

H. NAGY PÉTER

„Az arcot nem csak csempe roncsolhatja szét”

Materiális törések az ezredforduló költészetében III.¹

¹ Az első két rész elérhetősége: H. NAGY Péter, „*Ez egy személytelen vers*”. *Materiális törések az ezredforduló költészetében I.*, Magyar Műhely 159., 2012/1., 14–23.; H. NAGY Péter, „*Az irodalom rég nem virágzás*”. *Materiális törések az ezredforduló költészetében II.*, Magyar Műhely 160, 2012/2., 29–38.

² KULCSÁR SZABÓ Ernő, „*Magát mondja, ami írva van*”: *Jegyzetek az újabb magyar líráról = Uő., Megkülönböztetések: Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010, 277–278.

A későmodernség költészetében már érzékelhető volt, hogy a lírai beszéd materiális jellege olyan architextuális, pontosabban a műfaji kódokat újrendező megoldásokkal párhuzamosan erősödött föl, melyek nem csak áthelyezték a klasszikus modern poétikák verstechnikai centrumait, de újabb kontextusokat rendeltek a versszerűség mediális világrézékéhez. A „statikus” versektől, az „ebéd” verseken, a „homorú” verseken vagy az „áthúzott” verseken keresztül a „gerilla” és a „lehetetlen” versekig stb. kibontakozó horizontképz(őd)és élő példája volt annak a kánonközi tapasztalatnak, hogy a költőiség ismervei nincsenek előzetes esztétikai – akár műfajilag determinált – instanciákhoz, a múltban eleve fellelhető ideológiai elvárásokhoz kötve.

Ennek megfelelően – írja Kulcsár Szabó Ernő – nekünk, befogadóknak sem kell már előre, még a szöveg olvasása előtt *eldöntöttként tudnunk*, hogy – egyáltalán és eredendően – mi lehet, és mi nem lehet *irodalmi*.²

Ha vetünk egy futó pillantást a kortárs magyar líra széttartó folyamataira, kérdésként vetődik fel, hogy ennek a jelenségnek láthatók-e a nyomai az áttetszőbb – olykor csak a nyelvi-mitológiai trükközés kódjait vagy a multimediális mixelést mozgósító – versalakítási eljárások közepette. Számottevő fejleményekkel kecsegtethet tehát annak vizsgálata, hogy – mindebből kiindulva – a szövegekben észlelhető materiális törésekkel mely újabb lírai „műfajoknak” (s azokon belül mely konkrét műveknek) sikerül(t) felszabadítania olyan potenciálokat, melyek – ismételtelen, de valószínűleg másképp – viszonylagosíthatják a vallo-másértékű versbeszéd, esztétikai közlés humánideológiai támpontjait. Ez a kérdésszárny a '30-as évek költészetének horizontjában keletkezett, s az újabb elméleti szakirodalom fényében belátható, hogy a líra mediálisításának és az intimitás kódolásának módosulásai kísérik. Ebből a hosszú, látványosan szétterjedő folyamatból kiemelnénk Vida Gergely teljesítményének egy-két aspektusát.

Szakítás-sonettek

Vida Gergely *Sülttel hátrafelé* című, 2004-ben megjelent kötete olyan poétikát valósít meg, amely többszörös rálátást biztosít a nyelv



modernitás-keretén túli anyagiságára. S teszi ezt úgy, hogy közben produktívan kihasználja például a tömegkultúra és a filozófiai tradíció, a szociolektusok és a kanonizált irodalmi beszédstílusok találkozásából adódó feszültségeket, olykor szinte Orbán János Dénest leköröző nyelvi leleménnyel. Mert bár beszél a perifériák – akár nem irodalmi – nyelveit, ezt olyan, nem marginális poétikai látásmóddal társítja, amely megakadályozza, hogy bármelyik regiszter uralkodóvá váljon a többi rovására. (Azaz csak időlegesen érvényesülhet egy-egy nyelvjáték, a diskurzus azonnali megtörése, átváltása nem engedi, hogy centrumként totalizálódjon.) Ez a kitűnően alkalmazott önironizáló technika is része annak a diszjunkciónak („szétszalászásnak”), mely a látszólag referenciálisan hozzáférhető képeket is kiszolgáltatja a retorikai olvasásnak. A kötet minden bizonnyal a kortárs „szlovákiai magyar” líra egyik legfrissebb szemléletű, termékeny leágazásokat és főként kánonmódosító visszacsatolásokat ígérő változatát képviseli.

Vida Gergely költészetével kapcsolatban L. Varga Péter így fogalmaz:

S valóban, a szlovákiai magyar költő akár a határon túliság, akár – tágabb értelemben – a periféria tapasztalatát nem a hagyomány szűkítésének vagy a közlésre való tematikus ráhagyatkozásnak a szöveg előtti kényszereként érvényesíti, sokkal inkább a nem-autoriter textuális univerzum és nyelviség létesítő erejeként engedi szóhoz jutni. Méghozzá úgy, hogy a beszéd objektuma és szubjektuma is a beszéd kiáramlási pontjához kanyarodik vissza, mintegy tárgyiasítva nyelv és nyelvhasználó képződő közlését és képét.³

Megerősíti mindezt a szerző harmadik, *Rokokó karaoke* című, 2006-ban megjelent verseskönyve is, mivel a szöveggöwiség olyan transzdi-alogikus felfogására épül, melyben a hagyománytörténet logikája szerint a múlt beszéde a közbejövő szólamok által is artikuláltként válik érthetővé (módosított vendégszöveggként, allúzió-nyomként, jeltörmelekként stb.), mégpedig úgy, hogy ezek a beszédformációk egymás jelentéseit gazdagítják, vagy palinodikus (ellendalszerű) kapcsolatba lépnek egymással. A versek lírai polifóniája itt legfőképpen azzal megy túl önnön életműbeli előzményein, hogy a hangok, hangnemek változtatásával nem csak folyamatosan eltolódik a hagyománykezelés iránya,⁴ hanem annak funkcionális megtörései – pl. egy új álműfaj bevezetésével (szakítás-sonett) – visszaírják a kompozíció „repedéseibe” a beszéd kiáramlási pontjait. (Ezek nem identikusak persze, hiszen általában felcserélhető az ide vonatkozó szövegekben a megszólalás előzmény- vagy következményjellege. Ráadásul a pragmatikai alanyok is különböznek a virtuóz „széteklés” nyelvi-retorikai terében.)⁵ Fontos még ehelyütt arra figyelmeztetnünk, hogy Vida Gergely költészetében ne csak azt lássuk, hogy visszaigazolóódik a posztmodern líra horizontnyitása, hanem azt is, hogy az mennyire sokrétű korszaktudat felnyílását eredményezte. A Tözsér-, Hizsnyai-, Csehy-, Németh-líra mellett ugyanis itt válik világossá, hogy a „szlovákiai magyar” líra (is) képes maga mögött hagyni a modern magyar költészet *megértett* hagyományát. L. Varga Péter megfogalmazásában:

3 L. VARGA Péter, „Jelszerűségemből kifolyólag...” *Modernség – hagyomány – olvasás* Vida Gergely költészetében = Uő., *Töréspontok: Materiális effektusok a szövegben* (Tanulmányok, kritikák), NAP Kiadó, Dunaszerdahely, 2010, 136.

4 A modernség kanonikus alkotói és alkotásai újraolvasása mellett a kötet pl. a Weöres Sándor-féle *Psychén* keresztút jut el a rokokó – immár többszörösen – fiktív univerzumáig.

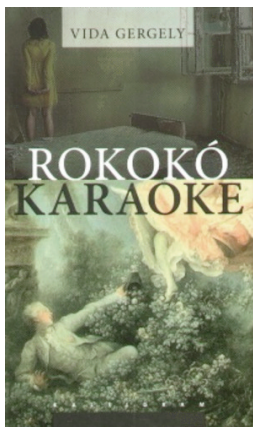
5 A kötetéről szóló első írás máris nagyra értékelté Vida Gergely teljesítményét. Sőt, Rác I. Péter eljátszik a gondolattal, hogy „Ha a kötet egy évvel korábban lát napvilágot, minden bizonnyal az emlékvén csúcspontja lehetett volna, az emlék alatt az élő, termékeny kapcsolatot kialakító emlékezetet értve, így – emlékvén nélkül – csupán a legvalószínűbb, s legértőbb J. A. transzformátor”. RÁC I. Péter, *In-A-Gadda-Da-Vida* (Vida Gergely: Rokokó karaoke), Szörös Kő, 2007/1., 67.

A szövegek keletkezésének és rögzítésének mozzanatai nem ritkán médium és felület fizikai »összjátéka« folytán szövegen túlmutató hatásokat generálnak, de ezeket a reakciókat rögvest vissza is írják a szöveg öntükröző retorikájába. A materiális beírást így éppen az immateriális értelemadás reflektálja, miközben a beírás – itt pontosabban: a »bevésés« – érzéki, közvetlen, anyagszerű történése fogja alakítani a szövegvilág horizontját. Ez az oszcilláció jelenségéhez hasonlatos játék olyan tapasztalata a későmodern, illetve az azt továbbvivő líra önértésének, amely számol a mindenkori mediális viszonyok »mögékerülhetetlenségével«.⁶

Szempontunkból természetesen a szakítás-szonettek kettős (vagy inkább hármas) retorikai funkciója érdemel megkülönböztetett figyelmet. Egyfelől az ide tartozó darabok a szonett-hagyomány iróniájaként olvashatók, amennyiben az udvarló beszédet szakításversként működtetik, vagyis a szerelmi líra műfaji kódját ellenirányú diskurzusként viszik színre. Másfelől a szakítás-szonettek egy, a kötetkompozíciót megszakító szonett-sorozat, amely önreflexív töréseket helyez el a tematikus rétegekben. Ezért a kompozíció üres deixiseiként funkcionál, azokat a pontokat jelöli, ahol a beszéd átalakul, és visszavonatozódik önmagára. Ebben a két eljárásban közös mozzanat a felejtés inszcenírozása. Ha a *Rokokó karaoke* egyik mintája Babits *Levek Írisz koszorújából* című kötete (márpedig az), akkor itt annak is – a fenti értelemben vett – széténeklése folyik. A diszkontinuitás többszörös jelölése azonban létrehozhatja a kötetben belül egy önálló ciklust, amit a műfaji jelleg tart egyben, de ez mégsem valósul meg maradéktalanul, hiszen a szakítás-szonettek szétterjednek, fragmentárisan beleíródnak a többi darabba. (Legevidensebben pl. a *NA, JA!* című opusban érhető ez tetten.)

Vagyis a szakítás-szonettek szétpörgetik a szerelmi diskurzust, szétszórják a kötet önreferens alakzatait, de folyamatosan aktivizálják az olvasói műveletek – az előbbiekre figyelő – elváráshorizontjait is. Az utóbbi felől nézve mutatkozik meg ennek a poétikának az egyik leglátványosabb hozadéka. Az aktivizálás ugyanis éppen a szakításon keresztül történik, abban az aktusban, amely nem a hagyományra (és a tradícióhoz) utal pusztán, hanem éppenséggel eltéríti azt. A költői megnyilatkozás így válik szabaddá a lírai beszédkompozíció újraszervezésére.

De van itt még valami. S ez a harmadik funkció lenne. A szakítás-szonett mindemellett tartalmaz egy kinetikus mozzanatot is, amely akkor válik értelmezhetővé, ha a műfaji kódokat a medialitás kontextusába helyezjük. Ekkor a szakítás nem az írásra utal, de nem is a vers pragmatikai funkciójára (udvarlás helyett szakítás), hanem konkrétan a mozgáseffektus kivitelezhetőségére. A szakítás-szonettek így módon azt is jelölik, hogy a rögzítés áttöri a nyelvi médiumot, s vizuális akcióként is megragadható. Például a *Duett egy korpuszra* című szakítás-szonett vizuálisan mintha egy grafikai sáv lenne (egyfajta textuális dekollázs), s annak egy függőleges képét néznénk/olvasnánk (a keret lenyesi a többi). Vagyis mintha ki volna szakítva egy tényleges szonettből egy rész (ami így módon nem pusztá részlet).



lik végül minden
a költészet maga
szét hull dara

lök csillámló szik
ez a hányadik
sora amit tölt
ime itt a költ

7 Vö. Uo., 145–146.
(L. Varga Péter a
szóban forgó vers
remek interpretáció-
ját nyújtja.)

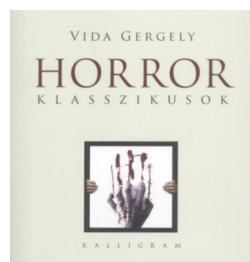
8 Uo., 148.
(Kiemelés az eredeti-
ben.)

Ez a megoldás arra figyelmeztet, hogy olyan intermedialis zónában mozgunk, amely éppen azért képes újraszituálni az olvasást, mert a modern költészet textuális anyagát (József Attila verseit) vizuálisan lebontja, és egyben materiálisan újraalkotja.⁷ Vagyis a szakítás-szonettek olyan akciópontokat kínálnak fel a lineárisnak tűnő szövegben, amelyek egyben intermedialis töréspontokként is azonosíthatók. Ezzel azt érik el, hogy az olvasó a lírai tapasztalatot ne redukálhassa a hagyományhoz való viszonyra, se az újraírásra, hanem lépjen túl a monomedialitáson (mindkét irányba). Ezt persze nem csak a szakítás-szonettek támogatják, de a kötet címe is, amely a költői hangok képződését a rokokó képileg is értékelhető dimenziójához utalja. (Nemkülönben néhány vers is ezt támasztja alá, pl. a *Játszanék kezével* című darab a híres Fragonard-kép szituációjába szól bele.) Ezzel a kitűnő „előadásmóddal” Vida Gergely a 21. század elejének egyik legizgalmasabb műfaját hozta létre. Ám ezzel még csak elkezdődött valami az életműben, ami a szerző következő kötetében lesz még hangsúlyosabb.

Horror klasszikusok

Vida Gergely *Horror klasszikusok* című, 2010-ben megjelent kötete élénk kritikai visszhangot váltott ki. Láthatóvá vált, hogy e versek a vizuális és a nyelvi médium(ok), illetve az adaptáció kérdése felől is megközelíthetőek. L. Varga Péter szerint azonban „E szövegek sajátossága, hogy az eleve a tömeg-, zsáner-, illetve szerzői filmekből kölcsönzött tematikus és képi világ nemcsak a műfaji emlékezetet mozgósít(hat)ja, de a lírai közléshez való viszonyt szintén átalakítja. Mindez kétirányú játékot jelent: egyfelől – látszólag – az olvasás tétjévé avatja a konkrét előzetes ismereteket, mind az egyes darabokat, mind a műfaj jelenetézését és vizuális világát illetően, másfelől – ettől eltekintve – a versek *szövegszerűségére* irányítja a figyelmet akkor, amikor mediálisan a képet »fordítja«.”⁸ Az ily módon felnyíló asszociációs térben viszont nem a film vagy a líra maga tölti be az ideiglenes verscentrum helyét, hanem az én és a másik viszonyának tapasztalata válik élő kérdéssé.

Példaként olvassuk el az *Aliens* című verstrilógia első, *Anyá* című darabját. A szöveg látszólag egy ártatlan helyzet kiaknázásával indul: „tudod az a különbség, hogy városon / nem köszönünk mindenkinek. / Eltanulja a lányom, így él majd.” Az ismerőség és az ismeretlen kettőssége tehát annak függvénye lenne, hogy az ember város-



9 GREFF András, *A tinihorror = Zsánerben*, szerk. BÖSZÖRMÉNYI Gábor, KÁRPÁTI György, *Mozinet-könyvek*, Budapest, 2009, 191.

ban vagy kisebb településen él, hiszen az előbbiben jóval több az idegen, és ez feltehetően egyenes arányban van a lakosok számával. Nem ironikus ez? Mindenesetre megtanulható. A második strófa az anyára tereli a figyelmet, aki egyfajta kapocsként viselkedik a családon belül, egyfelől apa és lánya, másfelől nyelv és lehetséges valóság között: „Ki kívánhatna jobb anyát a lányoménál. / Ha kell, mint egy kapocs. / Vagy a boldogság imperatívuszai a száján, / mert szigorúan azok.” A kérdés állításként való intonálása többértelművé teszi a versszakot, amely úgy is olvasható, mint ami nem a ki-re (az apára) kérdez rá, hanem az anya pozícióját szolgáltatja ki a beszélőnek. Ez az apró elmozdulás a harmadik versszakban lesz fontos, amely témává is teszi az idegenséget:

Ha az üzletből jönnek meg, kézen fogva,
akkor szaladj, adjál pusztit apának,
ejnye, nem minden idegen egyforma.

Vida Gergely versének kifutása újra megfordítja a szerepeket: vagy az anya beszél a lányához, vagy továbbra is az apa, aki idézi az anyát. Kérdés, hogy ki lesz az „idegen”? A szöveg remekül játssza el, hogy az utolsó szóba a szerepcseréknek köszönhetően több pozíció is beleíródik. Vagyis, amit a költemény végső soron állít, azt egyben meg is valósítja a nyelv (az anyanyelv) szintjén: az idegenség nem homogén, az idegenek egyenként azok, akik, vagyis ez a szó és vele a jelenség olyan különbséget termel, amelyet nem szabad megkerülnünk. Az utolsó sorban megfogalmazott felismerés másfelől visszavezethet az *Alien*-filmekhez (a verstrilógia címe, az *Aliens* a második részre utal, de magukat a verseket is jelölheti idegenekként), melyekre a xenomorf alakváltozatai miatt szó szerint igaz lesz, hogy alakilag különböző idegeneket mutatnak meg a vásznon (az első részben egyféle szerepelt). Film és nyelv találkozása még inkább kiemeli, hogy mindenféle kapcsolatban, a legközelebbiben is ott lesz az az elem, melyet idegenségnek nevezünk, s mely eszerint nem iktatható ki, nem szüntethető meg, maximum kapcsolódni lehet hozzá. Ez a felismerés döntően meghatározhatja a *Horror klasszikusok* verseinek működését.

Mivel feltételezhetően ebbe a viszonyrendszerbe íródik bele a horror-hatás megváltozott körülmények között való visszatérése, érdekes erre is röviden utalnunk. „A horrorfilmek rejtett vagy éppen nyílt félelmeinket jelenítik meg, s ezzel ijedtséget, pánikot, veszélyérzetet, rettegést generálnak, miközben magukkal ragadnak és szórakoztatnak is bennünket. Az élet sötét oldalát térképezik fel, a tiltott, különös, veszélyes zónákat. A legalapvetőbb emberi életproblémákat járják körül: rémálmainkat, sebezhetőségünket és undorunkat, az ismeretlenről való szorongást, a haláltól való iszonyt és a szexualitást övező számos rémképzetet.”⁹ Ez az antropomorfizáló meghatározás itt annyiban feltétlenül módosul, hogy a hangsúlyozottan nyelvileg szituálódó – optikai és történeti – anyag megközelítésekor grammatika,

tropus stb. és személyes téma egymást kiegészítő viszonyából kell kiindulnunk. Bartók Imre helyesen világít rá arra, hogy „a klasszikus horrorok rá- és átíródnak azon »háztartási horror« [...] formáira, amelyek aztán egy folyamatosan problematizált és próbára tett hangon keresztül artikulálódnak”.¹⁰ Ez a kontamináció pedig képes kimozdítani, megbontani minden hierarchikus kapcsolatot a kötetben.

L. Varga Péter egy másik kitűnő tanulmányában joggal hangsúlyozza Vida Gergely verseinek *embertelenségét*.

A humánus vagy a szolidaritás [...] akkor sem válik a versek világának meghatározó tapasztalatává, amikor éppen a test anyagának – vagy médiumának – *moraja* a halál végtelenbe vetített reményét inszcenírozza [...].¹¹

És akkor sem – tehetjük hozzá –, amikor a filmes vagy líratörténeti intertextus antropomorfizáló előfeltevés-rendszere ezt mintegy „előírta”. Innen nézve még a legapróbb részletek is váratlanul kimozdíthatják az előzetes értelemhorizontokat. Például *A felügyelő (őrszobán)* című darabban a „Vallomást tenni nem könnyű” kijelentés egyrészt a thrillerek egyik kliséjét idézi, másrészt a vallomásos karakterű lírai beszéd ellehetetlenítésére utal. A folytatás azonban így szól: „Lehetne most / témázni, hogy a tett meg a legépelés, / de minék. Nem egyformák a rutinok.”

Az önkomentár szerint a performancia (a „tett” sokféleképpen értelmezhető a hozzá rendelt kontextusok felől) és annak mediatisált változata („legépelés”) különbséget termel, és mintha ez a szétválasztás jelölne a „vallomás” nehézségét. Itt kellene ráérezni arra, hogy ez a „nehézség” nem az én kompetenciáján vagy akaratán múlik (csak), hanem a műveletek és szubrutinok anyagi ellenállásával van kapcsolatban. A vers által továbbörökített kérdés azonban nem pusztán ennyi, hiszen ha valami „nem könnyű”, akkor ez nem azt jelenti, hogy lehetetlen. Vagyis a „vallomás” bármilyen médiumhoz kötött formája a maga módján megoldja a „tett” közvetítését, tehát a szóban forgó anyagság nemcsak akadály, hanem egyben feltétel is. Az önkomentár így a médiumspecifikusságra is vonatkozhat, tehát a vallomás materiális és intézményi változataira (különböző rutinok) reflektál.

A kötet további hozadéka a zsánerköltészet és egyáltalán a zsánerszemlélet új horizontba helyezése. Ezt megvilágítandó érdemes felidézni, hogy költésztörténeti értelemben a „zsáner” általában az „életkép” szinonimájaként használatos tipológiai kifejezés. Ugyanakkor ez a szó más diskurzusokban az ízléssel és a divattal is kapcsolatban áll. Ez az utóbbi itt azért lényeges, mert felidézhet egy olyan jelenséget, amely a *Horror klasszikusok* esetében is megfontolandó kontextus. A divatban ugyanis nincs felhalmozódás és evolúció, teljesen mindegy az előtt és az után; illetve a divat az ízlésre és nem az értelemre hat. Egy divattörténetben – kissé sarkítva – egymástól független események sorozata vonul fel, mindenféle koherencia nélkül (a retro persze kivétel). *A zsánerköltészet megújítása (1)* című versben a divat a „kihordott eszköztelenség”-gel kerül kapcsolatba:

10 BARTÓK Imre, *Háztartási horror*, Kalligram, 2011/6., 98.

11 L. VARGA Péter, *A „vetített emlékezet” beszéde: Film(kép), optika és nyelv Vida Gergely Horror klasszikusok című verseskötetében = Uő., Az értelem rácsai. Esemény, filológia, megértés az irodalomban*, PRAE.HU, Budapest, 2014, 152. (Kiemelés az eredetiben.)

12 Nem foglalkozunk itt a költemény különböző, más kötetekben megjelent változataival, ezt a köztes verziót vesszük alapul.

Hányszor láttalak már ilyennek, ki tudná nálam jobban,
nem új műfaj a háztartási horror.

Íme, a kihordott eszköztelenség, azt mondják, ez a divat,
bár a magadfajta nem kerget semmit,
ami kívülre esik.

A részletben megfigyelhető, hogy a „háztartási horror” kifejezés felől olvasva a „műfaj” szó terminológiai jelentése módosul, amennyiben szokványos cselekvésre utal; míg a „kihordott eszköztelenség” nem pusztán *divatként* azonosítható, hanem maga lesz a divat. Mármost ha a divatot az eszköztelenséggel definiáljuk, akkor éppen a mulandóságára (kihordott) terelődhet a figyelem. Másrészt a kívülségre tett utalás tovább bonyolíthatja a képet, hiszen azt is jelentheti, hogy a divat belülről is fakadhat. Nem feltétlenül mintakövetés, hanem inkább belső készítés. Ez a játék azért érdekes, mert részben kapcsolódik az én és a másik problémaköréhez (a másik én is kívültre helyeződik), ugyanakkor a zsánerszerűséget nem a díszítőelemekkel, hanem a divat – iróniát termelő – kiüresíthetőségével kapcsolja össze. (Ilyen értelemben jelenleg a költészetben a horror a divat.)

A horror-szegmensek alapján kifordított interperszonális életképek további sajátossága a permanens arcrongál(ód)ás. A *Tükrök* című darab ebből a szempontból egy látványos húzással él, mivel a megszólaló alany környezetét alkotó rekvizitumok (rés, tükör, csempe stb.) mind-mind metonimikusan illeszthetők az énhez, illetve annak arcához. A tematikus szinten megformálódó jelenetszerűségből az következne, hogy a beszélő a negativitáson keresztül egyfajta veszélyeztetettségre utal, ám a vers kifutása ezt a situációt az *arc retorikai roncsolásával* írja felül:

Az arcot nem csak csempe roncsolhatja szét,
vagy kádszél.
Végül is csak azokon a nyomokon lehet
továbbjutni, amelyek a legtovább maradnak rajta.

Arc és roncsolás horrorisztikus viszonya (ütés, bántalmazás stb.) egyben a folytonosan átrendeződő kép allegóriája is, melyen nyomokat hagy az írás aktuusa. Mindez az időben is elkülönülő folyamat, olyan költői nyelvet eredményezve, melyet – az intimitás horrorisztikus kódolásával – arc és médium részleges átfedése, átfordítása tesz lehetővé. A továbbiakban arra hoznánk egy konkrét példát, hogy ez a látásmód hogyan lép szövegek közötti kapcsolatba a kortárs líra egyik legfontosabb darabjával.

Egy Tózsér–Vida-intertextus

Tózsér Árpád *Finnegan halála* című kötetének első darabja, a *Sebastianus (miután az agyonnyilaztatását túlélte, és börtönbe zárták)* jó példa az intertextuális-történeti látásmód érvényesítésére.¹² A vers mindvégig

egyedül a második személyű alanyt konstruál, grammatikailag egyetlen kijelentésben sem helyettesíthető a te az énnel, ezért nem önmegszólítással van dolgunk. A felszólítások és a kérdések („Ne panaszkodj!”, „Börtön?”, „S hallgass!”) előfeltételeznek egy másik hangot, tehát a költemény párbeszéd-szituációt körvonalaz. Méghozzá olyat, amelynek nem a kezdetén tartunk. A vers ilyen értelemben azt vinné színre, hogy amit olvasunk, annak egy másik szöveg megy elébe, azaz maga a vers valamire adott válaszként értelmezhető. A beszédhelyezet azonban bonyolítja, hogy az indító strofa sorai nem identikusan megismétlődnek a többi strofa végén (a másodikban az első sor, a harmadikban a második sor, a negyedikben a harmadik sor, az ötödikben a negyedik sor), míg a záró versszak az első – szintén nem identikus – megfordítása. Ebből következően a beszélő önmaga szólamából is építkezik, úgy azonban, hogy azt folyamatosan újrendezi. Ebből a szempontból a szöveg funkciója megkettőződik: olyan válaszként működik, mely egyben önreferenciális természetű. Ezt a dinamikát ugyanakkor leképezi a költemény talán legfontosabb mozzanata: a börtönablak a „vers ablakával” képez párhuzamot. Innen már csak egyetlen lépés azt észrevenni, hogy a beszélő bizonyos kijelentései visszavonakoztathatók magára a szövegre. Vagyis a te börtöne a hozzá és róla íródó vers lenne, amely azonban nem jöhetne létre a te nélkül, mint ahogyan a te is a szöveg által kerül újabb szituációkba. Itt érdemes utalni a *Sebastianus* alcímére. A „miután az agyonnyilaztatását túlélte, és börtönbe zárták” a fentiek fényében azt is jelentheti, hogy „versbe zárták”. Ők. Harmadik személyben. A szöveg beszélője tehát idézett énként olvasható.

Tegyük fel tehát, hogy a vers szerzője az alcímmel egy olyan többes számra utal, mely elsődlegesen a mártír rosszakaróira vonatkozik. A szöveg azonban oly módon helyezi ezt más távlatba, hogy az alcímnak kölcsönzött értelem kivonja az állítást a szerzői intenció uralma alól. Ez utóbbi viszont nem jöhetne létre az olvasó tevékenysége nélkül, mely feledve az elsődleges jelentést, a nyelv teljesítményére hagyatkozik. Ha tovább megyünk ezen a nyomvonalon, valószínűsíthető, hogy az értelmező nem fogja a költemény tapasztalatát sem a szerző szubjektumára, sem az én szólamára redukálni. Sokkal inkább a költői beszéd dialogikusságával és a nyelv megkerülhetetlen dinamikájával szembesül. Ez a jelenség akkor válik történeti tapasztalattá, ha a befogadó azt is érzékeli, milyen kontextusban olvas, milyen hagyományhoz utalja a mű irodalom-felfogása. A párbeszéd-szituáció köztessége, a lírai te kitüntetett szerepe, a börtönmetaforika alkalmazása, az önreflexivitás, a nyelv retorikai dimenziójának kiaknázása a tematika ellenében stb. mind-mind olyan sajátossága a versszerűségnek, melyek az utómodernségben tesznek szert különös fontosságra, gondoljunk például Szabó Lőrinc *Te meg a világ* című kötetére vagy József Attila 30-as évekbeli költeményeinek legjavára.

A Tözsér-vers történeti kontextusát innen tekintve természetesen nem a Szent Sebestyén mítosz feldolgozásai alkotják, hanem a magyar késő modern líra poétikái. Felmerülhet azonban egy fontos különbség, méghozzá az idézetjelleg kapcsán. A 80-as/90-es évek költészetében megfigyelhető, hogy bizonyos szövegek az idézettechnikát kiterjesztik a beszédhelyezetre, illetve az idézést nem szemantikai, hanem pragmatikai eljárásaként hozzák játékba, háttérbe szorítva ezáltal a szerzői innováció elvét. Ez persze azzal az irodalom-felfogással találkozhat, hogy semmi sem garantálja az író szöveg eredetiségét, semmi sem garantálja, hogy ami elhangzik, nem hangzott már el valahol. (A szubjektum halála-típusú kijelentéseknek pontosan ez az egyik ismérve: ha a szövegnek pusztán egy másik szöveg megy elébe, az „Isten halott” állítás után kimondhatóvá válik pl. a szubjektum halála is, ami persze úgy is értelmezhető, hogy a régebbi értelemben felfogott szubjektum halott, vagyis változik a szubjektum-felfogás. Vagy: régi értelemben vett írás nem lehetséges, csak újraírás stb. stb.) Szóval az idézettechnikák, a költői sze-

13 CSEHY Zoltán,
Változatok
Sebestyénre (Szent
Sebestyén alakja a
magyar lírában),
Kalligram, 2013/5.,
59–60.

14 A szöveg az
Irodalmi Szemle
2015/októberi szá-
mában jelent meg.
Elérhető a folyóirat
honlapján:
[http://irodal-
miszemle.bici.sk/lap-
szamok/2015/2015-
oktober/2600-vida-
gergely-egy-sebasti-
anus-flashforward-
vers](http://irodal-
miszemle.bici.sk/lap-
szamok/2015/2015-
oktober/2600-vida-
gergely-egy-sebasti-
anus-flashforward-
vers)

rekonstrukciók módosulása fontos tényezője az ezredforduló lírájának, és a *Sebastianus* feltétlenül ebbe a kontextusba is beilleszthető. Ha egyetlen mondattal kellene jellemezni e költeményt, azt mondanám róla, hogy Tózsér alkotása a késő modern hagyomány domináns szövegszervező képleteit eleveníti fel, ám azok idézhetőségét egy onnan nézve idegen beszédhelyzet közbeiktatásával teszi reflektálttá.

Nem véletlen tehát, hogy a *Sebastianus* a Tózsér-életmű egyik legtöbbet idézett darabjává vált az utóbbi években. Bár fentebb azt írtam, hogy szempontunkból a Szent Sebestyén mitológia mellőzhető, természetesen erre is épülhet releváns olvasat. Csehy Zoltán *Változatok Sebestyénre* című tanulmánya feltárja egy ilyen jellegű megközelítés archívumát. Ugyanakkor Csehy hangsúlyozza azt is, hogy

Tózsér verse nem ekphraszisz, azaz nem műalkotás-leíró költemény a szöveg textuális értelmében: az ő verse Szent Sebestyént már a bőrtönbe vetve ábrázolja, azaz a végeredményben sikertelen lenyilazáson már túl, a végső halálos megkínzáson még innen. Maga Tózsér utal önvallomásában a Pollaiuolo-féle ihletésre: de e képet tulajdonképpen a szavak szintjén (ahogy azt az ekphraszisz műfaji kritériumai elvárnák) nem írja le: de mint absztrakciót, mint formastruktúrát, mint a nyilazás aktusának geometriáját jeleníti meg a versforma által. A versforma tehát előzménye annak, aminek tulajdonképpen teret ad. Tózsér a spanyol glossza (glosa) nevű lírai versformán alapuló sajátos ritmikai artikulációt teremt: a klasszikus glossa rendszerint mottóval indít, melynek sorai a költemény meghatározott pontjain szabályosan, mintegy glosszázva, költői jegyzetekkel ellátva térnek vissza. A forma lényege tehát a homályból vagy a sötétből eljutni a fénybe, az értelemhez, a megvilágosodáshoz. Ez az út lényegében Sebestyén útja is. [...] A Tózsér-vers varázsa épp abban áll, hogy a vers motívumai univerzalizálhatók: a sorai pedig elmozdíthatók, a világ átrendezhető, de a tehetetlen létezés folyamatosan önmagába fordul vissza.¹³

Bár Csehy Zoltán értelmezése a verset a homoszexuális diskurzussal is kapcsolatba hozza, érzékelteti, hogy a szöveg valójában nem szolgál ki semmilyen ideológiát. Többértelműsége és többértékűsége az intermediális poétika következménye, mely a körséma alkalmazásával hurkokat létesít, folytonosan visszatér önmagába. Megelőlegezhető tehát, hogy a költemény értelemirányainak lezárása esendő vállalkozás volna.

A költeménynek a közelmúltban született egy olyan palinódiája, amely felerősíti a *Sebastianus* időnek való kitettséget: Vida Gergely *Egy Sebastianus-flashforward* című verse¹⁴ jelölt kapcsolatba lép Tózsér Árpád alkotásával, a szöveg azonban többféle viszonyt létesít a pretextussal. A szcenikai elemek egy része a *Sebastianusra* utal (pl. ablak, nyilak), ezek azonban inkább egy töredékes és elkülönülő kapcsolat jelzései, melyek az ismétlésben újradinamizálódnak az új közegben. Másrészt a címnek megfelelően a költészeti diskurzus fel-függesztése a vizuális médiumokhoz, elsősorban a film működési mechanizmusához rendeli a *Sebastianus*-jelenet érzékelését (optikai

rendszer, kamerapozíció). A mű kifutása pedig ellendiskurzusként is felfogható, mely a szenvedést – újabb töréspontok közbeiktatásával – a tudományos kontextus és annak azonnali vulgáris ellenpontozása (és antropomorfizálása) alapján kérdőjelezi meg: „gondosan ápoltszenvedéseid – / egytől egyig – a neurobiológián eltaknyolnak”. A megszólítás funkciója miatt azonban úgy képezhető meg a költemény beszélőjének hangja, hogy az a leíró részek után idéző szerepkörbe is kerülhet. Ebben az esetben az ellendiskurzust a „rajongód” képviselheti, ami viszont nyitva hagyja, hogy a nyelvi térben ez a „csupaszra borotvált pina” lenne vagy a „rettenet” (mindkét verzió egyenrangú). Innen nézve Vida Gergely verse úgy zavarja össze a Tözsér-vers nyelvtanát és szabályos szerkezetét, hogy a felvillantott előrefutás (a flashforward) az aposztrophében előidézett materiális töréssel megváltoztatja a Sebastianus-mítoszhoz való hozzáférés mediális komponenseit. Ily módon ez az interpretatív újraírás nyomatékossítja a Tözsér-féle Sebastianus-tematika azon látens komponensét, mely szerint maga is intermedialis adaptáció eredménye (volt).

15 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *„Magát mondja, ami írva van”*. *Jegyzetek az újabb magyar líráról* = Uő., *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2010, 275.

Kivezető kontextus

Vida Gergely költészete példák hosszú sorát tartalmazza az antropológiai nézőpont elmozdítására. Így Kulcsár Szabó Ernő megállapítása erre vonatkozóan is megállja a helyét. „A szó vagy a versbeli alany távlatának sokszor hirtelen destabilizációja révén [...] az érzékelt és az érzékelő pozíciót fölcserélő technikák hozzák mozgásba azokat a poétikai effektusokat, amelyek olykor a humán kontextusok váratlan, materiális megtörésével teszik lehetővé az antropocentrika viszonylagosságának megtapasztalását.”¹⁵ A versszubjektum tehát maga is effektusa annak a textúrának, amelyen keresztül a művilág poétikuma szóhoz jut. Vagyis az arcot nem csak csempe roncsolhatja szét, hanem a nyelv retoricitása is, s ezeken a jól körvonalazható pontokon a materialitás megtöri vagy kitörli a jelhasználó szubjektum identitását. Olyan ez, mint egy filmszakadás, amit beszélgetés erősödő moraja követ...

Loránd, az Egyfával,
Régen, 2016

