Dánél Mónika

On the Poetics of Hungarian Neo-Avantgarde Texts

Within the trichotomical context of the classical modernity, avantgarde and postmodernity the experience of the fact that the postmodern paradigm is preceded by the neo-avantgarde paradigm that – as it seems to us at the time being – takes on from the avantgarde techniques, but at the same time also differs from it, mainly in the way it faces tradition in an affirmative way, being simultaneously a premise of the formation of the postmodernist aesthetics and way of quoting.

The paper attempts at characterizing the neoavantgarde poetics through the chosen textual samples. Along *Fehérlófia I-VI.* by Géfin László Kemenes I pinpoint at the interrelation of the genres, the simultaneity of the different styles and discourses – issues that thematise and problematise the possibilities of the narration. There isn't possible a global, coherent grand narrative, but by means of the different genres (the tale, the epic poem, the autobiography, the tragedy) its memory seems to be preserved. The major poetic characteristics of the avantgarde can be perceived in such *dichotomies*.

When interpreting the prose poem entitled *A fényképésznél* by György Vitéz I underline the possibilities that occur as the consequences of the simultaneity of the different genres and literary forms. The approaches introduce a category that I, for one, consider extremely proper and characterising regarding the neo-avantgarde poetics. The *in-between* character could be defined as consisting not only in the simultaneous state of the differences, but in their *relatedness*, i. e. act upon one another. This phenomenon can be well-perceived at the level of the genres, languages, allusions. The paper tried to improve its conception within the context of the notion of the *rhizome* (Deleuze–Guattari).

A közöttiség alakzatai.

Magyar neoavantgárd szövegek poétikájáról

1. Bevezető

Mai irodalomértésünk meghatározója az intertextuális olvasás, azazhogy a szövegeket nem elszigetelten, hanem más szövegek viszonyában értelmezzük. Az intertextualitás mint olvasási „alakzat” irodalomtörténet-értésünket is nyilvánvalóan módosítja. Az intertextuális emlékezet révén a szövegek olyan viszonyhálózatban képzelhetők el, amelynek létmódja folytonos átrendeződés, átértékelés. Így a történeti rögzítésben érdekelt irodalomtörténet-írás saját illuzórikus voltára kell hogy reflektáljon, hiszen a szövegek hatástörténetük révén olyan jövőbeli kontextusba íródnak bele, amelyről csak előfeltételezések lehetségesek.

A kilencvenes évek „legújabb” magyar irodalma (itt főként Garaczi László szövegeire gondolok) olyan poétikát hozott létre, amely egyrészt olvasói tanácstalanságot váltott ki, másfelől – ahogyan azt Bónus Tibor és Kulcsár-Szabó Zoltán alapos elemzése megmutatták – e szövegek recepcióját is az inadekvát olvasói elvárások határozták meg. Mindez talán azért volt lehetséges, mert a Garaczi-próza még az Esterházy-szövegek által kialakított elváráshorizontokat sem hagyta teljes mértékben érvényesülni. (Ugyanakkor az Esterházy-hagyomány olyan aspektusait emelte ki, olvasta újra, amelyeket a maguk idejében szintén félreolvastak.) Például a szerzői név „szövegiesülése” a *Mintha élnélben* a *Termelési regény* E. P.-(j)ének termékeny kontextusává válik.)

Úgy gondolom, hogy a Garaczi szövegek poétikája egy olyan hagyománnyal is kapcsolatot teremt, amely – irodalmon kívüli okok miatt – kimaradt a magyar irodalomtörténetből, irodalomértésből. Ebben az összefüggésben főként a neoavantgárdra gondolhatunk, kiemelten Kemenes Géfin László poétikájának és retorikájának sajátosságaira. Az intertextuális

kapcsolódások révén nem csupán a két szövegtörzshöz újraolvasása történhet meg, hanem jelentős irodalomtörténeti hozadéka is lehet, amennyiben e sajátosságok hangsúlyozásakor árnyaltabbá válhat a „neoavantgárd” és a „posztmodern” közötti különbség. Kapcsolódás figyelhető meg a *Mintha élnél* és a *Fehérlófia I–VI.* között például a mese architextusának kitüntetett szereptulajdonításában, mely mindkét szöveg esetében a művek reális–irreális oppozíció mentén való értelmezésének elbizonytalanítását eredményezi, létrehozva ezzel egyben az önéletírás műfajának átértelmezését is. Ugyanígy a szövegek szerveződésének módjaként értett montázstechnika is a kapcsolhatóságokra enged következtetni.

Természetesen szembesülnünk kell magyar vonatkozásban a neoavantgárd elnevezés megalapozatlanságával. Szabolcsi Miklós az izmusok sorozatban megjelent *Neoavantgarde* előszavában magyarokról tulajdonképpen nem is beszél, ugyanakkor Béládi Miklós *A vizuális költészet vagy a költői újítás határai* című tanulmányában elismerően szól a párizsi *Magyar Műhely* köré szerveződő írók szövegeiről. És itt akkor jogosan merül fel a kérdés, hogy beszélhetünk-e egyáltalán valamilyen átfogó „irányzatról”, amelyet neoavantgárdnak nevezhetnénk. Erre egyfajta válaszlehetőséget kínálhat Kemenes Géfin László szövegeinek vizsgálata.

Szintén fokozott mértékben kell feltárni és figyelembe venni a történeti avantgárdhoz való viszonyát. „A neoavantgárd intézményesíti az *avantgárdot mint művészetet*, és ezzel megszünteti az eredeti avantgardista szándékot.” – írja Peter Bürger.²⁸⁰ Vagyis a neoavantgárd mint ismétlés történetivé teszi az avantgárdot, és az ismétlés révén megfosztja egyszerűségétől, szingularitásától. Ezzel ugyanakkor az avantgárd azon törekvése is lelepleződik, hogy olvasat és mű egyesíthetők lennének, hiszen az olvasás eleve mint (nem identikus) ismétlés fogható fel. Ugyanakkor a halandzsza nyelv eszményének illuzórikusságára is felhívják az avantgárd újraértelmezői a figyelmet, immáron a nyelv jelentésteremtő potenciálját emelve ki. A neoavantgárd már nem törekszik a nyelvi jelentések kiüresítésére, hanem a mégoly gépies „számítógépes irodalom” is azt bizonyítja, hogy a nyelvi jel „mindig már potenciális jelentések egyfajta emlékműve”.²⁸¹

Kemenes Géfin László szövegeinek értelmezése során véleményem szerint a magyar neoavantgárd egyik jelentős aspektusa tárulhat fel, egyúttal a Garaczi-próza mint egy lehetséges újraolvasás már eleve egy hatástörténeti horizontban (is) interpretáltatja e szövegeket. Ily módon valóban a hatástörténet révén létrejövő intertextuális kapcsolódás teszi lehetetlenné az elszigetelő értelmezési kísérleteket, és ezáltal még inkább hangsúlyossá válik a Kemenes szövegek erős kötődése a különböző nyelvi hagyományokhoz.

Dolgozatomban a választott szövegek értelmezésével néhány neoavantgárdra jellemző sajátosságot szeretnék hangsúlyozni. A *Fehérlófia* kapcsán elsősorban a műfajok egymásra hatását, a különböző stílusok, diskurzusok egyidejűségét emelem ki, mint amely aspektusok az elbeszélhetőséget problematizálják. Már nem lehetséges egységes, koherens „nagy elbeszélés”, ugyanakkor a különböző műfajok révén (mese, eposz, önéletrajz, tragédia) megőrződik az emlékezete. És ebben a kettősségben ragadható meg a neoavantgárd legfőbb poétikai vonása. Szintén ilyen kettős viszonyulás figyelhető meg az elbeszélői én szerepét illetően is, mivel itt is a „nagy hős” kontúrjai ugyancsak meglelhetők (táltos, garabonciás, bildungs subject, tragikus hős), viszont ezekhez maszkosító, arcrongáló komponensek társulnak. Ezt a sajátosságát a könyvnek főként a szerzői név szövegiesülése kapcsán vizsgálom.

²⁸⁰ Peter BÜRGER: *Az avantgarde műalkotás.* = *Széplíratatúrai ajándék.* 1997/3–4., 7.

²⁸¹ KULCSÁR–SZABÓ Zoltán: *Az idegenség poétikája?* = *Újraolvasó. Tanulmányok Kassák Lajosról.* (Szerk. Kabdebó Lóránt, Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár–Szabó Zoltán, Menyhért Anna), Anonymus, 2000. 56.

Ez azért is kap kiemelt szerepet, mert a Garaczi teremtette hatástörténet ezt a sajátosságát is tovább értelmezi e hagyománynak.

Vitéz György, szintén nyugaton élő költőnek *A fényképésznél* című „prózaverse” kapcsán ugyancsak a műfajok és műnemek egyidejűségből adódó eltérő értelmezési lehetőségeket villantom fel, ugyanakkor ebben a széttartó, szétszóródó szövegáramlásban arra próbálók rákérdezni, hogy az intertextualitás, mint ami a posztmodern irodalomban a szövegek létmódjává vált, szükségszerűen funkcionális kell-e hogy legyen, és ez valamilyenfajta értelemképzésre ad-e lehetőséget, vagy csupán a szövegek egymásmelletiségét, kaotikusságát akarja hangsúlyozni, és akkor ebben az esetben pontosan az a funkciója az intertextualitásnak, hogy ellehetetlenítse az értelemképzést. A „bazári” jelleg felerősítésével a célelvű interpretációt kérdőjelezi meg. A szöveg ezen a ponton olyan kérdéseket vet fel, amelyek mentén elég nehézvé válik a neoavantgárd és posztmodern elkülönítése. Hiszen a szövegben az intertextualitás révén olyan poétika van jelen, amely már a posztmodern esztétika sajátja. Azonban az elbeszélői hanghoz olyan autoritás társul, amely mindvégig megőrzi az én integritását. Ebben a neoavantgárd poétikában tehát, a szöveghatárok feloldódásával nem jár együtt az én-határok feloldódása.

2. Fragmentaritás és egészelvűség. Műfajok kollázsa

Kemenes Géfin László *Fehérlófia I–VI.* című 1991-ben megjelent könyve a magyar neo-avantgárd reprezentatív alkotása. Számos műfajt megidéz, azonban mindannyit át is értelmezi, hiszen ahogyan egymással viszonyba kerülnek egy szövegen belül az egyidejűség révén, kiiktathatatlan az egymásra gyakorolt hatásuk. A könyv már annak tudatát mutatja, hogy az „elbeszélő funkció elveszíti működtetőit: a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt. Szétoszlik az elbeszélő és egyben denotatív, előíró, leíró stb. nyelvelemek felhőiben, ahol minden elem a maga gyakorlati sui generis vegyértékével mozog.”²⁸² Azonban ezek a sajátosságok mégis megjelennek a könyvben, csak hogy már mint emlékezet, hiány, úgy mint ami már nem jöhet létre, esetleg csak töredékei mutathatók meg. Ebből fakadhat az olyanfajta kettősség, amelyet úgy határozhatunk meg, hogy *töredékes nagy elbeszélés*. A széttartó műfajok külön-külön egy-egy elbeszélésformát jelentenének, csak hogy szimultán megjelenésük dekonstruálásukat hozza létre. Ezért beszélhetünk műfajok *kollázsáról* a szöveg esetében, abban az értelemben, ahogyan Peter Bürger meghatározza: „a kollázs ugyan lehetővé teszi egy konstrukciós elv felismerését, de a jelentés egységének értelmében vett szintézisét semmiképpen”.²⁸³

Amint azt a címe is jelzi, a mese architextusát idézi meg. *Fehérlófia* a mesében²⁸⁴ egy fehér lónak a fia, aki a táltoshoz hasonlóan, miután kiállja az alvilág próbáit, boldogan él a legkisebb királykisasszonnyal, míg meg nem hal. Látható, hogy ez egy „nagy elbeszélés”, egy „nagy hős” pretextusát képezi meg. Kemenes könyvében a kezdés és a befejezés megőrzi a mese keretét, születéssel kezdődik és Krisztinával való harmonikus együttlét zárja a szöveget. Azonban azt a fejlődéselvű linearitást, amely a mesét jellemzi, itt alineáris, töredékes szerveződés helyettesíti. A könyvbeli utolsó jelenet csupán egy gyerekkori emlék felidézése, és nem egy bildungs-történet kiteljesedő befejeződése. Az azonban, hogy ez a jelenet kerül a szöveg végére, mégis felidézi a mese szerkezetét, s annak mint koherens elbeszélésnek a műfaji jelölőit ezáltal részben megtartja. A könyvben a mese elemei elszórva jelennek meg, és

²⁸² Jean-François LYOTARD: *i. m.* 8.

²⁸³ Peter BÜRGER: *i. m.* 21.

²⁸⁴ *Fehérlófia*. ARANY László feldolgozása. = *Ezer Esztendő*. Millenniumi olvasókönyv, Budapest, 2000. 18–24.

oly sok más elemmel, műfajjal, stílussal keverednek, hogy lehetetlen egységgé olvasni. Bármennyire is kiemelt szerepet kap a mese a könyvben a cím és az említett keret miatt, mégis csupán egy műfaj a többi megidézett közül, és bizonyos aspektusai vannak jelen másokkal kombinálódva. Már a kezdésben a születés (illetve csak az „őslóból” lehet erre következtetni) mitikus jelenete keresztény nyelvi hagyománnyal kapcsolódik össze, az *Ómagyar Mária-siralomból* vannak idézetek bevágva, ugyanakkor Ádám és Éva is jelen van.

Melaszos éj bakacsinja alatt kukoricagoréban Éva
s Ádám ölelkezik remeg a meztelen himárbóc nyikorog
vad csörtet vadak csörtetése vadak borostás szeme
világít a határkő túl a szögesdrót taraján
Egyszerű eső esik, nem a kozmosz antropomorf könnye
istálló trágyás melegébe bújnak megszegi az utolsó
 kenőmájast leheletük leszáll a jászolra
ahol vértől izamos szénában jaj én édes fiadom
nyugszik a felismerhetetlen kised s akkor
a gazda eltolja a sziklakövet (...)
 erdő mélyén egy nagy tóban
 ősemberek lubickolnak
 órjás tenyerük nagyot csattan
 a mézillatú alkonyatban
 szőrös hátuk duzzadt mellek
 zónái a szerelemnek
 a tűzföld is feljön az égre
 míg elhal az ősök rőfögése
 fehér ősmag gyűrűz a vízben
 fehér őshab csap ki a partra
 fehér ősmadár dalbafogna
 fehér ősló elbotlik zokogásában
 patanyomok glóriája süppedő tőzegen
Mert nála senki sem fehérebb
Izzóbb dicsfény senki homlokát nem övezi
s amikor az illatos vadon vad őszbe fordul
amikor recsegő lemezbe gyűrődik az erdei tó
 ő a szent egyedül lapátolja: Ó én édes fiam
 egyetlen magzatom, hogyan is tudtál elhagyni engemet²⁸⁵

Krisztus születésének jelképei is megjelennek (istálló, jászol), ugyanakkor ezek egyszerre tartozhatnak a Fehérlófia születéséhez is, hiszen ló szüli meg. A születéshez, eredethez kapcsolódó „elbeszélések” kombinációja jön létre. A fehér szín nemcsak az ismétlés révén van kiemelve, hanem a szöveg tipográfiai elrendezése is feltűnővé teszi. „A fehér az isteni fényt, a tökéletességet, a tisztaságot és az ártatlanságot szimbolizálja. (...) A magyar népköltészet színszimbolikájában a fehér szín minden esetben a megtisztulást, az ártatlanságot és a szüzességet jelzi. Alkalmas az ártó erők távol tartására, s így válhatott gyászinné is.” – áll a *Jelképtár*-ban.²⁸⁶ Itt mindezek a jelentések a kezdettel, az őseredetivel kapcsolódnak össze. Ugyanakkor a fehér sugallta tisztaságképzetet azért is érdemes kiemelni, mivel a szöveg a továbbiakban nyelvi is ezt szeretné megvalósítani, a különböző nyelvi hagyományokat, a konvencionálissá, megszokottá vált szókapcsolatokat szokatlanná, újszerűvé írja át, de ezt oly módon teszi, hogy egyben fel is idézi annak emlékeztétét. Csak néhány példa: „kigulágos

²⁸⁵ *Fehérlófia*. 7, 8.

²⁸⁶ *Jelképtár*. (Szerk. Hoppál Mihály, Jankovics Marcell, Nagy András, Szemadám György) Második javított kiadás, Helikon, Budapest, é. n., 206.

kiguwattig”, „Te lehetsz – írja Schebemneck – gyöngy, ürü, kés túl pinán”, „hiába habzanak rántástól vakolásig”, „ránc ránc Dnyeszter-ránc, Eszterházy-cérna”. A szövegben ez így tematizálódik: „*make it new* újítsd meg a nyelvet, abból ismernek meg”. Ez a nyelvújító „magatartás” nyelvkritikusi attitűddel társul²⁸⁷, ahogyan arról Margócsy ír a hetvenes évek magyar lírája – bár ő csak a magyarországiakat veszi figyelembe – ebben hoz újat a magyar líraértésben. A nyelvre való odafigyelés nem a klasszikus modern esztétizmusát eredményezi, hanem egy ironikus, demisztifikáló, kifejezés határaitra reflektáló nyelvhasználatot. Ugyanakkor a költészet már nem mint egy elkülönített „magas” nyelvi világ létezik, hanem benne szétválaszthatatlanná válik az irodalmi és (a korábban) nem irodalmi regiszter. Kemenes szövegében egyenesen köznyelvi szófordulatok „litániája” („káromlás a nyelved absztrakt litánia”) olvasható, és az sem véletlen, hogy a fent idézett metatextusként is interpretálható „újítsd meg a nyelvet...” kijelentés után következik az egymásból tovább gördülő felsorolás.

nyista meredek sóder, ne hamukálj, mit gurítasz
csak nem engem akarsz lelejmolni átvered ám a jóanyádat
csanázod a roma vakerát? te akarsz engem megfűzni hazavágni
átrázni átdobni átejteni átvágni? te fűtöd az én agyamat,
te akarod megdönteni a dumámat megfűjni megbugázni?
mit gondolsz ürge vagyok és csak úgy megeszem a körmös halat?
megkajolom a süket dumádat kinek nyomod te a szöveget
mit habzol itt bazmeg mit vered a rikácsot bazmeg
ennek már löttek édesapám jobb ha lekopsz kilősz olajra lépsz
elhúzkod a csikot hazakíséred magad eltűnsz a balfenéken
hiába rázod a rongyot
hiába rúzsozod azt a kinyiffant jó kurva anyádat
ennek a bulinak löttek alma a fa alatt nyári piros alma
haggyuk ibolyka elég a hamukából söprés a picsába értem?
leléptettem...²⁸⁸

Olyan sajátos poétikát eredményez, amelynek nyelve nem egy elzárt, elkülönített esztétikai „szférában” van adva, hanem önmaga hozza létre azokat a különböző nyelvi regiszterekből,

²⁸⁷ Margócsy István a hetvenes évek lírájáról írott szövegét találónak tartom ebben a kontextusban. Vö. „Poétikailag vizsgálva, már e költészetek jellemzőit, döntő érvként a *nyelv*vel szemben tanúsított kritikai attitűd kibomlását hozhatnánk fel. Bár korántsem kívánjuk e költészetek egyik válfaját sem azonosítani teoretikus (esetleg nyelvfilozófiai) irányzatokkal, helyénvalónak érezzük a *kritikus* megjelölést. Nem egyszerűen a nyelv megújításáról vagy továbbfejlesztéséről van szó, hanem az önállóan és egymástól elkülönülten létező mindennapi és költői nyelvnek *egy* mozdulattal történő átfogásáról és felülbírálásáról. A hagyományos magyar líraértékelés, belülről nézve, a költők *nyelvteremtő* tevékenységét tekintette elsődleges értéknek, megfelelkezve arról, hogy a költők *nyelvteremtése* tulajdonképpen stilisztikai fogások újraalkalmazását jelenti csupán, s a nyelv ornamentális lehetőségeinek bővítése, illetve túlfeszítése, amellett, hogy a költészetén kívüli nyelvet teljesen figyelmen kívül hagyja, általában csak a költői nyelvhasználatnak már érintett illusztratív (variációkra, mellérendelésekre építő) alkalmazását segíti elő. A nyelvkritikusi attitűd, tudomásul véve és állandóan tudatosítva a költészetnek fogalmából következő nyelvbe ágyazottságát, a *kifejezés* lehetőségeit és korlátait vizsgálja, s a költői beszédformákat mint sajátosan ‘jelentésszerű’ egységnek lehetőségeit kutatja. Ebben a kísérletező kutatásban a nyelvi jelentés és a nyelvi kifejezésforma azonosnak tételeződik, s ez az azonosság mint tény, mint tényként felfogott kommunikációs jelenség szegül szembe a hagyományos költészetmodellnek – teóriáján belül – versen túl tételezett eszmefelfogásával.” MARGÓCSY István: *Jegyzetek a hetvenes évek lírájáról*. = *Mozgó Világ*, 1980/6., 111.

²⁸⁸ *Fehérlófia*. 38–39.

hierarchiákat megszüntetve. Az alulpoetizáltság, deretorizáltság, a mindennapiság egyszerűsége (bár ez is a poétika eredménye) Kemenes szövegét a hetvenes évek meghatározó poétikájához, a *konkrét költészethez* közelíti. Ebben a költészetben a szó kap kiemelt szerepet, a szintaktikai rendszerek széttördelése, mely az összefüggések megakadályozását eredményezi. A szó eloldása a szintaktikai rendszertől a tipográfia segítségével is történik. Az írásképp jelentésszerű szerepűvé válik, az üres helyek szintűgy. „A konkrét költészet úgy ‘bontja’, ‘rombolja’ a nyelv grammatikai-szintaktikai szabályait, hogy azokat különböző, új, lehetséges rendek szerint építi fel, ‘kiteríti’ a nyelvet az olvasó előtt, aki így megtapasztalja ‘a nyelv határaiban a világ határait’ (Helmut Heissenbüttel), és a nyelv felszíni struktúrái alá is ‘beférkőzik’. A konkrét vers nyelve nem ‘jelentő’ nyelv, a műalkotás mindig maga hozza létre azt a generatív szabályt, amiből ‘saját’ nyelve létrejön.”²⁸⁹ A fenti beidézett szövegrészben ez a „generatív szabály” a felsorolás. A központosítás hiányában az olvasónak fokozottabban kell figyelnie a szintaktikai egységek határait. Az „új költészet formája eszközétől függ – a szótól – mint céltól. (...) A szó kiterjedés. Az – akkor is, ha mondják, akkor is ha írják. Sem jó, sem rossz, sem igaz, sem hamis. Hangokból áll, betűkből, melyek közül mindegyik egyéni és markáns kifejezőerővel bír. (...) Más szavakkal való kapcsolatában viszont meg akarjuk tartani a saját egyéniségét, ezért konstelláció formájában rendeljük hozzá más szavakhoz.”²⁹⁰ – írja Gomringer. Számos példát hozhatnánk Kemenes szövegéből, amelyben a szó és betűinek kombinatorikája történik, és ahol a szóhatárok is feloldódnak, az egymással kapcsolatba állított szavak sajátos játékeret, konstellációt hozva létre ezáltal.

Sámán vagy artifekszem? Sömör vagy finnugró?
a nyelvezésnek finneken vége énekem fêke finegés-weg
a skriabálás elhalogatásával Chimes Choyce rácsengít
Délfosban fagyok Appollógáta
e szaki-szarókon jönvendöm
ondó
bűnbánó Makkdolna hagymásan-ecetesen
párizsi sarlata szt. Furkó Miháj lován szörtúszos nyerek
Nyelvem a Féktelebenbe
megszokás dolga²⁹¹

Ebben a szövegrészletben a tipográfia kiemelt szerepe is láthatóvá válik, hiszen azzal, hogy képileg látványos, elkülönített helyet és teret kap az „ondó”, ezzel a szövegrész nemiséggel kapcsolatos elemeit teszi hangsúlyossá. A konkrét költészetben „valamit a hagyományos értelmével ellentétben használnak, anélkül, hogy teljesen eloldanák attól”.²⁹² Csak úgy lehetséges az el- és feloldása a szavaknak, ha megőrződik az emlékezetük, egyfajta megszüntetve-megőrző létmód ez a poétikai eljárás is. A fenti példában a kiejtés szerinti nyelvre van rájátszva, ezáltal a nyelvek sokféleségét ezen a szinten is hangsúlyozza, a beszélt és írott nyelv különbségét problematizálja.

Hasonló intenzitással van jelen a szövegben a mese műfaja mellett az *önéletírás* is. Már így, ha csak egymás mellett említjük a két műfajt, rögtön látszik, hogy radikális változásokat idézhet elő egy klasszikusan értett önéletírás mellett a mese megjelenése. Legfontosabb kritériumát kérdőjelezi meg, a valószínűségét, hitelességét. Az újabb önéletrajz-értés pontosan

²⁸⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Oravecz Imre*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1996. 29.

²⁹⁰ Eugen GOMRINGER: *A verstől a konstellációig. Egy új költészet célja és formája*. = *Magyar Műhely*, 1998. tél/1999. tavasz, 108–109. szám, 45, 46.

²⁹¹ *Fehérlófia*. 35.

²⁹² Helmut HEISSENBÜTTEL: *Konkrét költészet*. = *Magyar Műhely*, 1998. tél/1999. tavasz, 108–109. szám, 42.

ezt a referencialitást bizonytalanítja el. Kemenes szövegében ezen architextus mise en abyme-jaként is értelmezhető *Fehérlófia 5: P. Arthur önéletírása (Töredék)*, „amelyben a szerző kéri a nyájas olvasó türelmét és elnézését, azután pedig ismerteti születése körülményeit, azaz hogy hol, mikor, hogyan és miért jött erre a világra”, és ebben a fejezetben szintén egy csodagyerek (hét foggal született, ami a táltos voltra utal) születésének a története van elmesélve. A második fejezet kivonatával fejeződik be, azaz töredékessége jut érvényre. Ez a tükörszerkezetet képviselő fejezet már önmagában a fragmentaritást tükrözi, az önéletírás nagy elbeszélésének lehetetlenségét, csupán egy fejezet mesélhető el, és az is hosszas – az Olvasóhoz intézett – reflexióval. A *Fehérlófia* egészében meghatározó az önéletrajziság, adott esetben a referencialitás (‘56 és az emigráció központi motívuma a szövegnek), de ugyanakkor a szerteágazó szövegtípusok, diskurzus elemek hatására csupán töredékesen érvényesülhet. Az *eposz* műfaji jegyei szintén kontúrszerűen vannak jelen. A szöveg a „bébi Babits”-hoz intézett invokációval kezdődik. Az, hogy a segítő múzsa itt egy költő, ugyancsak önreflexívvá teszi a szöveget. És azt mondhatjuk, a seregszemle, az enumeráció itt a világ-irodalom és a magyar irodalom szerzőinek a felvonultatása, szövegeiknek (meg)idézése. Az eposzi hős mindamellet, hogy (forradalmi) hős, időnként gumiszívvel és az agyat helyettesítő kvarcmotorral rendelkező báb.²⁹³ Ugyanígy a tragikus hőstípus is obszcén elemekkel társul. Azt mondhatjuk, hogy a *Fehérlófia* úgy ötvözi a különböző műfajokat, hogy megtartja bizonyos sajátosságait, de egyiket sem teszi fölérendelt pozícióba. Az eddigi műfaj-meghatározás-kísérletek is ezt mutatják, bármilyen kompromisszumos, újonnan létrehozott összekapcsoló műfajmegjelölés elégtelennek bizonyul, mivel csupán a szöveg bizonyos aspektusait képes jelölni.²⁹⁴ Ezért javaslom a műfajok esetében is a kollázsszerűség kiemelését, mert ahogyan az idézetek, szövegtípusok egymás mellé kerülnek szinkronszerűen, ugyanúgy történik a műfajokkal is, hiszen nem elvonatkoztatva léteznek mint kristálytisztá formák, hanem új megfogalmazásokban realizálódnak. A *Fehérlófia* poétikai eljárásainak legfontosabb meghatározói a kollázs, a montázs és a palimpszesztus. Ez utóbbi a *Fehérlófia második könyve XX.* fejezetében konkrétan is megjelenik (Első felvágás, második felvágás stb.), ugyanakkor metaforikusan kifejezi azt, hogy az éppen olvasott szöveg mögött újabb szövegrétegekre bukkanhatunk, de amely rétegek egymás viszonylatában válnak értelmezhetővé.

A töredékesség és egészelvűség kettősége azért is lehet szinkronszerűen együttes meghatározója ennek a könyvnek, mert egyszerre alkalmazza a próza, a líra és dráma műnemek sajátosságát. Így olyan sajátos konstellációt teremtve, amelyet szétartó volta miatt nehezen lehetne kimerítően elemezni. Ez a fajta szövegszerveződés a rizóma (Deleuze–Guattari) működéséhez közelít. „A rizóma nem kezdődik és nem végződik, mindig közepén van, a dolgok között, köztes lény, *intermezzo*.”²⁹⁵ Műfajok, műnemek kollázsa révén ugyanakkor a műfajokról való tudásunk is az átértelmezés dinamizmusába kerül, hiszen – ahogyan a regény kapcsán Bahtyin már elemezte – az ilyen egymásra hatásokban a műfaj mint elvont kategória állandósultságából fog kimozdulni, azaz „megújulni”. Bahtyin azt írja,

²⁹³ Vö. „Ránk adják a fekete posztöltönyt/ Lábunkra húzzák a spanyol lakkeszimat/ Orcánkat kirú-zsozzák ujjainkat összekulcsolják/ Plasztikgombócot nyomnak a szánkba/ A meghasadt szív helyére új gumipumpát tesznek/ A lottyadt agy helyére kis kvarcmotort szerelnek/ Üveggyapot tüdőcskét raknak a mellkasra”

²⁹⁴ Pomogáts Béla kísérletei például a „lírai eposz” és a „önéletrajzi költemény”. Vö. *A montreali végvárban. Kemenes Géfin László verseiről*. In: *Változatok az avantgárdra*. Budapest, 2000. 303–307.

²⁹⁵ Gilles DELEUZE–Félix GUATTARI: Rizóma. <http://www.c3.hu/~exsymposion/HTML/fu/deleuze/foszoveg.htm> 14.

hogy a regény megjelenésével megfertőződnek a más műfajok, és másképpen kezdenek hangzani a hatására. Ezekben a *közöttiségek*ben látom a neoavantgárd-poétika legfőbb sajátosságát. Ezt a *közöttiséget* úgy definiálhatnánk, hogy a különbözőségek nem csupán egymás mellé felsorakoztatnak, hanem az egymásra *hatásuk* lesz lényeges. Ez több szinten is megfigyelhető: szövegközöttiség, nyelvek közöttisége, műnemek, műfajok kollázsa, rizomatikus „narratíva”.

Ahhoz, hogy hatékony legyen az általam terminus (technikus)ként használt *közöttiség* kategória, úgy gondolom, hogy értelmező kontextusba kell „beszőni”. Ebbéli törekvésemben nagyon jó viszonyt kínál Renate Lachmann által értelmezett „másodlagos szinkretizmus” fogalma, amelyet orosz példákon dolgoz ki. Lachmann megkülönböztet archaikus szinkretizmust, ahol a kommunikáció polifunkcionális (zene, tánc, költészet egyidejű jelenléte) és másodlagos szinkretizmust, amely a „tisztá stílus” eszményéből következő stílushierarchia és ezt létrehozó restriktív szabályok ellenében, ellenreakcióként jött létre. Magukat a stílusformákat, az egyes stílusokat az emlékezet hordozóinak tekinti, így „az intertextuális szövegben a szinkretizmus a heterogén stílusok és a bennük felhalmozott szemantikai és kulturális tapasztalatok szinkronizálását, kontaminálását szolgálja”.²⁹⁶ Kettős kódolás jön létre, ugyanis az idegen stíluselem egyrészt beépül a megidéző szövegbe, ugyanakkor megőrzi idegenségét is. Amíg a „tisztá stílus” bűvkörében gondolkodunk, addig a stíluskeverés (szmes – Majakovszkij), a határátlépés szabálysértésnek minősül. Azonban a szinkretizmusban pontosan ez a keveredés, kreolizáció (Lotmann), hibridizálás (Bahtyin) válik stílussá, azaz a *szinkretikus stílus* nem csupán ellen- és eltérő stílus, hanem *metastílus* egyben, ugyanis reflektáltat magára a stílusra mint olyanra. Bahtyinhoz képest Lachmann a stílusok egymásra hatásában a szemantikai differencia disszharmonikus, monstroz, súrlódó aspektusát is hangsúlyozza. Bahtyin a dialogikus kategóriájában a „(ki)békítő” vonást erősíti fel a nyelvi interferenciában.²⁹⁷ Bettine Menke szavaival így foglalhatjuk össze a másodlagos szinkretizmus jelenségét, hogy „az összegyűjtött elemeket megtartja saját idegenségükben a bevezetett idegen elem heterogenitásának elpalástolása nélküli szintézisként”²⁹⁸, vagyis egyszerre összegző és szétbontó, nem hozzáadó, hanem bennefoglaló a szinkretizmus. Benne az időbeliség térbeliesül, a kulturális emlékezet diakronikus felduzzadása (pl. a palimpszesztben), egymásba íródása történik a szöveg színterén (mise-en-scene). Találó allegorizációra ad alkalmat a *Fehérlófia nyolcása. Hardcore. Szerelem. Cirkusz* (1995) című könyvben a „szövegbicikli, amelynek kereke nyolcast kapott” kép, amely a könyv más pontjain is visszatér.²⁹⁹ Ugyanis a kerék mint zárt mezőny, rács, de amelynek belsejében

²⁹⁶ Renate LACHMANN: *A szinkretizmus mint a stílus provokációja*. = *Helikon* 1995/3., 267.

²⁹⁷ *A szó esztétikájában* kijelenti, hogy semleges megnyilatkozás nem létezik, „az egyedi, konkrét megnyilatkozás mindig valamely értékelő és értelmező kulturális kontextusban, személyes élet-szférában hangzik el”. Továbbá: „Azokat a megnyilatkozásokat nevezzük hibrid konstrukcióknak, amelyek grammatikai (szintaktikai) kompozíciós jellemzőjük szerint egyetlen egy beszélőhöz tartoznak ugyan, de amelyben két megnyilatkozás, két beszédmód, két nyelv, jelentés és értékelés két horizontja keveredik.” (Mihail BAHTYIN: *A szó esztétikája*. Gondolat, Budapest, 1976.) Dosztojevszkij elemzései során a megnyilatkozások szintjéről e keveredés a szó szintjére is átkerül, a kétszólamú szó kategóriájával a szó dialogikusságát hangsúlyozza.

²⁹⁸ Idézi Renate LACHMANN: *i. m.* 277.

²⁹⁹ Vö. „hát így megy ez a szövegbicikli amelynek kereke nyolcast kapott dőcögve megy csak...” (6. oldal), „az írás turbulencia, túldeterminált jelentésség amit a Főnök (író úr) nem tud kontrollálni kicsúszik a szándék mint a betűk az írásból csilingelve le a járdaszélre” (24. oldal), „MERT MAGÁNBESZÉD LETT a sorsírásból, belső dialógus, nem világos ki kihez szól kire hallgatde azért föl a rozoga bringára, elférünk minden, ki a vázon ki a csomagtartón ki csak integet” (72. oldal)

kombinációk jöhetnek létre, úgy módosul a nyolcas révén, hogy maga a rendszer (illúziója) megmarad, de a maga sérültségére irányítja a figyelmet. Ismét a rizomatikus szerkezethez kapcsolódhatunk vissza, annak Eco által adott értelmezéséhez: „A rhizóma-labirintus olyan sokdimenziósan van megszöve, hogy minden járata összeköthető az összes többivel. Nincs sem középpontja, sem perifériája, még kijárata sincs, hisz potenciálisan végtelen.” (A lefektetett nyolcas szintén a végtelen kifejeződése.) Kemenes meta-metaforájába e kontextus hatására láthatóvá válik ismételten a közöttség létmódja, hiszen a biciklikerek szerkezetében elvileg a középpont elképzelhető, illetve az arra való irányultság, de nem érnek mégsem össze a különböző irányból jövő száraz, szálak, hiszen ha összeérnének, működésképtelenné válna a rendszer. Ez egy olyan „középpont” tehát, ahol különböző szálak *forognak* egy időben. Azon kettősség, közöttség (és nem átmenetiség) kifejeződése lehet a fenti kép, ahol egyszerre van jelen a sokdimenziós megszöttség (három teljesen különböző történet szövődik), ugyanakkor a középpont emlékezete is felsejlik (ez főként az egyes történetekben az elbeszélők önmegértési mint teleologikus folyamatában, a személyi integritás vágyában érzékelhető), de amely pontosan a sokdimenziós megszöttség hatására sohasem realizálódhat (egyetlenként). A szöveg további olvasás alakzatokat kínál:

még ha eme aktusunk által létező is varázsoljuk azt a másikat az amőbát
mert mi van más mint uralkodás és megalázkodás
homeosztázis amőbaság a teljes osztódás felszívódás állapotában
s ami addig amőba volt most íme nő lett annak a tudatnak a rabja hogy ő most van
valamiért
j'attendrai hol júliára talál *she walks in beauty* minden félrecsúszott nyakkendőben
élsz
da unzer zweier bette was
és uralkodol

(33. oldal)

A történet deformálja az életet, hogy formát kölcsönözzön a máskülönben szétmálló
amőba-anythingnak.”

(34. oldal)

Az idézetek mellett, hogy a fent már tárgyalt nyelvhasználatok egymásra hatását is példázzák, az *amőbaság* jelenségét kínálják értelmezésre. Benne azon képlekenység, változékonyság (a környezetéhez, a táplálékhoz formálódik, állabakat bocsát ki, és folyton átalakul a teste), decentralizálódó aktus (osztódással szaporodik) fejeződik ki, amely hatékony olvasásalakzatként szolgál. Az amőba mozgása hasonlónak válik a Deleuze–Guattari-féle rizóma működéséhez: „A nem-jelentő szakadás elve: a túlságosan jelentő törések ellen, melyek struktúrákat választanak el, vagy áthaladnak bizonyos struktúrán. A rizóma bárhol megszakítható, bárhol megtörhető, hiszen vonalai mentén újból lesz.” „...a rizóma, *térkép és nem másolat*. Térképrajzolás és nem másolatkészítés. (...) A térkép maga is része a rizómának. Nyitott, minden irányban kapcsolható, szétszedhető, megfordítható, kész minden pillanatban változni.”³⁰⁰ Az amőbaság mint de-formáló szövegszerveződési módozat esetében külön hangsúlyossá válik a tipográfiai elrendezés, amely lehetővé teszi például a fenti szövegrészletben a „valamiért élsz és uralkodol” szavak összeolvasását, így módon egy másik szálát, kapcsolódást alkotva.

Történeti következtetés is levonható: a posztmodern teljes feloldódáshoz, eloldódáshoz képest itt inkább az irregulatív szabályozott rendszerének *közöttségével* van dolgunk.

³⁰⁰ Gilles DELEUZE–Félix GUATTARI: *i. m.* 4. 6.

Ugyanakkor a közötliség az elbeszélői nemek szintjén is létrejön, az egyik történet egy amerikai lány önmegértési kísérletének a folyamata. A *Fehérlófia nyolcasában* a *Női Alany* (szövegbéli meghatározás) mássága kulturális, nyelvi idegenséggel is társul. Itt most csak egyetlen példát emelnék ki annak bemutatására, ahogyan a szöveg köz-helyessé teszi a nő–férfi klasszikus oppozíciót. „(...) a végén megkérdeztem tőle miért gyűlölsz annyira minket igen minket nőket miért van benned az a szinte hihetetlen harag bosszúvágy a szándék hogy amikor csak lehet megszegyeníts bennünket megalázz letörj összezúzz mint valami kártékony rovar. D. megállt az ajtónál nem nyitotta ki de nem is fordult vissza felém. Mert nem hagytok bennünket békén mondta alig hallhatóan, *nélkülünk semmik se lennétek olyanok vagytok mint az amőba azért kellünk nektek máskülönben szétfoly nátok, de hát ez is közhely mint mi magunk is az vagyunk.*” (84. Kiemelés: D. M.) A látszólagos férfi instancia, viszonyítási pont úgy válik köz(tes) helyé az amőba–nő viszonylatában, hogy reflektál saját köz(-)helyes önmeghatározására, ezzel a beszédmóddal mintegy viszonylagosítva a szétfolyás-határt jelölő oppozíció alapját képező férfi auktoritást.³⁰¹

További vizsgálódás alapját képezheti az írás és hang eltérő medialitásának erőteljes problematizálódása a szövegben, egy másik szinten pedig a szinkretizmus multimediális aspektusa, a színpadra vitel, ugyanis a keret (kerék) a szövegben egy film rendezése.

3. Intertextualitás: létmód vagy bazári jelleg?

Vitéz György *A fényképésznél* című szövegének olvasatai

Itt következő elemzésemben az idézőmód milyenségére figyelve szintén a neoavantgárd poétika sajátosságait szeretném árnyalni és a neoavantgárd–posztmodern korszakolás tekintetében is következtetéseket levonni.

Az alcímben megjelölt szövegben az álom mint történés lehetőséget teremt az állandó mozgásban, intertextuális kapcsolódásokban létező szövegvilág működésének a tematikus megfogalmazására. A szöveg szerveződésének az álomszerű történés válik a meghatározójává, „csak az álom teheti meg ezt, csak”. Ezt a kijelentést reflexív, metatextuális elemként olvashatjuk, hiszen a szöveg történésének a metaforája. Az álomban idő- (például a „vásári fényképész” és a videó egyidejű jelenléte) és térviszonyok elmosódnak, és előtérbe egyfajta labirintus jelleg kerül. Ebből a szempontból az „Ariadné fonala” a labirintusra és Thészeuszra utaló mitológiai allúzió szintén a szöveg szerveződésének hogyanjára reflektáló metatextuális elemként lesz olvasható, hasonlóan továbbá a „logocentrifuga”, „bazári jelleg”, „minden csak töredék foszlányok” kijelentések is. Az álom mint a szövegszerveződés azért is kiemelten hangsúlyos, mert az álomban az álmodó szubjektum nem irányíthatja a folyamatot, nem ura a történésnek, hanem vele történik. Ebből a szempontból az elbeszélő összetartó, centralizáló képességéről nem beszélhetünk, hogy tehát ő válogatná ki és vágná össze a különböző szövegeket. Az álomszerű történés a beszélő szövegválogató, irányító funkcióját eliminálja, annyiban létezik csupán, mint beszélő, amennyiben ezen a történésen belül jön létre. Ebből következően a decentráltság válik a szöveg jellemzőjévé. A létrejövő műalkotás nem uralkodik a hagyományon, nem illusztrációként, indoklasként emelődnek be idézetek egy úgynevezett főszövegbe, hanem a létrejövő szöveget magát a különböző idézetek, különböző nyelvi regiszterek, extratextuális elemek határozzák meg, illetve e szövedékben, e különböző regiszterek egymásra hatásának eredményeképpen keletkezik. A „logocentrifuga” beszédmód annak kifejeződése lehet, hogy hogyan ölt „bazári jelleget” e különböző hagyományok, regiszterek egymásra hatása. Viszonylagosítódik az irodalmi és nem irodalmi elkülönítés. E

³⁰¹ Az amőba önkényes értelmezését is leleplezve, hiszen az nem szétfolyik, hanem alakját változtatva mozog.

kettő közötti opposzió felszámolódik, e szöveg nyelve már nem úgy hozza létre az irodalmi, esztétikai nyelvet, hogy annak megkülönböztető sajátossága lenne a hermetikus elkülönülés más nyelvi regiszterektől. A nyelvi kódváltások dezautomatizálják a befogadási folyamatot, az intertextusok, az extratextuális elemek folyton alakítják az elváráshorizontunkat, ugyanakkor a különböző diskurzustípusok relativizálják is egymást, ennek megfelelően a szöveg műfajisága is meghatározhatatlanná válik, illetve egy olyan műfajhoz áll a legközelebb, amely maga összekapcsoló, kettős műfaj. A *prózavers* vagy *verses próza* egyszerre juttatja érvényre a két műnem sajátosságait. Schein Gábor szerint „a próza és a vers közötti különbség végső soron nem más, mint szemantikai tagoltsággal interferáló ritmikai szegmentáltság, ami meghatározza a verssorok szerkezetét és egymásutánját, ugyanakkor nem jellemző a prózára...”³⁰² Ahol a szegmentáltság nem esik egybe a mondat szintaktikai tagoltságával, tehát a szegmentumként értett verssor olyan ritmikai egység, amely eltér a mondat egységétől. „A verssorok létmódját tehát, minden esetben ritmikailag motivált szünetek határozzák meg.”³⁰³ A szegmentáltság szemantikailag is megváltoztatja a beszéd jellegét, mivel a tagolás révén poétikai viszony jön létre különböző nyelvi jelek között, amelyek sem grammatikailag, sem szintaktikailag nincsenek összetűzve. Ily módon Vitéz szövege olvasható *epikumként*, ekkor a linearitás, a folyékony, mondathatártól mondathatárig tartó *beszéd* lesz a meghatározó, melyet azonban a reflexiók helyenként megszakítanak; vagy értelmezhető *versként* is, és ilyenkor a verssorokat *szegmentumokként* olvassuk függetlenül a szintaktikai egységtől. Szembetűnővé válnak az enjambement szerepe, amely „az elhalasztódó különbséget teszi hatékonyabbá”.³⁰⁴

vőlegény. Sarkonfordulok. kettős anacr(e)onizmus: meglepetés e
költemény – csak az álom teheti meg ezt, csak. Gavriló princípiuma:

Az írásban elhalasztódó „költemény” kiemelt funkciót kap, beszédbeli és írásbeli különbsége hangsúlyozódik. Ugyanakkor a szegmentáltság szerint viszony teremődik a „költemény” és „álom” között. Itt maga a szöveg így működő retorikája teremti meg az összekapcsolás lehetőségét. A tagadószóval végződő sorok teszik a legnyilvánvalóbbá a kétféle olvasás lehetőségét, hiszen teljesen ellentétes jelentés jön létre ha beszédszerűen és ha írásképszerűen olvassuk. A fenti sajátosságok révén (álom mint „szervezőelv”, decentralizáltság, műfaji határvonalak fellazítása) a szöveget a posztmodern esztétika kontextusába tartozónak láttatja. Azonban a szöveg nem az álomleírással kezdődik, hanem a „Hölgyeim és uraim, nagyérdemű közönség!” megszólítással, amely egy külső keretet képez az álomban történő jelölők játékának, így módon azt mondhatjuk, hogy azt a dezorganikusságot, decentralizáltságot, amelyet az álomrész hoz létre egy centralizáló beszélő fogja össze végső soron egy keretbe. És eléggé hangsúlyos pozíciójú beszélő, de aki mint előadó, színész lesz meghatározható, tehát egyfajta szerep identitásnak a kifejezője. Azonban ez nem tudja megváltoztatni e kezdő mondat centralizáló jellegzetességét. Ez a szövegkezdő aposztrophé azzal együtt, hogy létrehozza hallgatóit, egy olyan beszélőt is tételez, aki mindezt végrehajtja. Tehát az álom létéből következően beszélhetünk álmodó és álmodott szubjektumról és egy olyan beszélőről, aki mindezeket elmeséli, aki a megszólítást a hallgatósághoz intézi. Jonathan Culler szerint

³⁰² SCHEIN Gábor: *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve.* = *Alföld*, 1994/12., 42.

³⁰³ SCHEIN Gábor: *i. m., i. h.*

³⁰⁴ Uo. 41.

„az aposztrophé (...) elfordulása az olvasótól a lírai én mint beszélő létét alapozza meg”.³⁰⁵ Tehát mivel az aposztrophé látszólagos (vö. frázis jellege ennek a megszólításnak) kapcsolatteremtés a megszólítottakkal, pusztán a beszélőre vonatkoztatódik vissza, őt létesíti, a megszólítottakat hallgatókként szituálja, így meghatározóvá a monologikus beszédmód válik. Az intertextualitás széttartó jellegét ezen elbeszélő történetszerű monológja ellensúlyozza. A történetszerűség, mely linearitást implikál a szöveg összekötő elemeiből is következik („közben”, „azután”). Ugyanakkor a metatextuális utalások gyakori jelenléte, szintén az önmagára utalással a szabad és szertelen áradás megfékezését eredményezi. Az intertextualitás delinearizált időbelisége mellett a történetszerű elbeszélés lineáris időkezelést érvényesít. A múlt idejű állítmányokat figyelve úgy tűnik, hogy a narráció irányítójává az emlékezés tevékenysége válna, ugyanakkor az intertextualitásból adódó töredékesség, „bazári jelleg” a bármilyen reprodukció lehetetlenségét képezi le, ily módon megkérdőjelezve azt a rekonstruktív elbeszélői pozíciót, amely az álom felidézésére tesz kísérletet. E felidézés csak foszlányok bazári jellege lehet, „nyomok középpontnélkülisége” (Derrida). Ugyanakkor a megszólításból kiindulva az álomelmesélés kísérlete úgy is értelmezhető, mint egy szórazótörténet kitalálása. Ekkor a töredékesség nem az emlékezésből adódik, hanem a képzelet teljesítménye. Ebből a szempontból a szöveg saját létrejövését írja le.

Az mondható tehát, hogy egy olyan kettőség jegyében válik értelmezhetővé a szöveg, mely szerint az intertextualitásban létrejövő decentralizáltság végső soron csak egyik sajátossága a szövegnek, belső eleme egy beszélő pozíciót létrehozó keretnek. Bár látjuk, hogy ez a keret önmagában is kettőség kifejezője (vö. szerep, színész, klisé). Mindezek hatására már nem olyan egyértelmű, hogy a szöveg – a jelölők játékában a beszélői identitást feloldó – posztmodern alkotások közé sorolható. Annál is inkább, hogy az intertextualitásban sajátos módon érvényesül a referencialitás, amelyet viszont a posztmodern nem ismer el. Gyakran nem szövegek kölcsönhatásáról van szó, hanem a politikai, történelmi utalások esetében a pretextust egy referencia képezi. Irodalmi utalások esetében is, például Babits és Kafka esetében is ezt észlelhetjük. A megidézett cím, szerző, szereplő mint referenciák szerepelnek. Ezekben az esetekben tematikus intertextualitásról van szó. Összetettebb a Szabó Lőrincre való utalás („Azt álmodtam”), ez hipertextuális elemként értelmezhető³⁰⁶, ugyanakkor szerkezeti intertextualitás is, az álom az álomban szerkezet átvétele. Tükörszerkezetre még egy példa található a szövegben: a kezdőformula az előadás szituációját teremti meg (az olvasó mint hallgató van szituálva), ugyanakkor Timár Virgil a szövegben „int valami láthatatlan hallgatót”, vagyis az előadás az előadásban-szerkezet jön létre. A József Attila intertextusok közül egyet emelnék ki, amely a mondat szerkezetével és ritmikusságával utal a „Visz a vonat megyek utánad/ talán ma még meg is talállok” sorokra. Úgy gondolom, hogy a „Visz a lábam mintha robot lennék” pontosan annak a mechanikusságnak a megfogalmazása, amelyet a *Mellékadal*ban lévő mondatszerkezetek (sorrend) kiváltak. Ez az álom jellegére is utaló mondat, átírhatja a *Mellékadal* értelmezését is: „Visz a vonat” így, ezért „megyek utánad”

³⁰⁵ Idézi KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *A „te” lírai alakzatának kérdéséhez.* = Uő.: *Az olvasás lehetőségei.* JAK füzetek, Kijarat Kiadó, 1997. 47. Vö. továbbá: „Az aposztrophé látszólag az én és mások között létesít kapcsolatokat, valójában azonban az interiorizáció és a szolipszizmus aktusaként olvasandó. Egyfelől ugyanis – szinekdochékkal élve – mintegy szétszórja az ént a világban, másfelől pedig interiorizálja a megszólítottakat (amennyiben olyan dolgokhoz fordul, amelyeket nem lehet ‘te’-nek szólítani, csak akkor, ha az ‘én’ részeiként – például tudatában – jelennek meg). Tehát az aposztrophé tárgya csak abból a szempontból érdekes, hogy milyen hatással van arra, aki beszél, nem dolgokra utal, hanem a beszélőre vonatkozik.”

³⁰⁶ Ugyancsak hipertextualitásként értelmezhető a KARINTHY Frigyes *Cirkuszára* való utalás, mivel tematikusan a pretextus egészét érinti, ugyanakkor továbbírva ezt a textust.

és az okozati sorrend nem fordított tehát. Ez a szövegrész példa lehet arra, hogy az intertextuális viszonyrendszerben a szövegek kölcsönösen átírhatják egymást.

A prózavers műfaja az eposzi hagyománnyal is viszonyba lép. Ha nem ismernénk fel a „Régi dicsőségünk”, „hősvértől pirosult”, „századok ültenek el”, „sóhajtvá köszöntlek” „arma virumque” konkrét szöveghelyét, akkor is az eposzi hagyományhoz való kapcsolódásukat érzékelnénk. Az idézetek a pátoszt, a *Zalán futásának* és a *Aenaisnak* egyik lehetséges esztétikai tapasztalatát hívja elő az értelmezőben.³⁰⁷ Az eposzi hagyomány, „váteszi arc”, mint lehetséges identifikáció értelmezhető.

Érdemes még kiemelni a cím szerepét a szöveg interpretációjában. A címadás mint szignifikációs aktus egyféleképpen egységgé szervezi a szöveget, paratextuális viszony jön létre cím és szöveg között. Egy referencializáló olvasatban e mű (a címből kiindulva) a portré-lét, a másolatokban való létezés tematikus megfogalmazása lehet. (Ehhez kapcsolódhat a Kafkára utaló szövegrész.) Szó szerint olvasva a címet olyan helynek feleltethetjük meg, ahol másolatok keletkeznek, metaforikusan pedig a szöveg létrejövésének módjaként: a nem autentikus szövegre, nyelv/hagyomány általi megelőzöttségre, feltételezettségre, kulturális tudatra utaló reflexív szövegelemként. Ugyanakkor az is hangsúlyos, hogy egy másik, a kép médiuma vonódik be a fénykép („Daguerrotipia”) által. A másolat-lét, a megkettőződés valamilyen szinten mindig a kép médiumához is kapcsolódik.

Vitéz verse esetében is, hasonlóan Kemenes műveihez, azon kettősséget kell kiemelni, melyet most már a neoavantgárd jellegzetességének tartok, hogy egyrészt tovább visz avantgárd poétikai elemeket (a prózavers mint műfaj, idegen nyelvi elemek jelenléte), ezekhez viszont olyan idézőmód kapcsolódik, mely a posztmodern megkülönböztető jegye. Azonban, mint ahogyan fent értelmeztem, ez a fajta intertextuális áramlás, nem az egész szöveg meghatározója, hanem keretbe van foglalva, és a kezdősorban ugyanakkor hangsúlyos beszélői pozíció jön létre. Bár a végén nem tér vissza a kezdéshez hasonló formula, így igazából nem is keretről kellene beszelnünk, hanem alaphelyzetről, mely ugyanakkor összefogja a szöveg széttartó intertextualitását. „Az álomnak egyelőre nincs vége...” – befejezés, a három ponttal a végén tematikusan a befejezhetetlenséget mondja, de ezzel a reflexív jellegével mégis lezárja a jelölők szabad játékát. Látható, hogy nagyon könnyen besorolható lenne ez a szöveg a posztmodern irodalom címszó alá, azonban azok az árnyalatok, melyeket felvillantottam, szükségessé teszik egy olyan irányzat, korszak elkülönítését, amely nagyon sokban megegyezik a posztmodern irodalom sajátosságaival, de lényegi pontokon eltér tőle. Ez a korszakküszöb, közöttiség, amelyben az említett kettőségek egyidejűleg vannak jelen, lehetne a neoavantgárd.

4. Kísérlet történeti következtetésekre

Kiindulópontként álljon itt Szabolcsi Miklós neoavantgárd értelmezése: „A neoavantgarde időben és tartalomban körülhatárolható jelenségcsoport, áramlatköteg. Nem azonos a ‘klasszikus avantgarde’ feltámasztásával, nem azonos a kétségbeesés irodalmával sem, hanem általában (de nem mindig) mozgalmyszerűen, szervezett módon megnyilvánuló, csoportok által hordozott irodalom, amely – s ezért avantgarde – ugyancsak a művészet és társadalom radikális megújítására tör, de – s ezért neo – lényegesen új társadalmi, technikai, történelmi

³⁰⁷ Vö. „Azzal, hogy egy szöveg valamilyen úton egy másik szöveget jelöl, illetve arra utal, a befogadás során nem azt a szöveget hívja elő a maga grammatikai megvalósulásában, hanem a befogadói horizontot strukturálja át azáltal, hogy előhívja az utalt szöveg esztétikai tapasztalatát.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció? = Irodalomtörténet*, 1995/4., 518–519.

körülmények között. Azt is meg kell jegyeznünk, hogy ha lehet, még közvetlenebbül kapcsolódik a politikai mozgalmak különféle fajtáihoz, mint a klasszikus avantgarde. Ugyancsak erősebb a kapcsolata a filozófiai alapokkal is, olykor szinte pusztán az elméletben jelentkezik.”³⁰⁸ Látható, hogy az avantgárdhoz való erős kapcsolódás hangsúlyozódik ebben a definícióban, ezért is kaphatta a neo előtagot. (Azonban azt is észre kell vennünk, hogy Bürger meghatározásának az ellenkezője volt itt olvasható. Ugyanakkor jól körülhatároltságról is el lehet mondani, hogy pontosan Szabolcsi tanulmányában lesz elkülöníthetetlen a felsorolt sajátosságok mentén a neoavantgarde és a posztmodern.) Mára azonban a hatástörténet bebizonyította, hogy éppen olyan jelentéssé vált a történeti avantgárdtól való eltérés és a posztmodern paradigmához való kapcsolódása. Sokkal szerencsésebb lenne éppen ezért a *posztavantgárd* elnevezés, mivel ebben nem szűnne meg az avantgárdhoz való kapcsolódás kifejeződése, de a *poszt* révén csak az időbeli utólagosság hangsúlyozódna, értékvonatkozások nélkül, amelyek a neo-ban viszont benne vannak. A jelhasználat szempontjából a neoavantgárd eltérni látszik a történeti avantgárdtól, ugyanis kiemelt szerepet kap a nyelvi, kulturális hagyomány és ez a klasszikus modernhez kapcsolja, ugyanakkor a posztmodern irányába mutat. A kollázstechnika, mely a történeti avantgárd poétikájából eredeztethető, viszont olyan intertextualitással társul, mely révén a hagyomány szerepe ismételen megnő, mert az avantgárd dal ellentétben nem tartja legyőzhetőnek vagy megtagadhatónak, és ez ismét a posztmodern felé közelíti. Ugyanakkor a kollázstechnikából következően a fragmentaritás lesz a meghatározó, a „mű már nem egy szerves egészként jön létre, hanem töredékekből montírozott”³⁰⁹, a nagy elbeszélés lehetetlenné bizonyul, „a stílusok és eljárásmodok történeti sorrendje a radikális különbségek egyidejűségébe transzformálódott”³¹⁰. Azonban míg a posztmodern paradigma sajátossága a decentráltság az intertextuális hálózatban, addig a neoavantgárd szövegekben az én-be vetett hit megőrződni látszik. Viszont az olyan sajátosságok, mint a magas és tömegkultúra szétválasztásának ellehetetlenítése, vagy a műfogalom feloldása³¹¹, az „opera aperta” (Umberto Eco) kialakulása, a különböző írásrendszerek, műfajok, műnemek keverése, ötvözése, vagy a különböző kultúrák, nyelvek viszonyba állítása, összekapcsolása – mindezek olyan sajátosságok, amelyek a posztmodern paradigmában felerősödve folytatódnak. Továbbá a neoavantgárd a médiumok egymásra hatását is kiemelten hangsúlyozza, új műfajokat, kifejezésformákat teremt ezáltal, a technika eredményeit funkcionálisan beépíti művészet koncepciójába.

A klasszikus modernség, avantgárd és posztmodern trichotonómia kontextusában érzékelhető, hogy a posztmodern paradigmát megelőlegezi a posztavantgárd (neoavantgarde) paradigma, amely az avantgárd és posztmodern között helyezkedik el, és amely – ma úgy tűnik – továbbvisz az avantgárd technikákból, de lényegesen el is tér tőle, főként a hagyományhoz való – nem tagadó – viszonyulásában, ugyanakkor előfeltétele is a posztmodern idézősmód, esztétika kialakulásának. Bármennyire is nem szeretném genealogikus konstrukcióban elgondolni a korszakok egymáshoz való viszonyát, most úgy látom, hogy a poszt/neoavantgárd egyfajta előtörténete a posztmodern paradigmának, és azok a sajátosságok, amelyek a

³⁰⁸ SZABOLCSI Miklós: *A neoavantgarde*. Gondolat, Budapest, 1981. 32.

³⁰⁹ Peter BÜRGER: *i. m.* 16.

³¹⁰ Uo. 11.

³¹¹ Vö. A „...neoavantgarde különféle áramlatai a művészeti folyamatra, a művészetre, a műalkotásra vonatkozóan is kifejlesztettek különféle elméleteket, illetőleg más körökben kialakult elgondolásokat mintegy a maguk gyakorlatának alátámasztására használták fel. A legáltalánosabb válasz a kor kihívására: a műfogalom feloldódása, ‘Auflösung des Kunstbegriffs’. (...) Nincs tehát *egyedi* mű, nincs *esztétikai* szféra sem.” SZABOLCSI Miklós: *i. m.* 41–42.

neoavantgárdra jellemzőek a posztmodern írásmódban élnek tovább. Mindezekkel együtt önmagában való történeti értéke kell hogy legyen a magyar irodalomtörténetben.

5. Függelék

Vitéz György

A fényképésznél

Hölgyeim és uraim, nagyérdemű közönség:

Azt álmodtam, hogy azt álmodtam Önök előtt állok és egy álmomat mesélem, konferanszié vagyok vagy talponálló komikus (stand up comic), Önök nyugtalanok, figyelmük szerteszét s számosan a kijárat felé tekintgetnek. Félszegen nekikezdek, (K. F. Cirkusza jut eszembe, de a hegedülést már időtlen idők óta nem gyakoroltam s egyensúlyérzésem se a régi). Marad a jólformált süket (és vak) duma, logocentrifuga, a történet piros Ariadné fonala, a nyakatekert (nyaka köré tekert) fonák, akarom mondani fonál, – egyre többen szedelőzködnek, köhögés, visszakerik a nyelv alá csúsztatott obulust, rázzák a színpalak mögött fejüket fogják verik (a falba)

a rendező ikrek: Demi John és Urgosz.

Megkapaszkodom a zsinórpadlásról leeresztett szalmaszálba és:

azt álmodtam, vásárban vagyok, régimódi vásárban; Szarajevo előtti idill, mundérban a férfiak, daliás Radko Mladics vagy Ferenc Ferdinánd; a nők, ersatz Erzsébet királynő, Zsófi a Conti utcai sétahajó, bazári jelleg, – csepűragók, bábosok, bábák, (vö. vasorrú) babák, bakák, (vásárnap várom a bakámat) de nem jön, Carmen imádlak – nem rukkolt be idejében (mint a mondanivaló.)

Álmodom, hogy ébren vagyok. Te jó Isten, mibe kerülhetett ez a sok jelmez, a statiszták bére (a félelem bére.)

Kis bódéhoz érek. Érdekes, mintha valami más lett volna itt ezelőtt. Most vásári fényképész boltja: az ajtó fölött ormótlan cégtábla, Vörösmarty Dauerrotipia. Rá van írva, gót és cirill betűkkel, olvasom lelki szemeimmel.

Benyitok az ajtón. Hatalmas műterem, hogy fér be ebbe a vityillóba. Óriási, háromszínű kulisszafüggönnyel nézek szembe. Jókora lyuk a közepében, komótosan elfér benne a kiművelt emberfő. Piros, fehér/lyuk, zöld. Mögöttem szorgoskodik a fotografsussegéd. Rekedtes, elfúló hang a függöny mögül: Attila fiam, profilból videózza az ifjú párt. Ugye tudja, Ond vezér unokája a vőlegény. Sarkonfordulok. Kettős anakr(e)nizmus: meglepetés e költemény – csak az álom teheti meg ezt, csak. Gavriló princípiuma: oda lőj, ahol a kitüntetés fityeg.

Közben kikászálódik a függöny elé Timár Virgil tanár úr.

Azt suttojják, kiugrott a rendből. Botját fölemeli, s így int valami láthatatlan hallgatóságot: SZÉLRŐL LEGELJETEK, FÁNAK NE MENJETEK, mert ha fának nekimentek, bizonytalán halál fia lesztek.

Rémülten hallgatom. Hogyan kell szélről legelni? Mielőtt visszanyerhettem volna lélekjelenlétemet, kidugja fejét a zöld kendő alól a segéd. Most maga következik, mondotta szárazon, kicsit unottan. Milyen sovány, gondoltam. Talán a vegyszerektől. Megszólal újra, ezúttal bátorítóbban. Menjen a függöny mögé,

dugja ki a fejét a körkörös nyíláson és kezdjen hozzá. Mihez, kérdem tanácstalanul. A skandaláshoz. Ahogy azt a gimnáziumban tanulta. Régi dicsőségünk. Meg hősvértől pirosult. Na ne majrézzon. Kiterítik úgyis.

Visz a lábam mintha robot lennék. Megkerülöm a függönyt, kidugom a fejemet. Nézőtér moraja. Skandalum, gondolom. Századok ültenek el sóhajtvá köszöntlek arma virumque minden csak töredék foszlányok lógnék a szeren, de cserbenhagy az ékesszólás (sic) homorítson, sűg a segéd, vágjon váteszi arcot. Hiába. Igaza volt: kiterítenek úgyis. Hang az ajtó mögül. Fiam, ne fraternalizáljon a gyanúsítottakkal. Egy képet előlről, egyet profilból. Aztán a nyilvántartóba vele. Majd Kafka felügyelő úr foglalkozik az aktájával.

Ettől azután úgy megrettentem, hogy fölébredtem. Sajnos ismét Önök előtt állok; a belépőt nem térítik meg s Ond vezér unokája akós demizsonnal osztotta meg nászi ágát. Mire kiérünk a műteremből, eloszlott minden (nem úgy mint a buborék, mert az pattan [mint a ruhatetű]); a lég sem pusztá, mert tele van szennyező alakokkal, – izé, anyagokkal gusztustalan repülő tárgyakkal és ízléstelen, fejreállt délibábbal. S az álomnak egyelőre nincs vége...