

Prágai Tamás

Kísérlet és önértelmezés
a hatvannyolc utáni költészetében

Doktori disszertáció

Pécsi Tudományegyetem, Irodalomtudományi Doktori Program

Pécs, 2004

“A költészet ... nem stabilitásként és nyugalomként gondol az igazságra, hanem szélsőséges feszültségek egyensúlyaként, amely – mint egy kifeszített íj – akkor éri el a mozdulatlanságot, ha a pattanás pontjáig lett kifeszítve. Szüksége van minden tudatosságra, amire rátalál, és igyekszik elkerülni mindent, ami elhomályosítja a látomást, melyet hátrahagyott.

Ám befelé forduló korunkban ez a költészet nem íratik meg, és csak a védekező és passzív talál kifejezésre.”

(Paul de Man: A befelé forduló nemzedék)

“Bizonyos értelemben a kortárs költők azért tudnak eredeti posztmodernizmust kifejleszteni, mert nem kell a modern értékeivel szemben és ezeket bomlasztva meghatározni önmagukat. De ennek a szabadságnak az ára a filozófiai mélység és érzékenység elvesztése”.

(Charles Altieri: A templom megnagyobbítása)

“Mély meggyőződésem, hogy egyedül a költői nyelv adja vissza nekünk a dolgok rendjében való részesedésnek és a dolgok rendjéhez való odatartozásnak azt a valóságát, amely megelőzi azt a képességünket, hogy a dolgokat úgy állítsuk szembe önmagunkkal, mint objektumokat a szubjektumokkal. A költői beszédforma funkciója tehát az, hogy elősegítse az odatartozás mélyszerkezeteinek kiemelését a leíró beszédforma romjai közül.”

(Paul Ricoeur: A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása)

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ez a munka több éves, a kortárs költészettel kapcsolatos vizsgálódásaimnak a metszete. Azt a viszonylag sokat tárgyalt, de ki nem merített kérdést vetem fel, hogy hogyan értelmezhető a líra poétikai irányváltása 1968 után. Most, hogy a dolgozat írása során átgondolni kényszerültem elképzeléseimet (és az összefüggés szempontjából szerkeszteni is, hiszen az alább olvasható szövegek egy része megjelent korábban folyóiratokban; erről a szöveg végén található irodalomjegyzék igazít el), rá kellett jönnöm, hogy korábbi vizsgálódásaim mennyire szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Ez egyáltalán nem volt számomra nyilvánvaló. Szükségképpen el kellett jutnom valamiféle általánosításhoz is. A tanulságokat végletekig csupaszítva az a kérdés domborodott ki, hogy hogyan értelmezhető a hatvannyolcat követő korszakváltás egy megváltozott költői nyelvhasználat és nyelvi tudatosság jegyében: hogyan játszik főszerepet e korszak kísérleteiben az írássá, pontosabban *láthatóvá tett nyelvvé* alakított költészet.

Érdeklődésem aligha kalandozott volna ebbe az irányba a Pécsi Tudományegyetem doktori iskolájának, és kiváltképp témavezetőm, dr. Bókay Antal segítségével, a retorikaelmélet és pszichoanalízis irodalomtudományi alkalmazásának szempontját e hatásnak köszönhetem. Ugyancsak köszönettel tartozom Steve McCafferynek (Toronto) és Papp Tibornak (Párizs–Budapest), akik kritikai munkáikkal, alkotásaik révén és személyesen is formálták elképzeléseimet.

Poétikaelméleti, összehasonlító kutatásaimat a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatása (2003) tette lehetővé.

Budapest, 2004. november 4.

ELŐSZÓ

(Nyelvi pillanat? Általános szempontok.)

A hatvanas-hetvenes évek fordulóján olyan meghatározó verseskötetek jelentek meg magyar nyelven, mint Weöres Sándor *Merülő Saturnus* (1968) és *Psyché* (1972), Pilinszky János *Szálkák* (1972), Nemes Nagy Ágnes *Napforduló* (1969), Nagy László *Versben bujdosó* (1973), Juhász Ferenc *A szent tűzözön regéi* és benne a *Gyermekdalok* (1969), Illyés Gyula *Minden lehet* (1973), Kormos István *Szegény Yorick* (1971), Szilágyi Domokos *Búcsú a trópusoktól* (1968), illetve a fiatalabb nemzedék körében Tandori Dezső *Töredék Hamletnek* (1968) és az *Egy talált tárgy megtisztítása* (1973), Petri György *Magyrázatok M számára* (1971) és *Körülírt zuhanás* (1974), Csoóri Sándor *Párbeszéd sötétben* (1973), Oravecz Imre *Héj* (1972) és *Egy földterület növénytakarójának változása* (1979), Marsall László *Vízjelek* (1970) és *Szerelem alfapont* (1977), Orbán Ottó *Távlat a történethez* (1974), Szöcs Géza *Te mentél át a vízen?* (1975), Sziveri János *Szabad gyakorlatok* (1977), Papp Tibor *Elégia két személyhez vagy többhöz* (1968) és *Vendégszövegek I.* (1971) vagy, utóbb, Kemenes-Géfin László *Fehérlófia* (1978) című könyve. A sorozat persze folytatható lenne. A hatvannyolcat követő időszak a magyar líra telített, fordulópontnak, korszakhatárnak tekinthető időszaka; “költészettörténeti esemény történt”, állítja Tandori első kötetei megjelenéséről Fogarassy Miklós.¹ Új típusú költői jelenlét megalapozásáért folytatott, új stratégiákkal vívott küzdelem? Átírás, elírás és újraírás, vagy egy “hagyományos” költészeti hagyomány devianciái? Mint Kulcsár Szabó Ernő kifejti, a nyugati lírában ez idő tájt (a fordulópontot egy helyütt Celan

¹ Fogarassy Miklós, *Tandori-kalauz*, Budapest, Balassi, 1996, 21.

halálához, 1970-hez köti) az utó-modern átadja helyét az “új szenzibilitásnak”, a neoavantgárd a posztmodernnek. E szemléletváltás főbb kérdései az elszemélytelenítés és a lírai én identitása, valamint a nyelv problematizálódása; e folyamat fontos eseménye nálunk Tandori Dezső, valamint – mint “átmeneti forma” – Orbán Ottó; – mint “szerep nélküli beszéd” – leginkább Oravecz Imre és Petri György és költészete.²

A magam részéről ilyen mérvű általánosításra – például irodalomtörténeti korszakolásra – nem vállalkoznék. Egyetlen kérdést exponálok: milyen értelemben beszélhetünk, ha ugyan beszélhetünk nyelvi pillanatról a hatvannyolc utáni lírában?³

Tanulmányom hangsúlyosan nem irodalom- hanem problémátörténet, annak is egyetlen (szerintem fontos) fejezete. Számos név, kötet, antológia (példának okáért az *Elérhetetlen föld* vagy a *Költők egymás közt* problematikája) egyaránt hiányolható; egyeseket említék, de kimerítően nem tárgyalok, holott irodalomtörténeti jelentőségük nyilvánvaló.

² “Utaltunk már rá, hogy az új magyar líra – a tárgyias utó-modern klasszicizáció közvetítésével – elsősorban Tandori Dezső korai versein keresztül kapcsolódott az esztétista hagyománynak ahhoz a vonulatához, amely a hatvanas évek vége felé lezárulva adott helyt a lírai én szerepelvű identitását megkérdőjelező irányzatoknak. A harmincas évek magyar költészete ugyan szembesült már az én egységének felbomlásával, de csak annyiban ment elébe ennek e kihívásnak, hogy a nyelvbe vetett bizalma fenntartásával megőrizhesse a megbontott én szerepintegritását. A vers megalkotójának szerephelyzete József Attila szemében éppoly poétikai evidencia maradt, mint Szabó Lőrincében. Ennek a poétikai szereptudatnak a megingása kétségkívül csak akkor következett be, amikor a magyar lírában is megkerülhetetlen tapasztalattá vált a nyelv problematizálódása. Látjuk azonban, hogy ez a tapasztalat Tandorinál is ambivalens válaszban részesül. Az én olyan eltávolodása önmagától, mint amelyikről az ‘új érzékenység’ költészete ad hírt, még a nyolcvanas években is igen ritka jelenség a magyar versművészetben” – állapítja meg Kulcsár Szabó Ernő. (*A líra mint szerep nélküli beszéd: önlefokozás, versszerűtlenség, disszemináció = A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum, 1994 (2.kiadás), 185.)

³ A “nyelvi pillanat” [linguistic moment] J. Hillis Miller sikeres kifejezése; a romantika utáni angol nyelvű költészet értelmezése kapcsán veti fel.

Azokat a szerzőket elemzem, akik a lírai nyelv és megjelenítés új típusú viszonyára vonatkozó kérdéseket véleményem szerint legradikálisabban vetik fel. Elsősorban Orbán Ottó, Oravecz Imre, Papp Tibor, Tandori Dezső és Szócs Géza verseivel foglalkozom. Jóformán mellőzöm viszont Weöres költészetét, aki pedig mind a vizualitás, mind a szólammal való kísérletezés szempontjából alapvető kérdéseket vet fel. Úgy éreztem, hogy ez külön könyvet igényelne – de foglalkozom a hatásával. Nem foglalkozom viszont a ricoeuri értelemben “megnyilatkozásnak” tekinthető költészettel: például Nagy Lászlóéval, aki egyfajta “magán-mitológia” irányába fejleszti az alapvetően metafora-halmozáson alapuló, hagyományosabb költői eszköztárat; vagy olyan költőkkel, mint Illyés vagy Petri, ahol a közéletiség és képvisélet szempontja élesen merül fel. József Attila kapcsán viszont felvetek egy (visszatekintő) szempontot, mivel az szerintem a hetvenes évek stratégiái folytán válik jelentőssé.

Módszerem netán önkényesnek tűnhet, de az a gyanúm, hogy a vizsgált időszak folyamatainak elemzésére sokkal inkább látszik alkalmasnak mondjuk a meglehetősen diverziót engedélyező deleuze-i, mintsem – példának okáért – a nálunk a hetvenes években “érvényben levő”, az értékek egyneműsítésén alapuló, elvileg fejlődéselvű (bár a líra szempontjából kissé körvonalazatlan vagy éppen didaktikus) marxista(-lukácsi) modell. De talán nincs is szükség erre az általánosító megállapításra, hiszen vizsgálódásom irányát alapvetően a vizsgált probléma bontakozása szabta meg.

Messzemenően kiaknázom azokat a párhuzamokat, melyek az amerikai és magyar nyelvű költészet közt a hatvanas-hetvenes évek fordulóján felmerülnek. Ez a nézőpont, úgy érzem, védelemre szorul. Érthető és elfogadható ugyanis egyfajta szkepszis, mely eleve kételkedik két, egymástól ennyire távoli kultúra és irodalmi hagyomány összehasonlíthatóságában – és be kell vallanom, ezt a kételyt magam is osztom. De egyetértek Kulcsár-Szabó Zoltán megállapításával abban, hogy az elsősorban Poundon és Williamson

iskolázott amerikai líra (és kiváltképp John Ashbery és Frank O'Hara, vagyis a New York-i költők) lírája "eltérő szerkezetű modernséget képvisel", és európai hatásában is figyelemre méltó.⁴ A magyar költészet újhordas hagyományában észlelhető egyfajta Eliot-hatás, illetve ezzel szemben kialakított költői beszédmód; akárcsak Lowell Amerikában rendkívül népszerű költészetében, amelynek hatása Orbán Ottóéra nyilvánvaló. Oravecz Imre és az amerikai líra kapcsolata is alaposabb szövegelemzést igényel. Ezen konkrét vonatkozási pontok mellett a hetvenes évek magyar és a hatvanas évek amerikai költészete közt két kiemelten fontos reláció teremt kapcsolatot: az (elsősorban francia) avantgárd és a szürrealizmus, amely – természetesen más-más módon – szüntelen provokációt jelent az elbizonytalanodó és önmagát újraértelmező költészet számára.

Ugyancsak érdekesnek és vizsgálódásra érdemesnek tűnt, hogy – részben ismert történelmi okok, az ideológiák korlátozása – miatt a magyar poétikaelmélet nagyon hasonló problémákat vet fel a kilencvenes években, a rendszerváltozás után, mint a hetvenes évek saját költészetük korábbi fordulatára reagáló angolszász kritikusai. Egyfajta jele ennek, hogy a vizsgált korszak nagy kritikai-elméleti munkái (leginkább Paul de Man-ra gondolok) a kilencvenes évek hazai irodalmi közéletében és egyetemi világában jelentős sikert érnek el; a kilencvenes évek kritikai nyelve általában előszeretettel alkalmazza ezen kritikusok fogalmait, szempontjait, ezek a kritikai köznyelv részévé válnak. Ez volna, hogy úgy mondjam, az irodalmi elmélet: az elméletnek az irodalomtörténet számára tartogatott provokációja.

⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán, *Oravecz Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996, 24-27.

(Új költői nyelv – “én” nélkül.)

Egy jelképes dátummal lezárul a magyar költészet klasszikus korszaka: 1967-ben meghal Füst Milán és Kassák Lajos. Valamiféle kanonikus koncepció szempontjából általában nem éppen központinak tartott életművüket éppen a lírafejlődés mai irányvonalainak ismeretében nem szabad mellékesnek tartanunk. Alapvető szemléleti kérdésre mutat rá 78-79-ben írt, a huszadik századi modern költészetet egységes folyamatnak tekintő, ám sok szempontból előre mutató – és üdítően gyakorlatias – könyvében Somlyó György egy általánosabb érvényű megjegyzése: “Ugyanazon a nemzetközi kerekasztal-konferencián, ahol – az itteninél jóval vázlatosabban – igyekeztem megfogalmazni ezeket a gondolatokat (a konferencián a költészet haláláról esett szó, megj. P.T.), Illyés Gyula egy Európa-szerte elterjedt népmese parabolájával rajzolta fel a modern költészet fejlődésvonalát. A sorvadásban halálán levő királylánynak az odaérkező obsitos (vagy deák, vagy orvos) által való feldarabolása, majd újra összeillesztése s életfűvel való feltámasztása, amely már Ízisz és Ozirisz csodás megújulásának is ‘mitikus módszere’ volt, valójában azt mutatja, hogy ‘a szép test szétagolása’ a modern költészet esetében is ‘megmentésének kezdete’ volt. S ha az izmusok frenetikus öncsonkításában tombolók nem voltak is, nem lehettek is mindig ennek tudatában – maga a szétdarabolás eleve az újra összeforrasztás gondolatával vette kezdetét.”⁵

Az emlegetett “szétagoltság” – ma már úgy tűnik – egy más típusú “modernség” vagy “posztmodernség” egyik jelzőszava. Mint a kortárs irodalomkritika egyik markáns ága leszögezi, ez egyfajta “nyelvválság” ismertetőjele. Bár ennek – talán Derrida két fontos munkáját, a *Grammatológiát* és *Az írás és a különbséget* követően (mindkettő 1967-ben jelenik meg) a hetvenes évek fordulóját – Derrida sikerét – követően egyre kidolgozottabb a teoretikus háttere, a hazai lírakritikában sokáig nem tükröződik ez a kérdésfelvetés. Nem

⁵ Somlyó György, *Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe*, Bp., Gondolat, 1980. 84.

tudatosodik a “nyelv általi megelőzöttség egyik legfontosabb aspektusa. Éspedig az, hogy nem a szubjektum alkotja valamilyenné a nyelvet, hanem épp fordítva, a nyelv használhatóságának módjai konstituálják a szubjektum történeti formáit.”⁶

Kulcsár-Szabó Zoltán Oravecz Imréről szóló monográfiájának bevezető áttekintésében megállapítja, hogy egy alapvető és átfogó “68-as tapasztalatról” van szó; de jegyezzük meg, hogy ez egészen mást jelent is az egyetemeket ostromló Nyugat, mint a Csehszlovákiát megszálló Kelet szemével. A mélyen ideologikus kérdésnek természetesen létezik tudományos és poétikai vetülete is: a hatvanas években paradigmaváltás zajlik az irodalomtudományban és tudománytörténetben. Aligha véletlen: Thomas Kuhn paradigmaelmélete, *A tudományos forradalmak szerkezete* is ezt megelőzően, 1962-ben jelenik meg. Megelőlegezi a szemléletváltást? “... a modern líra alapvető vonásai a deferencializáltság, a reflexivitás, az esztétikai kommunikáció lehetőségeink újraalkotása, a racionális világképi, illetve énfelfogás-beli egység lebontása, elutasítása és a nyelv nem közlő funkcióinak előtérbe kerülése lehetnek” – határozza meg a modernhez képest e költészettörténeti paradigmaváltás főbb irányait Kulcsár-Szabó;⁷ magam is úgy vélem, hogy ezeken az általános szempontokon túlmenően talán éppen a “nyelv nem közlő funkcióinak” átfogóbb vizsgálata – egy nem-kijelentő típusú költői szerepvállalás – veti fel azt a problémát, rajzolja meg azt a kontrasztot, mely a hetvenes évek líráját értelmezhetővé teszi.

Hatvannyolcat mindenképpen egyfajta korszakhatárnak tartom, bár tudom, hogy döntésem önkényes; nem hiszem, hogy társadalmi folyamatok egyértelműen meghatároznak ideológiai, vagy kiváltképp poétikai változásokat; bár egyik sem teljes mértékben független emezektől. Érdekes lehetne éppen ez a szövevényes viszony költészet és ideológia közt, hiszen az általam vizsgált költészetre vonatkozó kérdésfelvetés is valami módon ideológia;

⁶ Kulcsár Szabó Ernő, *i.m.*, 165.

⁷ Idézi Kulcsár-Szabó Zoltán, *i.m.*, 23-24.

hatását és a viták viharait tekintve a *Grammatológia* (1967) lehetne egyfajta korszakhatár. Kérdés persze, hogy a hatvannyolcas fiatalabb nemzedék kötetei valóban új alkotói-befogadói párbeszédet kezdenek-e, valóban olyan mértékben térnek-e el a korábbi nemzedék (ebben az értelemben hagyományosnak tekintett) költészetétől, hogy annak gyökeresen új befogadását, megközelítését igénylik, vagy “csupán” a hangsúlyok áthelyezéséről van szó: vagyis az eltérés *módja*.

A kérdés részletezhető. Hiszen kérdés az is, hogy mennyiben tekinthető egységesnek a korábbi, általában modernnek vagy késő modernnek nevezett, és egyébként annyira különböző életművekkel jellemezhető időszak, mint Illyésé, Nagy Lászlóé, Pilinszkyé vagy Weöresé, és mely szempontok alapján tekinthető az utánuk következők költészete fordulatnak – hiszen ez a felvetés alapvetően azt sugallja, hogy létezik valamiféle egységesnek, vagy legalábbis megfelelő módon tagoltnak tekinthető magyar lírai hagyomány, mely talán nagyobb mértékben támaszkodik a nagy elődök (leginkább talán József Attila, vagy az avantgárd esetében Kassák) poétikai szemléletére, még akkor is, ha éppen ez idő tájt kérdőjelek támadnak mind a négy említett alkotó költészetében – Nagy László *Versben bujdosója* vagy Pilinszky *Szálkái* pontosan jelzik, hogy a létösszegző líra *a korábbi formában* nem mívelhető: a “versben bujdosó haramia” kifejezés, úgy vélem, fontos, reflexív gesztust hordoz. Tamás Attila *Periódusváltás határterületein?* című írásában kifejti (1974-ben): a hagyományos költészet válságát a “hibátlan művek” hiánya jelzi.⁸ Mégis azt gondolom, hogy minden radikális alkotás (Harold Bloom kifejezésével: erős költészet) feltételez valamely értelmezői keretet, melyhez képest újítónak bizonyulhat. Bizonyos szemszögből – például a magyar irodalmat “avantgárd szemmel” néző Papp Tibor szemszögéből – éppen Weöres lírája áll poétikatörténeti értelemben is kiemelt helyen. “Kassák Lajos a szabad asszociációs magyar verselés egyik legjelentősebb újítója és mestere, ugyanígy mestere és újítója Szentkuthy a

⁸ Kulcsár-Szabó Zoltán, *i.m.*, 36.

prestrukturalista regénynek. Kosztolányi, például, vagy Illyés Gyula vagy Szép Ernő viszont az elfogadott művészet tartalmi és formai tökéletesítői csupán.”⁹ Nem vagyok biztos abban, hogy az “újítás” és “tökéletesítés” ellentétpárja az irodalomtörténeti elemzés legmegfelelőbb rendezőelve (hiszen lehet vitatkozni azon, hogy Kosztolányi Esti Kornél elbeszélései vagy Illyés avantgárd és népi-szürrealisztikus költészeti technikákat nagy mértékben alkalmazó költészete *milyen szempontból* tökéletesítő vagy újító), de egészen biztos, hogy a problémaközpontú irodalomtörténeti értelmezés – mint minden értelmezés – csak explicit vagy kevésbé explicit módon meghatározott általános alapelveken, önkényesen kijelölt zsinórmértéken nyugszik, melyet vagy melyeket csak használhatóságuk igazolhat.

Ugyancsak kérdés, hogy létezik-e olyan legkisebb közös többszörös, mellyel a hetvenes évek talán legváratlanabb fordulatait jelentő kötetek közös nevezőre hozhatók – vagyis eljuthatunk-e az általánosítás olyan fokára, hogy fordulatról beszéljünk. Érdekes ma már, hogy az “új költészet” akkori kísérleteit egy többé-kevésbé vázolt fejlődésvonalhoz képest jóformán periférikusnak tekinti a kortárs irodalomkritika, és csak később, a nyolcvanas évektől válik meghatározóvá befogadásuk. Ennek persze az is oka, hogy ezek a művek nem vetik fel az általánosíthatóság látványos szempontjait – egyedink és szórtnak tűnhetnek; éppen azért, mert értelmezésükre megfelelő fogalomkészlet nem állt még elő. “Intellektualizmusuk” és így jelentőségük éppen az átíródo elmélet előterében domborodik majd ki. Ennek ellenére kevés szkepszissel kiemelhetjük: *a közvetlen megszólalás és megnevezés mítoszáat a megjelenés és megjelenítés mítosza, vagyis a nyelvileg megalapozott költői jelenlét létrehozásának vágya váltja fel a lírai költészetben hatvannyolc után és a hetvenes években.*

Persze ez is egy mítosz, és ez a mítosz is – mint minden mítosz – különféle stratégiák révén érvényesül. Dolgozatomban ezen stratégiák működését, illetve megjelenési módjuk (a

⁹ Papp Tibor, *Nyelvek irodalma az irodalom nyelve = Uő., Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, Bp., Magyar Műhely, 2004. 100-101.

hasonlatot folytatva “taktikáik”: a formai, esztétikai elvárások, technikai megoldások stb.) sikerességét vizsgálom. Vizsgálódásom ebben az értelemben a *nyelvi megjelenítés módjaira* irányul. Paul de Man megállapítja, hogy a lírai “én” érzékelésének és a költészet “megjelenítő” (reprezentatív) funkciójának elvesztése – nagyjából Baudelaire-től és Yeats-től – párhuzamosan történik a nyugati költészetben. “A modern költészet Yeats szerint – írja de Man – egy konfliktus tudatos kifejezése, mely a nyelv megjelenítő (reprezentatív) funkcióján belül és egy olyan koncepción belül zajlik, mely szerint a nyelv egy autonóm én aktusa.”¹⁰

Ez az ellentétpár az én megjelenését a szöveghez – a lírai szöveghez – köti. Ez – az úgynevezett lírai én megjelenítése és megjeleníthetősége – a nyelvközpontú vizsgálódás másik pólusa. Az intellektuális költészet esetében persze aligha van szó *énközpontú* szövegmodellről. “Ezek szövegek én nélkül”? Dolgozatom kérdése sarkosan úgy is megfogalmazható: hogyan működik a lírai nyelv *én nélkül*, milyen nyelvi-retorikai elemek jelennek meg a szöveghez kötött én kiüresedett helyén?

És ha az írásként fölfogott költészet megjelenését is figyelembe veszem: mit őriz *a láthatóvá tett nyelv*, mi marad a költői hang helyén?

¹⁰ Paul de Man, *Lyric and Modernity* = Uő., *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Routledge, 1983, 171–172.

PAZARLÓ GAZDÁLKODÁS

“Kezdetben volt az Ige.”

(Vers és nyelv-írás.)

Nincs kellőképpen feltárva, milyen sajátos feladat elé állítja a hetvenes évek költészetének értelmezőjét az avantgárd versírás. *A láthatóvá tett nyelv* véleményem szerint nem avantgárd vagy neoavantgárd belügy, egy “értelmiségi rétegirodalom és -művészet” szimptomája, mely “a későmodernségbe ágyazva átmenetet képez a posztmodern felé”,¹¹ hanem provokáció: szélsőség, mely saját értelmezési keretet kényszerít ki akkor is, ha a hetvenes évek (nem szigorúan avantgárd!) költészetének *áthangolódásáról és újraíródásáról* beszélünk. Vagy valóban az írás volna a költészet eredeti közege, és a megszólaltatása másodlagos?

A magyar kortárs avantgárd meghatározó alkotója, Papp Tibor tanulságos fejlődésvonalat vázol: “...maradjunk a költészetnél: ha – szigorúan magyar viszonylatban – azt a tíz-tizenöt művet veszem figyelembe, melyeknek alkotói az újítás mesterei voltak, s a magyar költészetben szinte mindent összegeznek, akkor – az én megítélésem szerint – a következő vonulat rajzolódik ki: Balassi Bálint, Csokonai Vitéz Mihály, Petőfi Sándor, Arany János, Ady Endre, Füst Milán, Kassák Lajos, József Attila, Weöres Sándor.”¹² Füst és Kassák szerepeltetése – avantgárd korszakát tekintve József Attiláé is – érthető egy alapvetően vizuális poétika szempontjából (talán kevésbé érthető, hogy Tamkó Sirtó Károly méltatlanul

¹¹ Az avantgárd behatárolásának nehézségeiről lásd Deréky Pál áttekintését: *A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet)* = Deréky Pál és Müllner András (szerk.), *Né/ma? Tanulmányok a neoavantgárd köréből*, Budapest, Ráció, 2004, 12.

¹² Papp Tibor, *i.m.*, 101.

kevésbé ismert munkássága miatt nem nyer említést). De fontos hangsúlyozni, hogy az avantgárd alkotónak nem nevezhető Weöres Sándor bizonyos kísérleteivel is fémjelezhető egy olyan költészeti kísérlet, hagyomány, ahol éppen a hangzó és írott, a megszólaló és a láthatóvá tett versnyelv *egymásba fordítása* jelent poétikai problémát. Akár a *Rongyszőnyeg* bizonyos darabjait (ahol a “plem, plem, plem – plimm!”; “...tillilli / tillilli / tillilli...” és hasonló töltelékszavak tömegesen jelennek meg, akár egy slágerdarabot, a *Szajkót* említem (a “taná rika rika rika / papi ripa ripa ripa”) nyilvánvaló a láthatóvá tett hangzásbeli-retorikai “zavar”. Úgy vélem, hogy ez, a láthatóvá tett vers kérdése a hetvenes évek lírafejlődésének meghatározó problémája; és nem tartom véletlennek, hogy ez a kérdés olyan alkotók munkáiban jelentkezik, akiket közvetlenül-áttételesebben befolyásolt Weöres lírakísérlete: Papp Tiboron kívül elsősorban Oravecz Imrére, Tandori Dezsőre, Marsall Lászlóra gondolok.

Weöres a vers kidolgozásáról szólva doktori disszertációjában megfogalmazza, hogy “...a vers tulajdonképpeni létrehozását nem akarat és a meggondolás végzi, hanem a poéta szellemi automatizmusa”.¹³ Kétségtelen, hogy az írás bizonyos fajta automatizmus (bár megjegyzem, *Automatikus írás* című versét – “Főnévfürt füttyöget asztalszékbadogos gyufaharisnyáin” – éppen a meghökkentő szókapcsolatok megkomponáltsága jellemzi); és az automatizmus nyilván teret enged a tudattalannak. Másfelől mégis sajátosan korlátozott írásmód jellemzi a költői szöveget: létrehozásához, a legszabadabb avantgárd vers létrehozásához is a legkülönbélebb (tudatos és tudattalan) szabályok és jogosítványok társulnak. Ezek némelyikét könnyű körvonalazni, mint a verstan vagy a prozódia szabályait a klasszikus költészet esetében, némelyiket nehezebb, mint a kompozíciós és műfaji szabályokat, vagy azokat a technikai kérdéseket, hogy milyen legyen a jó hasonlat stb. (meglepő, de a jó hasonlítást tartja Arisztotelész a költészet alapjának), vagy azt, hogy milyen “mitológia” jelenjen meg a versben. Némelyik törvényszerűség az alkotás során egyáltalán

¹³ Weöres Sándor, *Egybegyűjtött írások I.*, Bp., Magvető, 1970, 241.

nem tudatosul. Sajátosan korlátozott, mert nyilván minden irodalmi műfaj szabályszerűségeket követ a maga módján: Julia Kristeva szerint például az irodalom (általánosságban) “szintaxis révén érthetővé tett ritmus”.¹⁴

A befogadás szempontjából viszont sajátosan felszabadított olvasásmód jellemzi versértésünket.¹⁵ A költői szöveget – és mint erre kitérni szeretnék, kiváltképp a láthatóvá tett szöveget – a többnyire alapvetően lineárisan olvasódó és értelmeződő egyéb szövegformákkal szemben párhuzamosnak és egyidejűnek kell tartanunk. Bizonyos szövegtípusnak, például Papp Tibor *Logo-mandaláinak* vagy Marsall László *A vasárnap útjai és útvesztői* című versének nincs egyértelmű olvasati módja; az egyidejűség pedig kiváltképp a vizuális szöveg esetében kell alapelvnek tekintenünk. Egyidejűségét bonyolult és összetett megoldások okozzák, betű-, hang-, szó- és mondatalakzatok, melyek a legváratlanabb jelcsoportok közt teremtenek megvilágító erejű összefüggést (már Kosztolányi felfigyelt arra, hogy a rímek milyen váratlan tartalminak látszó kapcsolatokat villantanak fel; és az sem véletlen, hogy a hetvenes éveket követően valóban feltámadt az irodalomtudomány érdeklődése a retorika iránt). A költői szöveg - Riffaterre szerint - a félrevezetések sorozatával éri el, hogy olvasója (olvasás közben) az “igazi originalitás jelenében” érezze magát.¹⁶

A kortárs irodalomkritika hajlamos a mesterség (techné) szempontja felől közelíteni a lírai költészethez. Sőt, mintha elvárná, hogy a költők is így közelítsenek: alkossanak

¹⁴ Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia U.P., 1984, 30.

¹⁵ “Egy műalkotás, ez a befejezett, tökéletesen kalibrált szervezetének tökéletességébe zárt forma (...) nyitott: ezernyi - megismételhetetlen egyediségét érintetlenül hagyó, ám egymástól eltérő - értelmezés lehetősége. Ekkor minden használat interpretáció is, kivitelezés is, mivel a mű minden használatban eredeti, új perspektíva szerint kel életre” – összegzi ezt a kettősséget frappánsan Umberto Eco *A nyitott műben* (Bp., Európa, 1998, 74.); idézi Erős Ferenc, *József Attila kultusza a pszichoanalízisben* = Tverdota György – Veres András (szerk.), *Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, Bp., Balassi, 2003, 114.

¹⁶, Michel Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington and London, Indiana U.P., 1978, 13.

tudatosan, a mesterség szabályainak ismeretében (melyeket persze a kritika feketetett előzetesen le). Legyenek autentikusak vagy éppen ellenkezőleg ironikusak, reflektáltak, alkalmazzanak vendégszövegeket stb. E tudatosság visszfénye néha olyan ars poétikus, különleges művekben is tükröződik, mint Orbán Ottónak *A mesterségről* (1984), illetve *A költészet hatalma - Versek a mindenségről és a mesterségről* (1994) című kötete, melyek jóformán tárgya a költői techné. “Minden költő alkalmaz ’mesterséget’ (artifice) – írja Charles Bernstein, maga is kritikus és költő Steve McCaffery költészete kapcsán (McCaffery a *Four horsemen* hangköltészeti formáció alkotója). – Bár ez néha már többé-kevésbé tolakodó, mégis a mesterség a poétika alapja. Mint egyfajta szélsőség, egy mű mesterséges volta leplezhető (habár, mint Flaubert esetében, paradox módon ez éppen a mesterség tökélyét jelzi); másfelől a mesterség akár a mű summája, lényege is lehet (habár McCafferynél ez inkább ideológiailag szembenálló, szó szerint *ellenkező* gesztus, mintsem formálisan depolitizáló esztetizáció). A ’mesterség’ kifejezéssel egyébként a versnek azt a kezelhetetlenségét kívánom jelölni, mellyel ellenáll annak, hogy mint eszközök és tárgyi tartalmak összege szívódjon fel.”¹⁷

Bernstein meghatározása paradoxont rejt, mintha a “mesterség” szó jelentéskörét ellentettjével együtt aktiválná - az “artifice” nyilván nem azonos a “techné”-vel a platóni értelemben, ahogy az mondjuk a *Phaidroszban* felmerül – utóbbi kezelhető, tanulható, eszközszerű. Ellenkezőleg. Tartalmazza látszólagos ellentettjét, a kezelhetetlenséget is. A klasszika hagyománya egyébként e szempontból is a legkülönfélébb tanulságokat rejti. Szembetűnő, hogy mennyire megbonthatatlan, összefüggő szövevényt alkotnak a tragikus költészet értelmezésére hivatott kifejezések Arisztotelész *Poétikájában*. *Mimézis* és *katarzisz* fogalma a költői és a befogadói mesterség sarkpontjait ragadja meg és kapcsolja – egyazon folyamat értelmezési keretén belül – össze, a dráma “elemei” (összetevői) mellett a főhős által

¹⁷ Charles Bernstein, *Panoptical Artifice*, Open Letter, 1987 (VI.), 9 (Fall), 9.

végrehajtott cselekedetek etikai vonatkozása (*hamartia*) is helyet kap. Elméletének holisztikus és ökonomikus szemlélete egyrészt meglehetősen vonzó, másfelől viszont magában rejt a költészet túlzottan általánosító meghatározásának csíráját. “A lírai verset általában egyéni kreativitás által létrehozott bizonyos formának tartjuk, mely megragad, felerősít és gyakran értelmez valamely élményt” – írja Charles Altieri. A “megragad, felerősít, értelmez...” stb. szemlátomást az arisztotelészi miméziis-fogalom leszármazottai, s míg alkalmasnak látszik az általában vett modern, úgy tűnik, kevésbé a modern utáni költészet megközelítésére.¹⁸

A megjelenítés kérdése viszont elválaszthatatlan a jelentés és a referencia kérdésétől (valamit jelenítünk meg). McCaffery egyik tanulmányában az alábbi költeményt idézi:

erything
eral
stantly
ined
ards
cal
nize¹⁹

A vers angol szavak csonkolt alakjaiból áll, a megszokott jelentés az eredeti alak felismerése és helyreállítása révén jön létre. McCaffery helyesen állapítja meg, hogy a kifejezések ilyen csonkolása, töredékké alakítása “hatékonyan függeszti fel a jelentést, annak hiányát és felmerülésének potenciális lehetőségét”. Figyelme a továbbiakban a jelentésképződés irányába fordul, s bár korábban helyesen állapította meg, hogy “a referens

¹⁸ Charles Altieri, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*, Lewisburg, Bucknell University Press – London, Associated University Presses, 1979, 102.

¹⁹ Clark Coolidge, *Space*, New York, Harper&Row, 1970, 120.

olyan leválasztott tárgy, mely kimarad a jelölésből (signification)”, és ezzel az értelmezés során tulajdonképpen kereszteződnek a “külső” (vizuális jel) és a “belső” (a vonatkozó, nem vizuális, bár az olvasó képzeletében vizualizálódó) referens kategóriái. Következtetése azonban, mely szerint “a jelentés egy alapvetően nem-jelölő mező (non-significative field) ösztönzésére adódik” elveszíti a nyelv és referencia azon ösztönző összeütközését, mely saját gondolatmenetéből, vagy akár az ugyanezen tanulmányban korábban idézett ricoeuri meghatározásból is következik: a referencia “az a mozgás, melyben a nyelv meghaladja magát”. Vagyis a színpalok mögé rejti magát a “drámát”, mely ebből a szempontból – nagy ívben megkerülve Arisztotelészt – a jelentővé váló nyelv előállításából adódik.

(Általános gazdaságosság és protoszemantika.)

Nem használnám szívesen a “nem-jelölő mező” kifejezést a költészet esetében. Valahogy kopár. Talán telítettebb jelek és különféle jelölési szabályok *dzsungelét*, vagy legalábbis *bozótját* említeni. (Ha már a költészet mesterségként való szemléletét is a kezelhetőség-kezelhetetlenség ellentétpárjának dinamizmusában ragadtuk meg). “Az ilyen költemény - folytatja McCaffery - közelebb áll ahhoz, hogy nyelvi tapasztalat legyen, mintsem nyelvi megjelenítés (representation).” Vagy még általánosabban: “A költészet funkciója – idézi Jacobsont –, hogy rámutasson arra, hogy a jel nem azonos (identical) referenciával.”²⁰ Azt hiszem, így a nyelvész látja a költészetet. Nem tudom, hány embernek okoz irodalmi élményt annak tudatosodása, hogy mikor Ady verssorát olvassa, “Milyen csonka ma a hold”, nem az esti égbolt alatt áll és keskeny holdsarlót szemléli, hanem –

²⁰ *Diminished Reference and the Model Reader* = uő., *North of Intention. Critical Writings 1973-1986*, Toronto-New York, Nightwood Editions–Roof Books, 1986, 13-29.

történetesen – arra ébred rá, hogy ez az egész csupán jelölők bizonyos olvasati szabályok szerint értelmezett rendszere egy Ady-kötetben. Vagyis a tétel helytálló, a költészetben (mint minden szövegben), a jel aligha azonos referensével, de nem kielégítő; aligha kerülünk közelebb e meghatározással a költészethez.

A láthatóvá tett nyelv vizsgálata során mégis ebből a sajátos “nyelvi tapasztalatból” kell kiindulni. Ma már ki lehet jelenteni, hogy meddőnek bizonyultak a hatvanas évek azon kísérletei, hogy a retorikai-poétikai héjből – valamely módszer magabiztosságával – kihámozzák az egy, hétköznapi jelentést (ahogy a formalisták, az új kritika tette), vagy legalább valamiféle “jelentésmag”, mátrix kontúráját bontsák ki (Riffaterre). A költészet nyelvi funkciókra való redukálása, ahogy ezt a formalista-strukturalista megközelítések sugallják, egyben a költészetelmélet jelentőségvesztését okozzák. Elvégre ha költészet (csak) nyelv, akkor mért foglalkozunk mással, mint a nyelvvel? Hogy merül fel egyáltalán valamiféle esztétikai – értsd: csak a költészetre vonatkozó – szempont? A hatvanas-hetvenes éveket az irodalomtudomány sűrű időszakának is nevezhetjük: a szemiotika és az irodalomelmélet meghatározó és alapvető kérdései vetődtek fel, a költészetértelmezés mégis az elbeszélés és történetmondás kérdései mögött kullog. Bizonyára igaza van Marjorie Perloffnak abban, hogy Barthes és nemzedéke eleve idegenkedett a költészettől, hiszen a líra nagy példaképei (Baudelaire, Valéry) minden ízükben modernnek (és a modern szemükben avítt). Barthes ugyanakkor a költői “jel” egészen sajátos szemiotikáját dolgozza ki. “... minden Szó mélyén – idézi Perloff Barthes-ot – egyfajta egzisztenciális geológia hever, melyben a Név teljes tartalma sűrűsödik... A szó nem a társadalmi diskurzus által *előzetesen* vezérelt többé; a költészet befogadója, megfosztva a szelektív kapcsolatok irányításától, frontálisan találkozik a Szóval, és teljes mértékben befogadja azt a lehetséges asszociációkkal együtt. A Szó... ily módon olyan állapotot ér el, mely kizárólag a szótár és a költészet számára lehetséges – olyan helyet, ahol a főnév névelője nélkül létezik – és egyfajta nulla fokhoz áll közel... A Szó ilyen

Éhsége, mely az egész modern költészetben általános, szörnyűvé és embertelenné teszi a költői beszédet.²¹

Nem valami kedvező vélemény a modern költészetről – gondolom, ez leginkább a modern költészet Barthes által vázolt vízióját jellemzi. Perloff is – kissé ironikusan – felveti, hogy: igen, de melyik költészetre vonatkozik ez? Barthes *Az írás nulla fokában* írja mindezt (1953), és hamarosan meghatározó változások történnek a költészet gyakorlatában is. Ha nem a klasszikus, modern költészetet tartaná szem előtt, állítja Perloff, észrevenné, hogy saját, fragmentumszerű, későbbi írásai már egyáltalán nem állnak távol a költészet újabb kísérleteitől (mint pl. Ashbery prózaversei). Talán így van. Mindenesetre az a benyomásom, hogy ezzel Perloff is elvét egy fontos szempontot: Barthes szövegei akkor is alapvetően a meggyőző beszéd, vagyis a retorika keretén belül maradnak, ha formai szempontból esetleg ténylegesen közelednek is az – arisztotelészi értelemben – alapvetően megjelenítő (mimetikus) műfajhoz, a költészethez. Mivel meggyőzés és megjelenítés megkülönböztetése a költészetértelmezés szempontjából ma is alapvető, e mulasztást nem lehet szó nélkül hagyni; nem vitatva, hogy Barthes valóban az esszé sajátos válfaját dolgozza ki, mely számára annyira testhez álló, hogy a költészetet leszámítva nagyjából minden belefér a pankrációtól a fotográfián át a japán művészetig.

A költői szöveg azonban nem a “Név”, hanem nyelvi-referenciális feszültségek forrása: sajátos nyelvi tapasztalat. Nem véletlen, hogy Julia Kristeva - a viszonylag kevés számú jelentős költészetelméleti munkák egyikében - a bahtyini többszólamúság (dialogicitás) fogalmából kiindulva vezeti le a szó szövegköziségének fogalmát (mely szerint a szövegbe ágyazott szó kötelező módon számtalan társadalmi dialógus vonatkozásrendszerét sűríti magába: a szó e kommunikáció része és ugyanakkor szubjektív így ambivalens elemek

²¹ Marjorie Perloff, *Barthes, Ashbery, and the Zero Degree of Genre* = uő., *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1990, 268.

dialógusa).²² Az intertextualitás szép karriert befutott fogalma eredetében tehát nem azonos az ennél a meghatározásnál jóval szűkebb értelemben elgondolható forrás-feltárással – ettől a jelentésszűkítéstől Kristeva elzárkózik²³. Kristeva a szubjektív-ambivalens vonások feltárása során Lacan írás és tudatalatti viszonyára vonatkozó értelmezését aknázza ki termékenyen, és talán a láthatóvá tett szöveg poétikája után e nyomon indulhatunk el. Értelmezésében eleve a szöveg kétféle (egymásba torlódó) szintjét (phenotext-genotext) és a szövegelemzés két, egymásra ható módját (semiotic-symbolic) különíti el. Az értelmezés így a szövegszerűen megjelenő vers jelölő testére (chora) támaszkodó előíró folyamat, mely természetesen feltételezi az értelmező – és szintén reprezentációk és ítéletek révén artikulált Ego – társadalmi kontextusokba való beágyazottságát csakúgy, mint saját tudatos-tudattalan viszonyainak aktivitását. Ebből következik, hogy éppen ily módon vázolt beágyazottsága folytán a költői megjelenítés (mimézis) eleve és folyamatosan áthágja a nyelvhez kapcsolható előíró szabályokat. A “költői nyelv aláássa a jelentést”, írja Kristeva sarkosan.²⁴ A felszabadított olvasásmód tehát – ebben az értelemben – valójában áthágás: semmiképpen sem szabadosságot vagy akár az értelmezés lazaságát, hanem az értelmező Ego saját értelmezői viszonyrendszerébe való illesztését (beillesztést, beletalálást, beleilleszkedést) jelenti. A felszabadított olvasásmód nem a szöveg játékanak érvényesülését, hanem az aktuális befogadói mezőbe való elhelyezését, sőt, elplántálását jelenti.

²² Julia Kristeva, *Desire in language*, Oxford, 1980, 68.

²³ “Az intertextualitás fogalom az egyik (vagy több) jelrendszer másikba való átvitelét jelöli; de mivel a fogalmat gyakran alapjelentésként “források tanulmányozása” értelemben használják, jobban kedveljük a transzpozíció kifejezést, mert ez pontosabban jelzi, hogy az egyik jelölő rendszerről a másikra való áttérés az előíró mód új artikulációját követeli meg – az egynemű, megjelölő helyszerezőségét.” *I.m.*, 59-60.

²⁴ *Uo.*, 59.

A szövegköziség ilyen értelmezése – mely a szó dialogicitásán alapul, azokon a szóba kódolt feszültségeken, melyek révén a szó más szövegek felé nyílik meg – a költői szöveg megközelítésének sarkköve.

Kristeva írása értelmezi számomra a Bernstein által felvetett paradoxont is, azt, hogy a mesterség fogalma – ha költészetről beszélünk – legalább annyira közel áll a kezelhetetlenséghez, mint a kezelhetőséghez. Steve McCafferyről szóló már említett alapvető cikkében McCaffery *Writing as General Economy* című cikke alapján²⁵ Bernstein a mesterség kérdését összeköti a gazdaságossággal. Ez a gazdaságosság (Georges Bataille nyomán) csökkentett, amikor a jelentés létrejöttét a szintaxis szabályaihoz kötjük; általános, amikor figyelembe vesszük a nyelv testszerű sajátosságait. Ezeket McCaffery három fő csoportba osztja: 1. vizuális, hangzásbeli sajátosságok (például rímek és betűrímek, együtthangzások), 2. a metafora áthelyezései (ez alá rendeli a metonimikus kapcsolatokat is) 3. paragrammatikus (elírás, kiegészítés) és ezen belül anagrammatikus (megfordítás) megoldások.

A költészet – hangsúlyosan a láthatóvá tett költészet!!! – e definíció értelmében általános gazdaságosság.

Ne vezessen félre a kifejezés látszólagos racionalitása. Ez az általános gazdaságosság nem túlszabályozott, ellenkezőleg: ez szabadítja fel a nyelvben lappangó “libidinális áramlást”, ahogy McCaffery fogalmaz (nem járunk messze Kristevától és persze Lacantól); a nyelvben így nem szabad játék, hanem az erők játéka (Samuel Weber), sőt, az ösztön, a tudatalatti, a jelképzés, vagyis valami horrorisztikus *értelemelőzmény*, a kijelentést megelőző *vizuális nyomaték, beíródás* érvényesül. A költői szöveg az értelemelőzménnyel való szembenézésre kényszerít – tekintetünket arra irányítja, ahol a nyelv és az értelem még nem

²⁵ McCaffery, *North of Intention. Critical Writings 1973–1986*, New York, Roof Books, 2000 (2.kiadás), 201-221.

áll elő, hanem képlékeny állapotban kavargó; a költészetet szemlélő én a világértés örvényébe tekint.

A láthatóvá tett költői nyelvnek ezt az arcát nevezi McCaffery protoszemantikának.

Szövegmodellje a kilencvenes években – részben Deleuze és Guttari *Anti-Oedipus*ának hatására – tovább árnyalódik. Újabb tanulmánykötetében²⁶ az *Anti-Oedipus* alapján veti fel a “szétszóró rendszerek” (dissipative structures) fogalmát. Ezek komplex stabil rendszerek, melyek nem-stabil alrendszereket tartalmaznak magukban. Eleve abból a feltételezésből indul ki, hogy az írott szöveg az olvasás vizuális testét rögzíti, de az írott testben, afféle tömbbe zárt alrendszerekként, az olvasás módjainak lezárhatatlan számú lehetősége lappang. Ebből a szerkezeti mélységből következik a szétszóró rendszerek dinamikája, az, hogy látszólagos stabilitásuk ellenére bármikor alapvető átalakuláson mehetnek keresztül (ami lehet teljes szétszóródás, káosz vagy magasabb szintű rendeződés). Ezeket a változásokat Deleuze&Guttari leginkább “schizz”-nek nevezi (McCaffery inkább a “clinamen” kifejezést használja, leginkább Lucretius “atomisztikus nyelvszemlélete” alapján). “Az identitás – írja talán némiképp ironikusan ugyanitt – az, ami elől a komplex rendszerek menekülnek”. Ez nem jelenti feltétlenül azt, hogy az ilyen rendszerek identitása nem jellemezhető, hiszen általában (a schizzeket leszámítva) a stabilitás állapotában vannak. Hogy úgy mondjam, ez szinte megtévesztő. Hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy ez a “normális állapotuk”, és a schizz meglehetősen termékeny, ugyanakkor riasztó (mivel kiszámíthatatlan) periódusa valamiféle rendellenesség következménye – pedig a schizz is a komplex rendszerek lényegéből fakad. A nyelvi megjelenítés (reprezentáció) ezen, írott modellje egyaránt vonatkoztatható a társadalom, a személyiség vagy az irodalom önértésének módjaira. A megjelenítés különböző beszédmódjai, sajátosságai közt az írás betű-, illetve jelszerű teste –

²⁶ Steve McCaffery, *Prior to meaning. The Protosemantic and Poetics*, Illinois, Northwestern University Press Evanston, 2001.

kettős természete – teremt kapcsolatot. Ez az írhatósági és befogadói szabályok metszete által kijelölt mező az a hely, ahol a költészet történik; mint jelölő mező sem üres, éppen ellenkezőleg - túlságosan is telített. Vagyis, ahogy említettem, a költészet ebben az értelemben “sajátosan felszabadított olvasásmódú” szöveg, szövegmódja a fölösleg szövegmódja: nem is általános gazdaságosságnak, inkább *pazarló gazdálkodásnak* nevezném.

Tehát: protoszemantika. Nem véletlen, hogy a hetvenes évek elején kerülnek elő – és válnak jelentőssé – Ferdinand de Saussure publikálatlan jegyzetfüzetei, ahol a paragrammatikus – anagrammatikus értelmezés lehetőségeit vizsgálja klasszikus (latin) szövegekben. (Lucretius *De Rerum Natura* himnuszában például APHRODITÉ nevének anagrammáját találja többszörösen meg). E tekintetben, legalábbis Shakespeare szerint, a költészet az emberi lényeg bélyegét hordozza, hiszen “a legalja / Koldús is, bár teng, bír fölöslegest” – idézi Vörösmarty Lear-fordítását Szilágyi Domokos 1972-ben. A pazarlás, vagy akár az “ideájukat vesztett” jelölőkről lehasadó jelentések szóródásának, “burjánzásának” Baudrillard által leírt jelensége körvonalazza az olvasóra kényszerített szövegmunka természetét. Jelzi, hogy a költői szöveg nincs, mert nem lehet kész, lezárt, befejezett (hiszen a felszabadított olvasásmód szabályai nem engedik meg, hogy a szöveget “elolvasottnak” tekintsük. A versszöveget *mindenképpen* a befogadónak *kell* “tovább írnia”, a szövegen belül lappangó jelrendszerek jelentővé alkotása révén.

De ez azt jelentené, hogy lemondhat erről az erőfeszítésről?

(Írás vagy fordítás? A láthatóvá tett nyelv.)

Korántsem. Papp Tibor költészetében 1971-ben megjelenik a *vendégszövegek* kifejezés (*Vendégszövegek I* Párizsban ez évben kiadott kötetének a címe.) Ebben a korábbi

két könyv (*Sánta vasárnap*, 1964; *Elégia két személyhez vagy többhöz*, 1968) rendhagyó, ám alapvetően versmondásban gondolkodó szövegeihez képest új minőség jelenik meg. Már a könyv inspirációja is szokatlan: a *René Char verseiből* alcím jelzi ezt a más típusú inspirációt. Nem az életút személyes élménye inspirálja tehát ezt a szöveget, ahogy a hagyományos értelemben alapvetően személyes líra (például Oravecz *1972. szeptember* című munkája vagy Orbán Ottó ez idő tájt szerzett élettörténet-lírája) esetében feltételezzük – hanem a nyelvi transzformáció problémája. Nem fordításkötetről, hanem egy olyan alaphelyzetről van szó, melyben a fordítás mibenléte, illetve az alkotás és fordítás viszonya válik problémává. Az átültetés megtapasztalt lehetetlensége egyfajta nyelvközpontú újratevésben oldódik meg. Nem akárhogyan: “szanaporszét összcikáid ellen támcsókolat rövidsége ah / lavikenőzám hamarjában odaadó testté összecsomózvacsó- / ránk” – hangzik a *Szeriális zuhanás* (nyitószöveg) második szakasza. Mind a lexikon, mind a szintaxis szemléletét összezavarodik a transzplantációs szövegmunka során, mintha a nyelvi elemek jel-jelentő-jelentés paradigmáit rögzítő cédulák közé szél libbent volna, fölkapva őket a poros, akadémiai íróasztalról. Miért? Nem provokációról van szó... azaz mégis. De nem Papp Tibor provokál. Nem is az a nyelv, melyet általában a megnyilatkozás, a kijelentés közvetítőjének tartunk. Hanem maga a szituáció, mely általánosítást kényszerít ki: ez esetben valaminek az átfordítása hívja fel a figyelmet egy általánosabb jelenségre. Az áthelyezések és összevonások, az anagrammatikus megoldások a nyelvvel való általános gazdálkodás műveletére irányítják a figyelmet. A szöveg – ismeri el a fordító – kiszolgáltatottja a protoszemantikának. Rekonstruálni kénytelen, szöveget építeni, tatarozni, a protoszemantikai elemek manipulálása által cselekvővé tett anagrammatika és a rendelkezésére álló referenciális bázis bevonása révén (melybe a nyelv szintaxisáról való tudás csakúgy beletartozik, mint életismerete, személyes tapasztalatai vagy világképe).

Tevékenységének fémjegye ez a fölforgatott vizualitás.

Fordítás és alkotás persze korlátozott értelemben vonatkoztatható egymásra. Nehéz (és felesleges) feltenni, hogy az alkotás során létezik egy “eredeti kópia”, melynek a tökéletességet közelítő változata az adott nyelven megjelenő szöveg; ez a feltételezést egyfajta kinyilatkoztatás modelljét sugallná. Ahogy a mottóul választott János-idézet is, mely a teremtés sajátosan nyelvi vonatkozására irányítja figyelmünket. “A *Vendégszövegek 1* a kísérletező költő első jelentősebb eredményeit foglalja kötetbe. A tökéletes mondat (Proust), az asszociációkkal terhes mondat (Joyce) után Papp mondatideálja a dekonstruált és újrakreált mondat lesz. Ennek legmeggyőzőbb eredménye a “rené char verseiből” készült SZERÁLIS ZUHANÁS című ciklus” – állapítja meg a Magyar Műhely Papp Tibor különszámában Nagy Pál.²⁷ Igen – mint említettem, a fordítás, tolmácsolás helyzete kérdéses; az, hogy mennyiben tehető a fordítás szituációja az alkotás modelljévé. (Most nem óhajtom idézni a kérdés szerteágazó és egyébként termékeny irodalmát, például a rendkívül intuitív Walter Benjamint.) Hogy a láthatóvá tett szöveg megközelítéséhez visszatérjek, egyetlen szempontot vetnék fel Papp Tibor nyomán.

“A látható nyelven alkotott műveket – nyilatkozta Bujdosó Alpárnak az említett Magyar Műhely számban – teljességükben nem lehet hanggal visszaadni. Jacques Roubaudnak a hetvenes évek közepe táján volt egy írása a *Change* című folyóiratban, amiben az irodalom axiómáiról beszél. Egyik tételét nagyon fontosnak tartom, mégpedig azt, melyikben úgy fogalmazza meg a szabadvers lényegét, hogy annak egyetlen formai ismérve az új sorba való átlépés. Hallatlan nagy meglátás volt. Nagyon fontos axióma. Roubaud szerint tehát a szabadvers formai ismérve a láthatóra, azaz csak a láthatóra támaszkodik.”²⁸ Magam is úgy vélem, ebben a meglátásban rejlik annak a költészetnek a magja, melyet most tárgyalok

²⁷ Nagy Pál, *Szóvízió. Papp Tibor magyar nyelvű köteteiről*, Magyar Műhely, 1996. július 20., 3.

²⁸ Bujdosó Alpár – Papp Tibor, *Lapozzunk vissza... – Bujdosó Alpár beszélgetése a 60 éves Papp Tiborral*, Magyar Műhely, 1996. július 20., 36.

(határainak meghúzásával egyelőre adósak maradunk); ebben fogalmazódik meg alkotás és fordítás párhuzamának modellje. Az alapvetően beszédszituációhoz (beszélőhöz, hallgatóhoz, közeghez etc.) kötött kijelentés, mely a nyelvhasználat Papp Tibor által “írott-beszéltnek” nevezett módját jellemzi, a szabadversben egyértelműen és kizárólagosan szöveggé fordítódik itt át. Nem a hangzónak írottá való fordítása írja le ezt a helyzetet (az is: de ez a gesztus még nem merítené ki tartalmát, hiszen az “írott-beszélt” nyelvhasználat is – mint ezt a találó kifejezés maga is jelzi – minden nehézség nélkül megjelenhet írott formában). Nem, hanem a beszédhelyzet fordításhelyzetté való *átfordítása*: “már nem ér el hozzám beszéded himnusza”, jelzi Papp Tibor *A költészet bomlasztó ereje - Ártalmatlan töredék* című szövegben. Ahová nem, az nem a beszéden túl, hanem a beszéd előtt van: a jelek körében, melyek a láthatóvá tett nyelv testében, a protoszemantika létmódjában élnek.

Egymást metsző fogalmak körében mozgunk, de az árnyalatnyi eltérések jelentősek. A “látható nyelven alkotott művek” esetében exponálódik leginkább és nyilvánvalóan a felszabadított olvasásmódú szöveg *értelemelőzmény*-volta, a számomra modellként értett általános gazdaságosság. Nem véletlen, hogy Papp Tibor kísérlete az ezen ösvényt megnyitó *Vendégszövegek 1* után egyfajta vizuális gazdaságosság irányába haladnak, akár a *DISZTICHON ALFA* számítógép által (billiós nagyságrendben) generált disztichonjaira, akár a *TÉR/VERS/KÉPEK* vagy a *Logo-mandalák* számtalan módon olvasható térképszövegeire gondolok. Látszik: e gazdaságosság nem szűkmarkúságot jelent itt sem, ellenkezőleg. A *DISZTICHON ALFA* program képernyőjén billiós nagyságrendben megjelenő kétsoros nem jelenik meg soha többé, hiányérzetet sem keltve – hiszen korlátlan számú variáció áll rendelkezésre! –a virtuális térben szívódik fel.

Létezik e szituáció ellenállásának olyan foka, mikor az írás a megjelenítés mögé lép vissza: már nem kivehető, értelmezhető (vagy rettenetes erőfeszítések révén vagyis túlságosan önkényesen). Példaszerűen így viselkedik a paragramma és az anagramma, az elírás és a

megfordítás. A *Szabályos vers szépséghibával* gyűrt szövegeit olyan demonstrációs projektnek tartom (a könyvlapokon egy gyűrt, betűcsoportokat, de egységében nem olvasható szöveg képe jelenik meg), mely már a betűjelekkel való játékon is túlmutat: a szórtság demonstrációja. *Talált tárgyról* van szó, radikális értelemben: nem szöveget találtunk (mint Tandori hetvenhármas kötetében) hanem valóban tárgyat (mint mondjuk Duchamp): Papp Tibor tárgya az összegyűrt papírlap vagy a margóra írt szöveg (*Tördelékek tördel... ékek*). A költészet vége? Aligha. Törvénykező szembenézés.

Nem véletlenül említettem Tandori munkáját. Nem is csak azért, mert Papp Tibor imént említett szövege körmönfont módon Tandorira is utal (“Ide nem kell József Attila-idézet, írja egy üres lap tetejére Papp, Tandori *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötete viszont az *Eszmélet* jól ismert tételével kezdődik: “...s mint talált tárgyat visszaadja...” A József Attila-i létösszegző (és önértelmező) líra alaprétégére Papp Tibor és Tandori Dezső különböző módon, különböző épületet emel, ám van logikus kapcsolat a két teljesítmény közt.²⁹ Az *Egy talált tárgy megtisztítása* szövegeinek tárgya: a közhely, a szólam, a klisé – az a fajta készen kapott nyelv, melyet az írott-beszélt nyelv üledékének tekinthetünk:

Í

gy is, ú

gy is

bbfleképp

rténik,

nát nem

²⁹ Mint a következő fejezetben kimutatni próbálok, József Attila egyik versszerkesztő elvére éppen e későbbi fejlemények vetnek fényt: a kései versek és a *Szabad ötletek jegyzékében* éppen az anagramma és a paragramma alakzata kerül szem elé.

mind
gy,
mfleképp tö
rténik;

A panaszfal vígasza című szövegrészlet (hosszú ível) az *A. Rimbaud a sivatagban forgat* című versben *már alig (vagy maradéktalanul nem)* megszólaltatható.

Papp Tibornál a látható nyelven alkotott mű, Tandorinál a költészetté tárgyiasuló köznyelvet fel a “fordítás” fentebb exponált problémáját.³⁰ Sarkosan fogalmazva feltehető lenne az a kérdés is, hogy van-e olyan, és hol van az az *autentikus nyelv*, melyet Papp vagy Tandori fordít? De a fordítás szituációjához szükségképpen társul valamiféle – önmegértésre serkentő – idegenség; sőt, a fordítás az idegen tapasztalatával szembesít: a láthatóvá tett nyelv az autentikus nyelv közvetíthetetlenségét tárja fel.³¹ Az írott-beszélt nyelv meghatározó

³⁰ Ebben a dolgozatban nem térek ki rá, de nyilvánvaló, hogy egyfajta sajátos intermedialis problémaként is felvethető lenne a megnyilatkozás metaforikus nyelvéről (Ricoeur) a láthatóvá tett nyelvre való átlépés, ahogy ezt egyébként az avantgárd értelmezésének újabb megközelítései jelzik is. (Lásd az említett Deréky–Müllner kötet több tanulmányát, valamint Kulcsár Szabó Ernő, *Az “imateriális” beíródás. Az esztétikai tapasztalat medialitásának kérdéséhez* = Kulcsár-Szabó Zoltán és Szirák Péter (szerk.), *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, Budapest, Ráció, 2004, 9–36; Kulcsár-Szabó Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = i.m. 74–111.

³¹ “Nem akarván elébe menni más hozzászólók mondandójának, mindössze arra az összefüggésre szorítkoznám, amely eminensen a fordítás kérdésévé teszi a nyelvi-esztétikai materialitás önállósodását, illetve a temporális elválasztottság közös, diszjunktív tapasztalatát. Az idegenséggel összekötő, térben és időben is sokféleképpen artikulált kapcsolatok hálózata alighanem olyan hermeneutikai valósága a modernség e (záró)szakaszának, amely az önmegértést minden korábbi történeti formájánál kényszerítőbben utalja rá a másik tapasztalatának fölvételére. Nemcsak a kulturális idegenség világával van ez így, hanem a tőlünk időben elidegenedő sajátunk az aktualizáló újraértésével is” – állapítja meg Kulcsár Szabó Ernő a debreceni műfordítás-intertextualitás

vonása – az, hogy kijelentés-jellegű; illetve: megnyilatkozás (Ricoeur) – fogva van, foglyul esik a fordításban. A látható nyelven megjelenített mű legalább olyan mértékben közvetíti a megnyilatkozás kritikáját, mint magát a megnyilatkozást: ezt a közvetítettséget neveztük protoszemantikának. Hibás lenne azt gondolnunk, hogy az ilyen mű az írott-beszélt maradványa. Tandori kötetcímével ellentétben: nem is töredék (bár lehet töredékes). Látható teste gesztusértékű utalást hordoz. Fenntartja azt a kijelentést, hogy a költészet beszélt nyelve – tehát a megnyilatkozás – fogoly; de kilép kalickájából, és könnyedén átadja magát a protoszemantikának. Igaza van Fogarassy Miklósnak, amikor Tandoriról szóló monográfiájában azt állítja, hogy a *Töredék Hamletnek* megjelenésével “költészettörténeti esemény” történt³²; ha az olyan emlékezetes darabokra gondolunk, mint *TÉVEDHETETLENEK* című egysoros: “Tévedhetetlenek velünk.”, ahol egyetlen szabálytalan vonzat teremt meg nyelv és referencia feszültségét, vagy általában a *KOAN BEL CANTO* ciklus anyagára. De tegyük hozzá, hogy ez az esemény alighanem a hatvannyolc utáni költészet nyelvi pillanata; mely más hasonló kísérletek mellett magába foglalja az irodalomelmélet felvetéseit is.

Leírható-e lényegi, poétikailag meghatározó különbség láthatóvá tett és megszólaló – hagyományos értelemben felfogott – líra: *vers* és *költemény* közt?³³

konferencián (közölve: *A fordítás “antihumanizmusa” mint az önmegértés új történeti alakzata* = uő., *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 274.

³² Fogarassy Miklós, *Tandori-kalauz*, Budapest, Balassi, 1996, 21.

³³ A két fogalom ilyen exponálásában motivált egy későbbi szöveggyűjtemény: a *Ver(s)ziók – Formák és kísérletek a legújabb lírában* (Magvető, 1982; JAK füzetek 2.) megjelenése. Címében is az általam vizsgált problémát veti fel: a vers/verz átírat a szótest betűcsoportjába kódolva jeleníti meg a változtatás elvét. A kötet szerkesztése során Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor a “formabontás elvét” érvényesítik, a választott szövegek “a versbeszéd nyelvi megszervezettségének szintjén már kifejezik elhatárolódásukat a líra hagyományos

Nem abból kell kiindulnunk, hogy bizonyos mértékben minden szöveg hangoztatható, még ha egyes opuszok (a fenti példák többsége) nem is maradéktalanul. Hanem a kijelentés, a megnyilatkozás szituációjából. Költeménynek azt a szöveget nevezem, mely szándéka szerint alapvetően kijelentő, vagyis megnyilatkozás, és őrzi a megszólaltatás szituációját. Versnek pedig a látható nyelvre fordított megnyilatkozást: mely őrzi a fordítás szituációjának *szükségszerű sikertelenségét*, ez által helyet ad egyfajta protoszemantikának.

Egy ritkábban említett, ám szerintem meghatározó négysorosban egyébként Tandori exponálja is ezt a kérdést: “Nem hallom vissza már, / tükörzajából egy / hangom se tér meg: / most már csak néz beszédem.” (*T. S. ELIOT-ÉRME*) A Vas István-i hagyománytól való eltérés emblémája ez a szöveg (Vas Eliot fordítója, Tandori “első mestere”). A “tükörzaj” Lacan pszichonálízisét idézi (a személyiség csecsemőkori kialakulásának, vagyis a korai anya-gyermek kapcsolat ismert képe a tükörszoba-effektus a francia filozófus-pszichiáternél, tanulmánykötete, a nagy hatású *Écrits* 1966-ban jelent meg). Érdekes párhuzam. A különös képzavar vagy paradoxon – “néz beszédem” – meglepő élességgel veti fel kép és nyelv egymásba fordulásának problémáját. Tudjuk, hogy Lacan szerint a személyiség alakulását formálja a jelek vizuális teste (írásainak poétikai következményeit Kristeva a már említett módon vonta le). Tandori a nyelv tisztogatása, barkácsolása, helyreállítása és átszerkesztése – nem a kijelentés, hanem a nyelvi munka – felé fordul következő kötetében. *Az Egy talált tárgy megtisztítása* leginkább a hangsúlyosan nyelvi természetű *verstárgy* tisztogatásának dokumentációja. Az olyan “üresjáratok”, mint a “– Találós kérdés: / – Mi az?” (*TEDDY ÉS JOHANNA*), vagy az “akkor inkább / el / gat-getek // Rémületemben” (*HORROR*) önjáró panelelemeiben a nyelvi kérdés exponálódik. A nyelvjáték néha ellepi a papírlapot, és kiszorítja a szöveget (*A SZONETT*; vagy a *SALON*; *ÉVSZÁM*), üres rituálévá válik (az utóbbi

formaelveitől (versláb, ritmus, ütem, versszak, rím stb).” Tanulmányomban e szempont mögé hátrálok, és a nyelvi megszervezettség létrejöttének feltételeit vizsgálom.

vers egyik megjegyzése: “A két sor, mint két ‘malmozó’ ujj, forog”.) Filozofikus (de nem metafizikus) nyelvhasználat ez; deklarált protoszemantika. Funkciója a nyelv kijelentő (csak referenciális) funkciójának megkérdőjelezése. Kérdése horrorisztikus módon az értelem mélyére hatol, hiszen az értelemképződés alapjaira irányul. Mintha a látható nyelven alkotott versben ünnepélyes módon magasba emelkedne a referencia ballasztjától megszabadított jel léggömbje – és az ünnepség résztvevői nem tudnának megszólalni többé réműlettől.

Papp Tibor felhívja a figyelmet Claire Benveniste elméletére az orális nyelvről: “... az írott-beszélt nyelvvel ellentétben az orális nyelv szigeteken is közvetítheti az üzeneteket, azaz nem feltétlenül összefüggő jelentéseket közöl egymás után...”³⁴ Mint megállapítottuk, az írott-beszélt nyelvnek a láthatóvá tett nyelv az ellentéte (a láthatóvá tétel műveletét neveztem fordításnak). De az orális nyelv sem írott-beszélt nyelv: írott változatát anagrammának tekinthetnénk. (Tandori esetében például a saját név anagrammája jelenik meg a prózai írások címében.) Vagyis: az írott-beszélttel szemben precízen a láthatóvá tett-orális nyelvet állíthatjuk. Amint az írott-beszélt nyelv a közvetlen megnyilatkozás szándékáról lemond, kialakulhat a fordítás szituációja, és felszabadulhat a látható-orális nyelv, melyet általános gazdaságosság, a jelek buja szórtsága jellemez. A látható nyelv a produktív nyelv: ha szakadék támad szöveg és referens közt, a jelek széles sávban szórt csoportja sajátos nyelvi tapasztalat, sajátos nyelvi valóság terepe lesz. A lírát megnyilatkozásnak vagy kijelentésnek tekintő esztétikájával szemben a láthatóvá tett-orális nyelv esztétikája nem inkább a pazarlás esztétikája?

Fel kell vetnünk ezek után, hogy a költemény hogyan értelmezhető. Megállapítottuk, hogy rejti a megnyilatkozás szándékát, de mégsem csak-kijelentő (mint többé-kevésbé az írott-beszélt nyelv.) Helyét alighanem a *megalakító kijelentés* vizsgálata jelöli majd ki – ennek

³⁴ Papp Tibor, *i.m.*, 40.

kifejtése nem lehet e dolgozat tárgya. A látható nyelven megjelenő verssel szemben vélhetően őrzi a megszólalás rítusát; hangját minden esetben annak a rítusnak az ünnepélyessége színezi, mely a megalakítás (egyfajta esztétikailag is értelmezhető alapítás) eseményét szenteli meg. Nem szakadhat el a rítustól, mert alapítása csak e keretben helytálló; és nem szakadhat el a kijelentő hangtól. Írott változata nem fordítás, hanem lejegyzés.

Vers és költemény: ebben az értelemben a líra két markánsan elkülönülő beszédmódja.

A GAZDASÁGOSSÁG ÉS A HALÁLÖSZTÖN

“Mint gondolatjel, vízszintes a tested.”

József Attila: *Kosztolányi*

(József Attila “*homo oeconomicus*”-a.)

Amennyiben egyfajta protoszemantika, vagyis a közlő nyelvet megelőző *előzetes nyelv* értelmében, a *gramma*, a *láthatóvá és így vizuálisan megragadhatóvá tett jelölő* szerepét kiemelve hangsúlyosan beszélünk a *láthatóvá tett nyelven* megjelenő *versről*, József Attila költői munkássága egy szabálytalan hatástörténet szempontjából kerül központi helyre: bizonyos fogalmai előre vetítik vers és költemény előző fejezetben vázolt elkülönítését.

Jól ismert, hogy tudatosan ideologikus költő. Munkáiban több alkalommal hangot ad azon nézetének, hogy a költészet sem függetleníthető a társadalmi-termelési folyamatoktól. “S mondd, mit érlel annak a sorsa, / ki költő s fél és így dalol; felesége a padlót mossa / s ő másolás után lohol; neve, ha van, csak áruvédjegy, / mint akármely mosóporé, / s élte, ha van élte még egy, / a proletár utókoré?!” – veti fel a *Mondd, mit érlel...* című költemény, 1932-ben; majd négy évvel később a *Kész a leltár*: “Árultam forgót, kenyeret és könyvet, / ujságot, verset - mikor mi volt könnyebb”, illetve a *Világosítsd föl* fogalmazza meg a kultúra árujellegét: “Vagy alkudoznak, vagy bölcselnek, / de mind-mind pénzre vált reményt; / ki szemet árul, ki szerelmet, / ki pedig ilyen költeményt”. Az, hogy a költemény áruvá válhat mint kulturális termék, egyáltalán nem meglepő (kiváltképp ma, a kultúra szolgáltatássá illetve szórakoztató iparrá való átalakulása után).

Jóval meglepőbb, hogy esztétikai értelemben is használja a “gazdaságosság” fogalmát.

Az alábbiakban a *pazarló gazdálkodás* fogalmát a gazdaságosság József Attilánál megjelenő *esztétikai* értelmezésével hozom kapcsolatba.

A “homo oeconomicus” kifejezésre Veres András hívja fel a figyelmet. Egyebek mellett József Attila ismert Kosztolányi-kritikájának szövegét idézi: “’Jobb volna élni. Ámde...’ Kosztolányi világában (melyet ez is közelít az álom színvonalához) alig van cselekvés. Itt minden történik. Kosztolányi *homo aestheticusnak*, vagyis az érzéki alapú szépségek emberének tartja magát és ezt a homo aestheticust szembeállítja a *homo oeconomicussal*, vagyis a gazdálkodó és a *homo moralissal*, tehát az erkölcsi, szociális jóra törő emberrel. A szemlélőt a cselekvő ellen veti. A költő föladata szemlélődni az élet és a halál kérdéseiben, vallotta egyszer, – pedig hát a költő föladata, melyet Kosztolányi oly hallatlan biztonsággal teljesít is a maga módján, – a versírás. Ez azonban mégis csak cselekvés, – hozzá egyszerre erkölcsi és gazdasági cselekvés.”

József Attila, mint látjuk, kijelenti, hogy a versírás nemcsak esztétikai, hanem ugyanakkor erkölcsi (morális) és gazdasági (ökonómiai) tevékenység. Ez utóbbi fogalom részletesebb kifejtését József Attilának Hort Dezső *Egyetlen, Új Szocializmust!* c. könyvéről ír kritikájában találjuk:

“A történeti társadalmat nem a *res oeconomica*, hanem a homo oeconomicus formálja. A homo oeconomicus alkotja a tudományokat, mint ismereteink leggazdaságosabb kifejezéseit s hasonlóképpen a művészeteket is. (Freud még neurózisokban is fölfedi az ökonómiai elvet.) Éppen Marx hangsúlyozza a *Kapitalnak* árufetisizmusról szóló fejezetében, hogy csupán látszat szerint lépnek termékeik útján (*res oeconomica*) egymással társadalmi viszonyba az emberek, valójában már termelés közben fennáll a társadalmi viszony, mely tehát nem dologi, hanem személyi. A termék árujellege teszi csupán, hogy az emberek közti viszonyok dologiaknak látszanak. A *res oeconomica* mélyén, mint bölcsőjében a gyermek, a homo oeconomicus szunnyad s nincs is másról szó, minthogy – felnövekedvén – lépjen elő.”

“Nem tudom, hogy József Attila átvette-e (s ha igen, honnan) a ‘homo oeconomicus’ kifejezést, vagy saját leleménye – fűzi hozzá Veres András –. Annyi bizonyos, hogy súlyos megfontolásokat kívánt vele fogalmilag jelölni. Az idézett szöveghelyen elsősorban az alanyi-emberi tényező tevékeny, meghatározó szerepét hangsúlyozza az eldologiasodott világ látszatával szemben. De a ‘homo oeconomicus’ nem csupán ‘gazdálkodó ember’, azaz nem szó szerint értendő. Hanem inkább ‘termelő-teremtő ember’, hiszen ő ‘alkotja a tudományokat (...) és hasonlóképpen a művészeteket is’. Tehát a ‘homo oeconomicus’ mindenekelőtt tevékeny - szemben Kosztolányi ‘homo aestheticusának’ szemlélődő attitűdjével. Másrészt általánosabb érvennyel rendelkezik, mint a ‘homo moralis’.”³⁵ Számomra a tevékeny – termelő-teremtő – ember meghatározása nyit tág perspektívát; a fogalom alkalmasnak látszik arra, hogy a grammával való speciális műveletek, vagyis a versírás értelmezésére alkalmazzam.

(Az ökonomikus szemlélet és a pazarló gazdálkodás.)

Az “ökonomikus” szemléletet szeretném a lírai alkotás egyfajta modelljeként értelmezni. Ennek lehetőségét, úgy vélem, különösen elmélyíti egyetlen, zárójeles mondat az idézett Hort-könyv kritikájából. “(Freud még neurózisokban is fölfedi az ökonómiai elvet)” – írja itt József Attila. Most nem térnék ki a marxizmus és “freudizmus” kapcsolatára a szerző közismert módon átgondolt világképében – tény, hogy erről való vélekedésünket árnyalja a SEXPOL atyjaként ismert pszichiáter-filozófus Wilhelm Reichnek József Attila gondolkodói

³⁵ Veres András, *Világképek dialógusa. József Attila Kosztolányi-bírálatáról* = Tverdota György – Veres András (szerk.), *Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, Bp., Balassi Kiadó, 2003, 74.

pályájára gyakorolt, utóbbi időben feltárt hatása.³⁶ De közismert módon “pszichologizáló szerző” (teoretikus és szubjektív kapcsolatban is áll a pszichoanalízissel), és költészetében is reflektál a költői alkotás, vagyis a termelő-teremtő folyamat során megmutatkozó pszichikai aktivitásra: “Még jó, hogy vannak jambusok és van mibe / beléfogóznom” – írja a *Szürkület* (1933?), később még konkrétan a *Már régesrég...* (1937) című költeményben: “A zúgó egek fenekén / lapulok most, e költemény / szorongó lelkem buboréka”.

A poétikai elemzés során persze a konkrét szöveggel, és nem “aktivitással” vagy “termelő-teremtő folyamatokkal” foglalkozunk. Tanulmányom ennek megfelelően *nem* vagy *nem csak* az analízis analízise... De tény, hogy József Attila szemlélete kapóra jön és segítségemre siet. A gazdaságosság legáltalánosabb meghatározása szerint is valamiféle elrendezést, egy adott eszköztárnak a hatékonyság szempontjából legcélszerűbbnek látszó elrendezését jelenti. “Míg megvilágosul gyönyörű / képességünk, a rend, / mellyel az elme tudomásul veszi / a véges végtelent, / a termelési erőket odakint s az / ösztönöket idebent...” – határozza meg ezt a feladatot *A város peremén* szerzője 1933-ban. A költészetre szűkítve a problémát, a gazdaságosság természetesen a nyelvi, pontosabban retorikai-poétikai eszköztár alkalmazásában nyilvánul meg, az adott eszköztár elemeinek újrahaznosításában, azonosságok és változások rendszerének megalkotásában. Mint Freud “halálösztön” fogalmának poétikai értelmezhetőségét vizsgáló tanulmányában Fónagy Iván kiemeli, e

³⁶ Lásd Erős Ferenc, “*Freudomarxista*” volt-e József Attila = Horváth Iván – Tverdota György (szerk.), “*miért fáj ma is*”. *Az ismeretlen József Attila*, Bp., Balassi- Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1992, 259-293.; Horváth Iván egy kivonatos Reich fordítás szövegét is közölte legutóbb József Attilától: *Reich, Freud, Marx* = Orlovsky Géza (szerk.), “*Mint sok fát gyümölcse...*” *Tanulmányok Kovács Sándor Iván tiszteletére*, Bp., ELTE Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, 1997, 120-128. Foucault a két világháború közötti időszak Németországát “Wilhelm Reich Németországának” nevezi – hatásának e felértékelése (nyilvánvalóan a hatvannyolcas egyetemi mozgalmak kapcsán) elgondolkodtató. (Michel Foucault, *Preface* = Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, p. xii.)

nyelvi eszköztár alkalmazása során, vagyis az eszközökkel való gazdálkodás során mindkét Saussure által vázolt tengely, a szintagmatikus, vagyis az időtengely, és a paradigmatisz tengely, az eszköztár elemeinek sokfélesége, változatossága is munkába áll. A szövegalkotás során ugyanis természetesen elkerülhetetlen az ismétlés, ismétlődés. “A szavak szintjén a szinonímia a váltakozás és ismétlődés prototípusa” – állapítja meg Fónagy.³⁷

Igaz. De azt is észre kell vennünk, hogy a szinonímiát egy legalább ilyen jelentőségű alakzat ellentételezi: a homonímia mintha kizökkentené a szövegdinamika e nyilvánvalónak tetsző időbeliségét. Az azonosalakúság nem az időtengely mentén, nem is az eszköztár különböző elemeinek mozgatásával, hanem *a fókuszba kerülés időtlenségében* hozza létre az értelmezés folyamatában el- és különváló jelentéseit. A homonímia, illetve azon alakzatok, melyek különböző jelentéstartományok dekódolásán (tehát nem az olvasás lineárisan kibomló modelljén) alapulnak, a homonímia olyan “grafikai kiterjesztései” mint az anagramma, mely betűkombinációk kódján keresztül, vagy a paragramma, mely az elírás, továbbírás alakzatában jelenik meg, és két szó közös hangalakja fölé rétegel további jelentéseket – nos, ezek az alakzatok olyanok, mint valami pecsét vagy plomba: blokkolják a befogadás folyamatát, megálljt parancsolnak a tudatos megközelítésnek, eltérítenek és kizökkentenek.

A *gazdaságosság* szempontjából éppen ezek az alakzatok éppen tűnnek rendkívülinek, a szó legáltalánosabb, leghétköznapibb értelmében – kevés eszközzel (jelkészlettel) tág látóhatárt nyitnak, és ugyanakkor lejárót egy sötétnek tetsző tartomány felé, mely kívül áll az értelmezésen.

Csábító, hogy e *poétikai* gazdaságosság, vagyis a pazarló gazdálkodás, (de nem az értelmezés – hiszen az egyidejű, homonim alakzatok az értelmezés korlátjaira figyelmeztetnek!) gyökerét éppen ezekben keressük. (A gazdálkodás kifejezést persze nem a

³⁷ Fónagy Iván, *A halálöszön és a nyelv dinamikája* = Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Bp., Filum, 1998, 201.

klasszikus retorika “elrendezés, kifejtés” értelmében használom). Annál is inkább, mert József Attila költészetében felismert módon hangsúlyosan szerepelnek a homonim alakzatok. Szöke György *A (költői) szó jelentésének átbillenése* című tanulmányában (Jan Mukarovsky nyomán) oszcillálásnak nevezi a többértelműség e formáját, “amikor is ugyanazon szó lebeg, oszcillál két, egymástól különböző jelentése között”.³⁸ A kései József Attila verseinek (és tegyük hozzá, egyéb szövegeinek, mint például a *Szabad-ötletek jegyzéke*) “ambivalens képei” jelzik a szerző szóalkotásának e sajátosságát. Szöke György példaként említi az “öl” (*Szabad-ötletek; A Dunánál; Amit szívedbe rejtész*), illetve a “rák” szó kiaknázott többértelműségét (*Szabad-ötletek*). Az oszcillálás során a szöveg kontextusa mindkét szótári jelentést megidézi (illetve egyiket sem zárja ki egyértelműen). A tulajdonképpeni és a metaforikus jelentés között oszcillál a “haszontalan vagy!” felkiáltás a *Kései siratóban* (egyszerre használatos anyai feddés és a “haszonnélküliség” értelemben), illetve a “lenge” kétértelműsége szembeötlő ugyanitt. Ugyancsak kétértelmű a “szép embertelenség” fogalma a *Téli éjszaka* című költeményben: a megidézett táj legalább annyira kegyetlen, mint ember nélküli.

A *Biztató* (1927-28) első sorában – “Kínában lóg a mandarin” – József Attila úgy alkalmazza ezt a technikát, hogy trükkös módon a megidézett mindkét jelentés révén társadalomkritikát gyakorol, mégpedig globális, világpolitikai, illetve egészen közvetlenül személyes nézőpontból. “A világhelyzet merész, nagyvonalúan általánosított felfestésével indul a vers – írja erről Szabolcsi Miklós³⁹. – A kor ismert eseménysorozatával indít: a kínai polgárháború képével. A felakasztott hivatalnokok látványa a győztes forradalmat, a győztes sanghaji felkelést juttatja minden korabeli olvasó eszébe, mint ahogy a “kokain” is Kínához kötődik. Még emlékeznek a boxerlázadásra és a kor embere tudja, hogy a kokain kitermelésért

³⁸ Kabdebó Lóránt (szerk.), *Tanulmányok József Attiláról*, Anonymus, 2001, 42.

³⁹ Szabolcsi Miklós, *Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923-1927*, Bp., Akadémiai, 1977, 695-696.

szállnak harcba az imperialista nagyhatalmak. 1927 márciusára esik a angol-amerikai intervenció Kínában azért a kokainért, amelyet azután a szegény kínainak fognak bódítószerként eladni. A két sor tehát világos célzás volt a kor forrongó eseményeire, a gyarmati kizsákmányolásra, a forradalomra.” Lábjegyzetben idézi viszont ugyanitt Gyertyán Ervin elemzését: “Gyertyán Ervin e soroknak többfajta jelentét tulajdonít: “Kínában lóg a mandarin’ – mondja, s ez az állítás először egy természeti kép, egy kínai gyümölcs-csendélet. De azon nyomban működni kezd a másik vetítés is, a tudat visszaminősítése: a mandarin ugyanakkor társadalmi méltóság is – Kínában forradalmi harcok vannak, akasztják a mandarinokat. A lóg igen azonban nemcsak felfüggesztettséget jelent – mandarinok elszelelnek Kínából. Sőt azt is jelenti, hogy nem dolgoznak. Értelmetlen dolog az kutatni, hogy e három, sőt négy jelentés közül melyiket akarta a költő mondani: a lényeg abban a trouvaille-ban van - s innen a vers sajátos, sejtelmes hangulata - hogy mindet egyszerre mondja. Mondanivalóját csak a négy jelentés egyszerre adja meg – ahogy a film térhatását a két szögből történt vetítés.”

Szabolcsi megjegyzi, hogy a megjelenés korában a szöveg politikai jelentése nyilvánvaló, elsődleges. A lapok tele vannak Kínával kapcsolatos hírekkel – konkrétan idézi az Új Föld Keleti (vagyis Demény) Pál által írt cikkét. Ez nyilván igaz. Mégis figyelembe kell vennünk Gyertyán Ervin álláspontját. Részben azért, mert semmi módon sem zárható ki, hogy József Attila akár tudatosan, akár intuíció alapján számoljon egy későbbi jelentéshorizonttal, ahol a konkrét-politikai jelentéskör halványul el (hiszen ismerjük, és ő is tudta, hogy a hír aktualitását másképp kezdi ki az idő, mint a költeményét). A hírérték halványultával a konkrét kép, a “déli gyümölcs” jelentésköre kap zöld utat.

De még egy súlyos érv szól Gyertyán mellett: a déligyümölcs-kirakat utóbb, igaz, csaknem tíz év múlva, megjelenik József Attila motívumai közt. Itt még előképével találkozunk: “Az áruházak üvegén / a kasszáig lát a szegény” – kezdődik a második strófa; de

Szabolcsi megjegyzi, az üvegkirakat motívuma – absztrakt, filozofikus és társadalmi vonatkozásban egyaránt – felbukkan a *Fagy* című versben (1932, január), illetve majd a Szép Szó 1936. márciusi számában közölt *Ha a hold süt...* című költeményben: “Mire ébredek, ég a nap, olvad a jég, / szétfreccsen iromba szilánkja, / mint déligyümölcs-kirakat üvegét / öklével a vágy ha bevágja.”

József Attila sajátos módon gazdálkodik motívumaival. Tudjuk, hogy egy-egy képe, akár más kontextusban, többször visszaköszön pályája során. A *Kopogtatás nélkül* “porral sóhajt a zizegő szalma” fordulata például “előzménye a “zizeg a szalma, menj, aludj” *Biztató*beli mondatnak és más szalma-élőlény képeknek” – jegyzi meg Szabolcsi.⁴⁰ A motívumok ismétlődése és változása hasonlítható a szavak ismétlődéséhez és változásaihoz a szinonímiában. Itt is egy nyelv alakzatairól van szó. De ez a nyelv nem a közös (vagyis referenciális) nyelv – bár természetesen bázisát az alkotja. Messzemenően személyes nyelvről van szó, melynek elemei a jelentéseket folytonosan átértékelő motívumok (a kontextus ilyen változása szab korlátokat a motívumkutatásnak). “Személyes”, de nem stiláris értelemben (például úgy, hogy a költői nyelvet formalista elvek alapján a szabályostól való eltérésként, egyedi nyelvhasználatként határozzuk meg). Személyessége az én – Bókay Antal kifejezésével – “allegorikus alapításának”, vagyis egyfajta poétikai “patológia” folyamatában lesz nyilvánvaló.⁴¹

⁴⁰ Szabolcsi, *i.m.*, 398.

⁴¹ Bókay Antal, *Poétikai beszédmódok József Attila költészetében* című tanulmányában allegorikus alapításnak nevezi azt a folyamatot, mely során a vallomásos költészetben az énhez kapcsolódó meghatározások igénye, szerepe – vagyis egyfajta “privát történet” szerepe – nő meg egyfajta “patologikusnak” tekinthető folyamat során: “Poétikai-retorikai szempontból úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a szelf normális esetben, a mindennapi életben kifejezetten szimbolikus konstrukció, feltételez egy olyan individuumot, akinél az én koherens önmagával, önreflexivitása többé-kevésbé hibátlan, és egy fenntartható, vállalt lényegét, centrumot reprezentál. A patológia viszont úgy értelmezhető, hogy a személy az ismeretlen, sőt kiismerhetetlen patologikus erők

(A lírai “én” és a semmi.)

Az úgynevezett “lírai én” éppen bizonyos kijelentései (például az identitás meghatározásában szerepet játszó “privát történet”, vagyis egyfajta önértelmező elbeszélés), illetve – ez esetben – a bélyegzőlenyomatként is felfogható ismétlődések nyomán válik (számunkra) valamilyenné: ily módon kerül előtérbe a megjelenítés, megalakítás kérdése a lírában. Ami most figyelmet érdemel szempontunkból, az az ismétlődés bizonyos kényszeressége. E kényszeresség egyik oka az, hogy bizonyos motívumok ismétlődését társadalmi viszonylatban is ébren tartott vágy generálja. A vágy tárgya – a József Attila verséből kiragadott példa alapján a kirakatba, vagyis társadalmi közszemlére kitett, csábító déligyümölcs – újból és újból felbukkan a bonyolult, önmeghatározó szöveggazdaságban. E vágy – igaz, áttételesen – összefügg a szexuális aktivitással, a libidóval. Wilhelm Reich megállapítja, hogy a társadalmi méretű elfojtás – vagyis a hatalom – ösztönökön, például a szexuális ösztönön keresztül is érvényesül.⁴² De létezik egy belső természetű kényszeresség

hatására szétbontja saját, tulajdonképpen félre-értésen, elfedésen alapuló koherenciáját, és a patológikus folyamatban allegorikus tárgyak, metonimikus tárgyfragmentumok, (életrajzi események, az életben felbukkanó személyek) szétfutó, szétbomló halmazával lesz ábrázolva.” (= Tverdota – Veres, *i.m.*, 25.)

⁴² “A SEXPOL-program okfejtése szerint a kapitalista társadalmi rendszer az egyre nyersebb gazdasági kizsákmányolással párhuzamosan a “szellemi befolyásolás” minden eszközét (az iskolát, a vallást és a szexuálmorált) is igénybe veszi a dolgozó tömegek leigázása céljából. A szexuális elnyomás különösképpen hatékony eszköz az uralkodó osztály kezében, minthogy a polgári család és a házasság intézményének közvetítésével a kizsákmányoltakat még inkább az államtól és a tőkétől teszi függővé, az elfojtott szexualitás pedig olyan szorongásokhoz, neurotikus zavarokhoz, lelki torzulásokhoz vezet, amelyek az emberek minden energiáját felemészítik, s akik ily módon képtelenné válnak arra, hogy a valóban forradalmi célokra összpontosítsanak.” Erős Ferenc, *Analitikus szociálpszichológia*, Bp., Új Mandátum, 2001, 144.

is, mely összefüggésbe hozható az “én” szövegen keresztül való megjelenítésének kérdésével (külső és belső összekapcsolására éppen Reich teóriája kínál keretet), egyfajta belső gátoltság, mely *az elhallgatást nem engedi*, és ezért újra és újra generálja a költészetet. Az elhallgatástól való félelmen keresztül a halálöszön ambivalens ténykedésére látunk. “A nyelv elevenségének, folyamatos újjászületésének köze van a halálhoz – írja már idézett munkájában Fónagy. – A szó szoros értelmében vett (kifejlett) nyelv feladja önmagát, hogy visszatérjen a nyelvet megelőző, azt előkészítő ősi közlésmódhoz, archaikus mentális mechanizmusokhoz. A hangot, a hanglejtést, a szórendet a tethez még közelebb álló kifejező mozgás teszi lehetővé. Ez sok százezer éves regressziót tételez fel. Nem kevésbé mély regresszió alapul a jelentést megújító, fogalmakat alkotó metafora.” A halálöszön ebben az értelemben a tudatosult, pontosabban a költő alkotás során megélt kulturális regresszió során jelenik meg. “Én úgy vagyok, hogy már száz ezer éve / nézem, amit meglátok hirtelen. / Egy pillanat s kész az idő egésze, / mit száz ezer ős szemlélget velem” – reflektál erre József Attila *A Dunánál* ismert soraiban. Nem tekinthetjük mellékesnek, hogy a költemény ideológiai magját alkotó középső szakasz az “Én úgy vagyok...” megfogalmazással kezdődik. “Verset írunk...” – folytatja – “ők fogják ceruzámat / s én érzem őket és emlékezem.” Az “én” meghatározását – Bókay Antal kifejezésével “allegorikus alapítását”, én ezt a továbbiakban egyszerűen az “én” *megalakításnak* nevezem – egyszerre jelzi írás, érzés és emlékezés. De minden esetben társául szegődik egyfajta kényszeresség, például az ismétlés kényszeressége, mely írás és emlékezés nyomán fakad. Hiszen, látjuk, ismétlés nélkül nincs megteremtett önazonosság sem. E kényszeresség *hívja elő* az értelmezés során a halálöszönt szövegeinkből.

(Szándékosan használok fotótechnikai kifejezést. A halálöszönt nem *valaminek*, állításnak gondolom – úgy vélem, a szöveg sötétkamrájában lappang, és csak bizonyos folyamat, az előhívás révén “vetül rá fény”. Ami előhívódik, az a negatív. Nem a motívumok

megformáltsága, hanem éppen a formáltság hiánya: a kép semmitmondó anyagszerűsége előhívás előtt.)

Végső soron a tovább már nem pontosítható, redukálható vagy absztrahálható halálösztön a patológikus folyamatok eredője. “Az érosz arra törekszik, hogy mind nagyobb egységeket hozzon létre és őrizzen is meg, célja tehát a kötés, a kapcsolat. A másik ösztön célja éppen ellenkezőleg az, hogy a kapcsolatokat felbontsa, tehát hogy a dolgokat tönkretegy. A destruktív ösztönről azt gondolhatjuk, hogy végső célja az élőknek a szervetlen állapotba való átszervezése. Ezért *halálösztönnek* is nevezzük. (...) A kiinduló állapotot a következőképpen képzeljük el: az érosz rendelkezésére álló teljes energiamennyiség, amelyet mostantól fogva *libidónak* fogunk nevezni, a még differenciálatlan én – ösztön-énben található, és arra szolgál, hogy az egyidejűleg jelenlévő destruktív hajlamokat semlegesítse. (A destruktív ösztön energiájának elnevezésére nincs a libidóval analóg szakkifejezésünk.) A libidósorsokat a későbbiekben viszonylag könnyű lesz követnünk, a destruktív ösztön esetében ez már nehezebb dolog” – írja teóriájának tömör összefoglalásaként Freud.⁴³

Ezzel a gondolatmenettel a gazdaságosság értelmezésének egyik végpontját jelöltük ki. Míg a libidó az én allegorikus alapításában, *a megalakításnak*, a halálösztön, a maga rejtélyes módján az alapítás patológikusságának – szüntelen megkérdőjelezésének, értelmezésének, átírásának – az ügyében jár el, véleményem szerint különös és megfoghatatlan módon közvetve ezzel is a megalakításra ösztönözve minket: olyas, mint Goethe Mefisztója, aki, ahogy Bulgakov is idézi *A Mester és Margarita* élén, “az erő része, mely örökké rosszra tör, s mindig jót művel”. Vagy ez túlzott optimizmus?

Tény, hogy az ismétlődéshez mindig társul valamiféle mechanikusság, az én megalakítását épp ezért joggal tekinthetjük patológikusnak... másfelől a mechanikusság

⁴³ Sigmund Freud, *Esszék*, Bp., Gondolat, 1982, 415-416.

valóban a természetesség (és a természetes módon megélt-észlelt “én”) ellentétének tűnik. Amivel szembesít – végső ütőkártyája – maga a semmi. (Igen, a destrukciós ösztönt alighanem éppen ezért nehéz nyomon követnünk).

A “semmi” több alkalommal néven szólíttatik szerzőnkénél, csak az 1936-ik év töredékei és versei közt is. “Legyen, hogy ne legyen – / mondjuk: Edit” írja a *Semmi*, “Íme, itt a költeményem. (...) Ugy szállong a semmi benne, mintha valaminek lenne / a pora...” – írja “*Költők és Kora*”, “Senkim, barátom!”, írja *Kosztolányi* című versében. A költeményben porként szállongó semmi, illetve a létrehozott és visszavont tulajdonnév egyaránt a patológikus – vagyis az én hiányaként megélt – világészlelés terméke. Az allegorikus alapítás mint konstrukció szükségképpen erre a felismerésre hagyatkozik. “Mint a motor, mely már begyulladt – írja egy fontos töredékben József Attila – de nincsen utja és nem indulhat, / olyan vagyok s ha bátrabb volnék, / értelmetlen szavakat szólnék”.

Értelmetlen szavakat? Mint említettem, a paragramma nem is annyira a másként való értelem kiolvasásának lehetősége, mintsem az ismétlés sajátos esete. A halálösztön értelmetlen szavakat helyez el a szövegben, a libidó viszont értelmez: talán élesen, de úgy vélem, pontosan fogalmazok, ha azt állítom, hogy a gramma (vagyis a láthatóvá tett jelölő, mely csak annyiban jel, mint Hölderliné: “jel vagyunk jelentés nélkül”) testére értelm(ek)et, értelmezéseket csatol. Ez a folyamat maga az allegória. A motorikus folyamatként fölfogott “én” aligha találhat más kiutat az értelmezés e kiúttalanságból, mint amely privát történeteinek keresztül saját önmeghatározásához vezet. Az így felfogott “én”-nek tehát végső soron egyetlen, véget nem érő története van, önmeghatározásának története. Ezzel a történettel szemben a semmi, a negatív, a hiány jele áll. “Mint gondolatjel, vízszintes a tested” – ennél tömörebb grafikai jele aligha lehetne a semmiből kitépelt (és oda visszatért) énnel (ismét a *Kosztolányi* című versből); közvetlenül jelzi ugyanis a referenciát megteremtő látvány (a

vízszintes test) és az arra vonatkozó grafikai jelként is fölfogható gramma, a mínuszjel egymásra utaltságát.

(A kétarcú paragramma.)

Az elemzés e pontján vissza kell térnünk József Attila azon mondatához, hogy “(Freud még neurózisokban is fölfedi az ökonómiai elvet).” Láttuk tehát, hogy az ismétlés, vagyis a szinonímia jelében a libidó, a homonímia destrukciójában a halálösztön lép színre. Vegyük most szemügyre tüzetesen a paragrammát. Ebben – feltevésünk szerint – egyfajta poétikai aktivitás, mégpedig kifejezetten destruktív aktivitás – destruktív ösztön – munkálkodik; mégis, éppen ezen ösztön munkájában nyilvánul meg a költői szöveg bizonyos, *kétarcú gazdaságossága*. Nem ellentmondás ez? Bizonyára az. Talál rá a Bulgakov által is idézett Faust-szöveg: “...Kicsoda vagy tehát? / Az erő része, mely / Örökké rosszra tör, s öröké jót művel.” József Attila 1936 májusától írja a *Szabad-ötletek jegyzékét* a kiadói mintakönyvbe, benne a paragrammatikus asszociációk olyan sorozataival, mint:

[4:] bál

bála

hála

hala

hal

meghal

meghallgat

hallga csak hallga

kísértetek

a legény az anya szívét kivette és megette (jegyzet: Az s talán c-ből jav.)

levágta a fejét

megszólal a halott anya

[5:] megütötted magad, fiam?

[20:] kár

rák

rokka

rokkant

rokkantak illetménye

a te anyád nem hadiözvegy

özv József Áronné

özv József Attila

sose lesz tele a füzet

– a példasorozat alighanem huzamosan folytatható lenne.

Az alakzat ezzel párhuzamosan versszövegekben is felbukkan (jelenlétét a bizonyos értelemben poétikai összefoglalásnak is tekinthető *Eszmélet* megírása, vagyis 1934 után vizsgáltam.) “Az ember *él*, habár üres a kamra / s a dobozokban semmi *élelem*. / Életben tart a halál*félelem*” - ragozza az “él” betűcsoportot a *Modern szonett*.⁴⁴ “Vagy vess el minden elvet...” - ismétél igekötőcserével a *Tudod, hogy nincs bocsánatban*. “Lágyan ülnek ki a boldog / *halmokon a hullafoltok*” - jelez rejtett ige-főnév viszonyt a “*Költőnk és Kora*”. A

⁴⁴ Kiemelések tőlem. P.T.

“... ha ébredesz, csacsi medve, / úgy nevet itt a derűs ég” – töredékben a “medve” a korábban megnevezett cseperésző bádogeresz nyomán a “nedve” szót is idézi.

Bizonyos töredékekben kifejezetten ez az elv (akár tőismétléssel kombinálva) válik szövegszervezővé: “Szól a szája szólítatlan / gondja kél a gondolatban // erőlködik ám az erkölcs / zsigereim zsugorítja / ne bolondozz a belemben / ne kopogj a kebelemben / babos vesémet ne vedd ki...”, vagy ilyesmi a rövid “És ámulok, / hogy elmulok” töredék is. A legutolsó József Attila szöveg, az “Édesanyám, egyetlen, drága...” kezdetű így folytatódik: “te szüzesség kinyílt virága”. A “virág” érzéseim szerint ezért a “szüzesség” latin terminusát, a “virgót” írja el.

A példák száma, ahogy mondani szokták, növelhető.

De vizsgáljuk mindezt egyetlen kontextusban. A *Ha a hold süt...* című költemény négy sorát – “Mire ébredek, ég a nap, olvad a jég, / szétfreccsen iromba szilánkja, / mint déligyümölcs-kirakat üvegét / öklével a vágy ha bevágja” – korábban a déligyümölcs iránt való, társadalmi frusztrációt okozó vágyat “tárgyasítottuk”. “Ha a hold süt, a néma, siron tuli fény, / álmomba’ kinyílnak a termék” – nyílik meg most a második sorvég hívórímében a homonímia kettős jelentése. A “termék” kifejezés itt (mely első jelentésben természetesen “helyiségek” ételemben szerepel) egy, ettől az első jelentéstől elszakadó, bonyolult de indokolható értelmezéssort indít el. A “kinyílnak” kifejezés ugyanis metaforikus értelmű, gyakran vonatkoztatjuk a “virág” kifejezésre (töve szintén homonímia, a “nyíl” főnévi értelemben is használatos). A sor tehát virágzás és termés folyamatát rejti (persze nem grammatikus, hanem paragrammatikus értelemben), és ugyanakkor a megfoghatatlan távol irányából suhanó végzetet, a halálösztönt. “Csak ami nincs, annak van bokra, / csak ami lesz, az a virág...”, idézhetjük az *Eszmélet* talányos sorát is, ahol ismét a “nincs” talaján nyílik, hajt valami szerves, a halálösztön ellen növekedő növényi forma – de vizsgált szövegünk záró sorát is, melyben oximoronnak vélhető alakzatban kapcsolódik egyetlen képletben a vegetatív

világégés: "...zöld lángba borulnak a bokrok." Nem véletlen, hogy a "termek"-re ütő felelő rím a "gyermek". Ez is a többes számú főnév a kontextusban nem grammatikailag megidézett második jelentését, a tárgyias igét állítja előtérbe: (én) termék (valamit). Hangsúlyozom: nem a szintaxis, hanem a kontextus (a "kinyílnak" emlegetése) jogosít fel arra, hogy az értelmezés során ezt a lépést megtegyük. Ugyanilyen értelemben elírásnak fogható fel a "szel" szó a "kenyeret szel" kifejezésből: a szó betűcsoportja, egy ékezet híján a "szél" szót idézi, akárcsak a "léghuzat" és a "tovafujja" kifejezések a második és harmadik versszakból. A "szél" viszont József Attila verseinek tágabb kontextusában nyit távlatot: úgy is, mint "szellő" (*Óda*), illetve "szálló" (*Eszmélet*), valami, ami "leng" (*Elégia*), úgy is, mint "perem" (*A város peremén*). Ugyanígy, tágabb kontextusban találjuk meg a "kenyeret... majszolja" kifejezés szinonimáját. "De úgy kell a boldogság, mint egy falat kenyér", írja nem sokkal később szerzőnk a nyolcvan éves Freudnak ajánlott versében. A "fal" szinté kétértelmű kifejezés, és szintén rendkívül "telített" József Attila lírájában.

A verset Mérei Ferenc előadása alapján Szabolcsi Miklós is elemzi. "Voltaképpen – csaknem karkai – álomban járunk" – írja. Mérei elemzésében – és alighanem hihetünk a kivételes képességű pszichiáter-pszichológusnak – a vers egy álomtörténet lejegyzése: az elalvás folyamata (az első sor: "nappali maradvány") majd maga az álomtörténet következik (a másodiktól a tizenhatodik sorig), a tizenhetedik sor bejelenti az ébredést. A két záró versszakot Mérei a "pogány életöröm" diadalának látja (részben a déligyümölcsre hivatkozva), és Bosch *Örömök kertje* című képét említi meg. "A keret jelzi: gyermeki, azaz természetes, naiv vágyteljesítésről van szó. A gátlástalan vágykielégítés, a kiszolgáltatott egyén lázadása - az 5. szakasztól különös erővel fejeződik ki. Mérei szerint József Attila voltaképpen saját betegségélményeit dolgozta fel; szorongását, kínját, félelmét, de egyúttal a pszichoanalitikus kezelés folyamatát is" - írja Szabolcsi.⁴⁵

⁴⁵ Szabolcsi Miklós, *Kész a leltár, J.A. élete és pályája 1931-1937*, Bp., Akadémiai, 1998, 592.

Megnyugtató, hogy az elemzés során, úgy tetszik, legálisan használjuk a pszichoanalízis eszköztárát és technikáit. De nyilvánvaló, hogy az elírás jelentősége túlnő ezen a konkrét versszövegen és az életművön. Az azonosalakúság és elírás révén egyfajta kivédhetetlen, tehát általános érvényű szórtság (patológia, halálösztön) jelenik meg a szövegben. Nem csoda, hogy a pszichoanalízis, a nyelvtudomány, és ezen diszciplínák nyomán az irodalomtudomány érdeklődése is a paragramma felé fordult a hatvanas évek végén⁴⁶ – mindez természetesen a művészi visszatükrözés problémájának újraértelmezését is felveti. Jellemzőnek tartom, hogy József Attila hangsúlyosan elzárkózik bármiféle visszatükrözés-elmélettől: “Tizenöt éve írok költeményt / és most, amikor költő lennék végre, / csak állok itt a vasgyár szegletén / s nincsen szavam a holdvilágos égre” – írja (*Apám és anyám*, töredék, 1932-33); illetve: “Költő vagyok - mit érdekelne / engem a költészet maga? / Nem volna szép, ha égre kelne / az éji folyó csillaga” (*Ars poetica*, 1937). A homonímiával és a paragrammával nem a valóság, hanem a nyelv valósága követelődik a versbe...

Két, tovább már nem redukálható elvontsági fokon lévő elv működését követtem nyomon. Egyiket az ismétlés, a szinonímia alakzata jelzi. Ez az elv a libidóként megnevezett aktivitás megjelenítője. Mindenképpen egyfajta idődimenzióban teljesedik ki (hiszen az ismétlés maga az aktivitássá alakított idő), vagyis elválaszthatatlan a történettől (az “én” megalakításának kapcsán az allegorikus-vallomásos költészetben privát történetről beszélünk), és ugyanakkor metaforikus (hiszen hasonlóságon alapul). Eszközeit az én “alapításának” szenteli. A destruktív “halálösztön” ezzel szemben áll. Olyan alakzatokban találtuk meg, melyek ellenállnak az egyenes vonalúságnak és az időbeli elrendeződésnek. A halálöszönt legnyilvánvalóbban a homonímia és a paragramma alakzatában értük tetten – ez

⁴⁶ Ezt a fordulatot nagy mértékben generálta Ferdinand de Saussure jegyzetfüzeteinek publikálása a hatvanas évek végén - ezekben a “nyelvi önkényesség” meghatározó, saját maga által felállított tételére rácafolva a nyelv paragrammatikus értelmezhetőségét vizsgálta klasszikus latin himnuszszövegekben a svájci nyelvész zseni.

az árnyalt értelmezés ellen hat, nem alapít, hanem a nyelv tehetetlenségére, szórtságára irányítja a figyelmet. A vers ezeken az alakzatokon keresztül kilép az időtlenségbe, ahol a semmi kíséri.

Láttuk ugyanakkor, hogy az értelmezés folyamatában elválaszthatatlanul egymásba kapcsolódott szinonímia és homonímia. A szöveg alapító törekvéseit átfedi az értelmezés destrukciója. Az értelmezés szükségszerűen lebont, ezért destruktív – de munkája különös módon mégis az építés irányába hat, a megértés allegóriáinak épületeit emeli. Nem értek egyet Freud megfogalmazásával, aki szerint a két ösztön “kiegyensúlyozza” egymást: az életösztön valóban kiegyensúlyozza a halálösztönt, oly módon, hogy fellép ellene; a halálösztön viszont megfoghatatlan módon – a szembenézés, azaz tudatosulás révén – önmaga ellen hat, hiszen serkenti a libidót. Az alapítás erotikus, az értelmezés patológikus.

A halálösztön szüntelenül átjárja a gazdálkodás műveletét, és ujjlenyomatát rajtahagyja a szövegen. A költészet ezért sohasem “gazdaságos” (ha gazdaságosság alatt az elrendezés műveletét értjük, miként ezt a klasszikus retorika sugallja). A nyelv esendősége révén az elrendezés kicsúszik a tudatos értelmezés kontrollja alól. A paragramma soha sem új értelmezési keretet jelöl ki, hanem az értelmezés bizonytalankodásaira figyelmeztet.) A homonímia és paragramma ugyanakkor mégis részt vesz a poétikai gazdálkodás aktusában. A konkrét, referenciális jelentésen túl felesleget termelnek, mint az a bizonyos bőségszaru – a nyári kert termő bujasága a rendszerető gazda szemével nézve megdöbbentő öröm, már-már pazarlás.

Lehetséges, hogy a vers esztétikája inkább a pazarlás esztétikája?

“AZ ÜRESSÉGET TÖLTÖTTED BELÉM...”

(Önkijelentés és az “én” megalakítása Orbán Ottónál.)

Szép gesztus és találó meglátás, hogy önmaga által válogatott versei élére az *Apám* című korai verset helyezi Orbán Ottó.⁴⁷ A vers így zárul:

Bocsáss meg, hogy élek.

Nem vagy.

Az ürességet töltöttem belém.

Én is megbocsátok.

Ez az áthagyományozott – nem hiány! – *üresség* az orbáni költészet kulcsproblémája. Olyan metafizikai tapasztalatból származik, amelyet a huszadik századi történelem hívott elő, tehát sarkalatos ponton, s az emberi világ- és létértelmezés körét érinti; kérdéseit összetett, sőt, ellentmondásos módon veti fel, bizonyára innen fakad az Orbán Ottó költészetét kísérő kritikai bizonytalankodás is: “Orbán Ottó nem avantgárd, bár volt avantgárd, nem posztmodern, bár lírája jól hasznosítható példatára lehetne annak is, nem hagyományos-klasszikus, bár, ha tetszik, mondhatjuk klasszikusnak is. Sokfelé be lehetne sorolni, de mindenünnen ki is lóg a sorból. Eltökélten és szenvedélyesen személyes költő, amiért mostanában meg-megrója a kritika. Pedig ezt a lázasan alanyi költészetet tárgyias létlírának is tekinthetjük” – írja Lator László az említett kötet utószavában.⁴⁸ Orbán Ottó költészetének besorolhatatlansága szerintem sem olyan vonás, amit mentetni kellene (Lator László az “igazán független szellem” ismertetőjegyének tartja), hanem egyfajta “aktuális” létértelmezési

⁴⁷ Orbán Ottó, *Válogatott versek. A Magyar Költészet Kincsestára 67.*, Bp., 1998.

⁴⁸ I.m., 308.

problémára adott költői válasz, vagy, éppenséggel megfordítva, olyan létértelmezési stratégia megnyilvánulása, melyben maga az alkotás hangsúlyos szerepet kap.

Alkotás és világszlelés egymásba kapcsolódó viszonyának e stratégiája nem érthető és értelmezhető az amerikai költészet kortárs (vagyis a hatvanas évekbeli) költői mozgalmainak értése nélkül, melyekre Orbán hagyatkozik (már Ginsberg bevallott hatása, illetve kiváltképp a Lowell-fordítások kapcsán is). Frank O’Hara Gottfried Benn-nek címzett versében például az alábbiakban látja a költészet lényegét: poetry’s part of your self // like the passion of a nation / at war it moves quickly / provoked to defense or aggression / unreasoning power / an instinct for self-declaration (*To Gottfried Benn*).⁴⁹ Megfogalmazásai – “érvelés nélküli erő...”, “az önkijelentés ösztöne” – két fontos szempontot fogalmaznak meg általában a költészetről: az “önkijelentés”, mely ebben az értelemben nem az “én” kijelentése vagy megvallása, hanem *megalakítása*, ami az üresség betöltése nyomán támad, a líra megváltozott értelmezését vetíti előre. Előlegezzük meg: “O’Hara költészete a textualitás, szubjektivitás és megjelenítés korlátlan újraértelmezése révén gyarapszik. Ezekben a versekben a metaforikus és metonimikus, az én és a nem-én, a humoros és komoly közötti különbség folyamatosan háttérbe szorul és átdolgozódik. Következésképp O’Hara költészetének fémjele az átfordítás (reversal), az eklekticizmus és a marginális ünneplése. O’Hara költészetében minden különbözik magától, és ez szakadatlan előrelépést jelent” – fedezi fel örömmel a posztmodern formajegyeit az ezredforduló felől visszatekintő értelmező.⁵⁰ Mintha a “minden különbözik magától” lenne Orbán sajátos stratégiája is – gondoljunk “komoly” és “paródia” elválaszthatatlanul egymásba kapaszkodó szövevényére költészetében.

⁴⁹ “a költészet éned része // mint egy nemzet szenvedélye / háborúban gyorsan elmozdul / provokál önvédelemre vagy agresszióra / érvelés nélküli erő / az önkijelentés ösztöne” – hangzik magyarul saját fordításomban.

⁵⁰ Hazel Smith, *Hyperscapes in the poetry of Frank O’Hara*, Liverpool University Press, 2000, 9.

Akárcsak a fenti O'Hara-idézetben, Orbánnál is megfigyelhető egyfajta sajátos dac a lírai személytelenséggel szemben: "Az Esztétika Tanszék csokornyakkendős vendégelőadója / beír az irodalmi ellenőrzőkönyvbe egy rovót: / 'Értesítem a kedves szülőket, hogy fiuk életrajzi verset írt / és ezzel megsértette Gottfried Benn szabályzatát...'" (*Előadások a kortárs költészetéről*). A személyesség és személytelenség kérdésével, azt hiszem, lírájának – és persze a szimbolizmus utáni lírának – másik sarkalatos pontját érintjük. Munkái, melyek most két vastkos kötetben összegyűjtve is megjelentek⁵¹, több mint négy évtized termését tartalmazzák (első kötete, a *Fekete ünnep* 1960-ban jelent meg, az utolsó posztumusz kötet, *Az éjnek rémjáró szaka* 2002-ben). Költészete áthúzódik a huszadik század második felén; költői életműve – mint Lator László is emlegette – tárlata a múlt század költői mozgalmainak. Összegyűjtött életműve, ahogy mondani szokás, jó ürügy a számvetésre.

Három költői stratégiát különböztetnék meg nála.

Az első: a létmagyarázó és önértelmező *metaforikus költészeté*, melynek kötöttebb-szabadabb szólamait kiterjedt metaforák láncolata fogja össze. "Áruvédjegye" József Attila lehetne, aki még nincs túl a maga Kassák-korszakán (az idős Kassák valóban dicséri Orbán egy hosszúversét). Bár Orbán Ottó stratégiái nem köthetők egyértelműen egy-egy alkotói korszakhoz, a metaforikus vers mégis az *Emberáldozat* (1973), még inkább a *Távlat a történelethez* (1976) című kötetekig meghatározó. Lírájának e periódusát leginkább tág horizontú *applikációnak tekintem*, melyben helyet kap az elioti hagyomány korai, abszurdabb változata csakúgy ("Umtatta, umtatta. Örök / húséget fogadott Szidi néni" – írja az *Elégia vonósnegyesek számára, T. S. Eliot úr tiszteletére* című, egyáltalán nem elégikus versben), mint egy különös bók Weöresnek (*Hódolat Weöres Sándornak*). Az olyan korai munkák, mint a *Kék csend* vagy a *Csorda* József Attila középső korszakának megoldásait – például a versszerkezetté bonyolódó komplex metaforát – alkalmazzák; ez a stratégia majd a személyes

⁵¹ Orbán Ottó *Összegyűjtött versei I-II.*, Magvető, 2003.

életútnak mint élettörténetnek, illetve a poétikai kérdéssé váló történelemnek a versbe való beemelése folytán átértelmeződik, mint ezt a következő fejezetben kimutatom.

A másodikat egészen konkrétan az amerikai költészet eredményeivel, mozgalmaival való szembenezés formálta. Ginsberg és Lowell elegye bukkan fel a hetvenes évektől fogva írt versekben – időnként mintha ezt valószínűtlen anyagot gyúrná. Mégis inkább az utóbbi hatására alakítja ki a pályája fő vonulatát jelentő verstípust, melyet *élettanulmány-lírának* nevezhetünk. “Lowell azok közé a költők közé tartozik, akiknek ismerete nélkül ma más ember lennék, akik döntő befolyással voltak pályám alakulására. De nem a modoroméra. Prózaverseimnek családom történetét megörökítő sorozatát az előtt írtam, mielőtt az ő fordításába fogtam volna, s noha akkor már ismertem az ő verseit, nyugodt lélekkel mondhatom, hogy a *Gyökér a földben* verseire nagyobb hatással volt a magam *R. Z.* című verse, mint az ő *Élettanulmányok* címen közzétett versciklusa. (...) Lowellt olvasva szilárdult végérvényes meggyőződéssé bennem az, amit korábban inkább csak sejtettem, hogy a költészetben nincs *személytelen*, legföljebb rejtőzködő személyiség van, másfelől viszont verssé gyúrva még a legszemélyesebb mozzanatok, még az olyan – végső soron – magánérdekű dolgok, mint József Attila neuraszténiája vagy Lowell vallásossága is a tárgyilagosság érvényével hathatnak, ha a költő a személyesnél tágabb érvénnyel tudja őket fölruházni, ha tehát van – a szó legtágabb értelmében – közhasznú jelentésük. Szememben épp az *Élettanulmányok*nak a személyes apróságok halmozódásából épülő történetírása volt a végső érv amellet, hogy a személytelenség, mint a korszerű költészet alapkövetelménye, nem több az elfogultság dogmájánál; nem több, mint bizonyos stílusirányzatok – *I am sorry to say* – ön- és közveszélyes babonája” – jegyzi meg az *Ádáz szemtanú*.⁵² Tehát: nem Lowell *hatásáról* van itt szó; hanem olyan poétikai magatartásról, melyben egy adott elképzelésre vagy helyzetre – Lowell és Orbán esetében konkrétan *a személyiség és személyesség poétikai*

⁵² Orbán Ottó, *Honnan jön a költő?* Bp., Magvető, 1980, 108–109.

*problémaként való fölbukkanására – az életesemények megjelenítése adódik válaszként. Az életesemény az a biztos fogódzó, ahol ez a poézis megveti a lábát. O’Hara tétele, mely szerint a költészet “az önkijelentés ösztöne” szintén ezt a mélyen gyökerező kérdést veti fel, és megoldásaiban a New York-i költők e meghatározó alakja hasonló módon messzire nyúl, mint életútja második és harmadik szakaszában Orbán Ottó. Ismét érdekes párhuzam: Frank O’Hara versformáiról így ír kritikusa: “A legközelebbi modell, melyet lírai hangjához találok talán Majakovszkijé, akit O’Hara mohón olvas az ötvenes évek eleje óta.”⁵³ O’Hara számára tehát Majakovszkij az, ami a szabadvers-író Orbán számára esetleg Kassák vagy Füst lehetne (jelképes módon mindkét alkotó ugyanabban az évben, 1967-ben hunyt el), de Orbán a szabad vershez különös módon inkább Ginsbergen (és nem is Whitmanon) keresztül közelít. Még az *Emberáldozat* (1973) olyan nagy versei is, mint *A művész arcképe skorpió korában*, *A nürnbergi dalnokverseny kedvező tapasztalatai* vagy az 1947 szemlátomást jobban kötődnek a mégiscsak Walt Whitman-i talajba kapaszkodó Ginsberghez (bár *A bizottság ülése* mintha Majakovszkijt is idézné). Szabad verseiben egyébként nem a technika különös, hanem az általánosabb szemléletmód, mely mintha a Loch Ness mélyéről ütné fel fejét (tudjuk: Julia Kristeva sem a szövegek egymásra hatását, hanem az adott szövegben lappangó jelentések “összecsapását” érti intertextualitáson). Ez a szemléletmód az O’Hara-féle *önkijelentés-eszmével* áll kapcsolatban. “Ó szabadság... / egyetlen lehetséges hőse vagy minden igaz versnek / a világ ketrecében ahol a hús köpenyébe burkolódzva vacog a képzelet / melynek robbanó magja mindig a köznapi” – írja a *Canto* című, Poundot idéző versében (1976) Orbán. A köznapi és elképzelt metszetében meghatározott szabadságfogalom az egyén önkimondását és az emberi létezés mélyén lappangó ürességet egyaránt idézi (nyugodt szívvel utalhatunk a dionüszoszira, melyet Nietzsche a filozófiai gondolkodás alappontjává tett). Árukkodónak tartom, hogy Paul de Man például így fogalmaz, amikor a költészetet illetően általánosít: “A*

⁵³ Marjorie Perloff, *Frank O’Hara. Poet among painters*, New York, George Braciller, 1977, 137.

költői nyelv mindig megújuló megértéssel nevezi meg ezt az ürességet, és, mint Rousseau vágyakozása, sosem fárad el újból megnevezni.”⁵⁴

A harmadik stratégiát mindinkább az anyagnak tekintett *techné* jellemzi, vagyis a mesterség, abban az értelemben, ahogy azt mondjuk az amerikai *language poetry* “nagy öregje”, Charles Bernstein fogja fel: “A ’mesterség’ kifejezéssel egyébként a versnek azt a kezelhetetlenségét kívánom jelölni, mellyel ellenáll annak, hogy mint eszközök és tárgyi tartalmak összege szívódjon fel.”⁵⁵ Ez a *mesterség-költészet* véleményem szerint párhuzamba állítható a “formai identitás”⁵⁶, vagyis az én szóhasználatomban: *megalakítás* posztmodern fogalmával is: a személyiség a szövegen keresztül jeleníti meg magát, de ez a megjelenítés persze sohasem lehet tökéletes; a szöveg bizonyos makacssága, ellenállása, kezelhetetlensége miatt kudarcba fullad. Tulajdonképpen e gondolatmenet értelmében lesz világos, hogy mit értek Orbán korábbi versei esetében applikáción. Nem a formák vagy hagyományok applikációját, hanem a nyelv azon alkalmazásmódját, mely bizonyos elemek révén saját *létrehozottságára, csináltságára* is utal: keresettségére, szándékoltságára, vagyis bizonyos elemekben *mesterkélttségére*. Orbán Ottó költészete *megcsinált költészet*, ez korántsem arról árulkodik, hogy “poéta doctus” vagy bármilyen értelemben “mesterember” volna (a korai kritika bírálata szerint egyenesen “epigon”). E mesterkéltségben az imént említett alapvető probléma lecsapódását látom, az üres hely (a költemény) feltöltésére irányuló erőfeszítés fémjeleit.

A mesterség a mesterember mint személy munkája révén mutatkozik meg: ha már fémjelet említettem, idézhetem a kovácmesterség művelését. A fűjtató révén csaknem

⁵⁴ Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Routledge, 1983, 18.

⁵⁵ Bernstein, *i.m.*, 9.

⁵⁶ A fogalmat Joseph M. Conte-től kölcsönözöm, lásd *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca–London, Cornell U.P., 1991, 4-5.

olvadásig hevített fémen a kovács szerszáma sok ezer, a maga egyediségében már felismerhetetlen lenyomatot hagy, mégis e láthatatlan lenyomatok révén alakul a kész fémtárgy egyedivé: ez az egyediség tehát a kovács kézmozdulatait őrzi. “O’Hara *In the Memory of My Feelings* című verse leírja, hogy új érzelmek hogyan generálnak új “én”-t. Mégis a költő számtalan “én”-jének középpontjából egy esszenciális én víziója bukkan fel – egy “én” víziója, mely mindig *keletkező*, de sohasem egyszerűen az, ami, egy “én”, mely folyamatosan megerősíti, hogy “én nem az vagyok, ami vagyok”, és így a behatárolható személyiség (fixed personality) határain túlra való menekülésre kényszerül” – jegyzi meg az életmű ismeretében Frank O’Hara monográfiusa.⁵⁷ A fémtárgy jelenléte felidézi készítőjét, azt, hogy készítője van, és ezen túl valamiféle benyomást készítőjéről: de ez soha nem válik “a kovács víziójává”. Az alkotásnak való ismételt nekigyürközéssel a kovács mégis minduntalan világban való jelenlétét erősíti meg, kéznyomot hagy. De nemcsak O’Hara “költészetének fémjele az átfordítás”, mint Hazel Smith megjegyezte; Orbánénak is; de jellemző módon nem annyira “a metaforikus és metonimikus, az én és a nem-én, a humoros és komoly” átfordítása (bár, mint irodalmi paródiái kapcsán látjuk, azé is). A személyes élettörténet elbeszélése fordul át lírai verssé Orbánnál.

(Költészet a romantika után: a radikális jelenlét.)

Az irodalomtörténet számára valóban akkor adódik biztos fogódzó, amikor az “átfordítás fémjeleit” világosan felismerük. “1962-ben rendkívül fontosnak tűnt az esztétikai személytelenség ellen való lázadás, mely azt követelte a költőtől, hogy kiterjedt mitikus vagy meditatív témát és alanyt szerepeltessen – írja Charles Altieri a hatvanas évek Amerikájának

⁵⁷ Alan Feldman, *Frank O’Hara*, Boston, Twayne Publishers, é.n., 92.

poétikai eseményeit áttekintő könyvében 1979-ben –, és ezen témáit összetett nyelvi-formai módon bontsa ki. Azután az áthatóan személyes hang tűnt forradalminak, mely alkalmi és helyi vonatkozású anyaggal dolgozik oly módon, hogy meglehetősen közvetlen kijelentéseken keresztül mérsékelt szürrealizmusig jut el. Azután az eredetiség az olyan költemények elutasítását jelentette, melyek kiterjedt interpretációt igényelnek, elősegítve ezzel a felolvasás közvetlen hangjának térnyerését, és legfőképpen a tradíció hatalmának és a mérlegelő, meditatív elme szerepének tagadását, miközben a szekuláris tapasztalat vallásos és szentségközeli aspektusait bontotta ki. Ma már mindezek a módszerek olyan kritikai és poétikai klisék, melyek a legtöbb költészeti folyóirat munkáját meghatározzák.”⁵⁸ Az amerikai költők Eliot és az új kritika szövegértelmezésével szemben alakították ki saját lázadó koncepciójukat. Altieri érvelésében három alaptípus bontakozik ki. Közös bennük, hogy mindegyikük választ keres a megváltozott költői jelenlét kérdéseire, és mindegyikük szembesül a költői szöveg (a romantika óta és az új kritika esetében is alaptézisként kezelt) immanenciájának kérdésével. Mindhárom típus sajátos választ dolgoz ki a referenciát jelentő külvilág és a szöveg viszonyának tekintetében. Válaszukat elsősorban az angol romantika (kiváltképp Wordsworth és Coleridge) művészetelmélete mélyíti el. Altieri fontos megjegyzése, hogy “...a romantikusok teremtették meg annak a lehetőségét, hogy a költői forradalom fogalmát komolyan vegyük, mégpedig azzal, hogy a poétika kérdéseit elválaszthatatlannak tartották az episztemológiai és értékelméleti kérdésektől, és ezzel összemérhetetlenül megnövelték az ifjabb költők kedvét, hogy elutasítsák a bevett poétikai módok uralmát”. Különösen fontos Altieri későbbi elemzése számára a wordsworth-i “benne rejlő jelenlét” (immanent presence) fogalma, mely szerint a tapasztalat csak a megfelelő módon választott tárgy művészi-költői kifejezésén keresztül nyeri el értékét (bár tudjuk, hogy

⁵⁸ Charles Altieri, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*. Lewisburg-Bucknell University Press; London-Associated University Presses, 1979, 15.

a romantikusok fölfüggesztették a “költőietlen tárgy” tabuját); illetve hasonló módon Coleridge szimbólumelmélete, mely szerint az áradó emberi tapasztalatot a tudatosság és kreativitás erejével a költészet alakítja koherens észleleti-értékelméleti szerkezetté.⁵⁹

Míg az új kritika (I. A. Richards vagy Cleanth Brooks) átveszi a romantikától a “kreatív elme” és a költemény “szervességének” gondolatát (illetve azt, hogy ez utóbbi az előző révén születik), teljesen figyelmen kívül hagyja például Coleridge természetelméletét, mely a költemény referenciáját és egyben inspirációját jelentő “kreatív természet” (*natura naturans*) és a költészet viszonyát taglalja. Ezzel viszont a kritika – állítja Altieri – lényegében magára hagyja a hatvanas évek angol-amerikai költőit egy olyan problémával, amellyel pedig mindannyian szembesülnek: “Többnyire mindannyian felismerik, hogy teremtő tevékenységük válasz valamiféle dinamikus alapelvre, mely a tudatosságon kívül áll (“dynamic principle outside consciousness”), persze nem természeti tárgyokban keresik ezt az erőt”.⁶⁰ Ezért Altieri bevezeti a “termékeny talaj” (creative ground) (máshol “kreatív kultúra”) fogalmát; viszont – jelzi – a hatvanas évek alkotói számára a nyugati kultúra éppen nem tűnik olyan “kreatív erőnek, mely az emberi lehetőségek felébresztését” segíthetné.⁶¹ A kultúra ekkor – és Altieri könyvében többször visszaköszön a vietnami háború amerikai tapasztalata is – sokkal inkább *feszültségek* olyan forrásának tetszik, mely csakis az adott, konkrét szituációban ragadható meg, illetve értelmezhető egyáltalán. Altieri a wordsworth-i “benne rejlő jelenlét” fogalmát találja kiváltképp alkalmasnak arra, hogy a hatvanas évek amerikai költői mozgalmait megértse (a New York-i költőkön kívül a beat és a Black Mountain költők tűnnek csoportként is elő). A “jelenlét” (másutt “radikális jelenlét”) fogalmát a “jelentés

⁵⁹ I.m., 29-36.

⁶⁰ I.m., 37.

⁶¹ I.m., 42.

személyes szükségletének” vágya határozza meg.⁶² A radikális jelenlét értelmezése mélyen egy feltételezés húzódik meg – a pillanatnyi tapasztalat intenzív átélésével és költői kifejezésével – ahogyan ez az aktusként felfogott alkotásban megjelenik – helyre lehet / kell állítani, vagy legalábbis meg lehet jeleníteni a költői kifejezést is inspiráló külső világ és kultúra, a feszültségekkel terhes “termékeny talaj” és az etikailag és pszichológiailag egyaránt értelmezett személy széthasadt világát. Ehhez a költészetre, pontosabban a költő “teremtő képzetére” (creative mind) van szükség. Ily módon az “én”, a “világ” és a “művészet” szoros szimbiózisa mutatkozik a hatvanas évek meghatározó amerikai költőinek világ- és művészetszemléletében. “... a cure of the ground / or a cure of ourselves that is equal to a cure / of the ground” – idézi Altieri Wallace Stevenst.⁶³ Ebből a nézőpontból tárgyalható együtt három annyira különböző költő, mint Robert Bly, Charles Olson és Frank O’Hara – hiszen mindegyikük a fentebb vázolt, sajátos szituáció három eltérő, mégis bizonyos értelemben tipikus megvalósítója.

Az Altieri által tárgyalt alkotók – a romantika elméleti háttéréhez való szoros viszonyon túl – a poétikai jelentés létrejöttét az egyedi tapasztalatban rejlő immanens minőség kibontásában fedezik fel.⁶⁴ Ez részben azt is jelenti, hogy – bár nem bíznak abban, hogy az

⁶²Altieri egyfelől Heidegger értelmezésére alapoz; és különösen a nyelvhasználat német filozófus által megkülönböztetett két módja, az “üres beszéd” (idle talk), illetve az “autentikus beszéd” (authentic speech) megkülönböztetése tűnik az elemzés szempontjából gyümölcsözőnek. Az “üres beszédnek” nincs “talaja” (ground), “nem fejezi ki valakinek a Léttel való viszonyát”, illetve “üres jelek (empty signs) beszéde” (176-9).. Különösen O’Hara, Snyder, Creeley és Merwin esetében látja indokoltnak ezt a megkülönböztetést (225.); Creeley esetében például így ír: “Creeley tipikus költői stratégiáinak többsége legjobban úgy érthető meg, ha olyan kísérletnek tartjuk őket, melyek az “üres beszéd” formulája felől az autentikus beszéd felé terjeszkednek, hogy visszarántsák a beszédet a cselekvések világába.” (179.)

⁶³ “...a talaj gyógyítása / vagy önmagunk gyógyítása, ami egyenlő a talaj / gyógyításával” – idézi Altieri, *i.m.*, 79.

⁶⁴ *I.m.*, 42.

“én” egyáltalán értelmezhető viszonylatrendszerei (vagyis az éppen adott szituáció) nélkül – Logan, Creely, Olson vagy Synder költészete mégis erőteljesen autobiografikus, sőt, borotvaélen táncol személyesség és kifejezett egoizmus közt.⁶⁵ Ez a személyesség azonban érdekes módon később a modern eszménnyel való szakítás egyik jelének bizonyul. Az évtized egyik legnagyobb hatású ciklusát, az *Élettanulmányokat* író Robert Lowell kapcsán például megjegyzi Altieri, hogy “...az újabb költészet nézőpontjából világosnak tűnik, hogy a maga módján jelentős vallomások közt leginkább a modernizmussal való radikális szakításnak tekinthető, mely helyet engedett kevésbé extrém és önromboló módok fejlődésének”.⁶⁶ Lowell tehát saját kiábrándulását tematizálva reflektál arra a törésre, mely a költői személyiség önértelmezésében a kifejezés közvetlenségének hült helyén támad.

Orbánt, mint láttuk, a Lowell-fordítások tapasztalatai erősítik meg abban, hogy a személyes élettörténet lehet számára az a “termékeny talaj”, melybe költészete gyökeret ereszthet – és ezzel betöltheti a személyiség előtt a kiszámíthatatlan történelemben nyíló fenyegető ürességet. Akárcsak Lowellnél, nála is ebből következik történetírás és poétika összefonódása. “Lowell történetfilozófiai világregénye Amerika regénye is, a Lowell családé, Lowellé magáé, a történetírás, az önéletrajz és a családregegy különös és egyszeri keveréke. A válogatás során legfőbb törekvésem arra irányult, hogy a roppant költeményfolyamnak ezt a hármasságát, a költői regény eredeti szerkezetét megőrizzem...” – írja a második nagy Lowell-fordítás, a *Történelem* utószavában.⁶⁷ A személyes élettörténet tehát egyfelől *nyersanyag*, amivel a költő *dolgozhat*. Ehhez az anyaghoz újból és újból visszatér. Ez a stratégia leginkább az *Emberáldozat* (1973) *Gyökér a földben* prózaversciklusától jelenik meg folyamatosan az életműben (ennek már véleményem szerint poétikai szempontból előzménye

⁶⁵ I.m., 44.

⁶⁶ I.m., 60.

⁶⁷ Robert Lowell, *Történelem*, Bp., Európa, 1983, 141.

a *Szigetek* (1962–1963), illetve a *Csillagöv* (1966–1968) ciklus – ennek része az *R. Z.* című vers, melyet önéletírásában maga is a *Gyökér a földben* előzményének tart; majd továbbíródik a *Királysír* (1971–1972), a *Szigetvilág* (1974), *A folytatás* (1975–1976), *Az új világ* (1978–1979), majd, már verssorokba tördelt formában, a *Sárkányvér* ciklusaiban (1982; 1983–1986; 1986–1988; 1988-1991); de a kilencvenes évek közéleti költészete után ehhez az önértelmező formához tér vissza a *Tudósítás a kés alól* (2001–2002) verseiben. Bár tartalomjegyzéke kicsit bővebb, nagyjából e korpusz anyagából állt össze a *Helyzetiünk az óceánon – Versregény* (válogatott prózaversek) anyaga.⁶⁸

Ez Orbán fő verstípusa. De azonnal hozzá kell tennünk: a személyes élettörténet és a történelem egymást feltételező áttételek szövevénye, a személyes élettörténet csak a történelem viszonylatában jelenik, jelenhet meg. A történelem viszont az abszurdítások gyűjtőtégelye, csaknem kívül a még emberinek tekinthető világon. Ebben az értelemben: a személyes élettörténet nem nyersanyag, hanem *provokáció*, mely létértelmezésre kényszeríti az önmagát versszövegek alkotása révén észlelő ént. “Negyvennégy karácsonya volt, a lépcsőház sötét, mint a történelem” – írja a *Gyökér a földben* első, apjáról szól darabjában (*A levél*). “Csalástól tündököl történetünk, jöhet az újabb időszámítás” – így a *Királysír* (*A kis történelem*). A történelem ilyen felfogása aligha érthető Orbán személyes élettörténete nélkül. Tudjuk, maga is mindvégig hangsúlyozta háborús árva voltát; emlegeti Juhász Ferenc mondatát: “Ti onnan indultatok, ahol Radnóti befejezte...” (*A folyamatos villám; Radnóti-emlékérem*). A gyerekként megélt háború tapasztalata, illetve a zsidóüldözés és holokauszt, melyre Orbán szintén több alkalommal kitér, determinálják tételét: a történelem abszurd, képtelen: “...a hatvanas évek csak üres képkeret”, írja később is, már *A fényes cáfolat* című kötetben (*A hatvanas évek*); a történelem “butasága” legjobb esetben az emberi cselekvés abszurd szabadságában nyit távlatot (*A távlat*). (Itt jegyzem meg: a történelem felett álló idő

⁶⁸ Magvető, 1983

logikus módon még kevésbé ragadható meg az orbáni szemléletben: az idő “üres bálterem” (*Óda García Lorcahoz*), illetve vak: “...láttam az időt, ahogy fehér botjával kopog és vándorol az elüszkösödött földön, és tele voltam vacogással és hamuval...” – írja. (*A kővendég látogatása*)

A történelem képtelenségének tapasztalata fekszik Orbán Ottó költészetének mélyrétegében, a személyesség, a megélt élet mélyén – vagy helyén? “A költészet félig vers, félig élet, / s a botrányos kérdés épp az, hogy mikor melyik inkább? / Felnőtt költő vagyok, de legigazibb műzsám / még ma is a pofon vert, bőgő, rövidnadrágos fiú, / aki a Krakatau kitörését hordja a szemében: / a szökőár hernyótalp-hullámát s az égen torlódó hamut.” (*Mi hír a költészetéről?*) Talán megengedhető szójáték: a költő ezt a képtelenséget tölti be költői képeivel (melyeket Orbán a költészet kulcsának tart). De a tételt megfordíthatjuk. Legalább annyira fontos az, hogy a személyiség a történelemben és a történelmen keresztül mutatkozik meg, mint a történelem maga; mintha a történelem e megmutatkozás kerete lenne csak. A személy megmutatkozása egyfajta katarzis Orbán számára. Ez költészetének második pólusa: a végtelen, már-már egoizmusba hajló személyesség.

“Végülis könnyel a szememben bámuljak-e a daliás ifjú után aki

hamisítatlanul múlt századi költő-fejét dacosan fölszegve eltűnt az

idő vassal és füsttel szennyes azúr labirintusában”

– hangzik egy tipikusnak mondható felütés (*A művész arcképe skorpió korában*). Kritikusai többnyire egyetértenek kiemelt és hangsúlyos “egy szám első személyiségében”.⁶⁹ “A

⁶⁹ “Orbán remekül kitalálta verseinek kétségbevonhatatlanul egyes szám első személyű, a többes szám felé ki nem terjeszthető költőimágóját: olyan valaki beszél itt, aki nem óhajtja saját sorsát más számára is érvényes (vagy kötelező) példává általánosítani, aki nem tud mások nevében vagy mások helyett (akár mások érdekében) beszélni, aki nem kíván (s nem is képes!) más költők analógiájára másoknak fölébe nőni vagy szoborrá merevülni.” Margócsy István, *Orbán Ottó: A keljöljancsi jegyese*, 2000, 1994, 6, 56.

történelem azzal élt, amit itt talált, / a holmijaink között guberálva – / halálunk szürke és iszonyatos, / az írás bevégeződik, az élet soha” – idézhetem Orbán Ottó Lowell-fordítását⁷⁰ – de úgy vélem, mégsem az élet elsőbbségéről van szó Orbán esetében; pusztán arról, hogy ez a megélt tapasztalat az alkotás anyaga és feltétele.

“korszakos jelentés nélkül a költészet csak modor
ahogy a főrepszto gorombaság is csak lengeteg zsabó
és szövegrács meg szonett egyképp semmit sem ér
a ruha mindig a meztelen testet rejti”

– fejezi ki ezen ráutaltságot *Az új avantgárdhoz* soraiban.

Ezen egymásrautaltság poétikai jelentősége akkor lesz nyilvánvaló, ha azt a ‘benne rejlo jelenlet’ romantikus, wordsworth-i értelmezési keretébe illesztjük. A költészetet a saját életút és ezen keresztül a személyes megjelenési terepének tekintő költő számára nemcsak a kifejezés, mondjuk, “sikerültsége” a tét a versben, hanem a történelem megértésének – és így a történelembe vetett én megértésének! – lehetősége is. A megtörtént történelem (a személyes élettörténet) és maga a személyiség mélységesen egymásra utalt; de kifejeződni csak az alkotáson keresztül fog: “Mostantól a történet mind fontosabb” (*Jelentés a versről*). A tapasztalat csak a művészi-költői kifejezésben nyeri el értékét és értelmét. Orbán Ottó tehát

“Sőt azt is megkockáztatjuk, hogy elképzelhető olyan értelmezői nézőpont, amelyik egy élettörténet reflexív fikcióját próbálja kiolvasni az alkotások sorából, s amely ennek érdekében szinte teljességgel elvonatkoztat a nyelvek összjátékától az egyes költeményekben s kötetkompozíciókban. A versekben beszélők szinte mindig olyan alakként inszenírozódnak, akik a biografikus értelemben vett szerzőnek is megfeleltethető attribútumokkal rendelkeznek, amit részben bizonyos paratextuális elemek (alcímek, ajánlások), részben pedig szövegen belüli önéletrajzi utalások erősítenek.” Bónus Tibor, “*Én ejtem a szót, de valaki más beszél*” (?) *Imitativ formációk Orbán Ottó költészetében*, Jelenkor, 1997, 10, 993.

⁷⁰ Robert Lowell, *Történelem*, Európa, 1983, 25.

“posztromantikus” költő, akárcsak O’Hara, még ha teoretikusan nem reflektál is erre a helyzetre (mint ahogy az amerikai költőtárs sem). Különös, hogy számtalan, költőtársnak ajánlott vagy azok modorában írt vers közt egyet sem szentel Walt Whitmannak, akihez pedig szerintem nem csak formai szálon kötődik. De míg Whitmannál a vers mint a világ jelenségeinek sokaságát megjelenítő “seregszemle”, Orbánnál mint a személyes tapasztalat kifejeződése, megjelenítése értelmezhető. “Ötvenöt éves vagyok. / Egész életemben egy süllyedő korszakból beszéltem kifelé. / Minden cselekedetemmel tagadni akartam, és minden cselekedetem az ő tükre volt” – jegyzi meg egy tipikusnak nevezhető korszakvallomás, *A birodalom alkonya*.

Az alkotás szempontjából viszont éppen ezért mind a történelmi tapasztalatról való tudás, mind a személyes élettörténet megértése utóbb a kronologikus történelem jelentősége fölé lép, “felmagasztosul”, és már-már “mitikus” szerepet nyer. Katona Gergely “körkörös történeteszemléletről” beszél az imént említett vers és Orbán költészete kapcsán: “E kötet nyitó verse [*A keljföljancsi jegyese*, 1992], *A birodalom alkonya* az élettörténet határpontját egy szélesebb, korszakos történet mezsgyéjén helyezi el, e történet azonban nem annyira az eseménytörténetként felfogott történelemmel azonosítható (bár egyik rétegében sejthetjük a politikai fordulat hozta új szituációt is), sokkal inkább egy mögöttes, régi és új átfordulásaiban megragadható alapvetőbb logikával” (ahogy ez például a generációváltás állandó megmutatásában jelentkezik).⁷¹ Úgy is fogalmazhatunk: Orbán a történelmet is az alkotás szempontjából értelmezi. “Valami attól, / hogy megtörtént, megszentelődik és belekerül / az egyetemes misekönyvbe, melynek / kottáiból fújják trilláikat a madarak / Az emlékezetben folytonos a jelenidő, / s a színhely ismerős, de ismeretlen is, / színéről édenkert, visszajáról pokol...” – summázza a *Régi szerelmek* 2. verse. Vagyis a történelem hétköznapi fölfogását

⁷¹ Katona Gergely, *Orbán Ottó költészete 1990 után*, Irodalomtörténet, 1995, 4, 593–608.

kiforgatva: onnét tudjuk, hogy valami megtörtént, hogy “az egyetemes misekönyvben” (a mitikussá vált, megszövegezett emlékezetben – vagyis az alkotásban) visszakereshető.

De nem mindegy, hogy mi módon jelenik meg ez a kép az alkotás nyomólemezen: mind a személyes élettörténet, mind az önkijelentés az alkotás kreativitására utalt, akárcsak a romantikusoknál.

(Mesterség és techné.)

És itt az érvelés újabb szálát kell felvinnünk. Külön vonulatot képeznek Orbánnak azon versei, melyek a mesterségre vonatkoznak. A különböző kötetekben is megjelent szövegeket két, ilyen jellegű tematikus válogatásban is közreadta (*A mesterségről*, 1984; *A költészet hatalma - Versek a mindenségről és a mesterségről*, 1994). (E három már említett tematikus válogatáson túl még egy válogatást adott közre verseiből: ez amerikai vonatkozású verseit tartalmazza külön kötetben. (*Útkereszteződés Minneapolisban – Ötvenegy vers Amerikából*, 1993).) Ha az előző esetben “mitikussá váló történelemről” beszéltem, ennek mintájára ide egyfajta “mitikussá váló techné” emlegetése illenék: Orbán, akárcsak O’Hara nemzedéke, felismeri a “teremtő képzelet” jelentőségét, és vissza-visszatér ahhoz a szegletkőhöz, amelyre az alkotó cselekedet épülete támaszkodik. Margócsy említett tanulmányában szellemesen így fogalmaz: “Orbán számára a nagy hagyomány nyelve és formakultúrája maga a *természetes nyelv*....”⁷² Altieri továbbmegy, és rendkívül markánsan és első pillantásra talán túlságosan radikálisan (ezúttal Robert Bly költészete kapcsán) megállapítja: “A cél az, hogy eljussunk arra a pontra, ahol a kiáradó jelenlét (“radiant present”) eltörli a különbségeket imaginárius és valós, metafora és tény közt, így az olvasót

⁷² Margócsy, *i.m.*, 57-58.

olyan világba vezet, ahol az esztétikai tudatosság az ontológiai rezonancia érzetével elegyedik”.⁷³ Fontos felismerni, hogy az amerikai költő esetében sem pusztán egyéni megoldásról van szó, hanem a költészet olyan felfogásáról – ahogy ezt Altieri megvilágította –, mely ha nem is explicit módon romantikus, de a romantikus irodalomértelmezés tükrében pillantható meg. (Most nem térek ki arra, miképp reflektál erre Paul de Man munkáiban, bár ezek jelentős részét éppen a romantikus költészetfelfogás elemzése teszi ki.)

Inkább Paul Ricoeur metafora-koncepciójára utalok. Paul Ricoeur poétikaelméleti vizsgálódásait egyedülálló értelmezéseméleti keretbe ágyazza. Már korai munkáiban általános hermeneutikai kérdéseket vet fel, fontos alappont itt a hermeneutikai szimbólum fogalma: ez eltér a szemiotika (pl. Charles Sanders Peirce) szimbólumától annyiban, hogy az általa létrehozott jelölő-viszony nem egyszerűen közmegegyezés, konvenció eredménye: hermeneutikai értelemben a szimbólum elsődleges és másodlagos tartalmakhoz kötött; és éppen ez a többszörösség teszi lehetővé (és szükségessé) az értelmezést. “Akkor jön létre szimbólum, amikor a lingvisztikai kifejezés kettős vagy többszörös értelme következtében interpretációs tevékenység válik lehetővé” – írja 1970-ben.⁷⁴ Ricoeur kutatásának területe lényegében az értelem architektúrája, az értelmezés lehetséges viszonyainak értelmezése, “az értelmezések összecsapása”. Ennek poétikai vetületét legszorosabban *Az élő metafora* (1975) és az *Idő és elbeszélés* (1983) című munkáiban fejti ki. Itt merül fel az a gondolat, melyre nagy mértékben támaszkodom. “Bár a metaforával hagyományosan a “trópusok elmélete” (vagy a diskurzus alaktana) foglalkozik, az elbeszéléssel pedig az irodalmi “zsánerek” elmélete, a jelentés-adás, melyet létrehoznak, a szemantikai újításnak ugyanazon alapvető fenoménja” – tekinti az *Idő és elbeszélés* bevezetőjében azonos jelentőségűnek a megismerés

⁷³ Altieri, *i.m.*, 86.

⁷⁴ Idézi Bókay Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997, 284.

elbeszélő és metaforikus módját Paul Ricoeur.⁷⁵ A metafora új szemantikai “helyállást” (pertinence) hoz létre “helytelen (impertinent) attribúció” révén, mégpedig nem *csak* a mondat, hanem a kijelentés – vagyis a hermeneutikai értelemben vett megnyilvánulás – szintjén. Az elbeszélés a cselekvés időbeli egységében hozza közel annak elemeit. “A heterogenitás szintézise közelíti egymáshoz az elbeszélést és a metaforát. Mindkét esetben az új – a még nem mondott, a még meg nem írt – buzog föl a nyelvben” – írja ugyanitt. Ebből következik, hogy valójában nem két alakzatról, hanem a megismerés és megértés egyenrangú módjairól beszélhetünk.

Orbán Ottó metaforikus nyelvhasználata ebben az értelemben a nyelvi kreativitás és megértés terepe, és itt meglehetősen hagyományos poétikai eszköztárat alkalmaz. Az élettanulmány-versekben e nyelvhasználatnak az elbeszélés irányába való tágításával kísérletezik – ezt a kísérletet tartom legmesszebb ható újításának. Mesterség-versiben viszont ettől ismét eltér, és az egész költői hagyomány és eszköztár *kezelése* nem az *emberi létmegértés eszközüvé, hanem másodlagos metaforikus szerkezetté válik, ezért költészetét áthatja valami alapvető allegorikusság*. Ebből a feltételből következik, hogy költészete alapvetően allegorikussá válik, hiszen a megértés közmegegyezést feltételez: “... e líra mindig új igazságért küzdő képalkotása a kép tényleges megalkotásában, nyilvános, közönségre, sőt közösségre – bár távolról sem a Kardos László-i értelemben vett közösségre – utalt kibontakoztatásában az allegória terepén mozog, a Benjamin nyomán értett allegória azonban nem a kifejezés konvenciója, hanem a konvenció kifejezése” – írja ismét Katona⁷⁶ – vagyis jelzi is e közmegegyezés szükségességét. Kis Pintér Imre viszont, másfelől, *Az ádáz szemtanú* kijelentései kapcsán veti fel, hogy – ha elfogadjuk Orbán Ottó szövegének

⁷⁵ Paul Ricoeur, *Time and narrative*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1984, ix.

⁷⁶ Katona, 1995, 602.

intencióját – tökéletes létértést kell feltételeznünk szerzőjéről, és ez “csöppnyi gyanakvást” kelt, és az egészen való kívülállást sejtet.⁷⁷

A kívülállás ilyen hangsúlyozása (például a hagyományhoz való ironikus, néha a paródiát közelítő viszony) elgondolkodtató. Mintha a létezésben a történelem nyomása révén megtapasztalt ürességet az *alkotás mint önkijelentés gesztusainak hordaléka* töltene fel: Orbán az alkotó létformára való szüntelen utalás révén teremti meg költészete legitimitását. Innen érthető különös távolságtartása, “költemény” és “vers” megkülönböztetése (az előbbi “félíg élet”, az utóbbi csak mesterség). Ez a költészet tehát nem új “helytállást” hoz létre – ricoeuri értelemben –, nem “a még nem mondott, a még meg nem írt buzog föl a nyelvben”, a költői alkotás a lehetséges létmegértési tevékenység feltételévé válik. Ezzel egy másodlagos, alapvető allegorikus szerkezet jön létre. Átfogó tervrajz, mely átrendezi a költői szöveg láthatatlan szerkezetét: a vers jól megcsinált, ornamentalsben gazdag homlokzata alatt a költészet nevű életforma rendezi be azt a teret, melyet akár otthonnak is gondolhatunk. Orbán Ottó mesterség-versei nem az elveszített jelenlét visszaszerzését kísérlik meg: egyetlen, a többi mögé helyezett allegóriában az üresség tapasztalatát köti le. A jelenlétet nem a tárgyakban keresi, mint a romantikusok; hanem egyetlen tárgyban: az alkotásban. Gesztusa nem romantikus – de folytonosan utal a romantikusokra...

Frank O’Hara népszerűsége és hatása három szempontnak köszönhető Altieri szerint. Következétesen képviseli, hogy a költemény nem reprezentációja, megjelenítése a valóságnak, hanem megvalósítás (“enactment”). Másodszor: nincs privilegizált témája (mármint abban az értelemben, hogy a téma valami “magasröptű”, “emelkedett” vagy “rendkívüli” – témája egyértelműen a nagyváros, New York, mely a részletek tárházát kínálja fel, és O’Hara számára minden részlet kincsesbánya: mindben “potenciális fájdalom” rejtőzik). Végül végképp elszakad a romantikusok koncepciójától, mely szerint a verset

⁷⁷ Kis Pintér Imre, “Eszme és légitámadás”. *Orbán Ottó világlátásáról = Esélyek*, Magvető, 1990, 114-130.

szerves egésznek kell tekinteni – a nyers költemény (“impure poem”) fogalma egyszerre utal a nyersanyag jelenlétére (mint említettem, O’Hara rajong a városi élet részletei iránt), valamint *félkésztségére*, mely az olvasó aktív közreműködését igényli.⁷⁸ (Mindezzel valamiféle szenvedély társul az elbeszélés iránt: hiszen a valóságos események, részletek és töredékek megkomponálását maga az elbeszélő szerkezet teszi egyáltalán *lehetővé*, vagyis, úgy tetszik, ez az alkotó kreativitás igazi terepe. Ez magyarázza a film kiemelt jelentőségét művészetében; vagy New Yorkét, mely újabb és újabb adatokat szolgáltat ehhez az elbeszéléshez – ám mindkét pólus szigorúan egymásra utalt.) “Lehet, hogy a költészet alakítja az élet zavaros eseményeit számomra megfoghatóvá s egyszersmind visszaállítja részleteiket; vagy ellenkezőleg, hogy a költészet lépteti érvénybe a túl konkrét és a körülményektől függő események megfoghatatlan minőségét” – idézi O’Harát Altieri.⁷⁹ Orbán Ottó mesterséggel költeményei mintha szüntelenül allegorizálnák, hogy a költészet megvalósítás; témájuk privilegizált (Margócsy megfogalmazásában “a nagy hagyomány nyelve és formakultúrája”); a költemény pedig kiemelkedik a maga nyersességéből, nem “nyers”, hanem “kész”. Úgy vélem, költészete határpont. A történelemtől való személyes tudás, az életesemények nyomása révén szembenéz az ürességgel, ahogy a huszadik század világtapasztalata szembesül; és felismeri azt is, hogy a költői alkotás milyen szerepet tölthet be az ezen ürességben helytálló én *megalakításában*. De nem ezt az ént, hanem a megalakításra rácsodálkozó költő énjét alkotja meg, ezzel a költészetet egyfajta allegóriába fordítja át. Azzal a tudással művel hagyományos, nagy költészetet, hogy e gesztusával mindvégig fenntartja: hagyományos, nagy költészet a hagyományos értelemben nem művelhető.

⁷⁸ Altieri, *i.m.*, 119-120.

⁷⁹ *I.m.*, 111.

(A távlat filozófiája – József Attila és Orbán Ottó.)

Ott nézni körül mit mondjak mondta a lélek az is egy ötlet
az a kozmikus csillár csak a menny öntelt luxusa
a tornácon elegáns istenek ülnek és közönyös tekintettel nézik
az üresség öszvérét ahogy körbejár egy rejtélyes szerkezet
rúdjához kötve
és a villák közt csak a sugaras autóbusz döcög a határtalan va-
sárnap porában
és hiába látni a fém-hernyót csatától csatáig mászni az idő ágán
és a népeket föl-legörögni a nyikorgó szerencsekerékben
ha nem látni a hirtelen fölrántott redőny mögött a késsel a foga
közt táncoló napot és az alvó gyerek karján fölaranyló finom
szőröket
valamit valamiért ez minden működés elve eszerint járnak a csil-
lagok
csodák borostás rokona aki pizsamásan állsz a lakás ajtajában a
géppisztolyos katonák előtt és kéred a házkutatási parancsot
melledben lyukak és golyók de butaságod a föld szépsége
szabadságod a távlat a történet törekeny értelme

De persze ha megrendeltesz a fuvar A JELENSÉG FÖLÉ

(Orbán Ottó: A távlat)

Orbán Ottó *Távlat a történehez* (1974) című kötete olyan pontnak tűnik, amelyre az egész életmű nehezedik, illetve, ha felfüggesztésről beszélünk, egy olyan zárlat, sarokvas, amelyen az értelmezés át tud billenni, fordulni, s így újabb látómező tárulhat fel.

Tény, hogy a recepció jelez bizonyos fordulatot Orbánnak ebben a kötetében.⁸⁰ Másfelől az ötvenes évektől folyamatosan publikáló, az irodalmi életben hangsúlyosan jelen lévő szerzőről (első kötete, a *Fekete ünnep* 1960-ban jelent meg) – számtalan méltatás, tanulmány, elemzés készült, átfogó monográfia azonban ez idáig nem, így bizonyos értelemben “lezáratlan” kérdés, melyek az életmű hangsúlyos pontjai, valamint az is, hogy a *Távlat a történehez* című kötet tekinthető-e életműszervezőnek.

Amikor fordulatról beszélünk, felvetjük az előzmény(ek) és következmény(ek) viszonyának kérdését. A *Távlat a történehez* című kötetel előtérbe kerül egy olyan lírikus-elbeszélői hang, amely – mint korábban az *Emberáldozat* (1973) című kötet *Gyökér a földben* (1970) ciklusában –, a *történelemhez való viszony kialakításában talál témát*. Ez a szemléletváltás nyilvánvaló kapcsolatban áll a Lowell-fordítással is.⁸¹ Ha a

⁸⁰“Lényegében azonban a *Távlat a történehez* (1976) versei indítják el azt az individuumszemléleti fordulatot, amely a modernség utolsó horizontjából kilépő poétikának lesz előkészítője Orbán Lírójában” – írja Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története*, Bp., Argumentum, 1994 (2. kiad.), 154.

⁸¹“Az Élettanulmányok mindazonáltal költői remeklés, a vers és az elbeszélés harmóniája teszi azzá, Lowell különös, “zárt” szabadverse, melynek feszesebb sorai, elszórt rímei mintegy idézőjelbe teszik a prózai anyagot, a köznapi önéletrajzot költészetté zenésítik. Különös *távlatot* (kiemelés tőlem, P.T.) adva ezáltal az egész műnek. A módjával stilizált szöveg “eltartja” magától az olvasót, a jobb rálátás kedvéért. Mégse lássuk Lowellben a nagy Személytelen Költőt. Az *Élettanulmányoknak* figyelemre méltó vonása az, hogy bennük Lowell egyes szám első személyben beszél a maga legszemélyesebb dolgairól, mindezt azonban olyan tárgyilagossággal, kellő távolságot tartva teszi, hogy abból nyilvánvaló: a modern költőnek nem személyesnek vagy személytelennek kell lenni, hanem, ha egy mód van rá, tehetségesnek és eszesnek” – írja Orbán Ottó (*Honnan jön a költő?* Magvető, Bp., 1980, 265-266.)

vizsgálódást a kötet egyetlen, de elhelyezkedését tekintve kiemelt nyitóversére szűkítem, a kérdést így lehet felvetni: milyen megközelítési módokat igényel Orbán Ottó *A távlat* című verse, melyek nyilvánvalóvá teszik másságát az életművön belül, illetve létezik-e egyáltalán olyan megközelítési mód, olyan szempontrendszer, amely, mint afféle érzékeny szeizmográf, megrezdülésével valóban jelez értékelhető fordulatot.

Orbán Ottó verse, *A távlat*, némi, jóformán alig észrevehető “repedezettségtől”, “töredezettségétől” eltekintve stabil, jól megkonstruált épületnek látszik.

Ez a kijelentés máris kivált egy saját megalapozását vitató kérdést: milyen szempontok szerint? E kérdés valószínűleg összefügg egy másodikkal: miért szán kiemelt szerepet éppen ennek a versnek az azt kötete élére emelő szerző? A kettő együtt felvet egy harmadikat: egybeeshet-e az első két kérdésre adott válasz, azaz: milyen szempontrendszer közvetít a két értékelés között? Másként megfogalmazva, e két döntés milyen *előzetes koncepciót*, Jauss kifejezését használva, milyen elvárási horizontot tételez fel?⁸²

Logikusnak látszik először azt vizsgálni, hogyan vall a szerző az általa felismert horizontról; azaz, hogyan indítja ő maga az értelmezés, azaz az eltávolodás mozdulatát. *Az ádáz szemtanú* csaknem egyidejű, 1976-77-es szövegében így ír Orbán Ottó:⁸³

I. “...egy ’impreszionista’ kamaszt sejtetett a háttérben, aki összeolvasott sok mindent, József Attilát és Lorcát, de akinek verseiből kimaradt a sorsszerű mozzanat, hogy miért épp ezeket a költőket olvasta, és hogy miféle szabadulásra kereste a receptet náluk. A sorsszerű elem háttérbe

⁸²“Jauss jogosan állíthatja, hogy az “elvárási horizont” közvetít a mű egyéni eredete és kollektív befogadása között” – jegyzi meg Paul de Man Bevezetésében = H.R. Jauss, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997. 415.

⁸³Orbán, *uo.*, 29-30., 57-59.

szorulásának természetes következményeként előtérbe került a technika...” (Az első kötet, a *Fekete ünnep* (1960) kapcsán.)

II. “...olvasmányélményeim is ebbe az irányba (a *kép* felé, megj. P.T.) tereltek. Előbb József Attilát, majd Blake-et, végül Lorcát olvasva - az utóbbi kettőt fordítva is - döntöttem úgy, hogy a vers általam keresett, titkos, arkhimédeszi pontja a költői kép. Ez testesíti meg a testtelen sejtést, ez ad neki súlyt és körvonalat...”

III. “...csakugyan impresszionista voltam, egy impresszionista technika foglya; bármikor a papírra tudtam remekelni egy óceánt, de nem tudtam leírni egy értékelő mondatot. Márpedig a végső célom épp ez lett volna, az ítélethozatal.

Módszert a megoldásra sok költő kínált, de engem csak két verselési mód érdekelt igazán, a Pilinszkyé és a Ginsbergé... Sokak szemében már e két költőnek egymás mellett való említése is agyrémnek tetszhet... Első pillantásra. Költői technikájuk ugyanis egy lényeges ponton meglepő egyezést mutat. Amikor Pilinszky azt írja: ‘...a haragos ég infravörösében...’, éppúgy jár el, mint Ginsberg, aki ‘az árnyékszékek titkos benzinkút szolipszizmusát’ emlegeti; a két megoldás bármennyire is különböző értékű (a Pilinszkyé költői telitalálat, a Ginsbergé csak afféle ha-akarom-elhiszem színvonalú közlés), egymásnak mégis közeli rokonai: az idézett összetételekben mindkét költő az egzakt tudás fogalmaival szikráztatja össze a költői megismerés eredendően érzelmi természetét...”

Az idézetekben fontos kijelentések hangzanak el. Például, hogy a költészetnek (azaz Orbán költészetének) szervezőelve a kép (II.), ami tudás és érzékelés összekapcsolásából keletkezik (III.). A technika előtérbe kerülése (valamiféle “fordított arányosság” szerint) következménye a sors(szerű elem) háttérbe szorulásának(I.); illetve ugyanezen impresszionista technika felelős az értékelés, az ítélet hiányáért (III). Az első két megállapítás a költői technikára vonatkozik, utóbbi kettő filozofikusabb. E két

“filozofikus” megállapítást egyenletként egymás mellé állítva, lehetőség nyílik egy egyszerűsítésre: a *technikát* mintegy “kivonva” a képletből a következő megállapítást kapjuk: az ítélethozatalra való képtelenség összefügg a sorshiánnyal, sőt, valószínűleg következik abból.

Orbán Ottó eszménye – érzelem és értelem egyetlen képben összefogott dialektikája - közel áll József Attilához⁸⁴, mint erre Orbán is utal; ez is arra ösztönöz, hogy *A távlatot* elsődlegesen a József Attila-i hatásmezőben helyezzük el. Természetesen nem hatások determinisztikus egybevetéséről van szó: bár egy metafora - az ötödik verssor “idő ágán” kifejezése kapcsán - ez a felvetés sem elvethető. Mégis, a két versbeszéd közt kapcsolatot teremt a *képhasználat bizonyos - tudatosan használt - retorikája*, amely - alighanem - *az expresszionista József Attila mondatkezelésével* (az 1924-1926 között írt szabadversekre gondolok) párosulva egy *tipikusan avantgárdnak nevezhető beszédmódot eredményez*. (A szabadvers amerikai ágával, pl. Ginsberg-gel való kapcsolódást itt nyugodtan zárójelbe tehetjük – erre az idézett Orbán-szöveg is feljogosít.)

Meg kell továbbá említeni, hogy mind József Attila leginkább Kassák-hatás alatt álló korszakára, mind Orbán versére jellemző valamiféle kozmikus pátosz. A párhuzamok közt “az idő ágán” / “semmi ágán” metaforát kell megemlíteni mint olyan utalást, amely gyanakvást kelt. Ám kiterjedt kapcsolatrendszer tárhat fel az Orbán-szöveg és a József Attila késői korszakából származó, meghatározottság és szabadság viszonylatát elemző költemény, az *Eszmélet* összevetése.⁸⁵

⁸⁴József Attila - hasonló módon – “szemlélet” (intuíció) és “gondolat” dialektikájában ragadja meg a - művészetét létrehozó - ihletet, lásd *Esztétkai töredékek*, Bethlen G. Könyvkiadó, Bp., 1989, különösen 55-70.

⁸⁵A negyedik és a hetedik versszak együttes egymásra utalásai teremtik meg a múlt “szövetként”, “törvényként” meghatározott, és a jövő lehetőségként, “virágként” megidézett képe közt a jelen egyszerre “determinált és széthulló” képét. Mintha Orbán verse a pillanatra, a mindenkori jelenre fókuszálna; innen ered, hogy nála

A *távlat* tárgya, akárcsak József Attila verséé, meghatározottság és szabadság dilemmája. Ehhez a témához Orbán Ottó a tőle megszokott kézügyességgel nyúl. A hétköznapi verstárgyait a fény és a kozmosz képeivel állítja kapcsolatba (“kozmosz csillár”, “sugaras autóbusz dökög”, “késsel a foga között táncoló nap”), és ezzel élesen kétpólusú rendet teremt. A kozmosz versen keresztülvonuló metaforája jól illik a történelem magasztos eszméjéhez - de nem érvényteleníti-e ezt a magasztos, patetikus hatást a hozzájuk kötött hétköznapi tárgyak kisszerűsége?

E kérdésre ismét a felvetett József Attila-i horizonton találjuk meg a választ. Hankiss Elemér hívja fel a figyelmet arra, hogy József Attila metafora-hálójának csomópontjaiban az elvont fogalmak mellett “nagyon is valóságos anyagi tárgyakat találunk”.⁸⁶ József Attilához hasonlóan Orbán Ottó is elfordul a kozmikus nyelvhasználat pátozától, de míg József Attila eszköze (Hankiss értelmezésében) a groteszk és a humor, Orbánnál – “a kozmikus csillár csak a menny öntelt luxusa”, “sugaras autóbusz dökög a határtalan vasárnap porában”, “butaságod a föld szépsége” - az irónia lesz uralkodó. Még nem tértünk el alapvetően a József Attila-i olvasattól; mind Orbán, mind József opuszaiban az említett lefokozó eszközök olyan “hajszálrepedéseket” teremtenek, melyek finoman kikezdi az épületek monumentalitását, s a hulló vakolat mögött egyre inkább kitűnik anyagszerűségük.

szabadság és meghatározottság ellentéte mindenkori ellentmondás, mely nem a jövőben, hanem a jelen “halállal dacoló mozdulatában” oldódik fel.

⁸⁶“...elvont fogalmakat csak ritkán személyesített meg, annál gyakrabban viszont természeti jelenségeket s mindenekelőtt: nagyon is valóságos anyagi tárgyakat. Meg kellett szabadítania a megszemélyesítést az ifjúkorában reá is nagy hatást gyakorló expresszionisták kozmikus, megalomániás pátozától. Nyilván innen ered az, legalábbis részben, hogy megszemélyesítéseibe állandóan pátozt semlegesítő, groteszk és humoros mozzanatokat kever...” Hankiss Elemér, *József Attila komplex képei = Uő., A népdaltól az abszurd drámáig*, Magvető, Bp., 1969, 26-27.

Meg kell vizsgálnunk, milyen szemléletkülönbségben gyökerezik a költői gyakorlat eme különbözősége.

Az Orbán-vers első része (az utolsó sor kivételével) egyetlen komplex metaforán alapuló retorikai bravúrnak, valamiféle szuperszónikus-verbális járgánynak tetszik, amely az emberi történetet maga után rántva fölszáguld a “kozmosz csillár” fénygömbjei alá, hogy ott utasait: “megérkeztünk, kiszállni tessék!” – fölszólítással az elegáns, közönyös tekintetű istenek uzsonnaasztalához tegye le.

De menet közben a hajtómű fülsértően csikorogni kezd: az irónia homokszemcséi kerültek a fogaskerekek közé.

Vagy mintha túllőttünk volna a célon: mintha nem is az uzsonnán, hanem az istenek budoárjában lennénk.

Nem kell-e az utolsó három, de legalább két sort felesleges túlírtásnak, művészi *hibának* tekinteni, amelyet – biztos, ami biztos - a jelentés egyértelművé tétele végett csapott az amúgy remek költeményhez a szerző? Nem érhetne véget a költemény a “kéred a házkutatási parancsot” szavakkal?

Az utolsó három sor kijelentései azzal, hogy alátámasztják, alá is ássák a szerkezet biztosnak tűnő pilléreit.

Az ugyanis, hogy Orbán Ottó verse, *A távlat* “jól megkonstruált épület”, csak a képek közötti szemiotikai kapcsolatokra, azaz a látvány egészére figyelő, “turista üzemmódú” olvasóra érvényes. Mit lát a “turista üzemmódú” olvasó?

A verset jól bejáratott, kozmosz-metaforán alapuló asszociációs háló tartja egyben. A metafora mélyén a *kerék* szimbóluma áll, amely időtlen, mechanikus forgásával érvényt szerez a háttérben álló *determinisztikus*, mondjuk, *newtoni világképnek*. A jól tájékozott olvasó felismer egy másik, a vers háttérben húzódo eszmerendszert, a *jelenség* világával szemben a *magánvaló* (szabad és

megismerhetetlen) transzcendens világát tételező *kanti filozófiát*. E felismerés az *emberi lényeg* fogalmának költői megalkotásához segíti. Ez - kép és filozófia együttese - alkotja az épület homlokzatát, vagy, mondjuk, pilléreit.

De kérdés, hogy mindez nem *technika-e*? (Hogy az önvallomás idézett mondataira utaljak.) Feltűnő ugyanis, hogy a “turista üzemmódú” olvasó nézőpontja letagadhatatlanul közel áll a mindenkori kívülálló: a lélek nézőpontjához. Mondhatni, jóformán egybeesik a kettő. Mintha mindkét szemlélő - a lélek és a “turista üzemmódú olvasó” problémája ugyanaz lenne: *nem tud részesedni a sorsban, azaz a történet idejében, és ezáltal a szabadságban sem*.

Egyre inkább úgy tűnik, hogy a látvány egységét megbontó irónia a “lélek” eme dilemmájáról ad hírt. A valahol a meghatározatlan semmiben lebegő lélek részéről ugyanis aligha lehetne nagyobb értelmetlenséget elképzelni, mint alászállni a történet determinisztikus bugyraiba, a “géppisztolyosok” és a “fém-hernyók” agresszív világába. Értelmetlenség bizony - vagy legfeljebb egy “ötlet”: legfeljebb az időtlenség unalma bizonyulhat elég erősnek, hogy elűzzön az istenek koktélszagú bankettjéről. Sőt: a lélek részt vesz a banketten, tehát *esetleg* isten, azaz *talán* halhatatlan. Az első versmondat igei állítmányának (állítmánycsoportjának), a *néz/lát* igecsoportnak ugyanis két alanya van. Az egyik alany a “*lélek*”, azaz a történeti-emberi időbe nem merülő *kívülálló*. Ez tehát - a “turista üzemmódú” - olvasó nézőpontja is. Ő az, aki az emberi világ *fölött* és a másik versalany, az “elegáns istenek” *között* áll. Minden szemlélő osztozik tehát a *közöny* tulajdonságában is - részvétlen és részt-vétlen szereplők. A képek sora *tárgya* ennek a nézésnek. A tettet, az anyagba való leszállást az unalom, tehát valami negatív hajtóerő ösztönzi. Ez az alapállás akkor módosul (és ezt fordulópontnak nevezhetjük), amikor a lélek részévé, sőt: elszenvédőjévé válik a történetnek, azaz a külső olvasat számára a “csodák borostás rokonával” *azonosul*, más szóval, *belehal* a világba.

Egyébként klasszikus versfelütés ez – az előlebegő lélek “körülnéz” a kozmosz és a történelem metaforákban kibomló helyszínein (lásd Madách), majd egyre inkább belebonyolódik a képek képtelenségeibe, hogy végül a “csodák borostás rokonában”, aki “pizsamásan áll a lakás ajtajában a géppisztolyos katonák előtt” találja meg: a testét. Etikai helytállása: látszólagos tudatlansággal “kéri a házkutatási parancsot”. A lélek ezzel a gesztussal nemcsak a test, a történet szöveteibe is beleszövődött. Hadd utaljak vissza itt az első Orbán-idézetre (I.): egyre bizonyosabbnak látszik, hogy helyesen jártam el, amikor a technika, illetve - közvetve - a kép mint költői eszköz fontosságát a *sorsban való részvétel képtelenségével hoztam összefüggésbe*: lehet, hogy a cél és sors nélkül széttekintő versbéli *léleknek* gondja éppen ez? A technika ugyanis valami mechanikus; hogy úgy mondjam, lelketlenül is működik; a lélek halálának tehát esetleg nincsen semmi súlya. Lehet, hogy ez a halálra való esetleges képtelenség feszíti szét végül a “klasszikus horizont” értelmezési kereteit?

(Az újraírt hagyomány.)

A lélek szempontja ugyanis ezen *esetleg* miatt mérhetetlenül ironikussá válik, hiszen a halál súlya nélkül a szabadságban való részvétel szintén ötletté, butasággá válik, miközben nem szabadít meg az unalomtól, egyáltalán nem visz közelebb a történet értelméhez. A szövegben fellelhető ironia tehát tulajdonképpen a lélek esetleges isten - azaz halálra képtelen - voltából következő beszédmód, kódolt nyelvhasználat, mely végérvényesen lebontja a szöveg - előbb fölvezetett - egyetemes jelentésrétegét. Ezzel, persze, messze távolodtunk a József Attila-i horizonttól.

A Hankiss által meghatározott József Attila-i groteszk, a groteszk világ ugyanis – Bahtyin szerint – az ellentétek magába foglalását is jelenti, tehát minden esetben lezárt, öntörvényű és teljes, mint például a karnevál világa. Ezzel szemben az irónia állandóan szembeszegül a jelentés teljességével: minduntalan kikezdi az értelmezés értelemalkotó munkáját.⁸⁷ A távlat “lelke” pedig – fölülről és fölényesen letekintve a világ értelmetlenségeire – még az embersors vállalásában is ironikus marad.

A második versmondattal mindössze egy sor, logikai viszonyok bonyolultságát nem rejti, ám alanya szintén – legalább! – kettős: erre utalnak az első versmondattal “borostás rokoná”-hoz kapcsolódó igék – “állsz, kéred” – egyes szám második személyű igeragjai, valamint a második versmondattal igei személyragja és névmása – “megrendeltem, tiéd” –, amelyet egyaránt tekinthetünk megszólítónak és önmegszólítónak. *Ez a – történelmi időben álló – alanya tehát már én és te dualitásában ragadható meg, egyaránt rejti a külső olvasat szereplőinek, a “léleknek” és a “csodák borostás rokonának”, valamint az írónak és az olvasónak megszólítását.* A párbeszéd egyre több megszólított felé látszik nyitottnak, egyre nehezebb egyetlen jelentés, egyetlen metafora nyomvonalát követni. Utolsó sorának nyitott megszólításával pedig végképp bevonta a történet idejébe – az olvasót.

Orbán Ottó szövege, *A távlat* című költemény tehát önmagában rejti az irónián és a versalany tulajdonképpeni bizonytalanságán alapuló kódot, amely lebontja saját, először egy József Attila-i horizonthoz közel álló horizonton felnyíló jelentésrétegét, és átengedi egy újabb, a történet idejében részt vevő, tehát nem mozdulatlan, nem statikus nézőpontnak. Nyilvánvaló, hogy a szövegen belül a két nézőpont nem választható szét

⁸⁷Lásd Paul de Man az iróniáról, *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, 1996, 163-185.

teljesen⁸⁸. Mégis, a külső olvasat érvényesítése alighanem szorosabb kapcsolatban áll egy struktúraközpontú, a belső olvasat egy “sors-központú”, hermeneutikai illetve bizonyos értelemben dekonstruktív elemzési móddal. Megközelítésem némiképp hasonló lett a bibliai hermeneutikát vizsgáló Ricoeuréhoz.⁸⁹ A külső nézőpont a központi kozmosz-történelem metafora képeiben, és emberi világ, determináltság és szabadság ellentétes fogalmaiban nyilvánul meg. A külső szempontú olvasás mintegy *rá- vagy lenéz*: elsősorban a képek kapcsolódási pontjaira, tehát a morfológiai-strukturális szerkezetekre, a retorikai alakzatokra, valamint az ezzel kapcsolatban álló *jelentésre* és az etikai tartalomra lesz érzékeny.

A második nézőpont belső. A “te” megszólítást használja, ezzel hívja elő az (akár alkotó, akár befogadó) “én” jelenlétét. Ez az *én* már *visszatekint* az istenek végsőkéig kiszámítható, eseménytelen világára, az idő, a változás és – a “csodák borostás rokonával” való azonosulás kényszere miatt – a halál távolából. A belső szempontú olvasat tehát nem *le- vagy rá-*, hanem *visszanéz*: a bonyolult alanyi-szintaktikai viszonyokból származó ellentmondásokat, azaz a képtelenséget éli meg, a szöveget újra- és újraíró feszültségekre, azaz a *jelentő folyamatra* lesz fogékony.

Az, hogy az *én* visszanez, elsősorban időben érthető. Akkor ennek az olvasatnak a kérdése nem az eredet kérdése? Míg a külső olvasat szerint az emberi lényeg kérdése állt a középpontban, melyre a determinizmust áttörő szabadság tapasztalata adta meg a

⁸⁸“Ha - hogy ismét a legelhasználtabb irodalmi példák egyikét hoztam elő - azt kommentálván, hogy Homérosz oroszlánnak nevezi Akhilleuszt, arra a következtetésre jutok, hogy Akhilleusz bátor, ez hermeneutikai döntés; ha másfelől megvizsgálom - Arisztotelésszel -, hogy Homérosz hasonlatot vagy metaforát használ-e, az a poétika szférájába tartozó megfontolás. A két eljárásban igen kevés a közös” - írja Paul de Man a jaussi poétika hermeneutikai dimenziója kapcsán (Jauss, *i.m.*, 410.), de jól látszik, hogy a kérdés két oldala - akárcsak a jézusi éremé - valójában szét nem választható. Éppen ezért Man is “hamis példának” nevezi.

⁸⁹Paul Ricoeur, *Bibliai hermeneutika*, Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, 1995, 53.

választ, a belső nézőpontot képviselő *én* kérdése már nem ez. A belsővé vált *én* számára a történet *nem rend*, hanem a *rendetlenség*, a *képtelenség* története; a jogot géppisztollyal elnyomó erőszakosoké. Dinamizmusa “a jelenség fölé”: nem a szabadság, hanem a rendteremtés felé irányul. Cselekvési irányát a “*csillár, autóbusz, szerkezet, redőny, pizsama*”, azaz: az *otthon* szóval jellemezhető világ, az emberivé teremtett, kultúrának, azaz beszédnek és alkotásnak alárendelt világ szavai jelzik. A kozmosz mechanikus világa számára fenyegető, “késsel a foga közt táncoló nap”-ként jelenik meg. A belső olvasat tehát aláássa az *emberi lényeg* kijelentés kozmikus értelmét, sőt, az istenekről való beszéd megszüntetésével – fölismerve, hogy az istenek uzsonnaasztalától mindörökre eltávoztunk, tehát az isteni világot most már el kell ismerni annak, ami: végérvényesen “magánakvalónak” – megszünteti a mechanikus világ eredetének, a teremtésnek magától értetődő, illetve lezárt, végleges, befejezett: azaz nyilvánvaló voltát.

A *távlat* ebben az értelemben a teremtés emberi módjának, az *értelmesség* *tevésnek*, azaz *alkotásnak* – és *szüntelen újraalkotásnak* – a *metaforája*. A hangsúly ezzel a “tevés”-re - a képről a mozgásra, a főnévről az igére kerül. Most válik feltűnővé, milyen nagy a mozgást kifejező igék aránya a versben. Ezek közül némelyik egyirányú (*döcög, mászik*), némelyik körmozgásra utal (*körbejár, görög*, de ilyen dinamizmust idéz a *kerék* szó is). A “csodák borostás rokonát” az egyedüli mozdulatlan “állsz” ige jelöli ki. Vele szembe bizonyára a naphoz kapcsolódó “táncol” ige állítható – ez ötvözi a keringés és haladás fogalmát, sőt, mindezt erőteljesen köti a – hermeneutikai olvasatban lényeginek mutatkozó – *kultúrához*; a hermeneutikai olvasat súlypontja erre az igére csúszik át.

A tánc tartalmazza mind a megállás szüneteit, mind az egyenes és körkörös mozgást, a haladást és a forgásokat, a tánc finom, emberre szabott gesztusait, egyszóval:

a személytelen, meglehetősen mechanikus mozgást föloldja a *kultúrában*. A *nap* a személyiségnek az a része, amelyik teljes, amelyik perzselő: mozgását éppen a tánc alakítja rítussá. A tánc, a rítus – a művészet – az ünnep része: az, ami lényege szerint kívül áll az időn; és mégis, egyszerre nyitott az idő teljessége, valamint a történetnek a múltból a jövő, de a történetmondás jelenétől a múlt felé tapogatózó idejére is. Az ünnep esetében nem lehet paradoxon nélkül fogalmazni – a tánc a táncoló idejét az ünnep örök *mostjában* jelöli ki. A hermeneutikai olvasat tehát átértelmezi a történet idejét: az idő már nem a kozmikus, objektív idő, de nem is csak a szubjektum történetbe kapcsolódó, csak egyéni, csak belső ideje; ez az idő az ünnep, a rítus mindig feltáruló és megnyíló ideje. A rítusban megszűnik a kés fenyegetése; a kés eszközzé, kellékké válik, ahogy a fegyver is kellék a vadászok vagy harcosok táncában. A rítus nem valódi vadászat. A rítus a világegyetem emberivé szelídített modellje. Ebben a tekintetben tehát Orbán verse – miután a benne rejlő irónia segítségével fölszámolta a meghatározottságon alapuló kozmikus egész viszonylatrendszerét – a “táncol” ige ünnepbe és kultúrába ágyazottságán keresztül az emberivé alkotott világ, azaz az ünnep szövegekönnyvé válik.

A kritika jelzi Orbán Ottó újabb verseinek képlékeny átértelmezhetőségét: Horkay Hörcher Ferenc Orbán Ottó újabb versbeszédét “gondosan formált artikulálatlanság”-nak nevezi⁹⁰, tehát erősen számol a folyamatos átértékelhetőség lehetőségével. A *távlat* című vers elemzése kapcsán tett megállapítások érvényét természetesen az életmű egészével is szembesíteni kell, de nem lehetetlen, hogy a kimutatott “hermeneutikai fordulat” valóban életműszervezőnek bizonyul.

⁹⁰ Horkay Hörcher Ferenc, *Dicsőség neked, dühös ember, és szia*, Életünk, 1993, 1, 88-90.

A MEGJELENÍTÉS STÁCIÓI

“...ami végül is előttünk áll, az az alapvető küzdelem a valóság természetéért”⁹¹

Egy újabb publikációban (Jelenkor, 2004 szeptember) Oravecz Imre angol nyelvű verseket, és egy ezekhez fűzött két oldalas, rövid bevezetőt közöl. Egyik szövegében (*Secret at work*) többszörösen utal Frank O’Hara *Music* című versére, majd kijelenti: “...in my mind I am with him in 1953”.

Mit jelent az, hogy “vele lenni”?

Oravecz hosszabb ideig Iowában, Chicagóban, majd Kaliforniában él, nyilván hat rá a New York-i költő; de nem azt írja, hogy “hatott reám”, hanem hogy “vele vagyok”, és ez mélyebb egyezést sugall. Oravecz költészetét, a konkrét és nyilvánvaló hatásokon túl, melyeket 1979-es kötetével kapcsolatban említeni szokás (Thoreau vagy Carlos Castaneda yaqui indián tanító), ez idő tájt (kiváltképp az *Egy földterület növénytakarójának változása* című kötetre gondolok, ez 1979-ben jelent meg) a személytelen beszédmód, egyfajta objektivizmus határozza meg. Ez a stratégia jellemzi az amerikai költészet New York-i alkotóit is a hatvanas-hetvenes években. Ha Oravecz *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása* című szövegét John Ashbery *Elhagyja Atocha állomást (Leaving the Atocha Station)* című, hasonló témájú versével vetem össze (Ashbery szintén a New York-i költőcsoport tagja, O’Hara közeli barátja és alkotótársa), két, egymást kölcsönösen értelmező, ám különböző költői stratégia tárul fel, és mindkettő egy általánosabb jelenség, a parataxis (mellérendelés) poétikai jelentőségére mutat rá.

⁹¹ Robin Blaser, *The Violets: Charles Olson and Alfred North Whitehead* című esszójét idézi Steve McCaffery, *Prior to meaning. The Protosemantic and Poetics*, Illinois, Northwestern University Press, 2001, 35.

(A nagyváros mint kultúra és inspiráció Oravecznál és Ashberynél.)

Nem mellékes kérdés, hogy a külső és belső természettől való eltávolodás, a nagyváros és a nagyvárosi környezet, tágabb értelemben a kultúra funkcióinak átcsoportosulása – a vizuális kultúra intenzív terjedése, a technikai lehetőségek (hálózatok, digitális ismeretek) erőteljes kiaknázása – hogyan vonja maga után a költői kép tartalmának, sőt, a költői megjelenítés (reprezentáció) módjának gyökeres átalakulását, sőt, a kultúra fogalmának átértelmezését a hatvanas, hetvenes évek fordulóján. “Míg az irodalom és vizuális művészetek kritikája – szögezi le Linda Hutcheon – hagyományosan leginkább a művészet önkifejező (művész-központú), mimetikus (a világot leképző) vagy formalista (a művészet mint tárgy) szemléletén alapult, a feminista, homoszexszuális, marxista, fekete, posztkoloniális és poszt-strukturalista elmélet hozzáadott valamit ezekhez a történelmi alapokhoz, s elképzeléseik újabb, megváltozott nézőpontból való felvetését hozta magával: a jelentés társadalmi és ideológiai előállításának kérdését. Ebből a nézőpontból az, amit kultúrának hívunk, a reprezentációk *eredményének*, és nem forrásának tekinthető.”⁹²

Viszonylag nehéz felmérni e szemléletváltás következményeit, de most vizsgáljunk egyetlen szempontot: a romantika hagyományos képszerkezeteit, melyek többé-kevésbé a természet elemeihez való kapcsolatokon nyugodtak, mondjuk, nagyjából Baudelaire óta (Walter Benjamin például legalábbis egyfajta korszakhatárnak tekinti Baudelaire költészetét) felváltotta egy nem természetes közeg, a nagyváros megjelenítésének vágya. Ez új típusú inspiráció, a költészetértés újabb módját követeli. E poétika újdonsága tudatosodik a New York-i költők körében (ahová Ashberyt is számítani szokás),⁹³ akik az ötvenes években a

⁹² Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London–New York, Routledge, 1989, 6-7.

⁹³ A csoporttudattal kapcsolatos fenntartásokról lásd David Lehman, *The last avant-garde: the making of the New York School of Poets*, New York–London–Toronto–Sydney–Auckland, Doubleday, 1998, 26–28.

nagyváros jegyében dolgozzák ki viszonylag koherens költői ars poétikájukat, mozgalmuk nagyjából a hatvanas évekre válik közismertté. “Egy fűszálat sem tudok élvezni, ha nem tudom, hogy van metró a közelben, vagy egy lemezbolt, vagy valami egyéb jele annak, hogy az emberek nem bánják az életet” – jelenti ki O’Hara (ezt a mondatát állítólag a manhatteni Battery Park egyik korlátjába gravírozták 1989-ben).⁹⁴ Az egyik újabb O’Harára vonatkozó szakirodalomban Hazel Smith a “hiperkép” (hyperscape) fogalmában ragadja meg a nagyváros mint inspiráló közeg jelenségét.⁹⁵ (Barthes írja valahol, hogy a hatvanas években a strukturalistákat messziről megismerni arról, hogy jelről és jelentésről, struktúráról és paradigmáról beszélnek – a posztmodern fogalomtárát ugyanígy messziről jelzik a poszt-, meta-, inter- és hiper- előtagok). “O’Hara hiperképe történetileg az 1950-es, 1960-as években alapozódik meg, annak a terméke, amit Sally Banes ‘posztmodern dilemmának, a logikai paradoxonok világának’ nevez; ez olyan világ, mely egyszerre szorosán zárt és egy irdatlan méretű átláthatatlan hálózat része.”⁹⁶ A nagyváros a New York-i költők számára egyszerre inspiráló közeg és az alkotás anyaga, matéria – valamint kifejezendő kultúra, ahogy Linda Hutcheon fogalmazott. Ebből a matériából különös, összetett “ellenkultúra” emelkedik ki. A korszak talán legelmélyültebb értelmezésében, *A templom kibővítése (Enlarging the temple)* című munkájában Charles Altieri kifejti, hogy a hatvanas évek költői elsősorban az elioti hagyománnyal, illetve a az új kritika akadémikussá váló értelmezési gyakorlatával szemben alakítják ki saját poétikai univerzumukat. A nagy esztétikai-mitológia formák felbontása, elaprózása, a személyes hang és topológia, illetve később a közvetlen, leegyszerűsödött, a

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Hazel Smith, *Hyperscapes in the poetry of Frank O’Hara*, Liverpool University Press, 2000, 54–79. A “hyperscape” nagyjából: hiperkép, de mind az “image” (költői kép), mind a scape (tájkép) fordításával bajban vagyok, s többnyire mindkettőt egyszerűen képnek fordítom.

⁹⁶ Uő., *uo.*, 57.

felolvasás közvetlenségét idéző formák megjelenése jellemző.⁹⁷ Altieri a *Kortárs amerikai költészet (Contemporary American Poetry, 1962)* Donald Hall által írt előszavát idézi, aki szerint “Harminc évig ortodoxia uralkodott az amerikai költészetben. T.S. Eliot és az új kritika tekintélyéből származott; képviselte magát irodalmi lapokban és egyetemeken. Szimmetrikus, intellektuális, ironikus és szellemes költészetet követelt. Néhány éve megtört ennek az ortodoxiának a hatalma... Nem kell sajnálnunk e régi kormány feloszlását. A modern művészetben az anarchia kedvesebbnek bizonyult a jótékony tirannus korlátozásainál.”

A hatvanas évek költészetét a költői jelenlét megörökítésének vágya hatja át – a szöveg hely, idő és személy együttesét őrzi az alkotás pillanatában. De a különféle kulturális reprezentációk burjánzásában meghatározható-e egyáltalán a lírai költészet számára hasonló hely; létezik-e ilyen *locus* a metasztázisok közt? (Baudrillard fogalmával metasztázisnak tekinthetjük a kultúrák, ideológiák legkülönbélebb szöveges és vizuális megjelenéseit, egymásba mosódó rétegeit vagyis reprezentációit, melyek a média közegében lényegében egybefüggő, de semmiképpen sem az élő szervezetek mintájára illeszkedő, hanem fragmentumokra tagolódó vagy szabálytalanul burjánzó, kiszámíthatatlan mozgású felületeket hoznak létre.

(Természeti és költői kép – még egyszer a romantikáról.)

A reprezentációk burjánzása nem mennyiségi változás eredménye. Nem csupán arról van szó, hogy a technikai lehetőségek a művek más létmódban való *megszokozását* teszik

⁹⁷ Altieri, 1979, 15. Az 1960-as évet egyébként valóban fordulópontnak lehet tekinteni az amerikai költészetben, ekkor jelent meg ugyanis a nagy hatású *The New American Poetry* antológia Donald Allen szerkesztésében. “Allen-nek és költőinek, kiváltképp a ‘Projektive Verse’ Olsonjának a modernizmus véget ért” – írja Marjorie Perloff. (Uő., *21st-Century Modernism*, Malden, Mass. & Oxford, Blackwell, 2002, 2.)

lehetővé – ahogy azt klasszikus esszéjében mondjuk Walter Benjamin vázolta fel –, nem is pusztán arról, hogy a reprezentációk utalásként áttevődni látszanak a média különféle csatornáit közt és megjelennek a társadalom olyan nem-művészi területein mint a fogyasztás vagy az ideológia (Leonardo rajzai a számítógép képernyőjének háttérében vagy egy jellegzetes népdalrészlet egy politikai párt kampányában), hanem arról, hogy alapvető fordulat állt be valóság és reprezentáció viszonyának értelmezésében. Linda Hutcheon idézi Baudrillard nagy hatású tézisét, mely szerint a média négy lépésben “neutralizálta” a valóságot. Első lépésben *reflektált* rá; majd *elfedte*; azután *elfedte a hiányát*; végül egy “*szimulakrumot*” hozott létre a valóság helyett. Helyt kell adnunk Hutcheon kiegészítésének, aki felveti, hogy lehetséges-e egyáltalán közvetlen átjárás a valóság felé – vagyis valami, ami egyáltalán elfedhető –, hiszen az tudatos szinten nem is jelenhet meg másként előttünk, csak értelmezésként, vagyis reprezentációin keresztül.⁹⁸ A posztmodern világnézet legradikálisabb állítása, hogy a való világ és fikció határai *általában mosódnak el* (vagy legalábbis folyamatosan számolni kell ezzel az elmosódással) a valóság (az elbeszélés, a történelem stb.) nyelvre való hagyatkozása – és kényszerítettsége – miatt. A reprezentáció mikéntjére való rákérdezés igénye hozza létre a posztmodern irodalomra meglehetősen jellemző önreflexív szöveget, mely “...azt sugallja, hogy az elbeszélés esetleg nem a megjelenített valóságból meríti autoritását, hanem ’abból a konvencióból, mely mind az elbeszélést mind azt a konstrukciót, amit ’valóságnak’ nevezünk, meghatározza’.”⁹⁹ De mi a reprezentációk közt a költészet nevű reprezentáció tétje?

Az irodalmi fikció és a való világnak nevezett konstrukció nem ragadható meg természet és alkotás hagyományos szembeállításában, ahogy azt a klasszika (Platón és

⁹⁸ Hutcheon, *i.m.*, 33–34.

⁹⁹ Uo., 35–36. Hutcheon idézi Robert Siegle, *The Politics of Reflexivity. Narrative and the Constitutive Poetics of Culture* című művét. (Baltimore – London, Johns Hopkins University Press, 1986, 225.)

Arisztotelész nyomán) hagyományozta ránk.¹⁰⁰ Egyfelől azért nem, mert a jelen léttapasztalat számára a külső természet legfeljebb utalásként jelenik meg (ha külső természetén az élő szervezetek emberi beavatkozás nélkül, hosszú távon, adott formában fennálló együttélését értjük). Rendkívül nehezen találunk olyan pontot környezetünkben, mely ebben a szűkebb értelemben természetnek lehetne nevezhető. Az utcák közeiben itt-ott megjelenő parkok, pázsit vagy virágágyak, a cserepekbe ültetett virágok, a kertek vagy mezőgazdasági területek nem lennének meg ebben a formában emberi beavatkozás nélkül, kipusztulnának vagy elvadulnának – az elvadult park vagy kert viszont szintén nem “természet”, mert még hiányzik a fenntarthatóság bizonyítéka, a több generációs öröklődés. Amit köznyelvi hagyomány szerint ma leginkább természetnek tekintünk (“kimegyek a természetbe” stb.), vagyis az erdők és kirándulóhelyek világa szintén telepített és kiépített; az őshonos növények természetes élőhelye rezervátumokban, az eredeti természetre való utalás formájában, védve és elzárva, világunktól elhatárolva (gyakran ténylegesen, kerítéssel elhatárolva), mint sajátos, de világunkba nem illeszkedő *idegen elem* van jelen; szintúgy az állatkertben őrzött állatok, melyek bezártságukban, vagy a domesztikált állatok, melyek eredetükben utalnak a természetre. Az ember számára saját biológiai szervezete adódna a természet legközvetlenebb

¹⁰⁰ A “phüsis” klasszikus értelmezésének kiváló összefoglalásában Geofferey E. R. *Lloyd Greek antiquity: the invention of nature* című munkájában kimutatja, hogy a szó eredeti értelmében magában foglal lényegében “minden materiális objektumot, tulajdonságaikkal és jellemvonásaikkal egyetemben”, ám már Arisztotelész világosan lát három problémacsoportot: 1. hogyan értelmezzük azokat a jelenségeket, melyek “nem szabálykövetők” (metafizika); 2. Hogyan értelmezzük az emberi természetet; 3. és hogyan vessük fel phüsis és nomos, természet és kultúra viszonyának kérdését. A mi szempontunkból kiváltképp az utóbbi – a reneszánsz, felvilágosodás és romantika korszakaiban egyaránt ebben az oppozícióban felmerülő – kérdés hangsúlyos. (Torrance, John (szerk.), *The Concept of Nature*, Clarendon Press, 1992, 9–10.) John Stuart Mill például a “természet” szónak két alapvető jelentését különbözteti meg: az egyfelől a “dolgok teljes rendszere, járulékos tulajdonságaikkal együtt”; másfelől az, ami a “mesterséggel (artifice) áll szemben” – állapítja meg az említett kötet Előszavában John Torrance (p.vi.).

megtapasztalásának terepeként – amikor Pollocktól megkérdezték, hogy miért nem ábrázol képein természetet, állítólag azt válaszolta: “én vagyok a természet”.¹⁰¹ De az orvostudomány technológiai korában (az érzéstelenítő szerek és antibiotikumok alkalmazása óta), illetve a narkotikumok korában az emberi szervezet sem nevezhető “természetesnek”, hiszen az eredendő cél az ember saját, belső természetének átmódosítása. Ezt gyerekkorban az oltóanyagok, később a különféle medikátumok segítségével érjük el, a minél tökéletesebb ellenőrzés, kiszámíthatóság érdekében.

Ha feltételezzük, hogy a hatvanas évek költői mozgalmi a romantikus természetfilozófia és ehhez szorosan kapcsolódó esztétika talajában gyökereznek – ahogy ezt az angolszász kritikában M. H. Abrams *Tükör és lámpás (The Mirror and the Lamp)* című, nagy hatású tanulmánya nyomán Altieri és mások meggyőző módon teszik fel –, a romantikus képszerkezet elemzéséből kell kiindulnunk, és utóbb fel kell vetnünk, mi az a radikálisan más, ami a romantika költészetkonceptiója helyén jelenik meg.

Paul de Man *A romantikus kép intencionális szerkezete (Intentional structure of the Romantic Image)* című tanulmányban az alábbi két Hölderlin verssora alapozza a romantikus képszerkezet elemzését:

... nun aber nennt er sein Liebstes,

Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entsehn.

(*Brot und Wein, stanza 5*)

Virág, szó és eredet kapcsolódik össze Hölderlinnél (a “szó” kifejezést de Man a költői képre vonatkoztatja), mégpedig, és az elemzés szempontjából ez bizonyul fontosnak, nem

¹⁰¹ Lehman, *i.m.*, 3.

azonosság alapján (a szó *nem* virág), nem is hasonlóság alapján (nem *olyan*, mint a virág), hanem eredet alapján: mindketten *ugyanolyan módon* erednek.

Ebben a megállapításban viszont ellentmondás feszül. A természeti jelenségek, mint a virág is, őrzik azonosságukat – a történetük vagy sokaságuk nem árulkodik lényegi változásokról (tulajdonságaik hosszú ideig ugyanabban a formában öröklődnek). Ez viszont nem állítható feltétlenül a szóra: a mindennapi nyelv valóban a szavak megszokott jelentésére, szótári alakjára épít (előnyben részesíti a megjelenítés megszokottságát), de ez esetben is felmerül az önkényesség szempontja; és a megszokott jelentés még kevésbé várható el a költői nyelvtől. A szavak nem úgy erednek, mint a virágok: nem a talajban, hanem – képletesen szólva – a semmiben. A romantikus képben paradoxon tárul fel. A természeti tárgy csak akkor vonatkoztatható (eredetében is) a változó természetű költői nyelvre, ha viszonylagos, áthagyományozódó stabilitásáról megfeledkezünk: a költői kép ebből a feledésből emelkedik ki. Ez viszont utóbb nosztalgiát, vágyódást kelt valamiféle stabilitás (például vallásos misztikum vagy szerelmi áhítat) felé, ez pedig a megvilágosodás és megnyilatkozás örök, soha be nem teljesülő vágyát gerjeszti a romantikában. “Hölderlin kijelentése tökéletes meghatározása annak, amit mi természeti képnek nevezünk: olyan szó, amely egy epifánia iránti vágyat jelöl, ám szükségszerűen képtelen epifániává válni, mivel tiszta keletkezés. A nyelv lényegéhez tartozik ugyanis, hogy képes a teremtésre, de képtelen elérni az önmagával való teljes identitást, ami a természeti kép sajátja. A költői nyelv nem tehet mást, mint hogy újra és újra teremt; mindig létrehoz, s képes arra, hogy jelenléttől függetlenül állítson valamit, ám ugyanezért képtelen megalapozni azt, amit állít (*posits*), legfeljebb csak egy tudat intenciójaként. A szó mindig szabadon jelen lévő az elme számára, s a szavak segítségével lehet a természeti entitások állandóságát kétségbe vonni és megtagadni, újra és újra, a dialektika végtelenül táguló spiráljában.”¹⁰²

¹⁰² Paul de Man, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, Osiris, Budapest, 2002, 123.

Állandóság? Mintha a technikában találná meg ezt a hatvanas évek költészete. A mechanikus szerkezetek, a statika, a gép, a futószalag, a gyártási folyamat vagy a menetrend – vagyis a számíthatóság – a folytonosság és állandóság illúzióját kelti.

(*Megállók és stációk.*)

Pound mertró-verse, a *Metróállomáson* (*In a Station of the Metro*) után a vasút, illetve a sínen mozgó közlekedés olyan jelentős opuszokat inspirál a New York-i objektivista költészetben, mint Kennet Kochtól a *Vasúti írószer* (*Railway Stationery*), Reznikoff *Vasótállomás Clevelandben* (*Railway Station at Cleveland*) című verse vagy az *Elhagyja Atocha állomást* John Ashbertől. “Under cloud on cloud the lake is black; / wheeling locomotives in the yard / pour their smoke into the crowded sky” – írja az említett versben Reznikoff. Géfin László megjegyzi: “A vers a természet keze munkáját jelző természetes felhő, és a technológiai képesség, a füstfelhő közt levő juxtapozícióra épül.”¹⁰³

A juxtapozíció, vagyis “melléhelyezés, mellérendelés”¹⁰⁴ mintha önálló szervezőelvvé válna John Ashbery e kötetében.¹⁰⁵ Az *Elhagyja Atocha állomást* című versben Ashbery a szöveget, utalásszerűen bár, de egyértelműen a száguldás összefüggésébe helyezi, a kinti táj, s az utazás képei – és persze olyan szójátékok, mint “denevérárusok” – mellett jelennek meg az “ütköző”, “sorompó” vagy “légszennyezés végállomás” (air pollution terminal) kifejezések. A

¹⁰³ Géfin László, *Ideogram. History of a Poetic Method*, Austin, University of Texas Press, 1982, 59. “Felhő és felhő alatt fekete a tó; / a külső pályaudvaron gördülő mozdonyok / a zsúfolt égbe öntik füstjüket” – hangzik Reznikoff versének ide vágó részlete saját fordításomban.

¹⁰⁴ Az angol irodalomelmélet e bevett terminusa a magyar irodalmi gondolkodásban kevésbé honos (a Világirodalmi Lexikon például nem tartalmazza). Tanulmányomban - hasonló értelemben - inkább a parataxis (mellérendelés) fogalmat használom.

¹⁰⁵ A vers a *The Tennis Court Oath* című kötetben jelent meg 1962-ben.

versszöveg a lexikon fragmentumaiból: szövegfoszlányokból építkezik – O’Hara elképzelését a félkész vagy “nyers” versről talán Ashbery e kötete viszi el szélsőségeig: “az olvasó teljességgel ki van zárva a mű világából”, írja Marjorie Perloff¹⁰⁶. Az ablak előtt elsuhanó táj konkrétabb részletei egyfajta pastiche-ként jelennek meg, de egységes képpé nem állnak össze. Pontosabban: *vizuális-textuális effektekről* van szó. Felvetődik az is, hogy a szöveget a vonatról szemlélt, elsuhanó táj megjelenéseként értelmezzük, ahogy az állomásról kihúzó vonatból szemlélhethetjük; erről egy interjúban Ashbery is beszél. Az “ablakra köhögtem”, jelzi, és lehet, hogy a köhögés következtében az üvegen megjelenő pára okozza ezt az elmosódást (hogy valahogy konkretizálni próbáljuk a versszituációt.) A pára egyébként más asszociációt is ébreszt: az emberi lélegzetnek a hatvanas évek költői közt már-már misztikus szimbolikáját is idézi ez a gesztus. A jelenet (a táj szemlélése a vonatablakból) nem ragadható meg a szöveg alapján; a szöveg sugall, de nem vázol fel tágasságot. Immanenciájától megfosztva, befejezettség híján a szöveg mű-volta és szöveg-volta áll elő, vagyis az alkotás mint tett problémája. Ezzel az alkotás saját létmódjára kérdez rá. Ez az önreflexió ma már nem különösebben lenyűgöző (hiszen időközben a posztmodern művészetelmélet az alkotás és kritika általános gyakorlatává, afféle kötelező rutinná tette): de ne feledjük, hogy Ashbery ezen szövegkísérlete 1962-es kötetében jelent meg. A szöveg ilyen mértékű felbomlása egyfajta éket képez az érzékelés (mármint az eredeti szituáció, a vonatablakból kitekintő lírai én érzékelése) és a befogadó érzékelése közé: maga a szituáció nem élvezhető/interpretálható maradéktalanul, nem ajánlja fel a megérthetőség (egyébként elég alapvető) olvasói élményét.

Ashbery számára nem annyira egyértelmű, hogy a jelenet, mely a költői alkotás alapja vagy talaja, egyértelműen megragadható és megőrizhető az alkotásban. O’Harától átveszi az “alkalom” kifejezést, külvilág és megjelenítés dilemmájában hasonló kérdésekkel küszködik,

¹⁰⁶ “‘Fragments of a Buried Life’”. John Ashbery’s *Dream Songs* = David Lehman (szerk.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1980, 77.

mint ő, mégis, úgy tűnik, hogy a fogalmat kicsit másként értelmezi. David Herd idézi Ashbery mondatát, mely a Poetry Now Symposiumon hangzott el 1968-ban (ennek témája a New York-i költőiskola programja volt.) “... nem előre megtervezni a verset – mondta Ashbery, program helyett (állította, nincs ilyen), mégis programként – hagyni, hogy a maga útját kövesse: a figyelem (alert) állapotában élni és késznek lenni a változásra (to change your mind) ha az alkalom (occasion) azt követeli”.¹⁰⁷ David Herd meggyőzően érvel a mellett, hogy a New York-i költők baráti körében (O’Hara, Ashbery, Kenneth Koch, James Schuyler, Barbara Guest) forgott az ’alkalmi költészet’ kifejezés. Paul Goodman *Elő-őrs írás 1900–1950 (Advance-guard writings 1900-1950)* című tanulmányában “legmagasabbrendűnek” tartja az alkalmi költészetet (Goethe nyomán); tanulmányát O’Hara lelkesedéssel olvassa. Az “alkalmi költészet” kifejezés eredeti jelentésétől (kiemelt, ünnepi alkalmakra való költészet) elszakad, mégis részben hasonló értelemben köszön vissza Goodmannél, aki a költészetnek a mind inkább szétesőnek tűnő társadalomban közösségalapító szerepet tulajdonít.¹⁰⁸ O’Hara az alkalom megragadására a még általánosabb, kozmikus rituálét időző “marrying the world” kifejezést használja; a kifejezés nem annyira mehökkentő, ha látjuk, hogy a nemzedék költői előszeretettel alkalmazzák az “én”, a “világ” és a “műalkotás” viszonylatában a szexuális-rituális szimbolikát. Altieri pl. az egót a *Bhagavad Gita* fogalmával olyan “szerv”-nek tekinti, mely zenei-szexuális összefüggésben szimbolizálható.¹⁰⁹ Ashbery számára ugyancsak hatalmas élményt jelent Paszternak *Zsivágója* – mint levelezésük tanúsítja, 1958-59-ben

¹⁰⁷ David Herd, *John Ashbery and American Poetry*, Manchester University Press, 2000, 7.

¹⁰⁸ Az alkalmi (occasional) kifejezés ilyen értelemben tér vissza Paul H. Fry, alapvetően az angol romantikát taglaló munkájában (Uő., *A Defense of Poetry: Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995); illetve Herd említi még David Kennedy fontos, az angol költészet 1980-94-ig tartó szakaszát taglaló könyvét, melyben szintén hangsúlyosan szerepel a kifejezés (David Kennedy, *New relations: the refashioning of British poetry 1980-94*, Bridgend, Poetry Wales Press Ltd., (Siren), 1996).

¹⁰⁹ Altieri, *i.m.*, 43.

olvassák a New York-i költők – s a “teljes szituáció azonnali megragadásának” elve – idézi Herd Paszternakot.¹¹⁰ Paszternak könyve versekkel fejeződik be, ezzel az élettörténet mintegy a költészet apropójává válik. Érthető, hogy ez az életfelfogás (az élet a költői alkotás termékeny talaja, alapanyaga) O’Hara és köre, így Ashbery számára is lenyűgöző; de mégis különbséget kell tenni O’Hara és Ashbery költői látásmódja közt. Míg előbbi számára alapvetően a városi környezet burjánzása jelenti ezt a talajt – s a teremtő képzelet a versben ennek az összetettségnek a megragadására törekszik –, Ashbery, kiváltképpen ebben a kötetben, erőteljesebben koncentrálna a keletkező szöveg összetettségére. Ashbery “az igazi esztéta közönyével” szemléli önmagát is (a saját önmeghatározása!)¹¹¹, és a természet és művészet romantikától örökölt szembenállását sajátos radikalizmussal szünteti meg: nem a művészetet “törli”, hogy a természetnek helyet engedjen, hanem a természetet, hogy “a könyv az önmagukra vonatkozó elemek szabad, dinamikus cseréinek” terepévé válhasson; művészete ezért a legteljesebb mértékben absztrakt művészetté válik. Ez a művészetfelfogás világítja meg az *Elhagyja Atocha állomást* sajátos szövegértelmezését. “Ashbery verse – állítja Altieri – az Atocha station elhagyásának folyamatát mutatja be, nem dramatikusan, hanem ontológiaiilag. A vers a követeléseket támasztó empirikus világ elhagyásának aktusa, egy olyan kizárólagosan nyelvi egységekből álló kompozícióért, mely csak az olvasó szabad allegóriateremtő tevékenységének rendjéért felel. Nincs természet és nincs objektivitás... A vers legtöbb, tisztán megragadható nyelvi eleme a ’valódi’ világban található állomás iránti igény elől való menekülés útját jelzi.”¹¹²

De milyen irányban való menekülését?

¹¹⁰ Herd, *i.m.*, 11.

¹¹¹ Altieri, *i.m.*, 164.

¹¹² Altieri, *i.m.*, 164-165.

A külvilágot a papíron megjelenő írott grafika, a vers vizuális képe *kiszorítja*. Az *Atocha állomás* jelenségét megragadó szöveg hangsúlyosan vizuális: a szövegtesten belül csak vizuálisan érzékelhető, párhuzamos sorvezetés bukkan fel, mint egyfajta bélyeg vagy pecsét:

A jubileum	Mielőtt még
vén	patkányt
tagokat dupla tokával	
magasan fent	eszünk
kipihelve a kemény beszédet	
szappanbuborék	a festett sarkok
fehér	egészen légszerű
varjúruha	

Az “alkalom” értelmezése a hatvanas évek fordulóján tehát még valamivel kiegészül Ashberynél: idézi a papírlap fehérségét. A vers vizuális-nyelvi elemeit a térbeli megjelenés síkjára, ez az alkalmi tabula rasa tartja össze. A szöveg a lapra utalt, és ami a lapon van, az a szöveg, sugallja ez a kölcsönösség, akár a nyelvszerűség, a kontextus háttérbe szorítása árán is (Ashbery olvasói útmutatóként a *blabble / blabla* szót szerepelteti versének első sorában). Az egymás mellé helyezés szélsőértéke ez: a nyelvi elemek jóformán nyelvi mivoltukra való utalásként, a megbízhatóan rekonstruálható jelentés igénye és reménye nélkül, szóképekként jelennek meg.

Ebben a szélsőséges szövegértelmezésben a papírlap teremti meg a szóalakok paratextusát.

(*Szerkezet és parataxis: vasút a magasban.*)

Oravecz Imre “amerikai” kötete – az *Egy földterület növénytakarójának változása* (1979) négy, egymástól meglehetősen eltérő karakterű ciklusra bomlik, melyek közt mintha mégsem a kötet címéül választott ciklus, hanem a *Jelentés az Erie-csatornáról* című lenne az a szövedék, fonal, melyre a többi három felfűzhető. Nemzedéktársai közül talán Oravecznél legszembetűnőbb a személytelenség és provokatív módon objektivista nyelvhasználat viszonya. “Oravecz nagy költészet-konceptje, alighanem a hatvanas évek neoavantgardjának jegyében, elsősorban a költői személyesség szélsőséges visszaszorítását célozta meg...” – írja Margócsy István¹¹³, és kiemeli e költészet koncepciózus voltát.

Objektivizmusról van szó, de ez érdemben vethető össze Ashberynek az egymás mellé helyezett versszólamokkal való kísérleteivel.

Objektivizmus? Az amerikai költészet objektivista elméletét Olson fejti ki 1950-ben, elsősorban Pound és Williams, illetve Cummings munkáira hivatkozva, híres *Projective verse* című írásában. “Az objektivizmus – írja itt – az ego-ként felfogott egyéniség, a “szubjektum”, a lélek lírai interferenciájától való megszabadulás, attól a különös sejtéstől, mellyel a nyugati ember elhelyezte magát a között, ami ő mint a természet teremtménye (számtalan végrehajtandó feladattal), és a természet egyéb teremtményei közé, melyeket – nem derogáló módon – tárgyakként nevezünk. Az ember a saját maga számára szintén tárgy...”¹¹⁴. Hasonlóság van a bírósági vallomás és a költő vallomása közt, állítja Zukofsky.¹¹⁵

¹¹³ Margócsy István, *Ornamentális minimalizmus? Oravecz Imre költészetéről*. Alföld, 1995, 10, 53-58.

¹¹⁴ Charles Olson, *Selected writings*, New York, New Directions, [1966], 24.

¹¹⁵ Idézi Géfin, i.m., 60–61. L.S. Dembo *The 'Objectivist' Poet: Four Interviews* című tanulmányát (Contemporary Literature 10 (1969), 194–195.)

Látjuk: Olson objektívizmusa mind tárgyát, mind az alkotó ént a természet részeként, a természethez való relációban ragadja meg; ez Oraveczre nem áll. Kötetében erőteljesen érvényesül a jelenlét radikális megragadására irányuló szándék, mégpedig – akárcsak a fentebb taglalt költőknél – erőteljes formai és áttételes filozófiai problematika keretében: de az a fajta természetesség, mely Olsonnál a költői anyag (Altieri szép kifejezésével: a “termékeny talaj”) kezelésében érezhető (vagy akár a hagyomány hanyag, ám mégis természetes használatában), Oravecztől idegen: anyaga hangsúlyosan és kiemelten a mesterséges, a művi, a technikai, a csinált. Kiváltképp szembeötlő ezt *Az idő múlása az iparnegyedben*, a *Középnnyugati ősz*, *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása*, az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, a *Roncstelep*, *Téli túra*, *A szeméttetőről* vagy az *Egy egyezés fölismerésének előzményei* típusú versekben, melyek egy egyszerűbb “szerkezet” (ez lehet egy tájrészlet, ipari-építészeti objektum vagy cselekményrészlet) tárgy- és szerkezetleírásszerű taglalásai.¹¹⁶

A szerkezetszerűség itt poétikai tényező. *A chicagói magasvasút...*, az *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, a *Roncstelep* vagy *A szeméttetőről* esetében a szöveg funkciója vizsgált objektum működésének minél intenzívebb megjelenítése – nyelvhasználatát alárendeli ennek a feladatnak. Míg Oravecz későbbi kötetében, a *Halászóemberben*, mint másutt kimutattam¹¹⁷, a leírás szerkezete egyfajta parabolikus szerkezet feszültségében jelenik meg, (megjegyzem, ennek előzményei is felbukkannak itt: *A régi Szajla* vagy *A gyermekkor módosítása* és *A gyermekkor módosításához* “ikerszövegei” már Szajla-versek), de ez a

¹¹⁶ Ezek Kulcsár Szabó Zoltán tanulmányában is külön csoportot alkotnak: “A poétikai “regisztertől” teljesen eltávolodó szövegek általában hosszú leírások (*A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása*, *Emlékezés az ülőkalauzrendszerre*, *Roncstelep*, *Téli túra*, *A szeméttetőről*, *Egy egyezés fölismerésének előzményei*), amelyek a végletekig menő pontosságot imitálják nyelvhasználatukban” – jegyzi meg az Alföld említett számában (1995/10., 66.).

¹¹⁷ *Krónika vagy prófécia?* = U.ő., *A teraszon vidám társaság*, Bp., Parnasszus, 2001, 19–24.

szerkezet puritánabb: a működést jeleníteni meg, s szinte a működés vonzataként működteti a verset. A költészetre inspiráló valóságot, a termékeny talajt elfedi a működés szerkezete; ez egyfajta *felszíni nyelv* kialakulását eredményezi. Az ilyen szöveg tulajdonképpen a költői nyelv allegóriája: mind a hagyományos (vagyis romantikus) értelemben vett képet, mind az alkotás révén megnyilvánuló személyt hangsúlyosan a horizonton kívül helyezi. “Nyilvánvalóan véletlen de illusztrációnak önmagát különösen szerencsésen felkínáló véletlen, hogy a kötet címadó verse (*A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása*), valamint a kötetzáró vers (*Kiskút*) egyaránt “az ember” általános formulát alkalmazza a vers alanyaként” – írja idézett tanulmányában Margócsy.¹¹⁸ Ezzel megszünteti azt a hagyományos viszonyt, mely a romantikus koncepció értelmében költő és tárgya közt fönnáll: a kifejezés nem a szóból *ered*, ellenkezőleg, annak a *helyére* kerül.

Úgy is lehetne fogalmazni, hogy Oravecz verse olyan allegória, melynek egyik “jelentettje” maga a szerkezet; vagyis az olvasás maga. A szerkezet leírása az olvasás szerkezetének leírásával érintkezik. A szerkezetleírás egyfajta beavatás szövegévé válik, egyszerre avat be az egyszerű szerkezet működésébe – *A chicagói magasvasút...* esetében az állomáson való tájékozódásba, a magasvasút működésébe –, és az olvasásba: leleplezi, hogy az olvasás is fölfogható egyfajta mechanikusan leírható szerkezetként. A kapott információ fokozatossága, taglaltsága a szöveg fokozatos kiépülésével, taglaltságával mosódik össze, mígnem a két szerkezet lényegében összeér a következő szavakkal: “a környék lakóit fölveri délelőtti / álmából a végletesen megnyúlt csönd”. A “környék lakói” kifejezés visszautal a szöveg konkrét-valóságos eseményére (ez, mint láttuk, mind Olson, mind O’Hara költészetében egyfajta alappont), a “végletesen megnyúlt csönd” kifejezés viszont egyetlen túlzó jelzőjével kilépett az adott szituációból. Rámutat a szöveg testébe font parabolikus szerkezetre és áttételesen jelezni kívánja annak – éppen a jelenség-szerkezet részletező leírása

¹¹⁸ Margócsy, i.m., 55.

miatt végletesen komolyan veendő – visszafogottan metafizikus hangoltságát. Persze nem előzmények nélkül: a látható objektumok egymás mellé kerülésének véletlenszerűsége (hentes, vegyiüzem és utalványbevéltő), a “dróthálóketrec”) és a “DANGER” fölirat kiemelt említése jóval korábban résnyire nyitja ezt a távlatot.

A szerkezet veszélye minden esetben az esetlegesség: ha megszűnik a működést igazoló funkció – az olvasás –, a szerkezet a feleslegességben hull szét. De nem a “mi értelme tudunk, hogy ez és ez a szerkezet hogyan működik?” kérdése rántja az összeomlásba, hanem valamiféle filozofikusan hangolt sejtelen: a létezés dolgai esetlegesek, a létezés mélyén lappang ez az esetlegesség, semmi, káosz vagy örvény (hogy Heidegger és Nietzsche kedvenc kifejezéseit használjam.)

Oravec kötet nem tematikusan, hanem problematikáiban filozofikus. Míg egyfelől ragaszkodik a jelenlét radikális megragadásához, mint a nagyjából kortárs amerikai költők, a “szerkezet” – a földrajzi környezet, a tömegközlekedés vagy a hulladékhasznosítás az olvasás – és tegyük most hozzá: az alkotás – szerkezetét is idézi. Oravec a fentebb taglalt “szerkezetvers-típusát” egyfajta allegória irányában mélyíti el. Nem mond le a pillanat teremtő módon való megértésének igényéről (hiszen akárcsak Olson ’topos’-a, megjelenített tárgyai a jelenségeket minél részletesebb összetettségükben, ellentéteikben őrzik meg), de a megértést is a szöveg szerkezetének – retorikusságának – rendeli alá. A retorika így a megértés allegóriájává válik.

(A mátrixtól a parataxisig.)

Csaknem Altieri hosszasan tárgyalt munkájával egy időben jelent meg Michel Riffaterre átfogó értekezése a költészetéről. A verset talánynak tekinti, mely “állít valamit, de

mást jelent” – félrevezetés eredménye. A félrevezetés “értelme” az, hogy az olvasó – a talányok kibogozása során – az “originalitás jelenlétét” érezze meg.¹¹⁹

Riffaterre két fontos fogalmat vezet be, a *hipertext* fogalmát, mely a költői szöveg háttérét alapozza meg – Culler egyszerűen az intertextualitással azonosítja ezt¹²⁰ – és a *mátrix*ét, mely szövegesen nem jelenik meg ugyan, de mint valami végső jelentés vagy szövegértelmelem, a mélyben kitapinthatóan jelen van (ha nyelvészeti példánál akarunk maradni, alighanem a generatív grammatika Chomsky-féle “felszíni” és “mélystruktúrája” jelent megfelelő orientációt). “A költemény a *mátrix* transzformációjának eredménye, mely minimális és betű szerinti (literal) mondat, hosszabb, komplex, de nem betű szerinti parafrázisa. A mátrix feltételezhető, hiszen csak egy szerkezet grammatikai és lexikai aktualizációja. Esetleg egy szóban is összegezhető, ebben az esetben ez a szó nem jelenik meg a szövegben.”¹²¹ A mátrix tehát egy absztrakt, láthatatlan szerkezet, mely paradox módon a nem-grammatikusság (a vers talányossága) révén jelenik meg. Csábító lenne ezt a nem-grammatikusságot valahogy az Ashbery által megjelenített költői módra vonatkoztatni, de az az érzésem, hogy ez az azonosítás hibás lenne. Egyfelől azért, mert lehetetlen Ashbery versének esetében olyan egységes jelentést feltételezni, mely mátrixként állna a szöveg mögött – és nagyon is kérdés, hogy bármilyen (akár a leghagyományosabb értelemben véve megjelenítőnek tűnő) szöveg esetében ez a visszafordított transzformáció meggyőzően elvégezhető. Paul de Man kritikája is ezt a szempontot veszi célba. Felteszi, hogy a költő szöveg értelmessége a “költői hang fenomenalizációján” múlik. A költői hang elemzése során olyan szerkezetet tételez fel, melyben az aposztrophé (megszólítás, melyben tulajdonképpen a

¹¹⁹ Michel Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, Bloomington – London, Indiana University Press, 1978, 1; 13.

¹²⁰ Chaviva Hosek – Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, Ithaca and London, Cornell U.P., 1985, 47–48.

¹²¹ Riffaterre, *i.m.*, 19.

költői hang szólal meg) a beszélőnek (nevezzük “beleértett szerzőnek”) olyan arcát hozza létre (prosopopoeia), mely csak a költői szöveg által és révén létezik, a “valóságban” nem. “A szöveg nem egy jelölőt jeleníti meg (mimesis), hanem egy speciális retorikai figurát, a prosopopoeiát. És mivel a megjelenítés maga is figura, egy figura figurája (a prosopopoeia prosopopoeiája) semmilyen vonatkozásban, sem látszólag, sem a valóságban nem leírás, deskripció.”¹²²

Rendben van – de mit tegyünk az olyan szövegekkel, mint Oraveczé, melyek látványosan nem hozzák létre ezt a figurát, nem jelenítenek meg “arcot”?! A prosopopoeia alkalmas lehet egy bizonyos verstípus megközelítésére... de Oravecz és Ashbery versei esetében más keretet kell keresnünk. Sem a szerkezetversekben, sem Ashbery vizuális szólammal dolgozó szövegeiben nem játszik különösebb szerepet a lírai hang (amennyiben lírai hangon – de Man értelmében - a beleértett szerző arcának megteremtését értjük). Szerepét, mint láttuk, Oravecznél a leírt szerkezet megjelenítése, Ashberynél pedig a költői alkalomra, az alkotás pillanatára való rámutatás veszi át. Ashbery köteté (bár lehet, hogy valóban mellékutca az életműben, Ashbery egyik legfontosabb kritikusa, Harold Bloom például szerencsétlen melléfogásnak tartja), mégis az egyik leglényegesebb szempontra mutat rá: a reprezentációk egymáshoz való viszonyának kutatása elválaszthatatlan a nyelv mint leglényegesebb reprezentáció kutatásától. Baudrillard úgy fogalmaz, hogy a jel elvesztette “ideáját” és törés keletkezett jelölő és jelölt között. A mátrix, amit Ashbery versének értelmezése során használnunk kell, a filmbeli mátrixhoz¹²³ hasonlítható: mint egyfajta

¹²² Hosek – Parker, *i.m.*, 55-65.

¹²³ Nem véletlen, hogy a kilencvenes évek egyik legsikeresebb filmje (melyben egyébként először alkalmaztak jelentős mértékben humán animációt), a Mátrix nyitó és záró képsora fekete képernyőt idéz, melyen zöld betűk peregnek vízcseppekhez hasonló módon, de nem állnak össze jelekké. “Sajnos senkinek sem lehet, megmondani, hogy mi a mátrix, neked magadnak kell megtapasztalnod” – közli a filmbéli szellemi vezető (Morpheus) a főhőssel (Neo) a beavatás pillanatában, amikor Neo fontos sorsválasztás előtt áll.

kívülre helyezett gondolat, az értelmezés során újra belsővé kell változtatni. Ashberry költészetére gyakran mondják, olyan, mintha a gondolkodást magát jelenítené meg. Ez a szemlélet félrevezető annyiban, hogy a költészetet a gondolkozással, és nem az alkotással társítja. O'Hara "félkész költemény" fogalma (a "pure verse") jobban megközelíti a jelenséget. De vajon cél az, hogy egy költemény félkész maradjon? Bizonytalan tartalmú demokratikus verseszmény jegyében szokás hangsúlyozni, hogy az ilyen költemény nagyobb szabadságot, értelmezési terepet enged az olvasónak. Ez véleményem szerint tautológia. Nemcsak azért, mert rendkívül nehéz eldönteni, hogy ki ad nagyobb munkát az olvasónak, Ashbery vagy Shakespeare, hanem azért, mert a telített irodalmi szöveg (vagyis az irodalmi szöveg) mindenképpen megköveteli az olvasó aktív közreműködését... hiszen szövegben, mely révén előáll, mindenképpen elmozdul jelölő és jelentés; akár törekszik erre a szerző, akár nem. Ugyanígy hibás az az értelmezés, amely – mondjuk Riffaterre értelmében – valamiféle mátrix és az attól való eltérés (a-grammatikusság) értelmében közelít Ashbery – vagy Oravecz – verséhez. Pedig itt a szöveg és a talált tárgy szerkezetének leírása közötti átjárás, az ebből adódó feszültség indítja az értelmezés műveletét. Ashbery versének értelmezésekor pedig nem lehet eltérni attól, hogy a szöveg a versírásnak mint alkalomnak a terméke: a szöveg hiányossága, félkésztsége az értelmezést is az eredeti alkalom, a létrehozás pillanatába állítja. Ashbery nagyon kényes volt arra, hogy hol születik a vers, és több interjúban jelezte, hogy a környezet eseményei befolyanak a vers szövegébe. "A szoba, ahol éppen vagyok amikor írok, nagyon fontos számomra. Vannak keretek a költő számára, melyek egyfajta reflexióhoz vezetnek... Valahogy kapcsolódásokat keresek, és ki akarom deríteni, hogy mért csinálom éppen ezt, éppen ekkor."¹²⁴ De ez az értelmezési keret messzebbre mutat ennél. A versszöveg – az alkalom függvényében – a papíron egymás mellé rendelt kifejezések viszonylatában jön létre. Középponti alakzata ezért az egymás mellé

¹²⁴ Idézi Herd, *i.m.*, 147.

helyezés – a juxtapozíció vagy parataxis¹²⁵. Míg az Oravec-versek esetében a költői hang által át nem szőtt, szándékosan személytelen szöveg egységét a leírt szerkezet (az állomás működése, működőképessége) tartja meg, itt tulajdonképpen a papírlapon rögzített nyelvi viszonyok *állandósága* az értelmezés alapja, a referenciális vonatkozások helyébe *az íráskép mint jelrendszer* lép.

Ez a felvetés egy általánosabb kérdéshez vezet, és ez fel is merül a New York-i költők – nagymértékben az orosz avantgárd (Majakovszkij) és a francia szürrealizmus hatása alatt álló – műhelyében. Az ebben az írásmódban gyakori váratlan, meghökkentő egymás mellé rendelések közül vajon mi dönti el – veti fel O’Hara – hogy melyik *csak meghökkentő*, és melyik *autentikus*? Szeretnék rámutatni, hogy ez az alkotó és a kritikus kérdése, nem az olvasóé: az olvasónak – fájdalom – az adott lejegyzett egymásmellé rendelést kell elfogadnia. (Ez a legkorrektebb viselkedés a parataxis szemben: hiszen éppen ez a különválasztás nem hajtható végre megbízhatóan, ennek lehetetlensége adja az alakzat különös költői erejét). Egy interjúban költeményeinek nehézségével szembesítik Ashberyt; mire ő visszakérdez: mit ért nehézségen? “Például a nyelv, a szintaxis nehézségét. Költeményeit olvasva nem vagyunk felkészülve a juxtapozíciók fajtáira, melyek sok költeményében előfordulnak.” “Nem hiszem, hogy bárki is fel lehet készülni általában a juxtapozíciókra” – feleli Ashbery.¹²⁶

A parataxisban (juxtapozícióban) kell látnunk azt a retorikai eszközt, mely a szövegalkotás jelenébe állít; kitesz a készletnek, hogy a szöveg esetlegességével és határozottságával: a létrehozás alkalmával nézzünk szembe. Jelentősége ezért megelőzi a metaforikus és metonimikus szerkezeteket a késő-modernséget követő költészetben, de

¹²⁵ Jacobson a “proximity” (közelség) fogalmát használja – ez a juxtapozíció más irányba mutató, és talán elsősorban a szürrealista szöveg értelmezésére alkalmas “párja”. Ez a fogalom ismert a New York-i költők körében, lásd Herd, *i.m.*, 37.

¹²⁶ Uo., 148.

kétségtelen, hogy – logikailag – ezek leszármazottja: az olvasás mint technika áthagyományoz egyfajta praktikus tehetetlenséget. “A szimbolizmussal ellentétben – írja Smith¹²⁷ – a francia szürrealizmus célul tűzte mind a vizuális, mind a verbális művészetekben a világlátás megszokott módjának juxtapozíciókon keresztül való kizökkentését. Amikor a költők nyelvileg elkötelezték magukat a szürrealizmussal, általában maximalizálták a jelölő és jelölt közti kapcsolat önkényességét, hogy ezzel újabb jelölteket lendítsenek mozgásba. Az eredmény a költemény mint egész lokalizált, heterogén képekre való drasztikus, mégis felszabadító felórlése. Ez az eredmény nem totális anarchia. Sőt, az archetipikus szürrealista vers a szinekdochikus kapcsolatok összetett hálózatát tartalmazza, ahol is a rész és egész közti viszony hihetetlenül távoli, megteremtve ezzel azt, amit ’új metonímiának’, az asszociáció új formájának hívunk. A szürrealista vers lélegzetelállítóan váratlan juxtapozicionált jellege gyakran olyan szinekdochikus szekvencia következménye, melyben az érintkező elemek hiányoznak, vagy máshol bukkannak fel a versben.” Smith példája – Andre Breton egyik verse alapján – olyan szinekdochikus hálózat, ahol az ’élet-természet-fa-ág’ alkot logikailag érintkező sort. Ashbery verse azonban, láthatjuk, nem akar ilyen összefüggést teremteni; Oravec pedig egy mechanikus, önmagában érdektelen szerkezet leírásával teremti meg ezt az összefüggést. Egy lépéssel tovább kell mennünk tehát abba az irányba, melyet Smith egyébként jelez. Előfordulhat, és az *Atocha station* elhagyása után – a száguldás élményében – az érintkező elem, a látvány tökéletesen hiányzik; vagy, mint Oravecnél látjuk, a metonimikus kapcsolatot egy tágabban értelmezett szinekdochikus kapcsolat, egy működő szerkezet részeinek egymáshoz illesztése – a mechanika látványa – váltja fel.

Nincs más hátra, mint hogy rámutassunk: kölcsönös viszonyról, kölcsönös egyensúlyi helyzetről van szó. A versolvasás kultúra által kódolt gesztusa a parataxist – mely tulajdonképpen nem alakzat, de nem is értelmetlenség – egy retorikai alakzat értelmezésének

¹²⁷ Smith, *i.m.*, 86.

mintájára, a felvázolt viszonyok között összefüggéseket teremtve fejt fel. Nevezhetjük ezt a fehér papírlap misztériumának is: ha egy lapon vizuális jeleket látunk, és azt mondják nekünk, hogy az “vers”, akkor az általunk ismert stratégiákat munkába fogva meg fogjuk teremteni a jelek értelmezési kereteit. A parataxis ebben az értelemben mindig az önreflexió bélyegét hordja, hiszen az önkényesség mindig jelenlevő hangsúlyozása révén a versként való előállítására, az “alkalomra” utal. (Akkor is, ha szövegszerűen nem tartalmaz saját előállítására vonatkozó megjegyzést). Miközben az eredeti alakalom, saját előállása jelenetét idézi, rákérdez azon nyelvi összefüggés természetére, mely a hagyományos alakzatok (például a metafora vagy metonímia) mélyén munkál. Ebből következik, hogy a befogadót, aki az ilyen szöveget elfogadja versként, az alkotás eredeti jelenetébe állítja. Egyetérthetünk tehát azzal, aki azt állítja, hogy Ashbery e kötetében szereplő versei mintegy belülről mutatják meg a gondolkodást; de ki kell ezt egészíteni azzal a megjegyzéssel, hogy nem a szerző, hanem az olvasó gondolkodását jelenítik meg belülről... akit a parataxissal való szembesülés helyez el ebben a jelenetben. És Oravecz szerkezetei? A “természetes módon” eredő kép helyét töltik be, sugallva, hogy a parataxis, ez a szélsőség megelőzi a “természetes nyelvet”...

A parataxis a versolvasás alapszerkezetével érintkezik, ott, ahol a szöveg kiemelkedik a nyelvből; ezért a legfontosabb retorikai alakzatok, a metafora és a metonímia mellett kér helyet.

(Kitérő a parabola felé.)

Sajátos megerősítése annak, amit Oravecz szerkezeteiről megállapítottam: már a *Hopik* könyvének mottójául egy *Kalevalából* vett idézetet választ, és ezzel a személytelenség sajátos felfogását idézi: “Én nem szólok ennen számmal, Szólok Isten szája által...”; később, a

Halászóember lapjain mintha éppen ebbe az irányba lépne tovább a köteteiben egyébként markánsan új irányvonalat indító költő.

Oravecz sajátos költészetének elemzése nem lenne teljes, ha le nem szögeznénk: életműve valójában a *Halászóember*, vagyis a *Szajla*. (Amennyiben egy település tekinthető életműnek... Oravecz esetében talán igen, hiszen jelképes “visszatelepülése” mágikus gesztust jelez, és a könyv címadása mindenkit meglepett: ezek a szövegek a köztudatban Szajla-versekként élnek.) A *Halászóember* verseinek datálása 1987-1997 közötti, de már *Az egy földterület növénytakarójának változása* is tartalmaz “Szajla-verset”.

A verseskötettől szokatlanul vaskos könyv szövegeit egyre kevésbé *mint irodalmat* olvasom.

Nem pusztán arról van szó, hogy Oravecz újabb kötete meglepetés, ahogy – mint azt a recepció egyértelműen jelzi – valójában minden kötete az (*Héj*, 1972; *Egy földterület növénytakarójának változása*, 1979; *A hopik könyve*, 1983; *1972. szeptember*, 1988; *A chicagói magasvasút montrose-i állomásának rövid leírása*, 1988), s hogy Oravecz – mint Keresztury Tibor írja – valóban “társtalan és kategorizálhatatlan” költő. Az is meglepetés, hogy az ismert Szajla-versek hogyan állnak össze könyvvé, amely nem egyenlő a részek összegével; ahogy a Biblia sem pusztán az Ó- és az Újszövetség együttese.

Első pillantásra alaptalannak, talán felelőtlennek is tűnik Oravecz Imre kötetének beszédformáit a Biblia beszédformáival vetni össze, azonban – a nyilvánvaló különbségeken túl – a hasonlóságok is szembeszökők.

“Ahogy a fiú növekedett, elválasztották. Ábrahám Izsák elválasztása napján nagy lakomát rendezett. / Akkor Sára észrevette, hogy az egyiptomi Hágár fia, akit ez Ábrahámnak szült, az ő fiával játszik. / Ezért azt mondta Ábrahámnak: ‘Távolítsd el a szolgálót és fiát. Ennek a szolgálónak a fia ne örököljön együtt az én fiammal’. / Ábrahámnak nem tetszett ez a beszéd a fia miatt, / de Isten így szólt Ábrahámhhoz: ‘Ne bántsd a fiad és szolgálód miatt,

hanem hallgass Sárára mindenben, amit mond neked, mert utódaidat Izsák után fogják nevezni. / De a szolgáló fiát is nagy néppé teszem, mivel ő a te utódod.’ / Ábrahám korán reggel fölkelt, kenyeret és egy tömlő vizet vett s odaadta Hágárnak, aztán a vállára tette a fiát és eltávolította őket. Az elment és Beerseba pusztájában bolyongott.” (I. Móz., 21, 8-14.)

“Vécsi Mari két gyereket szült, / az idősebbel játszottam is gyerekkoromban, / mert közelünkben laktak, az öreg Maruzs mellett, egy kis házban / a bejárás is az öreg közén át esett hozzájuk, / de aztán *áthurcokodtak*, még előttünk, Új-Telepre, / ugyanannak az utcának a túlsó végébe, / hol később mi is építkeztünk, // ezzel meglazult a két család közt a kapcsolat, / és mikor Pesta bácsi beleártotta magát a politikába, / meg is szakadt, / (...)// fiatalabb fia később visszaköltözött a faluba, / és van egy lánya / ki negyedikes gimnazista korában érettségi tételnek választotta a munkásságomat, / és egyszer eljött hozzám, / és mindenfélét kérdezett tőlem, rólam.” (*Baji Pesta*)

Kétségtelen, hogy a kinyilatkoztatás “Isten így szólt Ábrahámhoz” beszédformája nem mutatkozik meg Oravecz kötetében. Ám úgy vélem, költészetének korábban elemzett személytelensége, a mellérendelés személytelensége ebben a kötetben sajátos tartalmat nyer, s mint erre az *1972. szeptemberben* is mutatkozott lehetőség, ez az áthangolódás a történetmondásnak alárendelt helyzetből fakad. Paul Ricoeur, aki a bibliai szövegek megértésméleteivel is számottevően foglalkozott, figyelmeztet: “Az elbeszélői beszédforma kutatói arra mutatnak rá, hogy az elbeszélésben a szerző gyakran eltűnik, és mintha az események jegyeznék fel önmagukat. Emile Benveniste szerint, például, a történelmi állítások, vagyis a múlt eseményeinek elbeszélése kizárja az elbeszélő beavatkozását a történetbe. Itt nincs helye az önéletrajz nyelvi formáinak. Még elbeszélő sincs: ‘az események úgy hangzanak el, mintha a történelem horizontján való föltűnésük rendje szerint kerülnének sorra. Senki sem beszél itt. Maguk az események beszélnek’.”¹²⁸ Amilyen mértékben szorítja

¹²⁸ Paul Ricoeur, *Bibliai hermeneutika*, Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995, 16.

ki a történelem (Szajla családjainak történetei), vagy a hely (Szajla és környéke földrajzi egységeinek ágas-bogas helynevek által történő megidézése) a történetíró kommentárjait, oly mértékben tűnik el maga az egyébként jelenlétét, sőt személyességét őrző beszélő a mondatok egynemű retorikája mögött.

Paul Ricoeur meggyőzően érvel a bibliai elbeszélő szövegek két olyan vonása mellett, amelyek különösen fontosak lehetnek a mi szempontunkból is. Az egyik az, hogy “Izrael lényegében véve úgy tett hitet Istenről, hogy történeteit, hagyományait és elbeszéléseit néhány mag-esemény köré csoportosította”; a másik pedig a következő: “az elbeszélő hitvallás sajátos jellege tudniillik az, hogy Isten nyomait keresi az eseményben.” Az első megállapítás érvényességét aligha lehetne vitatni Oravecz Imre költészetében – a *Halászóember* mag-eseménye jól kivehetően a TSZ megalakulása, és ennek következményei; a másik kritérium érvényessége mellett azonban érvelni kell.

De mindenekelőtt: *melyik* bibliai beszédformáról van szó? Paul Ricoeur *A kinyilatkoztatás eszméjének hermeneutikai megalapozása* című tanulmányában ötöt nevez meg. Ezek rendre a *prófétai*, az *elbeszélő*, a *rendelkező*, a *bölcsességi* és a *himnikus* beszédforma. Melyiket (vagy melyikeket) lehetne kapcsolatba hozni Oravecz Imre kötetével?

Az elbeszélőt bizonyosan.

Ez – Ricoeur szerint – a *Pentateukhosz*, a *szinoptikus evangéliumok* és az *Apostolok Cselekedeteinek* alaphangja. Ez Oravecz kötetének alaphangja is. Különösen a *Pentateukhoszhoz*, illetve az ószövetségi könyvek bizonyos részeihez – mint például a területek megszerzése, kitűzése, a törzsek elhelyezkedése, felsorolása, történetei – kerül közel Oravecz család- és helynevekben tobzódó beszédformája – ezt a jelenséget a klasszikus retorika alighanem *enumerációnak* nevezné. Véleményem szerint ezen a formán alapul a nép és a hely ilyen szoros, a tényközlés hitelességéből erőt merítő, elbeszélő retorikája: “...az elhalálózások sorát Annus nyitotta meg, / de előbb elvette Kurta Jani, / Elek bácsit

megkímélte a sors a téeszvilágtól, / ideje letelvén, meghalt, / mielőtt elvették a földeket, / és Rozi *ágyó* is követte nemsokára, / utána Klári nene nem akart a sógora nyakán élösködni, / és Mikivel együtt visszaköltözött az anyjához, az Alvégbe, // így Elek maradt utolsónak a nagy portán, / őrá hárult a gyászos feladat, / neki kellett levevényelnie a gazdaság felszámolását, / megtagadnia, elfelednie egy tudást, egy életmódot, egy kultúrát, / melyet hada tökélyre emelt.” (*Barczai-had*). A határok neveinek felsorolása a *Dregoly* ciklusban például *Józsue* könyvével rokon; de nem idegen a *Halászóembertől* a *bölcsességi szemlélet* – amely a valahai rend érvényességét valamiféle kozmikus éthosszá terjeszti ki (*Az öregek látogatása, Nagyanyám az útmenti gombászásról*), vagy a gyarapodással, gazdagsággal: a “móddal” állítja kapcsolatba (*Tijjikék*), sőt a *himnikus* (*Fohász*) beszédforma sem.

A *prófétai* és a *rendelkező* beszédforma meghatározása nagyobb óvatosságot igényel. Ám éppen e két forma változtatja Oravec látszólag egyszerű történeteit *példabeszéddé*. Érvelésem a vaskos kötet két szövegén, a *Könyörgés az apákhoz* és a *Nemzedéktársaimhoz* című költeményeken nyugszik. Ezek – ellentétben a többivel – nem leíró, hanem imperatív jellegűek. “Elég volt a hallgatásból, / beszéljete, / nyissátok ki a szátok, / köpjétek ki, / mi betömte...” (*Könyörgés az apákhoz*); “...vetközzétek le a félelmet, / lökjétek félre a megszokás kényelmét, / hagyjátok ott a fix fizetés hamis biztonságát, / ne éljete tovább kegyelemkenyéren, / vegyétek kezetekbe sorsotok irányítását, / változzatok vissza földművesekké...” (*Nemzedéktársaimhoz*) Az elbeszélő továbbra is őrzi személytelenségét, de indulatait nem kendőzi el: egy személyen túli hang küldöttjévé, prófétájává válik.

Ezen a ponton túl nem lehet a *Halászóember* prófétájának történeteit sem *történetekként* olvasni. Amennyiben az ilyen megfogalmazásokra gondolunk: “... ez a völgy valaha valóságos édenkert volt...” (*Dolyina*); “... volt abban a Boha-tető alatti völgykatlanban szántó is, szőlő is, rét is, erdő is, / volt abban az édenkertben minden, / de mégis csak a szőlőre gondolok, / mert a szőlő Dregolyt jelentette, / és a szőlőbe belefoglaldott minden...”

(*Dregoly*), nyilvánvalóvá válik Oravecz kötetének az önmagáért való elbeszélésen túlmutató felszólító vonása – ez az éden már nem éden, holott annak kellene lennie.

Ha a *Halászóember* történetei küldetés által sugalmazottak, akkor a prófétai küldetés egyik beszédformájaként, *mint példabeszédek* olvasandók. Mint erre Thomka Beáta fölhívja a figyelmet, számolnunk kell egy, jóformán a világirodalom egészén végighúzó parabola-irodalom vonulattal.¹²⁹ Ennek ellenére a parabola (a példabeszéd) nehezen megragadható műfaj, mint erre – példabeszédei közt – Jézus is utal (Máté 13: 12-14.). Ricoeur szerint a probléma abban áll, hogy a példázat – a történet látszólagos “realizmusa” ellenére is – roppant összetett forma: három sík, egy elbeszélő, egy ehhez kapcsolódó metaforikus folyamat, melyet “az egész struktúra, maga az elbeszélés hordoz” és egy bizonyos “minősítő”, egy “radikális vonás” összekapcsolódása során keletkezik. Konklúziójában, úgy tűnik, Thomka - “...léteznek olyan tartalmak, melyek kifejezésére az utaláson, a példázatszerű rámutatáson kívül *nincs nyelv*”¹³⁰ – is egyetért Ricoeur megállapításával, aki szerint a parabola “túlmutat a struktúrán, sőt magán a metaforikus dimenzió is, s (...) az emberi valóság gyökeres újjáírását igényli.”¹³¹

Esterházy ismert kijelentését – Oravecz könyve a hiányolt magyar parasztregegy – így módosítanám: a *Halászóember* a *Parasztbiblia* hiányolt folytatása.

Egy ilyen, lényegében prófétai szemléletmód számára kérdéses, hogy a – Ricoeur által említett – “újjáírás” milyen eséllyel bír, hiszen ez a kérdés elválaszthatatlan attól, hogy “Isten országa” megvalósul-e. A bibliai próféta szerepe az ostromozás, az Istentől való eltérés számonkérése, még akkor is, ha személy szerint készületlennek vagy alkalmatlannak találja magát e feladatra, vagy tevékenységét kudarcként éli meg (Jer 20,7-18; Jón 4,1-3.). Épp ezért

¹²⁹ Thomka Beáta, *A kinyilatkoztatás alakzattana* = Uő., *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993, 5–17.

¹³⁰ I.m., 6–7.

¹³¹ Ricoeur, *i.m.*, 56.

hangsúlyos, hogy Oravecznél a példázatként értelmezett múlthoz és próféciaként értett jelenhez képest a jövő idő beszédformájának prófétai hanghordozása megtörik. A *Jövő idő* című szövegben Mózeshez hasonlóan Oravecz is megírja saját halálát. A szöveg záró sora – “rázkódni kezd értem Szajlán egy tölgy, vagy könnyet ejt egy jukka valahol Kaliforniában” – nem mentes némi kozmikus hanghordozástól, ám ez a “megrázkódtatás” nem fonódik össze a küldetés sikerével vagy sikertelenségével. E szempontból Oravecz kísérlete – az, hogy a költészet a történet példabeszédszerű rögzítésén túl a prófécia műfajába is beavatkozzon – alkalmi kalandozásnak tűnik. De – végiggondolva a felvetést – hogyan dönthető el a hívő szemlélet számára, hogy Oravecz könyve *valóban prófécia-e*, azaz a paraszti világ példabeszédekben megmutatott rendje *valóban követendő*, azaz “Istentől való” rend-e? A zsidó gondolkodó és vallásfilozófus, Franz Rosenzweig véleménye valószínűleg az lenne, hogy meg kell várnunk: Oravecz példabeszédei *csodává válnak-e*, azaz *megvalósul-e az előrejelzés*:

a paraszti világ Szajlában megmutatott rendje “igazzá bizonyul-e” a nép történetének idejében, azaz, egészen konkrétan, (akár bizonyos “Istentől valóként” felismert csapások hatására) a ma emberének életformája visszafordul-e (valami hasonló) életmodell felé. A most már bibliai metaforaként felismert kötet cím adó *Halászóember* jellemzése – “mint egy népszínműben” – mindenesetre kevés esélyt ad e lehetőségnek. Ez azonban nem gyengíti a példázatok hatékonyságát: Oravecz könyvének jelenlegi legadekvátabb olvasata véleményem szerint a próféták elbeszéléseinek rendelkező beszédformájához áll közel.

SZÖVEG ÉS SZEMÉLYISÉG

Az előző fejezetekben az úgynevezett lírai én megjelenítésének módjaival, kijelentés és írásbeliség viszonyával foglalkoztam. Pazarló gazdálkodásnak tekintetem a láthatóvá tett nyelven megjelenített verset, melynek létrehozása – maga a versszerző aktivitás – tudatos és tudattalan mozgásokat szabadít fel. Most egy virulens kérdés, egy hajlott hátú grafikai jel tolakodik előtérbe: hogyan értelmezhető a szerző mint “én” a láthatóvá tett nyelven megjelenő vershez képest?

(Tandori mint Főmű. Az Anonymus Mumus.)

Valahányszor a barthes-i mondatot olvasom – “a szerző halála” – elszorul a torkom. Olyan, mintha sokan jönnének szembe egy néptelen, külvárosi utcán, félsötétben: sejtetni, rosszat akarnak.

A szerző halála annak a halála, akiről írok – most Tandorié –, és annak a halála, aki ír. A szerző halála az én halálom.

Kicsoda a szerző? Nyilván az, aki “szerez”. Megszerzi, ami nem volt az övé, de most az övé lesz. De kié volt, amit a szerző megszerzett, *azelőtt?*

Van a szerzésben valamiféle elbirtoklás-íz. A szerzés valahogy *nem jogos*. Aki szerzést mond, az a rablás tényét szépíti. A szerző zsvány, a szerző betyár. A szerző halála a betyár halála (Sobri Jóska, Fábíán Pista, Rózsa Sándor etc. mint szerző).

Nem tudok megszabadulni attól a gondolattól, hogy a barthes-i felismeréshez (népszerűvé válásának felhangjaként) rejtett fenyegetés társul. Az irodalom (eszerint)

tulajdonos, hiszi, hogy az írás az övé, és félti a szerzőtől. Vajon mi mindenre képes még a szerző? – kérdi gyanakvón az irodalom. Az irodalom vágya ellentétes a szerző vágyával: az irodalom nem szerezni, hanem birtokolni (értékelni és rendszerezni) vagy kisajátítani (interpretálni) akar. Az irodalomnak megfelelő műfaj e szemlélet szerint a hagyaték. A hagyaték az irodalom tulajdonában marad mint “dolog”, mint “kéznéllevő” (Heidegger), azaz mint “nem-mű(vészet)”. Az irodalom vágya, hogy átvegye a hagyatékot. A szerző mielőbb haljon meg.

A szerző viszont élni és szerezni szeretne. Elbitorolni valamit, ami még nem az irodalomé, de nem is a szerzőé. Amennyiben valós a tapasztalat, hogy az irodalom a szerző halálát deklarálja, a szerző determinált, hogy betyárrá váljon (ellenérdekelt maradjon). Ha szerzőként akar létezni, el kell tűnnie az irodalmi autoritás elől. Ki kell játszani az autoritás ellenőreit, pecsét kell az aktuális menlevélre. A kijátszás technikája koronként különböző, de ezek általában csekély számú alapelvre vezethetők vissza. “A távolságtartás és rejtőzködés két legalapvetőbb formája a negatív önmeghatározás (a szövegre és a szerzőre egyaránt vonatkoztatva), valamint az önmagára és az olvasó lehetséges reakcióira irányuló reflexió” – jegyzi meg Farkas Zsolt.¹³²

Tandori egy harmadik stratégia elemeit is fölhasználja. Oda menekül, ahol már túlságosan közel van, ahol legsűrűbb az irodalom. *Tandori mint irodalomtörténet* - ezt emeli ki az *Új Forrás* alapos, áttekintő Tandori-számában (1998/10) Hites Sándor.¹³³ Ez a Wittgenstein-paradoxon: a szem nem esik saját látóterébe, a szembe hullott bogár nem felismerhető (Tandori esetében inkább veréb: ld. még Bojtár Endre lengyelül 1973-ban, magyarul 1983-ban megjelent tanulmányát: “Tandori minden újabb verse egy-egy ilyen

¹³² Farkas Zsolt, *Az író ír. Az olvasó stb.* = U.ö., Mindentől ugyanannyira, Bp., JAK, 1994, 143.

¹³³ Hites Sándor, “Ami történik, későbbi dolgok javára lesz.” Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában, *Új Forrás*, 1998, 10, 56–67.

becsapódási hely a költészet, a nyelv, a személyiség, a valóság csontos bástyáin, s a művek ütötte résen tágas, szabad terepre nyílik kilátás” – idézi Mohai V. Lajos az említett *Új Forrás*-számban).¹³⁴

Az irodalom nem szerzést és szerzőt, hanem művet ismer; a szerző tehát a műbe menekül, illetve abba a szerzeménybe, amit az irodalom éppen műnek tart.

Elemzésem tárgya, úgy vélem, mindinkább irodalom és szerző *ellenérdekeltségének* szituációja, Ricoeurrel szólva, *értelmezések összecsapása*: speciális szempontból. Pazarló gazdálkodás, a szerző munkája érvényesül a szövegen keresztül, és a szerző kérdése nem lehet más, mint hogy az, hogy mennyire hatékonyan. Fogalmazzunk élesen: hogyan erőlteti rá magát a befogadás, olvasás szerkezetére?

Tandori a *Töredék Hamletnek* egyik versében egyfajta dialógusban exponálja a kérdést, melynek kulcsszavai elhagyás és megbánás: “MINTHA MAGAM HELYETT / TÉGED HAGYNÁLAK EL / AZTÁN MEGBÁNVA MÉGIS / HELYETTED MAGAMAT” (*SZEMÉLY*). Nem a megidézett “te” személye kelt érdeklődést (tapintatos homályban marad), hanem a kísértés, hogy helyére magunkat értsük (a befogadó kísértése mindig itt kezdődik). Alapvető problémával szembesülünk akkor, ha eddig nyelvi problémáról beszéltünk: valahogy *elmismásoltuk* (Harold Bloom kifejezése Hódosy Annamária magyarításában), hogy a költő valamit *akar*: Ricoeur is Bloom szerint is a valóság újrajrását (persze mindketten mást értenek valóság alatt, Bloom leginkább a korábbi költők szövegeit); de Bloom is úgy fogalmaz, hogy a költő “önmagából eredezteti önmagát”.¹³⁵

A költészet kérdése – és ezzel visszautalok József Attilával kapcsolatos fejtegetéseimre is – az akarat kérdése; hadd idézzem ismét Bloomot: “Mert a végső kérdés, amit az erős olvasás a költeménynek szegez az, hogy : Miért? Miért kellett ennek

¹³⁴ Mohai V. Lajos, *Bekezdések egy készülő monográfiából*, *Új Forrás*, 1998, 10, 19–25.

¹³⁵ Lásd Ricoeur, 1995, 33–39.; Harold Bloom, *i.m.*, 62.

megíródnia?”¹³⁶ És a legönzőbb és legegyszerűbb válasz, ami erre a kérdésre adódik, az, hogy a szerző szerzőként megjelenjen, sikeresen kényszerítse rá egy szövegjátékra azt a magát, amelyik éppen e játék révén nyer korlátozott valóságot.

A Tandori-jelenség értelmezéséhez egy későbbi munkáját hívom segítségül, mert a viszonylag egységes írásfelületen (“Tőled tkp. mindent kéne olvasni, akkor van kép” – idézi saját maga Németh Gábort) számomra viszonypontnak látszik. A könyv puha, álcázöld, térképet imitáló, a szerző fényképéből és szövegeiből montázsolt borítója igazi “kamouflázs” (Farkas Zsolt kifejezése): a beolvadást, az eltűnést segíti. Tandori arca belesimul a tájba, a szövegbe. Címadásával megelőzi az irodalmat: a *Főmű*, olyan terminológia, amelyet az irodalom használ; értékítéletet rejt, az irodalom kánonalkotó tevékenységét fedi. A szerző vág elébe az irodalomnak (Tandori esetében mondhatjuk, máris jó lóhosszal vezet), nem engedi, hogy művét az irodalom bélyegezze meg értékítéletével: hiszen az irodalom értékelő szempontja megfosztja a művet a szerzés elementáris gesztusától, és besorolja a “kéznéllevő”, a “dolog” világába. A *Főmű* nem hagyja / akarja hagyni magát besorolni, nem válik dologgá / nem akar dologgá válni:

"moto: "És ez nem nyikcs, ez

inkáb a csukcs."

kezdőgyéka

Főmű

Kíméljenek.

(Mindenek.)

¹³⁶ Bloom, *uo.*

Ellőtt:

Kommentárokkal.

A továbbiakban:

a kommentárok."

A mű becsuk(cs)ása kommentárokkal kezdődik, és valójában néhány "bátortalan" nekilendülés után "(Na, és tényleg kezdődik végre, itt kezdődik, Majd látni lehet, miért tartalmas megjegyzés ez. De mennyire. És még látni is lehet, tényleg. Most akkora a csend...", valójában kommentárokon keresztül jutunk el *a mű végét jelző* "szokatlan bevezető"-ig:

VÉGÜL:

TANDORI DEZSŐ:

Főmű

Tandori Dezső

(SZOKATLAN BEVEZETŐ)

"Szpéróéknak. (Gyerekek, kis türelem. Egyenes-vonalú, egyenletes a mozgás.)" - *Szokatlan bevezető*, alig függ össze a művel: DE: (de?!):

A mű (a szerző) kicsúszott a kezeink közül, mire az elejére értünk volna, kiderült, hogy ez már a vége, közben átsiklottunk a kommentárokon, amelyek (tulajdonképpen és valójában) a mű; a kommentárt sem engedi át az irodalomnak:

"Ez így volt, s Bécsben, ahogy hazaszöktem (gyalog! két óra út a pályától a Strudlhof-lépcső, ahol lakom), egyből nekiültem és azt a három oldalt, jegyzeteim alapján, papírra

gépelttem (vetettem), amelyek párhuzamos két sorban sorakoznak, ahol tehát ANONYMUS MUMUS van és etc. De a FŐMŰ címet folyvást magyarázni kellett, így a vershez előrétegek íródtak, mert egyre szabadkoztam, mi ez a “FŐMŰ”-ség stb. Rájöttem, nagyképű szóval: ez ennek a versnek a “formáló elve”(hah! ennek a versnek! melyről nem is tudtam, hogy lesz, nem is “akarhattam” etc.).”¹³⁷

A mű “formáló elve” tehát a párhuzamos két sorban futó etc., az ANONYMUS MUMUS, a névtelen szörny, a szerzés kétfelé tartó, megnevezhetetlen alakzata, ismét csak nevében kommentár. A kommentár értelmezésre, rögzítésre törekszik, a *Főmű* pedig, mint látjuk, nem (akar) rögzül(ni) műként. A *Főmű* így az irodalmon keresztül menekül ki az irodalomból, nem lehet műként megfogni, hiszen szó szerint véve sem tudhatom, hogy *hol kezdődik*.

Megállapításom (nagyjából) összhangban van a jelenlegi Tandori-recepcióval – ismét az Új Forrás-számból emelek ki egy részletet Szabó Szilárdtól: “Ezek a hangok (a művészet lényegi megmagyarázhatatlanságának jelei) Tandorinak azt a tudatos törekvését fejezik ki, amellyel lehetlenné akarja tenni, hogy órála és művéről bármi is mondható legyen a kizárólagosság igényével. Néhány újabb írása, melyekben saját verseit elemzi, azt sugallja, hogy a műre vonatkozó érvényt csak a szerzőtől magától származó beszédnek tulajdonít.” Fontos kiemelni, hogy a rejtőzködés e játéka a szerzőre és a műre egyaránt vonatkozik. A hatvannyolc utáni költészettörténeti paradigmaváltás fontos szereplője: a *Töredék Hamletnek* vagy különösen az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetben olyan költői nyelv kialakítására törekszik, amely a nyelvre, a közlésre való reflexió révén lép ki az “irodalmiság” akkor bevett keretei közül, mint ezt már az akkori kritika jelzi (Vas István a “merész erőszak a nyelven” kifejezést használja a Hamlet-könyv kapcsán 1969-ben). Tandori tehát éppen egy műalkotást

¹³⁷ Tandori Dezső, *Főmű*, Bp., Liget, 47.

megelőző (nyelvi) szempont hangsúlyozásával válik ezen irodalomtörténeti folyamat alkotójává. Míg a *Főmű* szövegei is állandó visszatérést jeleznek a személyiség eltűnését szolgáló nyelvi reflexió technikájához, ill. maga is kommentálja ezt: “A magyar igen nyelvfilozófiai alkalmasságú nyelv” – írja enyhe iróniával (*A szappan-komputer-vers, London*).

Csakhogy: a *Töredék Hamletnek* második kiadása végére Tandori utószót csatol, ahol megjegyzi: “... nagyobb félreértés csak egy van, még igen kitűnő elemzőimnél is: hogy itt a nyelvről volna szó. Hogy nálam, egyáltalán, a nyelvről lett volna szó. Nálam mindig arról volt szó, hogyan lehet létezni, mikor igazából nem lehet.”¹³⁸ Ez megerősíti, amit mondtam: a szerző nem feltétlenül ereszti el munkáját abban az értelemben, ahogy az “elereszti” kifejezést “lemondás” értelemben használjuk; ellenkezőleg: saját történetében, személyes élettörténetében helyezi el. A nyelvre való reflexió mindinkább egybefonódik az idő (a reneszánsz óta a nyelvi változással is összefüggő) tapasztalatával. Tandori újabb verseiben az idő tapasztalata részben sorseseményeken (mint például a madarak halála) keresztül, részben fogalmilag megragadott reflexióként kerül előtérbe: “És az idealista materialista, aki volnék, / azt mondja erre, hogy van mind ez a дума, vannak a voltak, / és van, ahogy lesz. / És ez volt, mondhatni máris.” (*Rendhagyó cím: öreg barátainknak az Új Holnap körül*). A “van, ahogy lesz” teret enged az időnek (képzavar); az idő kontextusába állítja a szerzés fogalmát; és valójában ezzel menekíti ki az idő szorításából: azt kell megragadni, ami *éppen* alakul, ami *éppen* adódik.

Tandori sohasem színpadképessé váló (adódó, megmutatkozó) *Főművét*, mely tulajdonképpen véget ér a *Szokatlan bevezetővel*, megmutatkozni az összes többi műben látjuk, az “összes többi mű” pedig elválaszthatatlan attól a tértől, ahol létrejön. Ez a tér pedig a szerző irodalommal alakított élete, amelyben “alakulnak a dolgok”. A *Főmű* című kötetnek

¹³⁸ Tandori, *Töredék Hamletnek*, Bp., Fekete Sas, 1999 (2. kiad.), 126.

esszéisztikus, *Szövegkörnyezet* című fejezete legalább annyira a teljes (élet)mű része, mint a *Versek* vagy maga a *Főmű*-szöveg. “Már a *Töredék Hamletnek* kezdő, zsenge, alig-kész versében, az *Alsóvárosban* megállapíthattam magam(ról) (J.A.), hogy nehezen tudok végső elhatározásokra jutni, talán mindaz, amit csinálok (próbálok), nagy-nagyméretű vászon, rost, és vagy összeáll, vagy sem, ‘a végén’. Ezt a véget én nem nagyon idézhetem elő. De a kivételes ‘kristályosságok’ sem vigasztalhatnak, nem adhatják: ‘öcsi, elérkeztél ide’. Csak a teljes személy+mű(kísérlet) együttessel lehetek bármi délkörön, hosszúságfokon; Oscar Wilde-ot egy londoni szombat üres forróságában kell, *Daily Telegraph*-kulturálisrovat alakban egy kukában lennem, újra-fölfedezéshez, és Hampsteadbe elbóklászva madarat kell temetnem, vadidegent, s a lóirodának nem kell érdekelnie, mikor bármennyi (az nem sok nekem!) pénzzel tehetném Oscar Úr és Oscar Schindler párosát, egyikük nyerni fog.” (*Hogy fest a dolog*). A “szerző+mű(kísérlet)” dolog itt egyáltalán nem azt jelenti, hogy, a szerző *ura és tulajdonosa kíván lenni a műnek*, hanem azt, hogy a szerző a rostokat rögzítő szövegben irodalommal válik, s így a szerzés éppen a mű révén siklik ki az irodalomnak a “szerző halálát” kívánó elementáris vágya elől. A három befejező sor idekívánkozik az említett, *Alsóváros* (1960) című versből: “oly jó hinni, hogy a lélektelen / kő is rést enged magán, mintha a / mulandóságot irigyelné tőlünk.”

A szerző életének művé való alakításának pillanata az átmeneten, például az utazáson keresztül, az utazás által történik, ami a Tandori ars poétikus hitvallásának is tekinthető *Hogy fest a dolog?* című esszében idézett Henri Michaux szerint nem gyarapodás, hanem vesztés. (“Utazz, ne azért, hogy gyarapodj, hanem hogy minél többet elveszíts magadból, az lesz igazi tulajdonod.”) Az élet megidézett tere így többnyire a külföld, az idegen (néha, amennyiben az otthon, akkor az íróasztal vagy a Tabán a madarak sírhelyeivel). Ez az idegen azonban nem idegenség, hanem az időnek (az idő együttállásának), az időnek a véletlen felé való megnyílásának a helyszíne. Valahogy így értelmezem legalábbis azt a szemléletet, amely a

“Tandori mű” egészét átszövi: az időben bekövetkező események megmutatják magukat, mégpedig úgy, hogy egy előre nem sejtett esemény részeként előre nem sejtett viszonyok alkotórészeivé válnak: *a véletlenről kiderül, hogy mi végre van*. Ennek a véletlennek tipikus tere a lósport (most kiderült, hogy a “Tandori lóhosszal vezet”-et nem hiába idéztem). A szoros összefonódás okozza (a Tandori-jelenség!) hogy a véletlen egyaránt kiterjed a műre és a szerző életére: mindkettő esemény. Egy kesztyű elvesztése- megtalálása például (két "kesztyűtörténet" is szerepel a kötetben, egyik a hátsó borítóra kiemelve is) egyszerre válik a mű és az élet műként felismert rendjének elemévé:

“A Döbrentei utca túloldalán a néni a kesztyűm lengette. Én hirtelen visszafordultam. Neki a (mázli! lassan) forduló busznak.

Nem éreztem semmit. Sem riadalmat, sem örömet. ‘Biztos érzek, csak nem érzem’. Ez igaz. Amíg péppé nem zúznak Majd akkor ‘éreznél’, öcsi.

A néni pedig ezt mondta, figyeljünk: ‘Azt hittem először, egy halott madár esett le eléem a terőről’. A kesztyűm.

Az segített, hogy cipőm múltkor a hajléktalannak adtam? Az, hogy esett az eső, és én előző nap (még egy idegen város lópályáján) biztos vesztesre megjátszottam kicsiny téttel az Esős Lisa (Alíz) nevű lovat? Viselkedj derekasan, meglesz a haszna?” (*Kesztyűária*).

A Tandori által idézett Cage-szentencia (“I have nothing to say and I am saying it and that is poetry”) Tandori által átirrt változatát (“I have nothing to say, and I don't say it”) némi szkepszissel kell fogadnunk, *hiszen* – akár van mit mondania, akár nincs – *mondja*. Értelmezésem szerint ezt a kijelentést akkor tekinthetem igaznak, ha a vers megjelenését valóban nem *mondásnak*, hanem *fölbukkanásnak* tekintem: ahogy a kukából Oscar Wilde vagy Oscar Úr a lóversenyen, vagy a megmenekülés okai a buszbaleset során, úgy bukkannak fel a *Főmű* szövegei a szerzés = “személy+mű(kísérlet)” által meghatározott viszonyrendszerében. Az írott világban, a műben a “rejtett értelem” (ld. *Rendhagyó cím...*), az

ez után való nyomozás és az erre való reflexió egyszerre rögzül. Az, hogy “Nem én szólok. / ‘A dolog’ szól magáról” (*A történeti törmelékek közül*) nem mint egy eleve adott nyelv megszólalása, hanem *mint valamiként való megszólalás* értendő (felismerjük, hogy a dolog mit mond). A *res*, a dolog, Tandorinál inkább *rés*, amin keresztül a dolog eseménnyé válik. A felismerés ilyen folyamatában egy eseménynek, egy névnek vagy történésnek ugyanakkora lehet a fontossága, hiszen nem tudjuk előre, hogy fontos-e, csak azt, hogy ahogy “lesz, úgy van”. (“Már csak azt a jövő időt / kívánom, ami elmúlt” – állította *annak idején* a *KOAN BEL CANTO*). Nem tudjuk, hogy a nevek (a dolgok) hova vezetnek. Ki gondolta volna, hogy sparrow (Szpéró), a legendás madár-ös életének és halálának “rejtett értelme” e tanulmányban éppen *sz(é)piró*, sőt *sz(é)per(n)ő* (e világban való idegenségének) neve lesz? (“Jó neki elaludnia... az alvás boldogságát ajkát rágva könnyét nyelve érdemelte ki” etc.. lásd *A tanúk nélkül dolgozó mennyország* szöveget.) Az írás ilyen, véletlenszerűsége alapuló szemlélete magyarázza, ha nem is menti végérvényesen föltűnő (és pl. Farkas Zsolt által keményen bírált) dagályosságát.

Tandorinak az íráshoz való viszonya kettős; nyilván nem véletlenül idézi Dubuffet-t (“...kultúránk a nyelvbe vetett rettentő hitre épül”), valamint hogy “Dubuffet a beszélt szót az írott szó elébe helyezi...” (*Hogy fest a dolog*). Tandori szempontjából alighanem mindkét kijelentés fontossága megalapozott. Ahol a szerző megjelenik, az a szerzés: a személy életének műkísérletté rendezett tere. Amennyiben felismerjük, hogy a nyelvre való reflexió Tandorinál (most) elsősorban az eseménnyé válás szándékának alárendelt érzékenység, érthetővé válik a szakirodalom azon látszólagos ellentmondása, amely a személyesség kérdését érinti. Mint említettem, Farkas Zsolt a kamuflázs, a rejtőzés szerepét emeli ki; Hites Sándor viszont említett tanulmányában ezt idézi Tarján Tamástól: “A szerzői név e közelítésben olyan sűrűsödési pont, olyan centrum, amelynek kibontása, ‘a rajta kívüli összes

pont érintését’ vonja maga után.”¹³⁹ A szerzés művé való válásának folyamatában a szerző valóban egyszerre van névként és szerzőként jelen. “Mondanád mindig magadat? Itt? Nekik? Köztük? / Ahol *alien* vagy?” (*A szappan-komputer-vers, London*). A dőlt betűvel kiemelt szó jelentése és idegenszerűsége egyszerre és elválaszthatatlanul jeleníti meg írás és személy műkísérletre való válásának technikáját: a jelentés és megjelenés, az idegenség és az idegenség megjelenése együtt válik szöveggé, ami alkalmas arra (is), hogy irodalommal váljon (megjelenjen úgy is, mint irodalom); de arra is, hogy elrejtse a szerzőt. Azzal, hogy a szerzés mozzanatát Tandorinál az eseményre válás pillanatában ismertük fel – amint személyes életének “rejtett értelme” feltárul, és ugyanez válik irodalommal – fölismertük azt is, hogy a szerző átmentette magát az irodalomba; éppen az irodalom előtt, amely *csak irodalomként* – halottként – kívánta látni.

Az írás az a hely, ahol a szerző megmenekül.

(*A szövegdemón neve.*)

Szőcs Géza szövegei más szempontból vetik fel szerző és szöveg viszonyának kérdését. Egyfelől szövegekről és ideologikus reprezentációról (a szöveg demokratikus elkötelezettségéről és az alkotás szabadságáról), illetve ezek bonyolult viszonyáról van szó. A Szőcs Géza nevű szerző szövegek metszetében áll, szövegek lelőhelye: vers, drámás történet, képvers, proklamáció, felszólítás, regénytöredék, memorandum stb.; egységes szövegvilágról van szó, amennyiben *minőségileg* e szövegek kidolgozottsága jóformán egynemű, ismertető jegyeiket tekintve azonban sajátos és egyéni (az *Ellenpontok* című szamizdat folyóiratban, amelynek szerkesztése miatt Romániában üldözik és életveszélyesen bántalmazzák, azért nem publikál, mert “...osztatlan a vélemény, hogy amit írok, arról rögtön felismerhető, ki a

¹³⁹ Tarján Tamás, *Át kell-e írni az irodalom történetét*, Alföld, 1991, 6, 26.

szerzője.”¹⁴⁰). Beszélhetünk tehát műfajokról, illetve műnemekről (vers, színpadi játék, drámás történet etc.), de ezt meg kell előznie egy markánsabb kérdés, mely a nyelvre vonatkozik. A Szöcs Géza tulajdonnév egy *szöveg démon* fedőneve, mely helyenként ebbe a nevébe kapaszkodik... Szöveghely, ahol a *szöcs géza* névaláírással jelzett / nem jelzett szövegek keletkeznek: “MÍG ELHURCOLNAK ENGEM / A KÓMA CSATTOGÓ LOVASSZEKERÉN / RÁTOK MARAD MINT HAGYATÉKOM / AMIT ELMONDTAM / S AMIT NEM MONDTAM EL / ÉN” – fejeződik be a korábbi szövegkiadásokat pótló gyűjteményes kötet, *A szélnek eresztett bábu*. Az, hogy a hallgatás ennek az életműnek legalább annyira része, mint a megszólalás, egyáltalán nem jelképes.

Merítsünk először az “avantgárd ihletésű radikális költészet” fogalmából.¹⁴¹ Ez első körben tautológiának tűnik: mi más lehetne az avantgárd, mint radikális? Ezt megelőző kérdés, hogy *avantgárdsága* mennyiben lehet az életmű értelmezésének alapja. Deréky Pál megjegyzi az avantgárd problémája kapcsán, hogy nagyon nehéz avantgárd *életművekről* beszélni – sokkal inkább *egy darabokról* vagy *rétegekről* eshet szó.¹⁴² Szöcs Géza akkor – ha fenti tétel, mely szerint szövegvilága egységes, igaz – rácsáfolna erre: mert vagy avantgárd egészében, vagy egyáltalán nem az.

Ennek a formális logikai okfejtésnek persze sok értelme nincs. Annak talán igen, hogy milyen módon avantgárd; hogyan az, hogyan nem az...?

¹⁴⁰ Szöcs Géza, *Tizenkét képkocka a nyolcvanas évek elejéről = ellenpontok*, Pro-Print, Csíkszereda, 2000, 350.

¹⁴¹ “A harmadik Forrás-nemzedék vezető költő egyénisége. Lírája avantgárd ihletésű radikális költészet. Már a *Varázslataink* c. fiatal költők antológiájában (1974) közölt három verse bravúros technikáról árulkodott, kelléktára a közvetlen szemléletességtől az elvont mítoszteremtő szürrealista ábrázolásig terjed” – állapítja meg az UMIL szócikke.

¹⁴² Deréky Pál, *A magyar neoavantgárd irodalom. Jelentéstelenítés, szabadság, levegő (lélegzet) = Né/ma? Tanulmányok a neoavantgárd köréből*, szerk. Deréky Pál és Müllner András, Budapest, Ráció, 2004, 11–38.

Induljunk ki abból a szövegből, mely jóformán Szócs életművének kezdőpontjában áll (első saját könyvének, a *Te mentél át a vízen?* (1975) című kötetnek az élén): “Az itt következő szövegek nem versek: annál kevesebbek is, többek is. Formájuk: egyenlő szótagszámú sorokba tördelt próza. Tökéletlenségük nem szándékolt, a szerző hozzánemértéséből fakad.” Ez a kijelentés fölfogható úgy is, mint egyfajta használati utasítás a Szócs-szövegek olvasásához (és véleményem szerint ez a szövegvilág meglepően egységes, gyakorlatilag a kezdetektől; belső változásai egy logikus és következetes építkezést sugallnak). A használati utasítás markánsan formai módon jellemzi a szövegeket: mintha létüket e tétel egy mechanikus számozáshoz, absztrakt matematikához kötné. Valójában – nem ez történik. A *világsólyom szeme* című ciklus (mely élén a fenti idézet áll) darabjai csak annyiban követik ténylegesen ezt a használati utasítást, amennyiben klasszikus formában íródtak (többségük tízes és tizenegyes szótagszámú sorokat váltogató rímes, ám rendhagyó módon balra szedett szonett). Avantgárd? Inkább formai, a formában jelentést és *továbbjelentést, átjelentést* kereső puhatolózás. Különös módon tehát e mottó nem azért terjeszthető ki a Szócs szövegvilág egészére, mert mindegyikre igaz, hanem azért, mert saját megállapítása már az első, megjelölt szövegre sem áll; nem a tényről, hanem az elvről árulkodik. Annyiban avantgárd, hogy a verset írásban megjelenített szövegnek tekinti – ezt a megállapítást alaptételnek tekintem. Papp Tibor kifejezését kölcsönözve: nyelve *a láthatóvá tett nyelv*. Ez a fajta *szövegesen elgondolt vizualitás* mindvégig, sőt, mind markánsabban jellemzi költészetét. Minden egyes kötete egységében elgondolt műalkotás, ahol a szöveg szedésének, tördelésének, tipográfiájának jelentősége van; képvers és kép (rajz és fotográfia) épül be a grafikus kontextusba. A szövegkezelés e módját (szabad vers, vizualitás etc.) tekinthetjük avantgárd vonásnak is. Véleményem szerint azonban inkább a láthatóvá tett nyelv olyan sajátosságairól van szó, melyekkel – többek között – az avantgárd szembesíti a

lírát és az azt értelmező hagyományos líraértést, de e szövegmód jelentősége túlmutat egy irodalomtörténeti szempontból behatárolható korszakon vagy irányzaton.

Térjünk tehát vissza a radikális költészet fogalmához! A szövegdeмон szövegekkel dolgozik, és mindkét megállapítás fontos; az is, hogy szövegekkel, és az is, hogy egyfajta aktivitás. Munkáját az idézett, axiómának tekintett meghatározás értelmében egyfajta “hozzánemértés” – *felismert, sőt szándékoltnak tűnő*, mondhatni *átgondolt hozzánemértés (ez persze paradoxon!)* kíséri.

És mi az, amit radikálisnak nevezünk a költészetben?

Játsszunk el azzal a gondolattal, hogy a neves amerikai kritikus, Harold Bloom által bevezetett *erős költészet* fogalommal hozzuk kapcsolatba. “Az erős költő, Vico vagy a mi számunkra, pontosan olyan, mint a pogány nép; meg kell jövedölnie / istenítenie, ki kell találnia önmagát, s így próbálnia meg a lehetetlent, hogy önmagából eredeztesse önmagát” – írja egy fontos tanulmányában.¹⁴³ “Önkitalálásról” beszél, véleményem szerint *önmegjelenítés* vagy *önmegalakítás* értelemben; és éppen ez a kérdés nemcsak Szöcs Géza, hanem általában a hatvannyolcat követő líra számára meghatározó. De mindjárt szögezzük is le, ahogy Bloom is leszögezi: önmegjelenítés nincs korábbi szövegek hatása, átírása – Bloom szerint *elfojtása* – nélkül.

Charles Altieri a hatvanas évek költészetének áthangolódását a radikális jelenlétre való költői törekvéssel írja le: ebben véleménye szerint egyeznek egymástól látszólag annyira távol eső költők mint John Ashbery vagy Charles Olson (akivel véleményem szerint érdemben lehetne Szöcs Géza szövegkezelését összehasonlítani). A fogalom értelmezése során az angol romantika művészetelméletéhez nyúlik vissza. Példái, leginkább Wordsworth és Coleridge, az alkotást a megértés sajátos – persze legmagasabbrendű – formájának látják; képzelet és gondolat összekapcsolása sajátos értelmezéseméletet eredményez világukban, mely a költői

¹⁴³ Harold Bloom, *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, Helikon, 1994/1-2, 62.

alkotás, kreativitás révén jelenik meg valamilyenként, és csak az alkotás révén értelmezhető. A hetvenes évek költője azonban kevésbé hasonlít ahhoz a kiválasztotthoz, aki "...leginkább abban különbözik a többi embertől, hogy nagyobb képessége van arra, hogy külső impulzusok nélkül gondolkozzék és érezzen, s hogy nagyobb képessége van a benne ily módon létrejött gondolatok és érzések kifejezésére."¹⁴⁴ Illetve Altieri szerint egy dologban mégis. A pillanatnyi tapasztalat intenzív átélésével és költői kifejezésével egyfajta teremtő aktus révén megragadható az értelmezéseink számára szertehasadt "én" és a "világ" sajátos, egyszerre archaikus és modernen túli tapasztalata. Ehhez persze a költő "teremtő képzetére": pontosabban az alkotás aktusára van szükség.¹⁴⁵ A költő az alkotás aktusa révén – és csak így – jelenik meg személyiségként; megjelenést Altieri radikális jelenlétnek nevezi.

Szőcs Géza *megszövegezéseit* a radikális jelenlét láthatóvá tett nyelven rögzített dokumentumainak tartom. Írása a szüntelen *készen-létben* áll (vigyázat! a szó kétértelmű! egyszerre sugall éberséget és elkészültséget!), e készen-létben lappang, örködik, áll lesben a *szőcsgeza* nevű szövegdémon: "Ablakod alatt ingujjban, hegedűvel, / fű-karórás földrengés-fiú örködik, szuszogó sárga állat, / dupla házörző-szívében folyékony, lassú bársonytokkal. // És kését folyton a démon torkán tartva, nézi, nézi / az alvó csillag hűvös cipőinek nyomát a parton. // És kitapogatja szívverésed puha csatjait ujjbegyével, s elmenőben / – mikor a reggel érkezik pánikban, kenderkötelével – / ő s sárga krétákkal fölírja házad falára nagy betűit: / UGYANAZ VAGY? NEM AZ VAGY? AZ VAGY? (A démon). A készen-lét az ugyanaz és a nem-ugyanaz: az idegen találkahelye. Ez az idegenség egyaránt fakad az önmegértés képességéből és képtelenségéből, az azonosság efemer örömeiből és az attól való szüntelen

¹⁴⁴ William Wordsworth, *Előszó a Lírai balladákhöz = A romantika* (szerk. Horváth Károly), Bp., Gondolat, 1965, 148.

¹⁴⁵ Lásd Charles Altieri, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*. Lewisburg, Bucknell University Press – London, Associated University Presses, 1979, 29–42.

eltérésből. Szöveges megjelenítés nélkül nincs önmegértés (hiszen szövegdemónról van szó), a szöveges megjelenítés viszont ki van téve az írás önkényeskedéseinek (a láthatóvá tett grafikai jelek széttartásának, például a jelképzés problémáinak, az azonosalakúságnak, a betűcseréknek, az elírásnak), és az önmagunkról való, csak időben érthető tapasztalat széttartó manővereinek, melyeket közvélekedés szerint egyszerűen megértésnek hívunk. Proust nagy tapasztalata: elég egy beszélgetés, egy sajátos nézőpont; és minden másnak látszik, mint ami: mert hiszen minden vélemény, beszédmód és retorika.

Ugyanakkor úgy vélem, nála bloomi értelemben erős költészet nyilvánul meg. Nemcsak nyelv(ek)ben, hanem hagyomány(ok)ban gondolkodik. Az előző tétel (a megértés időbeliségében minden másnak látszik, ami) világít rá a parafrázis, a szövegváltozat jelentőségére. “E kötet, többek között, szó szerinti vagy megváltoztatott formában, Szócs Géza-idézeteket tartalmaz” – jegyzi meg Szócs *A sirálybőr cipő* élén. A parafrázissal a következő fejezetben foglalkozom, de itt is ki kell térnem erre a kérdésre. Az erős költészet fontos jellemvonása Bloom szerint az, hogy elfojtást eredményez. A költőnek, ahhoz, hogy saját önazonosságát meg tudja teremteni, el kell fojtania elődjei példáit. Ebben az értelemben már Homérosz is az elődjeivel szemben ír, és nem saját magának. Kikezd egy gyengének ítélt, ezért átírandó hagyománnyal. Szócs hagyománya is csak részben a sajátja (saját szövegei, melyeket átír); gyakran dolgozik vendégszöveggel, nem ritkán felismerhetetlenségig átsajátított módon. “Ma 32 lettem én is. // És mennyi van még hátra? / beleolvad a számítás / a sűrű éjszakába. // Isten a van s a nincs között / s a gumiban is létezik. / Forgolódik a gumibot, / álmában rám emlékezik: // a gumibot is aluszik / s a társadalmi tudat is: / máma már nem hasad tovább” – idézi meg – logikus kapcsolódás! – József Attila ideologikus költészetét a *Születésnapomra* című versben. (A szöveg végén tisztes jegyzet igazít el a vendégszövegek lelőhelyét illetően.) “A versek, motívumok, kölcsönös utalások összefüggésrendszere (és így van ez jól) javarészt föltárhatatlan az olvasó számára” – jegyzi meg máshol (*Levél a*

szerkesztőhöz). Ugyanitt szerepel példázata arról a bányászról, aki a veszteszámokat (a lottón soha ki nem húzott számokat) gyűjti... Az elképzelt, de soha meg nem jelent *A veszteszámok* című kötet élén szerepelt volna ez az írás, mely nem is annyira áttételesen a “lengyel húzásra” (az 1980-as eseményekre) is utal. A politikai háttér ma már nem feltétlenül lenne felfejthető, de szűrjük le a tanulságot: a szövegek átírása és átsajátítása történelem és ideológia függvénye is Szőcsnél. Szövegdémona nem az esztétika csonttornyában lebeg. A következő fejezetben elemzem, hogy Petőfi *Egy gondolat bánt engemet*-jének ismert második sora – “Ágyban, párnák közt halni meg” – hogyan íródik át Szőcs költészetében. “Kádban bálnák közt halni meg!” – hangzik ez a mottó-felszólítás a *Részletek egy operalibrettóból Siegfried Jerusalem és Kiri Te Kanawa hangjára* című költemény ötödik, *Az áradás* című részének élén. Petőfinél a “világszabadság” eszméje, Szőcsnél a szabadság eszméjének folyamatos csorbulása – mégpedig az idő elsuhanó volta miatt tulajdonképpen kényszerű csorbulása – teremti meg azt a metafizikus hátteret, mely az időbe vetett én szövegeken keresztül való önértelmezését, önkijelentését, megalakítását követeli. Az idő tapasztalata elválaszthatatlan a személyes életút során megélt történelemtől, mely az önértelmezés számára szüntelen provokáció. “Szőcs nem érvényteleníti Petőfi sorát, nem is fölülírja, hanem áthelyezi és megtisztogatja: a halálhoz való sajátos viszony mint árnyék a Petőfi szöveg tengelyéből a Szőcs-vers itt és mostjába vetül. Elemezni fogom, hogy a parafrázis hagyományt alapít: a parafrázisban Szőcs sajátos, a történelemként megélt időhöz való saját viszonyát alapozza meg.

Ez a szemlélet a kulcsa Szőcs “drámás történeteinek” (ezt a műfaji megjelölést használja *A magyar ember és a zombi* című gyűjteményes kötetében.) Problémájuk: a sajátta való “nagy történelemhez” való viszony, az, hogy a saját, nevezzük így, közép-európai történelmi tapasztalat és a bőrünkön megélt sors miféle idegenségben ölt testet. Történelmünk – állítja közvetve Szőcs – az önmegértés és valamiféle önmegértést ösztönző, önmegértésre kényszerítő eltávolodás, irónia metszetében áll. Az idegen, a drámás történetek címében

megidézett zombi az, akivel nem szívesen, de mégis találkozunk. “FÖL-LE JÁR A FÁK KÖZÖTT A ZOMBI, / HOLDTÖLTTE VAN, Ő MEG FÖL-LE JÁR / MINT AZ ÓRA, AMELY FÖL VAN HÚZVA: / FELHÚZTÁK, DE EGYSZER CSAK LEJÁR. // VÁRATLANUL SZEMBE JÖN VELE A MAGYAR. / – SZERVUSZ, KEDVES ZOMBI, DE JÓ, HOGY TALÁLKOZUNK – MONDJA, ÉS MEGÖLELI A ZOMBIT. / – SZERVUSZ, MAGYAR – FELEL A ZOMBI IS – ÉS TE HOGY VAGY? / – KÖSZÖNÖM, ÉN IS JÓL – VÁLASZOLJA A MAGYAR” – olvasható *A magyar ember és a zombi* fülszövege; és valóban: a drámás történetek jelentős része az idegen magunkhoz ölelése, egy-egy ismert történet átsajátítása. A könyv átiratai: három biblikus játék (a Péter-epizódot megidéző *A kakas*, a gyermekmészárlást lebonyolító Laiosz, betlehemi polgármester szerepét kidomborító *Karácsonyi játék* és a szintén aktualizált *Passió*), egy Shakespeare-szövegekből összeállított montázs, idézőjeles “Rómeó és Júlia”, két történelmi játék, *A kisberek böszörmények* és a *Ki cserélte el a népet?* (ez alighanem a könyv gerincének tekinthető), két mediterrán eposz, egy átírt Carmen és egy átírt Don Quijote, három rövidebb, abszurd darab, valamint a titkosszolgálat kivégző mechanizmusának működését bemutató irodalmi forgatókönyv, a *Bombázó lányok árnyékában*. Drámáiról értekeztem egy kritikámban; ha ennek lényegét összegezném, a történelmi látás sajátos kettősségét emelném ki, mely Szócs Gézának az említett közismert, már-már vagy ténylegesen kultikus szövegekhez való viszonyát jellemzi: a szöveg egyaránt vonatkozik a történelmi eseményre és annak jelenbeli értelmezésére: ezt az átértelmezést gyakran az a személyes tapasztalat kényszeríti ki, hogy az egyén, a hősnek aligha nevezhető szereplő a manipulatív-társadalmi erővel szemben alulmarad, elárultatik.¹⁴⁶

Szócs iróniája ezért filozofikus, platóni értelemben: egyfajta daimon, vagyis démon (végre eljutottam rendkívül szellemes “szövegdémon” kifejezésem indoklásához); természetét

¹⁴⁶ Prágai Tamás, *Halangya és a Halfácánok, vagyis a papírmásé papírmás*, Kortárs, 2004, 2, 111-115.

tekintve olyas, mint Goethe Mefisztója, aki, ahogy Bulgakov is idézi *A Mester és Margarita* élén, “az erő része, mely örökké rosszra tör, s mindig jót művel”. E démon, miként a nemzet, Szócsnek is nyelvében él – bizonytalan helyzetben (és közép-európai életérzésünk joggal ilyen) *megfelelő módon* bizonytalanít el. Tehát radikális? Igen. Erős költészet. Egy különös ént alakít meg, aki egyszerre ő és nem ő; aki éppen ezért szüntelenül kételkedik a maga talányos, teremtő módján: “Vajon hány szíved van neked? / Én mindegyiket laknám; / ahogy a marslakó szuszog / bennem néhanapján. // Esténként, érzed? / parázsló karmolászás / hajadban s szíveidben.” (*Én lakom szíved mint denevér*)

(*A hagyomány dinamikája – változat és parafrázis.*)

A hagyományos retorika szemszögéből a paragramma (hozzáírás, kiegészítés, elírás) és az anagramma (megfordítás) nem különösebben jelentős alakzat; mindkettő nagyjából a (humoros vagy néha gúnyos) nyelvjátékok – pontosabban “betűjátékok” – közé tartozik. Az irodalomtudomány figyelmét sem keltette fel különösebben – egészen a hatvanas évek elejéig, mikor Ferdinand de Saussure több füzetnyi meghökkentő feljegyzése előkerült, melyben az anagrammatikus jelentés létrejöttét vizsgálja klasszikus latin szövegekben.¹⁴⁷ Ekkor viszont a “gramma” materiális testének ilyen felfedése a filozofikus gondolkodás olyan különböző irányait ösztönözte, mint Derrida grammatológiája vagy Lacan pszichoanalízise. Mindez nem maradt poétikai következmények nélkül – elég ismét Julia Kristeva munkáira utalnom.¹⁴⁸ A paragramma jelentősége – és jelentéstartalma – e vizsgálódás során értelemszerűen egyre

¹⁴⁷ Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁴⁸ Leginkább: *La Revolution du langage poétique*, Editions du Seuil, 1974.

tárgult. A felismerések fényében ma már nem betűcserének, hanem a szöveg testén belül lappangó váratlan (és szándékolatlan) jelentéskapcsolatok hálózatának tekinthetjük.

Van az elírásnak egy sajátos esete, amikor az elíró egy hosszabb szövegrészt idézet formájában fordít el (nem a “grammát”, hanem a “frázist”). Ezt általában parafrázisnak nevezzük. A kifejezés eredetileg “kifejtés, körülírás” értelemben használatos (például Quintilianusnál), verses, ritkábban prózai szöveg tartalmának prózai visszaadására – de a továbbiakban nem ebben az értelemben használom ezt a kifejezést. Mintha a posztmodern szövegírás kiváltképp kedvelné ezt az alakzatot. “Régi dicsőségünk: halkések az éji homályban” – írja át Esterházy a *Zalán futása* első sorát a *Bevezetés a szépirodalomba* 615. oldalán. “Ezek hideg saláták. Mind ügyesség...” – írja át Babits *Szonettek* című versének első sorát – Gundel Imre nevében – Parti Nagy Lajos (*Merlin, Gerlever*). De nem csak a posztmodern. “Mi a villamos? Kis csingilingi ház” – olvasta Ottlik egy bizonyos villamoson. (“Mi a magyar most? Rút sybarita váz...” – hangzik az ismert Berzsenyi költemény, *A magyarokhoz II.*, a kiforgatás nyilvánvaló módon erre a pátosszal teli sorra utal.) “Kádban, bálnák közt halni meg” – módosítja Szócs Géza Petőfi *Egy gondolat bánt engemet*-jének ismert második sorát. Vagy egy idegen nyelvű példa: “Beauty is turd, turd Beauty” – írja Kenneth Burke át Keatset¹⁴⁹. De ritmikai parafrázisnak kell tekinteni Ady *Az én menyasszonyom* című perdita-versének első sorát: “Mit bánom én, ha utcasarkok rongya...”, mely a “Tebenned bízunk eleitől fogva” kezdetű zsoltár ritmusát és rímét rejti.

A példatár sokáig folytatható lenne.

Első pillantásra nyelvjátékról van szó – de hamar kiderül, ez az alakzat sem intézhető el ilyen egyszerűen. Egyik idézett parafrázis sem paragramma, és nem csupán terjedelme miatt nem – elírás, igaz, *de már nem csak* az eredeti szöveg elírása. Legalább annyira kötődik

¹⁴⁹ Idézi Steve McCaffery, *North of Intention – Critical Writings 1973-1986*, Toronto-New York, Nightwood Editions – Roof Books, 1986, 129.

elírójához, mint eredetéhez – ugyanakkor eredetét sem veszítette el. Az elírt változat legalább annyira része létrehozója életművének, mint az eredeti volt Vörösmartyénak, Babitsénak, Berzsenyiének, Petőfiének vagy Keatsének. Éppen ebben áll frázisszerűsége. És viszont: a parafrázis egyaránt eltávolodik eredeti szerzőjétől és létrehozójától. Ugyanolyan mélyen gyökerezik a nyelvben, mely ezt az elírást lehetővé tette, mint a paragramma (ha nem is egy adott betűkészletből, inkább egy adott “nyelvi készletből” gazdálkodik), és legalább ugyanilyen mélyen gyökerezik abban az íráshagyományban, mely kétarcúságát feltárja -- abban a viszonyrendszerben, melyet megidéz. A parafrázis kettősségben, lebegésben él, az eredeti mondat és a változat között kialakuló feszültségből táplálkozik; hatásához csatlakozik egyfajta motiváció, az eredeti élményre való utalás, az eredetre való visszaemlékezés, vagyis valamilyen, többé-kevésbé artikulálatlan szubjektivitás.

Bizonyos szempontból a parafrázis megidézés, hiszen valakinek a szavain, mégpedig ismert szavain, tekintélyen alapul; ezt a tekintélyt vonja vissza és – gondolom – erősíti meg azzal, hogy rá bízva hatását. Utal rá, megkérdőjelezi és átírja. De hatása nem merül ki a tekintélyhez való lebegtetett viszonyban. Egy hagyományt éltet és egy hagyományt módosít. Felszólító módot használ, azt akarja, hogy a megidézett hagyomány új irányt vegyen. Nem abban az értelemben megidézés, ahogy Quintilianus a *prosopopoeia* (személyköltés) alakzatát érti: idegen személyek költött beszéltetése¹⁵⁰ vagy személyeknek költött szerepben való felléptetése.¹⁵¹ (Ez az alakzat a líra személyességének kérdéskörében válik jelentőssé, pl. Paul de Man munkáiban). De itt nem erről van szó – a parafrázis létrehozója nem megidéz, hanem szándékosan elír (és, felteszem, előír): mondatait nem az idegen személy megidézésének vágya, hanem az iránymódosítás vágya hozza létre.

¹⁵⁰ *Quintilianus szónoklattan* (Ford.: Prácser Albert), Franklin, 1913, VI.I.25.

¹⁵¹ Quint., IX.II.29.

A parafrázis jelentőségének centrumához a hagyomány fogalmán keresztül jutunk. Az *Egy gondolat bánt engemet* című Petőfi vers középpontjában, melyet Szócs parafrázisa megidéz, a “világszabadság” eszméje áll. A világszabadság kitörésének apokaliptikus képeivel szemben (a villám által sújtott vagy szél által kicsavar fa, a mennydörgés által a völgybe ledöntött kőszirt – bár ez tulajdonképpen kicsit abszurd) az ágyban való halál gondolatával valami módon párhuzamos képek (a féreg foga miatt hervadó virág vagy az üres szobában elfogyó gyertyaszál) metaforái állnak. Ez utóbbi képek a szövegben hangsúlyosan munkáló párhuzamok miatt azt sugallják: “ágyban, párnák közt halni meg” értelmetlen, ahogy a virág is értelmetlenül hervad a féreg miatt (persze amúgy is elpusztulna, hervadása tehát kétszeresen értelmetlen), a gyertya értelmetlenül hamvad el az “elhagyott, üres szobában”. Utóbbi kép mégis különösképpen megvilágító: a gyertya fogyása abban az értelemben értelmetlen, ahogy az ember ad (mondjuk cél-oksági) értelmet a dolgainak: a természet képei (így a virág hervadása) az értelem körén *kívül* maradnak.

De ugyanígy az értelem körén kívül maradnak a világszabadság köréhez köthető képek: a pusztuló fa és a zuhanó kőszirt. Ezek azt sugallják: a világszabadság nem értelmes, hanem diadalmas. És valóban, a szöveg a “Ha majd minden rabszolganép...” kezdetű szövegrésztől a tizenkilencedik századi szabadelvűség eszméjének szó szerint harcos hirdetőjévé, mintegy táblaképszerű megörökítőjévé válik (párhuzamként dereng Delacroix: *A szabadság vezeti a népet* című festménye). A meglehetősen dinamikus tabló – nem kevésbé meghökkentő módon – a hangsúlyosan lassú tempójú temetés tömegsírjelenetével zárul. Ez a végkifejlet cél-oksági értelemben értelmesnek nevezhető (hiszen a díszes temetés igazolja a halott hősokeket), a természet szempontjából viszont értelmetlen: hiába hősi halottak, azért csak halottak.

A szöveget szabadság és értelem, halál és értelmetlenség gondolata – paradoxonai – szövik át. Éppen e paradoxonok révén kötődik hozzá Szócs Géza szövege. A “Kádban bálnák

közt halni meg!” felszólítás idézőjelben, mottóként szerepel a *Részletek egy operalibrettóból Siegfried Jerusalem és Kiri Te Kanawa hangjára* című költemény ötödik, *Az áradás* című részében. Míg Petőfi verse értelmes és értelmetlen, természeti és emberi ellentéteinek vázára feszül, ennek a szövegnek a szeretet és az idő megfoghatatlansága ad keretet: “...míg arcom el nem rongyolom / az idő szürkés vasbetonján, / – ahogyan hozzá horzsolódik –: / mindaddig szeretni foglak / s tovább is, kedves, nemcsak addig” – jelzi a szöveg (egyik) kulcsmondatában. Az idő tapasztalata legmeghatározóbb módon a halál metafizikájával érintkezik – ebből az érintkezésből táplálkozik az idézett, nem is kissé abszurd mottó. A többféle szövegtípust tartalmazó vers – melyet Szócs Géza életművének, s egyben a kortárs magyar költészet egyik csúcsának tartok – az idő okozta változást, “rongyolódást” a kifejezés rongyolódásával köti össze, abban az értelemben, hogy a jelentések változását, áthelyezését a metaforák ilyen munkájára való kissé ironikus utalással köti össze. Amint erről szavaink árulkodnak, lehetőségeink bizonytalanok, sugallja a versfelütés is: “Ha bálnák volnánk, delfinek...” Az áthelyezés feltételeessége és önkényessége szándékos, sőt hangsúlyos itt, szó nincs a metaforát arisztotelészi értelemben éltető, a két hasonlítottat értelmünk számára összekötő közös tulajdonságról. Legalább annyira képtelen időben való bennelétünk, amennyire képtelenek képesek kifejezéseink, sugallja ez az újabb összekapcsolás; és az is, hogy egyáltalán képesek vagyunk erre a nyelvi képtelenségre! (Más kérdés, hogy a szövegben megszólaló “én” a szerelem révén kiemelkedik az időbe való bezártság – és így a kifejezésbe való bezártság??? – fogságából). Ismét egy paradoxon; és talán nem is mellékes felismerés, hogy a metaforikus áthelyezések mélyén milyen gyakran lappang a költészetben fogalmi paradoxon.

E szöveg kulcsa az ötödik, *Az áradás* című szakasz, mottónk helye. A halott bálnák feltámadásáról értesülünk, és egy meglehetősen különös módon megjelenített üzenetről: a két halott bálnát tartalmazó kádat a zuhanyból kiömlő repkény önti el, és ennek levelén (mint

lepkék és méhek szárnyán, illetve szirmokon is) nagybetűs Írás olvasható: “NYISD FÖL A BÚCSÚZÁST! MÖGÖTTE MINDIG / AZ EGYMÁSRA TALÁLÁS FÁJA NYÍLIK”. A halott bálnák ez üzenet nyomán? következtében? támadnak föl.

A “világszabadság” eszméjének a csak időben létező világot uraló változás, és az egymásra találásnak a változást kikezdő ereje szegül. Mondanom sem kell, hogy fogalmi szinten ez a frázis is fogalom, és tud is saját fogalmiságáról. “S mint az emlékezet a lebontott házat, áruházat / a félelmet köpenyként eltakarja / az az egykori hófúvás-ruházat” -- fejeződik be az ötödik rész, utalva a felütésnek a megidézett kedvesnek elbeszélte “réges-régi hófúvására”; és éppen ez a beszédmód, ez a keretszerű idézet leplezi le azt, amit a fogalmiságról mondtam: a szöveg értelmében a félelmet – mely az időben való bennelet meghatározó érzése, itt rokon a szorongással -- az emlékezet mint beszéd, mint frázisok felidézése takarja el köpenyként.

Ahogy a “helyek technikája” nyomán a retorika története kiemelkedik a természetes emlékezés történetéből (az ismert történet szerint Szimonidész úgy ismerte fel az emlékezet fejlesztésének később széles körben alkalmazott “mnemotechnikai” módját, hogy egy összeomlott csarnok romjai alá temetett felismerhetetlen holtakat kellett ülőhelyükre való visszaemlékezés nyomán azonosítani),¹⁵² úgy vesz részt a parafrázis technikája a hagyomány szempontjából fontos helyekre való visszaemlékezésben. Ki kell emelnem: mind Petőfinél, mind Szócsnél olyan tartam megidézéséről van szó (a világszabadság, illetve az időbeliség kifejezése), mely a nagybetűs “emberi”, vagyis valamiféle közös kulturális emlékezet számára is jelentős. Hiszen a parafrázis természetéből fakad, hogy alapja mindenki előtt ismeretes mondás. Csak ismert mondásra érdemes utalni, a parafrázis csak abban az esetben hat, ha felismerem az eredetét. Az ismert hely átírásának fenti módja Szócs Géza frázisátírása során

¹⁵² Quint., XI.II.11-22.

új tartalomra mutatott rá, arra, hogy a világszabadságot megszólító Petőfi-vers abszurditásai alatt egy mélyebben fekvő, talán egyetemesebb abszurditás lappang.¹⁵³

Szőcs tehát véleményem szerint nem áthúzta vagy érvénytelenítette Petőfi sorát, nem is fölülírta, hanem áthelyezte, kiemelte és megtisztogatta, ily módon *érvényesítette* – a halálhoz való sajátos viszony mint árnyék a Petőfi szöveg tengelyéből a Szőcs-vers itt és mostjába vetült. Ebből a szempontból a parafrázis hagyományt alapít. De ez a hagyomány ugyanakkor nyilvánvaló módon túlnő az értelmezés hermeneutikai körén is, hiszen – mivel az átirat is költői szöveg – az értelmezést is a kulturális emlékezet műalkotások számára fenntartott mezejébe helyezi vissza.

Itt kitérőt kell tennünk, és értelmeznünk kell a hagyomány többször használt fogalmát. Úgy vélem, hogy a Petőfi-Szőcs szövegek alapján világos: a parafrázis sajátossága abban áll, hogy hatását részben nem az esztétika, hanem a kulturális emlékezet terén fejti ki. Jan Assmann témám szempontjából iránymutató tanulmányában megállapítja, hogy a hagyomány a társadalom konnektív struktúrájába ágyazódik.¹⁵⁴ Nem pusztán a hagyomány kifejezést használja. “Az alábbi tanulmányok “emlékezés” (avagy múlthoz való viszony), “identitás” (avagy politikai képzelőerő) és “kulturális folytonosság” (avagy hagyományteremtés) hármásának összefüggéséről szólnak.” (16). Ezek összefüggésrendszerét nevezi egy adott

¹⁵³ Szó nincs arról, hogy az átirást ezzel lelepleznénk. Minden átirásnak létezhet újabb átirata, Szőcs Géza szövege abban az értelemben sajátos, hogy az időbeliség tapasztalatát idézve magára az átirásra mint áttételre is vonatkoztatható. Itt jegyzem meg, hogy a “kádiban bálnák közt...” kép éppen a médiatechnika jelenlegi fejlettsége mellett már nem is annyira valószerűtlen: valamelyik széles képernyős televízió reklámja éppen a képernyőről a nézők közé a szobába “betörő” nagy testű tengeri állatot (delfint vagy cápát) mutat be. Nem vagyunk messze a fürdőszobába vetített háromdimenziós képtől.

¹⁵⁴ Jan Assmann, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlanisz, 1999 (Első, német nyelvű kiadás: 1992). Zárójelbe tett oldalszámmal a magyar nyelvű kiadás oldalszámaira utalok.

kultúra konnektív struktúrájának. Ezzel rámutat, hogy a hagyomány (és hagyományteremtés) kérdése elválaszthatatlan olyan problémáktól, mint a személyes és kollektív emlékezet, illetve a történelem, valamint a politikai-ideológiai mező egymáshoz való viszonya. Ez a konnektív struktúra a közösségi hovatartozás és identitás alapja. “Ami az egyes individuumokat “mi”-vé kovácsolja, nem más, mint a közös tudás és önelképzelés konnektív struktúrája, amely egyfelől közös szabályokra és értékekre, másfelől a közösen lakott múlt emlékeire támaszkodik” -- írja ugyanitt. Ennek a közösségen belül (általában rituális vonásokkal jellemezhető) konnektív struktúrának a fenntartója a kulturális emlékezet.

Alapkérdése, hogy az emlékezet társadalmi funkciója hogyan alakul szóbeliségről írásbeliségre váltó társadalmakban, illetve általánosságban: hogyan működik írás és emlékezet viszonya. A konnektív struktúra Assmann állítása szerint ismétlésen és megjelenítésen alapul. Ezek nála ellentétes irányú fogalmak. Ismétlésre példája a zsidó széder-étkezésnek az Egyiptomból való kivonulás emlékezetére azonos mozzanatokban ismétlődő szertartása, megjelenítésre az ez alkalommal felolvasandó haggáda, különböző szövegformák, interpretációk (áldások, dalok, anekdoták, homíliák) sorozata. Ugyanígy említhetjük a nagyheti liturgiát, ahol a kereszténység legfontosabb mítoszához kötődő rítusok szimbolikus ismétlése mellett a passió-történet eltérő szövegvariációkban hangzik el (passió-játékok); vagy az úrvacsorát (ezt Assmann is említi), mely minden alkalommal a Jézus kereszthalálát megelőző húsvéti áldozatot idézi meg. Assmann rákérdez, hogy mi történik akkor, amikor egy alapvetően szóbeli hagyományozáson alapuló konnektív struktúrával bíró társadalom írásbeliségre tér át. “A hagyományok írásba foglalásával összefüggésben a hangsúly átkerül az ismétléstől a megjelenítésre, a “rituális koherenciáról” a “textuális koherenciára” – állítja. – Ezúton új konnektív struktúra születik. Kötőereje nem az utánpótlás és a megőrzés, hanem az értelmezés és emlékezés. A liturgia helyébe a hermeneutika lép” (17).

A kortárs költészet alapvetően írásbeli. A művek jelentős része nem felolvasásra szánt szöveg (felolvasásuk, a “felolvasóest” gyakran kudarcba fullad). Mintha eleve szövegükbe épülne a textualitás “felszabadított olvasásmódja” – az írás rögzítettsége lehetőséget ad az összefüggések komótos észrevételére, a nem túl hosszú versszöveg minden részlete jóformán “egyidejűvé” válhat, az értelmezés során kiemelkedő apró részletek visszahatnak az értelmezés egészére.¹⁵⁵ A vizuális jelek sokasága az elhangzás nyomán nem kel életre. A szöveges emlékezetforma megjelenési módja eltér az alapvetően szóbeli hagyományozáson alapuló emlékezetformától. Nemcsak arról van szó, hogy a kortárs költészet hasznosítja a vizuális költészet vívmányait; az eredetében avantgárd hatás jobbra feloldódott egy általánosabb, költészetre vonatkozó viszonyban. Korábbi tanulmányomban látványversről, szemszonettől beszéltem a jelen középnemzedék szövegeköltészete kapcsán – a versformába tördelt prózavers versszerűsége a tipográfia révén érvényesül, felolvasva elvész.¹⁵⁶ Assmann érdeme, hogy rámutat, hogy a hagyományörzés szóbeli és írásbeli emlékezeten alapuló kultúráknál különböző módokon tér el. A változatok létrehozása (nála: értelmezés) alapvetően a textuális emlékezeten alapuló kultúrák sajátossága, a szóbeli emlékezeten alapuló kultúrák alapvetően hagyományörzők: “A költő eredeti tiszte a csoportemlékezet őrzése” – írja (54.). (Itt a szóbeli kultúrák költőiről szól – afrikai griótok, sámánok, bárdok, tegyük hozzá: igricek, regösök – költészetükhöz többnyire zene, ritmus, dallam társul.)

Amennyiben az ily módon fenntartott emlékezet célja a kánonná váló szöveg (szent, rituális szöveg) szó szerinti megőrzése, akkor az idézet esetében nem más kontextusba való áthelyezésről beszélhetünk, hanem az eredeti kontextus visszaállításáról. Mégsem hiszem, hogy ez jellemezné az alapvetően szóbeli költészet minden formáját, ez inkább a

¹⁵⁵ Ez persze minden szövegértelmezés során így történik, mégis úgy gondolom, a versszöveg ennek a munkának nagyobb teret enged.

¹⁵⁶ *Komolyhon tartomány illesztékei* = Uő., *A teraszon vidám társaság*, Parnasszus, 2001, 173-181.

hagyományozás rituális módjának sajátossága. Egy korábbi tanulmányomban példának okáért az *Iffiusagh, mint sólyom madar* kezdetű közköltészeti opus szövegváltozatait vizsgáltam. A Régi Magyar Költők Tára XVII/3. kötetének 221. számú szövege a XVII. század egyik slágere, huszonnégy változatban maradt fenn. Az I. változat, a Mátray-kódex szövege az 1670-es évekből, a legkésőbbi, a Budai Zsuzsanna évkönyvben talált szöveg a XIX. század elejéről való – tehát csaknem 150 éven keresztül jelen van a magyarországi világi költészet korpuszában. Változatai közt a XVIII. század közepétől (feltehetően 1768-tól) ponyva-kiadványok is megjelennek, ez a tény nyilván befolyásolja elterjedtségét, ismertségét. E mellett számos népdalváltozata is ismert (jegyzetben összegyűjtve Stoll Béla által). A bőséges adathalmaz alapján lesűrhető tanulság az, hogy éppen az írásbeli szövegváltozat törekszik a szöveg hű őrzésére, rögzíti a kanonizált alakot, a szóbeliség (a folklorizálódott szöveg) ellenben változatokban él. Ezek a változatok egy adott jegyben hasonlóak; a “sólyommadár” metafora esetében utalásról van szó. Mindegyik szöveg mélyen elsődleges élmény lappang: ez ismét az “időbeliség tömlöcének” tapasztalata (leegyszerűsítve: az idő úgy suhan el fejük felett, mint a sólyom; de mégis szomorú lenne, ha kalitkába tudnánk zárni). A szöveg ellentmondása feloldhatatlan, és lényegében két össze nem illő szerkezet (egy a suhanásra vonatkozik, egy a bezártságra) összeillesztése révén keletkezett. Ezt a hiányos összeillesztésen alapuló technikát, mely éppen ebben a – töredékes és váratlanul ható – formában képes az elsődleges élmény teljes intenzitásában való megidézésére, tanulmányomban Arisztotelész retorikájából átsajátított fogalommal gnómikusnak neveztem (Arisztotelésznél a gnóma az enthüméma “fele”, félbemaradt, hiányos érvelés).¹⁵⁷ Ez a példa tehát nem mond ellent a Petőfi–Szöcs alapján felvetett feltételezésnek: a változatok metszetében létezhet egy olyan, *csak a változatokon keresztül megjelenő, más módon*

¹⁵⁷ *A rejtező tudás. Gnóma és antropomorfizmus a XVI-XVII. századi közköltészetben és a népköltészetben*, Életünk, 2001. 2. 155-172.

pontosan körül nem írható mag (ott a gnómikus meglátás, itt a halálhoz való különleges viszony), mely mint egy sötét golyó belseje, a szövegváltozatok súlypontjaként gördül tovább.

Maurice Halbwachs szerint – Assmann elmélete jórészt a francia szociológus emlékezetre vonatkozó kutatásain alapul – az emlékezés meghatározott társadalmi keretek közt zajlik, melyeket a köznapi kommunikáció határoz meg. Csak olyan dolgokra emlékezünk, melyek elhelyezhetők e keretekben. “...az ember – és a társadalom – csak arra képes emlékezni, ami a mindenkori jelen vonatkozási keretein belül múltként rekonstruálható” és “pontosan az kerül feledésbe, aminek az adott jelenben nincsenek vonatkozási keretei” (37). “Az ember kizárólag arra emlékszik, amit kommunikációban közvetít, és amit a kollektív emlékezet vonatkoztatási keretei közé elhelyezni képes.” (uo.) Halbwachs az emlékezet kollektív alakításának körülményeit vizsgálja; egyik példája, hogyan rajzolódik át Palesztina szent helyszíneinek térképe a kereszténység korai századaiban – Jézus galileai működése elhalványul Pál tevékenysége nyomán (jól belátható stratégiai okból Jézus jeruzsálemi tevékenységét hangsúlyozza a nagy egyházszervező), de utóbb Jeruzsálem is háttérbe szorul a náicei zsinat tanításának következtében: itt emelkedik dogmává a világot megváltó emberré lett isten tétele, és ezzel az egyetemesség gondolata végképp a kereszténységbe szervül. A történelem tehát ebből a szemszögből a kollektív emlékezettel ellentétes módon működik, hiszen merev, mozdulatlan; olyan “mesterséges tartam”, melyet “egyetlen csoport sem él át és tart meg emlékezetében tartamként” – és ezért nem írja át; vagyis: “ahol a múltat nem tartják többé emlékezetben, vagyis nem élik, működésbe lendül a történelem. ’A történelem általában csak azon a ponton veszi kezdetét, ahol megszűnik a hagyomány, és elhal a társadalmi emlékezet’.” (45). Halbwachs tételét Assmann Jan Vansina (etnológus) megállapításával egészíti ki: szóbeli kultúrák kb. 80 évre emlékeznek vissza szóbeli hagyományozás alapján (kommunikatív emlékezet, “oral history”), ezen túl pedig az ősidőkre (ez mitikus és rituális); ezek között “sodródó hasadék”, egyfajta emlékezet nélküli

időszak van (azért sodródó, mert értelem szerűen mindig előbbre jön a kezdete). A parafrázis hasonló értelemben tekinthető a hagyományozás sajátos formájának: a kollektív emlékezetben őrzött tartam értelmezése. Ebből a szempontból nem különösebben érdekes, hogy az ilyen típusú emlékezet munkáját az intézményesülés milyen formái segítik vagy hátráltatják (oktatás, tananyag, kánonná válás stb.).

A hagyományozás e sajátos módja – ahogy az *Iffiusagh, mint solyom madar* kezdetű szöveg változataiban látjuk – feltár valamit e kollektív jelentőségéből. Mérei Ferenc *Lélektani naplójának* egy fejezetében¹⁵⁸ azt a problémát vizsgálja, hogy a tudatperemre sodródott élmény milyen figurális alakzatokon keresztül jut vissza a tudatba. Három alakzatot nevez meg, ezek a szimbólum, az utalás és a jel.¹⁵⁹ A szimbólum az elfojtás mechanizmusával áll szoros kapcsolatban Méreinek, a jel konvencionális, nincs önálló dinamikája; az utalás jelentőségét az növeli meg az irodalom-lélektani vizsgálódás számára, hogy közvetlen élményen alapul, és a teljes élményt egyetlen részletén keresztül közvetíti a közösség felé. Az utalás tehát “...a még áttüzesedett, a valóságtól lüktető élmény egy konkrét részletének kiválása és visszaugrása a tudatba, de úgy, hogy az eleven élmény teljes érzelmi feszültségét képviseli.”¹⁶⁰ Az utalás tehát egy metonimikus, rész-egész viszony keretein belül működik. Létezik egy eredeti esemény, egy élmény, amelynek egyetlen részlete – az utalás – az élményt teljes intenzitásával idézi fel. Ez a metonimikus szerkezet nyilvánvalóan ismétlésen alapul, feltételezi az élményközösség létét, azok tudatperemre szorított emlékeinek létét, akik az eredeti élményből részesültek. “Az utalás – írja Mérei – egy élményközösség nyelve”. (Egyébként a gyermeki utánzás Arisztotelésznél is a költői tevékenységet létrehozó egyik

¹⁵⁸ Mérei Ferenc, *Az utalás lélektana = Uő., Lélektani napló*. Bp., Osiris, 1998. 11-78.

¹⁵⁹ I.m. 37-39.

¹⁶⁰ I.m. 20.

természeti ok).¹⁶¹ Mérei elemzése azért jelentős, mert 1. elkerüli a közvetlen élményközvetítés csapdáját (melyet közvetve a romantika a zseni-elmélete állított); 2. a kollektív hagyományozás általános modelljébe illeszti a művészi hagyományozást, s ezzel módot ad (például a parafrázis) tágabb értelmezésére; 3. megnyitja azon szubjektív, libidinális erő csatornáját (melyet az utalás “dinamikájának” nevez), mely a hagyományozás folyamatába olvasztja az eredeti élményt és azt már *jelentőség formájában, a jelentőség indexével ellátva* adja tovább és ily módon a hagyományozást élteni; 4. szerkezetébe illeszt egy metonimikus alakzatot, egy olyan rész-egész viszonyt, amely az irodalom betűszerű testét is képes lehet az utalás struktúrájába építeni -- a nélkül, hogy erre most érdemben kitérnék, jelzem, hogy ennek éppen a paragrammatikus és anagrammatikus értelmezés során lehet kiemelkedő jelentősége.

Az *Iffiusagh, mint solyom madar* esetében nyilvánvalóan megmutatkozik ez a dinamika – ez gerjeszti a változatok sokaságát, a burjánzás áttételeit. Nyilvánvaló, hogy a példa részben a kánonképződés eredeti, vallásos jelentőségére is rávilágít – hiszen, ne feledjük, a népdal éneklése ünnepi alkalmakhoz kötődik (rituális ünnepek, multságok, menyegzők stb.) “A példák mutatták, hogy a kulturális emlékezésben van valami szent. Az emlékezés alakzatai vallási értelmet hordoznak, sőt, emlékező megjelenítésük gyakran ölti ünnep alakját. Az ünnep – sok egyéb funkciója mellett – a múlt jelenvalóvá tételére is szolgál” – írja Assmann (53.) A parafrázis esetében mégsem az eredeti értelemben vett kánonról vagy kánonalakításról beszélünk a szó “a. mérték, irányvonal, kritérium; b. mintakép, modell; c. szabály, norma, d. táblázat, lista” (108.) értelmében; de nem is a “hagyományáram” (Leo Oppenheim) fogalmáról, mely “az újbóli felhasználásra rendeltetett szövegeket gyűjti magába” (92.)¹⁶² Sokkal inkább a hagyományhoz fűződő olyan sajátos

¹⁶¹ *Poétika*, 1448b5-9.

¹⁶² Vagy másképpen: “A ‘kánon’ fogalma jelöli azt a princípiumot, amely adott kultúra konnektív struktúráját időtállóságra és invarianciára nézve megerősíti. A kánon egy társadalom ‘akaratlagos emlékezése’ (mémoire

viszonyról van szó, mely egy eredeti szöveg hagyományára való utalás révén léptet életbe egyfajta lappangó kollektív dinamikát, s ezt úgy aktiválja, hogy az időbeliség mostjában helyezi el.

A parafrázis tehát egy hagyománynak, hagyományrésznek, hagyományelemnek az “itt és mostba” való áthelyezése.

Csak a hagyomány és parafrázis ilyen viszonya révén tárhatjuk fel Szócs Géza vizsgált sorának működési elvét. Petőfi verséről lehetetlen a “világszabadság” eszméje és egyfajta forradalmi hagyomány megidézése nélkül beszélni. Szócs parafrázisa arra is rákérdez: forradalmainkhoz való viszonyunk történelem (a halbwachs-i értelemben) vagy hagyomány-e? Hogyan hagyományozódik szabadságigény és a polgári nemzet eszméje március 15-e mint ünnep keretében? Közismert (hiszen emlékszünk), hogy a szocializmus korszakában az ünnep forradalmi oldala domborodott ki. Korántsem biztos persze, hogy ez volt az eredeti élmény, mely a megelőző évszázad során a hagyomány alapjában állt. Az 1848-as áprilisi törvényekben a népszuverenitás diadala mutatkozott meg, hiszen a nemesi “osztály” lemondott saját előjogairól azzal, hogy a paraszti és polgári “réteget” választóvá tette. Valódi és sikeres rendszerváltozásról beszélhetünk 1848 és 1867 között, melyet nem utolsó sorban Deák jogalkotó tevékenysége vívott ki. Nem kis részben tehát e népszuverenitás megnyilatkozása élteti a negyvennyolcas hagyomány továbbélését (mellesleg alighanem ötvenhatét is). Szócs abszurd szövege viszont a falurombolás és a román nacionalizmus egyéb

volontaire), emlékezési kötelezettsége, amely éppúgy ellentétes az ősi magaskultúrák szabad folyású ‘hagyományáramával’, mint a posztkánoni kultúra önszabályozó, autopoietikus ‘memóriájával’: tartalmainak kötelező jellegét és kötőerejét mindkettő feladta. A társadalmak azáltal formálják önelképzelésüket s teszik nemzedékeken át folytonossá identitásukat, hogy kialakítják az emlékezés kultúráját; ezt pedig – s számunkra ez a pont a döntő – a legkülönbélebb módon teszik.” (18.)

jelei közt jelenik meg (kötetben először 1986-ban), mikor e közösségi szuverenitás tere érthető módon bezárul.¹⁶³

A paródiától, mely alighanem a forma és tartalom közti viszony sajátosságaira mutat rá (de megszólítottja mindig “te” vagy “ti” marad, nem oldódik fel közös “mi”-ben), alighanem legélesebben ez különbözteti meg: a parafrázis valamit kiemel a kulturális emlékezet tárlójából és sajátos fénybe állít. Ady ritmikai parafrázisa (a “mit bánom én, ha utcasarkok rongya”) a (halálig tartó) testi szerelem és a vallásos szöveg közelítésével szabadít fel erőteljes kollektív tartalmat (akárcsak ettől “szövegszerűen” persze teljesen függetlenül, de hasonló energetikai intenzitással a hatvanas évek hippy-mozgalmi); Esterházy a Vörösmartynál megidézett nemzeti dicsőséget a családtörténet körébe szállítja le és ezzel ironizálja (a kollektív tartalom itt a család szerepének átértelmezésére vonatkozik). Parti Nagy Lajos versfelfogásunkat, Kenneth Burke a romantika szépségkultuszát kezdi ki (a “turd” jelentése nagyjából pontosan “ürülék”, Keats “igazság” (truth) szava helyett áll). Különösen sikeresnek gondolom a parafrázist, ha az időbeliség jelzésére szolgáló kifejezésekkel kombinálódik, ahogy az Esterházy-átirat (“rég”), Ady (“eleitől fogva”) és Berzsenyi (“most”) esetében történik. Egy már-már kitörölhetetlen bélyeg jelzi a fentebb elmondottakat: Berzsenyi sorának “most”-ját is egy paragramma mossa el. A “villamos” szóvég legalább annyira végzetszerűen mossa el a nemzeti létünkre vonatkozó kérdést, mint Mihail

¹⁶³ Szöcs Géza, *A szélnek eresztett bábu*, Magvető, 1986, 192-198. Érdekes párhuzam még Szilágyi Domokos *Héjjasfalva felé* című versének ide vágó parafrázisa: “Nem ágyban, nem párnák között. / De így se!”--a zsarnoksággal szembeszegülő hőssé, hőrosszá, már-már istenivé avatja a menekülő Petőfit: “...ha hősökért zeng a gyászmise, / hősökért, akik istenek / módjára erőt vettek / a zsarnokságon!” Az áldozat értelme “örökéletre való” jussban mutatkozik meg. A vers utolsó sora (“El vagyok veszve, azt hiszem”), úgy idézi meg József Attilát, hogy szavain a sajátos apoteózis értelmében a keresztre feszített üdvözítő “miért hagyta el engem” szavai is átütnek. Ezen apoteózis tétje ugyanúgy “világra szóló”, mint Petőfi szabadságészmeje--Szöcs versében ezzel szemben “kettőnk szerelme” a tét.

Alekszandrovics Berlioznak, a TÖMEGÍR elnökének életét a napraforgóolajat kiöntő Annuska és a fiatal, Komszomol-tag villamosvezetőnő.

A paragramma egyfajta *secretum sigillum*, a *nyelv tehetetlenségének* titkos pecsétje a költészeten. Feltárja a lehetőségek kimeríthetlenségét – azt, hogy a gramma minduntalan elmozdul a szövegben, megállíthatatlan kis porcika, jelzi, hogy valahol jelentés leselkedik, de azt is, hogy nem láthatjuk színről színre; utal rá, nem helyezi elénk. Minden gramma a “jel vagyunk jelentés nélkül” Hölderlin-sor parafrázisa...

Az írásnak a betű, a beszédnek a hang, a láthatóvá tett nyelvnek a gramma az alapegysége.

A parafrázis hasonló átváltozás alakzata, de nem irodalmat, hanem hagyományt alapít: az idő itt és mostjának pecsétje a hagyományon. Ismét az alkotás aktusának, és végső soron az alkotói személy értelmezésének problémájához jutunk: míg a paragramma az önértelmezés nyelvi hatáira, a parafrázis az időbeliség hatáira emlékeztet, úgy, hogy egyszersmind kényszerítő módon a hagyomány átírásához kapcsolja az alkotás aktusát.

ÖSSZEGZÉS ÉS TOVÁBBÍRÁS

(Az “*experimentális líra*” szövegmodellje felé: a “*gramma*”.)

Két egymásra utalt tény rajzol ki sajátos fejlődésvonalat a hatvanas évek amerikai költészetében: kimerülni látszik Robert Lowell én-megalakító történetmondása mint poétikai hagyomány, és ezzel párhuzamosan megjelenik egy olyan szövegkezelési eljárás, mely korábban nem jellemző. John Ashbery *The Tennis Court Oath* (1962) című kötetének szövegei nem alkotnak egységes felületet; a szövegfoszlányokból, frázisokból építkező kompozíció, mint valamiféle köztrétegek, palalemezek torlódása, makacsul ellenáll az épület egészet kutató, épületes értelmezésnek; “az olvasó teljességgel ki van zárva a mű világából”, írja Marjorie Perloff¹⁶⁴. Ashbery evvel a kötetével mondhatni megelőzte “korát” – próbálkozása felkészületlenül találta kritikusaik értelmezési technikáit. A befolyásos és irányában elfogult Harold Bloom is sajnálatos tévedésnek tartja Ashberynek ezt a könyvét.

Ashbery nem szürrealista vagy avantgárd, bár az ötvenes években Párizsban él, és mindkét irányzat kiásható költészetének alaprétegéből. Szövege felfogható úgy, mint a parataxis (melléhelyezés) demonstrációja: ez viszont a költészetírásra irányítja a figyelmünket. A mellérendelés lehetőségét alapvetően az írás, és nem a közlés teremti meg.¹⁶⁵

¹⁶⁴ „*Fragments of a Buried Life*”. John Ashbery’s *Dream Songs* = David Lehman (szerk.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*, Ithaca – London, Cornell University Press, 1980, 77.

¹⁶⁵ Itt csak jelzem azt a különbségtételt, melyet Papp Tibor nyomán a *Pazarló gazdálkodás* című fejezetben bevezettem: a választóvíz nem a költemény megszólaltathatósága, hanem egy más típusú közlésszituáció megléte/hiánya. A költészet látható nyelvét Papp Tibor “láthatóvá tett nyelvnek”, ennek hangzó párját “orális nyelvnek” nevezi (szemben a köznapi használat vagy hagyományos költészet “írott-beszélt” nyelvével.) A hangzásbeli sajátosságok (a rím, alliteráció stb.) viszont nem sajátosságai a láthatóvá tett-orális költészetnek (ami

A magyar költészetben hatvannyolc után – ezt a dátumot korszakhatárnak tekintetem – két új tendencia rajzolódik ki, és mindkettő provokációt jelent a hagyományos versértés számára. Az egyik a versszöveg-írás felé mutat, a másik – Orbán Ottóé, Petrié vagy Oravecz Imréné az 1972.szeptemberben – a személyes életesemény elbeszélésének lírává való alakítását kíséri meg. (Dolgozatomban kihasználtam, hogy mindkét technikának vonzó párhuzamai mutathatók ki az amerikai költészetben; előbbinek a New York-i költők (Ashbery, O’Hara) vagy Olson, utóbbinak például Lowell munkáiban.) Orbán Ottó költészetét hangsúlyosan a költészettől idegennek érzett személytelenséggel – az elioti-újholdas hagyománnyal – *szemben* alakította ki. De megállapítottam, hogy Orbán Ottónak van egy ennél sajátosabb verstípusa, ezt a mindinkább anyagnak tekintett *techné* jellemzi, vagyis a mesterség, abban az értelemben, ahogy, mint idézem, az amerikai *language poetry* “nagy öregje”, Charles Bernstein fogja fel: egyfajta kezelhetetlenség. Ez a *mesterség-költészetet* párhuzamba állítottam a “formai identitás”¹⁶⁶, vagyis az én szóhasználatomban: *megalakítás* kérdésével: a személyiség a szövegen keresztül jeleníti meg magát, de ez a megjelenítés persze sohasem lehet tökéletes; a szöveg bizonyos makacssága, ellenállása, kezelhetetlensége miatt kudarcba fullad. Orbán költészetének e típusa bizonyos elemek révén saját *létrehozottságára*, *csináltságára* is utal: keresettségére, szándékoltságára, vagyis bizonyos elemekben *mesterkéltségére*. E mesterkéltségben egy alapvető létfilozófiai – és egyben költészettörténeti – probléma lecsapódását ismertem fel – a második világháború tapasztalata nyomtatékosította Heidegger felismerését: üres hely képződött az európai létértelmezés, és mintha úgy tünne, hogy a hagyományos költészet helyén.

természetesen nem azt jelenti, hogy ez a versnyelv nem megszólaltatható, sőt, megszólaltatása egyfajta “provokáció” is lehet, mint pl. az Weöres *Szajkójának* esetében).

¹⁶⁶ Lásd Conte, *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca–London, Cornell U.P., 1991, 4-5.

A másik stratégiát a láthatóvá tett nyelv kérdésével hozom kapcsolatban (Papp Tibor nyomán). Ezt a költészetet akár experimentális költészetnek vagy “kísérleti lírának” is nevezhetném, hiszen ez a terminus az angol nyelvű szakirodalomban meglehetősen elfogadott és széles körben használt, viszont definiálatlan. Oravecz, Tandori, Papp és Szócs szövegeit elemeztem ebben a vonatkozásban. Oravecz, mint említettem, személytelen struktúráival egy alapvetően szöveges teret alapoz meg az elbeszélő én helyén úgy, hogy bizonyos, valóságosnak tetsző szerkezetekre utaló nyelvi “találmányokat” helyez egymás mellé. Önjáró szövegszerkezetek ezek. Tandori első köteteiben a közbeszéd, Szócs Géza a közhagyomány töredékeit használja fel alapanyagként. A nélkül, hogy különösebben kitérnék a kánonalakítás (ennél persze összetettebb) problematikájára, alighanem egyértelműen megállapítható, hogy a kilencvenes évek kritikai trendje általában azokra a szerzőkre fogékonyabb, akik ebbe az experimentális csoportba sorolhatók.

Nehéz lenne úgy lezárni a dolgozatomat, hogy a költészet e beszédmódjának valamiféle modelljét ne körvonalaznám. A *Pazarló gazdálkodás* című fejezetében, elsősorban Papp Tibor és Tandori Dezső munkái nyomán egy olyan szövegmodellt vázolok, mely nyitott a tudatos és tudattalan alkotói folyamatok, akarat és inspiráció felé, de teret enged a nyelv munkálkodásának – hiszen a nyelv keresztülgázol az alkotói szándékon, véleményem szerint ennek fölismerése és tudatos kezelése a kísérleti költészet problematikájának magja. Modellem középpontjában így a szöveg helyezkedik el, mely olyan bonyolult tudatos és tudatalatti folyamatok gyűjtőmedencéje, mint a jelölés folyamata vagy akár a személyes önértelmezés. A “medence” szót használom, mert a hatvannyolc utáni kísérleti líra tapasztalata a jelölő *folyamat folyamatszerűsége, elmosódottsága*. Steve McCaffery csonkolt szavai, Papp Tibor logo-mandalái vagy Szócs Géza paragrammatikus parafrázisai az elmozduló, képlékeny jelölőre: *a grammára* irányítják a figyelmet.

A gramma mint folyadék? Nyilvánvaló, hogy a gramma bizonyos értelemben jel, pontosabban jellé válhat; de kapcsolata sem a referenciális alapot jelentő úgynevezett “valósággal”, sem az alapvetően nyelvi természetű jelentéssel nem problémátlan, s semmiképpen sem determinált. Olyan grafikus természetű tárgy, amely még nem vált jellé. (Lásd a következő lábjegyzetet is.) Repedés húzódik gramma és “valóság”, gramma és “jelentés” közt, és mintha ez a repedés vagy hasíték lenne az a benyúló, melyen keresztül a kísérleti költészetre látunk, vagy, amennyiben a folyadék-hasonlatnál maradunk, ez az üreg, melyet kísérleti költészet kitölt.

A láthatóvá tett nyelven megjelenő költészetnek ez a képlékeny valami, a gramma az alapeleme. (Láthatóvá tett nyelvről beszéltünk, de az “orális költészetet” fogalmán keresztül a koncepció nyitott lehet a hangzó költészet felé is.) A láthatóvá tett nyelv a költészet pazarló gazdálkodásra hívta fel a figyelmet. Többféle szövegkezelési technika működhet párhuzamosan a kísérleti lírában, mint amennyi az írott-beszélt nyelv (leegyszerűsítve: a hétköznapi funkcióit ellátó nyelv) alkalmazása során megszokott. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy az egy bizonyos kijelentés megértésére való törekvés – mely a nyelvvel való hétköznapi bánásmódunknak talán mégis legfontosabb összetevője – csak egy a láthatóvá tett nyelvvel szemben támasztott követelményeink közül. Steve McCaffery úgy fogalmazott, hogy létezik egyfajta protoszemantika, mely megelőzi a hétköznapi nyelvhasználat szemantikáját. Az elírások és általában az e dolgozatban vizsgált alakzatok (a paragramma, a parafrázis és a paratextus) erre a protoszemantikára irányítják figyelmünket, mely nem a jelentés, hanem a *jelentésképzés* szemantikája; vagyis arra kérdez, hogy mi történik a megértés *előtt*.

A láthatóvá tett nyelv szóhasználatomban a lírai versszöveg vizuálisan megjelenített (az *orális nyelv* a fonetikusán megszólaltatott) *tere*, egy alapvető *jelölési kapcsolatokat megelőző térség*, vagyis *chora*, a hétköznapi, “írott-beszélt” nyelv ezzel szemben az

*értelmezés számára fennálló, jelszerű kapcsolatok szintje.*¹⁶⁷ Nincs közvetlen átjárás a két szint között; a kísérleti líra ezért egy *alapvető elfojtást tudatosít*. Ez az elfojtás lételméleti szinten magának a *kijelentésnek*, vagyis az önértelmező diskurzusnak – a létezésben álló szubjektum létre vonatkozó kijelentésének – a beteljesíthetetlenségét, a diskurzus *közvetítettségét* (a hagyományos vallások nyelvén fogalmazva az istenség emberi nyelven való közvetlen megszólíthatatlanságát) fedi el. A költő nem valamiről, hanem valami helyett beszél, szavai egy lényegi és mondhatatlan beszéd csöndjét törik meg. Ez az elfojtás elsősorban a hagyományos költészetre nehezedik. Orbán Ottó lírájának centrumában fedeztem fel ezt az ürességet, mely hiába helyezi el a személyes sors történelembe való vetettségét egyfajta elbeszélés alaprétegében: ez “értelmetlenségnek” bizonyul (mint ezt kimutattam *A távlat filozófiája. József Attila és Orbán Ottó* című alfejezetben.)

¹⁶⁷ A *chora* fogalmát Julia Kristeva vezeti be jelelméleti és poétikai munkáiban. Mint ismeretes, részben Ferdinand de Saussure paragrammával kapcsolatos, illetve Jacques Lacan pszichoanalitikai kutatásai ösztönözték a bolgár származású francia tudóst a szöveg szintjeinek jelentéstani értelemben vett elkülönítésére. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse (Szemiotika. Szemanalitikai kutatások, 1969)* című munkájában vezeti be a *pheno-szöveg* (felszíni szöveg) és a *geno-szöveg* (verbális és ösztönterület, “ahol a pheno-szöveg strukturálódik”) fogalmát (ez utóbbi persze felveti a szubjektum meghatározásának és a szövegszerűség kapcsolatának kérdéskörét). *La révolution du langage poétique (A költői nyelv forradalma, 1974)* című munkájában határozottan elkülönül szemiotikus és szimbolikus szint. Szemiotikus a pszichoanalitikai értelemben vett ösztönök szintje; nem jelek konfigurációja, hanem *chora* (föld, térség, vidék, állapot, illetve Kristevánál “tér”; “anya”; “lennyomatok dajkája”, “befogadó medence”) is – a fogalmat Platon Timaiosának (50-52.) alapján veti fel). Ez megelőzi a jelölés, jelentés, jelentésadás (signifiante) szintjét. A szimbolikus szint a szubjektum és jel szintje. “A szemiotikus ösztönleiratai a nyelv által, a szimbolikus fázisban jellé alakulnak. A jelentés létrejöttének feltétele a szemiotikus és szimbolikus közti szakadás, a tetikus pillanat: az alany és a tárgy (szubjektum és objektum) egymástól való elszakadása (a lacani tükörfázis) egyrészt a szubjektum identifikációs folyamatait (kasztráció), másrészt a tárgy jellé válását teszi lehetővé.”

Orbán Ottó, Papp Tibor, Oravecz Imre, Tandori Dezső vagy Szócs Géza kísérleteit különböző szempontok alapján tartom úttörőnek; de úgy vélem, hasonló problémakörön belül mozognak – ez már József Attilánál előre vetül. Szövegkezelése, és az e köré csoportosuló teória-mag megelőlegezi azt a modellt, melyet vizsgállok. Ezt egyfajta általános gazdálkodás modelljének – pazarló gazdálkodásnak – nevezem. Azokban a kísérleteiben, melyekben a pszichoanalízis és marxizmus kapcsolatát kísérli meg Wilhelm Reich nyomán (aki az éppen az általam vizsgált időszakban, tehát a hatvannyolcas baloldali diákmozgalmak idején válik olyan mértékben jelentőssé, hogy a két háború közti Németországot Foucault Wilhelm Reich Németországnak nevezi), a láthatóvá tett nyelv költészetének beláthatatlan távlatot nyit. Konceptiója a vizuális nyelviséget az én megalakításának technikáival köti össze. (Ezzel a *Gazdaságosság és halálösztön* című fejezetben foglalkozom). Felvetésének jelentősége Lacan, és a nyomdokain elinduló Kristeva felől látható be.

Modellemben mindvégig azzal számolok, hogy a szöveg erők munkahelye; az alkotó az alkotás folyamatában erőket állít szolgálatába, és ugyanígy: az olvasó, ez a “teoretikus hely”, ahogy Steve McCaffery fogalmaz, szintén egyfajta aktivitás. Orbán Ottó – és részben Oravecz Imre is az *1972. szeptemberben* – arra tesz kísérletet, hogy a személyes élettörténet lírai elbeszélése révén alkossa meg azt az “ént”, amely az általa használt verset beszéli: szép tautológia ez, és komoly feszültséget, ellentmondást rejt. Élesen veti fel líra és elbeszélés viszonyának kérdését. A lírai költészetben – az elbeszélés dinamikájával szemben – van valami szoborszerű. Egységes tömb, nem ágazik el, mint az elbeszélés, de elágazások sokaságát rejt és fedi el; anyaga viszonylag kevésbé túri az anyagok keveredését; nem rétegzett, mégis, mintha egybedolgozott és összegyúrt rétegek sokaságából állna össze, különböző eredőjű vágyak, ideológiák, eszmék és formák, vagyis az előállítás során egybedolgozott *törmelék* anyagából. *A megjelenítés stációi* című fejezetben – Oravecz és Ashbery nyomán – kifejezetten azzal a kérdéssel foglalkozom, hogy hogyan változik ez a

“törmelék” a paratextus (mellérendelés) retorikai alakzatában költészetté. Az így felfogott költészet anyagát legtermészetesebben a mészke szimbolizálja: a tengerfenéken lerakódott üledék hatalmas nyomás alatt az alkotóelemek felismerhetetlenségéig egységesnek tetsző tömegévé áll össze, mégis, mint anyaghibát (kagylók és csigák nyomait, ásványi morzsákat) tartalmazza az önnön eredetére való utalásokat. A költészet előállításánál is törmelék áll egységesnek látszó anyaggá össze, de látható marad a törmelék anyagszerkezete. A líra kritikáját elsősorban a törmelék szerkezete nyugtázza le. Munkája az archeológusét imitálja – ecsetjével és finom eszközeivel tisztogatja az anyag morzsáit, és a darabokat mesterségesen rendben, a gyűjtőasztalon helyezi el. A történettel szemben a törmeléknek nincsen ontológiai dimenziója. Azt hiszem, részben ez az oka, hogy ma a költészet háttérbe szorul: a *poétikus* ma nem elsősorban a lírán, hanem az elbeszélésen keresztül érkezik hozzánk. Az elbeszélés fogalmában természetesen kapcsolódik össze történet és idő, az elbeszélés építi fel a személyes identitás és szuverenitás szerkezeteit. És mi lenne égetőbb a hatvanas-hetvenes évek liberalizációs mozgalmainak kifulladásánál, mint az a kérdés, hogy hogyan azonosítható *egyáltalán* a természetes és mesterséges mikroszerkezetek által kialakított pozíciók sokasága egy nagyobb szerkezetben, melyet nevezhetünk társadalomnak, de Deleuze kifejezésével *vágy-gépnek (Anti-Oedipus)*, vagy a két nézőpontot összekötve, *kitermelő-gépnek* is?

A kísérleti költészet fő problémafelvetésének a *gramma* természetére vonatkozó kérdést tartom. A szónak három jelentése egyaránt fontos számunkra: vonal, kép, írás; megjelenésében *a jelölővé váló grafikus tárgy, egyfajta (protoszemantikus) mozgás elve érvényesül.* Az én-megalakító és én-megjelenítő modell alapja viszont már ezen alapegység, a *gramma* mozgását leíró *megjelenített szöveg, a vers, melyben a gramma jelölővé válik.* Az értelmezés kérdése viszont mintha hosszú évtizedek óta az elbeszélés módjára vonatkozna – arra, hogy a *jelként kezelt gramma*, ez a gyémántkemény pont, mint egy üveglapot, miként

karistolja keresztül-kasul az elbeszélés keretében rögzített (és láthatóvá tett) időt. (A francia Ferenc király egy anekdota szerint a következő mondatot karcoltatta egy üveglapba: *változik a világ, és változnak a nők*). A rögzítés *kényszere* ez, egyfajta *paranoia*. Derrida rámutat, hogy a gramma természetére irányuló kérdés Nietzschénél vetődik fel. “Minden fogalom a nem-azonos azonossá-tétele révén keletkezik. (...) Mi is tehát az igazság? Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége, melyeket valaha poetikusan és retorikusan felfokoztak, felékesítettek és átvitt értelemmel ruháztak föl, s amelyeke utóbb a hosszú használat folytán szilárdnak, kanonikusnak és kötelezőnek tünnek föl egy-egy nép előtt: az igazságok illúziók, amelyekről elfelejtettük, hogy illúziók, metaforák, amelyek megkopván elveszítették érzéki erejüket, képüket veszítet pénzürmék, amelyek immár egyszerű fémek csupán, s nem csengő pénzdarabok. Még mindig nem tudjuk, honnan is ered az igazságra törő ösztön – hiszen mindeddig csupán arról a kötelezettségről hallottunk, amelyet a társadalom, fönmaradása érdekében, az egyesekre ró: igaznak lenni, más szóval a szokásos, elfogadott metaforákat használni, vagy morálisan kifejezve: ama kötelezettségről, hogy mindenki egy szilárd konvenció szerint hazudjon, ez általánosan kötelező stílusban hazudjon.”¹⁶⁸ Ez a megbontható viszony “objektív valóság” és jel (vagy ahogy Nietzsche fogalmaz, objektum és szubjektum közt) iszonytató: az intellektus számára nincs rettentőbb a megkopott jelnél, nincs elementárisabb tapasztalat ugyanakkor, mint maga a *nyűtsé*.¹⁶⁹

¹⁶⁸ *A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról* (1873)., Atheneum, 1992, 3, 6-7.

¹⁶⁹ “Az értelmezéshez javasolni kell a nyűtségnak ezt a jelentésárnyalatát is. Úgy tűnik, mintha rendszerszerű összeköttetésben állna a metaforikus nézőponttal. Mindenütt megtaláljuk, ahol a metafora témája kerül előtérbe. Ez is egy metafora, mely egy folytonosságparti előfeltevést hoz magával: egy metafora története lényegileg nem a kimozdítás sajátosságaival rendelkezik, szakadásokkal, újrabeírásokkal egy heterogén rendszerbe, mutációkkal, eredet nélküli eltérésekkel,

Kérdésselvetésem bonyolítja, hogy maga a szerkezet, melyben az intellektus a maga megismerő mozgását a már jelként értelmezhető gramma viszonylagos és mesterséges stabilitására vezeti vissza, nem lokalizálható az írás vagy a grafikus jelhasználat területére. Mindenhol megjelenik, ahol értelmezés és önértelmezés történik. Áttevődik, és ugyanebben a konstrukcióban mutatkozik meg a kitermelő-gép más mechanizmusaiban: “Többnyire a fémpénz felirata a nyelvészet és az ökonómia találkozásának és cseréjének színtere. A jelölők két típusa pótolja egymást a fetiszizmus problematikájában Nietzschénél éppúgy, mint Marxnál” – jegyzi meg emblematikus tömörséggel Derrida.¹⁷⁰ Ez a szerkezet áll előttünk tehát a marxi közgazdaságtannak a termelési viszonyokra vetített társadalom víziójában is – például abban a szerkezetben, ahogy József Attila kísérli meg kombinálni ezt a pszichoanalízis értelmező szerkezetével.

Az elbeszélés szerkezetébe a gramma mozgása révén rögzített időt problémátlanul beágyazó felfogás viszont képtelen szembesülni az alapproblémával: az elnyűttség nem a jel időbeliségének következménye, nem származék, mely a gramma testéhez (mint fogyatékos) csatolható, *hanem egy jóval elementárisabb természeti alap megmutatkozásának (és segélykiáltásának) történelmi-társadalmi elfojtásra ítélt jele*. Az intellektus ilyen felfogása ezért, saját grammához való kötöttsége (szójátékkal élve: *vonalassága*) miatt képtelen arra, hogy túllépjen a szüntelen interpretáción, mely nem egyéb,

hanem inkább olyan, mint az őseredeti értelem előrehaladó kopása, szabályszerű szemantikai vesztesége, szakadatlan kimerülése. Empirikus elvonatkoztatás, a termőtalajból való kiszakítás nélkül” – írja Jacques Derrida *A fehér mitológiában* (Az irodalom elméletei V., Pécs, Jelenkor, 1997, 14-15.)

¹⁷⁰ I.m. 15-16.

mint pontosítás, a kitermelő-gép rendszereit mozgásban tartó vágy-gépek működésének az értelmezés energetikai erejével való mozgásban tartása.¹⁷¹

Vágy-gépek? Ezen a kitérőn keresztül jutottam el a személyiség problémáig. Ennek a kérdésnek a felvetését az teszi lehetővé, hogy a gramma mozgásait összekapcsolhatónak láttuk egy olyan jelölő folyamattal, mely a személyiség önértelmezési folyamatával érintkezik (Bókay Antal ezt patológikus folyamatnak, a “allegorikus alapításnak” nevezte József Attila-tanulmányában.¹⁷²) A személyiség ebből a szempontból: szövegdeмон, mely a hagyomány szövegeinek átsajátítása révén ölti fel sajátjának tekintett maszkját – a *Szöveg és személyiség* című fejezetben ezzel a kérdéssel foglalkozom.

(A “hagyományos költészet” és a tragikus szituáció.)

A magyar vers két rendhagyó tendenciája különböző utakra kalauzol: Orbán Ottó mesterség-versei, Weöres *Psychéje* vagy a Szilágyi Domokosnál, később Szócs Gézánál, Parti Nagy Lajosnál előtérbe kerülő parafrázis a bloomie értelemben vett *elfojtás* és a *megalakítás*, a

¹⁷¹ Világosan tárja fel Foucault az ilyen módon felfogott grammával való munkán alapuló értelmezés befejezhetetlenségét (hiszen “nincs semmi abszolút elsődleges, amit interpretálni kellene”); de fel kell figyelni arra, hogy cikkének konklúziója – hermeneutika és szemiotika ádáz ellenségességét jelenti ki – csak abban a esetben áll helyt, ha nem-létezőnek tekinti azt az elementáris természeti alapot, mely mit sem tud a jelek (s így a nyelv, a logika, a kitermelő-gép) világáról (s melynek létéről Nietzsche szellemesen és sajátos aspektusból így ad hírt: a világ nem logikus vagy a-logikus, hanem van). Lásd Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Atheneum, 1992, 3, 157-171.

¹⁷² Bókay Antal, *Poétikai beszédmódok József Attila költészetében* = Tverdota György – Veres András (szerk.), *Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, Bp., Balassi Kiadó, 2003, 25.

láthatóvá tett vagy orális nyelv problémája viszont alapvetően a nyelvi megjelenítést megelőző, értelemelőtti *protoszemantika* (Steve McCafferry) kérdését veti fel. A hatvannyolc utáni költészet ezen előre mutató kísérletei a nyelvi tudatosság irányába tágították a líra mozgásterét. A korszakhatár, melyet adottságként kezelnek – 1968 – ugyanakkor merőben teoretikus. Beszélhetünk a kísérleti költészet szerepének felerősödéséről e metszéspont tájékán. De korszakváltásról? Szkeptikus vagyok. A líratörténeti modell, melyben gondolkodom, mint említettem (és talán elemzéseim alátámasztják ezt) jóval szórta. A kísérleti költészet felvetései is különbözőek e rendkívül termékeny korszakban, és nyilvánvaló, hogy számtalan kihívás elé állítják a hagyományos költészetet; provokálják és feladatok elé állítják. De nyilván nem érvénytelenítik.

A “hagyományos költészet” gyűjtőfogalom. Úgy vélem, végezetül legalább vázlatosan meg kell kísérelnem meghatározását.

Paul Ricoeur az irodalmi műfajokat is – alapvető hermeneutikai szemlélettel – megnyilatkozásnak tekinti. Fontos alappont értelmezésében a hermeneutikai szimbólum fogalma: ez eltér a szemiotika (pl. Charles Sanders Peirce) szimbólumától annyiban, hogy az általa létrehozott jelölő-viszony nem egyszerűen közmegegyezés, konvenció eredménye. Hermeneutikai értelemben a szimbólum elsődleges és másodlagos tartalmakhoz kötött; és éppen ez a többszörösség teszi lehetővé (és szükségessé) az értelmezést. “Akkor jön létre szimbólum, amikor a lingvisztikai kifejezés kettős vagy többszörös értelme következtében interpretációs tevékenység válik lehetővé” – írja 1970-ben.¹⁷³ Ricoeur kutatásának területe lényegében az értelem architektúrája, az értelmezés lehetséges viszonyainak értelmezése, “az értelmezések összecsapása”. Ennek poétikai vetületét legszorosabban *Az élő metafora* (1975) és az *Idő és elbeszélés* (1983) című munkáiban fejti ki. Itt merül fel az a gondolat, melyre nagy mértékben támaszkodom. “Bár a metaforával hagyományosan a “trópusok elmélete”

¹⁷³ Idézi Bókai Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997, 284.

(vagy a diskurzus alaktana) foglalkozik, az elbeszéléssel pedig az irodalmi “zsánerek” elmélete, a jelentés-adás, melyet létrehoznak, a szemantikai újításnak ugyanazon alapvető fenoménja” – tekinti az *Idő és elbeszélés* bevezetőjében azonos jelentőségűnek a megismerés elbeszélő és metaforikus módját Paul Ricoeur.¹⁷⁴ A metafora új szemantikai “helyállást” (pertinence) hoz létre “helytelen (impertinent) attribúció” révén, mégpedig nem *csak* a mondat, hanem a kijelentés – vagyis a hermeneutikai értelemben vett megnyilvánulás – szintjén. Az elbeszélés a cselekvés időbeli egységében hozza közel annak elemeit. “A heterogenitás szintézise közelíti egymáshoz az elbeszélést és a metaforát. Mindkét esetben az új – a még nem mondott, a még nem megírt – buzog föl a nyelvben” – írja ugyanitt. Ebből következik, hogy valójában nem két alakzatról vagy zsánerről, hanem a megismerés és megértés két egyenrangú módjáról beszélhetünk.

Úgy is mondhatnám: ez a költészet értelmezés-elvű felfogása. Azt hiszem, e koncepcióból a kísérleti líra meglehetősen kilóg. A hagyományos líra ebben az értelemben nem lehet más, mint *megjelenítés, reprezentáció*. És hogyan “áll elő” az a személy, aki a lírát megjeleníti?

Kérdésemhez Paul de Man meglehetősen szövevényes munkásságából – az amerikai irodalomtudós meglepően sokat foglalkozott lírával – emelnék ki két szempontot: az egyik az antropomorfizmusra, a másik – ezzel szoros párhuzamban – a prosopopoeia alakzatával kapcsolatos.

Az antropomorfizmus révén de Man a megismerés fizikai alapjaihoz nyúlik vissza. A *metafora ismeretelmélete* című tanulmányában – miután leszögezi, hogy a szubjektumnak potenciálisan erőszakos és autoriter módon kell viselkednie, mert “csak így tudja létrehozni saját egzisztenciáját, alapját” – Kantra hivatkozva megállapítja: “A hipotipózis jelenvalóvá teszi / megjeleníti az érzékek számára a körükön kívül esőt, amit nemcsak azért nem érnek el,

¹⁷⁴ Paul Ricoeur, *Time and narrative*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1984, ix.

mert éppen nem áll rendelkezésükre, hanem azért sem, mert a reprezentált részben vagy egészében olyan elemekből épül fel, melyek túl elvontak az érzéki tapasztalat számára. A hipotipózishoz legközelebb eső trópus a megszemélyesítés; legszűkebb jelentését tekintve a megszemélyesítés elérhetővé tesz az érzékek, jelen esetben a fül, számára egy olyan hallótávolságon kívül eső hangot, amely már nem létezik többé. Legtágabb és etimológiailag is helyes értelmében a megszemélyesítés azt a figuratív folyamatot jelöli, melynek során arcot adunk az arccal nem rendelkezőnek.”¹⁷⁵ Észre kell vennünk, hogy – hiába vádolja például Heidegger Hölderlin-elemzését, mert Hölderlin szövegéhez valósággal “szent szöveggént”, vagyis az igazság letéteményeseként viszonyul a német gondolkodó – az antropomorfizmus jelentőségének hangsúlyozása miatt (ily módon más irányból) meglehetősen közel kerül problémájához: hogyan hozható létre olyan értelmezési keret, mely (a költői műalkotás vizsgálatának esetében ez kiváltképp hangsúlyos) a műalkotás elrejtettségének – de Mannál ez az elrejtettség alapvetően nyelvi-retorikai természetű – is teret enged?

A prosopopeia (“arcteremtés, arcot adni valami arccal nem rendelkezőnek”) kérdése szükségszerűen merül fel akkor, ha az ember nyelv előtti, kultúra előtti eredetéhez nyúlunk vissza. A prosopopeia alakzata akkor valósul meg, amikor a lírai hang *megszólal*. A *Lírai hang a kortárs elméletben: Riffaterre és Jauss* című tanulmányában (mely 1985-ben, két évvel halála után jelent meg¹⁷⁶), már nem a szöveg struktúrájának, hanem logikus módon a “lírai hang” elemzését kísérli meg; a vers érthetőségét a lírai hang függvényének tekinti. Jauss és Riffaterre de Man-féle kritikája úgy lenne összefoglalható, hogy mindketten az olvasásra, és nem a lírai hang “előállítására” (production) helyezik a hangsúlyt.

Kulcskérdés ezek után: hogyan értelmezzük a “lírai hang” fogalmát?

¹⁷⁵Paul de Man, *A metafora ismeretelmélete* = Uő., *Eszttétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000, 22–23.

¹⁷⁶ Paul de Man, *Lyrical Voice in Contemporary Theory: Riffaterre and Jauss* = Chaviva Hosek – Patricia Parker (eds.), *Lyric Poetry Beyond New Criticism*, Cornell U.P., 1985. 55-72.

Az említett tanulmányban de Man Northrop Frye azon ismert állításával vitázik, hogy a líra olvasása lényegében “egy lírai monológ kihallgatása”. De valódi vita, vagy inkább két, egymást kiegészítő álláspont egymásba kapcsolódása ez? A két szöveg egymásba tűnik a színház allegóriájában, Frye inkább a színház, a megjelenítés eseményére helyezi a hangsúlyt, de Man viszont a szövegre, nyelv és retorika játékára és az aposztrophéra (megszólítás, megszemélyesítés) – arra az alakzatra, amely által maga a szituáció megjelenik. De Mannál az olvasás fogalma – itt – nem az olvasás allegorizációs folyamatával, hanem a megszólítás, a címzés jelenségével kerül szoros kapcsolatba, s ily módon az aposztrophé és a prosopopoeia alakzatában valósul meg.¹⁷⁷

A líra átfogó értelmezésére irányuló kérdés mélyén – áttekintve a problémát mélyebben érintő elméleteket – alapvető paradoxon rajzolódik ki. A kérdés nem irányulhat a költészet szövegszerűségére, hiszen a költészet szövege áttételeket és csapdákat (Rifaterre, Ricoeur) képez, a maga vizuális megjelenésében olyan grammatikus, de a jelölés szimbolikus folyamatát megelőző *chora* (Kristeva), mely egy lezárhatatlan, a tudatalattit is bevonó értelmezési folyamatot ösztönöz. A kísérleti líra alapvetően a papírlaphoz kötött (láthatóvá tett nyelv), ha megszólal, akkor megjelenése alapvetően *reprodukció, felolvasás*. Az alapvető inspiráció (mely arra a kérdésre válaszolna, hogy mi végre jött létre egyáltalán ez a költészet) elvész egyfajta elfojtás mélyén; ez az elfojtás szükségszerűen kíséri a lírát, ha azt megnyilatkozásként fogjuk fel. Az elfojtás nem az irodalmi előzmények elfojtásából fakad (ahogy ezt többször hivatkozott tanulmányában Bloom veti fel), hanem azzal az alapvető jelölő folyamattal kapcsolatban, mely a grammától a jel felé való elmozdulást kíséri.

Az elfojtás legnyilvánvalóbban a *tragikus* fogalmában mutatkozik meg.

A tragikus hős pozíciójának sajátos elemzését Franz Rosenzweig végezte el. “A tragikus hős kiskorúságát – írja erről Walter Benjamin –, ami a görög tragédia főszereplőjét

¹⁷⁷ I.m. 57-58.

minden későbbi típustól elválasztja, Franz Rosenzweig 'metaetikus emberének' analízise tette a tragédia elméletének alapkövévé. 'Mert ez az önmaga ismertetőjegye, ez nagyságának bélyege, mint ahogy gyengeségének jele is: hallgat. A tragikus hős csupán egyetlen nyelvet ismer, mely tökéletesen illik hozzá: éppen a hallgatást. A tragikum éppen azért teremtette meg magának a dráma műformáját, hogy ábrázolhassa a hallgatást...' Miközben a hős hallgat, lebontja a hidakat, melyek összekötik Istennel és a világgal, és felemelkedik önvalójának fagyos magányába annak a személyiségnek tájairól, mely elhatárolja és egyéníti másokkal szemben akkor, amikor beszél. Az önmaga semmiről sem tud magán kívül: nem más, mint a magányosság. Ez a magányossága, ez az önmagában való dacos megmerevedése miként fejtené ki tevékenységét másképp, mint így, hogy hallgat? És ezt teszi az aiszkhüloszi tragédiában, ahogy már a kortársaknak is feltűnt."¹⁷⁸

Ennek a koncepciónak a kidolgozását későbbre halasztom, de jelezni szeretném: a lírai hang megszólaltatója véleményem szerint ezen hallgatáson gázol keresztül.

Rosenzweig tragédiaelméletét a karakterben gyökerező 'Selbst' (az 'én', az 'önmaga'), illetve az individuális személyiség, a 'Persönlichkeit' éles különválasztása alapozza meg. Az önmaga nem a személyiség (vagyis a gyermek) születésének pillanatában születik meg, hanem akkor, amikor a *Persönlichkeit*, az individuális 'a fajba (Gattung) való belépés halálát halja. Ebben a pillanatban születhet meg a Selbst. A Selbst daimon...', mégpedig hérakleitoszi értelemben: 'A daimon az ember ethosza.'¹⁷⁹ Ez a daimon Érósz csábításában, de Thanatosz képében jelenik meg az embernek; megjelenése pedig a tragikus szituáció.

A daimon megjelenésekor tehát az individuális én 'Selbst'-é, abszolút értelemben vett egyediséggé válik: ez egyszerre a Selbst és a művészet megjelenésének a pillanata. Nietzsche

¹⁷⁸ Walter Benjamin, *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Magyar Helikon, 1980, 295.

¹⁷⁹ Franz Rosenzweig, *The Star of Redemption*, Boston, Beacon Press, 1972, 70-72.

tragédia-elemzése szerint¹⁸⁰, melyre Rosenzweigé is nagy mértékben épül, az attikai tragédia ott válik mondhatóvá (megjeleníthetővé), ahol a tragédia valódi hőse, Dionüszosz, magára ölti Apollón, a Belátó valamelyik maszkját - mondjuk Oidipuszét vagy Prométheuszét - így kilép a karból és láthatóvá válik. A maszk így kettős természetű lényt hordoz. Ez a kettősség azonban a világ kettős természetének lenyomata: "...az aisküloszi Prométheusz kettős lényét – írja Nietzsche –, dionüszoszi és egyben apollóni természetét fogalmilag ekként lehetne kifejezni: ‘Minden, ami létezik, igazságos és igazságtalan, és mindkét létezésében egyaránt jogosult.’”¹⁸¹ Nem lehet csodálkozni, hogy ezen kettős jogosultság felismerése - gondoljunk a görög templomokban gyakran megjelenített Medúza-főnek mitológiájára – kövé dermeszti a tragikus hőst, hogy úgy mondjam, ‘elfátyolozza a tekintetét’: a maszk, amit a tragikus hős visel, a kövé változtatott hős arca. Rosenzweig elemzésében abban a pillanatban, amint a tragikus hős párbeszédbe kezd, lényegében megszűnik ‘Selbst’ lenni (78). Az attikai művészet tragikus hőse a külvilág felé – ismét Rosenzweig kifejezésével – márványszobornéma; egyetlen nyelve van, a hallgatásé. A ‘Selbst’ csak önmagát, saját izolációját akarja: semmi más, önmaga akar lenni. Folytatom a Benjamin által megkezdett idézetet: “Az elbeszélő költészet szabálya a hallgatás; a drámai költészet, éppen ellenkezőleg, csak beszédet ismer, és ily módon hallgatása ékesszólóvá válik. Hallgatásával a hős lerombolja a hidakat, melyek Istennel és a világgal összekötik, és kiemeli önmagát a személyiség világából, határt szab magának és az önmaga jeges magányában elegyéníti magát a beszélőktől. Az önmaga semmit sem ismer önmagán kívül: magába zárt magány.”¹⁸²

¹⁸⁰ Nietzsche, *A tragédia születése*, Európa, 1986, 67-85. Elemzésemben nagy mértékben fölhasználom Tatár György, *Az öröklét gyűrüje*, Bp., Osiris, 2000 (2. kiad.), különösen *A legnagyobb nehézkedés* (17-51) fejezetet.

¹⁸¹ *I.m.*, 85.

¹⁸² Rosenzweig, *i.m.*, 77.

A tragikus tehát azon a ponton exponálódik, ahol a hős számára a megismerés káoszából éppen kiemelkedő világ nyílik meg, és *e megnyílásban feltárul a világ emberi és nem emberi – vagyis teremtett – szerkezete*. Még nincs nyelv, a szobor néma. De a feladat már adott, hogy megszólaljon. Amikor beszélni kezd, a világ felé mutatott nyitottsága – ahol tükrözés nélkül önmaga lehetett – már bezárul.

A hős emlékezik, és létrehozza a nyelvet. Ez az elsődleges nyelv, mely a hős közösség felé közvetített első gesztusa: lírai költészet.

MELLÉKLET 1.

John Ashbery

Elhagyja Atocha állomást

(Leaving the Atocha station)

A sarkkörü méz blabla a jelentés miatt ez okozza a sötétet
És kiránt belőle minket megismerjük
mialatt ő... S amit árulnak a sült denevérek
lógnak a pálcákon, hogy imád fenyegetése összecsuklik...
Mások... huss
a kert melyet csontozol
s betakarod az eltávozókat... A vak kutya kivételezettséget sugall...
kényelem a tökéletes kátrány gramm nukleáris világ bank tulipán
Kedvez valakinek közel az éji tű
formaldehidet tölt. eltépik tőled az asztalt
Hirtelen és közel vagyunk
Megízleljük a gyökeret amikor azt hiszed
generátor az otthonok szeretnek pillantva lenni

Megviselt sámlí villan galambok a tetőről
traktort nyomatnak facsarják
Elhagyja az Atocha állomást acél
fertőzött ütközők a csavarok
mindenütt kutak
legfölül eltörölt rossz-fény

madárijesztő vetül Idő, haladás és jó érzék
visszaüt a boltosok sötét vére
nem tudsz megnevezni erdőt részeg tekercsek
a teljesen új olasz haj...
Bébi... jég hull a portóiból
A jubileum Mielőtt még
 vén patkányt
tagokat dupla tokával
 magasan fent eszünk
kipihenve a kemény beszédet
szappanbuborék a festett sarkok
fehér egészen légszerű
 varjúruha
 s mikor visszafogadott a térség
a személy elhagyott mint a madarak
 pánik a tűnő fény miatt
utált fejek közt, messze az amnéziás
állandólakás lerakat mennyiséget tud
 főfő aggastyán... lelkesítő bolha
így aztán körbefordulunk
meglátjuk nem az hogy belépünk
nyavalyatorós kópéság kényszerítő sorompó
kikölcsönözni dagálynak kitett fennsík
a morzsái fölött, üldöz téged
s a bosszú, mely eléri

megalapítja a keselyűt a
mezővidék felett köhögésvédelem
gyilkolóötös. Légszennyezés végállomás
tisztá fing genitális lelkes lábujj tüske album komoly esti lobbanás
a tó fölött neked személyiség
kivilágítva... mormolás
Szabad vagy
beleértve a hordókat
feje a hattyúnak erdészet
esti és csillagok kérdés
Ez mind, azt mondja
és siet az egyenlet
abroncsaiba valószínű
abszolút pép a jobb
entitás boltláncolat varrógép nyitotta könyveiket
Az ár elragadott
Az ablakra köhögtem
múlt hónapban: zamat, korábban
mint a pantalló hanyatlanak
a barackok több
ököl
ugrik várja a csorda
hamis televényföld behoz
legközelebb körül

(Prágai Tamás fordítása)

FELHASZNÁLT IRODALOM

- Abrams, Meyer Howard, *The mirror and the lamp – romantic theory and the critical tradition*, New York, Oxford University Press, 1953.
- Acél Géza, *Tamkó Sirató Károly*. Budapest, Akadémiai, 1981.
- Altieri, Charles, *Enlarging the Temple. New Directions in American Poetry during the 1960s*, Lewisburg, Bucknell University Press; London, Associated University Presses, 1979.
- Altieri, Charles, *Self and Sensibility in Contemporary American Poetry*, Cambridge University Press, 1984.
- Barthes, Roland, *A szerző halála = A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996, 51–66.
- Baudrillard, Jean, *Simulations* (trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman), New York, Semiotxt(e), 1983.
- Baudrillard, Jean (1984) 'The procession of simulacra,' in Wallis, 1984, 253–281.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*, Bp., Magyar Helikon, 1980.
- Bernstein, Charles, *Panoptical Artifice*, Open Letter, 1987 (VI.), 9 (Fall), 9.
- Bloom, Harold, *A map of misreading*, New York, Oxford U.P., 1975.
- Bloom, Harold, *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, Helikon, 1994/1–2, 58–76.
- Bókay Antal, *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997.
- Bókay Antal, *Pszichoanalízis, freudizmus és marxizmus kapcsolata József Attila világképében*, Literatura, 1980, 248–266.
- Bókay Antal – Jádi Ferenc – Stark András, "Köztetek lettem én bolond...", Bp., Magvető, 1982.

- Bókay Antal – Erős Ferenc (szerk.), *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*, Bp., Filum, 1998.
- Bónus Tibor: “*Én ejtem a szót, de valaki más beszél*” (?) *Imitatív formációk Orbán Ottó költészetében*. Jelenkor, 1997.10.990-997.
- Bujdosó Alpár – Papp Tibor, *Lapozzunk vissza... – Bujdosó Alpár beszélgetése a 60 éves Papp Tiborral*, Magyar Műhely, 1996. július 20., 35-56.
- Conte, Joseph M., *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*, Ithaca–London, Cornell U.P., 1991.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Anti-Oedipus, Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Deréky Pál és Müllner András (szerk.), *Né/ma? Tanulmányok a neoavantgárd köréből*, Budapest, Ráció, 2004.
- Derrida, Jacques, *A fehér mitológia* = Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei V.*, Pécs, Jelenkor, 1997, 5–102.
- Erős Ferenc, *Pszichoanalízis, freudizmus, freudomarxizmus*, Bp., Gondolat, 1986.
- Erős Ferenc, *Analitikus szociálpszichológia*, Bp., Új Mandátum, 2001.
- Farkas Zsolt, *Az író ír. Az olvasó olvas stb.; A neoavantgarde és a minden-leírás néhány problémája Tandori műveiben* = Uő., *Mindentől ugyanannyira*, Bp., JAK, 1994, 136–165.
- Feldman, Alan, *Frank O’Hara*, Boston, Twayne Publishers, é.n.
- Fogarassy Miklós, *Tandori-kalauz*, Budapest, Balassi, 1996.
- Foucault, Michel, *Nietzsche, Freud, Marx*, Atheneum, 1992, 3, 157–171.
- Freud, Sigmund, *Esszék*, Bp., Gondolat, 1982.
- Fry, Paul H., *A Defense of Poetry: Reflections on the Occasion of Writing*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- Fredman, Stephen: *Poet’s Prose. The Crisis in American Verse*, Cambridge University

- Press, 1983.
- Géfin László, *Ideogram – History of a Poetic Method*, Austin, University of Texas Press, 1982.
- Hankiss Elemér, *József Attila komplex képei = Uő., A népdaltól az abszurd drámáig*, Magvető, Bp., 1969.
- Herd, David, *John Ashbery and American Poetry*, Manchester University Press, 2000.
- Hites Sándor, “Ami történik, későbbi dolgok javára lesz.” *Alakzatok a kilencvenes évek Tandori-recepciójában*, Új Forrás, 1998, 10, 56–67.
- Horkay Hörcher Ferenc, *Dicsőség neked, dühös ember, és szia*, Életünk, 1993, 1, 88-90.
- Horváth Iván – Tverdota György (szerk.), “miért fáj ma is”. *Az ismeretlen József Attila*, Bp., Balassi- Közgazdasági és Jogi Kiadó, 1992.
- Hosek, Chaviva – Parker, Patricia (eds.), *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, Ithaca – London, Cornell U.P., 1985.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London & New York: Routledge, 1989.
- Jauss, H.R., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997.
- József Attila, *Esztétikai töredékek*, Bp., Bethlen Gábor Könyvkiadó, 1989.
- József Attila, *Szabad-ötletek jegyzéke*, Atlantisz, 1993.
- Kabdebó Lóránt – Kulcsár Szabó Ernő – Kulcsár-Szabó Zoltán – Menyhért Anna (szerk.), *Újraolvasó. Tanulmányok József Attiláról*, Bp., Anonymus, 2001.
- Katona Gergely, *Orbán Ottó költészete 1990 után*. Irodalomtörténet, 1995. 4. 593-608.
- Kennedy, David, *New relations: the refashioning of British poetry 1980-94*, Bridgend: Poetry Wales Press Ltd., (Siren), 1996.
- Kis Pintér Imre, “Eszme és légitámadás”. *Orbán Ottó világlátásáról = Uő., Esélyek*,

- Magvető, 1990, 114-130.
- Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia U.P., 1984.
- Kulcsár Szabó Ernő: *A felejtés lírai "mnemotechnikái"*. *Oravecz Imre: 1972. szepember. ÉS*, 2001, 39, 15-16.
- Kulcsár Szabó Ernő, *A fordítás "antihumanizmusa" mint az önmegtérítés új történeti alakzata = uő.*, *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 270-286.
- Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum, 1994 (2.kiadás).
- Kulcsár Szabó Ernő – Zalán Tibor (szerk.): *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában*. Magvető, 1982; JAK füzetek 2.
- Kulcsár-Szabó Zoltán: *Költészet a határon (O.I.: Egy földterület növénytakarójának változása)*, *Alföld*, 1995, 10, 59–73.
- Kulcsár-Szabó Zoltán: *Oravecz Imre*, Kalligram, Pozsony, 1996.
- Kulcsár-Szabó Zoltán – Szirák Péter (szerk.), *Az esztétikai tapasztalat medialitása*, Budapest, Ráció, 2004.
- Lehman, David (ed.), *Beyond Amazement. New Essays on John Ashbery*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.
- Lehman, David, *The last avant-garde: the making of the New York School of Poets*, New York, London, Toronto, Sydney and Aukland, Doubleday, 1998.
- Lowell, Robert, *Történelem*, Bp., Európa, 1983.
- Man, Paul de, *Esztétikai ideológia*, Bp., Janus/Osiris, 2000.
- Man, Paul de, *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, Bp., Osiris, 2004.
- Man, Paul de, (1971) *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, London, Routledge, 1983 (2.nd edition).
- Man, Paul de, *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press,

- 1984.
- Man, Paul de, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Man, Paul de, *Critical Writings, 1953-1978*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- Margócsy István, *Hajóvonták találkozása. Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomból*, Bp., Palatinus, 2003.
- Margócsy István, *Orbán Ottó: A keljföljancsi jegyese*. 2000, 1994, 6, 55-59.
- Margócsy István, *Ornamentális minimalizmus? Oravecz Imre költészetéről*. Alföld, 1995, 10, 53-58.
- McCaffery, Steve, *North of Intention – Critical Writings 1973-1986*, Toronto–New York, Nightwood Editions – Roof Books, 1986.
- McCaffery, Steve, *Prior to meaning. The Protosemantic and Poetics*, Illinois, Evanston, Northwestern University Press, 2001.
- Mohai V. Lajos, *Bekezdések egy készülő monográfiából*, Új Forrás, 1998, 10, 19–25.
- Nagy Pál, *Szóvízió - Papp Tibor magyar nyelvű köteteiről*. Magyar Műhely, 1996. július 20., 1-16.
- Nietzsche, Friedrich, *A tragédia születése*, Bp., Európa, 1986.
- Olson, Charles, *Selected writings*, New York, New Directions, [1966].
- Olson, Charles, *Collected Prose*, Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1997.
- Oravecz Imre, *Egy földterület növénytakarójának változása*, Bp., Magvető, 1979.
- Oravecz Imre, *Halászóember*, Pécs, Jelenkor, 2002.
- Orbán Ottó, *Honnan jön a költő?* Bp., Magvető, 1980.
- Orbán Ottó *Összegyűjtött versei I–II.*, Bp., Magvető, 2003.

- Orbán Ottó, *Válogatott versek. A Magyar Költészet Kincsestára 67.*, Bp., 1998.
- Orlovsky Géza (szerk.), “*Mint sok fát gyümölcse...*” *Tanulmányok Kovács Sándor Iván tiszteletére*, Bp., ELTE Régi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék, 1997.
- Papp Tibor, *Avantgárd szemmel költészetről, irodalomról*, Bp., Magyar Műhely, 2004.
- Perloff, Marjorie, *Frank O'Hara. Poet among painters*, New York, George Braciller, 1977.
- Perloff, Marjorie (ed.), *Postmodern Genres*, Norman and London: University of Oklahoma Press, 1989.
- Perloff, Marjorie, *Poetic License: Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1990.
- Perloff, Marjorie, *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago–London: The University of Chicago Press, 1991.
- Perloff, Marjorie, *21st-Century Modernism*, Malden, Mass. – Oxford, Blackwell, 2002.
- Prágai Tamás, *A hagyomány dinamikája. Változat és parafrázis a költészetben*, Bárka, 2004, 6, 64–75.
- Prágai Tamás, *A szerző mint Tandori, a szerző mint irodalom*, Napút, 2000, 8, 85-90.
- Prágai Tamás, *A távlat filozófiája. Orbán Ottó A távlat című verséről*, Irodalomtörténet, 2000, 1, 130-139.
- Prágai Tamás, *Halangya és a Halfácánok, vagyis a papírmásé papírmás. Szőcs Géza: A magyar ember és a zombi; Az al-legóriás ember*, Kortárs, 2004, 2, 111-115.
- Prágai Tamás, *Krónika vagy prófécia? Oravecz Imre: Halászóember*, Napút, 2000, 2, 89-93.
- Ricoeur, Paul, *Bibliai hermeneutika*, Bp., Hermeneutikai Kutatóközpont, Bp., 1995.
- Ricoeur, Paul, *The Rule of Metaphor (Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language)*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, 1977.
- Ricoeur, Paul, *Time and narrative*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1984.

- Riffaterre, Michel, *Semiotics of Poetry*, Bloomington–London, Indiana University Press, 1978.
- Riffaterre, Michel, *Text Production*, New York, Columbia University Press, 1983.
- Rosenzweig, Franz, *The Star of Redemption*, Beacon Press, Boston, 1972.
- Ross, Andrew, *The Failure of Modernism. Symptoms of American Poetry*, New York, Columbia University Press, 1986.
- Saussure, Ferdinand de, *Course in General Linguistics*, New York–Toronto–London, McGraw–Hill Book Company, 1966.
- Smith, Hazel, *Hyperscapes in the poetry of Frank O’Hara*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.
- Somlyó György, *Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe*, Bp., Gondolat, 1980.
- Starobinski, Jean, *Les Mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971.
- Szabó Szilárd, “Aki elveszti egészét / megleli részeit.” *Vázlat az életműről*, Új Forrás, 1998, 10, 31–54.
- Szabolcsi Miklós, *Érik a fény. József Attila élete és pályája 1923-1927*, Bp., Akadémiai, 1977.
- Szabolcsi Miklós, “*Kemény a menny*”, *József Attila élete és pályája 1927-1930*, Bp., Akadémiai, 1992.
- Szabolcsi Miklós, *Kész a leltár, József Attila élete és pályája 1931-1937*, Bp., Akadémiai, 1998.
- Szőcs Géza, *Tizenkét képkocka a nyolcvanas évek elejéről = ellenpontok*, Pro-Print, Csíkszereda, 2000.
- Tandori Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Bp., Magvető, 1973.
- Tandori Dezső, *Főmű*, Bp., Liget, 1993.
- Tandori Dezső, *Töredék Hamletnek*, Fekete Sas, Budapest, 1999 (2. kiadás).

- Tarján Tamás, *A megtiport köntös*, Forrás, 1998, 12, 10–15.
- Tarján Tamás, *Át kell-e írni az irodalom történetét*, Alföld, 1991, 6, 22–27.
- Tarján Tamás, *Tandori számai*, Új Forrás, 1998, 10, 12–17.
- Tatár György, *Az öröklét gyűrűje*, Bp., Osiris, 2000 (2. kiad.).
- Thomka Beáta, *Áttetsző könyvtár*, Pécs, Jelenkor, 1993.
- Tickner, Lisa, *Sexuality and/in representation: five British artists = Difference* (1984), 19–30.
- Torrance, John (ed.), *The Concept of Nature*, London, Clarendon Press, 1992.
- Tverdota György, *A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése*, Pannonica, 1998.
- Tverdota György, *Ihlet és eszmélet. József Attila, a teremtő gondolkodás költője*, Bp., Gondolat, 1987.
- Tverdota György, *József Attila*, Bp., Korona Kiadó, 1999.
- Tverdota György – Veres András (szerk.), *Testet öltött érv. Az értekező József Attila*, Bp., Balassi Kiadó, 2003.
- Wallis, Brian (ed.) (1984) *Art After Modernism. Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass. and London: MIT Press.
- Ward, Geoff, *Statutes of Liberty – The New York School of Poets*, New York, palgrave, 1993.
- Watkin, William, *In the Process of Poetry – The New York School and the Avant-Garde*, Lesicburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, é.n., [2001].
- Weöres Sándor, *Egybegyűjtött írások I.*, Bp., Magvető, 1970.

TARTALOMJEGYZÉK

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

Hiba! A hivatkozási forrás nem található.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.

HIBA! A HIVATKOZÁSI FORRÁS NEM TALÁLHATÓ.