



PINCZÉSI BOTOND

T. Á. és a nevek

Tózsér Árpád: Lélekvándor

PINCZÉSI BOTOND (1998) Budapest

Tózsér Árpád költészetének recepciótörténete túlnyomórészt a filozófia szempontgazdag, ám lírai mű esetében csupán részértelmezésekre okot adó olvasatait juttatja érvényre, és igen kevés szó esik a nyelvi megalkotottságról. Minderre azért érdemes felhívunk a figyelmet, mert ahogy Németh Zoltán *Az életmű mint irodalomtörténet* című monográfiájában emlékeztet, ez a versnyelv leginkább „illusztrációként használ fel filozófiai és irodalomeleméleti téziseket”. Bár a versek valóban komoly filozófiatörténeti vonatkozásokkal bírnak, nem hagyhatjuk figyelmen kívül (maga a *Lélekvándor* című kötet sem teszi), hogy a különböző filozófusok vagy mitológiai személyek megnevezése, a tulajdonnév kimondása általi megidézés szükségszerűen a történeti megértésben keletkező félreolvasások egész sorát implikálhatja, nem is beszélve a tulajdonnév evokatív létmódja miatt jelentkező szemiotikai problémáról, hiszen Derrida szerint „a tulajdonnév – mint az egyedi létező jelenléte számára fenntartott kizárólagos elnevezés – soha nem volt más, mint az elhomályosítás alatt jelen lévő, transzparens láthatóság eredendő mítosza”. A következőkben a tulajdonnév „eredendő mítoszáét”, valamint a *Lélekvándor* című kötet azon nyelvi-poétikai teljesítményét fogjuk tárgyalni, amely a hagyományozódás és közvetíthetőség kapcsolatát problematizálja.

Mintha a *Lélekvándor* cím, a verseskönyv fülszövegén is feltüntetett Angyalosi Gergely-tanulmány kulcsfogalmát, a lírai metempsichóziát (bővebben: a mítoszok által, valamint a mítoszokkal történő lélekvándorlást) idézné, ami bár az Alföld folyóiratban megjelent értekezésben találó megfogalmazás a Tózsér-féle líra működésére, de nem bír túl nagy erővel a kötet befogadását illetően. Egyrészt csak részben fedi le a szövegeket szervező témákat (nem úgy, mint a korábbi kötetcímek, a *Csatavirág* és a *Létdalok*, amire Halmi Tamás *Püthagorasz ipszilonja* című szövegében mutatott rá), másrészt amennyiben a verseket a vándorlás különböző állomásaiként értjük – hiszen az út kijelölésében érdekelt a kezdő (*Lélekvándor*) és a záró vers (*Beteljesedés*) –, annyiban túl sokat vár a befogadótól a cím, mert az utazástoposz olvashatóságára nem mindig nyújt fedezetet. Persze a Tózsér-életműben nem példátlan a toposzok kiüresedésére rámutató, azok túlírására épülő poétikai játék, továbbá az sem elvitatható, hogy a kötet cím képes összekapcsolni pár, különböző kulturális dimenzióból érkező szöveget, például a *Jin-Jang panaszkok* és a *Lélekvándor* című versek esetében.

Rögtön az első ciklusban találhatunk két, már korábban is az életmű részét képező verset, amelyek mentén elindulva a Tózsér költészetében bejáratott poétikai mechanizmust, az újraírást érhetjük tetten. Esetükben nem a *Deborah* és a *Heródiásról, a befejezések lehetetlenségéről és Mallarmé kockás sálgáról* című prózaversek áthelyezését, „javítását”, hanem sokkal inkább bizonyos történeti mozzanatok elmélyítését értjük az újraírás fogalmán. Már a ciklusokba való beágyazódás is máshogy olvastatja a szövegeket, hiszen amíg a korábbi, *Imágók* című kötet *Párbeszéd hársfák alatt* című ciklusát az intrikus női alakok strukturálják, addig a *Lélekvándor* első egységét inkább az ókori filozófiai, etikai, teológiai, történeti hagyomány elemei szervezik, és ez kiterjeszhetőnek látszik a másik két ciklusra is. Hagyománytörténeti szempontból (hasonlóan az eddigiekhez) a legújabb kötet is nagy vállalkozás, hiszen Püthagorasztól egészen Foucault-ig terjedő tradíciót ölel át, abban mégis eltér a korábbiaktól, hogy a megszólalás problematizálása kerül a kötet homlokterébe. Nagyon úgy tűnik, hogy a korábbi kötetekben is fontos szerepet játszó alteregóképzés (Mittel úr?) köszön vissza, azonban a közép-európai költő státusánál és egyéb, életrajz és fikcionalitás közötti oppozícióból kiolvasható játékoknál sokkal hangsúlyosabbá válik a hagyomány közvetíthetőségének kérdése. Ezt érhetjük tetten a *Deborah* című szövegben is, amelynek címszereplője az *Elveszett Paradicsom* szerzőjének, Miltonnak a lánya. A mű betekintést nyújt a diktálás, az íródás folyamatába, amelyben Deborah közvetítő szerepe válik jelentékennyé. A lány álmában részesedik a bűnbeesés eseményében, és „búcsúzik virágaitól, / melyeket először ő nevezett meg, ő rendezte / a nevezéktan glédájába...” Itt nem csupán valamiféle vágyreprezentációról lehet szó, ami az apától való elszakadást

jelezheti, hanem (és erre éppen az újraírás hívja fel a figyelmet a „nevezéktan” szó korábbi szövegverzióhoz viszonyított betoldásával) Deborah Éva alakjával identifikálja magát („Ma azt álmodta, / ő Éva”), így egy olyan tartalom íródik bele a bűnbeesés történetébe, amelyben az Édenből való kiűzetés egyet jelent a saját nyelvtől való elszakadással. Ilyen szempontból lesz jelentősége annak, hogy Deborah a szövegben a világi dolgok képviselője lesz az apjával szemben (gondolhatunk itt a költő megélhetési gondjaira, amely probléma megjelenik a *Iuvenalis a Domitianus-kor műveltségéről* című versben is), valamint kiváltképp fontossá válik, hogy a lány „csupán” kérdéseket tud megfogalmazni „a Teremtés s Éden feloldhatatlan ellentmondásaira”. Ezek implikálhatják a kérdés–válasz struktúráját, mégsem kapunk választ a szöveg során arra, hogy „mit büntet a nyár tetteiből az Úr a tél fehér, ádáz dühével”, és hogy „az Úr nem kompenzál szintén az almafával?”. A műben az újraírás ezenkívül a zárójelek feloldására vagy éppen az azokban szereplő szövegek törlésére vonatkozik, így az olvasót célzó kiszólások helyett a prózavers történetközpontú sodrásában részesülünk. Szintén a szövegfolyamra való törekvés érvényesül a fentebb már említett másik, korábbi kötetben is megtalálható (*Heródiásról...*) textus tipológiai szerkesztettségében, ahol a versszakokat már csak a félkövér kezdőbetűk jelzik, egyrészt iniciálészerűen, mintha több könyv, történet is elkezdődne, másrészt azonban az egybeírással azt a hatást keltve, hogy igazán egyik sem ér véget, amit a mű explicit módon is kifejez: „Az én jelen ver / sem is folytatás, és ez sincs befejezve.”

Különösen érdekes a kritikai beszédmód a *Lélekvándor* ciklusszervezése kapcsán. Míg Fűzfa Balázs *Térben, időben* című kritikájában úgy fogalmaz, hogy „az első ciklus ókori mintázatokban keresi a gyökereket”, ráadásul a másik két ciklus szervezéséről nála nem esik szó, addig egy Nagy Csilla-kritika a tézis, antitézis, szintézis viszonyrendszerét véli felfedezni az egységek egymásutániségában. Véleményünk szerint nem véletlen Fűzfa Balázs elhallgatása, ugyanis a kötet legalább annyira érdekelt a ciklusok összetartásában, mint a koherenciát megbontó elemek színrevitelében. Például, ha Nagy szerint „az első ciklus az erkölcs, a bűn, az ösztönök elvont kérdéseit távolabbról, antik karakterek átsajátított történetei révén mutatja meg (tézis); a második a »saját szoba« (és »saját könyvespolc«) árnyait, az azokból »kinyerhető« tapasztalatokat vázolja (antitézis)”, akkor a második ciklus *Thészeusz egy moszkvai kórházban* című versnek inkább az első ciklusban kellene elhelyezkednie, míg az első ciklust lezáró darab, *A megértés alakzatai*, amely többek között a hermeneutikai hagyomány ironikus megszólitását viszi színre az egzegézistől egészen Heideggerig („A megfáradt ember a vocativusok s kényszerdöntések / kritikus tömegéből nézi / életének társát, s ámul: / a nem-tulajdonképpen-lét / cigányalától érintetlen ő, / mint a Szent Szűz a földi spermától”), inkább a második ciklusba tartozhatna.

Az elbizonytalanított szerveződés fényében a második ciklusról elmondható, hogy az újraírás a filozófiatörténet, az irodalomtörténet- és tudomány valamely irányzatát (szimbolikus értelemben) reprezentáló alakjához, szövegéhez viszonyul. Így íródik újra a beat egyik alapítószövege (*Üvöltés*), így kerül – attitűdjét megőrizve – Julien Sorel az 1958-as pozsonyi utcákra a regényből, amelyből átmenetileg kiiródott („a Vörös és fekete: hajtotta késő sodra egy volt akarát- / nak; úgy érezte, valahová neki is fel kell törnie, s az nem ment provokáci- / ók, kötekedés nélkül”), vagy ekképpen imitálja Szomory, Kosztolányi és Tandori kanonikus pozíciójának átírását *A három Dezső* című vers („Az ős-Dezsőt / a két ifjabb Dezső / e néhány költői gag-ben / az irodalomtörténetnél is / sikeresebben / őrzí, óvja”). A ciklus talán legkiemelkedőbb, pontosabban az újraírt hagyománnyal legszorosabb viszonyt mutató, arra leginkább reflektáló alkotása a *Ce n'est pas Michel Foucault* című szöveg, amely éppen a szimbolikus értelemképzés hiányos működésmódjára emlékeztet. Az idegen nyelvű cím (a fordít[hat]atlan tulajdonnévvel együtt) egy olyan poétikai gesztusként is érthető, amely a tulajdonnevet a cím többi szavához képest kitéüntetett figyelemben részesíti. Bár a címhez viszonyuló (Foucault-ra emlékeztető) rajz, illusztráció (?) a referenciális jelentésképzést implikálná, de a cím fordításaként funkcionáló első verssor ellentart ennek, és a prekoncepció tagadásának tapasztalatában részesíti a magyar nyelvű olvasót („Ez itt nem Michel Foucault”). Tehát egy, az eljátszás értelmében jelen levő (ál)ekphrasziszt olvasunk, amely ugyanannyira lehet a szerzőről kialakított kép vagy az illusztrált kép leírása, megerősítése és/vagy tagadása. A vers így (nagyon is foucault-i módon) éppen arra a kisajátító jellegű, erőszakos működésre hívja fel a figyelmet, ami a nyelvi jel és a jeltárgy közvetlen kapcsolatából, avagy a fogalmi dimenzió hiányából adódóan, valamint a szerző és az életmű egy részének kiragadása révén uralja az adott névről szóló diskurzusokat. Emellett a Magritte-féle hagyomány eljárás módját is felfedezhetjük benne, csak amíg a francia szürrealistánál egymást felülíró képi elemekkel találkozhatunk, addig itt csak a jelölők láncával.

A harmadik, egyben utolsó ciklus szignifikáns része a megidézett hagyományokra való emlékezés. Megemlékezés olyan költőkről (és költői életművekről), mint Tandori Dezső (*Amida, Változatok a Fölöttes Én-re és Te-re*) vagy Zsélyi Nagy Lajos (*Hogyan készüljünk derűsen a halálra?*), azonban mintha az egyes versnyelvek mellett a költészet maga is egy lenne az elmúlt megszólalásmódok, a kihalófélben lévő nyelvek közül, legalábbis erre hívják fel a figyelmet a ciklusban megsokszorozódó olyan utalások, mint a „Rend mint egy kihalt nyelvben!” (*Az átlátszó patkány*) vagy a „Versed fölér a Koponyahegy tetejére a / jelentés keresztjéhez: beteljesedik” (*Beteljesedés*), valamint a szonettforma esetlegesen rímelő változatai az *Athéni Timon* című versben. Az emlékezetaktus a *Héphaisztosz háza* című szöveg esetében egyszerre működteti az – assmanni értelemben vett – kulturális és kommunikatív mnemotechnikákat, hiszen a képleírás során a gyerekkori emlék és a falu története együttesen hozza létre azt az eseményt, amelynek elbeszélhetőségét a mitológiai személy teszi lehetővé: „De a folyamat nem velük kezdő- / dött, hanem egy kováccsal, aki a falu ó-korában élt, s a mondáink, meséink, mondókáink DNS-ei az ősmíto- / szokhoz kapcsolják: ő is sántított, Héphaisztosz sem / különbül.” A verset mozgató emlékezés a mitológiai alakhoz úgy viszonyul, hogy Héphaisztosz egyszerre lehetőségfeltétele az elbeszélhetőségnek és ugyancsak az ő alakja hozza létre azt az időbeli, történeti távolságot, amely mitizálja a falu kovácsának történetét – azáltal, hogy esetleg nemcsak hasonlítja, de azonosítja is vele. Az emlék csak úgy válik hozzáférhetővé, ha annak alapja a megnevezés aktusában részesül, de a megnevezés már mindig is valamiféle, az emlékezés során keletkezett hiány jelenlétét hordozza magában, így a felejtés rögzítője lesz. A versben a név jelentése változik, de a történet megmarad.

A kötet tehát a 2017–2018-ban keletkezett versek gyűjteménye, amelynek fontos, de nem nélkülözhetetlen jellemzője, hogy filozófiai szempontokat érvényesítve (is!) olvasható. Bár a cím és a ciklusok megalkotottsága miatt is hiányérzetünk lehet, valamint az eddigi kötetek humoros hangoltságát megalapozó profán és tudományos nyelvezet ütköztetése is mintha kevésbé lenne jelen, de a hagyománnyal folytatott párbeszédben kétségkívül az egyik legfontosabb, valamint az életmű eddigi darabjaihoz hasonlóan sokféle és éppen sokfélesége miatt izgalmas nyelvi-poétikai eljárásokkal bíró mű lett a *Lélekvándor*. (Napkút, 2019)

