

Kedves jó magyarjaimnak a távolból avagy: Hogyan lehet valamivé lenni a nyelv által

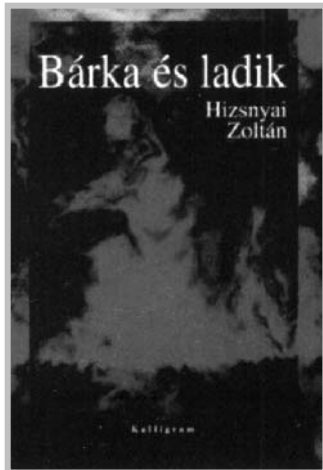
HIZSNYAI ZOLTÁN ÚJ VERSKÖTETÉRŐL

Benyovszky Krisztián, H. Nagy Péter, Németh Zoltán széljegyzeteivel

{**Megjegyzés (N. Z.):** Bár a könyv borítóján Hizsnyai Zoltán neve szerepel, a kötet olvasása arról győzheti meg az olvasót, hogy a Bárka és Ladik voltaképpen olyan antológia, amelyben csak néhány szövegre terjed ki a Hizsnyai Zoltán név érvényessége. Hiszen Tsúszó Sándor, Martossy Borbála vagy Toni H. Salazzini éppúgy szerepel benne több-kevesebb opusszal, mint a kötet borítójára kiemelt Hizsnyai. Ha a nevek felől olvassuk tehát a Bárka és Ladikot, akkor a nevek egymást felülíró tevékenységére, a névbe íródo bizonytalanság szubverzív erejére ismerhetünk. Végzetesen ki vagyunk szolgáltatva a borítóra emelt szerzői névnek: olvasói tevékenységünk ennek a szövegzárványnak a meghatározását, pontosítását hajtja végre az életmű konstrukciójában. Ekként válik olvasásunk rejtett irányítójává, kénytelenek vagyunk hinni állításainak. A név a szövegnek az a helye, ahol az mintha közvetlenül érintkezne jelöltjével. Ennek metaforizálása, lirizálása, ironizálása Hizsnyai költészetének egyik jellegzetes vonulata.}

Irodalmunkban a hetvenes évek legvégén s a nyolcvanas években mindent elborított az irónia.

Pedig a hetvenes évekkel kezdődő újabb kori literatúránk archetipikus alkotásai-
ban, például Tandori Dezső *Talált tárgyában* a tragikum és komikum elemei még el-
választhatatlanul együtt vannak. A hetvenes évek első felében az alakulás később any-
nyira domináns iránya még nem meghatározó. (Apropó, alakulás!: Mészöly 1975-ben
megjelenő, s szintén archetipusnak számító *Alakulások*jában vagy Szilágyi Istvánnak az
*Alakulások*kal egyidős *Kő hulljában* még egyértelműen a tragikum aiszkhüloszi csúcsai
komorlanak.) Aztán jön a *Termelési regény*, és tíz évre mindent meghatározóan győz –
Szókratész iróniája.



Igen, nálunk az antik forгатókönyv sajátosan és sze-
rencsésen fölülírodik: a tragikus-komikus szatírtékok
őstojásai és a zord Aiszkhüloszok után nem az egyenes-
ben gúnyolódó, viccelő, személyeskedő, közvetlenül ható
Arisztophanész, hanem az állítva-tagadó Szókratész kö-
vetkezik. Illetve hát a szóban forgó időkben még kinek
az egyik, kinek a másik sűg, de az eltelt negyed század
távlatából ma már bizton állíthatjuk, hogy csak azok az
íróink maradtak talpon, akik Szókratészre hallgattak.
Akik Arisztophanész felszínes szójátékait, kétszintű,
allegória-gyanús paródiáit, s főleg direkt-ellenzékeségét

Kalligram Kiadó
Pozsony, 2001
120 oldal, 990 Ft

választották, azok a kilencvenes években s 2000-ben már könnyűnek találtattak.

S természetesen azok vannak kevesebben, akik talpon maradtak.

A felvidéki Hizsniai Zoltán mindenképpen a talpon maradottak közé tartozik. Az általa teremtett Tsúszó Sándor, a „*jeles közép-európai literátor és szellemi világalandor*” nevét egyidőben egy egész mozgalom, a felvidéki fiatalok ún. Iródia Köre a zászlajára tűzte, de akkoriban kitűnő erdélyi, délvidéki és „anyaországi” költők is írtak elmés Tsúszó-verseket: ironikus és önironikus szövegeket, többértelmű, sokszintű stílusparódiákat, malíciózus palimpszesztekét. A remek irodalmi (alkotó) játékot maga Tsúszó Sándor alias Hizsniai Zoltán hirdette meg egyik versében, így: „*Legyél helyettem én!*” (*Mikor a tyúkok...*).

Közben pedig az történt, ami az irodalom történetében nem is olyan ritka eset: a teremtmény hírnevében túlnőtt a teremtőjén. (Ha valóban így van, akkor természetesen igazságtalanul van így, de vigasztalja a költőt a következő igaz történet: A régi szép anti időkben, amikor az egyetemi felvételi vizsgákon a felvételizők még nemcsak holmi totószelvényeket töltögettek ki, hanem szóbeliztek is, az egyik adeptusom így kezdte a spanyol reneszánsz ismertetését: Kimagasló írója Don Quijote volt, akinek kevésbé ismert műve a *Cervantes*.)

Hizsniai Zoltán legújabb (negyedik) verskötetét, a *Bárka és ladikot* már nem Tsúszó Sándor írta. Illetve hát ahogy mostanában szoktunk fogalmazni: nem Tsúszó Sándor a beszélője. Sőt: itt már mintha Tsúszót is valaki más mondaná.

{**Megjegyzés (N. Z.):** *Tőzserrel ellentétben nem tartom védhetőnek azt az álláspontot, hogy Hizsniai költészete, eddig megjelent három verseskötete Tsúszó Sándor ígézetében íródott volna. Annál is inkább, mert a Tsúszó név alatt publikált Hizsniai-versek éppúgy nem utalnak homogén írástechnikára, nem homogén poétikai elvek mentén íródtak, mint ahogy a Hizsniai név alatt futó versek sem mutatnak azonos karaktert. Hizsniai költészetét sokkal expanzívabbnak gondolom el, mint hogy egyetlen név alá vonnánk. A Tsúszó-líra valóban a Hizsniai életmű egyik fontos vonulata, de csak az egyik. Ráadásul az első három Hizsniai-verseskötet közül kettőben (az első kettőben) le sem íródik Tsúszó Sándor neve. Nem irreleváns akkor a Bárka és ladikot egyfajta anti-Tsúszó-líráként aposztrofálni?}*

{**Megjegyzés (B. K.):** *A költői alakmásban már az alak is más.*}

{**Megjegyzés (H. N. P.):** *Az irónia azért ebben kötetben is működik, olykor éppen a Tsúszó-versekre jellemző módon. A legészrevehetőbben talán a kötet első ciklusában, az alkalmi verseket parafrázáló szövegekben: ahol, miközben felidézi, egyben le is bontja az alkalmi vers patetikus megszólalását (pl. Nyár–Osz–Tél (Sör–Bor–Pálinka) triptichomjának harmadik darabja, A gömöri égettbor tora). Már maga az is ironikus, elbizonytalanító, hogy a – jobbára – 19. század végi alkalmi versek hangján megszólaló költemények nemcsak műfaji sajátosságaikban, szófordulataikban idézik fel a mondott zsánert, hanem – a versvégi megjegyzések szerint – keletkezéstörténetükkel is, mivel néhányuk – Az állócsilag, Himnusz a Házhoz, stb. – eleve felkérésre született.*}

Mert vannak azért a kötetben Tsúszó-versek is. Sőt: a hagyományos ciklusokra (prológusra plusz három fejezetre) tagolt kötetstruktúrában még mindig a fő helyen, a középső ciklusban található az egyértelműen Tsúszó-szövegek, s a harmadik ciklus kiemelkedő darabja, az egész kötetnek címet adó *Bárka és ladik* c. kompozíció is egy kvázi Tsúszó-szöveg elemzése, reflexiója, kommentálása.

Csakhogy!

Csakhogy a „hagyományos” Tsúszó-versek alaphelyzete kifejezetten hermeneutikus volt: a lírai szubjektum úgy fogalmazta meg a helyzetét, hogy annak elliptikus jel-

lege mintegy személyes részvételre készítette az olvasót. Az én-hiányos szituációkba a befogadónak önmagát kellett gondolnia, a versértés így nyilvánvalóan ön-értés is lett. (A Tsúszó-versek én-hiányos helyzeteit nevezi Németh Zoltán, a költő egyik korábbi kötetének a kritikusa, találóan „üres helyeknek”, a „szöveg sebeinek”). Az olvasó ön-értésére a Tsúszó-versek néha direkt módon is rájátszottak: „*Legyél helyettem én!*”, „*ki engem idéz, magáról beszél*” – olvassuk a *Mikor a tyúkok...*, illetve a *Többre viszem...* c. szövegekben.

{**Megjegyzés (H. N. P.):** *Az olvasó önértése helyett/mellett az említett részek kapcsán egy olyan olvasat is kivitelezhető, mely a megszólító és a megszólított (Hizsniai és/vagy Tsúszó) felcserélhetőségének játékán alapul. Mindkét Tsúszó-versben ugyanakkor reflektálódik a fiktív, teremtett léthelyzet tudatosítása is.*}

A *Bárka és ladik* c. kötet Tsúszó-verseiben a szerzőnek mintha már kevésbé lenne fontos az olvasó önértése, az ún. recepciós hermeneutika. Az érdeklődés középpontjában itt maga a mindenkori beszélő áll, pontosabban a beszélőnek az a lehetősége, hogy a nyelv által valamivé (valakivé) válhat.

A legjobb példa az elmondottakra talán a második ciklus *Level mese thavolbol kedves ió madariaimnak* c. opusa. (A cikluscímek is beszédesek, valamennyinek ez a címe: *Your Text Here*, csak az *I., II., III.* jelzésekkel különülnek el egymástól, jelezve az alaphelyzet fokozatos differálódását.) {**Megjegyzés (H. N. P.):** *A cikluscímek számozással való elkülönítésétől beszédesebb és relevánsabb jellegzetesség a Hizsniai-arc eltűnése, pontosabban újrarajzolása, újraszituálása.*} {**Megjegyzés (H. N. P.):** *Maguk a cikluscímek eleve felkínálnak egyfajta olvasatot a kötet verseihez: az allúzió, variáció, parafrázis, stilusimitáció mentén való szövegértelmezés lehetőségét. A más hangján való megszólalás nyit utat ahhoz a játékhoz, melyben – mondjuk – Petőfi Sándor, Kosztolányi Dezső, Szilágyi Domokos és Hizsniai Zoltán egymást értelmezik és írják felül (pl. Az állócsillag).*} Itt, e második ciklusban Tsúszó Sándor már valóságosan is kikerül a központból, lábjegyzetbe szorul, a vers beszélője valaki más lesz, nevezetesen Tsúszó Sándor egyik követője, egy bizonyos Tony H. Salazzini (tehát már a szerzőtől elkülönülő Tsúszó Sándorhoz viszonyítva is más valaki), aki „levelének írása idején Thaiföldön él”, de a jegyzet sejteti engedi, hogy „*Tony H. Salazzini és Hosztinyi Zalán ugyanazon személy*”; a két név anagramma-jellegéből pedig az következik, hogy mindkét fikció természetesen a szerző, Hizsniai Zoltán komplementere.

A skizofrén helyzetből (Hosztinyi tkp. saját magának küldözgeti Thaiföldre, az idegen nyelvű környezetbe a magyar versköteteket) s a beszélő sokszoros elkülönződéséből következően joggal kérdezhetjük: ki is beszél hát e versben?, a mű felszíni referenciája pedig azt a választ sugallja, hogy az beszél, aki a versek nyelvében megkreatálódik. A magyarul nem beszélő, illetve rosszul beszélő thaiföldi idegen a magyar olvasó számára a beszéde előtt nem létezik, s mikor megszólal, egy magyarul rosszul beszélő thaiföldi valakivé válik.

{**Megjegyzés (H. N. P.):** *Rendkívül gyümölcsöző lenne a Salazzini-level együttolvasása Domonkos Kormányeltörésben című „poémájával”, amelynek nyelvi alapszituációja („én nem tudni magyar”) az előbbihez igen hasonló, viszont pragmatikai dimenziója (a beszélő a nyelvet felejt) az előbbivel éppen ellentétes. Világos, hogy itt nemcsak az identitás-képzésből, hanem sokkal inkább a jelképződés önállósulásából lenne érdemes kiindulnunk.*}

De nemcsak a nyelv alakítja az idegent, az idegen is alakítja, megújítja, nyelvrontó tudatlanságával szinte megfiatalítja a nyelvet: {**Megjegyzés (B. K.):** *Nemcsak a jelentés,*

hanem a hangzás tekintetében is. Olyan fiktív nyelv(történeti) interferenciákat megvilágitó szavakra gondolok, mint a hangzásában héber („demusai”), görög (deion), japán(?) („mioka”), szláv (nadobrá) kifejezésekre emlékeztető hapaxok. Ezek kombinációjával aztán a rontott magyar nyelv résein újabb „egzotikus” képzettársítások gyűrűzhetnek be: „Nebes, demusai. Vanoka. Vanoka sok. Legfob ok: as okosath, ami belole kovethkezik.”} „Kosonom neked sep madar nelv, hod althálad lethem – VALAMI... Ilen nemlethem volna... nelkuled”. De: „Ilen nemlethel volna nelkulem.”

Tony H. Salazzini tisztában van vele, hogy az ember a természettudományok-által nem-megfogható entitás, nem olyan „ $e=mc^2$ ” képlet, amely minden nyelven ugyanazt jelenti, nem „VALAMI – mindedböd”, hanem „mindedmi – VALAHOD”, azaz nagyon is nem mindegy, hogy a beszélő milyen nyelven, hogyan beszél, hisz a nyelve az identitása; az ember esetében a „VALAHOD a VALAMI”. A nyelvben két idegenség, a jel használójának akarata és a tulajdonképpen leképezhetetlen jelölt ihletése találkozik és realizálódik jellé, válik valami tanulmányozható mássággá, a szubjektum eredendő izoláltságát nyelvjátékba oldó stratégiává.

{**Megjegyzés (H. N. P.):** Ezt a „találkozást” és „jellé realizálódást” nem egészen értem...}

S Hizsnyait, az új kötetében, úgy tűnik, ez a nyelvstratégia, pontosabban a két ismeretlen, a szubjektum és az ihlető jelölt (objektum) nyelvbéli találkozása és személyiséggé konstituálódása érdekli elsősorban. (Húzzuk alá: *elsősorban*, s ne hagyjuk magunkat a helyzet helyi, „kisebbségi” aktualitásaitól elcsábítani. Ha Hizsnyai szövegeiben vannak is „kisebbségi” allúziók, olyan jelekként funkcionálnak, amelyek jelentése messze túlmutat a helyi referenciákon.)

Persze, a nyelvstratégia s a személyiségképződés mint jelentés ma már túlságosan általános és kevés lenne a jó költészethez, hisz a bécsi kör „linguistic turn”-je óta a nyelv személyiségcsináló ereje a valamirevaló költőket egyfolytában izgatja, de Hizsnyai Zoltán tovább is lép a nyelvi-irodalmi személyiség-megképződés folyamatánál. Versei nemcsak azt mutatják föl, hogy az ún. nyelvmegelőzőtségek elve hogyan működik a gyakorlatban, hogyan válik a posztmodern életérzés kortudattá és irodalommmá, hanem azt is, hogy ez az életérzés és kortudat hogyan válik lassan már mechanikussá, gépiessé.

A harmadik ciklus nagy kompozíciói, *A damaszkuszi kör*, {**Megjegyzés (B. K.):** Pál története azért is kézhez álló a szerzői önépítés szempontjából, mivel itt a személyiségcseré nyelvi jelöltséget kap (névváltás). A versben ez annyiban módosul, hogy a „pannóniai apokrifek” nemcsak Saulusnak Paulussá való átalakulásáról, hanem Jézusban való feloldódásáról is hírt adnak. Ennek értelmében aztán az én önreflexiója („gyönyörködj magadban”) a legmagasabb metafizikai létezővel való szembenézés aktusává válik („mert mindenben tapintható az Úr”). Az apokrif szövegekben manifesztálódó eszmerendszer értelmezéstörténetében az én (Paulus, a tanító) önmaga korábbi állapotaitól való folytonos elkülönülődésének tapasztalata is megjelenik. A tekercsek koronként és közösségenként változó olvasata a tan szinekdochéjaként működő név jelöltjét is újra és újra elmozdítja, elcsúsztatja a másság irányába. A szöveg- és az önértés (későbbi) útjai kifürkészhetetlenek, ahogy a vers vége felé olvassuk: „A jámbor Paulusok... végül Saulusokká váltak – s vissza megint. És újból! Az idők végezetéig...” Nem véletlen, hogy ezt a folyamatot Hizsnyai egy olyan alakzat (a paronomázia) találó és termékeny poétikai működtetésével érzékelteti, amely bizonyos elemek ismétlődésével az azonosság és a rejtett összefüggés látszatát képes felkelteni (lásd a kő, követ, követő szavakkal való játékot).} A Négy közönséges napom, de különösen a *Bárka* és *ladik* mintha színházak lennének a színházban. Az első narrátor (narráció) által te-

remtetett második (és harmadik) narrátor (narráció) is az alaptörvények, a „színház” törvényei szerint viselkednek ugyan, azaz a szöveget az omnipotens alkotó-személyiség helyett az egymásra vonatkozó jelformák, a nyelv játéka strukturálja, de mindez annyira túlhajtva, annyira tudatosan működik, hogy nem tudunk szabadulni az érzéstől: Hizsnyai „színháza a színházban” a hamleti egérfogó-jelenetet játssza, protagonistái időnként azért blöffölnek, mert ki akarják ugratni az első színház nézőterén ülők közül, azaz közülünk a bűnöst, a csalót, a blöffölőt. (Emlékszünk ugye az amerikai Sokan-esetre, ott is valami hasonló dolog történt. Csakhogy a blöff-szöveg ott annyira hitelesre sikeredett, hogy egy tekintélyes irodalmi szaklap gyanakvás nélkül leköszölte: szenzációs, tudós szöveggént. Néha Hizsnyai szövegeit is nehéz azonosítani, csak alapos elemzés mutathatja ki, hogy az önmagukban véve kitűnő irodalmi szövegek mikor blöff-funkciójúak.)

{**Megjegyzés (N. Z.):** *Érdeemes még egyszer leírni ezt a Tózsér-mondatot saját céljainknak megfelelően: Csak alapos elemzés mutathatja ki, hogy az önmagukban véve kitűnő irodalmi szövegek mikor blöff-funkciójúak. Azaz: az irodalom a felszínes olvasás és olvasó számára lehet csak komoly esemény, míg a komoly, mély, alapos olvasás számára csak felszínes, komolytalan, blöff-funkciójú. Minél mélyebb és alaposabb az olvasás, annál nyilvánvalóbbá válik az elemzett szöveg blöff-funkciója. Nevezzük ezt olyan paradoxonnak, amely tetszetős és megfontolásra méltó. Olvasásunk éppúgy magában hordozza komolytalanvá válásunk stációt, mint az önmagukban kitűnő irodalmi szövegek is, amelyeket olvasásunk megközelít.*}

{**Megjegyzés (H. N. P.):** *Tózsér itt Alan Sokal A határok áttörése: arccal a kvantumgravitáció transzformatív hermeneutikája felé című „tanulmányparódiájára” utal, amely a Social Text 1996 tavasz/nyári számában jelent meg. A szöveg egy értelmetlen, de fogalmilag következetesnek tűnő elméletet fejt ki. Sokal önleleplező cikke A határok áttörése: utóhang címen két lapban is a nyilvánosság elé került (Dissent 1996 ősz, ill. Philosophy and Literature 1996 október). Ezek adták az alapötletet a híres-hírhedt Intellektuális imposztorok (1998) elkészítéséhez, melyben Bricmont és Sokal számos francia kortárs gondolkodó argumentációjában mutat ki A határok áttöréséhez hasonló eljárásokat. A nagy vihart kavarázó kötet a tudománnyal való visszaéléssel, áltudományos szócsépléssel vádolja a „posztmodern értelmiség” jeles képviselőit (pl. Lacan, Kristeva, Irigaray, Latour, Baudrillard, Deleuze és Guattari, Virilio). A Tózsér által felvillantott analógiával a magam részéről azért bánnék kissé óvatosabban, mert szépirodalmi és elméleti szövegek nagy valószínűséggel egészen már értelemben nevezhetők „blöffnek”...}*}

Megint ott vagyunk hát a Tsúszó-versek alaphelyzeténél. A szerző a maximális részvételünkre, empátiánkra számít, de a jóhiszeműségünk most néha csúfosan megbosszulhatja magát.

Vegyük például a *Bárka és ladik* c., terjedelmét és stílusbravúrijait (a beszédmódok, a verselési formák bravúros változtatását) tekintve egyaránt monumentális szövegkompozíciót. {**Megjegyzés (H. N. P.):** *A címadó szöveget – Tózsér itt következő gondolatmenetével ellentétben – korántsem narratív utánképezhetősége miatt tartom érdekesnek. Ugyanis a „bárka” és a „ladik” a versről való beszéd kontextusában az értelmezés alakzataiként funkcionálnak. Mégpedig olyanokként, melyek pusztán „ideiglenes, relatív igazságokat” tesznek hozzáférhetővé. Ezek kötetcímmé történő kiemelése allegorikus mozgást indíthat el, hiszen az olvasó elsőként ezekkel szembesül, majd a könyv bizonyos részeinek elolvasása után visszamenőlegesen kénytelen újraértelmezni a címet. Nagy valószínűséggel modalitásbeli eltérésekkel, hiszen a „Bárka és ladik” szövegbeli konkretizációi – pl. a megosztható-*

ságra („Az egyedi általánossá lesz.”), vagy a parabázis (a diskurzus megszakítása a retorikai regiszter átváltásával) iróniát termelő játékára („Hiába Kháronkodszi!”) helyezve a hangsúlyt – az értelmezési stratégiákat már eleve sokszorozzák. Vagyis a cím interpretációja egy vagy több másik interpretációs mozzanatra vonatkozik. Ezáltal olyan oszcillációba kerül, mely az értelem képződése mellett az ahhoz való viszony „körköröségét” is modellálja.} Központi figurája az az obligát egyetemi irodalomtudós, akinek az ars poeticáját Orbán Ottó fogalmazta meg az egyik versében, maró gúnnyal, így: „az irodalom egyetemes jelenség, tehát az egyetem felségterülete”. {**Megjegyzés (N. Z.):** Így van ez, ha az egyetemistákon kívül az efféle szövegeknek nincs más olvasójuk. A maró gúny mintha visszajára fordulna a szociológiai aspektus játékba hozása során...} Az elhivatott kánoncsináló magiszter Tsúszó-verset elemezett a hallgatóival, akik nyilvánvalóan blöffölnek, de ő maga, az oktató is egyre blöff-gyanús szövegekkel kommentálja és utasítja el a blöfföt.

A legkülönbélebb hangolású szövegek kavalkádjában egyedül három klasszikusan szép, patinás szonett csobogása jelent felüdülést, {**Megjegyzés (H. N. P.):** Rejtély, hogy a „stílusbravúrok” és a „szövegek kavalkádjában” miért jelent felüdülést a „három klasszikusan szép, patinás szonett csobogása”. (Mellesleg hogyan csobog három klasszikusan szép, patinás szonett?)} de arról meg az oktató nem tud semmi biztosat, nem tudja, hogy a versek Tsúszó-paródiák-e vagy netán a saját versei. A kompozíció egy olyanfajta kompjúteres-szimulakrumos apokalipszissal végződik, amelyet a dromológus-filozófus Paul Virilio valamelyik művében a telekommunikáció lehetséges totális baleseteként ír le: a képernyők, hologrammok, lézersugarak és különböző tudatdimenziók elemeikre hullva maguk alá temetik a széthullott tudatú magisztert is.

Ez már nem az egyszerű Tsúszó-képlet. Ha itt az eltűnt individuum, a disszemiált mű-személyiség helyére lépünk, beletesszük kezünket a „szöveg sebeibe”, könnyen kiderülhet, hogy a kárörvendő szerző által odakészített „kozmosz” (hogyan is szokták ezt a szót szalonképesse tenni?) *bélsárba* léptünk-tenyereltünk.

Mindenesetre a kötet, mint egy sikerült posztmodern regény, dupla, tripla, sőt „polipla” bejáratú, szórakoztató olvasmány is, s az irónia és önirónia csak egy a sok bejárat között, bár kétségtelen, hogy erre a legkönnyebb rátalálni. {**Megjegyzés (H. N. P.):** Egy másik lehetséges „bejárat” a kötetbe az erotika-írás megfeleltetés felől nyílhat. Ennek egyik formája a szövegközöttségben gyökeredzik, az olvasó hallani vél a Hizsnyai-vers alatt egy (több) másik verset, nemcsak a verbális allúzióknak köszönhetően, hanem a más beszédmód felidőzéséből fakadóan is. Ilyenkor az erotikumot a szöveghangzás hozza játékba, részint lüktetésével, pulzálásával, részint pedig azzal, hogy hangzásával, ritmikájával felidéz olyan költeményeket, ahol az erotikum a vers ritmusszerkezetének a része. Másik módja a közvetlen verbalitás, ahol az erotikus aktus az írás folyamatával kapcsolódik össze (egyikre Az agg Juan szertelen szerénádja, a másikra a Himnusz a Házhoz vagy az [indigó] lehetne példa).} De van itt bőven 19. századi, komoly hangolású zsánerkép-zsáner-történet is (pl. a *Nyár-Ősz-Tél* vagy a *Szilveszteri ballada* c. versek), továbbá az alkalmi vers műfaját felújító, valóságos fölkerésekre írt veretes köszöntő szöveg (ilyen pl. a Jókai Mór százhetvenötödik születésnapjára írt köszöntő), talányos mítosz-átirat (*A damaszkuszi kör*), egy szociologizáló, magát objektívnek mutató, de éppen hogy szélsőségesen szubjektív, ontologizáló létleírás (*Négy közönséges napom*), egy bravúros Miatyánk-variáció (*Ezredvégi fohász*), {**Megjegyzés (B. K.):** Hizsnyai ebben a versben úgy írja szét a bibliai szöveg ma már archaikusnak érzékelt (s tipográfiailag is megkülönböztetett) Károli-fordítását, hogy modalitásában egyszerre, együttesen van jelen (marad meg) a pretextus „valódi”, hódolatot és könyörgést kifejező szólama, illetve az attól elváló, újra-

íródo lírai énjének ironikus, s helyenként visszafogottan perlekedő hanghordozása. Ez a szólamkettősség, – kettőzés a beékelés-kioltás-átformálás eljárásorozat logikája szerint alakuló szövegalkotási folyamattal magyarázható: HZ látszólag csak „kiegészíti”, „ki- vagy feltölti” a Miatyánk-ot, mondhatni „befészkei” magát a szövegbe; ezzel a művelettel ugyanakkor, fokozatosan, saját versének rekontextualizált alkotórészeivé is teszi a jézusi imádság mondatait, szavait. Mint a kakukk: szállást kér, majd kitúrja a háziakat. Nb: akárcsak a margináliák szerzői...} képverskísérletek {**Megjegyzés (H. N. P.):** Talán érdemes néhány mondatot szentelni ezeknek is. A három „képvers” ugyanis egy folyamat három fázisaként értelmezhető: az arcképet „rongáló” („Your Text Here”) feliratok „alól” eltűnik a fotó, majd a szövegek lecserélődésével a még körvonalalaiban „felismerhető” arckép a kötet verscímeiből áll össze. Az „arcrongálás” ily módon felismerhetetlenítés, illetve újrakomponálás játéka egyszerre: a (szerzőt ábrázoló) fotó referenciájának kioltása és a csak szövegeként adott kép felépítése. Nagyönis csábító, hogy e folyamatot a kötet szerveződésére vetítve az írással, íródással hozzuk kapcsolatba. Csakhogy másfelől a kötetkompozíció ezzel egy részben ellentétes utat is bejár, hiszen a Négy közönséges napom darabjai kerülnek zárópozícióba, melyek egyfajta „dokumentáló hang” térnyerését eredményezik. Kép és szöveg feszültsége ily módon újradinamizálódik, s a struktúrát nem engedi rögzülni, azaz olyan oda-visszatartó mozgásként aposztrofálja azt, melyben minden elem pusztán ideiglenes funkciót tölthet be. Eme kiterjedés természetesen nagyban hozzájárulhat ahhoz, hogy az olvasás ne identitásként – mint Tózsér több helyen kijelenti –, hanem funkciók kereszteződéseként és széttartó sorozataként szituálhassa a kötet szubjektumát.} – hogy az így létrejött polivalens szövegorganizáció végül is egyfajta sajátos, összefoglaló epikumot (történet) hozzon a tudomásunkra.

{**Megjegyzés (N. Z.):** Egy – a Tózsér-kritika által homályban hagyott – kitűnő Hizsnyai-vers rövid analízise: A Présburgi ser-leg elmaradt (Prés(-)burgi) és vizuálisan is megjelenő (ser-leg) kötőjele az olvasás irányíthatatlanságának képzetét involválja. Ezt erősíti a „vokalizáció átrendeződése” a vers olvasása során. Bizonyos hangok folyton a jelentés centrumába kerülnek, kivessznek, majd újra a jelentés centrumában bukkannak fel. Ezek az elbizonytalanító játékok a fonológia alakzatai mentén konstruálódnak és destruálódnak párhuzamosan egymással. Az első versszakok a homoeoprophoron alakzatát hozzák játékba:

„az úr kénsárga fent/ sárkánybelsőba fent/ hús sert izzad a csap/ csebréből majd' kicsep/ csecse csöcs rajt' a föl/ csücsöríts rajta föl/ ne vesszen kárba árpa hab/ ont sört a sönt/ és döntve önt/ megdöntve önti a/ sort sörbe ölt/ löködve tölt/ s önt is lecsorgia...” (32–33.). A babitsi alliteráció ironikus kifordítása (Karinty Frigyes) mellett Verlaine Őszi chansonjának Tóth Árpád-féle fordítása éppúgy intertextuális játékba vonódik, mint Arany János V. László című balladája. A jelentés hatalmi játékból egymást kiszorító fonémák harca a triptichon második részében is folytatódik, amely az adiectio révén megvalósuló barbarizmus, a prothesis vagy appositio ritka alakzatával kezdődik: „boroslán borzong, köd kereng/ borsószik kosbor, borbolya” (33.), majd fokozatosan megjelennek a szemantikai barbarizmusok, azaz a normatív nyelvhasználatot kerülő kifejezések, az idegen, a régies, a nyelvjárási és szakszavak vagy éppen a szleng. A szöveg kijelentései több nyelvi regiszteren valósulnak meg, vagyis az értelmezés menetét ironizálják: mindig más, egymás ellenében ható nyelvi pozícióba kell helyezkednünk az olvasás lehetőségéért. A decentralálás egyetemes, mivel minden nyelvi réteg saját szubjektumot próbál építeni. Hizsnyai versében így válik a szöveg a nyelvi regiszterek által feltételezett szubjektumok ironikus harcának terepévé. Példánk egy apocopéval (a kilencvenes évek lírájában meglehetősen elterjedt alakzat, a szöveg elhagyása, rövidítése) induló sor: „...Csak annak adj, kit igaz szomj sanyar/ egy verdung

csigert lopj elem hamar,/ vagy inkább tölts meg mindjárt egy bokályt,/ sajtárral hordd a jóféle nedűt (...)/ zsongjon a bárzsing, kezdődjön a hepaj;/ fogytán a furmint?/ hát sebai!/ eressz egy dézsa déja vu-t,/ ragadd meg karcos kékenyelűd...”(34.). A szöveg kijelentései vonatkoztathatók egyetlen személyre, s maga a szöveg az önmegszólító verstípusba sorolható, de minden imperatívuszhoz külön-külön szubjektumot rendelnek az egymástól eltérő nyelvi regiszterek. Ezt erősíti az elemzett vers harmadik része, amelynek alaphangját Vörösmarty közismert versének, *A vén cigánynak az ironikus továbbírása és átértelmezése* adja meg, s amelynek többes száma értelmezésünkben erősít meg: „...Bócorogjunk haza, amíg menni bírunk,/ nehogy a dagványban leljük meg a sírunk...” (37.)}

S itt vissza kell térnem fejtegetésem azon korábbi kitételéhez, amelyben ott, akkor a kötet alapjelentését kívántam megfogalmazni, így: Hizensyai érdeklődésének a középpontjában a beszélőnek az a lehetősége áll, hogy a nyelv által *valakivé* (személyiséggé) lehet. Most szükségesnek tartom ezt a kijelentésemet kiegészíteni: Hizensyai beszélőjének a nyelv-általi identitás-nyerése szinte mindig epikumba van ágyazva, s mindig a narrációval kapcsolatos. {**Megjegyzés (B. K.):** *Emellett szól egy másik, Tózsér által nem említett vers is: Töredék Martossy Borbála Vágy-alom című regényéből. A lábjegyzet mint egy „formabontó regénykíséret javításokkal teli szövegfragmentumai”-t mutatja be, mely Tsúszó Sándornak egy fiktív múlt századi költő- és filozófusnő nevében írt műve volna. A költői bebábozódás és vedlés újabb gesztusa. Alakmás az alakmásban. Az alak mindig más.*} (A kötet számos mottója után az n-edik mottó Thomka Beata axiómája lehetne: „Az alany identitása lényegében narratív identitás”.)

Például a kötet *Utókezelés* c. proológusa a költő előbbi köteteinek a szubjektív-történeti-lírai-epikus rekapitulációja, de felfogható az egész kötet is úgy, mint a 19. és 20. század beszédmódokkal demonstrált (narratív) összefoglalása. S ezeken a külső, „objektív” rekapitulációkon belül folyik a konkrét szerzői identitás megképződése és a megképződés újra-szemlézése: a szövegek többnyire anekdotikus kis történeteiben olyan teszserint *kontextuális* személyiség áll össze, amely hol meséli (főleg a Tsúszó-történetekben), hol írja (pl. a *Level mesé...-ben*), hol olvassa magát (pl. a *damaszkuszi kőr* apokrif Pál-leveleiben), de végig köztés térben (a különböző narratívák, beszédmódok között) mozog.

Ennek a narratív-kontextuális identitású alannak a számára a megszólalás grammatikája (főleg a személyes névmások és személyragok számának, valamint az egyes és többes szám jelentésének behatároltsága és korlátozó jellege) láthatóan és értelemszerűen verstrukturáló erő, de egyidőben probléma is.

A „problémát” a szerző a kötet záró opusában, *A négy közönséges napomban* s az opushoz csatolt tetemes, szinte külön műként fungáló jegyzetapparátusban próbálja meg demonstrálni. Az előbbiben úgy, hogy a beszélt nyelvben állandósult, formálisan többes számú, de a jelentést tekintve egyes számú fordulatokat (pl. „*már meg is vagyunk vele*”) következetesen komolyan véve kialakít egy olyan virtuális nyelvi-tudati teret, amelyben akár egy *én-te-ő-mi-ti-ők* egyetemességű személy is kényelmesen megnyilatkozhatna, az utóbbiban pedig úgy, hogy a problémát a formális teoretizálás és ironia eszközeivel mintegy szétporlasztja, s így felfüggeszti vagy neutralizálja.

S így fejezi be a költő tulajdonképpen a kötetét, az egymással narrációs dialógusban álló s egymást továbbgondoló szövegeinek a láncolatát is: tudja, hogy ahol a nyelv beszél, ott elsősorban kérdések és nem feleletek születnek, s a kérdések sora a végtelenbe fut, s ezért – Szókratész ún. abbaahagyási gesztusa jegyében – egyszerűen megszakítja, felfüggeszti abbaahagyhatatlannak tűnő szövegeit.

Hizsnyai Zoltán verskötetében olyan jelentések válnak így – több mint izgalmas – komplex és autonóm művészi jellé, amelyek az egyes opusokban más jelekből, irodalmi, történelmi, bölcséleti hagyományokból, s a mai kor nyelvi paneljeiből, helyzeiteiből párállnak föl. Az „abbahagyási gesztussal” annak a *jel-narráció-jel* irányú játéknak az egyik menete zárul le, amelyben a jel a jelentés kalandján át egy más referenciájú jelként újul meg, de megnyílik az út az újabb elkülönülő jelentések megképződésére, az újabb és újabb olvasatok előtt.

Az olvasón a sor, hogy a játékba lépjen.

Térszer Árpád

