

HARMATH ARTEMISZ

„A kockázat tapasztalata a lírai befogadásban”

2009

TÉZISEK

## I.

### Irodalomtörténeti megállapítások

A kockázat fogalmának eredete ugyan a homályba vész, ám a kifejezés – talán éppen képlékeny jelentésmezejénél fogva – alkalmasnak bizonyult arra, hogy gazdaságtudományi, szociálpszichológiai, kultúrantropológiai és politológiai jelenségeket szemléltessen. Követve a kockázat és a véletlen között föltárt összefüggéseket, különösképpen figyelembe véve ennek az összefüggésnek a modern művészetet-művészettörténetet meghatározó szerepét, a kockázat fogalmát magunk alkalmasnak találtuk arra, hogy bizonyos befogadói tapasztalatokat írjunk le vele. Jelesül a líraolvasás mikrofolyamatainak nyelvi-retorikai összefüggéseit; a költői nyelv/olvasás retorikájába ágyazott nyelvi-mediális jelenségeket, valamint a lírabefogadást befolyásoló, tágabb társadalmi-kulturális fenoméneket. (Úgy találtuk, hogy ezek egyike sem függetleníthető a szubjektum érzékelésétől és kogníciójától.) Nem titkoltan, s talán kissé nagyratörően arra számítottunk, hogy végső célként egyfajta választ kapunk arra is: miben áll a lírai olvasásmód sajátossága (szemben például egy prózai olvasásmóddal).

Először a kockázat negatívumára illetve nyereségére vonatkozó irodalomelméleti és irodalomtörténeti ítéleteket követtük nyomon. Láttuk, hogy a tudományos szövegekben néha csupán retorikailag jelen lévő ellentétes ítéletek gyakran egymás mellett szerepelnek, egyetlen elméleti szövegen vagy egyetlen filozófiai korpuszon belül. Úgy találtuk, hogy ez éppen a költői nyelv mint rendszer kettős, egyszerre nyitott és zárt természetéből adódhat. A vizsgált posztstrukturalista irodalomtudományi iskolák egybehangzó állításokat fogalmaztak meg az olvasás illetve az alkotás folyamatának egyszerre nyitott és zárt voltáról. A különbség a nézőpontban, a megfigyelő személy kérdezőhorizontjában keresendő, tehát a megfigyelés szintjei között.

A különböző: hermeneutikai (Hans Georg Gadamer) és posztstrukturalista (Roland Barthes, Gilles Deleuze, Wolfgang Iser, Jacques Derrida, Paul de Man, Niklas Luhmann) irodalomtudományi iskolákat képviselő, a kockázat vagy a véletlen szerepével legalább említés szintjén foglalkozó tudósok megállapításaiból levonható következtetésem, tulajdonképpen leegyszerűsített keresztmetszet, hogy **a művészet egy pozitív képesség valamely negatívum érzékelésére, hogy ezt a negatív érzékelést a művész a létezők új halmazaként megalkotva – a műalkotásban – ismét a pozitívba transzformálja.**

**A negatívum a szubjektum (alkotó vagy befogadó) oldalán mint érzélem jelentkezik:** hol a kockázat miatt a jelen idejű döntésre (Roland Barthes, Gilles Deleuze, Félix Guattari) és jövőidejű következményére nézve (esetleg az utólag fölismert kockázatból fakadóan visszafele érvényesen [Niklas Luhmann]), hol pedig a hatással kapcsolatban; ekkor az igazsággal (Nietzsche) vagy az önismerettel (Hans Georg Gadamer, Wolfgang Iser) van összefüggésben. A fenyegetettség miatti szorongás vagy a túl sok érzet érzékeléséből, átéléséből vagy pedig „túl sok” igazság (Nietzsche) felismerése miatt következik be. **Az alkotott mű pozitívuma saját szingularitása, amely a szubjektum oldalán a szabadság érzetéhez kapcsolódik.**

Ez a szabadság az áttűnő, a kiszámíthatatlan **játékban van**, amelyet a szubjektum (a gyermek és a művész, mások szerint a tudós) *játékos természete* (Nietzsche), *örökké* (csak) *célzó* hajlama (Deleuze) a lezárulatlan és állandóan örökidejűt alkotni vágyó igénye (Deleuze) keres magának állandó, és mégis be-nem következő kielégülés gyanánt. A játék az elemeknek (jelentés/értelem) egy egyszerre nyitott és más

szempontból zárt rendszerben zajló, nem determinált, véletlent, avagy kiszámíthatatlant is tartalmazó variatív mozgása (az időben és) a közegek között. **Létfeltétele illetve formája a közöttséget célzó, de el nem találó** (mert természetéből következően nem rögzülhet) **eldönthetetlenség és a célnélküliség**: a vég, a lezárulás hiánya, amely viszont nem feltétlenül kötött a mérhető időhöz. A játék mindenkori nyereségét ezért leginkább a játék továbbjátszásának lehetőségében ragadhatjuk meg.

**Ez a közöttire irányuló vágy a szubjektumnak egy olyan antropológiai adottsága, amely a költői nyelv hatásaként jelentkezik és a nyelv performativitását engedi meglátnunk.**

Ezt a mindenkor köztes, lezárulatlan állapotot („közötti” állapot – Derrida) **a médiumok és nyelvi-retorikai szintek egymásba tűnése** (Deleuze, Guattari) **okozza, és még egyszer: a nyitottág és zártság egyidejűségéből adódik** (Luhmann).

**A szubjektumot magába vonó kiszámíthatatlan játék ugyan veszteség a szubjektum jelen állapotára nézve, de nyereség az önismeret, a szubjektumváltozásra képes volta, azaz egy következő megfigyelői szint szempontjából.** A szubjektum és objektum elkülöníthetlenségének posztstrukturalista fölfogása kockázattal jár: a renden, az értelmén túlfutva az eredménytelenségbe (unalom, affektáltság), másik oldalról pedig a káoszba torkollhatnak a folyamatok. A nyereség és a veszteség láthatóan nem a véletlen műve, hanem a megfigyelőállás, a megfigyelőszemély perspektívájának a függvénye. A nem mesterséges, tehát nem utólagos, hanem éppen egy történő értelmezésben keletkező látószög azonban mint konstelláció előre tervezhetetlen, kiszámíthatatlan. (A folyamat rögzítésének teoretikus igénye a folyamat mozzanatait csupán utólagosságukban és csupán részben képes feltárni, rekonstruálni.)

Ennek a jelenségnek (7) az **alpját a kiszámíthatatlan variálódásban és a kontingencia fogalmában találtuk meg**, amelyet némely iskola a történetiség, a hagyomány, tehát a kérdező horizont változóságához köt (Gadamer). Irodalomtörténeti szempontból a hagyomány, a kánon képviseli az a rendet, amelybe azután egy új mű mindig váratlanságot: zajt hozhat. Mások az írás külsődlegességéhez kötik a véletlen fogalmát (Wellbery), megint mások az érzékelésnek (döntéshálózatnak) az érékelés pillanatában felismerhetetlen, reflektálatlan természetéhez (Deleuze, Guattari). **Közös a kétely, hogy az akár random szerűen, akár történelmi vagy társadalmi konstellációban történészként bekövetkező értelmezés fogalmilag, a filozófia vagy az irodalomelmélet nyelvén megragadható-e egyáltalán, vagy pedig a tudós nem tesz egyebet a nyelv e kettős természetét érzékelve, mint hogy költőileg „tétovázik / mint holttest karnyira // a megmarkolt titoktól”** (Mallarmé).

## II.

### A kockázat tapasztalatát érintő elméleti következtetések

A lírai olvasásfolyamat kockázata a szubjektumnak, ismétlődést és variálódást is tartalmazó, előre kiszámíthatatlan tudati mozgásában keresendő, amely különböző nyelvi-retorikai elemek összekapcsolhatósága

fölötti, függőben hagyott döntések, valamint a szubjektum különböző szintű megfigyelőállásai [die Ebene der Beobachtungsordnungen] között jön létre. **A kockázat a döntést és a kontingenciát egyben láttató reflektív tudati jelenség, amely kizárólag idői dimenzióban, egy észlelő szubjektum számára érvényes.**

A kockázat minimális feltételei tehát: **a**, a **variáció** és **b**, a **beláthatatlanság** (kiszámíthatatlanság, bizonytalanság, „véletlen”) **c**, a **döntés** (a nem döntés is döntés), valamint **d**, az **időbeliség**.

A, A beláthatatlanság (kiszámíthatatlanság, bizonytalanság) a nyelvi-retorikai elemek, relációk és szintek összekapcsolódása **variációinak** sokféleségéből, ezen konstellációk, médiumok egymásba transzformálhatóságából adódik, és a befogadó oldalán jelentkezik.

B, Variáció csakis kontingens elemek között léphet föl: a **kontingencia** pedig az események előre nem látható, illetve utólag **beláthatatlan** együttállása, amely leginkább a **véletlen** fogalmával azonos jelentésű. Váratlanság csakis valamely rend ellenében következhet be. A véletlen a nem-értelmes betörését hozza magával, azaz a Másikkal (mint másikkal) való találkozás lehetőségét (Roland Barthes, Jacques Derrida). A véletlen észlelése azonban éppúgy mediális közvetítésre bízott, mint az üzeneté (Wellbery).

C, Irodalmi szövegek horizontjában a rend (vagy annak látszata) egyfelől tulajdonítható bizonyos múlt idejű (szerzői) **döntéseknek** (válogatás, elrendezés, műfajiság, ciklusba rendezés, allúziók, ritmus, stb.), s ekkor az intenció kérdéséhez vezet. A döntés(ek) másik fajtája viszont az írás aktualizálásában, egy olvasat permanens jelenidejében születik meg. Ezen döntések azonban, a társadalmiaktól némiképp eltérően, több eseményt láttathatnak olyan szimultán következményként, melyek ellenkezőképpen értékelhetik korábbi döntéseinket. Egyikük megerősíteni látszik, másikuk tévesnek ítéli azt. Tehát, bár ugyanúgy mozgatják a valószínű-valószínűtlen arányait, mint a valóságban meghozott döntések, a fikciót érintő jelentéstudajdonító döntéseinkről egyértelműen mégsem igazolható vissza helyességük vagy helytelenségük. Megelőző döntéseinkről – amelyek egy fikciós szövegtérben a fölfüggesztett döntési lehetőségekkel egyenlők – viszont még ebben az eseménymozzanatban (tehát egy utólagos perspektívában) derül ki, hogy milyen kockázatot hordoztak. Ugyanakkor az sem biztos, hogy lesz olyan mozzanat a továbbiakban (a szöveg mindenkori jövőidejében), amely az adott döntésünkre (jelentéstudajdonításunkra) vonatkozik. A kontingencia és a döntés közötti kapcsolat lehet tudattalan, reflektálatlan. Ha tudatos is a jelentéstudajdonítás, úgy a szövegegészre vonatkozó jelentés/értelem nem előre látható, miközben az adott értelmezői döntés befolyásolja azt. A tudatos döntés éppúgy vezethet előreláthatatlan jelentésekhez, mint a kontrollálatlan válogatás. A döntés a líraolvasás esetében nem más, mint válogatás: nyelvelemek, nyelvi-retorikai oksági sorok összekapcsolását jelenti, azaz relációk közötti relációk megteremtését. (Az ilyen, egy-egy pillanatra, ideiglenesen megszilárduló konstellációk, vagyis a szubjektum által aktivált, elemek és relációk közötti kapcsolatok a **médiumok**, amelyek érzelmi, hangulati, kognitív adatot tárolhatnak, és eddig szeparált jelentéseket összefüggő oksági sorként vagy összetett jelentésként, hatásként közvetíthetnek a befogadó számára. Tehát olyan jelentéseket és hatásokat juttatnak egymáson keresztül érvényre, amelyek tőlük valójában függetleníthetetlenek, elválaszthatatlanok. [Éppen ezért igaz rájuk a Marshal McLuhan-féle legáltalánosabb médium-értelmezés, miszerint a médium maga az üzenet. Ugyanakkor megfelelnek a médium szűkebben vett kittleri meghatározásának is, hiszen ezek a nyelvi-retorikai konstellációk lehetővé teszik az adatnyerést, az adattárolást és – ugyan mindig csak rész szerint – az adatok feldolgozását.]) Líraolvasáskor a felfüggesztett döntések sokasága tartja meg az irodalmi műalkotást a kontingencia medialitásában.

D, Mindebből kitetszik, hogy a kontingencia és véletlen fogalmai a líraolvasás folyamatában a nyelvi-retorikai relációkra történő fokozott odafigyelést és a **többszöri olvasást** ösztönzik: hiszen az ismételt értelmezés mind több kontingens értelmezésnek adja meg az esélyt. A prózai olvasásmóddal szemben **a lírai olvasat érzékenyebb egy-egy döntési helyzet, megfigyelőállás kontingens (lehetséges) következményeire**, valamint már e következményeket megelőző döntések/választások kontingenciájára is, mivel **a szubjektum egymáshoz képest viszonylag rövid idő alatt hozza meg egymást befolyásoló döntéseit**, így a szimultán lehetőségek (relációk) és e lehetőségek lehetséges következményeinek nagy számát tárolni tudja rövidtávú memóriájában. Azaz: **a líraian olvasó szubjektumnak a befogadásra vonatkozóan nagyobb kockázattudata van.**

A kockázat mind a szöveg értelmezésének mikrofolyamataira mind a szövegegész jelentésére vonatkoztatva is folyamatosan a rend és a káosz ellentétes pólusú tartományai fölött egyensúlyozza a döntést.

Az egyszerre temporális és valamiféle döntésben föltáruló **váratlansággal szembesít a nyolcvanas-kilencvenes évek paradigmaváltó lírája**, például a cikluselvű építkezésre nézve –, amely előfeltételezi a befogadó olyan irodalomtörténeti ismereteit, tehát olyan *rendek*-ritmusok ismeretét, amelyeket azután „hibásan” visz színre. A váratlanságok elé állított, játékba hozott szubjektum tudata folyamatos ide-oda mozgást végez saját valószínűt és valószínűtlent kiváltó ítéletei közt. A ciklus mint a többféle, potenciálisan (szimultán) jelen lévő rend „készlete”alkalmat ad arra, hogy a kockázatot más-más rendet ígérő, különféle szabályosságokat mutató szövegsorok hordozzák, más-más megvalósítandó recepciós stratégiához, különféle, a szabályosság alapjául szolgáló mozzanathoz kapcsolva ezt a kockázatot.

**A líraelmélet feladata** első lépcsőben a kockázat tapasztalatának közérthetővé tétele, valamint annak bemutatása, hogy a kockázat tapasztalata mennyiben és miért nem tehető közérthetővé. A líraelmélet főadata második lépcsőben ez: **észreveteni a kockázatot**, amihez szükséges **rögzíteni a költői nyelv (líraként olvasott szöveg) látens kontingenciáját**, az értelmezésben közreműködő véletlent. **A líraelmélet a lírai olvasásban rejlő kockázat médiuma**, amely a kockázatot rögzíti, tárolja és közvetíti. A kockázatról és a kontingenciáról szóló tudományos szövegek egymáshoz képest képviselik a megfigyelés luhmanni második szintjét.

### III.

#### **Weöres Sándor költészetével kapcsolatos következtetésem**

Weöres lírája markáns példája annak, hogy egy valamikori kortárs recepció „valószínűtlenségei” (a gyér fogadtatás) lassan a mai elvárás (az egyre növekvő népszerűség) irányába mutatnak. Az előbbiben szerepe van más kulturális alrendszereknek is, mint pl. a politikának, az utóbbi jelenségben pedig szerepe van a jelenkori közönség más poétikákat is ismerő, valamely újabb irodalomelméleti beállítódáshoz szokott olvasásgyakorlatának. Weöres műveiben a mindenkori kritika látens elvárásait mint a kockázatkerülés és

kockázatkészültség követhetjük nyomon, amelyek viszont nem uralkodó látenciái ezen műveletek kimutatásának.

Az ötvenes években íródott Weöres-versek újraolvasásával **igyekeztem elbizonytalanítani a mitikus-gnómius beszélőt feltételező és ezekkel kiegészítő olvasatokat**, és inkább a jelenkori lírai szövegek irányába tereltem az értelmező tekintetet. Az írásosság, legyen bármennyire orfikus egy mű, nem szabadulhat a tér-idő retorikusan jelen lévő sajátosságaitól, ellentéteitől. A weöresi költészet akkor is az olvasóban létrejövő „rezonanciától” teszi függővé a – retorikus kódok által a költeménybe beíródó – képzetek kibomlását, ha egyébként egy konkrét világ gnómius leírására törekszik, melynek részletei endogén képekként, fenoménként azonosíthatóak. Különböző retorikai kódok felől olvasva különböző látványokhoz, mentális képekhez vezetnek el bennünket a Weöres-szövegek, dacára ezek önmagukban endogén képeinek.

**A Weöres-versek egyik legerősebb karakterjegye a nyelvi médiumok keveredésében rejlik.** Az egyik dolog nyelvén kifejezni a másikat; az itt bemutatott versfüzerei (A grádicsok éneke, a Csontváry vásznak, A hang vonulása) rengeteg különféle megoldást talál erre a célra az egyszerű szinesztéziától bonyolultabb retorikai konstellációkig. **A mediális mozgások ugyanis mindig valamilyen retorikai konstellációban vannak jelen** (a beszélők, a vers hangjának befogadása, a műfajiság), különböző nyelvi szintek kölcsönhatásába ágyazottan, ezek kíséretében, esetleg épp ezek hozzák őket létre. Valamennyi eset példázza, hogyan állítható a médiumok variabilitásából adódó játék a teljesség kifejezésének szolgálatába, és ezzel párhuzamosan, hogyan ássa alá a célkitűzést ugyan ez a lírai képesség. (Hiszen miközben a versek valamely Egész, egy *egész-elvű* létezőt kívánnak fenomenizálni, és ennek érdekében a nyelv különféle mediális mozgásaira hagyatkoznak, ezt a lényegit, ezt a teljességet éppen e retorikai-mediális mozgások miatt csupán mint *távollevőt* képesek tételezni.)

**A Weöres-versek mediális jelenségeket is hordozó három főbb retorikai jellemzője**, amely a tematikus ígéretnek, azaz a teljességnek (akár csak idézetes) fenomenalizációjával szemben hat: a **metaforizáció**, melynek nincs központi jelöltje, a **többszólamúság**, mely a mitikus alak-versek ellentmondásosságára világít rá, illetve a **fragmentáltság**. Ezek a költői-recepciós jegyek ágyaznak meg a *nem-értelmes* véletlenszerű becsapódásának. Mivel ezek a jegyek Weöres Sándor költészetében sűrű hálózatot alkotnak, azaz másképpen: éppen hogy sűrűn áttörnek, megszagatják a jelentéshálózatot, így nem csoda, hogy a szerző költészetének rendszerbe foglalása, bármilyen leírása évtizedeken keresztül problematikusnak bizonyult. A medialitáselméletek megközelítésmódja és a kockázat fogalmának bevezetése azonban alighanem alkalmasnak bizonyulnak Weöres költészete sajátosságainak bemutatására.

A Weöres-verseket mediális szempontok szerint olvasva ugyanis úgy tűnt, hogy ezek hangsúlyossá és reflektálttá teszik azokat a **mediális tulajdonságokat**, amelyekre így együtt csak a líra képes: a beszéd eseményszerűségét (vagyis az éppen történő alkotás-élményt), azután a **szöveg vizuális oldalát**, a betűszerinti, és a **szöveg hangzó oldalát** a hangminőség és a ritmus megkomponálásával, kiemelésével. A weöresi líra mindezen túl a **mozgás** érzékeltetésével is kísérletezik, valamint az **emlékezet** sajátos médiumaként is megnyilvánul.

**Weöres úgy keveri a különböző érzékeinkhez szóló médiumokat, legtöbbször a hangzást és a vizualitást, hogy azok egymást közvetítsék.** Hangzás által láttat képeket, ezeket fizikai-vizuális hatásokkal kiemeli. Szótárában olyan szavak szerepelnek, amelyek erős vizuális benyomást keltenek az olvasóban, s ezt a vizualitást a ritmika által fokozza vagy ellensúlyozza. Ugyanakkor a kiváltott belső látvány bizonyos ritmusba rendeződik, ritmikus kognitív mozgássá transzformálja-rendezi a jelentést, tehát **nehéz lenne megmondani**,

**hogy melyik médium melyik másik médiumot közvetíti, hiszen az átjárás körkörös**, azaz a mindenkori olvasatban egyedi útvonalú.

Azonban jelentős különbség *lehet* Weöres költői gyakorlata és alkotói önreflexiója között. Az egészszelví gondolkodáshoz való ambivalens viszony mutatkozik a weöresi költészetelméleti önreflexiók legtermékenyebb vonásának. Egyfelől Weöres messzemenően elismeri, hogy az alkotásfolyamat ihletője a hatás, a műélvezet; s lírafogalmában kezdettől szerepet játszik az a nyelvi tapasztalat, hogy a gondolat a költészetben mindig a nyelv „közegellenállásán” keresztül képződik. Másfelől – ezzel feszültségbe kerülve – Weöresnél az esztétikai tapasztalat alanya olykor olyan szerkezetű tapasztalatban jelenik meg, amely igényli magának azt a lehetőséget, hogy a műalkotás képződményi létére mintegy kívülről tekinthessen rá. Számos példa található a nyelv megkerülhetetlenül retorikus működésének elismerésére.

## IV.

### A mítosszal kapcsolatos következtetésem

Weöres Sándor mitikus költészete, amely nagyjából a *Medusa*-kötetet (1943), *A fogak tornáca* (1947), a *Hallgatás tornya* (1956), a *Csontváry-vásznak* (1964) ciklusokat teszi ki (az 1956-ban kiadott gyűjteményes kötetnek ezek a darabjai az ötvenes évek közepén íródtak), természetesen nem nélkülözi a mítoszok, első sorban az ókori mítoszokra értett (az ún. „primitív” mítoszokra kitalált), tulajdonságait. A modern költészet a mítosz „újrahasznosításával” azonban másféle szerepet adott ennek az ókori eredetű műfajnak, mint amelyet hosszú évszázadokig tulajdonítottak neki. Amennyiben *funkcióját* firtatjuk, akkor ez az általunk szorgalmazott értelmezői aktus máris radikálisan elmozdítja a mítoszt az ókorban betöltött helyéről. A mítosz témérdek megközelítése, föltárt tulajdonsága közül a több vonatkozásban is érvényesülő **nyitottságát** [*offenheit* – Jean-Jacques Wunenburger 1994] állítjuk előtérbe, amely ismérvet az újabb mitokritikáknak azon képviselői hangsúlyozzák (főként a francia, interdiszciplináris kutatási irányzat), akik Lévi-Strauss Weöres Sándorra is nagy hatást gyakorolt életművére támaszkodnak valamilyen módon. A mitikust ebben az értelemben fölmutató tulajdonsága Weöres mítoszinterpretációinak az **akkumulatív szimbolizmus** (Hermann Timm – 1983), amely **történetileg is különböző mítoszinterpretációkat engednek variálódni** az értelmezésben, illetve, ezek a szövegek egy a mítosz és a logosz, a fikcionalitás és a racionalitás között kifeszített határokat lebontó esztétika felől (Wunenburger) termékenyebben értelmezhetők.

Weöres munkái a zeneiség, a körülíró szerkezetek és a metforizáció ornamentikus gesztusaiban a vizuális és auditív médiumok autentikus funkcióit keresi, továbbá ezek kölcsönhatásainak hallucinatív benyomásokat előidéző teljesítményeivel kísérletezik. Erre a mitikus szöveg több okból is alkalmas. Egyrészt, mivel a mítosz a dolgok funkcióit azok eredetének feltárásával magyarázza, s ez igen hasonlít ahhoz a szerkesztéshez, amellyel már Weöres – de az őt követő lírikusok, pl. Oravecz Imre még erőteljesebben – saját poétikájukat saját szövegeikből, és csakis onnan levezethetően értelmezik. Másrészt a mítosz *eredetét tekintve* a

racionális logikától független tudatforma, amely éppenséggel ettől különböző csatornákon szólítja meg az embert, beszél a világról. A mítosz a jelen múltbeli eredetéről szól, de úgy, mintha éppen keletkezne. **Weöres mítoszi költeményei** ebben az értelemben **saját medialitásuk keletkezését beszélnek el**; arra emlékeznek, ami éppen történik [werden]. A *Hallgatás tornya* verseiben tehát Weöres még mítosz és logosz szembeállításból indult ki, amikor a tudományos és logikus jelrendszerekkel és diskurzusokkal szemben egy inkább zenei, a jelölőre koncentrááló nyelven fáradozott; a tisztán mitikus újratereztésén. Az értekező-elemző nyelvezettel szembeni ellenérzésének Weöres explicite is többször hangot adott, illetve látható ez a szemlélet magából a zenei, **ismétlődés-kontrapunkt-szerkezetű** szövegeiből, amelyek minden tárgyi/történelmi aktualitást nélkülöznek.

Weöres versei egy mediális aspektusból tekintve azonban nem tisztán mitikusak, mitikus alakjai és mítoszi elbeszélői nem statikus maszkok, mivel megkonstruálásuk és befogadásuk magában rejti a mitikus nyelvstruktúrájából eredő érzékleti és logikai anomáliákat. A patetikusság, himnikus-ódikus hangvétel tehát nem a rációval felfoghatatlan ellentmondások elsimítására szolgál, hiszen éppenséggel a versek dichotómiáinak, bináris opozícióinak diffúz ellentmondásossága teszi termékennyé az értelmezést. A *Médeia*-című versben a verhang meghatározásának szándékával föltárhatóvá vált a „tisztán mitikus” médium mediális-retorikai föltételezettsége és korlátozottsága, illetve ugyanebből a nyelvi meghatározottságból kibontva egy nem mitikus olvasat szimultán érvénye.

A mitikus szövegvariációk hagyományos (szóbeli, népköltészeti) formái irodalmi szöveggé alakulnak át, ezáltal jelentésük, „mitologikusságuk” is módosul. A kockázat éppen ezért nem is a mitikus nyelvben magában rejlik, hanem a hatásfolyamatnak abban a tulajdonságában, hogy intenció és értelmezés, valamint két különböző befogadás mindig mitikus és allegorikus/dogmatikus (szétszóródó és egyértelműsítő, egymást törlő) értelmezések (természetesen a szubjektum döntéséhez köthető) folyamatosan és kiszámíthatatlanul elbillenő pallóján keresztül vezet. **A posztmodern irodalom első sorban a mítosz bináris opozíciókat és hagyományvariációkat ötvöző integratív funkcióját örökli**: a közös nevező nem más, minthogy a mitikus pretextus *mint filológiai tény*, maga áll az istenek arcának és hangjának helyére; ezzel is szavatolva a mitikus olvashatóságot. **Vagyis a posztmodern költői mítoszinterpretáció reflektál az őt legitimáló irodalmi tradícióra és pedig mint filológiai valóságra.** A posztmodern mítoszreceptió és ál-mítoszreceptió az önreflexivitás segítségével **önmaga hív az értelmezésbe egy második szintű megfigyelőrendszert; reflexív alakzatok segítségével** fölhívja a figyelmet saját „nyomtalanító”, álcázó gesztusaira. Térey *A Nibelung-lakópark* című műve ezen kívül a visszaforgathatlanság időtapasztalatában közelít a mítoszhoz: germán mítoszra épülő tetralógiájában az állandóhoz (a visszatérőhöz) sorolja a történelmi eseményeket. Mégpedig úgy, hogy egyrészt figyelembe veszi Wagner mester egyéni, modern kori mítoszerőtelmezését, ezzel párhuzamosan viszont rögzíti a receptió változékonyságának tényét. Az ő, valamint Marno János és Borbély Szilárd költészete megmutatja, hogy mítosz és reflexió egymást hagyományosan kizáró paradigmái például a nyelv hangzó oldalának segítségével mégis összekapcsolható, egymásra vonatkozatható és egymás ellen ki is játszhatók egy posztmodern, billegő jelértelmező folyamatban. Térey János a mitikus világkép és az időszerű tudományosság összeegyeztetésén fáradozik, s Borbélyhoz hasonlóan szétválaszthatatlanságukat, hasonló működési elvüket is sikerül bemutatnia. Marno János a *Nárcisz készül* című verseskötetben a nyelvi keletkezéstörténet (ti. Nárciszé), vagyis a szó identitástörténete alapvetően az azonosalakúságra és a (ál)etimologizációra épít, amikor a (tulajdon)nevekből állítja elő – akár csak egyes ősi mítoszok – a történet. Nárcisz – a mítoszi nyelvre



jellemzően – e lírai nyelv alanya és tárgya, egy olyan filológiai hagyománnyal rendelkező arc, amelyet Marno János a nyelv hangzó oldalának médiumával alkalmassá tesz a jelentés „keletkezéstörténetének” bemutatására.

## V.

### Kortárs lírai korpuszokkal kapcsolatos tézisek

**Borbély Szilárd *Halotti Pompa*** című cikluskompozíciója nem pusztán egy mítosz visszájára fordítása, hanem olyan, az apofatikus költészettel rokonítható korpusz, amely túl megy ezen a felszínes műveleti logikán. Borbély Szilárd költészete az ókori mítoszokon az emlékezés médiumának *ingegno*-típusú [Vico], több szinten megmutatkozó (explicit, utalásos, formai, stb.) közegében retorikai eltolásokat végez: allegorikus vágásokat és fedéseket a nyelv testén. Az allegória saját megidézett irodalomtörténeti funkcióján túl e kortárs költészet darabjaiban különféle mítoszok archiváló-előhívó közegeként funkcionál egyszersmind hangsúlyos, tematizált jelenlétével a nyelv immanens allegorikusságára hívja fel a figyelmet. E kettős szerepéből kifolyólag furcsa kapcsolást teremt önmaga, a nyelv, a mítoszok és a mitológia mint olyan között. **Az allegorikus alakzat** ugyanis, ha első szinten **mítoszok médiumaként viselkedik, egy következő allegorikus eltolás értelmében a nyelvfilozófia metaalakzatává válik, az ókori mítoszok pedig a posztmodern nyelvfilozófia allegóriáivá.** A könyv éppen fokozottan és reflektáltan a medialitás kockázatába ágyazott szerkezete miatt úgy lépi át a tropologikus konvenciók határait, hogy nyomot hagy magán a közvetítő nyelven, sőt a tulajdonneveken, tehát a szavak létére is vonatkoznak az összefüggések; arra a szavakra utalt igazságra, amely éppen a hordozóközeg, vagyis a nyelv miatt Isten befogadásának kísérletét a kockázatban tartja, s így az embert/az olvasót örök elváltottságra ítéli. Ez a tapasztalat nem más mint a recepciótörténet mindenkori tapasztalata, a beszédre, az írásosságra utalt jelentés kockázata, a minden értelmezésben (Krisztusként) megszülető és áldozattá (a nyelv médiumának áldozatává) váló megsemmisülés és az erre való reflexióé.

**Térey János versei** részesévé tesznek előszámlált és összeillesztett (irodalmi) hagyományoknak úgy, hogy azok ekvivalens nyereségei, értéke felől gondolkodtatnak el éppen színre vitt pusztulásuk, metaforikusan, metonimikusan, szimbolikusan teresített, lassan-lassan vagy immár összefüggéstelen maradványainak, törmelékeinek bemutatása által. A költészetét átszövő táj- és épületmotívumok nem csupán aktuálpolitikai, vagy történelmi sztereotípiákat sejtető hatalmi szimbólumok, hanem univerzális, általános antropológiai tartalmakat (vágyakat, törekvéseket, különböző magatartásformákat) is megtestesítenek. Ebben a költészetben kevésbé érvényesül az avantgárd hagyomány, amely a láthatóhoz, a valóságosan vizuálshoz közelíti a nyelvit. Sokkal inkább meghatározó az az ősbib, költői örökség, amely Mnemoszünéhez, az emlékezet istennőjéhez és az antik retorikához kapcsolható, nem mellékesen pedig az a magyar romantikus költészeti

hagyomány, mely a modernségben is hat, és amely a tájat, az emlékhelyet az identitás eszközeként kezeli. Téreynek mégis sikerül a kettőt együtt érvényesítenie, s ez az, ami az ő költészetének egyik lényegi sajátosságát adja: az emlékezetnek a valóságos, majd belsővé tett, így fikcionalizált, vagyis egy új, csak a szövegben létező „valóság” képeihez rendelt hagyománya hat egyfelől, és az írás fizikai képének mint tároló, „emlékező”, egyszóval archiváló médiumnak a vizuális költészetből eredő hagyománya másfelől. Mindez összekapcsolódik azzal a sajátosan magyar alkotói gyakorlattal, amely a pusztulásból eredő emlékezést a romantikától kezdve a modernségen át mint identitásképző sztereotípiát működteti. A cél: a letűnt idő jelenre tett hatását kell föltárni. Térey verseire általában is jellemző, hogy az egyik „térképre”-tájra egy másik csúszik, a kettő áttetszik egymáson, miáltal lehetővé válik, hogy azonos pontból két irányba induljunk el. Így teremti meg a retorika a kockázatot a lírai olvasásban. Térey költészete azt is láthatóvá teszi, hogy az emlékezés és felejtés közötti viszony nem kizárólagos, hanem egyidejű; nem oppozícióról van szó, hanem a nyelv paradox létmódjáról.

**Marno János költészetének** magas „kockázattartalma” a ciklikus kötetépítkezésben és a poliszémia kiaknázásában mint retorikai médiumokban keresendő. A ciklus darabjai külön-külön lírai megnyilatkozások befogadására (többek között a rímek meghallására) készítenek elő. Összerendezésük viszont, külön címmel ellátva egy szakadozott élettörténet/helyzet hol egész konkrétan, hol homályosan rajzolt szereplőit mozgatja, vagyis az epikához igazítja az olvasást. A műfaji irányváltás az olvasó számára kiszámíthatatlan, kockázatos. Marno verseit olvasva tapasztalhatjuk, hogy nem csak különböző érzékletek képesek egymást közvetíteni, hanem, az érzéklet – jelen esetben a hangzás – egymással ellentétes tudattartalmakat és gondolkodásmódokat is egybegyűjthet és közvetíthet számunkra, ezek fölmerülése és felszínre kerülése a lírai olvasásmód kockázatára bízott.

## VI.

### **A kockázat intézményi létmódjával kapcsolatos következtetésem**

A kockázat komplexebb jelenség mint csupán az olvasás mikrofolyamataiban végbe menő szándék és elvárás közötti interakció: a(z irodalom) szociológiai nézőpont mellett sokrétű antropológiai és intézményi feltételezettsége is van. Egy az olvasásfolyamatnak a kockázat fogalma körül összpontosuló kutatása leginkább interdiszciplinárisan mehet végbe, amennyiben a mediális és intézményi függésű következményektől az irodalmi produkció és recepció viszonyának mibenlétéhez, kulcsához kívánunk eljutni.

**A cenzúra** következményeit az egyes életművekre és a magyar irodalomra olyan sajátos, kelet európai tünetcsoportként gondolom el, amely kizárólag mozgásként, folyamatként bemutatandó intézményi és interperszonális tünetfolyamat, és nem csupán **az autopoetikus rendszerek egymásra hatásának egy példájaként érdekes**, hanem a keleti blokk recepciótörténeti tényeket feltáró megközelítésmódjaként is, tehát **az elnyomás alatt született irodalmak általános jegyeként**.

Annak alapján, hogy az autopoetikus rendszer a környezetből (itt egy másik autopoetikus rendszerből) érkező irritációt csakis annyiban észleli, amennyiben azt a saját szabályaira, jeleire le képes fordítani (Maturana) állítom, hogy a maga nézőpontjából az **ideológia ezért törli el a különbséget bizonyos kommunikációs formák között**. A kultúrpolitikának, illetve a **kultúrpolitika alrendszerének** (azaz cenzúrának) **erre az irritációra a diktatúrában élő írónemzedékek különféle korrekciókkal válaszoltak, úgyszintén mint: a saját alrendszer határainak feloldásával** (pl. kiszolgáló irodalom írásával, a szerző elhallgatásával); **a parabola; a mítosz; a variabilitáson keresztüli jelentéselodás; a fikciós álommotívum költői megoldásaival. Weöres ötvenes évekbeli költészete erről a megfigyelésszintről nézve is különleges: mindezeket a jegyeket magán viseli, akár egy csak húsz évvel később kibontakozó NDK-s költői korpusz.**

Az irritációra válaszképpen adott egyik korrekciós gesztus az **álom-motívum költői színrevitele, amely Weöres költeményeinek visszatérő eleme**. Az álom virtuális valósága a konkrét tárgyiasságokat egy erős szerződés alapján engedni játékba lépni, amely relativizálja ezt a tárgyi világot. Vagyis hasonló szerződés jön létre egy álom elbeszélője és e beszéd tanúja között, mint amilyen már eleve létrejön egyszer minden fikciós aktusban, például egy verseskönyv fellapozásakor. Az álom olyan médiumnak mutatja magát, ha írásbeli reprezentációjának sajátja felől közelítünk, amelyik felszámolja önnön eredetét és következményeit elrejt. Ha abból indulunk ki, hogy minden médium tartalma egy másik médium, akkor az álomnál éppen ez a tartalom mosódik el. Hasonlóan ahhoz a folyamathoz, ahogy Weöres mű-mítoszinterpretációja (*Mahruh veszése, A Hallgatás tornya* darabjai) törli el saját eredőit és következményeit. A mítosz leginkább abban közös az álom médiumával, hogy benne szintén hiányzik, visszakereshetetlen a konkrét tartalom, amelyet közvetítene, s így maga a közvetítés, annak *módja* válik hangsúlyosabbá. A mítoszban szereplő álom dupla közvetettséget jelent. A mítoszban színre vitt álmodás a mítoszt mint keretet teszi meg második megfigyelőszintnek („zweiter Ordnung des Beobachtens” – Luhmann), amelyhez képest az álombeli tartalmak értékelhetők. Így a mítosznak egy következő szinteződése figyelhető meg: 1. a mítosz az olvasóra ruhazza a történés-mozzanatok és fogalmak közötti összefüggés kialakítását, 2. a mítosz az olvasóra bízta a mítosz és az álom tárgya közötti kapcsolat megalkotását 3. az olvasó feladata a mítoszban szereplő álom és a tapasztalatiság kapcsolatának, illetve a mítosz és a tapasztalatiság közötti eleve fiktív kapcsolatnak a megalkotása. Ez a **nyelvi-retorikai tágasság, plauzibilitás teszi lehetővé, hogy cenzor és szerző „félre” értsék vagy „félre” magyarázzák az adott irodalmi művet. Mindezek az értelmezések azonban társadalmi kontextusban egy az értelmező kockázatnál [Risiko] sokkal súlyosabb kockázat, a Gefahr [Luhmann] háttére előtt is zajlanak, mivel a következmények nem csupán a reális fikció területén belül maradnak, hanem a reális realitást is érintik.**

A lírai olvasásmódban, valamint az érvelés retorikusságában rejlő egymást kizáró **jelentéskontingencia** azonban nem csak kockázatos az esetleges negatív következményeket tekintve, hanem egyszersmind a diktatúrában élő szerzők alkotói esélyévé is válhatott, és válhat ma is. Vagyis egy másik nézőpontból nézve ez a jelentéskontingencia az irodalom gazdagodásának esélyfeltétele.