

12. Az „én” keletkezésének temporalitása további elemzéseket indokol: „Ezt a bizonyos egyenest az én hozza-e létre, vagy rajta-benne-kívüle található vagy mindkettő”. Seregi: *Profanizált vagy mitizált fenomenológiai kezdemények*. <http://www.c3.hu>

13. „A szöveget író én sohasem más maga sem, mint egy papíros-én, ... nem válik semmiféle értelem jelölőjévé.” Roland Barthes: *De l'oeuvre au texte. À la bruissement de la langue*. Seuil, Paris, 1984. 72., Idézi Angyalosi Gergely: *Kritikus határmezsgyén*. Csokonai 1999. 13. l.

NÉMETH ZOLTÁN

## *Szerzői név és maszk a magyar posztmodern irodalomban*

Az irodalomtörténet-írás egyik talán legfontosabb feladata a szépirodalmi beszédmódok közötti különbségek láthatóvá tétele, s ezáltal az irodalmi folyamatok természetéből adódó változáskategóriák megragadása. Ezeknek a beszédmódoknak a paradigmatis jellegű elkülönítésére tesz kísérletet az elkövetkezőkben, egyetlen területre koncentrálna: a szerzői nevet problematizáló maszkoszerű lírai és prózai megszólalásmódok eltérő viszonyrendszerében próbálom megfogalmazni kijelentéseimet.

Valószínűleg nem lehet véletlen, hogy – ellentétben a posztmodern irodalommal – a kései modernség poétikájában a szerzői nevet problematizáló maszkoszerű költészet és próza sosem vált karakteres, jellegadó eljárássá, sőt szinte teljes abszenciója figyelhető meg. A kései modernség költészetében a személyiségválság a lírai én megrendülésével és önazonosságának elvesztésével járt együtt: Szabó Lőrinc dialogikus költészete, Kosztolányi Dezső verseinek önmaguktól elidegenedett, illetve József Attila költészetének széteső lírai énekei, valamint Pilinszky János verseinek apokaliptikus identitásai egy gyökeresen eltérő nyelvkezelés és problematika mentén értelmezhetőek. A kései modernség lírájának az elidegenedettséget és magányt kozmikusná növesztő lírai identitásai, illetve az identitás széthasadását tragikumként megélt lírai énekei egészen más tétel mentén szerveződtek a poétika szubjektumaivá, mint a posztmodern identitásköltészet énekei. Hogy csak a legnyilvánvalóbb és legdrasztikusabb változásokra térjünk ki: egy egész költészeti hagyományt tett zárójelbe a tragikumon alapuló lírai személyiségválság feloldódása a posztmodernben az identitás sokféleségével folytatott játék által, amely végső soron egy időre a tragikus versbeszéd felfüggesztését is jelentette a parodisztikus-ironikus megszólalásformák nyomán. Ugyanígy döntő változásokkal járt a nyelvi regiszterek keveredésén alapuló lírai beszédmódok megjelenése, illetve ezzel párhuzamosan a depoetizált, alulretorizált irodalmi nyelvhasználatok előtérbe kerülése. S ide sorolhatók az eredetiséget eltörlő-differenciáló poétikai-narratológiai játékok, amelyek a nyelv uralhatatlanságának tapasztalata nyomán intertextuális hálózatként jelentették meg a szépirodalmi szöveget. Ezek a szemléleti változások a prózában is rendkívül látványosan érvényesültek, hiszen egy parabolisztikus-realiszti-

kus hangoltságú prózatérben jött létre a nyelvjátékra összpontosító posztmodern prózapoétika.

A posztmodern magyar szépirodalom egyik legkarakteresebb gyakorlóterepevé a hetvenes évektől kezdődően a szerzői nevet problematizáló maszkyszerű identitásjáték minősült át. Viszont éppen ennek a poétikai játéknak a vizsgálata nyomán bizonyul tarthatatlannak az az elképzelés, amely valamiféle monolitikus posztmodernfelfogásból kiindulva próbálja meg értelmezni és egyúttal kategorizálni, elhelyezni a huszadik századi irodalom folyamataiban az eléje kerülő irodalmi műveket. A posztmodern szövegalkotás eljárás módjainak elkülönítésére tehát ennek az aspektusnak a figyelembevételével teszünk kísérletet.

A posztmodern magyar irodalom maszkos költői játékaiban elején minden biztonnal Weöres Sándor *Psyché* (1972) című, Lónyay Erzsébet neve alatt közölt kötete áll. A szöveg egy 18. század végi, nyelvújítás előtti nyelven szólal meg – nem véletlen, hogy Weöres utószavában Toldy Ferenc fiktív megjegyzéséhez utasít, amely szerint „Orthographiánk fejlődését is ajánlnám Báróné Asszonyom figyelmébe.” A kötet többek között Lónyay Erzsébetnek, azaz Psychének a verseiből, leveleiből, Ungvárnémeti Tóth Lászlónak utolsó napjairól szóló visszaemlékezéséből, Ungvárnémeti Psychéhez írt szerelmes verseiből, *Nárcisz* című tragédiájából, jegyzeteiből, Csernus Marianna színésznő Psychéről írott visszaemlékezéséből, Acház Mártonnak a *Magyar asszonyok arczképcsarnoka* (Budapest, 1871) című munkájának Lónyay Erzsébetéről szóló fejezetéből, valamint Weöres Sándor 1971-es Utószavából áll. Mind a kötet nyelve, mind az aprólékos gonddal összeválogatott anyag arra enged következtetni, hogy a könyv fő szervezője az *imitáció*, amelynek eredményeképpen a fiktív szövegtér egy valódi költőnő valódi szövegeinek gyűjteményeként kíván funkcionálni – a fiktivitás által. A szöveg a fiktív-maszkos játékelv alapján lép működésbe, s éppen az egyetemessé tett játékelv, a szövegjáték, a nyelvnek mint eszköznek a megjelenítése, illetve a szöveggenerálást elindító identitásjáték nyomán értelmezhető posztmodern keretben. Ez a nyelv azonban éppen az imitáció miatt, a tökéletes másolat, a hitelesség iránti igény okán kerül meg az autoreferencialitás problematikáját. Bár Lónyay Erzsébet alias Psyché sosem élt, de annak a nyelvnek alapján, amely alakját létrehozta, minden ésszerű számítás szerint élhetett volna. A kötet felépítése nyomán egy létező 18-19. századi társadalom jelenik meg, létező, valaha élt emberek népesítik be a kötet lapjait – Kazinczy Ferenc, Ungvárnémeti Tóth László, Wesselényi Miklós, valaha élt írók, költők, arisztokraták, egyszóval ennek a kornak a valaha élt figurái között tűnik fel alakként a fiktív, de nagyon is valóságosra stilizált Psyché. Vagyis ebben az esetben a posztmodern játékelv tétje egy létező társadalmi keretben létező fiktív egzisztencia megjelenítése a nyelv archaikus rétege által. Ezért Psyché alakja nem kizárólag nyelvként áll elénk, hanem történelmi figuraként is.

Ugyanezek a megállapítások érvényesek Baka István *Sztyepan Pehotnij testamentuma* című verseskötetének pozíciójára is, amennyiben a szöveg minden lehető módon imitálni próbál egy olyan világot, amely a maszkyszerű névben jelzett idegen identitással hozható összefüggésbe. Így például hangsúlyos helyen, a cím alatt cirill betűkkel közli a „fordított” cím „eredeti” változatát, s olyan reáliákkal dúsítja a kötet verseit, amelyek egy lehetséges orosz valóságot imitálnak: Bocskarjo-

va-Osztat, Téli Palota, Pravda, Trud, moszkvai metró, Saljapin stb. Vagyis Sztjepan Pehotnij alakja sem csak kizárólag nyelvként gondolja el önmagát, hanem hangsúlyozottan referenciális jelölők manifesztációjaként is megjelenik.

A kettősségeknek az imént felvázolt játéka teszi lehetővé, hogy Baka István és Weöres Sándor művét elkülönítsük mind a modernizmustól és az azt megelőző irodalmi beszédmódoktól, mind a posztmodern szövegalkotás későbbi fejleményeitől. A már említett egyetemessé tett játékelv, az archaikus, illetve műfordított nyelvből felépített maszkos identitásjáték mellé Weöres Sándor *Psychéje* esetében odasorolhatjuk még a „nagy elbeszélések vége”-konceptió megjelenését is: Lónyay Erzsébet verseiből, levelezéseiből, a róla szóló visszaemlékezésekből egy szaggatott, darabokra tört, több nézőpontból láttatott fragmentált életrajz lehetőség sejjik elő – amely ellenszegül az egységes tekintet felől való értelmezhetőségnek. Éppen ezek azok a jellegzetességek, amelyek elkülönítik Weöres munkáját a „nagy előd” Kármán József regényétől, a *Fanni hagyományaitól*, illetve főként a kései modernség szövegalkotó eljárásaitól.

Másrészt azonban az imitáció elvén alapuló korai posztmodern maszkos szövegalkotás elkülöníthető az ún. második posztmodernre jellemző megszólalásformáktól is, amelyekben a tét nem egy fiktív figura valódként való megjelenítése, hanem a nyelv performatív és autoreferenciális erejének a demonstrálása. Az ún. második posztmodernben a szerzői nevet problematizáló maszkos szerű lírai és prózai megszólalásmódok egy hangsúlyozottan referenciális modellben helyezhetők el szándékoltan fiktív nyelvük és szövegterük által. Vagyis nem egy létező nyelv (mint Weöres Sándor esetében a 18. század nyelvújítás előtti nyelve) áll az olvasó elé a szöveg vágyaként, hanem egy autopoetikus rendszer, amelyben mind a szöveg, mind a szerzői álnév eleve fiktívként gondolja el, s így végső soron leplezi le önmagát, önmaga fiktivitását. Az Esterházy Péter Csokonai Lilijének *Tizenhét hattyúk* című regényében használt nyelv felszíni rétege mintha Weöres Sándornak a *Psyché*-ben alkalmazott nyelvére hasonlítana. Míg azonban Weöres műve egy olyan nyelvi világot épít fel, amely korrespondenciálisan irodalmi-történelmi ismereteinkkel, addig Esterházy későbarokkos nyelvében huszadik századi realitások keverednek: kis túlzással a mű arról szól, hogyan képes keveredni a 17. századi nyelv a 20. századi valóság elemeivel. Vagyis a *Tizenhét hattyúk* szövegszervezési eljárása nem az imitáció, hanem a *szimuláció* elvén alapul, hiszen a működésbe léptetett nyelvnek már semmi köze ahhoz a valósághoz, amelyet felidéz. Vagy másképp fogalmazva: nem bármiféle felidézett valóságreferencia kerül hangsúlyos szerepbe, hanem maga a nyelv, annak teljesítőképesége.

Hasonló szövegszervező eljárások lépnek működésbe Parti Nagy Lajos Sárbovárdi Jolán *A test angyala* című kisregényében is, ahol a szöveg jócskán túlfut azon, hogy az ún. dilettánsnyelv imitációjaként lehessen tekinteni rá. A szöveg ebben az esetben is sajátos nyelvet épít ki, amelyben fellelhetőek ugyan a 80-as évek társadalmi változásai nyomán előállt problémák, illetve a ponyvaregények és szerelmes lányregények narrációjának elemei, az alacsony kompetenciájú szerző nyelvhasználatának jellegzetességei – ezen túl azonban *A test angyalának* tétje nem valamiféle dilettáns szöveg imitációja, hanem a nyelv lehetőségeinek kibontása, a nyelvjáték érvényességének mindenekelőtt való abszolutizálása, egy sajátos

poétika kialakítása. Még a regény alacsony kompetenciájú olvasója számára is egyértelmű lehet, hogy a szöveget nem egy valódi dilettáns írta, hanem a nyelvi elvé tésekkel, nyelvi hibákból dolgozó, a kicsavart, átgúrt nyelv lehetőségeivel szembenéző, azt felhasználó professzionális szövegalkotó sajátos poétikájával van dolga. Vagyis Parti Nagy regénye esetében sem az a szöveg tétje, hogy egy dilettáns szöveg hihető imitációjaként lehessen értelmezni azt, hanem minden sorában a nyelv teljesítőképességének tesztelése zajlik.

A szerzői nevet problematizáló posztmodern maszkyszerű költészet és próza legtöbb darabja az előbb jellemzett ún. második posztmodern szövegalkotási módba tartozik, s a már ismertett szövegalkotási eljárásokon túl főként az ironisztikus-parodisztikus-komikus megszólalásformák követése érhető tetten az ide sorolható szövegekben. Jellemző módon az ebbe a csoportba tartozó alkotások egy része már meg sem próbálja fenntartani a hitelesség látszatát, sőt az ironikus-parodisztikus-komikus hang nagyon gyakran már előre, a néven keresztül fejt ki hatását, s ássa alá egyúttal a valóságos szerző lehetséges imitációjában rejlő hitelesség-faktort. Ilyen komikus névvel bír például a Hizsnyai Zoltán létrehozott Tsúszó Sándor, a Sántha Attila által kitalált Székely Árti, a Parti Nagy Lajos által megformált Virágos Mihály (illetve Virágh Rudolph) és Dumpf Endre, vagy például a Rejtő Jenő regényekből lírai szerzőfunkcióvá előlépett Troppauer Hümér Parti Nagy Lajos és Orbán János Dénes verseiben. Ezekben az esetekben a név paratextusként előértelezti a névhez csatolt szövegeket, s a fiktív szerzői maszk csak szimulakrumként lép működésbe – az olvasó eleve tudja, hogy a fiktív néven keresztül nem a szerző személye válik a szöveg tétjévé, hanem az általa képviselt szövegformázási eljárás sajátos areferenciális nyelve. Ebből a szempontból értelmezhetők Kovács András Ferenc Lázary René Sándorának, Jack Cole-jának, Calvusának és Kavafiszának, a Csehy Zoltán Pacificus Maximusának, Hizsnyai Zoltán Martossy Borbálájának a nyelvei: a nevek ezekben az esetekben is egy jól körülhatárolható nyelvjáték indexeként lépnek működésbe.

Az ún. második posztmodern szövegekben a szerzői nevet problematizáló maszkyszerű költészet és próza rendkívül fontos pozícióra tett szert, s hatása a magyar irodalom egészére olyan mértékű volt, hogy még a posztmodern megszólalásformákat mellőző szövegek esetében is kimutathatók bizonyos vonásai. Emellett hihetetlenül változatos megjelenési formákra is figyelhetünk. A szerzői maszk egyedisége szempontjából az ide sorolható művek megjeleníthetnek kollektív szerzőfunkciót (a Hizsnyai Zoltán által megalkotott Tsúszó Sándor maszkjában Parti Nagy Lajos, Z. Németh István, Szászi Zoltán stb. is közöltek szövegeket, a *Már nem sajoj* című antológiában József Attila neve vált kollektív szerzői maszkká Balla Zsófia, Bodor Béla, Kántor Péter, Nádasdy Ádám, Parti Nagy Lajos, Rakovszky Zsuzsa és mások számára), illetve individuális maszkot. Az individuális maszk tovább bontható azokra az esetekre, amikor a szerző egyetlen szöveg erejéig használja fel a fiktív szerzői nevet (például Esterházy Péter Csokonai Lilije), amikor egy egész ciklus köthető a maszk nevéhez (Orbán János Troppauer Hümérje, Parti Nagy Lajos Dumpf Endréje), illetve amikor ugyanaz a maszkos szerzői név több mű fölött is megjelenik. Sőt, még arra is találhatunk példát, hogy a maszk neve több fiktív személyiséget is takar (például *A test angyalának* Sárbogárdi Jolánja

magának Parti Nagy Lajosnak, illetve a szakirodalom egy részének a megállapítása szerint sem azonosítható az *Ibusár* című drámában felbukkanó, huszerettszerző Sárbogárdi Jolánnal).

A maszk fiktív nevének feloldása szempontjából is osztályozhatók az ide tartozó alkotások. Vannak olyan maszkok, amelyek mögül már rögtön a közlés pillanatában előbukkan a valódi szerző neve (ide sorolhatók például Parti Nagy Lajos és Orbán János Dénes Troppauer Hümér-versei vagy Karafiáth Orsolya Lotte Lenyája). A feloldás folyamata hosszabb ideig is tarthat (mint például a Csokonai Lili neve mögött rejtő Esterházy Péter név megjelenése), és vannak olyan esetek is, amikor a maszk mögül e tanulmány megírásának idejéig sem búj el a valódi szerzői név (Centauri, Spiegelman Laura).

A maszk neve aszerint is osztályozható, hogy olyan (fiktív) névről van-e szó, amelyet a valódi szerző hozott létre (mint például a Tsúszó Sándor nevet Hizsniai Zoltán, a Sárbogárdi Jolán nevet Parti Nagy Lajos), illetve már létező nevet használ-e fel maszkként (mint például Kavafisz neve Kovács András Ferenc költészetében, Troppauer Hümér neve Orbán János Dénes lírájában). Ebből a szempontból az is releváns lehet, hogy a létező név fiktív alak neve-e (mint például a Rejtő Jenő-hős Troppauer Hümér neve), vagy egy létező személy neve funkcionál maszkként (mint például Kavafisz neve, illetve Varró Dánielnél a *Boci, boci tarka* variációit „író” kanonikus magyar költők nevei a *Változatok egy gyerekdalra* ciklusban – Balassi Bálint, Csokonai Vitéz Mihály, Berzsenyi Dániel...).

A maszk identitása szoros kapcsolatban áll azzal a nyelvjárással, amely létrehozta azt. Különösen érdekes, hogy a maszkszerű költői játék legtöbbször kétféle identitást variál: a magasirodalmi-filoszofikus, illetve a populáris-dilettánsköltő identitását. Ennek alapján beszélhetünk a professzionális irodalmáridentitás maszkjáról (például Kovács András Ferenc Kavafisz, Balla Zsófia, Rakovszky Zsuzsa, Várady Szabolcs... József Attilája, Csehy Zoltán Pacificus Maximusa tartozhat ide), másrészt a dilettáns szerző maszkjáról (Parti Nagy Lajos Troppauer Hümére, Sárbogárdi Jolánja, Virágos Mihály, Dumpf Endréje, Hizsniai Zoltán Tsúszó Sándora, Sántha Attila Székely Ártija sorolhatók ebbe a kategóriába).

A szerzői nevet problematizáló posztmodern maszkszerű költészet és próza egyik sajátos esetében a maszk felvétele nemváltással jár együtt. Ez a lehetőség ennek az eljárásnak a kezdetétől jelen van – Kármán József *Fannija*, Weöres Sándor *Psychéje*, Esterházy Péter Csokonai Lilije, Parti Nagy Lajos Sárbogárdi Jolánja, Balla Zsófia, Rakovszky Zsuzsa... József Attilája tartozik ide).

Fontos következményekkel jár a maszk szempontjából, hogy milyen típusú nyelvváltozat felől generálódik a nyelvjáték. Leggyakoribb formái ennek az archaikus (Csokonai Lili, Lázár René Sándor), a tájnyelvi-parodisztikus (Székely Árti), a parodisztikus-dilettáns (Sárbogárdi Jolán), a parodisztikus-archaikus-dilettáns (Virágos Mihály), valamint a filozofikus (Pacificus Maximus), illetve az ún. fordításnyelv (Sztepan Pehotnij).

Az ún. második posztmodern referenciális-önreflexív szövegalkotási eljárásai számára a maszkszerű költői játék a referencialitásproblematika által körülhatárolt identitástól való szabadulás terepévé vált, virtuális-fiktív identitások összekapcsolására intertextuális-metafiktív nyelvi elemekkel. Ebből a szempontból alapvető

különbség érzékelhető a második posztmodernnek a nyelvjátékot előtérbe helyező igénye és az ún. harmadik posztmodern világba nyúló természete között. A harmadik posztmodern politikaiként gondolja el önmagát abban az értelemben, hogy egy létező társadalom hatalmi kérdései foglalkoztatják, valamint a másságban és a marginalitásban kódolt identitás problematikája. Stratégiája a hatalom rögzült hierarchiái ellenében jön létre, szövegei a patriarchális, totalizáló, asszimilacionista, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emelnek szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából. A nyelven keresztül az azt létrehozó identitást, médiumokat, társadalmi erőket és hatalomgyakorlási technikákat olvassák, abból kiindulva, hogy egyetlen szöveg sem steril nyelvjáték eredménye, hanem mindig a mögötte álló élő identitás érdekei és stratégiai hozzákat hozza létre. Ebből a *tranzitív* viszonyból kifolyólag létesül kapcsolat az ide tartozó szépirodalmi alkotásokban identitással, valósággal, társadalmi problematikával. Nagyszerű példa a második és harmadik posztmodern közötti különbségre, hogy a publicisztikai írásaiban rendkívül toleráns és liberális Esterházy Péter vagy Parti Nagy Lajos nem egy tanulmány szerint némely szépirodalmi művében patriarchális, szexista, a marginális társadalmi csoportok nyelvhasználatán intellektuális magaslatokból ironizáló szerzőként tűnik fel. A probléma gyökere abban rejlik, hogy a második posztmodern szerzői a nyelvjáték iránti szenvedélyes elkötelezettségükben mintegy figyelmen kívül hagyták annak kérdését, hogy szövegeikben ki használja ezt a nyelvet. Mondhatnánk, a *Tizenhét battyúk* és *A test angyala* szövegeiben a nyelv a főszereplő, s nem Csokonai Lili vagy Sárbogárdi Jolán – a második posztmodern szemzőgéből minden bizonnyal így is van. A harmadik posztmodernben kialakult szemléletmódot követve viszont azt is láthatja az olvasó Parti Nagy regényében, hogy az a hagyományos szexista-patriarchális gondolat talaján állva dilettánsként bélyegzi meg a női szerzőt, s így – kerülő úton ugyan, de – megfosztja íráshoz való jogától. Esterházy regényének főszereplőjének sorsában pedig eszerint a logika szerint szintén az a férfifantáziára jellemző szexuális magatartás jelenik meg, amely a nőt szexuális tárgyként képzelel el.

Felületi rétegében Csehy Zoltán *Hecatelegium* című kötete is archaizáló filológusnyelven alapuló költői játékként deklarálja önmagát, mint amelynek kizárólag nyelvi-esztétikai tétje létezik. A kötetnek ez a rétege a második posztmodern keretei között értelmezhető leginkább. Másrészt azonban a *Hecatelegium* egyes darabjai a kortárs irodalom folyamatainak részeként is elképzelik magukat, s ezáltal egy nagyon markáns stratégiát jelenítenek meg. Ezekben a versekben megjelenik a gátlástalan kiadó, aki költőnk gyámolaként tart fent háremet szerzőiből, felfedezhetjük „korunk jeltelen kritikusat”, akinek süket a füle az értékes irodalomra. Találkozhatunk a dilettáns és korrupt egyetemi tanárral éppúgy, mint a „híg ürülék”-hez hasonló versek szerzőjével. Az antik díszletek és latin nevek mögül egy marginális irodalom kontextusa, jelesül a szlovákiai magyar irodalom viszonyai sejlenek elő a kíméletlen gúny tárgyaként, s a latin nevek mögül a szlovákiai magyar irodalmi élet nem egy prominens képviselője bukkan elő a beavatott olvasó számára. A *Hecatelegium* némely verse ebből a szempontból olyan stratégia részeként jeleníti meg magát, amely leleplezi a tehetségtelenséget, dilettantizmust, s lerántja a

leplet az ún. irodalmi és egyetemi élet visszásságairól, annak a hatalomnak a manipulatív viszonyairól, amely mögött nincs valódi érték.

Szerzői nevet problematizáló maszkszerű prózaként a harmadik posztmodern szövegei közé sorolható Spiegelman Laura *Édeskevés* című kötetének az a rétege is, amely azt játssza el, hogyan jelenik meg a szexizmus a szövegben: a maszkba kódolt női név így kétszeresen is zárójelbe teszi a szöveget. Egyrészt a túlzásba vitt szexizmus visszaüt a női névre, másrészt a szöveg stratégiája önmagában is aláás-sa saját kijelentéseit. Ezen túl arra is felfigyelhetünk, hogy az identitáskeresés mennyiben vezet az önéletrajz mintázatainak megjelenéséhez, vagyis a hatalmi viszonyok megjelenítése egy hangsúlyozottan autobiográfiai koncepciót sejtet, a „regényem az életem” koncepcióját. Spiegelmann könyvének ez a rétege élesen elválik a második posztmodernben megismert, referenciális kötöttségei alól felszabadult nyelvjáték lehetőségeitől.

Mindent összevetve a szerzői nevet problematizáló maszkszerű költészet és próza a posztmodern szövegformálás egyik legjellemzőbb eljárása a magyar irodalomban a hetvenes évektől kezdődően. Míg az ún. első posztmodern az *imitáció*, addig az ún. második posztmodern a *szimuláció*, az ún. harmadik posztmodern pedig a valóságra utaló, gyakran politikai, *tranzitív stratégia* által van jelen a maszkírásban és -prózában. E három stratégia segíthet abban, hogy differenciáltan közeledjünk a korszakok retorikájához, valamint elkülönítsük az egyes szövegek helyét az irodalomtörténeti folyamatok rendszerében.

