

SZÖVEG ÉS ÍRÁS

Tolnai Ottó: *Rovarház*. Fórum, Újvidék, 1969.

jakab meséli milyen finoman magyarázta meg
márk az improvizáció lényegét az úgy van
mint amikor felveszel egy követ hogy elüss
valamit s már amint eldobtad érzed találni
fogsz és valóban a kő célba is talál

Rovarház

A *Rovarház* a mottóként idézett szavakból indul ki és azokhoz is tér vissza. Ezek a szavak mintegy „átölelik” az egész szöveget.

Az idézett szövegrész központi fogalma az *improvizáció*. A könyv elején még *dzsessz-improvizációról* van szó, a könyv utolsó mondatában viszont csak *improvizációról*. Kétségtelen, hogy a *dzsessz* leszűkítő és meghatározó szerepe az indulásnál még szükséges volt. Ott csak a *zenei improvizációról* lehetett beszélni, emitt viszont, a könyv végén, már általában az *improvizációról*. Mert ekkor már világos, hogy az *improvizáció* a *Rovarház* megalkotásának módszere. Az *improvizáció* mechanizmusának Tolnai könyvében több változata van: *improvizál szavakra* — ennek egyik példája a „földieper” (a földieper motívuma majd az egész könyvön végigvonul); *improvizál eseményekre* — a „mao-űszás” lepergetése az egyik példa; *improvizál jelenségekre* — a könyv egyik központi motívuma a szemben álló, a lázadó, a helyenként forradalminak minősített magatartás lehet erre példa, de példaként említhetjük a divatjelenségekre való reagálást is; és végül *improvizál a rovarház témájára*. Itt, ebben az utolsóban, teljesedik ki az *improvizálás* egész mechanizmusa. Adva van a *rovarház*, az állatkert egy rejtett pavilonja. Ez a reális alapja vagy alapotívuma mindazoknak a változatoknak, amelyek kisebb vagy nagyobb közvetlenséggel kapcsolódnak a *rovarházhoz*, ami azt jelenti, hogy benne találják meg forrásukat. Tehát nem pusztán a *rovarházból* kiinduló, egymást metsző vagy egymással párhuzamos asszociációs köröknek a felvázolása ez, hanem egy adott témára kialakított változatok sora, mely szimbolikus jelentéseket hordoz. Az egyes változatok szimbolikus jelentéstartalma visszahat a forrásra, és ennek a visszahatásnak a következtében az alapotívum elveszti eredetileg reális jellegét, és metaforikussá válik. Voltaképpen az *improvizáció* azon fajtájának, amivel Tolnai dolgozik, ily módon az a feladata, hogy a regény alapvető meghatározóját, a történetet, helyettesítse.

A *Rovarház* első pillantásra löbb síkúnak látszik. Az improvizáció reális alapjai, a szavak, a történetek, a jelenségek képezhetnék a *Rovarház* alapsíkját, azt, amire minden más, a sokirányú kitérők, a különböző irányba való kifutások — ezek közül a legérdekesebbek és a legteljesebbek a gyermekkorba való visszatérések —, kiépülnek; de ezeknek a kitérőknek és kifutásoknak, mert nem egyfajta reális előadást revelálnak, hanem eredendően már szimbolikusak, nemcsak az a feladatuk, hogy kialakítsák a könyv szimbolikus síkját, felületét, hanem az is, hogy szinte magukkal rántva az alapsíkot és metaforikus téve azt, létrehozzák a *Rovarház* egyetlen metaforikus síkját. Ezeknek a kölcsönhatásoknak a következtében megszűnik a kiindulópont és a kitérők kettős síkja, és a *Rovarház* szövege már egyetlen síkot mutat — a metaforikus beszéd síkját.

Igy aztán a *Rovarház* formája nem hagyományos értelemben vett regényforma, még csak nem is epikus forma, hanem elsősorban szimbolikus. Ami azt jelenti, hogy semmi sem marad meg a maga helyén, minden mást is jelent, sőt nemcsak egy jelentést, hanem többet is hordozhat. Éppen ezért a *Rovarház* hatását nem lehet könnyen meghatározni, jelentését csak feltételes módban lehet parafrázálni, tartalmát aligha lehet megnyugtató módon rekonstruálni. Kettős célt ér el ezzel a szimbolikus formával a *Rovarház* — egyrészt az olvasót maximálisan angazsálja, megköveteli tőle a teljes figyelmet és részvételt, másrészt pedig realizál egy bizonyos filozofikus gondolatot a bizonytalanságról, a lét és a létezés bizonytalanságáról a világ dolgai között.

Az improvizáció mechanizmusának teljesen tudatos alkalmazása vitte a könyvet ezeknek az összetett céloknak a megvalósításához.

Éppen az a tudatosság, amivel ezt az alkotási módot Tolnai alkalmazza, szünteti meg a *Rovarház* szurrealisztikus látszatát. Ha a szurrealizmus egyik alapvető vonásának az „automatikus írást” és a tudat alatti képalkotást tartjuk, a *Rovarházban* viszont az improvizációt éppen mint tudatos, sőt sok helyütt egészen logikus alkotási módot ismertük fel, akkor nyilván aligha van okunk arra, hogy Tolnai könyvét szurrealisztának definiáljuk, tekintet nélkül arra, hogy a könyv szövegében, akkor, amikor már nagyon távolinak tűnik a kapcsolat a kiindulópont és a kitérő között, felfedezhetünk bizonyos szurrealisztikus vonásokat. Viszont ezekről sem állíthatjuk minden kétely nélkül, hogy szurrealisztikusak, inkább metaforikusnak kell tartanunk a szövegnek ezeket a részeit, mert nyilván éppen itt realizálódik elsősorban a könyv egysíkú jellege.

Éppen a tudatos improvizáció és az általa létrejött *metaforikus szöveg*, az „egysíkú szöveggyűttes” eredményezte azt is, hogy Tolnai Ottó könyvét élesebben definiálja mindaz, ami nincs benne, mint ami benne van. Az improvizáció mechanizmusából következik, hogy a *Rovarházban* legkevésbé a valóban epikusnak vehető elem, a metaforikus szöveg jellegéből pedig, hogy a *Rovarház* a próza és a költészet közötti határsávon kigyózik végig, ami azt jelenti, hogy a prózai előadáshoz minden gátlás nélkül írja hozzá a lírai közléseket. Ez az utóbbi általánosabb jelentőséggel is bír, merthogy a prózai előadás és a lírai közlés között mindig egyfajta határsávot, vagy mondjuk így: senkiföldjét, feltételezett az irodalmi tudat. Az ún. prózavers ritka kirándulásait erre a területre ezért mindig gyanakvással kísérte. A *Rovarház* viszont megkísérelte egész szövegét ezen a senkiföldjén felépíteni, nem mindig sikeresen, de kísérlete mindenképpen figyelemreméltó.

Ezért érdemes itt egy pillanatra megállni.

A *Rovarház* nem veszi figyelembe a prózai előadás és a lírai közlés közötti hagyományos „mennyiségi különbséget” (Roland Barthes). A prózai nyelvhez nem a pusztán elbeszélés díszítőelemeit, mondjuk a leírást adja hozzá, hanem azokat, amelyek mindeddig a költői nyelv sajátosságait képezték. A hagyományok arra tanítanak, hogy a költői nyelv a mindennapi beszéddel szemben, és a próza nyelvvel szemben is, mindenkor mesterkélty; ettől a mesterkéltségtől az újabb költészeti törekvések sem szabadították fel, legfeljebb hangsúlyeltolódást idéztek elő: a mesterkéltséget vagy természetellenességet már nem a kötött ritmus, a rím adja meg, melyekről mint „külső jelekről” a modern költészet „könnyedén lemondhat”, mert hiszen „természetét önmagában hordja” (Roland Barthes). A *Rovarház* egészen szabadon él azokkal a lehetőségekkel, amelyeket a költői nyelvnek egy ilyen irányú felszabadulása teremtett meg; persze ennek a szabadságnak a felhasználásával erőszakot követ el a próza nyelvén, vagyis igyekszik leszámolni a prózaiság hagyományos meghatározóival. Ugyanakkor a költői nyelv sem jelenik meg tisztán a *Rovarházban*. Kérdés, és mindig aktuális kérdés marad, hogy a próza és a költészet nyelve elvegyülhet-e, vagy csak keveredésről beszélhetünk, merthogy az olaj nem vegyülhet vízzel. Tekintet nélkül erre a nagyon aktuális és reális kérdésre, a *Rovarház*, mert szövegét valóban a prózai előadás és a költői közlés közötti határsávon realizálta, egyfajta egészen sajátos formát alakított ki, az ún. elbeszélő költemény vagy költői próza modern, korszerű formáját. Kétségtelen, hogy ez az a forma, ami a legjobban megfelel annak a metaforikus beszédnek, ami már eleve feltételezte a szimbolikus formát.

Persze, ez egyúttal azt is jelenti, hogy a *Rovarházat* nem vizsgálhatjuk a regényesség kritériumainak megfelelően, bármennyire is szabadok és talán bizonytalanok is azok. De nem vizsgálhatjuk a líra mércejével sem.

Azt mondtuk, hogy a *Rovarházat* inkább definiálja mindaz, ami nincs benne, mint ami benne van.

A *Rovarházban* nincs *interpunkció* (funkcióját, szövegstrukturáló szerepét csak akkor ismerjük fel igazán, ha hiányzik), nincs benne *leírás* (a próza ún. „szürke felületei”, vagy más szóval díszítőelemei: a táj, a hely, az idő epikus közlése). Az *interpunkció* elhagyása felszabadította a szöveget minden mondattani megkötöttség alól, ugyanakkor nagyobb terhet rótt a szavakra, mert a szavaknak így minden segédeszköz nélkül kell strukturálni a hangulati jelentéseket. A leírás elhagyása viszont azzal, hogy a könyv nyelvét a költészet nyelvéhez közelítette, egészében felszabadította a képalkotás mechanizmusát. Ez az improvizáció igazi megvalósításához volt szükséges. A *Rovarháznak* nincs *üzenete* (erkölcsi, történelmi, emberi tanulsága). Természetesen, ezzel a *Rovarház* metaforikus jellege nyert meghatározást. A könyv egy *naiv metaforává* vált, az ártatlanság, az időn kívüliség, a szocializáltságtól megfosztott metaforává. Voltaképpen az üzenet elhagyása miatt a *Rovarház* csak „szóegyüttes”, a szavak aránylag elég szabad, de semmiképpen sem mechanikus vagy automatikus egymásutánja. A szavak ilyen egymásutánjának azonban nem az a szerepe, hogy egy bizonyos jelentést (a társadalmi angazsáltság értelmében) alakítson ki vagy adjon elő, hogy megismerjen és megismertessen, hanem egyszerűen az, hogy kitöltse egy teret, mégpedig a könyv, a papír üres felületét. A végtelenből indul és oda is törekszik vissza, de egyetlen pillanatra sem tér le a végtelen pályájáról, bár gátlástalanul futja be az érintők út-

jait is. A *Rovarház* ezért kacérkodás a semmivel: képlete — semmiből semmit, a regény látszatát keltve. Az üzenet híján igazi realitásai a divatok: a divatos nevek, a divatos jelenségek, a divatos helyek, a divatos életérzések. Ezért tekinthető a *Rovarház*, képletének megfelelően és az üzenet elhagyásának visszfényében, egy *korszzerű szimulációs mechanizmusnak*. Vagyis, az időt és a kort, a szituációt és a történelmet nem tekinti realistának, hanem már önmagában metaforának.

Természetesen, a regényesség hagyományos formai elemei sincsenek meg a *Rovarházban*: nincs *története* (elmondható, rekonstruálható, megfigyelhető), vagy ha van is (pl. „valaki” elutazik „valahová”, ahol „valamiféle” társasággal kellene találkoznia, de „valami” miatt ez nem sikerül...), annyira vékony és mellékes, hogy teljesen szem elől téveszthető; nincs *folyamatossága* (sem az időrend, sem az emlékezés mechanizmusa nem feltételez kontinuitást, a naplójelleg csak látszat és elsősorban technikai kérdés); nincs *regényhőse* a hagyományos hőszéremében: a hőst és a hősöket a fikciók egész sora helyettesíti; fikciók minden lényegi szocializáltság nélkül.

Mindaz, ami nincs benne a *Rovarházban* nem azért került a hulladékgyűjtőbe, mert valami helyettesíti, mondjuk a dolgok tárgyyszerű jelenléte, vagy valami más, ami fontosabb és döntőbb jelentőségű, hanem egyszerűen azért, mert objektíven nem is kerülhetett a regénybe, hiszen mindezt az improvizáció mint alkotási mód már eleve kizárja, és az elhagyásokat az is feltételezi, hogy a *Rovarház* egy sajátos nyelvi képlet alapján készült, vagyis hogy a nyelvben nem játszódott le a megkülönböztetés a próza és a vers nyelve között.

Az alkotási mód, a sajátos nyelvi struktúra és az elhagyások sora hozta felszínre a *Rovarház* két alapvető kérdését is: a *szöveg* és az *írás* kérdését. Helyét ezzel az újabb experimentumok körében kell kijelölnünk.

A *Rovarház* időn és téren kívül van, egy bizonytalan vidéken, mely nem történelmi. Mintha csak az lett volna Tolnai szándéka, hogy egy *tiszta szöveget* alkosson meg. Csakhogy ez a szándék nem valósult meg teljesen, ugyanis a tiszta szöveg megalkotásának a feltétele a nyelvi megkülönböztetés elvégzése, tehát a választás a prózai és a költői nyelv között. A kettő vegyítése sem következetes a könyvben, és így voltaképpen semmi feltétel nem maradt arra, hogy a tiszta szöveg létrejölessen. De a szerző szándékairól nem ítélnünk, mert voltaképpen nem is ismerhetjük azokat.

Tekintet nélkül arra, hogy a *Rovarház* nem valósította meg a tiszta szöveget, legfőbb értékeit és jelentőségét is elsősorban a szöveg sajátosságai között kell keresnünk.

A szöveg megítélése szempontjából fontos, hogy Tolnai könyve a kísérlet eszközeivel él, de bármennyire is hangsúlyozottan teszi ezt, megítélésekor nem mint kísérletet, hanem mint *alkotást* kell szemügyre venni. Merthogy az irodalom nem experimentum, hanem alkotás. Tehát mint egy kész és látszólag véges szöveget, melynek a kísérletek csak előzményei.

A kísérlet mint szövegmegeelőző munkálat, láthattuk, *elsősorban* az improvizáció, az elhagyás és a redukció eszközeit *használja fel*, vagyis a szöveget leszűkíti egy differenciálatlan (mert nem végzi el a nyelvi megkülönböztetést) és meghatározatlan (mert nem *szocializálja*) *szövegyűttesre*, amelyben a szavak az *írás* mechanizmusát követik. Az tehát, amit könyv alakban kézhez kapunk, alapjában véve nem más, mint az *írás dicsérete*. Nincsenek akadályok, nincsenek gátak, minden törvény-

szerüségtől megszabadult, és nem téveszthet célt, mert csak arról van szó, hogy mikor jut vissza az első mondathoz. Nagyarányú játékosság szükséges ahhoz, hogy az írás dicsérete folytán a szavak egy többé-kevésbé rögzített szöveggé szerveződjenek. Ebbe a rögzítési folyamatba tartoznak bele az üres lapok, az óriásra méretezett betűk, az egész oldalon megismételt apró betűs szavak, a fekete oldalak is — a játékosság jelei ezek, de céljuk nem a játék, még kevésbé a felkinált technikai lehetőségek kiaknázása, hanem a szöveg medúzatestének megvalósítása, a szövegen látható forradások, varratok, szakadások, eltolódások, megkövülések képszerű közlése. A szavak tehát szabadon szerveződnek, és ez a szabadság csak akkor valóságos, ha a szavak bizonyos szálakkal valahova kötődnek: mivel nincs interpunkció, a mondatokhoz nem köthetnek, így képeket, látomásokat és látszatokat kell találni a kötődéshez. A hasonló írásműveknek mindig rendszerint van egy központi magja, ahova a szavak mindig kötődnek és ami köré, mint fecskékészek, a szöveg kiépül: Nagy Pál *Hampsteadi semmittevők* vagy Szentkuty Miklós *Prae* című regényében ez a központi mag maga a regénykérdés mint lehetőség a nyelvben. A *Rovarháznak* nincs egy ilyen egyzaktan is felfogható központi magja, hacsak mondjuk a forradalomkérdést vagy a napló-kérdést nem tartjuk annak. S hogy nincs egy ilyen központi magja a *Rovarháznak*, az alapvető képletéből — semmit s semmiből, és alapvető alkotási módszeréből — az improvizációból következik. Tehát a *Rovarháznak* nem volt szüksége olyan értelemben központi magra, ahogyan szüksége volt Nagy Pál vagy Szentkuty Miklós regényének, mert itt az írás mechanizmusát már mozgásba hozta az improvizáció, és a szöveget meghatározta a könyv képlete. És ekkor már csak arra volt szükség, hogy a szavak kitöltsék a könyv tiszta, fehér felületeit.

Ezért állíthattuk, hogy Tolnai Ottó könyvének értékeit elsősorban az írás mint egyfajta tevékenység és a szöveg mint a nyelv szabad elemeinek egyfajta rögzítése és megszervezése hozza felszínre. Így aztán a *Rovarház* mindenekelőtt kutatás, mégpedig a regényformán kívüli kutatás, a szöveg és az írás révén, a nyelvben.

Bányai János

MOSOLLYAL, GÜNNYAL

Bora Ćosić: *Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji*. A szerző kiadása, 1969.

Egy sor regény után Bora Ćosić gyermek- és ifjúkorához fordult — századunk negyedik évtizede s az ötödiknek első fele ez. Olvastunk már ezekről az évekről rikító színekkel megírt műveket, melyekben minden rossz vagy minden pompás, minden oly komoly, olyan vérszen életszagú, minden oly igaz és kétségbevonhatatlan, mindent el kell hinni. Bora Ćosić azonban — aki egészen biztosan nem átlagember, nem átlagíró, hanem minden tekintetben rendhagyó — váratlanul furcsa képet fest erről a korszakról. Ez a kép megdöbbenítő, kijózanító, egyszersmind szívdерítő, mosolyogtató, de őszinte magunkba tekintés is.

Ćosić végigvezet bennünket gyermek- és ifjúkorának néhány évén, bemutatja saját magát s azokat, akik körülötte, vele voltak abban az időben, viselt dolgaikat mondja el. Tulajdonképpen reprodukálja a szavakat, melyek egykor elhangzottak, s újrátörténeti a cselekedeteket. Minden kommentár, megjegyzés, elemzés nélkül. Ezért néha hidegnek tetszik, valahogy mindentől távol állónak, távolesőnek, mindenek felett állónak érezzük.

Ćosić humoros oldalukról is bemutatja a dolgokat; úgyszólván minden szavának ironikus a kicsengése. A kép, melyet rajzol, groteszk. Ez azonban sohasem póz. Ćosić így fogja fel az életet, ez a torzkép egyfajta leszámolás a múlttal. Minduntalan a némafilmek jelenetei, Chaplin gagjei jutnak eszünkbe, persze, a regényírás ún. új hullámának némi utórezgése is érezhető itt. Ćosić mindenképpen új módot talált annak a kifejezésére, mi az ő mostani véleménye az akkori életéről, a k k o r i önmagáról.

A háborút megelőző évek kispolgári életformájának s a megszállás idejének ábrázolása a gyermekszem megfigyelése, észlelése szerint, valamint a háború utáni első évek sok mindennel feltételezett valóságának rajza a könyvnek a lényege; egyes embereket és eseményeket első síkba helyezett a szerző, s annak a helyzetnek, az akkori állapotoknak, magatartásformának a fonákságait emelte ki. Egyetlen félreérthető vagy félremagyarázható szó sincs itt, mindenki pontosan azt mondja és teszi, amit a valóságban mondott és tett, s épp ez a „valóság” ábrázolás vált ki belőlünk keserű mosolyt.

Ćosić leír egy szót, egy mondatot, valakinek a szavait idézi vagy tettét mondja el, a legegyszerűbben (sőt leegyszerűsítve), a legmegfelelőbb kifejezésekkel, szóról szóra, ahogy megtörtént. Ha mai, az évek múlásával oly lényegesen megváltozott szemléletünkkel vesszük tudomásul, mit is mondott vagy tett annak idején valaki, óhatatlanul a fonákságát, furcsaságát érezzük. A legjózanabb szavak és mondatok is torzképként hatnak. A szavak tartalma, a cselekedetek rugói, az emberek szándékai és tetteik következményei, az emberi kapcsolatok, viszonyok, az élet, a valóság belső vonatkozásai — a beállt változások következtében, a lényeges szemléletbeli különbségek miatt —, a pórére vetkőztetett szavak, patetikus leplüktől megfosztott tettek teljes értelmetlenségükben jelennek meg előttünk.

Mindaz, ami e könyvben történik, Ćosićtyal történt. Ez a kisiú mindenben benne van, a felnőttekkel együtt hányódik a világégésben, amely az ő kis kozmoszában csak mint zűrzavar, fejtelenség mutatkozik meg. Most pedig, már felnőtt fejjel, a szerző, aki annyi mindent megőrzött kisiús tulajdonságaiból, az olvasóra kacsint, s szinte fölényesen — ilyen voltam, ilyenek voltunk, hát nem nevetséges? hát érdemes volt? —, furcsa, humoros oldaláról lát és mutat meg mindent.

Ez a szatíra — mert Ćosić legújabb könyve tagadhatatlanul az -- nem maró, nem bántó, nem didaktikus, a valóság egészen pontos, reális ábrázolását szolgálja, s jó eszköz arra, hogy rámutasson a dolgok jelentéktelenségére, nagyra tartott ügyek efemerségére, saját kicsinyességünkre, arra, milyen komikus volt az valójában — egy kozmikus

távlatból szemlélve —, amit egykor halálos komolyan vettünk, s amiről nem tudtuk elképzelni, hogy másképp is lehet.

Arról a korról szól ez a könyv, melyen túl vagyunk, melynek bajain túltettük magunkat (hol vannak már az élelmiszerjegyek, UNRRA-csomagok, kollektív lelkesedés, önfeláldozás, önkéntes munkaakciók, legyelem és lemondás, szerénység és egyszerűség?), s ma már magunk is mások vagyunk, mint akkor voltunk. Az egész világ megváltozott, 180°-kal megfordult. Ez tette lehetővé a szerzőnek, hogy épp ilyen szemszögből tekintve írja meg könyvét, nekünk pedig, hogy művét tetszéssel, helyesléssel fogadjuk. Ez a könyv kissé csodabogárszámba megy, mint ahogy maga a szerző is csodabogarak gyűjtésében jeleskedik már évek óta, s kétségtelen, hogy a prózairodalom lehetőségeinek kutatásában új csapást vágott.

A világ változása változtatta meg a szemléleteket, a magatartást, s tette lehetővé ezt a leszámolást. Ha akkori magunkban csontosodtunk volna meg, ezt a művet, több, mint valószínű, szentséggyalázásnak tekintenénk.

(TL)