

3. Egy talált vers expurgatója: emendálás, jelentéskiolttás és kommentár

52 K. Horváth Zsolt

„ÍR, S ELTÖRLI
MEGINT; VÁLTOZTAT,
HELYBEN HAGY,
ELVET”

„A műalkotás
tehát olyan jelnek tekint-
hető, mely a különböző
jelentéseket egymás rová-
sára erősíti fel, szapo-
rítja, ezeket egymás által
kioltja, így a műalkotást
mint egészet megfosztja
attól a lehetőségtől, hogy
jelentéssel bírjon”.¹

Metafilológia és a szintagma-
tikus tudat problémája Szerb

(Erdély Miklós:
Marly tézisek)

János költészetében (II. rész)

Éppen ezért nem lehet
véletlen, hogy Illyés és
Radnóti után Babits Mi-

hály jól ismert, *A gazda bekeríti házát* című versét pécézi ki a hagyománnyal folytatott szenvedélyes viszonya demonstrálására.² Fodor Gézához és Radnóti Sándorhoz hasonlóan a posztumusz megjelent kötetet sajtó alá rendező Petri György is meglehetősen elutasítóan viszonyult Szerb Jánosnak ehhez a költői eljárásához, amikor is a fentebb már érintett lengyel nyelvű különszámban az „átirattal” szembesült. „Ez – jegyzi meg utószavában Petri – egy Babits-vers [...] szövegének fokozatos – több fázisban történő kiirtása volt [...], eladdig, míg a szöveg helyett csupán tipografizált, strófikusan elrendezett kötőjelhalmaz maradt. Erről elég heves vitába bonyolódtunk. Én élesen elutasítottam az effajta »reductive art«-ot mint folytathatatlan műfajt, és egyben érdeklődtem, hogy vannak-e vers-versei, szóval olyan normális, szokványos *saját* versei, vagy csak ilyen [...] szövegtesteken végzett operációk”.³ A fentebb vázolt Radnóti-pastiche-hoz képest *A gazda bekeríti házát* című Babits-verssel kialakított intertextuális viszony a lehető legradikálisabb, amennyiben Szerb János öt lépésben, fokozatosan valóban „kigyomlálja”, megtisztítja, kikaparja, végső soron olvashatatlanná „szerkeszti” a költeményt. Ennek fázisai a következők:

1. Szerb betűhíven közli az eredeti szöveget, címmel, szerzővel.
2. Korrektúra, „hibakeresés”, korigenda, ~~áthúzások~~.
3. Az ~~áthúzott szavakat~~ törli, a szó helyén álló áthúzás és a központozás megmarad.

4. Törli az áthúzásokat is, a központozás továbbra is a helyén marad.
5. Visszaállítja a 2. fázis ~~áthúzott szavait~~, azonban az eddig érintetlenül hagyott szóelemeket eltünteti.
6. A szavakat törli, az ~~áthúzott szavak~~ helyén azonban nem az áthúzás, hanem az adott szó betűszámától függően, ún. 53 rövid kötőjelek maradnak (pl. ~~már~~ = ---; ~~pici~~ = ----; ~~kikerítve~~ = -----).

A kérdés az: olvasóként mit kezdhetünk Szerb János Babits-kisajátításával? Talán az volna a legtermékenyebb és legbecsületesebb, ha leszögezzük, hogy elsőre jóformán semmit sem értünk belőle. De hogyan közelítsünk egy ilyen enigmatikusnak tűnő textushoz, mely saját korában is értetlenséget és elenségeséget váltott ki?

Az irodalom tanításával kapcsolatos dilemmákból kiindulva Paul de Man egy esszéjében azt javasolja, hogy ne a műhöz kapcsolható „egyetemes emberi tudást” vagy történeti, etikai, társadalmi – vagyis nem-nyelvi – „értelmet” próbáljuk megragadni, hanem figyelmünket a jelentés közvetítésének *módjára* összpontosítsuk – vagyis egyfajta filológiához való visszatérést szorgalmaz.⁴ Hans Ulrich Gumbrecht fejtegetései nyomán Kulcsár-Szabó Zoltán arra mutat rá, hogy a „filológia hagyományát az irodalmi jelenséghez való nem-interpretatív [...] hozzáférés lehetőségeit kutatva vizsgálja meg, és pontosan azzal magyarázza a filológiai »kommentár« éles elhatárolását az »interpretációtól«, hogy előbbinek szükségképpen kétségbe kell vonnia a szövegnek az utóbbi által elismert (vagy megteremtett) autoritását”.⁵ Másképpen fogalmazva, a filológiai hagyományban a textus aktualizált magyarázataként értett kommentár feladata az, hogy a forrásszöveget – akár keletkezése után több száz évvel – a lassú olvasás és a szövegmagyarázat szüntelen munkája révén hozzáférhetővé tegye. Ezt a minden kultúrában komoly tudást feltételező hermeneutikai mozzanatot nevezte textuális koherenciának Jan Assmann, képviselői pedig az „izraelita *szófér*, a zsidó *rabbi*, a hellén *philologosz*, az iszlám *sejk* és *mullah*, a hindu *bráhman*, a buddhista, konfuciánus és taoista bölcs és tudós”.⁶ A német egyiptológus szerint ők a kulturális emlékezet hordozói, a kanonikus szövegek kommentátorai, akik elevenné teszik a hagyomány holt nyelvét. Aleida Assmannal közösen jegyzett közleményükben ezt a komplex tevékenységet nevezték *értelemgondozásnak*.⁷

A zsidó tradíció kapcsán írja Komoróczy Géza, hogy „kialakult a kommentár mint műfaj, egyre duzzadt a kommentárok hagyománya, s idővel a kommentár szinte ugyanarra a tekintélyre tett szert, mint maga a szöveg, melynek megértését kellett segítenie”.⁸ Nem szabad tehát szem elől tévesztenünk azt, hogy Szerb János a tibetisztika, a mongol buddhizmus nemzetközi hírű filológus tudósa volt, a családi előzményeknél pedig azt, hogy anyai ükapja a híres Talmud-tudós, Perls Méir nagykarolyi rabbi (1811–1893) volt,

kinek veje, Perls Ármin (1858–1914) pécsi főrabbi, a zsidó szónoklattan kiválósága volt.⁹ Noha tudtommal Szerb Jánost saját és felmenői zsidósága többnyire negatív értelemben foglalkoztatta, akkor sem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül ezt a ténytet, ugyanakkor a mongol buddhizmussal kapcsolatos filológiai munkássága kifejezetten hozzátartozik a Babits-vers szövegkezelésének magyarázatához.¹⁰ Ezt a megközelítést már csak az is alátámasztja, hogy a – máshol részletesebben tárgyalt – *Gesta Petriorumban* Szerb János eme szigorú filológiai, textológiai és értelemgondozó magatartást szintén a szatirikus pastiche formájában forgatja ki.¹¹ Ezek látzólag szintén a nem-nyelvihez tartoznak, ám nem a költemény „értelmét” befolyásolják, hanem a jelentés képződésének felfejtéséhez járulnak hozzá.¹²

Abban tehát, hogy megpróbáljunk magyarázatot találni arra, Szerb János miért emendálta, írta át (*transcriptio*), tisztította meg (*expurgatio*) és törölte Babits Mihály versét, a filológia és a kommentár összekapcsolódik. Sőt, talán metafilológiáról, a filológia filológiájáról is beszélhetünk, mely Déri Balázs, Kelemen Pál, Krupp József és Tamás Ábel megközelítésében olyan tudományként gondolható el, mely a „szöveges dokumentumokkal való foglalkozás [...] során láthatóvá teszi és reflektálja azokat a tényezőket, amelyek e dokumentumokban már eleve »filológiaiak«, illetve amelyek saját műveleteinek operatív irányait meghatározzák. Különösen jól belátható mindez a klasszika-filológia irányából [...], [ahonnan] [...] a szöveges dokumentumok olvashatóvá tételének, javításának, kommentálásának és klasszifikációjának az igénye, illetve általában a centralizálás, rögzítés, tisztítás és archiválás mozzanata egy olyan univerzális »katalógus« eszméjének létrehozásával járt együtt, amely magában az irodalmi produkcióban is felfedezte [...] azt, amit az imént »filológiaiaként« nevezünk meg. Ilyen például a műfajiság kényszere, amely a szöveges dokumentumot már az alkotás első pillanatától egy eleve adott filológiai műveleti térben helyezi el, s mint egy eleve a szöveg-és értelemgondozási tevékenység számára – vagy akár, radikálisabb megfogalmazásban, ennek révén – állítja elő”.¹³

Eme metafilológiai megközelítés jegyében a hagyomány értelemgondozása nem más, mint szövegek és variánsaik elképzelt múzeumának karbantartása, olyan tevékenység, amelyben a „filológiai” magában foglalja az eredeti mű törlését, módosítását, átírását, vagyis a szöveggondozói munka mozzanatainak összekapcsolódását. Buddhista szövegek kiadójaként, fordítójaként Szerb János egészen biztosan tisztában volt szakmája alapszabályaival, így azzal is, hogy a textológia szigorú normái szerint a Babits-vers variánsainak elkészítése, módosítása, emendálása és végső soron törlése definíció szerint annyit tesz, mint – Tatár György kifejezésével élve – „kezet emelni a szövegre”.¹⁴ Ám ha költői munkásságát részben vagy egészében metafilológiai gesztusok sorának tekintjük, akkor része a költői hagyomány

értelemgondozásának. Sőt, továbbmegyek, azt állítom, hogy buddhista szöveggondozói és költői szövegromboló törekvése nem választható el egymástól, vagyis a Babits-vers esetében a *szövegtörlés* maga a *jelentés közvetítésének módozata*, s ezt kellene kommentárok formájában feltárnunk. Ebben a beállítódásban azonban nem látunk mást, mint a tanulmány elején fessegetett problémát, vagyis az új költői nyelv keresésének igényét. Úgy tűnik, mintha Roland Barthes-nak az irodalmi nyelvvel szembeállított, az írás fagypontját óhajtó beállítódása nyilatkozna meg.

„Mármost az irodalmi jelnek ez a végzetszerűsége – írja Barthes –, amely azt jelenti, hogy az író egyetlen szót sem írhat le anélkül, hogy valamely régimódi, anarchikus vagy utánzott, de legalábbis konvencionális és embertelen nyelvezet sajátos pózát fel ne venné. [...] Ugyanakkor a régi irodalmi kategóriákat, amelyek a legjobb esetben is megfosztattak hagyományos, az ember időtlen lényegét kifejező tartalmuktól, végső soron csak a sajátos forma, a lexikális vagy szintaktikai rend, a mindent kifejezni képes nyelvezet tartja össze: az írás immár felszívja egy mű teljes irodalmi identitását”.¹⁵ Nem pusztán azért fontos ez a gondolat, mert a francia irodalomtudós elutasítja a nyelv instrumentális felfogását (sőt, a pusztán kommunikatív funkciót sem tartotta lehetségesnek), hanem főként azért, mert a nyelvi jeleket nem történeti invariánsként fogja fel.¹⁶ Barthes felfogásában az írás történeti feltételrendszere erősen korlátozott, ennek következményeként a szerző nem maga választja meg lehetőségeit, hanem a korszak adott nyelve és a szerző habituális stílusa között elhelyezhető írás révén úgyszólván újraalkotja az irodalmiságot.¹⁷ Szerb János lírájában az irodalmi hagyomány egy végletekig elhasznált, konvenciókkal teli nyelvi tér, mellyel a kapcsolatteremtés, a viszony kialakításának elsődleges módja negatív: a folytathatatlanság radikális felmutatása.

Első lépésben tehát birtokba veszi Babits versét, majd szisztematikus filológiai aprómunkával megsemmisíti; ennyiben megváltoztatja a költészet funkcióját is, hiszen az már nem „ábrázolja” vagy „kifejezi” a világot, hanem kisajátítja, majd eltörli.¹⁸ Az archívumi nyelvezetben az *expurgáció* annyit tesz, hogy az érzékeny adatot tartalmazó dokumentum inkriminált részét anélkül távolítják el (elfedik, törlik), hogy az eredeti szövegösszefüggés károsodna.¹⁹ Az *expurgatio* szó eredeti latin értelmében tehát a megtisztítás révén válik hozzáférhetővé az adott irat. Az *Egy talált tárgy megtisztítása* című kötetének élén Tandori Dezső az *Eszmélet* című József Attila-versből idéz („s mint talált tárgyat visszaadja”), s eme gesztus – ahogyan Bán Zoltán András rámutat – éppannyira lehet „Tandori megsemmisítő ironiájának áldozata”,²⁰ mint ahogyan a költészet nyelvének mint archeológiai leletnek a megtisztítása. Más premisszákból kiindulva, de Oravec

Imre korábban már említett *Héj* című kötete kapcsán hasonló következtetésre jutott Tamás Gáspár Miklós is. A minden fennállót megillető kritika kapcsán azt a kérdést teszi fel, hogyan végezheti el ezt a munkát a költészet. Válaszában úgy fogalmaz, „talán úgy, hogy tönkretett, elfecsérelt, elkótyavetyélt javainkat, azokat a premisszákat, melyből létünk mondatai következnek, hiányuk érzékeltetésével [...] élővé és hatékonyá teszi. Talán sikerülhet, ha elfogadja – mint a huszadik századi költészetben gyakran megtörténik –, hogy minden létező a maga módján releváns, és a tárgy felmutatása, megfosztva értelmezésének lehetőségeitől *mindent* elmond”.²¹

A második fázis talán korrektúrához hasonlítható leginkább: úgy tűnik, mintha Szerb János stilisztikai, mondatszerkesztési, retorikai „hibákat” keresne a versben, ezért soronként egy-két szót töröl; ezt a szövegben ~~át húzással~~ jelöli. Ez az első ránézésre egyfajta „hibakeresésnek” feltűnő attitűd azért módfelett meglepő, mert mint az életművet nyelvészeti szempontból vizsgáló J. Soltész Katalin megállapította, „Babits költői nyelvének egyik legfőbb jellegzetessége a mondatszerkesztésben nyilvánul meg: a rövid vagy hosszú, egyszerű vagy összetett, hiányos vagy teljes, tömören összefogott vagy kuszán szétágazó, hullámzó, gyűrűző mondatok határozzák meg verseinek szerkezetét, és bennük tükröződik a vers hangulata”.²² A hibakeresésnek tetsző gesztus úgy tűnik fel, mintha Babits költői nyelvét „korrigálni” kellene vagy lehetne, jóllehet a kihúzott szavak (~~már, picit, kikerítve, módján, őt~~ és így tovább), ha nem is teszik értelmetlenné a verset, de megnehezítik az olvasást. Célszerű tehát a hibát nem köznap értelemben kezelni (miszerint a „hiba” ellentéte a normatív módon meghatározott „helyes”), hanem a hibát az *uralhatatlan véletlen* erejére hagyatkozó, mégis *megzabolázni vágyott kreatív energiaként* felfogni. Mit jelent ez, s hogyan kerülhet ez a korszakban jellegzetes – elsősorban experimentális zenei – felfogás Szerb János költői eszköztárába?

A Cage – egy zenekarhoz avagy meddig terjed a „kotta” hiánya? című versében veti fel Tandori Dezső az avantgárd és experimentális zenében az 1950–1960-as évek fordulójától divatozó *irányított véletlen* problémáját (melyre máskülönben fentebb Balassa Péter is utalt). „Ezt / ahhoz mondhatjuk, amit Cage mondhatott, joggal, egy zenekarnak, / amikor mindegyre bekövetkeztek – a »hibák«-e még – *hibák*. / Talán az »a« elhelyezése dönti el az eldöntetlen maradót. Ez / viszont már az egésznek csak a pusztá nyelvi kifejezése”.²³ A zene tudós Szitha Tünde szerint „aligha lehetne tömörebben és pontosabban összefoglalni a szakirodalom által többnyire *irányított véletlennek* nevezett zeneszerzői módszer lényegét, mint ahogyan Tandori tette. A »dönti el« és az »eldöntetlen maradót« kifejezések közötti ellentmondásos kapcsolat az alkotásnak arra a mozzanatára utal, amikor egy zeneszerzői elhatározásnak köszönhetően egy vagy több elv mechanikus módon meghatározza ugyan a mű

minden pillanatát, de működése mégis háttérben marad, mert a hallgató számára vagy nem érzékelhető, vagy lényegtelen, mert a kompozíció elsődlegesen megjelenő zenei gondolatai elfedik a jelenlétét”.²⁴ Jóllehet Jeney Zoltán és Vidovszky László már 1964-ben találkozik a John Cage névvel fémjelezhető experimentális zenével, csak 1970 után tudatosul bennük az, 57 hogy a zeneszerző radikális nézetei alkalmasak lehetnek a zenei köznyelv átértékelésére. Cage arra jutott, hogy az általánosságban vett – tehát nem feltétlenül zenei – hangok az ember akaratától függetlenül is léteznek, ezért egyre tudatosabban fordult a nem intencionált hangok felé. „A zenéről szólván például ez azt jelenti – írja –, hogy bármilyen hang bármilyen kombinációban és bármilyen folyamatot képezve előfordulhat”.²⁵

A neoavantgárd költészetnek a hagyományhoz való viszonyából kiindulva Dalos Anna az 1970-ben induló Új Zenei Stúdió zeneszerzői esetében azt állapítja meg, hogy – Jeney Zoltán nyomán – a „nem kapaszkodni a hagyományba, hanem élni vele” elve, azaz a költőtség és a szabadság problémája *egyszerre* jellemzi őket.²⁶ Utóbbihoz hasonlóan – a Tandori kapcsán már érintett – irányított véletlen is elsőre afféle feloldhatatlan ellentmondásnak tűnhet. Szitha megfogalmazásában ennek lényege az, hogy a „hangkészletet, a hangok előfordulásának sorrendjét és a kettő eredményeként létrejövő hangrendszert egy a komponálás kezdetén kiválasztott szöveg betűinek hangmagasságokká alakítása hozza létre. Ha az ábécé egyes betűit a zeneszerző egy előre rögzített és a mű folyamán következetesen alkalmazott rendszer szerinti zenei hangoknak felelteti meg, a szavak dallamokként vagy akkordokként is leírhatók lesznek. Mivel a nyelv vagy a beszéd hangzói nem zenei törvényszerűségek szerint következnek egymás után, az általuk generált hangmagasságok *véletlen szabályozta szerkezeti rácsként* [...] működnek, melynek elrendezése vagy megmunkálása a tulajdonképpeni kompozíciós feladat”.²⁷

Ez azonban nem a darmstadti aleatória vagy a cage-i véletlen (*indeterminacy*) szolgálai átvétele, az Új Zenei Stúdió zeneszerzői a maguk módján dolgozzák ki erről szóló elképzelésüket.²⁸ Utóbbi pedig nagyon is jól illeszkedik a neoavantgárd nyelvszemléletéhez és hagyományfelfogásához, melyet példák is alátámasztanak. Jelesül Jeney Zoltán nagy előszeretettel nyúlt költeményekhez, s a kortárs magyar irodalomból Tandori Dezső veseinek grafikus megjelenését nemegyszer hangokká transzponálta (*Rimbaud még egyszer átpergeti ujjai közt az ábécét; A. Rimbaud a sivatagban forgat*).²⁹ A neoavantgárd zene kompozíciós kísérletei két szempontból is tanulságokat tartogatnak számunkra. Az egyik az, hogy visszakanyarodva Szerb János verséhez, a metafilológiai szövegtörlés az irányított véletlennel rokonítható „hibakeresésnek” is felfogható. Noha Szerb János levelezéséből nem

mutatható ki különösebb experimentális zenei érdeklődés, ugyanakkor ifj. Kurtág Györggyel, illetve Molnár Gergellyel indirekt, laza kapcsolatban állt, így nem zárható ki, hogy az irányított véletlen problémájáról vagy a Tandori–

Jeney-kapcsolatról hallott.³⁰ Tandori alkalmi költészete azonban egész
58 biztosan a legfontosabb inspirációs forrása Szerb anti-költészetének.

Könczöl Csaba így jellemzi az *Egy talált tárgy megtisztítását*: „»költőitlenebb« verseskötet magyar nyelven eleddig minden bizonnyal nem jelent meg. A költészet hagyományos fegyvertárának itt még csak törmelékeivel, foszlányaival sem találkozunk. Nyelve színtelen, szagtalan, zörgő, aszott, és ez is csak ott, ahol egyáltalában van még nyelve (hiszen jel-»verseiből«, betű-»verseiből«, cím-, »verseiből« – ahol tehát a költemény pusztán egy cím – még ez is hiányzik). Képi fantáziájára legerősebben talán a *Népsport* stílusa hatott, ha pedig – az emlékezés pillanataiban – »elérzékenyül«, a bédekkerek, a prospektusok és a szótárak stílvilágai ihletik”.³¹ Szerb költői nyelvfelfogásán, a banalitásokból építkező tematikáján, a „költőiség” megtagadásán, verseinek grafikai kiképzésén, megjelenítésén annyira érezhető a Tandori-hatás, hogy távrolról sem tűnik tehát lehetetlennek a fenti analógia.

Visszakanyarodva a kisajátított Babits-vershez, a harmadik lépésben Szerb János törli az előző fázis áthúzott szavait, pontosabban meghagyja a vonalat, a szót magát azonban nem jeleníti meg. A negyedik fázisban azonban eltünteteti a vonalat is, helyén szóköz tátong. Ezt ellentételezi az emendálás ötödik lépése, melyben Szerb visszaállítja az előbbieken törölt szavakat áthúzva, ugyanakkor töröl minden eddig otthagyt szót. E törlések, helyreállítások, áthúzások következtében a költemény egyes szavai között a megszokottnál nagyobb távolság keletkezik, meglehetősen levegős szövegstruktúra jön létre. Az ily módon kisajátított Szerb-költemény utolsó három fázisának szövegkezelési analógiájaként megemlíthető John Cage *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* című munkájának írásképe, grafikai megjelenítése.³² Ez annyiban érdekes, amennyiben a szabálytalan tipográfia alkalmat ad arra, hogy a szöveget ne konvencionálisan balról jobbra, soronként lefelé haladva olvassuk, hanem a véletlen elvének kedvezve váratlan értelemösszefüggéseket keressünk és teremtsünk, hiszen a metafilológiai megközelítés leveszi az olvasó válláról a konvencionális olvasás terhét, s mintegy szabad kezét ad a megmaradt sorok, törölt szavak és vonalak értelmi összekötésében.

Az experimentális zene kompozíciós eljárásai és a költői nyelv instrumentális felfogásának elutasításából fakadó neoavantgárd líra mintha ugyanúgy a megszokott műélvezet kikökkentésével, annak megzavarásával óhajtana felfüggeszteni az esztétikai befogadás rutinját. Mindkettőre jellemző egyfajta kommentárt igénylő felfokozott, olykor túlhabzó intellektualizálás (melyet akkoriban Susan Sontag olyannyira ellenezett).³³ „Az új [...] zene szerzőjének mindig is azt hánytorgatják fel – írja Ernst Křenek –, hogy

intellektuális építmény mögé igyekszik rejteni tehetségtelenségét. A gondolatmenet körülbelül a következő: a zene arra való, hogy érzelmeket fejezzen ki. [...] Ha a zene meghallgatásakor nem válik szemléletessé az érzelmi tartalom, ez [...] azt bizonyítja, hogy a komponistának vagy nincsenek érzelmei, vagy pedig nincs tehetsége. Ha mégis zenét írt, nem volt »őszinte« – tehát szélhámos”.³⁴

Az intellektualizálás, a minduntalan kommentárt igénylő, ahogyan fentebb Balassa Péter nyomán írtuk, fotelben kényelmesen elterpeszkedő műélvezettől szándékosan elforduló alkotói folyamat természetesen eltérő befogadásra apellál: inkább partitúraszerű megfejtést, dekódolást, de mindenképpen aktív befogadást igényel.³⁵ Ezt a „termékeny rendezetlenségre” épülő, poétikák és ismeretelméletek egymást beoltó hatására hagyatkozó befogadást nevezte el 1962-ben Umberto Eco *nyitott műnek*: a szerző műve valójában a befogadás munkája révén válik teljessé. Az ötlet maga nyilván nem választható el attól az életrajzi mozzanattól, miszerint a fiatal Eco akkoriban rendszeresen találkozott a darmstadti iskolához tartozó radikális zeneszerzővel, Luciano Berióval, s így megihlette az irányított véletlen experimentális zenei problémája. A „nyitott mű” allegóriája a könyv művészetelméleti súlyánál nagyobb hatást gyakorolt az akkori művészértelmiségre, így az sem írható pusztán a véletlen számlájára, hogy Eco a költészetben, az új zenén és az in-formel festészetben keresztül mutatja be a befogadás módjának eszmetörténeti problémáját.³⁶

Végző soron Szerb János metafilológiai szövegkezelése a fenti értelemben úgyszólván *felnyitotta* a verset az olvasó számára, noha nem könnyítette meg befogadását. Ez annyiban érdekes, amennyiben az irodalmat felépítményként kezelő Lukács György épp Babitsnak eme verse kapcsán figyelmeztetett bennünket arra, hogy a társadalmi visz-szatükröződésen túl minden irodalmi mű a „nyelv irodalmi megformálása, a képek, a szavak csoportosítása, a ritmus stb. segítségével úgy vezesse képzettársulásainkat, olyan érzéseket, hangulatokat, élményeket és gondolatokat idézzen fel, amelyek bennünket valami *mellett* vagy *ellen* mozgósítanak. Minden irodalom elemi tényéről van itt szó”.³⁷ A filozófus vehemens értelmezése szerint Babits költeményének középpontjában a fogalomra érlelt „kerítés” hétköznapi kifejezése áll, ami egyszerre fejezi ki a magántulajdonon alapuló polgári önazonosságot és a barbarizmussal szembeni erkölcsi és kulturális védekezés szükségességét. Noha Kardos Pál helybenhagyja Lukács fejtegetéseit, ugyanakkor figyelmünket a vers további részének szimbolikus értelmére irányítja: a „kertidillre”, mely nemcsak elzár, de be is engedi a táj szépségét; továbbá kiszáll a folyton az újat óhajtó barbár ifjú írónemzedék emberi és alkotói magatartása ellen (lásd „te csak / maradj

a tavaly őre! s ha a jövővény / lenézve így szól: »*Én vagyok az Új!*« – feleld: / »*A Régi jobb volt!*«.

A probléma az, hogy Kardos egyáltalán nem fejti ki, hogy mit ért a „barbárnak érzett fiatalabb írónemzedék emberi magatartása és alkotó módszere” elleni babitsi kirohanáson.³⁸ Sőt, az újabb közlemények tükrében még Kardos allúziója is túlzónak tetszik, amennyiben úgy tűnhet, mintha szembeállítaná Babits klasszicizált modernségét az avantgárddal. Ez azonban Dobos Istvánnak, Kálmán C. Györgynek vagy Szénási Zoltánnak a kérdést részletesen tárgyaló írásai felől módfelett sommásnak tetszik, hiszen eleve valamiféle előrehaladó stílustörténeti „fejlődést” feltételez, melyben a hagyomány mindig ugyanaz marad, s ehhez képest nyilvánul meg az „új”.³⁹ Ne felejtsük azonban el, hogy nem Babits irodalomfelfogásának és *A gazda bekeríti házát* című versnek életművön belüli elhelyezése a célunk, hanem Szerb János szövegkezelői gesztusának kommentárokkal való ellátása. Ugyanakkor azt se tévesszük szem előtt, hogy ha egy-egy vers, annak átdolgozása, valamint a hozzájuk kapcsolódó kommentárok együttesen alkotják az archívumbeli kijelentésrendszerek összességét, ahogy Michel Foucault javasolta, akkor Lukács György, Kardos Pál vagy Rába György fejtegetései ugyanúgy részei ennek az archívumnak, mint Szerb János metafilológiai kísérlete vagy az újabb keletű irodalomtudományos értelmezések.⁴⁰ Bárhogyan, bármilyen indíttatásból is alkalmazott szövegtörzéseket Szerb, a legfontosabb célja mégiscsak az volt, hogy az 1970-es évekbeli irodalomfelfogásból fakadó Babits-képet „felülírja” vagy „eltörölje”, s ebben a hevületében a szöveges inkoherenca előállítását tekintette textológiai fegyverének.

4. Az inkoherenca, az elrendezés dinamikája és a szintagmatikus tudat

A patetikus érték- és kultúravédelmzői, a költészetet erkölcsi magasságokba emelő pózt elutasító gesztust már érintettük Szerb Jánosnál, ugyanakkor legalább ugyanilyen lényeges az 1960–1970-es évek magyar neoavantgárdjának lazán kezelt, de „típusos dadaizmusa” is (a *pastiche* kapcsán szó volt már erről az attitűdről). A folytatás, a hasonlóság és a szerkezeti azonosság kérdéseiből kiindulva Kálmán C. György arra kérdezett rá, vajon mi lehet az oka annak, hogy a történeti dada megnyilatkozásai után évtizedekkel a hazai neoavantgárd szcénában *gesztus* gyanánt újra feltűnik a dadaizmus. Ez önmagában is újraértelmezi a hagyomány fogalmát, hiszen ha a klasszikus avantgárdot az előzményeket elutasító, intézmény- és tradícióellenes mozgalomként fogjuk is fel, az 1970-es évekre rárakódó *kulturális patina* (művészet- és irodalomtudományi feldolgozások, intézményesedés és így tovább)

magát az avantgárdot is a tisztelet és az elismerés mázával vonta be.⁴¹ Az irodalomtörténész szerint a történeti dada legfontosabb elvi sajátosságai közé tartozott az ideológiaellenesség és az érvelés hiánya, ennyiben elutasította a megmerevedett dogmákat és az észre hagyatkozó megokolást. Ugyanakkor, ahogy Kálmán C. írja, a „dada kedveli a megszakított- 61 got, a koherencia hiányát és az irrelevanciát. Nem engedi, hogy a néző-hallgató belemerüljön egy atmoszférába, egy bizonyos hangulatba, minduntalan megtöri a folytonosságot, azáltal, hogy új és új elemeket vezet be valamely másik szférából. Állandóan megszakítja azt a komfortérzést, amit az olvasó vagy néző keres”.⁴²

Ennyiben lehetséges, hogy Szerb János egyszerűen a Babits-versre rakódott patinával, illetve a költőnek a korszakban feltételezett irodalmi konzervativizmusával szemben óhajtottá értelmetlenné írni/törölni a verset. Elidegeníteni a bevett, a megszokott befogadástól. Ám a fentebb, a montázselvhez kapcsolódó, az össze nem illő dolgok egymás mellé rendelésének példajaként idézett Erdély Miklóskcióval szemben Szerb János a szövegtörítés radikálisabb eszközével alkalmaz *jelentésköltést*. Az, hogy az előbb áthúzott, korrektúrázott, törölt, visszahelyezett, majd az irányított véletlen jegyében akár hangnak is tekinthető betűket és szavakat milyen sorrendben tünteti el, valójában közömbös; a lényeg sokkal inkább a befogadói szabadságot posztuláló, vágyott inkoherencia előállítás, a mű kódolt igazságának kioltása. „A műalkotás üzenete – ahogyan Takáts József írja Erdély kapcsán – az üresség, a jelentésköltés helyén maradó üres tér, mely a befogadóban a szabadság érzetét kelti”.⁴³ Az értelmezést elősegítő koherencia hiánya, pontosabban annak aprólékos metafilológiai előállítása, az érthetlenség centrumba állítása, a funkciók összezavarása tehát konstitutív elemei azoknak a neoavantgárd gesztusoknak, melyek úgyszólván színre vitték a káoszt, az ellentmondá- sosságot és a reménytelenséget.

A Babits-vers alcímében és második versszakában feltűnő jelzős összetételben feltűnő „barbár” szó („új barbár század”; „Ősz ez! barbár, gyilkos és hazug”) a költészet kontextusában akaratlanul is felidézi Ador- nónak azt a rengetegszer idézett mondatát, miszerint „Auschwitz után barbár dolog verset írni”.⁴⁴ Ha ebből a szempontból kommentáljuk Szerb János mun- káját, akkor többszörös paradoxonnal szembesülünk. Amennyire levelezéséből ez rekonstruálható, magánemberként nem sokat törődött sem a Bálint család zsidóságával, sem a holocausttal. Poétikáját tekintve azonban, s ezt épp a Radnóti-átirat kapcsán vizsgáltuk, kifejezetten hatástalanítani igye- kezett azt az édesanyja nemzedéke által képviselt *humanista álláspontot*, mely a kultúra nevében szólal fel a nemzetiszocializmus barbarizmusával

szemben.⁴⁵ Ebből azonban korántsem következik az, hogy a legcsekélyebb mértékben elfogadta volna azt a barbarizmust, amely felmenőit zsidóként jelölte meg, veszélyeztette vagy gyilkolta meg, s ami ellen a család által is képviselt értelmiségi–irodalmi hagyomány fellépett. Nem erről van szó. A *Járkálj csak, gúzsbakötött!* című satirikus pastiche modalitása sokkal közelebb áll ahhoz, amit nagybátyja, Bálint Endre társasága, a pasaréti Törzs művelt saját munkaszolgálatos tapasztalatával. Ez pedig a halálközeli élmény elaborálása iróniával, satírával, maró gúnnyal – a csábító pátosz és önsajnálát legkisebb engedménye nélkül.⁴⁶

Ebből a szempontból a magyar neoavantgárd nyelvszemlélete, hagyománykezelése, jelhasználata és gesztusrendszere úgyszólván „kapóra jött” Szerb Jánosnak, amennyiben megtalálta benne a kettős elutasítás lehetőségét. Az emberiség és a kultúra nevében fellépő humanizmustól éppúgy elhatárolódní, mint utóbbinak a költői nyelvhez mint képviseleti eszközöz való kapcsolódását felmondani. „Egy napon – írja Roland Barthes – talán meg lehet majd teremteni a szemiológusok szemiológiáját, a strukturalisták strukturális elemzését. E helyütt mindössze azt akartuk elmondani, hogy a jelnek valószínűleg van igazi képzete; a jel nemcsak egy sajátos megismerés tárgya, hanem egy *vízió* is, amely hasonlít a mennyei szférák látomásához Scipio álmában [...]. A szemiológus *látja* a jelet, amint mozog a jelentés mezéjén, megszámlálja vegyértékeit, felvázolja megjelenésüket; számára a jel érzékelhető fogalom”.⁴⁷ Barthes szerint a költészetre jellemző *szintagmatikus tudat* sajátossága az, hogy úgyszólván előre látja a jel kiterjedését, lehetséges kapcsolódását más jelek felé, s ennyiben hálózatszerű. Ez azonban azt is magával hozza, fejtegeti a francia szemiológus, hogy a jelek behelyettesítése, elrendezése, dinamikája, kombinációja új tárgyat hoz létre. Úgy vélem, hogy Szerb János költészetének metafilológiai megközelítése kezünkbe adja azt a költői attitűdjére jellemző kettős elutasítást, melyet a Barthes által bevezetett szintagmatikus képzet problémája is kifejez.

¹ ERDÉLY Miklós, *Marly tézisek* = E. M., *Művészeti írások*, szerk. PETERNÁK Miklós, Bp., Képzőművészeti, 1991, 127.

² Első megjelenés: BABITS Mihály, *A gazda bekeríti házát (Új barbár század jövetére)*, Nyugat, 1925/19, 166.

³ PETRI, *i. m.*, 144. (Kiemelések az eredetiben.)

⁴ Paul DE MAN, *Visszatérés a filológiához*, ford. GYURIS Norbert, *Filológiai Közöny*, 2002/1–2, 12–16.

⁵ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Filológia az irodalom előtt?* = K.-Sz. Z., *A jelölő visszahúzódása: Az irodalmi nyelv kulturalizációjának néhány kérdéséhez*, Bp., Eötvös, 2021, 17.

⁶ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 1999, 95.

⁷ Aleida ASSMANN, Jan ASSMANN, *Kánon és cenzúra*, ford. V. HORVÁTH Károly = *Irodalmi kánon és kanonizáció*, szerk. ROHONYI Zoltán, Bp., Osiris – Láthatatlan Kollégium, 2001, 87–108.

⁸ KOMORÓCZY Géza, *A kommentár mint szellemi magatartás* = K. G., *Bezárkózás a nemzeti hagyományba: Az értelmiség felelőssége az ókori Keleten*, Bp., Századvég, 1992, 347.

- ⁹ *Magyar Zsidó Lexikon*, szerk. ÚJVÁRI Péter, Bp., Pallas Nyomda, 1929, 696. Perls Ármin mindemellett Justus Pál költő, társadalomkritikus, szociáldemokrata politikus anyai nagyapja volt.
- ¹⁰ Sárközi Alice előszava szerint a tibeti és a mongol szöveg aprólékos filológiai összevetése teljes egészében Szerb János munkája volt. *A Buddhist Terminological Dictionary: The Mongolian Mahāvūyut-patti*, szerk. SÁRKÖZI Alice, SEREB János, Bp., Akadémiai, 1995, ix.
- ¹¹ Vö. K. HORVÁTH Zsolt, *Szerb-átültetés Petri-csészében. Értelemgondozás és önmitológia a Gesta Petriorumban = Műfordítás és más extrém sportok: Írások Kappanyos András 60. születésnapjára*, szerk. FÖLDES Györgyi, MAJOR Ágnes, SZÉNÁSI Zoltán, Bp., Reciti, 2022, 41-49.
- ¹² Tudósítás a visegrádi nemzetközi tibetisztikai konferenciáról, s benne Szerb János előadásáról: NAGY Károly, *Először Phagsz-pa foglalt helyet*, Esti Hírlap, 1984. szeptember 14., 4. Lásd SZÁ-SZKJA pandita, *A bölcsesség kincsestára*, Bp., Madách – Európa, 1984. Tibetiből Ligeti Lajos fordította, a lírai átültetés pedig Tandori Dezső munkája.
- ¹³ DÉRÉ Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, *Előszó: A filológia mint kulturális gyakorlat = Metafilológia 1. Szöveg – variáns – kommentár*, szerk. DÉRÉ Balázs, KELEMEN Pál, KRUPP József, TAMÁS Ábel, Bp., Ráció, 2011, 16–17. A címbeli s a mottóbeli Ovidius-idézetet is e kötet előszava inspirálta.
- ¹⁴ Egy kéziratban maradt Babits-vers példáján mutatja be a genetikus kritika aprómunkáját: SZÉNÁSI Zoltán, *Mire jó a genetikus kritika?: Válaszkísérletek a Babits-filológia felől*, Helikon, 2021/1, 153–175.
- ¹⁵ Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 65. Magyarul: Roland BARTHES, *Az írás nulla foka*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor = *A szöveg öröme: Irodalomelméleti írások*, Bp., Osiris, 2001, 47. (A fordítást módosítottam.)
- ¹⁶ Vö. Z. VARGA Zoltán, *Szöveg – mű, olvasás – írás: Roland Barthes szövegelmélete negyven év múltán*, Literatura, 2013/3, 273–280.
- ¹⁷ Vö. ANGYALOSI Gergely, *Roland Barthes, a semleges próféta*, Bp., Osiris, 1996, 18.
- ¹⁸ Vö. Maurice BLANCHOT, *A tűz része*, ford. RÓNAY György = *A líra ma: Vallomások, esszék*, szerk. HAJNAL Gábor, Bp., Gondolat, 1968, 45-46.
- ¹⁹ *Principes relatifs à l'accès aux archives*, Paris, Conseil International des Archives, 2012, 13. és 16.
- ²⁰ BÁN Zoltán András, *Tandori megtisztít*, Beszélő, 1998/4, 79–80.
- ²¹ TAMÁS Gáspár Miklós, *Egyenes labirintus = T. G. M., A teória esélyei: Esszék, bírálatok*, Bukarest, Kriterion, 1975, 186. (Kiemelés az eredetiben.)
- ²² J. SOLTÉSZ Katalin, *Babits Mihály költői nyelve*, Bp., Akadémiai, 1965, 172.
- ²³ TANDORI Dezső, *Cage – egy zenekarhoz avagy: meddig terjed a „kotta” hiánya? (1981–1985)* = T. D., *A becsomagolt vízpart*, Bp., Kozmosz, 1987, 165-166.
- ²⁴ SZITHA Tünde, *„Talán az »a« elhelyezése dönti el az eldöntetlen maradót”: Szöveg, dallam és hangrendszer összefüggései Jeney Zoltán műveiben*, Muzsika, 2003/8, 36. (Kiemelés tőlem – K. H. Zs.)
- ²⁵ John CAGE, *Az experimentális zene = J. C., A csend: Válogatott írások*, szerk. WILHEIM András, Pécs, Jelenkor, 1994, 36-40., itt: 37.
- ²⁶ DALOS Anna, *Ajtón lakattal: Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon, 1956–1989*, Bp., Rózsavölgyi, 2020, 176.
- ²⁷ SZITHA, *„Talán az »a« elhelyezése dönti el az eldöntetlen maradót”... , i. m., 37.* (Kiemelés tőlem – K. H. Zs.)
- ²⁸ Vö. SZITHA Tünde, *A budapesti Új Zenei Stúdió: Experimentális zene Magyarországon 1970–1990 között*, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, PhD-értekezés, 2014, 20. és 97.
- ²⁹ DALOS Anna, *Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás*, Magyar Egyházzene, 2012–2013/4, 391–403.
- ³⁰ Ifj. Kurtág György szíves írásbeli közlése. A családi levelezés tanúsága szerint Szerb Antalné 1976-ban, épp Londonban tartózkodó fiának írta, hogy „valamiféle Molnár Gergely” kereste telefonon. PIM Kézirattár, V.5415/502. A Spions annyiban érdekes itt, amennyiben Hegedűs Péter (később: Peter Ogi) személyében az experimentális muzsika iránt érdeklődő zeneszerző szakos zeneakadémista is részt vett a projektben.

³¹ KÖNCZÖL Csaba, Az „antiköltészet” versei: Tandori Dezső: Egy talált tárgy megtisztítása, Jelenkor, 1974/6, 565.

³² John CAGE, *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* = J. C., *Silence, Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973, 96–97.

³³ Susan SONTAG, *Az értelmezés ellen*, ford. RAKOVSKY Zsuzsa, Holmi, 1998/3, 416–424. A szöveg eredetileg 1964-ben jelent meg.

64

³⁴ Ernst KRÉNEK, *Az ötlet hanyatlása*, Valóság, 1961/2, 59. Összefoglalóan: ZOLTAI Dénes, *A modern zene esztétikája*: 11. rész: *Vázlatok a 20. századi zenefelfogás történetéből*, Muzsika, 1966/5, 12–14.

³⁵ A zene és a közönség viszonyáról lásd Pierre BOULEZ, *La musique contemporaine et le public. Dialogue avec Michel Foucault* = *Regards sur l'autrui*, szerk. Jean-Jacques NATTIEZ, Sophie GALAISE, Paris, Christian Bourgois, 2005, 481–491.

³⁶ Umberto ECO, *Nyitott mű: Forma és meghatározatlanság a kortárs poétikában*, ford. DOBOLÁN Katalin, Bp., Európa, 2006, 5–6, 30–31, 40. Illetve Umberto ECO, *Experimentalizmus és avantgarde*, ford. BIERNACZYK Szilárd = U. E., *A nyitott mű: Válogatott tanulmányok*, Bp., Európa, 1976, 90–117.

³⁷ LUKÁCS György, *Irodalom és művészet mint felépítmény: Sztálin nyelvtudományi cikkeiről* = L. Gy., *Adalékok az esztétika történetéhez*, Bp., Akadémiai, 1953, 457.

³⁸ KARDOS Pál, *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1972, 392. Vö. RÁBA György, *Babits Mihály*, Bp., Gondolat, 1983, 214.

³⁹ DOBOS István, *A „klasszicizált modern” és az avantgárd: Megjegyzések Babits hagyományértelmezéséhez*, *Irodalomtörténet*, 2017/2, 234–251.; KÁLMÁN C. György, *A modern konzervativizmus hagyományának kialakulása: Babits vitája az avantgárral*, *Danubius Noster*, 2014/1–2, 85–96.; SZÉNÁSI Zoltán, *Új nevezés az irodalom piraesi fáklyaversenyében: Megjegyzések Babits és az irodalmi konzervativizmus kérdéséhez*, *Vigilia*, 2017/4, 288–293.

⁴⁰ Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája*, ford. PERCELZEL István, Bp., Atlantisz, 2001, 167.

⁴¹ Vö. Peter BÜRGER, *Az avantgárd elmélete*, ford. SEREGI Tamás, Szeged, Universitas, 2010, 64.

⁴² KÁLMÁN C. György, *Folytatás, hasonlóság vagy szerkezeti azonosság? A „dada” a 70-es években Magyarországon*, *Helikon*, 2017/1, 137.

⁴³ TAKÁTS József, *Jelentésköltés*, Pompeji, 1992/2, 17. Bővebben: MÜLLNER András, *Neoavantgárd szövegek posztstrukturalista olvasatai: Erdély Miklós*, Szeged, Szegedi Tudományegyetem, PhD-értekezés, 2001, 6–22. Lásd BEKE László, *Erdély Miklós*, Híd, 1982/3, 377–391.

⁴⁴ Vö. Szűcs Teri, *Adorno: esztétika Auschwitz után*, *Vigilia*, 2011/7, 515–524.

⁴⁵ György Péter esszéje szemléletesen írja körül az „emberiség” képviselőjében fellépő humanizmus korabeli elbeszélését, lásd GYÖRGY Péter, *Apám helyett*, Bp., Magvető, 2011, 229, 234 és 249.

⁴⁶ Bővebben lásd K. HORVÁTH Zsolt, *Numerra kapitány, Feszfajú és MacMerey: Rendezvényirodalom és az underwater Budapest az 1950–1960-as években* = „Lelkünkre így ül ez a kor”: *Magyar irodalom és kultúra az elképzelt és a megvalósult szocializmusok korában*, szerk. REICHERT Gábor, SZÉNÁSI Zoltán, Tatabánya, Tatabánya Alkotó Művészeiért Közalapítvány, 2022, 85–121.

⁴⁷ Roland BARTHES, *A jel képzete*, ford. SZÁNTÓ Judit = R. B., *Válogatott írások*, Bp., Európa, 1976, 186–187. (Kiemelés az eredetiben.)