

KÉSZ ORSOLYA

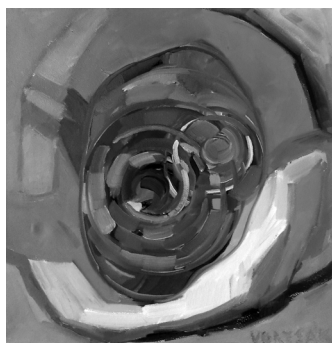
# A MEGSZÓLALÁS LEHETŐSÉGEI

Adalékok az *Ötödik Évszak* című antológia értelmezéséhez

## Közelítés

■ Az antológiák általában reprezentációs, legitimációs és/vagy kanonizációs céllal jönnek létre, utólag pedig sokszor cezúraként, választóvonalaként működnek vagy értelmezzük őket: egy adott generáció fellépését, egy (írói) csoportosulás poétikai szempontú hasonlóságainak kifejeződését stb. véljük felfedezni bennük. Az erdélyi magyar irodalom történetét is meg lehet úgy írni, mint nemzedékek és nemzedékváltások története, ha pedig így teszünk, akkor elég hamar kiderül, hogy ezeket a „fordulatokat” nagyon gyakran kapcsolhatjuk különböző antológiák, irodalmi összeállítások stb. megjelenéséhez. Ilyen például az 1967-es *Vitorla-ének*, amely bizonyos irodalomtörténeti elbeszélésekben a II. Forrás-nemzedék indulását jelzi, vagy az 1974-es *Varázslataink*, ahol ugyan nagy a szórás és vannak egyenetlenségek, ugyanakkor kitapintható egy elég jelentős kapocs is, mégpedig a korosztályosság. Az 1979-es *Kimaradt szó* szintén erős koncepciót mutat fel egy programatikus előszóval, nagyjából a III. Forrás-nemzedékhez tartozó szerzőkkel, poétikájukban szignifikáns kapcsolódásokkal.

Innen nézve rendkívül izgalmas az 1980-ban az *Igaz Szó* kiadásában megjelent *Ötödik Évszak* című antológia, amelyet Jánosházy György, Gálfalvi György, Markó Béla, Nemess László és Elek Károly szerkesztett, és amely az 1978-as *Fiatalok* című folyóirat-melléklet folytatásának szánt önálló kötetként került ki-



...a kötetben helyet kapnak neoavangárd fotós és képzőművészeti alkotások, amelyek ugyanakkor kialakítanak valamilyen viszonyt az őket követő reklámokkal, illetve a kötet szövegeivel, így a különböző médiumok és műfajok nem csupán egy könyvtárgyban szerepelnek, de értelmezik is egymást.

adásra (négy melléklet előzte meg, innen a címben szereplő „ötödik”). Az *Ötödik Évszak* több okból is eltér a fent említett antológiáktól: már többkötetes szerzők (Balla Zsófia, Bogdán László) éppúgy megjelennek benne, mint az 1970-es évek végének fiatal, még kötettel nem rendelkező alkotói (például Kovács András Ferenc), ez ugyanakkor korosztályi szórást is jelent, de az antológia poétikai szempontból is elég heterogén – ugyanakkor úgy vélem, hogy mégiscsak vannak olyan hasonlóságok, amelyeket a korabeli recepció figyelmen kívül hagyott –, a közreadott szövegek műfaját tekintve sem egynemű, megjelennek benne esszék, kritikák, versek, elbeszélések, illetve határozottan experimentális, a képzőművészet és irodalom egymásmellettsége jellemzi, de a kötet anyagához sorolhatjuk a fotós és képzőművészeti alkotásokat követő reklámokat is.

Nem kívánok részletesen kitérni az antológia korabeli recepciójára, annak módszeres feltárását, összegzését és értelmezését már elvégezte Miklós Ágnes Kata *A szóértés feltételei. Nemzedékváltási problémák a hetvenes évek romániai magyar irodalmában*<sup>1</sup> című kötetében. A hetvenes évek társadalmi és politikai helyzetéből, illetve irodalmi terének működéséből logikusan következnek és levezethetők azok a kritikák, amelyek az *Ötödik Évszakot* mint antológiát és koncepciót, illetve a benne szereplő egyes szerzőket és műveket érintik, ezt szintén vizsgálta a már hivatkozott tanulmány. Kontextusként csak annyit, hogy a korszakban az antológia fogadtatása egyáltalán nem mondható szívélyesnek. Miklós Ágnes Kata úgy véli, a hetvenes évek folyamán megjelent antológiák közül az *Ötödik Évszak* volt a legkevésbé könnyen értelmezhető a kritikusok számára, hipotézise szerint elsősorban azért, mert az antológia szerzői által felvállalt értékek nem estek egybe a korszak kanonizált romániai magyar irodalmának értékeivel.<sup>2</sup> Ezeket a beágyazottságokat az értelmezés során természetesen nem kívánom kizárni, vagy ezektől a belátásoktól teljesen függetlenül tárgyalni az antológiát, hiszen nyilván ebben a társadalmi-politikai-irodalmi térben születik meg, ugyanakkor úgy vélem, hogy egy kortárs horizontú értelmezésnek éppen az lehet az előnye, hogy valamelyest ezektől eltávolodva tudja szemlélni a kötetben megjelent irodalmi teljesítményeket, így új típusú olvasási stratégiákat tud működtetni és másféle kontextusokat mozgósíthat a szöveg elhelyezéséhez.

Annál is inkább, mert a korabeli értelmezők sokszor olyan nyelvi készséggel közelítenek ezekhez a szövegekhez, például stabil, rögzített jelentésű metaforákkal (híd, lánc, utazás stb.), illetve egyfajta generációs dühvel viszonyulnak a kötetben megjelenő művekhez, amelyek olykor redukált olvasatokat eredményeznek, kitakarnak vagy nem vesznek észre bizonyos értelmezési lehetőségeket. Ehhez hozzájárul még egy elég jól kirajzolódó neotranszilvanista irány, ami a hagyománykezelés, a felelősség (például társadalmi felelősség, az anyanyelv iránti felelősség stb.), a kisebbségiség kérdésével és ezek számon kérésével fordul a szövegekhez és szerzőkhöz. Egy további probléma, hogy elég erősen a lírai alkotásokat helyezik az értelmezés középpontjába, és szinte alig vesznek tudomást arról a rendkívül érdekes együttállásról, hogy a kötetben helyet kapnak neoavantgárd fotós és képzőművészeti alkotások, amelyek ugyanakkor kialakítanak valamilyen viszonyt az őket követő reklámokkal, illetve a kötet szövegeivel, így a különböző médiumok és műfajok nem csupán egy könyvtárgyban szerepelnek, de értelmezik is egymást. A korabeli kritika (néhány kivételtől eltekintve) gyakran inkább annak a nemzedéknek a létéről vagy hiányáról beszél, amelyet az antológia fel kellett volna, hogy mutasson, vagy az antológiák szerepéről (általában), de a benne megjelenő szövegeket csak ezek illusztrációjaként használja,

vagy nem magukból a szövegekből indul ki, hanem fordítva, rávetít azokra egy elváráshorizontot, és a felől olvassa/nézi valamilyennek az antológia alkotásait.

Nyilván minden értelmező érkezik valamilyen apparátussal és befogadói stratégiával, így jelen szöveg szerzője is, azonban elsősorban mégis arra vagyok kíváncsi, hogy a kötetben megjelenő alkotásokból kiindulva mit tudunk elmondani az antológiáról mint koncepcióról, leválasztva róla a fent említett nyelvi és ideológiai sémákat.

## Határterületek

■ A bevezetőben már hivatkoztam rá, hogy az *Ötödik Évszak* nem annyira nemzedéki alapon szerveződik, és markánsan kirajzolódó poétikai váltásról sem beszélhetünk az antológia kapcsán, formabontó és kísérleti jellege miatt mégis az egyik legizgalmasabb vállalkozás. Gyaníthatjuk, hogy a képzőművészeti alkotások és reklámok nem egy előre megfontolt kompozíciós elv és eljárás eredményeképpen kerültek ilyen módon egymás mellé, illetve azt is meg kell jegyezni, hogy van egyfajta hierarchia az elrendezésben, például abban, ahogy az irodalmi művek kerülnek a kötet első felébe, és azokat követik a fotós és képzőművészeti alkotások, majd a reklámok, nem pedig szervesen épülnek egymásba, mégis olyan kapcsolatok jönnek így módon létre, amelyek átrendezik a szokott sémákat, határokat, például irodalom és hétköznapi élet, piac és művészet között.

A továbbiakban egy reprezentatív példán keresztül szeretném szemléltetni, hogy azáltal, hogy ezek az alkotások egyazon könyvtárgyba épülnek bele, valamilyen módon mégiscsak értelmezik egymást, illetve át- és fölülírják a már említett sémákat. Boris Groys *Műalkotás és áru*<sup>3</sup> című szövegében teszi fel a kérdést, hogy ha bármelyik ipari termék és bármely műalkotás is tekinthető árunak, akkor miben áll az (ipari) termelés és a (művészi) alkotás közti különbség? Ha a két létrehozási módszer eredménye azonos, akkor miben áll termelés és alkotás különbsége? Ezeket a kérdéseket az installációkon, illetve a ready-made-ek kiválasztásán, szelekciós eljárásán keresztül vizsgálja. Ezt a kérdést veti fel Sátán Ádám a kötetben szereplő *Duoflex – Melux* című asztali lámpákról készített felvétele is, a melléte közölt reklámokkal, amelyeken az Elektromaros elektronikai cikkeiről készült felvételeit láthatjuk.

Sátán a boltban vásárolt, iparilag előállított késztermék műtárgyként való előléptetésével egyrészt azt éri el, hogy a művészet anyag- és termékszerűsége előtérbe kerül, másrészt az ipari termelés személytelenségével szemben a művészet személyessége is, magán a kiválasztáson keresztül, ami az adott terméket egyszerűvé teszi. A tárgy személyessé tételét és a használat kontextusából való végső kiemelését a datálás, a szignálás és a névadás hármas gesztusa biztosítja. Másrészt az Elektromaros elektronikai cikkeinek, termékeinek a termékszerűsége is megmutatkozik, illetve a reklámok az asztali lámpa mint műalkotás létrejöttének – művé válásának – keretfeltételeire is ráirányítják a figyelmet, valamint az értelmezői mezőnek és a hozzá tartozó közvetítő csatornáknak a jelentőségére, de a művészetfogalmaink (amelyekkel le tudjuk írni ezeket a képeket) át gondolását is provokálják. Mindez azonban visszafelé is igaz: Házas Nikolettá *Ready-made, szójáték és ironikus esztétikai értékítélet*<sup>4</sup> című tanulmányában arról beszél, hogy a ready-made-eknek ki kell lépni a hétköznapok kontextusából a művészet közegébe ahhoz, hogy az általuk kiváltott feszültség létrejöjjön, s hogy a ready-made-et utóbb műalkotásként lehessen értelmezni. Ennek egyik lé-

pése a juxtapozíció lesz, vagyis a hétköznapi használat kontextusából kiemelt tárgy behelyezése a művészet auratikus közegébe.

Házás jelzi, hogy az „auratikus” terminus egy Walter Benjamin által felvetett koncepcióból származik, mely a művek aurájának sérülését a technikai sokszorosíthatóság feltételei közt létrejött tárgyakhoz köti. A Benjamin által kiemelt fotográfiához hasonlóan Házás úgy véli, hogy a ready-made-ek is a szerialitás birodalmába tartoznak, hiszen szintén nem rendelkeznek aurával abban az értelemben, ahogyan a klasszikus műtárgyak rendelkeztek. Az aurával rendelkező műtárgy és a ready-made egymás mellé kerülve azonban kölcsönösen hatnak egymásra. Vagyis nemcsak a műtárgy veszít auratikus erejéből, hanem a ready-made – miként a fotográfia – is nyer valamit abból. A művészet auratikus kontextusába bekerülve a hétköznapi tárgyra is vetül a műtárgyak által megteremtett aurából. Ugyanez a helyzet a kötetben megjelenő reklámokkal és fotós, illetve képzőművészeti alkotásokkal. Az antológiába bekerült reklámokat ugyanis már nem lehet többé *bármely* reklámnak és a megjelenített tárgyakat *bármely* tárgyaknak minősíteni. Ebben a kontextusban kialakul egyfajta viszonyrendszer, mely a művek és a reklámok között eltörölhetetlenül fennáll, amelynek alapján például a reklámban megjelenő konyhai eszközöket az említett alkotások viszonylatában kell értelmeznünk, és fordítva.

Ha eltávolodunk Sátán Ádám asztali lámpáitól, azt látjuk, hogy más képzőművészeti alkotásokra is jellemző az erős érzékenység a világ anyagi összefüggéseire, valamint a mindennapi tárgyak felé forduló érdeklődés, például Nagy Dalma, Lugosi Edit, Szabó Eszter vagy Szabó Ágnes gyapjúi és fali szőnyegek, Antik Sándor anyagfolyamat-tanulmánya, Butak András tanulmányfotói, Velicsek László *Beton és szurok* című fotója esetében. De ilyenek a különböző litográfiák vagy a szobrok, amelyek részben ready-made-ként viselkednek, részben olyan anyagokból készülnek, mint fém, inox, alumínium, égetett agyag, amelyek szintén a materialitást, az anyagok súlyát hivatottak közvetíteni. Vanak ugyanakkor a korabeli neoavantgárd képzőművészeti alkotások nemzetközi trendjeibe is illeszkedő művek, például az Elek Károly készítette akciófotók vagy Szörtsey dinamikus kommemorációs anyagai.

Ezt a fajta materialitásra való érzékenységet és neoavantgárd irányt az antológia szövegeiben is megtaláljuk. Balla Zsófia verseire például nagyon erős tárgyiaság, redukált szóhasználat, személytelenítés jellemző, amely eljárások ugyanakkor elérik, hogy az olvasás során megnyíljen a világ érzékelése az anyagság felé; de Cselényi Béla, Kőrössi P. József és Salat Z. Levente verseiben is egyre fontosabbá válnak ezek az attribútumok. Salat szövegében a számozások például hyperlinkként működnek, és egy olyan komplex struktúrát eredményeznek, amely már nem csupán kétdimenziós, hanem átvisz más terekbe. Kőrössi P. Józsefnél a képzőművészet nyújtotta tapasztalatok alkalmazása, az erős zenei és képhatások jellemzőek, Cselényinél a performativitás, amely visszaadja a szavak elementáris élményét, Nagy Zoltán képversei esetén a műfaji korlátok átlépése vagy a műfajok hibridizálása, az egyes művészeti közegek egymásba játszása a feltűnő.

Blénesi Éva *Textust teremtő kontextus* című kötetében fontos szerepet szán irodalom és képzőművészet kapcsolatának az utóbbi néhány évtized erdélyi magyar alkotóinak nyelvi-poétikai és képi világának elemzése során. A korszak kulcsfontosságú tényezőjeként épp azt emeli ki, hogy a képzőművészet területén létrejön egy új térélmény, amely egyrészt egy más típusú vizuális felfogás-

hoz is szoktatja a nézőt, másrészt az addig antropomorf munkák mellett egyre gyakrabban létrehoz idiomorf műveket is. A nonfigurativitás előtérbe kerülésével együtt pedig az alkotók elkezdnek teret adni az olyan elemeknek, mint a különböző anyagok (fém, fa, üveg, plexi), a technika, vagy a véletlen.<sup>5</sup> A fenti példák alapján azt láthatjuk, hogy ezek átszivárognak a költészet területére is, ugyanakkor – erre szintén Blénesi hívja fel a figyelmet – megmutatkozik egy fordított irány, amely során a festészet saját határait a szóbeliség, máskor a tonalitás felé tágítja<sup>6</sup> – ez a típusú hibriditás az antológiában is lépten-nyomon megmutatkozik.

Az említett szerzők nem egy nagy organikus struktúra létrehozásában gondolkodnak, szövegeikre sokkal inkább a töredezettség és a formával való kísérletezés jellemző, valamint az a törekvés, hogy kibújjanak a jelentések és megfeleltetések egyértelműsége alól. Nem véletlen, hogy a képzőművészeti anyag szerkesztője éppen az az Elekes Károly, aki a köréje csoportosuló fiatal alkotókkal egy olyan újfajta esztétika megszületését szorgalmazta, amelynek minden biztonnal lenyomatai ezek az alkotások. A köré szerveződő csoportosulás a hetvenes évek végén az európai (főleg nyugat-európai) művészetek jelenidejűségéhez való radikális felzárkózást tűzte ki célul, amelyben a nemzeti/kisebbségi önzonosság művészi kifejezésének a háttérbeszorulása is gyakori a nemzetközi minták beépítésének javára. Blénesi szintén arról számol be a korszak képzőművészeti alkotásainak recepciójával kapcsolatban, amit a bevezetőben az irodalmi anyag kapcsán is jeleztem, ti., hogy van egy elvárás az erdélyi képzőművészekkel szemben, az, hogy „valamiképpen a gondolkodásnak, az érzésnek, a mitológiának a közös jelentéstartománya, mint jelentésképző, formaképző elem működjön”.<sup>7</sup> Ezeket a hagyományos szimbólumképző eljárásokat az antológiában megjelenő szövegeken is folyamatosan számon kéri a kritika, és némiképp innen is érthető az *Ötödik Évszak* nem-irodalmi anyagairól szóló beszéd hiányossága vagy annak elutasítása.

## Gondok az identitás körül

■ Az antológia egyes szövegei között a másik kapocs az identitás kérdésével és problematizálásával függ össze. Identitáson egyszerre érthetjük a szerző és szöveg identitását és eredetét. Ez legszembetűnőbben Palotás Dezső *A Burgunc-féle kettős gyilkosság, avagy Szorel Gyula tündökletes pályafutása* című szövegén keresztül jelenik meg,<sup>8</sup> amelyet többnyire krimiparódiaként szokás olvasni, az én értelmezésemben viszont a szöveg ezen jóval túlmutat. A bűnügyi narratíva a magyar és világirodalom alapnarratívája. A Káin és Ábel (ős)történettől a legfrissebb irodalmi munkáig találkozzunk a detektívtörténetek egyes változataira épülő művekkel. Emellett egy olyan „történettípus”, amely lehetővé teszi irodalmi és nem-irodalmi szövegek, magas és populáris irodalom összekapcsolását, eltérő szöveghagyományok egymásmellettiségét. Az átírat mint jellegzetesen posztmodern irodalmi forma nagyon gyakran játszik a detektívtörténet narratív lehetőségeivel, de nem csak az írás, hanem az olvasási stratégiák felől is, például az olvasás mint nyomozás, mint a jelek kibogozása stb. A krimi mégis általában a populáris kultúra regisztereibe sorolt irodalmi műfaj, ezért is izgalmas, hogy Palotás épp ezzel akar kezdeni valamit. A szöveget ért korabeli kritikákból is kiténik, hogy ez az egyik jelentős probléma Palotás választásával, például Izsák József így fogalmaz: „Érdekességnek elkönnyvelhetik, maradandó művé-

szetnek alig. Mert mégiscsak a mondandó, az emberi tartalom teszi a művészetet művészetté, a szépet esztétikumká, amit valóban nem lehet sem vízórával mérni, sem játékosan, parodisztikusan elrendezett újfajta sémákkal.<sup>9</sup>

Izsák azonban arra nem tér ki, hogy itt nem csupán a sémák újrendezéséről van szó, hanem magának a történetmesélésnek a problémájáról. Megfeledeznek arról, hogy a gyilkosság egyik áldozata, Burgunc Emil épp készül emlékiratain dolgozik, tehát éppenséggel egy irodalmi esemény történik a krimi háttérben, s a második befejezés narrátora a gyilkosságok indítékaiként éppen a kéziratot jelöli meg. Így ebben a változatban a bűntett indítóoka, ha tetszik, irodalmi jellegű. A szövegváltozatok jelenléte magának a megírásnak a folyamatára is figyel, ugyanakkor a befejezés két változata az omnipotens elbeszélő hagyományos szerepének a kétségbe vonása, illetve felülírásként és kiigazításként azt sugallja, hogy egy történetnek nincs egy megoldása és „igazsága”, csak változatok vannak, ez pedig összefügg magának az autenticitásnak a kérdésével is, és a szerzők identitása mellett a szövegek már említett eredetével. Hiszen egyrészt nem tudjuk, hogy van-e kézirat vagy nincs, az első befejezés szerint a Burgunc család „valósággal házifogságban” tartotta a volt külügyminisztert, Burgunc Emilt, és az elvonultságát azzal magyarázták, hogy az emlékiratait írja, másrészt amennyiben valóban írt, de Burgunc Emil és Ervin helyet cserélt egymással, úgy a szerzői identitás problémája is fennáll. A második befejezés azonban azt állítja, hogy a rendőrség éppen azért érkezik, mert a kéziratok kompromittálóak lettek volna valamely személyre nézve, a gyilkos pedig nem más, mint a szervek által megbízott Szorel Gyula, aki Ervin és Emil összetévesztése okán követi el a kettős gyilkosságot, célja pedig az emlékiratok megszerzése. A Burgunc-testvérek identitását és a gyilkosság megoldásának kulcsát maga a kézirat, vagyis egy irodalmi szöveg adja és igazolja.

Továbbá, ha közelebbről nézzük, többnyire olyan helyen „pervertálódik” Palotás detektívtörténete a klasszikus formákhoz képest, ahol valamiféleképpen az olvasással és az írással kerül kapcsolatba. Keszthelyi Tibor *A detektívtörténet anatómiája*<sup>10</sup> című szövegében sorra veszi a detektívtörténetek szabályait. Érdekes megnézni azokat a pontokat, amelyekben Palotás szövege eltér ezektől. Az egyik ilyen jellemző például, hogy nincs helye a krimiben az „irodalmiaskodó leírásoknak, a kimunkált, pepecselő jellemrajznak, a légkör szépirodalmi eszközökkel történő színesítésének”. A szövegben a lényegtelen, átlapozható dolgokként megjelölt részek épp ilyenek. A bűnügy megoldása szempontjából valóban lényegtelenek és átlapozhatóak, a körülírásnak olyan szakaszai, amelyben nincs cselekmény vagy akció, nincsenek ok-okozati relációk, felmond minden olyan viszonyrendszert, aminek egy rendes detektívtörténetben helye lenne, ehelyett érzelmi és affektív leírásokkal találkozunk.

Egy másik ilyen jellemző, hogy a tettesnek bűnhődnie kell, nem pusztán erkölcsi okokból, hanem egyszerűen azért, mert „a befejezetlen kaland hiányérzetet okoz”. Palotás krimijében az olvasó semmilyen támpontot nem kap arra vonatkozóan, hogy melyik változatot tartsa érvényesnek (ezen a ponton megszeg egy másik „szabályt” is, vagyis hogy a narrátor az olvasónak a nyomozóéval egyenlő esélyeket biztosít a rejtély megoldására, ezért minden áruló jelet világosan és pontosan közöl), ráadásul az *Utolsó befejezés* mellett megjelenik a zárójelű „*lényegtelen, átlapozható*”.

Ezzel Palotás nem csak az olvasás élményét vagy a krimi által felkínált sémákat bontja meg, de elveszi annak metafizikai élet is, Virginás Andrea pontos

megfigyelésével élve, „e modell-világ premisszáinak érvényesülését — a rejtély megoldódását, a nyomok olvashatóságát, a detektív hatékonyságát — olyasfajta fogalmak léte biztosítja, mint igazság, etika, abszolút/metafizikai instancia, emberi gondolkodás eredményessége/lehetősége, lévén ezek olyan középpontok, amelyek a rendszer koherenciáját irányítják és szervezik, a teljes formán belül lehetővé teszi[k] az elemek játékát”<sup>11</sup> – Palotás pedig épp ezeket a premisszákat mondja fel.

## Jól dadogni márpedig muszáj

■ Az *Ötödik évszak* különböző műfajú szövegei között egy harmadik kapocs a (művészi) megszólalás lehetőségeinek kérdésfelvetésében artikulálódik. Borcsa János, Ágoston Vilmos vagy Egyed Péter esszéinek, teoretikus szövegeinek egyik fontos problémája nem csak az Egyed által expliciten megfogalmazott „*Miért írunk?*”, hanem az is, hogy hogy hogyan lehet írni.

Nem csupán az említett szövegekben jelenik meg a „hogyan” kérdése, hanem az egyes szépirodalmi alkotásokban is, például nagyon erőteljesen Markó Béla *Hát lássuk, mit váltasz valóra* vagy Németi Rudolf *Egy kérdés körvonalai* című verseiben, ahol a dadogás úgy jelentkezik, mint az autentikus megszólalás egy lehetősége, de nem csak a szöveg szintjén (Markó mindjárt ezzel indít: „Úgy van: „ódát kellene írni a dadogáshoz” de / nem lehet hiszen ellentmondásba keverednél”), hanem performálódik is a vers képződése során: a tagolatlan, sodró, ismétlődő szerkezetek létrehozásával. A dadogást a beszéd ritmusának a zavaraként szokás meghatározni, a feszültség és az „ellentmondás” éppen ebből fakad, hiszen az óda ünnepélyes, emelkedett, bonyolult szerkezetű és ritmikájú műfaj, amelyet nem lehet dadogva írni és mondani. A vers végére azonban a dadogás nem a beszéd ritmusának zavaraként jelentkezik, hanem egy másik ritmusként, egy új szerkezetként: „ingázol oda-vissza roncs vagyok mondja a dadogó aki / kínlódva formálja a szavakat olyan vagyok mint / egy szétroncsolt repülőgép és közben az egymáshoz / koccanó hideg vasakból épül az ismeretlen szerkezet”. Ugyanakkor a különböző beszédmódok-közöttség is kifejeződik ebben a dadogás – óda ellentmondásban, a forma-formabontás eldöntetlensége (az óda mint kötött versforma, illetve az avantgárd felütésű szabadvers). Németi Rudolf szövegében a dadogás úgy jelenik meg, mint „tétova jelek sora”, és a költészet metaforájává válik, ami az egyetlen lehetséges válasz arra az egzisztenciális kérdésre, hogy mi az, amit állíthatunk a pusztulással szemben, ha nem csak az olyan dolgok összességét, mint az evés-ivás, szeretkezés, víkendház.

Ha van valami közös az antológia szerzőiben, az az, hogy valamilyen módon mind azt keresik, hogyan lehet valamit másképp mondani. Ennek a keresésnek pedig poétikai következményei is vannak, például a kísérleti elemek, a reflexivitás (a történet autentikusságával, a szerző és a mű eredetével, a költészet értelmével stb. kapcsolatban), a töredezettség, módosított, roncsolt formák, az ironia erős jelenléte, a lefokozás, rontott nyelv, agrammatikus eljárások. De ugyanebből a törekvésből fakad a médiumokkal való játék is, a szöveg, amint kilép a saját közegeiből, például a költemények erős vizualitása, a képek materialitása, a képversek, a neoavantgárd vonatkozások, a performativitás. Ilyen eljárás a popkultúrának, a rétegekultúrának, a szubkultúrának a beépítése a már említett Palotás-szövegben, de például Veress Gerzson verseiben is.

Az *Ötödik évszak* ennek a keresésnek, a nyelvteremtésre való kísérletnek a le-nyomata, és ennyiben mindannak a reprezentatív felmutatása, ami a korabeli kritikát megfogalmazók irodalomkoncepciójával szemben megképződni látszik.

■ **JEGYZETEK**

1. Miklós Ágnes Kata: *A szóértés feltételei: nemzedékváltási problémák a hetvenes évek romániai magyar irodalmában*. Komp-Press Kiadó, Kvár, 2010.
2. Uo. 121.
3. Boris Groys: *Műalkotás és áru*. Ford. Borbély András, Székely Örs. aszem.info, 2015 február, online: <http://aszem.info/2016/02/boris-groys-mualkotas-es-aru/> (utolsó megtekintés dátuma: 2018.06.13.)
4. Házas Nikoletta: *Ready-made, szójáték és ironikus esztétikai értékítélet*. Jelenkor 2004/7–8. 793.
5. Blénesi Éva: *Textus teremtő kontextus: közelítések a kortárs erdélyi magyar alkotók nyelvi-poétikai és képi világához*. Komp-Press Kiadó, Kvár, 2009. 175.
6. Uo. 187.
7. Uo. 152.
8. Szintén ebbe a körbe tartozik *A legjobb fiú* c. Molnár H. Lajos-szöveg, egyrészt az elbeszélői variánsképződés miatt, másrészt a klasszikus sémák kiforgatása okán. Adott egy megtéréstörténet, amelynek kerete az átnevelő-intézet, és struktúrája az ilyen volt – ilyen lett narratíva, azonban Molnár különböző nyelvi és formai szubverziós gesztusokkal aláássa ezeket.
9. Izsák József: *Közelebb a valósághoz!* Igaz Szó 1981/5. 447–450.
10. Keszthelyi Tibor: *A detektívtörténet anatómiája*. Magvető, Bp., 1979. 13–14.
11. Virginás Andrea: *Detektívtörténet: klasszikus modell és szubvertált méretben*. LélekJelenLét 2001/1. 25–31.

