View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Pécsi Egyetemi Archívum

Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Irodalomtudományi Doktori Iskola,
Irodalomtudományi Doktori Program
Iskolavezető: Dr. Thomka Beáta DSc.

Samu János

Határpoétikák

Redukció mint intenzív nyelvhasználat Domonkos István és Ladik Katalin költészetében

Doktori értekezés

Témavezető:
Dr. Orbán Jolán DSc.
(PTE-BTK)

Pécs, 2014.

TARTALOMJEGYZÉK

Bevezetés....4.

I. A dolgozat módszertanáról....6.
1. Intervenció....6.
2. Szökésvonalak....13.

II. Domonkos István és a *nyelvhatár*....18.
1. Elöljáróban....18.
2. Kormányeltörésben....22.
3. Kuplék, előmunkálatok....37.
4. Költőien lakozik a hontalan....48.
5. Ars poetica....59.
6. Gyermekversek....69.
7. Összegzés helyett....76.

III. Ladik Katalin *határnyelve*....81.
1. Kontextus. A neoavantgárd és a *Symposion*....81.
1.1. Ladik Katalin művészete mint metapozíció....81.
1.2. Feminin szubjektivitás mint a társadalmi kontextus művészi interpretációja....82.
1.3. Intimitás mint exhibicionizmus: a meztelenség fokozatai Abramović-nál és Ladiknál....88.
1.4. Az új művészeti praxis megnyilvánulási módjai Ladik „nomadizáló" habitusában....95.
2. Határtapasztalatok....102.
2.1. A reprezentációs nyelv kritikája. Hangköltemények....104.

2.2. Előadóművészet és performansz.....111.
2.3. Böjt/idő. A „másik” oralitás(a).....116.
3. A ladiki „hagyományos” költészet perspektívái.....123.
3.1. Nyitva hagyott versek: a befogadás provokációja.....125.
3.2. *Ólomöntés*: a szubjektivitás túlcsorduló anyaga.....134.
3.3. A ladiki protokonceptualizmus és a kísérlet logikája.....145.
3.4. A ladiki vers mint a műalkotás temporalitásának küszöbtapasztalata.....152.
3.5. A vers kegyetlensége: *A párhuzamos világok* időtapasztalata.....157.
3.6. A vers(test) határtalan metamorfózisa: test és anyagiság eseménnyé gombolt rétegei az *Idő*ben.....162.

Bibliográfia.....169.

Bevezetés

A disszertáció Ladik Katalin és Domonkos István költészetét vizsgálja, az *Új Symposion* első nemzedékéhez tartozó, indulásuk szűkebb, vajdasági kontextusában is kívülálló szerzők opusát határpoétikaként értelmezve. A nyitott (anti)költészeti modellek értelmezése a két szerzőnél más-más módon megvalósuló, sajátos nyelvi redukció tartományában történik, amelyben a hagyományos irodalmi keretek áttörése mellett a nyelviség dimenziójának, az értelem megképződésének válságával is számolnunk kell. Domonkos István esetében a totális költészet vágya kiüresedett csalódásba, majd szinte programszerűen vállalt költőietlenségbe, végül a nyelv határainak reduktív megbontásába torkollik. Ladik Katalin határnyelve pedig a fonikus összetevő materialitását erőteljesen hangsúlyozva, a harmonikus, zárt forma kiépülésének folyamatosan ellenszegülve provokálja az interpretációt. Eljárásaik a véletlent, a vers elhangzásának egyszeriségét, a kimondás szabályozhatatlan változékonyságát előtérbe helyezve a kánonok és konvenciók peremén maradnak, de éppen ezzel kérdeznek rá költőiség és nyelviség mibenlétére, lehetőségére, távlataira, így az áthágott határok zónájából nem csupán kilépnek, hanem intenzifikálják viszonyait. Ez az intenzifikáció épp annyira kevéssé megőrző jellegű, mint amennyire destruktív, sokkal inkább a mozgásban lét, az alakulás, a radikális nyitottság, a rákérdezés jellemzi, a lezárás és szabályozás lehetőségének állandó fölfüggesztése.

Mindkét költői életművet elsősorban e tekintetben nevezhetjük Deleuze és Guattari által kidolgozott értelemben kisebbséginek, minornak, annak ellenére, hogy ráadásul határon túli szerzőkről van szó, a „margó kitartó vándorairól”[1], akik közül Domonkos sympozionistaként a korabeli vajdasági magyar irodalmi kánonnal szegül szembe, majd az irodalomból, művészetből is emigrál, Ladik pedig az eleve fölforgató jugoszláv neoavantgárd egyik úttörő, a társadalmi nemet is problematizáló nőalkotója.

1 Virág Zoltán kifejezése. Lásd Virág Zoltán: „A margó vándorai. Az Új Symposionról”, in uő: A szomszédság kapui, Zenta, zEtna-Basiliscus, 2010, 18-54., itt: 50.

Életműveikben, noha mi ehelyütt csak a költészetre összpontosítunk, emiatt a deterritorializációs mozzanatokra érdemes figyelni, amelyek megkövetelik a rákérdezés, újragondolás, -fogalmazás dinamikáját, és amelyek elmozdulnak a már meglévő sémák konvencionális alkalmazásától.

Ladik és Domonkos versei nem kevesebbet követelnek az értelmezőtől, mint hogy saját diskurzusát is minorrá tegye, amely érzékenynek mutatkozik a náluk versenként, a versek minden egyes újraolvasását jellemző fölnyílásra, az értelmezési koordináták mozgásban tartására, a vers időbeli megtörténésének nyitott eseményére, amely nem rögzít, hanem továbbutal. Ennek az olvasói alapállásnak módszertani vonzatait az *intervenció*, *beavatkozás* képzőművészetből kölcsönvett, de átértelmezett fogalmának bevezetésével fejtjük ki, amely a disszertáció szövegének feltétlenül tudatosítandó státusát is kijelöli. Az intervenció mint módszer a kizárólag a befogadás eseményében realizálódó olvasott szöveg időbeliségét nyomatékosítja, alapvető előfeltevése, hogy az írásművek nem tárgyszerűen léteznek, hanem (időben) tartanak és ebből eredően olvasatonként újrakezdődnek. Ennek explikációját a bergsoni tartam filozófája, annak deleuze-i átírása segítségével végezzük majd el, amely a mindig újrakezdődő szöveget nem potencialitásnak, önazonos szerkezetnek látja, hanem (Deleuze terminusával) *virtualitásként*. A virtuális működésének hatóköre tágabb a puszta szövegiségnél, perspektívája ontológiai, és az általa megtörténő ismétlés a változó/változás időbeli, tartamszerű repetíciója, amint a következőkben részletesen kifejtjük.

A minoritás helyzetének kihívásait ilymódon vállaló, a tematizált opusokkal preszuppozíciónk értelmében egyazon tartamba foglalt interpretáció a módszertani alapok kifejtése után Domonkos István, majd Ladik Katalin alternatív költészetét vizsgálja, azokat helyezi olyan teoretikus perspektívába, amely úgy tudja kezelni transzgresszív jellegüket, hogy kisebbségi intenzitásuk, kívülállásuk és rögzíthetetlenségükből származó értékük ne csorbuljon.

I. A dolgozat módszertanáról

1. Intervenció

A vajdasági magyar irodalom egy-egy szegmensének (bármely perspektívából bármely aspektusra kihegyezett) vizsgálata, bizonyos értelmezési stratégiák mentén való elrendezése, vagy csupán *számbavétele* törésvonalak mentén történik, olyan termékeny hasadásokat követve, amelyek nemcsak az irodalomnak lehetnek csapásai. Minthogy a puszta számbavétel objektivitása, tárgytól való elkülönülése tudományfilozófiailag védhetetlen álláspont, továbbá a minden kötődéstől és torzítástól mentes nézőpont legjobb esetben is ábránd marad, dolgozatunk súlypontja a bevezetőben jelzett két költői modell vizsgálata mellett erőteljesen metodológiai lesz. A metodológia aköré a tézis köré szerveződik, miszerint az analízisnek mint valamely kívülálló, az elemzéstől függetlenül létező tárgyra vonatkozó értelmezésnek át kell adnia helyét egy olyan eljárásnak, amit célszerűbb intervenciónak, beavatkozásnak nevezni. Elemzésünk befogadásközpontú, ami abból a megfontolásból származik, miszerint valamennyi lehetséges értelmezés kimondva-kimondatlanul válaszol arra a kérdésre, mi a szöveg létmódja, mi a vizsgált szöveg, hogyan létezik, hogyan alakulnak tér- és időbeli keretei, mik működésének specifikumai. A strukturalizmus(ok) után következő irodalomelméleti paradigmákkal és irányokkal konszenzuálisan a szöveg létét nem tudjuk a befogadás folyamatától, annak mindig meghatározott időben lezajló eseményétől függetleníteni. Attól a jelenségtől, hogy a szöveg az értelmező olvasási stratégiáitól sohasem lehet elválasztott, azok igen gyakran változó paramétereinek olvasás- és írásaktusai nélkül, hozzáférhető módon sohasem létezik.

Ezzel összefüggésben az intervenciót, beavatkozást az különbözteti meg elsősorban az analízistől, hogy míg az analízisnek valamely „ott" lévő, különváló tárgya, iránya és irányítása, az objektivitás-illúzió általános keretei között ideológiája van, addig az intervenciót környezete, azon belül elmozduló támadási pontjai, reflexív konstitúciós teljesítménye jellemzi. A konstitúció, szövegalakítás a támadási, megközelítési pontok mozgékonyságával, illetőleg az erre vonatkozó reflektáltsággal függ össze, aminek azonban radikálisan megváltozik a státusa. A reflexió nem a preegzisztens tárgy viszonyait írja le, illetőleg a visszahatás logikájában nem őrzi azt meg, nem is a tárggyal való interakció finommozzanatait dolgozza ki, hanem az intervencióként értett elemzés belső viszonyaira utal, arra az önvonatkozásra, ami kizárólag működésében, temporális kibomlásában mutatja meg magát, és amely kibomlás és megmutatkozás már a tárggyal egyidejű elemzés maga. Ez az elemzés változékony, disszeminatív, jelentései attól a tartamtól függenek, amelyben kibomlanak és amely tartam az egyidejű *elemzett* tartama is minden esetben. De nagyon fontos hangsúlyozni, hogy a tartamhoz kötöttség vagy disszeminatív jelleg (az inverz reflektivitáshoz hasonlóan) nem valamiféle oldottságot, széttartást, variabilitást, és különösen nem potencialitást jelöl, hanem éppen fordítva: koncentráltságot és konzisztenciát, linearitást, a megtörténő jelentés effektív létmódját. A nietzschei hagyományban gyökerező deleuzeiánus valamivé-válásban megtörténő lét[2], az értelmezéssel egyidejű elemzettre igent mondó, azt affirmáló elemzés, amely azért függ az elemzettől, mert annak biztosít láthatóságot, megvilágítja bizonyos oldalait, behatol környezetébe, annak virtualitását aktualitásba fordítja, kétszeresen is hatékony: önmagában és az általa megmutatkozó elemzetten keresztül. Benne *történik meg* ontológiai értelemben a „mű", a vizsgálat tárgya is (az irodalmi korpusz), ezért nem variábilis, esetleges, heteronómiájában erőtlen, hanem épp hogy egyszeri módon tartamához kötött, befogadástermészetében ontológiai súllyal bír, hatékony.

A befogadáselméletekből kiinduló módszertan, amely a kisebbségi irodalom (*littérature mineure*) vonatkozásai felé tart, annak szökésvonalait pedig a mediális specifikumok figyelembevételével szándékozik megrajzolni (a médium változó működési

2 Lásd Gilles Deleuze: *The Logic of Sense*, ford. Mark Lester. Columbia University Press, New York, 1990, 1-3.

viszonyai jelentik tehát támadási pontját) egyik legnagyobb nehézsége az értelmezés értelmezetthez képest való potencialitásának, eme potencialitás változékonyságából eredő erőtlenségének, könnyű relativitásának kiküszöbölése.

Az egyazon tartamba foglaltság tiszta temporalitása azonban végső elemzésben nem jelent esetlegességet, miközben az elemző szubjektivitással mint konstitúciós feltétellel is számolnunk kellene. Eme működésmód, a reflexív intervenció körülményeinek illusztrálására, a relativitás kiküszöbölésére a továbbiakban a tartam filozófiájára, Bergson vonatkozó munkáira.[3] Detektálnunk kell egy lényeges különbéget, olvasat és primér (olvasott) szöveg különbségét, amely, ha a fentieket posztulátumként vesszük, nem egy előre adott, konvencionális, sok esetben magától értetődőnek tekintett elválasztás megerősítését szolgálná, hanem annak a változékonyságnak (nem vezet túl messzire, ha derridai kategóriával iterabilitásnak nevezzük) az elindítóját és generálóját tartaná meg, ami a temporális, a befogadás időtartamával korrespondáló létmód felé nyit.

Az olvasat módosuló viszonyaiba kódolt elemzettnek nyitottnak kell maradnia az újabb értelmezésekben realizálódó különbségekre, de radikális eltérésekre is, a jelentéstani ívek teljes átrajzolására, alternatív olvasatok megjelenésére, a retorikai gépezet teljesítményéből következő kifordulásokra. A szöveg „objektivitásának", amely áttételekkel az olvasat viszonyaiban tételeződnék, az olvasat alaposságát, tudományosságát, státusát, hagyománytörténeti beágyazottságát etc. érintené, a legenyhébb esetben is föl kel készülnie arra, hogy több variánsban jelenik meg, némelykor olyannyira eltérőekben, hogy korántsem érthető, hogyan, miként beszélhetnénk a szöveg identitásáról, mire irányul a szöveghez tartozó bármely megjelölés és megnevezés, katalógusszám (másként: az objektivitás vágya), minek az objektivitásáról van szó.

Az egyazon tartamba foglaltságnak akkor vannak/lehetnek komoly következményei, a szöveg létmódja úgy válik hatékony és nem valamely megelőző potencialitásba kódolt másodlagos létté, valami mást kiteljesítő, annak alárendelt

3 Lásd Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*, ford. Dienes Valéria, Szeged, Universum, 1987.; Henri Bergson: *Matter and Memory*, ford. N. Margaret Paul és W. Scott Palmer, New York, Zone Books, 1990.; Henri Bergson: *Duration and Simultaneity: Bergson and the Einsteinian Universe*, ford. Leon Jacobson, Manchester, Clinamen Press Ltd., 1999.

manifesztációvá (a potencialitásnak alárendelt valóság, ahol a potenciálisnak szélesebb a horizontja, mint a valóságosan megtörténőnek; az utóbbinak az előbbi a feltétele), ha ez a tartam kitüntetett, minden egyébnél súlyosabb, végső elemzésben: egyetlen. A variabilitás ez esetben nem esetlegességet jelölne, hanem az egyetlen lehetséges tartam egyre megújuló mozgósítását, az idő működ(tet)ését, ami nem párhuzamosokat rajzol, hanem a megnyílás, az új, a kibontakozás, a megtörténés irányában halad, és ha marad párhuzamosság, akkor az az elemzett és elemző aktualizáció kollaterációja az egyetlen időben. Ez a kettősség, ez a kollateráció az identitás lehetetlensége, amely olyan feszültséget okoz a két feltételezett tartam (mű és értelmezés) között, hogy az rendre az egyetlen időbe íródik, újra és újra linearizálódik az elválasztásokat el nem ismerő identitás állításában, az idő lépését, a megfogalmazást provokálja. Egyik a másikra vonatkozik, egyik a másikat írja, amely írás addig tart, amíg a le-írás el nem érkezik, azaz az íródás (itt: az egyetlen tartamba töltődés) során, abban a létben, ami a valamivé-válás léte, a lét, ahogy a különbségre alapozó deleuzeiánus érzékenység látja. Elemzés és elemzett szöveg ugyanazon tartamban bontakoznak ki, az értelmezés írja a vizsgált szöveget, de mindkettő jelen van és külön-külön is érzékelhető az őket magába foglaló közös tartam ellenére, a kettős jelenlét pedig újra és újra továbblendíti az olvasatot, amely ekképp sohasem relatív, hanem történő, a lineáris időben továbbmozduló.

Az elmondottak akkor lehetnek érvényesek, ha sok helyett *egyetlen tartamról* beszélünk, ennek kidolgozása, legalábbis jelzése pedig a mondott Bergson-opusok értelmezésén keresztül történhet meg, amelyek az általános és szűkebb értelemben vett pluralizmusokon keresztül a monizmusig juttathatók. Az olvasat íve Gilles Deleuze interpretációját fölhasználva a konklúziók tekintetében nagyjából a következőképp alakul. A tartamok szélsőséges pluralitásának tételezésében az *Anyag és emlékezet* jut a legtovább, ahol a végtelenül sok tartam között az emberi szubjektum saját tartama már csak egy eset a többi között, amelynek meghatározása választás eredménye a végtelen számú potenciális tartam között a világban, így az emberi szubjektumra vonatkozó „pszichológia nem egyéb az ontológiára nyíló ablaknál: ugródeszka, amelynek segítségével a létbe helyezkedhetünk. De alighogy elhelyezkedtünk benne, észrevesszük, hogy a lét sokféle, a tartam pedig számos, a mi tartamunk pedig szétszórtabb és

feszültebb, intenzívebb tartamok közé szorul: »Ezután annyi tartamot pillanthatunk meg, amennyit csak akarunk, és mind különbözni fognak egymástól«”[4] Ez az érzékeny, szélesen kiterjedő diszperzitás tágabb hatókörű bármely szubjektivitás kereteinél, nem csak a szubjektumhoz mért múltra vonatkozik, hanem univerzálissá tágul. Az *Anyag és emlékezet*ben „Bergson [...] a gondolatot, amely szerint a múlt összes szintje, a feszültség összes szintje virtuálisan együtt létezik, kiterjeszti az univerzum egészére: ez a gondolat többé már nem csak az én léthez való viszonyomra vonatkozik, hanem az összes dolog léthez való viszonyára is.”[5]

Mindazonáltal a dolgok tartamai eme univerzumhoz képest érvényesek rájuk, nem belőlük, a dolgokból származnak, hanem (mesterséges) felosztásuk, egymástól való teoretikus elhatárolásuk révén részesednek belőle, ami azt is jelenti, hogy kizárólag a felosztás elvégzésére alkalmas rendszerek részesülhetnek eltérő tartamokban (így például a szubjektív teljesítmény által adottak), illetve természetesen az univerzum egésze is. Deleuze szerint még tovább a viszonylag zárt rendszereket alkotó élőlények is részesednek az eltérő tartamokból, amelyek vélhetőleg tulajdon fönnmaradásukhoz végzik el az alrendszerek korántsem verbalizálható tagolását, ami ilyenformán talán nem is tagolás, csak az értelmezésben, ami már ismét az értelmezés pszichológiai tartamához vezet vissza. Akár egyetértünk Deleuze-zel e tekintetben, akár nem, annyi mindenesetre nagyon is meggyőzőnek tűnik, hogy „a *Teremtő fejlődés*ben [...] már nem általánosított, hanem korlátozott érvényű pluralizmusról van szó”[6], ami oda vezet, hogy a *Tartam és egyidejűség* a korlátozott pluralizmus, az általános pluralizmus és a monizmus hipotéziséig is eljut. Ez tagolva annyit jelent, hogy az első hipotézis esetében még egymástól különböző tartamok, ritmusok jól megkülönböztethető együttlétezéséről beszélünk[7], míg a második hipotézis szerint a tőlünk független, rajtunk kívülálló materiális dolgok nem eltérő tartamokhoz tartozásuk révén volnának egymástól megkülönböztethetők, hanem annak révén, ahogyan a mi tartamunkba kerülnek, abból részesednek, és ahogyan tagolják azt. Viszont az egésszel való kapcsolatunk így is

4 Gilles Deleuze: *A bergsoni filozófia*, ford. John Éva, Budapest, Atlantisz, 2010, 83.
5 Uo.
6 Uo.
7 Deleuze: *A bergsoni filozófia*, 85.

megmagyarázatlan marad, és ez motiválja a harmadik hipotézis fölállítását, amely így hangzik: „csak egyetlen idő, egyetlen tartam létezik, amelyből minden részesedik, beleértve a mi tudatunkat, az élőlényeket és az egész anyagi világot is."[8] A végső következtetés tehát úgy szól, hogy az idő egyetlen, személytelen és univerzális.

Noha a bergsoni filozófia az időt és a tartamot szisztematikusan fölépítve alapvetően sokféleségként határozta meg a korábbiakban, a relativitáselmélettel való találkozás látszólag ellenkező irányba fordítja a koncepciót, de „nem hirtelen állt elő ez az ellentét: elő volt hozzá készítve a talaj a sokaság alapvető jelentőségű fogalmában, amelyet Einstein Riemanntól vett át, és amelyet Bergson az *Idő és szabadság*ban maga is felhasznált."[9] A relativitáselmélettel folytatott vita siklatja a bergsoni filozófiát a monizmus felé, ami a tiszta immanencia teorémájának különösen kedves, és ahová a deleuze-i olvasat szívesen elkíséri. A vita tárgyát egy finom megkülönböztetés képezi, amely az idő monizmusának gondolatát is árnyalja, ugyanis az idő monizmusa nem zárja ki a sokaságként értett egyetlen időt, sőt Bergson ragaszkodik hozzá, hogy a tartamként, immanens történésként értett idő lényegében sokaság.[10] A problémát inkább az jelenti, hogy miféle sokaságról van szó, ugyanis Bergson kétféle sokaságról beszélt, aktuális, numerikus és nem-kontinuus, másrészt virtuális, folyamatos és kvalitatív sokaságról. Az einsteini idő a numerikus és nem kontinuus kategóriába tartozna, és Bergson éppen azt veti Einstein szemére, hogy összetéveszti a kétfajta sokaságot. A vita lényege, a valódi probléma tehát így hangzik: a két féle sokaságból melyik vonatkozik az időre?[11] Deleuze értelmezésében noha Bergson a figyelemről mondja ki, hogy hatalmában áll megoszlania anélkül, hogy részekre bomlana, mélyebb értelemben arról van szó, hogy a tartam képes átfogni önmagát. „A víz folyása, a madár röpte és életem zúgása három folyamot alkotnak, de csak azért, mert az én tartamom egyrészt egy közülük, másrészt azonban egyszersmind a másik kettőt tartalmazó közeg is. [...] saját tartamom [...] alapvetően nem más, mint más tartamok felfedezésének képessége, mint képesség arra, hogy magába foglalja az összes többi tartamot és saját magát, egészen a végtelenségig. [...] a tartam

8 Uo.
9 Deleuze: *A bergsoni filozófia*, 86.
10 Deleuze: *A bergsoni filozófia*, 87.
11 Uo.

nem egyszerűen oszthatatlan, hanem a maga sajátos módján osztódik fel; nem egyszerűen egymásrakövetkezés, hanem sajátos együttlétezés, a folyamok egyidejűsége."[12] A virtuális, azaz folyamatos sokaságként meghatározott tartam oszlik egymástól különböző természetű elemekre, ezek az elemek azonban csak akkor léteznek aktuálisan, ha a felosztást ténylegesen végrehajtjuk, ha ez nem történik meg, nyilvánvalóan az egyetlen idő perspektívájában maradnak, a virtuális regiszterében, amely kibontakoztatásának kulcsfeltétele az átélhetőség, szemben azzal, amit Bergson szimbolikusnak nevez, elképzelhetőnek, valami olyannak, ami szemben áll az élménnyel.

A dolgozat módszertana szempontjából ez azért lényeges, mert az elemzett szöveg aktualizációja, létbefuttatójaként, megvalósítójaként értett értelmezés erejéről beszélünk, szemben az esetlegességgel, illetve olyan mechanizmusok prezentációja lenne a tét, ahol ez a megvalósulás nem az előre adott potencialitás megvalósítása, hanem ontológiai súllyal bír, valami olyannak a létrejövését mozgatja, ami korábban nem volt, ami e tekintetben nem korlátozott, ami hosszútávon a nyitott, tiszta, „vad" különbség működése is lehet, és amelyben a párhuzamosságok (értelmezés és benne adott értelmezett párhuzama) az egyetlen tartamban helyet kaphatnak.

Ettől a ponttól érdemes továbbá még megfontolni Bergson tézisének bizonyítását, ami abból áll, „hogy a különféle tartamok csak az egyetlen idő perspektívájában lehetnek átélhetőek vagy átéltek. [...] Ahhoz, hogy két idő létezését feltételezzük, kénytelenek vagyunk egy furcsa tényezőt bevezetni: azt a képet, amelyet A alkot B-ről, miközben tudja, hogy B nem élheti át ugyanúgy a dolgot. Ez »szimbolikus« tényező, azaz szembenáll az élménnyel, sőt, kizárja az élményt [...]."[13] Ami most a sokféleséget is fölölelve ahhoz a monisztikus koncepcióhoz vezet (ismét), hogy egyetlen idő van, és az ugyanabban a virtuális egészben helyet kapó történő folyamok száma végtelen (általánosított pluralizmus). Ahogyan Deleuze fogalmaz: „a virtuális sokféleségből nem csupán következik az egyféle idő léte, hanem a virtuális sokféleségként értett tartam maga az egyetlen idő."[14]

12 Deleuze: *A bergsoni filozófia*, 87-88.
13 Deleuze: *A bergsoni filozófia*, 89.
14 Deleuze: *A bergsoni filozófia*, 90.

2. Szökésvonalak

Az interveniáló, szükségképpen beavatkozó figyelem a virtuális előadottságot aktualizálja és a levezetés menetében az egyetlen időhöz képest differenciálja, azaz minden egyes alkalommal az identikusként elképzelt (és ezért az elemzéstől a tartamon belül elváló, elemzettként konstituálódó) primér szöveg új és új módozatait és alakzatait állítja elő. Ezek az új alakzatok nem ugyanannak a témának variánsai, a szöveg lehetőségmezejének, potencialitásának kibontásai, hanem a sokaságként értett tartam működéséhez kötött különbségalakzatok. Nem azért jönnek létre, mert meg kellene történniük (a potencialitás ontológiai logikája szerint), és ebben a meghatározottságban bizonyos módon vagy valamely minimum szerint, hanem azért, mert a kibontatlan virtualitást differenciálják, azt a virtualitást, amely önmagától különbözik, a különbözés szökésvonalaiba, csapásaiba írja bele magát. Megvilágító erejű példa lehet az élőlények sajátos alkalmazkodása, amit a deleuze-i filozófiában nem reaktív, tehát valamihez mért viszonyulásként érthetünk, hanem problematizálásként, a gravitáció, a fény etc. problematizálásaként, amikor is eme problematizálási módok eltérései írják meg (és a tudomány fejlődésével egyre tovább) példánkban a gravitáció, a fény fogalmát, aktualizálják virtualitását. Nem egy előre adott bőség kiáradásáról van szó (éppen a különféle „alkalmazkodások", érzékek vetik föl, hogy van fény, és mindnek eltérő fényfogalma, megoldása van, amelyek az eltérő problémafölvetés miatt nem mérhetők össze egymással), hanem egy magában, magához képest való különbség aktualizációjáról, kibontásáról beszélünk, annak szétágazásairól és elkanyarodásairól, létben való változásáról, hatékonyságáról. Az egyes értelmezési aktusoknak egymáshoz viszonyítva nem kell átfedéseket mutatniuk, illetőleg ha így is esne, az átfedések jelentését az akut levezetési módok mutatják, amelyek egy-egy hasonló elem esetén is az eltérő differenciális rendszerben elfoglalt hely alapján más-más értéket képviselnek, azaz homológ különbséget írnak. A potencialitásnak szűkülő visszacsatolásai vannak, a különbséggel eljegyzett virtuálisnak viszont szórási tartománya; az egyik rekonstruál,

helyreállít, pontosít, keretez, a másik konstruál, deterritorializál, kibontakoztat, határtalanít. Az utóbbi a szukcesszív ismétlésként fölfogott időbe rohan, kollateráló ritmusaival zajlik, hat és előrehalad, az első visszafordul, meg-, helyre-, beállít, pontosít-szűkít, elrendez.

Az intervenció eljárásában (értelmezőleg) megismételt és tartamba futtatott primér szöveg így belső, immanens különbsége szerint válik valamivé, kerül a valamivé válás idejébe, lesz ez az idő maga. Ehelyütt csak utalni tudunk rá (de Ladik Katalin költészete kapcsán visszatérünk ehhez), hogy az ekképp fölépülő idő az *Ismétlés és különbség* három időmodellje közül (a jelenre építő ciklikus, a múltat szintetizáló kanti lineáris, és az örök visszatérésre alapuló nietzschei, amelynek olvasatomban bergsoni gyökerei vannak) a harmadik logikáját követi, és eszerint az ismétlés mechanizmusát is az immanens differenciához köti. („Az örök visszatérés alanya nem az ugyanaz, hanem a különböző, nem a hasonló, hanem az eltérő, nem az egy, hanem a sok."[15])

A fentebbi megfontolások után keresünk rá a hangra, hang-nemre, a hang-lejtésre, a hang-értékre, hang-hordozásra, ezek teoretikus keretére a vajdasági magyar irodalomban, amit kisebbségi irodalomként jelentettünk be. Ezt a helyzetet kell az intervencióval összhangban árnyalnunk, kijelölnünk diszkurzív környezetét, detektálni az elfordulási pontokat, amelyek a *littérature mineure* koordinátáit adják meg. Mindeközben tudatosítanunk kell, hogy a kisebbségi irodalom nem valamely kisebbségi nyelvhez tartozó irodalom, hanem olyan irodalom, amelyet a kisebbség a többség nyelvén ír, autentikus, alternatív poétikával, a nyelvi alapokra való akár implicit rákérdezéssel. „Elsődleges jellemzője mindenesetre az, hogy nyelve igen erős deterritorializációs együtthatóval rendelkezik."[16] Egy kitágított kisebbségi irodalom-fogalomról, egyáltalán kisebbségiség-fogalomról van tehát szó, a margó átpozicionálásáról, áthelyeződésekről, amelyek a számbavétel ismétlését a különbségnek rendelik alá mindahány jellemző mentén. Mert a kisebbségi irodalomnak a nyelvi deterritorializáltság mellett további két

15 „The subject of the eternal return is not the same but the different, not the similar but the dissimilar, not the one but the many"Gilles Deleuze: *Difference and Repetition,* ford. Paul Patton, New York, Columbia University Press, 1994, 126. Ehhez még lásd: Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia,* ford. Moldvay Tamás, Debrecen, Gond Alapítvány/Holnap, 1999, 80-84. és 111-117.

16 Gilles Deleuze - Félix Guattari: *Kafka. A kisebbségi irodalomért,* ford. Karácsonyi Judit, Budapest, Qadmon, 2009, 33.

jellemzője van, így az individuálisnak a közvetlen politikaira való rákapcsolódása (Ladik Katalin habitusára lesz igen jellemző), és a kollektív megnyilatkozás-elrendeződés „Következésképp a »kisebbségi« nem bizonyos irodalmak jellemzője, hanem minden olyan irodalom forradalmi feltételeit jelöli, amely a nagynak (vagy intézményesítettnek) nevezett irodalmon belül létezik. Annak is, aki szerencsétlenségére nagy irodalommal rendelkező országban született, úgy kell saját nyelvén írnia, mint ahogy a cseh zsidó ír németül, vagy az üzbég oroszul."[17] Ez az állandósággal szembeszegülő minoritás (a nyelvhasználó) csoportok morfológiájával is jellemezhető. A minor, a kisebbségiség fogalma nem a számszerű összetételre utal,[18] hanem a csoporttá formálódás azon módozatára, amely révén az identitást megképző sztenderd, a rögzült sémák a folyamatos újraalakulás, a fölnyílás, az elmozdulás állapotába kerül. A „többség" rögzítő, normalizáló, azonosságképző mechanizmusainak hatályon kívül helyezése, az alternatív logika bevezetése, a mozgás, a törés, a szkiz jogai, a visszacsatolás ellehetetlenítése az elemző eszköztár paradigmá(k)ba rendeződésének és azok mechanikus, vagy akár reflektált, árnyalt alkalmazásának kétségkívül kényelmes gyakorlatát is szükségszerűen kikezdi. Mind Ladik Katalin, mind pedig Domonkos István költészete éppen az elrendezésnek, a stabilizálásnak szegül ellen, azáltal válnak határköltőkké akár tulajdon határon túli, vajdasági kontextusukban is, hogy nyelvük, tételesen levezethetetlen poétikájuk nem csupán nyitott (marad), hanem megbontja az interpretáció egységesítő ábrándját, folyamatos önreflexióra kényszeríti azt, aminek következtében már nem reflexióról beszélünk, hanem a jelentésképzés kinéziséről, pályájáról, irányról, és nem bejárható, majd fölmérhető területről. Egyik és másik költészeti opus is kétszeresen provokálja az interpretátort: egyrészt azzal, hogy kilépnek a szűkebb (vajdasági) és tágabb (magyar nyelvű) hagyományból, másrészt átrendezik az elemzés automatikusan adódó konvencionális lépéseit, óhatatlanul rákérdeznek a lehetséges olvasatok rejtett előfeltevéseire.

A demarkációs vonalak (időleges) minden tudatos olvasatban megtörténő átrajzolása (a következő hasonló esemény, következő interpretáció előtt), nem csak a

17 Deleuze - Guattari: *Kafka*, 37-39.
18 Ehhez lásd Claire Colebrook: *Understanding Deleuze,* h. n., Crows Nest/Allen & Unwin, 2002, XXV.

költői nyelv, hanem egyáltalán a nyelv jelentéstani-grammatikai és mediális deterritorializációja lesz az interveniáló vizsgálódás környezete, az a támadási pont, amely a vajdasági magyar irodalom korpuszába vezet Ladik és Domonkos révén. Majdnem szó szerint megismételhetjük, asszimilálhatjuk Deleuze és Guattari a prágai német nyelvre vonatkozó megjegyzéseit, amellyel a kafkai eljárás az (volt), hogy „mivel szókincse kiszáradt, az intenzitás szintjén kell mozgásba hozni, vibráltatni. Szembe kell állítani a nyelv tisztán intenzív használatát annak szimbolikus, esetleg jelentős, vagy egyszerűen csak jelentő használatával. Egy tökéletes és nem formált, intenzív, anyagi kifejezéshez kell eljutni."[19] Ennek az intenzív, anyagi kifejezésnek a médium testét, anyagiságát illetőleg is két megnyilvánulását detektálhatjuk: az egyik a csendbe tartó teljes redukció, a másik pedig a szupraszegmentális jegyek szemiózison túli intenzifikációjának vállalása is, az egyik Domonkos István költői opusában, a másik Ladik Katalinnál, a formát megbontó, nyelvbe való költői betöréseket jelentő, továbbá fonikus költeményeinek esetében érhető tetten. Amennyiben a kérdés az: „hogyan szakítsunk ki saját nyelvünkből olyan kisebbségi irodalmat, amely képes aláásni a nyelvet, és józan forradalmi vonal mentén elfolyatni azt? Hogyan lesz valaki saját nyelvének nomádja, bevándorlója, cigánya?"[20], úgy mindkét esetben, a vajdasági magyar irodalom két mára reprezentatív kívülállója kapcsán a hangzósságnál, az elhangzás időben kibontakozó *egyszeri és változó* eseményénél találjuk magunkat, másrészt némelykor a jelölő anyagi feltételénél, amely az értelem határértékeit jelöli, transzparenciája vagy kiemelt hangzóssága a nyelv kontúrjait rajzolja meg. Azt az alakzatot, amellyel egyfelől kiléphetünk belőle, másfelől pedig közelíthetünk hozzá, illetőleg az intervenció mint értelmezés tartamába kerülünk, amely a jelentésességről ugyanakkor nem mond le, de a kiterjesztett minoritás filozófiájával összhangban kimozdíthatja kereteiből.

A két költői életmű teoretikus megszólaltatásának (megszólaltatás és nem tárgyiasítás, mert az elemzett fonikus jelenségek az elemző aktualizációval egyazon tartamba íródnak) stratégiai megfontolásait, az eszközök előszámlálását (specifikus

19 Deleuze - Guattari: *Kafka,* 39.
20 Deleuze - Guattari: *Kafka*, 40.

státusú reflexió, intervenció, tartamszerűség, differencialitás) és funkciójuk jelzését követőleg a kutatás a továbbiakban Domonkos István és Ladik Katalin költészetére összpontosít.

II. Domonkos István és a *nyelvhatár*

1. Elöljáróban

Domonkos István (1940) életművének elhelyezése a vajdasági magyar irodalom történetében elválaszthatatlanul összeforrt az 1961 és 1964 között a *Képes Ifjúság* mellékleteként megjelenő, majd 1964-től önálló irodalmi folyóirattá szerveződő *Új Symposion* fellépésével, megszólalásmódjával, irodalomfölfogásával és újító törekvéseivel, ami a próza, a líra és a kritika területét is érintette. Az emberi és írói életút állomásait hat verskötet (*Rátka*, *Mao-poe, Valóban mi lesz velünk*, *Áthúzott versek*, *Tessék engem megdicsérni, YU-HU-Rap*), egy regény és egy ifjúsági regény (*A kitömött madár*, *Via Italia*), novellák (*Önarckép novellával*), és egy publicisztikai kötet (*Redőny*) jelzi, ami mennyiségét tekintve talán nem sok, de jelentősége (a 2006-ban neki szentelt, a budapesti Kijárat Kiadó gondozásában megjelent *Domonkos-Symposion*, továbbá a Magyar Művészetért Díj tükrében) nemcsak a vajdasági, de az egyetemes magyar irodalomban is tetemes.

Bori Imre irodalomtörténetében[21] nemzedékének talán leglíraibb egyéniségének nevezi, akinek költészete belső költői alakulása ellenére nem folyamatos, és a kezdő évek nagy lendületének fokozatos lelassulásával az elhallgatás, az irodalomból való végleges kivonulás irányába hat. Nem mintha költői kifáradásról lenne szó, sokkal inkább a konvencionális életkereteket, a művészet erejét és a költemény lehetőségeit is tagadó attitűdnek az érvényesüléséről, amely végighúzódik egész verstermésén, és az egyes reprezentatív alkotásokkal, kötetekkel fémjelzett állomások kohézióját is megképzi, amint dolgozatunkban igyekszünk majd kimutatni.

21 Lásd Bori Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*, Újvidék, Forum, 1993.

Domonkos István munkáinak fogadtatása nemzedéktársai részéről annak az irodalmi átalakulásnak volt része, amely a bezárkózó, tévesen értelmezett regionalizmus irodalmával szállt szembe, és helyette saját „pozitív gyakorlatát" illusztrálta – Bori Imre szavaival – „a szokványosnak és a terméketlenné vált hagyományosnak a kritikájával és a vállalható felfedezésével, az autentikus költői szó hitelének megszerzésével"[22]. Komoly szerepet játszottak ebben már a legkorábbi Domonkos-munkák. A kortársak értelmezései közül néhányat érdemes kiemelni.

Bosnyák István *A Rátkától az Áthúzott versekig* című tanulmányában[23] lázadásról beszél. „Ott feszül egy erőteljes lázadás a költészet tehetetlensége, a valóságot, a hús-vér valóságot pótolni nem tudó, helyettesíteni képtelen volta ellen. [...] előtérbe kerül a költészet sziszüphoszi ősproblémájának személyes élménye". Újszerű hangon megcsendülve ezek a témák „valóságos szellemi sokkot" jelentettek, és mire az olvasók a *Rátká*ban „a pazar képalkotó fantáziát és nyelvi találékonyságot, a metaforáknak [...] buja mediterrán világát" kezdték volna csodálni, „megjelenik az *1. újvidéki elégia.* Ez a keserű, groteszk, kísértetiesen dezilluzionista fintor-vers, Domonkos egész addigi költészetének, »pontosan, szépen« konstituálódó költői világegyetemének összeégetett, amorf roncsa." Ezek után (a *Valóban mi lesz velünk* című, Tolnai Ottóval közösen írott kötetben) Domonkos már a „nem-tettet emeli a költői alapmagatartás központi kategóriájává" az *Áthúzott verse*kben, különösen a híres, éppen Bosnyák Istvánnak ajánlott „anti-poémában", a *Kormányeltörésben* pedig (lebontva-)kidolgoz egy nagyvilági, egyetemes érvényességű sorsmozgást, amelyben az ember „használati (közgazdasági) értékké devalválódott".

Bányai János is elismerően üdvözli az *Áthúzott verse*ket *Költő lőtávolságban* című tanulmányában[24] – „Domonkos István verskötete ritkaságszámba menő költői teljesítmény" –, és a válságtüneteket a versbeszéd közvetettségével szembeni poétikai álláspontként értelmezi, amikor megállapítja, hogy éppen „az első Symposion-nemzedék költői közé tartozó Domonkos István versei azok, amelyek alig használják a nemzedék

22 Bori: *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*, 206.
23 Bosnyák István: „A Rátkától az Áthúzott versekig", in uő: Szóakció, 1-2. kötet, Újvidék, Forum, 1980-1982, 2. kötet: Adalékok egy nemzedéki szellemiség rajzához, 36-55., itt: 48.
24 Bányai János: „Költő lőtávolságban", in uő: Könyv és kritika, Újvidék, Forum, 1973, 14-22., itt: 15.

ma már normává tett és standardizált lírai s poétikai eszközeit, felismeréseit", továbbá, hogy a költők „rejtjelek mögé bújva szólnak, mert feltételezik, hogy erről a világról nem lehet mindent elmondani. Domonkos a világgal közvetlenül néz szembe, és álláspontjait, világlátását, ítéleteit, félelmét és szorongását közvetlenül közli. Ezért van majd minden versének epikus magja.Verseiben mindig *történik* valami, merthogy a világ is, amelyről beszél és amelyről mindent el mer mondani, a megtörténésekben konstituálódik."

Utasi Csaba különös lelkesedéssel ír,[25] azt mondja a *Kormányeltörésben*ről, hogy „csakis kazinczys ujjongással lehet olvasni, lélekben »fel-felsikoltva«", „nem lehet betelni vele! Főnévi igenevek billegnek, kacsáznak, csörömpölnek végig a versben, a ritmus akadozó, pocsék, s mintegy a hallgatás határán, a főnevek is ragtalanul, csúfondárosan megcsonkítva bukkannak föl egymás mellett [...] a versek szokásos kötőanyaga szőrén-szálán eltűnik." A vers az élet halvány, vértelen mása, amolyan második élet, amely az elsőre telepszik, és Domonkos nagy „negatív szimfóniája", az egyéni élet kiszolgáltatottságának groteszk és nagyívű munkája, nemcsak hogy leszámol vele, számonkér és vádol, de teszi ezt a (ki)nevetés határán billegve, egészen a nyelvi anyagig hatolva.

Gerold László a költemények dramatikusságát emeli ki, miközben elemi erejüket és hatásukat hangsúlyozza, idézetünkben *A Kuplé 2. előmunkálatai*nak sorait kommentálva („Nem látom értelmét az egésznek, / tizenhat éve írok verset"): „ez a befejezés afféle cseppben a tenger töménységgel a költő egész írói-emberi alapállásának, magatartásának a foglalata lehet. Domonkos verseiben, regényeiben, riportjaiban állandóan ezt a bizonyos, annyira szükséges, de csak elvétve fellelhető értelmét keresi, a tehetetlenségünk ellenére is csinálni valamit, a menni, a másképpen igénye munkál, a gondolkodó, az önmagát és környezetét látó ember örök elégedetlensége figyelhető meg. Ezzel magyarázható, hogy főleg versei, de bizonyos fokig prózája és újságcikkei is drámai töltetűek. Írásait drámaivá teszi az örökös számonkérés, önmagától és a világtól, amely feloldhatatlan feszültséget teremt az egyes műveken belül éppen úgy, mint a mű és olvasója között. [...] verseinek formáján is érződik a drámai feszültség, a művekben

25 Utasi Csaba: „A dadogó kiáltás költői hatalma. Kormányeltörésben", in uő: Tíz év után, Újvidék, Forum, 1974, 28-41.

latens párbeszéd folyik, ami sajátos drámai sodrásúvá teszi ezt az elementáris erővel feltörő költészetet, formálódó költői nyelvet, mely senkit sem hagy(hat) közömbösen."[26]

Az esszéíró kortársak méltatásaiból is kitűnik, hogy Domonkos nem véletlenül lett a *Symposion*-mozgalom egyik vezéregyénisége, meg hogy elhallgatásának hangsúlyos tette, költészetének ellentmondásossága és határhelyzetei, szerzői ikonicitása, kultikus aurája, kitörölhetetlen irodalomtörténeti helye miért lehet aktuális ma is, amikor az életmű már csak a visszatekintésben mutatja magát, és a hosszú hallgatás évei alatt megváltozott irodalomértés többszöri textuális áttételekkel érheti csak el.

Ez a fejezet arra vállalkozik, hogy az életmű központi, mondhatni szintetikus darabját, a *Kormányeltörésben*t perspektívájául választva érvelésében valamennyi kötet reprezentatív verseit érintve a totális költészetbe vetett hit, a kiüresedés és költőietlenség, továbbá a nyelv fölszámolásának poétikai tetteit a szövegekből fölfejthető elméleti narratíva stratégiahálózatában koherens módon elhelyezze, továbbá önnön hermeneutikai terét artikulálva abból induljon ki, hogy nemcsak a világ „konstituálódik megtörténésekben", hanem a szöveg is, a művészet beszéde, márpedig „minden találkozás a művészet beszédével egy lezáratlan történéssel való találkozás, s a találkozás maga is része e történésnek"[27]. A továbbiakban ennek a temporális értelemalakulásnak irányvonalát követjük a költészeten keresztül a nyelv mélyrétegeibe, a szerzői én megszerveződésének textuálontológiai vonatkozásain keresztül a költészet beszédének eseményszerűségéig, és az interpretáció mozgásában megpróbáljuk tetten érni az éppen érvényes szövegszervező stratégiát. Az esemény senkiföldjén nem elégszünk meg azzal, hogy az életmű lírai vonulatának nyilvánvalóan figurális szerteindázása során csupán a jelölők plurális jelentésbetöltődését vizsgáljuk, hanem azokat az eljárásokat, szövegszerű és nyelvi természetű működésmódokat, késztetéseket kutatjuk, amelyek egyáltalán lehetővé teszik a poliszém, *szerzőt, szöveget és interpretációt fölölelő*, végül kontinuitásba és koherenciába rendeződő értelemaffirmációt.

26 Gerold László: *Drámakalauz*, Újvidék, Forum, 1998, 29.
27 Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer,* ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, 87.

2. Kormányeltörésben

Ha az 1971-ben keletkezett és megjelent *Kormányeltörésben*[28] című epikus, a líra klasszikus műfajainak mércéi szerint meglehetősen terjedelmes, sajátos nyelvezetű szövegszekvenciából indulunk ki, amely afféle irodalomból, költészetből, nyelvből való kihátrálásként,[29] egy a maga kulturális kontextusában jelentős ars poetica redukciójának és törlődésének nullpontjaként hat, továbbá számba vesszük, hogy kiterjedt recepciójából, és mára visszavonhatatlannak tűnő kanonizáltságából kiindulva afféle *összegző* (anti)költeménnyel volna dolgunk, úgy a (kronológiai szempontból) előrehozott részletesebb elemzés egészen széles perspektívával kecsegtet. Jószerével olyannal, amely átfoghatja az egész Domonkos-opus látképét, íveire és kanyarulataira vetülhet, földeritheti a rejtett „anyagmegmunkálási" eljárásokat, miközben természetesen a tüntetően manifeszt szólamokat is dekódolni tudja, betekintést nyújt azok működésmódjába és fölépítésébe, öntudatába és textuális véletlenszerűségeibe, sőt, ha engedünk a szövegkorpusz mint tárgyiasítható vonatkozási pont eszményét is kikezdő, a temporális irodalomtudományi paradigmák felé lendítő/hajazó túlzásoknak, még talán tulajdon értelmezői pozíciónk kijelölését is rábízhatjuk. Mert ez utóbbi nyilvánvalóan nem magától értetődő, és kereteit sem a megszólalás modalitása, körülményei vagy funkciója, sem a módszertan nem szavatolhatja, hanem inkább az a tárgyiatlan kapcsolódás (folytassuk, amit célirányosan elkezdtünk), amely a kívülről adódó szöveg hozadéka, annak a jelentésnek az aktualitása, mely szerint a „Másikat a beszéden belül

28 A vers nyolc alkalommal jelent meg nyomtatásban. Az *Új Symposion* 1971. májusi számának mellékletében, az *Áthúzott versek* című Domonkos-kötetben, a Bori Imre válogatásával készült *Gyökér és szárny* című antológiában, az *Új Symposion* 1992. 1-2-es számának plakátmellékletén, két évvel később az *Ex Symposion* 10-12. számában, 1998-ban a *Kormányeltörésben. Válogatott versek 1958-1994* című kötetben, 2000-ben Utasi Csaba *Csak emberek* című kötetében, majd 2006-ban, a Thomka Beáta szerkesztette *Domonkos-symposion*-ban. Az egyes szövegközlések között jelentős eltérések figyelhetők meg, ezért célszerű jelezni, hogy ehelyütt a Vadai István szövegkritikai megfontolásaival (Lásd Vadai István: „Lenni vagy nem lenni", Ex Symposion, 1994/10-12, 92-101.) is számoló 2006-os kötet variánsát olvassuk (Lásd Thomka Beáta [szerk.]: *Domonkos-symposion. Domonkos István műveiről*, Budapest, Kijárat, 2006, itt: 15-28.).

29 Lásd Thomka Beáta: „Kihátrálás a világból, nyelvből", Ex Symposion, 1994/10-12, 1-2.

megközelíteni annyi, mint a kifejeződését befogadni, melyben a Másik minden pillanatban túlcsordul a gondolat által hordozott ideáján. Tehát az Én befogadóképességén túlmenően *fogadni* a Másikat, ami pontosan annyit tesz, mint a végtelen ideájával rendelkezni. De azt is jelenti: tanítva lenni. A Másikkal való viszony vagy a Beszéd allergiától mentes, etikai kapcsolat, ám e befogadott beszéd egyúttal tanítás. A tanítás azonban nem a bábáskodásra megy vissza. Kívülről jön, és többet hoz, mint amennyit tartalmazok."[30] Amennyiben hagyjuk, hogy *beszéljen egy* (személyes) *hang*,[31] amit hallani kívánunk, és az általa közvetített jelentések hiteles szuggesztivitásának engedve, a felénk érkező szintagmák idősodrába helyezkedve egy autentikus, lehetőleg önmagáról tudó olvasatot szándékozunk fölépíteni, úgy elsősorban az olvasat szövegre támaszkodó, kontextustágító teljesítményére érdemes koncentrálnunk. Egy olyan bőségre, amely tulajdon tartamán belül, a mindig-megújuló olvasatokban egyszerre kontextusfüggő és -építő, amelyet a szöveggel való kölcsönfüggése tart fönn, egyszerre tartalmazó és tartalmazott.

Kezdeti nehézségeinket két komoly probléma terheli: egyrészt Domonkos István *nevének* súlya, amelynek szövevényességét a szerzőközpontú megközelítéstől való óvatos, de nyelvfilozófai alapjaira következetesen építő tartózkodás nyitja meg, olyan beszédhelyzetet artikulál tehát, amelyben a Domonkos István *tulajdonnév* gyűjtőkategória, és extenzitása egy meghatározott szövegkorpusz felületével vág egybe, illetőleg a vonatkozó helyeken a *versben megszólaló* alanyt, a „lírai ént" jelöli, szemben az értelem ellenőrzését végző, intencióiban többé-kevésbé rekonstruálható szerzővel. Másrészt a feladatban (Domonkos István költészetének szövegszervező stratégiái) adott tematikus fókusz ellentmondásossága, a tárgyias viszonyt sejtető (az elemzésnek konkrétan megnevezett tárgya van, *valamit* föltár) kiindulás, amely ha utóbb mégis a szöveg*objektum* helyett szöveg*eseménnyel* számol majd, esetleg nem állja ki az ontológiai hermeneutika vagy a dekonstrukció felől érkező kritikát. Márpedig a hiteles olvasat, amely a vizsgált opus aktualizációs feltétele, éppen az opus megfelelő és pontos értékelésének posztulátumából kifolyólag törekszik koherenciára és árnyaltságra.

30 Jacques Derrida idézi az *arc* felé nyitás kapcsán Emmanuel Lévinast: *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak,* ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 2000, 45.

31 Lásd Thomka Beáta: *Beszél egy hang*, Budapest, Kijárat, 2001.

Az az értelmezés, amely elébe megy tárgyának, a vizsgált textuális szerveződésnek, és a szerző neve által fémjelzett verscsoportot tematizálja, vállalkozik arra, hogy *vendégszerető* módon kitágítsa tulajdon határait, az önkeretein túlról érkező jeleket olymód integrálja magába, hogy eközben sem kisajátítás, sem értelemellenőrzés ne történjen, miközben a két szöveg (primér, és a róla szóló elemzés) *fölismerten* egyazon időtartamba foglalódik. „Ez a beszédre való odafigyelés vagy az arc fogadása, azaz vendégszeretet, és nem tematizáció”[32]. „Hiszen minden fogalom, mely szemben áll a »tematizálással« egyszerre szinonima és egyenértékű. Egyiket sem kellene közülük előnyben részesíteni, tehát hangsúlyozni. Mielőtt folytatnám ennek a mondatnak az értelmezését, megjegyezhetjük tehát azt, ami itt hallgatólagosan egy értelmező toldást igazol. Ezt mintha egy lendület hajtaná, pusztán csak kibomlik, kifejezetté válik. [...] Amikor mint olyan csak egyetlen egyszer jelenik meg, odaírhatjuk bármely két név közé a helyettesítő »vagy«-ot (*vel*), természetesen a »tematizálás«-t kivéve. [...] Egyfajta belső parafrázis, egyúttal perifrázis, egy metonímia-sor mondja a vendégszeretetet, az arcot, a befogadást: a más felé mutató feszültséget, figyelmes intenciót, intencionális figyelmet, a másik *igenlését.* Az intencionalitás, a beszéd iránti figyelem, az arc befogadása, a vendégszeretet ugyanaz, de csak mint a másik befogadása, ott, ahol ez utóbbi kivonja magát a témából. Mármost ez a mozgás nélküli mozgás eltörlődik a más befogadásában, és minthogy megnyílik a más végtelenjének, a végtelennek mint az azt megelőző másnak, a más befogadását (genitivus subiectivus) eleve válasz lesz: a más *igenlése* már a más befogadására (genitivus obiectivus) fog válaszolni, a más *igenjére*.”[33]

32 Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999, 256.
33 Derrida: id. mű, 40-41.

A *más* a szerző nevével és személyes élettörténetével érkező *írásban*,[34] az intertextuális[35] végtelenben érkezik, a jelölők összekapcsolódásának szubjektumaként, aki textuális megjelenésével ugyanazon attribútumaiból kifolyólag csúszik ki a szerzőközpontú értelmezés szubsztancionalizmusa alól, és függeszti föl a tárgyiasítható értelmezési irányultság témáját, miközben megmarad teljes értékű szubjektumnak, és a beszéd fókuszát sem zilálja szét. Ez utóbbi kettőt (jellemző módon, még tovább) kétszeresen: azért, mert a lévinasi koncepcióban ez a szubjektivitás „minden látványát megelőzően azáltal teljesedik be, hogy önmagától függ: az *önben gyökerezik*, mint a test, és megmarad belsőjében, a házában. Így pozitív módon teljesíti be az elkülönülést, s nem redukálja a lét elkülönülésére, amelytől elkülönül. De pontosan így lesz befogadható."[36] Másodjára pedig, mert a szubjektív „létezés az elkülönüléstől nyeri jellemző vonásait. Minthogy egy belső lét *azonosulása*, amelynek lényege kimerül az azonosságban – azaz az Ugyanaz azonosulása –, az individuáció nem szakítja ki a viszonyban állókat az elkülönülés viszonyából. Az elkülönülés maga az individuáció aktusa, az az általában vett lehetőség, hogy egy entitás, mely a létben tételeződik, nem azáltal tételeződik, hogy egy egészre, egy rendszerben elfoglalt helyre utal, hanem önmagából kiindulva határozódik meg"[37], amit mégsem kezelünk szingularitásként, amit mégis vendégszerető módon létként fogadhatunk, de nem önmagára utaltsága ellenére, hanem éppen amiatt, miközben a szekundér szövegben, mellette és általa elkezdjük *írását*: „Az önmagából kiindulás ténye magával az elkülönüléssel azonos. Ámde az önmagából kiindulás ténye és az elkülönülés a létben csak a belső dimenziójának megnyitásával állhat elő."[38]

---

34 Az írást itt derridai fogalomként használjuk. Olyképp különböztetjük meg szóval a nyelvtől, amiben már ez a distinkció is temporálisan nyitott. Orbán Jolán szavaival: „A nyelv és az írás nem feleltethetők meg egymásnak [...] A köztük lévő viszony csak akkor válik érthetővé, ha nem radikális különbségként, hanem különbözésként fogjuk fel, nem eredményként, hanem folyamatként, nem a hagyományos tér-idő-felfogás linearitáselvéhez igazítva, hanem helyt adva alineáris, alogikus, entropikus, kaotikus, anarchikus, kiszámíthatatlan mozgásaiknak. Ami a nyelvben írás, az a »helyt adás« mozzanata. Nem puszta térkihagyás, köz, térbeli elrendezés, előbb vagy utóbb kisajátítható, belakható terület, hanem belakhatatlan, kisajátíthatatlan köztes tér-idő, egy tér-idő-közben. " Orbán Jolán: „Dekonstrukció, filozófia, építészet", Déli Felhő, 2000/1, 113-119., itt: 115.

35 Az előzőekkel összhangban intertextualitáson itt a szövegek szintjén végbemenő différance-ot értjük, implikációi tehát elsősorban nyelvfilozófiaiak, és csak másodsorban irodalomelméletiek.

36 Lévinas: id. mű: 256-257.

37 Lévinas: id. mű: 257.

38 Uo.

A megnyitás erőfeszítéseit természetesen már a *Kormányeltörésben* szövegszekvenciájának és –helyének[39] előzetes figyelembevételével végezzük, csakúgy, mint tulajdon megszólalásunk alapvetéseinek eredeztetését, és elsősorban az összegzőként megnevezett opus jellemző, a recepcióban gyakran meghatározó csonka nyelvezetét, a benne megképződő szubjektum státusát, kritikai kontextusának történetiségét vizsgáljuk.

A továbbiakban a ráközelítés.

A *Kormányeltörésben* cím, az azt követő ajánlás, majd az öt paratextus, melyek közül az első Balassi Bálinttól származik, a többi a *Közgazdasági lexikon*ból, már a szöveg megnyílása előtt történeti kontextusba helyezi a vajdasági magyar irodalom reprezentatív költeményét,[40] amely az egyetemes magyar kultúrában is komoly jelentőséggel bír. A mottók az egykorú lírakritika paradigmaváltásának némely megfontolását is előtérbe állítják.

A magyar szókincs részét nem képező, rendhagyó címszó jelentését és származásának lokalizálását a Balassi-szöveg adja meg, amely rímelési és ritmikai okokból képzi a markáns, könnyen megjegyezhető hapax legomenont, és hatalmas kulturális rést hasít a Domonkos-vers meg mottója, szűkebben tovább pedig a versnyi terjedelmű, ötelemes, már-már kollázsértékű mottósor belső struktúrájában. Mert bár a vers megszólalójának kivetettsége, irányíthatatlan hánykolódása és a nagy költőelőd hajszolt és kisemmizett lovagsorsa közt könnyen találunk párhuzamot, a hatalmas történelmi távolság és a *Közgazdasági lexikon* sorainak heterogenitása jóval szembeszökőbb. A származtatás még a megnevezés aktusa előtt a puszta jelre (kormányeltörésben) vonatkozik, amely metaforikus konnotációival egy közhellyé vált

39 „Mihelyt egyszer bekereteződik, ami folyamatba tételként, a megnyitás közegeként vagy eljöveteleként adódik, már csak topológiailag kijelölhető megnyitás eredménye, csak a hely kapott lészen helyt ekkor." Jacques Derrida: *A disszemináció*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Dianoia - Jelenkor, 1998, 287.

40 Erre vonatkozólag a legjobb példa talán a kolozsvári *Korunk* folyóirat szervezte körkérdés, amely a 20. század legszebb versét kereste 2001-ben. A körkérdés elindította (valamelyest rendhagyó) versenyben a *Kormányeltörésben* is a listára került, és a 24. helyen végzett.

képet, a tengeren hánykolódó hajó, a kiszolgáltatottság jellemző allegóriáját invokálja, és a kultúrába való feneketlen aláereszkedés további kapcsolódásaival, a közhelyesség eredettelenségének öntudatlan működésmódján keresztül a megnyugtató lezárás helyett az alkaioszi hagyomány felé utal tovább:

Elmém csak téveleg széllel kétségben,
Mint vasmacska nélkül gálya az tengerben:
Kormányeltörésben,
Nincsen reménsége senki szerelmében.

Így a Balassi-mottó.

Immár a szél járása sem ismerős,
mert erre is hullám hegye hömpölyög,
amarra is, mi meg középen
csak vitetünk a hajóval,

a vad viharral küzdve ahogy tudunk.
Már árbocunkat nyalja a víz körül,
s egészen elszakadt a vászon
nagy lyukakat mutat ó vitorlánk.

Lazult a horgony is...

Így pedig időszámításunk előtt Alkaiosz, aki, igaz, nem vasmacskát, hanem horgonyt emleget; vagy épp egy társadalmi rétegre (Gastarbeiter létbe szorultak illetve a negyedik mottóban megjelenő proletariátus helyett ő épp az arisztokráciára) vonatkoztatva az Alkaioszt ismerő, soraira építő Theognisz, akinél ugyan nincs szó kormányeltörésről, viszont a *kormányos* előzése hasonló bizonytalanságot eredményez:

Merni vizet nem akarnak, s átcsap a tenger a bárka
mindkét széle felől; egy is alig menekül
meg, ha ez így megy ezeknél; elküldték a szakértő
kormányost, ki hajónk mesteri őrszeme volt

De említhetnénk ismét mélyebbre ereszkedve homéroszi és mítoszi példákat is, Pindaroszt vagy az alkaioszi hajóallegóriát a világirodalomban ismertté tevő Horatiust, amelyek előre és visszafelé is utalnak, a metaforikus jelentést éppoly kevéssé alapozzák/állítják meg, mint a belőle építkező Domonkos-vers szubjektumának létét a költemény nyelvi csonkokban elbeszélt, gyakran csak üggyel-bajjal hozzáférhető eseményei.

A *Korámyeltörésben* jelölő ekképp megint csak kettős tükörben jelenik meg: abban az idegenségben, amelyet a vizsgált szöveg belső kontextusa mutat – ennek az idegenségnek fontos determinánsa a *Közgazdasági lexikon*ból vett idézetek közvetlen szomszédossága, amely a Balassi-versszak formájának időbeli távolságát kezeli –, és továbbá a Domonkos-költemény egykorú elvárási horizontjában (Erwartungshorizont), amely számunkra rekonstrukciós *feladatként* vetődik föl, és a versben idézett Balassi-sorok kezelés*módjának* történetiségére nyit perspektívát. 1971-ben az idézett rendhagyó szóképzés a mottó további négy egységével (és később a teljes költemény értelmei között) reflexíven történetinek mutatja magát, de ennek a történetiségnek az értelmezése mára maga is történetivé lett, a harminc évvel korábbi látásmód olyan megjelenését látjuk benne, amelyet az új interpretáció nem tud közvetlenül átvenni, hanem rekonstrukciós

műveletekkel írja meg. Éppen ezeknek a rekonstrukciós műveleteknek az ellenőrző közegét kerestük és lokalizáltuk korábban a szövegformán keresztül, amit viszont eseménytermészetűnek értelmeztünk, és az olvasattal való azonos tartamba foglaltságot hangsúlyozva temporálisan megnyitottunk. Módszerünk ezért követi ugyan a recepcióesztétika egynémely megfontolását, de annak stabilizációs, formalizáló aspirációi helyett a szöveg időbeli, ontológiai természetére támaszkodik, és önírásának folyamatában a lokalizálható szövegstruktúra értelmezési variánsainak történetisége helyett az időt és aleatorikusságot már a primér aktualizációban, az egyszeri olvasási aktusban érvényesíteni kívánj(/t)a.

A vajdasági irodalmi vakációra induló Kappanyos Andrásnak a vers távolsága és keletkezésének közvetlen környezetében alakuló értelmezése a régió kontextusának problémájaként merül föl, tulajdon interpretátori pozícióját pedig éppen az „eredeti" értelmezői közösség perspektíváinak idegenségében, eltéréseiben leli meg. Ha az ember irodalomtörténész, mondja, akkor az azt jelenti, „hogy kontextusokat ismer, amelyeket részint megtanult, részint kitalált, és e kontextusokhoz illesztgeti a textusokat. A textusok is, a kontextusok is mindenki számára hozzáférhetők, de az irodalomtörténésznek komplex, professzionális tudása van róluk, ami lehetővé teszi, hogy új összefüggésekre találjon rá, s azokat közvetítve új kontextusokat hozzon létre, új olvasatokat inspiráljon. [...] Mondjuk, hogy az irodalomtörténész csak egy professzionális olvasó, ahogyan a taxisofőr professzionális autóvezető. A taxisofőr talán az autót is jobban ismeri az átlag úrvezetőnél, de nem ez a lényeg, hanem a város ismerete, amivel az úrvezető – még ha naponta kocsival is jár be a munkahelyére – sohasem versenyezhet. Ennek a profizmusnak persze van hátránya is: a taxisofőr sohasem tud rácsodálkozni egy öreg házra, egy terecskére, hiszen mindet ismeri, számára áttetszővé váltak. A taxisofőr is nyaral néha: így látom én Domonkos versét. Hiába ismerem a szöveget, a vajdasági irodalom külön kontextus, külön közönség, külön intézményrendszer. Ez részint rákfene, részint megóvandó érték, mindenesetre adottság."[41] Aztán később, óvatosan és tartózkodva még eltöpreng, hogy van-e „illetékességünk spekulálni, ha nem vagyunk

41 Kappanyos András: „A taxisofőr vakációja, or what you will", in: Thomka (szerk.): Domonkos-symposion, 15-44., itt: 29-30.

részesei az eredendő kontextusnak? Megállapítottuk, hogy a vers reprezentatív. Mit is reprezentál? Hát elsősorban a kontextust, amelyben létrejött: milyen vajdasági magyarnak lenni a hetvenes években, és milyen feladni ezt az identitást. [...] Ez első nekifutásra azt jelentheti, hogy illetéktelen olvasó vagyok. A gyors válasz az volna, hogy a reprezentációnak nemcsak tárgya van, hanem címzettje is, az, akinek a számára reprezentál valamit..."[42]

A Kappanyos András által hiányolt kontextus a mai, vajdasági magyar interpretátor számára sem jelenvaló, és ha pozíciója valamiben különbözik a távolról érkezőétől, úgy az a kontextus létmódjában keresendő, abban a jellemzőben, hogy az elválasztottság nem térbeli, amiről Kappanyos beszél, hanem időtermészetű, a rekonstrukció nem a miliő rekonstrukciója, hanem *történeti perspektívában* történik, és a recepció szövehelyeire alapozódva könnyen fölismerhetőleg maga is másod- vagy inkább többedleges.

Fölvetődhet természetesen, hogy a vers vajdasági kultúrában és irodalomoktatásban betöltött reprezentatív mivoltából következőleg, a régió irodalomtörténeti hagyományának sarokköveként közvetlenül is része a vajdasági interpretátor előföltevéseinek, annak a primér megértési viszonynak, amit a gadameri hermeneutika *szituációnak* nevez, és amelynek „kidolgozása azt jelenti, hogy helyes kérdéshorizontra teszünk szert azokhoz a kérdésekhez, amelyek a hagyománnyal szemben felmerülnek."[43] A szituáció közvetlensége azonban a hermeneutikában, de esetünkben különösen, éppen a szituáció, az előzetességstruktúrák kidolgozására szólít föl: szövegünk annak az értelmezői „apparátusnak" lényeges eleme, amely ezt a szöveget magát tárja/tárná föl. Valami olyasmit jelent ez, hogy szövegünk már teljes, egész formájában része tulajdon előföltevéseinek. A hagyományban mint végtelen és megkerülhetetlen bőségben állva, annak hatásának kitéve és annak hatásait artikulálva vizsgálni kezdjük a verset (megnyitjuk, létbe futtatjuk), de ez a vers már előzetesen megkerülhetetlenül belejátszik abba a befogadásba, majd interpretációba, amelynek meg kéne teremtenie, amely aktualizálja és artikulálja. A vers*re* nyíló *horizont* (továbbra is

42 Kappanyos: „A taxisofőr...", 38-39.
43 Gadamer: id. mű, 214.

Gadamernél maradva) a vers*ben* és a vers*ből* (is) nyílik, amennyiben a vajdasági értelmező nem tud(na) kilépni saját hagyományából, ha hagyományának a *Kormányeltörésben* valóban része, és az interpretátor ugyanabban a helyzetben találja magát, mint a költemény szubjektuma, akinek kapcsán a recepció meglehetősen gyakran, bár csak némelykor kifejtve emlegeti a „nyelvi megelőzöttség" jelenségét. Ennek a megelőzöttségnek az artikulációja a szöveg keretein belül is föltárható, mégpedig már az általunk éppen elemzett mottósor működésében, amely Balassi Bálintra, a magyar irodalomtörténet és hagyomány megint csak reprezentatív életművére épít, azt írja/artikulálja, miközben maga meg a Balassi-strófa révén íródik/artikulálódik, ennek az artikulációnak, a hagyomány *kezelésének* eljárásával él. Az interpretátor szekundér szövegének működésmódjában ugyanazt a mechanizmust ismer(het)jük föl, amely fókuszának, tárgyának strukturájában is jelen van, és ebben a továbbutalásban, az ismétlésnek ebben a temporálisan nyitott hatáselvében a tárgy elveszíti tárgyiságát, objektumtermészetét, és olyan inherens horizontösszeolvadást alakít ki, amelyben a szöveg *eseménye*, a primér szöveg és aktualizációjának *egyidejűsége*, ontikus nyitottsága kap inkább hangot. Ahelyett, hogy rögzítenénk a Domonkos-írást, kijelölnénk helyét és „elrendeznénk", lokalizálnánk, úgy tűnik, (kellő reflektivitás esetén önkéntelenül) inkább *megismételjük* viszonyait, és tematizálása helyett *létét*, hermeneutikai történését hangsúlyozzuk. A Domonkos-vers elemzésünknek nem tárgya, vizsgáltja, hanem annak olyan feltétele, amelynek kidolgozása megintcsak magához a vershez vezet; út, amelynek lényege az út, azaz az (ontológiai-szemantikai térben zajló) utazás maga.

További lényeges fejlemény, hogy a Balassi-mottóból származó metaforikus, gyökereit tekintve allegorikus kép (a hánykolódó hajó) ilyenformán az elsődleges megértésben a múltba, az alkaioszi hagyomány irányának feneketlenségébe vezetett, míg az artikuláló interpretációban, a megértést kidolgozó szövegben a szekundér szöveg horizontja felé, a jövőbe vetül ki (Entwurf), amelyet a szövegeseménnyel eljegyezve, a jelzett ismétlés modalitásában szintén nem zár le, hanem határtalan bőségként továbbír, mindig tovább ír...

A vajdasági magyar irodalmi közéletben az ötvenes és hatvanas évek fordulója egyben a versnyelv, a prózapoétika, és az irodalmi szemlélet paradigmaváltó fordulatát is jelenti, korszakhatárt, amelynek elérkeztét egy egész írói nemzedék fellépte jelzi „s az irodalmi, kulturális közízlésnek és szemléletnek újabb, az ötvenes évek elején tapasztalt változásoknál is gyökeresebb átalakulása, kulturális életünk, irodalmunk szervezeti formáinak kialakulása, a Forum Könyvkiadó megalapítása és tevékenységének kilombosodása, majd az *Új Symposion* című folyóirat megindulása. A jugoszláviai magyar irodalom nagy fellendülését vezetik be ezek a változások: a művészetek modern szemlélete ekkor aratja döntő sikereit, s vele a kritikai szemlélet lesz úrrá."[44] Mindennek kezdete Domonkos István *Rátka*, illetve Tolnai Ottó *Homorú versek* című kötetének megjelenése 1963-ban, majd az önálló irodalmi folyóirattá szerveződő *Új Symposion* megindulása két évvel később, amelynek hagyománnyal szembeforduló, azt részben megújító, részben megtagadó attitűdje műhellyé szerveződött, és ma gyakorlatilag az új vajdasági magyar irodalom kezdetét látjuk törekvéseiben. Domonkos költészetének fejlődésíve, az első kötet költészetbe vetett hitének meginduló eróziója, majd gyökeres átfordulása, az ars poetica alakulástendenciái „tükörképként idomulnak az *Új Symposion* képviselte paradigmaváltó irodalmi mozgalomhoz, indulása a folyóirat kiváltotta polémia konstituálódásával, elhallgatása az első nemzedék törekvéseinek kimerülésével esik egybe."[45]

A symposionisták föllépése és a megelőző korszak irodalomfölfogásával való szembefordulás a vajdasági magyar irodalom szemléleti megújításán túl az eladdig domináns formákra, a versbeszéd konvencióira, azok létmódjára és mibenlétére általában véve is rákérdezett, úgyhogy reprezentatív képviselőik bizonyos „értelemben előkészítői annak a depoetizált lírának, melyet Petri György, Sziveri János, Parti Nagy Lajos, Kukorelly Endre követett/követ."[46]

---

44 Bori: A jugoszláviai magyar irodalom..., 146–147.

45 Bence Erika: A hagyományteremtés alternatívái. Az Új Symposion első nemzedéke és Domonkos István költészete, http://www.forrasfolyoirat.hu/0406/bence.html Utolsó letöltés: 2014.05.10.

46 Thomka: „Kihátrálás...", 2.

Ha azonban a *Kormányeltörésben*t összegző versként és végpontként olvassuk, amely hagyománytörténeti helyéből kifolyólag a versbeszéd és líraiság viszonyainak újradefiniálásával a költészetbe vetett mélységes hitből jut el a kiüresedésig, nemcsak a versnek, de a nyelvnek fölszámolásáig is, úgy a vajdasági magyar irodalmat sem tekinthetjük izolált szférának, hanem szélesebb kontextusban érdemes vizsgálni. A *Kormányeltörésben* mint a költészetbe vetett hit elvesztésének utolsó stációja egyébként az egykorú kritika jeles képviselőjének, Utasi Csabának koncepciója, aki a következőképp vázolja a hitvallás módosulását: „Sem előtte, sem utána nem akadt költőnk, aki oly határtalanul bízott volna a költészet felszabadító hatalmában, mint ő. Már első, sajnos folytatás nélkül maradt esszéiben nyomatékosítja, hogy a »vers mindenigénylés«, »totális életed teljes kilendülése az űr, a semmi foszforos tája irányában«, hogy »a költő antitézise a halálnak; élete a vers«, hogy a »költészet az életnek értelmet ad«. Fetisizálja, győzelemnek nyilvánítja a verset, s akárha a megújulás páratlan pillanatai érkeztek volna el, a szóépületek lerombolásának és a »pompás virágzás« újrakezdésének igényét hirdetik meg. [...] az alkotómunka terén is a korlátlan szabadság lehetőségeit kutatja.”[47] Első kötetében, a *Rátká*ban, és azonos című versében a „rendelkezésére álló poétikai eszközök mozgósításával a titok és csodák teljességét ostromolja meg, a költemény derekán azonban meglepő módon erőre kap egy olyan szólam is, amely radikálisan megkérdőjelezi az alapvető költői intenciókat. Csaknem jóslatszerűen mondja ki, hogy közeleg az idő, midőn irtózata »tárgyává válnak a szavak«, s e súlyos megsejtés parancsára végül is a költészet tagadásáig jut el.”[48]

A hatvanas évek második felétől lírai magatartása fokozatosan átfordul, és a versbeszéd lecsupaszításával a narratív depoétizáltság irányába mozdul el, amit a gesztusértékű, referenciális rövid versek kísérnek. A *Kormányeltörésben* „mottó-komplexumának” heterogenitása, az „izzasztó rendszerek”, a „proletariátus”, a „népesség migrációja”, továbbá a magántulajdonra vonatkozó, *Közgazdasági kislexikon*ból vett szócikkek Balassi soraival való társítása a lírai beszéd mibenlétére, határaira, konvencionális befogadásának paramétereire kérdez rá, és miközben egymástól

47 Utasi Csaba: „A konstruktív álmoktól a meghasonlásig”, in uő: Mindentől messze, Újvidék, Forum, 2002, 36-40., itt: 38.

48 Utasi: „A konstruktív álmoktól...”, 40.

gyökeresen eltérő nyelvi, kulturális rétegekkel operál, a magyar líratörténet hagyományában éppen Balassiig, tehát a magyar líra *kialakulásának* korai állomásáig ereszkedik vissza. Balassi költészete a történeti poétikai kutatások fényében annyiban jelenthet fordulópontot, amennyiben benne már kimutatható az az önelvű irodalmiság, amely a megelőző korokhoz képest specifikus, mondhatni *intézményi* konvenciórendszerben szólal meg, és bár ez a konvenciórendszer nem a trubadúrköltészetből ered, népies kötöttségeiből kifolyólag a reneszánsz udvari kultúra körvonalazható szabályait is csak hellyel-közzel érvényesíti (a Zemplényi Ferencre hivatkozó Kulcsár Szabó Zoltán szavaival: „egészen a 18. századig nem alakult ki, legalábbis összefüggő konvenciórendszerként, önálló [...] »arisztokratikus« irodalmi regiszter”[49]), az opus mégis a költőiség körvonalazásának jelentős állomása. Még akkor is, ha a problémakör magyar (és nemcsak magyar) vonatkozású vizsgálatai „végső soron valóban azt tennék láthatóvá, hogy a »költőiség« mibenlétéről alkotott elképzeléseket mindig zavarják vagy szennyezik önnön környezetének, a »költőietlenségnek« bizonyos összetevői, éppen azért, mert az elkülönítésének lehetőségét meghatározó differenciák rendre képtelenek leírni őket. Voltaképpen nagyon kevés paradigmája található annak, hogy az ilyen differenciák képesek viszonylag szilárdan fenntartani a »költőiség« önleírását.”[50] Ez a kevés paradigma, de inkább a megújuló kísérletek kudarcainak és fejleményeinek történeti sora képezi az 1970-1980-as évek depoétizáltságának, illetőleg az *anti*poétikusságba mutató költői nyelv irányváltásának azt a hagyományhátterét, amelybe a *Kormányeltörésben* érkezik, és amelyet természetesen maga is artikulál, kifejezésre juttat. Itt elsősorban a *Nyugat* lírájának költészetfölfogására gondolunk, nyilvánvaló módon, továbbá a nyugat-európai költészetben és filmművészetben az 1970-es években megjelenő „új érzékenységre”, amely a mindennapi gyakorlat, a nyelvi úzus társadalmi beágyazottsága felől kezdi ki az önelvű, vagy legalábbis önkörébe utalt költészetet, az izolált esztétikai szféra gondolatának hermetikusságát, amit Domonkosnál, idézett tanulmányában, Utasi Csaba valóság és költészet kontroverziójaként, hiány és

49 Kulcsár-Szabó Zoltán: „Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség”, in: Thomka (szerk.): Domonkos-symposion, 45-70., itt: 47. Zemlpényi Ferenc hivatkozott munkája: *Az európai udvari kultúra és a magyar irodalom*. Budapest, Universitas, 1998.

50 Kulcsár-Szabó: „Költőietlenség, ...”, 48.

beteljesíthetőség diszkrepanciájaként értelmez: „Nem tudott belenyugodni, hogy egyfelől verseket ír, melyeknek befogadói lelkes szavakkal honorálják igyekezetét, másfelől viszont, a csüggedt megállapodottság óráiban, kénytelen az abszurd mindennapokra meredni [...]. Közönybe hajló fegyelemmel latolgatja, hogy zuhanására alighanem összes csontja rámegy, mint ahogy annak idején fölszállására minden álma ráment."[51]

Nevezetes tanulmányában[52] (*A vers jövendője*) a hagyományos költészeti formákat szinte egyedülállóan virtuóz módon kezelő Babits Mihály a vers metrumát az élőszó zeneiségének *közvetlenségével* összefüggésbe hozó elméletével, a poétikusság és poétizáltság mellett síkra szállva, paradox módon, törekvéseiben hasonló helyzetben van, mint Domonkos opusa Utasi Csaba értelmezésében, és az ellentétes előjel jelentőségteljes következményei ellenére mintha a líra alakulástörténetének vitájában egyazon álláspontot foglalnának el, mintha a különbség csak a kifejezési oldal megóvásának mikéntjét érintené, a közvetlenség megóvásának illetőleg lehetőségének módját. Az 1980-as évek folytatásában az irodalomkritikai terminológia módosulásai is a költőietlenség poétikáját előidéző társadalmi és inherensen irodalmi motivációk számbavételével, a számbavétel elkerülhetetlenségének belátásával történtek meg, és ez a reflexív váltás természetesen közvetlenül is érezteti hatását a jelenkori interpretátor előföltevéseinél, pontosabban azok kibontásakor. A Balassi-mottó kettős történetiségének funkciójában, a vizsgált költemény által alkalmazott és kezelt hagyományban így érkezünk el a *Kormányeltörésben* jelseregének azon autoreferenciális vonulatáig, amelyben a vers által megidézett régmúlt történeti távlat és a vers jelenidejének interpretatív közvetettsége találkoznak, amikor az azonos idejű másodlagos szöveg (a most íródó) tematizált horizontjai megint egyszer (persze saját, akár másként is alakítható teljesítményből kifolyólag, tehát korántsem apodiktikusan) találkoznak, és a szöveg (ebben az írásban történő) utóélete egyazon szekvenciába kerül a vers temporális létének retorikus-ontologikus természetével. Az értelmezés a vers értelmezési utalásainak (akár és inkább: implicit, mintsem intencionált) aktualizálójaként, azok léte- és működéseként közelít tárgyához, majd ilyen minőségében nyomban föl is függeszti a vonatkozást, *vendégszerető* módon kitárulkozik az érkező

51 Utasi: „A dadogó kiáltás...", 150.

52 Babits Mihály: „A vers jövendője", in uő: Esszék, tanulmányok, 1-2. kötet, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 2. kötet.

jelentések, a már kifejtett módon értelmezett domonkosi alkotói dilemmák előtt. Egy-egy szöveg befogadásban kiteljesülő, az előre adottság objetivitásának illúziója helyett történéstermészetű létmódja persze magától adódólag viselkedik így, a konkrét szövegtől függetlenül, ám hogy itt mégsem valamely elvont és átfogó szükségszerűséggel, általános, pusztán alkalmazott szabállyal találkozunk, abból következik, hogy ennek az általánosságnak a megjelenése sokféle és ismételhetetlen, okvetlenül változó, a változás létét állító, ezért az önreflektivitás mindig másként, mindig az aktuális megírás módjaként olvasható. Nem az interpretáció öntudatán és az előföltevések nyílt vállalásán (így: illusztrációján, programszerű véghezvitelén) van a hangsúly, hanem az előítélet-nélküliség illúziójának elvetésén, az interpretátori szemlélet alakulásfolyamatának szökéspontjain, azokon a differenciális értékeken, amelyek a vizsgált szöveget és a benne/általa kibontakozó (ezzel/egyben a vizsgált szöveget kibontakoztató) értelmezést elkülönítik az összes többitől, másnak, eltérőnek, informatívnak mutatják, és a reflektált szemléletet eme informativitás lehetőségeként, a megmutatkozás alkalmaként mintegy másodsorban, a kibontakozáshoz nélkülözhetetlen akkordként szólaltatják meg.

A magyar irodalom jelentős szöveghelyeként, fordulóponton elhelyezkedő, a fordulatot előkészítő és abban segédkező Domonkos-vers jelentéshálózatában kommunikatív funkcióként fölbukkan egy másik költemény (Balassi Bálint: *Kit az szeretőjével való haragjában szerzett*, innét idéz a mottó), egy további életmű, amely azért lesz fontos, mert az a maga idejében ugyancsak határkő, ugyancsak adalék a poétikusság diszkurzusához. Amikor a Domonkos-vers értelmezése fölismeri, hogy a formájával a költészet mibenlétére rákérdező tárgy, egy reflexív viszonyba helyezett szöveg önállításában maga is reflexív viszonyt állít föl, maga is explicit módon a hagyományt kezelve, azt alkalmazva építkezik (Ballassit értelmezve beszéli el magát), ami a tézisszerűen a szöveg létét jelentő aktualizáció, olvasat szerkezetére rímel (a szekundér szöveg meg Domonkost értelmezve beszéli el magát), akkor úgy ismer önmagára, éri el identitását, hogy éppen a *Kormányeltörésben*t értelmezi, annak szerkezetét követi, azt helyezi a hagyomány perspektívájába. Azaz önreflexív energiáit nem közvetlen önelemzéssel, metareflexekkel szerzi, hanem „tárgyára” összpontosítva, az elemzés akut folyamatai szerint, amelyek specifikus, különös módon juttatják érvényre

a temporális alapvetés előföltevéseit, azaz érvényre juttatás helyett inkább *megírják*, megváltoztatják, változóvá teszik azokat. Még tovább: Balassi Bálint a kortárs irodalomkritikában, az irodalom történetét ismerők beszédközösségében meghatározott pozícióval rendelkezik, és ezt a hagyományt az értelmezés a Domonkos-szöveggel összhangban idézi meg, az összhang szükségességével gazdagítja, folytatja és *alkotja/változtatja* meg, hiszen nemcsak a régmúlt költő hagyományteremtő életműve értelmezi a modern opust, hanem ez utóbbi is a régi magyar irodalom alakulástendenciáit. Nemcsak a *Kormányeltörésben*nek volna megfontolandó előtörténete, hanem a *Kit az szeretőjével való haragjában szerzett* strófájának is utóélete, amely a Balassi-életmű gyakorlatilag végtelen számú értelmezési lehetőségét szűkíti le, és ezáltal lesz egyszerre interpretált és interpretáló, tárgy és perspektívanyitó, vég és kiindulás, módszer és a vizsgálat maga.

3. Kuplék, előmunkálatok

A költőiség-költőietlenség vajdasági diszkurzusában, ami némileg reduktív módon a kötött formához való viszonyulással, nagyobbára annak fölbontásával függött össze, Domonkos István új fejezetet nyit, egyike (Tolnai Ottó mellett) a szabadvers-kultusz megalapítóinak, amolyan hagyományteremtő ősatya, aki történetesen végül kilépett az irodalomból, ezzel a gesztusával megint csak adalékokkal szolgálva az 1960-1970-es évek líra- és prózatörténetéhez, hiszen az értelmezések zöme figyelembe veszi az elhallgatást, ami immár „irodalmi tény”.

„A szabad vers a Vajdaságban a hetvenes évek végére a költészet anyanyelve lett. Ehhez a légkörhöz a hetvenes években hozzátartoztak az író-olvasó találkozók is, amelyeken Domonkos István gitárkísérettel énekelte verseit, vagy éppen parlandóban adta elő őket. Népszerűségét jelezte, hogy lemeze is megjelent. Kiváló muzsikus volt, évekig az Újvidéki Rádió dzsessz-zenészeként dolgozott, a zeneiskolában harsona szakot fejezett be, és évekig muzsikált nyaranta az Adriai-tenger partján levő szállodákban. A jó

zenei hallás a versekből is kihallható. Domonkos István szabad verseinek ritmusa van, s ő az, aki »trubadúrköltészetében«, szabad verseiben alkalmazta a rímet. *Kuplé* című verse, amelyben Vergilius anyját szólítja meg, rímeléstechnika szempontjából kultuszverse a jugoszláviai magyar irodalomnak. Sziveri János kései verseinek eredőit is itt kell keresnünk, aki még tovább ment a rímelésben, a kínrímeket különösen kedvelte, a szavakat elemeire bontotta, tőle tanulta meg az átlagos vajdasági olvasó, hogy nincs a magyar nyelvnek olyan szava, amelyet ne lehetne szét- vagy összeszerelni, értelmes vagy félig értelmes álösszetételeket komponálni belőlük."[53] – mondja Toldi Éva. A két nagy szerző egyébiránt tudatosan is elmosni igyekszik a határt mű és élet között, és részint ironikusan, részint kritikailag, részint mély meggyőződésből (Kassákhoz hasonlatosan) életvitelével és föllépésével is építi a ma már műveikhez hasonlatosan irodalomtörténet-számba menő szerzői mitológiát. „A két költő szakállat visel, jelmezt ölt, s a komolykodó irodalmi estet saját föllépésük idejére happeningbe fordítják át. Legenda képződik körülöttük, derékig csüngünk az újvidéki gimnázium ablakában, ha a városból a Telep felé baktatnak. Mitológiát teremtenek, s a maguk számára is fenntartják a helyet ebben a fiktív provinciális univerzumban."[54]

Ennek a helynek az inherens irodalmi kijelölése pedig az antipoétikusság eszközeit alkalmazza, amennyiben a poétikus a formai, és bizony nyelvi kötöttségeket jelenti („Nem rontjuk el a rím kedvéért a verset"- szabadkozik az ugyancsak legendás szlogen), és amelyeket Tolnai meg Domonkos inkább fölfüggesztenek, mintsem kommunikatíve fölülvizsgálnak. Inkább az eltörléssel próbálkozva alapítják meg irodalmi iskolájukat, szemben például Petri György eljárásával: „Petrinél rendre megfigyelhető a formai tökély és a szintaktikai vagy stilisztikai szabálysértés feszültségének kiaknázása, mint ahogy jellegzetesen »költőietlen« gesztusnak nevezhető az önreflexió azon változata is, amely a mű formai »elrontására« irányul [...] A költői önreflexió sűrű gesztusai itt a nyelvi jelszerűség használati oldalára irányulnak: a nyelvi jel és referenciális realitás közötti távolság nem a jel (a »költői« szó) esztétikai izolálására, hanem a használat

53 Toldi Éva: „mi meghalni mindnyájan / úgyis téves csatatéren", http://www.forrasfolyoirat.hu/0007/toldi.html Utolsó letöltés: 2014.05.10.
54 Thomka: „Kihátrálás...", 1.

esetlegességének tudatosítására fut ki."[55] A használatnak ezt az esetlegességét könnyűszerrel kimutathatjuk Domonkos lírájában is, különösen, ha megfontoljuk, hogy a „nyelv használójától való függetlenségének tapasztalata, ha nem is mindig (pl. Tandorinál nem feltétlenül...) jár együtt a nyelv általi megelőzöttség belátásával, mégis felhívja a figyelmet a nyelvnek való kiszolgáltatottság specifikus változatainak sajátos poétikai lehetőségeire. Ezeknek kulcsszerepük van a »költőietlen« líranyelv alakításában, a számos példa közül itt a rontott nyelv vagy a hiba motivikus, illetve szövegszervező teljesítményére érdemes felhívni a figyelmet."[56] Az újabb magyar költészet azon vonulatában, amelynek kialakulása összefügg Domonkos István formakezelésének problematikájával, gyakran találkozunk a sérülékeny nyelvi standardot fölfüggesztő lírai szubjektum egyszerre rendkívül közvetlen, és e közvetlenségért való esetleges küzdelmének beszédével (így Parti Nagy Lajosnál vagy Kukorelly Endrénél), a kóddal, a lejegyzés egyszeriségével való viaskodás műveivel (Tandori Dezső *Koppar Köldüs*e), továbbá az életmű – mint már jeleztük – „párhuzamba állítható a kor nyugat-európai irodalmának bizonyos fejleményeivel is: Thomka pl. Handke nyelvkritikájával hozza összefüggésbe, és egészen kézenfekvő az összefüggés a nyelvi kompetencia elbizonytalanításával, így pl. az ún. »Gastarbeiterlyrik« lehetőségeivel folytatott, a korszak német nyelvű költészetében többféle változatban megfigyelhető kísérletekkel, pl. Ernst Jandlnak a hibás vagy korlátozott nyelvhasználat vagy akár a dialektus nyelvi sajátosságaival is megpróbálkozó lírájában, illetve az osztrák költő *die humanisten* című 1976-os darabjában, amelyben éppen a *Kormányeltörésben* legszembeötlőbb grammatikai szabálysértésének (az igék következetes infinitivuszos használatának) jut főszerep (nehéz kérdés, persze, hogy poétikai szempontból van-e, és miben rejlik a különbség az anyanyelv elvesztésének, illetve egy – még – nem birtokolt új nyelvvel való kínlódás inszcenírozása között)."[57]

A korlátozott nyelvi kód alkalmazása és a (nyelvi meg általában vett) hontalanság, továbbá a versben megszólaló szubjektum referenciális viszonylatainak kiterjesztése[58]

55 Kulcsár-Szabó: „Költőietlenség, ...", 53.
56 Uo.
57 Kulcsár-Szabó: „Költőietlenség, ...", 55.
58 Gerold László az ifj. Szabó István rendezésében, Árok Ferenc előadásában színre vitt Domonkos-összeállításról szóló recenziójában a következőképp látja a műbe írt szerző megjelenését: „Árok Ferenc

nemcsak a nyelv elvesztéséhez, egy idegen nyelvvel való kínlódáshoz vezethet el, hanem az identitásképző anyanyelv mint a szimbolikus rendben való tájékozódás hiányosságait is megidézheti, amiből egy sokkal átfogóbb ontológiai és ezzel poétikai nehézség is adódik:

ide figyelj
ha az a pesti színész
aki a Dominó előtt
mindannyiótok füle hallatára
kijelentette hogy én Domi
érted
nem tudok magyarul
nos ha ismét lejön Újvidékre
megbunyózzátok
nekem kellet volna ezt megtennem
ott helyben de nem tehettem
mert igaza volt[59]

A perspektívá(nka)t nyitó *Kormányeltörésben* a költőiség fogalomkörét a hontalanság szemantikai kifejtésével és a vers-beszélő nyelvi kompetenciájának szétrombolásával veti föl, amivel a témakezelés irodalmi vonatkozásait kitágítja, magát az irodalmat is kontextusba helyezi, lehetőségeit kritikailag fölülvizsgálja. Az infinitívusz alkalmazása, amelyet ha a külhonba szakadt vendégmunkás nyelvfelejtésének tulajdonítanánk, a vendégmunkás álarcának fölvételeként értelmeznénk, reduktív olvasatot eredményezne, hiszen ez az álarc „lehetővé tette volna, hogy a vajdasági

és rendezője, ifj. Szabó István elképzelése szerint a mintegy háromnegyed órányi összeállítást egyetlen nagy színpadi szerepként kell értelmezni és előadni, eljátszani. Akkor is, ha a monodrámán belül, még ha szinte szétválaszthatatlanul összefonódva is, felismerhetőek a szerep rétegei. Utalnék az írógép fölé hajolva-görnyedve, a szavakat lázas idegeskedéssel keresve eljátszandó »vers születesére«, az alkotói munka és az alkotó tetten érésére és megjelenítésére, a költő teremtette versalany – ő maga? – színpadi alakként való életre keltésére, az est egységét megteremtő állapot érzékeltetésére stb." Gerold László: *Drámakalauz,* Újvidék, Forum, 1998, 169.

59 Domonkos István: „A Kuplé 2. előmunkálatai", Híd, 1976/12.

magyar nyelv »külföld élet«-től fölgyorsult romlásának folyamatát Domonkos István tükörszókkal, vaskos provincializmusokkal, a makaróni nyelv fordulataival érzékeltesse” [60], a grammatikai vétségek egész katalógusát kínálhatta volna föl, amelyek a szöveget jóval árnyaltabban strukturálnák. Mert amikor a vajdasági magyar nyelvről van szó, Domonkos él ezzel a lehetőséggel, korai, még hittel teli költészetében sem riad vissza a képzavaroktól, provokatívan robusztus szerkezetektől („szikrák mint szöcskék árnyképei”, „ébren ébrednek hajnalba / nyúló remegőn támasztatlan elhúzó / madár az öröklétbe veszve”, „néma vérükkel hálva”, „originálisan öltözött”, „köveinek szúpercegése” etc.), vagy éppen idegen nyelvű, tartalmában és stilisztikájában is (nyilvánvalóan a taglalt értelemben) antipoétikus szöveghelyektől. *A Kuplé 2. előmunkálatai*ban például:

zdravo Dragane
ja ti sedim brate
u ovoj maloj takozvanoj pesničkoj radionici
umoran k’o kučka
pesmu pišem
a pitam se komu zašto
kad sam i sam prestao da čitam pesme mene je
osvojila skroz elektronika
pa s večeri satima slušam
Net King Kola

Jellemző, hogy a *Kormányeltörésben* végső rezignációjának utórezgéseként, a „voltaképpeni” *Kuplé*t[61] követő 2. „elő”munkálatok idegen nyelvű részletében a költészet

60 Utasi: „A dadogó kiáltás...”, 151.
61 Domonkos István: „Kuplé”, Ex Symposion, 1994/10-12, 82-83.

értelmét firtató kérdés is *gramatikailag helytelen formában* merül föl („a pitam se komu zašto”), és a familiáris megszólításban éppúgy a kontextust (a Dragan nevű barátot) emeli a szövegbe, mint az a további részlet, hogy „autoru pripada 15 besplatnih primeraka”, vagy épp a lírai szubjektum általános, mondhatni ontológiai nincstelenségéről tájékoztató sorok:

ni ova slama nije moja
nit ove daske spavaće
nit hoklica ova
pa ni metla

úgyhogy a szavak tehetetlensége nemcsak mű, de nyelvek határait is átíveli, sorsuk a végső, a 2. előmunkálatok refrénjének ismétlésével sulykolt meddőség:

fogalmazásgátlót szed a világ
méhében
hervadt szó-ondó

A költészet tehetetlenségének gondolata nem a közegnélküliség vagy az antipoétikus szövegszervező stratégiák elégtelenségéből fakad, a megmunkálás ilyen vagy olyan módszeréből; élet és költészet összejátszásának sikere vagy sikertelensége nem a jó/rossz szöveg tétjével járó alkotói eljárások mércéje, az irány nem valamely műfaj, egy műforma, valamely poetológiai, esetleg egész irodalomszemléletet artikuláló attitűd hiteles kinyilvánítása, érvénye melleti alkotói, versekben realizálódó érvelés, hanem itt ennél (is) jóval többről van szó.

A *Kuplé*, amely már a „kormányeltörésben” hánykolódó lírai szubjektum verse, ugyan Vergilius anyjához, Magia Pollához, a megszemélyesített klasszikus költészethez (a római költészet aranykorához) fohászkodik, és előtte vallja meg „alantas” származását („én nem születtem bonnban / konyhánk előtt / verebek hevertek a porban / dicső Magia Polla”, „fürdettek cinklavórban / cifra kubikusszalonban / asztalon nyúl fácán szalonka / vagyis hát kés kenyér szalonna / s szólt a dal holla holla / némán akár a pokolban / dicső Magia Polla”, „fogpiszkálóba fogódzva / léptem az irodalomba / összegszerű értéke se / volt dalomnak / hallgatni tanultam / szóljon a dal holla holla / némán mint a pokolban / dicső Magia Polla”, „fejem nyakamról majd leszakad / mikor meghallom a latin szavakat / latinok görögök sumérok trákok / én szilvalekvárral eszem a fánkot / a meggy szónak miért nincs foltja / fehér ingemen / dicső Magia Polla”), és amint az idézetekből kitetszik, a származásból adódó beszédmód frivolitását mindjárt demonstrálja is (nem túl érzékeny spontaneitásra provokatíve hagyatkozva *heverő* verebekről beszél, aztán mintha megfeledkezne a megszólított személyének kilétéről, elhatárolódik a latin kultúrától, ezzel gyakorlatilag, újabb provokációként, a verstől, a költészettől, amely az adott szekvenciában a létet jelentő megszólalást biztosítja, hiszen Magia Polla, a megszólított nélkül ez a szöveg létjogosultságát veszíti el), egyben a ritmussal igyekszik költőinek mutatkozni, újra és újra megkérdezi, hogy az írás eszközének konnotációja mentén kiterjesztett toll, irodalom mellett „szép-e a verebek tolla”, milyen a költőietlen vers? Aztán a szembenállás tizenöt strófán át kitartott vállalása után, az önmegtagadás kicsit sem rejtett szólamai után oda jut, hogy a refrént és a központi motívumot alkalmazva, továbbra is a megszólított személyének szimbolikusságára hagyatkozva fokozatosan, de végleg és teljesen fölfüggeszti magát:

rimérek poéterek rimászok
ítészek ideászok kritikászok
miért ástok
a levegőbe futóárkot
s ég-e a veréb tolla
dicső Magia Polla

kérdezi, majd a következő strófa végén kimondja, hogy:

elégett a veréb tolla
dicső Magia Polla

és zárásképp a ritmus kedvéért nyomatékosítja:

elégett a verébnek tolla
dicső Magia Polla

Annak vállalását és hangsúlyozását jelenti mindez, hogy „én nem tudni magyar", amiből magától értetődőleg adódik, hogy az ilyen szerző tollából származó, strófafélékre tördelt, a művészet, az irodalom intézményrendszerén belül megjelenő ritmikus szöveg „nem lenni vers", hogy bár „éjjel hófehér lapon / élet hegyes fák közül jönni / vágni engem nyakon", azért a fehér lappal összefüggésben történik meg az életnek ez a *valósága*, amit a *Kormányeltörésben* első sora úgy mond:

én lenni

És bárha a nyelvtani kihívás, a vers „szerkezeti és meghajtó hibája, repedése, amelyből megszületik a (kormánya törött) világ”[62], centrifugálisan szóródik, a zilált szerkezetet nyelvi és egzisztenciális problémává, lehetetlenséggé tágítja, mégis a megszólaláson belül marad, ebben a szekvenciában mondja, hogy

én lenni kormányeltörésben
ez nem lenni vers
én imitálni vers

amivel valamiért mintha továbbra is hinne a *kimondásban*, hiszen ugyanezt a kimondást érzi szükségesnek a vers nem-létének konstatálásához (ugyan mi értelme azt mondani, hogy egy szöveg nem vers, ha valóban nem az? Egyáltalán mivégre fölvetni? Ha a vers-lét tagadása érvényes, úgy a töredékes nyelv még nem veszítette el hatékonyságát teljesen, és aki alkalmazza, valamelyest mindenképp hisz benne), továbbá ebben a roncsolt nyelvben kifejeződő mondásban ismételgeti, tizenháromszor, minden egység elején, akár egy performatív varázsformulát, hogy *én lenni, én lenni, én lenni*...

Másfelől azonban „a szöveg arra is figyelmeztethet, hogy a szó [...] képtelen fenntartani vagy megőrizni az »életet«, amely [...] éppen a nyelvi leírás vagy reprezentáció által pusztul el (s talán éppen ezért szakad el végig a versben az »én« az »élettől«). A költői nyelv aligha rendelkezik ellenszerrel e fenyegetés ellen, hiszen annak kellene ellenszegülnie, amit végrehajt – aligha meglepő, hogy a szöveg nyelvteremtő »leleményei« sok esetben (»pro-árjai«, »mirrim«) a jelentés kioltásában végződnek.”[63]

62 Lásd Judita Šalgo: „A hiba”, ford. Rajsli Emese, Ex Symposion, 1994/10-12, 137.
63 Kulcsár-Szabó: „Költőietlenség, ...”, 66-67.

Vagyis „a nyelvben idegenül lehet fennmaradni, egy olyan száműzetés ez (a nyelvbe való száműzetés), amelyből aligha van visszaút, mert nincs otthon, csak örökös száműzetés, amelyben az ember inkább költőietlenül »lakozik«. Az ember (a költő legalábbis), a fentiek értelmében, a nyelv proletárja, amit egyébként a szöveg áttételesen ki is fejt, azon a ponton, ahol az ismert kommunista szlogent töredékesen idézi és fordítja önmaga ellen [...], ahol tehát magát a »proletár« szót a nyelvnek szolgáltatja ki."[64] A proletár nincstelenség a nyelv tulajdonlásának problémájaként vetheti föl a megszólalás rontott kódját, a nyelvi létezés költőien vagy költőietlenül konkretizálódó formáját, amely a létezés („én lenni"), anyanyelv és élet („én nem tudni magyar / élni külföldi élet") fogalmait a birtoklás csereértékének és hatalmának, le- és beválthatóságának szomszédságában vezeti be („pénz nyelv zászló / himnusz bélyeg / elnökök vezérek / előkotorni megfelelő / ott ahova érek"), „amelyek az én (kollektív) törvényi identitását és hovatartozását reprezentálják, úgy azonban, hogy – épp ezt mutatja meg az emigráns lét –, lévén önkényes jelek, bármikor lecserélhetők. [...] ebben a sorozatban szerepel a nyelv, ráadásul éppen a tulajdonlás legfőbb instanciája, a »pénz« szomszédságában, ami megint csak a nyelv idegenségének képzetét bontakoztatja ki, hiszen így az énhez való hozzátartozása meglehetősen tárgyias és laza formát ölt: abban az értelemben tulajdon, mint a pénz, amely átváltható és el is veszthető akár. [...] a nyelv is felsorakozik a magántulajdon »nem örök kategóriája« alatt, sőt még a proletariátus gazdasági meghatározottsága és a költészet hivatása között is párhuzam jön létre: ha előbbi a »termelési eszközök tulajdonától megfosztva« adja el »munkaerejét« a tőkéseknek, akkor a nyelvtől (mint tulajdontól) való megfosztottság lehetősége az olyan költő paradox képében tükröződik vissza, aki nem tulajdonosa vagy birtokosa a nyelvnek s ezért »munkájában« ki van szolgáltatva a valódi birtokosnak. […] A gazdasági tulajdon metaforikus kontextusában [...] kiépül egy olyan [...] jelentésszint is, amelyben otthon és idegen, nyelvvel rendelkezés és nyelvnélküliség egybecsúsznak, amivel az emigráció a létezés univerzális metaforájává válik, amelyben csakis otthontalanul, illetve csak nyelvtelenül, vagyis a nyelvben idegenül lehet fönnmaradni"[65], hogy visszatérjünk iménti

64 Kulcsár-Szabó: „Költőietlenség, ...", 60.
65 Kulcsár-Szabó: „Költőietlenség, ...", 59.

idézetünkhöz, költőietlenül lakozni. Legalábbis, ha a birtoklást a mondottak szerint értelmezzük, és elhanyagoljuk, hogy a „kormányeltörött" vetődések imminens következményének, a hajótörésnek a kimondás, a mégoly részleges *mondás* menekültje, megmentettje lesz, hiszen a sodródás reménytelenségéhez elengedhetetlenül szükséges a vers aktualizációja, amely épp akkor menekül meg, ha a kormányeltörés megvalósul. Ha pedig nem valósul meg, csüggedésre, további explikációra semmi ok...

Emiatt mondtuk, hogy a költemény nyelvezetének és antipoétikus tendenciáinak az inherens irodalmi vizsgálódás perspektíváin túlívelő jelentősége van éppen a mondással, a költemény(ek) önállításával összefüggésben, hiszen „a létezés hajótöréséből nem valamely, bármi módon bensővé tett tulajdondarab menthető meg, hanem csakis önmagunk tulajdonlása, melyhez a hajótörött önmagát fölfedezve, illetve elsajátítva jut el."[66] Minden hajótörést ugyanis útrakelés előz meg, a tengerre való kiszállás, ami azért hangsúlyos és gyanús, eleve erőt követelő, tehát nagyon is öntudatos és az identitás meglétét demonstráló, csupán következményeként bizonytalanságot eredményező tett, mivel a „tengeri út és a hajótörés metaforikájának jelentésterhét mindenekelőtt két előfeltevés határozza meg: egyrészt a tenger mint az emberi vállalkozások természet adta határa, másrészt a tenger démonizálása a kiszámíthatatlanság terepévé, amely nem ismer törvényeket és dacol minden tájékozódással. Egészen a keresztény ikonográfiáig a tenger mindenütt a Gonosz megjelenésének színtere, sőt némi gnosztikus színezettel egyben a nyers, mindent elnyelő és mindent magába kebelező matéria képviselője is. [...] A bolyongás a maga tiszta formájában a felsőbb hatalmak önkényéről tanúskodik; a hazatérés megtagadtatása, mint Odüsszeusz esetében, az értelmetlen hányódás, majd a hajótörés a kozmosz megbízhatóságát teszi kérdésessé, megelőlegezvén annak gnosztikus ellenértékét. A kultúrkritika mindig is gyanakvással szemlélte a tengert. Ugyan mi indokolta volna, hogy az ember a szárazföldről a tengerre szálljon, ha nem az, hogy megelégelte a természet szűkmarkú gondoskodását [...] s mohó pillantását inkább [...] az ép ésszel mért szükségesnél többre vetette, azaz olyasmire, amire a filozófus elmékben hamar kész az ítélet: dúskálás, fényűzés."[67] A habokban az én, ha ilyet

66 Hans Blumenberg: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, ford. Király Edit, Budapest, Atlantisz, 2006, 16.

67 Blumenberg: *Hajótörés...*, 9.

megkockáztathatunk, tulajdon vesztét keresi, vagy legalábbis kockáztatja akarata szerint, ami a bukás előtt a *nem okvetlenül* szükséges küzdelem mozgása, a megszokott és belakott nyelv-lét házának célirányos és bátor elhagyása („én nem látni sehol határ / én látni új látóhatár / én menni külföld"), a kiszámíthatatlanság keresésének aktív, az *új* felől épp hogy identitásépítő, *cselekvő* vállalkozása. Hogy mindez a nyugalom, tulajdonlás szempontjából ingatag és veszélyeket rejtő/provokáló irány, a szöveget megformáló új és rendhagyó szintaxis elhelyezhetetlenségét eredményező folyamat része, nem kétséges, de költőietlen, *valóban költőietlen* volna, nem lehet köze a költői lakozáshoz csak mert ellenőrizhetetlen és némi kétségbeeséshez vezet/némi kétségbeeséssel jár? Egészen biztos ez?

4. Költőien lakozik a hontalan

Minden ellenkező jel és a recepció számos fejtegetése ellenére a *Kormányeltörésben* beszéde hisz a nyelvben (ahogyan a *Kuplé* és *A kuplé 2. előmunkálatai* is hisz a költészetben), nemcsak hogy nem tud attól elszakadni (hiszen éppen a nyelvet problematizálja, az esetleg tagadó viszony ellenére a figyelmet megkerülhetetlenül és rendkívül intenzíven a nyelvre irányítja; egyetlen elemzés sincs, amely ne említené, sőt, ne helyezné fókuszba a nyelvet), de tulajdon létét, a szövegben megszólaló szerzői ars poeticát is a lingvisztikaira bízza, olyképp, hogy az még a végső elhallgatásnak is perspektívát nyit, azt is eléri. Egyebet sem tesz, mint fülel a nyelvre, a maga költészeti hanyagságával keresztül vezeti az irodalmat önnön formáin, és a nyelvhez irányítja, amelyet nem fölfüggeszt, hanem *egy* bizonyos módon (infinitívuszokkal, tehát nem totálisan és még csak ki sem használva a magyar grammatika lehetőségeit) roncsol, föltünővé, kifejezetté tesz, minden után, végén – *meghall*.

„A beszéd mint monda: önmagánál fogva hallás. Meghallása a nyelvnek, amit beszélünk. [...] A nyelv e meghallása minden egyéb előforduló hallást megelőz – alig

észrevehetően. Nem egyszerűen beszéljük a nyelv*et*; abból beszélünk. Erre csakis az tesz képessé minket, hogy már mindig is hallgattunk a nyelvre. Mit hallunk ekkor? A nyelv beszédét halljuk”[68], írja Heidegger, és itt mintha a kód leépítése a megszokottnál gyorsabban vezetne a nyelv mint nyelv problémájához, létéhez, működéséhez, mélységeihez és hatásához, pereméhez, meredélyeihez és végéhez, összemosódó, de erőszakosan szuggesztív elemeihez, megkerülhetetlenségéhez, ahhoz a tartamhoz, amely a folyó interpretáció affirmációját egybemossa a vizsgált szövegével. A kimondás ugyanis, mint már utaltunk rá, megmenekül, ha a nyelv eltörlődik, akkor is érvényes marad, mint az a folyamat, amelyben a törlődés lejátszódik, mint keret és cél, eredet és eredmény, a folyamat elindítója és lezajlása. „A nyelvi létezésnek mint mondának számba vett magyarázatával a nyelvhez vezető út a nyelv mint olyan körébe jut s így célhoz ér. Az elmélkedés maga mögött hagyta az utat a nyelvhez. Úgy tűnik így van, és igaz is, ha a nyelvhez vezető utat a nyelvről elmélkedő gondolkodás járatának tartjuk. Ám az elmélkedésnek valójában csak most kerül elébe az, amit keresett, a *nyelvhez vezető út*; és alig hogy a nyomára jutott. Időközben ugyanis valami megmutatkozott magában a nyelvi létezésben, ami szerint: a nyelvben – mondaként olyasmi létezik [west], mint egy út. [...] A beszédhez vezető út magában a nyelvben létezik. [...] ami a nyelvben sajátságos, az útban rejtőzik el, a monda ilyen útként juttatja el a nyelvhez azt, aki hallgat rá. Csak akkor lehetünk azok, akik hallgatnak rá, ha beletartozunk a mondába. Az eljuttatás [Gelangenlassen], a beszédhez vezető út már abból áll elő, hogy hagyjuk magunkat beletartozni [Gehörenlassen] a mondába. Ebben rejlik, hogy a nyelvhez vezető út voltaképp mitől az, ami. De miként létezik a monda, hogy képes a beletartozni-hagyásra? Ha egyáltalán megmutatkozhat, ami a mondát mondává teszi, az önmagától is bekövetkezik [...] A monda megmutatás. [...] A monda semmi esetre sem a megjelenő pótlólagos nyelvi kifejezése, sokkal inkább a megmutató mondán alapul minden feltűnés [Scheinen] és eltűnés [Verscheinen]. Az bocsátja a jelenlévőt mindenkori jelenlétébe s vonja vissza a távollévőt mindenkori távollétébe.”[69]

68 Martin Heidegger: „Az út a nyelvhez”, in uő: „...költőien lakozik az ember...” – válogatott írások – , ford. Bacsó Béla et al., Budapest/Szeged, T-Twins/Pompeji, 1994, 223-255., itt: 237-238.

69 Heidegger: „Az út a nyelvhez”, 240-241.

Tessék minden élénk színt feloldani,
A szavak épületeit lerombolni,
Rétek, kérem, újrakezdjük a pompás virágzást.[70]

– hangzik el a *Rátka* című korai kötet versében. „Az ember mintha elfeledte volna a neki sorsszerűen jutatott nyelvet, és ilyen értelemben úgy tűnik, nyelvtelenné lesz, bár a földgolyón folytonosan emberemlékezet óta még sohasem beszéltek ennyit. [...] Az ember hontalan, noha alig találhat már a földön egyetlen olyan helyet is, ahol be nem rendezkedik és nem tevékenykedik. Ha csak futólagosan meggondoljuk ezt, arra hajlunk, hogy mindenütt veszteséget és romlást lássunk. Kísértésbe esünk, hogy erre a fenyegetésre olyan menedéket keressünk, amely közvetlenül, szinte egyetlen éjszaka alatt kezünkbe adja a menekvést, és így nyelv és haza megmaradnak a maguk sajátosságában. De mentséget csupán ott találhatunk, ahol először teljes egészében meglátjuk a veszélyt, ahol megtapasztaljuk és felismerjük a fenyegetés hatalmasságát, s tudjuk róla, hogy létezik. Mert megtörténhetnék, hogy ahol most, de általában véve is vereséget és pusztulást, hanyatlást és süllyedést látunk, valami más, valami magasabb van elrejtve."[71]

Ez a magasabb a vers-beszélő, a vers szubjektumára vonatkoztatva válik jelentőssé, amennyiben léte nyelvi lét, és a nyelvi létet mint eseményt kell megvalósítania a maga autentikusságában, amennyiben létének története attól függ, eljut-e a nyelv önmagához, bekerül-e tulajdon szabad terébe, ahol ontologikussága a maga tisztaságában megmutatkozhat, ahol a *sajátot adó megmutatás* (ereignende) a nyelvi létezés

70 Domonkos István: „Egy virágzás elé", in uő: Rátka, Újvidék, Forum, 1963. 7.

71 „Der Mensch scheint die ihm jeweils geschickhaft zugewiesene Sprache zu verlieren und in diesem Sinne sprachlos zu werden, obgleich seit Menschengedenken noch niemals so unausgesetzt Vielerlei rund um den Erdball geredet wurde. [...] Heimatlos ist der Mensch, obgleich sich fast kaum mehr eine Stelle der Erde ausfinden läßt, wo der Mensch sich nicht einrichtet und nicht seine Umtriebe betreibt. Bedenken wir dies alles auch nur flüchtig, dann möchten wir dazu neigen, überall nur Verlust und Verderb zu sehen. Wir sind versucht, gegenüber solcher Bedrohung auf ein Rettendes zu sinnen, das uns unmittelbar, gleichsam über Nacht, schon das Rettende in die Hand spielt, wodurch Sprache und Heimat in ihr Eigenes bewahrt werden. Allein Rettung wird uns erst und nur dort gewährt, wo wir zuvor die Gefahr im Ganzen erblicken, wo wir die Macht des Gefährenden eigens erfahren und sie als ein solches anerkennen, was ist. Denn es könnte sein, daß in dem, was zunächst und weithin nur wie Verfall und Zerstörung, wie Niedergang und Untergang aussieht, sich Anderes und Höheres verbirgt." Martin Heidegger: *Denkerfahrungen,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann GmbH, 1983, 88-89.

elemiségéhez kötődik, „ahelyett, hogy a nyelvet akarná elképzelni [vorstellen].”[72] A viszonyítás szemantikai, és az arányok szintaktikai kiegyensúlyozottsága itt nem a nyelvi rendszer különbségáhlózatában jut szóhoz, a beszéd mint hallás ebben az eseményben kiragadja a mondából a mondandót, utat nyit a *mondásnak*, amelynek a szubjektum, a jelenvalólét (Dasein) is része, éppen mint megmutatkozó, mint megmutatkoz*ás*, a viszonyítások értelmi mozgásától immáron független feltárulás.

Fájdalom, a föld süllyed, vagy fölfelé száll a hó,
a nehéz eső önlényegébe mártja a fákat,
két elem között duzzadva vergődik a levél[73]

A zuhanó beléd zuhanjon, benned a térnek legcsábosabb méretei lustálkodnak, így feltöltődve eléred tán a legtávolabbit, szemébe zuhansz, eres kéz nyúl ki utánad, mint levél leng fölötted.[74]

“A nyelv – mely azáltal beszél, hogy mond [valamit] – gondoskodik róla, hogy beszédünk, a kimondatlanra hallgatva, megfeleljen annak, amit a nyelv kimond. Így tehát a hallgatás is – amire szívesen fogják rá, hogy a beszéd eredete – már megfelelés [Entschprechen]. A hallgatás megfelel a hangtalan harangzúgásnak a sajátot adó-megmutató monda [ereignend-zeigende Sage] csendjében.”[75]

72 Heidegger: „Az út a nyelvhez”, 246.
73 Domonkos István: „2. újvidéki elégia”, in uő: Rátka, 37.
74 Domonkos István: „Banquet céleste”, in uő: Rátka, 52.
75 Heidegger: „Az út a nyelvhez”, 247.

(Olajos vagyok, némán dübörgök,
párát dalolok, rőt ködöt,
szikrát,
szikrát,
magamnak dörmögök,
egyedül,)[76]

A nyelv úgy beszél, amiként a sajátot adó esemény a maga egyszeriségében, nyelvhez kötöttségében és nyelvtől való távolságában föltárul vagy épp visszatartja, megvonja magát, a nyelv úgy beszélhet, oly mértékben kerülhet sajátságának önkörébe, amennyire a kimondás megengedi, esetleg kiprovokálja, ösztönzi vagy visszafogja. A szubjektum elveszettsége vagy (nyelvi) megvalósultsága korántsem a nyelv célirányos, instrumentális kezelésében, a formális szerkezetek birtoklásában, a leírható értelmek viszonyai közötti otthonosságban fejeződik ki. Mert „minden rendelkezés a kalkuláló gondolkodásra utalja magát és ily módon a beállítottság nyelvét beszéli. Kiköveteli: a beszéd feleljen meg annak, hogy a jelenlévővel mindenféle módon rendelkezni lehet. Az ily módon beállított beszéd információvá válik" és alkalmazója „lassanként feladja a »természetes nyelvet«".[77] A formalizált nyelv viszont (most is, ebben a mondatban, itt, a zárójelben) elölről és elölről visszautal a természetes nyelvre, hogy „a technikai készlet mondáját a nem-formalizált nyelv révén szóba hozza", még ha ez utóbbit úgy is kezeli, mint még nem formalizált, azonban természetesen formalizálásra rendelt nyelvet, amelyben minden megnyilatkozás előre kalkulálható, az értelem tehát birtokolt, ellenkező esetben a beszélő, ám a fogadó is valamiféle megértési válságba kerül. Amit a válság jelöl, valójában bizonytalanság, hánykolódás a tengeren, a kormányzás lehetetlensége, a közeg természetének közeli, már-már közvetlen megélése, a megnyíló és pusztító nyelv, amelynek a kimondásban sem eredete, gyökere, sem kiszámítható (formalizálható) célja

76 Domonkos István: „2. újvidéki elégia", in uő: Rátka, 37.
77 Heidegger: „Az út a nyelvhez", 247.

nem lehet, amely a költőiséget nem a megnyilatkozás kontrollján keresztül, hanem tulajdon eseményében méri:

kiagyalt minden gyökér,
elvetemült természet, erényes istenek,
igaz költők, halott szerelmesek.[78]

És mit jelent továbbá a nyelvet birtokolni képtelen emigráns száműzetése, a fölfüggesztett vagy sosem elért nyelvi kompetenciából eredő rendhagyó, a nyelv és költőiség mibenlétére is rákérdező tétovaság, nyelvtelenség és hontalanság, az eredet és cél hiánya, birtokolhatatlanság, proletárlét? „És ha a »természetes nyelv«, ami az információelmélet számára csak zavaró készletmaradvány, a maga természetét, vagyis azt, ami a nyelvi létezést nyelvi létezéssé teszi a mondából teremtené meg? Ha a monda – ahelyett, hogy pusztán csak zavarná azt, ami az információban romboló – már túlhaladt volna rajta, minthogy a sajátot adó eseménnyel nem lehet rendelkezni? Ha a sajátot adó esemény – ki tudja, mikor és hogyan – be-*pillantássá* [Ein-Blick] válna, melynek felfénylő villanása behatol abba, ami van és amit létezőnek tartunk? Ha a sajátot adó esemény – betérése [Einkehr] révén – mindent, ami jelen van megvonna attól, hogy felette rendelkezni lehessen, és visszajuttatna oda, ami a sajátja?”[79] Vajon ha a primér szöveget és interpretációját összenyaláboló tartam éppen az infinitívuszok és suta költői fogások irányjelzését követve éppen ebbe az állapotba érkezne el, ebbe a költőtől és elemzőtől egyenlő távolságra lévő különös szekvenciába, amely a birtoklást ugyan helyreállítani nem tudja, ám átértelmezi, és a nyelvet maga felé irányítva, a felszínén (és mélyében) hánykolódó Ént korántsem megmenekítve lehetőséget ad a beszédnek, a kimondásnak, amely a tengeren hánykolódó kitaszítottságáról, a „menekült királyról”, gyávaságról és lógásról, akasztásról, őrökről, kofferről, halálról és költészetről (*Jelentés*

78 Domonkos István: „2. újvidéki elégia”
79 Heidegger: „Az út a nyelvhez”, 248-249.

című vers: „szavak és tranzisztorok / pufogó vipera / csapósügér / vágódurbincs / a torzulás észrevétlen / kacs kürt körte mák / utoljára még / lelkünk lakatlan / kezünkből kiesik / a vers ördöglakatja”), az értelem közönyéről (*Fal*: „Értelem, dúsítsd közönyünk! / Vér, sodródj! / Tápláld méhünk kásájában / az ólom- / ondót!”) hagyomány/művészet és élet ellentétéről (*Fal*: „A BAKONYOM VAGY FAL”, *Via Italia*: „legtöbbjük több fényt akar / pl.Goethe / legtöbbjüknek pokoli melege van / használjunk szabadon ventillátort”, J*ózsef Attila* című: „A vers nem dér: / a romlás folytatódik vele / de megéri, ha benne / rendről, kristályról említést teszel”, a zárásban azonban: „S nincs gömb, egész, kerek, / a föld vonalak halmaza; szakadtan / szövődve mint a hajszálerek / valósítanak űrt, életet, teret.”) a vers transzcendálta (mégoly költői) jelentések vértelenségéről, végtelenül szabad imbolygásról, a kiüresedett értelemben való elmúlás jelenvalóságáról, a tulajdonnélküliség és nyelvtelenség magányáról szól (*2. újvidéki elégia*):

s mert ennyire szabad vagyok,
hát inkább meghalok
(...)
Fájdalom, a halál, e bágyadt Rilke-szövetséges,
az angyalok, a szentek
olyanok, mint a versek
súly-, tárgy- és szagtalanok,
az atom katedrálisaiban konok szüzek

(*Kikiéknek a felégtehető dolgokról*:)

kiki a költők tehetetlenek napjainkban
gallyakért messzire kell menni
mélyebbre szénért
oldalra szélre el kiki
és sohasem visszatérve
bámulni az érett lángokat maradva
ha felcsapnak testünkből
az űrt megvilágítva egy pillanatra
önmagunkba harapva

És e sorokat írva pedig „magamnak dörmögök / egyedül", ám dialogikus szituációban, vagy legalábbis olyan szövegfolyam révén, amely kommunikációs beágyazottságából kifolyólag címzettel rendelkezik. Hiszen „magányos csak az lehet, aki *nincs* egyedül; nincs egyedül, azaz nem elkülönült, nem elszigetelt, híján minden vonatkozásnak. A magányosban [Einsam] ezzel szemben éppen a közös Gemeinsam hiánya ölt testet – mint az ahhoz fűződő legszorosabb vonatkozás. [...] A magányos annyit tesz: az egymáshoz tartozók egyesítőjében rejlő ugyanaz Selbe. [...] mi, emberek azért bocsátattunk a nyelvi létezésbe, hogy azok legyünk, amik vagyunk, s ennélfogva abból soha ki nem léphetünk, hogy még máshonnan is áttekintést szerezzünk, ezért a nyelvi létezést mindig csak akkor pillanthatjuk meg, amikor ő maga tekint ránk és sajátjává tesz minket"[80], amikor pillanatokra és eseményszerűen megnyílik egy átjáró:

80 Heidegger: „Az út a nyelvhez", 250.

csillag-átjárók a mélyebb létbe
hol mint felnőtt emlékek gubbasztva ülnek
szemükbe lépve tanácstalan kékség
a visszhangtalan ó bűntelenek
istenre érettek imájuk csorranó
tíz-testük emléke tán lengve kísért
felhőbe zártan örök fény-éjszakában
de céltalanul üdvözültek ők[81]

Az esemény természetesen tárgyiasíthatatlan viszonyt előfeltételez, a sajátot adó esemény a grammatikailag rendezett, leírható („helyes") vagy a költészet hagyományának kommunikatív nyelvében előre kódoltan nem ragadható meg, sohasem vezethető vissza egy alapelvre, amelyből kiindulva, megfelelő lépések betartása mellett ismét akárhányszor elérhető lenne, sohasem menthető meg az értelem aleatorikusságától és a (heideggeri értelemben vett) *monda* fölfénylésétől, hiszen ehhez kívül kéne kerülnünk a „lét házán", amelyben megtalál(hat)juk magunkat, amelyet alkalmanként belakunk, ebben az esetben „kilépnénk abból, amik vagyunk", „máshonnan is áttekintést szereznénk". Pedig voltaképp olyanok „vagyunk, mint a hajósok, akiknek a nyílt tengeren kell átépíteniük a hajót, anélkül hogy valaha is egy dokkban szétszedhetnénk és a legjobb alkotórészeiből újra összeszerelhetnénk. Csak a metafizika tűnhet el belőle nyomtalanul. A pontatlan »összecsomósodások« valamiképp mindig a hajó részei maradnak"[82], amint Otto Neurath, a nyelv egyik nagy elrendezéssel kísérletezője mondja. Ezekre az „összecsomósodásokra" (anti)poétikát építeni már-már ugyanaz, mint nem hinni költészetben, eltávolodni a nyelvtől, amely a jelek szerint a legakkurátusabb nyelvfilozófiai elemzés és leíráskísérlet segítségével sem jut el önmaga megalapozásához, a ráirányuló szabályozási kísérletek eredményeinek szentesítéséhez, az előfeltételek eltörléséhez, amelyekből bizalom, a kalkulálható értelem szilárdsága, az

81 Domonkos István: „Anatómiai tanulmány", in uő: Rátka, 45.
82 Otto Neurath: „Protokollsätze", Erkenntnis, 1932, III/3, 204-214. Idézi Blumenberg: *Hajótörés...,* 83.

ember által beszélt nyelvvel való rendelkezés származhatnék. „Ha sikerül is maradéktalanul eltörölni minden metafizikát, akkor sem jutunk el az ilyen abszolút kezdet előfeltételnélküliségéig. A kétféle redukció, a metafizikáé egyfelől, a nyelvi pontatlanságé másfelől, nem függ össze egymással."[83] Sőt, Neurath úgy találja, a pontatlanságot az egyik helyen alighogy csökkentjük, a másikon annál határozottabban jelenik majd meg: ha „pontatlan" a metafizika, pontos a (formalizálásra szánt) nyelv, és ha pontos a nyelv, pontatlan, elégtelen a metafizika. Alkalmasint merész következtetés volna, ha az alkalmazott, a nyelvtudomány által leírni szándékozott nyelvvel szembeni elégedetlenséget, a keretei között formálódó, a versbeli én kormányeltörését artikuláló antiköltészetet Heidegger temporális metafizikájával jegyeznénk el,[84] és átlendülve a költészet ilyen-olyan inherensen irodalmi tárgyalásain tulajdon feltételéhez, a problematikus nyelvhez kötnénk, amelynek specifikus kezeléséből nem hogy nyelvfeledés nem következne, de inkább olyan alkalmazást kéne vizsgálnunk, amely mindenek fölött tudatos. Nyilvánvalóan nem a szerzői intenció, a költemények megformáltsága szempontjából, hanem a *kimondás*, a *monda* és a *sajátot adó esemény* jelentésmezejében, amely összevág azzal a fogadással, amely Domonkos István nevét vendégszerető módon mint a megszólalót írja meg, és szimultán szövegszekvenciába foglaltan *hallgatja*. Egyébiránt a *Kormányeltörésben* a nyelv metaforikus tartalékának, alapjainak aktivizálását, a mottóból kiemelt hapax legomenont összeköti a hiányos, vagy inkább hibás szintaktika alkalmazásával, a grammatika szempontjából töredékes nyelv elbeszélését a metaforikus alapszituációra bízza, és „szerzői intenció", a szerző kontextusából kiinduló rekonstrukció elsődlegesen ezzel a metaforikussággal találkozik. Márpedig, hogy a metaforát tárgyi összefüggésekben is elfogadjuk, „az már korántsem magától értetődő. A metafora ugyanis minden ilyen kontextusban elsősorban zavaró tényező. Ha tudatunkat, amennyiben szövegektől »afficiált« tudat, a fenomenológia szellemében intencionális teljesítménystruktúrának tekintjük, akkor ennek »normál-

83 Blumenberg: *Hajótörés...,* 82.

84 Ehelyütt nem áll módunkban taglalni a filozófia nyelvi fordulatának irodalomtudományi következményeit és utóéletét, a Bécsi-kör filozófiáját, a fenomenológia nyelvelméletét, a heideggeri fordulatot és folyományait, de minthogy a jelenkor irodalomértése szempontjából megkerülhetetlen váltásról van szó, érvelésünkben evidenciaként hagyatkozunk ismeretére, a hivatkozást alapvetőnek gondoljuk.

harmóniáját« [Normalstimmigkeit] minden metafora veszélyezteti." Ráadásul, ha a vers a recepció szerint az identitás válságát veti föl, elmondható, hogy a metafora mint alaphelyzet „mindenekelőtt diszharmónia. Ez pedig végzetes volna az identitásgondok gyötörte tudat számára; a tudatnak ugyanis mindig sikeres önrestitúciós szervként kell működnie. A tudat, a metaforával kapcsolatban is, sőt éppen vele kapcsolatban, a Husserl fölállította szabályt követi: »Az anomália mint az eredetileg harmonikus jelenségegység megtörése beépül egy magasabb normalitásba.« [...] Az exotikus idegentest »puszta metaforává« nyilvánítása önfenntartási aktus: a zavart segítséggé minősíti át. A tapasztalatban ennek az a szükségszerűség feleltethető meg, ahogy még a legmeglepőbb, a látszólag »csodával« határos jelenségeket is betagoljuk az okság általános rendjébe."[85] Amikor azonban az anomália a szemantika hatókörét elhagyva a fogalmi „érthetetlenség" *szintaktikai* tartományait hódítja meg, az elemzett szövegben a recepciós tevékenység az identitás válságának mechanizmusait a kontextualista attitűd viszonyaira is könnyen kiterjeszti, így az emigránslét, a szülőföld elhagyásának és az anyanyelv elfelejtésének szerzői tette épp csak annyira befolyásolja a szövegértelmet, amennyire ez az utóbbi alakítja amazt, és az emigránslét távolságának, az ebből eredő metaforikus tartományok normalizálására már csak a szerzői körülmények folytán sem vállalkozhatunk.

A szintaktikai bontás, amely kétségkívül a *Kormányeltörésben* kulminál, korántsem előzmény nélkül való az életműben, hiszen a már említett, költőietlenséget anticipáló képzavarok és a kusza toldalékolás miatt már-már össze sem álló szózuhatagok, amelyek között nehezen egymásba illeszkedő epikus elemek úszkálnak, végighúzódnak a teljes életművön, és nem csak a költői, de a nyelvi ügyetlenség látszatát is fölkeltik. („A fövenyt nem említem a helyet / S az időt mord toronyórák kedvesét / A vár unalmát és borzalmas betegségét / Nagy erdők ódon szobák nyugalma / Tévedt a képek közé levendulaillat / Száz dinár a forró sziget lányainak teste / Ringó csípőkzenéje és a kibontott haját / A vér madarai ösztönök morzsái fölött / Álmok szőttese vállra vetve"[86], „aki ezt az árbocot birtokolja / mely az égig ér / és ezt a nőt vele a fedélzeten / hisz majdnem meztelen / keblei majdhogynem kibuggyannak / a melltartóból / miközben

85 Blumenberg: *Hajótörés...,* 86-87.
86 Domonkos István: „Rátka", in uő: Rátka, 69.

a kenyeret és a bort / sós halat / és egy kis élő rákot / de te erre is azt mondtad hogy nem / pedig a sorsjegy mindössze két márka volt / nem mint az az aranyozott írógép / melyet órákon át bámultam”[87], „Újvidék az olyan város / minden ablaka lekváros / a háta meg tarka foltos / a szájában kövér boltos / tenyerében a Duna-park / éjjel-nappal nyi-nyitva tart / kéményei bálba járnak / csillagok között bokáznak / hosszú szeleket piálnak / aztán nagyokat pipáznak / nyelik a kormot a rémest / akár csak a mákos rétest”[88])

A továbbiakban a monda *hallásával* foglalkozunk, illetve az ars poetica és a meg*hallás* kapcsolatával, továbbá azzal a nyelvnek, világnak való kiszolgáltatottsággal, amely a nyelv birtoklásának lehetetlenségében, végül a gyermeklét esendőségének móduszában szólal meg.

5. Ars poetica

Minthogy a *Kormányeltörésben*t a dolgozat perspektívájául választottuk, és a magyar költészeti hagyományban vele kapcsolatosan a *Koppar Köldüs*t emlegettük mint lehetséges folyományt, de mindenképp rokonszöveget, amelynek megszólalója (vagy inkább írója) egyszerre fordul[89] Domonkoshoz, a szerzőtárshoz és a vers(ek) énjéhez (maga is Koppar Köldüsként, a kommunikáció terét áthelyezve az irodalomba, a szerzői szubjektum problémáját kiélezve), célszerű lehet a két „rontott szöveg” különbségeire fókuszálni, amelyek árnyalhatják a heideggeri interpretációt. A *Koppar Köldüs*ről írja Bányai János: „Az a »nem létező«, és ennyiben mindenképp *más* nyelv, amelyen a *Koppar köldüs* beszél, folytatja Szilágyi Márton, nem »fölstilizált, szakrális színezetű nyelvi« eszmény, hanem »rontottság«, és a rontott nyelvben a különböző nyelvi modalitások egymás mellé helyezéséből bomlik ki a jelentéstöbblet. Meggyőző érvelés, ám egy kérdés ebben is nyitva marad, az valójában, hogy a *koppar köldüs* választott –

87 Domonkos István: „Az élet, az a német város”, in Tolnai Ottó – Domonkos István: Valóban mi lesz velünk, Újvidék, Forum, 1968, 10-11.
88 Domonkos István: „Újvidék”, in uő: Tessék engem megdicsérni, Újvidék, Forum, 1976. 9.
89 Lásd Tandori Dezső: „A Koppar Köldüs a Koppar Köldüsnek”, Ex Symposion, 1994/10-12., 149.

nem létező és rontott – nyelvén valóban beszél-e, »halljuk-e a hangját«, vagy ezen a nyelven »csak« íródik. Nem biztos, hogy a *Koppar köldüs* nyelve »beszélhető«, az azonban egészen bizonyos, hogy »írható«."[90] Az írhatóság ebben az esetben annyit jelent, hogy a vizsgált munka megjelenése elsősorban vizuális, azaz a nyelv grafikus kódolásának viszonyai között mutatkozik meg olyképp, hogy a grafémák kapcsolódása nagy mértékben függetlenedik a jelentéstől, nem az értelmes fonikus nyelv hangjainak lejegyzését végzi, hanem önmagát képszerűen állítja. Ez a képszerűség függetlenedik ugyan az „értelmes" hangzósságtól, de a *függetlenedés folyamatát*, a függetlenedést mint affirmációjának egyik mozzanatát mégis megőrzi, nagy, de nem teljes mértékben válik le róla, hiszen a nyelv hangjeleinek (az ábécé betűinek dekódolható ikonjai) egymás mellé helyezésével építkezik, önnön vizualitását a fonikus nyelv megidézőiből formálja. Azok az értelmezések, amelyek komoly erőfeszítések árán egy elfogadható értelemartikuláció rekonstrukciójával kísérleteznek, ezt a *függetlenség* helyett *függetlenedést*, a folyamatot, a reláció megrongálását a domináns elem rangjára emelik, a különleges és bonyolult olvasást pedig a „szöveg" specifikus befogadási feltételeként fogadják. De ettől eltérő értelmezés is lehetséges: „A vélhetően helyes és szabályos írásmód visszaállításának, rekonstruálásának nehézségei elkerülhetők, ha a kötet nyelvét nem megszólaló nyelvnek vesszük […], hanem a beszélt nyelv helyett írottat, más szóval egyszerűen betűjeleket »olvasunk«. Nem egyszerűen a néma, hanem a »néző olvasás« begyakorlása. […] Nem hangzik fel a vers, nincs hangteste, betűjelek vannak az idegen és levegőtlen térben egymás mellé helyezve, mégpedig úgy, hogy eközben mégis, mindenek ellenére szavakra, verssorokra, versekre emlékeztetnek."[91] Ez a „mindenek ellenére", „emlékeztetnek" a részleges, csupán megkezdett emancipáció, amely nem elég előrehaladott ahhoz, hogy a *Koppar köldüs*ről mint képről, kizárólag ikonikus jelenségről beszéljünk, hogy valamely értelmezése a reneszánsz perspektíva nyomait, esetleg az egyiptomi ábrázolás arányait, a vizuális ritmust, vagy például az ékezetek által kitakart sötét felületek osztását keresse bennük. Másrészt mindazon interpretációk, amelyek el akarják olvasni a *Koppar Köldüs*t, egy olyan alapszituációt is körvonalaznak (gyanítom,

90 Bányai János: *Hagyománytörés,* Újvidék, Forum, 1998, 116.
91 Bányai: *Hagyománytörés*, 117.

hogy általában teljesen öntudatlanul), amely szerint eredendően *vizuális* térbeli elrendeződés halad a hangzó nyelv felé (mondjuk valamiféle tiszta figurativitás a fogalmiság felé, egy kép a nyelvi értelem felé), a látvány kíván értelemmé lenni, és nem az értelem leképezése terjeszkedik a képiség irányában, nem emancipációról, hanem ellenkező irányú hasonulásról van szó.

Zajló (ezen a ponton megkíséreljük befogadni ezt a jelentést, és a beszéd önreferenciális szintjén asszimilálni a zaj jelentéstartományait) értelmezésünkben az írásnak eme helyét úgy látjuk, mint „Ami […] a »helyt adás« mozzanata. Nem puszta térkihagyás, köz, térbeli elrendezés, előbb vagy utóbb kisajátítható, belakható terület, hanem belakhatatlan, kisajátíthatatlan köztes tér-idő, egy tér-idő-közben."[92] Mert akár a távoli ikonicitás tör a nyelvi jelentés tartományaira, akár megfordítva, a lejegyzés tart elfelé bármely értelemtől, mindig marad valamennyi vagy az *elhagyandóból* vagy az *elérendőből*, és a szöveg/kép gesztusa ehhez a maradékhoz mérten fogadható. Ebben a (mindig-)*viszonyban* a mozgás artikulálja magát, a folyamat, amely Időt igényel, és a *mondás* felé tart, iránytól függetlenül... A „felé tartás" a szemantikai mozzanat megőrzése, annak biztosítéka, hogy bár a jelölő materialitásának hangsúlya mindennél erősebb, ezek a betűjelek éppen a *nyelv* anyagiságát idézik meg, és strukturálatlanságukban minden grammatika, minden értelemtulajdonítás konstruált voltát, befogadói létmódját állítják, ahol már a legelemibb megértés is cselekvésjellegű, a konstrukció folyamatának része. A folyamat kerete az inskripció, a térbeli rögzítés gesztusa, ami azonban nem a nyelvi struktúra stabilitásának leképzése, nem a jelöltek rendjének párhuzamos rendszere, hanem a jelölő figurális szabadsága, a jelölő (szó szerint) *tér*nyerése, ami a jel és szignifikációjának ismételhetőségét szavatolja. Az ismételhetőség a konkrét beszédszituáció (nagyobbára ellenőrzöttnek képzelt) értelemeseményét a jelölő grafikus megjelenésének utalástartományára bízza, amelyet az *ősírás*, a derridai *archi-écriture* mint a jelentések állandó cserefolyamatainak kiváltója, a megalapozó intencionalitás távoltartója dúsít és disszeminál, a létrehozó távolmaradásában fölszabadít, azaz önkörébe utal. Ugyanazon írás, amely lehetővé teszi az ismétlést (ami minden jelnek szükséges feltétele), egyben árvának is mutatja az

92 Orbán: „Dekonstrukció, filozófia...", 115.

értelmet, ami elvált föladójától és a vevő nyilvánvalóan változó használati tevékenységének függvényeként önazonosságát, sajátszerűségét, *állandóságát* csak a jelölőben őrizheti meg, így ha az írás felől közelítünk a nyelvhez, annak létét a jelölők kölcsönfüggésében találjuk, nem pedig a jelölő-jelölt korrelációban.

A jelölők társítása, a jelölő rendjének kontingenciái és elágazásai ezért a nyelvet használó szubjektumok értelemtulajdonító aktusait nemcsak befolyásolják, hanem eredendően meghatározzák, minthogy a közvetítésre, megnyilatkozásra alkalmazni szándékozott jelrendszer értelemfedezetét, a jelentés állandóságát a jelölő szavatolja, a közlés nemcsak a feladó távollétéből adódó jelölővel találkozik először, de abban is valósul meg. Ezzel ismét a nyelvi megelőzöttség problémaköréhez érkezünk (most dekonstruktív útvonalon), ezúttal a jelrendszer strukturálási tendenciáinak következményeként, ami annak ellenére nem esik távol a hermeneutikai megfontolásoktól, hogy ott az, „ami a nyelvet nyelvvé teszi, a monda mint »mutatás«. Ennek megmutatása nem valamilyen jelölésen alapul, hanem: minden jel megmutatásából ered, amelynek tartományában és szolgálatára azok jelek lehetnek."[93] A rendkívül kicsi, mindazonáltal igen fontos különbség megvilágítására, amely a *Kormányeltörésben* és a *Koppar Köldüs* elválasztásához, ekkép az előbbi egyik meghatározó szövegszervező stratégiájának föltárásához szükséges, paradox módon éppen az ismétlés/ismételhetőség mozzanatát vesszük szemügyre.

Az ismételhetőségre vetül ki ugyanis az az állandóság, amelyet a jelölők anyagisága és téries (espacement) újrahozzáférhetősége biztosít. A jelölő szignifikációban, annak kifejezési oldalán betöltött szerepe az állandóság, a konzisztencia megőrzéséből vezethető le, a rendszerként elképzelt nyelvben (az ábécé megjelenése például már strukturális érzékenység eredménye) az állandóságot, a változatlan értelem hozzáférhetőségét *funkciójával*, *funkcióként* teszi lehetővé, azaz a jelölő szerepe, a rendszerben való jelenléte (mert ezt jelenti a funkció) az állandóság, az maga az állandó, és amíg számolunk vele, az állandóval is számolnunk kell. A jelölővel működő nyelvi struktúra a funkcionálisan megoszló elemeken keresztül érzékelhető és működtethető, azok határain túlra nem képes terjeszkedni, ezért amíg van jelölő, addig a jelentés

93 Heidegger: „Az út a nyelvhez", 237.

szintjén változatlanságnak, az értelem fedezetének is lennie *kell*, mivel ez a fedezet maga a jelölő mint funkció. Amíg csak fonikus nyelv van, mindenféle szabályozási, differenciálási szándék és eljárás nélkül, addig a jelentés tiszta működés, nem forma vagy tartalom, hanem lét, cselekvés, és addig pl. annak a szónak, hogy „nyelv" sincs semmi értelme, hiszen amint Heideggert idéztük: „abból beszélünk", nem lehet rálátásunk, nincs szükség semmiféle állandóságra, mert nincs *aminek* az állandóságát akarhatnánk. Az állandóság akarását az írás természete szerint viselkedő jelölő vezeti be, jelölő nélkül értelmetlen volna, ezért indokolt a dekonstrukció és Saussure nyelvészetének komplementer szembenállása, téves Saussure írásellenessége, amikor azt mondja: „a nyelv és írás két különböző nyelvrendszer; a második létezésének egyetlen értelme az, hogy az elsőt ábrázolja"[94], továbbá „az írás eltakarja a nyelv képét; nem ruha, hanem álöltözet."[95] Az írás előtt *nincs mit* ábrázolni, mert a tárgyként értelmezett „nyelv" nincs, és arra sem pazar ruhát, sem álöltözetet nem adhatunk, hanem ami előtte van/lehet, az legfeljebb a monda ontológiai mondani-hagyása (Sichsagen-lassen). Az állandóságot (és annak igényét) tehát a nyelv mint rendszer teremti meg, eszköze pedig az a jelölő, amely működésével távol tartja a feladót, hiszen téries, írásos természetű, a mondától való távolság jellemzi, ez az írásos távolság hozza létre a nyelvet, amely lejegyzés előtti korokban nincs, az írás pedig akkor kell, ha a beszélő távol van. A nyelvet tárgyként csak egy távoli perspektívából, egy azt leképező (leképezni szándékozó) rendszerből látjuk, ami az írás, a jelentés tériesülése, anyagiasodása, egy konkrét léthelyzet, beszédszituáció valóságának a lejegyzés valóságába történő transzskripciója.

Az ismételhetőség és ismétlés nem egy olyan külső posztulátum, amelyre mintegy megoldásképp előáll a jelölő, hanem az már a jelölő funkciójából következik, jelölő nélkül ismételhetőség föl sem merül(het), és nem azért, mert megvalósíthatatlan, hanem mert nincs, mert az *igénye* az, ami megfogalmazhatatlan. Ami tehát a kommunikációs szituációban, a befogadói alaphelyzet keretei között ismétlődik, azaz az állandóság atribútumait hordozza, nem az intencionális tudatban, valamely objektiválható struktúrában, bármely, a kommunikációhoz képest előzetesen rendelkezésre álló

94 Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Budapest, Gondolat, 1967, 44.

95 Saussure: *Bevezetés*..., 49.

valóságban adott jelentésből származik, hanem a már önmagában is változékonyan viselkedő jelölőben, amely csoportosulásaival, használati módok sokaságával mozgatja a nyelvet. Ez a jelölő, másik funkciója szerint, kiszolgálja csupán az értelmet (az alteritás után a szavak és dolgok nem tartoznak eredendően össze, a jelek a posztformalizmusig, és azon túl is, konvencionálisak), arra lehet alkalmas, hogy hozzá bármikor identikusan visszahívható jelentéseket csatoljunk. Amikor azonban az állandóság/ismételhetőség a változékony, sokféle, már-már esetleges formájú, a jelhasználatban rögzülő, de könnyen módosuló jelölő funkciójává válik, a jelentés stabilitását legfeljebb a befogadás szavatolhatja mint a jelölő ismétlési funkciójának továbbépítője.

Különösen érdekes volna megvizsgálni a jelölő státusát, kialakulásának döntő mozzanatait és mindazokat a diszkurzív folyamatokat, amelyek számos nyelvelméletben másodlagossá írják a jelentéshez képest, de minthogy ehelyütt erre nincs módunk, a fejtegetés viszonyai közepette Domonkos költészetének, és különösen a *Kormányeltörésben*nek a beszélhetőségét, mondhatóságát állítjuk a nézhetőséggel szemben, amely a recepció szerint a *Koppar Köldüs*t jellemzi. Hiszen immáron átlendültünk az értelemadó pólusán, és a rokonszövegek között az *aktualizáció miként*tje tesz különbséget, a különbség jelentőségét a *nézhetőség* és *hallhatóság* következményeit artikuláló értelmezés emeli fontossá (vagy épp jelentékteleníti el).

Tolnai Ottó, a költőtárs munkájára, az alcím szerint is *ars poeticájára* utalva mondja Domonkos:

...Noé bárkája a vers,
benne az értelem: bűn és tévedés,
a megnevezhetőt a megnevezhetetlennel
ezért gyakran felcseréltem,
részegen a bárban
a Doreen 2-t megzenésítettem;
a zene a test, a versek csak kelések[96]

96 Domonkos István: „Kontrapunkt”, in uő: Rátka, 31.

Az írás működésében, néma, alig kimutatható neszezésében, amely „kisajátíthatatlan köztes tér-idő, egy tér-idő-közben” a *Koppar Köldüs* eljárása a tér-idő *terére* fekteti a hangsúlyt, *grafikusan* a tér kiterjedésében artikulálja a differenciális jelölő értelemtagolását és –ismétlését, míg Domonkos költői életútjában ugyanezen jelölőeffektus *idő*természetű artikulálása irányában történik elmozdulás, ami a már fejtegetett ontológiai költőiség megjelenését majd eltűnését készíti elő. A vers az ontológiai esemény hangjának lejegyzése, a *monda* tere, amely viszont a tiszta és ebből kifolyólag ismételhetetlen megmutatás. „Mindenben, ami szól hozzánk, ami mint megbeszélt és kimondott elér hozzánk, ami szólít minket, ami mint kimondatlan ránk vár, de még az általunk véghezvitt beszédben is hat [waltet] a megmutatás, ez teszi lehetővé, hogy a jelenlévő feltűnjék, és a távollévő eltűnjék.”[97] De ami sokkal fontosabb és mélyebben összefügg a jelölő grafikus megjelenésével és funkciójával, az az, hogy a monda „semmi esetre sem a megjelenő pótlólagos nyelvi kifejezése, sokkal inkább a megmutató mondán alapul minden feltűnés [Scheinen] és eltűnés [Verscheinen]. Az bocsátja a jelenlévőt mindenkori jelenlétébe s az vonja vissza a távollévőt mindenkori távollétébe. A monda hatja át és illeszti egybe a tisztás [Lichtung] szabad terét, ahova minden feltűnésnek el kell jutnia és amit minden eltűnésnek el kell hagynia; benne kell minden jelen- és távollétnek megmutatnia, mondottá tennie magát [sich einsagen].”[98] Amikor mindjárt az első kötet mottójában „Lyukas fogak a szavak / űr bennük a gondolat”, és a fentebbi idézetben a megnevezhetetlen és megnevezhető fölcserélésének poétikai súlyú kifejezése a *Doreen 2* megzenésítéséhez vezet el (a verstest grafikus héjának lehántásához), amiben a *vers* csak a mondának lejegyzett, papírról olvasható *megmutatása*, a sajátot adó esemény megnyilatkozása (mert a korai költészetben a vers fetisizálása ezt jelenti; a költészet mint az irodalom közlésformája a nyelv lehetőségeinek radikális kritikáján keresztül, amint igyekeztünk megmutatni, már itt, a kezdeteknél is válságban van) lényegében az ontológiai költőiség miatt lesz bizalmatlan a költészettel szemben. Domonkos fogalmi szövegeiben egyrészt fetisizálja a verset, másrészt a „gyakorlatban” az első pillanatoktól kezdve nem hisz benne, elégtelennek tartja, hogy a

97 Heidegger: „Az út a nyelvhez”, 241.
98 Uo.

nagy *Kormányeltörésben* költeményében szintetizálja (grammatikai) nyelvkritikával egybekötött bizalmatlanságát és ars poeticává növesztett elégedetlenségét, amely az űr és csönd pusztán zenei megszólaltatásához vezeti el. Jóval többről van itt szó, mint a versbeszéd renitens megreformálásáról, amely odáig jut, hogy „csak a sorok számában van értelem”[99], vagy hogy a befogadói horizont kritikájaként, annak megváltoztatására tett kísérletnek, a poetológiai újítás szándékának szavaiként olvassuk amikor verséről azt mondja:

de ideje más irányt adnom versemnek,
ideje elkomolyítanom,
hogy versre hasonlítson, melyet mindenki ismer s
megszokott,
ideje magamtól is eltávolítanom, még néhány jó hasonlat,
zene, ritmus, jó dikció:[100]

Ha az értelmezésben egybefoglalt szerzői életút és poétikai megnyilvánulás konvergenciáiról beszélünk, a személyes lét legmélyebb és ennél fogva már nem is csak személyes aspektusairól, akkor föl kell tennünk a vers végéről értekező Giorgio Agamben kérdését: „Mit jelent a beszéd egy élőlény számára? Vajon a beszéd, amint magától értetődőnek tűnik, az emberi lény kreációja és kifejezése, vagy, ahogy manapság hajlamosak vagyunk gondolni, ennek éppen ellenkezője volna igaz? Vajon kifejezett egységet képez élet és beszéd, vagy olyan eltérés található a kettő között, amelyet sem az egyéni lét, sem az emberiség történelmi fejlődése nem tud felülírni?”[101] Élet és beszéd, valóság és nyelv, referencia és jel, személyes és általános tartalom közvetíthetőségének

99 Domonkos István: „Kontrapunkt”, in uő: Rátka, 30.
100Domonkos István: „Kontrapunkt”, in uő: Rátka, 31-32.
101„What does it mean for a living being to speak? Is language, as seems obvious, a creation and an expression of the living human being, or is the opposite true instead as we are all too inclined to belive today? Do life and speech constitute an articulated unity, or is there a disjunction between the two that neither individual existence nor the historical development of humanity can overcome?” Giorgio Agamben: *The End of the Poem. Studies in poetics,* Stanford, Stanford University Press, 1999, 76.

cezurája nem maradhat betöltetlen, amikor, mint Domonkosnál, a „vers mindenigénylés", márpedig a „totális élet teljes kilendülése" legfeljebb a sajátot adó esemény egyszerre mélyen szubjektív (jelenvaló), és a szubjektumot a létbe foglalóan meghaladó idejében történik meg, a monda temporális fölvillanásában, amely a grafikusan rögzített jelölő ismétlési, differenciálisan jelentő teljesítményébe sohasem foglalható bele, hiszen a monda „az önmagában sokrétű megmutatás minden feltűnést összevonó egybegyűlése, amely megmutatás a megmutatottat mindenkor önkörében tartja meg."[102] A vers mint az irodalom konvencionális olvashatóságához igazított, *grafikus* nyelvi produktum, az ismételhetőség tapasztalatába ágyazott megnyilvánulás és ennek fogadása, legfeljebb a jelölőhöz kötött aktualizációk sokféleségével szolgálhat, a mindig újraszülető különbségekkel, és sohasem az esemény inkomenzúrábilis és tiszta tartamával, amely a sajátot adó eseményben – a „mindenigényléshez" bizonyára elengedhetetlen – bepillantássá (Ein-Blick) válhat abba, ami van, és amit létezőnek tartunk. Az út-nyitás heideggeri elképzeléséről van szó, amely „a nyelvet (nyelvi létezést) mint nyelvet (mondát) hozza szóba [zur Sprache] (teszi hangzó szóvá)"[103], hiszen a monda az „út-nyitás révén jön – beszéddé válva – világra. Az tartja szabadon az utat a beszéd számára, amin a beszéd mint hallás kiragadja [ent-fängt] a mondából a mindenkori mondandót, és amit megragadott, azt a hangzó szóig emeli."[104]

Ez a nehezen hozzáférhető, csak ritkán megmutatkozó tiszta megértés, a nyelvi létezés hívószavának meghallása és a rá adott költői válasz, az esemény tartamán túl úgy csendesül el és zárul ismét magába, ahogyan a zene hallgat el, a kimondott és elillanó szó, a megcsendülő majd elrezgő hangjegyek teszik. Abból a totális költészetből, amelyet Domonkos áhít, nincs kiút, mert egyidejű az elhangzással és a vers lehetőségei éppen a költői nyelvi létezés viszonyai közepette bizonyulnak elégtelennek, az ismételhetőség jelölőinek lejegyzése majd a befogadói pólusnál történő aktualizációja éppúgy kikezdi a költő személyes létének mondába-foglalhatóságát, a kifejezés személyen túli ontológiai erejét, mint a megmutatkozó valósággal történő egybefoglaltságát. A grafikus vers lehetetlen túlélésre ítéli az általa megnyilatkozót, aki ekképp sem a mondában, sem annak

102Heidegger: „Az út a nyelvhez", 241.
103Heidegger: „Az út a nyelvhez", 245.
104Heidegger: „Az út a nyelvhez", 246.

ígéretében nem részesülhet. *Az életről és halálról* című költemény az élet és halál jeleinek kimondóit, használóit, akik „feszítenek e szó megett / s követik mondatról mondatra / a papírszeleten / mely ujjaik közt zizeg" szembeállítja a megszólítottakkal, és azt mondja: „ti akik igazán meghaltatok / amikor úgy véltétek / hogy elkerülhetetlen / e szónak használata" most „megmosolyogjátok őket / odalenn". Koncz István pedig a következőket írja Domonkosnak *Párbajvers*ében:

Nem lehet,
vagy nem szabad, túlélni
a verset
ha már megírtad![105]

Talán fölösleges hangsúlyozni, hogy a jelölő funkciójának működéstartományában vagyunk, nem valami a szövegen túli lényeg megnyilatkozásáról beszélünk, természetesen, amely nem tud kifejezésre jutni, vagy részlegesen valósul meg, hanem egy olyan transzszubjektív ontológiai mozgásról, amelynek megvalósulását az ismétlés semmiképp sem garantálja, csak annak illúzióját tarthatja fönn, ha nyelvet formalizálhatónak, grammatikailag elrendezhetőnek képzeljük, és a derridai írást ezzel egyszer s mindenkorra megkülönböztethetőnek véljük a nyelvtől. Ehhez képest itt a monda önköréről és zártságáról van szó, amely az időben teljesedik ki, és nyelv meg írás divergenciáját, miként Orbán Jolán hangsúlyozza, *folyamatként* értelmezzük. A *Koppar Köldüs* és a *Kormányeltörésben* eljárását ennek a folyamatnak megvalósítása, a megvalósítás *módja* különbözteti meg egymástól, az a tulajdonság, hogy Domonkos költői opusában (gondolatmenetünkben igyekeztünk valamennyi kötetből verseket idézni ennek megmutatására) a grafikusság hozadékára építő grammatikai nyelvfelfogással való szembefordulás jut mind erősebben kifejezésre, és teljesedik ki a recepció szerint

105Koncz István: „Párbajvers", in uő: Összegyűjtött versek. Zenta, zEtna, 2005, 93. *Az életről és halálról* című verset lásd: Domonkos István: „Válogatott versei", Ex Symposion, 1994/10-12., 75.

központi költeményben, majd nyomatékosítja ismét, utoljára, a *Tessék engem megdicsérni* című kötetben.

Amikor Müllner András a 60-as évek kontextusáról, legalábbis annak recepciójáról szólva a „megújuló és megújító baloldaliság" radikális költői pozíciójáról mondja, hogy „a korabeli szövegpéldákat és kanonizált szerzőket tekintve közvetlenséget, redukciót, konkrétságot és hétköznapiságot jelentett, ami pedig az etikus forradalmi magatartás záloga volt"[106], akkor nyilvánvalóan az „élet" költészetbe töltődését firtatja, míg mi témánkkal összhangban ehelyütt a szövegek szerveződésére összpontosítunk, a szövegek létmódjára és nyomvonalaira, amelyek a korabeli recepció társadalmi vonatkozásait ugyanabba a történeti perspektívába helyezik, mint magát a Domonkos-írást. Azt az írást, amelyet Domonkos vitt/visz végbe, azt a másikat, amely őt írja, és azt is, amely mindehhez keretül szolgál: a redukció, a közvetlenség, a konkrétság jelenségével számoló temporális értelmezést, a kontextualizmust valamelyes gyanúval szemlélő egyidejű, temporális kibontást, amely az élet szövegbetöltődésének *mikéntjére*, ennek a *mikéntnek* az alakulására kíváncsi.

6. Gyermekversek

A *Kormányeltörésben* végső lemondását (de szívesebben mondunk váltást) még egy kötet követi, a *Tessék engem megdicsérni* című, amelyet gyermekversek gyűjteményeként aposztrofál mind a recepció,[107] mind pedig a kortárs irodalmi adattár (KIA) bázisa, bár utolsó költeménye, az *SOS!* olyan számvetés, amely csak bizonyos (igen komoly) megszorításokkal számíthat a gyermeki figyelemre. Eddigi perspektívánkat követve, a *Kormányeltörésben* affirmációja segítségével közelítünk a nyelvezetében és verstechnikájában naiv kötethez, amelynek beszélője kapcsán a nyelv

106Müllner András: „Szakállas költészet?" in: Thomka (szerk.): Domonkos-symposion, 123-145., itt: 123.

107Lásd Vass Éva: „Ritka csúcsok (Tessék engem megdicsérni)", Új Symposion 1977/143.; Vass Éva: „Domonkos István gyermekverseinek szemiotikai vizsgálata", Tanulmányok 1980 /12-13.; Bence Erika: „Előkép és utótörténet: Domonkos István gyermekköltészetéről", Híd 2000/8.; Orcsik Roland: „Grimasz és fityisz. Domonkos István gyermekverseiről", Tiszatáj 2002/12.

birtoklása vagy a „valóság” ismerete már föl sem merülhet, ám ez semmiképp sem mutatkozhat a beszélő poétikailag alkalmazott hiányosságaként.

A nyelv birtoklásának, az értelem ellenőrzésének posztulátuma kapcsán újra megjegyeznénk, hogy a mondába úgy kerülhetünk bele, ha hallgatunk rá, ha „eljuttat minket a nyelv beszédéhez”, és ha fölvetjük vele kapcsolatban a kérdést, olyasvalami-e, „ami nyelvünktől elvált, s amihez hidat kellene verni? Vagy a monda a csend áramlása lenne, amely maga köti össze partjait, a mondást és a mi utána-mondásunkat, minthogy azok alapját képezi? A nyelvről alkotott elképzeléseink aligha vallanak erre. Monda – ha belőle próbáljuk a nyelvi létezést elgondolni, vajon nem fenyeget-e a veszély, hogy a nyelvet egy fantasztikus, magánvaló lényeggé emeljük, amit sehol sem találunk, amíg a nyelvről józanul gondolkodunk? Elvégre a nyelv félreismerhetetlenül az emberi beszédhez kötődik. Nyilván. Csak hát: miféle ez a kötés? Mitől és miként működik benne az, ami köt? A nyelvnek szüksége van az emberi beszédre, mindamellett mégsem puszta kreatúrája nyelvi tevékenységünknek. Mi a nyugvópontja a nyelvi létezésnek, vagyis mi alapozza meg? Kérdésünk, mely az okokat fürkészi, meglehet, éppen a nyelvi létezés mellet megy el.”[108] És Heideggerrel még egyszer emlékeztetnénk: ami a nyelvi létezést nyelvi létezéssé teszi, a mondából teremtődik meg, amely a sajátot adó esemény révén „mindent, ami jelen van megvon attól, hogy felette rendelkezni lehessen”. Ahogyan a gyermek inventív, begyakorló és világteremtő nyelve sem olyan, amivel rendelkezni lehet, hanem a megnyilatkozást inkább a jelölők rendje szabályozza, jóval kimutathatóbb, könnyebben detektálható automatizmusok révén, mint a felnőttek beszédében, akik a látszat szerint inkább uralják mondandójukat. A gyermekvers természetéből kifolyólag suta:

Hol volt hol nem volt
a klottgatyámon folt

108Heidegger: „Az út a nyelvhez”, 239.

Ez itt én vagyok lám
ez meg itt a gatyám

Ez itt a szomszédok borja
ez meg itt a gatyám foltja[109]

Szubjektuma benne teremti meg, tanulja és gyakorolja be önmagát és a világot, önmaga helyét kezdi kijelölni, és a szimbolikus rend nyelvi közegében létállapotából, a közeg ismeretlenségéből kifolyólag idegenül mozog, valahonnét távolról, a belépni-akarásból beszél, a nyelvet nem uralni, hanem belakni akarja, minden rezdülésével tulajdon létére figyel, amelynek nyilvánvaló, de alulartikulált jelenvalóságában a lét mutatkozik meg, az hívja igazságának valóságába (Wahrnis), tulajdon szomszédságába. „Az ember nem a létező ura. [...] maga a lét kell hogy igazságának igazába [Wahrnis] hívja. Ez a hívás vetésként [Wurf] jön, amelyből a jelenvalólét belevetettsége származik. Az ember léttörténeti lényegében az a létező, amelynek léte mint ek-szisztencia abban áll, hogy a lét közelében lakozik."[110] Az elsajátító kognitív nyitottsága, amely természetes a gyermeklét esetében, fölülírja a racionalizálható szerkezetek kompetenciáját és nyelvszerű, költői, alapvetően poétikus, de eme tulajdonságában nagyobbára rejtett lét felé nyit, a gondolkodás és formalizálás vidékein túlra, amelyeket ha firtatni szándékozik az interpretáció, úgy „visszatér az egzisztenciába", amely a gyermek beszédében (Rede) sem „az *ego cogito* valósága. [...] Minden *existentia* és »existence« fundamentális ellentétekképp az »ek-szisztencia« ek-sztatikus lakozás a lét közelében. Őrködés, azaz a lét iránti gondviselés (Sorge für das Sein). Mivel ebben a gondolkodásban valami egyszerűt kell elgondolni, ezért esik ez oly nehezére a filozófiaként áthagyományozott képzetalkotásnak. [...] a nehézség nem abban áll, hogy [...] bonyolult fogalmakat képzünk, hanem abban a visszafelé megtett lépésben rejlik, amely a gondolkodást

109Domonkos István: „Egy régi fénykép", in uő: Tessék engem megdicsérni, 23.
110Martin Heidegger: „Levél a »humanizmusról«", in uő: „...költőien lakozik az ember...", 117-171., itt: 147.

bevezeti egy tapasztaló kérdezésébe."[111] A lét a kérdezésben, a cselekvő részvételben mutatkozik meg mint a *folyamat* része, az eredmény nem egy rögzült tárgy, hanem a gyermek-beszélő identitása, amely hajlékot talál ugyan a lét házában, de a hajlék megtalálását, a folyamat temporális lefolyását őrzi, a lét pásztorának (Hirt des Seins) feladatát, amely mindig távol van az aktuális közlés grafikus vetületétől, és a a nyelvtől is, hogy *felé* tarthasson. A gyermek keresi, tanulja, gyakorolja a nyelvet, de a tengeren hánykolódó is elkülönül versszerű-verstelen közlésétől. Érdemes Kappanyos András meghallgatni, aki kritikával illeti a *Kormányeltörésben* nyelvfeledettségének széleskörűen és mintegy azonnal elfogadott koncepcióját: „Aligha lehet valaki annyi ideig és olyan mértékben elszigetelt az anyanyelvétől, hogy teljességgel elveszítse például az igeragozást, úgy, hogy közben maga a szókészlet megmarad. Az pedig különösen valószínűtlen, hogy ilyen esetben a főnévi igenevet használja egyetemes igei formaként, mivel a magyarban van ennél egyszerűbb, elemibb forma is: az egyes szám harmadik személyű alakok. [...] egy magyar anyanyelvű ember soha, semmilyen körülmények között nem fog spontánul úgy beszélni, ahogyan a vers beszélője. [...] A vers nyelve az idegenek közös nyelvét, az alanyesetre, jelen időre, egyszerű mondatra redukált, néhol egy kis konyha-némettel is megtámogatott pidgin-angolt, a jellegzetesen hontalan-nyelvet imitálja, »fordítja vissza« magyarra, jelezve, hogy még ez az erősen korlátozott performancia is milyen erőfeszítést igényel (»nappal mutogatni«)."[112]

Az *erőfeszítéseken* túl, amelyek jelzik, hogy a kifejezés alanya, aki képzi és akit megképeznek a jelentések, aki jelenvalólétével a nyelvi létet okvetlenül feladottnak tekinti az egyszerű adottság helyett (akárcsak a gyermek), figyelmet érdemel a vers helyesírása is, amely a központozás elhagyását és a kisbetűket kivéve gyanúsan makulátlan. Egy csak – egyébként a magyarul még/már rosszul beszélőkre egyáltalán nem jellemző – infinitívuszokban megszólalni képes „nyelvfeledő" ugyan miért tartaná fejben bonyodalmas helyesírásunkat, miért írná a szakállt két l-lel, a forradalmat két r-rel, honnan tudja, hogy a bajusz rövid magánhangzóval írandó?! Vagy netán ismét a hangzósságnál találjuk magunkat, abban a szituációban, amikor az elhangzott és elmúló,

111 Heidegger: „Levél...",147-148.
112Kappanyos: „A taxisofőr...", 32-33.

megismétlendő jelentéseseményt valaki (például a heideggeri akárki) följegyezte? Amikor ennek a jelentéseseménynek nyelven túli, kontextuális integritását épp hogy a töredékesség és hiányosságok miatt a megszólaló nem szavatolhatja, ezért a lejegyzettek a jelölők rendjének végső és elrendezhető kisajátítása és belakása is már eleve lehetetlenné válik? Annak a beszélőnek szövegeléséből kifolyólag, aki a grafikus jeleket az interpretátorhoz hasonlóan ugyancsak kívülről szemléli, és a lejegyzés stabilizációs illúziójától mentesen a folyamatban hisz, az értelem *temporális lefolyásában*, legalábbis csak azzal él?! Mint az a gyermek, aki vét a feladat, teendői ellen, „délig nem ér haza", és a verset (mert a megfelelő tördelésű lejegyzés az irodalom intézményrendszerében már vers) nem tudja végigmondani, hiszen az idő valóságában, az esemény történésében nincs vég és kezdet? Az ontológiai sajátot adó esemény, a monda nem ismer semmiféle finalitást:

Ha a verset nem mondom végig
tessék engem megdicsérni[113]

A *Kormányeltörésben* értelmezése még joggal veti föl a már/még nem birtokolt nyelv nehézségeit és az abból adódó identitásválságot, a kiüresedést és depoétizáltságot, az emigránslét és hontalanság nyelvtelenségének súlyát, ezen keresztül – amint igyekeztünk megmutatni – az irodalmi költészet, aztán a nyelv, végül az ontológiai költőiség problémáját, amely az eredethez, teremtődő és feladott nyelvhez/világhoz, a nyelv beszédének meghallásához, az ebbéli igyekezethez az emberi „ek-szisztencia" nyomvonalán a kibomlásig visszafelé vezet. E tekintetben a *Kormányeltörésben* és a kuplék után az utolsó (gyermek)kötet szinte logikus, mindenesetre konzekvens továbblépés, a kötet lapjairól visszanéző hol fára mászó, hol meg a nyelvét öltögető lurkó („Bizonyítványom / nem kitűnő. / Inkább feltűnő."[114]) rímekből és ritmusból építkező,

113Domonkos István: „Tessék engem megdicsérni", in uő: Tessék engem megdicsérni, 50.
114Domonkos István: „Bizonyítványom", in uő: Tessék engem megdicsérni, 58.

mindazonáltal igen gyakran összefüggéstelen, szürreális fecsegése („írom mindezt / egy rizsafa alatt / orromon zöld rizsalégy / szalad / s nem bírom elhessegetni / egyik kezemben toll / a másikban rizsavekni / se látok se hallok / turbékolok magamban / mint levesben a galambok”[115]) a gyermeki kezdet, amely ellentmondások nélkül képes „költőien lakozni”, szavalni *hangosan* kis rigmusait, fittyet hányni formalizált jelentésnek, cogitónak, áttekintésnek, megragadásnak, költői eljárások magasztos felelősségének, hagyománynak, tudatosságnak, írásképnek, szabályozott jelölőknek, jelentős és jelentéktelen megkülönböztetésének (végrendelkezésképp: „a söröteket / a kalapácsom és a horgokat / rézcsatos nadrágszíjamat / adjátok postára / hogy váltságdíj fejében odaadhassam a rizsakirálynak”[116]) megtalálja a létezés eredendő könnyűségét, azt a játékot, amelyben az egzisztencia kilendül önmagából, aztán meg visszatér, és minden esetben megvalósul, mert a gyermeklét épenséggel a költőietlen lakozással sem veszít semmit, és amennyiben ez a megvalósulás akár a „rizsázás” folytatásába fut ki. Messzire, a pátosztalanul megszólított gondviselés térségeibe, amint mintegy zárásképp, először 1994. december 19-én elhangzott *Majd-nem-vers* mondja:

lapozz uram
a következő oldalon vagyok
követlek a pálma-pagonyban
hol bugyiillatot rakosgat
a szél szerte a padokra
tengerbe vezető lábnyomok
hullámok[117]

Ebben a „záróakkordban” persze a verstől való távolság a vele szembeni bizalmatlanságból ered, a *Majd-nem-vers*, amelyben a tagadószó és a *majd* egymás

115Domonkos István: „SOS!”, in uő: Tessék engem megdicsérni, 78.
116Domonkos István: „SOS!”, in uő: Tessék engem megdicsérni, 78.
117Domonkos István: „Majd-nem-vers”, Ex Symposion, 1994/10-12.

melletisége a csendbe, abba a versbe vetül, amely mondója elhallgatása miatt majd nem lesz vers, ezért már most is legfeljebb csak *majdnem* nevezhető annak, a mondás, a költőiség mércéi szerint viszonyul önmagához kritikusan. Már tudja, hogy „Lyukas fogak a szavak / űr bennük a gondolat", és rezignációja egyre kevesebb, a gyermek számára még természetes játékosságot enged meg („Nekem azért fáj a hasam / mert csak a számban van fogam / a sonkát a gyomrom / nem bírja megrágni / sok kemény falattal / fog nélkül / nem tud az elbánni"[118]), a fogak, amelyek az ember lényévé váló táplálékot úgy szaggatják, mint a kogníció a valóságot, a nyelv fogalomrendszere a még differenciálatlan jelölőket, és amelyek egyébként a tejfogakkal szemben („úgy segítek rajta / persze magam miatt / egyenként lenyelem / a tejfogaimat"[119]) pótolhatatlanok is, jóval sötétebb konnotációs pályán érkeznek a versbe:

szedjetek szét szedjetek szét

Mondja a nem a legpontosabban ismétlődő refrén, egy olyan szövegben, amely még ekképp is tematizálja magát:

maradj pártában dal
üssön rád új sebet
ismét a megismerés
orrvas tépj bele véknyába
dobogás reszkettesd meg
kis intarziás dobozát
a benne lapuló szerelmeseket
barátokat[120]

118Domonkos István: „Nekem azért fáj a hasam", in uő: Tessék engem megdicsérni, 34.
119Uo.
120Domonkos István: „Majd-nem-vers", Ex Symposion, 1994/10-12.

7. Összegzés helyett

És vajon azonosíthatjuk-e itt a dalt („maradj pártában dal”) nyugodt szívvel eleve a puszta lejegyzéssel is már tagolt verssel, amelynek felszámolásából indítottuk értelmezésünket, és meghúzott narratívánk, Domonkos István költészetének szövegszervező stratégiái nyomában a mondani, jelenteni, a *jelentéseseményt fölnyitni képes költészettel* kezdődött, majd minthogy a költészet mindig grafikusan a jelölő rendjébe vezetett vers, a reflektálatlanul kezelt jelölő téves logikájából adódó, mindig hiányosan jelentő *nyelv* valamilyen megmunkálása, Domonkos kivonulásának elbeszlésével folytatódott, a közvetlenség keresésének antipoétikus küzdelmével, a nyelvtől való eltávolodás módozataival, a *Kormányeltörésben* való hánykolódás ontológiai szempontból nagyon is költői lakozásával, ami mintha már a grafikuson túlra jutott volna... A kuplé zenéje révén, a gyermeki mondókák hangzósságában, legeslegvégül abban a *csendben*, amely dzsesszmuzsika formájában talán most is szól, és értelmezésünket fölkészíti a szerző (vendégszerető) fogadására, lebontja a válaszfalat és úgy gondolkodik el Domonkos Istvánról, mint a másikról, aki immáron a narratívában is adódó csönddel maga artikulálja életművének lírai vonulatát, de nem valamiféle jelentésfedezetként, kontextuális kontrollinstanciaként, a jelentések elszegényítőjeként és természetes mozgásuk megállítójaként,[121] hanem olyan szerepben, amelynek

121A vers totalitására törő Domonkos számára a verssel, a grafikus jelölők különbséget generáló testével való bíbelődés eleve költőietlenségre ítélt folyamat, munkáinak formája minduntalan föl is veti ezt a problémát, újra és újra a költőiség mibenlétén gondolkodunk. Hol azért, mert „még tetszenek a keresett szavak / szavak / a mély-mély égi kutak”, de mindjárt hozzáteszi, hogy „testemben már / e barokk tokban / valami izéféleség / ragadós puha sörét / mélygyöngygöröngy / gurul párologva / fejemből a sarkam felé: életem / ó távoli tivoli”, úgyhogy az „izéféleséggel” mintha nyomban akarva-akaratlanul gyanúba keverné hitét, aztán meg a címadó távoli tivoli (Domonkos: „Távoli tivoli”, Ex Symposion, 1994/10-12., 79.) kifejezéssel tovább rontja helyzetét. Hol meg azért, mert a differenciális jelölő értelemfedezetébe vetett bizalom eleve föl sem merülhet, így a jelölőkkel való üres bíbelődésben hangsúlyosan csak a felszín, a „kelések” maradnak. A *Pumavers*ben nem minden frivolitás nélkül például: „puhapuma nesztelen / bőröspuma kevélyke / suhanjpuhapuma / salaklobbantó létvörös / pertlispuma / neccrefutnapuma”, de az efféle torlódásokon túl az egzaktságot szavatolni hivatott szaknyelvek jelentésrétegét is érinti: pl. „pumibilialitásunk függvényéből / eredő pumálványok”, „pumidológusaink egyetértenek / a pumaalap üres / a pumászok pumitológusok is egyetértenek / a pumaalapi zavarok kihatottak / a pullantyúkra innen a pumitria / mely pumitisszel kezelendő” etc. (Domonkos: „Pumavers”, Ex Symposion, 1994/10-12., 80.)

meghatározása az interpretációnak is folyománya. Van ebben valami mélyen hermeneutikus, hiszen a világ és a dolgok bensősége között működő különbségtevésnek (Unter-Schied) fölismerése és problematikus megélése, ami amúgy a fájdalom (Schmerz) következménye, Heideggernél végül a csöndhöz vezet el, megáll valahol, átszakad a jelölőkön és „a dolgokat a világ kedvére hagyja lenni", teljesíti a követelményt, „hogy a nyelviségben sajátot adó út-nyitás hallgatásba merüljön – mellőzve a hallgatásról való beszédet"[122]. Különös, hogy ezt úgy is megteszi, hogy a *Majd-nem-vers* egy szöveghelyén a hangot a jelentésbe vonja, majd elcsendesíti.

add vissza hangom sikátor
add vissza sár a vérem
vér az eget szemembe
vagy ne is
inkább

szedjetek szét szedjetek szét
szedjetek szét szedjetek szét
szedjetek szét szedjetek szét

Mi azonban nem mellőzhetjük a hallgatásról való beszédet, sőt a grafémák téresedéséről sem mondhatunk le. Ez a beszéd, a Domonkos nevével mint gyűjtőkategóriával egymáshoz rendelt, vers formájú szövegek szerveződési stratégiáját elbeszélő fogalmi ritmus, amelynek keretét és tartamát a költői életmű megszólaltatásához, *egy bizonyos módon történő* egybefűzéséhez és megmutatásához használtunk, és amely legfeljebb érintkezhet a versen túli elhallgatással, de maga abba nem hatolhat, előkészítette és lehetővé tette a költészethez tartozó csendet. A tiszta különneműséget, amelyben a költői csend költői csendként találhat magára, amely

122Heidegger: „Az út a nyelvhez", 251.

végtelenül sokszorozódik grafikus jelölőinek el-változó jelentéseiben, és e jelentésekben föl-fölfejlő határt biztosít a csöndnek, végtelen mormogásával elbeszéli, el-beszéli, írja, beoltja az életművet, és nem fél tőle, hogy ezáltal bármit is eltorzítana. „A dolog mondása egyenlő oltott voltával. Az oltás nem a tulajdonképpeni dolgot éri. Éppúgy nincs eredeti dolog, mint eredeti szöveg."[123] („kiagyalt minden gyökér", mondaná a vers.) A narratíva elemei, a kohézió generálta erővonalak, amelyek a domonkosi opusban és annak recepciójában a költészet és költőietlenség, lakozás és hontalanság, megzenésített/mondott és esetleg lefordított/írott, a költészetbe vetett hit majd hitetlenség, identitásvesztés és nyelvtelenség, elégedetlenség és száműzetés, dzsessz és elhallgatás, teljes jelentéskioltódás („mirím mirím / mirririm") elemeiből építkeznek (most is éppen) nem „egy olyan szöveg felületére vagy szöveteibe illesztődnek, amely már nélkülük létezett volna. És maguk is csak újrabeíródásuk műveletében, az oltásban olvasódnak. Egy alig látszó bemetszés hangsúlyozott és visszafogott erőszakja a szöveg sűrűjében, a burjánzó allogén kiszámított beültetése, melynek révén a két szöveg átalakítja, torzítja egymást, megfertőzik egymást tartalmukban, némelykor hajlamosak kilökni egymást, elliptikusan illenek egymásba, és újraképződnek az ismétlésben, egy *elvarrás* szegélyén."[124]

Ezért, ebben a különös, teremtődő-különböző együttlétben, amely ugyanakkor a hangzás lehetetlensége és a jelölő ismételhetősége is (szóval mindaz, amivel szemben Domonkos elégedetlen, de amiért költészete megíródik, aztán meg persze elhallgat)[125] megtörténhet, amint szövegünk elején Lévinas írta, „a beszédre való odafigyelés vagy az arc fogadása, azaz vendégszeretet, és nem tematizáció", az a fogadás, amely nem

123Derrida: „A disszemináció", 343.

124Uo.

125Domonkos, mintha „belegabalyodna" helyenként a hangzósság anyagi, materiális feltételébe. (Ehhez lásd még a 89-es jegyzetben szereplő *Pumavers*et, továbbá a *Tessék engem megdicsérni*-kötet *Öt törött tököt*, illetve a *Két csősz főz* című verseit.) *Jelentés* című, éppen a jelentés szó értelmezési lehetőségeire rögtön a címben rájátszó versében pl. így beszél: „lelkünkbe fúlva / lupus fulva / új húrokat hozatni / hurkokat / hurkok / hurkokok". Itt a hang, a zene, mintha nem tudna „leválni" a húrokról, elszabadulni és eseménnyé lenni, ahogyan a nyelv lejegyzett jelölői is minduntalan kudarcot vallanak, elvétik céljukat: „szavak és tranzisztorok / puffogó vipera / csapósügér / vágódurbincs / a torzulás észrevétlen / kacs kürt körte mák". A névszerűen fölsorolt szavak nyilvánvalóan nem jelentésük miatt kerültek egymás mellé, hanem a kiolvasott grafémák k hangja fűz(het)i őket egybe, de egy ilyen szókonstrukcióból az ontológiai értelemben vett lakozás, költőiség nem állhat elő: „utoljára még / lelkünk lakatlan / kezünkből kiesik / a vers ördöglakatja". (Domonkos: „Jelentés", Ex Symposion, 1994/10-12., 80.)

tárgyiasítja az érkezőt és adódót, és amelyből ekképp visszafelé is perspektíva nyílik, számos fordulat és kisajátítás után „az oltóvessző végül önmagára oltódik. Fa, végül gyökerek nélkül”[126], kölcsönfüggésben a feltárt stratégiákkal, amelyek a poliszém szertefutást, a csöndet és koherenciát egyáltalán lehetővé teszik, még mielőtt valaki puszta fölsorolásukba kezdene. *Mert összegzésképp talán elmondhatnánk, hogy az életmű a vers eseményébe vetett hitből kifolyólag, annak mintegy erejét követelve a verset mint művészi közlést vonja szüntelenül, minden költeményben azok formája révén kritika alá, aztán ebben a kritikában a nyelvig jut el, a szemantikáig, majd a szintakszisig, aztán a jelölő legelemibb megjelenési formájáig, a stabilitást és rögzíthetőséget ígérő írásképig, amely egyszerre feltétele a jelentésnek, de önazonosságának, totalitásának gátolója is, a tárgyiasítható nyelv fogalmának is eredete, amely az életműben mindig elégtelen, de ugyanakkor a nyelvi létezés házának anyaga is. Aztán ettől a szinttől – amely után végül nehéz újabbat találni – mozdul el, mégpedig a hang irányában, a versek írásképétől immáron távol van a mondójuk, inkább helyette jegyzi le őket valaki – a gyermek mondókáját, a rossz magyarsággal, nyelvvel verselő beszédét –, a voltaképpeni esemény a versen kívül történik, azok már csak nyomok, valakinek a följegyzései. És ha eltűnik a följegyző, csak a hang, a zene marad, amely a költészet szempontjából, a lejegyzés felől tekintve csönd, végső lezárás.* De miközben mindezeket soroljuk, ne feledjük, miként nyújtózik a változó fókuszú (költészet, nyelv, szemantika, szintakszis, jelölő, manifesztáció) szövegszervező stratégiák ilyetén narratív egymáshoz illesztése az interpretáció folyondárjában, és óvakodjunk mindenféle tárgyias viszonytól (ezt most mi tanuljuk Domonkostól), ügyeljünk az eredetre és legyünk óvatosak az ismételhetőség hatótávjával, az „elvarrások szegélyével”, fogadjuk megfelelőképpen a sorokat, és ügyeljünk a kimondásra.

Olyan ez, akárha magunk is hangokra törnénk, mintha azokban, vagy a zenében bizony könnyebben bomolna ki a feltűnés (Scheinen) és virágoznék el az eltűnés (Verscheinen), mintha abban kevésbé kísértene a szétcsúsztató ismétlés, a másban-lét – kívüliség („mely a szöveget önmagától elválasztja, lehetővé teszi a néma téresedések [...]

126Uo.

vágását vagy bontását”[127]), és mintha azt gondolnánk, ellenőrzésünk alá vonunk itt valamit, meglopjuk a nyelvet. „A lényeg az, hogy oltványként, s nem értelemként, műként vagy előadásként játszassuk a dalt”, emeli ki Derrida,[128] és most így próbáljuk meghallani Domonkos csöndjét.

127Derrida: „A disszemináció”, 344.
128Derrida: „A disszemináció”, 342.

III. Ladik Katalin *határnyelve*

1.Kontextus: a neoavantgárd és a *Symposion*

1.1. Ladik Katalin művészete mint metapozíció

Ladik Katalin művészete kontextualizációjának nehézségei nem csupán a közeg axiológiai komplexitásából, az alig-alig különválasztható hatásvonalak sokaságából erednek, hanem elsősorban talán abból, hogy a szigorúan tárgytudatos kontextualizáló elemzésnek is be kell látnia, megállapításai *nem* metapraxishoz tartoznak. A reálszocializmus viszonyai között kibontakozó emancipatorikus, önnön nyelvét, diszciplináris lehetőségeit, az autentikus megszólalás formáit kereső művészi magatartás a jugoszláv neoavantgárdhoz köthető, annak mintáit, fogásait, eljárásait alkalmazza és értelmezi át. Az átértelmezés Ladik esetében a primér megszólalás szerves következménye, ugyanis az 1960-as, 1970-es évek jugoszláviai neoavantgárdja minden kritikai, szubverzív éle ellenére sincs fölkészülve a női szubjektum megképzését, kiállítását célzó, de már eleve annak regiszterében megszólaló, annak minden hátrányát vállaló magatartásra. A nőiségnek meg kell találnia nyelvét, elő kell állítania vagy bonyolult kombinatorika révén adaptálnia kell jelölőkonstrukcióit, egy többszörösen minor pozícióból nem csak a domináns (a jugoszláv szocialista önigazgatás esztétikai normái által affirmált) diskurzus, hanem annak kritikai (neoavantgárd) ellenpontozása szabályait is föl kell rúgnia, újra kell gondolnia. Kész minták, hagyomány, kipróbált stratégiák hiányában a nőiség belépése a nemi különbségekre kevéssé érzékeny diskurzusba annak cizellálását követeli meg, új

megkülönböztetések bevezetését és jelentésbővülést, a neoavantgárd taktikák feminizálása pedig a kísérlet nyitott terepe lesz, a női szubjektum megképződésének szabad, de kockázatos mezeje. Nem rácsatlakozásról, harmonizációról van szó, a művészi affinitásnak leginkább megfelelő formák és csoportok megtalálásáról, hanem kísérleti beavatkozásról, azaz a kontextus értelmezéséről. A ladiki női szexus specifikus formái és azok kiléptetése a privát szférából, művészi alkalmazásuk, és ennek jelentősége gyakorlatilag láthatatlan az 1960-as, 1970-es évek Jugoszláviája, és a neoavantgárd miliő számára is, ezért Ladik Katalin lesz az, aki értelmezi a kontextust akcióival, akinek fölforgató és emancipatorikus keresésével a kontextust kell értelmeznie (egyidejűleg átalakítania), akinek praxisa és ars poétikája helyzetbe hozásának kísérlete értelmező gesztus.

Az életmű értelmezésekor, kontextualizációjakor ugyanezen a nyelvi szinten találjuk magunkat, más paraméterekkel ugyan, de magunk is értelmezünk, akárcsak a primér mű, szöveg, habitus, intervenció, ezért az elemzés sokkal inkább dialógus, mintsem leírás, vagy valamely metaszintről gyakorolt véglegesítő letisztázás. A teoretikus éberségnek számolnia kell azzal, hogy az objektiváló metapraxis kényelmes távolságát föl kell adnia, és módosult, módosuló koordináták között kell megszólalnia, föl kell adnia a valahol odakint lévő „tárgy" illúzióját, és meg kell tanulnia különösen közelről faggatózni. Mindez természetesen nem azt jelenti, hogy az egykorú kontextushoz képest ne tudnánk metapozíciót elfoglalni, hanem azt, hogy vizsgálódásunk Ladik eljárásaival analóg, akinek a térségben úttörő művészete a kulturális és politikai kontextus interpretációja, úgy is, hogy (sőt éppen amiatt, mert) mélységesen személyes.

1.2. Feminin szubjektivitás mint a társadalmi kontextus művészi interpretációja

Ladik Katalin női szubjektivitása így tulajdonképpen abban a performatív aktusban íródik, amely az elemzővel való dialógusban épül ki, és amelyhez a „szerzőnő" művészete hibridkódjait, heterogén mediális formákban megjelenő specifikus

szintagmáit, némelykor objektivált műalkotásokat, verseket, képverseket, vizuális partitúrákat, fényképeket és hanglemezeket, máskor intervenciók és akciók nyomait, konceptuális feljegyzéseket, másod- és többedkézből származó beszámolókat, eltűnő/-hangzó (dez)artikulációkat ad. A temporálisan ingatag és nyitott, kicsit sem túlzás azt mondani: kiszolgáltatott ladiki szubjekum exteriorizálja a nőiség intim tapasztalatát, korlátait és kötöttségeit, testiségét, impulzivitását, és miközben ez a rendkívül közvetlen program szubjektív kitárulkozás, szubjektív útkeresés is, a megnyilatkozás közegének lehetőségei miatt általános művészetfilozófiává, a kontextus interpretációjává válik. A művészet jelenti azt a nyilvános szférát, amelynek játékszabályai közvetlenül kapcsolódnak a jugoszláv reálszocializmus társadalmi gyakorlatához, a kontrollmechanizmusokhoz, az implicit tiltások és tabuk rendszeréhez, ezért a feminin szubjektivitás áttételek nélkül való artikulációja, ami természetesen műfaj- és formahatárokon játszódik, minták és hagyomány híján experimentatív, konkrét, nagyon szigorú társadalmi konzekvenciákat von maga után.[129] A művészi gyakorlat társadalmi szerepének és szoros életintegrációjának igazolását, ami azon túl, hogy igazodik a neoavantgárd koncepciójához, egy személyes és női ars poetica fogásainak következménye.

Ladik Katalin radikalizmusa egy olyan összetett művészeti miliőbe érkezik, amelyet Cathrine Millet nyomán Ješa Denegri új művészeti gyakorlatnak (nova umetnička praksa) nevez,[130] a megnevezés pedig később a 70-es évek új művészeti gyakorlataként állandósul (nova umetnička praksa sedamdesetih), mintegy jelezve a változás lehetőségét, a később következő fordulatok és elágazások hiteles újszerűségét. Az új művészeti gyakorlat a 60-as évek neoavantgárd modernizmus kritikáját, reálszocializmussal való szembefordulását a következő évtized hasonlóképpen szubverzív posztavantgárdjával köti össze, illetve a konceptualizmust összekapcsolja annak protokonceptualista előzményeivel, és azokkal a későbbi, a konceptualizmusból

129 A „meztelen költőnőt" például 1975-ben kizárják a Pártból (Savez komunista). Az indoklás rendkívül általános, arra vonatkozik, hogy Ladik performanszaival rombolja a Kommunista Szövetség tekintélyét, veszélyezteti egységességét, gyengíti tettrekészségét. („…svojim ponašanjem narušava ugled Saveza komunista, razbija njegovo jedinstvo i slabi akcionu sposobnost.")

130Lásd Ješa Denegri: „Problemi umjetničke prakse poslednjeg decenija", in Marijan Susovski (szerk.): Nova umjetnička praksa 1966-1978, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978, 56-60.

ihletet merítő törekvésekkel, amelyeknek már a médiaexpanzió és pluralizmus korában kell kifejteniük hatásukat. Rendkívül sokféle művészeti produkció kerül így közös nevezőre, a neoavantgárd vizuális költészet, minimalista tendenciák, a konkrét költészet, a happening, a posztavantgárd body art, performansz, analitikus művészet, konceptualista művészet, land art, video művészet, fonikus költészet stb., azonban közös jegyük, hogy valamennyi kísérleti jellegű, reflexív, emancipatorikus, és Ladik Katalin majdnem mindhez kapcsolódik.

A protokonceptualizmusként értelmezhető, fluxusból kinövő, Henry Flynt által 1963-ban bevezetett concept art, amely művészet- és nyelvfilozófiai elképzelések esztetizálásán, primér művészetben való alkalmazásán alapul, éppúgy érintett Ladik esetében, mint a szűkebb értelemben vett elméleti konceptualizmus. A mitológiai fragmentumokra és azok értelmezésére[131] építő életmű alternatív esztétikát választ, nem ismeri (el) a forma harmóniáját, könnyen fölfüggeszti a diszciplináris kereteket, amennyiben a hagyományos versek értékelését azok mindig változó (fonikus) előadására, azokat a performanszokra, azokat meg a parariuális gyakorlatok tapasztalatára, mindezek összeolvasására bízza. Női érzékenysége, szubjektivitásának nyelvbeíródása és multimediális megképződése a nyelvi normák, diszkurzív konvenciók és a sztereotípiák fölrúgásával, pontosabban: fölrúgása árán történik, de ez ugyanakkor fölülvizsgálatot, a közeg megszólítását is jelenti, hiszen Ladik legelső próbálkozásai óta a művészet szféráján belül alkot, közéleti személyiséggé, a popkultúra ismert alakjává is művészként válik. A női szubjektivitás artikulációkeresése, ami nem egy előre adott modell vagy tartalom expresszív megnyilatkozása, hanem a lehetséges befogadási aktusokra építő kereséspoétika, legkorábbi pillanataiban a hagyományos értelemben vett költészet iránti affinitásban mutatkozik meg.

Ladik Katalin már 1957-ben, általános iskolásként jelentkezik versekkel, az *Ifjúság Beköszöntő* című rovata jellemzően már akkor a gyermekrádióban való szerepléseire reflektálva közli két versét,[132] és később az *Ifjúság* mellékleteként

131Az androgün mítosz felemlegetését sohasem hagyja ki a kritika. Hasonlóképpen rendkívül terheltek a patriarchális nőképhez tartozó szimbólumok, a varrógép, az elfogadható női viselet, a kendő, a tükör, az esernyő, a társadalmi nem által szabályozott női(es) gesztusnyelv és mimika reflexív alkalmazása, dekonstrukciója performanszban, költészetben és vonatkozó előadóművészetben egyaránt.

132Lásd Ladik Katalin: „Szombaton” és „Tündöklő, színtelen festék”, Ifjúság, 1957. aug. 9.

megjelenő *Symposion*ban is versekkel kezd, amelyeket az éppen kibontakozó radikális, különösen tettre kész és szinte szélsőségesen kritikus *Symposion*-nemzedék[133] örömmel fogad. Tolnai Ottó, aki a melléklet első negyvenkét[134] számát szerkeszti, saját, a vajdasági magyar irodalomban azóta alapműnek számító *Doreen2* című költeménye és Domonkos István *Kontrapunkt*ja közé illeszti be lelkesen Ladik *Androgün* című munkáját,[135] Bosnyák István pedig, aki a 43. számtól átveszi a *Symposion* szerkesztését,[136] éppen e három verset veszi alapul az új nemzedéket, és az általuk behozott „új minőséget" méltatva.

Az öntudatos, a modern művészet mellett hitet tevő, rendkívül tág perspektívát nyitó, a volt Jugoszlávia általános neoavantgárd tendenciáival érintkező „új nemzedék" szövegkörnyezete amellett, hogy lehetőséget ad, még inkább fölerősíti Ladik témáinak egyediségét, saját nyelvét és feminin megközelítésmódját az új nyelven belül is. A neoavantgárd attitűd különbözik a történelmi avantgárdtól,[137] nélkülözi annak iniciatív és forradalmi modernizmusát, támadó jellegét, amely a modern tradicionalizációját, a művészet burzsoá intézményességét és a társadalmi struktúrákat célozza meg, de maga is kritikus, korrektív jellegű, a diszkurzív rend újragondolását szorgalmazza, és paradigmaváltó törekvései alapjaiban érintik a posztindusztriális nyugati, és a fejlődő keleti társadalmak domináns értékrendjét, az esztétikai szféra működési logikáját, szabályozását és önreprezentációját, és különösen a művészet és a társadalmi gyakorlat kapcsolatát. A domináns modernizmuson belüli szubverzió természetes, mintegy magától adódó közege lesz Ladik Katalin munkásságának, amely a női intimszféra megnyitásával, a patriarchális kontrollt megkerülő közvetlen fogásokkal, szubjektív transzgressziókkal

133Összefoglalóan írja róluk Hózsa Éva, hogy velük kapcsolatban „a kulturális idegenség irodalmi kódolása és irodalmi közvetítése, valamint az alteritástapasztalat megtestesítésének diskurzusa merül föl." Hózsa Éva: „A Symposion kulturális kontextusa", in uő: Idevonzott irodalom, Szabadka, Grafoprodukt, 2004, 51-56., itt: 52.

134Tolnai társszerkesztői, munkatársai Bányai János, Domonkos István, Fehér Kálmán és Koncz István.

135Ladik Katalin: „Androgün", Symposion, 1963/48, 11.

136Bosnyák István Bányai Jánossal, Domonkos Istvánnal, Gerold Lászlóval és Utasi Csabával működik együtt, majd a 60. számtól Bosnyák mellett Bányai János, Fehér Kálmán, Végel László és Vlaovics József a szerkesztőbizottság tagjai.

137Lásd erről MiškoŠuvaković – Dubravka ĐURIĆ, Dubravka (szerk.): *Impossible Histories – Historical Avant-Gardes, Neo-Avantgardes, and Post-Avantgardes in Yugoslavia, 1918-1991,* Cambridge, The MIT Press, 2003.; Hal Foster: „Who's Afraid of the Neo-Avant Garde", in uő: The Return of the Real, Cambridge, The MIT Press, 1996, 1-33.; Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*, ford. Seregi Tamás, Szeged, Universitas Szeged, 2011.

tovább cizellálja a neoavantgárd diskurzust, új regisztert nyit, és amennyiben gyökeresen megváltoztatná a szimbolikus rendet, radikalizmusával már-már a történelmi avantgárd fölforgató hatását idézi meg. A többszörösen minor pozíció csak transzgressziók sora révén kerül a diskurzusba, több határátlépésre van szükség megnyilatkozásához, és reakciók sorára megképződéséhez. Ladik a jugoszláv önigazgatás társadalmában művész-hivatalnok, majd művész, a művészeten belül konceptuális és neoavantgárd alkotó, azon belül kulturális hagyománya és megszólalása nyelvét tekintve nemzeti kisebbség, a magyar nyelvű „új nemzedék" tagjai között pedig nő, olyan nő, akinek feminitása hibrid kódokban íródik, aki egyszerre több, kölcsönfüggő diszciplínában alkot, szubjektivitása megmutatkozásának direktsége látszólag áthágja az obszcenitás türelemzónáját, úgyhogy legvégül egészen egyedül marad.

Az „új művészeti gyakorlat" neoavantgárd férfialkotói a művészet életintegrációjára, társadalmi szerepére, a műalkotás társadalmi angazsmanjára vonatkozó utópisztikus reformelképzelései, amelyek egyszerre követelik az esztétikai szféra autonómiájának megőrzését, és a művészetnek mint közvetlen társadalmi praxisnak elismerését, Ladik Katalin esetében igencsak fonák módon érvényesülnek. Az obszcenitással, exhibicionizmussal, erkölcstelenséggel, párttaghoz méltatlan magatartással megbélyegzett alkotó magánmitológiája és művészete áttételek nélkül, rendkívül súlyos következményekkel kapcsolódik a társadalmi léthez, alapvető egzisztenciális paramétereket érint, és ezzel megvalósítja és igazolja a művészetnek mint társadalmi praxisnak igényét, tételét. Ez az igény természetesen a *Symposion* indulására, kezdeményezésére is érvényes, mert bár az első generációnak nincs programnyilatkozata,[138] 1962-ben közzéteszik a zágrábi *Književnik* irodalmi folyóirat irodalmárai egy csoportjának nyilatkozatát, amelyben többek között a következőket követelik: „Olyan irodalmat, amely élénken és tevékenyen kiveszi részét napjaink társadalmi és politikai eseményeiből, tehát olyan irodalmat, amely társadalmi kötelezettséget vállal. Eszerint olyan írókat is, akik kötelezettség-vállalása művészi alkotásaiban valósul meg, és nem társadalmi státusukban. Az akarjuk, hogy a mai

138Varga László, az *Ifjúság* főszerkesztője egyébként később úgy gondolta, érdemes lett volna programot közzétenni. Lásd Symposion, 1963/49, 13.

korszerű irodalmunk megtartsa kontinuitását a hagyományokkal, a múlt tagadhatatlan értékeivel, de hogy ugyanakkor lépést tartson a jelen világirodalmának céljaival és megvalósulásaival." Ugyanakkor azt is követelték, és a Ladikot ért támadások mindennél jobban rámutatnak ennek az igénynek jogosultságára és fontosságára, továbbá arra is, hogy a szűken irodalminál tágabb keretekben érdemes gondolkodni róla, „hogy az író társadalmi és magánéletét szigorúan válasszák el irodalmi alkotásaitól. Hogy az irodalomról, mint olyanról, külön tárgyaljunk; az író értékelése munkássága alapján történjék, ne társadalmi funkciója alapján. Az irodalmi alkotások értékelésében mi ellenezzük a társadalmi és kispolgári szempontokat. Ellenezzük, hogy egyes embereket, akik irodalmi tekintélyüket társadalmi érvényesüléssel, szerkesztői fotelekkel és szájhősködéssel szerezték – irodalmi alkotásaik pedig nem állják ki a komoly kritika értékelését –, hogy ezekről a nyilvánosság előtt írókként beszéljenek".[139]

A társadalmi státusz kizárásának követelménye sokkal inkább a dilettantizmus kizárására, a reálszocializmus visszás hierarchiájára és kontraszelekciójára vonatkozott, de Ladik esete azt példázza, nem csak a társadalmi státusz, pozíció szólhat bele a művészi teljesítmény értékelésébe és kanonizációjába, hanem, hogy az autentikus alkotói attitűd vállalása, a művészi produkció is visszahatott a társadalmi státuszra, hogy a munkásosztálybeli művész helyzete determinált, mozgástere korlátozott, és hogy ez a mozgástér rendkívül szorosan összefügg a társadalmi nemmel is.

Gender és biológiai nem, nyilvános és privát, szubjektív és kollektív, formába szerkesztett és nyugtalanítóan közvetlen, sérülékenyen intim és exhibicionisztikusan koreografált, élettapasztalat és (valóban) „új művészeti gyakorlat" így lesz a normatív diskurzus által meghatározott variáns, de ugyanezen diskurzus rendhagyó megszólaltatója, vallatója is, az értelmezés specifikus formája. A szubjektív kitárulkozás koncepcióprovokációja, esztétikai feladvány, egyensúlytalan konceptuális művészet, mert Ladik nem dolgozik a befogadó és az interpretátor helyett, viszont rendkívül tudatosan kijelöli, megalapozza a kifejtendő, problémás, az elemzés számára kitöltendő helyeket. Teóriapárti, egyszerre reflexív és intuitív, provokatív és kiszolgáltatott, kétségbeesetten

139Duško Car, Vlado Gotovac, Stanko Juriš, Vesna Krnpotic, Ivan Kušan, Tomislav Ladan, Slobodan Novak, Ivan Slaming, Antun Šoljan nyilatkozata. Uo.

hiteles és megbontó módon formatudatos magatartása helyenként túllendíti igényein a modern jugoszláv neoavantgárdot, újraértelmezi a szubverzió lehetséges módozatait, művészeti ágakat játszik egymásba, és egy deleuze-i értelemben vett kisebbségi esztétika úttörőjévé, avantgardistájává lesz. A neoavantgardisták utópizmusa, a megújításba, korrekcióba vetett hit, a reményteli lendület, amely a reálszocializmusban megtapasztalt érett modernizmus viszonyaira és a nyugat felől beáramló posztmodernre reagál, Ladik esetében a konvencionális megszólalásoktól (hagyományos költészet, színjátszás) el nem választható kísérleti formák révén (performansz, body art, hangköltészet, konceptualista megnyilvánulások, vizuális költészet, konkrét költészet) a patriarchális ideológia cenzúramechanizmusait is leleplezi. A férfialkotók igényei és követelései nem juthatnak el ezekhez a szembesülésekhez, a társadalmi kontroll patriarchális, fallokrata vetületének elnyomó gyakorlatát alig-alig hozzák felszínre, ezért Ladik Katalin művészi nyelvkeresése, ars poéticává avatott experimentalizmusa az egykorú jugoszláv neoavantgárd finomhangolása is, a halmozott kisebbségi pozíció váratlan problémafölvetése, amely a művészet szféráját ráadásul a legspontánabb módon kapcsolja a társadalmi léthez. A művész(nő) komoly árat fizet ezért, buttleri értelemben vett performatív nemi megképződése, szubjektivitásának diszkurzív beágyazottsága kizárásokban, megbélyegzésben, reduktív félreért(elmez)ésekben manifesztálódik, de mindez a művész kontextusértelmezésévé válik, a kontextusnak szóló kényszervallatássá, az elsődleges alkotáson túl, de azzal egyidőben metatevékenységgé, amely azonos nyelvi szintre kerül az életmű kontextualizációjával próbálkozó értelmezéssel.

1.3. Intimitás mint exhibicionizmus: a meztelenség fokozatai Abramović-nál és Ladiknál

Mindez természetesen korántsem jelenti azt, hogy Ladik marginalitása, kisebbségi helyzete, autentikus nőisége teljesen kivételes lenne. A nagy központok mellett (Ljubljana, Zágráb, Belgrád) a Vajdaságban is találunk kísérletező kedvű nőalkotókat,

akiket az új művészeti gyakorlathoz kell sorolnunk, illetve akiket legkorábban a 60-as évektől kezdődő fallocentrikus művészetfilozófia kimozdítása, provokációja, szisztematikus vagy véletlenszerű kritikája jellemez. A vajdasági avantgárd jellemzően férfiak művészete volt, a kisszámú nőalkotót a művészettörténet nem nőként olvasta, a feminitás jelentéktelen, járulékos elem maradt, ami peremhelyzetbe sodorta a művészeti ágak és műfajok dekonstrukciójával, a műalkotás dematerializációjával, redukcióval, konceptualizációval, experimentális eljárásokkal próbálkozó nőalkotókat. Ilyenek (Ladik Katalin mellett) az informel festészetből induló performer és videoművész Bogdanka Poznanović, a minimalista festő Mira Brtka, a neoavantgárd prózaíró, költő és műfordító Judita Šalgo, a konceptualista költő, body art performer Ana Raković, és az ugyancsak performer, videoművész Milica Mrđa-Kuzmanov.[140] Ki-ki a maga poétikája szerint, de ezek az elsődlegesen vizuális művészettel és performansszal foglalkozó művészek azokhoz a 20. század második felében aktuálissá váló konceptuális és befogadásorientált művészetelméletekhez (és gyakorlatokhoz) csatlakoznak, amelyek átírják az alkotó szubjektum és a műalkotás objektivitásának viszonyát, radikális kritikával illetik a műobjektum eszméjét, leleplezik és szubvertálják a mögötte meghúzódó árufetisizmus logikáját és profán ökonómiáját, az előállítás folyamatára helyezve a hangsúlyt temporalizálják az artefaktum inherensnek vélt értékeit, rávilágítanak az értékelés, továbbá a teljes művészeti szféra intézményes meghatározottságára, és újragondolják a szerző szerepét.

A szerző szerepe újragondolásának módja lesz a legfontosabb különbség a premodern esszencialisztikus eredetkoncepcióhoz, a műtárgy temporalizálása pedig a modern műimmanens esztétikához képest, mindkét markáns eltérést, továbblépést pedig a gender-probléma erősíti föl, éppen azok a koordináták, amelyek a domináns diskurzus szerint a szélre, a margóra, a határra, az egykorú művészettörténet szempontjából a láthatatlanságba siklatják ezeket az életműveket. A nőiség karakterisztikus megnyilvánulás, amely a performanszokban, szövegekben, közéleti megnyilatkozásokban a forma elemeként jön létre, az esztétikai „közlemény” értelmezésének változásaival

140Lásd Miško Šuvaković: „Ženski performans - mapiranje identiteta”, in Dragomir Ugren (szerk.): Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000. Granični fenomeni, fenomeni granica, Novi Sad, Muzej savremene likovne umetnosti, 2002, 144-152.

együtt variálódik, azaz a szerző nemcsak beleíródik a műbe, hanem szubjektivitása kiszolgáltatott identitássá válik, a befogadás diskurzusának helyiértékévé, nem-identitássá, nem-állandóvá. Szó sincs már arról, hogy az alkalmazott kódok (egyezményes vagy kísérleti képnyelv, akciók, intervenciók etc.) transzcendentális feltétele, a megképződő értelem foglalata, az üzenet forrása lenne; és arról sem, hogy egy művészetszociológiailag rekonstrálható, a műimmanens esztétika számára elhanyagolható külső pozíció volna, hanem egy olyan dinamikus képződménnyé válik, amely összejátssza a „mű" regiszterét annak társadalmi (ebben az esetben a jugoszláv szocialista önigazgatás) kontextusával, és ebben az összejátszásban élezi ki a társadalmi nem paramétereit, ennek az összejátszásnak a tág szövegkörnyezetében reflektál művészet és valóság, szerző és mű, nőiség és egyezményes normatívák kölcsönfüggésére, visszásságaira, helyzetére, működésmódjára, fehérfoltjaira, represszivitására, de lehetőségeire is.

Ana Raković például, aki az *(∃* és a *(∃ Kôd* csoport tagjaként működik a 70-es évek elején, és akinek munkája úttörő jellegű az analitikus konceptuális művészet, a konceptuális költészet területén, 1971-ben részt vesz „A szervezet kimerítésének módszerével megvalósított folytonossági kísérlet"[141] című body art akcióban, amely a korai analitikus és reflexív body art fontos pillanata, de egyéb hozzájárulásai mellett is szinte teljesen ismeretlen, csupán a csoport tagja, akiről csak hiányos híradások maradtak, identitása törlődő-, nyom-identitás.[142] Milica Mrđa Kuzmanov performanszai a magas- és

141 „Pokušaj uspostavljanja kontinuiteta ostvaren metodom iznurivanja organizma."

142Miško Šuvaković kiváló elemzésében a következőképp fogalmaz: „Munkája előremutatónak tűnik a body art, az analitikus konceptualizmus és a konceptuális költészet terén, de egyetlen egy önálló alkotása sem maradt fönn, csak a Vladimir Kopicllal és Čeda Drčával való együttműködéssel kapcsolatos jelzések. [...] Ő az egészben csupán egy résztvevő, olyan személy, akit csak az emlékezet és a szóbeszéd tart számon... De éppen ezek az üres helyek, szakadások, fehérfoltok mutatnak rá arra, hogy valami nincs rendjén, hogy kutatnunk kell őt nőiségében, és identitásának lehetséges/lehetetlen konstrukcióival előállni, sőt, talán egy aszimmetrikus és másik szubjektuméval is." („Njen rad se ukazuje kao anticipatorski u domenu body arta, analitičke konceptualne umetnosti i konceptualne poezije, mada iza nje nije ostao ni jedan jedini samostalni rad, već samo naznake o učešću u kolektivnim/grupnim delima rađenim sa Vladimirom Kopiclom i Čedom Drčom. [...] Ali, u svemu tome ona je jedan od učesnika, osoba o kojoj postoje usmeni mitovi, sećanja, i to je to... Upravo te praznine, prekidi ili beline umetničkih produkcija i identiteta jesu znak da nešto nije u redu, da treba istraživati *nju*, i ponuditi moguće/nemoguće konstrukcije njenog identiteta, pa i, možda, asimetričnog ili drugog subjekta.") Miško Šuvaković: *Konceptualna umetnost,* Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007, 257.

tömegkultúra ikonográfiájának tudatos vegyítéséből építkeznek, a kulturális produkció hatásterének újragondolását motiválják, de pararituális, eklektikus munkája a 90-es években bontakozik ki, ami már egy egészen más konstelláció természetesen. Bogdanka Poznanović 70-es évekbeli neoavantgárd praxisa a hétköznapiság és művészet egymás felé nyitásában, a hétköznapok medializálásában érdekelt,[143] de rendkívül fontosak a képzőművészetből a performansz és a body art felé forduló Marina Abramović korai, „belgrádi korszakának"[144] munkái, aki a szerzői szubjektivitás és műobjektum viszonyának, illetve külön-külön vett státusának talán legradikálisabb újragondolója. Hangobjektumai és -ambientjei (pl. madárcsicsergés fára erősített hangszóróból; repülőtéren felvett hangok, amelyeket a belgrádi SKC[145] előcsarnokában játszanak le) olyan műtárgy nélküli műalkotások, amelyekből a szerző is teljes egészében kivonul, hiányzik, a befogadó egyedül marad egy végeredmény nélküli érzéki folyamattal, amelynek konkrét értelmezése egyrészt lehetetlen, nincsenek esztétikailag kidolgozott, jelentéshordozó formák, másrészt éppen ez a megfoghatatlanság kényszeríti ki az interpretációt, a reflexív távolságot, ami azonban a művészet egész intézményrendszerével szemben alakul ki. *Ritmus*nak (*Ritam*) nevezett body art eseménysorozata (*0*, *2*, *4*, *5*, *10*), amelyek közül a *Ritmus 0*, és a *Ritmus 5* a feminitás jelölőire is erőteljesen összpontosít, mintha fordítva közelítené meg ugyanezt a problémakört, ezekben sincs mediáló üzenet, a szerzői szubjektivitás egy aspektusának kihelyezése, üzenetformájú feladása, a szerzőtől származó különálló „közlemény", ám itt azért nincs, mert a műobjektum helyén a szerző (női teste) jelenik meg.[146]

A szubjektum tárgyiasul, és a tárgy szubjektív dimenziói fölerősödnek, a befogadó az egyik helyén a másikat keresi, de a krízist nem az idézi elő, hogy nem

143Lásd Mirko Radojčić: „Umetnički rad van grupa u Novom Sadu", in Marijan Susovski (szerk.): Nova umjetnička praksa 1966-1978, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978, 45-46.

144Lásd Ješa Denegri: „Beogradski period Marine Abramović", in uő: Sedamdesete: teme srpske umetnosti - Nove prakse (1970-1980), Novi Sad, Svetovi, 1996.

145 Studentski kulturni centar (Egyetemista Kultúrközpont)

146Mindez természetesen azzal a hatvanas években létrejövő programmal is összefügg, amelynek fontos ügye „az esemény múlékonysága, egszerisége és megismételhetetlensége". Ahogy Erika Fischer-Lichte fogalmaz, az „akció- és performanszművészet létrejötte [...] mindenekelőtt arra a határozott művészi szándékra vezethető vissza, hogy ne műveket […], hanem olyan elmúló eseményeket alkossanak, amelyeket végül senki sem vásárolhat meg, senki sem rejthet el a széfjében, vagy akaszthat lakása falára." Fischer-Lichte: *id. mű*.

találja, hanem hogy mindkettő egyszerre van jelen, ami természetesen a kategorizáció rövidzárlata. A *Ritmus 0* (1975) koncepciója értelmében Abramović tárggyá[147] válik, különféle eszközöket lehet/kell kipróbálni meztelen testén, erre hat teljes órája van a vállalkozónak. A mellékelt utasítás a következőképpen nézett ki: „Az asztalon olyan eszközöket találnak, amelyeket rajtam kell használniuk. Tárgy vagyok. Időtartam: 6 óra (20h-02h). Minden felelősséget magamra vállalok. 1975. Studio Morra, Nápoly."[148] A szó szerint tárgyiasuló test révén nem csupán a totális prezencia és a beavatkozás üzenet nélküli lehetősége jelenik meg,[149] nem csupán az objektum fogalmának kiterjesztése, ezzel párhuzamosan a deszubjektivizáció határainak/határtalanságának indikációja, és a befogadói felelősségvállalás fölfüggeszthetősége a tét, hanem a lacani értelemben vett reális, szimbolizálhatatlan, a jelölőfolyamatoknak ellenálló, textualizálhatatlan, kimaradó, esszencia nélküli dimenzió megjelenése, a vágy alteritásának kezelhetetlen közelsége, amely fetisizálja a női testet, a koncepcióban fölvetett adekvát viszonyulást pedig pervertálja. Az obejktummá redukált test sebezhető *női* test, a befogadó szadisztikus nyomhagyása szexuális konnotációkat hordoz, el kell felejtenie, hogy támadási zónája egy valós szubjektum által üresen hagyott tér, egy szubjektivitástól megtisztított „felkínált" test, amely ilyenformán tudatos kivonulás eredményeként lesz tárggyá, amelynek objektivitását tehát mégis egy szubjektum tartja fönn, és hogy a rendelkezésére bocsájtott eszközökkel történő érintkezés olyan interakció, amelyben ketten vannak jelen, és amelyben az egyik fél (a befogadó) morálisan aggályos módon vállalja a másik nemlétét. A tárgyiasítás ilyen aktusai a kanonikus előadóművészet berkein kívül zajlanak, experimentális, radikális, szubverzív jellegük rendkívül nyomatékos, tehát a művészet marginális eseményei, de a *Ritam 0* kiprovokált mazochisztikus játéka, a női test tárgyiasítása ugyanakkor a fallokratikus ideológiával, a kortárs patriarchális értékrend inherens vágymechanizmusával maradéktalanul egybevág. A szűkkörű, neoavantgárd

147A problémakörhöz lásd a hetvenes évek Jugoszláviájában szinte kultikusnak számító, az (∃ csoporthoz tartozó Vladimir Kopicl által szerkesztett body artról szóló könyvet: Vladimir Kopicl (szerk.): *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Novi Sad, Tribina mladih, 1972.

148„Ritam 0. Uputstvo: Na stolu se nalaze objekti, koje možete upotrebiti na meni. Ja sam objekt. Vreme trajanja: 6 časova (20h–02h). Svu odgovornost preuzimam na sebe. 1975. Galerija Studio Morra, Napulj." Marina Abramović: *Ritam 10, 5, 2, 4, 0*, Beograd, Salon Muzeja savremene umetnosti, 1975.

149Ehhez lásd Dieter Mersch: „Körper zeigen", In Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (szerk.): Verkörperung. Theatralität 2, Tübingen Basel, Francke, 2000, 75-91.

body art akció próbaterep lesz és illusztráció, a társadalmi folyamatokra való közvetlen rácsatlakozás, direkt részvétel, de konceptuális metaesemény is, a művészet életintegrációjának szélsőséges, de hiteles példája, amely genderproblémákkal szembesít, és amely a szélről, a margóról, a kikényszerítetten excesszív felől különösen érzékletesen világítja meg a korabeli centrumot.

A *Ritmus 5*-ben (1974) Abramović fölerősíti ezt az irányt, fekete neutrális ruhát ölt, és egy lángoló ötágú csillag körül mozogva levágja haját, körmét, majd a lángnyelvek közé fekszik, a valós testet egy sokszorosan determinált szimbólummal egyesíti, abban elveszejti, a női attribútumok maradékát is eltávolítja magáról, eltűnik, beolvad, „engedelmeskedik".[150] De mivel meg is mutatja ezt az engedelmességet, tette exhibicionisztikus szeánsz, amelyben tulajdon testének tárgyiasítása a vágy tárgyának megvonását is jelenti, megint csak szembesítés, a nőiséget sújtó regulatívák inherens vágyterhének leleplezése, ami társadalmi állásfoglalás, szélsőséges, obszcén kritika, valami, aminek nem volna szabad megjelennie a szcénán, és különösen nem az analízis, a tagolás, a lehetséges bírálat szcénáján.

Ladik Katalin poétikájában is óriási jelentősége van ennek a megmutat(koz)ásnak, a testi redukciónak, a sebezhetőségnek, műobjektum és szerző viszonya problematizálásának, a marginális művészi megnyilvánulások aleatorikus társadalombírálatba fordításában. A pártból az 1970-es, Atelije 212-beli, egyébként igen nagy sikerű, performansza[151] miatt zárták ki, amelyben prémbe öltözve, népi hangszereken (fallikus dudákon) és egy vonóval saját haján játszva pararituálé keretében prezentálja költészetét. A hagyományos előadóművészet intézményén kívül játszódó, a kor és a közeg mércéi szerint rendkívül radikális esemény a versbeszédet, és általánosabban a nyelvet, az írásbeliség logikája szerint diszkrét egységekre épülő textualizmust is kimozdítja, továbbá redukálja és átértelmezi a vokális és hangszeres zenét egyaránt, műobjektumként pedig saját magát kínálja föl. Az ismételhetőséget, az újrajátszhatóságot, a nyelvi reprezentációt, egy Dieter Mersch-i értelemben vett

150Ladik Katalin analóg akciójára 1975-ben kerül sor. A címe *Identifikacija*; egy hatalmas méretű jugoszláv zászló alatt áll, szinte elveszik benne/alatta (Akademie der Bildende Künste Wien, 1975).

151És a zágrábi *Start* magazinban megjelent színes meztelen fotók miatt. A performanszra, hasonló paraméterekkel, Zágrábban is és Újvidéken is sor került (*Vabljenje*, *Varázslat*, 1970; majd azonos címen, viszont dezerotizálva 1975-ben).

diszkurzív közeget aiszthetikusba fordít, fölerősíti a derridai iterabilitás változástényezőjét, az azonos visszatérésének megoldhatatlan nehézségeit, azaz leleplezi a reprezentáció ábrándját, majd a zene újrajátszhatóságának, a temporális érzéki tapasztalat rögzíthetőségének illúzióját is megtámadja.[152] A spontán módon alakuló koreográfia, az erotikus női test mint hangszer, az egybevágó megnyilatkozó szubjektum és megnyilatkozás instrumentuma szembekerül a hagyományos (premodern) expresszív alapállással, amely szerint valamely preegzisztens feladó valamely csatornán keresztül értelmet, jelentéseket, formát artikulál vagy épp véti el az artikulációt. A szubjektum itt nem az üzenet feladója, hanem a csatorna maga, amely továbbá, mivel rögzíthető, megfogható végeredmény nincs, önmaga érzéki megtapasztalhatóságát kínálja föl a műalkotás (üres) helyén is, azaz átfedésbe kerül az értelmezés nyitott terének objektumával. Ez nem az Abramović által később művelt, rendkívül körmönfont (ál)deszubjektivizáció (hiszen Ladik nem tárgy, saját verseit adja elő, szándékosan erotizálja megjelenését,[153] a közönség nem avatkozhat be stb.), hanem egy másfajta redukció, diszciplínák, művészeti ágak, műformák, a nyelv, a médium, mindahány lehetséges közbülső tartomány redukciója, tiszta, temporális közvetlenség, a közbülső tartományok sorozatos kiiktatása révén vetkőzés, végül meztelenség, kezelhetetlen(nek bizonyuló) obszcenitás, amely a kontextus azonnali reakcióját provokálja és idézi elő. Vetkőzés, azonban vetkőztetés is, szenzuális azonnaliság, megmutatkozás és önkiszolgáltatás, de *reflexív* megszólaltatás, paradox módon *metapozíció*, vallatás is: miként képzi, írja meg a művészet intézményrendszere az érintett szerzőt, hogyan válaszol kérdésére, ki vagyok én, miként, mitől leszek/lehetek nő, kommunikálható-e női intimtapasztalat a maga bármilyen természete szerint, ha igen, milyen áron, mi hitelesíti

152 Ezzel kapcsolatban különösen tanulságos a *R.O.M.E.T.* című, az újvidéki Ifjúsági Tribünön előadott performansz írógéppel készített partitúrája, amely megbontja az írás linearitását, körkörösen, hullámosan, vertikálisan helyez el rendszertelenül betűket, „kiéneklendő” hangokat. Elrendezésük mintha pierce-i értelemben vett diagramja lenne az előadás fonikus dimenziójának, azonban tulajdonképpen teljesen értelmezhetetlen „partitúráról” van szó, amely éppen az esemény megismételhetetlenségére, a leképzés lehetetlenségére mutat rá. Emellet pedig arra, hogy a lejegyzés kísérlete önálló vizuális költeményt produkál, a performansz multimediális disszeminációját.

153 Az 1972-es zágrábi *Acezantez* című happeningben például meztelenül szaxofonozik; legalábbis szaxofont szólaltat meg, annak minden erotikus konnotációjával.

az alkalmasnak talált eljárást, fogást, milyen feltételekkel leszek (mert feltételekre van szükség) *én magam* kommunikátum, és élet-, társadalmi tapasztalat-e ez?
A pártból való kizárás és társadalmi megbélyegzés ez utóbbira igen markáns válasz,[154] Ladik jóval később, Vesna Kesić cikkében föl is teszi a keserű kérdést, hol (volt) olvasható a párt statútumában, hogy a lelkemet lemezteleníthetem, de a testemet nem,[155] másrészt a „lélek", a szubjektum lemeztelenítésének, azaz performálásának is új utakat kell(ett) keresnie, olyanokat, amelyek a szoros szövegkörnyezet kritikai, kísérleti művészeti vonulatában is új, minor hangot jelentenek, annak minden hátrányával és utólag egyre inkább beérő, affirmálható értékeivel együtt.

1.4. Az új művészeti praxis megnyilvánulási módjai Ladik „nomadizáló" habitusában

Az új művészeti praxist, amelyhez Ladik Katalin csatlakozik, általában a csoportos föllépés jellemzi, a többé-kevésbé koherens művészeti miliőkbe való tömörülés, amelyek hangvételének, olykor pontosan megfogalmazott programjának kialakítását Kelet-Közép Európában sajátos módon három nagy irány befolyásolja: a szinte cenzúrázatlanul érkező nyugati konceptualizmus, a kelet-európai kísérleti underground, és a kibontakozó posztkoloniális művészet. A három nagy nemzetközi rendszer némelykor átfedésekkel, némelykor közvetlen átvételekkel, máskor meg összevegyítve, a helyi kulturális klímához igazítva jelentkezik, de minden esetben jelentősen befolyásolja a keleti-blokk és a Nyugat között mediáló jugoszláv új művészet tendenciáit, a geopolitikai specifikum szerint informálja az útkeresést.[156] A szlovén (Kranj, Ljubljana) és horvát (Zágráb, Split) központok mellett a vajdaságban is nagy számú neovantgárd művész, teoretikus, művész-teoretikus alkot, így

154Érdemes újra megjegyezni: a jugoszláv új művészeti gyakorlat neoavantgárd vonulata életintegrációs igényeinek szerves, de fonák megvalósítása.
155„Pitala sam, gdje to u statutu Partije piše da ja smijem razgolititi dušu, ali ne i tijelo." Kesić: *id. mű*.
156Ehhez lásd Šuvaković: *Konceptualna umetnost*, 231-234.

Nagybecskereken (Zrenjanin) Vojislav Despotov, Dušan Bijelić, Jovica Aćin, Vujica Rešin Tucić, Újvidéken a *KÔD* csoportban Slobodan Tišma, Janez Kocijančić, Peđa Vranešević, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić; fontos megemlíteni a *Januar* és a *Februar* formációt, a Szabadkához és Újvidékhez egyaránt kötődő, a magyarországi undergrounddal szoros kapcsolatot ápoló *Bosch+Bosch* tagjait, akikhez Ladik Katalin is tartozott (Slavko Matković, Kerekes László, Csernik Attila, Szombathy Bálint, Szalma László, Ante Vukov és Ladik Katalin), az újvidéki Judita Šalgót, a kritikai politikai művészetben híressé vált filmes Želimir Žilniket, Várady Tibort, Zoran Mirković-ot, Branko Andrić-ot, Király Ernőt, a nagy hatású *(Ǝ* tagjait, Ana Raković-ot, Vladimir Kopiclt, Miša Živanović-ot, Čeda Drčát, és természetesen a magyar közeg megújítását jelentő *Symposion*t, *Új Symposion*t[157] (Tolnai Ottó, Domonkos István, Ladik Katalin, Végel László, Thomka Beáta, Várady Tibor stb.)

Ladik Katalin fölépésének első pillanataitól kezdve szoros kapcsolatot ápol a magyar undreground és konceptualista művészettel, első, magánéletében is hatalmas változást hozó performanszát, az *UFO*-t 1968-ban, Budapesten valósítja meg Szentjóby Tamással és Erdély Miklóssal, vonzó excesszivitására fölfigyel a magyar televízió is, ahol Vitray Tamás műsorában szerepel, igaz, amolyan művészeti kuriózumként. A *Bosch+Bosch* formációval 1973-ban nagyszabású bemutatkozásra kerül sor Pécsett és Balatonbogláron, ami a hidegháború körülményei között különleges jelentőségű, az elszigeteltséget, az áthághatatlan demarkációs vonalakat megkerülő olyan neovantgárd és konceptualista akció, amely kívül esik mind a magyarországi bürokratizált reálszocialista esztétika, mind pedig a sok tekintetben annak antinómiáját jelentő[158] ezoterikus formalizmus hatáskörén. A Galántai György által vezetett balatonboglári Kápolna Galéria nyári programja[159] keretében számos akcióra, performanszra, vetítésre, Ladik részéről hangköltészeti előadásra kerül sor, a *Jugoszláv kollégák* című öt napos kiállítás elején[160] pedig Csernik Attilával *Az O betű hely(zet)e* (*The Positions of Letter O*) című filmet vetíti. A Kápolna Galéria-beli eseményekben Ladik mellett Ács József, Slavko Matković,

157Ehhez lásd Virág Zoltán kiváló ismertetését. Virág: id. mű.

158Lásd Forgács Éva: „Does Democracy Grow under Pressure? Strategies of the Hungarian Neo-Avant-Garde Throughout the late 1960s and the 1970s", Centropa, 2008/1, 36-48.

159Június 10. és augusztus 25. között.

160Július 29.

Szombathy Bálint, Csernik Attila, Baráth Ferenc, Markulik József, Smith József vesznek részt, a *Bosch+Bosch* pedig a nemzetközi *Szövegek Texts* című kiállításon is jelen van Hajas Tiborral, Tóth Gáborral, Bak Imrével, Szentjóby Tamással, Jugoszláviából Vojislav Despotovval, Franci Zagoričnikkel és másokkal.

Szerepet kap a Balázs Béla Stúdió rövidfilmjében, a *Castrati*ban (1972), amelyben Domokos Moldován rendezővel dolgozik együtt, szerepel a *Televíziós mesék felnőtteknek* című sorozatban, a Ladik-életműért lelkesedő Radó Gyula filmet forgat róla (*Monodráma születik*; 1981), Tolnai Ottó *Bayer Aspirin* című monodrámáját, amit külön Ladik alakjára ír, Jancsó Miklós rendezi az Újvidéki Színházban, 1982-ben, és intenzív kapcsolatot ápol a párizsi *Magyar Műhely*el is. A Ladikkal mélyinterjút készítő Vesna Kesić kérdésére, miért éppen róla készül a film, rendkívül bőbeszédű nyilatkozatában Radó többek között a következőket mondja: „A hetvenes évek elején Katalin nagyon népszerű volt itt, mindenki róla beszélt, mindenki látni akarta a fellépéseit. Aki nem látta, úgy tett, mintha látta volna, úgyhogy Katalinnak nagy számú fiktív közönsége is volt. Én is hazudtam [...] Új művészeti ágakat, műfajokat talál ki. Érdekelt, milyen ember áll emögött. Nem vitás, hogy jó költő, kötetei azonnal elfogynak, a könyvtárakból pedig ellopkodják őket. Katalin olyan költői személyiség, amilyenből Magyarországon kevés van, mert a költészet mellett olyasmit is művel, amitől a legtöbb költő ódzkodik, mint valószínűleg bármely puritán országban. Ezen kívül a magyar nyelvben, noha nemek nincsenek, a költő férfi, ahogy a mozdonyvezető is, mert a mi költőink férfiak. Ha pedig költőnőt mondanak, automatikusan olyan dolgokra gondolnak, mint érzelmesség, anyaság, három gyermek a nő karján, feleség, élettárs, és csupa olyasmi, amit a Monarchia német szentimentalizmusa hagyományozott ránk. [...] Nem úgy akarok beszélni róla, mint költőnőről, vagy zenészről, vagy színésznőről, vagy konceptualistáról, vagy szép nőről, erotikus vágytárgyról. Egészében akarok szólni róla, mert mindez egyetlen műalkotás."[161]

Ladik korai megnyilatkozásainak, szubjektivizált és szexualizált ars poeticájának, szó szerinti és átvitt ételemben is lemeztelenített szubjektivitása diszkurzív meghatározottságának változásai a régió történelmi mozgásaival tovább bonyolódnak, a

161Kesić: id. mű, 73.

rendszerváltás utáni Magyarországra történő emigráció, a szocialista modernség és a balkáni háború(k) utáni Szerbia, Horvátország,[162] az eurointegrációt megelőző, és közben is uralkodó későkapitalista társadalmi viszonyok értékrendje és támogatott művészetmodelljei elmozdulásokat idéznek elő az életműben, ami leginkább az előadói tevékenység új irányában mutatkozik meg. A ladiki multimediális attitűd, a mediális értelemben (is) vett többszólamúság (performansz, kanonikus színházi előadóművészet, irodalom), a stabilizálhatatlan és egymásra visszavezethetetlen aspektusok elágazása ellenére mindig összevetésekből, összejátszásokból, kölcsönfüggésekből, kontaminációkból, allúziókból, anticipációkból, visszavezetésekből, hibridizációkból építkezik, úgyhogy egyik aspektus változása a többire is szervesen kihat.

A kezdeti pararituális formákba töltődő közvetlenségpoétika, a test megmutat(koz)ásának, a női szubjektum kiszolgáltatásának emancipatorikus és erotizált, az 1960-as, 1970-es évek radikális performanszművészetével korrespondáló eljárásrendszere az 1980-as, 1990-es évekre teatralizálódik, referencializálódik, narratív és interszubjektív karaktert kap. A kulturális és társadalmi közeg korábbi megszólaltatása, a reakció kikényszerítése a színházzal, kabaréval, irodalmi pretextusokkal egyre inkább összejátszott későbbi performanszokban aktív kritikává lesz,[163] a korábban mintegy előálló, következményszerű metapozíció tevőleges fölvállalásává, ami a művésznő, az artikulálandó, megképzendő/megképződő, műbe íródó női szubjektum státusváltásával is szervesen összefügg. A szocialista Jugoszlávia neovantgárd (és színészi tevékenységével kanonizált) művészeti szcénájára lépő dolgozó nő nemzetközi művésszé válik, aki a posztszocializmus specifikusan posztmodern légkörét a tranzíciós, majd Európai Unióhoz tartozó Magyarországon,[164] emellett a

162 Ladik Katalin a mai napig otthonának tekinti Hvar szigetét is, ami alkotói tevékenységébe is bekerül. Lásd pl. a Peter Below-val készült akcióját: *Ego-Alter Ego*, Hvar, 1979; vagy a *Farbanje mora* (A tenger megfestése) című body art - water art eseményt (1982), a *Pseudosculptura* (1982) body art szeánszot stb.

163 Ennek legelső jele igen korán, már 1978-ban tettenérhető *Blackshave* című performanszában, amelyet Zágrábban (Galerija suvremene umjetnosti), és Újvidéken is előad (Biblioteka grada Novog Sada), majd elemeit beépíti az *Üvöltő hasadék* (Rupa koja vrišti) című 79-es performanszába. (Ifjúsági Tribün, Újvidék). Az előadó a vetkőzést követően itt nem marad meztelen, hanem csipkés női alsóneműje alatt fekete, egész testét fedő ruhát visel, és borotvahabbal fújja be hónalját, szakállát, majd „borotválkozik". A vojőrhelyzetbe kényszerített közönség egy átszkított papírfalon keresztül tudja meglesni.

164 1992 óta él Budapesten.

balkáni háború két ellentétes pólusát jelentő horvát és szerb, majd ugyanezen országok háború utáni eurointegrációs helyzetében éli meg, mindegyikhez kötődő, de mindenütt peremhelyzetben lévő imigránsként és emigránsként, minor nőalkotóként, akinek művészete mozgásban van, nomadizál.

1988-ban mintegy e kettősség/többeség indexeként, a magyarországi rendszerváltás és Jugoszlávia szétesése küszöbén, töréspontón, a teljes addigi produkciójára kiterjedő válogatott versei az újvidéki Forum és a budapesti Magvető közös kiadásában jelennek meg,[165] affirmálva huszonhat év költészetét, művészeti tevékenységét, de új periódust is nyitva, amely a nagy áron megfizetett, és a továbbiakban is megtartott radikalizmushoz, az elhivatott kísérletezéshez reflexív és letargikus hangokat is ad. Összegzésképp ő maga 1994-ben így fogalmaz: „Az a hír járta rólam, hogy Újvidék főterén, teljesen meztelenül, egy ezüstbiciklin karikáztam végig. Az ehhez hasonló áltörténetek vagy történetek vezettek végül is igazi és jelképes kiűzetésemhez. A Magvető Könyvkiadó gondozásában megjelent *Kiűzetés (Válogatott versek)* című kötetemig voltam Ikarosz a metrón, hétfejű varrógép, és kis piros bulldózerként is írtam verseket", majd a törés, az emigráció, a világégés utáni állapothoz, versterméséhez, előadásaihoz következőképp kapcsolja: „A *Kiűzetés*t a *Bukott angyalok* versciklusával zártam; *Jegyesség* című kötetemben tovább élnek ezek az angyalok, jegyességet kötnek az ember lányaival, fiaival, valamint a négy őselemmel. Ezt a jegyességet Uroborosz, a saját farkába harapó kígyó gyűrűje zárja.[166] A *Kiűzetés*ig a magyar nyelvű könyveken kívül (*Ballada az ezüstbicikliről*, *Elindultak a kis piros bulldózerek*, *Mesék a hétfejű varrógépről*, *Ikarosz a metrón*, *A parázna söprű/Bludna metla*) már két fordítás is megjelent, így a *Poesie Erotiche* Nápolyban (1983), és az *Erogen Zoon* című szerb nyelvű kötet (1987) Újvidéken,[167] a visszatekintés és -csatolás egy a nemzetközi színtéren is jelenlévő művész önértelmezése, egy korábbi periódus értelmezése igényének kimondása. Miközben a korai szakaszhoz tartozó hibrid szövegvilág, a multidiszciplináris és multimediális megszólalás (irodalom,

165Ladik Katalin: *Kiűzetés*, Újvidék - Budapest, Forum - Magvető, 1988.
166Ladik Katalin: *Jegyesség*, Budapest, Fekete Sas - Orpheusz, 1994.
167Ladik Katalin: *Poesie Erotiche*, ford. Giacomo Scotti, Naples, La Sfinge, 1983; Ladik Katalin: *Erogen Zoon*, ford. J. Šalgo, A. Vicko, K. Ladik, S. Radulović, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1987.

előadóművészet és kísérleti megnyilvánulások sohasem válnak el egymástól Ladiknál, kölcsönösen bontják le és termékenyítik meg egymást) mitológiai és folklór elemeket fölvonultató, de szürrealisztikusan kaotikus beszédmódja rendkívül közvetett, önmagába zárt, a töréspont utáni poétika referencializálásra is hajlamos. Az első periódus közvetlen megmutatkozása, performanszokban és body artban tolmácsolt programszerű és provokatív szubjektivizmusa a versbeszélő önkifejezése szempontjából tartózkodó költészetre támaszkodik, a második, reflexívebbnek tűnő szakasz, amelyet a teatralizált, narrativizált, a populáris regiszter felé is nyitó, intertextualizáló, tehát az előadó testi és temporális jelenvalóságától eltávolodó posztmodern performanszművészet jellemez pedig paradox módon helyenként vallomásosságra[168] is hajlandó. Ez a vallomásosság a státusváltás, az átmenet, a kontextus megmozdulása, rengése traumájának szürkezónáját egyik legmegrendítőbb versében a következőképp szövegezi meg:

Itt szomjúság van és mélyből jövő, fájdalmas hang.
Csak álom az egész - suttogom ihlettel.
Itt tegnap lezuhant egy angyal.

Most mindenki naplót ír,
és szaporítja a történelmet.
Az ajtóban hattyú és gépfegyver ölelkezik.
A mozdonyvezető egy hamuszín,
üres szemgödrű ember.

168Lásd pl. az Erdély Miklós emlékének szentelt *Performansz 1969*, illetve a *Nem jobb gyönyörre támadni fel* című verseket, vagy a fiának ajánlott *A rózsákról, az enyészet falai között*, vagy az *Anyámnak* című munkákat. In Ladik: *Jegyesség*, 70., 71., 64., 62.

Egyre távolabb tőled, ahogy feléd közeledem,
egy veréb ütődik az ablaküveghez.
Hatalmas, fekete kályhacsövek
üvöltenek fel bennem,
hol vagy? Itt sötét van és döbbenet.
Ha ez a történelem, hát nem érintelek meg,
ne várj rám, amikor megérkezem.[169]

Tíz évvel korábban Ladik Katalin *Laž Papir* című kollázsa, amely egy 25x35 cm-es fehér alapra a jugoszláv zászlót, arra a „LAŽ papir" kivágott föliratot ragasztja, és amely a laž (hazugság) és a kollázs szavakat összekombináló szójátékra épít, még a képmutató moralizmust, a patriarchális ítélkezési mechanizmusokat, a jugoszláv reálszocializmus nemi egyenjogúságot propagáló, de egészen más gyakorlatot követő rendjét célozza meg, illetve hagyja, hogy a kulturális-politikai miliő maga értelmezze, alakítsa a nyitott mű terepén azzá, amivé válhat. A *Balkán expressz* sorai már mintha eltávolodnának; kormány-, ország-, világeltörésben seholról, a kétségbeesés végvidékeiről vállalják az egyetlen lehetséges új helyzetet, a határpoétka súlyát, a dezintegrálódó kontextus megszólítását és megszólaltatását; miként a korai performanszok előálltak a sebezhető és spontán módon odaadott testtel, ezek a sorok egy önmaga számára jelenlévő, ellenállások/provokáció/kísérletek révén megképzett szubjektum önkiállításai, akinek létét viszont semmiféle diszkurzus nem szavatolja már, és akinek emigrációja száműzetés, száműzetése menekülés, menekülése meztelenség, meztelensége pedig totális.

169Ladik Katalin: „Balkán expressz", in uő: Jegyesség, 81.

2. Határtapasztalatok

A jelentés és referencia közötti határ radikális válaszvonal; nyelv-létnek és imaginárius tartománynak, testnek és eloldozásnak, lélegzetvételnek és artikulációnak, korlátoknak és grammatikailag szabályozható elszökésnek, megkötésnek és lehetőségnek majdnem pontos, különösen éles ütközéssávja. A mágikus tudat, az automatizmus tudományos elméletei és a patológiás regresszió és/vagy fikszáció, illetve a matézis számlogikája lép(het)nek át rajta, mind csak komoly következmények árán. Képzeletből a világba, szellemalakok felől az anyagba, struktúrából szingularitásokba, a zárt ismétlés iterábilis megnyílásából a be nem fogott hangérték burjánzásába: a referencia elérése transzgresszív esemény, megismételhetetlen variációkban létezik, mindahányszor határt sért és átminősít, egyik oldalon kiemel, a másikon elsüllyeszt, a testből a szublimált értelem felé, ez utóbbiból pedig visszafelé, a feltételként fölfogott testhez tart. Az alábbiakban ennek a bonyolult ingamozgásnak, a referencia elérésének ívét próbáljuk megrajzolni a hangköltő, a színész és a performer Ladik Katalin eljárásai kapcsán.

Ladik Katalin sokrétű művészetének megközelítéséhez, a teoretikus közelség és az ópusszal kon- vagy disszenzuálisan kialakítandó értelem megképzéséhez legalább három, egyenként is továbbágazó irány adódik, amelyeknek a bevezetőben vázolt módszertani megfontolásaimmal összhangban történő artikulációja a mediális szempont(ok) fölerősítéséhez vezet(het). Az irodalmi (költészeti), a performanszművészeti és a színházi aspektus hármasa a nyelv(iség), a performativitás és a test, továbbá mindezek külön-külön és együttesen vett feminin vonatkozásait emeli ki mint a művészeti praxis és heterogén, de összetartó diszkurzív vektorok mezejét, ahol az életút, az ars poetica alakulása, dinamikája, a neovantgárd és az érett modernizmus kritikáján túli posztmodern manőverek egy közép-kelet európai, regionális és számos tekintetben minor kontextus kontúrjait rajzolják. Nem csak a konkrét szociokulturális miliő, az érvényes irodalmi paradigmák és a történetiségükben

(is) meghatározott, lokalizálható művészeti gesztusok leírásáról, leírhatóságáról volna szó, hanem egy olyan beavatkozás[170] nyomonkövetéséről, amelynek íve az egyéni élettörténet mesterségesen (artisztikusan/-ficiálisan) kiragadott szubjektív darabjai egyediségétől a folklór, annál tágabban pedig a mitológia összetett kollektivitása felé tartana.

Három művészhez, három diszciplínához, néhány médiumhoz kellene közelítünk: a performer (legelső dokumentált, hivatkozott pillanata az 1968-as *UFO* Szentjóby Tamással és Erdély Miklóssal), a költő és a színművész mutatja magát hangzó, vizuális, taktilis és valamennyi kombinációját jelentő mediális manifesztációkon keresztül, amelyek a kísérlet, a kérdezés, a szubverzió, az átírás, a reorganizáció, máskor pedig a transzgresszió hordozói. A három művész egyazon szerzői, nominális pozíció gyüjtőkategóriájába foglalt összetett, bizonyos értelemben skizoid szubjektumképlete a kohézió, a koherencia, az identitás, az egység és többszörösség, a közös nevező, szemiózis és referencia, szűkebben: a szemantikai utalástartomány lehetőségeinek problémáját veti föl. Nem csak a szakirodalom (kétségkívül dekonstruktív ihletésű) érzékeny fölvetéséről[171] van szó, miszerint a biográfia elbeszélhetősége, egyik oldalon a szöveg, másrészt pedig az életények diszperz kölcsönös ellenállása jelent komoly nehézséget az egy alakká formálódás (alkalmasint lehetetlen) folyamatában, hanem egy olyan diszkurzív vonal meghúzásáról, amely nem is ismeri az egyetlen irányt, előfeltevései szerint sem törekszik körberajzolni és túlszűkíteni témakörét. A Ladik Katalin tulajdonnév gyűjtőkategóriává lesz, „para-szinekdochikusan" hol részt, hol meg egészt jelöl aszerint, hogy a stabilizálódni és ezzel bezárulni készülő értelem miként állapodna meg, több művészeti ágban érdekelt szerzőt találna-e, vagy a multidiszciplináris produkciót kötné ugyanazon szerző valamely átfogó habitusához. Mozgékony perspektíva épül ki, amelynek elhajlásai és váltásai mindegyre új problémákat vetnek föl, ezek mindegyike

170Az intervenciónak visszaadjuk többé-kevésbé eredeti jelentését, amely ugyanakkor találkozik az elemzés módszertanával. Az intervenció mint primér művészeti eljárás aspirációit tekintve itt egybevág értelmezésével, tulajdon fogalmi olvasatával, működését és paramétereit tekintve homológ a szerkezete.

171Lásd Miško Šuvaković: *Moć žene: Katalin Ladik. Interpretativni narativi o subjektivizaciji, ženi i umetnosti između hladnog rata i tranzicije u centralnoj Evropi/The Power of a Woman: Katalin Ladik. Narratives of Interpretation, of Subjectification, Women and Art Between the Cold War and Transition in Central Europe*, Újvidék, Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 2010, 8.

meg termékeny módon tovább szóródik a Deleuze-Guattari-féle kiterjesztett minoritás intenzív és aktív használatai felé, az intervenció tárgyviszonyt mellőző ritmusát (is) követve, ugyanis Ladik Katalin[172] többosztatúsága az elágazásokban is a krízis, az ekszcesszus, a fölfüggesztett határ, a szkiz, a navikularitás[173] és decentráció modalitásait veszi föl. Mindezek mellett a ladiki produkció maga is olyan szekvenciákat, formákat, műfajokat, (színházi és performansz) eseményeket generál, amelyek mindig a határsáv közelében mozognak; a jelentés(t megtartó) felszínt, az értelem megképződésének és működésének vonalát a test, az archaikus biológiai zajlás szubhumán tömörségével kísértik, míg a test belső törvényeit, összekapcsolódásainak, hangjainak, anyagcseréjének, ösztönszerű pozitúráinak viszonyait szemiotizálják, mélységeit a jelentésfelszín felé mozdítják.

2.1. A reprezentációs nyelv kritikája. Hangköltemények

A performer és a színésznő mellett az irodalmár Ladik Katalin fragmentált, sőt csonkolt narratívában gondolkodik, ami az archaikus dimenziót a folklór konvenciójába vezeti, azt a személyes élettörténet felé szűkiti tovább, ennek (ekképp lehetetlen) kifejezése a költészet radikális, avantgárd eljárásaihoz sodorja, amelyek a kontextus horizontjában neovantgárddá minősülnek át, majd az erotika-nőiség (a szociokulturális miliő figyelembevételével különösen) provokatív tematikája a jelölő szegélyét kezdi tapogatni, eljut a határig. Nem csak a kifejezés, az irodalom, a költészet, a líra, a

172 Már a tulajdonnévi jelölővel is gond van, a magyar (nyelvű) kultúrkör a becézett alakot ismeri és használja szívesen, Ladik Katiról ír és gondolkodik, míg a teljes név kiírása a nemzetközi színtérre, illetőleg a szerb és horvát irodalomra jellemző. „Próbáltam, de észrevettem, hogy milyen nehezemre esne Ladik Katalinnak nevezni, hiszen a Ladik Kati honosodott meg köreinkben. Teljes nevén inkább a szerb és horvát irodalom emlegette: Katalin Ladik", mondja Bartuc Gabriella például (Bartuc Gabriella: „A nyelv atlétája", Ex Symposion, 2010/72, 41.). Jellemzően az *Ex Symposion* is tematikus *Ladik Kati*-számot közöl.

173 Bertrand Westphal fogalma, amelynek deleuze-i ihlete válik itt fontossá, a határ (border), az átjárás, a passzív struktúrák dinamizálása, a megállapodás/-dottság diszkurzív lokalizálása és leváltása. Lásd: Bertrand Westphal: *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, ford. Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmillan, 2007.

szabadvers, hanem a nyelv határáig, annak linearitását fölfüggesztve nem csupán valamely meglévő, ott-lévő, körberajzolható, leírható határig, hanem határokig, jelentéskudarcokig, a többszörös nekirugaszkodás testi vonatkozásáig, eljut ahhoz a pillanathoz (és itt fontos a temporális kategória), amikor a szemantika találkozik önnön lehetőségfeltételével, rövidzárlatában tulajdon egybeeső kezdetéhez és végéhez ér (mindkét pillanatban *hiányzik* még/már; vagy a jövőt anticipálja, amelyben a jelentés lesz, vagy valamely visszahozhatatlan múltba vetül, amikor a jelentés még nem volt), *eljut a tiszta hanghoz*, amelynek ismételt angazsálását az egyik leghomályosabb műfaji megjelölés lokalizálná, az ún. fonikus költészet.

Ehelyütt éppen e költészeti forma, a sajátos rövidzárlat, beszűkülés és burjánzás, szubverzív minimalizmus és metasztatikus kritika szemantikai következményeire, az adekvát teoretizálás lehetőségére leszünk kíváncsiak, illetőleg egy olyan temporális modell jelzésére és operativizálására teszünk kísérletet, amely kezelni tudja a fonikus költészet nyelvi és nyelven túli (sok esetben nyelven inneni) referenciális aspektusait, a test bonyolult szerepét és a határtapasztalat mediális karakterét.

A deleuze-i nyelvfilozófia értelmében[174] a nyelv lehetőségfeltétele a *jelentés eseménye*, az esemény teszi lehetővé a nyelvet, de ez korántsem jelenti azt, hogy a kezdetnél, a kiindulásnál találnánk magunkat. Kezdőpontja a beszéd rendjének, a megszólalásnak lehet/van, de a nyelvi struktúra szimultán módon, egyetlen lökésben adott, amelybe a megszólaló belép, abban beszédtevékenységével manifesztálja magát, tárgyakra utalva denotál, tartalmakat közölve pedig szignifikál. Az esemény sem a szignifikációval, sem a denotációval, sem pedig a manifesztációval nem azonos, de a nyelven belül munkál, a kijelentésekhez kapcsolódik, azokban fejeződik ki, rajtuk kívül nem létezik, de nem is azonos velük. A kifejezett nem azonos a kifejezéssel, de előre meghatározza működésmódját, értelmet ad neki, aminek előfeltételezése nélkül a kifejezés nem lehet kifejezés, de minthogy a jelentés (eseménye) az egyes propozíciókban, azok révén képződik meg, nem beszélhetünk pre-egzisztenciáról (a jelentésesemény a propozíció előtt nincs, nem egzisztál), hanem pre-inherenciáról, ami

174Lásd Deleuze: *The Logic of Sense*

a megalapozás, a feltétel létmódja, azaz valamisége (aliquid).[175] A beszédkezdet nyelvi rendbe való belépésének feltétele az, hogy a hang elkülönüljön a fizikai valóság zörejeitől, és ne mosódjon össze a test hanghatásaival, azaz a nyelv kondíciója éppen az a propozíciókat is szervező erő, ami leválasztja a hangot a testről, és megteremti távolságát a referenciális valósághoz képest is. Ennek az erőnek a zónája egy alternatív oralitás, amelyben a száj, az evés, a testi összevegyülés és egymásbahatolás deterritorializálódik és a nyelvi esemény orgánumává válik, a zajokból és zörejekből a felszín hangértékei lesznek/lehetnek, egy különösen sérülékeny válaszvonal konstituálói, amelyek a beszélő test és a referált valóság között helyezkednek el, miközben működésükkel a beszélő testet is kiemelik a referencia tartományából, amelyhez egyébként (az értelem aktusának hiányában) maga is tartozik. Ez a kiemelés egy új dimenzió kibontakozása, temporális megnyílás, a térkoordináták át- és felülírása, a hang „öntávolsága", kettős transzgressziója, a testről való leválásban megvalósuló határátlépés, amelyben saját magát mint zörejt is az utalástartományba vetítheti, de a dolgoktól való távolságtartás is, amelyekre a jelölést vonatkoztatja. Az első esetben történik meg az öntávolság, amennyiben a hang maga is dologiasodik, és a bezáródó, de végtelen reprezentációban (Derrida) mintegy önmaga mellé helyeződik, ugyanazon entitásként beleér a dolgok rendjébe, a jelentés eseményének felszínén pedig leoldódik róluk és a jelölés idejébe költözve a hús mélységéhez képest eltérő dimenziót nyit meg.

A fonikus költemények esetében mintha éppen ez a felszín remegne meg, szakadozna föl olyképp, hogy hol a test(ek) felé közelítünk, tátongó mélysége(ik) felé gravitálunk a ki-kihagyó jelentés zörejbe fordulásában, hol pedig az organizmus zajlásának skizoid felülettelensége siklik az értelem tükrére a némelykor össze-

175A nyelven kívüli testi, fizikai vólóság eseményei tekintetében a propozícióhoz mért pre-inherencia helyett szub-szisztálásról beszélünk. Az esemény ontológiai küszöbe így nem a lét, az egzisztencia (ami a testek jellemzője), hanem a testekben való szubszisztálással korrespondáló valamiség, az aliquid. A testek okozataiként értelmezett inkorporális események a felszín sajátos időkoordinátákkal rendelkező hatásai, amelyeket legfeljebb igékkel jelölhetünk és folyamatos szökésben vannak, idejük a kitolódás és visszahúzódás. A vágás eseménye egy testen például a testhez képest „kívül", a felszínen marad (sosem része a test folyamatainak, anyagi zajlásának, részei organikus elkeveredéseinek, bármilyen mélyre is hatol), továbbá időben lokalizálhatatlan marad, nincs egyetlen, megfogható pillanata, a pillanatban még vagy már nincs ott, még nem történt meg, illetve már megtörtént, kezdeténél előrefelé vetül (lesz), végénel visszahúzódik (volt), a megejtett seb *egyszerre* felszínibb annál, amilyen lesz, és mélyebb annál, amilyen volt.

összekapcsolódó jelölők, illetőleg a nyelvi alap részleges funkcionálása révén. A hang státusa vizsgálatának tétje eszerint többfelé ágazik, és a szignifikáció problematizálásával a mélység-felszín, a temporális dimenzió és annak átértékelése, továbbá a nyelv(iség) genezise irányába nyit, Ladik Katalin esetében pedig ráadásul a nőiség vonatkozásaival is számolni kell. A deleuze-i nyelvfilozófia a hang testről való leválásának különösen fontos problémáját Melanie Klein résztárgyelméletének kritikai újraolvasásával, orientációs alkalmazásával és módosításával végzi el, ami esetünkben azzal nyer további relevanciát, hogy a nyelv kialakulásának, a hang szignifikációs eltérülésének eseményét a Superegóhoz, azt viszont (Freuddal és Lacannal szemben is) az anyához, a nőhöz köti.

Ladik valamennyi fonikus és fonikusan is előadott költeménye, a hangok el- és megnyújtása, a hangértékek differenciálható határainak elmosása, üvöltésekbe és garathangokba való abszorpciója, az archaikus regiszter, a folklór, a hétköznapok mitológiájának folyamatos megidézése fölveti a nyelvi-nem nyelvi, a mélység-felszín, a referencia és szignifikáció problémáját,[176] de a *Fűketrec* című bestiárium[177] az állati vetület tematikus hangsúlyozásával a nyelv előtti/alatti testi, bestiális, és az értelem eseménye által kiemelt emberi hang határzónája paradigmatikus kötetének tűnik. A hangköltemények kapcsán egyébként is erős a kísértés, hogy a versbeszélő szubjektumkonstrukciója helyére a testet helyezzük, amely bensőségesebb viszonyt ápol az animális léttel, a nyelven kívüli kifejezés szubhumán formáival, ahol a motorikus impulzus és „közlés" jóval közelebb esnek egymáshoz, mint a jelentésesemény által kiemelt, deterritorializált beszéd esetében, de a *Fűketrec*ben mindez komprimálódik. Bevezetésében Szkárosi Endre olyképp fogalmaz, hogy a „költő jelenlétével, vagy csak a hangjával, vagy a képzelet írásba kódolt formáival tehát tested ad a szónak, a nyelvnek. A hanggal, a nyelvi közlés testi realizációjával az ember – többnyire anélkül, hogy gondolna rá – már a köznapi érintkezésben is testet ad a nyelvnek"[178], a szerző pedig a következőket mondja: „Válogatott és új »állatversek«

176Már legelső verseskötetétől kezdve. Lásd Ladik Katalin: *Ballada az ezüstbicikliről*, Újvidék, Forum, 1969.

177Ladik Katalin: *Fűketrec*, Hága, Mikes International, 2003.

178Szkárosi Endre bevezetése Ladik Katalin *Fűketrec* című kötetéhez. http://mek.oszk.hu/01300/01328/01328.htm#_Toc57600524, Utolsó letöltés: 2014.05.05.

ezek, mondhatnám, majdnem »emberiek«, ha ez a jelző nem volna túlságosan nyomasztó. [...] Milyennek érzik az »embert« magukban azok a lények, akiket mi »állatoknak« nevezünk, és hogyan éljük meg mi őket, amikor a testünkben lakoznak? Megadatik-e vajon számunkra újra a lehetőség: harmóniában létezni azzal a lénnyel, aki az állatban minket szenved?" Akárha a nevezett problémákon túl (és azokkal korrespondálva a test és a hús vonalán) az érzékelés logikáját kutató Deleuze-t is megidézné, az állattá válás/leendés humán-animál/animál-humán kölcsönalakulásában, különösen, ha megfontoljuk, a performer Ladik Katalin milyen előszeretettel torzítja arcát[179] előadásain üveglapokkal, műanyagokkal, milyen fontos nála, hogy az arc strukturáltsága a hangértékekéhez hasonlóan elmosódjon, visszakerüljön a testbe, ami a humán kifejezés genezisével való kommunikációt a térbeliség, plasztikusság felé is kimozdítja. Szkárosi Endre ugyan költészetről, esztétikailag motivált nyelvről beszél, de soraiból nyilvánvaló, a „szuprapoétikusság"[180] tudatosíttatja a szubjektum mediáló státusát, a testhez való speciális szemiotikus kötöttségét, amelyben nem csak intencionált értelmek kommunikációjában vesz részt, hanem alkalmat biztosít a tőle független értelemesemény kifejeződéséhez, nem ő/az beszéli a nyelvet, hanem a nyelv beszél rajta, testének médiumán keresztül, amiért is két világhoz tartozik, a jelölő és jelölt, a nyelv és referencialitás rendjéhez egyaránt. A tiszta testi (ha úgy tetszik állati) hang referenciára vonatkozása, átfordulása, öntávolsága a nyelvi esemény alapjának, legösszetettebb problémájának tűnik, amelyhez Manuel DeLanda a primitív nyelv kapcsán a referencia fölbukkanásáról gondolkodva a következőképp jut el: „A referálás

179„A test az Alak, vagy inkább az Alak anyaga. Semmiképp sem szabad összekevernünk az alak anyagát a térbeliesítő anyagi struktúrával, amely éppen a másik oldalhoz tartozik. A test Alak, nem struktúra. És megfordítva, mivel az Alak test, ezért nem arc, sőt nincs is arca. Van feje, mert a fej szerves része a testnek. Sőt redukálódhat is csak a fejre. Nagy különbség van a kettő között. Mert az arc egy strukturált térbeli szerveződés, amely a fejet borítja, míg a fej a test függvénye, még ha a test megkoronázása is. Nem arról van szó, hogy híján lenne a léleknek, hanem hogy van egy olyan lélek, amely test, testi és eleven lélegzet, egy állati lélek, az ember állati lelke: disznó-lelke, bivaly-lelke, kutya-lelke, denevér-lelke…" Seregi Tamás fordítása. A teljes szöveg megjelenése 2014 júniusára várható, a következő bibliográfiai adatokkal: Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. Seregi Tamás, Budapest, Atlantisz, 2014. [Magyarul korábban megjelent részleteit lásd Deleuze: *Francis Bacon. Az érzékelés logikája,* ford. Babarczy Eszter, Vajdovich Györgyi és Morvay Zsuzsa , Enigma 2/7, 30–52. és Enigma 7/23, 49–83.]

180„Ladik Katalin olyan költői szövetet alkotott, […] amely ugyanakkor a maga teljességében szuprapoétikus, tehát az egyes költői közlésrétegek érvényén felül is értelmezhető költészetet testesít meg." Szkárosi: id. mű.

képessége az egységes szimbolikus artefaktumok és a jelentések által közvetített valóságos entitások közötti egyezményes társítások létrehozását implikálja. De mik lehetnek a »jelentések« a nyelv előtti vadászó-gyűjtögető életmódot folytatók világában? [...] prototípusok, amelyeket az ideghálózat az érzéki tapasztalatból kivon, nem-lingvisztikai kategóriák vagy általánosítások mint az aktiváció megosztott mintái. Ezek az ideghálózatban megosztott reprezentációk közvetlenül társítódnak a referenshez, mert az osztállyal vagy a referenssel való számos közvetlen találkozás pillanatainak kivonatai. [...] az ideghálózat megmagyarázhatja a jelentés és hang egymásravonatkoztatását is, mert a begyakorlás folyamata, amely a megosztott reprezentációkat létrehozza, gyakran azzal a céllal történik, hogy egy bizonyos motorikus kimenetet hozzon létre. Ha ezt a motorikus kimenetet úgy képzeljük el, mint, ami a gégével mint forrással, és a hangcsatornával mint szűrővel függ össze, akkor a végeredmény olyan vokalizáció, ami automatikusan a megosztott reprezentációkkal társítódik. [...] már csak a hangok és a referens közötti összefüggést kell megmagyarázni."[181] DeLanda az automaton elméletek és az ún. szemiotikai dinamika (semiotic dynamics) nevű szimuláció révén próbálja megragadni a hang referenciára vonatkozásának lépéseit, a jelzett, Klein résztárgyelméletét módosító deleuze-i eszmefuttatás viszont számol a test folyamatos jelenlétével, transzformációival, a jelölővel való érzékeny cserefolyamataival, a fenyegetettséggel, a kisiklás lehetőségével, amit Ladik újra és újra demonstrál.

A résztárgyelmélet átalakításának első lépése[182] a mélység körülhatárolása, ami a skizoid-paranod pozíció velejárója, az értelemesemény alatt húzódó végtelen

181„Having the ability to refer implies the creation of a conventional association between monolithic symbolic artifacts and real entities mediated by meanings. But what could »meanings« be in a world of pre-linguistic huntergatherers? [...] prototypes that neural nets extract from sensory experience, nonlinguistic categories or generalizations stored as distributed patterns of activation. These distributed representations are associated to their referents directly because they are extracted from repeated encounters with many particular instances of a class of referents. [...] neural nets can also explain the association between meanings and sounds because the process of training that generates the distributed representations is often performed with the goal of producing a particular motor output. If we think of this motor output as involving the larynx as a source and the vocal cavity as a filter then the final product is a vocalization that is automatically associated with the distributed representation. [...] all that is left to explain is the emergence of the link between *sounds and referents.*" Manuel DeLanda: *Philosophy and Simulation. The Emergence of Synthetic Reason*, London/New York, Continuum, 2011, 149.

182Lásd Deleuze: *The Logic of Sense*, 186-195.

szakadék, amely fölött a jelentésfelszínnek meg kell képződnie, és amelynek hangjait el kell térítenie. Az oralitás, a száj, az anyamell jelentik a feneketlen mélységet, a tisztán testi kommunikáció elemeit, amelyeknek a kannibalizmus és az analitás a meghosszabításai, továbbá az anya testét jó és rossz résztárgyakra bontják, amelyek földarabolva, kiüresítve, széttördelve a csecsemő testébe introjektálódnak és a rájuk irányuló agresszivitással visszaprojektálódnak az anyai testbe. Az introjektált részek mérgező, érdes, fenyegető elemek a csecsemő organizmusán belül, az anya mindegyre újratermeli őket, a kényszeres introjekció pedig bejuttatja őket a bőr alá, a húsba. Ez a testek, a nyers biológiai mélységi kommunikációja, amelyet a depresszív pozíció követ, ahol a jó résztárgyakkal (a tápláló, a rávetített agresszivitást nem viszonozó anyamell) való identifikáció megerősíti a szuperegót és az ego kialakulásához vezet. Ehelyütt nincs módunkban és nem is célszerű részletesen végigkövetni ezt a folyamatot, de érdemes kiemelni, hogy a skizoid pozíción belül a rossz résztárgy ellenpontja a részviszony kiiktatása, a teljesség, a folyamatosság, a keringés, a fluiditás, a szervek nélküli test, amit Deleuze természetesen Artaud kapcsán elaborál, aki Ladik egyik vállalt, nagyon fontos inspirációja.[183] Deleuze annak posztulálásával tér el a kleini modelltől, hogy a jó résztárgy sohasem introjektált, mert egy másik dimenzióhoz tartozik: „A jó tárgynak más a »helyzete«. A magassághoz tartozik, fölül tartja magát...”[184], és a nyelv(iség) kezdetét éppen itt kell keresnünk, „a nyelv kialakulásának első lépését a depresszív pozíció fölül lévő jó tárgya szavatolja. Mert ez a tárgy vonja ki a mélység zajaiból a Hangot.”[185]

A hangköltészet tétje, a ladiki opusz kerete, „fűketrece”, hajlékony és sebezhető váza, a fonikus költeményeket kimondó oralitás, a félig artikuláló száj, amely a test felől is visszafogja magát, hiszen mégsem üvölt, hanem hangokat rág, buborékozik, nyújt meg, és a szignifikációt is kijátssza, szintagmákat szabdal föl, majd

183 Az Artaud-kötődést Ladik gyakran hangsúlyozza, emellett az 1990-es újvidéki *Seraphine Tanz* című performansz, vagy az 1996-os *L’agneau de dieu et le double* közvetlenül is Artaud szövegeire épül. Bartuc Gabriella egyenesen Artaud lányának nevezi. (Bartuc: *id. mű*, 41.)

184 „The good object has another »position«. It belongs to the heights, it holds itself above...” Deleuze: *The Logic of Sense*, 189.

185 „what guarantees [...] the first stage in the formation of a language, is the good object of the depressive position up above. For it is this object that, from among all the sounds of depth extracts a Voice.” Deleuze: *The Logic of Sense*, 193.

mos el, éppen itt találja magát, a válaszvonalnál, a nyelv genezisénél, test és értelem között, maga mellett, keresztidentitásban, jelentőként és jelentettként is, a válaszvonal mindkét oldalán, rongálva és építve, alatta és meghaladva egyaránt.

2.2. Előadóművészet és performansz

A színházat és a rádiójátékot (1963-1977-ig az Újvidéki Rádió színésznője, 1977 és 1992 között az Újvidéki Színházé) a performansz és hepening antireprezentációs logikája kísérti folyamatosan, a művész-nő[186] fokozott (tehát ünnepelt) jelenlétét az egykorú médiában a vetkőzések, a test kulturális aluldeterminálása, ugyanakkor nemi túldeterminálása (tehát elítélése) jelzi, a kilépés az esemény felé, a neoavantgárd műhelyek laboratóriumi szűkkörűségének (esetleg szándékolatlan) kiterjesztése, a színpad terének fölnyitása, visszaírása, a rádióhullámok által közvetített hang derridai értelemben vett beoltása, költészeti mozgósítása, eltérítése, mediális detteritorializációja. A kiindulási műfajok reflektív fölülvizsgálata sajátos, delokalizáló művészeti praxis, nem csak ország-, kultúra- és nyelvhatáron találja magát, szerzője nem csupán border-writer, hanem egyazon gesztusban, a vajdasági magyar irodalomhoz kötődve, fölfüggeszti a kategorizálás lehetőségeit, elrugaszkodik, de mindegyre tovább is lép. A színművész performerré válik, akként ismerik, játéka a recepció tekintetében a performansszal és happeninggel, a közszereplésekkel dialogizál, a gesztusokat artaud-i megfontolások vezetik (vagy épp fölszabadítják), a saját test jelenléte az érvényes értelmezési horizont keretei között a nőiség, ezzel a társadalmi nem (gender), a reálszocializmus ideológiája automatizmusainak, a privát és nyilvános problémakörének állandó indukálója (volt).

Az ekképp hibridizált performer a testtel és jelölő médiumokkal élőben történő, a személyes (extratextuális) egzisztencia alakulása tekintetében is komoly tétű,[187]

186Ladik Kat(al)i(n)nak sikerül(t) elérnie, hogy művész-nőről van/volt szó.

187Az *UFO* tétje nem kevesebb, mint Ladik első házassága volt Király Ernővel. „Az első happeningemet 1968-ban adtam elő Budapesten, az avantgárd művészeik hívtak meg. Sorsfordító találkozás volt a munkám és a magánéletem szempontjából is. A férjem ultimátumot adott: vagy-vagy, nem akarta, hogy menjek. Ezt nőként sértőnek éreztem. [...] Az avantgárdot választottam." („Prvi happening izvela sam

koncentrált kísérletezése, a női kritikai akcionizmus, ismét csak (legalábbis a művészi produkció szempontjából) termékenyen áthágja, majd eltörli referencialitás és előadás választvonalát, határeseményt konstruál, amelynek ideje a lefolyás élő idején túl az előadó magánmitológiájába is behatol, de nem csupán reprezentálja azt, hanem módosítja, átrendezi, kilendíti, valós átmeneti rítust konstruál belőle.[188] A magánéleti aspektus véletlenszerű, de a patriarchális értékrend és érzékenység tekintetében indikatív belejátszása tovább radikalizálja a performansz egyébként is szubverzív konnotációt, és az „avantgárd választása" („Odabrala sam avangardu") a liminalitás idősávjába taszítja az előadót, amelyben elveszíti konvencionális, a jog által kijelölt pozícióját, a rituális köztes területre sodródik, átmenetben (betwixt and between), a küszöb előtt találja magát, alkalmazott alternatív szimbólumkészlete közvetlenül a társadalom szövetét érinti, lebontja a színpad terét, a művészetet a társadalmi konszolidáció és fölülvizsgálat politikai energiáival tölti föl.

Rendkívül fontos egybeesésekről van itt szó, amelyek jelentőségét az intencionalitás, az előmeghatározottság(ok) ellen föllépő „Artaud lánya" esetében nem szabad alábecsülnünk vagy véletlenszerűségük miatt elvetnünk, már csak azért sem, mert egyéb iniciáló gesztusokkal is korrespondálnak: a deleuze-i transzhumán vetület bevezetésével, amit az *UFO*-performansz azonnal fölvet (az arc deformálásával pedig állandó téma marad Ladiknál a későbbiekben is), továbbá médiafilozófiai kapcsolódásokkal, ami az első kötet multimediális megjelenése vonatkozásában nagyon fontos, hiszen a könyv lehetséges dimenzióinak kiterjesztése volt a cél, ugyanakkor az expanzióval *szimultán* gesztus visszavezette, redukálta is a nyelvet, a lemezmelléklet bizonyos költemények fonikus interpretációit tartalmazza, ami a szemantika leépítését, materializálását jelenti. Ugyancsak médiafilozófiai vetületű *A parázna söprű*[189] című

1968. godine u Budimpešti, pozvali su me njihovi avangardni umjetnici. Taj susret je bio sudbonosan i za moj rad i za privatne odnose. Moj suprug bio je postavio ultimatum - ili, ili, nije želio da idem. To me je kao ženu vrijeđalo. [...] Odabrala sam avangardu.") Vesna Kesić: „Katalin Ladik: Ja sam javna žena", Start, Zagreb, 1981.2.28., 72-73.

188Ehhez lásd Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2007.; Victor Turner: *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra,* ford. Orosz István, Budapest, Osiris, 2002.; P. Müller Péter: „Átmenetek és határok megmutatkozása a rítusokba vont testen", in uő: Test és teatralitás, Budapest, Balassi, 2009, 73-81.

189Ladik Katalin: *A parázna söprű*, Újvidék, Forum, 1984.

kötet, amely a kétnyelvűségen és az erotikán túl a konvencionális[190] nyomdaipari termék testével is játszik: „A kötet elsősorban játékos, egymásba csukható tárgyként működik az olvasó kezében, hisz dupla: az első fedőlapra ragad egy női meztelen testet ábrázoló kép alatt nyíló (magyar nyelvű) verseskötet, a hátsó fedőlapra pedig annak férfitestet ábrázoló képpel ellátott (szerb nyelvű) párja. A kötet alcíme: erotikus versek"[191] – írja Csányi Erzsébet. Az olvasó valahányszor kinyitja, majd becsukja a könyvet, elválasztja és összeérinti, összeilleszti a két arctalan, és ezért általánosan feminin és maszkulin torzót, mintegy az aktust megidézve. „A tárgyszerűvé váló, tárgyvilág/testiség felé billenő irodalmi kód sikeres megteremtése ez, amivel a szerző rákényszeríti a befogadóját, hogy legeslegelső lépésként értelmezze át mediális berögzültségeit, ha be kíván hatolni *A parázna söprű* versvilágába. E könyvet másképp kinyitni nem lehet, textuális felületei elérhetetlenek. A nyitómozdulat, a kétosztatúság, a képi információ üzenete mint kinetikus-vizuális effektus megelőz minden további tartalmat."[192] A hatvanas évekbeli performansz mint a realista színház, a színpadi illúzió, a szerzői autoritás és a reprezentáció fölülvizsgálata önmagában is a nyitott mű esztétikája szerint alakul, formák és diszciplínák, konvenció és tradíció peremén találja magát, de Ladiknál az első performansz esetében a mindennapok szférájának akut elkülöníthetetlensége, élet és mű konzisztens, egyetlen eseménybe töltődő kölcsönfüggése tovább radikalizálja a helyzetet. Világos, hogy abból, hogy „a színházi és performansz-előadások által lehetővé tett esztétikai tapasztalatot küszöbtapasztalatnak nevezzük, még nem következik, hogy egyenlőségjelet teszünk a művészi előadások és a rítusok közé. Ugyanakkor tény, hogy nehéz megkülönböztető kritériumot találni."[193] Ennek okai, hogy mind „a művészi, mind a rituális előadások gondosan megrendezettek, egyaránt dolgozhatnak szövegekkel, és mindkettőt megelőzhetik próbák, de épülhetnek improvizációkra is; mindkettő saját valóságot alkothat, és képes a közönség szórakoztatására; mindkettő számolhat azzal a

190 A kísérleti határműfajok is természetesen különösen jelentősek ilyen szempontból: a partitúrák, kollázsok, a mail-art kompozíciók, a vizuális költészet, azonban *A parázna söprű* esetében hagyományos irodalmi megnyilatkozás révén jut el a jelölő testéig, így a média- és kommunikációfilozófiai vetület nem a dezintegráció, hanem az integráció hozadéka.

191 Csányi Erzsébet: „Az átteoretizált művészet", Ex Symposion, 2010/72, 19.

192 Uo.

193 Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 243.

lehetőséggel, hogy a játékosok és a nézők között szerepváltásra kerül sor." De hogy (tovább) kövessük Erika Fischer-Lichte értelmezését, nagyobbára egy komoly, nehezen kiküszöbölhető, makacs eltérés adódik. „Csupán egyetlen különbség rögzíthető. Míg a rituális küszöbtapasztalat transzformálhatja a résztvevő társadalmi státusát, elismert identitását, addig ez a művészi előadásokban megtörténő esztétikai tapasztalat esetében nagyon is kétséges."[194]

Ladik *UFO*-ja esetében így vagy úgy, nincsenek, nem voltak kétségek, amennyiben az esztétikai tapasztalat ez előadó, a köztes térben lakó transzformálódó ügye is, nem csak mindennapok és művészet, biográfia és művészlét között mosódik el a határ, hanem ez egy alkalommal rítus és performansz között is, ami egy szélsőséges műfaj mozgásban tartása, az irodalmár és színművész után a performer radikalizmusa is.

A művészetbe való át/belépés iniciáló gesztusa, a performansz idejének erőteljes antireferencializmusa és az előadó(k) testének elkülönítése, „fikcionalizálása" az életműre később is oly jellemző többszörös identitás sajátos szubjektumképletét állítja föl. A performansznak nincs miről referálnia, szerzői szubjektuma (Ladik esetében) változóban, „határátlépőben", azaz maradéktalanul a performanszon belül látszik lenni, amit a külső-életrajzi koincidenciák éppúgy megerősítenek, mint az esemény autopoétikus elemei. A szerzőtlenítés impulzusa kívülről (is) érkezik, az auktori-szereplői különszféra, a reprezentáció sávja tulajdon viszonyai hatására egybeolvad az előadással, ami egyrészt válságba sodorja a reprezentációt, másrészt a 60-as évekbeli performanszművészet célkitűzéseivel, konceptuális hátterével és Ladik Artaud-affinitásával összhangban alakul. Amiként Schuller Gabriella fogalmaz: „A színházi jel szemiotikája kapcsán a cél a színházi jel kettősségének lerombolása volt: így például – minthogy a színpad már nem szolgálta valamely fiktív világ illuzórikus megjelenítését – a színész/szerep kettős viszonylat helyét az önmagát játszó performer akciói vették át. A színpadi test újszerű felmutatása és cselekvései révén egy új testkoncepció alapjai körvonalazódtak: a test alakíthatósága, sebezhetősége, anyagisága, és a performer testének személyes története vált hangsúlyossá. Teoretikus előzményként csaknem mindannyian Antonin Artaud színházi eszméire (is) hivatkoztak." Ezekről pedig

194Uo.

klasszikus tanulmányában[195] Derrida többek között a következőket mondja: „A kegyetlenség színháza nem reprezentáció. Az élet maga, amennyiben az élet reprezentálhatatlan. Az élet a reprezentáció nem reprezentálható eredete", vagy ahogy Artaud fogalmaz: „»Kegyetlenség« helyett tehát mondhattam volna »életet« is."[196] „A színház mint a meg nem ismétlődő megismétlése, a színház mint a különbség ősi megismétlése az erők összetűzésében, ahol »a rossz az állandó törvény, a jó pedig erőfeszítés és már kegyetlenség hozzáadva egy másik kegyetlenséghez«: ez annak a kegyetlenségnek a végzetes határa, amely saját reprezentációjával kezdődik. Mivel a reprezentáció már mindig is elkezdődött, nincs tehát vége. Ám el lehet gondolni annak a bezáródását, ami vég nélküli. A bezáródás az a körkörös határ, amelynek bensejében a különbség ismétlése vég nélkül ismétli önmagát. Azaz a bezáródás a különbség játéktere. Ez a mozgás a világnak mint játéknak a mozgása. »És az abszolút számára az élet játék«. Ez a játék a kegyetlenség mint szükségszerűség és véletlen egysége. »A véletlen a végtelen, és nem isten« [Fragmentations]. Az életnek ez a játéka művészi."[197] Az artaud-i ihlet, emellett a neoavantgárd bizalmatlanság a megállapodottsággal, a kanonikus formákkal, műfaji és diszciplináris distinkciókkal szemben, a fölülvizsgálatra biztató alternatív gyakorlat, amely ugyanilyen értelmezési hozzáállást is provokál, néhány csomópontot jelöl ki:

1. a szemantikai dimenzió (válsága) kezelésének szükségességét (így egy kompetens nyelvfilozófiát)
2. a multimedialitás egyes elágazásai összehangolásának lehetséges konceptualizálását
3. a reprezentáció viszonyait fölszakító performatív gesztusok időkezelésének és -filozófiájának indikálását
4. a 2. pontba foglalt mediált és mediáló test mellett a biológiai organizmusként értett test és a másik oldalon artefaktum összefüggésének elemzését

195Jacques Derrida: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése", ford. Farkas Anikó et al., gond. Ivacs Ágnes, Gondolat-Jel, 1994/1-2, 3-17.
196Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat, 1985, 174.
197Jacques Derrida: „A kegyetlenség színháza..."

2.3. Böjt/idő: a „másik” oralitás(a)

Eme csomópontok természetesen Ladik Katalin opusának többosztatúságával korrespondálnak, annak fölosztását egészítik ki, írják tovább, annak mentén differenciálják a művészi habitus ritmusait. Ezt a habitust, mint láttuk, a hatvanas és korai hetvenes évek magyar és vajdasági neoavantgárdja kontextualizálja, azok a mikrovilágok, amelyeket többé kevésbé egyedül alkotó művészek (a vizuális művészetben érdekelt Bogdanka Poznanović, a költő Judita Šalgo, a filmrendező Želimir Žilnik, a zeneszerző Király Ernő), továbbá jellemzőbben csoportosulások fémjeleznek (a *Januar*, a *Februar* csoport, a *Bosch+Bosch* társulás, a *Kôd*, a *(Ǝ)*, és amelyek föllépése, sokdimenziós kísérletezésük demarkációs vonalakat rajzol (át), folyamatos diszciplináris szökésben van. Mindegyikre érvényes, amit Miško Šuvaković ír: „Szövegeik a margón maradtak, mert kimozdultak a lírai költészet állandósult normáiból. Nem lehetett őket a líra keretei között elhelyezni, mert nem konstituálódtak sem líraként, sem elbeszélő prózaként, és az érett modern vizuális művészeteinek keretei közül is kicsúsztak. A kísérletek az irodalmi műfajok peremén jöttek létre, elméleti diskurzusok és metairodalom között. Kiábrándították az olvasói elvárásokat, arra kényszerítve őket, hogy újragondolják a biztosnak hitt alapokat és ismereteket. A szövegek radikális fogásai arra mutatnak rá, hogy a szerző provokálja a nyelvbe és szövegbe vetett hitet, hogy bizalmatlan azzal a nézettel szemben, hogy létezik koherens szubjektum, és kételkedik a koherens történet elbeszélhetőségében, illetve, a közvetlen érzület kifejezhetőségében. [...] Ez az álláspont az írás, az ábrázolás új médiumai, és legfőképp egy új magatartás kereséséhez vezetett.”[198] A fonikus költészet a test artikulációs bázisára épít, redukálja a

198„Njihovi tekstovi su ostali na margini jer su izmicali ustaljenim normama lirske poezije. Nisu se mogli smestiti u okvire lirske književnosti jer se nisu konstituisali ni kao lirika ni kao pripovedna proza, niti su se mogli smestiti u okvire vizuelnih umetnosti visokog modernizma. Eksperimenti su nastajali na rubovima književnih žanrova, između književnosti i umetnosti, između teorijskog diskursa i metaknjiževnosti. Izneverili su očekivanja čitalaca, primoravajući ih da preispituju sigurna uporišta i znanja. Radikalni zahvati u tekstu ukazuju na to da autor provocira poverenje u jezik i tekst, da je nepoverljiv prema uverenju da postoji koherentni subjekt i sumnja u mogućnost pričanja koherentne priče, odnosno iskazivanja direktnih osećanja. [...] Ovakvi stavovi su vodili ka istraživanju novih medija

dekódolhatóságot, de a nyelv hangkészletét kiterjeszti, túlfeszíti a hosszanti és mélységi határokat, ugyanakkor beszűkíti, igen gyakran ellehetetleníti a jelentés mozgását, elosztását, előfeltételeinek diszparát rendjét. A fonikus produkció megcsúszni látszik a nyelv felszínén, korántsem csupán artikulálatlan vagy tisztán testi hangokkal operál, hanem betűhangokat módosít, alterál, nyújt meg és harap el, zár magukba, hajtogat a jelölő differenciális struktúrája alá, amivel egy olyan síkot, felszínt, határsávot hoz létre, amely a test biológiai tömörsége és a nyelvi jelentés, értelem testetlensége között húzódik. Nem utalástartományról van szó, a referencializálás támadási pontjainak kijelöléséről, a nyelvi jelentés megképződését *követő* kapcsolatról textuális és extratextuális között, hanem egy azt *megelőző „proto-sávról"*, amelynek a nyelvi jelentés létrehozásában volna, lehet szerepe, de amely a mediatizálás folyamataiban nagyobbára transzparens marad. A fonikus költészet két irányú ellengyakorlatot hoz létre: a nyelvi produkció mediális sávjának túlterhelésével az értelem útjába áll, másrészt viszont a test közvetlenségét, a szimbolizációt megkerülő jouissance-megnyilvánulások traumatikus közelségét mediatizálja, érzékelteti szerepét a mediális sáv kialakításában. Noha Ladik művészetében a testnek, az artaud-i kegyetlenségnek, az infra- és szupranyelvinek, az antireprezentációs elemnek óriási szerepe van, mindez egy sajátos medialitással társul, a kód előtartományainak folytonos jelzésével, a jelstruktúrák összetevőinek jól látható (dez)organizációjával, amely nemcsak a működésmódot helyezi reflexív távlatba, hanem a genezist is. Igaz ez a performanszművészetből a performanszszínház felé tartó előadóra, aki „már első fonikus performanszaiban a vokális és gesztikus improvizációkkal párhuzamosan alapzajként/kíséretként saját, magnetofonra vett és manipulált hangját is használja. Márpedig a performer saját mediatizált hangjának az előadás idejébe és terébe való bevonása, test és a testből feltörő hang egységének feltörése/megszakítása a performanszművészetre jellemző fonocentrizmussal való szakítás, még akkor is, ha a művész saját művészetével kapcsolatos megnyilatkozásaiban ezzel nem vet számot."[199] Igaz a színésznőre, akinek a hangja rádiójátékban és színpadon „kilépett a szövegből,

pisanja, prikazivanja i, najvažnije, ponašanja." Miško Šuvaković: *Moć žene: Katalin Ladik. Interpretativni narativi o subjektivizaciji, ženi i umetnosti između hladnog rata i tranzicije u centralnoj evropi*, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 2010, 46.

199Schuller: id. mű.

hangja az auditív hatás szövegből az »éterbe« való kitörését és áttörését jelentette. Olyan hangkísérletekbe kezdett, amelyek nem tartoztak a narratíva bemutatásának drámai készletéhez, hanem a hang »jelenségének« átdolgozásaként és továbbfejlesztéseként funkcionáltak a hiányzó drámai test helyén. Az érzéki megformáltságot vagy formálatlanságot mutató hangot sikollyal kódolta és dekódolta, a sikoly pedig akusztikai robbanás is – a beszéd és vokális zene szemantikai valamint tonális artikulációjától menekülő összetett hangzás. [...] Gyakran vádolták azzal, hogy privatizálja a színpadot, és megkérdőjelezi a »szöveg autenticitását« a szövegből – a lingvisztikai közlésből – való kilépéssel a hanggal rendelkező test közvetlen megjelenése felé, amely nem »XY-ná váló Ladik Katalinként« mutatkozik, hanem XY alakjaként, amely a színen lévő Ladik Katalin motorikus és audiokinematikájával és dinamikájával azonosítódik."[200] És természetesen igaz a költőre, szerzőre, aki mindjárt első kötetétől többféle kódolási formával kísérletezik, redukál és kiterjeszt, formátumot vált, az írott nyelvi jel vizuális perceptivitásának és kódoltságának auditív alapjaira irányítja a figyelmet. A látható jelekké kódolt, szabdalt és azok irányított kombinatorikája révén működő írás olyan tonalitás szomszédságában találja magát, amely ellenáll az ismétlésszerkezetnek, a rögzíthetőségnek, a struktúrába rendezhetőségnek, ám ebben a krízisben a kódolás folyamatainak lehetőségét is elemzhetjük, hiszen egyszerre vagyunk a mediális keretben és azon kívül.

Ahhoz, hogy megrajzoljuk és mindkét felületén hatékonyan elemezhessük a fonikus költészet, test(iség) és performativitás által megképzett határvonalat, a síkot és felszínt, amely fölött az eltérő mediális értelmek egymást váltogatva látszanak megmutatkozni, két nyelvet, a két nyelvhez tartozó egy-egy külön regisztert, és a velük konvergáló időértelmezéseket kell megkülönböztetnünk.

200„izlazio izvan teksta, predstavljao je prodor audioafekta izvan i preko teksta u »etar« za slušaoce. Ona je počela sa glasovnim eksperimentima koji nisu bili deo dramaturškog zahvata prikazivanja narativa, već dorada i prerada »pojave« glasa na mestu nevidljivog dramskog tela. Kodirala je i dekodirala glas koji govori glasovima koji pokazuju čulnu oblikovanost ili neoblikovanost krikom, a krik je akustički prasak - složenost zvuka koji izmiče semantičkoj i tonalnoj artikulaciji govora i vokalne muzike. (...) Često su je optuživali [...] da dovodi u pitanje »autentičnost teksta« izlaskom iz teksta - lingvističkog opštenja - u direktnu pojavnost tela sa glasom koje se pokazuje ne kao »Katalin Ladik koja postaje X.Y.«, već koja se pokazuje kao lik X.Y. koji se identifikuje sa motoričkom i audio kinematikom i dinamikom Katalin Ladik na sceni." Šuvaković: id. mű, 56.

Az első a nyelv felszínén veghezvitt laterális mozgásokhoz, csúszásokhoz, tonális szétfutattásokhoz tartozik, amelyek szorosan illeszkednek az értelem rendjéhez; a dekompozíciós tendenciák az értelem feltételeinek kontextusában munkálnak. A ladiki fonikus költemény ezen aspektusára érvényes az, amit Gilles Deleuze Lewis Caroll nyelvezetéről, annak egymáshoz képest meghatározott sorozatairól, és egyáltalán az értelem logikájáról ír. „A két sorozat a felszínen artikulálódik. Ennek a felszínnek a vonala olyan, mint egy határ két sorozat között, a propozíciók és a dolgok sorozatai között. [...] Eme vonal mentén bontakozik ki az értelem akként, amit az állítások kifejeznek, és a dolgok tulajdonságaként is – a kifejezés »kifejezhetője« és a denotáció »tulajdoníthatója«. A két sorozatot ezért a különbségük artikulálja, az értelem pedig átjárja az egész felszínt, de a maga vonalán marad [...] az értelem testi dolgok eredménye [...]. De az eredménynek egészen más természete van, mint a testi oknak. Emiatt az értelem mint hatás, mindig a felszínen maradva egy kvázi-okra utal, amely maga is testetlen. Ez a mindig mozgásban lévő nonszensz [...], amely az értelem szimultán elosztását végzi mindkét oldalon. Így alakul ki a felszín szerveződése."[201] A másik a testhez köthető, a mélységi dimenzióhoz, a nondiszkurzív ismételhetetlenséghez, amelynek irányát a fonikus versek mutatják. Deleuze-nél maradva és a Carollt erőteljes kritikával illető Artaud-ra is összpontosítva ezt a nyelvet skizofrén nyelvnek fogjuk nevezni, amelynek egyik legfontosabb jellemzője az értelem megképződéséhez szükséges, a testek és testetlen jelentéseseményekek között húzódó *felszín hiánya*, eme felszíni réteg megnyílása, az a skizofrén tapasztalat, hogy minden felület, így a bőr is, végtelen számú apró lyuk rendszere.[202] „Az első skizofrén bizonyosság, hogy a felszín megnyílt. A dolgok és a propozíciók között már nem húzódik határ, mert a testeknek

201„The two series are articulated at the surface. On this surface, a line is like the frontier between two series, propositions and things [...]. Along this line, sense is elaborated, both as what is expressed by the proposition and as the attribute of things - the »expressible« of expressions and the »attributable« of denotations. The two series are therefore articulated by their difference, and sens traverses the entire surface, although it remains on its own line. [...] sense is the result of corporeal things [...]. But the result has a very different nature than the corporeal cause. It is for the reason that sense, as an effect, being always at the surface, refers to a quasi-cause which is itself incorporeal. This is the always mobile nonsense [...] which distributes sense on both sides simultaneously. All of this forms the surface organization [...]." Deleuze: *The Logic of Sense*, 86.

202Freud két olyan esetről számol be, ahol az egyik skizofrén beteg a bőrt, a másik pedig a zokniját értelmezte végtelen számú lyuk hálózataként, amelyek a kitágulás, az elnyelés veszélyével fenyegetnek.

nincs felszíne."[203] A dolgok és a nyelvi hatás, az értelem effektusa nem válnak el egymástól, nincs válaszvonal és megtartó felület, semmi sem áll útjába a testek egymásbamerülésének, kölcsönös penetrációjának, miközben felület híján minden testté válik, a szavak is: „az egész test már nem egyéb, mint mélység – mindent összeszed és ebbe a tátongó, fundamentális visszahúzódást jelentő mélységbe ragad. Minden test és anyagi. Minden testek keveréke és a testen belül van, összekapcsolódás és behatolás. [...] más testek folyton behatolnak a miénkbe és együtt léteznek a részeivel. [...] Minthogy nincs felszín, a bent és a kint, a tartály és a tartalom között nincs pontos határ [...]. A testiesítő, a fragmentált test és a disszociált test – ez a skizofrén test három elsődleges dimenziója."[204] Egy ilyen test ragadozótest, magába kebelez mindent, amivel érintkezik; megmutat(koz)ása veszélyes, kiszolgáltatja és fölsértheti magát a testet, de elnyelheti a hozzá érkezőt is; fölveheti az erotizált nőiség attribútumait,[205] a barbár rítusok véres visszavonhatatlanságát és a tevékeny terjeszkedést, de sebezhetővé is lesz, magába fogadhat elkülönülő, idegen elemeket, amelyek lerakódnak benne, külön rendekké szerveződnek, mocorgásuk véresen fájdalmas. A száj itt táplálkozásra szolgál, felszín híján a szavak ellenállás nélkül belehullanak, a skizo-test a szintagmát is rágja, ez a száj nem deterritorializálódik a beszédben, nem ismeri a böjt idejét, ami elengedhetetlenül fontos a beszédhez. A beszélő száj nem marcangolna, a mediáló test korántsem halálosan erotikus (Bataille), a bőr nagyobbára bevon és oltalmaz, megfeszül és nem hullik át rajta, amivel csak érintkezik.

Ami tehát jellemzi e másodikféle beszédet-interakciót, különös nyelvet, amelyről valószínűleg nem túlzás azt állítani, hogy szóformálás közben ízeket is érez: „mássalhangzók, torokhangok és szívóhangok túlterhelése, az aposztrófok és belső hangsúlyok, a légzés és ütemezés, és a moduláció, ami fölváltja a szótagokat, de a

203„The first schizophrenic evidence is that the surface has split open. Things and propositions have no longer any frontier between them, precisely because bodies have no surface." Deleuze: *The Logic of Sense,* 86-87.

204„the entire body is no longer anything but depth – it carries along and snaps up everything into this gaping depth which represents a fundamental involution. Everything is body and corporeal. Everything is mixture of bodies, and inside the body, interlocking and penetration. [...] other bodies always penetrate our body and coexist with its parts. [...] As there is no surface, the inside and the outside, the container and the contained, no longer have a precise limit [...]. Body-sieve, fragmented body, and dissociated body – these are the three primary dimensions of the schizophrenic body." Uo.

205„Naga pesnikinja", mondja Ladikról P. Matić 1970-ben.

betűértékeket is. A világ megváltoztatásáról van szó, aktivitássá alakításáról úgy, hogy szétszedhetetlenné, dezintegrálhatatlanná tesszük: artikuláció nélküli nyelv. Az összekötő anyag itt egy palatalizált an-organikus princípium, egy tenger-tömb vagy tenger-tömeg."[206] A skizo-test, az artaud-i értelemben vett szervek nélküli test „beszédét" olyan elmosott szavak, hangláncok és összevonások képezik, amelyek egy fluid test, egy keringési rendszer aktivitásából következnek, és nem valamely szervek által fragmentált organizmus szenvedi el őket. Ebből következik a skizofrén nyelv dualitása, amely kétféle szavakból tevődik össze: a kiszolgáltatottság és fájdalom passzív, elszenvedett szavaiból, amelyek szilánkos *fonetikai* értékekké szakadnak szét és megsebeznek, továbbá tett-szavakból, amelyeket nem lehet darabjaikra szedni, mert *tonális* értékük van, az egyik az organizmussal, a másik a szervek nélküli testtel való viszonyában értelmezhető és kétféle nonszensz indukálója. „Kétféle nonszenszre vonatkoznak, passzívra és aktívra: az értelem nélküli szó nonszensze, amely fonetikai elemeire bontódik; és a tonális elemek nonszensze, amelyek szétszedhetetlen szót képeznek, ugyancsak értelem nélkül. Itt minden ami történik, ami tesz vagy ami elszenved, az értelem alatt van és távol a felszíntől. Sub-sense, a-sense, *Untersinn* – ezt meg kell különböztetnünk a felszín nonszenszétől."[207]

Ladik életművét és művészi habitusát, a műfaji, diszciplináris, strukturális és mediális interferenciákat, a hangsúlyos radikalizmust mindkét irány differenciálni tudja, mindkettővel érdemes számot vetni, a skizotest tisztán testi prezenciájával, közvetlenül adott (jelen)időbeliségével, a test felülettelen nyeldeklő mélységével, és az értelem felszínefektusának eseményszerűségével és mozgásával is, a nyelvi valamivé-válással, temporális dinamikával, amely viszont éppen a jelent kerüli ki és egyszerre tolódik végtelenül jövőbe és húzódik vissza a múltba. Ladik Katalinnál test és nyelv találkozása,

206„consonantal, guttural, and aspirated overloads, its apostrophes and internal accents, its breaths and its scansions, and its modulation which replaces all syllabic or even literal values. It is a question of transforming the world into an action by rendering it incapable of being decomposed and incapable of disintegrating: language without articulation. The cement here is a palatalized, an-organic principle, a sea-block or a sea-mass." Deleuze: *The Logic of Sense*, 89-90.

207„They refer to two types of nonsense, passive and active: the nonsense of the word devoid of sense, which is decomposed into phonetic elements; and the nonsense of tonic elements, which form a word incapable of being decomposed and no less devoid of sense. Here everything happens, acts and is acted upon, beneath sense and far from the surface. Sub-sense, a-sense, *Untersinn* – this must be distinguished from the nonsense of the surface." Uo.

a válaszvonal, amely ugyanakkor természetesen érintkezési felület is, hiszen az egyes oldalak alakzatai a referáláson túl kontaminálták is, kétféle időkoncepció megkülönböztetését provokálja, amennyiben a jelölők rendjét folyton a biológiai kísérti, ez utóbbi pedig mediális hálóba kerül, amelyben hol tett-szavakat produkál vagy skizoid fonetikus szétrobbanások áldozata lesz, hol pedig korrelálni tud az értelem kialakulásához elengedhetetlen felszínnel.

Az anyagnak, testnek (egyetlen) ideje van, a kitartott jelen. „A testek és a dolgok állásának egyetlen ideje a jelen [...] a kozmikus jelen öleli föl az egész univerzumot: csak a testek léteznek térben, és csak a jelen létezik az időben." Ez az idő azonban kiterjedhet az okozatiság vonalán, amely a testetlen, a kifejezhető, a nyelvi értelem felé nyit, mert „Nincsenek okok *és* okozatok a testek között. Inkább minden test ok. [...] Bizonyos egészen eltérő természetű dolgok okai. Ezek a *hatások* nem testek, hanem pontosan fogalmazva »testetlen« (inkorporális) entitások. [...] Nem dolgok vagy tények, hanem események. Nem mondhatjuk, hogy léteznek (egzisztálnak) hanem inkább szubszisztálnak, bennefoglaltatnak (a létnek ezzel a minimumával rendelkeznek, ami megfelel annak, ami nem dolog, ami egy nem létező entitás). Nem főnevek vagy melléknevek, hanem igék. Nem ágensek, és nem is hatások elszenvedői, hanem ezek eredményei. Nem képeznek élő jelent, hanem végtelenek: létük a határtalain Aion, a valamivé válás (leendés), amely végtelenül múltra és jövőre osztja föl magát és mindig kitér a jelen elől. [...] olyan entitásként kell fölfogni, amely végtelenül osztható múltra és jövőre, továbbá testetlen efektusokra, amelyek testek okozatai [...] amit a »nő«, »csökken«, »pirosodik«, »zöldül«, »vág«, »hasíttatik« jelent, az valami egészen más. Ezek nem dolgok állásai – keverékek a testek mélyén – hanem a felszín testetlen eseményei, amelyeket eme keverékek eredményeznek."[208]

208„The only time of bodies and states of affairs is the present. [...] a cosmic present embraces the entire universe: only bodies exist in space, and only the present exist in time. There are no causes *and* effects among bodies. Rather, all bodies are causes. [...] They are causes of certain things of an entirely different nature. These *effects* are not bodies, but, properly speaking, »incorporeal« entities. [...] They are not things or facts, but events. We can not say that they exist, but rather that they subsist or inhere (having this minimum of being which is appropriate to that which is not a thing, a nonexisting entity). They are not substantives or adjectives but verbs. They are neither agents nor patients, but results of actions and passions. [...] They are not living presents, but infinitives: the unlimited Aion, the becoming which divides itself infinitely in past and future and always eludes the present. [...] it must be grasped entirely as an entity infinitely divisible into past and future, and into the incorporeal effects which result

Az értelem síkjának reorganizációja, a visszalépések a jelentés artikulációjában, a test sűrűségének, mélységének folyamatos, antireprezentációs *jelen*léte a denotációban, a manifesztációban, a szignifikációban, a nyelv előestéjének aurája, amely skizoid küzdelmet kényszerít a hangképzésre, ugyanakkor jelekkel hálózza be az üvöltés, a sóhaj, a légzés, a garathangok, nyögések, sikolyok, a tüdősípolás, a száj funkcióinak biológiai folytonosságát, az Idő tétjét hordozza, a szubjektum lakóhelyének és kibomlásának formájáét.

3. A ladiki „hagyományos" költészet perspektívái

Ladik Katalin első kötete, a *Ballada az ezüstbiciklirőlˈ*[209] multimediális vállalkozás, a Symposion Könyvek sorozatának 17. darabja, amely lemezmelléklettel jelenik meg, néhány szöveg fonikus interpretációjával,[210] és nagyjából hét év (1962-1969) verstermését foglalja magába, a recepció szerint a költői életút bizonyos változásairól is számot adva már. A majdnem egy évtizedes költői gyakorlat ellenére, a *Symposion* első nemzedékével induló költőnő nyitókötetéről van szó, mert a beválogatott versek addigelé szinte semmilyen irodalmi recepciót nem kaptak, még úgy sem, hogy a szerzővel azonosított versbeszélő magánmitológiája a szűkebb és tágabb (magyarországi) közösség számára korántsem volt ismeretlen. Meglehetősen alapos áttekintése, szorosolvasása és szigorú értékelése zárásaképp (érdemes lehet a végéről kezdeni) Utasi Csaba a következőket írja: „a múlt egy-egy veszélyes rohamára mindig verssel tudott válaszolni. Az utóbbi időben viszont mintha megbomlott volna az erők egyensúlya: nagy nekivetkőzésekkel kísérli meg oltani az elszabadult belső pokol tüzét, s teljesen kiszolgáltatja költészetét a bulvársajtó szenzációra éhes firkászainak; önelégülten

from bodies [...] what we mean by »to grow«, »to diminish«, »to become red«, »to become green«, »to cut« and »to be cut«, etc., is something entirely different. These are no longer states of affairs – mixtures deep inside bodies – but incorporeal events at the surface which are the results of these mixtures." Deleuze: *The Logic of Sense*, 4-6.

209Ladik Katalin: *Ballada az ezüstbiciklirőlˈ*, Újvidék, Forum, 1969.

210*Ólomöntés*, *Sámándob*, *Az Ibrisz csillagvizsgáló mester ellen elkövetett merényletről*, *Népdal*.

összevissza nyilatkozik, megjátssza az abszolút magabiztosat – s mindezt csak azért cselekszi, hogy jelen lehessen, hogy csodálkozó vagy megbotránkozó szempárok kísérjék minden mozdulatát. [...] a lejtő adva van."[211] A kötet verseit Utasi Csaba az „új nemzedék" és a *Symposion*t megelőző, annak támadási felületét jelentő korábbi „nagyok" szembenállásának diskurzusához csatolja, annak kontextusában értelmezi, amennyiben kihangsúlyozza, Ladik „első verseivel, megannyi bizonytalanság és töprengés után, 1962-ben jelentkezett, s azonnal csatlakozott a *Symposion*hoz, akkor még egyetlen erőforrásunkhoz, mely roncsolón szaggatta föl maga előtt az eldudvásodott térségeket, és elkényeztetett nagyjaink meg-megismétlődő háborgása közepette, betöltésre váró űrt biztosított. Azt hiszem, mindenekelőtt ez a nagy vonzerejű vákuum indította útjára a költőnőt; lázaktól fűtött, borzas indulataival különben is hasztalan kopogtatott volna a »költői« szavak gönceibe burkolózó, már-már egyeduralomra jutott tettetés kapuin."[212] És miközben megállapítása azon részével könnyen egyetérthetünk, hogy a ladiki lírát a *Symposion* előtti vajdasági magyar irodalom patetikus és művi(bb) formákat követő vonulata alkalmasint nehezen fogadta volna el, az indulás motivációinak valószínűsítése már igencsak vitatható. Az *Új Symposion* újító indulata, a keresettséget fölülbíráló egyszerre agresszív és érzékeny, paradigmaváltó föllépés éppúgy specifikus, vajdasági magyar irodalomból kinövő változata a korabeli jugoszláv neoavantgárdnak, mint amennyire Ladik spontán poétikája, sokat kockáztató közvetlensége is specifikus a *Symposion* törekvésein belül.

A közvetlen megmutatkozás, a megnyilatkozások spontaneitásából eredő túlzó közelség olyan kommunikációs helyzetet épít ki, amely nem a reflexió útját követi (bár reflexiót és reakciót provokál), nem a kurrens irodalmi diszkurzus és a primér produkció elemzése váltja ki szubverzívnek és rendhagyónak tűnő eljárásait, hanem egy egészen másféle autentikusság keresése. Félő, Utasi Csaba azért kérte, és kérhette joggal számon a poétikai tudatosságot, mert a *Symposion* célkitűzéseivel, implicit programjával harmonizálta volna a lap új esztétikai követelései által elfogadott, a szerkesztők által

211Utasi Csaba: „Nagy nekivetkőzések árnyékában", in uő: Tíz év után. Esszék, kritikák, tanulmányok. Újvidék, Forum, 1974, 65-87., itt: 82. (A tanulmányt először az *Új Symposion* 59. számában közölték, röviddel a verseskötet megjelenése után, 1970-ben.)

212Utasi: „Nagy nekivetkőzések...", 68.

szívesen publikált költői opust. Tanulmánya mottójában Octavio Pazra utal, aki azt mondja, a modernség tudatosságot jelent, illetve a történelmi avantgárd habitusától is megkülönbözteti Ladik versvilágát, amikor Bányai János kritikájával[213] vitatkozva azt írja: „nem tudok egyetérteni Bányai János recenziójának azzal a kitételével, hogy költőnk »A szürrealizmusból indul ki...« Aligha hihető, hogy Ladikot akkortájt foglalkoztatták volna a szürrealizmus hőskorának jellegzetes fogalmai és kifejezései [...] A szürrealisták, paradox módon, kiáltványokkal, vitacikkekkel, elméleti fejtegetésekkel párhuzamosan jelentetik meg »önműködő« műveiket. Lényegében tehát definiálták alkotói módszerüket [...] mégiscsak a tudatosság volt irányadójuk."[214] Ugyanakkor úgy tűnik, annyi tudatosságnak maradnia kell, hogy a költőnő a *Symposion*hoz tartozzon, és a kritikai megjegyzések az új esztétika szempontjából hangozhassanak el; akárha Ladik a szürrealistákat ugyan nem, de a támadott vajdasági régi „nagyok" irodalmát tanulmányozná, és a csömör indítaná az életművet. „Ladik Katalin a természet vadvirágaként bukkan föl: önkontroll nélkül ír, s főcélja az, hogy a rothadás, az émelygés, a fekélyesség, az undor képzeteinek versbe ágyazásával nyelvét öltse a vérző ősz, az álmodozó akácososk, a megbocsátó szeretet stb. költőire."[215] A maga helyén kétségkívül megalapozott gondolkodás jellemző módon minorizálja Ladik helyzetét, az életmű későbbi alakulását is figyelembe véve szinte provokálja az eltérő koncepciót, új megközelítésmódot, amely számol az ars poéticává avatott közvetlenséggel és a női modulációkkal, és amely az írott verseket nem a „nekivetkőzések árnyékában" látja, hanem azokkal összefüggésben.

3.1. Nyitva hagyott versek: a befogadás provokációja

Ladik protokonceptuális megnyilvánulásai, (különösen korai) költészetének szertelen és „lázas" jellege, szürrealisztikus esetlegessége, majd második kötetének

213Bányai János: „Ezüstbiciklin a szürrealizmustól a húsdarálóig", Híd, 1969/11-12.
214Utasi: „Nagy nekivetkőzések...", 69.
215Uo.

(*Elindultak a kis piros bulldózerek*, 1971) a recepció szerint letisztultabb „epigramma-sorozata”[216], de a később következő foklorizáló „mesék” is (*Mesék a hétfejű varrógépről*) olyan automatizmusokra építenek, amelyeket fogalmi áttételeken keresztül, komoly interpretációs befektetések árán közelíthetünk meg. Ezt a tézist képviseli Csordás Gábor ismertetése[217] az *Ikarosz a metrón* című kötetről (1980), illetve Fabó Kinga *„Közelebb egy másfajta elragadtatáshoz”* című tanulmánya is, amely már *A parázna söprű*t (1984) és az addig tartó verstermést elemezve jut el oda, hogy „a Ladik-versek létének indoklásához valóban filozófiára van szükség (nem lehet hozzájuk közvetlenül eljutni)”[218]. A paradox módon egyszerre megjelenni látszó automatikus azonnaliság és műviség, túlhajszolt keresettség szózuhatagokba, elmosódó víziókba, kiforgatott archetipikus képekbe, folklór fragmentumokba, szinte véletlenszerűen megképződő ritmusfutamokba töltődése meglehetősen ritkán rendeződik szabályos formába, az általában nem túl nagy számú motívum variálása pedig ugyancsak az esetlegesség benyomását erősíti, a túlzott, már-már artikulálatlan nyelvi közvetlenségét, amelynek formabontását éppen azért nevezzük protokonceptuálisnak, protokonceptualistának, mert aktív olvasatra épít, mobilizálja a befogadó fogalmi arzenálját. Ladik ars poeticája e tekintetben keveset változik, és bár a költészetével kritikus recepció nagyobbára számon kéri a formafegyelmet, a „letisztultabb” munkák kompozíciós elveinek konzekvensebb alkalmazását, egyet kell értenünk Harkai Vass Éva megállapításával, aki úgy látja, az opus komponensei az első három kötetben fölsorakoznak, és ami később következik, lényegében ezeknek a megszólalásmódoknak a homológ folytatása, egyiknek vagy másiknak a javára történő komolyabb elmozdulások nélkül. Az *Elindultak a kis piros bulldózerek* és a *Mesék a hétfejű varrógépről* „Ladik Katalin költészetének határköveit képezik” – fogalmaz Harkai Vass Éva, további „kötetei az első kötetben magáról jelt adó szürrealista technika s e két kötet költői megvalósításaira épülnek”[219], így a formafegyelem és letisztultság, a megdicsért feszesség szigeteire, „oázisaira” korántsem

216Bori Imre nevezi így a kötet kilenc sort ritkán meghaladó, a szürrealisztikus képalkotáshoz továbbra is ragaszkodó költeményeit.

217Lásd Csordás Gábor: „Ismertetés (Ikarosz a metrón)”, Életünk, 1982/9, 858-861.

218Fabó Kinga: „»Közelebb egy másfajta elragadtatáshoz«. Ladik Katalin: A parázna söprű”, Új Írás, 1986/6, 127.

219Harkai Vass Éva: „Kiűzetés a versvilágból”, Híd, 1989/6, 764.

tekinthetünk úgy, mint egy tendencia jelzőire vagy szerencsés megvalósulásaira, és reprezentatívnak sem nevezhetjük őket. Éppen ellenkezőleg, a ladiki életműben túlsúlyban vannak az olyan írások, amelyeket a kritika szózuhatagokként, üresjáratként, sallangként jellemez, a korai szakasz ismertebb versei, az *Androgyn*, az *Éjféli rondó*, az *Ólomöntés*, a *Sámándob*, az *UFO party* tulajdonképpen mind ebbe a vonulatba tartoznak, mennyiségüket, szerepük jelentőségét a kritika sem vitatja, legfeljebb esztétikai megítélésük lesz kétséges. „Ladik Katalin [...] olvasóját olykor a produkálás igénye miatt gyakran indokolatlanul is a szavak sűrűjébe rántotta. A szürrealisztikus miniatűrök, a szürrealista képzelet játékos felszikrázása, a kvázi-mesék egy-egy szép darabja, s ezen költői eljárások filozofikusabb s mértéktartóbb elmélyülése azonban megérdemli, hogy átverjük magunkat Ladik Katalin szódzsungelén. Hiszen ahol ritkul e szórengeteg, s egy-egy tisztáson látni is enged bennünket, egy nagyon egyéni, s mind meggyőzőbbnek tűnő költői világban találjuk magunkat."[220]

Másrészt a szürrealista képalkotás, a dadaista fogásokra emlékeztető, automatizáltnak tűnő (de)kompozíciós elvek, a tudatosságra és reflektáltságra, formafegyelemre vonatkozó aggályok, a „megszaladó" szövegszekvenciák forrását, ihletét illető vélekedések más megközelítésben eltérően is alakulhatnak. A jugoszláviai neoavantgárdba érkező, annak kontextusában szárnyait bontogató versvilág szürrealisztikus képzeletét, az aleatorikus tendenciák iránti szenvedélyét nem csak az avantgárd fogékonyság, hanem a népköltészet, a népi művészet racionalizmuson igen könnyen túllendülő tendenciái is táplálják, így a folklór elemek nem csupán elegyednek a kifordításokkal, szabad asszociációkkal, elszabadult metaforizációval, inverziókkal, ritmusváltásokkal, gyakran mechanikusnak tűnő kombinációkkal, visszatérő motivikával, hanem az összefüggés jóval szervesebb. Utasi Csaba a szürrealisták, egyáltalán az avantgárd tudatosságát kéri számon, de miközben maga is kiválóan érzékeli a népköltészeti elemek szövegkonstituáló erejét, a két ihletforrást elkülöníti egymástól, nem engedi meg, hogy az előbbi az utóbbiból származhat, pedig ebben az esetben a reflektáltság és programszerűség hiánya jóval kisebb súllyal esne latba az értékelésnél. A mintegy negyed évszázad verstermését áttekintő Bencze Lóránt mérlegeli, sőt elfogadja

220Harkai Vass: „Kiűzetés...", 765.

ezt a lehetőséget, amikor a *Négy fekete ló mögöttem repül* című szöveget emeli ki a periódus kulcsverseként, és azt írja róla, hogy „témájában klasszikus és klasszikusan emberi, a világ és a magyar irodalomba szervesen beépülő, posztmodern siratóének [...] Megvan benne mindaz, ami Ladik Katalinra jellemző, és érték. Követi a klasszikus magyar hagyományt, amikor visszanyúl a népihez, mert a szürrealizmusra emlékeztető burjánzó képeinek dszungelét a magyar és európai folklórból veszi át, és a népmese egyszerű, világos elbeszélő módján szerkeszti mondatokba."[221] Ugyanakkor itt sem tekinthetünk el attól, hogy az egyszerű mondatszerkesztés nem feltétlenül jelent világosságot, a kiépülő értelem szemantikai, nem pedig nyelvtani kérdés természetesen, és bár az interpretáció tehet kísérleteket arra, hogy megnyugtassa a szöveg jelentésháborgását, megpróbálhatja elcsendesíteni a grammatikai felszínt, ettől még áthatolhatatlanul sűrű, kibogozhatatlanul ellentmondásos marad, ami alatta van. Korántsem magától értetődő, hogy a szintaxis kiegyenlíti a szélsőségeket, hogy valamely forma halvány anticipációja, az értelmezés előítéleteinek kapaszkodói domesztikálni tudják a „dzsungelt", elejét vennék a véletlen szétfutások kiszámíthatatlanságának, hogy ennyi elég volna a mértékhez és egyensúlyhoz, még kevésbe a zárt mű homeosztázisához, bármit is jelentsen az. A vers, elméletileg, a népmese egyszerű, világos elbeszélésmódjával „kiegyenlíti az előző képek szélsőségét, és a klasszikusokra jellemzően szabja meg a mitikusnak és a racionálisnak elfogadható és kellő arányát, mértékét", írja Bencze Lóránt, amit jórészt a feszes szerkesztésnek tulajdonít, annak, hogy kialakul egy hagyományban gyökerező világos szerkezet, „konkrétan a Catullus óta/által kedvelt gyűrűs szerkezet, más szóval invertált paralellizmus, és a szokatlan képek után a szokatlant nélkülöző, a hétköznapi klisékhez közelálló, és így mintegy epigrammaszerűen csattanó befejező mondat, illetve utolsó sor." Ennek az lesz a hatása Bencze szerint, hogy az eljárás „nemcsak formálisan zárja le a szöveget, hanem a szóképek miatt tartalmában és értelmezhetőségében többértékű, igen nyitott művet is egyértelművé, tehát zárttá teszi."[222] Azonban a verset közelebbről megvizsgálva, mintha túlzónak bizonyulna ez a jelentéstani optimizmus, a záró utolsó mondat legfeljebb saját

221Bencze Lóránt: „Kiűzetés és rettenet", Híd, 1989/6, 766.
222Uo.

állítmánya tekintetében fogalmaz világosan, a megelőző szövegrész gyászvíziójának egyszerűsödése és formai letisztulása attól, hogy kiderül róla, egy ének szövege, nem igazán következik be.

Fekete szemű anyám, enyhítsd szomjadat a sötét szobából. Eljön az este, tüzes hamuba takarlak, ablakodat befalazom, a vakablakba ültetlek. Fehér galamb repül, ajtó, ablak nincs rajta. Hétszer megolvasom ujjaimat, összeverem szárnyaimat. Meleg szél fújja a hátamat, nézz hátra anyám, mit látsz?Négy fekete ló, olyan sovány, hogy fázom tőlük. Vágd le, anyám, a karodat, tedd be a szájamba, hozzád akarok repülni! Szem, száj, orr, fül, hol vagytok? Itt vagyunk a forró hamuban. Fehér galamb repül, elviszi örökre az ajtót, ablakot.

Ezt énekeltem sötét szobában.[223]

Fontos hozzátenni továbbá, hogy Bencze Lóránt a *Kiűzetés* című kötet válogatott verseit elemezve fogalmazza meg értelmezését, és miközben kulcsszövegként természetesen nagyra értékeli, maga is megjegyzi, hogy többszólamú fonikus előadás is tartozik a költeményhez, illetve hogy Ladik Katalin édesanyja, Ladik Margit halálára készült. Ez utóbbi információ az életrajzi tények ismerete nélkül nem derül ki a *Kiűzetés* válogatásából, de a *Mesék a hétfejű varrógépről* című kötet variánsa közelebb visz az anya halála és a gyász problémaköréhez. Ott a szöveg egyrészt a *Siratót* címet viselő ciklus harmadik darabja, másrészt a zárás konkretizálja az elhangzása alkalmát:

Ezt énekeltem sötét szobában, anyám halálakor.[224]

223Ladik Katalin: „Négy fekete ló mögöttem repül", in uő: Kiűzetés, Újvidék/Budapest, Forum/Magvető, 1988, 84.

224Ladik Katalin: „Sirató", in uő: Mesék a hétfejű varrógépről, Újvidék, Forum, 1978, 49.

A szöveg megrendítő erejéhez aligha fér kétség, de a (stilizált) gyászmunka és álomretorika sűrítéseinek és eltolásainak kevéssé racionális nyomait viselő ének formai és tartalmi zártsága igencsak vitatható, hiszen az összecsúszó, elliptikus, archaikus szimbólumokkal érintkező jelentésrétegek poliszém jelenléte mellett eleve három variánsban él, „a" szövegnek identitás helyett három teste van, melyek közül a fonikus verzió ráadásul megsokszorozza a versbeszélő hangját, továbbá műfajilag is besorolhatatlan marad, sőt a szövegforma sem egyértelmű, mert noha Ladik „meséit" versekként kezeli a recepció, a *Négy fekete ló mögöttem repül* akár prózaként (például parabolaként) is olvasható lenne. Könnyű elfogadni, hogy reprezentatív alkotásról van szó, és a népművészeti ihlet jelentőségének hangsúlyozása is rendkívül értékes megfigyelés,[225] különösen ha a *Mesék*-kötetet olvassuk, hiszen nem tudjuk nem észrevenni, hogy itt a lautréamont-i varrógép találkozik véletlenül a népmesei hétfejűvel, de azt sem, ez a mű mennyire nyitott, hullámzó, mennyire bizonytalan már megjelenése is, lokalizálhatósága, milyen könnyen lesz valami más, jelentéstani rövidzárlatokkal, változó szövegtestettel, műfaji és szövegformai transzgressziókkal, áthajlásokkal, egyszerre megvalósuló tradicionalizmusával és avantgardizmusával. Mindkét ecói értelemben nyitott művel állunk szemben, mert a szöveg struktúrája is nyitott, az eleve hozzátartozó fonikus előadás, vagy másfelől: az a jelenség, hogy egy fonikusan előadandó szekvencia alfabetizált előjegyzetéről, partitúrájáról van szó, a variálhatóság felé nyitja meg, a *Négy fekete ló mögöttem repül* címhez tartozó ismételhető jelölők[226] az egyszeri, mindig változó elhangzás eseményét készítik elő, annak kezdőpontját jelentik. E tekintetben kétségkívül stabilizálnak, megkötnek valamelyest, valamiféle alapot jelentenek, elvégre nem bármely hangköltemény lehetőségeként viselkednek, hanem

225Vajda Lajos és Korniss Dezső szentendrei programja három évtizeddel korábban hasonlóképpen összekapcsolja az avantgárdot és a népművészetet. A két festő számára Bartók Béla rendkívül fontos ihlet, csakúgy, mint Ladik számára, aki versbe is foglalja alapélményét. A *Bartók Béla* című költemény is kiválóan illusztrálja a szürreális képvilág kettős, népköltészeti és avantgárd forrásást az opusban. A motívumok variációival játszó versben a csikók, a csillagok, a hetes szám és a sámán az utazótáskával, a harapófogóval, a teniszütővel kerül kapcsolatba. „Fant izidere / a hétfejű gyermek / szikrázó teniszütőkkel. / Csikókkal szalad a húros égen. / Lába közé gyűri a csillagokat / a porcogós harapófogókat. / Csitt! fül ki-be. Aki beleremeg. / Sötét gyümölcs. Ami ring. / És vadul hahotázik." (Ladik: „Bartók Béla", in uő: Ikarosz a metrón, Újvidék, Forum, 1981, 10.)

226Ha eltekintünk attól, hogy két kötetben kétfélekképp jelent meg, hogy ugyanaz a cím végső soron két prózát/verset jelöl.

„egy” meghatározottéként, de ugyanezen működésmód következtében a költemény jeltestének körülhatároltságát, statikusságát is kimozdítják, kiszolgáltatják az előadásnak, amely még a befogadásban, az elsődleges olvasatban földerengő értelmek előtt képlékennyé, változóvá, ingataggá tesz formát, tartalmat egyaránt.

Mindez elmondható az egész kötetről, sőt a Ladik-líráról egyáltalán természetesen, hiszen Bencze Lórántnak abban is igazat adhatunk, hogy az anya halálára elhangzó siratóének rugalmasan és/vagy ironikusan kezelt körkörös szerkezete fegyelmezettnek tűnik, amelyhez képest a többi darab, a többi ciklus költeményei oldottabbak, olyannyira, hogy némelykor már teljes egészében a fonikus előadásra építenek. Így a *Jégmadár*, amely cikluscím is:

Jík! Jík! Hú.
Kvrc.Kvrc.
Hess.[227]

Vagy az *Altató*:

du dud csoki csok csok
himm laj laj dudi dop dop
mmmm mmmm
hhhh hhhh hhh hh hh h h[228]

Az igen gyakran abszurdba hajló merész képalkotás és a szimbólumok szabad elegyedése, a nyitott forma és pillanatnyi kisülésekből építkező heterogén jelentésmező, a nyelvi anyag megmunkálásának művisége, amely azonban ritkán várja ki valamely forma

227Ladik Katalin: „Jégmadár”, in uő: Mesék a hétfejű varrógépről, 33.
228Ladik Katalin: „Altató”, in uő: Mesék..., 43. Lásd még: *Eppeg a fekete király* (67.) vagy a *Hét betyár* (70.). Továbbá az egyértelműség és diszkurzív lezárás kapcsán a kötet műfajilag rendkívül nehezen besorolható, egy-egy hangot vagy hangsort kiemelő képszerű műmellékleteit: 6.; 22.; 34.; 48.; 60; 76.

megszilárdulását, hatalmas hangsúlyt fektet az auditív jegyekre, de ezek a jegyek az értelem logikájával ellenétes irányban mozognak. Az elhangzás, hangzósság, a jelölők működ(tet)ésének ideje, a megértés eredményeinek nyelvi rögzíthetetlensége, az ezzel összefüggő visszakereshetetlenség, a fonikus vers történésének kodifikálhatatlansága és változékonysága a szövegek temporális dimenzióját nyomósítja és terheli. A népi kultúrából és az avantgárdból egyaránt táplálkozó szürrealista affinitás rendszeresen megtámadja a közlendőt, már a grafikus, kötetekben lejegyzett versek utalásossága is mélyen problémás, a hagyományos nyelvi modelleknek, a denotációnak, a szótári jelentésnek ellenszegülő, a kommunikátumot bomlasztó textúra igen sajátos hermeneutikai szituációba keríti a befogadót. A hang fölértékelődése, akárcsak Domonkosnál, az elhangzás *eseményét* élezi ki, amely itt a jelölőanyag materialitására való összpontosítás hozadéka, azaz a temporalitás a jelölő mediális túlműködése révén válik dominánssá, az esemény nem az értelem kibontakozásának, történésének ontológiai alkalma, hanem idő mint változás, a nyelvből kiinduló, de végül a non-diszkurzívba, a szupraszegmentálisba, a tisztán érzéki esetlegességébe diszlokálódó tartam. Nyelvi vonatkozású nem-nyelvi eseményről van tehát szó, amely a nyelv felszínéről/-től rugaszkodik el, de amely nem re-prezentál, a kibogozhatatlanul összetett tartalmat elvileg közvetítő jelölőhöz túlságosan közel kerül, és a kód elveszíti transzparenciáját. A hangokat lejegyző írás betűkódjainak dekódolása mint a vers(ek) fenomenalitásának része az emberi hang változékonyságára, a természetesen, és mint Ladik esetében, szándékosan (azaz reflexív módon) bekövetkező modulációkra, torzításokra, elváltozásokra hívja föl a figyelmet, az i, az s, az r betűkkel jelölt hangok mélységes bizonytalanságára, belső változékonyságára,[229] anyagiságára, *testi* megjelenésére. A nyelv hangbázisának tiszta, fókuszált megmutatkozása, az egyes hangok konkrét manifesztálódásának műfajtörő szubverzitása a szürrealista, dadaista abszurdumot egy sokkal fundamentálisabb nonszenszhez köti, a jelölő szintjének hangsúlyozása nem a jelentéstelenséget, a nyelvi értelmen kívülit rajzolja körbe, hanem azt az értelmetlenséget, amely a jelentés feltétele. Ez egy olyan nonszensz, amelynek magának nincs ugyan értelme, sőt mintha az alapul szolgáló versszövegektől egyre távolodna, de konstitutív

229 Nincs két egyformán kiejtett i, r, s vagy bármely hang.

szerepet játszik a jelentés megképződésében, éppen értelmetlensége, levezethetetlensége, redukálhatatlansága révén alapozza meg a nyelv rendjét, így különbözik az értelem egyszerű hiányától, abszenciájától, távolságától.[230] Mindennek skizoid vetületéről korábban már tettünk említést, de érdemes külön kiemelni, hogy a nyelvi artikulációtól igencsak különböző hangképzés a szerző előadásaiban az egyezményesen lejegyzett hangokra nézve is veszélyt jelent, hiszen a hangköltészeti megmunkálhatóság valamennyi kötetben kísért, az autentikus ladiki fonikus interpretáció bármely verset elérheti az életmű tanulsága szerint.

Az egyes ciklusokba rendezett és hagyományos könyvszerű formában[231] megjelent szövegek mindegyike hordozza ezt a bizonytalanságot, a strukturálisan, formailag is nyitott mű gyanúja mindenkor megalapozott, mert a viszonylag követhető jelentésű, a *Jégmadár*ral és az *Altató*val szemben mindenképp pontosan kiejthető szövegek is fölismerhetetlen, idegenszerű hangfolyamokba mosódhatnak. A *Négy fekete ló mögöttem repül* mellett a *Sirató* lesz különösen jellemző, amelynek alig több, mint két sora:

Hol vagy, ki a jászolnál együtt heversz velem?
Tüzes fürdőd elkészítve, hídonálló szépségem.
Jaj.

közel két és fél percig tart egy 1978-as fölvételen, de egy 1998-as variáció már egy percben mondja föl, továbbá a *Fűketrec*-kötet[232], amely az azonos című hangoskönyvvel különösen sok hasonló példával szolgál.

230 Ehhez lásd Deleuze: *The Logic of Sense*, 66-74. („Nonsense is that which has no sense, and that which, as such and as it enacts the donation of sense, is opposed to the absence of sense. This is what we must understand by »nonsense«." itt: 71.)

231 Persze hagymányos könyvformáról is némi fönntartással beszélhetünk. A *Ballada az ezüstbicikliről* lemezmelléklettel jelenik meg, az *Elindultak a kis piros bulldózerek* nem ismeri a fehér papírt, lapjai színesek, harsányak, a *Mesék a hétfejű varrógépről* minden ciklusát fekete alapra nyomtatott ezüst betűk vezetik be, és az ún. műmellékletek, miniatűr rajzok, amelyeken valamilyen betűnek fontos szerep jut, *A parázna söprű* két nyelvű, két, egy meztelen nőt és egy férfit ábrázoló felét egymásra csukó teste játékos és anyagiságát hangsúlyozza, az *Élhetek az arcodon?* multimediális narrációja szintén rendhagyó.

232 Ladik Katalin: *Fűketrec*, Hága, Mikes International, 2003. (Lásd: *Ez az évszak szekrény, Fehér kutya a végtelenben, Egy délután ültek a galambok,* stb.)

A versek jelentésességének torzulásai, halványulása, a lejegyzett alfabetikus kód aktualizálásának ingatagsága, a szövegtest képének és kiejtésének, auditív dimenziójának diszharmóniája, a kötetekben szereplő versek befejezetlensége olyan befogadást készít elő, amely már az eseményszerűséget megelőzően is nyitottsággal, véletlenszerűséggel, változással számol, a több irányból veszélyeztetett, sokszor kisiklatott nyelv krízisének értelmező kezelésével, ami természetesen korántsem jelent körülhatárolást vagy rögzítést, a jelentés és a jelentés nélküli szétfutását megakadályozó óvintézkedést. Éppen ellenkezőleg, a ladiki protokonceptualizmus, a már tárgyalt közvetlenség, az adekvát koncepció kikényszerítésének tendenciái a legelementárisabb fonikus elemekre való redukciót az eseményszerűség intenzitásával kapcsolják össze, a potenciális értelem a jelölő materialitásának túlhangsúlyozása ellenére sem veszíti el temporális dimenzióját, a hang kibontakozása, a lingvisztikaiból való szökése időben valósul meg, az elhangzás nyitott, megismételhetetlen idejében, amihez ezt az instabilitást affirmálni és magyarázni képes elmélet kell.

3.2. *Ólomöntés*: a szubjektivitás túlcsorduló anyaga

Könnyű elfogadni, hogy amint a kritika mondja, az első huszonöt év termésében, sőt az első három kötetben fölsorakoznak a költői életmű legfontosabb komponensei, viszont a *Négy fekete ló mögöttem repül* rövidségével, azzal, hogy esetleg megteremtheti a formafegyelem illúzióját, kevéssé alkalmas arra, hogy emblematikus költeménynek tekintsük. Helyette az *Ólomöntés*t érdemes megvizsgálni, amely ugyanúgy radikálisan nyitott, a kötethez mellékelt hangköltemények is funkcionál, de a jól detektálható formai szertelenség és sokrétűség, a nyelv hullámzása, a ritmusváltások, az implicit játékfilozófia és a véletlenszerűség mint vállalt elv szinte programszerűvé teszi. Az első strófa akárha valamiféle drámai alaphelyzetet teremtene, a narrativitás nyomai is fölismerhetők benne, elsőre úgy tűnik, egy sajátos logikájú történet bontakozik ki:

muhárem vedd le szívem a lábodat
ideértünk látod ez a műhely
egy sima pálca még egy pálca
mért tátogsz egész nap muhárem[233]

de aztán csakhamar az ólomöntés aleatorikusságának logikáját követő képzetek szétzilálják az esetleg kibontakozó és követhető cselekményt:

gyötör ez a gyapjúfonál meg a pálca
ráfekszem erre az ágyúra
muhárem kérlek töltsd meg a mályvaüreget
sustorog már hozom az ólmot
a szemed légycsapó
vigyázz öntöm vigyázz
a pincét már elérte
szaladj kösd ki a gyereket
te torkomból kicsapódó
elkészültönk muhárem
bennünk a csigák indulása
egy ajtónyitásra
ólom kergetőzik fogaink között

Majd a következő strófában az egészen váratlanul rövid mondókába csap át, amely esetleg az ólmot melegítő gyertya lángjáról szól, de ez már mélységesen bizonytalan:

233Ladik Katalin: „Ólomöntés”, in uő: Ballada az ezüstbicikliről, Újvidék, Forum, 1969, 41.

ég a gyertya ég
el ne aludjék
aki lángot akar látni
ide guggoljék[234]

A ladiki variációs eljárás, azaz a stabil identitásokkal szemben tanúsított, szövegszervező erőként föllépő bizalmatlanság három versszakkal később újra előállítja a mondókát, de az már így hangzik:

gyönge szemem ég el ne aludjék
kicsi fiam egyfenekű dobon nyugodjék
gyönge szem nem ég elment apuék
fehér íröm hozni néki míg tüzecske ég[235]

És a meglepő hatásokkal operáló, általában meglehetősen elidegenítő ladiki erotika is jelen van:

a lányok éjszakára nyitva felejtik magukat
ánizsmezőnek érzik hasukat
bocsásd meg nekik a röffenést
én becsukom mályváikat[236]

234Uo.
235Ladik: „Ólomöntés”, 42.
236Ladik: „Ólomöntés”, 43.

Az ólomöntés jósoló szokása az új esztendő első óráiban esedékes, amikor a megolvasztott ólmot egy örökölt, tehát a (rég)múlt gyűrűző rétegeit képviselő, az egyén előtörténetéhez tartozó kulcs karikáján keresztül vízbe öntik, és az így megmerevedő formát, az immár szilárd, de nagyobbára nonfiguratív képződményt a jövőre, hajadon lányok esetében elsősorban a leendő férjre vonatkozóan faggatják. Ladik *Ólomöntés*e alcímében „szilveszteri játék”[237], így a jövő képlékenységének pillanatnyi kimerevítését mintha nem venné teljesen komolyan, és ahogy a hirtelen kihűlő ólom átadja alakjának meghatározatlanságát a szokással kapcsolatos találgatásnak, azaz egy olyan interpretációnak, amely a fölhevített fém folyékonyságát, alakjának eldöntetlenségét végső soron visszaállítja, úgy a vers is távolodni látszik a referencializálhatóságtól a kiszámíthatatlanság, a szabad asszociáció irányában.

Az ólomöntés babonás gyakorlat, szubverzív földolgozása Ladiknál a kánon megszabta irányok helyett sokkal inkább a bahtyini népi nevetéskultúra[238] szelleméből származik, amelyben az inverzió és az intenzív ünnepi idő szinte bármit lehetővé tesz, továbbá nagyon fontos, hogy a véletlenszerűséggel játszik, amikor értelmet generál. Természetesen le kell szögezni, hogy a Bahtyin által föltárt népi nevetéskultúra kifordított rendjének adekvát megözelítése minden esetben számot vet megtartó jellegével, azzal a jelenséggel, hogy a karnevál gúnyolódó, dehierarchizáló, fölforgató tendenciái nem egyszerűen tagadják, és ezzel bomlasztják az ünnepen kívüli, szabályozott világot, hanem ugyanezen gesztussal meg is újítják, -erősítik, (re)vitalizálják. A karneváli rendbontás az uralkodó struktúrákhoz kötött, amennyiben ritmusát és arculatát azok kifordítása, parodizálása, banalizálása szabályozza, és amennyiben érvénye a karnevál idejére korlátozódik, zárt, a szokás által (is) kontrollált időkeretek között történik. A folytonosan alakulásban lévő, szabályozhatatlan test ellenállása és öntörvényei, az identitások képlékenysége, a szerepek karneváli és Ladik életművére oly jellemző fölcserélhetősége és viszonylagossága ellenére sem beszélhetünk szabad tobzódásról, nyitott változásról. A népi nevetéskultúra dialektikus értelmezése

237A néphagyomány szerint lehetne karácsonyi is, vagy András-napi, ami viszont szintén valaminek a megérkezésével, az új eljövetelével, a megváltással hozható kapcsolatba.

238Lásd Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest, Osiris, 2002.; Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*, vál. és ford. Könczöl Csaba, Budapest, Gondolat, 1976.

túlontúl csábító és kézenfekvő diszkurzív irány, a hétköznapok rendjéhez való viszonyítottság megköti és territorializálja a szubverzió energiáit.

Mindemellett ezek az energiák léteznek, hatnak, logikájuk magukhoz képest és létük szerint az affirmáció, az igenlés logikája, és bár a szabályozás általában élüket veszi, a karnevál a történelem során némelykor eszkalálódik, ünnepből forrongássá, forrongásból forradalommá lesz, ami továbbra sem a önnálló világrend tagadása, hanem karnevál a karneváléért, dialektikus antitézis helyett a parttalan nyitottság, megfordítás helyett alternatíva, (re)vitalizáció helyett vitalitás. Hasonlóképpen a karneváli nyelv is megtalálja szökési pályáját, amely mentén végighaladva nem csak blaszfemizál, frivol, de reakciós jelentésekké áll össze, hanem új rendet alapít, autenticitása már-már eléri az artaud-i skizofrén beszédet, hangbázisa fölfüggeszti a grammatikát, paradigmarendszere valószínűtlen és kiszámíthatatlan szintaktikai kombinációkra vetül, amivel az elhangzás eseményét is tematizálja. Ezt a nyelvet megközelíthetjük a kristevai szemiotikus[239] fogalmával, vagy beszélhetünk Gaston Bachelard nyomán szürracionalizmusról, illetve a jelölés mechanizmusában elengedhetetlen ismétlés átértelmeződése kapcsán rokoníthatjuk Deleuze nietzschei ihletésű nyitott játékával, amely a költői nyelvben mindig ott kísért, fenyeget, Ladik költői nyelvének elszabadult elemei pedig reális veszélyt csinálnak ebből a fenyegetésből.

Az ólomöntésből származó értelem, noha megosztható, kommunikálható, azaz nyelvi természetű és funkcióját tekintve előrelátó, elsősorban a képzelet értelme, specifikus nyitottsága imaginárius karakterű. A megjelenő és a nyelviség révén kifejezett jelentések a jövőre vetülnek, ezért nincs referenciájuk, sokkal inkább keresik azt, megpróbálják megformálni, hírt adni róla, jelölői nem egy ott lévő valóságra utalnak, hanem mintegy előresietve még betöltetlen ürességre fölött lebegnek, ezért a képzelet alapvetően kreatív, az empíriától független természetét hangsúlyozzák. Itt nem a reprezentációval szembeállítható, világteremtő szimulációs logika érvényesül, mert a predikció, az előrelátás a szándéka szerint valósként elképzelt téridő vonalába illeszkedik, a pontosság fontos ambíciója, hanem a jelölt különleges, fluid létmódja, alakulásban-léte,

239Lásd Julia Kristeva: „A költői nyelv forradalma (részletek)”, in Bókay Antal et al. (szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, ford. Horváth Krisztina, Budapest, Osiris, 2002, 106-126.

jövősége nyitja meg a kreatív potenciált, tartja mozgásban a képzeletet. Ugyanakkor a képzelet mozgása, belső kinetikája azokban a pillanataiban, amikor nem a jövőre vetül, újrateremti a valóságot, módosítja, saját bűvkörén belül alkalmanként gyökeresen átalakítja az érzékelhetőt, így az azonnali kép helyett a kép átalakulásának mozgásával találkozunk, egy olyan valósággal, amelyben a képzelőerő és az abban megnyilatkozó szubjektum nem választható el az objektivitástól, mindkettő a kölcsönös egymásbaíródás folyamatában lesz elemezhető.

Gaston Bachelard filozófiájában a képzelettől, az imaginációtól élesen megkülönböztetett, az empíriát kezelő gondolatra is a mozgásban lét, a tárgyiasulás lezáratlan állapota jellemző, az a mód, amelyben a gondolat a „tárgyiasulás folyamatában van”[240], ezért a fogalmak és a belőlük fölépülő tudományos teorémák alkalmazása nem egyszerű applikáció, hanem inkább komplikáció, „összealakulás”. A képzelet képekben nyilatkozik meg, a gondolkodás pedig a világot kezelni akaró fogalmakban, de miközben az anyagiságról álmodó, a valósággal közvetlen összeköttetésben lévő képzelet nem lehet meg a kép egyensúlyát kilendítő és magába roskadását megakadályozó szürrealizmus nélkül, úgy a mobil gondolatnak is szüksége van a maga „szürracinalizmusára”[241] ahhoz, hogy kiléphessen a tudománytörténetben oly sokszor zsákutcának bizonyuló kartéziánus egyszerűsítés csapdájából, amely a redukció következtében távol marad a realitástól. A képzelet bennefoglaltatik a valósban, a kettő közötti összeköttetésre a folytonosság jelemző,[242] maga az anyagiság részvételre ösztönzi a képzeletet és az ábrándozást (rêverie), amelynek nem csupán reprezentációs, hanem teremtő, aktualizáló hatása van mind a szubjektumra, mind pedig az anyagiságra nézve. A szubjektivitás és anyagiság mély összefonódása mozgásban tartja az anyag passzív szubsztancialitását, az „ember a

240„in the process of objectification” Gaston Bachelard: *The New Scientific Spirit*, ford. Arthur Goldhammer, Boston, Beacon Press, 1985, 176.

241Gaston Bachelard: „Le Surrationalisme”, Inquisitions, 1936/1. A lap egyetlen számában Bachelard a következő nevekkel publikált együtt: Louis Aragon, Jean Audard, P. Boudot, Claude Cahen, Roger Caillois, Raymond Charmet, René Crevel, René Étiemble, Alain Girard, Jules-M. Monnerot, Pierre Robin, Jacques Spitz, Paul A. Stephanopoli, Tristan Tzara. A bachelard-i szürracionalizmus és a szürrealizmus eltéréseihez lásd Cristina Chimisso: „Surrationalism and Surrealism: Two Interpretations of Dreams and Two Golden Ages”, in uő: Gaston Bachelard. Critic of Science and Imagination, New York, Routledge, 2001, 190-201.

242„the imaginary is imminent in the real [...] a continous path leads from the real to the imaginary.” Gaston Bachelard: *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*, ford. Edith R. Farrell, C. Frederic Farrell, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988, 4.

fáradhatatlan erő, amely szemben áll az univerzummal, szembeszegül a dolgok szubsztanciájával"[243], az anyaggal való elfoglaltsága pedig az akarat (nem morálisan fölfogott) forrása. Ez az akarat vezérli majd a képzeletet, amely így nem a heterogén tudattalan impulzusai szerint bontakozik ki, hanem az éber-álom (rêverie) dinamizmusában, amelyet a materialitással való találkozás mindegyre revitalizál. Az anyagi képzelet Bachelard-nál egyszerre az anyag képzelete és a képzelet anyaga, a szubjektivitás legmélyebb metamorf rétegét érinti, amely számára „a szubsztancia sosem tűnik eléggé megmukáltnak, mert sosem szűnik meg álmodni róla. A forma elérheti a beteljesülést. Az anyag sohasem. Az anyag a korlátlan álmok elnagyolt vázlata"[244], élete, aktivitása van, képei pedig az imaginációban bontakoznak ki.

Ladik *Ólomöntés*e az anyag lehetőségeit, a végtelenül sok variációt, a nyitottságot, a temporális instabilitást idézi meg, a babonás játéknak csak a kereteit, asszociációs auráját mutatja, a zárást, magát a jóslatot nem mondja ki, nem is közelít hozzá. Nem a folyamat leírásáról van szó, a vers nem a „szilveszteri játék" ábrázolása, a szürreális és szürracionális képek, a beépített mondókák hangfutamai és az eltérő helyzetek nem az ólomöntés műveletéről szólnak, csupán kapcsolatban vannak vele, akárha a tűz, a forró fém, a víz, a kihűlő forma tömény anyagisága verbális aspektusához, az előrelátásra törő, de azt még el nem érő, a jelen referencialitásától függetlenedett képzelethez tartoznának. A(z esztétikai értelemben is vett) formátlanság itt nem a fegyelem hiánya, nem tetszőlegesség, hanem az elhangzáshoz kötött költemény autentikus viszonyulása az anyaghoz, a testhez, az elementaritás olyan ábrándja (rêverie), képzelete, mely az anyag felől mozgás, a továbbalakulás iniciálója, az értelem felől megragadhatatlan és ellenálló passzivitás. Az *Ólomöntés* nyitott mű, mert a grafikus, könyvben közölt jeltárgy a hangköltemény (lemezen) mellékelt folytatása/kiegészítése révén kontúrtalan,[245] nem csak előadható, hanem (sokszor rendhagyó artikulációval) előadandó, a még meg nem fogalmazott, képlékeny állapotban lévő jóslással, annak

243„Man is the indefatigable force standing against the universe, opposing the substance of things." Gaston Bachelard: *Earth and Reveries of Will: An Essay on the Imagination of Forces,* ford. Liliana Zancu, Ann Arbor, Michigan, 1975, 11.

244„a substance will never seem sufficiently worked over for him because he never stops dreaming of it. Form reaches completion. Matter, never. Matter is a rough sketch of unrestricted dreams." Gaston Bachelard: *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, ford. Edith R. Farrell, C. Frederic Farrell, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1983, 113.

szövegével, vagy szövegszerű követésével rokonítható, a láng nyújtózásával, az ólom olvadásával, majd vízbe merülésével, lényegében bármely fázissal a jóslat megfogalmazása előtt.

Ez a sajátos nyitottság, anyagisághoz kapcsolódás azonban nem csak a költemény fonémáinak hangköltészetszerű fölerősítésében történik meg, hanem a szürracionálisan meg-megbomló jelentésegységekben is, amelyekben az ólom a beszédbe, a hangképzésbe fonódik bele, abba csap/fordul át, amikor a meghatározhatatlan identitású versbeszélő azt mondja: „sustorog már hozom az ólmot / a szemed légycsapó / vigyázz öntöm vigyázz / a pincét már elérte", majd pedig, hogy „te torkomból kicsapódó/elkészültünk muhárem" és „ólom kergetőzik fogaink között". A szavakhoz hasonlóan a torokból kicsapódó, fogak közt kergetőző folyékony ólom a szubjektív teljesítmény révén passzivitásából kilendített, az alakulás állapotában lévő szubsztancia szürreális képe, amely a jövő felé nyitott. Föl kell figyelnünk azonban arra, hogy itt a szubjektivitás és anyag összefonódása Bachelard koncepcióját megidézve és azzal rímelve nem egyszerű oppozíció, az anyagot nem kívülről munkálja meg valami attól idegen, hanem arról van szó, hogy az összetartozás, a kettő komplikációja kibogozhatatlan, egyik a másik révén nyilatkozik meg, egyik a másik feltétele és vice versa. Emellet az ólom kihűlése egy nonfiguratív monolitot eredményez, amely a találgatás kezdete, kiindulópont, noha befejezésnek tűnik; az ólom képtelen alakja nem mond semmit, tehát bármit mond, megmozgatja a referens nélküli, a még-el-nem érkezettre utaló nyelvet, valami (ott) nem-lévő artikulációját indítja el, működése e tekintetben (is) pro-vokatív, a nyelv rendje szempontjából kihívást jelentő. De Ladik radikálisan nyitott szövege, ettől függetlenül, megáll a jóslat megfogalmaz(ód)ása előtt, akárha ez a bizonytalan és végső soron megalapozatlan jelölés is már sok, már túl meghatározott lenne, mintha az előrelátás ideológiájának, az *előreláthatóság* logikájának fölfüggesztése volna a tét. Bármily nyitott is az amorf fém jelentéstartománya a jóslás végén, a rávonatkozó értelmező beszéd bármily könnyed, visszavonható és lebegő, referenciális válságba keveredő is, a szöveg még előtte lezárul, utolsó versszaka a következőképpen szól:

245A tulajdon testét és egzisztenciáját a társadalmi térbe kihelyező, önnön szubjektumának kontextus általi megírását, figuralizálódását követő, azzal kísérletező Ladik Katalin úgy nyilatkozik: ezek a versek a fonikus előadások és performanszok *anyagát* jelentik.

néztük hogy zsugorodik a tej
hűs kamrákban az alma
tenyerünkön az ólom
homokot szórtunk pártáinkba

A szilveszteri játék után következő, azt értelmező szöveg a jóslat megfogalmazása (volna), de az olvasatnak is hasonlóak a paraméterei, amely így igen sajátos kapcsolatba kerül a verssel, potenciálisan annak nyitott struktúrája folytatásához közelít, egyazon nyelvi szintre kerül az objektív elválasztottságát, tárgyi adottságát elbizonytalanító elemzett szöveggel. Az előreláthatóság és jelentéskötések eszméjével szembeni bizalmatlanságot artikuláló fogás az interpretációval való közvetlen érintkezés lehetőségét dolgozza ki, ami az értelmezés önvonatkozásait is játékba hozza. Az értelmezés magáról beszél, miközben működni kezd, mert nincs odakint lévő műtárgy, amire vonatkozna; amit mond, magáról mondja, miközben lényegében interveniál, beavatkozik egy írható szöveg alakulásába, amelyet így nem csak magyaráz, hanem aktualizál is, a két szöveg időmedre azonos. A tematikus irány a szövegtest anyagi (tipográfiai) és formai zárását követő műveletekre vetül, amelyek befejezhetetlenségét és folyamatos változását, azonosként-máslétét bontakoztatják ki, a fonikus előadások mellett minden egyes új értelmezésben másként, ami a ladiki versvilágban gyakori jelenség, sőt némelykor konkrétan is megfogalmazódik:

Gyere velem az időgépbe,
amely az alkotói mechanizmus velejárója.
Műtárgy vagyok, azaz kentaur.

Gyere velem a mitológiába,
ahol minden eddigi munkám kárbavész,
mert nem akarok műtárgy lenni. Letéptem láncaimat[246]

Az imagináció pszichoanalízisét végző Bachelard elemeinek (tűz, levegő, víz, föld) különösen koncentrált és plasztikus jelenléte a versbeszéd szürrealizmusát, amelynek a képek dinamizálásában is rendkívül fontos szerepe van, archaikus távlatokba helyezi, így a (neo)folklorizáció és (neo)avantgárd forrás mellett a mitológiához való közvetlen kapcsolódást is megfigyelhetjük. A gyertyaláng tűznyelve, amely az ólomolvasztás asszociációs köre mellett az elkülönböződő mondókában is hangsúlyt kap, a gyertyaláng kép(zet)eit vizsgáló Bachelard elemzésében[247] a vertikalitáshoz kötődik, akárcsak a gravitáció és a leküzdésére irányuló vágy, vagy a(z álomlogikában is megmutatkozó) próbálkozás kudarca, a zuhanás. A gyertyaláng a máglyával szemben nem igényel gondoskodást, nem kell táplálni, magában, magányosan is pislákol, de a magány mellett a szellem autonómiájának analogonja is, a föl-fölcsapó nyelvecske ugyanaz a láng, mégis újra és újra másként, és a képzelethez, az érzékiséghez csatlakozó gondolkodáshoz hasonlóan mozgékony, vertikális nyújtózásában vissza-visszahúzódik, artikulál és dezartikulál, kimond és visszavon, a történés folyamatát viszi színre.

Ha múlna e láng
úlna e láng
eláng
úlna.

246Ladik Katalin: „Gyere velem a mitolóiába", in uő: Ikarosz a metrón, Újvidék, Forum, 1981, 7.
247Lásd Gaston Bachelard: *The Flame of a Candle*, ford. Joni Caldwell, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988. További tűz-könyvei: *Fragments of a Poetics of Fire*, ford. Kenneth Haltman, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1990.; *The Psychoanalysis of Fire*, ford. Alan C.M. Ross, Boston, Beacon Press, 1964.

Hajnalonta
haját
olajjal önti le.

Ő
a Jalonta.
Elméje ép.
Hajnalát
jajjal önti le.

Jajong.
Múlna e láng
elmében hajnalonta.[248]

A szövegkép vertikalitása a konkrét költészet enyhébb formáiból merít ihletet, de az olvasás, a betűsor dekódolásának módjába nem avatkozik bele, és képszerűsége, a térbeli elrendeződés kétségbevonhatatlan jelentősége a megcsúszó hangok és hangképzés, az akusztikus komponens, ezzel pedig az elhangzás idejének és eseményének folyamatát tudatosítja. Az *Ólomöntés* függőlegesség tekintetében olyan versek felé is terjeszkedik, amelyeknél az olvasás linearitását megtörő térbeli struktúra lesz domináns, mint például a *Homo Galacticus*-ciklus „Oldalt feküdt a madárhang" kezdetű rendhagyó költeményében,[249] amelyben a négy közül két versszak, a második és a záró, egy leengedett hosszú vonal, de amely szintén a madár*hangról* mondja, hogy „az égből leeresztette" valaki/valami. A szöveg anyagiságának és a befogadás bejáratott módjainak a térszervezésben megvalósuló hangsúlyozását és leleplezését itt is az auditív aspektus irányítja, amely a nyelvből indul ki, a lingvisztikaitól és a jelentésestől rugaszkodik el, és

248Ladik Katalin: „Ha múlna e láng", in uő: Ikarosz a metrón, 7. Lásd még „Gyulladj meg, gyerta", in uő: Mesék a hétfejű varrógépről, 38.
249Ladik Katalin: „Homo Galacticus", in uő: Ikarosz a metrón, 99.

a térbeli kompozíciót az aktualizáció idejének rendeli alá, abban oldja föl, abba játssza át. Ugyanez mondható el az Erdély Miklós emlékének ajánlott *Nem jobb gyönyörre támadni fel* című vers gyászos hangtorzulásairól, amelyeket a szövegkontúr is követ végül:

Üres és kemény ruhánk ránk ragad.
Az üveghez szorítva sírunk. Mögött.
FUGVA, HUSZTUZVA,
ÜKLELVE, KETVE,
ÜLŰD.
Ezt a költeményt is le
j
je
bb
kellet volna kezdeni.[250]

3.3. A ladiki protokonceptualizmus és a kísérlet logikája

Az *Ólomöntés* szertelensége és tobzódása, formakritikája és diszharmóniája olyan szabályozhatatlan, nyitott polifóniát hordoz, amely önnön eseményét állítja, amelynek változáseleme a szövegidentitás tematikus és formai fölfüggesztődése révén reflektál önnön médiumára, a szöveg testiségére, amibe bevonja a szerzői pozíciót, az előadó Ladik Katalint, akinek hangja a rögzíthető műtárgy keretein kívülről érkezik, de a partitúra státusába kerülő versek elengedhetetlen feltétele, és az értelmezői munkát is,

250Ladik Katalin: „Nem jobb gyönyörre támadni fel", in uő: Ladik Katalin legszebb versei, vál. Pécsi Györgyi, Pécs, AB-ART, 2012, 118. A vertikalitást és zuhanást tematizáló további versek, amelyek eltérő kötetekből a válogatásba kerültek: *Barna lépcső* (84.); *Ágak között lebukóban* (90.); *Ikarosz árnyéka* (91.); *Judit* (113.); *Happening 1969. Erdély Miklós emlékének* (117.); *A tavaszi ló hullámzása* (123.); *Áhítat* (128); *Mi a zuhogás, ha fájdalom* (138.); *Közöny* (142.); *Ne őt, az ember fiát* (143.). A *Bukott angyalok*-ciklus *Zuhanás*a kimaradt a válogatásból: Ladik: „Zuhanás", in uő: Kiűzetés, Budapest/Újvidék, Magvető/Forum, 1988, 161.

amely nem tudja objektiválni, csak folytatni azt, amit elemez. Autentikus és jellemző eljárásról van szó, amit az interpetációnak nem szabad megszelídítenie, a hagyományos költészet kritikai mércéivel domesztikálnia, vagy annak kritériumait számonkérni, mert így a ladiki hagyományos formában közölt líra legsajátabb és hitelesen innovatív teljesítményéről mondunk le annak a néhánynak javára, amelyekben a konzervatív olvasói reflexek a körbeírható formát látják talán felderengeni. Gyurácz Ferenc írja az idézett *Ikarosz*-kötet kapcsán, hogy a „szürrealizmus, a neofolklorizmus, a dada, a pop-art stíluselemeiből építkezik ez a kötet is, azonban itt már a nagyotmondások görcsei eltűntek, a legfantasztikusabb képeket is megfegyelmezi az élményhitelű ízlés, a különféle stílusrétegek egységbe olvadnak, a tudattalan mélyeit a gondolatiság tudatosságával felszabadító költő egy öntörvényű, koherens világot teremtett, amelyben élni lehet."[251] A szürreális és szürracionális vonulatok azonban az élményhitelű ízlés és valamely mimetikus költői modell helyett az elszabadult és nyitott, a teremtés kohéziójának ábrándjával leszámoló, kiszolgáltatott és történésben lévő egzisztenciális helyzetből szólnak, (újra)dinamizálják a rögzülni akaró jelentéseket a korábbi szövegek csapongásának és véletlenszerűségének mintájára. Gyurácz érvelésének alátámasztására a *Gyere velem a mitológiába* szövegét hozza föl, amely a műtárgyszerűségtől való elzárkózás mellett az identitásokat és célelvűséget szavatoló isteni autoritástól is eltávolodik az aktuális, nyitott időbe, amely aleatorikus és transzcendenciától független rendjével alternatív mitológiát ír.

[...]Letéptem láncaimat
s önállóan egzisztálok a mitológiában.
A teremtőnek nincs többé hatalma fölöttem.
Nincs esélyem. Tehát aktuális vagyok.

251Gyurácz Ferenc: „Többféle biciklin – hová?", Mozgó Világ, 1983/6, 68.

A költészettől nyíltan emelkedettséget váró, számos éleslátó megfigyelést hozó és alapvetően méltató kritikus természetesen maga is érzi, hogy diagnózisa ellenére sincs minden rendben a szerinte letisztulás jeleit mutató lírával. Fontosnak tartja leszögezni, hogy „a pontos, választékos, a gondolatsornak csak a legvégét rögzítő fogalmazás nem a megnevezés, a leírás, az ábrázolás tükörszerű hibátlansága, pontossága, hanem *merő nyelvi készség*, amely nem a világ racionalizálható képéhez van kötve, hanem a tudatalattihoz, a szürreálishoz, az irrealitás valóságához”[252]. Másrészt ez az irrealitás a performanszok, a parariuálék, a hangjátékok, az akciók, a vizuális költészet, a műtől elválaszthatatlan, annak aurájában megmutatkozó magánmitológia, a mindenek előtt szembetűnő kísérleti jelleg sodrában átértelmezett realitássá válik, amelynek érvényt szerezni az életmű egyik fontos tétje lesz.

Ladik Katalin bonyolult szerzői pozíciójából nyilatkozva elsősorban költőként határozza meg magát, ami az interdiszciplináris és valamennyi műforma felől tekintve transzgresszív életmű figyelemebevételével a hagyományos költészetfogalom átértelmezése, kiszélesítése inkább, mintsem segítség a besorolásban, és az sem változtat a helyzeten, hogy mindeközben úgy beszél a versekről, mint a performanszok és fonikus előadások anyagáról, alapjáról. Ladik eddig egyetlen monográfusa, Miško Šuvaković, a neoavantgárd keretei között az általunk is elfogadott konceptualizmus (némelykor módosuló) formáiról beszél a rendhagyó líra kapcsán, mint korábban láttuk, a konkrét költészethez való kapcsolódások elemzése általában kimarad. Ennek oka nem csak abban keresendő, hogy az általában kollázsokban megvalósuló vizuális kísérletek ellenére itt a fő hangsúlyok az akusztikus regisztert érintik,[253] továbbá, hogy a formalista tendenciák, a műalkotás autonómiájának vizsgálata horizonton kívül esik, hanem abban is, hogy a nyelvre, a médium anyagiságára való rákérdezés a kísérlet egészen nyitott terében zajlik,

252Gyurácz: „Többféle biciklin...”, 69. – kiem. az eredetiben.

253Ezzel a legkevésbé sem szeretnénk a hangvers jelentőségét vitatni a konkrét költészetben. Különösen akkor nem, ha előzményként Kurt Schwitters *Ursonate*-jával is számolunk, amely Ladik számára fontos lesz (lásd Spiritus Noister – Kurt Schwitters: *Ursonate,* Budapest, Hungaroton, 2003. CD). Ulrich Ernst például fölrója Eugen Gomringernek, hogy a konkrét költészeti formákat elkülönítő, elsősorban vizualitásra alapozott klasszifikációjából (ideogramma, konstelláció, dialektus versek, palindromok, tipogrammok, piktogrammok) kimarad a hangköltészet besorolhatósága. Vö. Eugen Gomringer (szerk.): *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren*, Stuttgart, Reclam, 1972, 165.; illetve Ulrich Ernst: „Konkrét költészet”, Helikon, 2003/4, 344.

abban az elméletprovokációban, amit protokonceptulaizmusként lehetne megragadni. A jugoszláv kontextusban Ladik az úttörőkhöz tartozik, a feminin tárgykör vállalásával, halmozott minoritásával komoly autenticitásra tesz szert, így előkonceptualizmusa történeti kategória is, de valószínűleg fontosabb, hogy nem előre adott teorémák (tágan értelemzett) „lejegyzésével", kipróbálásával és alkalmazásával találkozunk nála, hanem a bachelard-i szürreális elmozdulás olyan alkalmaival, amelyeket az olvasatnak kell szürracionális attitűddel realizálnia, és amely már a problémafölvetésnél elkezdődik.

A női szubjektum totális kitettsége, amely a versek előadásával és előadandóságával, a mindig veszélyeztetett szintaktika némelykor kiépülő, máskor csonkán maradó esendő alakzataival nagyobbára kerüli, vagy legalábbis távol marad a mimetikus ars poeticáktól, de az explicit elméleti előföltevésektől is, az új művészeti praxis alkotói közül leginkább Abramović radikalizmusához áll közel, a divergens elemek gyakran automatikus egymás mellé helyezése a kísérlet intenzív modellje lesz, amely az ötlet tiszta formájára épül.

Ahhoz, hogy a ladiki líra ritmusát érzékelhessük, és a szabályszerűség nyomait produkáló, a hagyományos értelmezői reflexeknek kézre álló szövegeken túl értékelni tudjuk azt a szertelenségnek tetsző szövegalakító véletlenszerűséget, amely miatt az életmű évtizedekig kimaradt a vajdasági, egyáltalán a magyar irodalom fősodrából, pontosítanunk kell a kísérlet, a kísérletiség logikáját. A kísérlet, és vele együtt a kísérletinek nevezett irodalom, nem az *új* meghódítása, hanem sokkal inkább territorializációja, az esemény stabilizálásának instanciája, amely szemben áll a fölmerülő ötlettel, illetve kidolgozottabb formájával: a határátlépésszerű koncepcióval. A kísérlet akkor tekinthető „sikeresnek" ugyanis, ha beváltja a hozzá fűzött reményeket, ha megigazolja a koncepciót, miközben a természete szerint mindig váratlanul fölbukkanó ötlet egyszeri *eseményéhez* úgy marad hű, ha valami előre nem látottat, az ötlethez hasonlóan kiszámíthatatlant, nem a körülményekből következőt hoz. E tekintetben a kísérlet kérdés, nem pedig illusztráció vagy igazolás, a kísérletnek kockázatosnak kell lennie, a kísérlet az ingatagság és ismeretlen faggatása, a lét és a hozzá kötődő ismeretek elmozdulásának kerete, veszély nélkül a kísérlet nem kísérlet, és nem is határátlépés, ami határkonstitúcióhoz vezethet. A kísérletnek mint kérdésnek nem a határkonstitúció a

célja, de a benne fölmerülő ismeretlen valóságdarab, dinamikus kategóriákkal: az általa előidézett, korábban ismeretlen létesemény határtapasztalata konstitúció is egyben, kijelöli az ismert és ismeretlen, az érzékelhető és horizonton túli határait, viszont ez legfeljebb következmény. Amit általában kísérletnek nevezünk (és ami különbözik az egyszeri esemény kiszámíthatatlanságához hű kísérlettől), többnyire az azt megelőző koncepció illusztrációja vagy verifikációja, azé, amely már elvégezte a kísérlet feladatát, és ez utóbbinak a határkonstitúció célja lesz, nem pedig következménye. Természetesen arról van szó, hogy a koncepció megelőzi-e vagy követi a kísérletet, ez dönti el, hogy radikálisan nyitott, eseményjellegű, eseménylogikájú, esztétikai konstrukciók esetén eseménypoétikájú kísérletről beszélünk-e.

Mindez természetesen azt is jelenti, hogy a kérdésjelleg már az ötletben, a koncepcióban is benne rejlik, és, hogy a határátlépés a problémamegfogalmazás kreatív gesztusába íródik, abba az egyensúlytalanságba, amit a probléma megjelenése és artikulációja jelent, még minden felelet előtt. A probléma mint probléma, a probléma problémája az egyensúlytalanság, az elrugaszkodás, a fehérsáv, az ismeretlen, a provokáció határtartománya, amelyben a szélek és kapaszkodók látszólag egészen visszahúzódnak, továbbá, amibe az ismeretlenbe történő kognitív szabadesés merész kalandját fantáziáljuk. A probléma fölmerülése a nagy megnyílás, a nagy várakozás, az új eljövetele, így tűnhet, amelyben elmozdulnak a viszonyítási pontok és valóságos szédülés fog el bennünket, amint szembenézünk a kiszámíthatatlannal, a kezdettel, amely természetesen próbatétel is.

Ugyanakkor persze a probléma vagy a kérdés struktúrája valami egészen mást sugall; a kihívás megmarad, de mintha a teljes ismeretlenség egy fölkezdett ismeretlen volna: amint megfogalmazódik a probléma, amint föltesszük a kérdést, máris, ugyanezzel a gesztussal megnyílik a lehetséges megoldások, feleletek horizontja. Mind a kérdés, mind a probléma már eldöntött ügy, magukban foglalják a válaszokat, a(z egyébként autentikus) kihívás a megvezetett pályára vonatkozó bejárás képességének próbája, leszűkített, célirányos, szabályozott ismeretlen, meghatározott kifutással.

A problémánál dől el/már eldől minden: „a filozófiában, sőt, másutt sem annyira az a feladat, hogy megoldjuk, hanem inkább az, hogy megtaláljuk, tehát hogy

megfogalmazzuk a problémát. Mert egy jól megfogalmazott elméleti probléma már megoldást is nyert. [...] A probléma megfogalmazása azonban nem puszta felfedezés, hanem feltalálás. A felfedezés olyasmire vonatkozik, ami már előzőleg is létezett, akár aktuálisan, akár virtuálisan; amivel kapcsolatban bizonyos volt tehát, hogy a felfedezés előbb-utóbb be fog következni. A feltalálás olyasmit hoz létre, ami korábban nem létezett: az is előfordulhatott volna, hogy sohasem kerül rá sor. A feltalálást célzó erőfeszítés gyakran már a matematikában is, a metafizikában pedig még inkább abban áll, hogy megteremtjük a problémát, hogy megalkotjuk azokat a terminusokat, amelyekben a probléma majd megfogalmazódik."[254]

A radikálisan nyitott ladiki kísérletiség a megteremtődő (mert nem intencionáltságról van szó, hanem aleatorikusságról) kérdés alaplendületéből származik, a problémafölvetés iniciáló erejére épít, amit közvetlensége mutat, a jelölő anyagiságának előkoncepció nélküli, de e tekintetben konzekvens fölkínálása, illetve azok az interferenciák és azonosságok, amelyek a versek aktualizálása és a megszólaltató, általában a szerző előadó testére vonatkoznak. A ladiki eseményhez-hű kísérlet, amelynek a határkonstitúció, a disszeminálódó értelmek és mediális átfordulások konceptualizáló territorializációja mindig (az olvasatba) előrevetülő következménye, nagyon közel áll az esetlegességhez, fogásai és stratégiái a nyelviség határain játszódnak, a nyelv megközelítésének vagy a belőle való kihátrálás, az elhagyás zónáiban. Nem csoda, hogy a kritika a versek igen jelentős hányadával nem tud mit kezdeni, és a méltatásoknak is valamiképp el kell számolniuk a rendkívül gyakori, a teljes életmű tekintetében jellemző, semmi esetre sem a forma szolgálatában álló redukcióval, a véletlenszerűségekkel, a nyelvbe való hirtelen betörések céltalanságával. Fabó Kinga már idézett értelmezésében a következőképp fogalmaz: „A Ladik-versek – mint ez már kiderülhetett – önmagukban »egyszerűek« több különböző értelemben és szinten is: vannak közöttük blöffnek tűnő, teljesen esetleges szövegek (ez nem minősítés, hanem egy költői technika megnevezése) és megrendítő »első versek« is (az »első vers« Csordás Gábor kifejezése). Ám értelmezésükhöz bonyolult áttételekre van szükség: a közvetlen,

254Henri Bergson: „Le Pensée et la Mouvant" (1941) in uő: Ouvres, szerk. Andre Robinet, Presses Universitaires de France, 1959, 1293. Idézi Deleuze: *A bergsoni filozófia*, 20.

naiv viszonyulást *így* teszik lehetetlenné."[255] A viszonyulás közvetlensége a primér szövegek ügye, az értelemkostitúciót provokáló, eseményszerű, nyitottan kérdésjellegű tiszta kísérleté, játékos, a gyermeki megismerés experimetalitásához hasonlít, amelynek során a gyermek előkoncepció nélkül közelít a világhoz, „belenyúl a tűzbe", ami a valósághoz intézett általános „mi ez?", „hogy működik?" jellegű kérdés, és nem megvezetett értelempálya. Mindennek következményei természetesen rendkívül súlyosak, messzire vezetnek, korántsem összegzőek, inkább fölnyitóak, a korábbi tapasztalatokat átíró, módosító (új) határkonstitúciók, amelyek magukon viselik a kockázat intenzitását, az esemény elevenségét, a képlékeny szubjektum véletlent affirmáló elmozdulásait, az ólomöntés komoly játékosságát, folyamatszerű, referenciátlan időfölfogását és -filozófiáját. Utasi Csaba szigorú bírálatával szemben úgy tűnik, itt is nekivetkőzésről van szó, ugyanarról a kitárulkozásról, megnyílásról, amely a meztelenség közvetlenségét sebezhetőséggé, a megmutatkozás exhibicionizmusát bizonytalansággá, a megnyilatkozás közleményét osztódó kérdéssorrá transzponálja; a versvilág jelölőinek anyagisága mögött földerengő női test egyszerre lehetőség és feltétel, a szerzői pólus helyén megmutatkozó pucér nőiség fölnyitja a magánmitológiát, az előadott, (dez)artikulált költemények pedig egyszerre adnak és kölcsönöznek tőle csak jóval később, a kikényszerített olvasatban körvanalazódó testet.

Amint éppen kirepül az időablakon
és didereg.
Többé már nem talál vissza önnön fényes,
hideg csontjaiba.[256]

255Fabó: „»Közelebb egy másfajta elragadtatáshoz«...", 128.
256Ladik Katalin: „Időkaméleon", in uő: Ikarosz a metrón, 51.

3.4. A ladiki vers mint a műalkotás temporalitásának küszöbtapasztalata

A ladiki versbeszéd (és valamennyi művészeti ágban történő megnyilvánulása) a poétikaként működő közvetlenséggel azon túl, hogy beleveti magát a költészet éppen aktuális diszkurzív folyamaiba, a társadalmi kontextus komoly következményekkel fenyegető alakulástendenciáiba, a művészetről való beszédbe, a nyelv működésmódjának és mibenlétének elméleteibe, igen sajátosan viszonyul a szövegek vokovizuális, betűkkel hangokat kódoló materialitásához is. Ahogyan Domonkos István költészetében, itt is az elhangzás eseményére, az utólag következő előadásra, a megmunkálásra kerülnek a fő hangsúlyok, ami az írott versek temporális státusát, azok értelmezését mozdítja ki. A szövegkontúr, az iterabilitás dinamizálójaként funkcionáló szövegkép, a grafikus jelölő itt nem lezár, stabilizál, nem prezentál, hogy az újabb és újabb olvasatokban valamiféle identitást biztosítva re-prezentálhasson, hanem egy olyan, az időben nyitott nyomként olvasható, amely nem a nyomhagyóra, hanem a nyomhagyás folyamatára utal. Ezek a szövegek a végüknél kezdődnek, az előadás anyagát jelentik, ott kezdődnek, ahol véget érnek, ahol verssé kristályosodnának ki, a végtelen ismételhetőségük a modulációknak, változtatásoknak, torzításoknak nyit utat, a formai lezárás helyén előidejűséget nyitnak, a befejezett, lejegyzett vers a vers kezdete. Korántsem arról van szó persze, hogy a nyitott mű ecói poétikája szerint szerveződnének, vagy az olvasat potencialitásával érintkezve poliszém szétfutásokat indukálnának, ez lényegében bármely szövegről, egyáltalán bármely verbális konstruktumról elmondható, hanem arról, hogy ezt a szöveg testével végzik el, hagyományos költészeti keretek között. Itt nem szeriális műveket látunk, variálhatóságot és permutációkat, amelyeket már az elsődleges olvasat rakosgat, próbálgat, és nem is interpretatív többértelműségeket, hanem képlékeny anyagiságot, befejezhetetlenséget, megragadhatatlanságot, az értelmezés szempontjából instabil egységeket, amelyekkel csak együttmozdulni lehet, amelyeknek ritmusa, intenzitása van, és nem variálható adottsága, miként a szeriális művek esetében.

Ladik versei tagadják a formát, a szerkesztés fegyelmét; a megidézett motivikát, pretextusokat inkább megtámadják, mintsem fölhasználják vagy értelmezik, a folklórból a folklór megbontása lesz, a mesékből a mesék hiánya, a mitológiából ellenmitológia, szétfoszló mitémák, a toposzokból és utalásokból követhetetlen diszharmónia és botrányos önkény, az egységes költői hangból a szó szoros értelmében vett atonalitás, mintha a szöveg meg sem próbálna rögzíteni, hanem szórna, tékozolna, szürrealizmusával az értelmetlenséget játszaná az értelmesbe, hogy megmutassa, ez az értelmes sem valamiféle végeredmény, hanem intenzív esemény, tartam.

A *Hét ország meséje*, teljes egészében, így hangzik például:

Volt abban az időben egy másik ország. És így ment ez napról napra.[257]

A *Három narancs palotája*:

- Gyere egyél friss sült halat![258]

Rákhel és Lea bibliai történetében „A lelógó felhőket / Ingük alatt kibuggyantják / Szőrös folyóba mártják / Kígyó! – visít / S nevetve beléhempereg / A véres földieperbe”[259], anyácska úgy virraszt, hogy „kis keze fából faragva / anyukát szoptat”[260], a rövidhullámok tanulsága, hogy (és a teljes verset idézzük) „Jaj. Jaj. Jaj.”[261] A gömbvillám viszont, ritka pillanatként, már-már metapoétikus módon így csap be:

257Ladik Katalin: „Hét ország”, in uő: Mesék a hétfejű varrógépről, 59.
258Ladik Katalin: „Három narancs palotája”, in uő: Mesék a hétfejű varrógépről, 72.
259Ladik Katalin: „Rákhel és Lea csintalan kötőtűkkel”, in uő: Kiűzetés, 161.
260Ladik Katalin: „Anyácska virraszt”, in uő: Elindultak a kis piros bulldózerek. Újvidék, Forum, 1971, 24.
261Ladik Katalin: „Rövidhullámok”, in uő: Ladik Katalin legszebb versei, 131.

Minden esemény egy pont a téridőben.[262]

Úgy tűnik, a hirtelen fölvillanó, villámmal azonosított esemény pontszerűsége szingularitásként működik, nem a(z anti) költemény(ek) jelentését, hanem azok létét, létbe szakadását, megtörténését, eltérő létszférából való villanásszerű megérkezését és azonnali eltűnését jelöli, a vers temporalitásának küszöbtapasztalatát. Az életmű valamennyi regiszterében ezt a villanásszerűséget tapasztaljuk, a verstechnikává emelt kisülésszerű, impulzív, a szabályok és ismételhetőség tekintetében destruktív betöréseket, fölfényléseket, amelyek bizonyos értelmeket megvilágítanak ugyan, és az értelmezést azok artikulációjára biztatják, de mindez pillanatnyi, és nem a rögzítés, a kidolgozás, az újramegjeleníthetőség irányában hat, hanem a továbbmozdulás, a következő esemény előkészítésének és intenzifikációjának egyensúlytalanságában működik. Az időkaméleon a tériesen és tartályszerűen, tehát a bejárhatóság, a visszatérés, a megőrizhetőség kategóriáival megragadható idő megbontására hívja föl a figyelmet, annak (retorikai) építményéből repül ki, visszahagyva a létének szilárdságát, vázát jelentő csontokat, amelyekhez nem talál vissza, és mindezt úgy teszi, hogy a fő hangsúly a mozzanatosságra, az elfordulásra, az „éppenre" esik, arra a pillanatra, „Amint *éppen* kirepül az ablakon". A sajátos ladiki időhöz alkalmazkodó kaméleon ugyanabba az ismeretlen, föltáratlan szférába lendül, mint amelyből a gömbvillám kielégítően meg nem magyarázott, tulajdonképpen misztikus, egyszerre bolygó és becsapó, az esemény pontszerűségére fényt vető jelensége érkezik. Pontszerű kilépések és behatolások nyugtalanságai váltakoznak a túlnyomó többséget jelentő és méltatásokból kimaradó szövegekben, de a behatolások is rendre fölfüggesztések, idegenségek, anomáliák, sohasem territorializációk, hanem deterritorializációs tendenciák továbbutaló nyomai, amelyek nem szegmentálódnak fogásokká, hanem ugyanannak a fogásnak ismétlései. Ez az ismétlés köti össze, homogenizálja a költeményeket, ennek révén csordulnak át egymásba, csapódnak össze és alakítanak ki összefüggő és hömpölygő felszínt, emiatt

262Ladik Katalin: „Gömbvillám", in uő: Ladik Katalin legszebb versei, 133.

nehéz demarkációs vonalakat találni, amelyeket a kritika körberajzolhatna, ezért lesz elhibázott szabályszerűségeket és forma-„szigeteket”[263] keresni a ladiki szövegvilágban, ahogyan számos kifinomult, de konzervatív beidegződésekkel közelítő értelmező teszi. A versek folyékony, átjárható, átömlő felszíne, az egymást előkészítő események, a mindig újrakezdődő jelentésáramlás Gary Shapiro Nietzschére és Derridára alapozó geofilozófiájának[264] vízre vonatkozó aspektusát fordítja poétikává, a ladiki életműben domináns tengermotívumot[265] retorizálja, a territórium uralhatatlanságát, a határkijelölés nehézségeit, majd lehetetlenségét demonstrálja, a verstestek összefüggését és kidolgozatlanságukból eredő sebezhetőségüket. Mindez a hangzósággal, a könnyen változó és torzuló hangbázissal is összefügg, amelynek fluiditása Bachelard filozófiájában[266] a vizek zubogásától származik, akárcsak az élő nyelv és a költészet maga, hiszen a tenger zúgása a tiszta költői realitás. Friedrich Ratzel térpoétikájában a víz egyik legfontosabb föltárandó problémája szintén a hang, amelynek változatossága megkülönbözteti a szervetlen természet többi elemétől, de természetesen rendkívül fontos lesz időleges formáinak folyékonysága is, amely a levegőtől abban különbözik, hogy miként a nyelv Deleuze-nél, a nehézkedési erő miatt felszínt formál. „A víz nagy feladványainak egyike hangzásán alapul – írja Ratzel. – Az egész szervetlen természetben csak a folyékony víz gazdag nyelvtehetségű. A vihar mindig ugyanazt a nótát zúgja, a homokról mondják, hogy olykor hangot hallat, a magashegységekben lavinák és gleccserek dübörgését és ropogását hallani. Ám a hullámok bömbölése és a források alig hallható bugyogása között roppant gazdag skála húzódik.”[267] Lekottázhatatlan, ismételhetetlen, a szemiotika ismétlésfeltételének ellenálló skála ez természetesen, és

263Utasi Csaba kifejezése. De fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy Utasi Csaba helyénvaló meglátásai és értékelései motiválják és segítik egy alternatív megközelítés kidolgozását. A kritikai újraolvasás távlatában áthelyeződnek a hangsúlyok. Emellet éppen ő szerkeszti a korai Ladik-köteteket.

264Lásd Gary Shapiro: *World, Earth, Globe: Geophilosophy in Hegel, Nietzsche, and Rosenzweig*, Pécs, Jelenkor, 2012, 78-103.

265A szövegekben és a Ladik-mitológiában Molunat, de elsősorban Hvar környéke, a habok, a hullámok által csipkézett sziklák jelennek meg újra és újra, a body art és happeningek fotódokumentumaiban pedig a vízfelszínen való lebegés, a mediterrán alkonyban szürkéllő árnyékképek bizonytalan körvonalai.

266Gaston Bachelard: *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter,* ford. Edith R. Farrell, Dallas, The Dallas Instituteof Humanities and Culture, 1983.

267Friedrich Ratzel: „A víz a tájban”, Helikon 2010/1–2, 120-129, itt: 124.

minden esetben a pillanatnyiság, és az azonnali elváltozás jellemzi, a víz különös terének ugyanúgy változékony járulékaként.

Egy korai, többször idézett Ladik-szöveg így fogalmaz:

Elindulunk a homokos csorgó
sziklák nyelve alatt
hol a Dél csattog s remeg
ős-lárva árnyait belengeni
talpunkban ősi tiszta
virágfogakkal melyeken hús ragyog![268]

Itt, ebben az (ismét csak éppen történő) *elindulásban* a hús „ragyog" ugyanúgy, mint az *Időkaméleon*ban a csontok, a szilárdnak gondolt sziklák pedig homokosan csorognak, és a következő, mindössze két soros, különálló strófából kiderül az is, hogy „nincs ideje a partnak / vállunkba visszahúzódik."[269] *A tenger megfestése* című, 1982-es hvari body art megnyilvánulásban az előadó teste, dekorált úszósapkája körül, fölött az áramok és a hullámzás ritmusára hintázó vattacsomók lebegnek a vízen („Fejbőr illat a rózsaszín habokban!"[270]), az ingatag felszínt indikátorok jelzik, a beavatkozás ötletére, majd műveletére emlékeztető vattakötegek azonban szabadon áramlanak, és szétázottságukban könnyedén foszlanak. A költemények motívumai, a sáska, a ragyogás, a kutya, a zuhanás, az öl, a kályha(cső), a gyümölcsök etc. hasonló hirtelenséggel vetődnek a nyelv felszínére, a némileg változó szövegkörnyezet okozta jelentéstani modulációk szöveghatártól függetlenül terjednek és imbolyognak, foszlanak szét, majd merülnek föl ismét, az egyes szövegek szökésvonalaik, megbomlásuk mentén és pillanatában derengenek föl, de emiatt egymás folytatásának, variációjának tűnnek,

268Ladik Katalin: „Molunati elégia", in uő: Ballada az ezüstbicikliről, Újvidék, Forum, 1969, 20.
269Uo.
270Ladik Katalin: „Hvari cantók", in uő: Ikarosz a metrón, 41.

miközben átúszásokról, a formahatárok provokációjáról, deterritorializációról van szó, és a deterritorializáció rendhagyó idejéről, amely a nyelvi esemény kerete.

Ladik költészetének megbomló, szinte nem létező, folyékony, szétcsorgó terei a hétköznapi tájékozódáshoz elengedhetetlen, a térpercepcióból és -artikulációból származó szilárd összefüggéshálózatokat, ezzel az interepretátori perspektívát is újra és újra szétzilálják, meghiúsítva bármely stabil szempontrendszer kidolgozását. De ez az idő hullámvonalát követő „tértelen" térkoncepció, az a jelenség, hogy az opusban nem az idő tériesül, hanem megfordítva, a térfelfogás temporalizálódik, cseppfolyósodik, a filozófiai implikációkon túl lényegében kevéssé radikális fejlemény. Amiként a különösen összetett, de klasszikus *Las Menina*st elemző Ana Maria Rabe fogalmaz: „a művészet megkísérel olyan jelenlétet létrehozni, mely a nézőt vagy a hallgatót a megszokott, rögzült összefüggések feladására, és helyettük szokatlan, megmozgató összeköttetések iránti nyitásra készteti. Ehhez azonban a művészetnek olyan térrel kell rendelkeznie, mely lehetővé teszi többdimenziós, folyékony, valamint paradox összefüggések képződését."[271]

3.5. A ladiki vers kegyetlensége: *A párhuzamos világok* időtapasztalata

A *Homo galacticus*-ciklus *A párhuzamos világok* című/kezdetű darabja rendhagyó módon explicit időfilozófiával szolgál, a jövő-múlt-jelen struktúráját, kölcsönviszonyát nyíltan tematizálja, így az *Ólomöntés* mellett ugyancsak kulcsszövegként tekinthetünk rá, még ha a bölcseletiség, az önreflexív tendenciák általában kevésbé jellemzőek is. Ami viszont korántsem meglepő, hogy itt is bizonytalan, könnyen megbomló szövegtesttel találkozunk, amelynek 1981-es megjelenése[272] különbözik a *Kiűzetés* válogatásában hét évvel később közölt változattól,[273] és bár elsősorban rövidítésről, tömörítésről van szó, a második strófa eltérései meglehetősen jelentékenyek. A korábbi verzió így hangzik:

271Ana Maria Rabe: „A világ hálója", Helikon 2010/1–2, 103-105, itt: 103.
272Ladik Katalin: „A párhuzamos világok", in uő: Ikarosz a metrón, 110.
273Ladik Katalin: „A párhuzamos világok", in uő: Kiűzetés, 140-141.

nincs múlt jövő
mert mindegyik világ
magával sodorja a hullám
az idő egy részét

Ugyanez a *Kiűzetés*ben a következőképp alakul:

múlt jövő
mindegyik világ
magával sodorja a hullám

A záróstrófa pedig:

az előző pillanat
nem örökre eltűnt idő
hanem egy másik világ hordozója
örök jelen
melyben világok sorakoznak

Illetve:

az előző pillanat
nem örökre eltűnt idő
hanem örök jelen
melyben világok sorakoznak

A vers, első olvasatban, mindkét variáns esetében a jelen kimerevítésére és -terjesztésére tesz kísérletet, időfilozófiája a permanens jelen múlhatatlanságát, zártságát és teljességét állítja, mintha valamiféle koncentrikus állandóság megragadására törne,

mintha a címben jelzett párhuzamos világok téridejét szerkesztené, amelynek alig van köze az összekapcsolódásokhoz, a nyitott időhöz, a véletlenhez, a változáshoz.

Gilles Deleuze az ismétlés és az azonosság bírálatának fogalmi horizontjából vizsgálódva három időmodellt különböztet meg, amelyek mindegyike releváns lehet a Ladik-versek eseményszerűségének és temporális státusának megértése szempontjából. Az első fölfogás a ciklikus, vissza-visszatérő időszakokra oszló mitikus idő, amelyet az ismétlődő formatív események körkörössége konstituál, az azonos visszatérésének ritmusa, így az év- vagy napszakoké, az ünnepeké, az életperiódusoké stb. Az azonos visszatérésének körkörös idejében az autentikus időérzékelés a megszokás, a habitus lesz, amely egy tág, lüktető-ismétlődő jelenhez alkalmazkodik, a változatlan formában visszatérő és magukat megerősítő események által fölépített jelenhez, amely itt maga az idő.[274]

A második modell *A tiszta ész kritikájának* Kantjához köthető, akinél az idő az érzéki tapasztalást szabályozó forma, tehát nem az események és tartalmaik konstituálják, hanem azok csupán helyet kapnak benne, lineáris láncolatot alkotva, ami fölszakítja és egymásrakövetkezéssé nyitja a ciklikus időben magába záruló, önmagát körkörösen ismétlő jelent. A megtörténő események értelmeit a bekövetkezés után konstruálja meg az érzékelő szubjektum, a szokás passzivitása itt aktív, utólagos szintézis lesz, amely a múltra figyel, a specifikus aktív figyelem pedig az emlékezés tevékenysége. Ez az aktivitás mindig performatív és teremtő, az azonos ismétlése szempontjából termékeny módon problematikus, hiszen a memória olyan időeseményt „ismétel” meg, amely korábban, közvetlen fölmerülése pillanatában nem létezett, hanem ebben az utólagosságban képződik meg, azaz e tekintetben nem „ugyanaz”. Ugyanakkor a memória konzervál, megőriz, emellet pedig kettészakítja a szubjektumot azonnali érzékelőre, és a szintetizáló emlékezésben adódóra, abban összpontosulóra,[275] a visszatekintésben állandóvá látszik írni az idő vonalát, elszigeteli a valahol mégis ott lévő, jól-rosszul megragadott múltat. A tiszta különbség erejének és lehetőségeinek fölszabadítása szempontjából a deleuzeiánus szemlélet itt sem lehet elégedett, de ebben a

274Lásd Deleuze: *Difference and Repetition*, 70-80.

275Lásd Gilles Deleuze: *Kant's Critical Philosophy*, ford. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, London, Althone Press, 1983, vii-ix.

modellben már látnunk kell a *jövőből* megkonstruált múlt identitását, belső zavarát, itt már nem csak a jelen veszíti el permanenciáját és mindenhatóságát a jelenben érzékelő és az emlékezés szintéziséhez anyagot szolgáltató szubjektum viszonylag stabil pozíciója ellenére, hanem a fókuszba helyezett múlt is, amely a jövőben lesz azzá, ami.

Az egymást utol nem érő hullámok formájában követő *A párhuzamos világok* jelen-léte („nem örökre eltűnt idő / hanem örök jelen"), és a jövőre kivetülő *Ólomöntés* játékának időstruktúrái kiegészítik egymást. A jelentés az első szövegben a múltban találja meg referenciáját, az elmúlt, de mégis maradó, konzisztenciáját megtartó párhuzamos világban, de az esemény jelentésének megfogalmazása, szintetizálása a jelenben, a párhuzamos világként funkcionáló világhoz képest a jövőben történik, míg az ólomöntés jelenidejű értelemképző jóslatának képlékeny, legfeljebb lehetőségtermészetű referenciája a jövőben van, azaz tuladonképpen (még) nincs,[276] ugyanúgy nyitott, mint a rávonatkozó értelemesemény, (elő)szintézis. A már idézett *Hét ország* pedig hirtelen fölcsattanásával és bevégződésével a múltat, a múlt létét, és a múltra való visszatekintést rögzíti és ismétli, amikor megfogalmazza, hogy „*Volt* abban az időben egy másik ország. És *így ment* ez napról napra."

A különbséget, valamint az esemény erejét és nyitottságát affirmálni képes harmadik időelképzelés Nietzsche örök visszatérésről szóló teorémájának deleuze-i olvasatához kötődik, amelyben nem a lét tér vissza az ismétlésben, hanem az ismétlés mint változás, az azonosságok lehetetlenségének és belső logikátlanságának működése konstituálja a létet, nem az azonos tér vissza, hanem a különböző.[277] „Az örök visszatérés Nietzsche által felvázolt előadása egy végső fázisnak vagy egyensúlyi állapotnak a kritikáját előfeltételezi"[278], amelyben nem két (vagy több) stádium közötti átmenetről van szó, valamiből valamivé történő *át*változásról, esetleg valami által indukált módosulásáról annak, ami erre a hatásra elváltozik, hanem a tiszta változásról mint létről. „Ha a változás átváltozik valami mássá, akkor miért nem fejeződött be már hosszú ideje a változás? Ha pedig valamiféle elváltozás, akkor hogyan kezdhetett el változni?"[279], illetve

276„nincs ideje a partnak / vállunkba visszahúzódik."
277Lásd Deleuze: *Difference and Repetition*, 126.
278Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*, 80.
279Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*, 81.

Nietzsche szavaival, ha „az univerzum képes lenne egyfajta állandóságra, megmerevedésre, ha minden folyamatában csak egyetlen pillanatra képes volna a »létre«, akkor már régen nem lehetne semmilyen változás, vagyis már rég nem gondolkodhatnánk, s nem észlelhetnénk semmilyen változást sem."[280] És bár Ladik látszólag szerelmet vall a jelennek, azt mégis eseményként, szingularitásként képzeli el („Minden esemény egy pont a téridőben"), amely azért lesz a rögzítés és megragadhatóság, az azonosság szempontjából problematikus, mert mégsem „egy pont", hanem ezen belül/magán belül több, sok, „melyben világok sorakoznak"[281]. A nyelvbe, létbe való versszerű betörések pillanataiban „Artaud lánya" performanszainak kegyetlensége mutatkozik meg, deleuze-i – nietzschei értelemben ismétlődik, ezekben a költeményekben tematikusan is provokálva az időkoordináták nehézségeinek megnyugtató föltérképezését, a szigorú kritikákat kiváltó verstestek leírását és értékelését, a maga helyén tárgyszerűen vizsgálható és minősíthető poétikához kötését.

A harmadik, az identitás ideológiája alól fölszabaduló időkoncepció kialakításához rendkívül fontos kérdés, hogy „hogyan képes a múlt az időben konstituálódni? Hogyan képes a jelen elmúlni? Soha a múló pillanat nem múlhatna el, ha nem volna jelenével egy időben múlt, és nem volna jelenével egy időben még eljövendő. Ha a jelen nem önmaga által múlna, ha várni kellene egy újabb jelenre azért, hogy az előbbi múlttá válhasson, akkor soha az általában vett múlt nem konstituálódna az időben, sem ez a jelen nem múlna el: nem vagyunk képesek várni, egy pillanatnak egyszerre kell jelennek és múltnak, jelennek és jövőnek lennie azért, hogy múlhasson [...] A jelennek koegzisztensnek kell lennie önmagával mint múlttal és mint eljövendővel. A pillanatnak ez az önmagával jelenként, múltként és jövőként való szintetikus kapcsolata az, ami a többi pillanathoz való viszonyát megalapozza. Az örök visszatérés tehát válasz a *múlás* problémájára."[282] *A párhuzamos világok*ban először „nincs múlt jövő / mert mindegyik világ / magával sodorja a hullám / az idő egy részét", azaz eltűnnek, mert mindegyik (feltételezhetően jelen idejű) világ magával sodorja az idő egy részét, ami ez a múlt és jövő lenne elsodorva; vagy a múlt és jövő a világ, a hullám, ami magával sodorja az idő

280Uo.
281Ladik Katalin: „A párhuzamos világok", in uő: Ikarosz a metrón, 110.; Kiűzetés, 141.
282Deleuze: *Nietzsche és a filozófia*, 82.

egy részét, így a múlt és jövő állandó, valahol megmaradó, párhuzamos jelen lenne. A második variációban viszont múlt és jövő „van", azaz megelőző múltként, rákövetkező eljövendőségként mindkettő léttel bíró világ („múlt jövő / mindegyik világ / magával sodorja a hullám"), amelyeket elsodor egy hullám, elsodorja örök jelenüket (hogyan sodorható el az örök jelen?), amely mégsem múlik el, és amelyben valamiként sok világ sorakozik („az előző pillanat / nem örökre eltűnt idő / hanem örök jelen / melyben világok sorakoznak"). Tovább szzubvertálja ezt a látszólag megnyugtatóan állandó jelensort az a tény, hogy a múlt felé úgy terjeszkedik, hogy az annak megfelelő jelent előző pillanatként állítja (mindkét variánsban: „az előző pillanat / nem örökre eltűnt idő"), ami a jelen megőrződésének lehetetlen módja, rövidzárlata, akárha a jelen volna az időkaméleon, amely kirepül önnön temporalitásának ablakán, és csupán élettelen vázát, csontjait hagyná ott, valami ott nem lévő és ugyanúgy soha vissza nem térő nyomát, amely nem jel, nem jelként utal valami másra, hanem emlékeztet eme más távollétére, az esemény mindig-szökésére, megragadhatatlanságára.

3.6. A vers(test) határtalan metamorfózisa: test és anyagiság eseménnyé gombolt rétegei az *Idő*ben

Az értelem logikáját és temporalitását kutató Deleuze az *Ismétlés és különbség* hármas fölosztását, amelyben benne van, amelyhez hozzáolvashatjuk Bergson-könyvének időről szóló passzusait is, kétféle, természetesen szembenálló időfogalomra redukálja, Kronosz és Aión idejére, ahol az utóbbi már nem csak az identitás kötelmeiből kibontakozni képes időérzékelés és -problematizálás lesz, hanem az értelem (ezzel a nyelv) kialakulásának és az ontológiai, megtörténő esemény feltétele is. A múlt-jelen-jövő nem az idő három dimenziója, hanem egészen eltérő időolvasatokhoz tartoznak, amelyek kizárják egymást, alternatív logika szerint működnek. Kronosz idejében csak a jelennek van léte, a jelen tölti ki az időt, míg az elmúló és eljövendő kizárólag hozzá képest határozódnak meg; múlt és jövő csak az éppen adott jelenhez képest múlik vagy

érkezik, de lényegében egy sokkal tágabb, szélesebb tartamú jelen részét képezik, amelynek kiterjedésében már benne foglaltatnak, így ahhoz képest mozdulatlanok. Az emberélet múló pillanatai Isten perspektívájából pl. örök jelenben vannak, amely magában foglalja őket, ahogyan egy jelenidejű emberi tapasztalat egy csupán néhány percet élő élőlény szempontjából hosszú múltak és jövők sorakozása, szétcsúszása. Múlt és jövő jelenhez vonatkoztatott relativitása így ebben a modellben lényegében eltérő, szűkebb-tágabb jelenek egymáshoz viszonyulása, sem az elmúlásnak, sem a majd-következésnek nincs reális léte („nincs múlt jövő"). Kronosz emellet a megtestesülésből, a korporalitásból, az anyagiságból levezetett egzisztencia, amelyben a testek keverednek, lépnek egymással kölcsönhatásba a maguk összességében, tehát szimultán módon, és népesítik be, alkotják a végtelen időt. Ez az idő végtelen, de a testek összesége miatt nem határtalan; ami végtelen, annak nem kell határtalannak lennie, mert körkörösen is megvalósulhat, egyre tágabb vagy szűkebb körökben, kisebb és nagyobb jelenek is elképzelhetők, a testek kölcsönhatásának volumenétől, számuktól függően. De amint Ladik időverseinek ellentmondásai is demonstrálják, valami újra és újra megbomlik, változni-alakulni kezd ezekben a jelenekben, a részleges mozgások, a szűkebb intervallumok belső perspektívája kevesebbnek bizonyul, mint ami a rákövetkezőket is integrálni tudná, és többnek, mint ami a már meglévőnek elég volna, a testek belső elvegyülése veszélyes parciális létet bontakoztat ki, a kevesebb is jelen és megélhető történés, a több is autentikus, kimozdító elhívás, az abszolút időhöz képest szimulákrumszerű, de jogokat, saját ritmust és logikát követelő szubverzív lét.[283] Deleuze nem fogalmazza meg, de ez a fölforgatás, amelynek veszélyességére már Platón is figyelmeztet, a kanti linearizálódás hatásköre, az azonos krízise, a felfeslő jelen válsága, ami még nem a magában megértett differencia, a konstitutív különbség ideje, legfeljebb kidolgozásának szükségességét szorgalmazza, annak elő-ideje.

Ettől a megbomlástól, a parciális és a szimulákrum (a platóni idea örökkévalóságának és abszolútumának támaszától elrugaszkodó, így léten kívül lebegő) támadásától is különböző idő az Aión radikális lezárhatatlansága, amely már határtalan is. Aión nem ismeri a jelent, benne/általa/nála csak a múlt és jövő *szubszisztálnak*,

283Lásd Deleuze: *The Logic of Sense*, 162-163.

amelyektől idegen az *egzisztálás*, a külső, megképződő, önazonosként kibontakozó létezés, azaz minden olyan létező, amely a lét helyén áll és könnyen összekeverhető vele, amint arra Heidegger, az ontológiai fordulat kidolgozása meggyőzően hívja föl figyelmünket. Aión nem a testekből bontakozik ki, nem is mélységeik skizofrén fölfordulásából és zajlásából, hanem a (velük való, de tőlük mégis független) történésből, ami a *felszínen* zajlik, ami felszínt alakít ki, a tiszta változást, a múlt és jövő felé egyaránt nyitottat, azt az eseményt, ahogyan (Deleuze példájával) egy penge a testbe, az anyagba hasít, nem teszi azt mássá, a test anyagiságában nem módosul, de felszínén egyszerre lesz az, amibe belehasítottak (múlt), és az, ami hasad (jövő), miközben a két temporális irány *egyszerre* történik, egyszerre hasadó és hasított, ugyanabban a pillanatban, ugyanazon pillanat által. Itt már nem a múlt és jövő veszélyezteti, majd forgatja föl a létező, kibontakozott, egzisztáló jelent, hanem a *pillanat* pervertálja, az eleve különbségként fölfogott idő, amelyben múlt és jövő egyszerre, szimultán módon működő, szétfutó és -tartó vektorok, benne az egzisztencia helyén szubszisztenciát, kibontakozás helyett mindig új bontakoztatást találunk, a megvalósuló, lecsapódó létező pedig ennek legfeljebb alkalma, nyoma, semmiképp sem foglalata. Ez a testekkel összefüggő, mert a felszínükön lejátszódó, oda fölfutó esemény bármely hozzárendelhető jelentől különbözik, amit jelennek nevezünk, csupán útjának nyoma, a pillanat mindig-elfordulásának, kinézisének referencia nélküli utalása, folyamata. „Amíg a Kronosz elválaszthatatlan volt a testektől, amelyek okokként és anyagként maradéktalanul betöltötték, Aiónt hatások népesítik be, amelyek anélkül kísértik, hogy valaha is betöltenék. Míg Kronosz behatárolt volt és végtelen, Aión határtalan, ahogyan a múlt és jövő határtalanok, és véges, mint a pillanat. Míg Kronosz elválaszthatatlan volt a körkörösségtől [...], Aión egyenes vonalon terjed, határtalanul mindkét irányban. Mindig már elmúlva és örökké még el nem érkezve Aión az idő örök igazsága: a tiszta idő üres formája, amely megszabadult jelenvaló testi tartalmaitól és ezáltal kitekeredett saját körkörösségéből egyenes vonalon terjeszkedve. De talán éppen emiatt veszélyesebb, labirintusszerűbb és tekervényesebb."[284]

284„Whereas Chronos was inseparable from the bodies which filled it out entirely as causes and matter, Aion is populated by effects which haunt it without ever filling it up. Whereas Chronos was limited and infinite, Aion is unlimited, the way that future and past are unlimited, and finite like the instant.

Míg tehát Kronosznál, és a hozzá kötődő időkoncepciókban a jelen egzisztenciáját látjuk, amelyeknek alá van rendelve a múlt és jövő, annak eltérő kiterjedéseit, a kanti modellben már krízisét is jelentik, addig Aión esetében a jelent fölváltják, megkerülik, kiiktatják múlt és jövő vektorai, az egzisztenciából szubszisztencia lesz, a lehatároltságból határtalanság, a végtelen jelenből véges pillanat, múlás-jövő, alakulásban lét, a testek mélységi dimenziójával és keveredésével szemben felszín, a stabilitásból és tömör anyagiságból megszökő, attól elrugaszkodó hatás, általuk és összefoglalásuk által sohasem megragadható változó történés. Ladiknál ebből a tömörségből és jelenszerű keménységből szökik meg az időhöz hasonuló kaméleon, de ennek felszínén, vázán készíti fészkét maga az idő is:

a kis narancssárga gomb
forró mellkassal készíti fészkét
a kis sárga gomb
ki-be jár csontjaim között[285]

A lelkesen forró mellkas révén perszonifikált gomb, ami összegombol, ami úgy tart össze két egyébként megnyíló szélet, hogy egyszerre van bent és kint, alul és fölül, az alatta lévőt összefogó munkájával, ahhoz varrva-kötve[286] a felszínen bukkan elő, két sorral később már narancssárgából sárgává változik, ennyi az állandósága a ruhaneműt artikulálónak, összerendezőnek. Létmódját jelentő funkciójából kifolyólag jár ki-be, de

Whereas Chronos was inseparable from circularity […] Aion stretches out in a straight line, limitless in either direction. Always already passed and eternally yet to come, Aion is the ternal truth of time: pure empty form of time, which has freed itself of its present corporeal content and has thereby unwound its own circle, stretching itself ouit in a straight line. It is perhaps all the more dangerous, more labyrinthine, and more tortuous for this reason." Deleuze: *The Logic of Sense*, 165.

285Ladik Katalin: „Idő", in uő: Elindultak a kis piros bulldózerek, 83.

286Ladik Katalin kollázsai és performanszai is előszeretettel használják föl kritikusan a női lét ikonográfiáját a boncasztalon fölállított varrógéptől a szabásminták alkalmazásáig vizuális kísérleteiben. Lásd pl. *Szonáta egy nőhöz DDR Leipzig* (Museu d'art contemporani Barcelona); *Zöld ingujj* 1975; *Válogatott népdalok 4.* (Die Kunstsammlung der Erste Bank Gruppe); *Balkáni népdal 2.* (MACBA); *Balkáni népdal 3.* (MACBA); *Mmern ária* (MACBA)

akár így (kigombolt helyzetben), akár úgy (begombolva) mindig a felszínen van, mindig fölül, akkor is, amikor a mélyben, a megtartó cérnákkal alul van és a begombolás már megesett, múltbéli eseményének és helyzetének nyoma, és akkor is, amikor csak kivetül a begombolásra, a jövőre, amelyben viszont nem megvalósítja a kabátszárnyak egységét, hanem jelzi kettéválasztottságukat, annak mindig megújuló szükségét, hogy ezt egy folyamat, a begombolás valósítsa meg. Nyitott állapotban szembetűnő, sohasem integrálható, felszíni, itt hivalkodóan sárga létével összetartozást, érintkezést, zárt helyzetben ennek megbonthatóságát, elválást, divíziót jelez, *el*múlt és *el*jövendő (begombolás, kigombolás) eseményeit. Mindez persze végül a csontokig hatol, egy ladiki, nála a nőiség problémájához kötött motívum működtetése révén csupán szürrealisztikus metaforának bizonyul, de a vonatkozó szürracionális tét jóval komolyabb, a tét az adekvát időkoncepció kialakítása, amely a materialitás státusát is problematizálja.

A médiaspecifikus analízis arra szintén rámutatna, hogy a gombmetafora identitáskritikája és időfilozófiája magát a jelölőt, a verstest anyagiságát is eléri, abból is merítkezik, annak felszínére is fölkúszik, annak hatása, felszíni eseménye, és önnön identitását annak hagyományosan konzerváló teljesítménye által is fölfüggeszti. Az *Idő* az *Elindultak a kis piros bulldózerek*-kötetben jelent meg, amely a gutenbergi konvenció fehér alapon fekete betűk sémáját elhagyja, és színes lapokból építkezik, egyetlen fehér lapja sincs, formátuma négyszögletű, tobzódó színei a borítóterven szinte fölismerhetetlenné tesznek egy női arcképet (vélhetően a „meztelen költőnőről" van szó, akinek teste, erotikája minden könyvét körbelengi). Ennek a könyvnek első tizenhat oldala narancssárga, a rákövetkező tizenhat pedig sárga, az előrehaladó olvasás szukcesszivitása azonban ezektől a lapoktól sokkal távolabb, a sem narancssárga, sem sárga, de a borító színével megegyező 83. oldalon találja meg az *Idő*t, amely így már attól is különbözik (a sárgától), amivé válik a versben, noha akár a megfelelő színek határainál is olvashatnánk, önreflexív fogásként. Ebben az esetben persze a mediális konszonancia megőrizne, territorializálna, harmonikus módon kiterjesztené Kronosz valamelyik jelenének körét, és a mélységi dimenzióba vonná be a (könyv)testet, de Ladik protokonceptualizmusában ez sosem lehetőség, Aión szubverziója, a határtalan változás a

hasonló megállapodásokat és illeszkedéseket kibillenti egyensúlyukból. A forma szempontjából ez természetesen kifogásolható, azonban a radikálisan nyitott kísérlet poétikájának laboratóriumában igen konzekvens fejlemény.

Aión idejének felszíne, határfelülete, a felszínt megképző és azon sikló hatás mint esemény teszi lehetővé a nyelvet, az értelmet is, mivel „értelem és esemény egy és ugyanaz”[287], de az értelem propozíciókhoz, a kifejezéshez kötött. A nem nyelvi jelek által, pusztán hangsorokkal (dez)artikulált fonikus költeményekben, de a fonikus előadás anyagának státusában lévő hagyományos(abb) versekben is különösen markáns ez a felszín, a testből föltörő, nyersen orális hangimpulzus határfelülete, ahol az auditív szekvencia vagy jelentéssé válik, vagy hörgés, sikoltás, acsargás, a lélegzet sípolása, hangszálakat rezegtető erőltetett anyagcsere marad. Ha Ladik Katalin költészetét mélyebben foglalkoztatná a vallomásosság, az önkifejezés, az önmagával való szembenézés, úgy bizonyára az alkalmazott retorikai és poétikai tükrök torzításaira, a maszatos foltokra, a foncsorozási hibák hullámdomborulataira kellene összpontosítani, nem a tükörképet látnánk, hanem a transzparenciáját és (illuzórikus) reprezentativitását elveszítő tükör ezüstfelületét magát. A jelentések nagyobbára természetesen megképződnek, a képlékeny, de minden esetre nyelvi propozícióktól független anyag alakul, formálódik, miként a szilveszteri játékban az ólom, de mintha távol maradnánk mind a test szerves szonoritásától, mind pedig az abból kiemelkedő, attól elrugaszkodó, de így általuk lehetővé tett értelemtől. Jelentéses és jelentés alatti között járunk át, hol a határnak ezen, hol a másik felén találva magunkat Aión idejének egyenes labirintusában, vagy Ladikkal szólva a test és anyagiság rétegeit eseménnyé gombolva, azokba alámerülve majd ismét, akár a gombok, fölbukkanva alóluk/belőlük, a szürrealizmus véletlenszerűségei pedig ennek a felszínt kiemelő, minden helyzetben azt indikáló dinamikának nyelvzavarai, lecsapódásai.

Az egyszerre jövőt és múltat jelentő, a megképződés egzisztenciáját szubszisztenciával fölváltó paradox *pillanat* fut, szökik végig a nyelv szükséges feltételét jelentő felszínen, amely a testetlen hatásokat értelemmé transzponálja, önmagában mindig nyelvteremtő nonszenszként, mindig túl sokként vagy túl kevésként, mindig

287„Sense and event are the same thing.” Deleuze: *The Logic of Sense*, 167.

fölöslegként vagy hiányként, attól függően, hogy a jelölt dolgok, a testek felől tekintünk-e rá vagy a jelölőből megképződő jelentés felől.[288] Ladik szürrealizmusának a deleuze-i idő- és nyelvfilozófiával való kettős, a provokált interpretációból következő eljegyzettsége mind a véletlent affirmálni képes szerkesztésmódban, a versek (derengő) általános és nagy ívű tematikájában (mitikus archetípusok, tér és idő filozófiai problémái, folklórjegyek, a nemiség problematizálása, az univerzum rendje és kaotikussága), mind pedig retorizáltságukban, a torzításokban, a (vélt) fő csapáshoz soha vissza nem térő digressziók nonszenssszé alakuló paradoxitásában is elemezhető. Nyitott kérdéstermészetű direktségének, testiség és idő fölötti lebegésének horizontja, szövegeiben és korrespondáló művészeti megnyilvánulásaiban mutatott önkiszolgáltatása, fegyelmezetlennek tűnő instabil megmutatkozása ezért igen tág horizontot nyit, a versek mögött és előtt megtalálható test időkereteivel ontológiailag helyezi el költészetét, de az interpretátort újra és újra emlékezteti arra, hogy olvasata ezekbe a fordulópontokból, kritikus pillanatokból összeálló, majd miattuk megbomló költészetbe való beavatkozás. Azzal, hogy ezek a szövegek, miként a kritika mondja, filozófiát követelnek megértésükhöz, végességüket, olvasatokban való ismétlődő újrakezd(őd)ésüket és ezáltal szükségszerű módosulásukat tudatosíttatják, a mozgás, a formátlanság, a megnyíló idő, a végesség poétikájának körvonalazását sürgetik, az együttírás eseményét, amely nem tudja tárgyiasítani azt, amit olvas, hanem beleír, egyazon nyelvi szinten találja magát vele.

288Ehhez lásd Gilles Deleuze: id. mű, 4-12.; 66-74.; 74-82.; 181-186.; 186-196.

BIBLIOGRÁFIA

Giorgio Agamben: *The End of the Poem. Studies in poetics,* Stanford, Stanford University Press, 1999.

Antonin Artaud: *A könyörtelen színház*, Budapest, Gondolat, 1985.

Babits Mihály: „A vers jövendője", in uő: Esszék, tanulmányok, 1-2. kötet, Budapest, Szépirodalmi, 1978, 2. kötet.

Gaston Bachelard: „Le Surrationalisme", Inquisitions, 1936/1.

Gaston Bachelard: *The Psychoanalysis of Fire*, ford. Alan C.M. Ross, Boston, Beacon Press, 1964.

Gaston Bachelard: *Earth and Reveries of Will: An Essay on the Imagination of Forces,* ford. Liliana Zancu, Ann Arbor, Michigan, 1975.

Gaston Bachelard: *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, ford. Edith R. Farrell, C. Frederic Farrell, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1983.

Gaston Bachelard: *The New Scientific Spirit*, ford. Arthur Goldhammer, Boston, Beacon Press, 1985.

Gaston Bachelard: *Air and Dreams. An Essay on the Imagination of Movement*, ford. Edith R. Farrell, C. Frederic Farrell, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988.

Gaston Bachelard: *The Flame of a Candle*, ford. Joni Caldwell, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1988.

Gaston Bachelard: *Fragments of a Poetics of Fire*, ford. Kenneth Haltman, Dallas, The Dallas Institute of Humanities and Culture, 1990.

Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*, vál. és ford. Könczöl Csaba, Budapest, Gondolat, 1976.

Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Budapest, Osiris, 2002.

Bányai János: „Ezüstbiciklin a szürrealizmustól a húsdarálóig”, Híd, 1969/11-12.

Bányai János: „Költő lőtávolságban”, in uő: Könyv és kritika, Újvidék, Forum, 1973, 14-22.

Bányai János: *Hagyománytörés,* Újvidék, Forum, 1998.

Bartuc Gabriella: „A nyelv atlétája”, Ex Symposion, 2010/72.

Bence Erika: „A hagyományteremtés alternatívái. Az Új Symposion első nemzedéke és Domonkos István költészete”, http://www.forrasfolyoirat.hu/0406/bence.html Utolsó letöltés: 2014.05.10.

Bence Erika: „Előkép és utótörténet: Domonkos István gyermekköltészetéről”, Híd 2000/8.

Bencze Lóránt: „Kiűzetés és rettenet”, Híd, 1989/6.

Henri Bergson: *Teremtő fejlődés*, ford. Dienes Valéria, Szeged, Universum, 1987.

Henri Bergson: *Matter and Memory*, ford. N. Margaret Paul és W. Scott Palmer, New York, Zone Books, 1990.

Henri Bergson: *Duration and Simultaneity: Bergson and the Einsteinian Universe*, ford. Leon Jacobson, Manchester, Clinamen Press Ltd., 1999.

Hans Blumenberg: *Hajótörés nézővel. Metaforológiai tanulmányok*, ford. Király Edit, Budapest, Atlantisz, 2006.

Bori Imre: *A jugoszláviai magyar irodalom rövid története*, Újvidék, Forum, 1993.

Bosnyák István: „A Rátkától az Áthúzott versekig”, in uő: Szóakció, 1-2. kötet, Újvidék, Forum, 1980-1982, 2. kötet: Adalékok egy nemzedéki szellemiség rajzához, 36-55.

Peter Bürger: Az avantgárd elmélete, ford. Seregi Tamás, Szeged, Universitas Szeged, 2011.

Cristina Chimisso: „Surrationalism and Surrealism: Two Interpretations of Dreams and Two Golden Ages”, in uő: Gaston Bachelard. Critic of Science and Imagination, New York, Routledge, 2001, 190-201.

Claire Colebrook: *Understanding Deleuze,* h. n., Crows Nest - Allen & Unwin, 2002.

Csányi Erzsébet: „Az átteoretizált művészet”, Ex Symposion, 2010/72.

Csordás Gábor: „Ismertetés (Ikarosz a metrón)”, Életünk, 1982/9, 858-861.

Manuel DeLanda: *Philosophy and Simulation. The Emergence of Synthetic Reason*, London/New York, Continuum, 2011.

Gilles Deleuze: *Kant's Critical Philosophy*, ford. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, London, Althone Press, 1983.

Gilles Deleuze: *The Logic of Sense,* ford. Mark Lester, New York, Columbia University Press, 1990.

Gilles Deleuze: *Difference and Repetition,* ford. Paul Patton, New York, Columbia University Press, 1994.

Gilles Deleuze: *Nietzsche és a filozófia,* ford. Moldvay Tamás, Debrecen, Gond Alapítvány - Holnap, 1999.

Gilles Deleuze: *Francis Bacon: the logic of sensation*, ford. Daniel W. Smith, London - New York, Continuum, 2003.
[Magyarul ld. részleteit Deleuze: *Francis Bacon. Az érzékelés logikája,* ford. Babarczy Eszter, Vajdovich Györgyi és Morvay Zsuzsa , Enigma 2/7, 30–52. és Enigma 7/23, 49–83. A teljes szöveg megjelenése 2014 júniusára várható, a következő bibliográfiai adatokkal: Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Az érzet logikája*, ford. Seregi Tamás, Budapest, Atlantisz, 2014.]

Gilles Deleuze - Félix Guattari: *Kafka. A kisebbségi irodalomért,* ford. Karácsonyi Judit, Budapest, Qadmon, 2009.

Gilles Deleuze: *A bergsoni filozófia*, ford. John Éva, Budapest, Atlantisz, 2010.

Jacques Derrida: „A kegyetlenség színháza és a reprezentáció berekesztődése”, ford. Farkas Anikó et al., gond. Ivacs Ágnes, Gondolat-Jel, 1994/1-2, 3-17.

Jacques Derrida: *A disszemináció*, ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Dianoia - Jelenkor, 1998.

Jacques Derrida: *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak,* ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Pécs, Jelenkor, 2000, 45.

Ješa Denegri: „Problemi umjetničke prakse poslednjeg decenija”, in Marijan Susovski (szerk.): Nova umjetnička praksa 1966-1978, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978, 56-60.

Domonkos István: „A Kuplé 2. előmunkálatai”, Híd, 1976/12.

Domonkos István: *Rátka,* Újvidék, Forum, 1963.

Tolnai Ottó – Domonkos István: *Valóban mi lesz velünk*, Újvidék, Forum, 1968.

Tolnai Ottó – Domonkos István: „Mao-poe”, Híd, 1968/1., melléklet

Domonkos István: *Tessék engem megdicsérni*, Újvidék, Forum, 1976.

Domonkos István: „Válogatott versei”, Ex Symposion, 1994/10-12.

Domonkos István: *A kitömött madár*, Újvidék, Forum, 1969/1989.

Domonkos István: *Via Italia*, Újvidék, Forum, 1970/1984.

Domonkos István: *Áthúzott versek*, Újvidék, Forum, 1971.

Domonkos István: *Redőny*, Újvidék, Forum, 1974.

Domonkos István: *Önarckép novellával*, Újvidék, Forum, 1986.

Domonkos István: „Kuplé”, Ex Symposion, 1994/10-12, 82-83. (Új Symposion, 1979.)

Domonkos István: *Kormányeltörésben. Válogatott versek 1958-1994*, Budapest, Ister, 1998.

Domonkos Domi István: *YU-HU-Rap*, Budapest, Noran, 2008.

Ulrich Ernst: „Konkrét költészet”, Helikon, 2003/4.

Fabó Kinga: „»Közelebb egy másfajta elragadtatáshoz«. Ladik Katalin: A parázna söprű”, Új Írás, 1986/6.

Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi Kiadó, 2009.

Forgács Éva: „Does Democracy Grow under Pressure? Strategies of the Hungarian Neo-Avant-Garde Throughout the late 1960s and the 1970s”, Centropa, 2008/1, 36-48.

Hal Foster: „Who's Afraid of the Neo-Avant Garde”, in uő: The Return of the Real, Cambridge, The MIT Press, 1996, 1-33.

Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer,* ford. Bonyhai Gábor, Budapest, Gondolat, 1984.

Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, ford. Vargyas Zoltán, Budapest, L'Harmattan, 2007.

Gerold László: *Drámakalauz*, Újvidék, Forum, 1998.

Eugen Gomringer (szerk.): *Konkrete Poesie. Deutschsprachige Autoren*, Stuttgart, Reclam, 1972.

Gyurácz Ferenc: „Többféle biciklin – hová?", Mozgó Világ, 1983/6.

Harkai Vass Éva: „Kiűzetés a versvilágból", Híd, 1989/6.

Hózsa Éva: „A Symposion kulturális kontextusa", in uő: Idevonzott irodalom, Szabadka, Grafoprodukt, 2004, 51-56.

Martin Heidegger: „Az út a nyelvhez", in uő: „...költőien lakozik az ember..." – válogatott írások – , szerk. Pongrácz Tibor, ford. Bacsó Béla et al., Budapest - Szeged, T-Twins - Pompeji, 1994, 223-255.

Martin Heidegger: „Levél a „humanizmusról"", in uő: „...költőien lakozik az ember..." – válogatott írások – , szerk. Pongrácz Tibor, ford. Bacsó Béla et al., Budapest - Szeged, T-Twins - Pompeji, 1994, 117-171.

Martin Heidegger: *Denkerfahrungen,* Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann GmbH, 1983.

Kappanyos András: „A taxisofőr vakációja, or what you will", in Thomka Beáta (szerk.): Domonkos-symposion. Domonkos István műveiről, Budapest, Kijárat, 2006, 15-44.

Vesna Kesić: „Katalin Ladik: Ja sam javna žena", Start, Zagreb, 1981.2.28., 72-73.

Koncz István: „Párbajvers", in uő: Összegyűjtött versek. Zenta, zEtna, 2005, 93.

Vladimir Kopicl (szerk.): Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti, Novi Sad, Tribina mladih, 1972.

Julia Kristeva: „A költői nyelv forradalma (részletek)", in Bókay Antal et al. (szerk.): A posztmodern irodalomtudomány kialakulása, ford. Horváth Krisztina, Budapest, Osiris, 2002, 106-126.

Kulcsár-Szabó Zoltán: „Költőietlenség, versszerűtlenség, nyelvtelenség”, in Thomka Beáta (szerk.): Domonkos-symposion. Domonkos István műveiről, Budapest, Kijárat, 2006, 45-70.

Ladik Katalin: „Szombaton” és „Tündöklő, színtelen festék”, Ifjúság, 1957. aug. 9.

Ladik Katalin: „Androgün”, Symposion, 1963/48, 11.

Ladik Katalin: *Ballada az ezüstbicikliről*, Újvidék, Forum, 1969.

Ladik Katalin: *Elindultak a kis piros bulldózerek*, Újvidék, Forum, 1971.

Ladik Katalin: *Mesék a hétfejű varrógépről*, Újvidék, Forum, 1978.

Ladik Katalin: *Ikarosz a metrón*, Újvidék, Forum, 1981.

Ladik Katalin: *Poesie Erotiche*, ford. Giacomo Scotti, Naples, La Sfinge, 1983.

Ladik Katalin: *A parázna söprű*, Újvidék, Forum, 1984.

Ladik Katalin: *Erogen Zoon*, ford. J. Šalgo, A. Vicko, K. Ladik, S. Radulović, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1987.

Ladik Katalin: *Kiűzetés*, Újvidék - Budapest, Forum - Magvető, 1988.

Ladik Katalin: *Jegyesség*, Budapest, Fekete Sas - Orpheusz, 1994.

Ladik Katalin: *Fűketrec*, Hága, Mikes International, 2003. További kiadások: Budapest, Orpheus, 2004; *Kavez od trave*. *Poezija*, Osijek, Matica hrvatska, 2007.

Ladik Katalin: *Élhetek az arcodon?*, Nyitott Könyvműhely, 2007.

Ladik Katalin: Ladik Katalin legszebb versei, vál. Pécsi Györgyi, Pécs, AB-ART, 2012.

Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999, 256.

Dieter Mersch: „Körper zeigen”, In Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Matthias Warstat (szerk.): Verkörperung. Theatralität 2, Tübingen Basel, Francke, 2000, 75-91.

Müllner András: „Szakállas költészet?”, in Thomka Beáta (szerk.): Domonkos-symposion. Domonkos István műveiről, Budapest, Kijárat, 2006, 123-145.

Orbán Jolán: „Dekonstrukció, filozófia, építészet”, Déli Felhő, 2000/1, 113-119.

Orcsik Roland: „Grimasz és fityisz. Domonkos István gyermekverseiről”, Tiszatáj 2002/12.

P. Müller Péter: *Test és teatralitás*, Budapest, Balassi, 2009.

Ana Maria Rabe: „A világ hálója”, Helikon 2010/1–2, 103-105.

Friedrich Ratzel: „A víz a tájban”, Helikon 2010/1–2, 120-129.

Mirko Radojčić: „Umetnički rad van grupa u Novom Sadu”, in Marijan Susovski (szerk.): Nova umjetnička praksa 1966-1978, Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 1978, 45-46.

Judita Šalgo: „A hiba”, ford. Rajsli Emese, Ex Symposion, 1994/10-12, 137.

Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, ford. B. Lőrinczy Éva, Budapest, Gondolat, 1967.

Schuller Gabriella: „Ladik Katalin performanszairól” http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/ne-ma-ne-ma/ch10.html Utolsó letöltés: 2014. 05. 25.

Gary Shapiro: *World, Earth, Globe: Geophilosophy in Hegel, Nietzsche, and Rosenzweig*, Pécs, Jelenkor, 2012, 78-103.

Miško Šuvaković: „Ženski performans - mapiranje identiteta”, in Dragomir Ugren (szerk.): Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920-2000. Granični fenomeni, fenomeni granica, Novi Sad, Muzej savremene likovne umetnosti, 2002, 144-152.

Miško Šuvaković – Dubravka ĐURIĆ, Dubravka (szerk.): *Impossible Histories – Historical Avant-Gardes, Neo-Avantgardes, and Post-Avantgardes in Yugoslavia, 1918-1991,* Cambridge, The MIT Press, 2003.

Miško Šuvaković: *Konceptualna umetnost,* Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.

Miško Šuvaković: *Moć žene: Katalin Ladik. Interpretativni narativi o subjektivizaciji, ženi i umetnosti između hladnog rata i tranzicije u centralnoj Evropi/The Power of a Woman: Katalin Ladik. Narratives of Interpretation, of Subjectification, Women and Art Between the Cold War and Transition in Central Europe*, Újvidék, Muzej savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, 2010.

Szkárosi Endre bevezetése Ladik Katalin *Fűketrec* című kötetéhez. http://mek.oszk.hu/01300/01328/01328.htm#_Toc57600524, Utolsó letöltés: 2014.05.05.

Tandori Dezső: „A Koppar Köldüs a Koppar Köldüsnek", Ex Symposion, 1994/10-12. 149.

Thomka Beáta: „Kihátrálás a világból, nyelvből", Ex Symposion, 1994/10-12, 1-2.

Thomka Beáta: *Beszél egy hang*, Budapest, Kijárat, 2001.

Thomka Beáta (szerk.): *Domonkos-symposion. Domonkos István műveiről*, Budapest, Kijárat, 2006.

Toldi Éva: „»mi meghalni mindnyájan / úgyis téves csatatéren«", http://www.forrasfolyoirat.hu/0007/toldi.html, Utolsó letöltés: 2014.05.10.

Tolnai Ottó: *Homorú versek*, Újvidék, Forum, 1963.

Tomán László (szerk.): *Gyökér és szárny: Jugoszláviai magyar költők*, vál. Bori Imre et al., Újvidék, Forum, 1976.

Victor Turner: *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra,* ford. Orosz István, Budapest, Osiris, 2002.

Utasi Csaba: „A dadogó kiáltás költői hatalma. Kormányeltörésben", in uő: Tíz év után, Újvidék, Forum, 1974, 28-41.

Utasi Csaba: „Nagy nekivetkőzések árnyékában", in uő: Tíz év után, Újvidék, Forum, 1974, 65-87.

Utasi Csaba: *Csak emberek*, Újvidék, Forum, 2000.

Utasi Csaba: „A konstruktív álmoktól a meghasonlásig", in uő: Mindentől messze, Újvidék, Forum, 2002, 36-40.

Vadai István: „Lenni vagy nem lenni", Ex Symposion, 1994/10-12, 92-101.

Vass Éva: „Ritka csúcsok (Tessék engem megdicsérni)", Új Symposion 1977/143.

Vass Éva: „Domonkos István gyermekverseinek szemiotikai vizsgálata", Tanulmányok 1980 /12-13.

Bertrand Westphal: *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, ford. Robert T. Tally Jr., New York, Palgrave Macmillan, 2007.

Virág Zoltán: „A margó vándorai. Az Új Symposionról”, in uő: A szomszédság kapui, Zenta, zEtna-Basiliscus, 2010, 18-54.