

Hieronimus Bosch jegyében

Az induló Vitéz György lírájáról

Vitéz György egyik korai verse a *Hieronimus Bosch* címet viseli. Amennyiben a németalföldi festő világát: „nevét” az induló költő líraszöveg-állományát átfogóan jellemző emblémának fogjuk fel metaforikusan vagy akár allegorikusan, úgy ez az értelmezői gesztusunk könnyen átfedésbe kerülhet a recepció egyik alapvető megállapításával, miszerint ha itt dalokról van szó, akkor ezek a dalok bizony groteszkek.¹ Persze, amennyire furcsán hangzik elsőre, hogy egy dal groteszk legyen, legalább annyira érdemes azon is elgondolkozni, hogy vajon a dalszerűség modellje alkalmas-e a líra-szöveg esszenciális megragadására – úgy a most vizsgált szerzőnél, mint általában? Vitéz, ezen első önálló kötetével az átlagoshoz képest még emigrációs viszonyok között is a “szokásosnál” jóval később jelentkező alkotó esetében a pályakezdés lényegi megragadásának sikere filológiailag azon múlik, dokumentálható-e a verseskönyvek felépítése, ciklusszerveződése alapján, vagyis modellezhető-e valamely markáns lírai szövegtípussal (esetleg éppen a dallal) az a mintegy két évtizednyi alkotóidő, amely körülbelül a *Kisdobos*ban való megjelenés (tehát a lényegében Nagy László ujjnyomát magán hordozó debütálás!)² és nagyjából 1975 közé esik. Vagyis azon, hány és milyen jellegű verset tartalmaznak az *Új Látóhatár*, az *Irodalmi Újság* és a *Magyar Műhely*, továbbá némely angol, francia stb. nyelvű irodalmi-kulturális folyóiratok ötvenes évek végi, hatvanas évekbeli évfolyamai abból a szöveganyagból, amely könyv alakban először az *Amerikai történet* című

¹ “Groteszk dalok”-ról Pomogáts Béla beszél Vitéz György költészete kapcsán, illetve “a groteszk dalforma” közelebbi poétikai hatásmechanizmusát ő kísérli meg először leírni. BÉLÁDI - POMOGÁTS - RÓNAY, *i. m.*, 245; 244. A jelen értelmezés azonban nem elégszik meg az eredeti jelzős szerkezet *contradictio in adjecto*-jával, hanem ennél továbbmenve a ferde vonal közbeiktatásával arra a megfigyelésre, meggyőződésre kíván utalni, hogy a jelző és a jelzett szó szemantikuma között bizonyos szempontból, időlegesen vagy csak egyes szövegtermékekben akár még az elválás élességéig is – de egy jelképes belső törésvonal kialakulásig mindenképp – fokozódhat az egymáshoz rendelődő momentumok feszültsége. Egyszerűen és sarkosan: hol (előbb) a dalműfaj követelményeinek tesznek jobban eleget, hol pedig (később) groteszkek a versek, ha pedig a két tendencia együttesen jelenik meg bennük, az gyakran jár egyik vagy másik szempont roncsolódásával, esetleg végelemzésben mindkettő kölcsönös egymást-kioltásával.

² Ld. *Az ájtatos manó imája* című Vitéz György-kötet (Életünk Könyvek, Szombathely, 1991 – a továbbiakban: ÁMI) fülszövegében.

verseskönyvnek leginkább a *Dal* és az *Áprilisi sorok* feliratú ciklusaiban jelenik meg, illetve szorosabb-szellősebb átvételek keretében az 1991-es és 2001-es keltezésű gyűjteményes és válogatott kötetekben kerül újra közlésre. Poétikailag viszont a tényleges pályakezdés rekonstruálásának eredményessége már jelentős részben attól függ, miképpen bontjuk hitelt érdemlően, azaz választjuk lényegében *kétfelé* ugyanezt a versállományt. Az a rejtett kétosztatóság ugyanis, amely mindenekelőtt az 1975-ös, majd az 1991-es és 2001-es összeállítások megfelelő ciklusaira jellemző, egy úgynevezett “első” és egy úgynevezett “második” korszak szövegképzési stratégiáinak lényegében kevert reprezentációjával egyenértékű,³ logikájának engedelmessé válva tehát alapvetően két eltérő fajtájú költői produktum modellje kerül összekeveredő szövegsorrendiségben konkretizálódva az olvasó elé. Az egyik: a hagyományos lírai műnemjelölést alkalmazó, műfaji kód szempontjából jól felismerhetően kontúros, az utómodernség paradigmáján belül maradó szövegminta, s “dalformának” vagy a későbbi termésre gondolva “groteszk dalformának” szokás nevezni.⁴ A másik: a hagyományos líraalakzattól az epikai felé elmozduló, műfaji kód szempontjából ellentmondásos, kevert, az utómodernség paradigmájából kilépőfélben lévő szövegminta, s hosszúversnek, általánosságban költeménynek, s *nemes komplexitással* (vagyis inkább ilyen karakterére célozva) akár “kompozíciónak” is nevezhető.⁵ E sorok írója utóbbit leginkább *oratio-futamnak* nevezné, s bár úgy véli, lényegi sajátosságát ragadja meg ilyen módon a Vitéz Györgynél olyan gyakori “verstípus” retorikai struktúrájának és így szövegiségének, nem kardinális kérdés számára, hogy mások számára mennyire tűnik alkalmazhatónak ez a jelölésmód, amely persze egyben jellemzőmóddá is tágul.

Egyszerűsítve a felismerni vélt tendenciákat, és valamennyire elővételezve az életműben észrevehető mozgások megragadását a jelen értelmezés folyamán: ez a vers- vagy

³ Ezen “korszakokat” természetesen nem úgy kell felfogni, mint önmagukon belül tiszta és/ vagy kizárólagos versképleteket produkáló periódusokat, azonban a verstermés alakulásán belül kirajzolódó alaptendenciákhoz nyilvánvalóan időhorizontok is rendelődnek.

⁴ BÉLÁDI - POMOGÁTS - RÓNAY, I. m., 244.

⁵ Uo. – A kézikönyv is, az első köteteket kísérő és az összegyűjtött verseskönyv vonatkozó ciklusaira vonatkozó kritikai recepció is lényegében tagolatlan összességként, egységes vonulatként kezeli a pályakezdő vagy a pályára lépő keletkezett dalok, dalszerű képződmények szöveggállományát. Kétségtelenül van létjogosultsága ennek annyiban, amennyiben ezen egybemosás, azaz hogy leegyszerűsítő elkülönítés segítségével kontrasztív módon jobban láthatóvá válik a “másik oldal”, az tudniillik, hogy egy, a modernség paradigmájából kifelé tartó nyelvművészet az avantgárd törekvések/megoldások integrálása során közelebről nézve *mihez képest* is hajtja végre kilépését, tehát hogy *egyáltalán* kilép. Azonban a jelen elemzés nem utolsósorban ennek a túlságosan is szimpla képnek a reális komplexebbé tételét, pontosítását is feladatának tekinti.

epiko-lírai szövegtípus lesz az, amelyik majd a harmadik verseskötetben, továbbá az *Arkánium* korszakában a legkorszerűbb, legsokrétűbb, legizgalmasabb, legértékesebb (lírai) szerkezeteket produkálja Vitéz György költészetében. Természetesen önmagán belül sem egységes, több alváltozatot mutat fel, s ezek csak részben szerveződnek terjedelmi-kompozicionális alapzaton, nyelvhasználati, alakzatképzési- és kezelési, retorikai, sőt szemléleti-tartalmi elmozdulások, váltások, átalakulások szintén tetten érhetők bennük. Alapmodelljük azonban nem változik meg az idők folyamán, s immár évtizedes léptékben kíséri, határozza meg: *képezi* (összesített korpuszával) egy eredeti, jelentős költészet leginkább reprezentatív teljesítményrétegét, fémjelezve azt a jelenségegyüttest, amelyet hagyományban gyökerező, éppen ezért korántsem éppen “társtalan”, s ha innovatív jellegével együtt sem éppen “besorolhatatlan”, mégis egyéni karakterrel újító Vitéz György-lírának lehet – s belőle *annak* alapvetően-emblematikusan, “örökérvényűen” vagy irodalomtörténeti léptékben ezt a réteget is *kell* – nevezni. Erről a *valamiről* megmondani azután, hogy *valamilyensége* pontosan miféle vagy minémű, csak az időbeli és poétikai váltás, stratégiaeltolódás kontrasztjában válik igazán termékeny és attraktívabb műveletté. Meg kell valamiképpen ragadni, mégpedig időszakai általánosságban, nem pedig kétséges pillanatnyiségében azt az állapotot, amelyben minden bizonnyal különböző alkotási készetetések éltek átmenetileg párhuzamosan egymás mellett, mígnem alapvetően az egyik javára dőlt el – amennyiben volt egyáltalán – a “küzdelem”...

Ezen a ponton vissza lehetne térni a textuális alap kutatásokhoz. A folyóiratok célirányos filológiai feltárásán keresztül megszerezhető áttekintés azonban a jelen esetben legfeljebb azt mutatná meg, hogy milyen “rendben”, netán milyen jellegű véletlenek “alakzatában” bukkannak fel Vitéz-versek a jelzett időszakban és helyeken, mégpedig egyfelől tehát vagy inkább dalszerű, “hagyományos”, modernista darabok, másfelől pedig inkább “rendhagyó”, profanizált, epikus, egyre inkább lendületes beszédkottaként ható szöveg(tipográfiai)-amőbák. Ráadásul a publikációkhoz óhatatlanul esetlegesség is kapcsolódik, tehát a puszta közlési adatok-dátumok nem feltétlenül és minden esetben vetnek fényt az írások keletkezéstörténetére. Igazi jelentősége tehát végső soron nem lenne a vizsgálatnak, így végrehajtásának tervét el is ejti az elemzés. Hiszen a fizikai-elérhetőségi nehézségek, alapos okkal feltételezhető archiválási hiányosságok következtében sajnos még arra sem érdektelen rákérdezni, hogy ezt a sok fáradtsággal járó, kemény, és bizony nem feltétlenül nagy hatásfokú munkát egyáltalán elvégzi-e valaki bármikor is? A nyugati emigráció kódos irodalmi előidejébe visszanyúló tájékozódás nehézségei, a gyakran csak

szórványosan és nem egykönnyen fellelhető folyóiratpéldányok, könyvatos⁶ és egyéb módon kalandos- esetleges (magán)kiadások, az irodalmi kommunikáció partikuláris, esetenként baráti körös vagy éppen csak magánemberi oda-visszához kötődő alakulásmomentumai miatt, mentén és főleg *helyett* ebben az esetben is a kötetekbe szerkesztett szövegegyüttes “épkézláb”-reális vizsgálati logika segítségével valószínűsítő poétikai osztályozása lehet csak a komplex és teljességgel talán sohasem, vagy csak nagy önfeláldozás árán végrehajtható, alapvetően extenzív, és a befektetett energiáért nem feltétlenül kárpótló, lelketlen kutatástevékenységgel kikerekíthető munka mindenképpen érvényes kiindulópontra, feltétlenül elvégzendő része.

Mindez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy az első kötet ciklusainak szerveződése legalább részben nem épülhetne valamiféle keletkezéssorrendi előrehaladásra, vagy hogy magát a ciklusok egymásutánját esetleg nem alapozhatná meg egész szövegcsoportok olyan típusú tendenciózus elosztása, amelyben szerepet játszik darabjaik időbeli szituáltsága. Együttesen véve figyelembe azt, hogy a későmodern irodalmiság bölcséleti-poétikai koherenciáját az avantgárdítás alapzatán megbontó “szövegek” aránya és egyedi jelentősége fokozatosan növekszik az egymást követő ciklusokban (miközben a problémátlanul későmodern vonatkoztatási bázison álló “versek” jelenléte éppen ellentétes tendencia szerint alakul), valamint azt, hogy a cikluscímek (s velük a ciklusjellegek) alakulása milyen ívet követ –: “Dalok”, “Mítosz”, “Amerikai történet”, “Áprilisi sorok” –, éppenséggel ennek az időbeliségnek bizonyos alkotásstratégiai vetületét is kulcsfontosságúnak érezhetjük. Magyarán: az első kötetét megszerkesztő Vitéz György, aki – mint az ilyen esetben gyakori – addigi költői “fejlődését” folyamatában, különféle versalkotási módjait pedig a maguk sokszínűségében (de legalább meglévő variációik szerint) kívánhatta bemutatni, vagy maga is érezte, hogy a dalok, énekforma képletek a versképzés egy “korábbi” lehetőségét nyújtják, vagy pedig – esetleg termésének kronologikus térképét megrajzolni akarva – mindinkább főként oratio-kottát megképző, epizáltabb szöveganyagra támaszkodhatott “csak” önnön megválogatandó vagy akár egészében felmutatni szándékozott termésén belül.

Akárhogy is történt, a hatvanas évek közepén Vitéz György lírája már biztosan rendelkezett azzal a potenciállal, amely képessé tette vagy tette a nem problematizált irodalmi későmodernség szemléleti-operatív bázisának elhagyására, olyan irányban mégpedig, amelyikre immár kétségtelenül igaz: ezt követve az adott alkotói praxisban létrejövő nyelvi műalkotásokról különösebb erőltetés nélkül lesz megállapítható az

⁶ Allen Ginsberg *Üvöltését* ilyen formában jelentette meg saját fordításában Vitéz György.

avantgárdítás kisebb-nagyobb foka. Döntő “bizonyítékul” erre az eseményi dátummal ellátott – “(1966. március 15.)” – *Kislányom születésére* című kompozíciót választja az értelmezés, ahol a zeneművi metaforikában is érthető tételesség önkéntelen verizmussal (azaz valamiféle “szerepsokszorozó” vagy csak szerep-választó én reprezentálása helyett az empirikus szubjektum bármennyire ünnepélyes-patetikus, mégiscsak közvetlen megszólalásaktusához való erőteljes közeledéssel) kapcsolódik össze.⁷ A műfajilag kódolt “fiktivizálódás”, illetve “novellizálódás” (tehát nem egyszerűen “epizálódás”!) számára jóformán csak annyiban nyitott ez az életrajzi diszkurzus, amennyiben igényesen stilizált irodalmi nyelve, szerkesztettsége, a dokumentált esemény (az első fájások jelentkezésétől egészen a csecsemő felsírásáig terjedő) láncszerű történésorozat formájában előrehaladó mivolta eleve hangsúlyozza és biztosítja itt a műalkotás-mivoltot. A szövegkompozíció rendkívül összetett nyomtatási képet hoz létre, globális vizualitása nem ragadható meg pusztán a logikai-gondolati tagolódásnak a betű- és sorrendeződéshez vagy a szöveggrammatikai megképződés folyamatához kötődő kommunikációtechnikai szempontja alapján. Annál kevésbé lehetséges ez, mert a szöveg hosszmetsetét tekintve alapvetően nem tartalmi, hanem technikai felszabdaltságot mutat: egy nap estéjétől a következő délutánig követik benne egymást a pillanat-rögzítések, mindig egy-egy óraidő körül csomósodva, kikristályosodva. A “8.30 PM”-től “6 PM”-ig terjedő, összesen tíz rész mindegyike a szabadvers-“strófából” a prózavers-“egység” felé való átmenet köztes állapotában leledzik: előbbire a dikció metrumi alaksejtelmei, lendületes, de közelebbről nem meghatározható általános dinamizáltsága, továbbá a sorok, sorcsoportok helyenként összekapcsolódása, tehát “versszakosodási” tendenciája, utóbbira a prózabekezdés ezzel egyidejű alkalmazása, illetve a helyenkénti narratív “szétfolyóság”, a díszítés műveletének főként szemantikai síkra való áttolódása utal. Mindkét perspektívára egyként pedig a gyakori gondolitritmus. A vizuálisan értékelendő (de legalábbis észrevételezendő) jelenségek sorába tartozik a mű nyomtatási képének ama, még szintén fontosnak tűnő sajátossága, amely egy további síkbeli cezúrát, a szövegértést olvasásműveletileg befolyásoló képi információt hoz játékba. Közelebből arról van szó, hogy a *Kislányom születésére* feliratú textusfolyamon végighaladó-végigpillantó befogadónak majdnem minden papíroidalra lapozva/tekintve az az érzése támad, hogy egy alapvetően prózai áradásban valamiféle vizuális-versi (strófikus) látványi(/hangzás-kottai) tengelyt(/vezérfonalat) észlel, illetve követ. Ennek az időpont-megadásokkal markírozott tíz

⁷ Vitéz Györgynek *valóban* született gyermeke 1966-ban: Jennifer nevű leánya, aki a *Gyerekszoba* című versben név szerint is felbukkan (ÁMI, 99).

egység felett átívelően létesülő, a szedéstükör közepére helyezett lírai tengelynek a versszerűségét a rövidebb, lüktető áthajlásokkal építkező sorok, prózaszerűségét pedig az egységeken belüli (már amelyekben szerepelnek a tíz közül) nagybekezdéses elkülönítésük megvalósulása/elmaradása biztosítja. Végző elkülönülését, köztes mivoltát pedig egy szemantikai elem kohéziója, nevezetesen az, hogy mindegyik ilyen részlet szorosabban véve az asszonyra vonatkozik az amúgy tágabban leírt körülmények – kórházi berendezés, civilizációs-higiéniai-kulturális tényezők, az apás szülés apai komponensének “poénossága” stb. – háttere előtt.

Összefoglalóan meg kell állapítani, hogy a beszédszólam grammatikai perspektívája és kohézív lendülete által ugyan kellően egységes, éppen ezért vitathatatlanul működőképes vers nyomtatási, tipográfiai dimenziója viszont nem feltétlenül rendelkezik kellő “indokoltsággal”; időnként mintha csupán a szövegi artefaktum mint látszó tárgy önálló entitássá fejlődésének, mintegy önjáróvá válásának terepeként jelenik meg a *Kislányom születésére* című alkotás esetében. Meglehet, bizonyos fokig öncélú jelenséggé is, hiszen a mű szkriptovizuális összbenyomása sem a grafizálódás (rajzoltképesség) szintjét vagy konkrétságát nem éri el, sem pedig különösebb jelentés- vagy értelmezésstrukturáló szerepet nem lehet tulajdonítani neki, amennyiben a szavak, sorok, mondatok, bekezdések-versszakok: a hagyományos értelemben vett textus elemi recepciójára tör, annak csupán lineáris olvasási percepcióját/apperceptiálását végzi a befogadó. Talán szükségtelen hangsúlyozni, hogy mindez távolról sem baj, ugyanakkor a médiumkeveredés vagy a médium-kódok művészeti ágbeli/műfaji kikristályosodásának oldaláról felveti a szóban forgó Vitéz-versel, vagy a Vitéz-líra vizsgált “korszakával” (talán egészével) kapcsolatban az avantgárdítás külsődlegességét, vagyis azt, hogy bizonyos eljárásokat alkalmazva a szerző nem feltétlenül látja át vagy kívánja átlátni, elfogadni egy irányzatként értett neovantgárd művészetelméleti vezérfonallá, egyben a mindennapi életvitelre is kiható “életfilozófiává”, egzisztenciális irányelvvé, útmutatássá sűrűsödő megoldásainak, általános habitusának kötelező érvényét. Hanem csak birtokolja eszköztárának nem elhanyagolható részét, minden mozgalmári kötelezettség vagy éppen dogmatizmus nélkül. Vonatkozik ez többek között a személyes élet és műalkotás viszonyának felfogására, a két dolog esztétikai viszonyának kidolgozására, összekapcsoló szétválasztásukra, párhuzamosságukra, a létmódjukban érzékelt különbségek hangsúlyozására, a művészeti produktum alternatív élet-darabként vagy éppen lét-dokumentumként való felfogására is.

A *Kislányom születésére* ilyen összefüggésben megvalósított szövegi önreflexióját hordozhatja a költemény befejezése, amely úgy is vehető, mint az élmény “frissességének”

relativizálása, mint fordulat vagy csattanó, amely hangsúlyosan, a másfajta, kissé talán meg is lepő végkicsengés élességével minimum rombolja, de talán visszamenőlegesen fel is számolja a dokumentativitást, a verizmus olvasási tapasztalatát, és a múltba pillantás, az utólagos rekonstrukció hangulatát, az artisztikus fikcionalizáció érvényesülésének érzetét villantja fel emlékezetesen (e fikcionalizáció sztereotip-megbízható eleme a csecsemő-viselkedés szerepszerű elváráshorizontnak való megfeleltetése!): “A gyermek udvariasan sír: egy pillanatra odaadják, – / ha földobnám tréfásan, mire karomba visszahullana / négy évet nőtt s két nyelven szólítana édesapának.”

Irodalomtörténeti értelmét tekintve ez a zárlat olyan hatású is lehet, hogy az értelmezőt megingatja a Vitéz-líra avantgárditási váltása temporális szituálására vonatkozó eddigi hipotézisének helytállóságába vetett hitében, s esetleg jóval későbbre, 1970 körülre, vagy mindjárt a hetvenes évek első felére keltezteti vele előre a lehetséges poétikai elmozdulás, egyéni paradigma-csere időszakát. Ez a kitolódás azonban mégiscsak kevésbé valószínű, mert a ciklusok verstípusbeli feltöltöttségéhez kapcsolódó tendencia, tehát a dalszerűség nyűgétől való egyre erőteljesebb megszabadulás jótékony hatása mindjobban meglátszik a szövegeken, illetve félreismerhetetlenül növekszik az így vagy úgy, többé vagy kevésbé az avantgárditás jegyében fogant munkák száma. Rádásul – a fent elemzett vershez hasonlóan – gyakran az avantgárd “ön-adminisztrálás” sorok közé vagy éppen fölé íródó *programja* könnyíti meg a szövegek legalább hozzávetőleges keletkezési idejének megállapítását, mármint abban az esetben, ha sikerül eliminálni vagy legalább a minimumra csökkenteni az esetleges visszafikcionalizálódásból, netán az elképzelhető áldokumentarizmus csalafinta tréfájából ered(het)ő értelmezői megtévesztettség veszélyét, tulajdonképpen az ilyen módon legalább kettősen megcsavart életrajzi “hazudás” igazából mindössze időnkénti, és akkor is csak nagyon halvány gyanúját.

Mindezen megfontolások után tanulságos lehet olyan szemmel *is* olvasni a dalszerű “alanyi költészet” darabjait, hogy hátha szintén fikcióstilizációról van szó egyik-másik esetében. Minél “korábbra”, “előbbre” megyünk azonban vissza a *Dal* címszó alá rendelődő ciklusban, tehát minél egyszerűbb, esetleg lakonikusabb (*pilinszkoidabb*) szöveggéletek kerülnek elénk, annál inkább csökken ennek a lehetőségnek a valószínűsége.⁸ Az egyes

⁸ Az értelmezés jelen és még további két bekezdése az *Amerikai történet* című kötet nyitó című ciklusával foglalkozik, ám az itt található versek alapján tett általános poétikai megfigyelések kisebb-nagyobb korlátozásokkal, több-kevesebb kiegészítéssel és módosítással alapvetően igazak az első verseskötény másik három ciklusának nem csekély részére is, ezért azokról mint szöveg-sorozatokról a továbbiakban ilyen

munkákban megszólaló hangok aligha hallatszanak “maszk” mögül. Magának a líraiságnak és versszerűségnek az értelmezése meglehetősen szűk körben mozog még bennük. Sztenderd verstanok elvárásainak és rendezett líramegoldások érvényesülésének egyaránt megfelelnek általában, viszonylag szabályosan rímelnék vagy legalább “asszonáncolnak”, sor és mondat gyakran egybeesik bennük, illetve nem túlságosan feltűnőek a kettő töréspontjai; az ilyen vonatkozásban adódó határfeszültségek megmaradnak a kiegyensúlyozott közlőnyelv szintaktikai nehézkedésének erőterében. Az enjambement-ok tehát, amennyiben ebben a verselésben egyáltalán előfordulnak, szelídek, visszafogottak. A szabadvers műfajkategóriájának ugyan több is megfeleltethető a *Dal*-ciklus versei közül, de ez jobbra inkább csak úgy értendő, hogy attraktív, szigorú klasszicizmus nem jellemzi ezt a lírai építkezést; nem fordul elő például szonett, s gyakori az önfelelt/tudatos metrikai vagy versszakbeli felnyílás akkor is, ha alapvetően valamilyen konkrét versformát igyekszik megvalósítani a szöveg. A ballada-műfaj (*Két ballada*) és villonizáló balladaforma vagy -strófa (*Naív ének, Könyörgés, Tavaszi dal*) ugyan magukkal hozzák az epizálódás tendenciáját, de megmaradnak a tradicionális “ének-mondás” paradigmáján belül, s inkább csak a *Télutó* filmszalagszerű, rohanó képeket egymás után fűző építkezése, vagy a költői mnemotechnikát jól kivehetően gyermekkori tematikán edző *Füst* kerekednek le kimondottan novellisztikus kontúrossággal, ám éppen az utóbbiak azok, amelyekben a mondás ritmikus dinamizmusa, valamint a jambusok nehézkedése dallá – úgy vérbeli, eredeti dallá, hogy egyben már tulajdonképpen atipikus műfaji képletté – sűrűsödik.

A hagyományos líraalkotás szoros tradícióját és szabályrendszerét oldó effektusok is megjelennek tehát (idővel) a dalok szövegállományában, de ezek sorában lényegében hiába keresnénk a szerepszerűséget. Maximum a *józsefatilizáló* megszemélyesítésre (“elhúzza szép száját a csönd” – *Dal*), a Pilinszkytól ismerős pasztelli vázlagszerűségre (*Tollrajz*), vagy a gyorsfelvétel tárgyiasságára (*Pillanatkép*) akad példa, amikor nem közvetlen szubjektivitás vagy (ön)megszólító jellegű személyesség uralja a szöveget. A verscsoport *Tavaszi dal* című darabjában található közvetett empirikus időindex viszonylag korai, már csak ezért sem – de különösen a benne foglalt temporális szituáltság valóságreferenciája alapján sem – valószínű, hogy éppen ez a vers játssza a pseudo-szubjektivizmus regiszterén, mutatna fel tehát szerepi jelleget alanyisága.⁹

szempontból külön már nem lesz szó, legfeljebb egy-egy darabjuk kerül még terítékre, de az is főleg csak az avantgárdítás szempontjainak megfeleltethetők közül.

⁹ A vers így végződik: “... s E. G. ujjamra húzza óvatosan / az északi fény legszebb gyűrűjét.” A legpublikusabb életrajzi adatokból kiderül mármost, hogy a költő első felesége az az *Elizabeth A. Gordon* volt, akivel 1963-ban

Neoavantgárd törekvésekkel még a legritkább esetben szembesítenek ezek a versek. Avantgárdításuk jószerivel kimerül a központozás esetenkénti elhagyásában, de még ez sem okoz bennük szintaktikai-szemantikai felbolydulást vagy dinamizmust, mert nagyon is egyértelmű, hová kívánkozna kiegészítésül az írásjel a normál helyesírás szerint. Legfeljebb bizonyos szürrealisztikus kezdemények jelennek meg itt-ott (mint például az *Ének félálomra* című versben, ahol már bizonyos pszichologikus merészség (freudizmus?) is felbukkan: “Táncolnak, táncolnak az ártatlanok / – elporlik az eszterlánc – fényes homokból / fagyalttölcsért formál a szél / piros nyelvvel a tavasz belekóstol.”). A már említett *Pillanatkép* amúgy is enyhe szürrealitását ugyanakkor szétzúzza a jól ismert mindennapi elem: “kacsalábon forgó / télkristály körül / imádkoznak a mókusok // morzsolgatják / földimogyoróból / fűzött olvasójuk // apró lányom / közénk ront / mogyorótlán áhítattal // énekel a kristály / inálnak a mókusok”. A későbbi, olyannyira ironikus-pontos Vitéz-lírából itt csak a stílszerűség van meg egyelőre (ha már a mókusoknak olvasójuk van, földimogyoróból készül...), ugyanakkor a nemi identitás feszültségképző erejére való alig észrevehető, ám pszichológusian szigorú rájátszás (a “mogyorótlán áhítattal” történő “közénk rontás”) *dióhéjban* már sejteti, milyen fogalmazásbeli ívfeszültségek lappanganak és sülnék ki minduntalan a majdani szövegekben.

Nem elképzelhetetlen az sem, hogy a kezdő ciklus címadási-szövegalakítási monotonitása valamiféle átfogó, bár finom műfaj- vagy hangulatiróniát, esetleg témaparódiát hordoz. A tizenhét versből hat darab viseli címében explicite a muzikalitás jelentésmozzanatát, úgymint: dal, ballada, ének, szvit (ezek közül a szavak közül a dal és az ének kétszer fordul elő s ráadásul szimplán *Dal* című versből is mindjárt kétféle akad konkrétan a nem túlságosan bő anyagban). A címbeli irány formális eltérése ellenére “dalosan” viselkedik, azaz kontúrosan ének-szerű, zenei karakterű vagy legalább kopogós, ismétléses építkezésű, akusztikailag és/vagy gondolatilag ritmikus lüktetésű, álprózaian jambikus, koncentráltan szűkszavú nyolc darab, úgymint: *Tollrajz*, *Könyörgés*, *Tavaszi vigasztaló*, *Télutó*, *Füst*, *Laurentiumi jegyzetek*, *Nyárvége*, (*amint öregszik az ember*). Már pusztán a benne tárgyalt dolog alapján szemantikailag-érzelmileg “feldalosodó” pedig ismét hat darab, közelebbről a *Tavaszi vigasztaló*, *Télutó*, *Tavaszi dal*, *Füst* [Valami mindig égett / tavasszal száraz gallyak...], *Nyárvége*, *Tavasz* címűek-kezdetűek. *Sic!*, azazhogy ilyen redundánsan és pontosan ilyen sorrendben, mely utóbbi tény azt is jelenti, hogy ennek a csoportnak a tagjai

kötött házasságot. S mint az idézet mutatja, ez az elsőre talán tudálékosnak ható információ egy adott ponton ugyancsak poétikai jelentőségre emelkedik.

közül négy egy rakáson a tavaszt tematizálja..., az ötödik és a hatodik pedig – bár ezek elé iktatódnak azért más versek is – hátrébb álló textusként lineáris évszakbeli előrehaladást, végül is körforgást jelez az olvasás számára... (A felsorolt halmazok között természetesen több átfedés is van, műfaji, akusztika- és hangulat-sejtelmi, tartalmi alapon egyaránt megpróbáltuk megragadni a lényegében ugyanoda vezető szálakat.)

Az ilyenfajta romantikus töménység a posztmodern korszakból és posztmodern poétikaeszmény alapján visszatekintő értelmező számára mintegy önmagáért beszél, ez a beszéd pedig azt mondja számára, hogy nagy valószínűséggel parodisztikus karakterű – vagy legalább a parodisztikus hajlam és hajlandóság genetikai ígéretét magában hordozó – szövegösszességgel lehet itt végtére is dolga, amely bizonyos szempontból máris a groteszk túlhajtás irányába mutat. A Vitéz-lírának ebben a stádiumában persze mindenképpen inkább csak a potencialitás szintjén.

*

Semmiképpen sem – vagy még (mindig) nem – a szarkasztikus groteszkség, a kíméletlen paródia, ellenben a poétikai-poetológiai tudatosságra emelkedés játékossága, az alkotói reflexió ironikus elágazásokhoz is vezető útvonala vázolódik fel az első könyv *Áprilisi sorok* elnevezésű, valószínűleg a kötet válogatási-reprezentációs időszakának második felében, annak vége felé keletkezett szövegekből szerveződő ciklusában. Jó néhány ide tartozó vers művészetviszonyokat tesz láthatóvá, illetve az irodalomtechnika tagolt, rendezett, hierarchizált tudását/felfogását közvetíti. S ha ehhez a karakteres témaválasztási tendenciához hozzászámítódik, hogy mindeközben – mindezen dolgok *mondása*-felvezetése közepette – megnő a bizonyos vizuális jelentéssel, értelmezhetőséggel (vagy legalább valamelyes ilyen perspektívával) is komolyabban (mert funkcionálisabban) rendelkező versszövegek száma, akkor ezt a ciklust tanulmányozva joggal állapítható meg: vele kapcsolatban meglehetősen jelentkezik már az az igény, hogy a jelenségek értelmezésénél döntően azok avantgárdításából induljon ki az értelmezés. A cikluscím minden bizonnyal átfogóan jelképes, allegorikusan kiterjeszkedő érvényű az itt felsorakozó művek jellegére, egymás után következő korpuszára vonatkozólag; az “áprilisi sorok” kifejezésből az áprilisiság valószínűleg a meglepetésszerűség/rendhagyás, a Tóth Árpád-i “minden csínyre friss”-mivolt értelmében áll, a “sorok” kifejezés pedig nyilvánvalóan arra utal, hogy az itt szereplő valamennyi szövegre érvényes ez a jelleg, e meglepetésszerűséghez/rendhagyáshoz való általános odatartozóság. Nincs tehát kivétel, végül is minden vers költői kísérletezés, a hagyományelhagyás, a

“formabontás” megkísérlésének vagy legalábbis “bontott formák”¹⁰ közegében való alkotói *mozgás* lenyomata, dokumentuma, terméke valamilyen módon. De a tudatosságé, a megtervezett, módszeres művészi eljárásé (cselekvésé) mindenképp. Ezt (felismerve mindenekelőtt egyfajta “artefaktuális” hajlam, tehát a még az általános művészeti reflexión belül is konkrétan kikristályosodó művészeti-produktum-tematizálás vonzalmának igen sűrű megnyilvánulási momentumait, gesztusait és operatív-celebratív aktusait érdemes legelőször kiemelni, amelyek összességét – némileg túlhajtva, de lényegi sajátosságánál fogva meg a dolgot – amolyan “műalkotásizmus” gesztusrendjének is lehetne nevezni. Ennek jegyében szólal meg a [*A szonetteknek is...*] kezdetű vers, amely az elcsúszó (elúsztatott) mondatszemantika eszközét emblematikusan használva, a látszólag önkényes, valójában azonban konok következetességgel végrehajtott ismétlésesztus szerkesztési alapzatára épülve, az asszociatív racionalizmus és mindennapi analízis meg a fonetikai/stiláris játékosság vagy (ál)patetikus (ál)archaizálás gesztusrendjétől sem idegenkedve nyújt különleges (“rendhagyó”) hatást. Mind tematizáló szándéka (címe és “címtechnikája”), mind pedig hangütése és egész közlésmenete szerint, és a filmet, a televíziózást, a technikai médiumokat felvillantó-megidéző momentumai révén ugyancsak elképzelhetetlen lett volna “korábban”.¹¹ “Társtalan” marad ezért lényegében továbbra is, hiszen például egyidejűleg megállapítható radikalizmusához és sikerülttségéhez (mértéktartásához) nem foghatók, mondjuk, a *Két szokatlan vers* összefoglaló cím alá helyezett szövegirodalmi dokumentumok. Utóbbiak erénye egyébként nagyjából abban áll, hogy formálavantgárd gesztussal olyan artistikus operáció lépéseit teszik meg, illetve reflektálnak azokra a címadás kontrasztjában, amelyek azt mérik ki, vajon és hol lehet a lírai műnemjelölés legvégső határáig elmenni, s átlépve azt intencionálisan (?) még(is) belül maradni e határon.¹² A műnem-, sőt a műfajjelölés

¹⁰ Vö. *Formabontás vagy bontott formák?* (Előszó) = *Ver(s)ziók*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, ZALÁN Tibor, Magvető, Budapest, 1982.

¹¹ “A szonetteknek is van ideje – / ... Inter Arma... / karjaink közül kicsúszik az olajosbőrű / asszony foka gladiátor – / meg a hexametereknek / meg Rabelaisnak / (mint a nehéz szellentés emléke a semmit-evők közt) / ... Silent Musae ... / haddal hálnak a Múzsák / haddelhaddal – és / csökönyösen hallgatnak az erdőben szétszórt / statiszták (lásd tetemek) / a felvevőgép szemén / keselyük gyülekeznek a mikrofoncsőrű / vadmadarak összeverődnek / kicsúszik karjaink közül / Terpszihóra, Chloé, szigorú / intelligens leányok / most már színes képernyőn látható a / TETEMREHÍVÁS / hajoljunk közelébb / a bőr száraz és csontsín / mint a zongorabillentyű / s maga a csont is.”

¹² A *Párbeszé det* (I.) pusztán a rövid sorokba tördelés, az áthajlások teszik “verssé”, amúgy nemcsak egyszerűen próza, hanem – mint kommunikációs aktusok sora – ráadásul egy hangsúlyozottan valóságképező epikai modul

domesztikált tartományán belül, egyúttal a művészeti reflexió alapján végzett hierarchia-mérlegelésnek, hierarchia-kínálásnak mármost azután elmaradhatatlan részét képezi a dalszerű előadásmód továbbvitele, vagy ami ennek a változó intencionalitás következtében megfelel: felülvizsgálata. Műfaj szerint ezek a szövegek állnak legközelebb az utómodern poétika szerint működő versképletekhez, éppen ezért bizonyos szempontból rajtuk mérhető le a legvilágosabban, meddig is jutott alkotójuk saját bejáratú művészeti forradalmának levezénylése során, mennyire hatalmasodott el rajta – bármily fokozatosan, de azért mégiscsak – az avantgárdítás attitűdje és poétikai gesztusrendszere. Most(antól) mint alapvetően periférikus formamodell(ek) konkretizálódásai őrzik tovább mind szerényebb helyüket a Vitéz-líra repertoárjában, tehát megvannak ugyan továbbra is, újonnan létrejött variációikra azonban szinte rá se lehet ismerni. Az *Ujjgyakorlat* egyúttal természetesen artefaktum-(ellen)próba is, nemcsak énekszöveg-kotta. Önreflexív, irodalmiasan extenzív címét leszámítva alig relativizálja benne valami az önfeledt-eredendő dal műfaját. Az első és a harmadik strófa nyitósora (amelyek közül az utóbbi az előbbi variációja) mindenekelőtt a melodikus ismétlés alakzatában fűződik össze, s csak egymást viszonylagosító szemantikumuk (“Majdnem benyitott szobámba a reggel; // A reggel végül is otthonfelejtett.”) alakulási kontrasztjában merül fel valamiféle – nagyon szelíd – irónia hangulata, illetve a kiérlelt, hihetetlen gondossággal és teltséggel nyújtózkodó (összetett) jelzők, jelzői szerkezetek pedáns nehézkedése kelti fel azt a gyanút, amely az idő előrehaladtával a Vitéz-líra olvasásának majd egyre inkább elmaradhatatlan érzetévé válik. Nem “hivalkodó”, azaz nem tematizált artisztikum, ellenben leleményes, szinte önálló műfajváltozatot megképezni tudó versképlet húzódik meg a *Tengerpart* című “dal” mélyén. Benne írásképi/nyomtatási vizualitás, illetve jelentésbeli kompaktság okoz egymással összekapcsolódva versillúziót: három “strófájának” mindegyike egy-egy létező-csoportra koncentrál, a “kalózkodó”, “cethalak”, “gyermek” sorrendben. Ezeken az entitásbeli, a kalandosságtól a természetiségen keresztül a fiatalos lendületességig terjedő körökön belül maradvá sorakoztat fel aztán változatos-szellemes közelítéseket, momentum- és történésfoszlányokat, valamint esetleges jellemzőket az adott csoporthoz a megszólaló hang. Mindegyik csoport tárgyalásánál, azaz minden versszak címszószerűen felvezetett és önmagába záruló univerzumára külön-külön is – így aztán a vers egészére úgyszintén – jellemző a barokkos szóhalmozás, amely beleoldódik a lefojtott indázású mondat-szintaktika lüktetésébe – nem

megvalósítását jelenti, anekdotikus csattanóval a végén. A *Pokoltornáca* (II.) pedig annyira “szokatlan vers”, hogy egyszerű prózaként kerül az olvasó szeme elé...

elképzелhetetlen, hogy mindez a hullámok ringását hivatott a maga grammatikai szintjeinek összességével “modellezni”. A nem utolsó sorban a jelenségek intellektuális áttekintésének fölényes és játékosan önkényes elrendezési gesztusából származó irónia látványosan és erőteljesen kiterjed a fonetikai szférára (“Már a festetlen fehér fővenyre értek”, “Hullám hintázza húsuk. Haldokolnak”, “alsóajkukra rézpénzt rak a hold. Ringó ravataluknál”), valamint a szemantikai rendek kialakításánál olyan módon tud megszakadni vagy meginogva folytatódni például a metonimikus-szinekdochikus stilizációk látszólag andalító sora – és saját szerkezetén belül átadni a helyet a szimpla és jelentésileg kemény-illúziótlan dísztelenség, “alakzattalanság”¹³ legalább ötven százalékban felmerülő lehetőségének (“rák-borbélyok, rák-szabók és rák-sebészek”) –, hogy az retorikai (ki)zökken(t)éssel, ezen keresztül pedig kisebb sokkal ér fel; az olvasói elvárásokra, a konkrét szövegbe való behelyezkedés megszokására, “kényelmére” nézve legalábbis mindenképpen. És hozzá kell szokni, hogy a későbbiekben számtalan hasonló effektus tarkítja majd a szerző verseit, sőt, némelyiken szinte el is uralkodnak. Az ilyen “kilengésekhez” képest szinte konszolidált megoldásnak tetszik, ha egy vers a “szürrealista dal” megjelöléssel illelhető, azaz olvasásakor olyasmi tárul fel, hogy önkéntelen jelentésszétszóró karaktere következtében, mintegy eredendően groteszk, csak legfeljebb sorain, mondatsemantikai egységein belül aprók benne a “logikai ugrások”, és egyáltalán nem túlhajtott “szóalaktani játékaival” nyilvánvalóan szolid hatást akar elérni csupán (*Ingajárat*).¹⁴ Ehhez képest a *Gyűrűnek* igazán nem nehéz ismét egészen “szabályos” dalként viselkednie. Az alapvetően megváltozott szerzői intencionalitás ellenére sem nehéz, hiszen a dalszerűség tematizálásától, magának a műfaji kódnak a (tétként való) megjátszásától: önnön szövegiségének versként való megalkotásától – sőt, éppen ennek a vers(szerűség)nek a tudatos-emblematikus felmutatásától/működtetésétől – eltekintve minden ízében az avantgárditásnak alávetett textus. A korai Kosztolányi egyik emblematikus megoldásgesztusára építő kései József Attila intonatív vénájára tüntető módon visszanyúló Pilinszky fejhangú dikciója¹⁵ úgy terjeszkedik itt ki a sorok együttesére, szerveződési alakzatiságára, hogy rímképlet-mintázatok és strófahatárok még véletlenül sem esnek egybe,

¹³ Persze, a “rák” szó is átmetaforizált, alakzatos szemantikájú kifejezés lehet valamiképpen, amennyiben az ollós állat nevével marcangoló fájdalmat okozó, súlyos betegséget jelöl.

¹⁴ BÉLÁDI - POMOGÁTS – RÓNAY, *I.m.*, 244.

¹⁵ Vö. Kosztolányi Dezső: *Csatakos virradat*. Pilinszky János 1970 előtti poétikai “mélypontja”, illetve ennek *Nagyvárosi ikonok* című kötetében található – különösen intenzív, izgalmas és értékes, de némiképp zavarba is ejtő – “csöddokumentumai”. *Introitus*, “s a lovasok zuhogó, sűrű trappban / megjönnek a *csatakos virradatban*...”

miközben csak egy hajsza látszik elválasztani e két “oldalt” attól, hogy hozza egymást... Léven “ránézésre” a sztenderd négy soros szakaszokkal van dolgunk, illetve az összesen négy fajta rím a sosemvolt (és talán sosemlesz) “abbc cddb abcd” eloszlásban, talán egyetlen verstanban sem fellelhető rendben pántolja össze a sorvégeket. Amelyek így hol meghittszokványos közelségből, hol a túlságos zsúfoltság érzetét keltve, hol pedig meglehetősen távolságból ütnek egymásra, hálójuk szövése tehát meglehetősen rapszodikus, esetleges. S bár az első két strófa egymáshoz képest mutat valamelyes szabályosságot, a harmadik nagyon eltér ettől a kirajzolódni kezdő képlettől, s mintegy csak a szorosabban összetartozó első-második strófa “közös” egységéből felhangzó hívásokra felel meg egymás után, miközben lekerekedve befejeződik. Mint ennek a modellnek egy strófikusan kevésbé szigorú s így töbek között a tematikus iróniának, tréfaságnak és játékosságnak is tágabb teret biztosító változatát lehet érteni végül a *Hajnal előtt* című verset is. Ebben a frontális erejű Pilinszky-stilizáció már a teljesen önálló hangot reprezentáló, akár emblematikusnak is tartható Vitéz-motívumok – a “vallás- és magyarságbírálat”¹⁶ jóformán szokványos motívumai mellett most talán még az ambivalensen beállított “freudi” erotizmusé hangsúlyosabban –, valamint a szókezelések, a szerzőre annyira jellemző “ékesszóló” stílirovia közegével kerül önfeledt közelségbe, ami első pillantásra borotvaélen-táncolásnak tűnik, végső soron viszont nagyfokú művészi biztonságra enged következtetni. Az olvasóban ugyanis fel sem merül semmiféle epigonizmus gyanúja, miközben félreismerhetetlen a Pilinszky-líra korabeli-párhuzamos fejleményeinek a szerző részéről való feldolgozása, egy receptív, “olvasó(i)” lírapoétika érvényesülése, amely legalább olyan mértékben ellenkezik is a “Mester” által képviselt és teremtett hagyománnyal, mint amennyire szükségszerűen hagyatkozik rá és egyáltalán tud, *akar tudni* róla:¹⁷ “kívül a csodás szarvasok / albínó unikornisok / címerről szabadult sasok / bozontosok meg szárnyasok // bévül a bádogdenevér / réz-szőcske ájtatos manó / kristálypotrohú hangyahős / az ajtófélfához lapul // hajnal előtt hajnal előtt / a krétakori szörny megindul / míg a forrásnál alszanak / disszonáns csodaszarvasok”.

A tény önmagában vett természetessége mellett is különösen feltűnő az az intenzitás, amely a zenei címezésű, belső tagolódásukban, témajellegükben, refrénes vagy gondolati ismétlődés-szerkezetükben tételszerű módon allegorézist-metaforikát, vokális-instrumentális műfajiságot hordozó, illetve műfajsejtelmet teremtő – s ezáltal a művészeti ágak közt

¹⁶ Vö. KEMENES GÉFIN László, “az örökös fájdalom partján”. *Vallás- és magyarságbírálat Vitéz György Missa Agnostica című szövegében*, Kortárs, 1995/10, 27-38.

¹⁷ Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Argumentum Kiadó, Budapest, ²1994.

bizonyos fokú “átjárást” (?) megvalósító – versek (*Scherzo, Sinfonia da requiem*) esetében a szöveg egészére hangsúlyosan kiterjeszkedő művészeti szituáltságát jellemzi. Ugyanennyire s ugyancsak az explicitté váló artisztikum miatt hangsúlyos a képzőművészeti reminiszcenciákra épülő két vers jelenléte és érvényesülése is. Implicit művészetiségük centruma azonban különbözik. A *Hieronymus Bosch* maga lenne a hangsúlyozott daltalanság, ha prózaian kifutó sorai (többnyire sormondatai) közé nem ékelődne egy-egy, a négyes tagolású strófasejtelmű építkezés érvényesülését nagymértékben elősegítő – persze tartalmi variációkban széthangzó – refrén-sor(mondat). Az írásjelek által nem központosított egyes sorok tehát többnyire különálló vagy legalábbis szétszakadozó történések-események-momentumok rögzítései, azaz szemantikailag is támogatják, illetve aláhúzzák a vers általános széttartását, építőelemeinek atomizálódását, emlékeztetve a megidézett festészet gyakran meghökkentő, egyszersmind többnyire önálló életet is élő részleteinek létmódjára, összességük szinte kimeríthetetlenéget sugalló gazdagságára. Látványelemek sokasága alkotódik meg tehát ebben a versben, míg az *Ismeretlen Brueghel-kép* maga hoz létre vagy rajzol (ír) körül ikont, mégpedig nemcsak a jelenet(ek) vagy a története(ek), hanem a helyiértékszerűen jelzett műalkotástárgy szintjén is. Bár a másik képzőművészeti ihletettségu szöveghez hasonlóan itt sem marad el az emlegetett festő világának nyelvi-vizuális megidézése, a hangsúly itt nem az aprólékosságok önálló életén, hanem azok egésszé való összerendeződésén, cselekményképző egységesülésén van. A szöveg megszólaló hangfigurája perspektivikusan behelyezkedik a virtuálisan “festett” dimenzionalitás kondíciói közé, sőt, ami még ennél is több: többes szám első személyű beszélőként mindjárt közösségiséget kínál, nemcsak “magára”, hanem egyenesen figuracsoportra vall rá dikciójával. Tartalmilag a mozgás mozzanatának három-négyszeres felvillantása kelti azután azt a hatást, amely nem éri be a felsorakoztatott látványelemek pusztán statikus illúziójával, hanem filmszerűen megmozdítja, illetve összeköti őket, ezáltal is hangsúlyozva implicit elbeszélésének történő mivoltát. – A látványt szemantikailag disszemináló mozaikosság vagy filmtörténet jelleggel összemozduló képelemek lineárisan előrehaladó rendje: a két különböző megoldás egyaránt a vizualitás egy-egy érvényes imitációjának vagy reprezentációjának tartható. A más művészeti ágra való utalás messze túlemelkedik bennük az utalás szintjén, miközben jelentés tekintetében konkrét kultúrmomentumokat, magát az általában vett képzőművészeti hagyományt szólítják meg. Mindkét megoldás messzemenő értelmezhetőséggel bír az avantgárdítás szellemi erőterében.

Itt lehet, vagy legalábbis *stílszerű* megemlíteni, hogy amit a tropológiai és motivikus képalkotás-képezés szintjén tud nyújtani ez a líra, annak talán a maximuma, mindenestre

egyik csúcspontja, viszonylag kis terjedelemben, tehát felfokozott koncentrátsággal megalkotott variációmodellje a *Fények* című vers. Ezen a helyen csak jelzésszerű általánosságban, képrendszerének komplexitása, hihetetlen kompaktsága szempontjából van mód kitérni rá, ám a szöveg talán tényleg ezen a téren is mutatja fel a legartisztikusabb vonásokat.

A kiteljesedő Vitéz György-i avantgárdítás – amely főként a történeti avantgárd hagyományából és neoavantgárd emberi-szellemi környezetéből elsajátított poétikai megoldások egyre biztosabb kezelésével, mind nagyobb fokú alkalmazásgyakoriságával, e megoldásoknak a saját szemlélethez és személyiséghez való szervesítése felé történő sikeres áttöréssel jellemezhető – legattraktívabb produktumai közé sorolandók a ciklus ún. “hosszúsoros” vagy kompozicionális-többszörös középterjedelmű versei, költeményei, amelyek nyomtatási tipográfiájuk, megjelenésbeli síktükrük tekintetében is erőteljesebben kezdenek átesni bizonyos szemantikai dinamizálódáson, mint az érezhetően “korábbi”, legalábbis ilyen vonatkozásban “kezdetlegesebben” ható hasonló kísérletek (pl. *Mégegyszer Antigoné, Szent György napja, A Prairie-folyó partján, Kislányom születésére, A költő halála, Az aranyisakos ember*).¹⁸ Ezek nem, vagy csak nagy értelmezési erőltetés árán életre kelthető, funkcionalizálható “vizuálszemantikával” szemben mindjárt az itteni címadó vers, tehát maga az *Áprilisi sorok* azzal tűnik ki, hogy bár nem “különösebben extra” műveleti teljesítmény keretében, ám szellemesen, tagadhatatlanul “nemes egyszerűséggel” kerül egymással harmóniába benne jelentés meg szkriptofenomén: az I. számú egység (“tétel”?) szeszélyesen váltakozó sorai nemcsak április hónapról, a rapszodikus időjárásról, Húsvét ünnepéről stb. beszélnek, hanem nyomtatási kialakítottságuk is ugyanerről (az “áprilisi”) jellegről vall. Mindennek tudatosítására, értelemvezéreltségére, akarati gesztus általi irányítottóságára mutat rá, hogy az egység befejezéséhez közeledve – szemantikailag, illetve a mondatbeli használat szintjén, egy gondolatritmizálódó felsorolás keretében –

¹⁸ Hangsúlyozni kell – főként a felsorolásban utolsóként szereplő, kivételes jelentőségű kompozicionális költemény miatt! –, hogy ezekkel a versekkel kapcsolatban kizárólag abból a formális (és tulajdonképpen végtelenül periférikus) szempontból fogalmaz meg “bírálatot” az értelmezés, hogy szkripto-, illetve ikono-: vagyis kalligrafo-, azaz hogy *printo-vizuális* állaguk (dimenziójuk) nézete szerint nem tesz hozzá különösebb pluszt összjelentésük megképződéséhez, tehát speciális írásképük, nyomtatási megjelenésük nélkül is közel azok lehetnének, amik egyébként. Nem is igazi bírálat ez, hanem csak annak konstatálása, hogy az avantgárdítás szövegalkotó stratégiáinak kiterjeszkedése – mint ezen példák, illetve ezen példák kiemelt mozzanata is bizonyítja – sokkal részlegesebben, és a maga szempontjából sokkal részlegesebb “eredménnyel” (intenzitással) történt meg általában is, Vitéz Györgynél is, mint azt az irodalmi közvélemény esetleg feltételezi vagy számontartja.

“mesterségesen” úgy konkretizálódik, vagyis szabályozódik be a síkba helyezkedő nyomdaképen a szövegfolyamat kiterjedésbeli rapszodikussága (az olvasási-olvasati előrehaladás pillanatnyi keresztmetszeteinek változó mérete), hogy éppen egyre rövidebb sorok követik egymást a szövegnek ezen a részén (miközben fentebb tényleg amolyan ötletszerű véletlenséggel látszott változni a sorkiterjedés). Tehát a végére mintegy tendenciózusan “elfogy” a vers – amelynek a legvégére “természetesen” azért (az addig érvényesülő tendenciával hangsúlyosan szembeszegülve) megint egy határozottan hosszabb sor kerül (!):

meg ne utáljátok a mi húsunkat mindenség skarabeuszai
mert bizonynal megérdemeljük az emberfölötti temetést
meg a szürke pihével borított barka-koporsót
meg a balzsamozók szentelt locsolóvizét
melybe április bolondja fejestugrott
s az áhítatba csuklott fejeken
szétfröcsögő gyémántok korpa közé keverednek

A fent elemzett szöveg még minden rendhagyósága ellenére erős poetizáltságot mutat stiláris szempontból, ellenben a *Krónika* már erősen depoetizált alkotás, amelynek témája is prózai, iszonyatot hordozó, lévén a “város”, azaz Róma pusztulásáról/-airól mint olyan(ok)ról – mégpedig ezek jelképszerű aktussá sűrítéséről, szimbolikus összevonásáról (tehát nem valamilyen konkrét történelmi megrázkódtatásról!) értesül belőle az olvasó. Ez a szöveg az avantgárd hosszúsoros versnek a lírai műfajkodók által meghatározott közléstartományból kiíródó (ki-hangzó) változatára hoz példát. Dikciója ugyan a prózavers felől indulva helyenként a feszes szintaktikájú, áthajlás-pántos prózaversét is megközelíti, a jól ismert strófikus/prózabekezdéses keresztbe-tagolás azonban nemcsak az időbeli megkettőződés szemantikájának tipográfiai markírozását végzi el (kettős, az egyik oldalon archaikusabb, a másikon modern, többek között “villamosított” horizont felmutatásával), hanem – megduplázódó cselekményszálak verbális térreumát megképezve – a depoetizálódást egészen a deliteralizációig fokozza: a rejtvények vagy kérdőívek, esetleg a műveltségi tesztek felsorolásos-választásos eszközéhez nyúl, egyben paratextuális hatásúan interaktív felszólítást, illetve reflexív ígéretet csempész magába a szövegbe. Ezt követően teljesen felbomlik, helyesebben követhetlenné válik a mondatszintaktika, amelynek káoszában az addig mindazonáltal sikeresen elkülönített történet-nyomvonalak (a kétfajta pusztulás képeinek külön vonulatai) ugyancsak összegabalyodnak: “...még a barokk angyalkák / fa-

farának sem irgalmaztak. – A földalatti beomlott...”. S a veretes latinizmus (“causa locuta”) után olasz, egyben “historizáló” stílusú műveltségi szlogen következik (“Roma finita.”). Ám ez a nyelvileg anakronisztikus együttállás nem tart ki a vers végéig, ott egyszerre mintha visszavonódna a temporális-cselekményes-verbális kettősség, a továbbiakban egyszerű és elliptikus állítmányú mondatok monotonitásába ágyazottan már kizárólag csak modern információk sorakoznak. – Időomlasztás, szétkomponált grammatikai és szemantikai struktúra, s ezeket legalább annyira tovább bomlasztó, mint amennyire végső soron össze is fogó *irodalmiatlanítás*, mindezzel együtt pedig inkább intellektuális, mintsem zsigeri delectatiós hatás: teljességgel bizonyos tehát, hogy az avantgárdítás poétikájának egyik csúcsra járatásával találkozik a szövegben (a szövegnél) az olvasó. Ezen a ponton mindenképpen mint “fejlődési” stádium, eredmény veendő számba az ilyesmit, és egyelőre nem túlzottan érdemes firtatni, vajon vezetnek-e utak a művészi közlés ilyesféle kidolgozási stratégiája felől a posztmodernség irányába, s ha igen, mennyire (végig)járhatóak?