlés újabb gesztusa. Alakmás az alakmásban. Az alak mindig más.

képverskísérletek → 19. – hogy az így létrejött polivalens szövegorganizáció végül is egyfajta sajátos, összefoglaló epikumot (történést) hozzon a tudomásunkra.

S itt vissza kell térnem fejtegetésem azon korábbi kitételéhez, amelyben ott, akkor a kötet alapjelentését kívántam megfogalmazni, így: Hízsnyai érdeklődésének a középpontjában a beszélőnek az a lehetősége áll, hogy a nyelv által *valakivé* (személyiséggé) lehet. Most szükségesnek tartom ezt a kijelentésemet kiegészíteni: Hízsnyai beszélőjének a nyelv általi identitás-nyerése szinte mindig epikumba van ágyazva, s mindig a narrációval kapcsolatos. → 20. (A kötet számos mottója után az n-edik mottó Thomka Beáta axiómája lehetne: „*Az alany identitása lényegében narratív identitás*”).

Például a kötet *Utókezelés* c. prológusa a költő előbbi köteteteinek a szubjektív-történeti-lírai-epikus rekapitulációja, de felfogható az egész kötet is úgy, mint a 19. és 20. század beszédmódokkal demonstrált (narratív) összefoglalása. S ezeken a külső, „objektív” rekapitulációkon belül folyik a konkrét szerzői identitás megképződése és a megképződés

újra-szemlézése: a szövegek többnyire anekdotikus kis történeteiben olyan, szó szerint *kontextuális* személyiség áll össze, amely hol meséli (főleg a Tsúszó-történetekben), hol írja (pl. a *Level mesé...*-ben), hol olvassa magát (pl. *A damaszkuszi kör* apokrif Pál-leveleiben), de végig köztes térben (a különböző narratívák, beszédmódok között) mozog.

Ennek a narratív-kontextuális identitású alanynak a számára a megszólalás grammatikája (főleg a személyes névmások és személyragok számának, valamint az egyes és többes szám jelentésének behatároltsága és korlátozó jellege) láthatóan és értelemszerűen versstrukturáló erő, de egyidőben probléma is.

A „problémát” a szerző a kötet záró opusában, *A négy közönséges napomban* s az opushoz csatolt tetemes, szinte külön műként fungáló jegyzetapparátusban próbálja meg demonstrálni. Az előbbiben úgy, hogy a beszélt nyelvben állandósult, formálisan többes számú, de a jelentést tekintve egyes számú fordulatokat (pl. „*már meg is vagyunk vele*”) következetesen komolyan véve kialakít egy olyan virtuális nyelvi-tudati teret, amelyben akár egy *én-te-ő-mi-ti-ők* egyetemes-ségű személy is kényelmesen megnyilatkozhatna, az utóbbiban pedig úgy, hogy a problémát a formális teoretizálás és ironia eszközeivel mintegy szétporlasztja, s így felfüggeszti vagy neutralizálja.

S így fejezi be a költő tulajdonképpen a kötetét, az egymással narrációs dialógusban álló s egymást tovább gondoló szövegeinek a láncolatát is: tudja, hogy ahol a nyelv beszél, ott elsősorban kérdések és nem feleletek születnek, s a kérdések sora a végtelenbe fut, s ezért – Szókratész ún. abba-hagyási gesztusa jegyében – egyszerűen megszakítja, felfüggeszti abba-hagyhatatlannak tűnő szövegeit.

Hizsniai Zoltán verskötetében olyan jelentések válnak így – több mint izgalmas – komplex és autonóm művészi jellé, amelyek az egyes opusokban más jelekből, irodalmi, történelmi, bölcséleti hagyományokból, s a mai kor nyelvi paneljeiből, helyzeteiből párállnak föl. Az „abba-hagyási gesztussal” annak a *jel - narráció - jel* irányú játéknak az egyik menete zárul le, amelyben a jel a jelentés kalandján át egy más referenciájú

jelként újul meg, de megnyílik az út az újabb elkülönöződő jelentések megképződése, az újabb és újabb olvasatok előtt.

Az olvasón a sor, hogy a játékba belépjen.

Németh Zoltán

KHÁRON ÉS NOÉ LÉLEKVESZTŐJÉN

Hizsnyai Zoltán negyedik verseskötete olyan lírafelfogással szembesíti olvasóját, amely folytonos változásban van a benne megszólaltatott nyelvek természetéből adódóan. Izgalmas játéknak lehetünk olvasói: nyelvek születésének, egymásba hatolásának, keveredésének és halálának. Ezek a nyelvek az expanzió logikáját követve minduntalan újabb jelentéslehetőségeket biztosítanak Hizsnyai szövegei számára, s válnak biztosítékává e költészet vitalizmusának és eklektikájának.

A vitalizmust az élet és az irodalom felfokozott megélésésként gondolom el ebben a költészetben, az individuum és az identitás kiteljesítéseként és expanziójaként. Az így felfogott expanzió aztán egészen odáig vezet, hogy nem áll meg az individuum határainál, hanem szétszakítja azt. Innét érthetőek azok az identitásproblémák, az identitás le- és felépítésének különböző fokozatai, amelyek a vitalizmus működésének kereteit adják ebben a költészetben.

Eklektikusnak pedig azért nevezhető ez a költészet, mert különböző regisztereken szólal meg, s a regiszterkeverés biztosítja eseményszerűségét. Azaz a szerepjátszás és az identitásvariáció különféle, egymástól gyakran radikálisan eltérő nyelveken keresztül valósul meg. Az eklektikus költészetként való értelmezést azok az eltérő stílusminőségek, illetve műfaji konvenciók is erősítik, amelyek egymás mellett állva saját feltételezettségükre hívják fel a figyelmet. A kötet szövegei által folyton más és más konvencióba „áll bele” a költő: vagyis a konvenciók keverése a jelentés keresés biztosítékává válik.

A *Bárka és Iadik* egymástól viszonylag jól elkülöníthető nyelvei a nyelv radikális szemléletmódjára hívják fel a figyelmet. Annak tapasztalatára, hogy a tudás voltaképpen nyelvfüggő konstrukció, és a nyelvek lehetséges eltéréseinek, különbözőségeinek felmutatása a tudás relativizálásának és

együttal kiterjesztésének egyik leginkább kézenfekvő terrénuma. Mi is ezeknek a nyelvi műveleteknek a tétje? Az, hogy leplezze a nyelv és a tudás működését, pontosabban a nyelv és a tudás lényegi és végzetes összefonódását a hatalommal, illetve annak felmutatását, hogyan lehet kijátszani egymás ellenében nyelveket és kánonokat, egymás ellen ható retorikai folyamatok segítségével hogyan lehet kioltani a nyelv hatalommal való megfeleltetését.

Ennek a nagyra törő és lényegében véve utópisztikus gondolatnak a jegyében Hizsnyai először saját nyelvi-retorikai történelmével, múltjával számol le. Pontosabban első köteteinek nyelvi konstrukciójával, hiszen az *Utókezelés* című kezdővers első két kötetéből emel át passzusokat egy új, leggyakrabban ironikus kontextusba: „ja a tegnapi világegyetem / írja a többihez”. A vers első része *A tizenharmadik év* címet viseli, s az első Hizsnyai-kötet, a *Rondó* (1987) romjaiból építkezik, a második rész, a *Tíz év után* pedig a *Tolatás* (1989) „summázata” kíván lenni. A nyelv kimerültségét hangsúlyozó indítások – „a tűzszerész, aki kitekeri / álmaimból a gyújtófejet”, „Üres minden, / mint egy sóbánya fényképe (...) nyerítve üget a tehetetlenség” – nem csapnak át elégikus hangvételbe, hanem a talált szövegek közti szemantikai tér megnyitására érdekeltek. Az *Utókezelés* intertextualitása genealogikus, hiszen az életrajzi értelemben vett szerző szövegeit tekintti önmaga előzményeinek, ráadásul egy-egy kötet nyelvi anyagát. Vagyis az életrajzi szerző mint konstrukció válik problémává a szöveg és a szövegíró számára, pontosabban az válik lényegi kérdéssé, hogy vajon létre lehet-e hozni az életmű valamiféle „esszenciáját”, az életrajzi szerző végső jelentését. Az *Utókezelés* válasza nem egyértelmű, hiszen a vers utolsó passzusai csak ellentétekben képesek elgondolni a kérdést (a szöveg leggyakoribb szava a „de”, „ámde” lesz). A szöveg mintha azt hangsúlyozná, hogy reménytelen vállalkozás a szövegek folytonos átírása, hiszen csak egy újabb aktualizáció áll elénk végeredményként. Talán minduntalan neki kell veselkedni a „sajátszövegnek”, s bár lehetséges az átírás, az eredeti értelem megtalálása értelmetlen feladat. A végeredmény mindig az időbe vetett én marad, kiszolgáltatot-

tan az idő, az olvasás és a jelentés kényszerének. A nyelv olyan dimenzióba utalja a szubjektumot, amely uralhatatlan:

„Állok – éjféli tóból
holdfénynél kimeredő kasza –,
s amit általam látni,
azt látom magamból.
Péppé passzírozott arcomat.”

Az *Utókezelést* eklektikus, szintézisre törekvő, de paradoxonokból építkező jelentések, filozofikus, nagy ívű, hangsúlyozottan intertextuális, az életmű elgondolásának és újraírásának lehetőségeire válaszoló és rákérdező szövegrészek alkotják, s a kötet előszavaként funkcionál. Az ezt követő *Your text here I.* címet viselő blokk nagy részét olyan versek alkotják, amelyek az alkalmi költészet hagyományát kívánják felújítani. Az *ezredvégi fohász* – tipográfiájával Károli Gáspár bibliafordításának korabeli betűtípusait felhasználva – múlt és jelen egymásba játszását beszéli el, miközben újragondolja etikum és hatalom viszonyait: „**mijs meg botsátunc / azoknac, az kic mi** értünk vért vesztenek, / mert **ellenenunc** éppen ezzel **vétkeztenec**”.

Az *agg Juan szertelen szerenádja* az alkalmi költészet intonációját a nyugatos versbeszéd lehetőségeivel szembeesíti az ironikus narráció keretei között. Az *állócsillag* című opus alcíme szerint Jókai Mór százhetvenötödik születésnapjára íródott, és a lírai versbeszéd kiterjesztésében érdekelt, hiszen Jókai kapcsán a reformkori nyelvet éppúgy megidézi, mint a huszadik század végi magyar irodalomelmélet tolvajnyelvét, illetve az abba kódolt teoretikus problémafelvetést: „aztán szétszabdálja önnön szövegtestét, / kéjjel szemlélve a kontextus szétestét, / ám midőn észleli: milyen sete-suta / nagy történet nélkül a halál(text)tusa, / rendezgetni kezdé ezeregy darabját”. Azaz hiba volna leszűkíteni a szöveget, s a laudáció szintjén olvasni. A *Himnusz a házhoz* az óda patetikus modusát a humor és az irónia segítségével szabadítja ki a homogén olvasás lehetőségéből. A *Nyár – Ősz – Tél (Sör – Bor – Pálinka)* című triptichon a fonéma és az interpunkció jelen-

téssé tágításának narrációja felől olvastatja magát. A *Prés-burgi ser-leg* elmaradt (Prés[-]burgi) és vizuálisan is megjelenő (ser-leg) kötőjele az olvasás irányíthatatlanságának képzetét involválja. Ezt erősíti a „vokalizáció átrendeződése” a vers olvasása során. Bizonyos hangok folyton a jelentés centrumába kerülnek, kivesznek, majd újra a jelentés centrumában bukkannak fel. Ezek az elbizonytalanító játékok a fonológia alakzatai mentén konstruálódnak és destruálódnak párhuzamosan egymással. Az első versszakok a homoeoprophoron alakzatát hozzák játékba: „az úr kénsárga fent / sárkánybél-sárba fent / hús sert izzad a csap / csebréből majd’ kicsap / csecse csöcs rajt’ a föl / csücsöríts rajta föl / ne vesszen kárba árpa hab / ont sört a sönt / és döntve önt / megdöntve önti a / sort sörbe ölt / löködve tölt / s önt is lecsorgia”. A babitsi alliteráció ironikus kifordítása (Karinthy Frigyes) mellett Verlaine *Őszi chansonj*ának Tóth Árpád-féle fordítása éppúgy intertextuális játékba vonódik, mint Arany János V. *László* című balladája. A jelentés hatalmi játékából egymást kiszorító fonémák harca a triptichon második részében is folytatódik, amely az adiectio révén megvalósuló barbarizmus, a prothesis vagy appositio ritka alakzatával kezdődik: „boroszlán borzong, köd kereng / borsódzik kosbor, borbolya”, majd fokozatosan megjelennek a szemantikai barbarizmusok, azaz a normatív nyelvhasználatot kerülő kifejezések, az idegen, a régies, a nyelvjárási és szakszavak vagy éppen a szleng. A szöveg kijelentései több nyelvi regiszteren valósulnak meg, vagyis az értelmezés menetét ironizálják: mindig más, egymás ellenében ható nyelvi pozícióba kell helyezkednünk az olvasás lehetőségéért. A decentralálás egyetemes, mivel minden nyelvi réteg saját szubjektumot próbál építeni. Hízsniai versében így válik a szöveg a nyelvi regiszterek által feltételezett szubjektumok ironikus harcának terepévé. Példánk egy apocopéval (a kilencvenes évek lírájában meglehetősen elterjedt alakzat, a szóvég elhagyása, rövidítése) induló sor: „Csak annak adj, kit igaz szomj sanyar / egy verdung csigert lopj elém hamar, / vagy inkább tölts meg mindjárt egy bokályt, / sajtárral hordd a jóféle nedűt (...) / zsongjon a bárzsing, kezdődjön a hepaj; / fogytán a furmint? / hát sebaj! / eressz egy dézsa

déjà vu-t, / ragadd meg karcos kéknyelűd”. A szöveg kijelentései vonatkoztathatók egyetlen személyre, s maga a szöveg az önmegszólító verstípusba sorolható, de minden imperatívuszhoz külön-külön szubjektumot rendelnek az egymástól eltérő nyelvi regiszterek. Ezt erősíti az elemzett vers harmadik része, amelynek alaphangját Vörösmarty közismert versének, *A vén cigánynak* az ironikus továbbírása és átértelmezése adja meg, s amelynek többes száma értelmezésünkben erősít meg: „Bócorogjunk haza, amíg menni bírunk, / nehogy a dagványban leljük meg a sírunk”.

Az idézett verseken kívül a Tsúszó Sándor (1907–1941) név alatt közölt *Szilveszteri ballada* tartozik még az említett lírai opusok közé, amelyek az alkalmi költészet felújításában és a közérthetőség fenntartásában érdekeltek. Úgy tűnik, erre még mindig a nyugatos-újholdas versbeszéd a legalkalmasabb, amelynek néha ironikus-emelkedett, máskor szatirikus-humoros modalitása erősödik fel. Hízsnyai az ebbe a csoportba tartozó versek alatt feltünteteti azt is, kinek a felkérésére, milyen alkalomra született a szöveg. Ezek a megjegyzések akár radikálisan bele is szólhatnak a szövegolvasásba, hiszen egyirányúsíthatják az értelmezést. Másrészt az is igaz, hogy a költői szerepet „könnyűvé” teszi ezzel az eljárással. Az alkalmi versek írója már nem tart igényt a vátesz költő szerepére, a metafizikai problémákkal küszködő, magányos, meg nem értett géniusz pozíciójára sem áhítozik, a költészetet inkább olyan játéknak fogja fel, amelynek során a költői szerep más pozícióknak elkötelezettje. Ilyen lehet mondjuk a költő mint mester pozíció, a költő mint iparos metaforája, de a költő mint mutatványos, szózsonglór vagy a szórakoztatás és önmenedzselés bajnoka, mint játékos vagy mint a függetlenség és szabadság megtestesítője – mindezen elképzelések egyaránt potensek lehetnek a költőszerep jelenkori kimunkálása során. Ezért nem lehet véletlen, hogy e második csoportba tartozó versek alatt olyan megjegyzéseket olvasunk, mint: „*A vers a Magyar Rádió felkérésére született*”, „*A vers a balatonfüredi Jókai Napok megnyitóján hangzott el 2000 májusában*”, „*Elhangzott 1997 szeptemberében a Petőfi Irodalmi*

Múzeumban, a Magyar Irodalom Házáért rendezett rendhagyó költőtálalkozón”.

A *Bárka és ladik* verseinek harmadik csoportját a „*Salvo mortale*”, *Dilis idill*, *Elballag benne’...* alkotja a *Your text here I.-*ből és az *[indigó]*, *[Többre viszem...]*, *[Két csontos térde...]* a *Your text here II.-*ből. Az ebbe a csoportba tartozó modernista, későavantgárd szövegek, versek valójában olyan szó- és nyelvjátékok, amelyek az identitásprobléma szolgáltatásban állnak. Ez a Tsúszó-versek problematikája is: szerep és álarc szétválaszthatatlanságának kérdése. Az eddigi tapasztalat azt mutatja, hogy Tsúszó Sándor fiktív költő neve felszabadító erővel ruházza fel azokat a szövegeket, amelyeket az ő nevében publikálnak. Ez így van Hizsniai esetében is, aki nem melleleg megalkotója és egyben minőségi garanciája is a Tsúszó-kultusz fennmaradásának. A Tsúszó-féle identitásprobléma legfrappánsabb megfogalmazása Hizsniai tollából – a *[Többre viszem...]* című versben – így hangzik:

*„Többre viszem, ha végképp nem vagyok
s az előbbnél is előbbé halok,
mert újra gyűrják azt, ki elveszett,
bár jómagam még porrá sem leszek”.*

Az *[indigó]* című vers az írás folyamatát tematizálja bizarr ötlettől vezérelve, a *[Két csontos térde...]* pedig a Hizsniai-versekre jellemző, néha burkolt, máskor vaskos és nyílt erotika egyik jellegzetes darabja: „Két csontos térde fülemnél kelepel, / és míg rőt fodrú zsarátját nyüstölöm, / lelkesen tapsol a két kerge kebel”. Az erotika humoros játékká szelődül, hiszen elveszítette szubverzív, felforgató erejét, Hizsniai is humoros-ironikus játékká szelődíti az erotikába kódolt jelentéseket. A Tsúszó-opusokon kívül a *Dilis idill* képei ragadnak meg leginkább szürrealisztikus, a testet az írás terepévé tágító organikus világukkal. Az is igaz viszont, hogy a kiegyensúlyozott és gondosan felépített kötet talán egyetlen, hibának aposztrofálható helye éppen ennek a versnek a zárzata. A költő mintha túlságosan is direkt, láthatólag erőltetetten pró-

bálna ragaszkodni az önmaga által kierőszakolt formához (amely egyébként sem következik a vers egészéből):

„Redbullt, üvöltöm, bárd ás, hinta bök,
 serpult püföl, töm, márkás tinta főd.
 Nősz hant, sőt, mészke tartogat, koros
 nőrsz hajt főt, térbő fart fogat –
 no, most!”

Játékosság helyett verbális zsonglőrmutatványra ad módot az egész sorra kiterjedő ún. gazdag rím, azaz a holorím. A költő mint szózsonglőr pozíció ennél a pontnál lehetőségei végére látszik érni.

Sokkal erőteljesebb formában, de az esztétikai tapasztalat másik oldaláról szembesülhetünk a nyelv dekomponálásának lehetőségeivel a *Töredék Martossy Borbála Vágy-alom című regényéből* és a Tony H. Salazzini neve alatt publikált *Level mese thavolbol kedves ió madariaimnak* címet viselő szövegek olvasásakor. A nyelvrontott alakzatok irodalmi szövegeként való felhasználása az avantgárd felől éppúgy értelmezhető, mint Tandori Dezső vagy Kukorelly Endre nyolcvanas évekbeli költészete alapján. A *Bárka és ladik*ban ennek a hagyománynak, azaz a neoavantgárd szövegszerűségnek az ironikus újragondolása folyik. Ezt az olvasásmódot, az ironia mindent átható működését a megszólaltatott kontextus erősíti: Martossy Borbála a szerzői jegyzet alapján egy Petőfivel folytatott malackodása történetét meséli el meglehetősen nehézkes, barokkos körmondatba ágyazott, idegen kifejezések tömegével tarkított nyelvezettel. Tony H. Salazzini tollából pedig olyan költői levél került ki, amelyből az derül ki, hogy írója sem a magyar nyelvvel, sem annak helyesírási szabályaival nem került mélyebb kapcsolatba. Az idegenség és a részlegesség tapasztalatának esztétikumává való átminősítése válik e szövegek teljesítményként való felfogásának lehetőségévé. A nyelv kommunikatív aspektusainak helyébe a nyelv problematikussága, kommunikációban elfoglalt helyének megkérdőjelezése lép, humoros és egyúttal szatirikus játék formájában. Az identitás egyetlen lehetséges terepévé a nyelv válik:

„Kosonom neked sep madar nelv, hód althálad lethem VALA-HOD-VALAMI.” De milyen identitást képes biztosítani a „sep madar nelv”? Többszörösen is feltételezett és egyúttal rongált identitást. Talán az identitásproblematikát is át kellene helyeznünk a befogadás oldalára, sugallja Hizsniai két szövege. Az identitás talán nem is annyira a nyelv teljesítménye, mint inkább a befogadóé, azaz mindig a másik gondolja el identitásunkat saját jelen idejében. Vagyis identitásunk mindig a Martossy Borbálák és Tony H. Salazzinik nyelvi kompetenciájának és befogadási teljesítményének kérdése, vagy ahogy ők fogalmazzák meg: „lehessen módom föl-fölcsillanó reményem beteljesüléseként akkor már au fond egyre kínosabban makulátlan íróhártyámra édesgetni a virtuóz pennaforogatót”.

Hizsniai verseinek ötödik csoportját a *Your text here III.* címet viselő ciklus első két darabja, *A damaszkuszi kör* és a kötetcímként szereplő *Bárka és ladik* alkotja. Mindkét költemény filozofikus hosszúvers, a gondolati költészet darabjai, amelyek nagyon erős epikai réteggel bírnak, a prózai narráció technikáival is élnek. *A damaszkuszi kör* Mészöly Miklós-idezzettel kezdődik, s akár a Mészöly *Saulus*ának ironikus továbbírásaként, paródiaként vagy travesztiaként is felfogható. Hogy a paulusi problematika mennyire jelen van napjaink magyar irodalmi kontextusában, arra Térey János *Paulusa* (2001) is kiváló példa. Hizsniai *A damaszkuszi kör*ben álhistorikus okfejtésekbe bocsátkozva demitizálja a paulusi fordulatot. Talált tárgyként egy Pannóniából előkerült cserépüst tartalma, jelesül néhány tekercs szolgál ehhez a művelethez. A sztori szerint Paulus három évet töltött Pannóniában, mielőtt visszatért volna a korakeresztény csoportokhoz. Ennek a három évnek az ideológiai lenyomatát, majd pannóniai tanítványainak ideológiai infantilizálódását és stupiditását követi nyomon *A damaszkuszi kör*. Paulus magvas gondolatai olyan mértékben korcsosultak el az idő nyomán, hogy aforizmáiból ilyen töredékek maradtak az utókorra: „*A trágyával megszűnik a kapcsolat*”, vagy „*Ha a követ válik, sose feledd: megszűnik a kapcsolat*.” Az eszmék devalválódását a szöveg törlései és a fonémák átrendeződései mentén követhetjük figyelemmel. Az intertextualitás paródiájaként funkcionáló költemény a szö-

vegdestrukció megállíthatatlan, mert egyetemes folyamatainak nyomán állíthatja az identitás, az ideológiák folytonos változását, a stupiditás egyetemességét.

A *Bárka és ladik* című vers a kötet legnagyobb vállalkozásának tűnik. A költő alteregóinak megidézésével a lírai alany már a vers elején elbizonytalanító effektusokkal operál. Ezt csak erősíti a szöveg modalitása, amely megszakításokkal, hirtelen váltásokkal állítja meg és kényszeríti szüntelen újraolvasásra és újraértelmezésre a szöveget. A vers alapszituációját fiktív egyetemi szeminárium keretén belül elhangzó szövegek adják: egy hallgató szövegelemzése váltakozik egy másik hallgató által írt vers szövegével, illetve az oktató megjegyzéseivel, álmódosásaival, tudatában felmerülő emlékfoszlányokkal és egy meghatározatlan, de múlt századnak tartott költő verssoraival. A szituáció akkor billen át végleg a fikció világába, amikor a narráció a science fiction térideje felé kanyarodik el. Ekkor kerül az egész szöveg a virtualitás pozíciójába.

Miközben ezeknek a finom váltásoknak a nyomán végleg egyértelművé válik a szöveg eltűnésének demonstrációja, egy ellentétes folyamat is zajlik: a *Bárka és ladik* olyan kanyarulatokat vesz, amelyek során egymástól eltérő funkciójú és műfajiságú szövegekkel bővül, s válik egyfajta szuperszöveggé, amelyben minden szövegfajta egyesülhet. Kétféle utópia, elérhetetlen vágy találkozik és feszíti egymást a *Bárka és ladik*-ban: a legkülönfélébb és legváltozatosabb szövegfajtákkal való feltöltekezés, akkumulálódás, és egy ennek ellentmondó, a szöveg eltüntetését, virtualizációját következetesen végigvivő folyamat. Ebbe a feszültségbe állnak bele a különféle nyelvek, mint, mondjuk, a legteoretikusabb, szinte nyelvújító, szakzsargont használó tanulmányszövegekből kiragadott részek, amelyek által például H. Nagy Péter is a versszöveg szerzőjévé lép elő (hiszen Talamon-tanulmányából olvashatunk kiragadott részleteket). A *Bárka és ladik* tehát a '90-es évek magyar irodalomelméletének bummjára is utal, magába építi az irodalomelmélet egynémely problematikáját is, verssé teszi azt, kiterjesztve és újragondolva a líra érvényességi területét. A verstárgy ontológiai problémája, amely két végletes

felfogás felől vetődik fel, tulajdonképpen megoldatlan marad: vajon van-e, lesz-e érvényességi területe a lírának (lásd: az irodalom halála), illetve: vajon van-e, lesz-e olyan területe a létnek, amely ellenszegülhet a líra expanziójának?

A *Bárka és ladik* kérdései vizualizált formában is felvetődnek. Akár különálló, immár hatodik „nyelvnek” is tarthatjuk a ciklusok előtt szereplő képverseket, amelyek a szerző portréjának, illetve annak hiányának és a ciklus-, illetve a verscímek szövegéből állnak. Életrajzi szerző és szöveg, test és szöveg, és a mindkettőt helyettesítő, referencialitásától megfosztott, önmaga intertextusaként működő superszöveg és kép(iség) viszonyai tesznek fel kérdéseket. A párok által felrajzolt kontextusok értelmezhetőségei olyan szálak, amelyeket a kötet versei mindvégig mozgásban tartanak.

A *Your text here III.* és egyúttal a kötet utolsó verse a *Négy közönséges napom*, amely valójában öt, tárgyában különálló, stílus eszközeiben és világlátásában viszont teljesen homogén szöveget tartalmaz. Az utószót kivéve mindegyik ugyanazt a címet viseli: *A mai napom*. A szövegek lírai alanya minden napot aprólékos, már szinte idegesítő alapossággal részletez. Petőcz András *A napsütötte sávban* (2001) című kötetében kísérletezett hasonló hanggal, amelyet monográfusa, Vilcsék Béla azért kárhoztatott, mert e versek „túlságosan helyhez és alkalomhoz kötődnek, s legfeljebb a jelenlevő számára jelenthetnek kivételes élményt”. Ennek ellenére, több okból kifolyólag is, nagyon izgalmas kísérletnek lehetünk olvasói mind Petőcznél, mind Hizsnyainál. Először is az válik feltűnővé, hogy a szöveg milyen szerepbe utasítja olvasóját. Úgy tűnik, *A mai napom* címet viselő szövegek az olvasói szerep újragondolásában érdekeltek, hiszen az olvasót a voyeur szerepébe kényszerítik. Másodsorban azért izgalmas szövegek a *Négy közönséges napom* opusai, mert az idegenség tapasztalatával radikális módon szembesítik olvasójukat. Az idegen olyan közelségbe kerül, hogy a szöveg már lírai alany és olvasó integritásának megtörésével játszik el, hiszen a hétköznapi események felsorolása szerző és olvasó tautologikus viszonyát állítja: az ébredés, evés, ürítés, munka rendje végül is az intimitást számolja fel, az azonosság botránya egyete-

mes. Harmadszor pedig újszerű versfelfogással szembesít a szöveg, amely már nem a kivételes, nagy metafizikai és filozófiai problémákkal való szembenézés terepe, hanem látszólag jelentéktelen és érdektelen információknak ad helyt. A realista narrációval való kísérletezés a szubjektum felé irányítja a figyelmet, s akár egy pszichoanalitikus merítés vagy napló, a szöveg és szubjektuma közti határ felszámolását is célul tűzheti ki. Minimalizmusa tehát nem lírai értelemben az (tehát nem ahhoz hasonló, amellyel Koppány Márton kísérletezik), hanem epikai értelemben, Raymond Carver vagy Hazai Attila szövegeivel lehetne párhuzamba vonni. Hiperrealista szöveg és minimalista vagy neorealista narráció vonul be a líra területére ezekkel a kísérletekkel.

A *Bárka és ladik* nyelveinek nyolcadik csoportjaként a kötet végének jegyzetei állnak. Ténymorzsák keverednek A *mai napom* ciklusába tartozó versek hordalékával, rejtett utalások és összefüggések villannak fel, az értelmezést elősegítő és eltérítő műveletek állnak az olvasó elé. Fiktív és referenciális szövegszegmentumok keverednek egymásba ellenőrizhetetlenül, a lírai alany alteregói és azok lírai opusai ezen a helyen egészülnek ki, s válnak kötetzáró és az olvasást újra megnyitó utalás- és felhívásstruktúrává. A játék, mint azt sejtteni lehet, nem ér véget a kötet határán.

Hizsniai Zoltán *Bárka és ladikja* érett, erős, szinte hibátlan szépségű, önmagában megálló lírai világot állít olvasója elé. Stílusrétegek és nyelvek orgiasztikus egymásba hatolása a bárka és ladik ontológiai problémájára utalnak. Mit sem érne sem a bárka, sem a ladik a létüknek értelmet és lehetőséget adó tenger, a szövegtenger nélkül, amelynek hullámain távoli vizekre evezhetünk. A szövegtenger hullámozásának folytonossága a lélekvesztőn tartózkodó olvasó létének biztosítékává válik. A lélekvesztő olvasás és olvasó allegóriájává.

Beke Zsolt

AZ IRÓNIA HURKA

„Ha meglátod ezt a követ, kővé válik, te pedig látóvá válsz. Ám sose feledd: a kő kő marad, te pedig csak látvány. Benneteket, vigyázz, a látvány azonosít, s tárgyával megszűnik a kapcsolat!«”

„Ctrl + C → Ctrl + V”

A *Bárka és ladik* a túlélés (Noé) és az elmúlás (Khárón) könyve. Azonban ha ilyen egyszerűen fogalmazhatnánk, s az értelmezés megmaradhatna egy lezáró, a szövegeket az élet és a halál nagy történetévé alakító stratégia mellett, nagyon hamar az elemzés végére érnénk. Az olvasó – és az értelmező – szerencséjére viszont az említett fogalmak, vagyis a túlélés és az elmúlás is bekerülnek abba a játékba, mely a kötet szövegeinek terében (az „irodalom tengerén”) annyira magával ragadó, s ez az irónia, a beszédmodok, a spirállá görbülő körök, az elbeszélő-ének folytonos újraszituálásának játéka. S a beszédmodok működésének, folytonos felülíródásának vizsgálata csupán egyik módja annak, ahogyan a „bárka” és a „ladik” – akár mint az elmúlás és a túlélés metaforája – megmutatkozhat, s az olvasás egyik lehetséges irányának trópusává alakulhat.

A *Bárka és ladik* hét évvel *A stigma krátere* című kötet után jelent meg, s a közöttük lévő distancia nem csak az időt, hanem a poétikai-filozófiai gondolkodásmódot tekintve is nagy. Tulajdonképpen már előző kötetében jellemző Hízsnyai-ra – ahogyan Bodor Béla fogalmaz – a „félmúlttól való idegenkedés”, szerinte az ő esetében „pontos arányérzékkel folytatott, rendszeres építkezésről [van szó]. Pályaképét áttekintve nem fordulatokat, szakításokat látunk, hanem továbblépést, terjeszkedést, az eredmények megőrzése mellett életben tar-

tott újíító kedvet, játékos szereppróbálgatást.”¹ S innen nézve fogalmazhatnánk úgy is, hogy új kötetére is ez a „terjeszkedés” és „játékos szereppróbálgatás” a jellemző. Az, ami a korábbiakhoz képest mégis elmozdulást jelent a *Bárka és ladik*-ban, s ami ezt a meghatározást is megkérdőjelezi, az az ehhez a „terjeszkedéshez” való hozzáállás.

A hozzáállás megváltozása az új kötetben azt eredményezte, hogy erre már a „megszólalási módozatok” felfokozott sokfélesége jellemző, akár az elbeszélő én, akár – ebből következően – a játékba lépő beszédmodok szintjén, s rendszerük nem írható le különböző „erős” dichotómiák segítségével, vagyis például úgy, hogy egyik részüket a posztmodern, míg másik részüket a (késő)modern poétikai eljárásokkal rokonítjuk. S ez az, ami megkülönbözteti például (részben) Tózsér Árpád vagy Tóth László szövegeitől, ahol ilyen kettősség kimutatható, ahogyan persze még a *Stigma kráterében* is. (Ennek megfelelően például Zalán Tibor és Podhoránszky Milán is az ilyen kettősséggel próbálják meg jellemezni Hizsniai akkori költészetét.) A *Bárka és ladik*-ban az ilyen kéttagú oppozíciók tagjai egymásnak mellérendelt eszközként funkcionálnak, és pontos meghatározásukat – valamint esetleges fölérendelésüket – éppen a többi beszédmód alkotta kontextus teszi lehetetlenné; nem tudjuk, mikor melyik én, melyik beszédmód húzza keresztbe értelmezési stratégiáinkat. Más szavakkal: ezen szövegeknek köszönhetően elmosódnak a határok az irodalomelmélet és -kritika számára hagyományosan fontos megkülönböztetések egyes pólusai között, pontosabban ezek a dichotómiák korábbi szigorú, bizonyos legitimnek vélt intézmények és szövegek tekintélyéből fakadó funkciójukat elvesztve, az értelmezés során játékba hozható egyszerű textusokká válnak.

Nézzük meg, milyen módon mennek végbe ezek a folyamatok a kötet szövegeiben! Tózsér Árpád szerint az *Utókezelés* című vers az egész kötet paradigmájaként működhet, hiszen ez az előző kötetek „szubjektív-történeti-lírai-epikus rekapitulációja, de felfogható az egész kötet is úgy, mint a 19. és 20. század beszédmodokkal demonstrált (narratív) összefoglalása. S ezeken a külső, »objektív« rekapitulációkon belül folyik

a konkrét szerzői identitás megképződése és a megképződés újra-szemlézése”². Azonban ha ezt az eljárást rekapitulációnak vennénk, tulajdonképpen újra a dichotómiában való gondolkodáshoz térnénk vissza. Ezzel szemben már abban, ahogyan a *Rondó* és a *Tolatás* egyes szöveghelyei újraszituálódnak, ahogyan a *Stigma krátere* logikáját követve – amelynek első darabja egy epilógussal –, s azt intertextussá alakítva *Utókezeléssel* kezdődik a kötet, vagy ahogyan például Szabó Lőrinc ironikus módon, az időpontok elszámolásával megidéződik *A tizenharmadik év* címmel (mint a huszonhatodik fele), nyilvánvalóvá válhat, hogy nem csupán összefoglalásukról, lényegük meghatározásáról van szó, sokkal inkább a közöttük való párbeszéd kialakításáról. Ily módon konkrét szerzői identitások helyett folyamatosan újraképződő elbeszélőkről beszélhetünk. S talán az is lehetővé válik, hogy az utolsó sort, a „Péppé paszírozott arcomat” ne a nyelv uralhatatlanságával szemben kiszolgáltatott én elégikus panaszának, hanem az ilyen beszédmódhoz való ironikus viszonyulásnak értelmezzük, mely elképzelés persze a többi beszédmód kontextusában elfogadhatóbb is.

Az *Utókezelés*hez hasonlóan paradigmaként lehetne kiemelni a címadó verset is. A *Bárka és ladik* szövegén belül felerősödik s újabb funkciókkal bővül a beszédmódok említett játéka. Az elbeszélő én(ek) pozícióját a folytonos újraszituálása(uk) miatt jellemző meghatározhatatlan oszcilláció, az olvasói stratégiák átértelmezésére kényszerítő eljárások, a sci-fi díszletek megidézésével virtuálissá váló és teljesen a nyelvben feloldódott környezetben lebegővé tett, ugyancsak a nyelvben feloldott identitás jellemzik – mind-mind főleg a beszédmódok játékból eredeztethető.

A kötet egészét nézve hasonlóan funkcionálnak a benne megtalálható modernnek látszó beszédmódok (pl. „*Salvo mortale*”, *Dilis idill*, *Elballag benne*’), az irodalomelméletinek látszó szöveghelyek (pl. *Az állócsillagban* és a *Bárka és ladikban*), az alkalminak látszó költemények (pl. *Ezredvégi fohász*, *Az agg Juan szertelen szerenádjá*, *Szilveszteri ballada*, *Nyár – Ősz – Tél [Sör – Bor – Pálinka]*, ezeknek a költeményeknek az esetében különösképpen – de más alkalmakkor is – figyelem-

re méltó a paratextusok működése. Ezek a versek elején vagy végén elhelyezett rövid megjegyzések bizonyos irányt próbálnak szabni a szövegeknek, melyet aztán az adott szövegek ironikusan felülírnak), a Tsúszó Sándorhoz kapcsolódó, különböző 19. és 20. századi megszólalási módoknak látszó szövegek (a Martossy Borbála, illetve Tony H. Salazzini szerzőség alá rendelt művek és a *[Többre viszem...]*, *[Két csontos térde...]*, valamint az *[indigó]*, mely a vers születésének, az írás menetének problémáját veti fel. A negatív és a pozitív képhez egyformán kapcsolható, vagyis tulajdonképpen az ide is, oda is, illetve a se ide, se oda nem köthető vers a között [vö. Derrida hümenfogalmával] tartományában találja meg a helyét. Így a beszédmódok ironikus funkciójához hasonlóan a meghatározhatatlanságra játszik rá az indigó – mint a pozitív és a negatív verskép közé szorított hártya – metaforája is), a minimalista írásmódhoz közelíthető vers (*Négy közönséges napom*) stb. A másik oldalon viszont ez a csoportokba való beosztás – mint már utaltunk rá – hasonlóan összekuszáltnak és nem egységesíthetőnek mutatkozik a versek olvasása során, mint a Jorge Luis Borges által idézett kínai enciklopédiában az állatok osztályozása³.

Tehát ezen beszédmódok, -stílusok meghatározását, illetve taxonómiáját nem lehet túl szigorúan felfogni, s az ilyen eszközzerű beszédmódok, -stílusok hozzárendelése bizonyos szövegrészekhez problematikus, melyet – többek között – a trópusok játéka tesz rögzíthetatlenné. A beszédmódok ezen mozgását s az értelmezésük egyik aspektusát a metafora és az irónia működésével világíthatjuk meg. Az iróniát (nem csupán kisebb nyelvtani egységekre, szavakra, szintagmákra, mondatokra, hanem akár nagyobb szövegegységekre, akár a megidézett beszédmód egészére nézve is) Søren Kirkegaard nyomán mint a „mintha” játékát foghatjuk fel. A *Kis magyar retorika* szerint az irónia „valamely tárgy, személy, tulajdonság, esemény stb. meghatározása, jellemzése az ellentétét jelentő szó tagadó formája vagy olyan szövegösszefüggés révén, mely a valóságosan mondott ellentétét jelenti. A szó (illetve szószerkezet) valódi jelentését tehát a kontextus, a hangsúly vagy a szituáció határozza meg.” Számunkra be-

szédeesebb, s szinte csak a „közismert” jelző meglétével tér el a fentitől az irónia egyik válfajának, az allúciónak a definíciója, mely „rájátszás, célzás, azaz egy közismert kifejezés, mondat, variáló, periphrastikus ismétlése más kontextusban. Ez a variáló ismétlés a voltaképpen és a kontextuális jelentés mellett felidézi és bizonyos mértékig magába olvasztja a közismert, másik gondolat, mondat jelentéskörét is.”⁴ Talán megkockáztatható, hogy az így leírt működést – a „jelölő” (gondolat, mondat) „jelentettjének” (a megszokott kontextusban elfogadott értelem és az új, ironikus értelem) cseréjét – a metafora trópusával hozzuk összefüggésbe, pontosabban – anélkül, hogy a metafora és az irónia egybemosására ten-nénk kísérletet – a mintha iróniát jellemző játékanak első fázisát a metaforikus cserével állítsuk párhuzamba.

Ezután pedig nyilvánvalóvá válik azon választásunk fontossága, hogy az interpretáció során az ilyen trópusokat metaforaként **vagy** iróniaként értelmezzük (természetesen ennek a vagylagosságnak a lehetősége nem minden esetben mutatkozik meg). A *Bárka és ladik* néhány helyén elégségesnek tűnik az, ha az értelmezés csupán a metafora szintjét hozza játékba, s ennek folytán is egy érvényes és elfogadható olvasatot kap, azonban amint ezeket a helyeket a többi szöveg, a többi beszédmód kontextusában vizsgáljuk, bebizonyosodik, hogy az ilyen interpretáció nem állja meg a helyét, s inkább az irónia látszik működtethetőnek.

A *Stigma krátere* című kötet kapcsán Bodor Béla még kísérletet tehet arra, hogy rögzítse az értelmezés némely pontját, s a beszédmódok játékát és kapcsolódásukat – vagyis az összebékíthetetlennek látszó elemeket – összebékítő szervező elvről beszéljen, melyet a rotációban, valamint az ehhez kapcsolható középpontban vél megtalálni. S ez a középpont Bodor szerint „ő maga”, vagyis a költő⁵. Ezzel a saját farkába harapó uroborosz kígyó által alkotott kör középpontját mint a kimozdíthatatlan költői én metaforáját teszi meg az értelmezés alapjává, ahelyett, hogy az irónia saját kiindulópontjától elkülönböző spirális hurkait választaná (pedig a *Haj* című vers elemzése kapcsán Bodor is kihasználja az irónia ilyen működését). Természetesen az akkori szövegek, a rájuk jellemző

kettősség miatt, szintén olvashatók az irónia felől, a metaforikus olvasat alternatívájaként, de a *Bárka és ladik* – mint látuk – nemigen enged meg egy ilyen „Uroborosz-olvasatot”.

A metafora és az irónia értelmezésben betöltött szerepét a *Nyár – Ősz – Tél (Sör – Bor – Pálinka)* című vers segítségével követhetjük nyomon. Vörösmarty Mihály *A vén cigányát* utalásokkal és konkrét idézéssel is játékba hozó harmadik rész, *A gömöri égettbor tora* záró sorának trópusait („három teliholdat vonít meg egy kopó”) a fenti értelemben vett metaforán alapuló olvasás úgy értelmezné, mint a három évszak és az ahhoz kapcsolódó három fajta ital költő (középpont) általi „megéneklésének” önreflexív kifejeződését. Innen nézve a versben fellelhető más ironikus utalások is ennek jegyében rendeződnének a jókedv demonstrálásának eszközei közé.

Azonban, ha a másik két résszel együtt olvassuk, vagyis egy tágabb kontextusban, sokkal inkább az ironikus olvasás tűnik megfelelőbbnek. Helyesen állapítja meg Németh Zoltán erről a versről, hogy „a szöveg kijelentései több nyelvi regiszteren valósulnak meg, vagyis az értelmezés menetét ironizálja: mindig más, egymás ellenében ható nyelvi pozícióba kell helyezkednünk az olvasás lehetőségeért. A decentrálás egyetemes, mivel minden nyelvi réteg saját szubjektumot próbál építeni. Hízsniai verseiben így válik a szöveg a nyelvi regiszterek által feltételezett szubjektumok ironikus harcának terepévé.”⁶ A három telihold ironikusan a részegség állapotára utal, ami a kopó egyes számát is kimozdítja, kérdésessé teszi a pontosságát (amire aztán a *Négy közönséges napom* egyes szöveghelyei is rímelnék a kötet végén, explicite például az idő, az óra beállításának, implicite pedig a leírás „pontatlanságaival”). Ezt az olvasatot – Németh szerint is – a vers sok helyen használt többes száma szintén megerősíti („A murci elejét épp csak most hajtánk le”; „S egyszerre iszonyú ihatnékunk támad”; „Bócorogjunk haza, amíg menni bírunk, / nehogy a dagványban leljük sírunk”).

Nézzünk meg még egy példát a metafora és az irónia ilyen funkciójára! Ez a működés *A damaszkuszi körben* is könnyen tetten érhető. Egyfelől Paulus tanításának (illetve ezen tanítás „lényegének”) látszólagos devalválódását figyelhetjük

meg. Ekkor Paulus neve mint az eredeti tan kimozdíthatatlan kiindulási pontja, mint annak metaforája vetődik fel, mely középponthoz mérten a későbbi romlás kimutatható. (S ilyen értelemben Paulus „karikalábú” és „köpcös” jelzői az értelmezést segítő, önreflexív utalásként olvashatók.) Ebben az esetben az eredeti tan fennkölt lényege („*„Ha meglátod ezt a követ, meglátott kővé válik, / te pedig e-követ-látóvá válsz. Ám sose feledd: a kő / kő marad, te pedig te maradsz, s csak a látvány / kapcsol össze benneteket. Vigyázz, a látványt sosem / azonosítsd tárgyával, mert megszűnik a kapcsolat!«*”) elliptikus lejtéssel, a szövegünk mottójaként kiemelt fázist meghaladva egy banális megállapításig jut el („*„Ha a / követ válik, sose feledd: megszűnik a kapcsolat!«*”).

Másfelől azonban megállapítható, hogy a tan „lényegének” első megfogalmazása sem kitüntetett minőségileg – hiszen háromszor is meg akar szabadulni tőle az (ironikus) eljárásokkal (Paulus körbe-körbe való bolyongása, családi életének árulkodó jelei stb.) „köznapi emberré” profanizálódott Paulus – s a „végső változat” sem redukált értelemmel telített, hiszen éppen *A damaszkuszi kör* szövege mutatja meg nekünk egyik módját annak, hogy hogyan inertpretálható, s láthatjuk, ezt csak ezzel a változattal teszi meg. Ennek a változó tanításnak a leírására tehát sokkal inkább az irónia mint-ha-játéka felel meg, mely ezt a mozgást a kör folytonos kimozdításából táplálkozó elkülönöződő visszatérésként jellemzi. Paulus ily módon elveszti uralmát a szövegek fölött, melyek mozgása ezek után nem értékelhető devalválódásként, vagyis a romlás alárendelői viszonyait a differancia mellérendelői viszonyai váltják fel. Ezt az olvasatot támasztja alá az a szintén spirális körbefordulás, mely a versben explicite is felbukkan: „A jámbor Paulusok, / vasalt paripákra kapva, pallosok keresztjeivel / úzvén Belzebubot, végül Saulusokká váltak / – s vissza megint. És újból! Az idők végezetéig”; valamint a Saulus - Paulus név paranomatikus visszatérése.

Jegyzetek

- 1 BODOR Béla: *Önmagát szélesítő sztereophorizont*, Új Forrás, 1997/8.

- 2 TÖZSÉR Árpád: *Kedves jó magyarjaimnak a távolból avagy: Hogyan lehet valamivé lenni a nyelv által*, Tiszatáj, 2003/1, 121.
- 3 Az állatok osztályozása: „a/ a Császár birtokát képezők; b/ a bebalzsamozottak; c/ a megszelídítettek; d/ a szopós malacok; e/ szirének; f/ mesebeliek; g/ a szabadban futkározó kutyák; h/ az ezen osztályozásban foglalt állatok; i/ amelyek rohángálnak, mintha csak megvesztek volna; j/ a megszámlálhatatlanok; k/ amelyeket roppant finom teveszőr ecsettel festettek; l/ stb.; m/ amelyek az imént törték el a korsót; n/ amelyek távolról legyeknek látszanak.” Michel Foucault egyébként ezt a szöveghelyet jelöli meg *A szavak és a dolgok* születési helyeként. Michel FOUCAULT: *A szavak és a dolgok*, Osiris Kiadó, Budapest, 2000, 9.
- 4 SZABÓ G. Zoltán – SZÖRÉNYI László: *Kis magyar retorika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988, 169., 170.
- 5 Ld.: „Az el nem hajló és nem változó, megalkuvásra képtelen költői személyiség, mint mozdulatlan közép...” BODOR Béla: l. m.
- 6 NÉMETH Zoltán: *Kháron és Noé lélekvesztőjén*, Bárka, 2002/6, 129.

Mizser Attila

VÍZÁLLÁSJELENTÉS

„egy nagy folyó mentén, az erdőségekig”

A címet nézve, vizsgálva könnyen adná magát az az olvasási lehetőség, megközelítési forma, mód, miszerint vegyük a *Bárka és ladik* című kötet alapjául (motívumául), a Noé bárkáját, vagy épp Kháron ladikját. Ez persze működhetne is, mert milyen jó lenne a kötetet így olvasni, lapozni, melyre persze nem kevés alappal szolgálna, hisz elvárásunk szerint begyűjti, begyűjtené az ezt megelőző életmű jellegzetességeit; kreál egyfajta remixet, reflektálva így a *Rondóra* és a *Tolatásra*, és lám milyen remek a bárka. Férne bele minden. A ladik is adná magát, a Khároné, mert milyen jól be lehetne aztán helyettesíteni azt, hogy a reflektáltság után az elmúlásra, *elmúlasztatásra* úsztatja át a szerző a kötetsszerző szálát, direkt dramaturgia, lezárva azáltal egy szakaszt, az eddigi alkotását, majd pedig, sejtetve, utalva az utolsó ciklussal egy elkövetkezőre, hogy egy egészen új poétikai hangvétellel fog talán majdan elélni állni, szinte prózai narráció, eztán ezzel találkozunk majd, legalábbis ezt várhatnánk, vagy rájátszhatnánk erre, hogy várunk.

De nem. Hajózzunk más vizekre. Ez túl könnyen adná magát. Megpróbálunk merészen navigálni. Persze pofátlan partközeli, és tudjuk a szirtek szörnyűek. Ha pedig találkozás, akkor én csak a hajóvontákra esküszöm. Legyen tehát a vízál-lásjelentés, a szokott konnotációkkal. Árad, apad, satöbbi. Hátha bölcsebbek leszünk, és nem megyünk lépre. Nem futunk zátonyra. „Ez lesz a mi szövegünk”. Tengerre fel, vagy inkább folyjék a szöveg.

Azt kell, hogy írjuk: meglehetősen gyér az eddigi Hizsnyai recepció (apad), melynek talán az egyik oka a több szinten megjelenítendő heterogenitás lehet. A hallgatás helyett azon-

ban talán egy fokkal bizonyára izgalmasabb a szövegeket éppen a szerteágazó mivoltuk mentén vizsgálni. Az ilyen töltetű verseknek ugyan megvan az a rizikójuk, hogy időnként magukat sem véve komolyan kiesnek bizonyos értelmező közösségek, stratégiák és recenzensek horizontjából, látóköréből. Hizsnyai játékos, ironikus, önironikus, szerepjátszó kifejezőmódja, pozíciója is ki van téve ennek a veszélynek. De ennél ez természetesen jóvalta több. A szerkezetük, stílusuk és nyelvi megformáltságuk alapján komolytalannak tűnő helyek is élményszerűek, fontosak. Hizsnyai megteremtett magának egy sajátos módon elhatárolódó effektusokat tartalmazó narratív beszédmódot, amely paraszövegekkel, nyelvi lezserséggel és a szerepjáték bőségével fűszerezett epikus esemény-sorozatoknak, játéknak és derűnek az elegye (árad). A Hizsnyai versek erős intonációjuk, intonáltságuk révén talán nem is választhatók szét. Hiába az alakmások tömkelege, az alkalmi versek árja, meglehetősen jellegzetes, meghatározó most ebben a kötetben a Hizsnyai féle nyelv, hang (tetőzik). Az attitűd kérdése sem okoz problémát, itt inkább egyfajta *áltitűddel* találkozhatunk. A heterogenitás bizonyos tekintetben hidegre téve. A kötet egészét átfogó transzcendens látókör inkább a változó szólamokban jelenítődik meg. A műben kitüntetett, meghatározó szerepe van a nyelv referenciális aspektusának, bármennyire legyen is az bújtatva, kontaminálva. Egyfajta konszenzust lehet érzékelni ebben a műben, kötetben a tekintetben, miszerint a régiség imitáltságának, a(z) (neo)avantgárdnak és a posztmodern sajátos szintézisének egyfajta variációját teremtette meg a költő. A textualitás igényessége a műben az intertextualitás igényességével teljes. Többek között a megidézett nevek, történelmi, irodalmi és mitologikus szituációk, vagy épp a napló imitációk esztétikai játékerére gondolok itt. Ez az utolsó ciklusnál különösen meghatározó szerepet kap. Fontos momentummá válik az eseti beszéd körülményeit megjátszó, szituáló helyzet.

De kezdjük az elején.

Az építkezés a *Rondó* (1987) romjaiból indul, újraindítva az egykori szerkezetet, mint ahogy: „a tűzszerész kitekeri / álmaimból a gyűjtőfejet” (*Utókezelés*), Hizsnyainál a múlt, a ha-

gyomány íródik tovább, íródik át, egy nagyon vitális, potens nyelven, és invenciózusan írja/hordja, tolja át a múlt hordalékát. A *Tolatás* (1989) sem kap több kegyelmet, a múlt dekonstruálódik benne, itt radírba törölve és péppé passzírozva az egykori költői arcélt. Az egykori ars poetica módosul, íródik felül nagyon kigondoltan, rájátszva a néhai szövegelőzményekre, szövegre (*Tíz év után*).

A formai és tematikai sokszínűség azonban ebben a kötetben különösen komolyan veendő, nem csak a fülszöveg alibi-je ez, mivel a következő „szövegeimben” az alkalmi versek sora (kikötője) következik, bőven paratextusokkal kiegészítve, mikor, hol s miért hangzott illetve íródott maga a mű. Az *Ez-redvégi fohász* így egy imádságot szed darabjaira, hogy aztán remekbeszabottan összerakja azt, a lábjegyzet alapján a Magyar Rádió felkérésére (ezt olvassuk legalábbis a zárójelben), persze tisztán Hizsnyais adalékokkal fűszerezve, ízesítve meg azt. Ebben a ciklusban egyedül a *Nyár-Ősz-Tél* (*Sör-Bor-Pálinka*), „*Salvo mortale*”, *Dilis idil* és az *Elballag benne*... című szövegek a kivételek. A többi mű bőven zárójeles utókezeléssel, kiegészítéssel van ellátva (mentőöv), hogy miért, milyen felszólításra, alkalomra született illetve jött létre, így adva egy izgalmasabb, más játékszabályoknak is lehetőséget nyújtó, teret adó olvasatot, az alakítás/írás tétje (vízszint) itt megemelve, de remekül, mértékadón működik. Az alkalmiság csak játéknak tűnik. Bizonyára ez igaz is. A szöveg alkalmisága – ha van – csupán a felkérés mozzanatában rejlik.

Olvasatomban itt a Tsúszó korpusz sem emelkedik ki más hangsúllyal/színnel a többi Hizsnyai szöveg közül, így a *Szilveszteri ballada* ott folytatja az egyébként remekül összerakott szöveget, ahol az első illetve második fejezet azt abba hagyta. Nem érzem azt a többszólamúságot, amit a Tsúszó-féle játék indukálhatna (persze lehet, a „*legyél helyettem én*”, most itt szó szerint veendő), meglehetősen kontinuitást érzek az előző szövegekhez képest, mintha nem léptünk volna át, ez is megkérdőjelezhetetlenül a szerző alaposan azonosítható szövege. Az tud maradni, akarva-akaratlanul tovább olvasódik, tovább íródik ebben a ciklusban is. A „vaskos modor” marad, a név hiába változik, az alkotó mintha túlnőtte volna a

szerepjátékot, vagy a vitalitás, amely a szövegeket létrehozta, szervezte, volt olyan erős, dinamikus, hogy tovább írta azt a hangot, amelybe már az előző oldalakon belefolyhattunk („Többre viszem, ha végképp nem vagyok / s az élőnél is élőbbé halok, / mert újra gyúrnák azt, ki elveszett, / bár jómagam még porrá sem leszek”). Ez a rész – mily jó bizonyíték –, sem hagy kikönni (változatlan). Kivéve talán a szokásosnál is terjedelmesebb és alaposabb paratextusokat, lábjegyzeteket, amelyeket a gyakorlott Tsúszó olvasók már meglehetősen megszokhattak, de számukra némi újdonsággal szolgálhat Tony H. Salazzini szövege, amely mondjuk már egy ronszoltabb szöveget, textust jelöl (apad), de természetesen csak annyira, amennyire evidens az, miszerint egy újabb Tsúszó alakmással találkoztunk ismét, olvasója szabja, de a játéktér nő (tetőzik).

Persze azért, hogy aztán egy nem várt, *vízállásjelentők* híreiből ki nem olvasható módon egy helyben mozogjon a *Damaszkuszi körben*, amely a Saulus/Paulus történet újraolvasása, -gondolása (ártérey). Érzésem szerint itt kapnak helyet a kötet igazán mértékadó, súlypontot hozó, hordozó versei. A szöveg ezekben a szakaszokban biztosít bennünket arról, hogy Hizsnyai a jelenkor igazán érvényes, meghatározó költői közt tartható számon, jelentősége megkerülhetetlen a biztos és éber figyelők számára („A *girbegurba sorok közt is kiolvasható, / hogy a tanítványból lett mester*”). A *Bárka és ladik* című szöveg szintetizálja igazán a kigondolt, előre tervezett, megfontolt, kimért koncepciót. A helye és szerepe megkerülhetetlen (koordinációs fok, világítótorony, esetleg bója etc.) A gerinc masszív. Nehezen törhető. Ez a kötet igazi, markáns, meghatározó ereje, gyújtópontja, energiája. A többszólamúság itt is jelen van, de az alkalmazás módja nem szubverzív, sőt nagyon is konzonzál.

A ráadás egyfajta unikum, de azért annál persze sokkalta több, meglehetősen radikális váltás, merészen attraktív, és megkerülhetetlen, a kvázi napló, végjegyzettekkel sűrűn sorozott állapotjelentés, leírás, amely egyfajta mód konzumnálja az eddigi folyamatot, ugyanakkor inszolens „jegyzése” egy teljesen más irányú költészet megnyilvánulási lehetőségének a

kipróbálására és megalkotására. A közönséges megragadása (folyó hordaléka). A remek struktúra, invenciózus végjegyzetelés (a botcsinált ítésházában is), amely önmagában is izgalmas, remek olvasási lehetőséget, módot nyújt, a leépítés lehetőségével (ezt a szakaszokat elválasztó kép-szövegek „fogyása” is jól jelzi), a szakítás veszélyével számolva ugyan, de egy olyan periódusba jutva, juttatva ugyanakkor el az olvasót, ahonnan újra olvasható az eddigi történések láncolata, megnyílnak a kódok (zsilipek) és az írott meder tere kiszélesedik, értelmezhetőbbé válik. A minimalizmusnak ez a foka a találékonysággal megalkotott végjegyzeteléssel olyan izgalmas játékot kezd, akumulál, olyan viszonyítást nyújthat számunkra, melyre az elkövetkező Hírsíri művek merészen támaszkodhatnak, dőlhetnek hátra, hogy időnként a Kossuthot bekapcsolva, úgy cirka dél körül, egy óvatlan pillanatban meghallgassák a vízállásjelentést, nem vonva le abból bajt, előre nem látható áradásokat, illetve árhájakat (persze az is lehet, hogy itt vitt minket az erdőbe).

A víz felülete mindenesetre egyenes, Hírsíri Zoltán feladata az – ha van olyan –, hogy megtervezze/szervezze az elkövetkező koordinátákat, szélességi és hosszúsági fokokat, bár a révben már nem tudom, hogy kell navigálni, lehet magában a keresésben, önmaga keresésében van a hangsúly, mint azt tette eddig is. Jól áll.

Polgár Anikó

TERHELÉSPRÓBA ÉS SOKKTERÁPIA

Hizsnyai Zoltán *Bárka és ladik* című kötetének legfőbb vonása talán a terheléspróba. A költői nyelv egész jelentésképző rendszerét ugyanúgy terheléspróbának veti alá, mint a metaforát vagy épp a versben megképződő metaforátlanságot. Ebben a törekvésben, persze, a határok áthágásának és áthághatóságának jelentős szerep jut, legyen szó a szövegben mozgó én-ek vagy éppenséggel a szerzői funkciók elbizonytalanításairól, illetve egy-egy szókép, szakasz feloldhatóságáról. Noha Hizsnyai kötetének első felét akár a neorokokó fogalmával is jellemezhetnénk, a kötet hátsó traktusa épphogy leszámol minden dekoratív megnyilvánulással, s épp a lecsupaszított nyelv és verstér erejében bízva működtet egyfajta szöveggenerátort.

A költői nyelv végletekig való esztétizálása és talán nem egészen ambivalensen a paródiába hajló kifejezőmódja valamiképp a mitológia torz alakjait, keveréklényeit idézi elő: kentaurizált nyelv ez, létekkal, dimenziókkal zsúfolt. Lélegzetünket visszafojtva figyeljük a költő mint nyelvtornász ilyesféle akrobatikus mutatványait: „az egyetemes biztostű ott ragyog / fél térdre ereszkedve egy kapa földön.” Vagy: „agysejtjeim mint egy batyu szputnyik / lehuppannak a mennyországba.” Hizsnyai részint a zsúfoltság, részint a szinte dekódolhatatlanná tett dekorativitás elkendőző játékait élezi ki: nem képzavarokat gyárt tudatosan, mint mondjuk Parti Nagy, sokkal inkább afféle zavarképeket konstruál, melyek a nyelv öntörvényű kreátorfunkcióját fitogtatják, s ebben a mechanizmusban mutat fel egy válaszlehetőséget a kortárs költészeti diszkurzusok kihívásaira. A képalkotás rokkoló, posztbarokk aspektusai a kötet *Utókezelés* című ciklusában a heterogenitás tesztelésében is tetten érhetőek: a két vers valamiféle (pszichoanalitikus-szürrealista) ötletjegyzék egymáshoz ta-

pasztott és verskötetlappá összevarázsolt cetlijeiként olvasatja magát, hiszen végső soron a concettók véghetetlen sorjázása jelöli ki az értelmezhetőség irányát. A *Rondó* és a *To-latás* című kötetek kijegyzeteléseiként is felfogható „összegző” versek nyilván kronológiai indíttatásból kerültek a kötet élére, noha lényegében mégiscsak „időtlen” önreflexív újraolvasások, s csak paratextusaik jeleznek időbeli kategóriákat. A szerző szövegindák formázta „valós” fénykép énjét – verseskötethez mérve tulajdonképpen inadekvát módon – a 15. oldalon találjuk. A szöveg-én reális én fölé növése ebben az avantgárdnak is mondható gesztusban egyúttal azt sugalmazza, hogy a szerzői önarckép lényegében a kép előtti (korábbi költői arcvonásokat) felidéző két szöveg textusképe.

Hizsniai szavai egymásmellettségükben provokatívak, szó sincs nála csonkolásról, fragmentálásról vagy a félrehalás poétikájáról, illetőleg a populáris és irodalmi regiszter közti határ elmosásáról. Mégis erőteljes destrukció (is) zajlik ebben a költészetben, kivált a nyugatos paradigma szalonmetaforáinak feltupírozásával (erre utalhat megannyi intertextus, pl. „bús donnák barna balkona / alatt, ha esdve párolgott a völgy”), illetőleg a Nagy László, Juhász Ferenc (vagy tágabb világirodalmi kontextusban pl. Dylan Thomas) nevével fémjellezhető metaforaszerezvények expanzív újraaktiválásával, miközben az általuk képviselt modellt Hizsniai lényegében felszámolja.

Olykor a népnyelv és az archaikum olyan ötvözetét képes működtetni, mely amellet, hogy megnyitja a nyelvtörténeti/dialektológiai dimenziót, egy enigmatikus, „lusta” olvasatot is megenged, mely akár önálló, szótárban nem listázott szókreációkat tulajdoníthat az „alkimista” szerzőnek, pl. „kadar-lé kacskáz, mint a vércsapa / rézsút a rézsún, csemcsegtar borág, / pittyedt billig közt szöszmötöl”.

A Miatyánk szétírása (noha felkérésre történik) Hizsniai-nál nem stílusintegrációt von maga után, nem is csak a látványos dekorativitást és dalszerűséget, hanem totális destrukciót is, már ami a fohász retorikai keretein túli „műfaji” sajátosságait illeti. A két szöveg tipográfiailag, nyelvileg és dimenzi-onáltságait tekintve is elkülönül egymástól, ugyanakkor egy-

másba fonódnak, nem úgy íródnak össze, ahogy a palimpszeszt szövegek hagyománytörténeti tapasztalatára épülő költői megnyilvánulások. Hizsnyai nyelvi egyidejűsége nélkülözi a primér értelemben vett történetiséget: az ő nyelve megannyi szegmensből gondosan kicsiszolt artisztikus műnyelv, mely éppúgy integrálni tudja a dialektust, akár a szlenget.

A szerepjátékok bravúrait rendszerint az idő- és modaltásbeli visszahelyezkedés adja, mely elhítt és megtéveszt, játszik és játszat. Hizsnyai Tsúszó-szerepe azért különleges e kontextusban, mivel immár (a korábbi kötetekhez viszonyítva) szinte csak a demonstráció függvényévé vált az a tény, vajon Tsúszó Sándor vagy Hizsnyai írja-e a verset.

Az azonosulás bekövetkezett, az irány nem állapítható meg. Azt hiszem, teljességgel eldönthetetlen lenne, ha erre nem figyelmeztetne néhány paratextus, hogy pl. az alkalmi természetű költemények legjobb darabja, a *Nyár – Ősz – Tél* (*Sör – Bor – Pálinka*) című triptichon vagy a *Szilveszteri ballada* vajon melyik szerzői funkció műve tulajdonképpen. Az irodalomtörténeti eljárás módokat parodizáló, a kispisznici alkotóház padlásszobájából előkerült Tsúszó-indigó titokfejtő gesztusai versalkotó eljárást is feltételeznek: az olvasásban megteremtődő vers képét rajzolják a tudatunkba, s a befogadó aktív részvételét hangoztatják a versírás, a szöveg verssé írásának folyamatában. Hizsnyai humora talán még a Tsúszó-opusoknál is élvezetesebben mutatkozik meg Hizsnyai prózaparódiáiban, a Martossy Borbála-regénytöredékben, illetve Tony H. Salazzini levelében.

A kötet legjobb verse, a Hizsnyai-életmű egyik csúcsa szerintem *A damaszkuszi kör* című, Mészöly Miklós ihletésében fogant költői história, mely amellet, hogy a Saulus - Paulus konverziót tematizálja újra, a problematikát a nyelv univerzumába utalja: a szó, a szöveg változása, interpretálása, félreértése, félrehallása biztosítja lényegileg a historikus érdeklődést önnön múltunk iránt. A történelem valahol ott téblábol a nyelvben, s egy-egy szó, vessző, írásjel átrendezése akár paradigmaalakító is lehet.

A *Bárka és ladik* című hosszúvers valóban (a hátlapszöveget író Podhoránszky Milán szavaival élve) „az unalomkeltés

eszközével is élő” textus, hiszen egy interpretáció valóság nélküli szöveglebegését tárja elénk egy Tsúszó-verselemzés kapcsán. Áttört dimenziók, melyek nem újakat nyitnak egymásból, sokkal inkább önmagukba zárják hangoztatott nyitottságukat. Noé bárkáján vagy Kharón ladikján utazik-e az interpretáció, vajon a túlélés vagy a pokolra jutás-e választott vagy elkerülhetetlen célja? Mellékszövegei (jegyzetapparátusa) révén a *Négy közönséges napom* című opus is a sokkterápia módszerét ígérheti, noha épp ellenkező hatást ér el: a könyv egyik legelevenebb szövege lesz, s épp amiatt, mert a végső-kig radikalizálja a kötet nyitószövegeivel kialakított kontrasztot. A valóságreferenciák rideg lejegyzéseit és folyamatosan betájolt időbeliségük hangsúlyozását egy teljesen csupasz, metaforátlan beszédmód keretei közé ágyazottan találjuk, s a *Bárka és ladik* című vers sokkterápiáját oldandó felszabadult hétköznapi költészet önmagát felszámoló, önironikus dimenzióit véljük feltárulni előttünk. A szinte idegesítően részletező realitásáradatot – mely természetszerűleg olvasva mégiscsak fikcionálható – szinte ritmikusan visszatérve váltogatják az esszécsírák és élménybeszámoló-foszlányok, illetve fejtegetések. Ez a heterogén szövegvalkád a maga funkcionális alárendeltségében akár a vers főszövege fölé is kerekedhet, de függetlenedhet is tőle. Ez a mindenütt jelenlévő dinamizmus, ez az idő változását követő verbális változatosság folyamatosan megújítja a konceptuális monotonitást, s a leírást fokozatosan bővíti eleven epikumká. Önkéntelen párhuzamként merül fel Tóth László *Egy nap részletes leírása* című költeménye az *Istentelen színjáték* című kötetéből, mely radikálisan más stratégiákkal kísérletezik, mint Hizsnyai: ő mintegy kitölthető úrlappá degradálja a verset, s mindössze három jelentéktelen szót (lám, és, majd) szór el átlósan a csíkozott oldalon. Hizsnyai a verbális precizításban igyekszik megragadni a történet monotonitását, Tóth a helyettesíthetőségben. Hizsnyai lényegében a komikus eposz gesztusával él: jelentéktelen eseményorsóból kreál versbe kívánczó történet, Tóth az univerzalizmus és a közhelylét szinte képversbe tömörített hőskölteményét alkotta meg.

A Hizsniai-versre jellemző mérhetetlen kontrasztivitás az egész kötet szervezőereje is, melyet a szembeállítás gesztusaként érzékelhet az olvasó. Szembekerülnek bizonyos költői beszédmódok (a metaforikus-felülesztétizált és a poétikailag „világszerűen” destruált), a szerzői funkcióval játszó megnyilatkozásmódok (szereplíra és én-központú, végletesen leépített deskriptív vallomás), nyelvi dimenziók (archaikum és modernitás), kultúrtörténeti értékvilágok (antikvitas és kereszténység: lásd pl. a címet!), értelmezési stratégiák paródiája és intim, misztifikált versteremtés.

Hizsniai könyvének érdekes vonulatát alkotja a közönségre, azaz a publikumra vonatkoztatható elvárásrendszer föl-fölsejlő holdudvara: a versek jelentős része alkalmi költemény, azaz célközönség számára írt opus, egy másik része amolyan dokumentum (Tsúszó-versek és környékük), azaz egyszerre egy „értő” irodalomtudományi és egy „átlagos” közönség megcélzására irányuló szöveg, s akkor még ott van a recepcióparódiaként olvasható címadó vers is. A publikumorientált szövegalakítás metodológiája ugyanúgy ráakodik az összes szövegre, s ez megint csak speciális színfoltot képez a Hizsniai költészet tágas és mind jobban táguló univerzumában.

Az egységesülést azonnal váltja az elkülönböződés, a lehetségest a bizonyos, a nyelv parthenogenezisét a valóság-szimuláció kínzó dokumentarizmusa: Hizsniai költészetének legizgalmasabb vonása alighanem ez a folyamatos, egy-egy beszédmód színén és visszáján ugyanúgy átsejlő féktelen játékszenvedély.

Vida Gergely

KÖZELÍTÉSEK A BÁRKA ÉS LADIKHOZ

Talán nem túlzó a kijelentés, miszerint Hizsniai Zoltán a *Bárka és ladik* című kötetében hajtja végre a maga – már *A Stigma kráterében* erőteljesen jelzett – posztmodern fordulatát; bár az korántsem állítható, hogy az itt szereplő szövegek írása közben éppen ez a cél lebegett volna a szerző szeme előtt, sőt éppen ezt a kategóriát és az ezzel összefüggésbe hozható kritikusi gesztusokat állítja pellengérré néhány szövegében, a címadó versben például idézi is az értelmezés egyik regiszterét, talán nem minden kritikai felhang nélkül. A *Négy közönséges napom* című (kötetzáró) sorozathoz illesztett jegyzeteiben a szerző ironizál az „ítészek” olvasásmódján. Kiszólásai, utasításai, megjegyzései annak az elterelő retorikai hadműveletnek képezik részét, amely az olvasó elbizonytalanításában érdekelt, s mint saját szövegének olvasója, akár egy kiváló ítesz, megérzi a kitöltetlen helyeket, ahol az olvasatok elkülönözhetnek, lecsap rájuk, épít és rombol, vagyis élvezi a játékot. Mert e versek bárhogyan is egy költő-szerkesztő, hűsvér ember arcát „akarják” kirajzolni, a jegyzetek – igen, mert ezeket figyelembe vesszük, nehogy a játékrontás gyanúját vonjuk magunkra – természetesen satíroznak, nem is akárhogyan, amikor Tsúszó Sándor és Martosy Borbála szavaira hivatkoznak például, s bizony fiktívvé teszik a szövegteret és az ént, megszüntetve centrum és margó szembenállását.

Másik „feladatuk”, hogy öntematizációs kijelentéseikkel, legalábbis látszólag, alájátsszanak az értelmezésnek. Például az utolsó jegyzet Martosy Borbála „halálközeli szavait” idézi: „Mi tusakodunk, eszes állatok, mert hiába hogy megkísértenénk alkotni mind minuciózusb isméket, mindegyik kitakar az másiból egy-egy darabot, és hiába próbáljuk reájuk élesíteni górcsőveinket, Hérakleitosz villáma elvakít, az isme képe elhomályosul.” De nézzük meg a hivatkozási tartományt: Mar-

tossy szavait Tsúszó Sándor idézi (naplójában), ezt Podhoránszky Milán az egyik *Kalligram*ban, az utóbbit meg Hizsnyai. És természetesen az *isme* nem csak az, aminek azt a jegyzetbeli, gyanúsan egyértelműsítő felvilágosítás mondja: tudás, ismeret, hanem eszme is, ismétlés is és még ki tudja, micso-da. Persze mondanom se kell, hogy az eredet teljesen oda.

A preszókratikus nem véletlenül neveződik meg, világosan utal rá a címadó *hosszúszöveg* is. A hérakleitoszi levésről mondta Nietzsche: „múlt és jövő oly semmitmondó, mint egy álom, a jelen viszont csak a kettőjük közötti kiterjedés nélküli, tartam nélküli határ”, ami viszont a szubjektum „helye” (posztja) lenne, ahogy „beleolvadsz az elfolyó világba” – mondja a *Bárka és ladik* egyik beszélője, s ahogy az testi értelemben meg is történik a zárlatban.

De mit mond ez olvadásra Tsúszó? Meg végülis ő állt ott Martossy halálos ágyánál:

„bár jómagam még porrá sem leszek
– nem kecsegtet majd nyüveket a tor –,
szellemem mégis mindig újra forr,
sikamlós nevem dagasztja a szél,
magából formáz a mindenkori kor,
s ki engem idéz, magáról beszél...”

Azért nem árt tisztázni, hogy az efféle fiktív szerepversek, s egyáltalán az irodalmi szövegek akkor érik el hatásukat – ahogy azt Arisztotelésztől a tragédia kapcsán megtudtuk –, ha a néző/olvasó tisztában van a darab/szöveg fiktív voltával. Vagyis tudja, hogy Tsúszó beszél, de a *copyright* Hizsnyaié. Így működhet csupán a szöveg lezárhatatlan öntükrözése, amelyben *eltsúsznak* a nevek, az arcok. Nem tudni, ki ismételi kit, ki előz meg kit. Az ismétlés az eredet(i) hiányát viszi színre. (Vagyis talán nem zárható ki az esélye annak, hogy valaha is olyan fotóra bukkanunk valamelyik poros levéltárban, amelyen *Tsúszó Sándor* és *Cecil M. Jeopardy*, ausztrál író látható, kedélyes kávézgatás és disputálás közben, a *Centrálban*, Pesten, úgy a múlt század 20-as éveiben.)

Az ismétlés különféle megnyilvánulásai szervezik a *Bárka és ladik* szövegeit. Erről fogok most beszélni.

Az írás elején említett „fordulat” elsősorban abban rejlik, hogy a bizonytalanítás módozatai már nem a jelentés szintjén alakulnak (mint a korai kötetekben), hanem a jelölők játéka-ként kerülnek színre. Ezt a váltást kiválóan jelzi a kötetkezdet két átirat-opusa, amelyek Hizsnyai első két kötetének uralkodó beszédmódját idézik be, erőteljes, többször meghökkentő metaforizálással. Az átírás, az utólagos beavatkozás, a szöveg kihagyásos beszédmódját, fragmentaritását erősíti föl. Ezáltal – és természetesen már eleve a szöveg idézet-jellege által –, csökken az esélye a szubjektum-állapotok közti kohézió megalkotásának: „a péppé paszírozott arcomat” záró képsora erre a tapasztalatra reflektál. A két átirat közös címe (*Utókezelés*) és a szerző utasításai (*a Rondó romjai*, *A Toltás summázata*) egyrészt utalnak az idézet-jellegre, másrészt arra, hogy a beszélő magát az „után” pozíciójába helyezi.

Vagyis, hogy elfoglal egy „poszt”-ot, ahogy azt az *Ezredvégi fohászb*an írja. A Miatyánk-átirat kiváló példája a palimpszeszt-szerű alkotásmódnak (amit az eredeti szöveg „meghagyott” írásmódja és írásképe is hangsúlyoz). A *szabadíts meg minket eme poszttól* tematikai értelemben a jelennel való elégedetlenséget hívja elő, ami ekként mint értékvesztés jelenik meg (nem pedig mint értékhiány), a régít abszolút értékbe helyezve. Ennek kimondását azonban a magát permanensen az utániség pozíciójába helyező nyelv teszi lehetővé. A *poszt* ezért az időbeliség és térbeliség képzei között oszcillál szüntelenül, ellenszegülve az állítás normatívájának. Mindenképpen említésre méltó, hogy az esztétikai érték idő fölé helyezésének kérdése állandóan visszatér Hizsnyainál (pl. *Az állócsillag, Bárka és ladik*), de természetesen mindig a nyelvi elkülönböztetések játékában, így nem oppozíciós viszonyt képez meg a posztmodern temporalitásával szemben, hanem mint a létértelmezés (lehetséges) történelmi regisztereit helyezi őket egymás mellé. Így a temporalitásból való kilépés (vagyis a meg-szabadulás) lehetetlen, a *posztot* mindig a „poszt” fosztja meg posztjától.

Egy normatív kijelentéssel fejezem be: Hízsnyai szövege, hogy őt idézzem, erős, ahogy eddig is megszokhattuk. Ebben a tekintetben semmi változás. (De ha mégiscsak jobbnak érezném, mint a korábbiakat, az nem a „váltás” „miatt” lenne-e? Mi is van hát az esztétikai érték időbeliségének kérdésével? Minek is vagyok hát kitéve?)

Szombathy Bálint

SZÖVEGBŐL GYÚRT PERFORMANSZOK

Mészáros Ottó felvidéki, jelenleg Szalkán élő borosgazda, költő és performanszművész pályájának kezdete szinte egybeesik az 1983-ban alapított IRÓDIA indulásával. A civil kezdeményezés nyomán létrejött és hatalmasra elnyomott, nemzedéki jegyeitől sem mentes alkotói fórum köré az akkori Csehszlovákia fiatal magyar költői, írói és irodalomtörténészei tömörültek. Az addigi gyakorlattól eltérően nem a couleur locale-ből, illetve a kisebbségi léthelyzetből és értékrendből indultak ki, hanem nemzetközi mércékhez kívántak igazodni, olyan egyetemes előképeket tartva követendőnek, mint az onnan elszármazott Kassák Lajos vagy az éppen újrafelfedezett Tsúszó Sándor munkássága.

Mészáros ugyan költőként indult, de vonalverseivel szinte párhuzamosan alkotta képverseit és adta elő az adott közegben úttörőnek bizonyuló művészi performanszait. 1987-ben Érsekújvárott, az első ízben megrendezett nemzetközi média-művészeti fesztiválon még írott verseit adta elő, majd a későbbiekben ugyanott már kizárólag művészeti performanszaival lépett közönség elé, megalapozva korainak mondható nemzetközi elismertettségét. Csak aki egyidejűleg fordított figyelmet Mészáros szimultán műfaji törekvéseire, tudhatta, hogy a költészete és előadásai közötti kapcsolat nem csak valós, hanem eredendően genetikusan. A most harminckilenc éves szerző¹ első kötete ilyenképpen egy rendhagyó alkotói fel fogást és emberi szenzibilitást dokumentáltat.

A pozsonyi AB-ART Kiadó szempontjából debütáns kezdeményezésnek, a budapesti Magyar Műhely Kiadót illetően pedig a mindenkor felvállalt művészeti értékrend alátámasztásának tekinthető *Poemateria* L. Simon László jóvoltából válogatást ad közre Mészáros műfaji törekvéseiből. Ennek értelmében a klasszikus értékrendet képviselő írott lírával nyit,

hogy a teresített költészet eszményét statuáló képversen át az élő kinyilatkoztatás radikalizmusában, a performanszban állapodjon meg. Bizonyítandó, hogy a nyomtatott és az élő médium közötti kapcsolat nem csak szoros, hanem szerves is lehet. Emellett pedig azt is, hogy a hagyományos és a jelenkori műfajok közötti kizárólagosság javarészt inkább mondavacsinná, mint sem természetes indítékokra vezethető vissza. Vagyis nézőpont kérdése az egész.

Vajon mit is kell értenünk ezen? Elsősorban azt, hogy a költeményeket a szerző nem egy esetben forgatókönyvként, szinopszisként alkalmazza élő előadásaihoz, másodsorban pedig, hogy gyakran idéz belőlük vagy éppen mottóként nyúl hozzájuk a performanszok cselekvésmenetében. Az önmagukban is szuverén értéket képviselő költemények ezáltal metaszintű rendeltetésre tesznek szert egy másik kifejezőeszköz nyelvi szövetében. Mészáros tehát egy igazán ritka, rendhagyónak mondható alkotói alapállást demonstrál azáltal, hogy nem elégszik meg a felolvasás önkifejező lehetőségével, hanem ténylegesen előadja, az életbe vetíti poézisének arra érdemesített darabjait.

Nyomtatott természeténél fogva ugyan a kötet nem adhatja vissza maradéktalanul a performanszok akcionista szellemiségét, fényképdokumentumai és leírásai révén azonban korrekt betekintést enged a szerző opusának legjelentősebb vonulatába, a nemzetközi művészet horizontjai felé terelve azt. A *Poemateria* értékformáló ereje inkább ez utóbbi műfajban mutatkozik meg s csak sajnálni lehet, hogy a szerző ugyanakkor nincs igazán jelen a kortárs magyar irodalom palettáján.

Jegyzet

- 1 Az időindex természetesen a könyv megjelenésének idejére vonatkozik. (a szerk.)

Csehy Zoltán

„HA EGYSZER ORGAZMUSOM LEHETNE AZ IRODALOMTÓL”

Mészáros Ottó maximálisan elbizonytalanítja olvasóját: nem is annyira amiatt, hogy kötete egyszerre, bár szigorúan kategorizálva közöl lineáris (értsd: klasszikus, hagyományos) szövegeket, hogy a képi kódolású, nemcsak verbális kódokból generált szöveget a térbe dimenzionálja, vagyis a költészetet térbeli művészetként mutatja fel, majd pedig a szöveget és a szintaktikájában megtört és felszabadított töredékek és vizuális jelek és az előadó művészet komplex rendszerével játékba hozva performanszá nemesíti. A bizonytalanság oka a tudatosan szélsőséges önkifejezési módokból fakad, abból a félelemből, hogy a szerzői funkció elvesztette önmagát, hogy pusztá reprodukciókban létezik, hogy olyan korpusz létrehozásában érdekelt, mely már-már ködös emlék az értelmezői kedély láthatárán. Természetes manapság az avantgárd haláláról beszélni, hiszen látványos végelgyengülésben szenved már vagy két-három évtizede, ugyanakkor nemzetközileg jelentős csoportosulások vállalják fel örökségét. A „jelben létezés méltóságába” vetett hit (Petőcz) immár irodalomtörténeti tényként funkcionál, az irányzat bölcseleti-poétikai háttere köddé oszlott: az avantgárd örökön „újatmondási” gesztusa, illetve a művészet technicizálásába vetett abszolút modernista világkép válságba került; ám másrészt az avantgárd gesztusok termékeny szegmensei átalakultak és funkcionálisan is érdekeltté tették magukat az „újat írást” felszámoló újraírás játékterében. Ilyen és hasonló meggondolások sugallják azt, hogy a neoavantgárdhoz ilyen makacsul ragaszkodó költői megnyilatkozási formák valamiképp a klaszszicizálódás útjára lépve a Krausz Tivadar-féle radikális eklektika jegyeit kezdik mutatni. A Magyar Műhely iskolájában ha-

tározottan karakteres megnyilatkozási formák alakultak ki, melyek különféle túlélési stratégiákat kezdenek felvenni az utóbbi időkben, elsősorban a textuális-vizuális univerzum intertextuális játékait kiaknázva.

A *poem* ciklus versvilága polivalens. Olykor a lírai én „felelőtlen” túltengése és misztikába oltott bágyatag pathétizmusa mutatkozik meg (bizonyos olvasatokban ironikusan): „Mintha az éjszaka árnyékát / zseblámpája fényével / Isten itatná föl” (*Örökszép játékaid*), illetőleg a posztnyugatos megnyilatkozás túldimenzionált képi-asszociativitása harapózik el: „és a fák / (e vénséges, varjúszeplős táncosnők) / tűllszoknyája földig csúszott”. Máskor – és ez a vonulat az igazán sikeres – a konceptualista költészeti hagyomány (amikor a vers ténye helyett egyfajta használati utasítást kapunk a vers vagy akció létrehozására), illetve a nyelvkombinatorikai dikció kerül túlsúlyba a maga avantgárd gesztusaival (mint pl. Petőcz Andrásnál vagy Molnár Katalin remek performansz-szövegeiben). Ez a kontrasztív szerkesztés sajátos dinamikát kölcsönöz a könyvnek. A szómágiaszerű szöveggenerálás szintén jelen van, de az immár klasszicizálódott hagyomány (görbe?) tükrében (gondoljunk csak pl. a zseniális Jacques Roubaud-ra!): „halálom mi vagyunk, / halálom az isten, / halálom balzsam és test, / halálom öröm” stb. stb.

Az avantgárd szövegek olvasója a klasszikus éra után kissé talán beleunhat az interpretáció állhatatosságába, ezért kell a hangsúlyozott kontrasztivitás jelenlétének a szokásosnál nagyobb jelentőséget tulajdonítanunk. A képverseket tartalmazó *mate* ciklusra ez még inkább igaz: a szöveg terjedésének, s e mozgás deviációinak és természetének megfelelően értelemképes szegmensek születnek kilépve a linearitás börtönéből és a design posztmodern nyelvét indukálják. A betűtanulmányok egyfajta minimalizmus dokumentumai, egy tipográfus irodalomközeli játéakai.

A *teria* ciklus performanszdokumentációkat tartalmaz. A műfaj teoretikus alapvetése és intézményesülése már megtörtént, sőt performansztörténetek születtek meg, végbement tehát a kanonizálás processzusa. E kollekció a másorfüzet és a fotódokumentum nyelvét ötvözve kísérel meg potens be-

szédmódot létrehozni. Mészáros Ottó avantgárd gesztusait talán ironikusan, egy klasszikus formátumú „szép” könyvbe zárja bele, ez már önmagában is „kitörési kísérletnek” hat, s legalább olyan hatású, mint mondjuk egy performanszfesztiválon egy új, hexameteres eposzból olvasni föl.

Kékesi Zoltán

EGYESÍTÉS VAGY SZÉTBONTÁS?

Mészáros Ottó írói-művészi tevékenységét többféle irodalom- és kultúraalkotó tényező összjátéka alakította. Olyan összefüggésrendszerben bontakozott ki, amelyben a kisebbségi világ irodalmi beszédrendszere és egyes nemzetközi művészeti áramlatok alkotnak önálló önértelmező-önalakító irodalmi rendszert, kánont. Mészáros Ottó pályakezdése arra az időszakra esett, amikor a határon túli irodalmak képviselői számára nyilvánvalóvá vált annak az ideológiai rendszernek a ki-merülése és bezárulása, amely évtizedeken keresztül identitásképző szerepet játszott a kisebbségi kultúrák életében.¹ Az a neoavantgárd ihletésű költészet, melynek a magyarországi irodalomban is ekkorra bontakozhatott ki a hatása, olyan irodalmi-művészi nyelv megteremtésének lehetőségét ígérte, melynek (egyik) legfőbb ismérve nemzetközisége volt, s ezzel minden bizonnyal (egyfajta) választ kínált a kisebbségi irodalmi kultúra dilemmáira is. Nem véletlen tehát, hogy a nyolcvanas évek végére a szlovákiai magyar irodalomban alakult ki az egyik legtevékenyebb „kísérleti” műhely, az érsekújvári központú *Stúdió erté*, Juhász R. József, Mészáros Ottó, Németh Ilona és (kezdetben) Simon Attila részvételével. Több irodalmi-művészeti „értelmező rendszer” kapcsolódott össze tevékenységükben, a szlovák irodalmi-művészeti közegetől az ekkor még bécsi és párizsi központú, de már hazai közvetíté-
seken keresztül is ható Magyar Műhelyig. (Az előbbinek fontos szerepe volt Németh Ilona pályájának alakulásában.) Kétségtelen, az irodalom felől tekintve törekvésük legföltűnőbb jellegzetessége „művészetközi” jellege. Ami azonban átfogó, a különböző művészeti ágakat egyesítő, de legalábbis összekapcsoló kezdeményezésnek látszhat, valójában rendkívül különböző irodalmi-művészeti kánonok terméke. Az egyes értelmezői közösségek vélekedése alighanem erősen megoszlik a

tekintetben is, mely – (bizonyos nézőpontból tekintve) akár rokon – jelenségek tarthatnak számot egyáltalán érdeklődésre, hiszen a kánonok különbözősége rendkívül eltérő befogadói elvárásokat, emlékezetet, készségeket, ismereteket és szokásokat feltételez. Még az sem bizonyos, hogy egyes törekvések – így például a *Stúdió erté* – a (képző)művészeti közgondolkodás felől tekintve feltétlen „művészetközi” jellege okán tűnne ki, s ha mégis, nem feltétlen képzőművészet és irodalom vonatkozásában (még ha épp Németh Ilona munkássága kapcsán utaltak is a „kísérletező” irodalom ösztönző hatására);² irodalmi befogadása ellenben aligha tévesztheti szem elől az irodalom határainak – nagyrészt művészeti jellegű – átlépését.

Az utóbbi évtizedek költészettörténeti emlékezetével olvasók Mészáros Ottó verseiben olyan megszólalásmóddal találkozhatnak, mely egyszerre ismerős és idegen, korábbi mintákat idéző s egyben sajátosan idegenszerű. Mészáros Ottó a kilencvenes évtized első éveiben olyan versekkel jelentkezett, melyekből egyéni arculatú változata rajzolódik ki – legalábbis lehetőségében – annak a költői „köznyelvnek”, mely a hetvenes években bukkant föl irodalmunkban, s a következő évtizedre bontakoztatta ki – olvasási szokásainkat is átalakító – hatását. Mészáros költészetének korai alkotásai (*Egy reggel*, *Más voltam valamikor*, *Kizárt történetek*, *Velem egyidőben*) olyan versnyelvet idéznek, melyben a költőietlenség, a lefokozottság eszközei, a hangvétel köznapisága értelmezi újra a megszólalás hagyományos költői szerepeit (akár a kisebbségi kultúra képviselői elvű szerepmintáinak vonatkozásában is). A versek az *Egy talált tárgy megtisztításától* a nyolcvanas évek „új érzékenységéig” többféle költői nyelvet idéznek föl, elsősorban mégis olyan megszólalásmódot tüntetnek ki, melyet nem a nyelvi szerkezetek rombolása vagy a mindennapi nyelvhasználat esetlensége, rontottsága jellemez, inkább a hanghordozás egészének – a nyelvi szerkezetek sértetlensége ellenére érvényesülő – köznapisága. (Bármily sajátos és egyedi megszólalásmóddal találkozunk is, az olvasásnak – függetlenül attól, alanya író vagy nem-író – kiiktathatatlan tényezője a költői nyelvek idézettsége, mindazok a hatáselemek tehát,

melyek különböző „társszövegek” emlékezete révén lépnek működésbe.) A kilencvenes évek második felében született költemények ugyanakkor sok tekintetben eltérnek Mészáros korai kezdeményezéseitől, akár a megszólalás föltűnőbb jegyei tekintetében is: a hangnemi törések ezekben a versekben inkább csak a versbeli hanghordozás ívét bontják meg, nem semlegesítik azonban a megszólaltatott világ egészének költőiségét. Ez utóbbi pedig immár távolabbi költői minták fölidőzésének eredménye: a versekben meglehetősen esetleges módon társul a szöveg hermetikus tárgyiassága, zárt, enigmatzerű jellege (*Jelenés*) a hangulatiság és az élményszerűség költőiesített jegyeivel (*Péntek*). Anélkül, hogy a szövegek költészetileg is megoldottan kapcsolnák össze a meglehetősen széthúzó – és sokszor önmagukban is kezdetleges – elemeket. Esetlegesnek mondható kapcsolódásuk abban az értelemben is, hogy Mészáros Ottó költészete ezekben a versekben lényegében saját korábbi kérdéseire sem igen dolgoz ki válaszokat. Nem arról van szó, mintha a korábbi versek minden tekintetben egységesek volnának, inkább arról, hogy az utóbb írottak nem az *Egy reggel* vagy a *Más voltam valamikor* megszólalásmódját örökítik tovább.

Mészáros Ottó korai versei egészen sajátos módon érzékeltetik szövegszerűség és „magánjelleg” feszültségét; az *Egy reggel* elsősorban „irodalom” és „valóság”, nyelv és képzelet, szó és cselekvés összeegyeztethetlenségét viszi színre. A hozzá kapcsolódó performansz a vers szövegét követve a tejivást összeköti a testi kielégüléssel, s egyben egymásra vetíti az élvezet és az undor képzetét. A performanszok más – kevésbé közvetlen – módon is kapcsolódnak Mészáros korai verseihez: a rendkívül visszafogott eszköztárral, mindennapi, igénytelen tárgyakkal élő, egyszerű cselekvéseket idéző alkotások – a versekhez hasonlóan – minden hagyományos esztétikai jegyétől megfosztják az előadás nyilvános eseményét. Ha a költészet kitágítása az előadás, a mondás és a cselekvés eszközeivel abból a vágyból táplálkozik, hogy a dolgok közvetítésére alkalmatlan szó visszanyerje „eredeti” képességét, az *Egy reggel* és a *Tej, irodalom, orgazmus* éppen ennek lehetetlenségét viszi – ironikus módon – színre. Költészet

és performansz összekapcsolása ebben az esetben azért tanulságos és figyelemreméltó, mert olyan kérdésekkel hozható összefüggésbe, amelyeket a felidézett költői nyelvek hagyományoztak rá. Hiszen ez utóbbiakat épp a szó válságának (újabb) tapasztalata indította arra, hogy megfogalmazzák a szövegszerűség, a versszerűtlenség, a költőietlenség poétikai elvét.

Szombathy Bálint utószava fontos szemléleti összetevőjét emeli ki ennek a „többirányú” művészi tevékenységnek, amikor a vonalszerű és a „teresített” költői alkotásmódok társításának, a különböző alkotói képességek párhuzamos kifejelesztésének igényéről beszél. A *Poemateria* eltérő jellegű alkotásokat rendez össze (a többi mellett kivételesen szép „betűtanulmányokat” is), mégis, legalább annyira megbont, mint amennyire összekapcsol: ha szerzői oldalon az alkotó képességek kiterjesztésének, kívánt teljességének jegyében értelmezhető is a művészeti ágak vegyítése, a kötet olvasójának tapasztalata (noha kétségtelen, az alkotások értelmezése az olvasót is a megszokottól eltérő befogadói képességek kiművelésére ösztönzi) akár az alkotások egyidejűtlensége, összenem-illése, az egyes alkotásmódok határozott szétválása is lehet. A kötet szerkezete, mely időben többé-kevésbé visszafelé haladva rendezi el a szövegeket, s az utóbbi években írt versekkel vezeti be olvasóját a kötetbe, ezzel a kérdéssel is szembesít. A kötet egésze ennyiben talán mégis összefüggésbe hozható a korai alkotások dilemmájával, nyelv és cselekvés, mondás és jelenlét feszültségével is. „költő vagyok mondom, / mondom nem vagyok” (*Nem vagyok...*) Azaz: amikor *mondom*, nem vagyok?

Jegyzetek

- 1 SZIRÁK Péter: *Regionalitás a huszadik századi magyar irodalomban*, Literatura, 1999/4, 401.
- 2 HUSHEGYI Gábor: *Németh Ilona*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 2001.

Kékesi Zoltán

JUHÁSZ R. JÓZSEF: ELHAJLÁSOK.

1986–2002

Gyakran hangoztatott vélekedés, hogy az irodalmi és művészeti folyamatokról nehéz átfogó érvényű kijelentést tenni, hiszen ezek nyilvánossága többféle középpont köré szerveződő rendszerek széttagolt együtteseként értelmezhető csak. Juhász R. József tevékenysége olyan irodalmi és művészeti nyelveket kapcsolt össze, amelyek – legalábbis a kilencvenes évek hazai irodalmi és művészeti közgondolkodása felől tekintve – egyaránt peremszerűnek mondhatók. Költészete a nyolcvanas évek közepén a neoavantgárd ihletésű vizuális költészet alakzataihoz kapcsolódott, s az évtized végére két, egymással sok esetben összekapcsolódó irányba bontakozott ki, az új technikai médiumok irodalmi alkalmazása és a performansz-művészet lehetőségeinek kiaknázása felé. Művészetének színterét közép-kelet-európai, később, a kilencvenes évek második felétől részben távol-keleti performansz-művészeti rendezvények alkották. A nyolcvanas évek végétől a kilencvenes évek közepéig irodalom- és művészetszervezőként is tevékenykedett, többek között Németh Ilonával és Mészáros Ottóval együtt, Érsekújváron.

A vékonyka kötet az érsekújvári Művészeti Galériában 2003 tavaszán rendezett kiállításra épül, az anyagot Helena Markusková informatív tanulmánya vezeti be. Az *Elhajlások* a nyolcvanas évek végének vizuális alkotásaitól átfogóan tekint át Juhász R. József munkásságát, a dokumentáció súlypontja mégis inkább az utóbbi években bemutatott performanszokra kerül. A kötetből olyan szemléletmód körvonalai bontakoznak ki, mely a kultúrák átjárhatóságának kérdésére egy egységes, a kelet-európai groteszk nyelvét is felidéző látásmód kialakításával keresi a választ.

Performansz-művészeti alkotásainak egyik szembetűnő jellegzetessége, hogy olyan jelszövedékből építkeznek, melyet az előadások változó kulturális közege kínál; például a *Biciklizés a levegőben* és az *Underground biciklizés* (Szecsuán, 2001) előadása során a művész a haladás és megőrzés jelképeinek ellentétét használta ki, amikor egy gyárkéményre erősítve biciklizett, majd, alkotása ironikus kifordításaképpen, fejjel lefelé a földbe ásva ismételte meg ugyanezt. A kötet borítóján az előbbi alkotásról készült fénykép látható, a gyárkéményen a kötet címe olvasható, mely így utólagosan – de korántsem esetlegesen – maga is beleszövődik a műbe, ironikus ellentétbe kerülve a kémény egyenesen fölfelé mutató, de elvágott alakjával.

A kötetben közölt alkotások értelmezőjének egyik legfontosabb kérdése az lehet, mennyiben képes Juhász R. József az irodalom hagyományosnak mondható területeiről elszakadó művészi tevékenysége fenntartani a képi eszközök, a szöveg és az előadás „nyelvének” összjátékát. Összekapcsolásuk irodalmi-művészeti hatáslehetőségei ugyanis arra hívhatják fel a befogadó figyelmét, hogy mindhárom jelrendszer esetében igaz a *Halotti beszéd* 1988-ban írt parafrázisának sora: „ten nyelvedben sokuá az idegenek hangoá” (*isa chomu*).

Csehy Zoltán

MINOTAURUSZ LAKCÍME

Kalandok a szonett labirintusában

Mizser Attila költészetének van néhány konstans, makacs, permanens vonása, ami – félreértés ne essék – nem valami-féle romantikus specifikum, mely a mizseriség tettenérhetőségét, a szerzői én látványos integritását lenne hivatott megjeleníteni. Ezek az alapvonások értelmezéskíséretében egy labirintus architektúráját hozzák létre, mely a globális „össznépi”, totálkulturális szövegelés terét osztja fel. Ilyen térkiszakítás például a szonettesítés eljárása a kötetben. A szonett itt nem pusztán forma, vagy egyféle kulturális gyakorlatra és történeti beszédmódra utaló gesztus: a szonett itt egy „erőszakos” eljárás következménye, a tájékozódás céljaira felosztott labirintusrész: mintha egy négyzethálón vagy számítógépes szimuláció révén jelölnénk ki az egész résztereit, határoznánk meg az orientációs pontokat. A szonett körül is éppoly nyüzsgő szövegélet van, mint magában a szonettben. A téma sokszor csak egy megállíthatatlannak tetsző szövegfolyam megfékezése és mederbe terelése.

Minden elbizonytalanító effektus és felszámolás alatt álló vagy már felszámolt autoreferenciális gesztus ellenére a mélyben mégis lehetséges attitűdként bukkan fel a látványosan megkonstruált kocsmaöntő léha profilja („nem lesz háklis kocsmaszagra”), egy könnyű kezű, rapperbe oltott szövegelő lehetne, aki bravúros rímösszezszengetései (szótag-fórt ad, átcsajoz-daidalosz, mint bambi őz-klavírhoz dizőz, vigyél-robgríjé, szemafor-lebaszol stb.) és zérómorfémás szöveggeneráló eljárásaival (pl. *idegen pálya* című szonett) tovább konzerválja a kilencvenes évek oly jellegzetes textusait. A rímlánc a labirintus Ariadné-fonalaként funkcionál: a szöveg önnön magát nemzi, parthenogenezissel szaporodik.

A mottóként funkcionáló előszonett igazából mértékegység-választás: egy szonettnyit ragadunk ki a nagy szövegből, mely rendíthetetlenül tarol és értelmezhetetlenül foly körbe mindent. A szonett anatómiájához a romantikus és posztnyugatos és neoszentimentális beszédmód destruálása csatlakozik: „tizennégy sor és száznegyven szótag / minden bizonynal ennyi főtt ad / ha hagyod majd a formára bízni / bazi nagy szíved”. Az önmaga narcisztikus leírásával kitöltött és a meta-szonett létrejöttének dokumentálását összekapcsoló vers a kilencvenes években olyannyira felértékelődött mesterségbeli tudás effektusát tematizálja újra, miközben egyszersmind megalkotja a *captatio benevolentiae* retorikai alakzatának insinuatív hatásmechanizmusaira épülő szövegegységeit is. A kezdővers (címe *folytatás*) a mottó utáni tárgymegnevezés feladatát látja el, ugyanakkor a kezdés és folytatás mozzanatait egyenrangúsítva mintegy rámutat a szöveg örökkévalóságára is: a szöveg öröktől fogva árad és özönl el a kozmoszt, változatos nyelvekbe rendeződik, változatos diszkurzusokat alakít ki és elmosza azokat. A vers igazából kiragadás és rituális felmutatás az itt-ott potensnek és hatékonynak látszó tudásból. A kötet tárgya szegről-végről ez a szövegszerzés: a szöveg meghódítása egyfajta örökös kamaszos lendülettel és szenvedéllyel. A szöveg szigorúsága (= „ír egy nap szigorú szonettet”) tehát se nem a költő kreatóri pozából, se nem vátesz-médium szerepéből következik, sokkal inkább a szöveg kezelhetetlenségét minduntalan érző versíró hétköznapi kísérleteiből.

A szonett olykor episztolikus természetet ölt (*magától, hangadás kedvesemnek*) és ennek az interperszonális viszonynak a következtében mintegy meg is képződik az előzmény, illetve az utózmány (esetleges válasz) zérómorféma-szerű hiánya. A *Labirintus* című ciklus nem-szonettjeit is akarva-akaratlanul kiegészítjük, illetve kurtítjuk, mert érezzük a labirintus ritmusát, mert vezet Ariadné fonala, mert ki vagyunk éhezve a küzdelemre. A szonett viszont a legtöbbször puzzle: heterogenitások toborzója és tobzódása, melyeket a mégiscsak kibomló – inkább textuális természetű – történés rendez értelmezhetővé.

A szonett néha alkalmi regiszterbe szorított reflexió (pl. *ki meghívót kapván tépelődik és azt gondolja hogy...*). Mizser

verseinek eme rétege a legmeglepőbb, már ami a szerzői funkció identitásválságait illeti: Mizser mintha több versében is a megváltozott költőszerep/szereptelenség gondjaival küzdene meg. Számtalan helyen merül fel e szerepdevalvációkból adódó konfliktus: egy-egy sikeresen kialakított persona nála a „létbén tartó szervizek” funkcióját tölti be, vagy a rigmusként szavalható kanonizálás-problematizálás is ellentmond a mizseri szövegszövés bevett gyakorlatának: „nem emel be már senki sem / nem vesznek szóba se számba / a magamfajta mit tegyen / hogy legyen kanonizálva”. A „jauss derrida nem szakaszt” humoros gesztusa mintegy befülleszti a szövegregenerálódás nála megszokott mechanizmusait és – noha nyilván a tréfa – szellemében mégiscsak továbbkonstruálja a *mottó*ban ügyetlenkedő lírai ént, sőt konkretizálva kárhozatja áldozatszerepre. Mindezen, persze, az olvasó derül és veszi a lapot.

A papírra írás szinte (ez a szinte pl. a rómaiak viasztábláira vonatkozik) ősinek vehető aspektusait (fogadjunk, hogy legalább negyvenen tematizálták versben a papír fehér terével szembeülő, tollát rágó poétát), vagyis az íróaura-toposz változatait a számítógépes író alakja váltja fel: nincs végül is autográf, nincs primér materiális dimenzió, van viszont restart, kurzor, vírus, lefagyás, fölülírás, mentés. Ebben az aurában vajon kibontható-e egy a közvélekedés közhelyeivé nemesisítható költőimidzs?

Az intertextuális játékok olykor, a legtöbbször, interdiszciplináris játékokká terebélyesednek: nemcsak a szövegekből fakadó zeneiség révén, hanem a motivikus hidak megalkotásában is (ezek általában a film, a reklám, a számítógépes nyelv regisztereibe kötnek át). Érdemes-e felfedni, belehallgatni a mélybe? Nem nyugö-z-e le valósággal a sokat mondóan fecsegő „felszín”? A *tavaly szindbád mariendbadban* című szonett nyilvánvaló párbeszédigényét kiterjeszti Krúdyra, Az *ezeregy éjszakára*, de talán még inkább Szócs Gézára. Eszem ágában sincs mikrofilológiai furkálásokba bocsátkozni, hiszen Mizser szövegeinek olvasási stratégiáit e visszanyomozói és utómegvilágítói gesztusnál talán jobban meghatározza a textuális asszociatívítás: a fonetika vagy a retorika tárháza, melyet az átláthatatlan

mnemotechnika működtet. Az emlékezés attitűdjéből megírt szonett időiségét mintegy karakterizálja maga a nyelv, az emlék ugyanakkor nyomozás is, vissza-élés és visszaélés a tradícióval, mely már megtapasztalt jelenlétében is múltként tétéleződik. A versre – Mizser alapján (is) úgy tűnik – nem lehet többet bízni, mint önnön szövegét, az olvasóra is csak önnön szövegét. Ebben a konstellációban van némi monotonitás (a labirintus hasonló falai), viszont ez a monotonitás formálja az egyéni teret, ez adja az írás gyakorlásának ritmusát.

A sportmetaforika is alkotásesztétikai allegóriák sokaságát veti felszínre: „személyünk adta ócska partvonal”, „foltokból akár lasztit összevarr”. Míg az első az én határainak (mert vele játszunk) kodifikálhatóságát vizslatja, a másik idézet magát a versgenerálást kódolja.

A cím – *szakmai gyakorlat külföldön* – egyszerre játszik el a versírás gyakorlatjellegével, mely a mesterségbeli tudás felértékelődését naturalizálja, másrészt a magyar irodalmi kánonok felé (a föl nem vállalt ún. határon túli irodalmár szerepből fakadó) allegorikus lépéseket magyarázza, illetőleg a szöveg univerzum heroikus Thészeuszának „külföldi”, azaz krétai (immár rutin) költő-héroszi szerepvállalását jelzi a szöveglabirintusban.

A *kréta és toll* című szonett is a szójelentés ambivalenciáinak kiélezésében érdekelt, ki is lehetne más „szonettünk hőse”, mint Ikarosz, aki ugyanúgy bukik el, mint a címlapon¹ vagy Jacopo Sannazzaro *Ikarus* című – szintén – szonettjében (a vers alighanem e klasszikus opus felülírásaként is értelmezhető lehetne). Mégis azon a ponton tud radikálisan potens hozadékkal csatlakozni e nagy ívű ismételt interdiszciplináris párbeszédbe, hogy a textus nemcsak reszituál és destruál, hanem magát az alapanyagul használt szót is folytonosan kiszolgáltatja mozgó jelentéseinek (pl. kréta, toll).

Mizser szöveglabirintusában bolyongva tudatosul bennünk, hogy a Minotaurusz nem más, mint Ariadné: a nyelv metamorfózisának egyik lehetséges jelölővariánsa.

Jegyzet

- 1 MIZSER Attila verseskötetének címlapja Pieter Brueghel *Ikarusz bukása* című festményének felhasználásával készült. (a szerk.)

Vida Gergely

ÁZ INDIVIDUUM CSATATEREI

Tóth László költészetéről

Tóth László legutóbbi könyve, az *Átváltozás, avagy Az „itt” és az „ott” grandiózus* – és kétségtelenül – példa nélküli vállalkozást takar: a költő egy kötetbe gyűjtötte össze verseit, valamint megjelent köteteinek recepcióját. E *kettős gyűjtés* reményteljes hagyománytalansága természetesen várakozással töltheti el az olvasót, ugyanakkor e kétszeresen véghezvitt „gyűjtöttség” kapcsán a lezárttság, az összegzés nem túl kellemes konnotációival is szembe kell néznie. Igaz, a költő pályájának utóbbi bő – és (költészeti szempontból) nem csupán Tóth Lászlóhoz mérten is terméketlen – évtizedének verseit felsorakoztató, a könyv záró (negyedik) egységének címe – *Utójáték helyett: Prológus az utójátékhoz* – a lehetséges folytatást, esetleg a megújulás lehetőségét ígéri, bár a kijelentésben megbújó irónia nem teszi lehetővé a „zavar” megnyugtató eltávolítását.

Reményeink kifejezése mellett kijelenthető, hogy a könyv mindenképpen a költői önkanonizáció ikonjaként (is) értelmezhető, ami – ahogy az „egyik” alcímben is szerepel: *Mozdulatok egy arcképhez a múlt századból* – figuratív értelemben egy arckép megrajzolásával, vagy pontosabban: e megrajzolás módozatainak a felkínálásával lenne egyenlő. A kijelentés intenciójának értelmében az irodalmi folyamat és a recepció időbelisége szükségszerűen a térbeliesítés lezáró gesztusainak kell, hogy áldozatul essen, ugyanakkor e megrajzolás elvi lehetetlenségére való utalás (mozdulatok) magukra a szövegekre, az arcvonások ezekben tetten érhető változásaira irányítják figyelmünket. Az *individuum szövegbeli megragadása* és e megragadás kudarcának minduntalan szövegbeli demonstrálása alapvető attribútuma e költészetnek. Tehát a(z) (ön)kanonizáció illetően tematizálása végső soron magának a

korpusznak a belső logikájából következik, úgymond – így utólag – benne „lett” az általa létrehívott elváráshorizontban.

A könyv „ötlete” tipikus Tóth László-i gesztus: tálni valamit tükörképével együtt, hogy a kettő és a kettő viszonya fűr-készhető legyen, maga és az olvasó számára is. Legalábbis költészetében éppen abban az időszakban (a '70-80-as évek fordulója körül) szaporodik el a „tükör-motívum”, amikor már folyamatban volt egy pattozós, lecsupaszított versnyelv kikísérletezése. Több okból sem lehet véletlen tehát, hogy a jelzett időszak nagy, összefoglaló műve, az *Istentelen színjáték* két verscíme került a „nagy könyv” elejére is. Ez talán azt jelentheti, hogy könyvünk önkanonizációs stratégiái az itt *megtalált hangot* teszik meg a legalkalmasabbnak arra, hogy egy „egész” életmű jelölője legyen. A másik oldalról nézve megint csak a már ismert paradoxitásra ismerhetünk, hiszen az *Átváltozás*, Az „itt” és az „ott” tárgyi kijelentéseikkel éppen az említett jelviszony stabilitását vonják kétségbe, amennyiben időbeli és térbeli kategóriákat egymás mellé montírozva mutatják fel intenció és kudarc fenti kettősségét.

Az önkanonizációs gesztus akarva-akaratlan a fikció terébe íródik át, azt is mondhatnánk, az író számára irodalmi téma lesz saját arca, s csupán ekképpen, figurális viszonyok határmezsgyéin, s nem másként értelmezhető. E poétikus gesztus érhető tetten könyvünk ciklusokon és beosztásokon kívül eső nyitó és záró versében, amelyek, pozíciójuknál fogva, „különös retorikai telítettséget” (Lotman) nyernek. (Meggjegyzem, ezek a *Hármaskönyvből* kerültek ide, ahol szintén kiemelt helyen szerepeltek, s talán ez sem jelentés nélkül való.) Az *Előkészület /Balla Kálmán verseit olvasva* c. nyitódarab (1988) mindjárt az arcadás mozzanatát tematizálja, amint az idegenségen keresztül megteremti azt a szereplehetőséget, amely e szövegtestben az identifikáció ígéretével kecsegtethet: a *költőét*. Az istenek távolléte okán az idegen világban való berendezkedés az írás szentesített aktusában történhet meg, ami azonban sohasem végérvényes, Tóth László kedvelt szavával: mindig „albérlet”, minden egyes versben újra kell teremteni, az idegenséggel való állandó szembenézéssel. Az írásnak ezt a kettős gesztusát, a mítosz, a bensőség

„ceruzává faragását”, az írás mint (szent) hivatást és mesterseget írja le nagyon szép, sokrétű soraiban:

„megfosztod lombjától a ceruzát,
letördeled gallyait,
lesöpörd fészkeiket.”

Ehhez képest mi történik *A szavak, a szavaim...* c. (1985) záró versben? Ennek lírai énje egy végtelen szöveguniverzum középpontjában pozicionálja magát, „*írásjelek kusza miriádjai*” rajzanak körülötte, s ezt a képzetet a (ma már kissé elcsépeltnak ható) „csillagász”-metaforika is megerősíti. Ez a centrumban-lét azonban korántsem megnyugtató, csupán valami távolba vesző eredetként funkcionál, az arc mögött, aminek kontúryait elmosás a gízgázok. A vers kiválóan jeleníti meg a költőnek a szavakhoz fűződő ambivalens viszonyát, ami, talán a kezdeteket nem számítva, az egész életpályán végighúzódik: miszerint a szavak nem szavatolják a világ és a saját személyiség megértését, ugyanakkor a teremtés aktuálba bevonva mégiscsak állítható és kimondható a hozzájuk fűződő alapvető *birtokviszony*: „*mit akarhatnak tőlem a szavak, a szavaim*”, s így kimondható a végtelen individuum autonómiája is, ahogy azt az *Ötödik emelet* egyik *önarcképe* teszi:

„Arcom álarc:
holtan ragyog.
Mögötte, lásd,
szabad vagyok.”

Úgy tűnik, a versek szubjektumai minduntalan ezt a kimondhatatlan entitásként értett individuumot reprezentálják, még ha gyakran egymástól eltérő szereplehetőségekben is, de onnan és róla beszélnek. És éppen a versek szubjektumfelfogásának kérdése lehet segítségünkre az állandó gyanúba vont, de úgy látszik, megszüntethetetlen jelölő, a *szlovákiai magyar irodalom* egyik lehetséges referencializálásában. A nyolcvanas években Tóth mellett ezen időszak kanonikus alkotói (Tózsér, Farnbauer, Hizsnyai) éppen a vázolt problematikához felkínált rokon értelmezésmódok miatt válhatnak e jelölő működtetőivé. Míg Tóth vállaltan, kijelentéseinek tárgyi tekintetében is inkább az egységesebb szubjektum mellett

voksol, addig a másik háromnál már hiányzik a kimondás afirmatív gesztusa, de szövegeik figuratív működésmódja, a groteszk és abszurd futamok előnyben részesítése és a – fentebb Tóthnál is kimutatott – nyelvben való feltétlen hit inkább későmodern szubjektum-felfogásra utalnak.

Tóth könyve e témát rendkívül rétegzetten – és hát rendkívüli bőségben, rendkívüli műveltséganyag mozgósításával – viszi színre, így a kérdést korántsem tekinthetjük lezártnak. A könyvben szereplő értelmezések számos helyen láthatóvá tesszik én és világ, én és én konfigurációit. Az „olvasat-blokkok” műfajok kavalkádját vonultatják fel: van itt esszé, tudós tanulmány, kritika, recenzió, levél, lektori vélemény és még ki tudja, micsoda. Rendkívül termékeny lehet majdan azt tanulmányozni, hogyan olvassák és nem olvassák egymást ezek az írások, hogyan olvassák a verseket és nem-a-verseket olvas-sák, vagy hogy a költő hogyan olvassa őket. Mondhatnánk, a versművek javát szolgálja, hogy mennyire, gyakran szinte homlokegyenest eltérő vélemények láthatnak róluk napvilágot, főleg ami a beszédnyelvi változásokat és az egyes versek, kötetek megítélését illeti. Legörömtelibb persze az, hogy jelentős vitafelületeket kínálnak fel a további recepció számára, például – csak néhányat említve – a következő, a recepcióban csupán felvetett, itt-ott megszólaltatott vagy inkább csak látenszen jelen lévő témákban, értelmezésmódokban: Tóth és az avantgárd viszonya; egy Heidegger felőli olvasás lehetősége (lásd Tózsér Árpád kísérletét); vagy, ami leginkább ott vibrál az értelmezések sorai közt: Tóth és modern-posztmodern viszonya.

Azt hiszem, nem volt túl nehéz észrevenni, hogy jelen recenzió az utolsóról szóló beszélgetéshez kíván leginkább hozzászólni; de természetesen (például) egy eljövendő monográfia számára e problémák csakis a kölcsönösség jegyében fejthetők ki igazán, bár igaz lehet az is, hogy az individuum kérdésköre – mint e költészet egyik alapvető vonatkozási tartománya – kiváló alapot szolgáltat az említett „témák” monografikus kifejtésére. Azt az óvintézkedést azonban meg kell tennünk, hogy a modern-posztmodern pároshoz az értékítéletet illetően nem szabad egyértelműen a kevésbé értékes-ér-

tékes párt hozzárendelni. Ami egy efféle megközelítés tétje lehet inkább, az az, hogy bizonyos Tóth-szövegek az autoriter szubjektum jelenlétének korlátozásával mennyire nyitnak teret bizonyos figuratív játékoknak, a hagyomány szövegeihez való nem-nosztalgikus, kreatív viszony megteremtésével a jelentések pluralitásának.

Mert akarva-akaratlan, az *Átváltozás* – legalábbis ami a versek összegyűjtését illeti – első pillantásra rekonstrukciós tettét – hiszen, a költő-szerkesztő szavaival élve, „eredeti helyükre” kerültek azok a versek (is), melyeknek eddig, ideológiai vagy más okokból, nem jutott osztályrészül a kötetbesorolás, vagy csak később, valamelyik válogatott-kötetben, tehát eredeti helyükből kiszakítva kaptak helyet – amolyan posztmodern felé mutató gesztus kíséri. Ez egy olyan utólagos *belenyúlásként* definiálható, ami „megszüntet” eddig ismert struktúrákat, összevon, szétszed, miközben egy életút fiktív idejébe írja az „egészet”, ennyiben az összegyűjtött írások „műfaji” hagyományait is játékba vonva. Mindez természetesen a „régí új versek” horizontba kerülésének is köszönhető. Ezek nem csupán a palettát színesítik, hanem alternatív beszédmódok jelenlétére is figyelmeztethetnek, amelyek ezidáig egyrészt publikálásuk körülményei, másrészt – és főleg – a verskötetek sora által explikált, gyakran a „nagy elbeszélés” tüneteit magán hordó hang miatt estek/esnek az életmű margójára, ill. azon kívülre. Bár a szerkesztői intenciónak megfelelően az „egész” helyreállításán fáradoznak, de ezzel egyidőben ki is mozdíthatják róla alkotott elképzeléseinket, ilyen értelemben könyvünk érdekes intertextuális viszonyokat létesíthet a korábbi „önálló” opusokkal. Jövendő bibliográfusok számára beláthatóbbá válhatnak a versnyelv változásainak egyes határpontjai, a kiaknázott és elszalasztott lehetőségek egyaránt.

Egy példát említve: csak az *Átváltozás* felől nézve válik beláthatóvá, hogy az *Ithaka*-kötet tragikus modalitású hangjával egyidőben egy humorosabb-ironizálóbb hang is jelen van Tóthnál, amely később, éppen az életpálya kanonizált köteteinek egy-egy darabjában és ciklusában tér majd vissza, ahogy azt pl. az *Istentelen színjáték* „nagypapás” versei, vagy az utolsó

időszak néhány darabja is mutatják, de mindvégig a korpusz margójához közel helyezkednek el. A hetvenes évek első felének kötetén kívüli verseit így egyben olvasva (s együtt a kötet[ek]en belüliekkel) tanúi lehetünk a kozmikus távlatokat előhívó, erősen szimbolikus versbeszéd leváltására való készlődésnek, s talán túlzás nélkül állítható, hogy mindez viszszatekintve a pálya leglátványosabb váltásaként könyvelhető el. Ebben az időszakban szüremkednek a versekbe a *tükör*-szó különféle használatai; kezdetben mint motívum, majd létszemléletté mélyülve a reflexió, az öntükrözés nyújtotta témák és poétikai megoldások formájában. A tükör Tóthnál nem visszatükrözi a belenéző arcot, hanem éppenhogyproblematizálja, de nem csak az arcot, hanem magát a szemlélést is. Gondoljunk csak *Antonio Dias* egyidejű próbálkozására, az *Egy művészi felfogás terve* c. vásznára, amelyre a REALITY szó tükröképét festette, demonstrálva ezzel, hogy a legnávabb mimézis egy alapvető hazugságot mond ki: felcseréli a jobb és bal oldalt. Narcissustól eltérően Tóth tudja, miről van szó, számára a meglátás a magától való elkülönbözés. A kihívást tehát az jelenti, hogy az arc figyelhető, tárgyá tehető, vagyis elidegeníthető önmagunktól. Az *Én-ontológia* darabjaiban, de más versekben is ezzel a tapasztalattal szembesülünk. A beszélő végletekig húzza a reflexiót, az egymásra-tükrözés játékaival összetett viszonylatokat hozva létre. Az én és én, vagyis én és nem-én közt megnyílt szövegtérbe áramlanak be a vendégszövegek, kondicionálva az én szóródásának lehetőségeit, lásd pl. *A szoba* c. szöveg többszörös öntükrözését. Azonban a tudatos reflexió többnyire képes uralni az aszszociatív mozgásokat, s így visszaállítani az egyéniség – ha nem is csorbítatlan – autoritását, legalábbis a beszélni-kellés etikai attitűdjének állandó létrehívásával, lásd pl. szintén *A szoba* Wittgenstein-parafrázisát.

Egy korai remek 1973-ból termékeny kétértelműségben mutatja fel a problémát, s szolgáltat alapot egy ironikus olvasatnak:

„Úgy álltam a tükör előtt, mint ki arra vár:

tükröképe neki viszaintsen.

Mintha nem dőlt volna még el:

kettőnk közül melyikünk az isten.”

A vers megszünteti kép és tükörkép karteziánus oppozícióját, amely az elsőbbség modalitását a szubjektumhoz rendeli: az utóbbit a vers 2. sorában a függőségre való utalással a *tükörkép neki visszaintsen* jelzi, majd lezárásként az *isteni* attribútum „biztos” odaítélése. Csakhogy mire az olvasat eljut idáig, már elbizonytalanodnak a kezdeti pozíciók, s az „eldőlttség”-ről szóló kijelentés az ellenkezőjére fordul: nem dönthető el, *melyikünk* az isten. A szubjektum beszéde képtelen a „tükrözés” nyújtotta reflexiós lehetőségeken kívül konstituálódni. Grammatikailag mindez az alanyi beszédmód (álltam) tárgyiasba való áthelyezésében (*mint ki, neki*) figyelhető meg, episztemológiai értelemben pedig a szubjektum objektumként való megjelenítésében, ami a vers szcenikáját tekintve a tükör előtt állásban jelenik meg. A függőségi viszony tehát a reflexió nyelvében jön létre és mondódik ki, így a kijelentést a figuratív olvasásnak szolgáltatja ki.

Bizonyára az *Átváltozás* „testes” korpusza számos, a fentéhez hasonló esetet kínál fel, amelyek révén megtapasztalható a szöveg ellenszegülése a gyakran vehemensen fenntartott, entitásként értett szubjektumnak. Ebben az esetben a végső, befejező-lezáró vers, *A szavak, a szavaim...* fentebb színre vitt olvasatát is talán újra kell majd olvasnunk, s a centrumban-létet a szubjektum egyik modalitásaként kell értenünk, s magát az írást egy olyan beszédpozíció megteremtésének, melynek beszélője tisztában van centralitásának átmeneti jellegével, ahol a *szavaim* birtokviszonya nem egyértelműen a modernitás-projekt keretében köttetik meg.

Az *Átváltozás* megkerülhetetlen könyv, s elsősorban annak okán, hogy új szövegterek felnyitásával reményteljesen hozzáír az arckép ismerős kontúrjaihoz; ami pedig azzal jár, hogy ezzel egyidőben kecsegtetően el is satíroz belőlük jópárat, újabb és újabb olvasásokra ösztönözve. De amennyiben így tesz, az irodalom létmódját demonstrálja.

Vida Gergely
ÁTKELÉS A HÍDON

Barak László: *Miféle szerzet vagy te?*

Az utóbbi években Barak László igen heves támadásokkal ostromolta irodalmi életünk kapuit, hiszen hosszú hallgatás után, rövid időn belül két, új verseit tartalmazó kötete jelent meg (*Úgyis kicsinálnak*, Nap, 2001; *És ha mégis ringyó*, Nap, 2002), majd egy év (2003) leforgása alatt már az előbbiekből is merítő két válogatott verseket tartalmazó könyve látott napvilágot: *Meg volt ám szenvedve minden!* (Nap); *Miféle szerzet vagy te?* (Kalligram). Barak pályáját nézve e kvantitatív felsorolás csak látszólag utal „irodalmon kívüli” szempontokra, ugyanis már e hirtelen megsokszorozott jelenlét jelentéses: Baraknak mondanivalója akadt, s bizony ez az attitűd erőteljesen meghatározza e könyvekben megszólaló hangot.

Ami a válogatottakat illeti, e mondanivaló nem csupán a lírai ének a világról való szövegeléseként érthető, hanem önreflexív kísérletként a hozzá tartozó költői-emberi magatartást igyekszik (ezen megszólalásmód által) elhelyezni (mondjuk) az irodalmi folyamatban, vagyis kanonizációs gesztusként is értelmezhető. A válogatottak megjelenésének alkalmát amúgy is egy erősen kanonizációt gerjesztő, de mindenképpen a hely átgondolására ösztönző pillanat szülte: a költő ötven éves jubileuma. És természetesen az olvasás örömeinek olyan megnyilvánulása, amelynek háttérében a „van miből válogatni” megnyugtató érzése áll.

Jegyezzük meg mindjárt, hogy a *Miféle szerzet vagy te?* roppant találó cím, hiszen szellemesen fogalmazza meg e líra alapproblémáját, ami egyben a *beszélőjének* a problémája éppen abban a tágra nyitott megközelítésben, amilyenné ez a pofátlanul szószerint értendő kérdés teszi. A saját-lét megismerhetetlenségének tematizálása az esetek többségében egy igen markánsan tetten érhető beszédcentrumból törté-

nik, de – ahogy éppen a *Miféle szerzet...* is jelezheti – ez nagyobb biztonsággal csak az *Inzultusok koráig* (1992) terjedő időszakról állítható. Ekkor a társadalmi-történelmi lehetőségek változó feltételei közt a *költő-szeretben* való tudatos lehorgonyzás nyújt valamiféle menedéket a szubjektum számára, s biztosítja egyben beszédének legitimációját. Joggal beszél még legutóbb is Csanda Gábor arról, hogy a „Barak-versek már több mint húsz éve tartják magukat legfőbb jellemzőjükhöz, a társadalmi elkötelezettségükhöz”, és ennek kapcsán a költő „alkati elkötelezettségéről” ejt szót.¹ Valóban, a válogatott-kötetcím által feltett kérdés mindig az *életvilág* bizonyos szegmensét felidéző, azaz politikai-társadalmi-közéleti-történelmi-stb. kontextusra utaltan hangzik el, gyakran konkrétan behelyettesíthető terekhez és eseményekhez is kapcsolódva. Mindennek tudatában azonban súlyos hiba lenne a Barak-költészetet egyértelműen e versfelfogáshoz fűződő – olvasói és szerzői – berögződések és intenciók alapján leegyszerűsíteni, helyette inkább a kérdéskör árnyaltabb vizsgálatát lehetne felvetni, s nyelvi-poétikai belátásokon próbára tenni.

A Barak-líra igen érdekes párhuzamokat mutat Petri György költészetével. A tematikai és világnézeti hasonlóságokon túl az utóbbiban is fontos szerep jut a mindennapi, konkrét valóságnak, anélkül természetesen, hogy azt valamiképpen „leképezni” szeretné; a lírai én valósághoz fűződő viszonya Petrinél is gyakran politikainak mondható kijelentésekben, versekben jut kifejezésre (ami Baraknál azért más értelemben hangsúlyozódik) – de párhuzamról sokkal inkább abban a tekintetben lehet beszélni, amit Nádasdy Ádám mond Petri politikai költészetével kapcsolatban: „Petri *magánéleti költészetet* művelt. (...) ha egyáltalán van politika, az csak annyiban érdekes, amennyiben a magánéletbe átszűrődik.”² De lényegében eként nyilatkozik Keresztury Tibor is, szerinte Petri politikai költészetét „nem valamiféle felháborodás szülte, hanem *személyes problémaként*, elsősorban *költői problémaként* /kiem.: V. G./ élte meg.”³ Úgy vélem, mindez Barak „valóság-kommentáló” verseiről is elmondható. Mindez mindkét esetben együtt jár a hagyományos költőszerep kritikájával, de ennek demitizálásában elődként és paradigmaváltó alkotóként Petri

jutott tovább. Baraknál ugyanis bennmaradnak bizonyos reprezentáció-elvű szólamok, ahogy erre Csanda Gábor is utal, amikor „kollektív érzések és magatartásformák iránt angasztált költészetről”⁴ beszél.

Mégis e kijelentés érvényességi körével kapcsolatban fenntartásainknak kell hangot adnunk, hiszen Barak beszélőjének magatartása teljességgel pátoszmentes, a reprezentációt mint egy lehetséges költői funkciót éppenséggel az előzi meg, hogy a jövő, a nép, a szabadság, a jólét stb. teljességgel magánéleti ügy, elsősorban az egyén kívánsága, s a kudarca az ő kudarca is. Az *Inzultusok* korával bezárult korszakban is, úgy vélem, csupán a magatartás egyik modalitásaként értelmezhető, s a második korszak két kötete, ha nem is teljesen, de jelentős lépéseket tesz azért, hogy leszámoljon a képviseleti líra kísértéseivel, s talán nem túlzás azt állítani, hogy mindez a szubjektum autoritisának visszaszorításával együtt a nyelvi játékosságnak kedvez. A beszélő attitűdje mindenekelőtt kritikai, így a reprezentációt is állandóan reflexió, kétely és ironia kíséri. A *Hídpróba* című vers zárlatában a többes szám első személyű alak a kontextustól nem függetlenül nyilvánvalóan utal „közös” céljainkra, s a mondat – egy hétköznapi szereplő szájából elhangozva – kiválóan ütközteti a magyar költészet „forradalmi” hagyományát a jelen egyik alantas regiszterével:

„ezt jól elbasztuk –
de férfimunka volt.”

Az idézet a *híd* motívum közelsége okán válik igazán jelentéssé, amely 1992-ben, a két New York-versben még a beszélő jelenét és vágyait egybekapcsolva nyer metaforikus jelentést – ikonjával, a Nagy Folyóval együtt – miközben – bár szokásos távolságtartással – e vágyak reprezentálhatósága is tételeződik:

„körbe-körbe bolyongok
állandóan Európába ütközöm
nincs már bozontos üstököm
nép vagyok
társadalom
ősz szakállas pópa”.

Az *Úgyis kicsinálnak*ban Barak nem elégszik meg – egy retrospektív perspektívát működtetve – annak sugallásával, hogy az átkelés lehetetlen, hogy a hídnak az ismerős oldalán maradtunk, hanem éppen hogy átkeltünk a hídon:

„átkelt a hídon apád is
letépte magáról az inget
mint a hódító legkisebb
ki Óperenciába tartott
a Nagy Folyót legyőzte
mert elérte a túlsó partot”

Így járt a fent trágárkodó Józsi is, aki időközben (*A százezredik epizódban*) José lett, s „él bele a nagyvilágba”. Az *Úgyis kicsinálnak* itt szereplő verseit ennek a felhígult, erkölcsi normák nélküli világnak a „szappanopera-díszletei” uralják. A Barak-féle valóságértelmezés, pályájának e második korszakára bizonyos változásokat mutat, s úgy tűnik, a fikcionalitás („cilinderben a túlpart”) attribútumait veszi magára, amire egyebek mellett az álom, a delírium, a narkó, a hasis, a tompaság szavak használata, a környezet díszletszerűségére, az élethelyzetek szappanopera-szerű ismétlődésére való többszöri utalás utal. Érdekes módon a világ fikcionalitása egy életvilágbeli, nagyon is referenciális utalássor által válik explicitté, ugyanis e kötet New York-átiratainak nyilvánvaló „szep-tember 11”-i referenciái vannak. Ezt a vonalat a *Miféle szerzet...* válogatási elve még jobban felerősíti, s az olvasatot ekként is az előbbi értelmezés felé tereli: a könyv *Inzultusok* kora-beli fejezete az eredeti New York-versekkel zárul, majd a rákövetkező (*Úgyis kicsinálnak*) mindjárt az átiratokkal nyit, ezáltal amolyan narratív szálal sző a szövegbe, s ismét a híd képzetét konstruálja meg a szövegszerveződés magasabb szintjén. De ez a folytonosság mindjárt a *Filmszakadás* paradoxitásával szembesül, illetve ha folytonosság, vagyis (át)haladás a hídon, akkor csak eképp lehet az. A „civilizáció időzített bombája” „megpiszkáltatott”⁵, s kezdődhet újra az álom:

„most már annyi!
álmodhatod
a két bazi nagy tornyot”.

A *Miféle szerzet...* utolsó fejezetének szövegeiben ez a fikcionalizáltság már nem a szöveg - világ konstellációban demonstrálódik, hanem az „átiratok” sorában szöveg - szöveg intertextuális viszonyaiban. A korábbi pályaszakasz szövegeinek újraírása nem csupán a költői világkép egy újabb stációjáról ad hírt egy oppozicionális logika segítségével, hanem a korábbi szövegekben tált ideológiák és nézetek illuzórikus voltát teszi inkább láthatóvá (ahogyan a felhőkarcolók is a „vágott” világ ikonjai voltak), azáltal, hogy azokat egy körkörös ismétlődő „rendszerbe” írja bele, ahogyan azt a *Guillevic után* szabadon-átirat, s egyben a könyv záró strófája kiválóan szemlélteti, amikor visszahajlítja az eredeti szöveg lineáris célzatát („egy másik táj”, „nem látja elmúlni önmagát”), de ezt így persze nem pusztán tematikusan, hanem szövegszerűen teszi:

„ha mindennek vége van
az ugyanaz a táj
bizonyosan megint olyan lesz
mely végignézi önmaga elmúlását”.

Az átirat és az eredeti közt ekként létrejött szövegtérben így a felkínált létértelmezések közti habozás, a lehetséges válaszok parciális volta kerül az értelmezés homlokterébe, a válaszadás kényszere helyett. A Barak-féle átiratoknak korántsem mindegyike tesz javaslatot az efféle olvasói műveletek elvégzésére, ahogyan pl. az *A/adalék a költői fejlődéstörténethez* kettősét inkább a *már - még* oppozíciós logikája uralja, amely – mégha szellemesen teszi is, de – nem igazán képes a szubjektum világhoz való viszonya (meg)változásának problematizálására.

Annál figyelemreméltóbb a *H/hajnalonta* szövegkettőse, amely a kiazmus trópusával lehetővé tett attribútumcserék által a szubjektum individualitását kérdőjelezi meg. Az első darab az *önmaga* megtalálásának története az éjszaka sötétjéből, ami azonban a vers tanulsága szerint is csupán egy statikus én-képet involvál, míg a másodikban az *önelvesztés* által egy elkülönült, de dinamikus én-kép konstituálódik. A szubjektum kettős modalitása olyan létezésben adódik, melynek létezői nem bírnak állandó tulajdonságokkal, így az éjsza-

ka reggelbe-fordulásának „eredménye” nem gondolható el „előre”. A kiasztikus cseréknek játszik alá a két darab két közös (azonos) sora: „mígnem fordul”, „arcod kisimul a feledéstől”, melyek közül az első tárgyi értelemben is mutatja a problematikát. A valóság, vagyis a nappal is különböző konstellációkban viszonylik a szubjektumhoz: először belső kozmoszának része, majd pedig maga alá gyűrve elveszejteti azt. Lényegében hasonló képlet állítható fel a vers(ek) egyéb motívumairól is, külön érdekesség például, hogy a felejtés két nézőpontból is értelmezhető lesz. Végso soron a belső/külső opozíció felforgatásával kecsegtet(nek) e szöveg(ek), s mások mellett talán a baraki szubjektum korábbi képletének felülvizsgálatára is ajánlatot tehet(nek).

Az ilyen irányú vizsgálatoknak mindenképpen figyelembe kell venniük a beszélőnek a saját, megkonstruált *költő-szerepéhez* való viszonyát. Az utolsó kötet(ek) néhány verse arról tanúskodik, hogy Barak – ahogy erről már más tekintetben szó esett – valóban következetes e téren, hiszen az ebben rejlő identifikációs lehetőségeket nem kívánja feladni. A *mostanában* című versben pl. a „költő vagyok – ez beton / világnyi terheim bizonyítja” kijelentés ugyan ironikus kontextusban hangzik el, az utolsó sorban a költőiséghez hozzárendelődik az egyik konvencionális, Barak által oly sokszor „akart” attribútum, a magány, mely a poétikai megoldás, valamint a kijelentés konnotatív telítettsége okán védett marad az ironia hatásával szemben:

„mégis milyen hatalom költőnek lenni
forradalmak
vérpád
szent díszletek között
– egyes egyedül.”

A kérdést tovább árnyalhatja annak figyelembe vétele, ami az utolsó Sancho-versben (*Sancho veszte*) nyer poétikai-nyelvi tekintetben igen árnyalt formát: a szubjektum végleg a hatalom ágenseként áll előttünk. Mindezt megtapasztalva hogyan működtethető a „költői” funkció?, s a „makacs” magány nem üres díszletként kell-e, hogy lelepleződjön? Ezekre a kérdésekre ma még Barak költészete nem ad választ. Annyi bi-

zonyosnak látszik a *Miféle szerzet vagy te?* alapján, hogy e költészetnek vannak tartalékai, s hogy immár a korpusz változatlanságáról szóló „mítoszról” is – hál’ istennek – le kell mondanunk.

Jegyzetek

- 1 CSANDA Gábor: *A világ, ha Barak Lászlóban zajlik*, in: *Meg volt ám szenvedve minden, Ötven év – ötven vers*, Nap, Dunaszerdahely, 2003, 117.
- 2 PETRI György: *A szabadság hagyománya. Petri Györggyel beszélget Kisbali László és Mink András*, Budapest, 2001, 7.
- 3 Uo.
- 4 CSANDA, l.m., 118.
- 5 Az már persze csak a sors iróniája, hogy a költő minden tiltakozása ellenére mégiscsak prófétának bizonyult.

Beke Zsolt

„SOK BESZÉDNEK SOK AZ ANYJA”, AVAGY A BESZÉDMÓDOK KARNEVÁLJA

Vida Gergely: *Sülttel hátrafelé*

Ami bevezetesként és mintegy előrebozsátott összegző megállapításként megjegyyezhető Vida Gergely *Sülttel hátrafelé* című, a Kalligram Kiadónál megjelent kötetével kapcsolatban, az az, hogy jó, szép és vidám költészet ez. Jó a szónak hétköznapi és erkölcsi jelentésében, szép a szónak hétköznapi és esztétikai jelentésében, és vidám... Vidám – a szónak szinte minden értelmében, már ami végső soron a komikumhoz kisebb-nagyobb erősséggel hozzákapcsolható a retorika eszköztárából; s így egy széles, de nem pontosan körülhatárolható skálát ölel fel, a tragikomikumtól az önfeledt humoron át, mondjuk a permanensen kibillentő iróniáig.

Jellemezhető – persze joggal – ez a költészet is azokkal a szavakkal, szókapcsolatokkal, melyeket az ilyen szövegekkel kapcsolatban a kritika használni szokott: a lírai én pozíciójának és pozícióvesztésének körüljárása, a szubjektum elbizonytalanítása, az értelmezői pályák összekuszálására, a jelentés megszilárdulásának elkerülésére tett kísérlet, a retorikai eszközök dekonstruktív funkciójának működtetése stb. Mégis inkább egy látszólag ide nem illő kifejezés az, ami talán a legjobban segítségünkre lehet az olvasás során, ami folyamatosan nyitva tarthatja az értelemképződés folyamatait.

„Ha Isten nincs, akkor biztosan ő is vidéki” – mondja egy interjúban Darvasi László¹, miközben a vidékiségen elsősorban a centrum hiányát érti. Ha röviden jellemezni vagy értelmezni akarjuk Vida Gergely verseit, ez a kifejezés minden bizonnyal hasznunkra válik. Ez a költészet a már-már centrummá sűrűsödő valóság, hely, idő stb. folyamatos nyelv általi

elvidékiesedése/elvidékiesítése. Így, ezen az úton válik az egyik legfontosabb szereplőjévé a nyelv.

A vidékiség jelentheti tehát a mellérendelést, a hierarchia hiányát, a szüntelen hezitálást, a lassú pontatlanságot. S ezek után szinte feleslegesnek látszanak olyan kérdések, mint: Bontanak ki ezek a versek valamiféle perspektívát? Megjelölhetők tárgyai, szavai úgy, mint valami világkép biztos viszonyítási pontjai? Még ha ez a világkép talán groteszk is? Ott van mögöttük a teljesség? Hiszen a válasz, hasonlóan a vidékiség-centrum állandó egymásba játszásához: igen és nem. Igen, ha nem egy szigorúan strukturált világot képzelünk el, melyben mindennek megvan a maga helye, hanem egy élőbbet, egy fokozatosan változót. Persze igen, ha ezeket a kérdéseket hagyományosan tesszük fel. Azonban ez a világ nem hagyományos. Nem biztos, hogy azok az értékrendek, eligazító pályák, viszonyítási pontok dolgoznak benne, amikhez szokva vagyunk. S ilyen értelemben nincs meg mögötte az a világ. Vagyis a változás, a mindig egy sarokkal tovább való sétálás jellemzi ezeket a verseket, mely séta – mint egy labirintusban – körbe-körbe vezet. Csakhogy annak lehetősége nélkül, hogy ugyanarra a helyre kétszer is megérkezhessünk. Hiába a Vámbéry tér, a diszkó, Megyer, Csiliznyárad stb. mint világunkban azonosítható színhelyek, a versekben ez mind már csak mese, folytonosan felülírt hely. Vagy inkább a szövegben állandóan újrafelépített város, falu...

A kötetet olvasva azt vehetjük észre, hogy az válik benne az egyik leghangsúlyosabb kérdéssé, vajon a versek ironikus-humoros nyelve milyen módon alkotja meg beszédjük segítségével azokat az alakokat, akik benépesítik az oldalakat. (A felvonultatott figurák serege egyébként nem mindennapi, illetve éppen hogy mindennapi, hogy csak néhány példát említsünk: találkozhatunk itt P. Róza kikoszarozott udvarlójával ugyanúgy, mint P. Róza vágyódásának elbeszélőjével, egy rendőrségi jegyzőkönyv tanújával, egy falusi futballcsapat centerével, a lepattant Boriskával, de „magával a költővel” is stb.) Vagyis, máshogyan fogalmazva, a kötet egyik fontos szervezőelve annak a problémának a körüljárása, hogy vajon milyen eszközök teszik lehetővé, hogy egy-egy versbeli elbeszélő a szövege ál-

tal megteremtődjön, ugyanakkor meg is kérdőjeleződjön, s esetenként az „igazi” narrátor is felbukkanjon, hogy aztán játékosan egybeolvadjon vele. Ilyen eszköz(ök)ként említhető(k) meg például a tájjellegű, tömegkulturális, pletykalapos stb., ugyanakkor filozofikus, nagy irodalmi hagyományt mozgató és híres elődöket (pl. Vörösmarty Mihály, Arany János, Babits Mihály, Parti Nagy Lajos stb.) megidéző beszédmód(ok). Nincs azonban egy kiválasztott, centrális nyelv, beszédmód, regiszter, mely uralná a verseket. Ellenkezőleg, bármelyik fontossá válhat, viszont csak oly módon, hogy mindvégig bizonytalanságban maradunk, tényleg az-e a fontos, vagy esetleg mellette egy másik, egy olyan, mely megbúvik a szavak között, és csak egy későbbi pillanatban válik nyilvánvalóvá bizonytalan, halk „mormogása”. (Pl. *Jegyzőkönyvi kivonat*, ahol nem tudni, hogy a versbeli-jegyzőkönyvbeli tanú vallomásán tulajdonképpen ki beszél át.)

A szereplők ezen sokasága mellett nem meglepő, hogy csak kivételes esetben nem húzódik meg a háttérben valamilyen történet. Sőt egy *vidéki* történetet kapunk, többféle helyszínnel, változatos szereplőkkel, s az elbeszélők metamorfózisainak köszönhetően is élőben bonyolult világgal. Egy – bizonyos vonatkozásokban egészen a Parnasszusig ágazó – „helyi mitológia” körvonalazódik, melyben tulajdonképpen az elbeszélők kisharratívái alakítják ki azt az értelmezési mezőt, ahol az olvasás, az értelmezés során mozoghatunk. Ezek a kisharratívák annyiban azonban különböznek például Lyotardnak *A posztmodern állapot* című tanulmányában a narratív forma (s végső soron a nyelvjátékok) példaként felhozott kashava indiánokéitól, hogy itt nem elsősorban egy – ha folyamatosan kétségbe vonhatóan is, de – jól elkülöníthető, immanens nyelvi játékról van szó. Nemcsak a főleg a belső fejlődés során kialakult funkciók töltődnek fel, nemcsak főleg az áthagyományozott sémák lendülnek működésbe, íródnak felül, hanem – mint már korábban szó volt róla – sokkal nagyobb mértékben külső (irodalmi-filozófiai, populáris kulturális...) szerepek, történetek is játékba lépnek, s Lyotard „posztrendszerénél” is nyitottabb halmaz jön létre. Körülírható elbeszélő szubjektum hiányában pedig az sem történhet

meg, hogy a hasonlóság okán „a mai elbeszélő éppúgy a történet hőse legyen, mint a hajdani volt”² (hacsak nem magában a hasonlóságban rejlő „differenciáló” folyamatokat vesszük figyelembe...). Vagyis (ez) a *vidéki* diszkurzus inkább abban érdekelt, hogy a (kis)narratívák „megtartó, megőrző erejével” szemben éppen az állandó újramondásban, a folyamatos kommentárban rejlő elkülönбöződést hozza játékba, a nyelv, az írás differencián alapuló mozgását. Olyannyira, hogy az újramondás, az újraolvasás mindig már (saját maga) kommentár(ja is) legyen.

Anélkül, hogy egy szigorú tipológia felállítására tennénk kísérletet, háromféle történetmondási technikát, illetve eljárást említünk meg.

A *Hangszimbolikák* című ciklus darabjai egy, általában a címben jelzett nyelvi (olykor a betűk vizuális megjelenésével kapcsolatos) poén köré szervezik történeteiket, történettörédekeiket. Ily módon, természetesen, egyfajta alátámasztó, illusztráló szerepet kapnak ezek a narratívák. A $g \rightarrow gy$ ($g \leftarrow gy$)-ben például többek között a két mássalhangzó felcserélésekor feltáruló értelmezési mező lesz a történet elmondásának ironikusan táltalt célja:

„Akarsz-e terazolpallóról pattant szóviccet,
így a kérdés. Akarok.
Egyszer, éppen csak elmúlt éjfél,
ezt mondta neki a lepattant Boriska:
»lgék még velem«, aztán a pult előtt hanyatt dőlt.
Hát érted-e?”

A *Ha gyorsan enne valahol, így lenne* másfajta, szintén a nyelvre, a beszédmódokra reflektáló technikát alkalmaz. Itt több hangot hallunk egymáson átbeszélni, s a szereplők, köztük a nem pontosan identifikálható elbeszélő, a lírai én szavai, félszavai mintha állandóan más orientációt keresnének, más-más regiszter, más-más beszédmód felé indulnának el (s ezzel a szavak jelentésterét szélesre tágítják). A történet valahol az ilyen, többirányú (rész)mondatok metszéspontjainál kanyarog, mely metszéspontok rögzítése azonban nem vihető végbe, meghatározásuk mindig ideiglenes, változó, lebegtetett.

A harmadik fajta történetmondás a közvetlenség látszatát igyekszik kelteni. A *Diszkóban P. Rózát kiviszi a János* című versben egy egyszerű, lineáris történettel van dolgunk. Ez az egyszerűség azonban az elbeszélő személyére nem vonatkozik, ellenkezőleg, éppen ez az „összetevő”, illetve ennek megkérdőjelezése az ilyen szövegeknek a tétje, s ez gyakran expliciten is reflektálódik:

„mozaikos diszkógömb ég
öblös szombat-éjszakákon
táncolok én ki-mint narrátor
mindenik nő engem néz
(...)

..... De
megtartom a beszéd jogát,

mit kitűzők mint lobogót!
Már mi eleve mint monológ
úzi tova lelkem bánatát

Így lesz. Hát lopom én a szót?”

Valami hasonló működik a már említett *Jegyzőkönyvi kivonat* című verses személyiségnovellában, ahol szintén több (elbeszélői) identitás „próbál megképződni”, de a többi P. Rózás szövegben is. Tehát a P. Rózával való állandó flörtölés egyértelműen a Vida Gergely lírájában megbúvó epikai elemeket erősíti, illetve e líra epikusságát hangsúlyozza.

De egy másik történetet is felfedezhetünk a kötet verseiben, mégpedig azt, amelyik folyamatosan rákérdez a szövegek létrejövésének körülményeire, nyelviségére, a szavak rejtett viselkedésére. Ez a kötetben végigvonuló játék főleg akkor érhető tetten, mikor a szavak egy, a megszokottól alapvetően eltérő kontextusban, regiszterben, beszédmódban, egy szokatlan szóra rímeltetve, szókapcsolatba állítva, esetleg félreírva másképpen kezdenek működni. Olyan retorikai működést indítanak be, olyan alakzatokat hoznak játékba ezáltal, melyek nem hagyják a jelentések megállapodását, egy centrumban való sűrűsödését (egy jellemző példa *Az élet indexei* című versből: „már megint ez a beszélés / a nyelv pályája be

széles / de mozgása édesen kusza / a bazmeg imperatívusza // ha a tegnaptól valamit áthoz / készülget a landoláshoz / van hogy gömbszerűnek tűnik / legalábbis ha éppen *megsünik*"; számtalan hasonló részt találhatunk akár a *Vámbéry tér, Dunaszerdahely* című ciklusban is: „itt a hús feszes *an sich* / hogy-ne idézne meg tengernyi *kant*"; „mi ez a hűvös villám-keszegés / mögöttem dallamos cseszegetés / mi látolás képében beh-hatol"). Az ilyen eljárások állandó mozgásban tartják a „jelentést", a „valóságot", no meg az olvasó (és így a recenzió) gondolkodását.

Jegyzetek

- 1 Pontosabban mondja, de mégsem, hiszen a nyomtatott változatban nem ez jelenik meg. Mindezt pedig egy másik interjúban meséli el. S valahogy ez a történet is a vidékiség története. (Lásd: ELEK Tibor: *Fényben és árnyékban*, Kalligram, Pozsony, 2004, 285.)
- 2 Jean-Francois LYOTARD: *A posztmodern állapot*, Századvég–Gond, Budapest, 1993, 50.

Benyovszky Krisztián

CSODÁS DERŰ

Bárczi Zsófia novelláit olvasva

Bár jár némi kockázattal, próbáljunk meg mégis három rövid részlet alapján alkotni képet magunknak Bárczi Zsófia *A keselyű hava* (2004) című novelláskötetének műfaji, tematikai és stilisztikai arculatáról. Három novella kezdő mondatait fogom idézni, rövid kommentárokkal kísérve.

„Jolán nénémet éppen három napja temették el, amikor elnyúlhatetlen rózsás kötényében, kezében egy tálca tepertős pogácsával váratlanul megjelent a kertkapuban.” Maradhatunk-e közömbösek egy ilyen nyitás után? Meghökkentő, remekül eltalált felütés, igazi húzómondat. Felvillan a csoda lehetősége, s ezzel együtt mégsem a félelem, hanem valami intim derű érződik itt, s veti előre árnyékát. Izgatottan olvassuk tovább (miközben lesve szemezünk a címmel – *Jolán néném és a világvége*. ??): „Egy darabig ügyetlenkedett a rég javításra szoruló rozsdás riglivel, földizű átkokat sziszegett elsárgult fogai közt, de aztán csak sikerült átvergődnie a léces kapun, hogy kényelmes, döcögő járásával elinduljon a ház felé.” Sejtéseink igazolódnak: noha egy nemrég oszlásnak indult hulla megjelenéséről van szó, mégsem a kísértetiesség lengi körül alakját. Esetlen motozása a „riglivel” a helyzet lappangó komikumát erősíti. Az első bekezdés eképpen záródik: „A házban a lesújtott rokonság épp Jolán néném földi javai felett marakodott, mikor a kissé sápadt, áttetsző, ám még haló porában is vérmes természetű asszony rájuk nyitotta az ajtót.” Ez a mondat már dinamizál, elvárásokat kelt, megteremti azt a bizsergető feszültséget, amely nélkülözhetetlen összetevője minden jó történetnek; feltűnedeznek egy lehetséges konfliktushelyzet kontúrjai (mit sem sejtő, marakodó rokonok kontra „haló porában is vérmes természetű asszony”). Vagy

nézzük a következőt, a címadó novellát: „Irma asszony rózsakertje fölött napok óta egy keselyűforma árnyék lebegett.” Hasonlómód meredek felütés, kérdések sorát szülő, feszültségtől vibráló kijelentés; rosszat sejtető jelek, valami készülődik. Mégis: mellette ott a viruló rózsakert és Irma asszony falusi-kisvárosi békéje. „A vakító májusi fényben fürdő virágok ragyogó színei sorra kifakultak, a máskor illatos szirmok most dohos temetőszagot leheltek.” Az éppencsak formálódó idill szertefoszlik, megcsapja a halál lehellete; a fenyegető végzet egyre konkrétabb formát ölt: „Irma asszonnak vészesen közelgett a nyolcvanadik születésnapja.” A harmadik részlet szintén idilli hangulatával ragadja meg az olvasót, a cím azonban (*A tökéletes műalkotás eredete*) eltérő asszociációkat kelt: „Estéknént, mikor a lobogó tűz narancsszínűre festette a péterkályha falát, és a konyhában karácsonyi dióskalács illata lengedezett, a zománcos fazék, a félfülű levesestál, a rézmozsár, a lyukas lábas és a sánta egérke összegyűltek, hogy történeteket meséljenek egymásnak a hajdan volt időről.” A gyerekkor meséinek ismerős világát idéző, meghitt, mesélésre termett atmoszféra; kíváncsiság ébred bennünk (ugyan miféle történeteket is mesélhetnek egymásnak a konyha lakói?), de nosztalgikus sóvárgás is („hajdan volt idők”). A folytatásban felvillan a humor, a derű: „Ilyenkor még a szű is halkabban percegett a háromlábú konyhakredenc hátsó falában. Csak a kredenc siránkozott hosszan elnyújtott hangon: – De kérem! Maga egyszerűen tönkretesz engem! Érzem, még a halálomat okozza! Kibírhatatlan ez az állandó fészkelődése. Az embernek megfájdul a feje!”

S hogy mi következik ezek után? Gonoszmód itt be is fejezem ezt a kedvcsináló kivonatolást, magához a novellákhoz utalva a kíváncsi befogadót. De azért egy mondatot még. A Jolánka néni előidézte események ezt követően Örkény ismert egyperceséhez, *A végzet*hez hasonló fordulatot vesznek, s csak az ördög tudja, honnan veszi a bátorságot és furfangot Irma néni ahhoz, hogy szembeszálljon a Gonosszal; a konyhában elhangzó történetek pedig legalább annyira érdekesek, mint a kis közösség vidám, zsörtölődő és szerény tagjai.

Folytassuk a „mintavételt” azzal, hogy fellapozzuk a tartalomjegyzéket, s átfutjuk a címeket. Bárczi Zsófia címadási szokásaira jellemző, hogy olykor valamely magasztos fogalmat egy oda nem illő hétköznapi kifejezéssel kapcsol össze, s e fura szomszédságnak köszönhetően az előbbi ironikus holdudvart kap. A transzcendens jelentésvonatkozású szavak keltette elvárások megbicsaklanak a „parlagi” kifejezések hatására, s ezáltal a nem evilági, a földi élet horizontján túli dolgok is familiarizálódnak: pl. *Az örökkévalóság kék köténye, Jolán nénem és a világvége*. Máskor a nevetségesség határát súroló közhelyes címeket ad egy-egy történetnek, ami megintcsak azok idézőjeles természetét teszi hangsúlyossá, és az előbbihez hasonló ironikus effektust eredményez: *Az élet értelme, Történet az igaz szerelemről*. Ez a hatás más esetekben a cím és a szöveg összevetését követően válik érzékelhetővé. Például a Heidegger ismert értekezésének címére rájátszó novella (*A tőkéletes műalkotás eredete*) egy konyhai eszközök társaságában elhangzó példázatos mese előadásával (a mesélő egy bájosan fontoskodó rézmozsár...) ellenpontozza a megidézett német bölcselő művészetontológiai fejtegetéseinek bonyolultságát. *A lélek titkos tájaiban* pedig egy okoskodó, de mégis szerethető egérke buddhista életelveinek álsága és esendősége lepleződik le, számos humoros félreértést vonva maga után. A harmadik csoportba tartozhatnak azok a novellacímek, amelyek az idegenség, az egzotikum koloritját kölcsönzik a szövegeknek: *Flan, Tocino de cielo, Nikolai Marín Fe*. Enigmatikusnak hat *A kókó* is.

Az értelmezés e két tapogatózó köre után immár általánosabb érvényű kijelentésekre is ragadtathatjuk magunkat. Bárczi Zsófia novelláinak visszatérő motívuma a *csoda*. (A szó todorovi értelmében ez olyan esemény, mely ellentmond a természeti törvényeknek, a földi élet szabályainak, s ezért természetfelettinek vagy földöntúlinak minősül.) Visszajáró halottak, az embereket kísértő ördög ismételt színrelépése, a varázsmesék világát idéző tájak és élőlények, csodálatos tulajdonságokkal bíró tárgyak megjelenése. A *Legenda* esetében már a műfajt jelölő cím is a csoda irányába kelt elvárások-

kat. Mindezekkel összefüggésben említendő meg a *titok* cselekményformáló szerepe, ami az elhallgatás és a sejtetés elbeszélő eljárásainak jutott fontos szerepet. A csodás elemekkel operáló történetekben a szereplők kilétét gyakran homály övezi, tetteik mozgatórugói sem mindig ismertek, s ezért alakjuk bizonyos fokig rejtélyes és titokzatos marad. S noha idővel, a történet előrehaladtával, erre-arra fény is derül, számos kérdés marad megválaszolatlan, s árnyékként lebeg a novellák felett a zárlat után is. Kit ismer fel a halálát megelőző utolsó pillanatban Fánni nagyanyja az idegen asszonyban? Milyen egységre jutott a magára zárt kriptajutó mögött Tornallyay Katinka apja a Teremtővel? Honnan ismerősek Fánninak a csészére festett rokokó alakok? Milyen erő költözött a szövegbe, hogy képes szétkergetni a világot borító szürke felhőket (*Szürke felhők*)? A feszültségteli, meredek és kihegyezett felütések mellett a nyitott zárlat jellemzi a kötet több novelláját is. Megfigyelhető továbbá, hogy mind a szereplők sorát, mind az elbeszélés módját, mind pedig a kötetkompozíciót tekintve kitüntetett szerepe van különböző *képeknek* és *szövegeknek*, illetve azok egymásrahatásának. A novellákban szereplő képek és szövegek funkciója mágikus jellegű, amennyiben azok nem csupán ábrázolnak vagy kifejeznek valamit, hanem befolyásolni képesek a határaikon kívüli világban zajló események alakulását is. A *Flan* esetében a képek (két fényképről és egy illusztrációról van szó) szüzséformáló szerepéről beszélhetünk, a narráció a képleírás formáját ölti. A kötet legrövidebb írása három egybásba kulcsolódó, egymásra másolódó ekphrasis, azaz a hiányzó képeket jellemzőhelyettesítő kommentár. Az elbeszélő a három kép, s a képeken látható három női alak közti hasonlóságokat, átfedéseket bontja ki, s a zárlat – egy irodalmi allúziót is segítségül hívva – nyíltan reflektál is erre a tapasztalatra: „Itt állunk hárman, egymásba mosódva, Kőműves Kelemenné nővérei, öszszekötnek minket a kövek örökre, megbonthatatlanul.” A harmadik kép ezen kívül, Zorayda alakjának megidézésén keresztül, átvezet a kötet második novellájának (*Tocino de cielo*) a világába is, tágítva ezzel a *Flan* értelmezési horizontját. A rózsák közt álló női alakok motívuma a kötet két további elbe-

szélésében is visszatér, *A keselyű havában* („Irma asszony rózsakertje fölött napok óta egy keselyűforma árnyék lebeggett.”) és a *Jolán néném és a világvége* címűben („Jolán német éppen három napja temették el, amikor elnyűhetetlen rózsás kötényében, kezében egy tálca tepertős pogácsával váratlanul megjelent a kertkapuban.”). A *Tocino de cieloban* egy varázslatos képeskönyvről esik szó, melybe pillantva a három királylány szemei előtt „filmszerűen” megelevenedik a jövő. Az *Amikor Fánnit majdnem elvitte az ördög* című novellában a főhős egy alkalommal belenéz a tükörbe, s a magáé helyett csodálatos módon egy tragikusan elhunyt fiatal lány (a *Legenda* szereplője) képmását pillantja meg, amint az karjával feléje int. Később rábukkan egy kávéskészletre, s a csészékre festett „hajladozó, kecses rokokó alakok” jelentésteli üzenetté válnak a számára. Az *Anti bácsiban* az elbeszélő egy megviselt családi fényképnek köszönhetően őrzi meg emlékezetében életének egy traumatikus eseményét. A szobák falát borító családi fotók láttán az a nyugtalanító érzés keríti hatalmába, hogy az azokon látható személyek ténylegesen is jelen vannak a házban. Az *örökkévalóság kék kötényében* az olvasás egzisztenciális horderejű tettként jelenik meg; a földi élet hosszát a befogadás ideje méri ki. Ahogy közeledik a Fanni által olvasott történet a végéhez, úgy kerül nagymama egyre közelebb a halálhoz. A kötet talán legtalányosabb novellájában, a *Szürke felhőkben* is egy szöveg, a Sikertelen Író egyik novellája segíti hozzá a történet főhősét, Kalaist ahhoz, hogy sikerrel vegye fel a harcot a Földet beborító apokaliptikus szürkeséggel. Ehhez a szöveg önmagában nem volna elegendő, a felhők csak akkor kezdenek oszlani, miután Kalais az első mondatokat elolvasta. A novella rejtélyességét tovább fokozza, hogy a szerző, a narratív metalepszis segítségével, hangsúlyozza a szereplők életvilága és a fikatív világok felcserélhetőségét; a történet végén összeér az a világ, amelyben elbeszélnek azzal, amelyikről az elbeszélés szól.

A kötet három nagyobb kompozíciós egységre oszlik, mindhárom egy-egy novella címével egyezik: *A lélek titkos tájai*, *Az örökkévalóság kék köténye*, *Ingovány*. Ezeket mintegy kerete-

zi a kötetnyitó *Flan* és a *Tocino de cielo*, valamint a kötetzáró *Szürke felhők*. Elmondható, hogy *A keselyű hava* nem pusztá gyűjtemény, az egyes novellák nem közömbesek egymás iránt. A könyv a ciklusokba rendeződő és helyenként egy lehetséges regény irányába mutató komponáltság jegyeit hordozza magán. Megfigyelhető ez a motivikus ismétlésekben, az azonos szereplőket és helyeket felvonultató, analóg életsorsokat ábrázoló történetekben, illetve az egymást követő novellák közti áthajlásokban (l. *Flan* és a *Tocino de cielo*, illetve az *Anti bácsi* és a *Nikolai Marin Fe*) is. Fontos szervesítő elem a *Legenda* Katinkájának madárrá változott szelleme, aki szabadon röpköd át novellából novellába. A regényszerűség mellett szól továbbá az is, hogy az egyes történetek korábban egy nagyobb terjedelmű szöveg (regény?) részeként jelentek meg a Kalligram hasábjain (2001/11-12, 72-88.). Noha e tömbből több kitűnő novellát is sikerült ki- vagy inkább lefagrasztania a szerzőnek, a folytatását – az időközben már önálló-sult történetek ellenére is, akár azok újrakontextualizálásával – mindenképpen üdvözlém.

A Bárczi-történetek legerősebb oldalának a *kiegyensúlyozott szólamvezetést* tartom. Az elbeszélő megüt egy jellegzetes atmoszférát felidéző hangot, elbeszélői modalitást a novella elején, s ezt végig tartani tudja, anélkül, hogy e szólam falsot kapna. Egy elsőkötetes szerzőtől ez mindenképp dicsérendő teljesítmény. (Egy olyan szöveghelyet találtam csupán, ahol egy pillanatra megbicsaklik ez a hang. Ilyennek érzem a *Nikolai Marin Fe* negyedik bekezdését, ahol a háború értelmetlenségéről és embertelenségéről való fejtegetés miatt megtörik a jól felvezetett kisvárosi történet irama és hangulati töltése, aminek egy – a kötet többi novellájára egyébként végképp nem jellemző – szerzői kiszólás sem tesz igazán jót: „És ezt hitte a férjem nagyapja is...”)

A kötet novellái által megteremtett világ sajátos vonzerejét a tragikum által beárnyékkolt kisvárosi idill és a talányos mesei tájak megkapó ábrázolásában látom, az olyan, némiképp a

századelő, illetve a kortárs prózaírók közül Darvasi László novellisztikáját (cselekménytereit, figuráit és elbeszélői stílusát) idéző történetekben, ahol a halál fenyegető árnyéka nem képes teljes diadalt ülni, ahol a legsötétebb, legkilátástalabb események tövében is megterem a derű, megtörténik a csoda. *Csodás derű* – talán ez lehetne *A keselyű hava* című ígéretes folytatást sejtető kötet egyik hívószava.

Keserú József
NIETZSCHE, ROUSSEAU,
SCHWARZENEGGER

Daniel Levicky Archleb – Upor Tonuzaba: *Aua és Atua*

1

A befogadás összetett folyamatának, vagy – ha úgy tetszik – a műalkotással való találkozásnak döntő mozzanatát a modern hermeneutika szívesen érzékelteti olyan metaforákkal, mint lökés¹, megrendülés, megütköztetés². A műalkotás léte – azzal, hogy olyan kérdést intéz hozzánk, amelyre égető egzisztenciális szükségletünk lesz választ adni³ – megrendít, s egyben érvénytelenít minden megszokottat. Az irodalmi hermeneutika számára a műalkotás csakis a befogadó egzisztenciális szituációjához tartozóként nyerheti el értelmét. Ez azonban mégsem jelenti az értelmező fölényét a művel szemben. Az applikáció – legalábbis Gadamer felfogásában – a megértendő dolog (a műalkotás) felőli állandó újrameghatározást jelent. Amiképpen a dolog sem marad ugyanaz, akképpen az értelmező is mindig egzisztenciális vonatkoztatottságai közül a legkérdésesebb irányban indul el, hogy megtalálja, meghallja a hozzá intézett kérdést. Az esztétikai tapasztalat ily módon sosem kerülhet az értelmező életvilágán kívülre, hiszen a befogadás beteljesedésekor visszacsatolódik a saját világ összefüggéseibe.

Mit jelent ez a visszacsatolódás valójában? Vajon a befogadás során mindig bekövetkezik? S vajon képes-e egy műalkotás arra, hogy megrendítse vélt önismeretünket, s ezáltal új kezdetet teremtsen?⁴ Vagy a megértett azonnal veszít is értelméből, és a másként értés lehetősége felé fordul?

Ezek a kérdések merültek fel bennem Daniel Archleb Levicky és Upor Tonuzaba *Aua és Atua*⁵ (a továbbiakban: *Atua*) című könyvének olvasásakor. Talán nem véletlenül. Az *Atua* olyan

könyv, amely szinte kikényszeríti a fenti értelemben vett megütközést. Legalábbis erre következtethetünk a regény eddigi – gazdagnak ugyan nem mondható – recepciójából.⁶ Érdemes megfigyelni, hogy bár különbözőképpen értékelik a regényt, Dusík Anikó és Németh Zoltán írásai a szövegnek ugyanazokat a jellemzőit állítják előtérbe: a kifejezés brutalitását, az ideológia működését, valamint az olvasó egzisztenciális szituációjára való vonatkoztatás lehetőségét. Az alábbiakban – az általuk kijelölt ösvényen haladva – arra a kérdésre keresem a választ, hogyan, milyen eszközök segítségével érheti el a könyv az olvasó megütköztetését. Eközben nem a lehetséges olvasói attitűdök felvázolása lesz a célom (ez valószínűleg lehetetlen vállalkozás lenne), hanem annak a közösnek a megtalálása, amely a tapasztalatok redukálhatatlan egyedisége ellenére mégis egymáshoz köti a könyv olvasóit.

2

A kifejezés brutalitása – implicit módon Dusík Anikó írása is céloz erre – két összetevőt rejt magában: tartalmi síkon arra utal, hogy a könyv szereplői brutális kegyetlenséggel gyilkolnak, mindemellett pedig a szöveg egyik stilisztikai jellemzőjének is nevet ad. A precízen koreografált emberölések részletekbe menő leírásai az egész szöveg arculatát meghatározzák. A felütés véres jelenete az olvasó belépését a szövegbe a beavatás szertartásának vonásaival ruházza fel. Az első könyv első fejezetében Martin, az ör módszeres aprólékos-sággal gyilkolja meg egykori társát, Hurgát. Az elbeszélő hosszasan ecseteli, miként szögezte oda Martin az áldozatát a véccészséhez, majd hogyan kínoztta meg. A rituálé utolsó mozzanata az olvasó belső képalkotásának határait ostromolja: „A hörgés gurgulázásba fulladt. Martin övtáskájából két éles bambuszdarabkát vett elő, hogy átdöfje velük Hurga két ujjal felfogott és kinyújtott szemhéját. Rövid ideig nézte a véres arcot, majd egyetlen rántással felfelé húzta a dróthurkot. Tompa nyikkanás hallatszott, és a habos vért ontó nyitott arcú fej lehanyatlott. Kiszabadította a fejet a hurokból, és hátal nekidöntötte a testet a falnak. Levágta áldozata nemi szer-

vét, majd szemmagasságban belehelyezte a hurokba. Gondolni kellett azokra is, akik megtalálják Hurgát.” (14)

A kivégzésnek ez a részletező leírása a legkeményebb akciófilmek jelenetein is túltesz. A példa nem számít kivételnek, hasonló leírással többször is találkozunk. A gyilkos talá-lékonysága olykor megdöbbentő (lásd az EE Clubban történeteket), másutt (37, 159) azonban már-már komikusan hat az egyáltalán nem gazdaságos és nem racionális módja az ölés-nek. A cselekedetek nélkülöznek minden spontaneitást, a szereplők mintha csak eljátszanának egy előre megírt jelene-tet. Az előadásjellegét alátámasztandó maga a könyv is bemutatásként értelmezi magát; a borítón ez olvasható: *dani-el levicky archleb és upor tonuzaba bemutatják az aua és atua című, az elmúlásról szóló regényt*. Az *Atuával* valame-lyest rokonítható cseh regénnyel, Miloš Urban *Hastrmanjával* ellentétben a gyilkolás rituáléja itt nélküli az áldozati funk-ciót. A kifejezés brutalitásának egyik nyilvánvaló funkciója – akárcsak a gyakran idézett Marilyn Manson esetében – a befogadó sokkolása. Az egyik szereplő, Podyep Csvahtli feljegyzéseiben a következő gondolatra bukkanunk: *„Hittünk abban, hogy sokkolással sikerül legalább néhány embert méltóbb gondolkodásra bírunk.”* (56, kiemelés az eredetiben) A véres leírások nem okvetlenül a jóízű ellenében hatnak⁷, ennek folytán nem is annyira a megütköztetést szolgálják, mint inkább a nyárspolgár olvasó megbotránkoztatását.

A szöveg stilisztikai jellegzetességeinek számbevétele mellett kutathatunk a cselekedetek rejtett mozgatói után is, miként Dusík Anikó is teszi, amikor fölveti a kérdést, miért ölnek a regény szereplői? Válaszát, amelyben kiszolgáltatottságról, indulatról és agresszióvá növe félelemről beszél⁸, Clifford Geertz nyomán gondolhatjuk tovább. A szimbolikus ellenségek kijelölése – illetve ezek jelképes likvidálása – a társadalmi feszültségek biztonsági szelepeként működhet, és az érzelmi feszültségek levezetését szolgálhatja.⁹ Érdekes-ség, hogy a regény éppen egy konstruált ellenségnek, Dovatan Aru gengsztervezérnek tulajdonít hasonló funkciót. Az ő szájából hangzik el: „Én fontos társadalmi funkciót töltök be: lecsapok azokat az érzelmeket, amelyek mindnyájunk-

ban felgyülemlelenek, és végül valamilyen módon mindnyájunkat elhagynak. Én a társadalom egyik biztonsági szelepe vagyok.” (103) Noha az örök mindig pontosan tudják, ki számít ellenségnek (79), ez az önértelmező alakzat megkérdőjelezi az ellenség ellenségmivoltát. Ezért aztán nem is igazán lepődünk meg az örök ellenségképének változatosságán. Egyaránt ellenségnek tartják a papokat, a drogbárókat, a szökött öröket, a kopasz basebellütösöket, a rabszolga-kereskedőket, a dohányzókat, a sikeres fehér férfiakat, illetve mindenkit, aki – szerintük – a civilizációt szolgálja. Az ellenség fogalma számukra nem rendelkezik önazonos jelentéssel, s ez – mint a későbbiekben látni fogjuk – megteremti az ideologikus beszéd alapjait.

A regény fiktív időtapasztalata szintén magyarázatot adhat az örök ténykedésére. Az *Atua* cselekménye egy feltételezett „katasztrófakorszak” utáni jövőben játszódik. Ezt a jövőt azonban tovább differenciálja: beszél „fegyveres idők”-ről (24), a katasztrófa második hullámának idejéről (199), de arról az időről is, amelyben az idő mint olyan elveszítette az értelmét (24). A sci-fik és a negatív utópiák „jövőteremtő” képességét kamatoztatja, amikor szereplőit (és velük együtt a könyv olvasóját is) egy szélsőséges jövőképpel szembeállítja. Nem az okokat keresi, amelyek a természet súlyos veszteségeit és a Föld arculatának megváltozását eredményezték. Értelmezésében a múlt meglehetősen sablonosan, mint a civilizáció ideje jelenik meg, azé a civilizációé, amely felelőssé tehető a történelemért. Az eredetileg fegyveres természetvédő csoportként működő öröknek a „katasztrófakorszak” utáni új helyzetben egyetlen céljuk marad – a civilizáció maradékának felszámolása.

Innentől fogva cselekedeteik egyetlen mércéjeként az elképzelt – civilizációmentes – jövőt ismerik el. Reflektálatlan meggyőződésük, hogy a rossz ellen harcolnak, megszabadítja őket morális kötelezettségeiktől. Az *Atuában* a civilizáció pusztulása egyszerre jelenti a humán értékek pusztulását is. Az emberölés többé nem számít bűnnek (136). Igaz, a hagyományos értékek megtagadása nem megy zökkenőmentesen: „Gyakori vita és kérdéstéma volt a ,ne ölj feleslegesen’ uta-

sítás” (134). Podyep, az örök vezetője gyűlöli az erőszakot, mégis gyilkol. Tetteit egy olyan jövő motiválja, „amelyben majd nem lesz egyetlen löfegyver sem” (73). Az erőszakmentes jövő felé vezető göröngyös utat azonban szabotázsakciók és orvgyilkosságok szegélyezik (44). A háttérbe húzódó elbeszélő részrehajlása mégis lelepleződik, hiszen az örök és Podyep ténykedését afféle paradox áldozatvállalásként értelmezi, amely csak az eljövendő felől nyerhet igazolást. Kérdés azonban, hogy nyerhet-e egyáltalán? A jövőre való hivatkozás nem rejtje-e óhatatlanul magában a kitérés lehetőségét, a felelősség elhárításának gesztusát?

Az örök visszás helyzetét maga Podyep is felismeri, amikor törekvéseiket a következő önellentmondással fejezi ki: „*Utálok az erőszakos férfiakat. Remélem, mindet sikerül megölnünk*” (48, kiemelés az eredetiben). Ez az ellentmondás, amelyen programjuk alapul, lehetetlenné teszi a motivációk felfejtését, és egyúttal kirekeszt minden racionális magyarázatot. Ami azonban még ennél is fontosabb: felhívja az olvasó figyelmét arra a hiátusra, amely az örök beszéde és tettei közé ékelődik. Tulajdonképpen egy olyan imperatívusszal van dolgunk, amely csak látszatra lehet cselekvésorientáló tényező. Hiába jelenti ki az elbeszélő, hogy „Podyepben idővel feloldódott az eleinte olyanmilyra átérzett ellentét a hirdetett szeretet és megértés, valamint az elkövetett erőszak és kompromisszummentesség között” (47), valójában az örök nem tudnak ennek megfelelően cselekedni. Amikor azt olvassuk, hogy „[e]llenőrző körútjaikon azonnali halállal illettek minden fegyverviselőt” (30), a hirdetett programra hivatkozva megkérdezhetjük: vajon egymást miért nem ölték meg? A kérdés nyilvánvalóan ellentmond az elbeszélés logikájának, de nem mond ellent az örök programjának. Az olvasó ezekután fokozottabban élhet a gyanúval, hogy az örök nyelvhasználata nem minden esetben feleltethető meg az őket mozgató erők logikájának.

3

Az *Atua* az emberről szóló tradicionális beszédmód meghaladására tesz kísérletet, és – főként a kifejezés brutalitásának

köszönhetően – igyekszik eltávolítani az olvasót a bevett normáktól. Szembeszegül azzal az antropológiai axiómával, mely az ember feladatát a világ humanizálásában látja. Ennek megfelelően módosul a könyv teremtett világának értékrendje; a hierarchia csúcsán már nem az ember (az emberi élet) foglal helyet; az emberek halála nem kitüntetett része a természet és a földi élet teljes pusztulásának. Az *Atua* olyan történetet mesél el, amelynek az ember csak az egyik, de nem a legfontosabb szereplője.

A kérdésre, hogy ki/mi veszi át az ember helyét, az Örök kiáltványának 24. pontja – gondolkodásuk antropológiai foglalatára – kínál választ: „Először a Természet, aztán az ember!” (85) Az Örök kiáltványának (84-86) és Podyep belső monológjainak tanulsága szerint tetteik mozgatója AUA vagyis Természet Anyánk. Ő (?) az, aki/ami védelemre szorul a civilizációval szemben. Podyep, miután lemészárolta az erotikus divatmagazin két szerkesztőjét, az életben hagyott modellt így okítja: „azokat akarom elpusztítani, akik nem vetik alá magukat a természet törvényeinek” (127). Ám a természet maga nem bírható szóra; az tehát, hogy ki veti alá magát a törvényeinek s ki nem, mindig emberi döntés függvénye. A Podyep hivatkozási alapját képező „természeti törvények” feltételezhetően nagyon is emberi törvények. „A természet a kultúra által megalkotott fogalom, amely így mindig mást és mást jelent.”¹⁰ Az örök által Természet Anyánknak nevezett alakzat valójában nem más, mint egy tetszőlegesen kitölthető üres hely. Az olyan típusú mondatokban, mint például „Egyenlő testvérként akarunk élni minden egyes élőlénnel Természet Anyánkban!” (85), a Természet Anyánk kifejezés sokkal inkább trópusként értelmezhető, mintsem olyan dologként, amelynek lenne „valósága”.

Ha az örök egy természetvédő mozgalomnak álcázott anarchista csoport tagjai, akik számára a – különféle ideológiai tartalommal feltölthető – Természet Anyánkra való hivatkozás csupán elterelő hadművelet, akkor felmerülhet a kérdés, hogy kinek a nevében cselekszenek? Ki a dolgok valódi mozgatója? Az olvasó az alábbi szövegrészt olvasva máris kész lehet a válasszal: „Az örök figyelték az embereket, és agresz-

szív viselkedés esetén közbeléptek. Daniel pedig figyelte az öröket.” (30) Ha a közlést egyfajta láncolatként értelmezzük (az örök figyelték az embereket, Daniel figyelte az öröket), feltűnik, hogy a láncolat Danielnél megszakad, őt ugyanis nem figyelte senki. Ugyanakkor ez egyáltalán nem biztos, hiszen az emberek „gyűjtőnév” alá Daniel is besorolható. Az örök figyelték az embereket, köztük Danielt. A két értelmezés nemcsak kizárja egymást, de azt is lehetetlenné teszi, hogy bármelyikük figyelmen kívül hagyja a másikat. Nem mondhatjuk, hogy az örök programja Daniel hatalmi törekvésein alapszik. De azt sem, hogy nem így van. Az *Atua* retorikai szervezettsége minduntalan az ideológia beszédének megfoghatatlanságával szembesít, és egyben lehetetlenné tesz mindenfajta ítélkezést.

Németh Zoltán zöld ideológiáról beszél a regény kapcsán, és az ideológia kifejezést a regény értelmezésének egyik kulcsaként kezeli.¹¹ Magát az ideológia szót Dusík Anikó ugyan nem használja, de abból, amit írása utolsó harmadában olvashatunk, szintén kirajzolódnak az ideologikus beszéd kérdésének körvonalai.¹² A továbbiakban ezeket a meglátásokat szeretném egy kicsit kiegészíteni. Ha ideológiáról beszélünk, mindenekelőtt azt kell tisztáznunk, mit értünk az ideológia kifejezés alatt. Minderre azért is nagy szükség van, mert a fogalom jelentése rendkívül terhelt, amint erre hivatkozott írásában Clifford Geertz is rámutatott. A félreértések elkerülése érdekében én a luhmanni meghatározást tekintem irányadónak: „A *gondolkodás leginkább akkor minősíthető ideologikusnak, ha cselekvést igazoló és orientáló funkciójában felfcserélhetőnek bizonyul.*”¹³ (Kiemelés az eredetiben.) Továbbá „az ideológia ismertetőjegye az átgondolt legitimáció, az igazoló struktúra megfontoltsága és a más lehetőségek művi lemetzése”.¹⁴

Az *Atua* – egyebek mellett – azzal is zavarba ejti olvasóját, hogy tele van ideologikusnak tűnő sarkításokkal és az ideologikus beszédet idéző nyelvi panelekkel. Ez utóbbira példa lehet az alábbi szövegrész: „Azok az eszmék, érzelmek, amelyekért az örök ölték és meghaltak, kemény próbákat álltak ki. Sokszor harcoltak olyan fegyveres csoportok ellen, amelyek

szintén egy eszme nevében küzdöttek. Különféle politikai beállítottságú és vallásos-militáns csoportokat az évek folyamán egyaránt leradíroztak a térképről.” (29) A természet (Természet Anyánk) megmentésének eszméje mint az emberiség közös feladata (40) valójában a másik kizárásának („leradírozásának”) stratégiájával fonódik egybe. Az örök retorikája nemcsak agresszív (helyenként), hanem erősen monologikus is. Az esetek többségében nem törekszenek párbeszédre. „Nem fogunk beszélgetni, mert egyáltalán nem érdekel, amit mondanál” – mondja Daniel az egyik áldozatának (160).

Legalább ilyen ideologikus az örök jóról és rosszról alkotott felfogása. Egyrészt megállapítják, hogy „a természetben nem érvényes az ember által értelmezett ,jó‘ és ,rossz”” (147), másrészt pedig makacsul ragaszkodnak az embereknek a jó és a rossz szerinti elkülöníthetőségéhez. A jót és a rosszat nem szituatív módon értelmezik, hanem mint valami emberhez tartozó megmásíthatatlan tulajdonságot. A legszélsőségesebb példáját ennek a vélekedésnek Daniel egyik története szolgáltatja. A példázat egy olyan világról szól, amelyben az emberek csupán színes ködfoltok voltak. „A szín a jóság illetve gonoszság szerint változott egy zöldtől a pirosig terjedő skálán. Az ártalmatlan vagy tényleg jó emberek zöld ködfoltok voltak. (...) A rosszakarók, a gonoszok piros ködfoltok voltak.” (28) Ez a retorika valóban próbára teszi az olvasó türelmét. Az *Atua* szövegét olyan demagóg szembeállítások szövik át, mint jó-rossz, erős-gyenge (45), felsőbbrendű-szolgalelkű (47). Mindemelett pedig úgy tűnik, saját, biztosnak hitt értékrendjét semmi sem ingathatja meg.

Az elbeszélő nézőpontja végig azonos az örökével, és még akkor sem kísérti meg a másként is lehetséges gondolata, amikor erre lehetőség adódna. Podyep egy jelenetben vitába keveredik egy prédikátorral. Mielőtt bármi végzetes történne, az elbeszélő nem hagy kétséget afelől, hogy kinek a pártján áll. „Podyep mérsékelt hangon társalgott a körülötte állókkal, a prédikátor vadul gesztikulálva kiabált.” (46) Podyep kérdésére, hogy bánja-e a „katasztrófakorszak” előtti világ pusztulását, a prédikátor azt válaszolja, hogy „minden isten akarata szerint történik”. Az örök vezetője ekkor kibiztosítja kétcsövű

puskáját és lelövi vitapartnerét. Az elbeszélő előbb megjegyzi: „Túl sokszor mondták ki az általa nem kedvelt isten szót” (47), azután egy kétes értékű magyarázatot fűz mindehhez, azzal próbálva menteni a szereplőt, hogy az csupán következetesen gondolkodott és nem volt hajlandó a kompromisszumokra. A világ jobbá tételének szándéka az *Atuában* nyílt agresszióval és (olykor) fajgyűlölő retorikával párosul (29).

Az értelmezés gépezete akár meg is állhatna ezen a ponton, mondván, a regény gondolkodásmódja (talán szándékoltan) következetlen. Az önellentmondások halmozásával – akárcsak a drasztikus leírásokkal – mindenekelőtt sokkolni akar. Kijelenthetnénk, hogy az *Atua* ideologikus szöveg, amely nem gondolkodtatni szeretne, hanem állítani akar valamit, sőt talán még ezen is túl, bizonyos tettek igenlésére (és megtételére) akarja buzdítani olvasóját.

Az ideológia kérdése azonban ennél valamivel összetettebb módon is artikulálódhat. A természet megvédése csupán egyetlen – igaz, a leghangsúlyosabb – témája a regénynek, amely ugyanúgy olvasható a jó és a rossz harcáról szóló „meseként”, mint közhelyes apa-fiú sztoriként. Elbeszélője és szereplői minduntalan történeteket mesélnek, amelyek legtöbbje önértelmező alakzatként is képes működésbe lépni. Szempontunkból a legfontosabb a Mua és Podyep olvasási szokásairól szóló rész: „[M]indketten egyetemre jártak. Főként amiatt, hogy hasonló gondolkodású emberekre bukkanjának, meg amiatt is, hogy a hatalmas könyvtárakban ráleljenek azokra a könyvekre, amelyek vagy megerősítik nézeteiket, vagy még fokozzák azok intenzitását.” (74–75) Szó sincs tehát arról, hogy nézeteiket konfrontálják mások nézeteivel, a könyvektől pusztán megerősítést várnak. A könyv számukra nem a gondolkodás, hanem a társadalomellenes cselekvés „segédeszköze”. Olvasásmódjuk az ideologikus olvasás iskolapéldája. Vajon lehet-e az *Atuát* csak így olvasni?

Véleményem szerint nem lehet. Mégpedig azért nem, mert az ideológiai tartalom a regényben nem marad identikus. Az *Atua* részben megteremti (mint láthattuk), részben pedig rombolja (mint látni fogjuk) az ideologikus olvasás lehetőségét.

Az eddig elmondottak alapján úgy tűnhet, az örök leginkább a zöldek mozgalmának ideológiáját hangoztatják. Mindez számos idézettel – felszólításokkal, szlogenekkel – is alátámasztható. A természetvédők ideológiája azonban felcserélhetőnek bizonyul – átadja a helyét más ideológiai tartalmaknak. Az örök nemcsak Természet Anyánk védelmére buzdítanak, hanem a fehér ember „uralma” ellen is szót emelnek. („Az öltönyös, aktatáskás, sikeres fehér férfi volt az, akit a fiatal lázadók megvetettek.” 55) De gondolkodásukban ugyanúgy helyet kap a feminista ideológia is. („*Aztán meg, mint ahogy azt mindenki nagyon jól tudta, a civilizáció, mindaz az erőszak, gonoszság, kegyetlenség és igazságtalanság, amit magával hozott, szinte kizárólag a férfiak műve.*” 133, kiemelés az eredetiben) A szöveg mindeközben fenntartja ezek ironikus olvashatóságát. Jó példája ennek Druan Tikur epizódja, aki felszólal „egy néger szervezet gyűlésén” (60-63). Szenvedélyes szónoklata a fehér ember ellen irányul (noha ő maga is fehér) és a „fehérek vallása” ellen. A közönség mégis kis híján meglingcseli. Mint utóbb kiderül, az összejevölt az egyház szervezte.

Az ideológiák egymásmellettsége és kölcsönös felcserélhetősége az Örök kiáltványában is tetten érhető. A kiáltvány eklektikus szövege egyaránt merít a popkultúra, a zöldek, a különféle társadalomellenes csoportosulások és az emberi jogi aktivisták szövegregpertoárjából. Így egyszerre teszi lehetetlenné az ideológiával való azonosulást – hiszen egyszerre több, egymástól teljesen független és egymást akár kizáró ideológiára épít –, ugyanakkor pedig rá is mutat az ideológia egyik fontos funkciójára. Ez pedig abban áll, hogy felhívja a figyelmet valamely – jelentősnek mondható – problémára.¹⁵

Az *Atua* fő szövegszervező elve a felhívás, a figyelemfelkeltés és a hatás kiváltásának ideologikus természetére vezethető vissza. A regény nem keres, hanem állít, nem kérdez, hanem sokkol. Felvázol egy olyan problémaszituációt vagy inkább szituációk sorozatát, amelyek az olvasást a megütközés színterévé teszik. Ha nem ragaszkodunk ahhoz, hogy a szöveg morálisan megkérdőjelezhető kijelentéseit (például: „Ki akartam nyírni mindenkit.” 183) szó szerint vegyük, akkor

figyelmünk a regény szimbolikus tartalmakon nyugvó felhívó jellegére irányulhat. A konstruált ellenségek legyilkolása pusztán olyan szimbólumnak minősül, amelynek megvalósítását nem gondolhatjuk komolyan, de amely elkerülhetetlenül szembesít életvilágunk létfontosságú kérdéseivel. Az, hogy a könyv szereplői a civilizáció elpusztítására szólítanak fel, és az ölés mellett érvelnek (134-136), rögtön más megvilágításba kerül, mihamarabb megpróbáljuk a szöveget a maga egészében, feltételezhető szándékának megfelelően érteni.

Úgy vélem, az *Atua* elbeszélői szölamát folyamatosan destruálja a szöveg implikált szerzőjének retorikai stratégiája. Az örök önkéntes felelősségvállalása (a természet megvédése, egy szebb jövő teremtmése stb.) hiábavalónak bizonyul. Egyrészt mivel gondolataik éppen azok között nem találnak visszhangra, akik érdekében a mozgalom életre kelt. Sorozatosan az értetlenség falába ütköznek, ám ezt mintha nem akarnák tudomásul venni. Podyep kiáltványa az egyetemen hamar népszerűvé válik, a fiatalok illegálisan is terjesztik, bár „sokuk nem is igazán értette, miről szól az írás, de mivel be volt tiltva, ezért azonnal izgalmassá vált a számukra, és érdekesnek találták foglalkozni vele.” (86) Másrészt pedig a szöveg zárlata zárójelbe teszi a korábban mondottakat. A jövő, amely hitelesíthetné az örök tetteit, nem jön el (illetve nem az a jövő jön el, amit vártak). A könyv második részében (*Az elmúlás és a halál* könyvében) arról értesülünk, hogy a természet nem bírta tovább a megpróbáltatásokat, és röviddel a „katasztrófakorszak” után végleg megsemmisült. Az ezt követő harmadik – és egyben utolsó – könyv csak stilizálja e megsemmisülést. Hiábavaló tehát az örök ténykedése, s értelmét veszti minden (akár az olvasó felé irányuló) felhívás a cselekvésre, a vég elkerülhetetlen.

4

„Mégis meg kell kérdeznem magamtól, vajon a szövegtől való irtózásomat nem az engem is gúzsba kötő, Daniel által megbélyegzett, hitelét veszített közösségi morál diktálja-e? Nem arról van-e szó, hogy gyávák vagyunk szembenézni a világgal

(?), önmagunkkal (?)? Nem gondolom-e néha én is úgy, hogy vannak tettek, amelyek büntetése intézményesített világunkban csupán megcsúfolása az áldozatok elszenvedte kínoknak?”

Meglehet, Dusík Anikó írásának idézett részlete túllépi az „irodalmi” értelmezés kereteit (ámbar ez sem biztos), egy olyan olvasói reakciót rögzít, amely szorosan összefügg a műalkotás megtapasztalásának lökésszerű jellegével. Mint ilyen arról árulkodik, hogy a saját világunkra vonatkoztatottság nem valamiféle mellékes, elhagyható körülménye az olvasásnak, hanem – ha szabad így fogalmaznom – annak legfőbb tétje. Az *Atua* zavarba ejtő, sokkoló, önellentmondásos, morális kérdéseket (is) felvető világa az olvasót/értelmezőt saját egzisztenciális meghatározottságaival szembesíti. Privát létszféránk vonatkozásában elgondolkodtat afelől, hogy vajon hol vagyunk mi ebben az eltúlzottságában is való(ság)szerű (szöveg)világban. Az olvasásnak e mozzanatában az a kérdés kerül előtérbe, hogy magának az olvasónak a megélt tapasztalatai és a világról alkotott (persze folyamatosan változó) képe hogyan konfrontálódik a szövegben foglaltakkal. Az *Atua* nem pusztán lehetőséget kínál, hanem egyenesen rákényszerít arra, hogy rákérdezzünk önmagunkra. Paradox módon azonban éppen ez a rákényszerítés nem kényszeríthető ki. Ha van megütközés, akkor az sosem lehetőségként, hanem elkerülhetetlen találkozásként valósul meg. A megütközés lényege (már ha van ilyen) abban áll, hogy a mű okozta „megrázkódtatást” az olvasó nem heveri ki egykönnyen. Nem tud egyszerűen továbblépni, hanem leragad a múnél, nem szabadul tőle; a mű fogva tartja, nem engedi.

Az *Atua* megütköztető jellege nemcsak az önmagunkra vonatkoztatás kényszerítő erejében mutatkozik meg, hanem abban is, hogy az olvasót mint értelmezőt egy megkerülhetetlen dilemma elé állítja. Egyszerűen fogalmazva arról van szó, hogy magát az értelmezést is aláveti az önmagára, önmaga alapjaira történő rákérdezésnek. A szöveg előírányozta csapáson haladva az értelmezőnek lépten-nyomon meg kell kérdeznie önmagától, mi is az valójában, amit tesz, s hogy ez a tevékenység milyen viszonyban van magával a

szöveggel és a szövegben foglaltakkal. Miközben saját tevékenységét megpróbálja elhelyezni a szöveg világában, óhatatlanul szembesül az értelmezés szelektáló és racionalizáló jellegével, tehát végső soron korlátaival. Noha egy pillanatra sem feledkezhetünk meg arról, hogy lényegében maga az értelmezés az, ami konstituálja tárgyát (amennyiben a tárgy önmagában, értelmezés nélkül nehezen képzelhető el), azt sem tagadhatjuk, hogy az értelmezések többsége abban látja a feladatát, hogy megpróbálja a megértendőket elrendezni, megmagyarázni, leírni és ezáltal többé-kevésbé rögzíteni. Az *Atua* világa felől nézve aligha lehet kétséges egy ilyen tevékenység előjele. Azáltal, hogy az értelmező megpróbálja helyre tenni a szöveget, maga is részévé válik a szöveg által elélt és támadott rendszernek. Ahelyett, hogy egy önigazolásunkat célzó körmönfont okoskodásba kezdenénk a nyitott, ideológiamentes (tehát lehetetlen) értelmezés hasznáról, talán jobban tesszük, ha belátjuk, az értelmező a fenti „csapdába” (alighanem) mindenképpen beleesik.

Jegyzetek

- 1 Hans-Georg GADAMER: *Bevezetés Heidegger 'A műalkotás eredete' című tanulmányához*, in: Martin HEIDEGGER: *A műalkotás eredete*, fordította BACSÓ Béla, Európa, Budapest, 1988, 22.
- 2 BACSÓ Béla: *H.-G. Gadamer, a hűtlen hermeneuta?*, in: BB: *„Mert nem mi tudunk...”*, Kijárat, Budapest, 1999, 123/124.
- 3 BACSÓ Béla: *A hermeneutikai hagyomány és a hermeneutikai kérdésfeltevés aktualitása*, in: BB: *A megértés művészete – a művészet megértése*, Magvető, Budapest, 1989, 118.
- 4 TENGELYI László: *Élettörténet és sorseseemény*, Atlantisz, Budapest, 1998, 27.
- 5 Kalligram, Pozsony, 2002. Az oldalszámokat a továbbiakban zárójelben adom meg.
- 6 DUSÍK Anikó: *„Ne ölj feleslegesen!”*, Könyvjelző (az Új Szó melléklete), 2003. április 10., NÉMETH Zoltán: *„Egy alternatív világ rajza”*, Új Szó, 2003. január 22., KESERŰ József: *„Természet, Élet, AUA”*, Könyvjelző, 2002. december 5.
- 7 „Mindez a megtisztulási folyamat szimpatikusan brutális, legalábbis számomra” – írja hivatkozott írásában Németh Zoltán.

- 8 „Vajon elsősorban a kiszolgáltatottsága és az ebből fakadó indultai határozzák-e meg az embert? Ha elfogadom, hogy az igen a válasz a fentiekre, akkor megérthetem a kulcsfigurákat mozgató erőket: a bezártság fojtogató öleléséből születő, agresszióvá növvő félelmet és a bármi áron való tenni akarást.”
- 9 Clifford GEERTZ: *Az ideológia mint kulturális rendszer*, in: CG: *Az értelmezés hatalma*, fordította FEJÉR Balázs, Osiris, Budapest, 2001, 39.
- 10 Dietmar KAMPER – Christoph WULF: *A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség*, fordította BALOGH István, in: *Antropológia az ember halála után*, szerkesztette DK – CW, József Attila Műhely, Budapest, 1998, 13.
- 11 „A szöveg egyfajta zöld ideológiát léptet működésbe a regény egész idejére. Bár az ideológia szó meglehetősen gyanakvóvá tehetne bennünket, a regényben meglepően jól működik.”
- 12 „némi deskriptív moralizálás”, „közhelytől közhelyig”, „a maguk képére formálni a világot” stb.
- 13 Niklas LUHMANN: *Igazság és ideológia*, fordította Kiss Lajos András, in: NL: *Látom azt, amit te nem látsz*, Osiris, Budapest, 1999, 14.
- 14 Uo, 21.
- 15 GEERTZ: l. m., 40.

A KÖTET SZERZŐI

Bárczi Zsófia (1973)

prózaíró, irodalomtörténész
(Érsekújvár)

Beke Zsolt (1973)

irodalomtörténész, kritikus,
a Kalligram olvasószerkesztője
(Dunaszerdahely)

Benyovszky Krisztián (1975)

irodalomtörténész, kritikus,
a Partitúra főszerkesztője
(Érsekújvár)

Csehy Zoltán (1973)

költő, műfordító, irodalomtörténész,
a Kalligram főszerkesztője
(Dunaszerdahely)

Keserű József (1975)

irodalomtörténész, kritikus
(Komárom)

Kékesi Zoltán (1976)

irodalomtörténész, kritikus,
a Magyar Műhely szerkesztője,
a FISZ Könyvek sorozatszerkesztője
(Budapest)

Mizser Attila (1975)

költő, prózaíró
(Fülek)

H. Nagy Péter (1967)

irodalomtörténész, kritikus,
a Prae szerkesztője,
a JAK-füzetek sorozatszerkesztője
(Érsekújvár)

Németh Zoltán (1970)

költő, prózaíró, irodalomtörténész, kritikus,
az Új Forrás szerkesztője
(Ipolybalog)

Polgár Anikó (1975)

költő, műfordító, irodalomtörténész
(Dunaszerdahely)

Sánta Szilárd (1976)

irodalomtörténész
(Ipolyszakállos)

Szombathy Bálint (1950)

multimediális alkotó, író, képzőművész, műkritikus,
a Magyar Műhely szerkesztője
(Budapest)

Tózsér Árpád (1935)

költő, műfordító, irodalomtörténész
(Pozsony)

Vida Gergely (1973)

költő, irodalomtörténész, kritikus
(Nyárad)

Fórum Kisebbségkutató Intézet
Fórum inštitút pre výskum menšín
P. O. Box 52
931 01 Šamorín



H. Nagy Péter szerk.
Disputák között
Disputationes Samarienses, 2.
Első kiadás
Felelős kiadó: Tóth Károly
Sorozatszerkesztő: Csanda Gábor
Borítóterv: Matús Gábor
Nyomdai előkészítés: Kalligram Typography Kft., Érsekújvár
Nyomta: Expresprint s.r.o., Partizánske
Kiadta: Lilium Aurum,
Dunaszerdahely, 2004
ISBN

Péter H. Nagy red.
Medzi dišputami
Disputationes Samarienses, 2.
Prvé vydanie
Zodpovedný: Károly Tóth
Redaktor edície: Gábor Csanda
Obal: Gábor Matús
Tlačiarenská príprava: Kalligram Typography s.r.o., Nové Zámky
Tlač: Expresprint s.r.o., Partizánske
Vydalo: Lilium Aurum,
Dunajská Streda, 2004
ISBN 80-8062-2361