

Fried István

Líra, irodalomértelmezés, vers(kötet)

(Magyar költők, magyar költészet
az 1990-es évtizedben)

Yes

(James Joyce: *Ulysses*)

magadénak tekinteni, ami nem te vagy, és másénak,
ami leginkább magad.

(Tompá Gábor – Visky András:
Romániai magyar négykezesek)

A hagyományos munkamegosztáshoz és szereposztáshoz szokott, többnyire nyájasknak minősített olvasó, értetlenkedései, ellenkezései és meghökken(t)ései ellenére, ugyancsak felértékelődött. Hiszen irodalom – mondogatják a magukra valamit is adó, általában az ifjabb évjáráthoz tartozó kritikusok, ítések – csak értelmezett formában létezik, szélsőséges esetben az irodalom a befogadó(k) kénye-kedve szerint minősül, emelkedhet a mennyekbe, hullhat alá a feledésbe. Sőt: a kritika, az irodalomról írás immár maga is irodalommá lesz, hiszen – s ezt sem kevesebben, ám annál elszántabban mondogatják, írogatják – a kritika-írás nem egyszerűen közvetítés jellegű írás, nem – mint egykor sokan vélték – másodlagos tevékenység, a bíráló nem pusztán meta-szöveg egy szövegről, hanem szöveg, az irodalomnak egy változata, újabban még csak az alkalmazott fogalmi rendszer sem igen különbözteti meg a fogalmakat poétizáló irodalomtól. Az irodalom fogalmába egyre inkább beleértődik a kritika (és korántsem azért, mert az Írószövetségnek kritikai szakosztálya is volt, van, s bizonyára lesz is); az eddig a maga szakmai Felhőkakukkvarába rejtőzött, vagy adataival és bonyolultnak tetsző levezetéseiivel a „teremtett világ”-ot a maga racionális (?) szemléletéhez szelídítő irodalomtörténész (még inkább: irodalomtudós) helyet kér, és kapni látszik (nem utolsó sorban erőszakosságának következményeképpen) az irodalom mechanizmusában: nem pusztán értelmezői gesztusait hiszi-hirdeti egyenrangúnak a költők és írók alkotásaival, hanem olykor az irodalmat is a maga teremtményének tudja, – a kritikus tevékenysége (is) a kritika tárgyának kiformálása, amely nemcsak a kritikus személyiség az eddiginél elevebb létre ébresztését célozza, hanem a költői-írói személyiségét is. S míg a költők-írók az értekező próza eszköztárából merítenek, kritikai szövegeket illesztenek (nemcsak regényekbe, novellákba, hanem versekbe/hez is), a kritikusok szépírói babérokra vágyva lírizálnak, olykor mondat-szövevényekkel szellemeskednek. Egyszóval a kritika és a szépirodalom közötti fal annak következtében omladozik, hogy a bontás műveletét mindkét oldalról szorgalmazzák. A merevebb műfaji kategóriákban gondolkodó ítések mindig is rosszallták írók, bölcselők, elmélkedni kész poéták határátlépő szándékait, Lukács György mindenáron feledtetni akarván hajdani esszéírói múltját (és szándékosan megfélemezve az általa joggal nagyra tartott Thomas Mann hasonló igyekezetéről) Márai Sándornak esszéisztikus elemekben ugyancsak bővelkedő *Sértődöttek* című regényét marasztalta el. Ugyanakkor még elméleti szakembereknek tartott tudósokban is fel-feléled a vágy, hogy téziseiket, módszeres eljárásaikat, filozófiai-gondolati kalandozásaikat irodalmi alkotásokban vetítsék ki: a leglátványosabb példát napjainkban Umberto Eco szolgáltatja, de hivatkozhatnánk Hamvas Bélára is, aki a *létrontásról* szóló esz-

mefuttatását a *Patmosz* esszéiben éppen úgy kifejtette, mint kései regényeiben. Egyszóval a műfaji válaszfalak zúzása nem ma kezdődött, nem is tegnap, az olyan műfaji jelölések, mint például Voltaire-nél a „filozófiai mese” már a XVIII. században jelzi az igényt a szereposztás berögződöttségeinek megszüntetésére (*Micromégas*-a egyszerre tudományos-fantasztikus történet, a kortársi bölceleti irányzatok summája és paródiába hajló példázat államformáról, életelvről, gondolkodásról), és haladhatunk visszafelé is az időben, egészen Dantéig, vagy még tovább, hogy filozófia, irodalom, irodalmi szemlélet-gondolkodás egymást értelmező-kiegészítő voltára töprengtető példát hozunk. A különféle korszakok különféle irodalom- és „kritika”-fogalmai (a kritikát itt és szinte mindvégig a „criticism” értelmében használom), különféle típusú és szerkezetű műfaji hierarchiái jórészt kijelölték az író és értelmezője hatáskörét; ám a leginkább a XIX. század (pozitivistá) rendszeralkotó igénye önállósította az irodalomtörténész, a meg- és ráismerésben otthonos, az adatok, „igazolható” tények biztonságába húzódo tudós szerepét, amelynek egyik legfontosabb ismérve a *szolgálat* és az alázat külső formájába burkoló *tevéhetetlenség* volt. Tudniillik: amennyiben egy irodalmi alkotás pontosan és félreérthetetlenül leírható, rangsorolható, osztályozható, minősíthető, akkor a leírást, a rangsorolást, az osztályozást és a minősítést szakmai feladatként végző és már akkor egyetemi katedrával, akadémiai tagsággal jutalmazott irodalomtörténész-kritikus ugyan az irodalom szolgálatának hirdeti cselekvését, valójában szüntelen ítélkezik, része vagy irányítója a „hatalmi diszkurzus”-nak, nem ismeri el az ettől a diszkurzustól eltérő nézetek jogultságát, teremtője és foglya a konvenciónak (társadalminak, államinak, ízlésbelinek stb.) – és az irodalmi mozgásokat egyirányúnak hirdetve általában egyetlen kiemelkedő (vagy kevésbé kiemelkedő) személyiséget esztétikai vagy etikai törvényhozóként tart számon: így bevégzettnek, bár folytatandónak hiszi az irodalom menetét. Bevégzettnek, hiszen az irodalom fejlődése a „csúcsra” ért, folytatandónak ugyanakkor, hiszen a követendő minta adott, ennek variálása, továbbgondolása nem szakadhat meg (jöllehet a továbbgondolás kereteit az ítéző megtervezte vagy általa elfogadott konvenció meghatározza).

A kánonná szervezett-szerveződött kritikusi (és olvasói) elvárások, illetőleg az e kánon ellen forduló, „újító” irodalom és irodalmi gondolkodás küzdelme sem egészen új, jelenség, bár a mindenkori avantgárd kisajátította-kisajátítja magának a művészeti lázadásokat, a közzítés látványos pofon ütését. Ám igencsak meggondolodtató, hogy a XX. század legjelentősebbnek minősíthető, a legtöbbet hivatkozott és hatástörténetileg máig a legfontosabbnak bizonyuló alkotói éppen nem az avantgárd szerzői közül kerültek ki, hanem olyanok közül, akik ugyan találkoztak az avantgárral, irodalomfogalmukat azonban nem az avantgárd szemlélemben dolgozták ki. Olykor éppen ellenkezőleg: nem a múlt elvetését, a zongorák utcára való kidobását hirdették meg programul, hanem dialógusba kezdtek a múlttal, költőként is értelmező tevékenységbe fogtak, még lírai alkotásaikban, verseikben is a világirodalmi hajdankor vagy a világkultúra szövegeit tematizálták, olykor parodisztikusan, máskor egyenes idézet formájában. S bár nyilvánvaló, hogy ezek az irodalmi alkotások nem azzal a szándékkal készültek, hogy az esszé, vagy a tanulmány vagy az irodalomtörténeti értekezés *helyett* írói életművekről, egyes alkotásokról vagy művészeti korszakokról közöljenek valami fontosat az olvasókkal, az azonban a későbbiekben egyértelmű lett, hogy másfajta irodalomfogalmat céloztak meg, amiképpen a hagyománynak is az eddigiektől eltérő értelmezést adtak. Nem kizárólag és talán még nem is elsősorban azzal, hogy a nemzeti irodalmi (vagy egyáltalában: szépirodalmi) önelvűség zsákutcás megoldás-ajánlatait tagadni látszottak, és egy időben és térben tágasabb kultúra- és művészetelképzelés szerint szervezték művé, irodalommal világérzékelésüket, a személyiség és a nyelv megragadhatóságáról kialakított nézetüket. Hanem talán azért is, hogy az anyanyelvhez kötöttség és a kortársi nyelvhasználat kizárólagosságának előítéletét éppen úgy szétfoszlatták, mint a kánonná merevített hagyomány társadalmilag szavatolt presztizsét, és ezzel kapcsolatban a költőszerephez fűződő képzeteket (az „elátkozott költő”, a „bohém”, a „nemzeti próféta” imázsa kérdőjeleződik meg.) A költői szerep értelmezésében (és általában a szerepértelmezésben) igényelt változtatásokkal együtt, bár olykor kissé megkésve, a kritikus-értelmezői „szerep” is láthatólag változik; egyáltalában, írók kritikuskokká, kritikusok írókká lesznek; ám nem olyképpen szólhatunk róluk: íme egy író, aki kritikákat ír, vagy íme, a kritikus regénye, költészete, hanem oly módon, hogy az író kritikusként is írói tevékenységét végzi, nemigen törekszik egzakttá fogalmazásra, higgadt mérlegelésre, s a kritikus értekezéseit, olykor tudományos vizsgálódásait írja tovább regényeiben, verseiben. Az „esszé-

író nemzedék"-nek talán (mondjuk: Halász Gábort leszámítva) ez az egyik megkülönböztető tulajdonsága, és most ideszámítom Németh Lászlót, Hamvas Bélát és még Kerényi Károlyt is (annak ellenére, hogy ez utóbbi „csak” tanulmányokat szerzett).

A fiatalabb kritikusok (és a nem is oly nagyon fiatal poéták) „lázáda” a konvenciók ellen, merész kijelentéseik kritikus és író lényegi azonosságáról nem egészen újkeletű, jóllehet (ha jól értem elképzeléseiket) tagadásuk, méghozzá messze nem indokolatlan és jogosulatlan ellenkezésük több irányba is sújtani látszik. Sokan a jobb híján és pontatlanul impresszionistának nevezett kritikát látszanak célba venni, pedig a külsődleges hasonlóságok száma nem jelentéktelen. Hiszen az „impresszionista” kritikus (is) inkább önmagáról ír, a maga élményét tekinti a kritika tárgyának, és megkísérli, hogy olvasmányairól az olvasmánnyal adekvát előadásmódban számoljon be. Nemigen foglalkoztatja, hogy olvasmányai különböző periódusokból származnak. Ami feltétlenül közös: a kritikus személye, akin átszűrve érkezik az „olvasmány” üzenete (ha van olyan, s ha ez nem a kritikus „leleménye”) az olvasóhoz. Ha idéz az impresszionista kritikus, bizony, alapos szüksége van az idézőjelre, hiszen írása egybeolvad az idézetekkel: nem belép a hagyományba, hanem maga alakítja a hagyományt. Ami általában hiányzik: az értelmezés, a kritikai-kritikusi szemlélet és (amennyiben lehetséges) távolságtartás, s nem utolsó sorban az oly sokszor leegyszerűsített és még több ízben félremagyarázott történetiség. Az impresszionista kritikus művészetnek hirdeti tevékenységét, mint ahogy az irodalomtörténész munkáját is valamiképpen legalább félúton látja tudomány és irodalom között.

Nem bizonyosan (sőt: bizonyosan nem) a pozitívizmus örököse és folytatója a fiatalabb kritikusok (és a nem is oly nagyon fiatal poéták) másik néven nevezhető célpontja, jóllehet velük is sok minden összeköti őket. Talán a leginkább az, hogy a szociologizáló felfogást elvetik, az irodalmat akként kívánják irodalomként lát/tat/ni, hogy az irodalmi hagyomány állandó *jelen*-létét szemrevételezik, tudatosítják, a nemzeti/eszköz/ kánontól rugaszkodnak el, s a művek szövegszerűségét (illetőleg Kulcsár Szabó Ernő szavával: szövegszerű megelőzöttségét) igyekeznek a maguk számára tudatosítani mindenekelőtt. Ebben a típusú felfogásban kerül sor a hagyomány, a múlt irodalmi-kulturális öröksége tematizálására, méghozzá egy európai távlatúnak gondolt korszerűség-eszme jegyében (még akkor is, ha az ideáltípusú korszerűség feltehetőleg fikció, s egy tiszta formában nemigen etalonhoz minősített egyidejűség alighanem szintén csupán kritikusi fikció). Mindez együttjár az irodalomtörténet hagyományosan gondolt feladataköre tagadásával. S miközben az értelmezői magatartás nyitottabbá és kevésbé arisztokratikussá válik, nemigen lesz kétségessé az, hogy vannak jobb és kevésbé jó interpretációk, a nehezen megragadható, érzékel/tet/hető értékkrítériumok elfogadása-kialakítása továbbra sem mellőzhető, így óhatatlanul merül föl a kanonizálás „veszedelme”. Valamint: a műveknek van jelentésük, nem csupán azáltal van, hogy a kritikus jelentést tulajdonít a műveknek, hanem a művek (a hagyomány) és a kritikus találkozásából, a kritikai-kritikusi és a művek kontextusának összejátszásából-összejátszatásából alakulhat a jelentés; a befogadó tehát elébe megy a jelentésnek. Az értelmezés így messze nem (teljesen) tetszőleges, az értelmező is „benne áll” a hagyományban, tagadása valaminek a tagadása, mint ahogy igenlése valaminek az igenlése. A mottóként idézett „négykezes”-töredék talán mutatja értelmező-hagyomány-értelmezés paradox helyzetét, és egyben értelmezés és költészet dilemmáit, netán „csongori hármas útját”. A költészet-teremtés, mondja Tompa Gábor és Visky András, a Teremtő gesztusának megismétlése, ilyen értelemben folytatás, nem kezdet; illetőleg a kezdet folytatás, s a folytatás kezdet – az én és a világ összjátéka, hogy se a világ, se az én ne külön-külön létezzék, hanem kölcsönös feltételezettségben. Az én és a világ azonban csak az egyik lehetősége ennek a kölcsönösségnek, a másik a „közös hallgatás”-é, a legalább két *én*-é, amelyek találkozási pontja a vers, az együtt alkotott négykezes. Tompa Gábor – Visky András kötetének [prológu]s-a ilyenformán értelmező előszava mindannak, ami a kötetben következik, költői önértelmezés, ám ezen túl, költői világok/ön/értelmezése, a lehetséges költészet terminológiájának bemutatása, s egyben a vállalt hagyomány mellett való szóbeli állásfoglalás. Minthogy a mottóban (a mottók illesztése egy dolgozat elé önmagában is „intertextuális gesztus”) a szerzők neve után a címet is leírtam, az idézet és az idézetet tartalmazó vers tétova és vázlatos értelmezése után a címről is szólnom kell; annál is inkább, mert dolgozatomban több kötetcímmel „gyűlik meg” majd a bajom. A „Romániai magyar négykezesek” akár a „művészetek egymást kölcsönösen átvilágító” cselekvése dokumentálásának is tetszhetne, a négyke-

zes rokonlelkű vagy közelebbi rokonságban álló zongoraművészek teljesítményére vonatkozatható, ritkán szerzői (ő csak megírja, valaminő jelentést rejt el, ha elrejt), inkább interpretátori, előadói, tehát magyarázó munkáldok. A négykezes zenei műfaj, amely a szerző megnevezésével a szerzőre és a műfajra, az előadók megnevezésével az előadás jellegére utal. Az irodalomban társszerzők „idézük” közös munkájuk jelölésére, egyben a zongoránál egymás mellett ülő, egyszerre zongorázó pár képét is elképzeltetve. Ez a fajta idézet lehet pusztán közlés, lehet játékos célzás az együttműködésre. Esetünkben azonban a kettős jelző nem várt távlatot kölcsönöz a kötetnek, bár feltétlenül figyelembe kell vennünk egy elhagyott (és talán föl sem merült) lehetőséget: ugyanis a kötet borítólapján nem az *erdélyi magyar* jelzők találhatók, hanem a *romániai magyar*.

Mindkét fajta jelzőnek hasonló az asszociációs mezeje, bár nem egészen azonos. Ugyanakkor a „magyar” akár fölöslegesnek tűnhet, hiszen köztudomású, hogy a szerzők magyar nyelvű, nemzetiségű költők, a külső borító hátsó „fülné” magyar (nyelvű) verses- és esszéketek címe sorakozik egymás alatt. A kötet egésze nyilván felel a cím „kihívására”, és mintegy meghatározott irányú megközelítési stratégiát dolgoz ki: a „romániai” nem egyszerűen állapot- vagy helyzetrajz, hanem a szélesebb kontextus tudomásulvételére ösztönöz, és ennek a kontextusnak „magyar” hagyományt magába foglaló világszerúségét volna hivatva érzékelteni. Az „erdélyi” jelzőhöz kapcsolódó, sokaknál szűkebb és konvencionálisabb gondolatíságot az ország egészét átfogó szemlélet teljesítheti ki (mint ahogy a kötetben hivatkozott irodalmi és nem irodalmi reáliák Chagall falujától Tandori Dezső madaraiig, Poe-idézettől Petőfi-idézetig, Cervantes világtól Kináig jelzik az idővel és a térrel való párbeszéd irodalmi szöveggé válását).

Az irodalmi-irodalomtörténeti szerepek felmondásának megállapításától egy 1994-es verseskötetig jutottam, ám pusztán azért ez a látszólagos kitérés, hogy a szerepértelmezések változásának jellegét (ha már leírni nem tudtam is, legalább) érzékeltessem. Úgy érzem, arról van szó, hogy a szereppé merevedett irodalmi-kritikai magatartások csupán a hatalmi diszkurzusok igényeinek feleltek meg, s a szereposztás a kánon szerint történt. Az irodalomtörténet által hivatalosan (is) elismertett „fővonal” egyben a költészet irányát is meg szerte volna határozni, így a hagyomány és az újítás dialógusát leegyszerűsítve a kijelölt és elfogadott hagyomány követésére korlátozta. A hatalmi diszkurzus elleni „lázasások” jó darabig úgy növelték meg az irodalom szerepét, hogy nem az „irodalmisság” elsődlegességét hangsúlyozták és „realizáló” pozícióit erősítették, hanem egy pusztán eltérően értelmezett, de ugyancsak kijelölt hagyomány elvárásai szerint kényszerítették nem irodalmi cselekvésre.

Hiba volna, ha a szociológizáló és az etikai kritériumok alapján mérlegelő, jó darabig hatalmi-monopolisztikus helyzetben lévő, illetőleg becsületesen és merészen ellenzéki álláspontok, „szerepek” között könnyelműen és felelőtlenül egyenlőséget tennénk. Ám mindkét szemlélet „esztétikai” következményei a szerepek abszolutizálása, ennek következtében a szerepek kiüresedése lett. Mindkét nézet axiómákkal véli helyettesíteni az elméleti(bb) gondolkodást, a maga szervezte konvenciókra hivatkozva elmosódottá tenni az irodalomfogalmat (valójában kiutasítva az irodalom köréből, ami „csak irodalom”). Ilyeténképpen kísérelt meg gátakat állítani az értelmezés szabadsága elé. Mármost a kánonok elvetése vagy újragondolása többféle nézőpontból kezdődött, és az egyetértés pusztán odáig tartott (szerencsére), hogy beváltak tetsző alapfogalmaink felülvizsgálatra szorulnak, hiszen a magyar irodalomban (is) az 1970-es esztendőök óta olyan, az akkori terminológiával és gondolkodásmechanizmussal értelmezhetetlen jelenségek bukkantak föl (és ez a fölbukkanás azóta is folyamatosan tart, ismét: szerencsére), amelyek nemcsak, hogy nem feleltek-felelnek meg a kritikusai kánonoknak, hanem átértékelik, átminősítik az irodalomnak, az íróknak, a kritikusnak a szerepét. Azáltal, hogy lemondanak a szerepről. Illetőleg: amennyiben még szerepről beszélhetünk, a hagyományos szerepköröket átszerkesztik, mint ahogy a hagyományos műfajoknak szinte már csak a nevük maradt meg. Amit a név takar, legfeljebb néhány külsőségben hasonlít a tankönyvekben szereplő és máig szorgalmasan okított műfaji alakzatokhoz. A szerepek elvetése írói-kritikusai részről egyaránt emancipációs küzdelemnek fogható föl: az irodalom szabadulni akart a különféle (és nemcsak politikai, hanem általában dogmatikai) előírásoktól és az Európával, az élő világirodalommal megszakított dialógust kívánta folytatni, de az irodalom magával ragadta a kritikusok egy részét is, illetőleg fölnevelte a maga kritikusait, akik aztán az élő világirodalommal folytatott dialógust szem előtt tartva kezdték-folytatták munkájukat. S ha az

irodalom ellene szegült a „nagy narratívák”-nak, feltehetőleg azért tette, mivel egyfelől a „nemzeti” és a regionális (adott esetben: kelet-közép-európai) hagyományok felől ilyen készletek is érkeztek, másfelől, mert szavahihetősége forgott kockán. Akkor ugyanis, amikor a fogalmi nyelv merő konvencionális nyelvhasználatá szürkülni látszott; akkor, amikor egy mindennél erőszakosabb és a manipulációs eljárásokban kifinomultabb, magát „felvilágosodott”-nak álcázó abszolutizmus egy egész társadalomra erőltette a maga nyelvi életrendjét, a nyelvi műalkotás erejét és minőségét az *ellenálláson* lehetett lemérni. Már Márai Sándor használta ezt a mértékegységet, csak hogy ő nem tett különbséget (egy ideig) a politikai célszavak, a pártpolitikai egyoldalúságok és az átlagizlés elvárásai között, hogy aztán egy történelmi pillanatban a *verses* napló formáját választva állam és nyelv egymás ellen fordulásáról adjon számot. Ez a típusú nyelvi ellenállás nem feltétlenül igényelte a kilépést a kánonból, pusztán a költői magatartást is szembeszegezhetette a hatalommal. Ez a fajta „sérelemi politika” beleveszhetett a közvetlen didaktisba, a túl-retorizált előadásmódba, pátosza kiüresedhetett, gondolkodásmódja közhelyessé süllyedhetett. Igen jellemző, hogy a sokáig „hallgató” vagy az emigrációba kényszerült magyar költészet fedezte föl magának (nem kizárólag a szójátékot, hanem) a nyelvjátékokat (is), vetette föl világirodalmi hagyomány magyarrá integrálásának nem a hivatalosan intencionált műfordításokkal megvalósított lehetőségeinek problémakörét, és nyúlt vissza a magyar irodalomnak élő, de az élő irodalomban kevésbé tudatosított és még kevésbé jelen lévő hagyományaihoz. Igaz, hogy a megélhetést biztosító műfordítói vállalkozások kitágították írók és olvasók világirodalmi horizontját, ám az antikvitástól a XX. századig bezárólag: sokféle (ám ritkábban: kortársi) világirodalmi alkotások magyarrá fordítása csak néhány költőnkél járult hozzá a saját költői nyelv megújításához, költészet és fordítás általában szétváló tevékenységnek bizonyult a legtöbb esetben. Inkább volt (s ez sem csekélység!) műveltség gyarapítás, netán egyetemi segédanyag, mint újfajta kérdőhorizontok meghonosítására történő kísérlet. Az egyes kötetekhez készült (és igencsak különböző értékű elő- és utószavak pedig a hatalmi diszkurzus elvárásait közvetítették, mintegy az uralkodóvá tett ideológia szerint értelmezték a költői teljesítményt. (Ebből a szempontból rendkívül tanulságos az 1961-es Rilke-kötethez írt előszó, amely a jelentől idegennek minősíti Rilke líráját.)

Ugyancsak bizonyos szakadék tátongott a kortárs elméleti irányok ismertetése és a kritikus-irodalomtörténeti gyakorlat között. Az 1962-ben új életre ébredő összehasonlító irodalomtudomány képviselői, bár korszerűnek álcázott terminológiával igyekeztek élni, ott folytatták, ahol az 1930-as esztendőkből abbahagyták, legfeljebb a vizsgált tárgykörök szélesedtek, még a strukturáliszmus befogadását sem engedélyezte a hivatalosság. Néhányan ugyan kísérleteztek a célszerűbb-újszerűbb irányok bemutatásával-alkalmazásával, igazi áttörés azonban csak akkor következhetett be, amikor az irodalom, az irodalmi alkotások félreérthetlenné tették a mindinkább elavulóban lévő módszerek alkalmatlanságát, és az irodalomtörténeti-kritikai eszköztár muzeális jellegét. Az irodalomtörténet (és -tudomány) csak ezután tárhatott föl például olyan kritikusi-elméleti életműveket, amelyek segítségével akár nemzeti hagyományként is lehetett tárgyalni a korszerű irányokat, jelezve, hogy már a XIX. században is igyekezett a magyar irodalmi gondolkodás irodalomként elemezni a nyelvi műalkotásokat, illetőleg olyan módszeres eljárásokra példát adni, amelyek jelentőségét csak a mai és a legmagabb elméleti irányok fényében lehet fölismerni. S bár azt továbbra sem hiszem, hogy például Arany János és Roland Barthes között egyenes vonalat lehetne húzni (azt hiszem, nem is érdemes), és még azt sem, hogy Hamvas Béla elsősorban a posztmodern gondolkodást előzné meg, az azonban kétségtelen, hogy mind a magyar irodalomban, mind pedig a magyar elméleti gondolkodásban mindvégig nyomon kísérhető a korszerű gondolkodásra törekvés, az elméleti jellegű építkezés és a nem pusztán a külső formákra tekintettel lévő kísérletezés.

Csak hogy a magyar irodalomnak és irodalomtudománynak egyik megkülönböztető vonása (szemben a számos tekintetben rokon alakulású lengyel irodalommal), hogy terjedelmes kötetben lehetne és kellene megírni a kihagyott lehetőségek, az időnként fölmerülő ötletek, kezdeményezések, a teljes kifejlésig, a kanonizálásig soha el nem jutó kísérletek histórikumát. S itt most egyáltalán nem az olykor lebecsült, máskor túlbecsült avantgárdra gondolok, hanem részben torzóban maradt életművekre, például a Verseyhy Ferencére, akinek ízlésbeli egyenetlenségei nem engedték meg, hogy a magyar Sterne lehessen, vagy megírhasa a *Dorottya* poétika-központú ellenpárját; gondolok Vörösmarty Mihály mesenovelláira, amelyekben már-

már egy magyar Andersen ígérete int felénk, vagy nyomokban E. T. A. Hoffmann realitást misztikumba játszó iróniája; gondolok a századforduló kismestereire, akik változó színvonalú mestereinek alkotásaikban az osztrák századforduló irodalom- és nyelvfelfogását idézik. S bár közhelyszámba megy: a Nyugat lírája megkísérelte a lépéstartást a kortárs európai irodalmakkal, Babits Mihály „tárgyköltészete” a vállalkozást tekintve a Rilkéével vehető egybe, Kosztolányi és Hofmannstahl költészetét sem csupán Kosztolányi fordításai hozzák egymás közelébe. Az irodalomtörténet csak a legutóbbi időben szakított azzal a felfogással, amely ideológiai mérték szerint osztályozta a XX. század lírikusait, és például Ady Endre költészeti forradalmának jelentőségét úgy rajzolta meg, hogy azzal a tárgyszerűbb líra felé tájékozódó, a Nietzsche-i életműből nem a zarathustrai önapoteózist lényegesen minősítő individuumszférát a magukénak valló költők kísérleteit kevésbé értékelte, jóllehet már Miroslav Krleža emlékeztető Ady-tanulmányában Adyt abba az európai kontextusba helyezte, ahova illik (halálköltészetét, életértelmezését a Rilkéé közelébe). Emellett irodalomtudományunk a maga hagyományait keresve szívesebben időzött a kétséges értékű pozitivistá örökségnél, mint azoknál a magános vállalkozásoknál, amelyek a maguk korában sem kapták meg a szükséges visszhangot. Babits Mihály európai irodalomtörténetéről sokan sokfélét (és sok érdekeset, megszívlelendőt) írtak, de minthogy nem készült el a korszak részletes „kritikatörténete”, viszonylag kevés szó esett arról az újszerű világirodalom-felfogásról, amely az előző és az utána következő világirodalom-történetekkel szemben a magyar írók világirodalmi beágyazottságára, lélekrökönságaira is tekintettel volt, ugyancsak nem kapott kellő értékelő szót az additív világirodalom-történetekkel ellentétben megvalósított nem kronológiai, hanem térbeli világirodalom-szemlélet, az igazán „nagy”-nak tartott szerzők „írói köztársaság”-ának seregszemléje, és nemigen vették-vettük tudomásul, hogy Babits irodalomfogalma is eltér kortársainak nagy részétől. Németh László regényelméletéről is csak az újabb években készült érdemi elemzés: bár itt nem egészen arról van szó, hogy miképpen határozta meg (és meghatározta-e?) például a Tanú-korszak világirodalmi kitekintése, sorozata Németh epikai művészetét; a Németh-regényekben visszaköszönnek-e regényelméleti felismerései, s ha igen, mely regényekben, mikor, hogyan; hanem inkább az 1930-as esztendői irodalmi gondolkodásáról, Németh mellett Halász Gábor, Szerb Antal és Hamvas Béla világirodalmi tájékozódásáról, líra- és prózaelméleti megfontolásairól. Összehasonlító értékelésük még nem állt össze terjedelmes monográfiává (Hamvas idevonatkozó cikkei folyóiratsírvjukban várják kötetbeli megjelenésüket, miután bibliográfusukat már megkapták), pedig bennük, ti. ezekben a megfontolásokban új kritikai-kritikusi szempontok érhetőek tetten, és így mindenképpen egybevetendők az 1930-as évek műfordítói és költői törekvéseivel (Apollinaire ekkor jelenik meg kötetben a magyar olvasó előtt, évszázadok magyar Horatius- és Vergilius-kultusza dokumentálódik egyfelől műfordítások, másfelől Kerényi Károly mitológia- és antikvitásfelfogása révén stb.). Ugyanakkor rendkívül jellemző az a tanácstalanság és rosszindulat, amellyel Faludy György fordítói beborbanását fogadta a magyar irodalom és filológia: szövegűséget kérve számon, nem ismervé föl, hogy Villon és Heine szinte csak ürügy egy brechti típusú megszólalásra (amely azért valamiképpen József Attila „villoni” típusú „balladái”-ban előkészült), és amelynek megfelelőjét a cseh irodalomban, például, az avantgárdtól a kötött formákhoz megtérő V. Nezval Robert-David-balladáiban fölfedezhette volna a kritika (egyébként a *Korunk* hozott ilyen Nezval-verseket magyarul), ha nem a formahűség, a középkorosság-kora reneszánsz, a történeti-komor hangvétel elsőbbsége érdekelt volna. Nyilván még sokáig vita tárgya lehet Faludy ál-Villonjának és igazi Faludyjának értéke és helye az 1930-as, 1940-es esztendő magyar irodalmában, nem kevésbé a műfaji besorolhatóság (chanson? song? – vö. a *Koldusopera* forrásként használt dalbetéite) irodalmi értékeket is tekintetbe vévő méricskélése. Annyi azonban bizonyos, hogy Faludy Villon- és Heine-kötete a világirodalommal (és részben a modern irodalmakban Baudelaire és Verlaine nyomán kialakított, hatástörténetileg több európai irodalmi periódus költőattitűdjével) folytat dialógust. Ennek része saját verseskötete, *A pompeji strázsán* is, amely azonban éppen ezen a téren jóval erőtlenebb megoldásokkal szolgál, jóval több benne a „csináltság”, az „erőszakoltság”. Mintha József Attila és Brecht (főleg ez utóbbi) teljesen felszabadította volna az olykor virtuózan, máskor a dalszöveg érzelmes sodrásában bízó költőt, aki különböző korszakok különböző költőinek kifejezéseit, képeit illeszti bele a Villonnak tulajdonított versekbe. A magyar kritika és a világirodalmi kitekintés azonban nagyrészt elmulasztotta ennek alaposabb felmérését, viszont a magyar Villon-fordítások (a formailag hí-

vek) számára kihívást jelentett Faludy vállalkozása, így már ebből a szempontból is megérdemelné minősítése újragondolását.

Az 1940-es esztendőök második felében hatalmi szóval megszakított folytonosság azonban – mint ez mára közismertté vált – csupán a megjelenés lehetőségétől fosztotta meg a valóban irodalmi alkotásokat papírra vető szerzőket, attól azonban nem, hogy kényszer- és pénzkérés céljából vállalt műfordításaikban ne tágtítsák bizonyos mértékben saját nyelvi kifejezésük határait, ne asszimiláljanak magukba olykor olyképpen idegen (és többnyire „klasszikus”) költői világokat, hogy a világirodalommal folytatott dialógusukat a maguk, immár feldúsított költői nyelvén folytassák. Vas István egy verse például a (költői) személyiség megőrzésének esélyeit tulajdonítja fordítói munkásságának, Németh László „Tolsztoj inasa”-ként végiggondolhatja a „nagy”-epika sorsát a XIX-XX. században, Nemes Nagy Ágnes 1958-1960 között leírt versei, versvázlatai között (*Lapok a barna noteszből*, megjelent: *Orpheus* 1994/2-3. sz.) találtam a *Fordítás közben* darabjait. Egy Nemes Nagy Ágnesről készítendő monográfiának kötelességei közé fog tartozni, hogy ennek a versnek (is) felderítse „közvetlen” forrását, mindazokat a referenciákat, amelyek hozzájárultak a töredék benyomását keltő rimes darabok megszületéséhez. Annyt már most talán megkockáztathatunk, hogy egyfelől a följebb megnevezett dialógus természete érdekli, amely Nemes Nagy Ágnes „gyönyörű mesterség”-e, másfelől a személyiségválság feloldásának mikéntje, az én és a világ látszatok és paradoxonok szerint alakuló viszonya, a „könnyebb megoldások” elutasítása között jött létre, egy olyan személyiség büntudata ez, aki nem követett el bűnt:

*Bár megszereztem az undok jogot,
hogy úgy lássam magam: gáncstalan lovagot,
kit a világ bemocskol – elirtózom e jegtől,
gyanús, gyanús, villámló hősi arcom:
gyanakszom.*

Talán még a mai kritikai élet néhány reflexében is tetten érhetjük a Nemes Nagy Ágnes-vers évtizedére oly jellemző megoldásokat: az irodalmi művek bírálatában a „gondolatrendőrség” tevékenysége érvényesült, a kritika „fegyver”-ként használtatott a nemtetsző ideológiai-nak hirdetett jelenségek (pesszimizmus, nacionalizmus stb.) ellen. Ilyeténképpen a kritika sem volt érdekelt a módszertani megújulásban, az archivális szempont érvényesítése belépő-jegyként számíthatott a hivatalosan elfogadott irodalmi mechanizmusba. Talán innen magyarázhatjuk, hogy a mai kritikai életben is mily erőteljesen érvényesül a csoportérdek, az érdekszövetségek védő-támadó rendszere. Míg bizonyos folyóiratok meghatározott ízlésváltozatok mellett teszik le a garast, addig nincsen baj; éppen ellenkezőleg: egyéni arcélvűvé formált irodalmi lap jól artikulálhat irodalmi irányt, érzékeltetheti irodalmi alkotás és kritika együtthatalmát, egymást építését. Ám ha mindez egy nyilvánosan tagadott, a gyakorlatban mégis jól érzékelhető „hatalmi diszkurzus” formáját ölti (valóságos – politikai, végrehajtható – hatalom nélkül, ám az ízlésterror és a kirekesztés érvényesítésével), akkor annak irodalom és irodalomtudomány egyaránt kárát látja. Szerencsére az irodalom általában dacolni szokott mind a kedvező, mind a kedvezőtlen körülményekkel, és még a legsötétebb időkben is keresi a maga útját. Mármost az irodalom, és nem az, amit irodalom címen a közönségre akart erőltetni egy apparátus. A Márai Sándor igényelte ellenállás azonban nem pusztán a manipuláló Hatalomnak szólt, hanem az általa megbélyegzett közízlésnek is, amely öltheti a konzervativizmus maszkját és hagyományörzés címén epigonizmust vagy kifáradt módszereket, eljárásokat részesít előnyben, de csábítja az írókat a könnyebb ellenállás irányába, a megszolgált vagy meg nem szolgált siker hajhászásába. És csak mellékesen: erre az utóbbi veszélyre a saját munkásságáról gondolkodva, Márai Sándor figyelmeztetett, amikor gyengébb műveinek az önismerést, a rutint róta föl.

Az 1990-es esztendőök „nagy” alkotói szabadságát szintén fenyegethetik a följebb emlegetett irodalmi kudarcok, jóllehet, az 1970-es évektől kezdődő fellendülés azóta is tart; igaz (mint erre a kritika rámutatott), mintha nem egy, korábban a magyar irodalomnak európai egyidejűségét és egyenrangú terminológiáját megteremtő írónk elbizonytalanodott volna. Ugyanakkor néhány tendencia határozottan rajzolódik ki, és ezeknek a tendenciáknak leírására viszonylag kevés kritikus tett kísérletet, még kevesebben próbálták meg irodalomtörténeti

távlatból a hagyományból kinőtt alkotásokként végigtekinteni a 80-as esztendőök vége változásaira reagáló irodalmat; hiszen a 90-es évek (irodalmi) útkeresései, tapogatózó és máskor a tájékozatlanságról (is) árulkodó harsányságai a rendszerfordulat okozta meglepetés és örömmel elegy zavarodottság vegyes érzelmeiből emelkedtek ki: a hirtelen válságba jutott könyvkiadás, a szarepazar oldása, a politika megannyi kisajátító törekvése, egymással farkasszemet néző táborok múltértelmező és a jelent kisajátítani akaró vitái egyként jelezték, hogy messze nem mindenki élt a lehetőségekkel; azzal tudniillik, hogy immár íróként lehetett létezni, nem szószólóként. Ez a váltás nem mindenkinek sikerült, nem is mindenki akart váltani. A politikába belesodródott írók éppen úgy nem lerték a helyüket a megváltozott státusú irodalomban, mint ahogy a politikában is látványos kudarcra voltak kárhozhatóak. Ugyanakkor azok, akik korábban sem a nemzet megváltójának szerepében igyekeztek érdemeket szerezni, hanem a nyelvbe fogózva eljutni önmagukhoz, a nyelvjáték segítségével vagy a múlt nyelvi átértékelésével, tematizálásával, hagyományértelmezéssel, a hajdani gesztusok elvetése árán is megkísérelték, hogy a lírai én megszólalásának még lehetséges változatait próbálgassák. Akár úgy, hogy a verset az értekezés és szinte fogalmi értelmezés felé közelítették, akár úgy, hogy megkeresték azt a magyar vagy világirodalmi alteregót, aki nem én-megosztódottságát panaszolja, hanem a reflexió és a tematizálás, a szövegköziség erejével megjelenített dialogikus forma és a gondolat kaland álcájában megjelenő (és a vallomáslíra retorizáltsága ellenében működő), valamint a hagyományosan értett költőiség külsőlegesen eszközeiről lemondó magatartás leírásával, tanúságtételével példázza a szubjektum és objektum, az én és a világ, a nyelvi kísérlet és a nyelvi elbizonytalanodás közti szakadék áthidalhatóságát. Az irodalomtörténeti kánonban meghatározott költő-magatartások után került oda a kérdőjel, hogy a líra végre kiléphessen a vallomásosság szűk keretéből (vagy hogy az ironia valóban egyenrangúvá válhasson a dallal és az ódával).

Ezzel kapcsolatos meghatározott lírikusi attitűdök megkérdőjelezése, amelyekkel kapcsolatban felmerülhet a líra átváltozásának kérdése. Mindenekelőtt az allegórikus és a diszkurzív előadásmód szükségessége és fenntartása ellenében merülhet föl a kétely, hiszen nemigen van már szükség szerző és olvasó összekacsintására, a „másról beszéles” ügyeskedésére, de a mindig vulgárizáltan fölfogott „közérthetőség” mint értékkrítérium sem tartható sokáig a követelmények-igények között. Az allegóriák elveszíteni látszanak az ellenálló lírában betöltött funkciójukat, és így kiüresedés fenyegeti őket. Annál is inkább, mert olyan (magyar és külföldi) hagyományt éltenek tovább, amely már a két világháború között is jórészt elveszítette érvényességét, és csak kivételes élethelyzetben adhatott számot az egyén hanyattatásairól az egyetemessé mélyülő válságban. Ugyanakkor az avantgárd kísérletek sem mindig teljesen meggyőzőek, nemigen jelentenek meghökkenítő újdonságot az 1910-es esztendőktől kezdve egymásra toluló irányzatokhoz képest. Kiváltképpen sok a másodlagosság azokhoz a lírai kísérletekhez viszonyítva, amelyek vagy a lírikusi megnyilvánulás deszakralizációs műveletét igyekeznek végrehajtani, vagy a hagyományt átértelmező gesztusaikkal egyszerre dekonstruálnak és konstruálnak; az előszövegek mozaikjaiból építenek költői világot. Ám ezen túl, számos esetben nem verset írnak, hanem eleve ciklust vagy kötetet komponálnak. S ha a kötetkompozíció alakulása természetszerűleg folyamat eredménye is, olyan nyitott versek születésének vagyunk tanúi, amelyek igénylik a folytatást, a gondolati továbbszövést. A versekbe tömörített léthelyzet úgy ígér világtérlemezést, olyképpen árulkodik közérzetről, hogy mintegy jelzi „rész”-voltát, tartalmazza az előreutalás lehetőségét (amellett, hogy benneáll a kulturális emlékezetben). Azt jelzi többnyire, hogy a szituációnak, a gondolatnak, a reflexiónak, a megnyilatkozásnak csupán egyik eshetőségével szolgál, amely más eshetőségek szimultán verssé válásakor kerekedhet egészzé.

Nem arról van szó, mint a magyar klasszikus modernség nem egy poétája esetében: különböző időben, különböző céllal, különböző helyeken írt verseiket később maguk vagy „poéta-adminisztrátoruk” ciklussá szervezték-szervezte, utólag megtervezett kötetek a tudatosság és a megépített költői pálya illúzióját kelthette, íme a szervezethez a válságban, a megtervezettség akkor, amikor „Minden Egész eltörött”. Bakó István lírájáról is, epikájáról is több olyan, meggyőzőnek bizonyuló vélemény látott napvilágot, amely tudatos költői építkezést hangsúlyozott írói pályáját elemezve. A legutóbb a Szytyepan Pehotnij-ciklus (*A Szytyepan Pehotnij testamentuma* kötetben) igazolta, hogy a lírai én megkettőződése és a reflexióval szemlélt hasonmássá alakítása mintegy lírai kalandregénnyé teszi a lehetőségek, az (irodalmi-kul-

turális) múlt, a személyes tapasztalatok átminősítésének útvesztőjében bolyongó lírai elbeszélőt, aki vándorlásának stációjává, emlékezetének hírvivőjévé avatja a verset. A versek azonban eleve csak ciklusban, kötetben bonthatják ki a stáció állomásait, nem az időbeliség vagy a térbeliség élménye hívja elő a ciklus szerkezetében érvényesülő rendet, hanem a (kulturális) emlékezetből létre ébresztett, mert verssé formált személyiség, aki a jelenre tett múltban kapja meg igazi alakját. Nem kevésbé tanulságos Kovács András Ferenc irodalmi kalázsata, sem a Lázary René Sándor néven „fölfedezett” költő műveinek közrebocsátása: hiszen hagyatékot (?) bányászott elő Kovács, a világirodalomban és a magyar irodalomban végzett (és mint a kutatás joggal mutatott rá: Poundtól is ihletett) kutatásai után maga teremt irodalmat, olyat, amilyennek lennie kellett volna. Nem egyszeri stílusimitációt, nem „idegen költői világ”-ba való belehelyezkedést, hanem ciklust, kötetet, költőlehetőséget, amelyhez hasonló volt és nem volt egyszerre, ironikus visszavetítését az ének a múltba. Különbözőképpen, ahogy Weöres Sándor tette szintén eleve kötetnek elgondolt Psychéjével.

Am amikor újabb költői irányok jellemzésekor azt emelem ki megkülönböztető tulajdonságként, hogy a költői személyiség újrafogalmazása az elhatárolódás és a belehelyezkedés között leng ki, akkor azt az ambivalenciát szeretném mondandóm nyomatékos sugalmazásává tenni, hogy egyfelől egy kanonizált nemzeti irodalmi-világirodalmi szabályrendszerrel, értékszerkezettel, ízlésformától való eltérés vezet/heti (talán) költőink egy részét, másfelől viszont a hovatartozás dokumentálása lehet (esetleg) a cél. Tudniillik annak a hagyománynak kijelölése, annak a történeti-kulturális örökségnek (még ha paradisztikus) integrálása, amely a par excellence személyes nézőpontú irodalmi magyarázatokon alapszik. Lényegében Babits Mihálynak már emlegetett európai irodalomtörténete is ebből a szempontból jelenti a magyar irodalmi gondolkodás ünnepi pillanatait; az viszont még a kutatás adóssága, hogy az európai-irodalomtörténeti látomás és Babits lírája között (nem a múltra vonatkoztatva, hanem az egykorú verseknek, és a talán megtervezett jövőbeli költészetnek közös vonásait felderítendő) megkeresse az összekötő szálakat. A Lázary René Sándor-versek, akárcsak Kovács András Ferenc korábbi kötetei, a világlíráról éppen úgy szólnak, mint a mindenfelől fenyegetett (nemzeti kisebbségi) személy nem egyszer kényszerből vállalt kalandjairól. Anélkül, hogy bizonyos közönségrétegek hangsúlyos elvárásai szerint a szokványos irodalomtörténeti értékek fölmutatását vállalná. Ellenkezőleg: nemcsak egy alapjában és szerkezetében másfajta értelmezési lehetőség tetszik ki a maga tematizálta világlírából, hanem az értelmezés szabadsága mindenekelőtt a jelenkorban megteremthető szabadságok körére céloz: a szuverén személyiség megőrzésévé válhat az értékek konvencionámentes újrajelölésének gesztusa. S miként Weöres Sándor megkérőjelezte a hagyományossá lett irodalomtörténeti eljárásokat, mikor *Három veréb hat szemmel* című antológiájával egy nem (nemzeti) ideológiától irányított, hanem poétika-központú irodalmi mozgást tétélezett, amelyben még a sokat kutatott, a közmegegyezés alapján megítélt vagy vitát kiváltó nézőpontok szerint minősített költők és írók helye, helyi értéke is – az eddigiekhez képest – bizonytalanná lesz, illetőleg újragondolást igényel, éppen úgy a kötetekben gondolkodó poéták egyrészt a lírai én és a lírát olvasó között feltételezett cinkosan közvetlen viszonyban kételkednek, másrészt a kötet szerző „elbeszélő”, a líraiságot máshonnan vett figurák, idézetek, utalások, reminiszenciák átértékelő munkája nyomán, „fordítója”, „tolmácsa”, „közvetítője” a kötet címlapján megnevezett költőnek, esetleg hasonmása, reflexióinak kötetbe gyűjtője, „munkatársa”. Azonos és nem azonos vele. A viszony közöttük néha olyasféle, mint Gogol kishivatalnokáé önállósuló Orráéhoz, vagy Babits regényfigurájáé, Táborny Eleméré éjszakai lényéhez, bár ebben a körben Kosztolányi Dezső Esti Kornélját is megidézhethetném „perdöntő” tanúvallomásra. Annyi mindenesetre feltűnő, hogy a nemzeti kisebbségi líra vagy az egykori emigrációs költők szép számmal hoztak létre ilyen költői vállalkozásokat. Messze nem az értékelés igényével, pusztán a szemléltetés és a változatok gazdagságának dokumentálása kedvéért említem meg ezen a helyen Kovács András Ferenc mellett Tözsér Árpád Mittel urát vagy Mócsi Ferenc nemrég kiadott műfajteremtő szándékkal szerzett *Maxiómáit*. Ami közösnek tetszik: a magyar helyzetűtad és a világlíra idő- és térbeli egyeztetésének kísérlete. S ami különbözik, azt nem csupán a nyelvi felkészültség, illetőleg az új nyelvi világ teremtésében elért eredményesség területén érezhetjük, hanem a megidézettek, az értelmezésbe bevontak körének jelenlétén. Egyszóval a hagyományhoz való viszony /ön/jellemzésén. S ennek következtében az „elfedés”, a „helyettesítés”, a „vita” és a „travesztálás” módjában is. Különféle lehetőségekről beszélhetünk, amelyek között elképzelhető az átjá-

rás, ám amelyek (végső fokon) mégiscsak a konvencióktól és a kánontól való eltávolodás mértékében érzékelhetők. Még azt sem kell lehetetlennek tartanunk, hogy a látszólagos közelség, egy-egy „idegen” világgal való telítettség messzibbre vihet a szuverén személyiség megteremtésében, mint a különállás, a kivonulás, az eltávolodás-eltávolítás látványos (és nagyon sokszor: látszatszerű és külsőségeken kimerülő) bejelentése. Ott igazán meggyőző és dialogikus jellegű ez a fajta líra, ahol a hagyományos vallomásosság és a prófétaság idézőjelbe kerül (s itt szükséges megjegyezni, hogy már a *Jónás könyve* is bővelkedik önironikus elemekben, bibliaértelmezése korántsem patetikus!); a retorizáltság fokát pedig a paródia „mértékegységei” jelzik, nem utolsósorban az „elidegenítési” effektus helyébe a helyi értékek tartalmának átminősítése lép. Jóllehet nem a szatíra, a groteszk az egyetlen, talán még nem is a legfontosabb vagy a leginkább értéket hordozó tényezője a hasonmás-líra számomra legmeggyőzőbb változatainak, sőt: ez a fajta költői magatartás is megjelenhet rejtőzködve, kevésbé deklaráltan. Az *Orpheus* már emlegetett 1994/2-3. számában olvastam Baka István *Vadszőlő* című versét, amelyet a filmrendező Tarkovszkij édesapja, Arszenyij Tarkovszkij emlékének ajánlott. Ugyanebben a számban található Tarkovszkij versei – Baka István fordításában. A kétfajta vers, az „eredeti” meg a néhány fordított, egymást magyarázza. Olyan szerkezeti, sőt: strófaszerkezeti megoldások találhatók itt is, ott is, amelyekből arra következtethetünk: Baka István Arszenyij Tarkovszkijnek ajánlás formájában mond köszönetet egyfajta versszerkesztés lehetőségéért, ugyanakkor a fordító Baka fordításaiba csempészi a maga versvilágát.

*Felkél a Nap s lenyugszik; városok
Sötét utcáin árnyak kóborolnak:
Mind ismerős, és náluk, aki él,
Nem előbb, és nem holtabbak a holtak.*
(Vadszőlő)

*Mindenből, mi kapható e földön,
Csak e pásztorsíp jutott nekem,
Alig vettem mennyemnek a földtől,
Többet adott földemnek a menny.*
(A. Tarkovszkij verse)

Nemcsak Baka versének oroszos hangulata árulkodik, a világnak bináris oppozíciókban szemlélése is közös az eredeti költeményben és a fordításban, a fenn és lenn, illetőleg az élet és halál egymásba játszása, ezáltal mindkettő relativizálása, a világ lekicsinyítése, ám éppen ezzel a kicsinyítéssel történő humanizálása, emberszabásúvá tétele, Bakánál a világ szelídül ismerőssé, Tarkovszkij-Bakánál a pásztorsíp idilli asszociációja fosztódik meg érzélgősségétől, és válik akár a költőtől színonimájává. Baka versében az emlékezet összetartó ereje révén lehet eljutni a költészethez, amely nem garantálja az emberi élet halhatatlanságát, Tarkovszkij-Bakánál a „rímtár” nem képes ellenállni az elmúlásnak. Baka újabb fordításait bemutatva a ruszista kutató, Szőke Katalin említi Baka „fordítói abszolút verhallásá”-t, átültetései ugyanis – Szőke Katalin szerint – „sohasem külső fordítások, intellektusa és hallása azonnal rátapad az idegen versre, mintegy előre kitapintja és meghallja a »belső kép és hang gipszmin-táját« (Mandelstam), amely előhívta a költő versét, s amely előhívja Bakánál annak fordítását is. Ily módon Baka nemcsak *alkotótársa* az idegen költőnek, hanem az idegen »belső kép« szuverén elsajátítója is”. (Tiszatáj 1994. 9. sz.)

A más fordításába, fordítói megoldásába kapcsolódó líra szép példája Visky András – Tompa Gábor kötetének 23. négykezese, amely *ama* holló képzetét idézi meg, hogy világlátomását a Poe-vershez asszociálható víziótípus segítségével bonthassa ki, s ezáltal elérjen Tóth Árpád fordításának refrénjéhez: „madaraim tavak felett köröznek, nem találnak / haza *soha már...*” (a szerzők kurziválása); egy olyan idegen versvilág közvetítheti a szerzők lírai apokalipszisé, melybe akképp helyezkedtek bele, hogy továbbgondolták. Ám anélkül, hogy az előadás merő szubjektivitásba fordulna vissza. Hiszen az első és a befejező soroktól eltekintve az én és a világ párbeszédébe a feltételes mód lop erős kételyt és bizonytalanságot. Az irodalmi idézet viszont az irodalomba utalja, a versszerűséget hangsúlyozva, azt, ami közvetlen vallomás lehetne („látom” – indít a vers).

Az eddig óvatosan kerülgetett, de most már aligha halogatható válasz arra a kérdésre, hogy az eleve feltehetőleg kötetdarabként születő vers(sorozat) mennyiben önéletrajzi jellegű vagy vonzaskörű, igen messziről indítható. Önéletrajzot egy kétsoros epigrammában is meg lehet alkotni, mint Catullus tette hajdanán *Odi et amo*jával (Gyűlölök és szeretek), ráadásul két sorba foglalva a lírai én és te hullázmű viszonyát, önmegszólításként egyszerre távolodva és közeledve a versbe foglalt tárgyhoz, önmagához. Önéletrajz aztán lehet a többkötetes regény, amelyből „csak” az évszámok, az eligazító pontok hiányoznak, ellenben annál több hely jut a belső táj bejárására. Talán Baudelaire az első, aki *A romlás virágai* olvasóit arra figyelmeztette, hogy verseskötetének eleje, közepe és vége van, azaz líraivá szublimált „fejlődésregény”, amely egy érzelem meg egy tudat állomásain keresztül halad célja felé, olyan üdvtörténet, amely egy költészettvallás ígét kölcsönkérve egy/az Ideához való eljutás-eljuthatás histórikumát tartalmazza. Úgy költészettközpontú ez a líra, hogy miközben esztétikai tételeket (például a Szépség mibenlétét) fejt ki versben, a külső világ tényeit a belső univerzumnak a külsőétől eltérő rendje szerint csoportosítja, minduntalan visszautalva arra a világra, amely költői jelek rendszerével tetszik azonosnak. Ilyen módon a költő élete-életrajza a költészete élete-életrajza, nincs is kétféle életrajz, csak egy, amelyet az esztétikai tézisek illusztrálnak, illetőleg, amely az esztétikai téziseket is életrajzzá minősíti át. Visky András – Tompa Gábor négykezesei ugyan nem a romantikából kinőtt, ám a szimbolista élmény megfogalmazása felé haladó Baudelaire útját járják, jóllehet a kötet szintén a vers /ön/életrajza jegyében készült. A /poszt/modern kornak megfelelően az írógép jut fontos (motivikus) szerephez, a vers világszerűvé intenzív létezésével válik: „vers az, ami hajlék. otthon. ami beborít és/kitakar.” – ismerhetünk rá *Szózat* parafrázisára. A következő, az első négykezesben aztán „a vers, elfedi/ minden dadogásom, mint alvó nagyvadakat/ a haláltalan hó”. A továbbiakban aztán hol néven nevezve, hol a szó meg a mondat sorsán töprengve, majd távolú allúziókra hagyatkozva egy irodalmi vándorút meg az irodalom labirintusa tárul föl, igaz, csak annyira, hogy a vándorút állomásai a stációk minden keservét élénk vetítsék, s ezáltal a költőletet meg az irodalmat megfosszák ama hamis fennköeltségtől, ál-elhivatottságtól, amelybe évszázadok fáradozásának emelnie sikerült: „s nem/ költőzhetsz idegen mondatokba, összebe a versben/ genézised, apokalipszised...” (9. négykezes); „egy maradandó/ betű helyére állnék, eltűnnék a szobán, / mint torony testében a harang, mint/ versben a könnyű golycsokba öltöztetett/ váratlan halál” (13. négykezes). És még egy idézet a 35. darabból: „hallgatás nélkül/ árvák a mondatok, mondataid, miket kopottra/ csiszolt az elme, leltárai az elmúlásnak, kopog/ az írógép, fáradtan, lustán sorakoznak szökevény/betűk, quertzuipó, így, katonásan, ki nem/ fél közülünk? megnyitja a könyvet? aludj, aludj”. Hogy aztán az *epilógus* hatkeze (Balla Zsófia a közreműködő) írógép, vers, költők, vándormadarak, könyvek, zene motívumait összegyűjtve a művészetet követő csendre az örök csendet hallja rá. Az egyetlen, kigyózó körmondat az írógép jégcsap-szövegétől, a zúduló télből indul el, és járja be a kötet motívumként megidézett világát.

Messziről cseng ide Mócsi Ferenc hatodik „maxiómá”-ja, amely egyúttal az ihlető Emerson-idezetet lefordíthatatlanul hagyja, hiszen az ott emlegetett fenséges és szép (még akkor is, ha az angol citátumban negativitásában jelenik meg) nem kap helyet a versről szóló versben, a létezés és a vers azonossá látásában, a világ és a vers egymástól való eltávolodása korszakában. A vers /ön/mozgása tematizálódik, illúziótlanul, szinte tudatos költőietlenséggel, megtervezetten pontos gondolatmenetben. Csakhogy itt a létezésről az „elmúlás ellipszisz”-éig kalandozik a gondolat, teljes pályát látszik befutni, ám életet is, halált is a *folyamatos hosszú vers* szerzője nézőpontjából látunk, a tárgyszerűségbe a harmadik versszakban kissé váratlanul lép be a többes szám első személy részvételt jelző gondolata, s a vers végi sóhaj talán ennek a részvételnek szerény kinyilvánítása. Mindazok, akik kötetekben gondolkodnak, egyes verseikkel is a valamiképpen megtervezett vagy a megtervezettség látszatát intencionálól költészet felé fordulnak, egyben kötetnyi „ars poeticára” vállalkoznak. Nem pusztán költészetük hagyományát mutatják föl vagy rejtik el, (mint már írtam) konstruálják meg vagy „de”-konstruálják, esztétizálnak vagy teszik neveltségessé a konvencióiba belefáradt esztétikát, hanem a maguk költői helyzetét és ennek a kontextushoz, a világhoz való viszonyát (olykor: iszonyát) írják körül. Ezen keresztül a költészettörténet mellett a helyzettudat és a mentalitástörténet egyként kiolvasható a versekből-kötetektől. A klasszicista esztétika és sok tekintetben az univerzalitás igényével világromantizálási szándékát manifesztáló romantika is határozott körvonalú, többnyire félreérthetetlen (vagy annak szánt) ars poeticát vetett papírra, Boileau tanítóköl-

teménye vagy Victor Hugo *Válasz egy vádiratra* című (nagyon) hosszúverse nem a kötöttség és a szabadság, a normativitás és végtelen felé társág ellentéteit példázza, hanem a különböző helyzetű költő igényeinek bejelentését egy bizonyos költészet igazolására, kodifikálására, költői eszközök és magatartások kánonná emelésére. Az 1990-es évtized nem egy magyar (és amennyire tudom: nem egy európai) lírikusa nemcsak az „örök”-nek tartott és a versolvasó közönség jelentős része által üdvözölt normativitástól fordul el, hanem (anélkül, hogy idézné, és szinte mindig: anélkül, hogy tudna róla) Goethével együtt látszik akképpen vélekedni, miszerint a tapasztalat és az eszme között feszül az igazi ellentét, a tapasztalat olykor csak eszme-paródia. Nemigen különbözik ettől a közvetlenül nyelvi tapasztalat sem, amely nem az egykor költői nyelvhasználatként számon tartott előadástól való elfordulásban látja a nyelv-válság okát (bár a nyelv elhasználódásának tünetei igencsak figyelmeztetők!), hanem abban, hogy a megnevezés érvényessége és bizonyossága vált általában lehetetlenné: „kiraknám nevetem/ a tenger tükörére, hogy utánam jöhess, de nem/ látható...” – szakad ki a romániai magyar négykezesek szerzőpárosából; nemzeti kisebbségi tudattá mitizálódik, és foszlik le az anyanyelv azilum-lényegéről a mítosz Lázár René Sándornak Tóth Árpádra, az *Elnémult harangok* szerzőjére, Jékely Zoltánra asszociálható verse, amely egyben a kényszerű elmagánosodás látomását tárgyszerűen a létrontódás hangnemébe traszponálja át; és ezen keresztül (meg a rejtett és távoli utalásrendszeren keresztül) a szubjektum tragikumává, létfelejtésévé parodizálja Vörösmarty Mihály utópiáját éppen úgy, mint a Kölcsénytől az aquincumi kocsmát megjelenítő Tóth Árpádig ívelő választ a herderi jóslatra. Ez a stilizált, a helyesírást finoman archaizáló előadás tapasztalat is, paródia is, az én-vesztés: nyelvvesztés:

*Álmok nélkül, mint nyelvetlen harangok...
Oly szóltanul nyugosznak lenn a hangok,
Mert szó nincs már, fohász, fakult esengés,
Ha megtört, hűvös érczbe fült a zengés...
Visszhangja bennünk elbolyong, ha alszunk:
Más lakja házunk, más hordozza arcunk.
(Tiszatáj 1994/9. sz.)*

Mócsi Ferenc idézi Emersont (Life is a series of surprises: meglepetések sorozata életünk, 33. máxióma), hogy aztán a csak paradoxonokkal megragadható lét lényegi megragadhatatlanságát példázza, hiszen a meglepetések tapasztalata sosem egyértelmű, képzelet és értelem csődje akképpen válik nyilvánvalóvá, hogy a „korszakváltás” egyetemes bizonytalanság-tudat jelzésére késztet. Ám éppen azáltal, hogy a paradoxon nem reagál közvetlen a tapasztalatra, hanem visszás viszonyt épít ki vele, sem az optimizmus, sem a pesszimizmus nem tetszik adekvát magatartásnak, megmaradhat a reménykedés – a ki tudja, miben:

*az elvárások várományosa nem felel meg
az elő nem írhatóságnak*

Így hát tanulságképpen, konklúzióul elmondható az alábbi:

*előljáróban csak ennyit
a jelen ideje lejárt
és a holnap még nem jelentkezett be...*

Baka István általam eddig ismert Hány János-verseiben az utolsó szakasz megismétlése (némi módosítással) az elsőnek, a vers visszatér oda, ahonnan elindult; a befejezés ugyan nem végső bizonyosság a mulandóságról, legfeljebb némi haladék a mulandóság kérlelhetetlenségétől fenyegetve. A szó, a költői szó nem elég erős, hogy ellenálljon sorsnak, kinnak, vereségnek, nincs már szó Ovidius vagy Zrínyi hitéről, akik a versbe foglalt halhatatlanságba fogóznak a létvesztéssel szemben, a maguk módján hirdelve, hogy kézirat nem ég el (Véghez vittem már munkám, mi se tűz, sem a fegyver, sem Jupiter dűhe, sem az Idő által nem enyészhet... Ám mi belőlem jobb, felszáll túl csillagos égen, És örökölt dicső nevetem tudják a jövőben... *Metamorphoses*, XV.) Baka a költő-proféta szituációt deszakralizálja, s a vallási-vallásos lírá-

ból a szubjektum fenyegetettségének szinte tárgyilagos, mindenesetre tárgyyszerű leírását formálja. Méghozzá úgy – s ha nem paródia is, mindenesetre a köznapiság dolgai révén látszólag „költőietlen” tárgykör versebe foglalása keltheti föl a figyelmet –, hogy a költeményt előadó egyes szám első személy nem tágit a dalformától, a dalszerűségtől, jóllehet a sűrű áthajlások, a meg-megdöcönő jambusok a töredettséget lopják be *Háry János csőszdalába* (Alföld 1994/8. szám). A vers „veresége” a lét veresége, a bor már nem a gyógyító mámor ünnepi jelképe, ám a dallá alakított léttapasztalat hirdeti, hogy a költészetbe fogózás a „reményen túli reménykedés” hitét csillantja föl. Nem a vers a diadalmas, hanem a vereség tudatában is öntudatát őrző költő, nem a meghaló és feltámadó istenség mitológemája példázza a vers heroizmusát, hanem a „fájdalmas műredek”-ké dermedt szubjektum ellenállása a végső bizonyossággal szemben, a fausti elszánás, amely csak addig tart számat a létezésre, míg tettével megszólíthatja a pillanatot:

*Kereplóm forгатom csak addig
Bírjam míg fűrtjeim beérnek
S borral telik hordóm amit majd
Halálom dugaszol be végleg*

Feltehetőleg az említett és még sok más (magyar és nem magyar) költő lírájának paradoxona, hogy miközben a szubjektum önértelmezésének csődjéről értekeznek ennek a lírának értelmezői, maguk a költők megkísérik, hogy objektiválják a líraiságot; azáltal, hogy az egyes versek már születésükkor is egy ciklus-kompozíció részeként gondoltatnak el, egy történés (és nagyon ritkán: egy történet) epizódjaul is értelmezhetők lesznek. Anélkül azonban, hogy megtörténne az epikába való átcsapás. Kovács András Ferenc felfedezése (szintén nem először a magyar és a világirodalomban) lábjegyzetben adja ki-kí tudomására azt a külső életrajzot, amelyet majd a versek belső életrajzzá alakítanak át. Méghozzá akképpen, hogy másról beszélve is a költészet lehetőségeit próbálják, járkák körül: behelyezkedve az oly sokat vitatott hagyományba, szemlélve a hagyományt, és e szemlélés révén kezessé, értelmezhetővé szelidítve. Így az ilyen típusú (irodalomtörténet) értelmező csapdahelyzetbe kerül, hiszen egyfelől egy értelmezést kell értelmeznie (még az a szerencse, ha nem a versben, nem rímes prózában-makámában, vagy ritmikus prózában teszi, bár egynémely mai esszé mintha erre törekedne), másfelől azt kell/ene/ önmagának is tudatosítania, hogy hagyomány és jelenkor egymást kölcsönösen átvilágító létezési módjából miként lesz mindkettő leglényegét adó, régi-új költészet. A filológus kedvét lelheti a forráskutatásban, az adatbogarászásban, a kritikus meg szemrevételezheti egy-egy vers, ciklus, kötet sokszínű rétegzettségét. Valójában a filológus-kritikus juthat a legmesszebbre, az, aki a régiben az újat, az újban a régít képes fölfedezni. Meg talán még azt is végiggondolja, hogy régi és új nem feltétlenül időbeli egymásután jelent, hanem éppen az emlegetett költők kötetei tanúsíthatják: megnyilvánulási formájuk lehet az egymásmellettség, az egymásra-egymásba épülés. Az egyik szöveg elfedheti a másikat, de hagyhatja magán átszillanni is. Az egyik szöveg magába fogadhatja-feloldhatja a másikat, de láthatóvá is teheti. A szöveg-átvételnél, a másik szöveghez való sokféle viszonyt földerítése, értelmezése filológus-kritikusi feladat, nemcsak szövegmagyarázat (bár az is!), nemcsak utóélet-kutatás (lehet az is!), hanem mindenekelőtt intertextualitás, transztextualitás és minden egyéb, amely Gerard Genette monografikus földolgozásában (*Palimpsestes. Littérature au second degré. Paris 1982.*) hypertextualitás címszó alatt szerepel.

Nem állítom, hogy efelé tart a magyar líra. Amennyire a legifjabbak verseit (főleg folyóiratokból) ismerem, számos más, újabb tendenciát látok feltűnni, olykor a gyors feltűnés után kilobbanni; máskor régebbi tónusuk újracsendülését vélem fölfedezni. Az azonban számomra igen nagy meglepetés volt, hogy több, hazai és külföldi magyar költőnél tudatos ciklusképző szándékot találtam. Egyetlen alaptémát variálnak, olykor egy személyhez vagy nyelvi ötlethez, kulturális jelenséghez vagy korszaksajátossághoz fűződő (lírai) elképzelés variálódik versek meghatározott csoportjaiban, és áll össze – viszonylag vagy egészen – egységes kötet. Ilyenkor az ügyes szerkesztés elfedheti az egyes versek gyarlóságát, máskor egy-egy költemény holdudvarában tűnnek ki a kevésbé sikerült darabok. Annyi tetszik mindössze bizonyosnak, hogy létezik ez a fajta költői-költészeti elképzelés, egy ideje nem peremjelensége a magyar (és részben nemcsak a magyar) irodalomnak, és így talán nem egészen érdektelen a

vele való foglalkozás. Hogy mennyire „posztmodern” ez a fajta líra, valószínűleg kevésbé fontos kérdés; s esetleg azt sem kell mindenáron kimutatni, hogy az emlegetett (bár nem találomra kiválasztott, mert a maguk módszerével mégis reprezentatív) költők egy és ugyanazon költészetalképzés hívei volnának. Elsősorban az a tény hozza őket egymás közelébe, hogy kötetben, ciklusban gondolkodnak. Ennek (és ez volt kiinduló feltételezésem) voltak és vannak következményei, amelyek alkalmasaknak tetszenek bizonyos tendenciák és költői magatartás-típusok leírására. Azt majd egy jóval későbbi vizsgálat után fogjuk talán tisztábban látni, hogy főtendenciáról van-e szó, vagy csupán időleges irányzatról; mint ahogy azt is, miképpen illeszkedik az említett költők életművébe az elemzésre vagy bemutatásra kiválasztott néhány vers, a ciklus jellemzőnek hitt darabja. Ugyancsak bizonytalan vagyok abban, hogy merre tart költőink útja, további élet- és költészetprogramjuk hasonló területeken tanyázást, vagy pedig újabb csapások föllelését tűzi ki megoldandó feladatul. A ciklusképző szándék azonban poétáinknál nyilvánvaló, a megszerkesztettség eszerint igényként merül föl. Az egyetemes elbizonytalanodás-elbizonytalanítás évadában ez a fajta szerkezetbe fogózás a költészet hatalmát, a költő erejét, vagy pedig költészetbe vetettségét példázhatja, a világ és az én megszakított-megszakadt kapcsolatában a költő nyelvteremtő erejével támaszt föl – újjá – régvolt világokat. Megkettőződik, megsokszorozódik, hogy eljusson önmagához; leplezi magát, hogy kibeszélhesse a kibeszélhetlent. Nem alkalomszerűen szól, hanem jelenléte, ittléte állandó. Minthogy nem hihet a megértésben, önmagát értelmezi, a világot értelmezi, és az értelmezés segítségével teszi a múltat jelenné, a jelent meg múlttá. Az időben egymástól messzi került jelenségek, életek így lesznek költészetté, MOST-tá, ugyanakkor nyitottak maradnak a további átváltozások lehetőségeire. Kovács András Ferenc bírálóihoz címzett születésnap verse (Tiszatáj 1993/9.) úgy emeli át kettejük közös jelenébe a *Születésnapomra* játékosságát, hogy a saját szituáltságát költőlétté stilizálja, József Attila versleleményét akképpen írja tovább, hogy visszautal a versformára, a hangnemre, s egyben a kételyt szólaltatja meg: „Magamnak túl nehéz terű/ vagyok – nem vált meg vers, / se bú. / Sebaj.” E „kancsal” rímmel sem akar azonban költőnk taní-tani...

Jegyzet

A jelen dolgozat bevezetésképpen készült olyan verselemzésekhez, amelyek néhány, az 1990-es években megjelent vers világát volnának hivatva földeríteni. Valamennyi költemény ciklus része, vagy elképzelhetőleg ciklus része (lesz). Nem foglalkozom az 1990-es évek *teljes* verstermésével, csak néhány, tetszőlegesen kiválasztott jelenséggel. Anélkül teszem ezt, hogy bármiféle nagy horderejű következtetést kívánnék levonni.