

**Töredék, emlékezet és nyom az
Oravecz-szövegekben**

Tahka

Tartalomjegyzék

Meghatározási problémák	3
Műfaj- és alakulástörténet	5
Kontextusok.....	10
Műfaji problémák	16
1972. szeptember.....	19
A „távollévő líra” nyoma	26

Oravecz szövegei az *emlékezés* és az *idegenség* problémája mellett költészettörténeti, valamint líra-és narrációelméleti szempontból is az újraértelmezés igényével léptek fel. Prózaverseit az *1972. szeptember* című mű megjelenéséig a recepció a későmodern költészeti hagyományhoz, az objektív líra hagyományához kapcsolta, azonban az *1972. szeptembert* - megjelenését követően - már az Oravecz-líra, sőt a magyar "líratörténet" fordulópontjaként tartották, tartják számon. A recepció az *1972. szeptember* "prózaverseiben" a *megszűnés*, az *értékvesztés*, a *hiány* és a *veszteség* alakzatait azonosította, mindezek mellett - főként Kulcsár-Szabó Zoltán értelmezései nyomán - a töredékesség fogalmával jellemezte azokat. Ezen kívül a kritikai fogadtatás - szinte kivétel nélkül - olyan értelmezési sémákat jelölt ki, melyek a *szexualitás* jelensége, a *fikcionalitás* és az *emlékezet teljesítménye* mellett - a prózaversek műfaji meghatározásának dilemmái következtében - az *olvashatóság* és *műfaji problémák* kérdését is felvetették. Oravecz *1972. szeptemberét* a magyar szerelmi költészet hagyománya által kondicionált olvasói elvárások megtöréseként interpretálta. Ezt egyrészt az indokolhatta, hogy a kötet "prózaversei" a szerelmi csalódás történetéből eredő "tragikus modalitású" líranyelvet a szexualitás szubtilitásig vitt analízisének deskripcióival (is) váltakoztatták. Ez implikálta, hogy a kritikai fogadtatás „[...]a *szexualitás magyar költészeti nyelvének megalkotásaként*”¹ aposztrofálja Oravecz kötetét. Ilyen alapon lehet párhuzamot vonni az említett "törés" és a kötetben szereplő textusok szintaktikai struktúráinak vizsgálata között.

A szövegekre jellemző mondatalkotási stratégia, vagyis a körmondatok fokozásos-ismétléses, valamint ellentétező-halasztásos szintaktikai egységei ugyanis nem teszik lehetővé a versszöveggé váló olvasáshatóságot. Vagyis olyan szövegekről beszélhetünk, melyek a poétikailag hagyományozott beszédmód és egy közhelyekkel élő beszélt nyelvi regiszter határán való "mozgásban" jöttek létre. Ezt a modális határhelyzetet dinamizálja a "prózaversek" műfaji klasszifikálhatóságának dilemmája, hiszen a „prózaversek” a poétikai gondolkodás önreflexiója számára már nem problémáktól mentes kategória. A "prózaversek" textúrájában ugyanis a műfaji határhelyzet miatt nem állapítható meg egy határozott, önálló műfaji jelleg, mert a líra domináns kódja és a narrációs technikák, narratív effektusok ütközése kizárja a műfaj egyértelmű meghatározásának lehetőségét. Talán ez a kettős "határon mozgás" vezet oda, hogy az emlékezés processzusa - mely az Oravecz-szövegekben talán a

¹ RADNÓTI Sándor, *Körmondatok a szexusról és szerelemről*, Kortárs, 1988/7.

legdominánsabb strukturáló eljárás - csak nyomok "olvasására", értelmezésére korlátozódhat, vagyis a jelölés folyamata nem találhat biztos jelöltre. Az 1972. szeptember kötetének szövegei – retorikai-poétikai jegyeik alapján – ennek a "határhelyzetben való mozgásnak" a teljesítményét mutathatják meg. A dolgozat hipotézise szerint ebben a teljesítményben mutatkozhat meg a "prózaversek heterogén műfajisága". A textusokban a használati tárgyak, szerelmek, tájak, vagyis a beszélő saját emlékeinek leírásai kivétel nélkül töredékesek, de ez jellemzi a lírai "én" megalkotását és az aposztrofikus beszédhelyzet létrejöttét is. Így a töredékesség nem csupán formailag jelenik meg, hanem tematikusan is, hiszen az emlékezés processzusában az emlékező a saját emlékeit csupán idegenségükben, töredékességükben tapasztalhatja meg. A dolgozat így a töredék, a nyom és az emlékezet problémáinak reflexióján kívül arra a kérdésre kíván válaszolni, hogy Oravecz szövegei hogyan ágyazódnak be egy lírai és narratív beszédmódba, milyen hatással vannak a vers és próza hagyományára. (E szövegek milyen lehetőséget biztosítanak a prózaversek - problémáktól sem mentes viszonyainak - rekontextualizálására.)

Meghatározási problémák

*"Nyilvánvaló, hogy a "prózavers" maga olyan kategória, amelyet a poétikai reflexió (pontosabban: a poétikai gondolkodás önreflexiója) ma már nem tud problémamentesen fenntartani. Ez nemcsak a teóriák történetiségéből, aktuális alakulásukból magyarázható, hanem az irodalom története (amelytől azért az irodalomtudományos, irodalomelméleti horizontok váltása nem teljesen független) újabb esztétikai tapasztalatformái felől is."*² Az idézet jól prezentálja, hogy (kiváltképp a magyar) irodalomtudományi diskurzusban e műfaj azonosíthatósága, meghatározhatósága, vagyis a „prózaversek határon mozgó műfajiságának” kérdése kapcsán nem született még konszenzus. Egyrészt már maga a "prózavers" terminusának használata és fenntartása is az említett problémák előállítását okozta. (Emellett a "prózavers" fogalmának definiálását a szerzők általi műfajmegjelölések permanensen megghiúsították, újratermelve ezzel a meghatározás egyfajta "izolációjának" lehetetlenségét. Ezáltal a "prózavers" terminusának más fogalmakkal [pl. vers-próza-hosszúvers] való

² Fontos hangsúlyozni, hogy az itt idézett sorok a prózaversek értelmezhetőségének problematikussága kapcsán merülnek fel az 1996-os Oravecz-monográfiában, később maga Kulcsár-Szabó is (pl. a *Metapoétikában*) tárgyalja, újraértelmezi a „prózaversek műfajiságának”, mibenlétének kérdését. = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Oravecz Imre*, Kalligram, 1996, 126.

szembeállításának lehetősége is megkérdőjeleződött.³⁾ Másrészt - ám szoros összefüggésben az előzővel - egy "klasszifikációs kényszer" tette instabillá e fogalom használatát. (Ezzel az apóriával azonban a magyar recepció - Oravecz szövegei kapcsán is - folyton szembesülni kényszerült,⁴ s így sokszor a textusok interpretációinak középpontjába helyezte e dilemmákat.⁵⁾ A konszenzus hiányának az egyik oka mindenképpen a klasszifikációs (főként a strukturalista) rendszerek tarthatatlansága, vagyis az, hogy a "hagyományos" háromosztatú műnem-és műfaji osztályozás (líra-dráma-epika) keretei kiüresedtek, nem tarthatóak fenn tovább.⁶ Az ilyen kontextuális irodalomkonceptiók mindig transzporens fogalmi hálót alakítanak ki, teleologikus felfogással fenntartva azt az elképzelést, hogy az irodalmi jelenségek, szövegek minden "deficit" nélkül csoportosíthatóak, így egy szerkezeti modellbe építhetők be. Így az olyan "jelenségek", mint a "prózavers" vagy kikerülnek egy ilyen rendszerből, vagy szükségszerű redukció áldozataivá válnak. A "prózavers" a próza- és költészettörténeti hagyományból egyszerre emelte ki azok domináns effektusait, azok határán jött létre, eltörölve egy tökéletes distinkció lehetőségét (ha egyáltalán létezett ilyen). A "prózaversek" interpretációjakor egyszerre kell vizsgálni az ilyen szövegek formai jegyeit és megszólalásmódjukat. Természetesen a narratológia sem oldja fel az említett apóriákat, azonban a szövegek modalitására irányuló vizsgálódás közelebb vezethet a „prózaversek” műfaji kritériumainak meghatározásához.⁷

³ A magyar recepcióban a *próza-kötemény* és *verspróza*, valamint a *költői próza* kifejezések egyaránt szerepelnek, azonban a dolgozatban a *prózavers* megjelölést alkalmazom, hiszen a dolgozat argumentációja nem egy egzakt definíció vagy fogalom meghatározására törekszik, hanem a „prózavers” meghatározási problémáit igyekszik konstitutív módon beépíteni Oravecz szövegeinek értelmezéseibe. Tehát a dolgozat nem azért kíván egy műfaji jelleget megállapítani, hogy azt egy taxonómiai struktúra részévé tegye. Az "ellentmondásosnak" tűnő fogalom létrejötte ugyanis nem „véletlen”.

⁴ Ez természetesen a nyugati irodalomtudományos kritikában is állandóan felmerülő probléma (volt) Baudelaire, Rilke vagy akár szövegei kapcsán. Lásd az alábbi (pl. Barbara Johnson) értelmezéseket.

⁵ A viták során a vers-próza vagy a líra-narráció kérdései mind felmerültek (érintve ezzel az irodalom-irodalmiság kérdéseit is), azonban főként a költészet- a kötemény-és a líra fogalmainak definíciós törekvései kerültek előtérbe.

⁶ Ennek prezentálására elég csak összevetni a Wellek-Warren féle felfogást a Barbara Johnson vagy a Dieter Lamping-féle elképzeléssel. = René WELLEK, – Austin WARREN, *Az irodalom elmélete*, Bp., Osiris, 2002. Vö. Barbara JOHNSON, *A World of Difference*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987. ; Dieter LAMPING, *Das lyrische Gedicht definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 2000.

⁷ Amennyire a dolgozat argumentációja lehetővé teszi, úgy sorra kerülnek a narratológia „transzgenerikus” próbálkozásai a "prózaversek" meghatározása során, de nem kívánjuk alkalmazni pl. a genette-i rendszert

Műfaj- és alakulástörténet

A prózaversek megjelenését, kialakulását a recepció (nagyobb egyetértéssel, mint a fogalom meghatározása esetében) a francia és a német költészethez kapcsolja, a hagyományos versformákkal való leszámolás "forradalmaként" tartja számon. Bertrand *Gaspard de la nuit* című⁸ kötetét, majd később Baudelaire, Rimbaud és Mallarmé, valamint Wilde és Rilke szövegeit tartják az első prózaverseknek.⁹ Novalis, Jean Paul, Hölderlin és Heine szövegeit mint a prózavers kialakulásának forrásait, a francia költők előfutárait jelölik ki. A prózavers fogalma már a 17. századi francia irodalomban ismert volt (*poème en prose*), bár még a baudelaire-i prózavers értelmétől és a mai regény megjelöléstől eltérő 'regény' jelentésben használták.¹⁰ Gessner *Idyllen* című munkáit azonban már egy érdekes stációként lehetne jellemezni a prózaversek kialakulásának történetében, hiszen a "hagyományos" lírai (elégikus, patetikus, melyet a cím is jelöl) beszédmód egy konvencionális retorikai eljárásokkal telített, ám prózai formájú szöveget eredményezett, melyek komolyan hatottak az európai irodalomra.¹¹ Az idill "átmeneti műfajmegjelölése" csupán azért lényeges, mert fogalmának megállapítására Schiller tett ugyan kísérletet, azonban - ahogyan a prózaversek esetében sem -

(*Introduction à l'architecte*), csupán a „prózaverseket” vagy a líraproblémákat értelmező elméletek dichotómiáját igyekeztünk bemutatni.

⁸ A német fordítást használom = Aloysius BERTRAND, *Gaspard de la Nuit* [1842], ford. Jürgen BUCHMANN, Verlag Reinecke & Voß, Leipzig, 2012.

⁹ A „prózaversek” eredetét sokan bizonyos bibliai szövegekhez vezetik vissza, ami azonban csak a héber zsoltárok fordításainak nehézségéből következően vett fel prózai jelleget. Augustinus *Vallomásaitól* egészen a zsoltárírókon/fordítókon keresztül a barokk prédikációkig tart a "vallási irodalmi" ívvel való összekapcsolás, de ezen az alapon bármilyen szöveggel megfeleltethetőek lennének a prózaversek. Felmerült még James Macpherson *Ossian*-munkáival kapcsolatos rokonítás, ami a romantikára hatással lehetett ugyan, azonban ezeket aligha lehetne összehasonlítani akár Bertrand vagy Novalis szövegeivel. Jelen téma vizsgálatához Suzanne BERNARD, *Le poème en prose*; Ulrich FÜLLEBORN, *Das deutsche Prosagedicht*; Wilhelm FÜGER, *Das englische Prosagedicht* munkái szolgálnak kiváló példákkal.

¹⁰ Egyértelműen a költészet dominanciája miatt, hiszen itt inkább a "hősköltemény" értelmében áll. A példákat Boileau "költészettanából" veszi Vadé. (A továbbiakban francia prózaversek áttekintéséhez főként Hauck kötetét használom, aki idézi Vadé írásait.) = Johannes HAUCK, *Typen des französischen Prosagedichts: zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung*, Tübingen: Narr, 1994. (Romanica Monacensia; Bd. 43.), Vö. Yves VADÉ, *Le poème en prose*, Paris, Belin, 1996, 7.

¹¹ Rousseau-hoz Diderot fordításában jutott el, a magyar fordítást maga Kazinczy végezte. = Gessner'Idylliumi. ford. KAZINCZY Ferenc, Kassa, 1788. Az eredeti szöveg = Salomon Geßner, *Idyllen*, Zürich, 1756. = Deutsches Textarchiv = http://www.deutschestextarchiv.de/gessner_idyllen_1756.

egy fogalomhasználati konszenzus e terminus esetében sem alakult ki.¹² Az idill azonban főként egy antik tradíciót fenntartó irodalmi terminus, a hexameterek elhagyása miatt egy konvencionális verseléssel szemben formabontónak mondható. Novalis és Blake megjelenése "eltörli" az *Idyllen* jelentőségét.¹³ A „prózaversek” Novalis (Novalisnál még csak költemények prózában jelentéssel) és Blake törekvései után - a már említett - Bertrandnál jelennek meg először.¹⁴ Bertrand szövegeit Baudelaire és Mallarmé fedezi fel újra, így hatása a prózaversek kialakulásában, létrejöttében is egyértelmű, melyet Baudelaire saját könyvének előszavában hivatkozik is. Novalis fragmentumai mellett Bertrand hatása Baudelaire-en keresztül Rilke, Nietzsche, George és Trakl szövegeiben is kimutatható. Ezt alátámasztandó azt érdemes kiemelni, hogy Hugo Friedrich Baudelaire jelentőségét a romantika hagyományával komparatív módon vizsgálva mutatja ki Novalis és Schlegel írásainak hatását az egész francia irodalomra, így Baudelaire-re is.¹⁵ Azonban, ami még jelentékenyebb a prózaversek aspektusából: Friedrich a töredékességet és a "káosz" poétikai szükségszerűségét azonosítja a *Himnuszok az éjszakához*¹⁶ darabjaiban.

Bertrand műveiben még megmutatkozik egy formatervezési kényszer, azonban a strófákat szabálytalan szakaszokra és sorokra osztotta, mert a témát önmagában nem tartotta kidolgozhatónak a forma "jelentéssége" nélkül. Emellett Bertrand munkásságát, s így a francia „prózaverseket” már kezdetben a festészeti kánon és a képzőművészeti tradíció integrálása jellemezte,¹⁷ ugyanis a pillanatnyi benyomások rögzítése volt kifejezetten domináns (akárcsak Baudelaire-nél), s ez a festői beállítás eleinte a szövegek lexikai struktúrájában manifesztálódott.

¹² A kialakulását Theokritosz, majd Vergilius és Catullus nyomán egy bukolikus, vagy pasztoráli költészethez kapcsolják, jellegzetességét a *locus amoenus* irodalmi toposzában jelölik meg. = Gero VON WILPERT, *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., Stuttgart, 2001.

¹³ Amennyiben az Goethe *Hermann und Dorothea* című művére valóban jelentős mértékben hatott.

¹⁴ 1842-ben jelenik meg a *Gaspard de la nuit* című kötete, melynek címe megegyezik Ravel egyik zongoraművével, itt jól látható az, hogy Bertrand hatása Ravelre is jelentős volt.

¹⁵ Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1956, 20-24.

¹⁶ NOVALIS, *Schriften*, (Die Werke Friedrich von Hardenbergs.) Band 1, Stuttgart, 1960–1977.

¹⁷ "Für das französische Prosagedicht hatte das malerische Prinzip von Anfang an eine grundlegende Bedeutung; auf die französische Tradition macht auch...." = Ida JUNKER, *Benedikt Livšic das dichterische Werk von 1908-1918 im literarischen Kontext. Eine Rekonstruktion*, München, 2003. Vö. Fritz NIES, *Poesie in prosaischer Welt. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*, Heidelberg 1964. 119.

Általában az 1857-es évet (a *Les Fleurs du Mal* megjelenését) mint az európai modernség szimbolikus korszakküszöbét elfogadó irodalomtörténeti felfogás is egyetért abban, hogy a prózaversek felértékelődése és elterjedése Baudelaire-nek köszönhető. Baudelaire a *Le Spleen de Paris*¹⁸ című kötetének előszavában indokolja, hogy miért állapít (s egyúttal alapít) meg maga egy műfajt, a prózaverset: „*Ki az közülünk, aki nagyratörő napjaiban, nem álmodott egy ütem és rím nélkül muzsikáló, költői próza csodájáról, amely elég hajlékony és eléggé szaggatott, hogy hozzásimuljon a lélek lírai mozdulataihoz, a merengés hullámmozgásához, a tudat cikázásához? Főképpen a részvétel a nagyvárosok iszonyú forgatagában és keresztül-kasul szövődő, megszámlálhatatlan vonatkozásuk szüli ezt a zaklató ábrándot.*”¹⁹ Az idézett szövegrészletből a "hajlékonyság-szaggatottság" és a "lírai mozdulat-tudati cikázás" fontos a dolgozat számára, ugyanis a szaggatottság a novalisi forma "fragmentum-jellegét" kapcsolja össze egy koherens "teljességgel", egy folytonosságot biztosító formával. A "lírai mozdulat-tudati cikázás" látszólagos oppozíciójával pedig a lírai beszédhelyzetet építi be a narratív megszólalásmódok kereteibe, vagy ezek korrelatív viszonyából kiindulva a narratív effektusokat a lírai "mozdulatba". Az így kapott (formai-tematikus) relációs rendszer, vagyis a "zaklatott ábránd" lehet a „prózaversek” meghatározó kódja. Ez a baudelaire-i előszó tehát egyfajta "fundamentális" írása lehetett/lehet a prózaversek műfaj történeti alakulásának. Nem véletlen tehát, hogy a prózaversekkel, a francia költészettel, vagy a (modern) líraelmélettel foglalkozó vizsgálódások nem kerülhették el Baudelaire írásait, s így az sem véletlen, hogy mind a prózaversek szerzői, mind az ezekkel a szövegekkel foglalkozó teoretikusok minden ilyen interpretáció centrumába helyezték életművét.²⁰ Baudelaire szövegeinek vizsgálata azonban mindenképpen túlmutat jelen dolgozat keretein, így ez arra sem vállalkozhat, hogy számos olvasatot vagy olvasási stratégiát bemutasson, ezért csupán azokat igyekszik kiemelni, melyek az Oravecz-szövegek interpretációiba konstruktív módon beépíthetőeknek tűnnek, vagy bizonyos műfaji problémák vázolásához megfelelő támpontokat nyújthatnak.

¹⁸ A *Le Spleen de Paris* cím mellett egyaránt használják a *Petits poèmes en prose* és a *Paris spleen* címeket is. Baudelaire szövegeinek magyar és angol fordítását használtam. Charles Baudelaire: *Petits poèmes en prose*, 1869. = Charles Baudelaire válogatott munkái. ford. SZABÓ Lőrinc szerk. RÉZ Pál. Budapest, 1964. Vö. BAUDELAIRE, Charles, *Paris Spleen*. ford. Keith WALDROP, Middleton: Wesleyan University Press, 62-73.

¹⁹ Baudelaire, *A fájó Párizs* = Szabó Lőrinc, *Örök barátaink*, I. kötet, Bp., Osiris, 2002, 231-232.

²⁰ Jól tükrözi Baudelaire hatását, hogy a Baudelaire által felvetett problémákról, vagy szövegeiről és „prózaverseiről” sorozatosan születnek új tanulmányok, melyek a műfaji problémákat az interpretáció centrumába állítják. Vö. Barbara JOHNSON, *Défigurations du langage poétique*, Paris: Flammarion, 1979.

Baudelaire-t a hagyományos "francia szimbolista" vagy pszichoanalitikus jellegű megközelítések helyett Barbara Johnson könyvének *Disfiguring Poetic Language* című fejezetében így fogalmazza meg, a prózaversek specifikus jegyeit érintő kérdését: Baudelaire prózaverseit az nyelv természetének ironikus reflexiójaként olvassák. Mégis azok ("prózaversei"), az ismétlés és transzformáció útjának tradicionális toposzai néha megmagyarázhatatlanul erőszakosak. Miért válik mégis Baudelaire poétikai figuráinak újrairása oly gyakran a defiguráció poétikáivá?²¹ A kérdésre pedig két olyan prózavers retorikai elemzésével kíván válaszolni, melyek nem csak kimozdítanak bizonyos tradicionális poétikai figurákat, hanem a szövegek figuralitásuk struktúrája és funkciója okán teljesen dekonstruálják saját szerkezetüket. Johnson a textusok retorikai elemzése után létesít érintkezési pontokat Rimbaud és Mallarmé szövegeivel. Marie Maclean könyve Baudelaire szövegeiben a narratív teljesítményt modellálja.²² Szerinte ezek a szövegek a meséknek vagy csodás kalandoknak, a mondáknak vagy anekdotáknak, fabuláknak, allegóriáknak vagy tanmeséknek, a rövid történetnek, dialógusnak vagy regénynek, magának a narratív álomnak a tökéletes, ám minimális formáit tartalmazzák.²³ Az iménti leltárból kitűnik, hogy az innovatív potenciált (talán a *Petits poèmes en prose* tematikus kompozíciója alapján) a narratív viszonyok kölcsönhatásában látja. Maclean Baudelaire leveleinek, verseinek és "prózaverseinek" kontextuális "metszetei" között interakciós lehetőségeket is vizsgál.²⁴ Érdekesnek tűnhet az a megállapítása, hogy a textusok a narratív identitás megalapozásában két identifikációs és két transzformációs sémát működtetnek a megszállottság, a romlás stb. témája kapcsán, melyek a szövegek formai reprezentációiban is jelentésképző erővel bírnak.²⁵ Ez a két megközelítés is jól mutatja, hogy a baudelaire-i prózaversek egymástól teljesen eltérő olvasatokat, módszertani szempontokat és elemzési stratégiákat hívhatnak elő. Baudelaire „prózaverseinek” hatására ír Rimbaud és Mallarmé is ilyen formában, azonban a Baudelaire

²¹ "Baudelaire's prose poems can often be read as ironic reflection on the nature of language as such. Yet their way of repeating and transforming traditional topoi is sometimes unaccountably violent. Why are Baudelaire's rewritings of poetic figures so frequently poems of disfigurement?..." (saját fordítás) = Barbara Johnson, *Disfiguring Poetic Language* = Uő. *A World of difference*, Johns Hopkins University Press, 1987, 100.

²² Marie MACLEAN, *Narrative as Performance: The Baudelairean Experiment*, London: Routledge, 1988.

²³ M. MACLEAN, i.m. 45.

²⁴ Maclean helyenként Peter J. Rabinowitz narratológiai elméletét is használja egy lehetséges műfaji meghatározáshoz.

²⁵ Marie MACLEAN, *The Name of the Mother: Writing Illegitimacy*, Routledge, 1994. 150-157.

által megteremtett határokat az ikonikus motívumok expanzív alkalmazásával átlépik, így pl. Rimbaud a *Les Illuminations*²⁶ szövegeivel már jobban elszakad a "hagyományos" lírai beszéd ritmizáltságától és a prózaritmustól is egyaránt. Mallarmé a *Poèmes en Prose*²⁷ darabjaiban már sokkal sűrítettebb, kevésbé leíró jellegű, ellipsziseket gyakran alkalmazó szövegekkel találkozunk, melyből teljesen eltűnik egy elbeszélő, narrátori pozíció. Johnson szerint a Mallarmé-re jellemző "tisztá költészetből" itt már kiesik a világosnak tűnő történeti referencialitás, sokkal homályosabb nyelvi textúrák konstruálódnak, a prózaversek kirekesztik a hagyományos toposzokat, a történelmi allúziókat, azért, hogy egy saját esztétika privilégiumait alkothassák meg.²⁸ Tehát Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé „prózaversei” egy hagyományos lírai beszédmód- és versforma kereteit fokozatosan eltörlik, a konvencionális poétikai elvárások horizontját lebontják, főként azért, hogy a "kiüresedett" pozícióba újat állítsanak. Ezt hívhatnánk prózaversnek, a líra „másikát”, vagyis távollévő felének nyomát.²⁹ Amennyiben ezek a már említett poétikai hagyomány által kondicionált költői toposz, dikció, vagy forma "tabutörésének" igényével lépnek fel, akkor a prózaversek első műfaji önjelölési próbálkozásának az imént prezentált szerzők szövegein kívül az olyan textusokat tekinthetjük, mint Turgenyev *Költemények prózában (Senilia)*³⁰, vagy Oscar Wilde *Poems in Prose*³¹, valamint Rilke *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*³² című írásait. Ezek együtt alapozzák meg a prózaversek textuális bázisát, mely így az egész XX. századi prózavers-irodalmat, s annak általános elterjedését döntően befolyásolja. Ezen a ponton fontos kiemelni, hogy ezt a hatást és magát a prózavers "jelenségét" el kell különíteni a "szabad

²⁶ Rimbaud ezen versei magyarul *Színvázlatok*, vagy *Villanások* címmel jelentek meg. = RIMBAUD, *Napfény és hús: Arthur Rimbaud minden verse, prózája és válogatott levelei*, szerk. BÁRDOS László, Bp., Kozmosz, 1989.

²⁷ Vagy *Anecdotes ou poèmes* címmel is használják. Az angol fordítást (*Divigations*) használok. = MALLARMÉ, *Collected Poems: A Bilingual Edition*, Stéphane MALLARMÉ, ford. Henry WEINFELD, University of California Press, 1995.

²⁸ B. JOHNSON, *Erasing Panama* = Uő. i.m., 57-59.

²⁹ Még nem, vagy csak részben vizsgáltunk a prózaforma vagy a narratív effektusok felől, de fontos (lesz) hangsúlyozni a szinkronikus iróniával fokozatosan létrejövő kapcsolatot.

³⁰ Ivan Szergejevics TURGENYEV, *Sztihotvorenyija v proze*. = TURGENYEV, *Költemények prózában*, ford. ÁPRILY Lajos, Budapest, 1964.

³¹ Oscar WILDE, *Poems in Prose* = *The Fortnightly Review* (July 1894) = Alex PREMINGER and T.V.F. BROGAN, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.)

³² Rainer Maria RILKE, *Sämtliche Werke*, Band 1–6, Band 1, Suhrkamp, Wiesbaden und Frankfurt a.M., 1955–1966, 233-248.

versek" hatásától és azok formai, szintaktikai komponenseitől (főleg Whitman szövegeinek megjelenése után).³³

Kontextusok

A XX. századi prózaversek (de a magyar prózavers-textusok) rövid "katalógusának" megalkotása már önmagában is jelentős kihívás lenne egy líratörténeti- és elméleti vizsgálódás számára, ezért jelen dolgozat csak annyiban kíván kitérni az egyes szövegekre, amennyiben azok Oravecz szövegeinek értelmezéseihez és a prózavers műfaji problémáinak tárgyalásához is konstitutív módon járulnak hozzá.

A prózaversek Kazinczy említett Gessner-fordításaival jelentek meg először a magyar irodalomban. Csokonai maga is említi *A magyar prosodiáról* című írásában hogy: „[...]lehet poézis vers nélkül, van is. A Gessner idylliumi, azért, hogy versben nincsenek, az emberi elmének legszebb szüleményi a poézisba...”³⁴ - és úgy folytatja, hogy egy bizonyos harmóniát és mértéket megállapít az ilyen szövegekben is.³⁵ (Vajda Péter a *A' nap szakaszai*³⁶ címmel jelentette meg "próza költeményeit", melyeket sokan a magyar prózaversek első darabjaiként aposztrofáltak.³⁷) Magyar viszonylatban az "újabb prózaversekig", vagy egyáltalán a prózaversek megjelenéséig sokkal nagyobb temporális hiátust fedezhetünk fel, mint Bertrand és Baudelaire szövegei között, vagy Novalis hatása és Baudelaire műveinek megjelenése között. A Nyugat költészetében válnak meghatározó formává ténylegesen a prózaversek, egyrészt Babits és köre sajátítja el annak formáját és beszédmódját, másrészt a Nyugat fordításain keresztül válnak elérhetővé, olvashatóvá a francia, német szövegek.³⁸

³³ A dolgozat alább, a műfaji problémák tárgyalása kapcsán erre is ki fog térni.

³⁴ CSOKONAI Vitéz Mihály, *Csokonai Vitéz Mihály munkái II. (Prózai művek)*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987. 279.

³⁵ Szentjóni Szabó László némely szövegeit is próza költeménynek nevezik, azonban azok inkább a gessneri idillekkel mutatnak rokonságot, főleg azért, mert csupán három ilyen "költeményt" tartalmaz az életmű.

³⁶ VAJDA Péter, *A' nap szakaszai : költeményes festések a' természet után, = Vajda Péter művei*, Bp., Kortárs, 2004. (Magyar remekírók).

³⁷ Vajda szövegei inkább a rousseau-i "természetkultuszt" és a novalisi romantika motívumait őrzik, s a dolgozat által említett műfaji problémák egyáltalán nem bírnak jelentésképző erővel írásaiban. Tehát nem tarthatjuk a magyar prózavers első stációjának (még akkor sem, ha létezne ilyen állomás), hanem csak kezdeményezésnek, és azt is csupán nyugat-európai szövegek hatására.

³⁸ Érdekes, hogy a prózaverseken és a már említett "szabad verseken" kívül a "makáma" is igen kedvelt formává vált a századfordulón. A rímes próza értelmezése (makáma) azonban nem témája e dolgozatnak, még akkor sem, ha Arany, vagy Babits kísérleteztek a forma megvalósításával.

Babits *Isten fogai közt*³⁹ című szövegében a prózai beszéd már nem ritmizált, a rímek és a versformájú tördelés is elmarad. Rába György szerint ez a szöveg már a modern értelemben vett "próza költeményeknek" felel meg.⁴⁰ Ezt a véleményt, a babitsi prózaversekkel foglalkozó (érezhetően az 1960-as és 1980-as évek között készült) tanulmányok szerint erősítheti a "hagyományos" poétikai eszközök elhagyása, a paralelizmus és az ellentétek egységeinek felerősödése a szövegekben. Jelen dolgozat szerint azonban Babits egyéb szövegei - legalábbis a kötetek tematikus kompozíciójának szintjén - egyáltalán nem igazolják vissza az olvashatóság, a poétikai "hagyományok" vagy a beszédmód felvetette problémáit.⁴¹ Ráadásul az életmű egészét tekintve egyáltalán nem hangsúlyos a "próza költemények" szerepe sem, főként a "versekkel" vagy a "prózával" szembeállítva. Egyfajta integratív műfaj történeti legitimációs szándék miatt nem véletlen, hogy a recepció a "próza költemény" terminussal jelöli az ilyen szövegeket, és azokat nem mint szabad verseket sorolja be. Ebben az aktusban ugyanis domináns, hogy a kritikai fogadtatás kategorizáló törekvéseiben valójában az avantgárd irányzatokkal kapcsolatos diffúz folyamatok is problémát jelentettek. Egyrészt a magyar „prózavers-írás” poétikai praxisa addig még nem létezett, tehát nem hozhatott létre bevett formákat és eljárás módokat. Másrészt a prózaversek jelensége és az avantgárd törekvések egy időben jelentek meg (1910-es évek), ami a Babits-Kassák vita kapcsán újabb dilemmákat eredményezett. A prózaversek töredékessége ugyanis egyszerre lehetett érvényes az avantgárd "formabontásra", és jelenthette a Nyugat-nemzedék francia-német "prózavers-hagyományra" alapozó poétikai tendenciáit is. Így a két különböző folyóirat (*Nyugat* - *Tett*) köré csoportosuló esztétikai program a prózavers terminusának egységes használatát permanens módon megkérdőjelezte.⁴² Nyilván a - dolgozat prózaversekkel foglalkozó részének elején felmerülő - terminushasználati probléma ettől függetlenül is megjelent volna, azonban a Babits-Kassák vita mentén jól demonstrálható, hogy az akkori divergens esztétikai irányok nyomán megjelenő szövegekre miért használt más-más fogalmat a recepció.⁴³ A prózavers terminusának használata így a századelőn egy szinte átláthatatlan

³⁹ Babits verse a *Nyugtalanság völgye* című kötet darabjaként jelent meg 1920-ban. = <http://mek.oszk.hu/00600/00602/html/vers0602.htm#36>

⁴⁰ RÁBA György, *Babits Mihály költészete 1903-1920*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981, 563.

⁴¹ Ahogyan ezeket a francia példánál láthattuk.

⁴² A "Nyugatos-versek" és a kassáki szövegek között is találhatunk prózaverseket, de hipotézisem szerint a két program (hagyományra épülő - ugyanazzal a hagyománnyal szembenálló) disszonanciája közben létrejövő szövegekre az akkori kortárs recepció nem használta, használhatta ugyanazon terminust.

⁴³ Érdemes kiemelni, hogy ezeket a korabeli és főként az 1985-90 előtti recepció alkalmazza, nem maguk a szerzők.

képet mutat, nem is beszélve arról, hogy maguk a szerzők is változó módon és sokszor eltérő kontextusban is használják a fogalmat.⁴⁴

Babits *Isten fogai közt* című szövege mellett így a recepció - a már említett kaotikus állapot miatt - Ady versszövegei között is talál olyat, melyet "próza költeménynek" nevezhet. Ez nem más, mint az *Ésaiás könyvének margójára*⁴⁵ című textus, mely 1914. augusztus 9-én jelent a *Világ* című lapban. A megjelenés időpontja (természetesen) erősen befolyásolta a szöveg prózaversként való értékelését. Király István úgy értelmezi a szöveget, mint nagy háborús költeményt, melynek formája és műfaja egy válsághangulatot tükröz,⁴⁶ s így ekképpen jár el Szilágy Péter is.⁴⁷ A válság megjelenését a két "háborús" időpont mellett az Ady-poétikától "szokatlan versforma" is biztosíthatta, ezért Király addig jut, hogy a "szabad vers" fogalmat használja e textus vizsgálata során, sőt a szabad versben a válság új beszédmódját látta. A probléma abban áll, hogy a szöveg címéből már kiolvasható egy olvasói utasítás (jegyzet) vagy műfaji megjelölés (glossza), azonban ennek interpretációját az említett értelmezők mellőzik. Érdekes, hogy a kötetkompozíciót, valamint a biblikus allúzió- és motívumrendszert figyelembe véve teljesen más (legitim) olvasási stratégiák működtethetők ennek a textusnak a kapcsán. Az, hogy a szöveg az Ady-életmű "egyetlen próza költeményeként"⁴⁸ hagyományozódik, és "erőszakos elődkép-keresésként" értelmezhető. Nem történt ez másképpen sem Juhász Gyula, sem Tóth Árpád, sem pedig Kosztolányi szövegeinek, poétikai eljárásainak esetében sem. (Még Szép Ernő kisprózai munkáinak kapcsán sem deklarálható a prózavers megjelenése egyértelműen, annak ellenére sem, hogy Tandori próza költészetnek nevezi Szép Ernő rövidprózáit.⁴⁹)

Az 1920-as években körvonalazódik először egy tudatos váltás, melyet Szabó Lőrinc lírája hoz. Nem csak azért kerülnek szövegei a vizsgálat fókuszába, mert (főként) a zsengéi között prózaverseket találhatunk, hanem mert kötetei (kiváltképp a *Huszonhatodik év*) Oravecz 1972. szeptember című művével tematikus kapcsolatot mutatnak. Ezt az Oravecz-szöveg

⁴⁴ Babits a *Ma, holnap, és irodalomban* például a "prózavers" fogalmat alkalmazza, azonban egy "rég és bevett" szokásnak mondja és Vajda Péter írásaira éppúgy használja, mint Jókaiéra és Petőfiére. = <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00205/06316.htm>

⁴⁵ ADY Endre, *Ésaiás könyvének margójára* = *Ady Endre összes versei*, 4. jav. kiad. Bp., Osiris, 2004.

⁴⁶ KIRÁLY István, *Intés az őrzőkhöz*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1982, 31-35.

⁴⁷ Ehhez valószínűleg hozzájárult az, hogy Ady később *A Halottak élén* című 1918-as kötetébe válogatta a szöveget, sőt külön ciklust is "rendelt e szöveg köré", ugyanis ez a ciklus első, címadó verse. Ami szembetűnő, hogy az 1914-1918 közötti versszövegek lírai beszéde felől a szimbolikus dátum már nem bír jelentésképző szereppel.

⁴⁸ ŐSI János *Próza költemények a Nyugat korszakától 1989-ig* című PhD-értekezésében aposztrofálja így. = doktori.btk.elte.hu/lit/osi/disszertacio.pdf

⁴⁹ TANDORI Dezső, *Utószó a válogatáshoz* = SZÉP Ernő, *Járok-kelek, megállok* (válogatott művek), szerk. Tandori Dezső, Bp., Kozmosz Könyvek, 1984, 289.

paratextuális elemei is jelzik, ugyanis a kötet mottója egy Szabó Lőrinc versidézet. A dolgozat szempontjából poétikája éppen ez utóbbi szempont miatt hangsúlyos, ugyanis a zsengék és ifjúkori versek közötti prózaversek nem jellemzőek az életmű egészére, hiszen a kötetekben (*Föld, Erdő, Istentől A huszonhatodik évig*) csak néhány ilyen textust azonosíthatunk. Azt azonban lényeges kiemelni, hogy maga Szabó Lőrinc prózaversként jelöli meg az *Áradás, áradás!* című szöveget, s utal egy másikra, a *Záporban* címűre.⁵⁰ „Prózaverseiben” játékba lépő fény-árnyék motívum és a halasztásos mondatalkotással, valamint az ellipszis és inverzió retorikai alakzatával élő sorképzés révén olyan beszédmod jön létre, mely lényeges kapcsolatot mutat az Oravecz-szövegek retorikai struktúrájával.

Annak ellenére, hogy a francia és német „prózaversek” az „első” Nyugat-nemzedék fordításain keresztül kerülnek be a magyar olvasók látóterébe, az avantgárd szövegalkotási módok lesznek azok, melyek az 1960-as, 1970-es évek magyar prózaverseinek textúráját lényegesen meghatározzák. A magyar recepció főként Kassák *Tisztaság könyve*⁵¹ után kapcsolja a szerzőhöz a „prózavers” terminust, a vers- és prózaforma összeolvadására csak ezután fókuszál hasonlóképpen az azok közötti szabad átjárásra. A kritikusok általában a szövegalkotási folyamatot elmarasztalják, melyet - talán a Nyugat poétikai hagyománya felől nézve - egy koherens verskonstrukció létrejöttének megghiúsulása okán tesznek meg. Sík Sándor ezzel ellentétben inkább innovatív poétikai lehetőséget lát e szövegekben: „*A Tisztaság könyvének címtelen verseiben a versteremtő mozdulat megáll a félúton. A dadaista kép novellisztikus szövegbe fordul át, majdnem prózába, az elsőben például váratlanul megszakadó párbeszédre vált, így töredékes lesz a verses és prózai forma is, de a torzószerűség a költészet különös, új lehetőségét ígéri.*”⁵² Az idézet (a dolgozat számára) lényeges elemekre mutat rá, hiszen a kép novellába fordulása, a megszakadó párbeszéd, a töredékesség vagy a torzószerűség ezen a ponton ér össze a baudelaire-i és rilkei „prózaversek” mintázataival. Ezzel együtt jól modellálja a formai határhelyzet töredékes jellegét, melyet a beszédmod megváltozásával is párhuzamba állít. A töredékesség és a torzó a hiányosságot és egy "egész" tudatosan elhagyott részeit egyszerre jelölik nemcsak formai, hanem figuratív szinten is.⁵³ A prózavers terminus- már említett - használati problémáit kiválóan mutatja, hogy a Kassák köteteiben megjelenő számozott szövegek esetében a

⁵⁰ Vö. <http://krk.szabolorinc.hu/02/23c.htm>

⁵¹ Kassák Lajos, *Tisztaság könyve*, Bp. Helikon, 1987.

⁵² Sík Sándor írja a *Tisztaság* könyvének hasonmás kiadásához készült tanulmányában. Sík Sándor, *Kassák két évtizede*, Bp., Helikon Kiadó, 1987, 26.

⁵³ Megkerülhetetlenül felidéződik Rilke *Archaischer Torso Apollos* című szövege, mely nem „prózavers” ugyan, de a torzó-értelmezéseknek ikonikus jelöltje a vers.

kiadások (a szerzői intenciót figyelmen kívül hagyva) az eredeti tördelésből, a tipográfiából semmit nem tartottak meg, "szabad verses" formában adták ki őket.⁵⁴ Kassák szövegei a nyelvi regiszterek szempontjából jelentések, ugyanis a közhelyeket és társalgási formulákat használó beszédmód keveredik egy "megalkotott" lírai beszéddel. (Ez szintén Oravecz szövegei kapcsán nyeri el funkcióját.) Az avantgárd formaképzést azonban az erős képi és tipográfiai effektusok, a szövegek számozása, azok retorikai alakzatai, a sormérték konstrukciója, valamint a narratív funkciók zéruspontját kialakító extenzív lírai hangra adott reflexiók miatt sem kapcsolhatjuk egyértelműen a későbbi, de akár a baudelaire-i prózaversekhez sem.⁵⁵

Weöres Sándor prózaverseiben mutatkoznak leginkább "együtt" az eddig említett formai és tematikus jegyek, annak ellenére, hogy a korai versszövegeiről ez nem igazán mondható el.⁵⁶ *A vers születésében*⁵⁷ maga is megkülönbözteti a verses és prózai konstitutív műveleteket, a ritmus, rím és ütem alapú szerveződések szintjét vizsgálva. Formatudatos poétikai eljárás érvényesülhet azonban prózaverseiben a retorikai alakzatok interpretációjakor is.⁵⁸ Prózaversei főként a *Testtelen nyáj* kötetében kerülnek centrális szerepbe, de a *Psychében*⁵⁹ is érdemes lenne vizsgálni azok teljesítményét. A *Testtelen nyáj* szövegei később bekerülnek a *Tűzkút*, *Profusa* című ciklusába, így kötetbe rendezve ugyanazok a prózaversek teljesen más összefüggésrendszerbe hoznak létre, annak ellenére is, hogy a szövegek címei legtöbbször határozott műfaji indexként működnek (pl. himnusz, zsoltár stb.).

Kenyeres a *Tűzkút* kapcsán azt írja, hogy: "[...]a *Tűzkút* a romantikus-esztéta szemlélet szintéziskötete: Weöres legátgondoltabb és legszorosabb rendben megszerkesztett verseskönyve. Zárnyitó szerkezetét a *Nehéz óra* című prózavers adja kezünkbe a kötet végén..." ; "A kötet nyitóverse, az *Ablak négyszögében* imaginista módon sugallja az "ősegszbe" oldódás eksztatikus szerelmi pillanatát, a "belső megoldást", mely egyszersmind a "külső megoldástól" sem választható el. A *Nehéz óra* ugyanezt tételes dikcióban adja elő, és

⁵⁴ Az *Összegyűjtött versekben* a *Tisztaság* könyvén és a folyóirat számain kívül Csaplár könyve prózaformában adta ki ezeket a szövegeket. = CSAPLÁR Ferenc, *Kassák körei*, Bp. Szépirodalmi, 1987.

⁵⁵ Az avantgárd poétikai jegyek ebben a distinkcióban is jól tetten érhetők.

⁵⁶ Illyés Gyula prózaverseire jelen dolgozat nem tér ki, azonban Illyésnek már jelennek meg ilyen jellegű szövegei Kassák mellett is.

⁵⁷ WEÖRES Sándor, *A vers születése. Meditáció és Vallomás* = Uő., *Egybegyűjtött írások I.*, Bp., Magvető K., 1981. 225.

⁵⁸ A *Hideg van* (1934) kötet darabjaként megjelenő *Disznó* című szöveg struktúrája szinte csak ellentétezésre és paralelizmusokra épül.

⁵⁹ *A meg-lepett szeretők.* című szöveg mellett több textus is egyfajta tematikus prózavers-csoportnak a lehetőségét vetheti fel. = WEÖRES Sándor, *Psyché. Egy hajdani költőnő írásai*. Magvető Kiadó, Budapest, 1972

a két szélső pont, a tiszta kép és a tiszta tétel között játszódik le a kötet." ⁶⁰ Kenyeres a már egy tudatosan rendezett koncepciót feltételez, ("megszerkesztettség" és "szoros rend") s a textusokat a kötet végén található szöveggel dialogikus helyzetbe állítva értelmezi, vagyis egy prózavers felől olvassa a többi szöveget. Ez azért kiemelkedően fontos az Oravecz-szövegek interpretációja előtt, mert a két kötet (*Tűzkút* - 1972. szeptember) kompozícióját tekintve strukturális hasonlóságokat mutat, valamint a weöresi prózavers állítja a műfaji "határozatlanságot" párhuzamba bizonyos differenciált olvasási metódusokkal. ⁶¹ A kötet nyitóversében, a tematikus ellenpontok mentén kialakult szövegstruktúra egy homológ horizontot nyit meg a *Nehéz óra* számára, melybe az úgy lép be, hogy az *Ablak négyzetében* tematikus szerveződését egy beszédmód konstrukciójába transzformálja. A két szöveg közötti parallel poétikai folyamat együtt dolgozza ki a kötet szövegeinek befogadási, olvasási (retorikai) lehetőségeit. Az egyes szövegek a két kulcsszöveg nélkül is, de azokat használva is más-más értelmezési módokat biztosítanak.

Az 1975-ben megjelent, összegyűjtött műveket tartalmazó (már három kötetes) bővített kiadásban ⁶² szereplő *Tizedik szimfónia* a *Tűzkút*-ban még *Requiem* címmel található. Talán a cím megváltozásának is betudható, hogy az így létrejött szövegváltozat a zenei formák poétikai parafrázisát is bevonta az értelmezésekbe. Kulcsár Szabó Ernő már a *Tizedik szimfónia* kapcsán arra jut, hogy az „*énfelfogás hagyományos egységének felbontása megy végbe [...] az autentikus változatok sokasodása alapján, vagyis az alakváltás logikája /"próteusziság"/ szerint.*" ⁶³ Ez az észrevétel a szöveg beszélőjének koherenciáját és magát a beszédpozíció rögzítettségét vonja kétségbe. Weöres szövegein kívül Nagy László, Juhász Ferenc és Orbán Ottó prózaversei is a műfaj (hazai megalapításának)/formateremtésének meghatározó mintái, azonban jelen dolgozat számára Weöres szövegei jelentenek igazán releváns kapcsolódási pontokat az Oravecz-szövegek interpretációjában, így az említett szerzők prózaverseire a dolgozat nem térhet ki. ⁶⁴

⁶⁰ Kenyeres Zoltán, *Tündérsíp (Weöres Sándorról)* = <http://mek.oszk.hu/08300/08337/08337.htm>

⁶¹ "Mintha érdes, lyukacsos felületet tapintanék. Elsősorban faktúra-élmény, olyan, mint Paul Celan a *Sprachgitter* (beszédrács) költője. Ahogy Oravecz megfogalmazza: „Felületek, gondosan kivágva, elhelyezve a térben.” Úgy vélem: hogy ez a költészet bennünk kinyíljék, érintéssel kell közelednünk hozzá, a szellem ujjával. Tapintjuk még a sorközök puha levegősségét is, a hézagosan elhelyezett, érdes motívumok között." - Az idézet Weöres Sándortól származik, aki Oraveczet már a Hég megjelenése előtt is támogatta. = Weöres Sándor: Oravecz Imre verseit olvasva. = *Költők egymás közt*. Bp. Európa, 1969.207.

⁶² WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött írások*, Bp., Magvető, 1975.

⁶³ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Bp., Argumentum, 1993. 64-65.

⁶⁴ Nemes Nagy Ágnesnek inkább a tanulmányai járultak hozzá a műfaji kérdésekhez. = NEMES NAGY Ágnes, *Megjegyzések a szabadversről* = *Uő., A magasság vágya, Összegyűjtött esszék II.*, Bp., Magvető, 1992.

Műfaji problémák

A prózaversek egy "hagyományos" lírai és prózai olvasásmód és befogadási aktus közé ágyazódtak be egyszerre, felvetve így a szöveg formájának, a "versnek", a sorképzésnek, a szerkezetnek, valamint a ritmusnak, rímnek és a mértéknek a kérdéseit. Ezen kívül a versben megszólaló "lírai hang" és egy narratív instancia közötti egyértelmű "döntést" is megkérdőjelezett. Ezáltal formai és modális szempontból is olyan határon mozgó dinamikus műfaj jött létre, mely a költészettörténeti és a prózai hagyományt egyaránt forrásként használja. Ezért permanensen újratermelődő probléma, hogy milyen értelmezési és elemzési stratégiákkal közelíthető meg a "prózavers" vélt műfajisága. A már említett "klasszifikációs kényszert" szorgalmazók "paradigmájának" és a komplex kategóriákat felváltók, vagy azt eltörlők "paradigmájának" szembenállásában jelölhetjük ki a "prózavers" terminusának labilis használatát.⁶⁵

A klasszikus műnemi és műfaji felosztást alkalmazó rendszerek - szinte kivétel nélkül - elhatárolják a prózaverseket a versektől, az elnevezést hibásnak minősítik, és ebből kifolyólag a "költemény" fogalmat javasolják helyette. A Szerdahelyi-féle verstan így fogalmaz: „A szabadvers, prózavers tehát voltaképpen nem vers – és ilyenformán elnevezése hibás, megtévesztő is –, de költemény.”⁶⁶ Ahogyan az idézett műben a szembeállításból kitűnik - terjedelmi és formai okokkal igyekeznek alátámasztani. Azért lehet önmagában nehéz egy "strukturalista" módszer akceptálása, mert azok a formai elvárásokat egy vélt tematika alapján értékkategóriákkal kapcsolják össze, a költészet fogalmát, így a költeményt is ilyen értelemben használják.⁶⁷ Ők, a rím hiányának okán az írásképet tekintve különböztetik meg a "szabad vers" és "prózavers" "al-műfajait". A ritmika fogalmán eltérő viszonyokat értenek, és ebből fakadóan a ritmust csak a vers lényegi tulajdonságaként azonosítják, máskor pedig élesen elválasztják egy lehetséges prózaritmustól. A "strukturalista elemzők" lapszámtól-lapszélig tartó tördelésben jelölik ki a prózaversek egyik ismertető jegyét mint befogadás alapú kritériumot. Így ezekben a taxonómiai koncepciókban, bár vannak az olvasó

⁶⁵ Erre a kettősségre a dolgozat e fejezetének elején már utaltam.

⁶⁶ Természetesen a költeményeket is a líra műnemének "alfajaként", vagy "átmeneti műfajként" tartja számon, nem sorolja az epikába, SZEPE Erika – SZERDAHELYI István, *Verstan*, Bp., Gondolat Könyvkiadó, 1981, 12.

⁶⁷ Nem jelentkezik ezekben a koncepciókban a líra és költészet (Lyrik - Dichtung) pontos, esszenciális distinkciója. A problémához lásd = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben = Uő. Metapoétika*, Bp. - Pozsony, Kalligram, 20-21.

magatartására többször építő aktusok, először mégis a rendszer formája és differenciáló működése jelenik meg, háttérbe szorítva az olvasói tevékenységet.⁶⁸ Ezáltal a prózaformában írt költői szöveget nem tartják versnek, mert a terminus (ilyen összefüggésrendszerben) teljesen redundáns kifejezést jelöl. A prózaversek rövid "műfajtörténeti" áttekintéséből is világosan látszik, hogy az imént is prezentált taxatív struktúra már a baudelaire-i prózaversek megjelenésétől függetlenül sem lenne érvényes koncepció. A kontrapont igazolására elég csak a Jauß-féle recepcióesztétikára hivatkozni, ugyanis efelől is megkérdőjelezhető egy szöveg befogadásának "strukturálista" olvasata és a műfajalkotási metódus klasszifikáló felfogása egyaránt: *"A folyamatos horizontalkotás és horizont-átalakítás megfelelő folyamata határozza meg az egyes szöveg és a műfaj képező szövegsorozat viszonyát is. Az új szöveg az olvasóban (hallgatóban) felidézi a korábbi szövegekből ismert elvárás- és játékszabály-horizontot, amelyet aztán változtat, javít vagy csupán megismétel."*⁶⁹

Ezek a koncepciókon túl is problematikus maradt a prózaversek műfaji jellegének minden definiálási törekvése, ugyanis a Todorov (norma alapú) elképzelése is egy specifikus diszkurzív rendszerben tenné felismerhetővé a prózaversek lényegi jegyeit - egy nem-irodalmi szabályrendszerrel való oppozícióban.⁷⁰

A dolgozat - az említett koncepciók kudarcának "felismerését" követően - a műfaji meghatározhatatlanságra adott reflexiók mentén azokat a meghatározási kísérleteket igyekszik demonstrálni, melyeket a prózaversek történeti áttekintése kijelölt. Amennyiben a líraelméletek felől közelítjük meg a prózavers mibenlétét, akkor Jakobson "poétikai funkcióját" tekintve (úgy tűnik) alapvetően el kell határolnunk a prózaversek kódjait a poétikai kódoktól.⁷¹ Jakobson nyomán Lotman szemiotikai felfogásában a költői struktúrák felismerésében előfeltételként jelenik meg a sorokra tagolhatóság, melyen ő a verssort érti.⁷² Ezekkel összefüggésben meg kell említeni, hogy (Schein szerint) ha a "ritmikai

⁶⁸ Jó példa erre Sartre könyve, aki az olvasó szerepét fontosabbnak tartja, mint egy normatív esztétikai rendszert. = Jean-Paul SARTRE, *Mi az irodalom?* ford. NAGY Géza, VÍGH Árpád, Bp., Gondolat, 1969.

⁶⁹ Hans Robert JAUß, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. Kulcsár-Szabó Zoltán, Bp., Osiris, 1997, 53.

⁷⁰ Tzvetan TODOROV, *A műfajok eredete = Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1987. Az koncepciók problémáinak kimutatását lásd = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 24-25.

⁷¹ Jakobson rendszere csak látszólag téríti el a prózaversek vizsgálatát a poétikai funkciótól, ő ugyanis egy kommunikációs rendszer elemeként határozza meg e funkciót, mellyel nemcsak az irodalmi szövegek rendelkeznek hanem minden olyan közlés, amelyben a megformáltság uralkodik a tartalom felett. = Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika = Hang-jel-vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György. Bp., Gondolat, 1972. 234

⁷² Jurij LOTMAN, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, 1977. 177-180. (Michigan Slavic Contributions No. 7).

szegmentáltság" sem jelenik meg a prózaversekben, amennyiben azok valóban prózában íródtak, akkor nem határozhatóak meg versként.⁷³ Így a sorképzés mint a próza-vers közti differencia nem válhat ténylegesen a szövegek elkülönítésében domináns elemmé, s ezáltal a befogadási tapasztalat számára sem lesz az. Stierle azonban a líra "diszkurzív" leírhatóságát alapvetően megkérdőjelezi, ugyanis "[...]a líra éppen a diszkurzív szabályok multiplikálódását s így transzgresszióját, pl. éppen a lírai szubjektum pragmatikai síkon történő megsokszorozódását feltételezi."⁷⁴ A stierlei lírakoncepció így a lotmani elméletet megkérdőjelezve visszaállítja a lehetőségét egy nem-verssor alapú előfeltevésnek. A lírai beszédmód alapvető performatívumai inkább az "én"-t létrehozó nyelv médiumában töltenek be jelentős szerepet, abban a médiumban, melyet a poétikai eljárás külsővé próbál tenni.⁷⁵ A prózavers-szövegek olvasási processzusában tehát a "lírai hang" jelenléte, egy performatív lírai beszéd mindig jelen van. Emellett Schein egy későbbi - Rába szövegeivel foglalkozó - írásában (úgy tűnik) a ritmikai szegmentáltság és a sorképzés már nem annyira jelentős, hogy a prózaversből, annak lírai kódoltságát ezzel végleg kivonhassa: "A szakaszolás ritmikailag és szemantikailag a sorképzésnél is erősebben szegmentálja a verset, alapvető retorikai egységeket jelöl ki a szövegen belül. Az a vers, ahol ilyesmit nem találunk, és amelyből ráadásul még a szintaktikai szegmentáció jelei (vessző, pont, mondatvégi írásjelek stb.) is kimaradnak, egyetlen, részekre bonthatatlan tudat- és beszédfolyamként áll előtünk"⁷⁶ - Az idézet jól mutatja, hogy az abszolút nem, vagy csak a minimálisan szegmentált versek az olvasási aktus során inkább prózába fordulnak, saját "eredeti" (vers) indexáltságukat annak "másikára" (prózára) váltják. A versből prózába való átmenet nem történhetne meg, ha a "műnemi", vagy "műfaji" önjelölés hermetikusan zárt lenne. A dolgozat hipotézise szerint ez egy olyan mozgást eredményez, melyben a lírai kód nyomai (ha beszédfolyamként) is, de megőrződnek a szövegekben. Ez egyfajta költészettörténeti "paradigmaváltásban" is tetten érhető: "A 20. század költészetének alakulása azonban alighanem a befogadás tapasztalatában is érvénytelenné tett minden olyan megkülönböztetést a "műnemek" között, amely nem a verssorok sajátos szintaktikai teljesítményén alapult."⁷⁷ A dolgozat e fejeztében Barbara Johnson már említett vizsgálatait éppen ebbe az irányba mutattak. A prózavers ugyanis nem képes önmaga jelölésére, sem egy narratív, sem egy lírai kód nem érvényesül

⁷³ SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, Alföld, 1994/12. 44-46.

⁷⁴ Kulcsár-Szabó Zoltán idézi Stierle szövegét. = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 24.

⁷⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, i.m., 27-30.

⁷⁶ SCHEIN Gábor, *Az én metaforái Rába György költészetében*, Jelenkor, 1997/2. 52-54.

⁷⁷ Kulcsár-Szabó itt idézi Tinyanov egy ehhez kapcsolódó írását is. = KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, i.m., 106.

benne dominánsan. Schein a "műfaj" létrejöttét abban a poétikai konvencióban látja, hogy a "próza" alacsonyabb pozíciót töltött be egy 20. század előtti "műfaji hierarchiában".⁷⁸ Kulcsár-Szabó ennek kapcsán rámutat arra, hogy amennyiben ma ez a hierarchia már nem érvényes, akkor: "[...]a *"prózavers"* kétféle kódja közül a *"lírai"* szükségszerűen egyfajta *múltra irányultság jellegével ruházódik fel, hiszen azt a "költőiséget", amelyre utal, már nem reprezentálja, csak mint egy már felbomlott (?) konvenciót, egy már távollévő "líra" nyomát."*⁷⁹ A prózaversek ilyen módon a líra "emlékére", egy prózai kódhoz fordulva a líra emlékééről beszélnek.

1972. szeptember

Az 1972. szeptember⁸⁰ 1988-as kiadása még nem tartalmazta azt az előszót, melyet az 1993-as és a javított 2001-es kiadás már igen. Ezt azért fontos kiemelni, mert az előszó a később "naplóként", vagy "önéletrásként" kiadott *Kedves John*⁸¹ című kötet részeként jelent meg. A recepció is megállapította, hogy az előszó teljesen megváltoztatta az első "próza-költemény-változatot", vagyis teljesen más olvasási lehetőségeket biztosított a két változatban. Főként azért jelentős a kompozíció megváltozása, mert az egyetlen egyes szám harmadik személyű szöveg is kikerült a második kiadás anyagából. (Így lehetett azzá, amire Kulcsár-Szabó Zoltán interpretációi is utalnak.) Ezen kívül az előszó tanúskodik arról a folyamatról, hogy a szerzői intenció miként változott, hogyan lett a vallomásból napló, hogyan lettek a "[...]a *hevenyészett feljegyzésekből egymást kiegészítő, egymással felelő próza-költemények, a próza-költemények pedig így váltak fokról fokra, megtorpanásokon és nekiiramodásokon keresztül hosszabb-rövidebb, mozaikszerű fejezetekből álló regénnyé...*"⁸² A kötetben megjelenő szövegek előtt Szabó Lőrinc *A Huszonhatodik évből* vett idézet olvasható mottóként. Ez egyértelműen felhívta az olvasót egy komparatív vizsgálatra a textusok között, s kijelölte a kötet értelmezési spektrumának bizonyos pontjait. Amit azonban a recepció szinte teljesen kihagyott az 1972.

⁷⁸ SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, Alföld, 1994/12, 46.

⁷⁹ Kulcsár-Szabó Zoltán, i.m., 107.

⁸⁰ Az interpretációhoz az 1988-as és a 2001-es kiadásokat használok, az elsőt éppen az előszó hiánya miatt, az újabbat pedig az előszó funkciója és a javított szövegek miatt. Az idézeteknél az utóbbi, javított kiadásra hivatkozom = ORAVECZ Imre, 1972. szeptember Bp. Magvető 1988. és ORAVECZ Imre, 1972. szeptember Pécs, Jelenkor, 2003³.

⁸¹ ORAVECZ Imre, *Kedves John [Levelek Kaliforniába]*, Bp. Helikon, 1995.

⁸² ORAVECZ, 1972. szeptember, 8.

szeptember vizsgálatából, az maga a kötet címe. A cím azt az időpontot jelöli, mikor Oravecz első kötete, a *Héj*⁸³ megjelent.

"Arra, hogy bármit újraolvassak vagy még egyszer elővegyek, csak később kaptam rá, mikor az egyes lapok már reménytelenül összekeveredtek, és lehetetlen lett volna keletkezési sorrendet megállapítani. De műgondról akkor még szó sem volt. Rájöttem viszont, hogy ennek az igénytelen rögtönzésnek is vannak bizonyos szabályai, melyeket nem hagyhatok figyelmen kívül. És hogy vállalnom kell a másik, a távollévő fél képviselését is, és nem lehetek részrehajló, mert ha az vagyok, becsapom magam."⁸⁴ Ez az 1972. szeptember előszavából származó idézet jól demonstrálja, hogy a kötet nyitóverse, a *Kezdetben volt*⁸⁵ című szöveg, nem csak azért olvasható a többi textus tulajdonképpen "előszavaként", mert éppen az első helyet tölti be e "prózavers-kötetben", hanem mert az "újraolvasás" során a kötet kompozíciójának kialakításában "lényeges" szerepet játszott "az összekeveredett lapok" újbóli, tudatos elrendezése. A szerzői intenció ekkor változik (ahogyan ez az előszóban később olvasható is), ekkor válik "lehetetlenné" a napló-írás "lehetősége", azért, mert a "keletkezési dátumot" már nem lehetett rekonstruálni. A *Kezdetben volt* szövege ezen kívül még címe és retorikai-szintaktikai struktúrája alapján a textusok olvasási módját is egyértelműen kijelöli. A szöveg első sorai látszólag megteremtik a "te" poétikai alakzatát, így az "én-te" beszédhelyzetet, valamint egy narratíva létrejöttéhez szükséges effektusokat is. Ezt a "teremtő aktust" a címbe írt biblikus allúzió⁸⁶ is fokozza, hiszen a "*Kezdetben volt/ a te, volt az ott, volt az akkor, volt a kék égbolt, volt a napsütés...*"⁸⁷ kezdősorok éppen a János evangéliumában olvasható leírást írják újra, így a szöveg az evangélium igehelyének parafrázisaként is olvasható. Ezt az értelmezési lehetőséget az evangélium szövegének szintaktikai szerveződésével való korrespondenciák, vagyis a kauzalitásra épülő mellérendelő szerkezetek, a felsorolások és az alapvető idő-és térvizonyokat jelölő deixisek támasztják alá. A bibliai szövegben minden nyelvi jelölő az "Igét" jelöli, vagyis az a jelölési folyamat origójává és céljává is válik egyszerre. Tehát csak egyetlen biztos, "változatlan" jelölt van,

⁸³ ORAVECZ Imre, *Héj*, Bp. Magvető, 1972.

⁸⁴ ORAVECZ Imre, 1972. szeptember, 6.

⁸⁵ ORAVECZ Imre, i.m., 10.

⁸⁶ Vö. "Kezdetben vala az Ige, és az Ige vala az Istennél, és Isten vala az Ige. Ez kezdetben az Istennél vala. Minden ő általa lett és nála nélkül semmi sem lett, ami lett. Őbenne vala az élet, és az élet vala az emberek világossága; És a világosság a sötétségben fénylik, de a sötétség nem fogadta be azt." majd a későbbi szöveghelyen: "És az Ige testté lett és lakozék mi közöttünk (és láttuk az ő dicsőségét, mint az Atya egyszülöttjének dicsőségét), aki teljes vala kegyelemmel és igazsággal" = (Szentírás, János 1:1-5, 14).

⁸⁷ ORAVECZ Imre, i.m., 10.

ami kizárólag önmagát jelöli, nyelvet ad az "Ige" hirdetőjének, létrehozza entitásait, szétszórja jelöltjeit azért, hogy önnön jelét újra és újra megalkossa. Ezzel szemben Oravecz szövege az "Ige - Isten" szubsztanciális ekvivalenciájának helyére a "te" alakzatát állítja. A "te" azonban nem rendelkezik konstans értékekkel, tulajdonnal, nem illeszthető sem "térbe", sem "időbe", elválkik tőle minden - a beszédhelyzetben megalapozott pozícióján kívül.⁸⁸ Ezt jól mutatja, hogy a "te" általánosan behelyettesíthető szerkezete miatt, "tulajdonnév" nélkül, betöltetlen marad. A névadás folyamatának "eredménye" és egy határozott referenciális olvasat lehetősége is megtörik, ugyanis a katakrézis retorikai alakzata működteti a szöveget, a katakrézis generálja a névkeresési (nyelvkeresési) aktust, a "te" azonban nem vesz fel semmilyen jelölőt az "ő"-n kívül saját statikus inskripciójába. A névkeresés processzusa egy végtelen jelölési kényszert implicál, melyet a szöveg utolsó sora *"a jövőből múlt lett, és kezdődött előről az egész"*⁸⁹ jelez. Az egész folyamat működését azonban a temporalitás jelölésének látszólagos paradoxonja irányítja (*"volt a jövő"*), hiszen ez váltja ki, hogy a felsorolt "értékek" a "veszteség" figurációit vehessék fel, valamint azt, hogy a "te jelenléte" a "te távollétébe" fordulhasson (*"teből ő, az ottból itt..."*). Ezért nem jöhet létre egy koherens "te-konstrukció", hiszen ez mindig csak egy "ő" distanciájába transzformálható.⁹⁰ A változást a szöveg struktúrájának "mikro-szintjén" az készíti elő, hogy a grammatikai múlt idővel jelölt létige alakjának feltüntetése minden szintagmában benne van egészen a temporális változásig (*"volt a jövő"*), majd attól a ponttól kezdve majdnem minden szintagmából hiányzik, egyedül az idő nyelvi jelölésének váltásakor változik maga az időviszony is (*"a jövőből múlt lett"*). A nyelvi jelölés folyamatában azért marad el a "lett" befejezett múlt idejű alak,⁹¹ mert a szöveg minden pozitív értéként tételezett fogalomnak a hiányát is jelöli a szövegben, egyrészt azért, hogy az értékvesztés processzusának érzékelési idejét megnövelje, és párhuzamba állítsa a "teremtés" érzékelésének idejével. Másrészt, ezzel összefüggésben az idő percepciójának kétféle módját modellálja a szöveg: a textus első (az írásképet tekintve is rövidebb) fele, mely a *"volt a jövő"* értelmi-dinamikai töréspontig tart, a "lét" pozitív előjelű tartományait jelöli és nevezi meg; a textus második (írásképet tekintve hosszabb) fele az idő kimerevítését célozza

⁸⁸ Ezt a szöveg az evangélium szövegével ellentétben explicit megjelöli azzal, hogy az "ott", az "akkor", a "bátorság" stb. jelölőket határozottan elválasztja a "Te"-től.

⁸⁹ Uo. 10.

⁹⁰ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán interpretációja teljesen más elemzési stratégiával jut el az "én-te" viszony tarthatatlanságához. = Uő., *Oravecz Imre*, Pozsony, Kalligram, 1996. 132.

⁹¹ Ez az alak úgy ábrázol egy "jelen" állapotot, hogy a "lehetőség módozataival" való oppozíciót fenntartja, és emellett implicál egy "múlt" idejű állapotot, amihez képest a folyamat eredménye prezentálható. Hipotézisem szerint ez főként az Oravecz-szövegekben a beszélő aspektusából mindig egy nem várt eredmény kifejezésére szolgál, mely az 1972. szeptemberben általában ironikus modalitásban valósul meg.

(a nominális szintagmákkal), azért, hogy a "lét" negatív tartományait prezentálja. Ez, a szöveg már említett "mikro-szintjén", de egy "makro-szinten" is, főként a paralelizmusok révén egy strukturális kiazmust eredményez, mely a végletekig kitolt mellérendelés miatt egy mondaton belül marad. Ez a poétikai eljárás tematikailag és szintaktikailag egy dinamikus-statikus oppozíciót eredményez egy (mondaton, megnyilatkozáson) egységen belül. Ez az oppozíció így már nem tarthat fent egy bibliai parafrázisként való olvashatóságot, ugyanis egy textuson belül két "teremtéstörténet" integrálható egy hierarchikus viszonyba, ahol a "negatív történet" dominanciája idézi elő a temporális váltást. Tehát egy "negatív teremtéstörténet" idézi elő a "te" távollétének lehetőségét, az teszi lehetővé, hogy a "te" "ő"-be forduljon. Így a katakrézis végtelen regresszióját kiváltó "jelölhetetlenség" és a temporalitást megváltoztatni igyekvő "negatív teremtéstörténet" az idő "te" általi (illuzórikus) uralásának ikonikus jelölőjévé válik. Ez a jelölés azonban az említett oppozíciók önkioltó aktusai miatt csak az "én" beszédének keretein belül marad, mert a "te" poétikai alakzata és a két egymást kioltó "történet" csak az "én" emlékezésének figuratív teljesítményeként jön létre. Ezt a cím már inherensen magában hordozta, ugyanis az "Ige" jelöli a beszéd lehetőségét is, ami "kezdetben a "te"-vel kapcsolódik össze. Ez azonban felveti azt a problémát, hogy az "énnek" (legalábbis "kezdetben") önmagában nem, csak a "te-vel" való kapcsolat lehetősége után létezik hangja, mert az emlékezés folyamatában a "te", a prosopopeia⁹² alakzata által már "kezdetben" defigurálja az "ént" és annak beszédét. Az "én" emlékezési processzusa a "te" emlékére irányul, így egy külsővé tett megőrzés (Gedächtnis) funkcióját tölti be, ez az "én" megsemmisítését a "te" "arcrongálásával" egyszerre viszi véghez.

Az *Ó, azok a régi*⁹³ kezdetű darab az előző szövegben értelmezett tér- és időábrázolással mutat rokonságot. Ebben a textusban újra az egyes szám első személyű beszédmód dominál, mint a kötet szövegeinek túlnyomó többségében. *"Ó, azok a régi/ várakozások, mindig éjszaka volt, albérleti szobában ültem"*⁹⁴ - a textus már a cím és az első sor felütésével, valamint a szöveg egészének tematikai-és modális struktúrájával is az elégiák intertextuális emlékét hordozza.⁹⁵ Ezt csak a prózavers-forma és egy köznyelvi regisztert sűrűn alkalmazó beszéd teszi töredékessé. Az egy határozott emlékre koncentráló "én" saját hangjának megszólalási lehetőségét a "másik" hangjának megjelenéséhez, egy idegen hang

⁹² Paul DE MAN, *Autobiography as De-facement* = Uő., *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 77-79.

⁹³ ORAVECZ, 1972. szeptember, 13.

⁹⁴ Uo. 13.

⁹⁵ Vö. Rilke *Duinói elégiáinak* negyedik darabjával = R.M. RILKE, *Duinói elégiák*, ford. TANDORI Dezső és TELLÉR Gyula, Bp. Helikon, 1988.

realizálódásához köti: "...szívdobogva vártam, hogy megszólaljon, és egy távoli központból egy idegen hang anyanyelvemen jelentse...".⁹⁶ A szövegben beszélő "én" maga teszi meg a hang és a nyelv distinkcióját. A hang mint minimális jel és annak "váratlan eseményt közlő" idegensége azonban az "én" elvárási horizontjában az "anyanyelv" "ismerőssége" és a megértés feltétele révén összekapcsolódik a sajátjával. Ez a szövegben egy bináris oppozíciót eredményez, ugyanis hiába állnak ezek a médiumok látszólag egymást kioltó (idegen hang - anyanyelv) funkcióban, a beszédben egymásra vannak utalva, korrelatív viszonyban állnak. A "távoli központ" pedig az "én"-től való distanciájában is a hang fizikai médiumának és a nyelv médiumának külsővé tett mechanikus "meta-médiumává" válik.⁹⁷ A szöveg egyik kurzivált kifejezése a "tessék beszélni" pedig a "távoli központ" mint a kapcsolatot és annak feltételét kialakító médiumok kontrollinstanciájának megnyilatkozásaként prezentálható. Ami a "hang" és "nyelv" kongruens médiumából származó üzenetet továbbítja, vagyis az "én" a távollévő "te"-hez való "beszédének" lehetőségét megteremti, az a telefon "köztes" médiuma.⁹⁸ A szövegben az említett "meta-médium" változtatja meg az időviszonyokat, amely egy "végtelennek" tűnő várakozást implikál, mely oka annak, hogy az "én" üzenete nem juthat el a "te"-hez. Mire a "kontrollinstancia" lehetővé teszi a kommunikáció létesülésének feltételeit addigra a lírai "én" közlésének motivációja kiüresedik, mert a beszéd már az "én-re" záródva, egy fiktív önreferenciális aktussal végbement. Erre Buber elképzelése illik talán a leginkább, mely szerint az emberek valójában nem egymáshoz beszélnek, (csak úgy tűnik, mintha így lenne), az "énnek" csak egy fiktív "te"-re van szüksége ahhoz, hogy megszólalhasson, s a "te" léte ezáltal feleslegessé is válik.⁹⁹ "[m]ikor végre létrejött a kapcsolat és megindult a távközlés, szinte úgy éreztem, már nem érdemes beszélni, már mindent megbeszéltünk, még azt is, amiről nem lehet beszélni, ami a szavakon túl van és helyettünk is beszél."¹⁰⁰ Az idézet jól modellálja, hogy a többszörösen bővített szintagmákat a poliszindeton alakzatával kapcsolja össze a szöveg azért, hogy egy értelmi szegmentálást hajtson végre. Így az olvasási aktusban az utolsó szintagma ("helyettünk is beszél") kerül centrális szerepbe, mely egyszerre

⁹⁶ ORAVECZ, 1972. szeptember, 13.

⁹⁷ A fogalmat Manovich nyomán pusztán a szemléleti hasonlóság érzékeltetéséért. Ő ugyanis McLuhan "média-határait" újragondolva a "legújabb" digitális technológiát vizsgálva alkalmazza. = Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001, 31. Vö. Marshall McLuhan, *Understanding Media. The extensions of man*, New York, 1964².

⁹⁸ Ezt jól jelöli a minden médium tartalma egy másik médiumnak McLuhan-féle koncepció. = This fact, characteristic of all media, means that the "content" of any medium is always another medium. = Marshall McLuhan, *Understanding Media. The extensions of man*, New York, 1964². 10.

⁹⁹ Lásd Buber én-te koncepcióját = "Wer Du spricht, hat kein Etwas zum Gegenstand. Denn wo Etwas ist, ist anderes Etwas, jedes Es grenzt an andere Es, Es ist nur dadurch, daß es an andere grenzt. Wo aber Du gesprochen wird, ist kein Etwas..." = Martin BUBER, *Ich und Du*, Reclam, Stuttgart 2009, S. 4-5.

¹⁰⁰ ORAVECZ, 1972. szeptember, 13.

utal vissza a textus összes "közlő" elemére. Ez a szintagma ezzel párhuzamosan kijelöl egy az "összes médiummal" való azonosítást, és a két kurzivált szó viszonyával való analógiát is. Így ami "helyettünk is beszél" az egyszerre jelenti a "központ meta-médiumát", valamint a "távközlést", melynek minden mediatizált közvetítés eleme és a szövegben beszélő "én" hangját is, ami a "Te" helyett áll, vagyis az "én" poétikai alakzatát, ami a "Te" hiánya miatt önmagába fordul. A "központ" gépies kontrollinstanciája egyszerre konstruálja és dekonstruálja a beszéd lehetőségét, ugyanis a "tessék beszélni" felszólítással teret enged annak a megnyilatkozásnak, melyet maga lehetetlenít el az idő ideiglenes felfüggesztésével. Ez megfelel a már említett elégikus poétikai hagyományra építő rezignált modalitású zárlatnak, hiszen a kommunikáció lehetősége csak a kontrollinstancia meta-médiumára támaszkodva jöhet létre. Az emlékezet beíródása a másakra való emlékezésben lenne megalapozható, azonban ez a másik, a "Te" nem "érhető el", így a másikhöz fűződő ("én-te") viszony szerkezete az elégikus gyászba fordul, mely mindig allegorikus.¹⁰¹ A "távközlés" általi beszéd lehetősége így a beszéd bukásának allegóriájává válik. A szöveg az "én" által elbeszélte történetet az "én" elégikus beszédmódjának poétikai formáival együtt konstituálja, megteremtve ezáltal egy narratívát, melynek struktúrája egy "távollévő líra nyomát" is hordozza.¹⁰²

A kötet címadó szövege, az *1972. szeptember*¹⁰³ a kötet tematikus koncepciójában is centrális szerepet tölt be a cím jelentésképző funkcióján kívül. A szöveg az "én" önfeladását a "te" elvesztésének következményeként prezentálja. Az "én" beszéde már a "te" nélküli, a "te" utáni élet lehetőségeinek leírásába kezd. A szövegben beszélő explicit módon nyomatékosítja, hogy "te" nélküli "jelenlét" nem működik, a prosopopeia alakzata sem realizálhat a "jövő" számára egy "te"-vel való viszonyt, annak emlékét mindig csak a gyászhoz kapcsolhatja. A beszélő emlékezése így csak a "te" emlékére történhet, az emlékező "én" beszéde azonban nem fordul sem tragikus, sem patetikus/elégikus modalitásba, ugyanis a köznyelvből, a közhelyekből építkező nyelvi bázis használata ezt nem teszi lehetővé. A magát állító "én" performatív nyelve csak ironikus lehet. Így a szöveg az "én", életben maradását, saját létének feltételét (a "te" elvesztése után) a "szexualitás" szupplementumához, az "onанизálás" "szublimációs stratégiájához" köti: *"nem tudom, miért jöttem ide, miért vagyok itt és meddig maradok, visszafekszem az ágyra, kinyitom a sliccemet, magam mellé képzellek, onanizálni kezdek, és*

¹⁰¹ Paul, DE MAN, *Blindness and Insight*, 192-207.

¹⁰² Természetesen itt sem marad el egy ironikus modalitás: *"előre lezajlott bennem az egész, hõn óhajtott beszélgetés, nem feledkeztem meg semmirõl"* = ORAVECZ, 1972. szeptember, 13.

¹⁰³ Uo.22.

megpróbálok életben maradni."¹⁰⁴ Az "én" a "te" elvesztését ahhoz a városhoz, az emlékezet azon helyéhez köti, ahol elbeszélése pillanatában jár, de amint az a "történet" végére kiderül - ezt az idézet is modellálja - a felidézés már motivációjában is üres volt, csak a város implicálta az "én" "te"-ről való emlékezését. A befogadó az olvasási processzusban nem azonosíthatja az emlékezet helyét, a város nevét egy konkrét jelölttel, ugyanis az "én" deskriptív tevékenysége a város nevének materiális inskripcióját csak töredékesen jelöli - a város nevének csak a nyomát inszcenírozhatja a szöveg, a feltételezett, vagy vélhető névnek csak a monogramja olvasható. Ezzel a referenciális kapcsolódási pontok multiplikálódnak, azonban csak az emlékezhely nyomait szórhatják szét - tekintve, hogy a szöveg az összes topográfiai megjelölést egységesen csak mint a név monogramját applikálja. A monogram lejegyzése egy mnemotechnikai funkcióval jött létre, ami egy biztos megőrzést posztulál a monogram lejegyzőjének számára.¹⁰⁵ Ez a szövegből is "kiolvasható" lenne, ha a textus tartalmazná azt a nevet, melyre a monogram vonatkoztatható, azonban így a név redukciójaként jelenik meg, tehát lejegyzésével együtt az eltörlését, felejtését is hordozza. Ez "hypogrammatikus" poétikai eljárás a kötet összes darabjában így működik (főként a *Délelőtt értünk, a Nyugat felől, Barátom H. szerint, Azon a vasárnapon, Így kezdődhetett, Akkor most, Délután történt, Mi lett volna* szövegekben domináns). Azonban ez a mnemotechnikai funkcióval bíró retorikai-poétikai alakzat maga is nyomként jelenhet meg a kötetben, *A Huszonhatodik év* paratextuális nyomaként. A két kötet között (a recepció által sokat tárgyalt) kapcsolat főként az "én" és "te" poétikai alakzataiban és az emlékezet teljesítményében van. Szabó Lőrinc lírájában főként a *Különbékétől*¹⁰⁶ kezdődően az "én" emlékezési folyamatainak révén konstruálódik meg egy "te" alakja, mely igazán *A Huszonhatodik évben*¹⁰⁷ nyeri el jelentőségét. Ez az emlékezési folyamat által létrejövő "te" nem csupán a beszédhelyzet megteremtéséhez szükséges pozíció, hanem a szerelem tárgyaként a, szerelem céljaként megszólított "te". Az emlékezésfolyamat és az "én" - "te" beszédhelyzet alakzata így egyértelműen összekapcsolja *A Huszonhatodik évet* az 1972. szeptemberrel. Ez a párhuzam

¹⁰⁴ Uo. 22.

¹⁰⁵ A monogramot mint hypogrammat használom. Vö. Jean STAROBINSKI, *Wörter unter Wörtern: Die Anagramme von Ferdinand Saussure*, Frankfurt/M.–Berlin–Wien, 1980, 53. és Paul DE MAN, *Hypogram and Inscription*, = *The Resistance to Theory*, (Theory and History of Literature, Volume 33), University of Minnesota Press Minneapolis, 1986, 37-41.

¹⁰⁶ Főként a *Nagyanyám, az Idegen, a Monológ a sötétben* vagy *A vége* című versekben megjelenő emlékezet, beszédmód és motívumrendszer lehet jelentős. = Szabó Lőrinc összes versei, *Különbéke* = http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABOL/szabol00154_kv.html

¹⁰⁷ Az 1972. szeptember mottója a (98.) *Valami örök* című szonettből származik: „...valami tegnap, mely mintha ma lenne...”

azonban a komparatív vizsgálat során inkább a különbségek felmutatásává válik, hiszen Szabó Lőrinc kötetében a szövegek előtt az alcím olvasói utasításként is azonosítható műfaji- és formai (rekviem-szonett) megjelölést hordoz, mely az *1972. szeptember* mottójában csak az "idézettség" révén jelenik meg: *A Huszonhatodik év* poétikai alakzatainak ("én-te") nyomaként.¹⁰⁸ Ezt az is igazolja, hogy a "lírai rekviem" "K.E. emlékére", emlékéhez szól, vagyis Szabó Lőrinc lírájában a "te" egy meghatározott, felismerhető női alakot jelöl, amit az is mutat, hogy a legtöbb kiadás az alcím után a "K.E. emlékére" feliratot, vagy "K.E." plakettjét is tartalmazza.¹⁰⁹ Az alcím és a kötetkompozíció figyelembevételével *A huszonhatodik év* cím a gyász éveként érthető, *A Huszonhatodik év* pedig az "emlékezet könyveként" olvasható.¹¹⁰ Az Oravecz *1972. szeptemberének* szövegeiben nem jelenik meg egy ilyen jellegű referenciális ("K.E." = "te") szimmetria, hiszen az "én" a "te" alakzatának megképzéséhez a (Szabó Lőrinc-féle "K.E.") monogram csak funkcióját tekintve járul hozzá. A monogram a "tulajdonnevek" redukciójával - ahogyan azt az *1972. szeptemberben* láttuk - már egy destruktív poétikai funkciót tölt be, azért, mert a "te" nem egyeztethető egy bizonyos női alakkal. Ez egyrészt a - változó női alakok és nyomok konstruálta - "te"egységének megbontásából következik, másrészt abból, hogy a monogram már nem csak a "te" nevének/neveinek reprezentációja és megőrzése. (Ilyen jellegű differencia mutatkozik a két kötet között az emlékezet teljesítményét tekintve is.) Úgy tűnik, hogy az *1972. szeptember* kötetének elején található mottó önkényesen kapcsolja össze a két kötetet, azért, hogy a Szabó Lőrinc-féle poétika hagyományt a differencia jegyében mutassa fel. Ezt demonstrálhatja a monogram megőrző, emlékállító, feljegyző funkciójának transzponálása az *1972. szeptember* kötetébe, ahol az már feljegyzés és emlékezés funkcióját az emlékezet törlésére használja.

A „távollévő líra” nyoma

Oravecz prózaversei költészettörténeti, líra-és narrációelméleti szempontból implikálta a töredékesség beemelését az értelmezés terébe. A szövegek interpretációi alapján elmondható,

¹⁰⁸ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Beleírás és kitörlés. A Te emlékezete Szabó Lőrinc A huszonhatodik év és Oravecz Imre 1972. szeptember című műveiben = Tanulmányok Szabó Lőrincről*, szerk. KABDEBÓ Lóránt, MENYHÉRT Anna, (Újraolvasó). Bp., Anonymus, 1997. 150-157.

¹⁰⁹ Szabó Lőrinc kedvesének, Korzáti Erzsébetnek a monogramja. Az alább felsorolt köteteket értem itt, melyek tartalmazzák a "K.E. emlékére" feliratot, vagy arcképes plakettet, vagy mindkettőt együtt. (Az internetes verzióban Kabdebó Lóránték által gondozott és javított életmű-kiadás található) = SZABÓ Lőrinc, *A huszonhatodik év*, Bp. Magvető 1958. Vö. = http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABOL/szabol00154_kv.html

¹¹⁰ KABDEBÓ Lóránt, *Titkok egy élet/műben: Szabó Lőrinc utolsó versciklusának poétikai és filológiai szembeállítás, Miskolc, Miskolci Egyetem, 2010. (Szabó Lőrinc Füzetek, 11.) 32. és 61. vagy: = Uő. <http://www.mek.sk/11500/11514/#>*

hogy a nyom, az emlékezet és a töredékesség 1972. szeptemberben nem csak tematikusan jelenik meg, hanem a kötet prózaverseinek szerkezetébe is hasonló módon íródik bele. Így az 1972. szeptember kétféle olvasási stratégiát dolgoz ki egyszerre: egyrészt a líra domináns kódja miatt egy líraolvasásért, másrészt az "én" történetmesélése nyomán egy narratívaként való olvashatóságot. Így az "[...]emlékezés aktusa valamiképpen kettéhasad a "lírai" és "prózai" kódok kereszteződésében."¹¹¹ A líraolvasás felől nézve, melynek alapvető művelete a prosopopeia alakzatában valósul meg, a kötet az emlékezés processzusát mint a nyelv interiorizációjának műveletét mutatja be, megmutatva ezzel a nyelv paradigmátikus szerveződését. A szövegek lírai "énje" önmaga hangját képzi meg egy performatív aktus révén, s az létesített "én" önmagát a "te" által szituálja. Így a dialógust a szöveg maga hozza létre, hiszen a "másikhoz" való odafordulást az "én" végzi. Ez azonban - amint a szövegek interpretáció mutatják - csak az "én" defigurálódásával történt meg, így az "én - te" viszony csak az aposztrofikus beszédhelyzet nyomaként jelenhet meg. Az "én" az emlékek interiorizációját végzi, az Erinnerung-típusú emlékezőfolyamattal teremti meg a "másikat", ezáltal azonban nem tudja magát "én"-ként mondani. Vagyis az "énnek" vállalnia kell a "másik", vagyis a "távollévő fél" képviselőt (hangját, beszédét) saját maga létrehozásához (ami az emlékezés feltétele). Ez szintén a személyes Erinnerung-típusú emlékezéssel jöhet csak létre, ami azonban így a "te" defigurálódását az "én" önrombolását okozza egyszerre. Amennyiben narratív olvasással közelítünk a szövegekhez, úgy szintén a beszédhelyzet lehetőségének megghiúsulását látjuk. A narratív kód egy kétirányú olvasást implikál, hiszen az események prezentálását és az események (kauzalitás) létrehozását egyszerre írja elő.¹¹² Ez a Gedächtnis-típusú emlékezéssel kapcsolható össze, hiszen az emlékezésről és az emlékezet létrehozásáról egyszerre van szó. A lírai "én" által megszólított te már a "versben" is eltörlésre van ítélve, míg a "próza" említett narratív effektusai éppen ezt az aposztrophét és prosopopeiát lehetetlenítik el, ugyanis a "te" minden egyes emlékezési folyamatban más és más alakban jelenik meg. Ez az összes beszédshituáció destabilizálását idéző elő. *"A mű retorikai szisztémája ebben az esetben az azonosítás tropológiai rendszerének defigurálódásában ragadható meg, s a történet elbizonytalanítása mint a narráció teljesítménye nem más, mint ennek a mozgásnak a szintagmatikus kiterjedése."*¹¹³ Kulcsár-Szabó Zoltán ezt Barbara Johnson elmélete kapcsán fogalmazza meg. Johnson alapvetően a

¹¹¹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 107.

¹¹² Cynthia Chase az elbeszélések olvasásának lehetőségét ebben látja = Cynthia CHASE, *Decomposing Figures*, Baltimore, 1986, 7-10.

¹¹³ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Metapoétika*, 109.

prózaversek retorikai szerveződéséből indul ki, s Baudelaire verseit vizsgálva jut arra, hogy a defigurációs mozgás alkotja a prózaversek "vélt" műfaji kódját.

Azonban ez a defigurációs mozgás nem közelíthető-e meg másfelől, másképpen?

A szövegekben működő retorikai alakzatok, főként a katakrézis és a prosopopeia egymás működésének lehetetlenségéről tanúskodnak. Ez a két alakzat azonban valamiképp a "maszkadásban", egy "prosopon" használatában közös történeti háttérrel rendelkezik, mely közös eredet anticipálja, hogy a két retorikai alakzat ellentétes és párhuzamos működése egyszerre és egyaránt hat. (Egy figuratív "szinuszgörbe" mintájára). A prosopopeia antropomorfizál, hiszen az arcadással, maszkteremtéssel a derridai értelemben vett "tulajdonképpeni tulajdonnévhez" jut. Ezzel szemben a katakrézis dezantropomorfizál, működésében a jelölési folyamat szimulákrumokat vesz fel, melyek permanensen dekonstruálják az "én" "jelenlétet", hiszen neveket ad a névtelennek, a hiány érzékelését stimulálja a folytonos névkereséssel, így önkényes mechanizmusa töredékességet posztulál. A egymást feltételező és egymást kioltó struktúra így modellálhatja a "prózaversek" mikro-szintjének működését. Ez makro-szinten talán a modális határhelyzet és az emlékezés felől érthető meg. A kötetre végig jellemzi ironikus modalitás egyáltalán nem véletlen, hiszen az irónia az emlékezeti retorika azon alakzata mely a felejtésre emlékeztet, és azért utal egy múltra, hogy eltörölje saját strukturális specifikumát: az előidejűségét. Ez a lírai kód múltira irányultságával kapcsolható össze, ugyanis a "távollévő líra" nyoma a "prózaversekben" a pillanatnyi, pontszerű iróniával tökéletesen konvergál, míg az allegória elbeszélő jellegű, a "prózaversek" narratív kódjának megfeleltethető. (Paul de Man szerint ugyanis mindkét anorganikus szerkezetet a temporális hiátus köt össze.) Amennyiben elfogadjuk azt az elképzelést, hogy a "távollévő" líra nyoma alapvetően az iróniával kapcsolódhat össze, akkor kimutathatóvá válik a temporális tapasztalat felosztása a textusokban. Az irónia ugyanis mindig felosztja azt egy illuzórikus múltra és egy inautentikus jövőre, az allegória pedig hozzáférhetetlen előidejűséget feltételez.

A narratívaként való olvashatóság, vagyis a töredezett nyomként való olvashatóság lehetősége a diakronikus allegóriának, míg a lírai nyomok olvasása a szinkronikus iróniának feleltethető meg. Ezeknek egyaránt nincsen előidejű múltjuk (*passé antérieur*), ezért az emlékezés- és emlékezet teljesítménye csupán saját idegenségükben hozzáférhető, csak olyan konstrukcióra lehet bízva, mely keletkezésekor már illuzórikus.

A dolgozat szerint a "prózaversek" kódját így az egymást korrelatív módon feltételező és kioltó retorikai alakzatok generálják, melyeknek kiváltója az emlékezet teljesítménye.

Ugyanis a saját emlékek is csupán idegenségében hozzáférhetőek, feljegyezhetőek, olvashatóak, az emlékezés így nem lehet más mint végtelen ironia, a "prózavers" pedig már Baudelaire-nél ennek a kudarcnak volt a műfaja, ugyanis a saját emlékeket egységében felidézni igyekvő akarat bukását prezentálja. Ezáltal már az *1972. szeptember* előszava is másképp interpretálható, idézet újra: *"Rájöttem viszont, hogy ennek az igénytelen rögtönzésnek is vannak bizonyos szabályai, melyeket nem hagyhatok figyelmen kívül. És hogy vállalnom kell a másik, a távollévő fél képviselését is, és nem lehetek részrehajló, mert ha az vagyok, becsapom magam..."* - hiszen nem csupán a "te" poétikai alakzatát azonosíthatjuk a "távollévő fél képviselésével", hanem a próza "másikát", vagyis egy távollévő líra nyomát.