

Sz. Molnár Szilvia – Kiss Enikő

Az emlékezés neoavantgárd narratívája

Bujdosó Alpár: 1 és 2 között az erzsébet hídon

„Gomringer egyszer azt mondta egyik előadásában, hogy az ideális konkrét költeménynek mindössze egyetlen szóból kellene állnia. [...] Polemikusan azt mondhatnám erre, hogy akkor a német konkrét költészet tulajdonképpen és egyetlen antológiája a Duden.”
Helmut Heissenbüttel

Bujdosó Alpár második könyve, *1 és 2 között az erzsébet hídon* címmel 1980-ban jelent meg a Magyar Műhely kiadásában.¹ A szövegből már 1975-ben jelentek meg részletek a Műhely hasábjain *Szöveg*, majd 1976-ban *Szöveg II.*, illetve *Sensi mondóka* címek alatt. Az író 1978-ban Kassák-díjjal tüntették ki. A zsűritagok a díj odaítélésekor a *Zárt világ* című első kötete mellett az előkészületben lévő második könyvét is figyelembe vették. Ezt bizonyítja az a hír, amely az 1978-as Kassák-díj nyerteséről értesíti a Magyar Műhely olvasóit: „Bujdosó Alpár [...] néhány esztendő alatt a magyar irodalom jelentős egyéniségévé vált [...], a kialakulóban lévő magyar szövegirodalom egyik – eredményekben gazdag – kísérletezője: erről tanúskodnak az utóbbi időkben között szövegei és kiadásra váró új könyvének kéziratai. Kitaró és odaadó irodalomszervező munkáját kassáki szellem hatja át”.²

A mű értelmezéséhez a legbiztosabb kiindulópontot a műfaji kategória jelentheti, amely már az olvasás kezdetén kijelöli az értelmezés irányát és határait. Az *1 és 2 között az erzsébet hídon* című „szövegkönyv”³ azonban nem csak ellenáll a műfaji besorolásnak, hanem egyenesen kikezdi a műfajiság kérdését. „Mindig is berzenkedtünk az ellen – írja Bujdosó Alpár –, hogy a modern eszmeiségű, modern szellemben, modern eszközökkel alkotott műveket bármilyen kategóriába besorolják.”⁴

Bujdosó szövegkönyve a műfajiság eltörlésére irányuló szövegalkotási stratégiákat hordoz magában. Egy határtalan szövegfolyam jelenik meg, melynek szabálytalan alakulásában a nyelvi anyag eltérő formaelvek mentén alakul: hol a szabadvers alakját ölti, hol képversként emelkedik ki a szótörmelékekből, hol egy fiktív levélben, használati utasításban, dialógusban vagy epi-

1 A kéziratot Bujdosó 1976-ban adta le a kiadónak.

2 Magyar Műhely (1978) 16., 95.

3 A „szövegkönyv” kifejezés Bohár Andrástól származik, aki csupán a mű megjelenési formájára utal ezzel, semmint az alkotás műfajiságára. BOHÁR András, *Aktuális avantgárd: M.M. – Hermeneutikai elemzések*, Ráció Kiadó, Budapest, 2002, 194.

4 BUJDOSÓ Alpár, *Avantgárd (és) irodalomelmélet – A Magyar Műhely párizsi, bécsi és magyarországi találkozóinak elméleti hozadéka*, Magyar Műhely (2000) 113-114., 65.

kai töredékben összpontosul, csomósodik. A szövegeknyvet meghatározni a klasszikus műfajelméleti rendszer keretein belül nem lehetséges. El tudjuk azonban helyezni egy olyan nem kanonikus, alternatív „rendszerben”, amelyet Zalán Tibor dolgozott ki az ún. „negyedik kvázi-műnem” kategóriájának bevezetésével.⁵ Írásában Zalán manifesztumszerűen fogalmazza meg tételeit a „negyedik kvázi-műnem”-ről, szerkezetében imitálva *A semmi konstrukcióját* (Bujdosó Alpár és Megyik János közös írását). A legfontosabb kitételek szerint az új „kvázi-műnem” egy kísérlet, amely „a régi poétikai gyakorlat szerint irodalmon kívülinek minősülne”, a klasszikus „műnemek feloldásának pillanatában” születik meg, és „legjobban kidolgozott műfaja a szöveg”. Ebben a rendszerben Bujdosó könyve mint szöveg a kísérlet „kvázi-műnem”-ébe tartozik. Az életmű egészét tekintve az *1 és 2 között az erzsébet hídon* a szövegirodalom vizuális effektusokkal történő megújítása.

Bohár András a szövegeknyv motorjának a vizualitás és a nyelvi játékok alkalmazását tartja. „A nyelvi tradíciók egymásba simulásai [...], a szavak két- és többértelműségének kiaknázása ebben a kötetben kerül hangsúlyos pozícióba.”⁶ Bujdosó a következőképpen vall szövegeknyvének elméleti háttéréről: „Ez az a korszak, amikor leginkább belemélyedtem a strukturális szövegelméletbe. A strukturális szövegelmélet alapján gondolom azt, hogy tapasztalataink a világról és egyáltalán a gondolkodásunk elsősorban a nyelvben reprezentálódik. Ez az a pont, amikor az ember azt mondja, hogy nem az úgynevezett valóságot akarja szavakkal rekonstruálni, hanem megmarad a nyelv világában, és a nyelv világán belül próbál egy sajátos valóságot felépíteni. Egy nyelvi valóságot.”⁷

A szövegeknyvben a nyelv referenciális funkciójának szerepe háttérbe szorul, miközben előtérbe kerül a nyelv formai megmunkálása, és ennek nyomán még egy metanyelv is keletkezik. Ez a kifejezésmód újraértelmezi az írás és az olvasás hagyományos gyakorlatát. A grammatikai struktúra fellazítása, a nyelvi jelentés roncsolása, illetve a nyelvi anyag tipográfiai megformálása arra készíti a szöveg olvasóját, hogy újragondolja nyelv és valóság viszonyát. A referenciális vonatkozathatóság kiiktatása nem jelenti azonban a valóság közvetíthetőségének teljes megtagadását, hiszen a szöveg egyik kitüntetett írói markere éppen az, hogy felszínre engedi a huszadik századi magyar történelem traumatikus eseményeinek hatását.⁸ Az *1 és 2 között az erzsébet hídon* ebben az értelemben a személyes múlt felidézhetőségét, elbeszélhetőségét, kimondhatóságát problematizálja, létrehozva ezáltal az emlékezés műfajának neoavantgárd/kísérleti narratíváját.

5 1981-ben az *Életünkben* jelent meg egy tanulmány Zalán Tibor neve alatt *1(és)más között a Bujdosó Alpárról elnevezett hídon* címmel. Ez a tanulmány két töredékes Zalán-kéziratot közöl. Az elsőben Zalán a „negyedik kvázi-műnem” fogalmát elemzi, a másodikban a dolgozat tárgyát képező Bujdosó-művet. ZALÁN Tibor, *1(és)más között a Bujdosó Alpárról elnevezett hídon*, *Életünk*, 1981/6., 567–568.

6 BOHÁR, *l. m.*, 194.

7 *Az öröm az én múzsám! Nagy Pál beszélgetése a 60 éves Bujdosó Alpárral*, Magyar Műhely (1996) 98., 27.

8 VÖ. HEGYI Lóránd, *Jegyzetek Bujdosó Alpár művészeti pozíciójának elemzéséhez*, Magyar Műhely (1996) 98., 73–76.

A szövegkönyv paratextusai

A szövegkönyvvel kapcsolatban az a kérdés is felmerül, hogy lehet-e egységes olvasata, vagy az egyes szövegegységekre korlátozódik az értelmezés. Első megközelítésben a szövegkönyv felépítésének vizsgálata segíthet ennek a kérdésnek a megválaszolásában.

A szövegfolyam tematikai strukturátlanságát jelzi, hogy nincsenek a műben az egyes szövegeket egymástól elválasztó egységek, mint például címek, fejezetek vagy ciklusok. Az egyes szövegegységek és a szövegegységeken belüli szövegdarabok vizuális észlelésük alapján különíthetők el egymástól, maga a szövegfolyam viszont az emlékezésfolyamat képzettársításainak rendelődik alá, ahol szabad asszociációk végtelen sora jelenik meg. Ehhez a megállapításhoz azonban szükséges hozzátenni, hogy a szövegfolyam (ez esetben a főszöveg) két paratextus keretében foglal helyet, amelyek a főszövegről leválva a szövegkönyv elő- és utószavaként is funkcionálhatnak. A főszövegről való leválásukat jelzi, hogy oldalaikon nincsen feltüntetve lap számozás, illetve ezeknek van egyedül címe: a könyv első oldalán található „Lehetséges-e” a szerzői előszó, az utolsó oldalon található „Levél a Szerzőhöz” pedig a szerzői utószó. De mivel a szövegkönyv elsősorban a műfajiság eltörlésére irányuló szövegalkotási stratégiákat hordoz magában, a két paratextus értelmezhető olyan szövegparódiaként is, amely az olvasói elvárásokra építve feloldja a konvencionális értelemben vett elő- és utószó tartalmi és formai követelményeit.

A „Lehetséges-e” címmel ellátott szöveg bal oszlopa egy elképzelt mű megszerkesztésének szabályait ismerteti, a szabályok azonban megkérdőjelezve maradnak, tovább erősítve a „lehetőség” analógiáját. A szerző kérdésfeltevése a következő: lehetséges-e olyan művet létrehozni, amely a felsorolt szabályok alapján kerül megszerkesztésre. A szabályok maguk a strukturalista szövegépítkezés és az ennek nyomán alakuló (dekonstrukciós) szöveg-szétszerelés játékaának feltételeit rögzítik, melyek egyben a variabilitás elvének előfeltételeit is jelentik.

A nyelvhasználat matematikai és nyelvészeti fogalmi apparátusokból táplálkozik, amelyben a szójátékok iránti fogékonyság rögtön megmutatkozik. A „derridálni” szó grammatikai konstrukciójában két hasonló hangzású, de eltérő jelentésű szó fonódik össze: deriválni és Derrida. A deriválás mint matematikai fogalom kapcsolatba hozható a szabályokban megjelenő szövegszervező fogalmakkal. Derrida neve pedig a dekonstrukció filozófiáját juttatja az eszünkbe, így a kettő együtt a szétszerelés és a variálható összeszerelés metaforájaként funkcionál a szövegben. Ezt a jelentést erősíti az „állandó/a/n bővíteni” kifejezés is, ahol a szójáték a vizuális észlelésre épít. A sortörés miatt az „állandóan” határozószó utolsó 'n' betűje a következő sorba csúszik át, és mint önálló jel jelenik meg. Értelmezhetjük tehát matematikai jelként is, amely változóként és valamely kifejezés előtagjaként az ismeretlent jelöli, azaz ismeretlen értéket jelöl. Ezzel a tipográfiai megoldással a kifejezés megismétli, mintegy magába sűríti az egész szabály jelentését: „[...] a már ismert viszonyrendszereket / állandó/a/n bővíteni” kell.

A szöveg jobb oldali oszlopa idézetekből épül fel, amelyek *A semmi konstrukciója* című művészetelméleti tanulmánnyal létesítenek intertextuális kap-

csoportot.⁹ (Az idézést csak tipográfiai szinten jelöli a nyomtatott betűk dőlt szerdése.) A szövegmontázs olyan szerkesztési módszerre utal, amely a zártnak nevezett, „ellentéteken alapuló gondolkodás”-sal szemben nem lezárt szerkezetű műveket hoz létre. A szerzőpáros elmélete szerint ennek a módszernek az alapját „a hagyományos művek lebontásának vagy felépítésének, a művekből a gondolhatóság határán túli alany elvonatkoztatásának és a szerkesztés mikéntjének [...] vég nélküli variálhatósága adja”.¹⁰ *A semmi konstrukciója*, ha az irodalom felől vizsgáljuk, tulajdonképpen ugyanazt a kérdést veti fel, amelyet a modern irodalom is feltett magának a 20. század elején: hogyan lehetséges új műveket létrehozni? Bujdosó Alpár szöveggönyve a „gondolhatóság határán túli alany”-t, a „megfogalmazhatatlant” a beszéd és írás lineáris logikájú hagyományának (meg)törésével közvetíti (derridai szóhasználattal élve a metafizikai gondolkodástól való elszakadásban¹¹), ami lehetséges válaszként is érthető *A semmi konstrukciójában* felvetett kérdésre.

Az előszóban ismertetett szabályok később a szövegfolyamban is felbukkannak belső textuális játékként, önidézés-ként, és a szövegfolyam önreflexív rétegéhez tartozva, magáról a szöveggönyv megírásának aktusáról tesznek kijelentéseket.

A szerzői utószó általában az olvasónak címzett üzenetet tartalmaz, amelyben a szerző saját művére reflektál. Bujdosó szöveggönyvének szerzői utószava azonban megváltoztatja az üzenet irányát („Levél a szerzőhöz”), és az olvasót a szokásoktól eltérően aktív közreműködésre szólítja fel („tegye keresztjét a megfelelő helyre!”). Az olvasó egyik feladata, hogy értékelje az írói teljesítményt a szöveggönyv keltette élmény alapján, valamint a szerző által megadott, kötött szempontok mentén. Választania kell az adott szerzői „interpretációk” közül, és a mellettük álló üres karikák ikszelésével jelölnie kell választását.¹² Az olvasó másik feladata az, hogy kitöltse a levél hátoldalán található, borítékként funkcionáló felületet, saját nevének és címének megadásával, majd visszaküldje a szerzőnek. A szerző neve és bécsi címe megfelel Bujdosó Alpár valós adatainak, így a paratextus egyfajta mail artként is funkcionál, mivel postai kellékekből (levelekből, borítókból) kollázsolt műalkotást. Bujdosó szerzői levele elsősorban azokkal a mail art alkotásokkal hozható összefüggésbe, amelyek olyan „folytatásos (»add to... «) munkák”, ahol „a résztvevők a hozzájuk érkezett küldeményt átalakítva küldik tovább”¹³, hiszen az olvasó, azáltal hogy kitölti a választási rubrikákat, illetve saját identitásának lenyomatával (nevével és címével) bélyegzi meg a levelet, majd küldi vissza az írónak, maga is részt vesz a műalkotás létrehozásában. Ezzel

9 Bujdosó Alpár – MEGYIK János, *A semmi konstrukciója*, Magyar Műhely (1974) 43–44., 33–39. Az írásról bővebben a *Csigalassúsággal* című fejezetben lesz szó.

10 *Uo.*, 39.

11 Bujdosó Alpár, *Újra a kísérletről*, Magyar Műhely (1993) 90., 7.

12 Az olvasó felszólítása a műalkotás minőségi értékelésére, illetve a választási lehetőségek vizuális megformálására kapcsolatba hozható Friedrich Hahn *Szöveg* című experimentális munkájával, amely Bujdosó Alpár fordításában jelent meg a Magyar Műhely osztrák avantgárdal foglalkozó számában. Magyar Műhely (1975) 47., 40–63.

13 SEBŐK Zoltán, „Mail art” = http://artportal.hu/lexikon/fogalmi_szocikkek/mail_art

mintegy jelzi is a szerzőnek, hogy valóban részt vett a műalkotás létrehozásában azzal, hogy elolvasta a szövegkönyvet (és végrehajtotta az utasításokat). A Magyar Műhely budapesti szerkesztőségének egyik tagja, Sörös Zsolt is eleget tett a felszólításnak, és az akció eredményeként megszületett alkotással ajándékozta meg a 70 éves Bujdosó Alpárt.¹⁴

A szövegfolyam építőelemei

A szövegfolyam szintaktikai és szemantikai szinten is széttartó szövegegységekből áll, és mivel a kijelentések nem illeszkednek egyetlen zárt jelentésláncba, ezért nehéz egységes értelmezést adni róluk. Az értelmezést még tovább nehezíti, hogy a szöveg eleve szembeszegül a jelentéstulajdonítás szándékának, mivel nyitott szintaktikai-szemantikai struktúrákkal dolgozik, ezért a következőkben azt vizsgálom meg, melyek azok az „építőelemek”, amelyek ismétlődő jelleggel át- meg átszövik az egész szövegfolyamot, és az olvasás alapillérei lesznek.

Sok az idegen elem a szövegben, oldalról-oldalra jelennek meg mondatok és mondatrészletek, amelyek idegen nyelvtani textusokat idéznek: nem csak magyarul, de franciául és németül is beleíródnak a szövegfolyamba. Pomogáts Béla kimutatta, hogy ezeknek a nyelvtani textusoknak a forrása elsősorban Lucien Tesnière azon nyelvtudományi munkája, amely „»a nyelvi halmaz« strukturális felépítését írja le”.¹⁵ A tudományos hang azonban, amelyet a textusok a szövegfolyamba csempésznek, nem csupán Tesnière-től származnak, több helyen felbukkan még Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson, Ferdinand de Saussure, Noam Chomsky, Jurij Lotman, Charles Sanders Peirce, Marshall McLuhan és Jacques Derrida neve is. A szerzők (meg)idézésével – már pusztán nevük leírásával, vagy azok szójátékba rejtésével – egy metanyelv jelentkezik a szövegben, amely magának a szövegalkotásnak a lehetőségeit boncolgatja. A következő példában Derrida neve rejlik egy szójátékban, miközben McLuhan gondolata idéződik meg: „Az 1-et és a 2-őt szimulálta derr(idáig). A kísérletező típusra sokkal több példánk van, ilyen a könyv, s általában minden leírt közlemény, a különböző kép- és hangrögzítő eljárások” (72. old.). A költői nyelv ily módon összefonódik a tudomány nyelvével, és ez az eljárás magát a nyelvhasználatot problematizálja a szövegben. Ahogyan Zalán Tibor fogalmaz: az olvasó szembekerül „azzal a szokatlan költői programmal, amely az általunk szentnek nevezett, megbonthatatlanak hitt/kezelt nyelvet megbontja és összezavarja, kifigurázza”.¹⁶ A szövegfolyam-

14 SÖRÉS Zsolt, *Levél a szerzőhöz = Görbülő fény. A hetvenéves Bujdosó Alpár köszöntése*, szerk. L. SIMON László, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2005, 64–65.

15 POMOGÁTS Béla, *A szöveg alatt – Bujdosó Alpár versének margójára*, Magyar Műhely (1977) 51., Pomogáts ugyan nem hivatkozik Tesnière egyetlen művére sem, ugyanakkor nehéz másra gondolni, mint Tesnière valenciaelméletére, amely a mondatban az igének juttatja a központi szerepet, és amely szerint az ige osztja le a többi mondatrész funkcióját, nyitva hagyva egyes elemek szabad variálhatóságának lehetőségét. Vö. LUCIEN TESNIÈRE, *Éléments de syntaxe structurale*, Éditions Klincksieck, Paris, 1959.

16 ZALÁN, *l. m.*, 571.

nak van tehát egy szintje, ahol a nyelvnek mint leírható rendszernek a működése reflektált, miközben egy másik szinten éppen ezeknek a nyelvtani szabályoknak a feloldásával képződnek meg a különböző szövegegységek. A kettő egyidejű észlelése elbizonytalaníthatja az olvasót, mivel az illogikus szövegalkotás a nyelv kommunikációs eszközként való működését lehetetleníti el.

A szövegkönyvben megmutatkozik egy másik szövegalakítási technika is, amely a nyelv szótárszerű építkezésére alapozva a szavak kombinálhatóságának és a kombinációkból származó jelentésváltozásoknak a bővítési lehetőségére épül – ami egyfajta chomskyánus szövegalkotási eljárásnak is nevezhető.

A könyv 11. oldalán egy szövegegységet találunk, amelyet szavak és kifejezések három oszlopba rendezett felsorolása ad. A különböző jelentéstartományú szavakat alliteráló hangalakjuk kapcsolja össze, pl. barokk, bárók bérek, bírok... stb. Az olvasónak kell kiválasztania azt az olvasási irányt, amelynek segítségével jelentést tulajdoníthat a szóhalmazoknak, ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy hiába próbálkozunk a vízszintes, a függőleges, vagy akár az átlós olvasási iránnyal, nem jutunk szövegszerű jelentéshez. Nem kubusról¹⁷ van tehát szó, hanem inkább arról a pragmatikai felismerésről, hogy a szöveg itt egyfajta szótár, és mint ilyen szavakat, kifejezéseket tartalmaz, olyan egységeket, amelyek összerendezésre, bővítésre várnak. A befogadó teljes szabadságot kap, hogy a szavak és kifejezések indukálta jelentésekből valamiféle értelmet konkretizáljon. A szövegkönyvben bemutatásra kerül a szótár készletének egy lehetséges összerendezése is a 14. oldalon olvasható levélben. Ennek a levélnek a nyelvi anyaga teljes egészében a 11. oldalon található szókészletből építkezik. A szótár egyes szavai a későbbiek folyamán többször is felbukkannak a szövegfolyamban, újabb és újabb összefüggésekben.

A szövegfolyamnak a fentiekén túl van egy önreflexív rétege is, amely magát a szövegalkotás technikáját, az írás módszerét rögzíti. Ehhez a réteghez tartoznak a már említett, nyelvtani textusokból építkező szövegegységek, valamint ide kell sorolnunk a fiktív interjút és a használati utasítást is. Utóbbiakban egy fiktív szerzői hang szólal meg, amely nem leplezi el szövegbéli jelenlétét. Hogy mennyire hihetünk ennek a szerzői hangnak, mennyiben ironikus, mennyiben megtévesztő, arról a későbbiekben lesz majd szó részletesen.

A szövegépítésben fontos szerepet kapnak az intertextuális játékok: különböző nyelvi hagyományok szövegei kerülnek egymás mellé. Ezek a szövegrészek hol torzítva, kifordítva, hol szó szerinti, de jelöletlen idézések formájában jelennek meg. Így kerül például egy magyarországi latin nyelvű sírfelirat töredéke a szövegbe¹⁸, amely aztán különböző variánsokban ismétlődik a szö-

17 A rejtvénytyszerű barokk képversek közül a legismertebbek és legnépszerűbbek a kubusok voltak, ezek intertextusokat tartalmaznak négyzet alakúra tördelt szövegbe rejtve, s az intertextus fellelése, illetve elolvasása rituális cselekedetként valami önmagán túli célképzetre vonatkozott (pl. bűnbocsánat elnyerésére). Ez a fajta olvasás a betűlátásra összpontosított, s inkább terelte a figyelmet a tipográfia felé, mint a figurális vers, amely a képileg megjelenített szimbolikus alakzatnál időztette el a szemét.

18 A latin nyelvű szöveg sírfelirattal való azonosítására Pomogáts Béla mutat rá. Vö. POMOGÁTS, *l. m.*, 51.

vegfolyamon belül: „[...] TU QUI HEC SCRIPTA CERNIS / NOVERIS OB ACCEPTUM WISEG / RAD TRES CAPITANEOS HIC / FUISSE PUNITOS GEORGIUS P [...]” (6. old.). Megidéződik még Dante *Isteni színjátéka*, Joyce *Ulyssese*, valamint Madách Imre, Petőfi Sándor, Ady Endre, Babits Mihály és Cselényi László egy-egy műve is. Szinte lehetetlen kimutatni azt a számtalan kapcsolódási pontot, amelyben a szövegfolyam más irodalmi szövegekkel érintkezik. G. Komoróczy Emőke mutat rá, hogy a leghétköznapibb valóság-részek montírozódnak össze biblikus emblémákkal, antik utalásokkal, filozofikus és metafizikai szimbólumokkal¹⁹, mint például a következő részletben: „a világok legszebbje a vaktában (vagtában) értelmesen összehányt szemétdomb: belépünk és nem lé / pünk be egy és ugyanazon folyóba, vagyunk és nem vagyunk (vagyunk); azok felé, aki ugyanazokba a folyókba lépnek, más víz / ek áradnak és kilépnek a nedvességből: az ember halhatatlan halandó vagy halandó hal a körben egybeesik a kezdet és vég / és mégis mozog Jónás a próféta!” (68–69. old.). A kiragadott szövegdarab egyaránt idézi Hérakleitoszt, a dialektikus gondolkodót és a bibliai *Jelenések könyvét*, de ezen túl – a két témakör egymásba fonódásával – Babits költészete is felsejlik. A különböző tradíciók hangjai úgy rendeződnek egymás mellé, hogy eredeti jelentésük fokozatosan kiüresedik, új szavak környezetében új jelentések válnak lehetségessé, amit a szöveg vizuális megformáltsága is elősegít. Az idézett részlet szövege egy tükörként felfogott, dupla oldalon jelenik meg, ahol az írás folyamatossága eltünteti a könyv vájatát: a szöveg a bal oldali lapszélről a jobb oldali lapszélig terjed. A tükör alsó és felső részén két szövegpárt jelenik meg, melyeket tipográfiaileg kiemelt sorok választanak el egymástól. A két mondat közötti üres tér a szövegben megjelenő folyó képét rajzolja ki – azon folyóét, amely a magyar költészetben is gyakorta a történelmi és kulturális hagyományok egyidejű sodródásának a képeként jelenik meg (pl. József Attila *A Dunánál* című versében).

Bujdosó szöveggönyvében az intertextuális nyelvi játékokon keresztül kitüntetett pozíciót kap a nyelvi pluralizmus: az önkényes szóképzés, a jelentések egybecsúsztatása, a jelentések kioltása, a szavak hangzásából keletkező félrehallások, valamint a többféle nyelv egyidejű használata.

A többféle nyelv használata a szöveg jelentésuniverzumának többértelműségét erősíti fel, ugyanakkor korlátozza az olvashatóságot, hiszen a nyelvismeret az olvasás egyik feltétele. A magyar nyelvű szöveget idegen nyelvű fragmentumok törlik meg: latin, német, angol, francia, spanyol, de elszórtan találni még görög nyelven írott szavakat is. Idegen nyelvnek számítanak ilyen értelemben a magyar nyelv történeti nyelvállapotai is, a szöveg több helyen is a középkori magyar nyelvet és helyesírást imitálja: „Saruarott pecsetes gyűrűiet ott ada / emr tymmar el untuk az sok paraznalkodast” (87. old.). Ezekben az eljárásokban nem az a kérdés, hogy pontosan melyik kor nyelvét, illetve hogy egyáltalán melyik nyelvet beszél a szöveg, hanem annak bemutatása válik fontossá, hogy milyen feszültségeket gerjeszt a megértésben az, ha egy szövegen belül több nyelv egyidejűleg szólal meg.

19 G. KOMORÓCZY Emőke, „Függő helyzetben földönfutók lettünk”, Magyar Műhely (1996) 98., 55.

Az emlékezés rétegei

Az 1 és 2 között az *erzsébet hídon* recepciótörténetében egyes elemzők – így Pomogáts Béla és G. Komoróczy Emőke – Bujdosó művét elsősorban az emigráns kultúra és a diaszpórairodalom kontextusában értelmezték, és az értelmezésekor a biografikus olvasatot helyezték előtérbe. A szövegkönyv valóban felkínálja ezt a megközelítést, ugyanis át- meg átszövik olyan szöveg-egységek, melyek töredékes emlékképek sorozatából épülnek fel, és erős érzelmi töltéssel rendelkeznek. Pomogáts Béla szerint a szövegnek ez a rétege „kivezet bennünket abból a zárt világból, amit a puszta nyelvi struktúra jelent”.²⁰ Megállapítása szerint a *Szöveg II.* elégikus emlékezés, amely egy elvesztett világot idéz, a tér, az idő és a nyelv fogalmi köre köré szerveződve. Az elvesztett város terét Budapesttel azonosítja, Bujdosó ifjúságának otthonával, aki idegen közeg terein, a bécsi Ringen és a párizsi Montparnasse-on idézi fel az emlékezetében őrzött – egyszerre valóságos és elvont térhez kötődő – elvesztett birodalmat. A város jellegzetes képei: a hidak, a körutak, a panorámák felvillanó motívumai szövik át a textúrát. A város, amely hídjaival és sugárútjaival mindig újraépül az emlékezetben, felépíti egyben az ifjúság emlékezetét is: a barátságokat, a szerelmet, a kalandokat, a félelmeket és az örömeket. A nyelvben megjelenő elégikus érzést Pomogáts azzal a nyelvi bizonytalansággal magyarázza, amely az idegen nyelvi közegből fakad: idegen nyelvi közegben a magyar nyelv használata a személyiség identitásának próbáját is jelenti. Hiszen csak az képes őrizni eredeti személyiségét, személyiségének kontinuitását, aki az anyanyelvvél is tisztázta viszonyát. A szövegkönyvben jelentkező nyelvi kísérletezést Pomogáts az ifjúság nyelvi biztonságának az elvesztésével magyarázza.

G. Komoróczy Emőke szintén az emigráns létmód felől közelíti meg a szövegkönyvet, de interpretációjában a szerző „a konkrét szituációból (első hazatérésből 1956 után) egy általánosabb, mitológiai valóságdimenzió felé [...] tágítja tér és idő kereteit”.²¹

Érdemes kiemelni tehát azokat az elemeket a szövegkönyvből, amelyek az emlékezést állítják a középpontba, és ezáltal felkínálják a szerzői életrajz felőli olvasatot: (1.) Szövegelemek, melyek különböző városokat (Budapest, Párizs, Bécs) idéznek fel. Már a szöveg nyitánya is a várost állítja a középpontba: „a város, melyet ismert Albrecht Biller / invenit et delineavit ismerni vélt Aug / usta, melyet régen ismert vindeli coru / m cum sac akkori állapotában a város, melyet ismer Cas” (6. old.). (2.) Szövegelemek, melyek a városok jellegzetes képeihez tartozó tereket idéznek fel: „Andrássy út / Sztálin út / Népköztársaság útja / Boulevard du Montparnasse” (7. old.). Ide sorolhatjuk a „házak”, „terek”, „utcák”, „folyók”, „fák” szavak szekvenciáinak ismétlődéseit is.

20 Pomogáts a szövegfolyam első négy oldalát elemzi, amely önállóan is megjelent a szövegkönyv kiadása előtt *Szöveg II.* címmel a Magyar Műhely 49. számában. Mindenféleképpen érdemes azonban idézni gondolatmenetét, hiszen éppen a szöveg felütését állítja középpontba, az emlékezés azon motívumait, amelyek a szövegfolyamban különböző variánsokban ismétlődnek. POMOGÁTS, *I. m.*, 52.

21 G. KOMORÓCZY, *I. m.*, 55.

Meg kell azonban jegyezni, hogy mint ismétlődő szóhalmazok nem csupán különböző szókombinációkban jelennek meg, hanem változatos vizuális formákat is öltenek – hangsúlyozva ezzel is az építőelemek szabad mozgásának lehetőségét. Ilyen például a 44. oldalon található szótörmelék, ahol a fentebb említett szavak széttörve, két sorba rendezve, egymásnak fordított tükörképeiként jelennek meg. (3.) Szövegelemek, melyekben az emlékezésre való felszólítás a város különböző tereire szorosan kapcsolódó múltbeli pillanatok integrálja a jelenbe: „– A Körútra emlékszel? / – A körtérre? / – A köröndre / – a Körvasútra? / a körökre kisebbekre nagyobbakra egymást metsző és / nem koncentrikus körökre a baráti körökre köreidre melyeket / zavartak vagy nem zavartak megzavartak vagy meg-nem-zavartak ! az átmérőkre és a fől-mérőkre a becsmélőkre a hírnökre / és a nőkre mindre a sugarakra és sugárutakra” (6. old).

A szövegelemekben megjelenő önértelmező alakzatok pozicionálják az emlékezés beszédhelyzetét: az emlékezés kezdetének terét és idejét. Ezek az alakzatok Pomogáts és G. Komoróczy értelmezéseiben többnyire az emlékező és a szerző alakjának egybecsúszásaként konkretizálódtak, létrehozva ezzel a biografikus olvasatot. A következő részlet például több ilyen alakzatot is elénk vetít: „Mert minek mindig bombázni az olvasót? Szünet nincs? Éjszaka 1 és 2 között kezdődött ez is, az Erzsébet hídon. A város melyet ismert, csak nyomokban volt jelen. 21 év nyomaiból 16 év után. Feladat: modell, melyen kísérletezni lehet, mint a repülőgép modelljével az áramlási csatornába. [...] Hogy miért az Erzsébet hídon törnek az emberre a nyomok? 16 évvel ezelőtt csupa rom volt. P-írsz? Ják kobzon-szik!” (72. old.)

A szövegbeli nézőpontok folyamatos változása azonban megkérdőjelezi a szerzőnek az emlékezővel való azonosítását, és a szövegfolyamban jelentkező beszélő pozíciójának újragondolására sarkallja az olvasót. „Éjszaka 1 és 2 között kezdődött ez is, az Erzsébet hídon. A város melyet ismert, csak nyomokban volt jelen.” Míg az első mondat magának a szövegnek a keletkezéséről közöl információt egy belső nézőpontból, a rákövetkező mondat már egy külső nézőpontból fókuszálja az emlékezőt.

A biografikus olvasatok a szöveg számára olyan stabil pontot kínálnak fel az emlékező pozíciójában, amely összetartja és egésszé szervezi a szövegegységeket. Bujdosó szövegeknyvében azonban illúzió lenne ilyen stabil pontról beszélni, amikor az elbeszélő hol jelen van a szövegben – különböző nézőpontokat képviselve –, hol teljesen eltűnik. Az emlékező szerepét pedig több helyütt is fiktív szerző veszi át, aki magának a szövegírásnak az eljárásáról tudósít. Vagyis nem csak a nézőpontok váltakozásában figyelhetünk meg oszcilláló mozgást, hanem a megszólaló ottlétében, illetve távollétében is.

A szövegeknyvben jelentkező emlékezéstechnika gyakorlatilag lerombolja, szétszereli az emlékezés koherens életrajzi narratíváját. Az emlékező pozíciójának instabilitása, valamint a deszobjektíváló alakzatok (pl. a szótárszerű szövegegységek) jelenléte ellehetetlenítik az egészelvű emlékképzést. Az idősíkok közötti szabálytalan ugrálás, illetve az atemporális, gnómius jelen idő gyakori használata (pl. a nyelvtani textusokban) a múlt és a jelen közötti távolságot szünteti meg, megzavarva ezzel az emlékezés mechanizmusát. A szövegegységek illogikus örvénylésével az emlékezésfolyam nyitott szöveggé válik. Ez a szerkesztési eljárás Joyce művét, a *Finnegans Wake*-et idézi,

amelynek „nincs vége, nincs története, és csak az időben nyitott, végtelen befogadói történettulajdonítások sorában léteznek”.²²

A szövegalakítás eszközei mintha az emlékképzés működés módját imitálnák: a kihagyásos mondatszerkesztés, a szünetek, a fragmentarizált elbeszélésstruktúra az emlékek felidézhetetlenségéből származó kétely nyelvi tapasztalatát, az ismétlések pedig a felidézni akarás vágyát modellezhetik.

Az ismétlés legfontosabb alakzata az a szótárszerű építkezés, amikor a szövegkönyv a különböző szövegvariánsok létrehozásának, vagyis a szöveg-egységek (strukturális) összekapcsolhatóságának feltételeiként a szótár elemeit biztosítja az emlékezés folyamata számára. Ily módon az emlékezés kísérleti narratívája leginkább egy rizómaszerű szöveghez hasonlítható. A szótár elemei közül a „körút” és a „híd” szavak az emlékezés folyamatban olyan motívumokként jelentkeznek, melyek fraktálisan sűrítik magukba az emlékezés működését és ezzel a szövegalakítás játékát is, amennyiben az „út” és a „kör” szavak számtalan kombinációja és szójátéka szövi át az egész szöveget. A körút, a körútból nyíló utak és az azt keresztező sugárutak rendszere – a modern építészet szimbólumaiként – a szövegben az ismétlődés, a szétfutás/széttartás, illetve az egy pontba sűrűsödés (csomópontok) képeiként értelmezhetők. Mivel az emlékezés működését is ilyen mechanizmusokkal írjuk le, az emlékezés folyamata mint narratíva és a város szerkezete közötti strukturális hasonlóság a szöveget a többértelmű olvasás felé nyitja meg. A híd a szövegben például egyszerre jelenik meg a városban és a városon kívül, rész és egész viszonyának feloldhatatlanságával, a megértés problémáját jelképezve: „Híd kettő között és a kettő

22 BÓKAY Antal, *Finnegan ébredése = Huszonöt fontos angol regény*, szerk. KADA Júlia, Pannonica, Budapest, 1999, 251. Akár közvetlen hatástörténetre is hivatkozhatnánk, hiszen Bujdosó – akárcsak a Magyar Műhely folyóirat – sokat foglalkozott az 1960/70-es-es években Joyce prózájával. A Magyar Műhely 1973-as különszáma (41-42.) Joyce művét állította a középpontba. Bíró Endre fordítási kísérlete (*Szemelvények a Finnegans Wake-ből*) mellett Márton Lászlóé (*A Willigdone Mozijomba*, az író ismét nem keverendő össze 1959-ben született névrokonával!) is szerepel a lapszámban. A fordítások közötti eltérésekben a szerkesztők a szövegátültetés végtelen lehetőségét ismerik fel, rámutatnak továbbá arra is, hogy a *Finnegans Wake* fordítása hogyan lehet kísérlet egy új mű (és egyben egy új művészet) megalkotására. A szerkesztők azért is fókuszálnak a modern európai irodalom történetéből Joyce művére, mert véleményük szerint ez az első szöveg, amely „az eladdig sérthetetlennek tartott [...] nyelvet alapjaiban támadja meg erjedő szavaival”. (*Előszó*, 1.) A műalkotás radikális újszerűségét abban látják, hogy nem illeszkedik bele az arisztotelészi logikán alapuló referencia-rendszerbe. (Vö. Bujdosó, *Avantgárd (és) irodalomelmélet*, 96.) David Hayman (*Work in progress*) tanulmányában arról értekezik, hogy Joyce valójában egy vég nélküli munka- és működésfolyamatot hozott létre, egy olyan regényt, amely az olvasó aktivizálásában érdekelt, és amely ezáltal az olvasás teremtő folyamatát hívja életre. A regény hatását a Tel Quel csoport művészetén és a Noigandres csoport konkrét költészetén is érzékeli (*Finnegans Wake, a folyamatos jelen*). David Hayman az alkotói módszerre is rámutat, amely nyomán – egymás mellett vagy kombinálva – formális kapcsolatok számtalan változata születik Joyce művében. Jean Paris a *Finnegans Wake* strukturalista elemzésén keresztül fogalmazza meg a modern művekkel szemben támasztott elvárását: „egy mai műnek hordoznia kell saját elburjánzása alapelveit, azoknak az optikailag aktív kristályoknak a mintájára, amelyek a meghatározatlan fogalmát magára az anyagra is kiterjesztik”. (*Finnegans, Wake!*)

ugyanaz. A városban volt / és nem volt a városon kívül? / a város fölött? a város alatt? [...] amíg híd lesz / addig ki lehet lépni a városból anélkül, hogy kilépnél, és benne lehet maradni anélkül, hogy bent” (8. old.).

A címben szereplő Erzsébet híd a szövegek könyv szempontjából is erős referenciális jelentéssel bír: 1945-ben a németek felrobbantották (láncai azonban nem szakadtak el), és újjáépítésének pillanatáig a háború pusztító szimbólumaként kísértett a magyar történelmi tudatban. 1964-es újjáépítése az újradzsidóság történelmi jelképe lett. Hegyi Lóránd szerint ezek a történelmi referenciák úgy helyezkednek el Bujdosó szövegeiben, hogy helyet teremtenek további metaforikus jelentéseknek.²³ A híd képeinek ismétlődései az építés és a rombolás játékát több szinten is színre viszik: a szavakból való szövegépítés vizuális megjelenítésében, az emlékképek visszahívásának jelentésmozgásában, az intertextusok jelenlétében és az írás aktusára utaló, önreflexív szövegelemekben.

A város rekonstrukciójául szolgáló szavak (út, körút, sugárút, híd stb.) számtalan kombinációjából, variációjából építkeznek például az emlékképek, miközben az ismétlődő szavak hol elveszítik szemantikai jelentésüket, hol újabakkal telítődnek. Az emlékek építésének metaforájaként a „kockakő” szekvenciái ismétlődnek a szövegben, míg a rombolás metaforájaként a „nyomok” szekvenciái, miáltal az emlékezés működésének építő-romboló játéka a felidézés és a felejtés kettőségében is megjelenik.

A körút motívum egyik variánsaként értelmezhető a szövegben a különböző szókombinációkban megjelenő „láncszövet” kifejezés, amely magának a szövegfolyamnak a körkörös megalkotottságára is vonatkozhat. A főszöveg ugyanis, amelyben a szövegfolyam kibomlik, a 6. oldalon indul és a 99. oldalig terjed. A szövegfolyam egy félbeszakított mondat gondolatsorával indul, amely a lapközépen található szöveg-sziget²⁴ része: „a város, melyet ismert Albrecht Biller”. A szöveg utolsó szövegegysége szintén egy lap közepére helyezett szöveg-sziget része, és utolsó gondolatsora ugyancsak egy félbeszakadt mondat: „AMI MÁR LÁTHATATLAN AZ A LÁTÓMEZŐN KÍVÜL VAN / és mindig egy főútvonalhoz vezet akkor is, ha magában, ha magában”. A szövegfolyam lezáratlan marad, de mind vizuális, mind verbális szinten érzékelhető, hogy folytatása maga a szöveg kezdete. A szöveg körkörös mozgása

23 Hegyi Lóránd Bujdosó Alpár műveivel kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy Bujdosó alkotói tevékenységében „kezdetektől fogva rendkívül fontos szerepet játszik a történelmi, politikai, geográfiai, szellemtörténelmi kontextusra való utalás”. Ezeknek az utalásoknak a jelentkezését a Bujdosó-művek „nyelvi közegében megjelenő referenciák érzelmességé”-vel magyarázza. Hegyi ezeket a referenciákat két témakörhöz kapcsolja: az „egyéni történelemhez”, valamint a „kultúrtörténelmi metaforaként értelmezett és feldolgozott archaikus kultúrák jelenlétéhez”. Hegyi szerint ezek a referenciák adnak lehetőséget arra, hogy Bujdosó „vendégszövegeket, anakronizmust, radikális képzettársítást építsen be a szövegbe”, melyekkel nem csak „új nyelvi szövetet” teremt, hanem újraértelmezi „kép és szöveg viszonyát” is. HEGYI, *l. m.*, 74.

24 A szöveg-sziget kifejezést Nagy Pál használja a Bujdosóval készített interjújában a következő értelemben: „egy kis területet veszel szemügyre, ez a kis terület nem a valóságból, hanem a nyelvből hasítódik ki. Én ezeket a biopsziákat szöveg-szigeteknek hívom”. *Az öröm az én múzsám*, 30.

ezzel az olvasót is újraolvasásra készíti, a szövegdarabok keltette többirányú asszociációk ismételt átélésére és átértelmezésére, vagyis az emlékezet tárgyát képező város újabb rekonstrukciójára.

Abszurd játék, fiktív interjú és használati utasítás

Feltehetjük a kérdést: valóban kizárólag az „elégikus emlékezés” (Pomogáts) hangja szólal-e meg Bujdosó Alpár szöveggönyvében? Nemmel kell válaszolnom, ugyanis a könyvben meghatározó szerepet kap a humor is, amely olykor az abszurd formáját ölti, máskor viszont iróniába, sőt, egyenesen öniróniába torkollik.

A szövegfolyam 75. oldalán kezdetét veszi egy egyfelvonásos színjáték, amelynek prologusa a szöveg egy korábbi pontján olvasható, a 60-61. (számozatlan) oldalakon. A prologus és a színjáték ugyan nem követik egymást a szövegfolyamban, összetartozásuk azonban verbális és vizuális szinten is jelölésre kerül. A prologusban olvasható szövegdarabok ismét a szótár funkciójában jelennek meg: az egyfelvonásos darab dialógusait felépítő nyelvi anyag szerves építőelemei. A számozatlan oldalakon a tipográfiaileg kiemelt „FEL A FÜGGÖNYT!” felszólítás jelenik meg, amely megelőlegezi a későbbi színjátékot, majd ugyanez a felszólítás ismétlődik meg az egyfelvonásos darab kezdetekor is. A kifejezés indexszerűen jelöli a kapcsolatot prologus és színjáték között.

78

A prologus szövegének alsó és felső kereteként a következő sor olvasható: „ezen a színpadon csak azt lehet játszani, ami a valóságban lehetetlen. ezért színpad. utánózni tilos. csak hazud / ni szabad. ezen a színpadon színészek játszanak, de nem szerepet, pedig van szereposztás. licitálni is lehet. a végén kimondjuk az” – itt félbeszakad a mondat. A prologus ezzel mintegy jelzi is az egyfelvonásos színjáték abszurditását, vagyis a logika szabályainak való ellentmondását, ami nyelvi szinten elsősorban a szereplők beszédében realizálódik: a nyelv kifejezőképtelenségét/közlésképtelenségét közvetíti. A játék szereplői: Paradigma, Proxema, Columbina, Pantalone, illetve Mulligan és Stephen. A prologusnak megfelelően valóban van szereposztás és valóban nincsenek szerepek, a szereplők ugyanis folyamatosan elbeszélnek egymás mellett. Nincsen közöttük megértésen alapuló kommunikáció, mindenki csak a saját monoton szövegét ismétli. Kérdéseket tesznek fel egymásnak, amelyek azonban megválaszolatlanul maradnak, így magának a kérdésnek az értelme is megkérdőjeleződik.

A szereplők megnyilatkozásai a szöveggönyv korábbi elemeiből építkeznek, ami a színdarab jelen idejében kétféle olvasatot is eredményezhet: az egyikben a szöveggönyv további egységeként jelenik meg a színdarab (a szét szerelés és az összeszerelés játékát helyezve előtérbe), a másikban azonban a szereplők mint emlékezők a szöveggönyv olvasóiként is megjelennek: „Pantalone: Ha emlékszel a Körútra, a Körtérre, a Köröndre, a Körvasútra, az első szavakra, a városra, Dévényre, az Új Idők Lexikonára, akkor? Columbiina! [...] Columbina! A körútra sem emlékeztél, a Körtérre sem, a Köröndre sem, a Körvasútra sem, semmi közöd a valósághoz!” (79–80. old.)

Az intertextuális játék lehetőséget ad a valóság legapróbb elemeinek eltörlésére, aminek következményeképpen az abszurd szituációk keretei még inkább kiszélesednek. Az egyik jelenetben Joyce *Ulysses*ének két figurája,

Leopold és Stefan lép elénk szereplőként. Beszédük az *Ulyessesből* vett idézetekből és a szövegek nyelvani textusainak egymásba montázsolásából épül fel. A rendezői instrukciókban maga a szerző, Joyce is megjelenik, aki rendezőként lehetőséget kap figurái szövegének korrigálására, átírás és újraírás abszurd játékát hozva létre ezáltal.²⁵

Az abszurd párbeszéd a színdarab zárlata után is folytatódik, mivel a színjátékot egy fiktív interjú követi, amelyben egy fiktív riporter kérdéseket tesz fel a szövegben jelentkező fiktív íróknak. Az interjú nyelvi anyaga ismét a szövegek szavainak cirkulációjából származik, újabb és újabb összefüggésbe ágyazódva. A riporter kérdéseire az író mindig kitérő válaszokat ad, miközben a kettejük közötti megértés látszatát azok a nyelvi fordulatok tartják fent, amelyek valójában az író válaszaire reflektáló riporter visszajelzései (pl. ön tehát; ne mondja; ezek szerint; így igen; szóval ön stb.) Az író válaszaiban szójátékokba rejtett utalásokat fedezhetünk fel arra vonatkozóan, hogy nem csak az abszurd színjátékot írta, de magát az *1 és 2 között az erzsébet hídon* című szövegek könyvet is. Az abszurd párbeszéd kereszttüzében ugyanis felsejlenek olyan gondolatok, amelyek párhuzamba hozhatók a szövegek könyvet generáló szerzői koncepcióval: „Szeretnék játszani, de nem a hat ökröt; akkor inkább már a tizenkét rigót. Vagy egy igazi történetet, amolyan valóságosat, ahol a mimezis, meg az is”. (88. old.) „Eleven és twelve között ugyanis még hangzásra is ugyanaz a viszony áll fenn. Ezek után nyilvánvaló, milyen viszony tartja össze az Élőt és a tizenkét apostolt.” (88. old.) „Gondolkodni annyi, mint transzformálni, mert az előbb gondolt átalakul a rákövetkezővé és a rákövetkező gondolta az előbb gondolt következménye és ebben benne van minden előbb gondola.” (87. old.) Az idézett mondatokból jól látszik, hogy a fiktív író miként azonosítja nyelvi szinten a gondolkodást a transzformálással. A szövegek könyvben a transzformálás a szavak feldarabolásával, a szójátékok adta lehetőségek kiaknázásával, a szövegelemek új viszonyokba helyezésével, illetve ennek következményeképpen a forma folyamatos átalakulásával valósul meg, létrehozva egy kompozíciót, amely magában foglalja az újrendezés lehetőségét is.

A fiktív interjú utolsó válaszában jelenti ki az író, hogy „Szeretnék játszani...”, és ettől a ponttól kezdve újra a szövegek könyv írója játszik – ez a szövegfelület képezi a szövegfolyam utolsó egységét. A játék részét többek között lettrista hagyományú, a betűk képiségre fókuszáló szövegelemek képezik, továbbá a póker szabályának öt pontba foglalása; matematikai képletek szövegbe iktatása; a dadára emlékeztető, értelem nélküli szóképzések; illetve a szövegfolyam megírasi módszerét taglaló használati utasítás a lábjegyzetben. Utóbbiban két, egymástól eltérő irodalmi hagyományon alapuló szövegalkotási eljárást ad meg a fiktív szerző. Amíg az egyik oldalon az avantgárd, a mási-

25 A joyce-i szöveg nem csak textuálisan van jelen, de a joyce-i szövegalkítás hatása is kimutatható a szövegek könyvben. Az *Ulysses* és az *1 és 2 között az erzsébet hídon* közös pontja a város megidézése és felidézése. Zalán Tibor úgy véli, hogy Bujdosó egyenesen a „híres könyv szövegszerkezet-variánsát alkotta meg, nem kis alkotói bravúrral.” (ZALÁN, *l. m.*, 572.) Zalán azonban ezt a feltevését már nem igazolja, kézirata ugyanis éppen ezen a ponton szakad meg. Véleményem szerint a szövegszerkezet mintájául szolgáló modell inkább a *Finnegangs Wake* lehetett, de kétségtelen, hogy Joyce mindkét művének hatása jól látható a szövegalkításon.

kon a mimézis elvére épülő irodalom szabályrendszere kerül ismertetésre. Az avantgárd tradíciót jelző szövegalkotási séma a dadaista szótártechnikára is visszautal, de magában foglalja a montázstechnikát is. Ez a szövegalkotási séma párhuzamba állítható Szabó Ákos, Erdély Miklós és Altorjai Sándor „tiszavas” elnevezésű irodalmi játékával.²⁶

A nyomtatott könyv kereteinek szétfeszítése

Az 1 és 2 között az *erzsébet hídon* című művében Bujdosó kísérletet tesz arra is, hogy szétfeszítse a könyv mint médium hagyományos kereteit. Jól látható, hogy elsősorban azokat az elemeket iktatja ki a szerző a szövegből, amelyek tradicionálisan a könyvben való tájékozódást hivatottak vezetni: az oldalaknak nincsen folyamatos számozása, a lapszámok hol jelölésre kerülnek, hol jelöletlenül maradnak, és a szöveget strukturáló paratextusok jórészt hiányoznak a szövegből. A könyv hagyományos kereteinek szétfeszítésére irányuló intenció azokon az oldalakon a legszembetűnőbb, ahol az író saját szövegének kézművesévé válik. A szövegből 52. és 72. oldala között ugyanis a tipográfia kerül előtérbe, mégpedig úgy, hogy „a szerző felhagy a nyomdai betűtípusokkal, és írógépre meg letraset-re vált, mintha hangszert vagy eszközt cserélne”.²⁷ A vizuális inszenírozottság ezeken az oldalakon kap leginkább kitüntetett szerepet: tükörként felfogott duplaoldalak dominálnak, ahol egyedüli középpontként „a könyv kötéséből adódó vájat”²⁸ jelenik meg, amely szintén hordozó felületévé válik a nyelvi anyagnak.

A hagyományos szövegeképet bontják meg továbbá azok az eljárások is, amelyek következtében a lapszék a nyelvi anyag vágófelületeként funkcionálnak, mintegy lezáratlanul hagyva az elkezdett gondolatokat. A lábjegyzet alkalmazása ugyancsak megbontja a könyvoldal szokásos vizuális rendjét. Eleve megsérti azt az olvasói szokást, hogy lábjegyzetet csak tudományos szövegben lehet használni. A lábjegyzet ugyanis megakasztja az olvasó tekintetét, és zavart kelt benne, mivel hirtelen a főszövegen kívülre kerül. Bujdosó szövegének esetében az olvasó azonban nem – a tudományos szövegektől elvárt – idézetet, hanem magának a szövegnek a használati utasítását, egyfajta „menüt”²⁹ talál a lábjegyzetben. Az olvasó azonban itt is lehetőséget kap

26 „1963/64 körül egy laza, elsősorban képzőművészekből álló baráti társaság – köztük Szabó Ákos, Erdély Miklós és Altorjai Sándor – gyakran hajnalig játszott »irodalmi játékokat«, melyek során a résztvevők mindegyike néhány szót kapott a szomszédjától, s ezekből kellett »kihozni valami irodalmi«. A játékot »tiszavasnak« is nevezték – a tíz szavas mintájára. [...] E társasjátékok produktumai talán érdektelennek tűnhetnek, hiszen a szereplők nem irodalmi babérokra törtek, hanem hangsúlyozottan játéknak fogták fel az alkotási folyamatot és annak termékeit. A műveknek nem a témája volt előre eldöntött, mint a Buta Költők Körében, hanem a felhasználható alapanyag.” DÉKEY Krisztina, *A magyar irodalom és képzőművészet néhány kapcsolódási pontja (1965-1974) = Kép-írás-művészet. Tanulmányok a 19-20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról*, szerk. KÉKESI Zoltán – PETERNÁK Miklós, Ráció Kiadó, Budapest, 2006, 50–51.

27 PAPP Tibor, *Álarcok és agyagtáblák*, Magyar Műhely (1996) 98., 6.

28 *Uo.*

29 NAGY, *I. m.*, 30.

a választásra – hogy el akarja-e olvasni egyáltalán a „menüt” –, ahogyan azt a szövegekben már megszokhatta. A szövegegységek tipográfiai elrendezésének, illetve a betűk tipográfiai megformálásának következményeképpen ugyanis mindig több lehetőséggel szembesíti a könyv, a képi elemek ugyanis folyamatosan módosítják az olvasás haladási irányát: A balról jobbra, felülről lefelé haladó olvasás linearitásának megtörése a szövegegységek kombinatorikus variálhatóságát teszi lehetővé. Papp Tibor a következő olvasási lehetőségekkel számol: „A 46. oldal alsó fele például »várandós a város veled«-del kezdődik, innen három irányba indulhatunk el: 1. »hivat nyom az utcakőre«; 2. »köti a kiáltás«; 3. »hírnököt vár«. Mindhárom megoldás két ágon folytatható tovább: »hivat nyom az utcakőre«; 1. »köti a kiáltás«; 2. »katonát kerget«; vagy »köti a kiáltás«: 1. »hírnököt vár«, 2. »katonát kerget«; vagy »hírnököt vár«: 1. »katonát kerget«, 2. »lidércet csal« stb.”³⁰ Ilyen esetekben az értelemirányok rendezése az olvasón múlik, akit a választási lehetőségek fölötti döntéshelyzet szerzői pozícióba helyez.

A lineáris olvasás megtörésének egy másik módja a szövegekben a hypertextuális szövegek „linkelhetősége” a 31. oldaltól a 33. oldalig terjedően. A szótárcikkekre hasonlító szövegegységeken belül található felső indexek a számozott szövegegységekhez utalják (vissza vagy előre) az olvasót, aki ha minden egyes esetben felfüggeszti az olvasás lineáris előrehaladását csak azért, hogy elolvassa a magyarázatokat, olyan olvasási örvénybe kerül, amelynek nincs vége. A szöveg tehát olyan „linkekből” épül fel, melyek az olvasás állandó ugrálását eredményezik, és ez lezárhatatlanná teszi magát a folyamatot.

Az 1 és 2 között az *erzsébet hídon* szövegének vizuális rendje ellehetetleníti a könyvek hagyományos, hierarchikus-lineáris szerkezeten alapuló olvasási stratégiáit. A szövegekben esetében nincsen olyan egységes olvasási mód, amely az egész alkotásra érvényes lenne: a különböző szövegegységek különböző olvasási lehetőségeket kínálnak fel. Egyedül az olvasó dönti el, melyik irányt válassza – amennyiben persze felismeri a többirányú olvasás lehetőségét.

Vizuális költemények, vizuális szöveg

A kötetben található olyan szövegegységek is, amelyek önmagukban, vizuális költeményként is megállnák a helyüket. Csak egyetlen példát kiragadva: a 12–13. oldalak kötetbeli számozása felfüggesztődik, és paratextuális jegyek hiányában a két oldal minden következmény nélkül kiemelhető a szövegekben. A 11–12. oldalon található dupla oldal egységet alkot: mindkét oldalon ugyanaz a szöveg látható, csak a bal oldalon pozitív szedésben (azaz fekete betűk fehér háttérrel), míg a jobb oldalon negatívban (azaz fehér betűk fekete háttérrel). A bal oldalon a fekete és vastagon szedett német szövegből fehér szedésű francia szótörmelékek emelkednek ki. Az olvasási folyamat jelentésképzését korlátozhatja egyfelől a nyelvi tudás, másrészt magának a képnek az olvashatósága. Hiszen a kétféle nyelv szó szerint egymásra íródik, és ez a fekete-fehér/negatív-pozitív vizuális rend roncsolja az írásképet. A roncsolás

30 PAPP, *l. m.*, 6.

eredménye egy enigmatikus „szöveg minta”, amely egyfajta vibráló hatást kelt a vizuális észlelésben. Papp Tibor ezeket a vizuális szövegeket olyan „ikonikus metafora”-ként értelmezi, amely a német és francia szöveg betűinek grafikai összefonásából építkezik, és amely a szövegdarabok kibetűzéséből (dekódolásából), valamint magából a látványból konkretizálódhat. „A látvány szépsége, bonyolultsága, megoldásra készítő enigmája – mint minden ikonikus metaforánál – itt is, elsősorban, a nyelvre támaszkodik, ugyanis a grafika mintáját betűk rajzolata adja.”³¹ Amennyiben megpróbáljuk kisilabizálni az egyes szólamokat, majd lefordítjuk őket, azt tapasztaljuk, hogy a nyelvi jelentés a vizuális jelentést ismétli meg. A német szólamot ugyanis mind szintaktikai, mind szemantikai szempontból egyetlen roncsolt, befejezetlen mondat alkotja, amelyből – kiegészítve a francia szólammal – körülbelül az a közlemény olvasható ki, hogy vannak szavak, amelyek önmagukban mint egészek képesek mondatot alkotni, függetlenül szintaxistól, morfológiától, tehát függetlenül a nyelvtantól („ES GIBT AUCH WORTE! DENEN KEINE EINFACHE WORTE! GEGENUBERSTEHEN, DIE ALSO ALS GANZE IN DAS GEBIET DER LA” és „LA GRAMMAIRE C’EST-A DIRE, EN L’ABSENCE DE TOUTE MORPHOLOGIE, LA SINTAXE, PERMET-ELLE PERMETELLE?”). A német szöveg az utolsó, „la” szótagjával vezeti át a szemet a francia a szövegre, s bár nem könnyű az ilyen – képből betűt silabizáló – olvasás, a művet megformáló jelek mégis képesek megtartani a verbális szinten való olvasás lehetőségét, mivel a szó írásképe akár egy részlete is fel tudja idézni az olvasóban az egész szót (az pedig kifejezett segítség, hogy az előző oldalon már olvashattuk a francia idézetet, hiszen a szövegfolyam, mint már említettem, tele van ismétlődő textusokkal).

A szövegek könyv építkezése talán ezen a ponton emlékeztet a leginkább a konkrét költészet egyik technikájára, a Gomringer által megfogalmazott „konstelláció”-ra: „a konstelláció a szavakon alapuló költészeti alkotás mód legegyszerűbb formája. szavak egy csoportját foglalja magába [...]. kettő, három vagy több, egymás mellé vagy egymás alá rendezett szavakból áll – nem túl sokból –, gondolati viszonyokat alkotva. [...] a konstelláció rend(szer) és ezzel együtt játéktér is meghatározott értékű kiterjedésekkel. megengedi a játékot”.³² A konstellációszerű építkezés Bujdosó művében a szavak szótárszerű rendezésében valósul meg, a gomringeri értelemben: „nyelvünk a formális egyszerűsödés útjára lépett. redukált, tömör formák keletkeznek. gyakran egy mondat tartalma egyetlen egyszavas fogalomba torkollik, sokszor hosszabb kifejezések kis betűcsoportok formájában jelennek meg”³³. A 21–22–23. (számozatlan) oldalakon található konstellációk szintén értelmezhetők önálló alkotásokként – Papp Tibor olvasatában logo-mandalákként.³⁴ A 21. oldalon található konstelláció három jeltől épül fel, átlósan elrendezve a lapon: a bal felső sarokban a nagybetűvel szedett „SEMMI” szó áll; a lap közepén egy „&” szimbólum helyezkedik el; a lap jobb alsó sarkában pedig a nagybetűvel szedett

31 Uo.

32 Eugene GOMRINGER, *a verstől a konstellációig*, Magyar Műhely (1998-1999) 108-109., 46.

33 Uo., 43.

34 PAPP, *l. m.*, 6.

„TUDNI” szó áll. A jelek síkbeli elrendezése a logo-mandalák formai követelményét előlegezi: a szövegnek középpontja van, így a középpontot alkotó szimbólum lehetővé teszi a tengely mentén megfordítható olvasatot: SEMMI & TUDNI; TUDNI & SEMMI. A két szó távolsága elszigeteli egymástól a szavakat, és ebből az elszigeteltségből, a nyelvi szerkezet hiányából következik, hogy jelentéstartományuk határtalanná válik. Így a „SEMMI” éppen annyit fog jelenteni, mint amit az olvasó tud az adott pillanatban a semmiről. A következő oldalakon a konstelláció fokozatosan kibővül egy-egy szóval, majd a logo-mandalák formáját elhagyva észrevétlenül belecsúszik a szöveggönyv folyamába, amely maga is hasonló építkezést mutat, mint a képversként kiragadott példa.

Bujdosó szöveggönyve radikális szakítást jelez az irodalom kommunikatív és információs funkcióival, de szakítást jelez a könyv hagyományos formájával is. Bujdosó Alpár *1 és 2 között az erzsébet hídon* című alkotásának a szöveg a főhőse – a szöveg, amely önmagáról mesél. A vizuális rend és a nyelvi játékok betekintést adnak a szövegszerveződés folyamatába, miközben a szöveg maga abban érdekelt, hogy felszámolja a lineáris beszédmódokat, felfüggeszse a logocentrikus egyértelműségeket, és helyettük olyan variábilis olvasási gyakorlatot alakítson ki, amely a szintaktikai egységek különböző csoportosíthatósága és átrendezhetősége mentén mozog. A roncsolt nyelv és a nyelvtani textusok jelenléte a nyelv mint kommunikációs eszköz problémájára hívja fel a figyelmet, a szöveg ebből következő nyelvkritikai szituáltsága pedig horizontot nyit a modern nyelvfilozófiák kérdésfeltevéseire. Azok az experimentális törekvések, amelyek Bujdosó alkotásaiban az 1980-as évektől kezdődően egyre inkább felerősödnek, már ebben a műben is megjelennek: a szöveg vizuális aspektusának előtérbe állítása, az írás kézműves jellegének hangsúlyozása, az írás mint beszéd permutációs lehetőségeinek kutatása, a nyelvi játékok használata, a könyv konvencionális kereteinek szétfeszítése, az elmélet szövegbe íródása és az újrírás intertextuális játéka.

A vizuális szövegirodalom sajátos formanyelvén készült alkotásokat leginkább azzal szokás támadni, hogy intellektuális telítettségük és radikális deszermiotizációjuk révén kizárólag a „beavatottak” zárt körének szólaltathatók meg. Nem feltétlenül igaz azonban, hogy a szöveggönyv „ideális olvasójának” a szerzővel megegyező tudásra lenne szüksége, illetve hogy az értelmezés egyedüli lehetőségét azoknak a referenciáknak a feltárása jelentheti, amelyek a befogadó kulturális és kollektív emlékezetére építve lyukat üthetnek az autonóm szövegvilágon. A műben jelentkező szövegszervező eljárások ugyanis strukturáló szerepükön túl lehetőséget teremtenek arra, hogy az olvasó belépjen a szövegépítés és jelentésadás játékterébe. A szöveggönyv minimális olvasói elvárása így kizárólag a befogadói aktivitás lehet: annak felismerése, hogy az olvasót bombázó jelentésimpulzusok a szöveg által felkínált olvasási módok alapján különböző konstellációkba rendezhetők. A befogadás folyamatában így szerző és olvasó között a távolság lassan felszámolódik, hiszen a szövegben az olvasónak is kivájtak egy helyet, övé az üres, a fehér hely, ahol szabadon mozoghat, olvasási módokat és irányokat választhat – ami az értelmezési konstrukciók sokféleségének nyit teret.