

A képvers-értés története: a neoavantgárd

„a neoavantgárd nélkül nincs meg a posztmodern”
(Kukorelly Endre)

Az utóbbi évek élénkülő érdeklődése a magyar neoavantgárd irodalom iránt gyümölcsözően hatott a magyar irodalomtörténet-íráásra. Egyrésztől felszínre hozott olyan „lappangó” életműveket, amelyeket korábban sem a szakma, sem pedig a nagyközönség nem, vagy csak kevéssé ismerhetett, másrésztől pedig a neoavantgárd irodalom kutatása, az alkotások tematikájának, megformáltságának és nyelvhasználatának közelebbi vizsgálata új megközelítési szempontot nyújthat a sokat vitatott posztmodern irodalom megértéséhez is.

Kukorelly Endre megállapításából kiindulva (1) úgy vesszük most szemügyre az igencsak összetettnek mutatkozó neoavantgárd poétikát, hogy mind a megelőző, mind pedig azt követő művek felől igyekszünk megközelítési pontokat találni.

A legújabb avantgárdkutatások (2) – melyek horizontja magába foglalja ma már az egész huszadik század irodalmát, kezdve a történeti avantgárd alkotások vizsgálatától a konkrét művészetben és költészetben át (amely a világirodalomban az 1950-es években született, nálunk viszont tíz-húsz éves késéssel hatott) egészen az 1960/70-es évek underground művészeti és irodalmi neoavantgárdjáig – arra a felismerésre jutottak, hogy az 1970-es éveknek az *Esterházy-* és *Nádas-*szövegek mentén kijelölt prózafordulata, valamint az 1968-as *Tandori-*kötethez kapcsolódó lírai beszédmódváltás posztmodern jellege nem minden előzmény nélkül való, nem „a (poétikai) semmiből állítódott elő a kritika által, mint Pallasz Athéné, teljes fegyverzetben, Zeusz fejéből”. (3) S amennyire létjogosult a történeti avantgárdok szemléletének, illetve a két háború közötti későmodernség nyelvi válságának jelei között keresni a posztmodern szituátság ismérveinek hagyományát (4), legalább annyira fontos azt is észrevenni, hogy jelentős mértékben a hatvanas-hetvenes években alkotók művei – amelyek jórészt a határokon túl születtek, vagy kizárólag ott kaphattak cenzúrázatlan nyilvánosságot – készítették elő és alakították azt a teret, ahol a posztmodern próza és líra a maga új hangján egyáltalán megszólalhatott. S igaz az is, hogy el kellett telnie harminc-negyven évnek ahhoz, hogy az ezredvégi líra- és prózatechnikák ismeretében egyáltalán láthatóvá váljanak azok a lírai és prózai hagyományok, amelyek a neoavantgárd irodalom felől alakítják az újabb megszólalásmódokat.

Példaértékű lehet itt *Bónus Tibor Garaczi*-monográfiájának bevezetése, amely azzal a *Blumenberg*től származó irodalmi hermeneutikai érveléssel kezdi okfejtését, hogy „a korszakváltások csakis egy új korszak felől észlelhetők”, majd így folytatja: „Az összeférhetetlen elemek egymáshoz rendelésének módjai az első kötetekben arra is ráirányítják a figyelmet, hogy a nyelvi magatartás bizonyos komponensei mentén kialakított irányzati értelmezők megvilágító erejük lehetnek ugyan, a kontextusok aleatorikus összjátékához azonban nemcsak irányzati interpretánsok (bizonyos neoavantgárd jegyek és a

posztmodernitás), hanem – az önértelmezés diszperziója nyomán – akár a korszakok mint értelmezők dekonstrukciójának példaértéke is odarendelhető.” (5) Vagyis a művek korszakokhoz rendeltsége nem zárja ki annak lehetőségét, hogy a korszakok, irányzatok komponenseinek szimptomatikus átfedése megnyissa olykor a szövegek horizontját az újabb korszakok értelmezői számára. Ilyen átfedésként mutatkoznak meg például a szubjektumon túli szövegszervező elvek az avantgárd művekben és az új szenzibilitás költészetében egyaránt, vagy a nyelvkritikai reflexiók mind a későmodern lírai, mind pedig a neoavantgárd szövegekben.

Dánél Mónika megfigyelése szerint az egész neoavantgárd korszak vizsgálata azon a módszertani hibán csúszott el, hogy a „neo-avantgárd” címszó sugallta legegyszerűbb magyarázattal, vagyis a történeti avantgárd irányzatok új alapokra helyezésével folytonosságot keresett – nem is annyira a művek poétikai megformáltsága tekintetében, mint inkább – az 1910/20-as évek alkotásai mögött meglelni vélt társadalmi összefüggésekkel, valamint (kultur)politikai összetevőkkel jelölt szellemi műveltségformák között. (6) Holott a hatvanas-hetvenes évek műveit szemügyre véve az látszik egyre élesebben kirajzolódni, hogy a neoavantgárd irodalom köztes állapotot képvisel abban az értelemben, hogy a modernség hagyományát folytathatatlanak tartja, és új megszólalási lehetőségeket keres ebben a poszt-szituáltságban.

A hazai neoavantgárd irodalom underground tevékenységének fő eszménye a másság megmutatása lett, a mindenkitől való különbözőség megteremtése, ezt kellett közvetítenie az alkotásoknak, ennek kellett megmutatkoznia általuk. Olyan én-központú gondolkodással van tehát dolgunk (vegyük csak példaként a Lélegzet antológiát), amely a neoavantgárd műveket – ebből a szempontból legalábbis – a huszadik századi modernség klasszikus hagyományához köti, s a szellemi műveltség dilemmáira, valamint a filozófiai alapú létproblémák felé irányítja a figyelmet, nem véletlen hát, hogy olyan szerzők lettek a legolvasottabbak, mint Szentkuthy Miklós és Hamvas Béla.

A korszaknak többféle elnevezése él szimultán a mai kritikai tudatban, illetve irodalomtörténeti munkákban – s mindegyik érvelése nyújt valamilyen fogódzót a neoavantgárd jelenségek történeti és poétikai megértéséhez –, ezért is lenne meddő próbálkozás előíró szándékkal fellépni, s egyiket vagy másikat kitüntetni a többi rovására. Posztként beszélni erről az avantgádról abból a szempontból lehetne megalapozott, s illeszkedne gondolatmenetünkhöz, hogy – amiként Dánél írja – „ebben nem szűnne meg az avantgárdhoz való kapcsolódás kifejeződése, de a poszt révén csak az időbeli utólagosság

hangsúlyozódna, értékvonatközások nélkül, amelyek viszont a neoban benne vannak”. (7)

Tulajdonképpen már a történeti avantgárdok is azzal a szándékkal indultak útjukra, hogy a romantikus irodalom- és művészeteszményt kiüresítve mintegy vákuumteret képezzenek a hagyományban (amelynek nyelvileg feltételezett megkerülhetlensége nem vált korszakos tapasztalattá, bár a Babits-Kassák vitában szépen kirajzolódtak az erre vonatkozó lehetséges irányvonalak), ahol majd felépíthetik saját, egyedi alkotásaikat – holott már ezzel a két („saját” és „egyedi”) fogalommal jelzett műalkotásszemlélet is ironikus módon romantikus alapokon nyugszik. A klasszikus modernség hagyománycentrikus gondolkodásának és esztétizáló művészetfelfogásának erőteljes pozíciója mellett (ellen) az avantgárd irodalmi irányzatok sorban kifulladásra kerültek, de közben ott hatottak mégis közvetlenül termékenyen, ahol az avantgárd a legtöbbet tanult a modern művésztől (első sorban is Cézanne-tól): a képzőművészetben. A konstruktív képzőművészeti alkotásokon keresztül ugyanis átmentődött az irodalmi avantgárdnak a műalkotások immanens felépí-

tettségre irányuló érdeklődése (lásd Kassák konstruktivista alkotásait és *Tamkó Sirató Károly* síkverseit), amely aztán a későmodern líra nyelvkritikai világlátásával társulva nagyban hozzájárult a konkrét költészetet megszületéséhez. (8)

Az önnön felépítettségre reflektáló műalkotáseszmény az absztrakt, tárgy nélküli festészet kialakulásától kezdve folyamatosan jelen volt a huszadik század első felének képzőművészetében – s vezetett a konstruktív építészeti formák felé (lásd *Theo van Doesburg* és *Moholy-Nagy László* munkásságát), illetve a konkrét művészetig. Az avantgárd irányzatok közül a konstruktivizmus jelenthetett tehát folytonosságot a konkrét költészetnek: Doesburg – általános elméleti alapokra helyezve a konstruktivizmust – 1930-ban megalapította az *Art concrete* című folyóiratot, amelyben a művészek az „abszolút” festészet ideáját „konkrét” ábrázolással próbálták megvalósítani. A konkrét költészet teoretikusai ezért (*Mallarmé* mellett) Doesburg eredményeire hivatkoztak a legtöbbit. Doesburg szerint a konkrét festészet az igazán tárgy nélküli, s az absztrakt festészet még tárgyas, mert csak az a konkrét, ami nem utal önmagán kívüli valóságra. A konkrét festmény a maga háromdimenziós létével konkrét, az absztrakt kétdimenziós kép viszont csupán ábrázolja a bemutatni kívánt (háromdimenziós) dolgot, legyen az akár önnön felépítményjellegének eleme: vonal, felület vagy szín. A pop-art képei viszont mindkét jellegtől elhatárolódnak azáltal, hogy a bemutatni kívánt dolgot exponálva reprodukálhatóként mutatják fel: a reprodukció maga lesz a kép tárgya, s törli az összes lehetséges individuális jegyet. (9)

A hatvanas-hetvenes évek neoavantgárd irodalma azonban egyáltalán nem koherens a szellemi teljesítmények és alkotások tekintetében, míg a történeti avantgárdok esetében beszélhetünk koherenciáról, hiszen egyértelműen kiemelhetők azok az avantgárd sajátosságok, amelyek a különböző területekhez és alkotói csoportokhoz tartozó művek megformáltságában is közös jegyekként mutatkoztak meg. Ez persze köszönhető az irodalom szociális feltételeinek is: az avantgárd irányzatok internacionális jellegének, a művészcsoportok egymás iránti kölcsönös érdeklődésének, a találkozóknak, a kollektív műhelymunkáknak, s nem utolsósorban annak a helyzetnek, hogy ez a sokkolóan radikális és botrányos fellépésekkel jelentkező, idegen hangzású irodalom a Nyugat-esztétika uralta kulturális színtéren mégiscsak legitim helyet kapott. Ezzel szemben viszont a 60/70-es évek neoavantgárd irodalma nagyobb részben emigrációba kényszerült vagy legalábbis itthon elhallgatásra ítéltetett. A neoavantgárd irodalmak nyilvános fórumai kizárólag külföldön működtek (többek között a Magyar Műhely Párizsban, az Új Symposion Újvidéken, az Arkánium Washingtonban), így a hazai csoportok lakásokba, kávéházakba húzódtak vissza. Nem is annyira politikailag illegális/féllegális irodalmi létük következménye ez, sokkal inkább létük feltétele, illetve avantgárd szituáltságuk egyik ismérve, hogy „önként” választják a „föld alá húzódo” pozíciót az irodalmi életben, s hogy kis közösségekben dolgozva szűk közönségre apellálnak, hiszen alkotásaik egyik lényege éppen a befeléfordulás, az önmegismerés – egy egzisztenciális létforma minél teljesebb megvalósítása. (*Tábor Ádám* irodalompolitikai szempontból jogosan veszi egy kalap alá – még hozzá az ún. „underground” címkéjű kalap alá – a különböző poétikai teljesítményeket a korszakban; de hangsúlyozni kell, hogy az avantgárd irányultságú irodalmak ennél azért jóval összetettebb hagyománytudattal rendelkeztek.)

A hazai neoavantgárd irodalom underground tevékenységének fő eszménye a másság megmutatása lett, a mindenkitől való különbözés megteremtése, ezt kellett közvetítenie az alkotásoknak, ennek kellett megmutatkoznia általuk. Olyan én-központú gondolkodással van tehát dolgunk (vegyük csak példaként a *Lélegzet antológiát*), amely a neoavantgárd műveket – ebből a szempontból legalábbis – a huszadik századi modernség klasszikus hagyományához köti, s a szellemi műveltség dilemmáira, valamint a filozófiai alapú létproblémák felé irányítja a figyelmet, nem véletlen hát, hogy olyan szerzők lettek a legolvasottabbak, mint *Szentkuthy Miklós* és *Hamvas Béla*.

A neoavantgárd alkotások, ahogyan Dánél ezt tanulmányában alaposan kifejti, egyszerűen folytatják és rendezik új szisztémába a történeti avantgárdok egyes technikáit, valamint a későmodernség nyelvi tapasztalatát, és ezzel előkészítik a terepet egy olyan poszt-modern megszólalás számára, amely a legerősebb modern szövegszervező hagyománnyal is képes leszámolni: az alkotói én-integritás műalkotásbeli létének szükségszerű kódolásával. Ez a beszédpozíció a történeti avantgárd folytonosságaként ismerhető fel a hatvanas-hetvenes évek underground irodalmában, akárcsak az a mód, ahogyan a művek az irodalom, a nyelv mediális határai mentén – reflektáltan vagy reflektálatlanul, de mindenképpen – újabb horizontokat nyitnak az irodalom és a képzőművészetek számára. Gondoljunk csak arra, hogyan vált az újság tipográfiai látványa szervezőelvvé Kasák műveiben (képversokban, betűkollázsokban, borítótervekben), vagy gondoljunk például a dadaisták fonocentrikus halandzsakölteményeire. Az ilyen intermediális megnyilvánulásokat nevezi a szakirodalom experimentális (kísérletező) alkotásoknak, mivel a médiumok közti átjárhatóság leplezetlen megmutatkozása a huszadik század elején még inkább szokatlan és zavarba ejtő olvasási tapasztalat lehetett, míg a neoavantgárd művek értelmezését már hagyományként alakíthatta az avantgárd művészetekből eredeztethető experimentalizmus, s mire a neoavantgárd irodalom színre lépett, a különféle avantgárd irányzatok közös jegyeként értett fogalommá vált.

A műalkotás mediális feltételezettségének felismerése – és az arra tett kísérletek, hogy ezt a tapasztalatot az alkotásokban közvetlenül hozzáférhetővé tegyék – azt vonta maga után, hogy nyelvhasználatot illetően nemcsak a nyelv materialitásában rejlő észlelési feltételeknek tulajdonítottak jelentőséget az alkotók, hanem azzal a hiedelemmel is kezdtek leszámolni, hogy mőtől a valóságig (és fordítva) létezhet közvetlen út. A későmodern alkotások tanúsága szerint ugyanis – melyek a mű fiktív világát nem mimetikus valóságviszonyként, hanem nyelvimmanens konstrukcióként mutatják fel – egy műalkotás nem vonatkoztatható vissza közvetlenül az életvilágra – az irodalomra nézvést legalábbis következmények nélkül –, hiszen a gondolkodás nyelvi alapozottsága még az oly nyilvánvalóan más (képi) észlelésű alkotásokban is képes felülírni a mediális összjátékokat. Nézzük például a képversek emblematisan felelő képi-nyelvi viszonyát (egy egyszerű figurális verset, *Nagy László* „Önarckép”-ét) és ennek a viszonynak a széttartását, ahol a nyelvi kijelentés igazsága nem felel meg a képen látható igazságnak (például *Magritte* „ez nem pipa” című képe vagy *Gappmayr* számkölteménye: $7+5=12$ és $7+5=75$). A jelek materialitásának hangsúlya tehát ebben a neoavantgárd szituációban áthelyeződik az életvilág tárgyairól a művészeti tárgyra, vagyis például a lábra húzható cipőről a cipő képerre, a leírt és kimondott „cipő” szó betű- és hangsorára, vagyis a hozzáférhetőség nyelvi aspektusának anyagiságára/medialitására.

A korszakoként változó poétikai diszkurzus szemléltetésére álljon itt egy olyan szövegmutatvány-sor, amely azt akarja példázni, hogy egy trópus (a ’szó’), amely éppenséggel önmagát (mint ’szóképet’) reflektálja, milyen viszonyban áll az ugyancsak a ’szó’ szemantikai körébe vont ’árnyék’ trópusával: miképpen szólalnak meg és hogyan nyernek értelmet egy romantikus *Goethe*-, egy konkrét-lírai *Gomringer*- és egy neoavantgárd szituáltsgú *Györe*-versben.

Johann Wolfgang Goethe: ‚Worte sind’

Worte sind der Seele Bild –
 nicht ein Bild! Sie sind ein Schatten!
 Sagen herbe, deuten mild,
 was wir haben, war wir hatten. –
 Was wir hatten, wo ist’s hin?
 Und was ist’s denn, was wir haben? –
 Nun, wir sprechen! Rasch im Fliehn
 haschen wir des Lebens Gaben.

A 19. századi romantika esztétikájában és poétikájában lehet találni jeleket arra, hogy a világról elmondható dolgok nyelvi közvetíthetősége korántsem egyértelmű és egyirányú a maga eszközszerűségében. *Friedrich Schlegel* így ír a költői nyelv tökéletlenségéről: „Attól tartok, hogy ez a kimondhatatlan nem más, mint a nyelv közismert elégtelensége arra, hogy valamiféle belső szemléletet tökéletesen megfogalmazzon. Mert a nyelvnek csak általános és önkényes jelei vannak, amelyeket az értelem megpróbál, amennyire csak lehet, elsajátítani. Ebből nyilvánvaló az, hogy a költészetben a nyelv szükségképpen nem pusztán eszköze az értelemnek” – mondja Schlegel, majd később ennek az értelemnek a kapcsán mindenféle kommunikáció alapjaként a nyelvi konszenzusra mutat rá: „Enélkül [ti. szellem és anyag közti kapcsolat nélkül] az emberek közötti közlés sem alakulhatott volna ki, ami pedig feltétele az összes emberi képesség kifejlődésének; hiszen még azt a törekvést sem lehetett volna közölni, hogy közölni akar az ember valamit, hogyha az emberek nem értették volna egymást minden megegyezéssel létrejött érintkezési mód előtt. (...) Ha valamit szándékosnak nevezünk, akkor azt mindenekelőtt nekünk, magunknak kell létrehozunk (...), következképp a szavakkal való beszéd egyszerű kifejezés és ábrázolás.” (10) Jóllehet Schlegel írásában a nyelviség még metafizikai alapon (szellem és anyag „eredeti egyfésülésének” okán) szavatolt, a nyelvbe, a dolgok és érzések tökéletes nyelvi közvetíthetőségébe vetett remény elveszettnek látszik.

Ezen az alapon érthetjük meg Goethe versét is, amelyben a szó a lélek deficitese képeként mutatkozik meg, hasonlóan ahhoz az indexikus kapcsolathoz, ahogyan *Platón* barlanghasonlata állítja elénk az ideát.

A szó a lélek árnyéka, a megismerés centruma, ahol a dolgok a maguk szóbeli/nyelvi indexikális létükkel vannak jelen, mivel nem teljes „képekben”, csupán „árnyképekben” mutatkoznak meg – ez mindenképpen a dolgok részleges hozzáférhetőségét hangsúlyozza, a nyelvi megragadhatóságnak kiszolgáltatott megismerést panaszolja, azt a tapasztalatot, hogy amíg nyelvileg birtokoljuk a dolgot, amíg beszélünk róla („sagen”, „deuten”), csak addig tudunk szavatolni a jelentés azonosságért, addig tudjuk csak, miről van szó, mi van a birtokunkban. Goethe verse nem állítja elénk a nyelv írott aspektusát, a hangról, a hangzsról beszél, amikor a nyelvet említi. A világ nyelvi hozzáférhetősége a beszéd idővonatkozásában bizonyul igaznak, vagyis a nyelv a beszédben, a pillanat kitüntettségében, jelen esetben a versbeli beszédben létezik csupán („Nun, wir sprechen!”), hiszen a pillanattal együtt a nyelv és így a dolgok bizonyossága is elillan. Erről a nyelvi tapasztalatról ad számot Goethe verse, amely feltűnő intertextuális viszonyt mutat Gomeringer következő konkrét költeményével:

EUGEN GOMRINGER

WORTE SIND SCHATTEN
SCHATTEN WERDEN WORTE

WORTE SIND SPIELE
SPIELE WERDEN WORTE

SIND SCHATTEN WORTE
WERDEN WORTE SPIELE

SIND SPIELE WORTE
WERDEN WORTE SCHATTEN

SIND WORTE SCHATTEN
WERDEN SPIELE WORTE

SIND WORTE SPIELE
WERDEN SCHATTEN WORTE

Gomringer versében a goethei kiindulópont, a „Worte ... sind Schatten” úgy variálódik tovább, s vezet el minket egy másfajta nyelvi tapasztalat felismeréséhez, hogy a konkrét költészet lényegének értelmében a vers eloldja a szavakat mind szintaktikai kötöttségüktől, mind pedig szemantikai vonatkozási rendszerüktől. Ezt az eloldódást erősíti az olvasás során észlelt íráskép is: a kiskapitális használata, a központosítás elhagyása. A szavak minden lehetséges szóhelyen való szerepeltetése pedig arra utalhat, hogy a szavak egyenrangúak, egymással behelyettesíthetők, tehát a vers írott volta nem határozza meg előre a nyelvi-logikai alá- és fölérendeltséget. Permutatív módon kerülnek (elénk)

A műalkotás mediális feltételezettségének felismerése – és az arra tett kísérletek, hogy ezt a tapasztalatot az alkotásokban közvetlenül hozzáférhetővé tegyék – azt vonta maga után, hogy nyelvhasználatot illetően nemcsak a nyelv materialitásában rejltő észlelési feltételeknek tulajdonítottak jelentőséget az alkotók, hanem azzal a hiedelemmel is kezdtek leszámolni, hogy műtől a valóságig (és fordítva) létezhet közvetlen út. A későmodern alkotások tanúsága szerint ugyanis – melyek a mű fiktív világát nem mimetikus valóságviszonyként, hanem nyelvimmanens konstrukcióként mutatják fel – egy műalkotás nem vonatkoztatható vissza közvetlenül az életvilágra – az irodalomra nézvést legalábbis következmények nélkül –, hiszen a gondolkodás nyelvi alapozottsága még az oly nyilvánvalóan más (képi) észlelésű alkotásokban is képes felülírni a mediális összjátékokat.

papírra a szavak, mégis megtartják az egész konkrét költemény írásképeinek a hagyományos versre emlékeztető hasonlóságát: a sorokba tördeltséget és a fehér lap közepére rendezettséget.

Mindezidáig a vers értelme megfelel a konkretisták eredeti szándékának, Gomringer költeményében a szó szabad, eloldódott a szóképi meghatározottságtól, a goethei trópusától (ahol a szó a lélek képe, illetve árnyéka), s új szavakkal lép új kapcsolatba. Mindazonáltal az olvasói tapasztalat, az intertextuális szövegviszony, vagyis az, hogy a Gomringer-vers ennyire impulzívan idézi meg a goethei versnek nemcsak szó szerint a trópusát, hanem az aktualizált értelmét is (worte werden spiele), láthatóvá teszi a konkrét költészet nyelvfelfogásának reflektálatlan és az olvasásban megmutatkozó tapasztalatát, hogy a nyelvi emlékezet működése elsődleges az alkotói szándékhoz képest, s már akkor hat, amikor a szavak kiválasztása még meg sem történt. E konkrét költészeti előfeltevést azonban, amely szerint a szavak a szótári jelentésüktől eloldva tabula rasaként állnak az alkotó szolgálatába, *Heissenbüttel* nem osztja, s a nyelvi emlékezet működésének kiszámíthatatlanságára hívja fel a figyelmet: „Mindezek mellett nem szabad megfeledkezni arról, hogy valójában egyetlen dilemmával állunk szemben. Hiszen a rendszer szétesésével szabaddá vált nyelvi elemek (és az új jelentésárnyalatok is) még ezen a rendszeren belül nyerték el eredeti értelmüket. Tehát valamit a hagyományos

értelmével ellentétben használnak anélkül, hogy teljesen eloldanák attól. Hozzá kell még fűzni, hogy ez az értelem az általános, nyilvános és hivatalos nyelvhasználatban még mindig sértetlenül rögzülteként jelenik meg, és egy majdhogynem alexandrin-jellegű szintaktikai-grammatikai purizmus gátat vet a csiszolódás, illetve a széttöredezés folyamatának.” (11) Az új érzékenység költészete és a posztmodern próza szubjektumon túli szövegszervező elvei (többek között) ezt a nyelvi emlékezetet kiaknázva képesek aktivizálni olvasójukat, bevonni a létrejövő alkotásba, mint például *Kemenes Géfin László* „Fehérlófia” című műve, amely töredékes nagy elbeszélésként a mese architektusát idézi,

s amely a mesemotívumok karneváli keveredése, valamint a különböző történeti nyelv-állapotok egyidejűsítő használata mellett szó és íráskép disszeminációját ugyancsak a töredékesség megmutatkozásának szolgálatába állítja („Sámán vagy artifekszem? Sömör vagy finnugró? / a nyelvezésnek finneken vége énekem féke finnegés-weg / a skribálás elhalogatásával Chimes Choyce rácsent” (12)). Az ilyen alkotások kiengedik kezükből a beszéd fonalát, ráhagyatkoznak s egyben rávezetnek a nyelvi emlékezetre – s ezt éppen-séggel nem veszteségként fogva fel, csak egy szükségszerű és uralhatatlan történésként.

A németországi (valamint ezzel egyidejű franciaországi, dél-amerikai, spanyol és portugál) konkrét költészet hatása a magyarországi irodalomra nem túl mélyreható. Az 1950-es években az Újhold köre csoportosult költők javarészt a Nyugat-modernség nyelvét beszélték, amelyből hiányoztak az avantgárd irodalmi hagyományok. A *Pound*tól és *Valéry*-től tanult tárgyas-hermetikus megszólalás ugyan emlékeztethet az avantgárd poétikák szövegépítkezésére (mondjuk a strófaszerkezet felbontására, a redukált grammatikára vagy a tematizált képi látásmódra), de továbbra is áttetszik benne a költészetet esztétizáló szándék. A hatvanas-hetvenes években porondra lépő új érzékenység költészetének tenge-rentúli változata (többek között például) a lírai szubjektumot úgy szituálja újra, hogy a beszédpozíciót állandóan el-helyezi, s mindig a beszédszituációban artikulálódó hangot juttatja szóhoz. A *Lélegzet* (13) című és a korszak hazai irodalmát reprezentáló (ám csak késéssel megjelenő) antológiában ugyancsak fontos szerephez jut a hangzás, jóllehet – s mint látható lesz – más nyelvismereti alapokon, ezt példázza Györe Balázs verse.

Györe Balázs: „Az egyetlen vers felé” (részletek)

(100) A jelenlét elvesztése.

Ami még mondható. Egyre kisebb szigeteken.

Szakadozó fonál. Szabálytalan lélegzés. A szavakon túl: beszéd.

(69) Kép: ezüst, akvarell.

Íj és lant emléke, áthajló, öszszhang.

Evszak nem segít. Nyelvtan nem segít.

Minden dolgok mértéke: mondható-e?

(62) Dolgok fájdalma: ellentét.

A szándék hiánya: szépség.

Nyelv: a valóság árnyékában.

A magyarországi irodalom fentebb kifejtett sajátosságai, az underground jelleg és a totális (ön)megismerés egzisztenciális alapjaira építő, metafizikai világlátás nem kis mértékben táplálkozott persze az amerikai underground hasonló jelenségeiből, elsősorban is *Ginsberg* költészetéből, akinek a szövege (14) éppen azt a *Lélegzet* című (élő folyóiratot és) antológiát vezeti be, amelyben Györe verse is megjelent (illetve elhangzott). Itt olvasható a következő gondolat: „A költészet ereje a lélegzet, ahogyan mi lélegzünk. A lélegzet szó a latin spiritus vagy in-»spiratio« szavakra utal. Tehát az erő a lélegzet: természetes gondolat, titkos gondolat és génusz a lélegzetek között: lélegzetek közben. Semmi másra nincs szüksége, mint saját »lágý gépezetére«, saját testére, hogy közvetíthessen bármit, amire szüksége van.” Bár az avantgárd költők tettek már kísérletet hangzó vers megalkotására (elsősorban is a dadaisták), az underground irodalom hangzó költészete mégsem tekinthető ennek a hagyománynak a folytatójaként, mert a költészet lényege itt nem a nyelv mint médium materialításában, hanem a költői hang transzcendens erejében van, s a hangzó beszéd ebben az értelemben Platón *Phaidrosz*'-beli gondolataival vág egybe, mely szerint „az írás szegényes dolog az eleven szóhoz képest”. (15) A vers csupán a formára való emlékeztetésként strófába rendezett, a számozott szakaszok tömör, párszavas kijelentései a hermetikus poétikának megfelelően a megfogalmazhatatlanság jegyében „szólnak”, illetőleg közben mintha éppen a leírottság elől menekülnének

(„Nyelvtan nem segít.”), s hullanak az elhallgatásba („Szakadozó fonál. Szabálytalan légzés.”), amelyből ténylegesen meg lehetne szólalni („Szavakon túl: beszéd.”): hangzón és lélek(zet)k/tel telve. A két kitüntetett médium tehát az alkotó szubjektum individuális energiája – ez tartja meg az én hangsúlyos beszédpozícióját a szövegekben – és a beszéd-folyamat, a „parole”, a kiüresedettnek érzett nyelv utolsó mentsvára („Minden dolgok mértéke: mondható-e?”). Az élőbeszéd a maga underground szituáltságban persze nem csak a poétikai fölrétékelődés értelmében lesz kitüntetett, de a Lélegzet költői a felolvasóesteken politikai vonatkozásban is fölhasználják a nyelv mediális szétválaszthatóságának tapasztalatát: „A betű csak világosan olvasható – a hang sötétben is hallható.” A nyelvhez való hozzáférés többszörösen (poétikai és politikai okból is) kényszerű redukciója így aktualizálja ismét a szó trópusának értelmét: Györe verse mindenképpen vesztett pozícióban látja a nyelvet, a „valóság árnyékában”, méghozzá az írott szó mint hagyományos költészeti forma hitelvesztettségét érzékelteti, szemben a még hitelesnek, igaznak bizonyuló, hangzó beszéddel.

A hatvanas-hetvenes évek hazai underground irodalma az avantgárdtól örökölt formákkal együtt is inkább a modernség hagyományához kapcsolódik, mert a szó hitelének, hatalmának és logocentrizmusának visszanyeréséért játszik, s a művön túl jelöli ki célját, amely nem más, mint a személyes megnyilvánuláson keresztül a minél teljesebb és minél pontosabb önkifejezés. A neo-avantgárd irodalomhoz azért is van csak kevés köze, mert ebből a modernség-hagyományból hiányzik az avantgárd líra öröksége, amely segíthette volna az elszakadást az olyan „hitelvesztett” szövegszervező centrumoktól, mint a nyelv eszközszerűsége vagy a költészet eredendő fenséges volta. Csak kevés életmű (például *Mészölyé* és *Tandorié*) volt képes az avantgárd örökséget is tapasztalattá téve úgy kilépni a modernség horizontjából, hogy a magával hozott hagyományt más „nyelven”, vagyis a nyelvre való más rálátással, más nyelvi magatartással szólaltatta meg (gondolok itt az *Alakulások* és az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetekre).

A határainkon kívül élő íróink termékenyebbnek mutatkoztak a neoavantgárd beszédmód kialakításában, amelyben elválaszthatatlannak látszanak a neoavantgárd és posztmodern jellegzetességek. Az Új Symposion már a hetvenes években hírt adott a *Tel Quel* csoportról, az új érzékenység költészetéről és McLuhan médiaelméletéről, valamint korszerű hermeneutikai szövegeket közölt *Gadamertől*, *Jausstól* és *Bacsótól*, vagyis számos jele van annak, hogy az ott alkotó írók nyelvi magatartását nem a Nyugat-esztétika határozta meg. *Bányai János* pedig arról ír, hogy a vajdasági irodalom születését egyszerre alakította a modern (beleértve az avantgárdot is), valamint a nyugat-európai és jugoszláv neoavantgárd irodalom. (16) Az anyanyelvhasználat egy idegen nyelvi környezetben olyan tapasztalat a határon túli magyar irodalomban, amely eleve korlátozza a nyelvhez való hozzáférést, ezért is válhat könnyebben fogékonnyá a nyelvhasználatot relativáló elméletek és irodalmak befogadására. A posztmodern irodalom elsősorban a prózai művekre alkalmazott fogalomként került az irodalomtörténetbe, míg a neoavantgárd kísérletező irodalom a lírában és annak határain alakította ki a maga beszédmódját. A diszkurzív különbségek ellenére mindkét irodalom bevon szubjektumon túli szervezőelveket a szövegalkításba és építkezik a kultúra egyéb (nem magas- vagy nem is irodalmi) regisztereiből, miközben folyamatos reflexiókkal lát el minket, olvasókat az alkotás/alkotódás menetéről. Ezek mutatkoznak meg a legszembeütőbb közös jegyekként a neoavantgárd experimentális és a posztmodern irodalomban. Egy éles különbség azonban mégiscsak vonható: a nyelvet használó szubjektum szituálása tekintetében, mert amíg a posztmodern regény a szubjektumon túli szervezőelemeket a nyelvi emlékezetből nyeri, addig a neoavantgárd szerzők (például a Magyar Műhely alkotói) jórészt a történeti avantgárdoktól örökölt autoriter magatartással kezelik alkotásaikat, s hangsúlyozzák a szerzőiségüket, még ha palástolni is próbálják azt a posztmodern regénytől ellesett szövegmetaforákkal (könyv, talált kézirat, talált bármiféle régi alkotás).

A nyolcvanas évek irodalmában itthon is kezdett teret nyerni a neoavantgárd experimentális líra, aminek eredménye a ‚Ver/s/ziók’ című antológia, ám ennek tanúsága ugyancsak az, hogy több műalkotás tetszeleg avantgárd pózban, mint ahány ténylegesen az avantgárd hagyományból szólna. (17) Az avantgárd kanonizálta szövegalakítási módok alkalmazása nem egyenlő az avantgárd hagyomány közvetítette nyelvi magatartás tudatosulásával, s az avantgárd technikák működtetése nem vonja maga után azok tapasztalattá válását, mely szerint „a nyelv nem a valóság képe, hanem bizonyos konvencióké” (18), márpedig a konkrét költészet óta hódító neoavantgárd irányzat legfontosabb eredménye éppen a nyelvnek a kommunikációban való megalapozása volt/lett volna. Még az itthoni irodalomban emblematikusnak számító neoavantgárd *Erdély Miklós* költészete (19) is csupán számot adni képes a megváltozott nyelvbelségről, nem pedig belekerülni abba (bár Erdély életművének neoavantgárd sikeressége inkább a performans és a film területén keresendő). Egy lehetséges korszakküszöb neoavantgárd és posztmodern korszak között ott rajzolódhatna ki (persze csak ha szükség mutatkozna rá), ahol a kétfajta nyelvkritikai hozzáállás különbözik egymástól: a neoavantgárd elvesztettnek látja a szubjektum beszédpozícióját, a posztmodern pedig elveszithetőnek.

Jegyzet

(1) Az idézett mottó a következő tanulmányból való: Kukorelly Endre (2000): 666 999 000. 4. 52–72.
 (2) V.ö. pl. Tábor Ádám (1997): *Váratlan kultúra*. Balassi Kiadó, Budapest. Dánél Mónika: *A közöztiség alakzatai*. In: Bengi László – Sz. Molnár Szilvia (2002, szerk.): *Kánon és olvasás – Kultúra és közvetítés II.* FISZ, Budapest. 73–117. Bónus Tibor (2002): *Garaczi László*. Tegnap és ma. Kalligram Kiadó, Pozsony. H. Nagy Péter (2003): *Orpheusz feldarabolva. Zalán Tibor költészete és az avantgárd hagyomány*. (Aktuális avantgárd 17). Ráció Kiadó. A 2002-es Debreceni Irodalmi Napok rendezvény a „Van-e posztmodern?” kérdését állította középpontba, az előadások közül szempontunkból elsősorban Kulcsár Szabó Ernőé (*Szellemi stúdium vagy a szövegiség technológiája?*) és Fried Istváné (*Töredékes megjegyzések a posztmodernről, a neoavantgádról és a kritikáról*) kiemelkedő fontosságú. *Alföld*, 2003/2.

(3) Kukorelly i.m.

(4) Kulcsár Szabó Ernő: „Die Welt zerdacht...” *Sprache und Subjekt zwischen Avantgarde und Postmoderne*. In: Fischer-Lichte, Erika – Schwind, Klaus (1991, szerk.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Stauffenburg Verlag, Tübingen. 29–43. Uő. (1990): *Klasszikus modernség, avantgarde, posztmodern. Az irodalmi modernség és az „egész”-elvű gondolkodás válsága. Kortárs*, 1. 129–143.

(5) Bónus, i.m. 12.

(6) V.ö. pl. (1981): *A neoavantgarde*. Bev. Szabolcsi Miklós. Gondolat, Budapest.

(7) Dánél Mónika (2002): A közöztiség alakzatai. In: Bengi – Sz. Molnár (szerk.) 87.

(8) Erre utal Heissenbüttel gondolata is: „Sajátos értelemben, az egyes szerzők műve felől, de teoretikus alapon is a konkrét költészet alatt gyakran értik a nyelvi konstruktivizmus egy módját.” Heissenbüttel, Helmut (1970): Anmerkungen zur konkreten Poesie. *Konkrete Poesie* I. Text und Kritik, 25. 20.

(9) V.ö. Imdahl, Max (1996): *Probleme der pop-art*. In: uő.: *Reflexion, Theorie, Methode*. Gesammelte Schriften Band III. (hrg. von Gottfried Boehm) Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 239–241.

(10) Schlegel, Friedrich (1980): Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről. In: Schlegel, Wilhelm August – Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest. 574–581. A nyelv kettős („ábrázoló” és „kifejező”) viselkedése kapcsán Niklas Luhmann arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyelv egyszerre képes az a médium lenni, amely értelmet közvetít és az, amelyen az értelem még a közvetítés előtt artikulálódik. S amint a nyelv mint médium tematizálja a saját működését, megzavarja ezt a közvetítést, s ironikussá, többértelművé válhat. V.ö.: Luhmann, Niklas: *Wie ist Bewusstsein an der Kommunikation beteiligt?* In: Gumbrecht, H. U. – Pfeiffer, K. L. (1988): *Materialität der Kommunikation*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 884–905.

(11) V.ö. Heissenbüttel, Helmut (1999): *Konkrét költészet*. Ford. Sz. Molnár Szilvia. Magyar Műhely, 108–109. 42.

(12) V.ö. Dánél (2002) 93.

(13) *Lélegzet*. (1985) JAK Füzetek, Magvető, Budapest.

(14) Ginsberg, Allen (1980): A költészet ereje és gyöngesége. *Lélegzet*, 9–10.

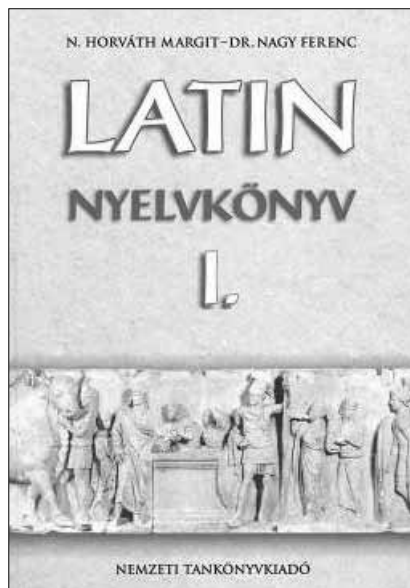
(15) Platón (1983): *Phaidrosz*. In: *Platón válogatott művei*. Ford. Kövendi Dénes. Európa, Budapest. 565.

(16) Bányai János (1998): *Hagyománytörés*. Novi Sad – Újvidék. 10.

(17) V.ö. H. Nagy Péter: *Aver(s)ziók?* (kézirat)

(18) Žmegačot idézi: Kulcsár Szabó Ernő (1993): *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum, Budapest. 361.

(19) V.ö. pl. a nyelv alkalmatlanságát tematizáló *Szóról szóra* című verssel, ahol a szavak „szegényes pillérei az áthidalhatatlannak” és úgy állnak rendelkezésre, mint „nyűtt ruhatára / a szavakban való emlékezésnek / tárt szekrényben lógnak / penészes hajtókákkal akasztottan / eldologiasodva”. A kötet mindenképpen alaposabb elemzést érdemelne, a neoavantgárd tekintetében különösen az *Imádság után, szabadon*, a *Jövőidejű találmány* című versek. Erdély Miklós (1974): kollapszus orv. In: *idő-möbiusz*. Magyar Műhely, Párizs – Bécs – Budapest.



A Nemzeti Tankönyvkiadó Rt. könyveiből