

dését ezért a regény egyharmadától kezdve a nagy beszélgetések, kibeszélések lendítik előre, ami a korábban jellemző hallgatás, elhallgatás feltöréseként, a másik felé tett első lépés gesztusaként reprezentálódik.

A saját és idegen közelítési kísérletei mellett kiemelt pozíciót nyer a sajátban feltárandó idegenség, a sajáton belüli másság kérdésköre is. Az említett mirináriai szereplők nem illeszkednek zökkenőmentesen a saját népcsoportjukba sem, egy-egy jellemvonásuknak köszönhetően kilógnak a közösségükből, és a kirekesztés megbélyegző erejével küzdenek: Prillaszárit felelőtlennek tartja az uralkodó, mivel képtelen azonosulni a külsőségekre fókuszáló pitykés értékrenddel, Govalinda épp a külsőségekben való elmerülésből kifolyólag nem tud felnőni az uralkodói feladatokhoz (az ikerség motívuma, a tükrözés technikája szövegszerkezeti szinten is fontos szerephez jut a regényben); Mógot túlzott jószívűsége, egypréműsége és erdőszéli lakhelye miatt kintlakónak, kívülállónak titulálja a saját közössége; Fakó Sárit irigykedve kiközösítik a cselédtársai, mivel a királykisasszony felemelte őt a takarítók csoportjából; Sanyi pedig – épp janicsárként nevelkedéséből kifolyólag – egyik népcsoport tagjai közé se tud igazán beilleszkedni. A sajátból történő kiközösítés azonban a másik felé közeledés indikátorává válik, és e negatív gesztus pozitívvá változása csak azon múlik, képes-e az adott szereplő felnőni ahhoz a feladathoz, hogy elutasítsa a kulturális másság negatív értelmezésének csábításait. Az önmagukat beteljesítő legendák törvényszerűségei révén a szereplők egy része felülemelkedik az idegenségkeresés gesztusain, és elindul a másikhoz közeledés útján: a történet végére a pórok, körkubikok, pitykések és prémések nyitottá válnak a tárgyalásra, egymás meghallgatására és közös kultúrkincsük felszínre hozására, mindehhez azonban egy óriási háború áldozataira van szükség.

A regény egyik nagy erénye, hogy nyitott zárlattal végződik, és a békülési szándék mellett nem zárja ki a hosszú távú együttműködés problematikusságát sem. A mű végén továbbra is nyitva maradnak a kérdések: vajon felülírható-e a másiktól alkotott, negatív sztereotípiákkal terhelt, hosszú időn át megcsontosodott heteroimázs, illetve racionalizálható-e a mitizálással szépített autoimázs a békés egymás mellett élés érdekében? Majoros Nóra regénye közel ötszáz oldalon át vezet ezeknek a kérdéseknek a felismerésére, és arra ösztönöz, hogy az olvasó választ keresen rájuk. Legalább önmagának. (*Móra*)

PETRES CSIZMADIA GABRIELLA

## *Nyelvautomata*

PARTI NAGY LAJOS: *LÉTBÜFÉ*

azonban nem magyarázható csak és kizárólag az „újkomolyság” gyűjtőnév alá sokszor meglehetősen könnyű kézzel besorolt, nagyon is különböző, a 2010-es évektől megerősödő szövegalkotási gyakorlatok és a Parti Nagy-féle versnyelv szembe-tűnő feszültségéből kiindulva. Habár Parti Nagy Lajos költészete, ahogy például Mohácsi Balázs szokatlanul nagy nyilvánosságot kapó *Létbüfé*-kritikájából (*Műút*, 2017064) és a kötet körül a *Műút* portálon kialakult vitához fűzött hozzászólásából ez egyértelműen kitűnik, kimondva-kimondatlanul fontos viszonyítási pontja az – olykor irodalomtörténeti és -elméleti félreértéseket is artikuláló (lásd Lapis József, Kulcsár-Szabó Zoltán, Smid Róbert és Nemes Z. Márió írásait) – „újkomolyság” kritikai diskurzusának, a *Létbüfé*vel kapcsolatban felhozható problémáknak csak egy vetülete magyarázható azzal, hogy Parti Nagy költészete felett eljárt az irodalomtörténeti idő; hogy ma már más az, amit az olvasók korszerűnek érzékelnek.

Kétségtelen persze, hogy Parti Nagy Lajos költészete, mint a maga idejében és kontextusában megannyi karakteres lírai megszólalás, mára egyfajta szimbólumává vált azoknak a szövegalkotási eljárásmodoknak, melyektől sok fiatal alkotó távolodni igyekszik (noha érdemes lenne megfontolni azt, hogy Parti Nagytól a nyelv lehetőségeit illetően sok fiatal költőnek bőven lenne mit tanulnia). E megállapítás márpedig jelen összefüggések között összefonódik a különböző alkotói generációk közötti viszony, esetünkben a Parti Nagyhoz viszonyuló fiatal költészet – és az „újkomolyság” – kérdésével. E kérdés perspektívájából, nagyon egyszerűen fogalmazva azt lehetne mondani, természetesen semmi meglepő nincs abban, ha a fiatalok nem érzik magukénak, nem tartják követendőnek az adott idősebb pályatárs poétikáját (téteket, mondanivalót stb. hiányolnak), idegenkednek az irodalmi intézményrendszer azon berendezkedésétől és ideológiáitól, melyek őt magasra emelték. Ugyanakkor az irodalomtörténeti folyamatok leírása során a generációs vizsgálati elv érvényesítése, mely az erős (ön)kanonizáló és dekanonizáló gesztusokkal egyaránt élő „újkomolyság” kritikai diskurzusának egyik meghatározója, valóban igen termékeny és felszabadító lehet (jó példaként lásd: Schöpflin Aladár, *A magyar irodalom története a XX. században*, Grill Károly, Budapest, 1937.). Mint ismert, az 1920-as évek végére a „nyugatos” költészettel és a folyóirattal mint intézménnyel – leginkább pedig az intézményt megtestesítő Babits Mihállyal – való szembefordulás például, különösen az úgynevezett háború utáni nemzedék részéről, egészen általánossá vált. Innen nézve látható be többek között az, hogy József Attila – a fiatal költőnek az irodalmi intézményrendszerben betöltött pozícióját haláláig meghatározó – Babits-kritikája nem a semmiből született. Két, meghatározott nemzedék képviselőinek egymáshoz fűződő viszonya, amennyiben az valóságos, tehát személyes kapcsolatok történeteként és/vagy hatástörténetileg stb. tetten érhető, nagyon is releváns irodalomtörténeti vizsgálati szempont (ahogy Kulcsár-Szabó Zoltán céloz rá, ha másként nem is, valaminek a „tüneteként” mindenképp értelmezhető). A Parti Nagy-féle poétika és az újabb irodalmi törekvések közötti, akár explicit, akár implicit módon feszültséggel terheltként megragadott viszony – amennyiben a kritikai diskurzus ez ügyben korántsem ártatlan műveleteit is hajlandók vagyunk értelmezni – a kortárs irodalmi tér vizsgálatához több tekintetben is fontos szempontokat nyújthat.

Mégis fel kell tenni bizonyos kérdéseket: képesek lehetünk egyáltalán Parti

Nagy költészetét az „újkomolyság” horizontjából értelmezve megérteni? Valóban alkalmas erre az az alakzat, melynek segítségével a kritikai közbeszéd Kulcsár Szabó Ernő irányadó, egy, a kortárs irodalomban megfigyelhető poétikai átrendeződést a maga összetettségében elsőként tematizáló tanulmányának (Vö. Kulcsár Szabó Ernő, *Megkülönböztetések. Médiium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai, Budapest, 2010, 263–264; 277–278.) nyomvonalán haladva, változó színvonalon ugyan, de az utóbbi időben rendre meg kívánta ragadni az ezredforduló utáni fiatal magyar költészetet? Ha e költészet tétjei oly mértékben különböznek Parti Nagyétól, egy ilyesfajta közelítés során nem tévesztjük szem elől a tárgyalt kötetet és az azt keretező életművet? Az e kérdésekre adható megfontolt válaszoknak egyszerre kell igenlőknek és nemlegeseknek lenniük. Parti Nagy Lajos legújabb verseskötve, általánosabb szinten pedig: a Parti Nagy-líra, úgy tűnik, irodalomtörténeti szempontból paradigmaticus kifulladásra akkor érhető meg, ha kísérletet teszünk arra, hogy azt az életmű – legalább vázlatos – alakulástörténetének tükrében lássuk. Emellett viszont természetesen annak tényét sem szabad lebecsülni, hogy éppen Parti Nagy költészete került egy, a kortárs irodalmi térben kétségtelenül tetten érhető nyelvi diszpozícióváltozás leírás kísérletének fókuszába. A *Létfüfé* olvasástapasztalatában e két dimenzió, vagyis az inherens poétikai problémák és e problémák feltűnésének megítélése egymástól elválaszthatatlanul van jelen.

Parti Nagy Lajos költői életművében nincsenek extrém fordulatok. Sőt, bizonyos értelemben úgy is lehet rá tekinteni, mint egy olyan életműre, amelyhez hasonló következetességgel a kortárs magyar versirodalom talán egyetlen másik korpusza sem volt képes explicitté tenni és radikalizálni azokat a nyelvi-poétikai jegyeket, amelyek a kezdetektől jelen voltak benne (lásd ehhez: Margócsy István, *„Nagyon komoly játékok”*, Pesti Szalon, 150.). Radnóti Sándor a *Létfüféről* írt kritikájában e kezdeteket – Parti Nagy nyelvi egyediségének és a klasszikus modern hagyományhoz fűződő affirmatív viszonyának kiemelése során (megfelelkezve az *Angyalstop* gyakori „fecsegéséről” és sok helyütt tetten érhető „prózaiságáról”) – valamiért a *Szódalovaglással* szemlélteti (*Élet és Irodalom*, 2017. december 15.). Parti Nagy első kötete, az 1982-es *Angyalstop* legkiválóbb verseiben a nyelv jelölő dimenziójának előtérbe állítása mindazonáltal valóban annak a ma már nem különösebben nagy megszólítóerővel bíró – ám a korban politikai fennhangokkal rendelkező, az ellenállás egy formájaként is érzékelhetővé váló – prózaiságnak, ironikuságnak és erőltetett csattanókra kifuttatott humornak a háttérbe szorítását eredményezi, amely a kötetegészt máskülönben nagyon is meghatározza (például: „Kassák István / érsekújvári patikaszolga / ezernyolcszáznyolcvanhétben / a higanynál nehezebb / fajsúlyú / és a gyémántnál is / keményebb / fémet állított elő / melyet saját magáról nevezett el / a Kassákot az egész világon / ismerik / ezerkilencszázhatvanhét óta / Magyarországon / is / bányásszák.” *Kassák*).

Az *Angyalstop* jobb verseiben sem szolgáltat olyan példákat a lírai én problematizálódására, mint amelyet az életmű későbbi szakaszai. A személyesség lehetőségeit, bár nem az én középpontba állítása bennük a leghangsúlyosabb – az Ady Endre-féle posztromantikus örökségről tehát lemondanak –, e versekben a költői szerep klasszikus modern modellje jelöli ki. Ez Parti Nagy kötetének a hagyományhoz fűződő viszonyában is jól látszik: amíg a verseskötve nagy számban tar-

talmaz az én megszólalásába integrált Kosztolányi Dezső- és Babits Mihály-utalásokat és -parafrazisokat (például *himnusz Bell Máriához, Ének az esőben*), Ady költészete nem affirmatív, hanem ironikus távlatban idéződik meg benne (például *A kegyelet lila ászá*). Az előbbieket fényében válhat jelentéssé, hogy a könyv hátoldalán közölt, Parti Nagy által írt bemutatkozó szövegben az alábbiak olvashatók: „Versírói »attitűdje« talán egy furcsa, huzalok nélküli villamos áramszedőjéé, amelyik összegyűjti a levegő feszültségeit, a fölöttünk vibráló, sűrűsödő elektromosságot, s továbbítja – áram alatt maga is – a villamosnak, mint mozdító energiát. Csak ezáltal – véli – mozdulhat ő is, hisz rajta van a villamoson feltétlenül és végérvényesen.” Eme önmeghatározás felől nézve, mely erősen emlékeztet a Babits *Csak posta voltál* című verse által vázolt szubjektumszerkezetre, aligha meglepő, hogy az *Angyalstop* nem mentes az olyan költői megoldásoktól, amelyek bár igazán kivételes trópusokat eredményeznek az 1970-es és 1980-as évek költészetének, többek között Oravecz Imre, Tandori Dezső vagy Petri György műveinek perspektívájából (a kötet mintegy tíz év verseit gyűjti egybe), mégis kissé időszerűtlennek hatnak („kék-selyem díszpárnáit szerteturva / lemegy a hold mint egy lift ellensúlyra” *félig foncsorozott*). Parti Nagy ekkor kétségkívül sokkal többet merít Juhász Ferenc és Nagy László erőteljesen retorizált, a nyelv akusztikai dimenziójára sokat bízó versnyelvéből, mint a lírai nyelv kódjait egyre nagyobb mértékben prózaiakkal összekötő korabeli törekvésekből. Csak viszonyításképp: az *Angyalstop* versei körülbelül abban az időszakban születtek, mint Nemes Nagy Ágnes *Egy pálya-udvar átalakítása* című kötetének darabjai.

A könyv messze legjobban sikerült versében, a kötet címét adó *Angyalstopban* a nyelv jelölő dimenziójának előtérbe állítása, ellentétben azzal, amit Parti Nagy későbbi köteteitől egyre inkább megszokhattunk, még nem jár együtt a grammatika arbitráris jellegének éles exponálásával. Az én beszédének – végső soron az én – konstitúciójában rendkívül fontos funkcióval bíró ismétlések, alliterációk, rímek, általában pedig a versnyelv paronasztyikussága itt nem építi le a nyelv grammatikai apparátusát, noha a nyelvi önreflexivitás már itt is meghatározó („hullahó hullahó / mesebeli álom, kékre fagyott arcomat füstbe / bugyolálom [...] hajamra hó / fagy, fejem rázom, eldübörögnek az angyalok, / törött üveg pereg, pereg [...] törött üveg hajad, hajad, / hó, utca, aszfalt, burkolat [...] hétfő van, kedd van, szerda, csütörtök, nőnek / a versek, a holdak, a körmök, Piaf az orsót pergeti / lágyan, sült tököt eszel a félhomályban [...] majd / ha meleg konyhádba elérsz, fagyott inged / hátadról akkor akaszd le [...] majd ha a konyha, majd ha az ing, majd ha a kályha, / majd ha a majdha, az angyalok győztesen / dübörögnek”). Tehát az *Angyalstop* éppen azt a poétikai-retorikai műveletet, a beszélő szubjektum szerkezetének megbontását nem hajtja végre, amelyet a recepció Parti Nagy költészetének egyik legfőbb jellegzetességeként ragad majd meg az elkövetkezendő évtizedekben. Ugyanakkor már ebben a kötetben is – főként az akusztikai dimenziót kitüntetve, de azt jelentéssé tenni képtelen versek esetében – megfigyelhető a nyelv paronasztyikus hatásmechanizmusainak némileg öncélúnak ható kijátszása, ami a versek nyelvi automatizmusaira terelheti a figyelmet. Arra tehát, hogy – leegyszerűsítve a kérdést – Parti Nagy a hangzás, a hangsúly és a ritmus jól formáltságának akadálytalan érvényesülése érdekében, ellentétben például Kosztolányival, hajlandó a szöveg érte-

lemvilágát ezeknek akkor is alávetni, ha a vers szemantikai és akusztikai dimenziója között emiatt poétikailag nem kiaknázott feszültség alakul ki. Már a költő legelső kötetében megmutatkozik tehát az, hogy a Parti Nagy-líra tétjei elsősorban nem szemantikaiak, még ha a szemantikai nem is záródik ki belőlük: ez a költészet, potencialitását kibontakoztatva, elsősorban a magyar nyelv jelölő, vagy ha úgy tetszik, autoreferenciális dimenziójáról és annak határaitól szól. Minden más – így a grammatika modulációja is, mely a későbbiekben a nyelvi autoreferencialitásba olvad – ennek következménye (lásd ehhez Domonkosi Ágnes: *Az alakzatok szöveg- és stílussteremtő szerepe Parti Nagy Lajos költészetében*, Tinta, Budapest, 2008, 8–11.).

Az *Angyalstop* nem vagy kevésbé ironikus szövegeinek nyelvi működéséhez képest az 1986-os *Csuklógyakorlat* innen nézve nem sok újat hozott; sokkal inkább az extremitásig vitte az előző kötet nyelvi lehetőségeit. Figyelemre méltó azonban, hogy a nyelvi automatizmusok működésbe jötte, ellentétben az *Angyalstop*tal, a *Csuklógyakorlat*ban nem egyszerűen csak a nyelv reflektálatlan működési elveként tűnik fel, hanem figurális szinten is megjelenik: „Már nincs több elégia bennem, / elporlik siketen a benzin, / a hárfa húrja nélkül zendül” (*Tandarab*). Ezek a – versalkotást az eszköz–cél-reláció felől megközelítő kifejezésmóddal implicit polémiát folytató – sorok a benzin és a hárfa potencialitását állítják a középpontba. E potencialitás képes tette válni az előzőek tényleges céljának, vagyis a motor meghajtásának vagy a húr megpendítésének, mi több, a húrnak magának a távollétében is. Sőt, mivel a benzin és a hárfa potencialitása ilyen körülmények között – tehát húr vagy motor hiányában – is feltáruhat, joggal feltételezhető, hogy a cél, amelynek ezek az eszközök alá vannak rendelve, csupán ismétlése lehet az eszközben inherens módon foglalt, ám mindenkor működésben lévő potencialitásnak, ami viszont azt is jelenti, hogy az valójában sohasem különböztethető meg az aktustól (amitől Arisztotelész bizonyosan nem lenne elragadtatva). A dolgok automatikus működésbe jötte vagy jobban mondva: eredendő működésben léte a szervezőelve a versnek, amely felütésében azt állítja, hogy „Már nincs több elégia bennem”, és a későbbiekben mégis elégikus hangnemet üt meg („Már végleg tandarab a bánat, / már végleg önmagára bámul”). Az elégia, az előbbiek analógiájára itt akkor is működőképes tehát, ha nem egy aktus – a lélek tartalmának megverselése – viszonyában létezik. Az elégia műfajának potencialitása önmagában képes működtetni a verset. A *Tandarab* tanúsága szerint a versben nincs helye a léleknek, hiszen a vers pusztán mechanikus: potencialitás, amely a nyelv létéhez, a hagyományhoz és nem a költői szubjektumhoz tartozik elsősorban. A potencialitás mindenkor tette válása, működésben léte Parti Nagy költészetének egyre explicitebbé váló nyelvszemléleti alapja: a nyelv működik, mert a nyelv van; minden, amire a nyelv képes lehet – tehát az összes lexikai és szintaktikai moduláció –, eredendő működésben van (innen nézve látható be, miért teljesen félrevezető a „rontás-” vagy „hibapoétikáról” való beszéd). A költő feladata mindennek teret nyitni. Egy költői szubjektumnak, aki képes lehet a nyelv eseményeit előidézni és irányítani, itt tehát nincs sok keresnivalója – inkább egyfajta operátorként tekinthetünk rá.

És mégis, elmondható, hogy az 1990-es *Szódalovaglás*, Parti Nagy hatástörténetileg legjelentősebb kötetének erejét éppen a benne töredezett formában elrejtett, nagyon is megragadható identitással, történettel rendelkező szubjektum és a nyelv

autoreferencialitásának összjátéka adja. Parti Nagy költészetének az az aspektusa, hogy a nyelv autoreferenciális működésének egyre nagyobb teret engedve sem mondott le teljesen az identitáslétesítés lehetőségéről, egy egészen különleges könyvet eredményezett. A *Szódalovaglás* egyfelől, ahogy Margócsy rámutat, nyelvi szempontból az előző kötetek ígéreteit teljesíti be (Margócsy, *i. m.*, 150–151.), másfelől azonban tematikus szinten egy öngyilkossági kísérlet története is, mely nem választható el a szonett lehetőségeivel való számvetéstől és a szonett narratív instanciává emelésétől. Tünetértékű, hogy a recepcióban, mely Parti Nagy költészetének játékosságát, ironikusságát, nyelvi – nem csupán retorikai-poétikai, hanem lexikai-grammatikai – virtuozitását és a szubjektum destabilizálásának kísérleteit a versek egyéb vonatkozásainak rovására szinte kizárólagos vizsgálati szempontokként jelölte ki, még a költő monográfiája sem fordít figyelmet a *Szódalovaglás* utóbbi, narratív identitás köré szerveződő oldalára (Németh Zoltán, *Parti Nagy Lajos*, Kalligram, Pozsony, 2006.).

Miközben a kötet nem tartja lehetségesnek az önkimondást („durván és közvetlenül kéne / megszólalni” 165.), és e belátásból kiindulva számot vet a lírai én önzonosságának – akárcsak József Attilánál, negatív tapasztalatként elénk állított – hiányával („versek között szívárgott el ha voltam” 319.), valamint nyelvi feltételezettségével („ki látott ennyi levetett ruhát? / felhám alatt ing ing alatt uj ing / cibálom őket bőrt a bőrön át / és rendre mind rosszabb szabásu mint / hinné a hagyománybontó képzelet / szememhez folyvást mért is kapkodok? hisz úgy lehet a legvégső lelet / épp ez a sírníképes állapot” 178.; „s a szív körül a mázsás izzadás / lemarja végül minden burkait / marad a nyelve” 193.), ezzel összefüggésben a nyelv fecsegésként értett, mechanikus-automatikus, mégis esztétizáló működését is szóhoz juttatja („tönkremegyünk elragozom [...] kérdzés minden mondatom [...] szakadtában polírozom” 112.). Az én autentikus kimondhatatlansága, nyelvi feltételezettsége az automatizmusok *felszínre hozását* mint költői programot hívja elő („s mert nem bonthattam magam / senkinek / hát fölkapartam a grammatikát / feszes kötést a higgadt mondaton” 176.), ami ugyanakkor paradox módon éppen hogy stabilizálja, végső soron pedig elmélyíti a kiinduló állapotot („a távolságot egyhelyben megélem / lágy suhanásban állok beragadtan / a lifttükör megsokszorozza képem / s nézem magunkat szétszálazhatatlan” 179.), amivel az örület effektusait állítja elő, megragadhatatlanná téve az én és a te közötti határokat. Ezért nem tudhatjuk biztosan, hogy a kötetben mikor van dolgunk egy szerelmi történettel (egy én és egy te viszonyával), és mikor egy megbomló elme megjelenítésével (egy én és egy te-ként felismert én viszonyával). *Az ember egyre jobban lemenne önmagába...* kezdetű nyitóvers – mely Sigmund Freud alakját, és ezáltal a pszichoanalízis diskurzusait is megidézi –, valamint az öngyilkossági kísérlet („ha lenne is hosszában furni bátor / csak átköti de kreppapírpuha / nem lesz a véres bérlemény magától” 247.), mely a kötet talán legerősebb költeményéből visszakéntve is feltűnik, például az utóbbi szólamba tagozódik („a pavilonkert lombtalan / meszelt fát nem hallani / levegőm volna nincs szavam / hozzáig hosszabbítani / kórházzzegény a szenvedés / fölcúszna embermagasságig / hosszú árnyékot húz a mész / káromkodástól suttogásig / a lehetlent elkövette / a lehető belészakadt / e félmarék roncsolt időben / szava lett volna levegő nem / isten mint oxigénpalack /

süketen csukva áll fölötte” 273.). A *Szódalovaglás*ban színre vitt öngyilkossági kísérlet a nyelv ahumán működésének effektusa, mely logikusan következik a nyelvautomata szabadjára engedéséből („a vers valamié mi működtében elhagy / kicsike gép lesz zümmög és suhan” 319.), az én határainak feloldódásából és eltörlődéséből.

Végigtekintve Parti Nagy költői életművén, vállalva a modernitás logikájának olykor esendő érvényesülését, akár azt is lehetne mondani, hogy e költészetet ön-felhajtó ereje bizonyos értelemben a *Grafitnesszel* juttatja el saját határaihoz (mely ténylegesen be is szívárog az új kötetbe). Dumpf Endre alakjának itteni paradigmikus feltűnése ugyanis a nyelv autoreferenciális tartományának – mint a *Létbüfő* tanúsítja –, úgy tűnik, végleges eluralkodásával esik egybe. A *Szódalovaglás*ban megbúvó tragédiának, melyet a kötet azáltal közvetít, hogy nagy határfokkal képes a versek tematikus szintjébe csatornázni a magyar nyelv tűrőképességének megkísértését – mintegy az *Angyalstop* jobb helyeit a *Csuklógyakorlat* radikális nyelvi megoldásaival egyszerre megidézve –, a *Grafitnesz*ben ennek megfelelően már nyoma sincs. Nyoma sem lehet. Dumpf, a versek jegyzője, a Parti Nagy-féle nyelvautomatizmusok figurája. Ahogy Balázs Imre József a *Létbüfő*vel kapcsolatban pontosan megfogalmazza, nem több, mint „egy nyelv és egy pozíció” (*Édeserű és sűrűsödés*, Látó, 2018/2, 82.). Mint ilyen, azoknak a poétikai-retorikai megoldásoknak a kiterjesztése, melyeket Parti Nagy költészetének legsikerültebb darabjaiban sohasem a vers nyelvi egységének valósága, hanem mindig is csupán a költemények egy dimenziója képviselt. Smid Róbert joggal figyelmeztet arra, hogy Dumpf alakja éppen emiatt a Parti Nagy-líra nyelvének konstituens összetevője vagy mindenkor jelenlévő strukturális lehetősége (Smid, *i. m.*), akinek, vagy a némiképp megtévesztő antropomorfizmust itt elhagyva inkább: *aminek* feltűnése, mivel elsősorban nem alakjának tematikus megjelenítéséhez kötődik, hanem a nyelv grammatikai és tropológiai működéséhez, ekként nem is korlátozódhat az előbbire. Az a Parti Nagy-lírába kódolt probléma, amelyről az *Angyalstop* kapcsán már volt szó – vagyis az, hogy ez a költészet hajlamos a vers szemantikai tartományát a nyelv autoreferenciális működtetésének oltárán feláldozni, méghozzá akár különösebb poétikai nyereségek reménye nélkül is –, a Dumpf alakját én-pozícióba állító, tehát az autoreferenciális versnyelvet működési elvévé avató *Létbüfő*ben teljes valójában nyilvánul meg.

A *Létbüfő* fő poétikai problémája tehát nem Dumpf Endre figurája, hanem a Parti Nagy-féle versnyelv egyoldalúvá vagy egydimenzióssá válása. Ez a dimenzió a technikaié, az autoreferenciális nyelvi működése, a nyelvi szuverenitás radikális megnyilvánulásáé. Nem lehet eléggé becsülni azt, hogy Karinthy Frigyes paródiái arra figyelmeztetnek, hogy a nyelv e dimenziója minden irodalmi megnyilvánulás szerves része. Az irodalom inherens parodisztikussága, mint ezek a szövegek tanúsítják, épp innen ered: az ismételtetés lehetőségéből, mely a nyelv technikai dimenziójának eredendő struktúramozzanata, és az egyediség, a költői teremtőerő ideája ellen hat – a parodisztikusság jelensége Parti Nagynál ezért messze túlmutat a recepció által gyakran központi helyen tárgyalt ironián. Egy költészet, amely radikális módon a nyelv autoreferenciális tartományát emeli szervezőelvévé, csakis a költészet paródiája lehet. A *Létbüfő* nyelve, Dumpf Endre mint nyelv – továbbhaladva a *Grafitnesz* által kijelölt úton – Parti Nagy költői nyelvének, egy általánosabb szinten pedig az európai költői hagyománynak a paródiája. Az olyan témák,

melyek e hagyományban központi szerepet játszanak – mint például a lét, a szerelem vagy az elmúlás (és toposza, az ősz) – Dumpf könyvében ezért önmaguk paródiáiként tűnnek fel. El lehet játszani persze a gondolattal – felismerve, hogy a *Létbűfő* kiállításában és a kötet szerveződését tekintve is a *Szódalovaglás*hoz nyúl vissza ihletért –, hogy Dumpf egy, a *Szódalovaglás*ban, a lírai én széthullásának következtében megszületett, öngyilkosságot megkísérlő alak, aki gyógyíthatatlan állapotának köszönhetően végül a kórházban rekedt, és ott derűs egyhangúságban tölti napjait. Énje különböző nyelvi regiszterekből, idézetekből, irodalmi hagyományvonalakból épül fel, ugyanakkor, mivel identitása már a korábbi kötetben megragadhatatlanná vált és ezek szerint elveszett, csupán az előbbieket összejátekának effektusaként tárul az olvasó elé. Azonban még ha ez igaz is, és a *Létbűfő* valóban a Parti Nagy-életmű poétikai-retorikai teljesítményének és tematikus irányvonalainak konzekvenciáit igyekszik levonni – Csáth Géza *Egy elmebeteg nő naplója* című művéhez hasonlóan egyúttal megalkotva egy patológikus elme önprezentációjának lehetőségfeltételeit –, a kötet akkor is adós marad poétikai törekvéseinek valamilyen módú explicitté tételével. Amennyiben létezik ilyesfajta kapcsolatot a *Szódalovaglás* és a *Létbűfő* között, túlságosan alulartikulált, és ezzel a kötet elvételi célját, hiszen annak ellenére, hogy nem jelzi külön, hogy magában nem olvasható, támaszkodik a korábbi munka létesítette perspektívára. Amennyiben nem létezik, és mindez pusztán spekuláció, a *Létbűfő* teljesítménye mindössze annyi, hogy a *Grafitneszt* a *Szódalovaglás*ra emlékeztető módon – és általában az életmű töredékeit meg-megidézve – írja tovább, miközben ez utóbbi mű paródiáját nyújtja.

Karinthy nem véletlenül nem szerette volna, ha életművét a paródiái, és nem pedig a költészete alapján ítéli meg az utókor: a paródia, miközben, ha sikerült, és ekként rendkívüli mélységben képes feltárni a nyelv és az irodalom titkait, a költészet kritikai apparátusa is (mint erre Babits utalt az *Így írtok tőről* szólva), ám mint ilyen maga nem költészet. A paródia egyszerre helyezkedik el belül és kívül a költészetben, annak lehetőségfeltételeként és felszámolójaként; a költői nyelv inherens struktúramozzanataként és a költőiség ideájának dekonstrukciójaként. A költészet, amely saját paródiájává válik, az európai versirodalom hagyományának perspektívájából nem költészet. Ezért kulcsfontosságú megérteni, hogy Parti Nagy költői életműve bizonyos értelemben leírható a költészetből a paródiába és önparódiába való átmenetként is, mely átmenet a költői nyelv autoreferenciális szerveződésének totalizálódásán alapszik. A *Létbűfő* nem azért tanúskodik arról, hogy Parti Nagy Lajos költészete kimerült, mert az írók és olvasók egy új generációja lépett színre, méghozzá a korábbiaktól eltérő poétikai törekvésekkel, ízlésvilággal és elvárási horizonttal. Azért tanúskodik erről, mert miközben kibontakoztatja és radikalizálja a költői életmű poétikai tendenciát, megszűnik költészetként létezni. (*Magvető*)

BALOGH GERGŐ