

BARKÁCSOLNI, BARKÁCSOLNI, BARKÁCSOLNI
(DOMONKOS ISTVÁN NYELVI KOLLÁZSAI ÉS MONTÁZSAI AZ *ÚJ SYMPOSION*
HAGYOMÁNYAINAK TÜKRÉBEN)

A hagyományteremtés ellentmondásai

A vajdasági symposionista¹ szerzők első generációját már az *Iffúság* nevű hetilap *Symposion-melléklelet* időszakában (1961-63) is az új, a más, a fordulat stb. kategóriáival jellemzi a recepció. Sinkó Ervin, az 1959-ben alapított Újvidéki Magyar Tanszék vezetője a következőt írja a Bányai János és Bosnyák István általi összeállított, reprezentatívnek szánt *Kontrapunkt* c. kötet előszavában: „A jugoszláviai, de főképpen a vajdasági magyarság életében máris szemmel láthatóan fordulatot jelentő kulturális kezdeményezés dokumentumait kapja itt az olvasó.”² Sinkó kiemeli a a symposionista szerzők fiatalságát, amelyet a „a saját provinciális elmaradottságát s minden öröklött, visszahúzó hagyományt és dogmát vakmerően likvidálni akaró, a mindent újrakezdő, mindent megújító forradalmi jugoszláv szellemiség szerves részének”³ tart. A „forradalmiság” „mértéke” szerinte: „[...] az intellektuális produkciónak nem a nagyközönség parlagi színvonala, hanem az a forradalmi és követelőbb emberi szenzibilitás a mértéke, az egyetlen elfogadható mértéke, mely nem nyugszik bele az adott méretekre és mértékekbe, hanem mint eltökélt és nyughatatlan rendbontó lázad ellenük.”⁴ Sinkó, a szellemi porfészeket ostorozó, gúnyos megjegyzéseivel azonosul a fiatal symposionisták kritikus, „polemikus” magatartásával. Ezek szerint Sinkó a symposionisták tevékenységének nem pusztán esztétikai, hanem társadalmi fordulatot is tulajdonít. Hasonlóképpen reflektálnak magukra a symposionisták is, például a kötet utószavát jegyző Bányai és Bosnyák az „új” jelzőt társítja a melléklet megjelenéséhez, s ennek az „új”-nak kulturális és társadalmi következményei vannak: „A Symposion mint sajátos, belső ellentmondásokkal fűtött társadalmi és kulturális mozgalom nemcsak megjelenésének pillanatában jelzett megkülönböztetést az értékek és a silányságok, a gondolati, szellemi magatartás és az etikai vakság között, tehát nemcsak társadalmi felelősségének (kritikai gyakorlatának) tett eleget, hanem egy merőben új, az itteni szűk, »tartományi« körülményekhez aligha értéket, az irodalmi gyakorlat újszerű értékét is felmutatta.”⁵ Az elmarasztalt társadalmi és kulturális környezet az egyetemes magyar kultúrát áttételesen érinti, konkrétan azonban a korabeli vajdasági magyar szellemi életre is vonatkozik, melyet gúnyosan a következő módon értékelnek: „A bezárkózás, a tóparti és templomtorony-perspektíva, a permanensen tévesen értelmezett regionalizmus [...]”⁶ A magába zárkózó kisebbségi gondolkodásmód ugyanakkor nemcsak a vajdasági magyarságot jelentette, hanem tágabb értelemben vett, mindenkori provincializmust, s a symposionisták még a *Symposion-melléklelet* megjelenése előtt felvették a harcot ellene. Például Bányai János és Tolnai Ottó a következő radikális elhatárolódást fogalmazza meg Kopeczky-Sáfrány: *Mire a teknősbéka odaér*

¹ A „symposionista” fogalom nem azonos poétikai, esztétikai, nemzedéki identitást jelöl, ehelyett inkább a közös műhelyhez való tartozás gondolatát társíthatjuk hozzá (Vö.: Thomka Beáta: *Symposion-kollázs*, In: T. B.: *Déli témák*, zEtna, Zenta, 2009, 133.). A symposionistákkal kapcsolatos „nemzedékiség” problémáról bővebben lásd: Losoncz Alpár: *Kommentár? (Adalékok az Új Symposion szellemiségének értelmezéséhez)*, In: L. A.: *Hiányvonalakozások*, Forum, Újvidék, 1988. Faragó Kornélia Losoncz gondolatmenetét viszi tovább, amikor azt állítja, hogy a „Symposion-nemzedék a »véghezvitt megoszlás« nemzedéke, az egészet együtt-tartó »kalangyás ösztönök« sikeres megkérdőjelezője.” (Faragó Kornélia: *Kulturális interpretáció – nemzedéki nyelvszakadadás – átsugárzó jelentéskörök*, in F. K.: *A viszonyosság alakzatai*, Forum, Újvidék, 2009, 75. old.)

² Sinkó Ervin: *Előszó*, in *Kontrapunkt (Symposion 61-63)*, Symposion könyvek 3, Forum, Újvidék, 1964, 5. old.

³ SINKÓ: i. m. 6. old.

⁴ SINKÓ: i. m. 6. old.

⁵ Bányai János és Bosnyák István: *Utászó helyett*, in i. m. 353. old.

⁶ BÁNYAI-BOSNYÁK: i. m. 353. old.

című regénye kapcsán: „Mindig, minden alkalommal elsődleges feladatunk, hogy az »édes-bús« történetek, nyavalygó ügyeskedések, a slágerosítás ellen harcoljunk.”⁷ Domonkos is írt egy rövidke bírálatot a regényről ugyanebbe a számba, a kritikán túl mintegy meghirdeti az új, frissebb szemléletű vajdasági regény szükségét: „Tragikus vége egy vállalkozásnak s egy remény új kezdete. Meg kell-e említeni ezen a helyen, a vajdasági regény kérdését?”⁸ Az elsődleges célpont az akkori vajdasági szellemi elmaradottság, mely a kisebbségi léthelyzetet önmagába fordulóan, önelégülten szemléli, anélkül, hogy észrevenné a körülötte lévő „jugoszláv” nemzetek kultúráját, a kultúraközi helyzetből fakadó összefonódást, a haladó, világra is nyitott művészeti mozgásokat stb. Ez a polemikus szemlélet később, az 1965-ben induló *Új Symposion* folyóiratban sem maradt el, a továbbiakban még inkább harciassá vált.

A symposionisták indulása ösztönösnek tűnik, Bányai János szerint: „Semmiképpen sem állítható, hogy kidolgozott programja lett volna a folyóiratnak.”⁹ Thomka Beáta egészen odáig megy, hogy kijelenti: „Elgondolkodtató, hogy minden előkészület és előzmény nélkül sor kerülhetett egy ilyen jelentős fordulatra.”¹⁰ Ezek alapján a symposionisták teljesen új jelenségként, szinte hagyománytalanul robbantak be az akkori kulturális köztudatba. Ám amennyiben tüzetesebben elemeznénk a symposionista szerzők szépirodalmi munkáit, műfordításait, recenzióit, akkor azt találjuk, hogy sok esetben az avantgárd hagyománya nem hanyagolható el az értelmezésük esetében. Annak ellenére, hogy nem mindegyik symposionista szerző esetében beszélhetünk szisztematikus érdeklődésről. Bányai az *Új Symposion* és az avantgárd kapcsolatáról azt állítja, hogy: „A fordulat sajátossága a történeti avantgárdnak mint örökségnek a felfedezése. Ezért az örökségért azonban meg kellett küzdeni. Nem volt adott. Csak művészi és szellemi teljesítménnyel volt kiküzdhető. Ezért nincs abban semmi programszerű, hogy az Új Symposion köre a neoavantgárd és (részben) a posztmodern jelzőivel identifikálható teljesítményei mindig a történeti avantgárd megismerései egyúttal. Így maradt fenn »a történelmi avantgárd öröksége a neoavantgárdban.«”¹¹ Az idézetből kitűnik, hogy Bányai számára sem volt adott a hagyomány, meg kellett küzdeni érte, létre kellett hozni. Virág Zoltán tovább árnyalja a kérdést: „Csuka Zoltán szabadkai magazinjának, a *Képes Vasárnapok*nak szerény mellékleteként jelent meg a *Vajdasági Írás*. Szenteleky Kornél és Csuka Zoltán az első vajdasági magyar folyóiratot, a *Kalangya* közvetlen elődjét formálták belőle a húszas évek végén. Ám a horvát, a szerb és a szlovén irodalom ötvenes években végbemenő perspektívaváltásaiból szintén erőt meríteni tudó jugoszláviai magyar irodalom mélyreható szemléleti-poétikai fordulata (amely korántsem függetleníthető az említett évtized *Hídja* által megalapozott és közvetített irodalomeszmény befolyásától) igazán csak az 1960-as években következ(het)ett be, egy másik irodalmi hetilap appendixének köszönhetően.”¹² Ehhez hozzátehetjük még a délszláv irodalmi kapcsolatok iránt elkötelezett nagybecskereki *Fáklya* (1922) című folyóiratot, illetve a Csuka Zoltán által szerkesztett, újvidéki *Út* (1922-25) című vajdasági aktivista avantgárd irodalmi-művészeti folyóiratot, mely szoros kapcsolatban állt a délszláv avantgárd szerzőkkel, folyóiratokkal: „Csuka Zoltán tehát, amikor megindította a jugoszláviai magyar avantgárd jelentős folyóiratát, az *Út*at (1922-ban), mely jellemző módon a belgrádi *Putevi* címére rímelt, minthogy testvér-folyóiratok is voltak, nemcsak emigráns társaira és az emigráns diaszpórában élő magyar emigráns avantgárdra támaszkodhatott, hanem egyfelől a »helyi erőkre« (Aranyműves János, Ember Zoltán, Mester János), másfelől az Újvidéken a *Dan*

⁷ Bányai János – Tolnai Ottó: *Mire Achilles odaér*, in *Iffjúság* 1961/22., 11. old.

⁸ Domonkos István: – *Hasonlítunk egymásra, Kegyelmes Uram. Hosszú reménytelen úton cammogunk (Dongó)*, in *Iffjúság* 1961/22., 11. old. A lapszám „irodalmi kerekasztalának” rovatában Dóró Sándor is írt Kopeczky-Sáfrány regényéről, ő is, akárcsak a másik három szerző, elmarasztalóan szól, sürgetve „Vajdaság nagy regényének” megszületését.

⁹ Bányai János: *Díszkontinuitás és versbeszéd*, in B. J.: *Egyre kevesebb talán*, Forum, Újvidék, 2003, 35. old.

¹⁰ Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Pozsony, in *Kalligram*, 1994, 12. old.

¹¹ BÁNYAI: i. m. 35. old.

¹² Virág Zoltán: *Minoritás és marginalitás*, in V. Z.: *A termékenység szövegtengere*, Forum-Messzelátó, Újvidék-Szeged, 2000, 14. old.

megszűntével folyóirat nélkül maradt szerb expresszionistákra is.”¹³ Érdeemes röviden idézni a folyóirat programadó cikkéből: „Nem ragadunk meg a tegnapi marasztaló mézeskalácsainál, és nem nyikorgunk tavaszi hangulatoknál. [...] Új hitet adunk, új világszemléletet, de nem szabályokat. [...] Nem ficsurkodó, frakkos szalonforradalmárok, de *emberek*, akik hidat vernek az egymást kiáltó partok közé!”¹⁴ A „hangulatlírával” (és a tiszta irodalommal) való gunyoros leszámolás programja sok esetben rokonítható a symposionisták harcias „taktikájával és etikájával” (Lukács György).¹⁵ Bosnyák István szinte minden, a Vajdaságban megjelent irodalmi mellékletet, folyóiratot a symposionista mozgalom előzményeként tárgyalja.¹⁶

Mindezekből kitűnik, hogy a symposionisták indulása nem előzmény nélküli hagyományt, hanem paradox helyzetet teremtett: szembeszállt az elmaradt, bezárkózó (vajdasági) szellemiséggel, kritikája a tagadáson alapult, ugyanakkor szorosan kapcsolódott az *Út*, a *Vajdasági Írás*, a *Bácsmezei Napló*, a *Kalangya*, a *Híd* folyóiratok történetéhez, mintegy összefoglalva és átértékelve azok törekvéseit. Végel László a korabeli vajdasági szellemi környezet tunyaságát nem tartotta igazi ellenfélnek: „S ebből a kavargásból hiányzott a szilárd, az igazán bírálatra méltó ellenfél: a szocrealizmus már erőtlen utóvédharcát vívta, de nem akadt új, közvetítő kulturális réteg. Az avantgardizmusnak azzal kellett megküzdenie, ami legtöbbször csak árnyképek, jelzések, erőtlen kezdeményezések formájában élt.”¹⁷ Ám ez a megállapítás nem elsősorban az előzményeket, hanem a symposionisták idejében eluralkodott szellemi restséget támadja meg. Viszont a hagyomány nélkülség felvetése már csak azért is problematikus, mert a symposionisták saját munkája is értelmezhető hagyományként, amennyiben az *Új Symposion* felől tekintünk a *Symposion-mellékletre*. Éppen ezért vitathatóak az *Új Symposion* recepciójának azon állításai, amelyek a folyóirat indulását a hagyomány nélkülséggel hozzák összefüggésbe, ebben az értelemben használva az új, a gyökeresen más *fordulatát, forradalmiságát*, akkor is, ha gyakran maguk a symposionisták is magukra veszik ezeket a jelzőket, szerepeket. A folyóirat már a nevében az avantgárd mozgalmakat idézi meg: az „új” jelző a Symposion előtt azonban nem a radikális hagyományteremtésre, hanem a folyóirat által „radikálisnak” tekintett hagyomány (történeti avantgárd) kultúraátértékelő szerepének folytatására vonatkozik. Harkai Vass Éva szerint: „[...] a Symposion-nemzedék a hagyomány megtagadásának (neo)avantgárd gesztusával igyekszik leszámolni a jugoszláviai magyar lírának a hatvanas évekig érvényben levő kánonjával.”¹⁸ Lábadi Zsombor felfogásában a folyóirat újraírta az addigi esztétikai és kulturális paradigmákat: „Újrafogalmazta nemcsak a modernség, hanem a vajdasági irodalmi múltban rejlő kulturális identitás alapjait is, amely a régióban egyedülálló módon részben az avantgárd esztétikai örökség alapjaira épült.”¹⁹ Ilyen értelemben az *Új Symposion* megjelenése és tevékenysége a vajdasági magyar irodalom és kultúra addigi fejleményeinek kritikus átértékeléseként és továbbviteleként fogható fel, vagyis nem a semmiből előbújt szüzesség tisztaságának első vajdasági magyar megvalósulásaként.

A fiatal symposionistáknak a vajdasági *colour locale* volt az elsődleges célpontja, amelyet Szenteleky Kornél dolgozott ki Hippolyte Taine „környezetfogalmának” mintájára. Miként azt már korábban, a kentaur-irodalom kapcsán jeleztük, érdemes megfigyelni, hogyan változik meg később néhány symposionista hozzáállása Szentelekyhez. Tolnai Ottó költészetében a nyolcvanas évek végétől felértékelődnek²⁰, mára pedig kivételes jelentőségűvé lesznek a helyi színek. Bányai

¹³ Bori Imre: *A magyar, a szerb és a horvát avantgárd*, in *Szomszédság és közösség. Délszláv-magyar irodalmi kapcsolatok*, szerk.: Vujcsics D. Sztóján, Akadémiai Kiadó, Bp., 1972, 486-487. old.

¹⁴ Idézi Bori Imre: i. m. 487. old.

¹⁵ Vö. az *Új Symposion* első számában megjelent Lukács György: *Taktika és etika* című írásával.

¹⁶ Vö.: Bosnyák István: *Szóakció I-II.*, Forum, Újvidék, 1980, 1982

¹⁷ Végel László: *Homokdombok*, in V. L.: *Hontalan esszék*, Jelenkor, Pécs, 2003, 141. old.

¹⁸ Harkai Vass Éva: *Az avantgárd diskurzus Domonkos István költészetében*, in H. V. É.: *Rések és korosztályok*, Forum, Újvidék, 2005, 146. old.

¹⁹ Lábadi Zsombor: *A lebegés iróniája. Szíveri-szinopszisek*, Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2008, 5-6. old.

²⁰ Vö. Lábadi: i. m. 7. old.

pedig a következő módon tekint vissza néhány évtized távlatából a korai tagadó attitűdre : „[...] Radnóti Sándor közvetítésével, aki nemrégiben azt kérdezte: »Adott-e magyarórát az elmúlt évtizedek magyar irodalma, adott-e történelmi tapasztalatunknak gazdagságot, dimenzionáltságot, tagoltságot?« Azt mondom: a jugoszláviai magyar irodalom Szenteleky ambivalens örökségével együtt, művekben és vállalkozásokban, világképben és sorskérdésben bizony adott ilyen – kisebbségi – magyarórát.”²¹ Legutóbb pedig talán a harmadik symposionista generációhoz tartozó Fenyvesi Ottó gondolta újra legradikálisabban a korábban tagadott vajdasági magyar irodalmi hagyományhoz való viszonyulását a *Halott vajdaságiakat olvasva*²² című kötetében.

A hagyományos radikalizmus öntőformái

Az avantgárd hagyomány folytatása nem pusztán eszmei, hanem esztétikai értelemben is megnyilvánult: a szabadvers, a műfaji határátlépések, a kollázs, illetve a montázs képi gyakorlatának hasznosításával a folyóirat külalakjának megkomponálásában. Ugyanakkor a symposionisták nem pusztán a klasszikus modernséghez és az avantgárdhoz, hanem a neoavantgárdhoz is kötődtek, előkészítve és sok részletben megalapozva a magyar posztmodern kezdeteit. Az avantgárd és a maradi, provinciális előtörténetek mellett Harkai Vass Éva a következőt állítja a neoavantgárd és az *Új Symposion* kapcsolatáról: „Ez a szellemi tágasság léptékeihez igazodó irodalmi-művészeti internacionalizmus, kozmopolitizmus szerves összefüggést mutat akár a történelmi, akár a később belőle kinövő neoavantgárd művészetszemléleti nyitottsággal, mint ahogyan akár a folyóirat hasábjain között költemények szabad-vers formája, csupa kisebetűs (vagy épp csupa nagybetűbe átváltó), központosítást nélkülöző tipográfiája, akár a folyóirat egészének illusztrációs anyaga, tipográfiája, vizuális műfaji tájékozódása a neoavantgárd művészetszemlélet keretei között jelölhető ki.”²³ Bányai Domonkos István, Végel László, Tolnai Ottó művei nyomán a következőt állítja ezzel összefüggésben: „Az avantgárd tradíciójának megértése, ugyanakkor kilépés is e tradíció keretéből, mert jelzi, hogy a történelmi avantgárdban kialakult poétikai – műfaji – normák és kánonok kimerültek, minek következtében – e »megértés« következtében – bejelenthető egy új – »neoavantgárdnak«, vagy (ha nem túl korai) posztmodernnek – vehető regény- és irodalomszemlélet a kompozíciós elvvé emelt önidézet és önkomentár, valamint a szövegvilág fikcionalitásának jegyeivel.”²⁴

A symposionisták indulásával kapcsolatban érdemes megfigyelnünk az újrahasznosított avantgárd gesztusok működését. Viszont ez mégsem jelenti automatikusan azt, hogy az *Új Symposion* avantgárd lap lett volna. A horvát avantgárd-kutató, Aleksander Flaker szerint: „[...] nem azt akarjuk mondani, hogy az avantgardizmus »örök«, ahogyan nem örök a realizmus vagy a romantika sem, ám az biztos, hogy az *esztétikai átértékelés* funkciója mindig ismételt szembekerül az esztétikai normativitással, azzal, hogy az a meghatározott időszakban az *esztétikai folyamat* egészét jelöli, s ezzel a teljes antiformalitív formáció lényegi jellemzője lesz.”²⁵ Ezen a ponton fontos megjegyezni, hogy a tradíció és a kísérletihez köthető hagyományellenesség kölcsönösen feltételezi egymást. Ebből a szempontból nemcsak az avantgárd nincs meg a tradíció nélkül, hanem fordítva, a tradíció sincs meg avantgárd nélkül. Éppen ezért Slavoj Žižek úgy véli, hogy: „[...] minden korszak »visszamenőleg« hozza létre a saját tradícióját; a tradíció nem valami olyasmis, ami öröktől fogva adott, hanem újra kiharcolják, reaktív módon fogadják el [...] Azért érdemes ezt a momentumot kihangsúlyozni, mert a művészetben a hagyományosság valami olyasmiként szerepel, mint aminek az értéke biztosítva van; míg az avantgárd eljárás mód valami

²¹ Bányai János: *Száz éve született Szenteleky Kornél*, In: B. J.: *Kisebbségi magyaróra*, Forum, Újvidék, 1996, 15. old.

²² Fenyvesi Ottó: *Halott vajdaságiakat olvasva*, zETna, Zenta, 2009

²³ Harkai Vass Éva: i. m. 144. old.

²⁴ Bányai János: 1965: *A (poszt)modern(?) fordulat éve*, in B. J.: *Hagyománytörés*, Forum, Újvidék, 1998, 92. old.

²⁵ „[...] ne mislimo reći da je avangardizam »vječan«, kao što nije vječan ni realizam ili romantizam, ali je sigurno to da se funkcija *estetskog prevrednovanja* uvijek iznova nameće kao opozicija estetskom normativizmu, s tim što ona u stanovito vrijeme označuje cjelokupnost *estetskog procesa*, postajući bitnom odrednicom cijele antiformalitívne formacije.” Aleksandar Flaker: *Avangarda i tradicija*, in *Avangarda i tradicija [Anketa Književne reči 1980-1982]*, priredio: Gojko Tešić, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2002, 29-30. old.

olyasmi, ami lóg a levegőben, »experimentális« [...]»²⁶ Ilyen értelemben a symposionisták és az általuk kritizált, elmaradott kisebbségi vajdasági magyar szerzők oppozíciós párok a polemikus, s végső soron dualisztikus gondolkodási rendszerükben. Éppen ezért a symposionisták radikalizmusa mindig idézőjelesen értelmezhető: az „új” itt semmi esetre sem *ex nihilo*, a semmiből létrejött jelenség, hanem a különböző hagyományok hibrid és korántsem ideológiamentes ötvözete.

Ez a hibrid poétika, kevert esztétikai öntőforma még az *Új Symposion* indulása előtt is jellemezte a symposionistákat. A folyóirat különféle művészeti ágakat, poétikai eljárásokat „kollázsolt és montázsolt” egybe az oldalain. A folyóirat ilyen jellegű felfogása avantgárd hagyomány. A szerb avantgárd-kutató, Miško Šuvaković a „jugoszláv” avantgárd orgánumokat művészeti alkotásokként fogja fel: „A jugoszláv avantgárd igazi és egyedüli Gesamtkunstwerkje a *folyóirat*.”²⁷ Az avantgárd folyóirat-műalkotások jellemzője (a képi fordulat értelmében) szerinte kontextuális, intertextuális és intermediális jellegű. Ám ez nem azt jelenti, hogy az avantgárd folyóirat a szövegek és a képek vegyülete lenne, hiszen számos avantgárd előtti és utáni folyóirat közölt képi anyagot a szövegek kíséretében. Az avantgárd folyóiratot Šuvaković felfogásában két alapvető kategória határozza meg: 1. a művészet lehetséges világának létrehozása, 2. a befejezett és nyitott „darab” (kép vagy költemény) műalkotás eszményének meghaladása. A horvát, a szerb és a szlovén avantgárd folyóiratok gyakran érintkeznek egymással, hasonló kontextuális, intertextuális és intermediális megoldásokkal élnek.

Šuvaković kiemeli a kollázs és a montázs szerepét az avantgárd folyóiratok megalkotásában, eszerint három koncepciót különböztet meg: „(1) a művész munkájával lebomlanak és parodizálva lesznek a hasznosnak tekintett nyelv és a képzőművészeti jelenségek jelentései és értékei (dadaista hozzáállás), (2) a dadaista és a konstruktivista vizuális-formai esztétika összekapcsolása a populáris kultúra témáival (reklámok, rádió, film) a műalkotás a modern kultúra szimbólumává és metaforává válik (futurizmus, zenitizmus, konstruktivizmus), és (3) alogikus, automatikus, szimulációs és jelentés-nélküli vizuális vagy irodalmi kollázs-montázs művek a tudattalan, az álom, az elfojtott szexualitás, ugyanakkor a polgári ideológiával szembeni politikai különbség kifejeződéseiként értelmeződnek.”²⁸ Ezt a folyóirat-műalkotás elvet örökölte az *Új Symposion* is, főleg a folyóirat kezdeti időszakában. Erre reflektál Thomka Beáta: „Ha találmra próbálnánk kiragadni egy folyóiratszámot a hatvanas évek végéről, a két nyelv együttese, a verbális és a képi különös egyenrangúsága lenne a legszembeötlőbb. A kollázs, a tipográfia és a szokatlan tördelés korszaka ez, aminek 1971-től (a 33,5 × 23,5 méret megszüntetésétől) a kisebb formátumra (28,5 × 19,5) áttéréstől csökken a jelentősége.”²⁹ A lap arculatát a kiváló festők, grafikusok határozták meg: Kapitány László, Papp Miklós, Baráth Ferenc, Maurits Ferenc. Thomka szerint a merész képiség előzménye a belgrádi *Vidici* lap volt, illetve a párizsi *Magyar Műhely*, ám a kortársak mellett nem hanyagolhatjuk el az avantgárd orgánumok hatását sem. Éppen az avantgárd szellemiség tükröződik Thomkának abban a gondolatában, ahol azt állítja,

²⁶ „[...] svako doba stvara »za unatrag« svoju sopstvenu tradiciju; tradicija nije nešto zauvek dato, nego je uvek ponovo izborena, reaktivno prisvojena [...] Ovaj momenat vredi naglasiti zato što se tradicionalni pristup u umetnosti obično uzima kao nešto čija je vrednost sigurno zajamčena, mada nije uvek aktuelna; dok je avangardni pristup nešto što viši u vazduhu, »eksperimentalno« [...]”, Slavoj Žižek: *Kako shvatiti prelom avangarde*, in *Avangarda i tradicija*, i. m. 112. old.

²⁷ „Pravi i jedini Gesamtkunstwerk jugoslovenskih avangardi je časopis.”, Miško Šuvaković: *Kontekstualni, intertekstualni i interslikovni aspekti avangardnih časopisa*, In: *Srpska avangarda u periodici*, uredili: Vidosava Golubović i Staniša Tutnjević, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1996, 113. old.

²⁸ „(1) radom umetnika destruišu se i parodiraju utilitarna značenja i vrednosti jezika i likovnih predstava (dadaistički pristup), (2) spajanjem dadaističke i konstruktivističke vizuelno-oblikovne estetike sa temama iz popularne kulture (reklame, radio, filmska umetnost) umetničko delo postaje simbol i metafora moerne kulture (futurizam, zenitizam, konstruktivizam), i (3) alogička, automatska, simulacijska i bez-značenjska vizelna i književna kolažno-montažna dela se tumače kao izrazi nesvesnog, sna, potisnute seksualnosti, ali i političke razlike u odnosu na građansku ideologiju (nadrealisti).”, in ŠUVAKOVIĆ: i. m. 112-113. old.

²⁹ THOMKA: i. m. 130. old.

hogy: „A képszerűség jelentősége az ellenkultúra és konvencióellenesség jegyeit erősítette.”³⁰ Egyedül a korabeli magyarországi folyóiratcultúra tűnt akkor érdektelene a symposionisták szemében.³¹ Ugyanakkor az *Új Symposion* korántsem jellemezte mindvégig ez az invenciózusság, olykor a saját maga teremtette konvenciók rutinos ismétlését is produkálta: „A jellegadó kritikái műfajok eltűntek, a lapot eluralta a grafikus szerkesztő tipográfiai megszállottsága (*lettrizmus*). Néha a képversen kívül alig jelent meg valami, más időszakban túltengtek az olvashatatlanul unalmas és terjengős iskolai strukturális elemzések. Időnként a társadalmi elhivatottság, máskor meg a szellemi sterilitás és ötletelenség ülte meg a lapot. Színvonal, hangvétel, irányultság tekintetében tehát semmiképpen sem volt kiegyensúlyozott az első két évtized.”³² Viszont nincs abban semmi meglepő sem, hogy egy 1965-től egészen 1992-ig létező folyóirat számai változó minőségűek, amihez nemegyszer a tartományi rezsim kiszolgálói (akikkel néhány symposionista is összefonódott³³) szintúgy hozzájárultak.

Thomka az *Új Symposion* vizuális arculata kapcsán mondja, hogy: „Mínt hogy az Új Symposion szerkesztési elveit és grafikai képzeletét a barkácsolás, a kollázsszerű eljárások vezérelték, tartósan magán viselte az oldottság, improvizáció, változatosság, megújító impulzusok s ezzel egy lezárult korszak atmoszférájának nyomait.”³⁴ Hasonló jegyek bukkantak fel néhány symposionistánál, többek között Domonkos István művészetében is.

A kollázs és a montázs dinamikája

„Domonkos pedig maga volt az explosio, az égés.”³⁵ – jellemzi Tolnai Ottó Domonkost a Parti Nagy Lajossal készült interjú-regényében. A robbanás ereje áthatotta Domonkos munkáit is, leglátványosabban azokat, amelyek az avantgárd kollázs és montázs eszközeivel éltek. Ez a robbanás a klasszikus műformákat vetette szét, aminek azonban nemcsak esztétikai, hanem társadalom-kritikai vonatkozásai is voltak. Végel László a saját „nemzedékének” poétikai eljárásáról – Lukács Györgyre hivatkozva – azt állítja, hogy: „Az új szöveg ellentétbe került a régi szövegekkel. Nem volt független tőle, de azonos sem volt vele. A nyelvi destrukció, az ironikus szövegszervezés, az áttételes, elliptikus szerkesztés, a »piszkos beszéd«, az anarchikus retorika a folyamatosságot és a szervesség mítoszait rombolta, megkérdőjelezte az »affirmatív kultúra« (Marcuse) hitelességét, a halovány esztétizáló szándékokat, amelyek csiszolt nyelven szólaltatták meg a lemondást, és eközben fogyasztóképes harmóniát hoztak létre.”³⁶ Ez a gondolatmenet egybeesik azzal, amit Peter Bürger állít – Adorno nyomán – az avantgárd „szervetlen műalkotásról”: „A szerves (szimbolikus) műalkotás az általános és különös egységét közvetlenül határozza meg, míg a szervetlen (allegorikus) műalkotás esetén, melyhez az avantgárd mű is tartozik, az egység közvetett. Az egység mozzanata itt mintha végtelen távolságra vonódna vissza; rendkívüli esetben tulajdonképpen csak a befogadó által jön létre. [...] Az avantgárd mű nem általában az egységet tagadja (még ha a dadaisták ezt is akarták), hanem egy bizonyos típusú egységet, amely a szerves műalkotás rész és egész között fennálló jellegzetes viszonya.”³⁷

Ugyanakkor a szervetlen műalkotás poétikája nem minden symposionista esetében működött programként, főleg nem az első generáció szerzőinél. Amennyiben megnézzük például Domonkos István egyik korai, 1962-ben írott esszéjét, a Rimbaud költeményét idéző *Első áldozás* címűt, akkor sokkal inkább a halállal kapcsolatos (lét)bizonytalanság tapasztalata lesz a

³⁰ THOMKA: i. m. 131. old.

³¹ „Magyarországon ekkoriban nem voltak nyomai a korszerűbb folyóirat tervezésnek.”, Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Kalligram, Pozsony, 1994, 43. old.

³² THOMKA: i. m. 133. old.

³³ Vö.: Csorba Béla – Vékás János: *A kultúrtantáti visszavág – A Symposion mozgalom krónikája, 1954-1993*, Újvidék, szerzői kiadás, 1994, illetve a szerzőpáros munkáját nagy mértékben hasznosító Szerbhorváth György: *Vajdasági lakoma. Az Új Symposion történetéről*, Kalligram, Pozsony, 2005.

³⁴ THOMKA: i. m. 138. old.

³⁵ Tolnai Ottó: *Költő, disznósírból. Egy rádióinterjú regénye*, Kalligram, Pozsony, 2004, 175. old.

³⁶ VÉGEL: i. m. 144. old.

³⁷ Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*, Ford.: Seregi Tamás, Univ, Szeged, 2010, 68-69. old.

szembeötlő: „Emlékek kútjai. Mélységükben a lélek oly könnyen eltéved.”³⁸ Ennek az elveszettségnek és bizonytalanságnak esztétikai következményei a szervesen avantgárd műalkotás formájában öltenek testet. Végel a fiatal symposionisták esszéit így jellemzi: „Gyökértelenségünk talán egyetemesebb traumánk, mint azt a józan ész feltételezi. [...] Megkockáztatom az állítást: nemzedékem esszékábulata inkább bizonytalanságot, keresést, nyugtalanságot, elvágyakozást, az illúziók kétértelműségét fejezte ki, mintsem szigorúan vett műfaji szenvedélyt. Ahogy növekedett a látszatokkal való megbékélésünk, manipuláltságunk, az establishmenttel való kiegyezésünk, mindikább elsorvadtak esszéirői indulataink. Sebeinket tárták fel az esszék. Az én esetemben legalábbis mindig erről volt szó.”³⁹ Miután a fiatal symposionisták nem vágyódtak a keményebb diktatúrában bezárkózott Magyarországra⁴⁰, korai időszakukban nem követték intenzíven az akkori magyarországi irodalmat, fojtogatónak érezték az akkori vajdasági szellemi életet, a kialakult légüres térben a nyitottabb jugoszláv (bosnyák, horvát, macedón, montenegrói, szerb, szlovén – ezek között legjobban a horvát, a szerb és a szlovén vonzotta őket) irodalmak, művészetek felé orientálódtak: „Hogy a világirodalmi és filozófiai minták, melyekkel ez a nemzedék azonosulni tudott, szerb, horvát közvetítéssel jutottak el hozzá, egyben azt is jelentette, hogy a közvetítő nyelv, s nem az anyanyelvi kultúra részeivé váltak. Ennek következményeként nem gazdagíthatták a formakultúrát, amelynek hiányosságai egy ellenstratégia kialakítását sürgették. A vajdasági irodalom sokat emlegetett avantgárd beállítottságának egyik magyarázata éppen a hiányosságok leküzdésére tett erőfeszítésében, s a megszakadt folyamatosság tudatának kompenzálásában rejlik.”⁴¹ A Végel által említett keresés motívuma a metafizikai utópiák alkonyának s a légüres vajdasági kisebbségi helyzetnek felismeréséből fakadt, illetve abból a vágyból, hogy ezen változtassanak a többi jugoszláv nemzet kulturális mintái alapján. A harsány, olykor túlzottan magabiztos és éles hangú kultúrkritikáik mögött a létbizonytalanság motívumai húzódtak meg.

Domonkos idézett esszéjében a magyar és szerb nyelvű idézetek, az asszociációs technika, az intermediális idézetek (Bosch, illetve William Blake látomásos képei, Godard filmművészete stb.) egymásba kollázosolása és montázsolása zajlik. Már a francia szürealista, Louis Aragon is azt állította, hogy az idézet kollázs: „[...] kénytelenek vagyunk végzetszerűen összekeverni a kollázst az idézettel, s kollázsnak nevezni azt, hogy valamit berakok abba, amit én írok, abból, amit más írt, vagy bármilyen, a mindennapi életből vett szöveget, fali feliratot, újságcikket stb. [...] Már csak azért is jobban szeretem a kollázs elnevezést, mint az idézet szót, mert valaki másnak a gondolatát behelyezni, egy már kialakított gondolatot beépíteni abba, amit én írok, itt nem valami tükrözést jelent, hanem tudatos cselekedetet, szándékos eljárást, hogy túljussak a kiindulóponton, amely valaki másnak az érkezési pontja volt.”⁴² Amennyiben megfigyeljük a Symposion-mellékletben megjelent fiatal symposionisták esszéit, látni fogjuk, tele vannak idézetekkel. Aragonnal szólva úgy is fogalmazhatunk, az idézetek kollázsos ellen-logikája⁴³ azt a célt szolgálta, hogy folyamatosan továbbjussanak a „kiindulópontjukon”. Másfelől úgy is értelmezhetőek az idézetek, mint kulturális minták, a műveltség hangsúlyozása az elmaradott, ellustult korabeli vajdasági szellemi élettel szemben. A symposionisták az idézetek formájában nyíltan jelezték, hogy az olvasás, a művészetek iránti érdeklődés által frissíthető fel a poshadt

³⁸ Domonkos István: *Első áldozás*, in *Kontrapunk (Symposion 61-63)*, i. m. 27. old.

³⁹ VÉGEL: i. m. 142. old.

⁴⁰ Tolnai Ottó például „nem-hazá”-nak nevezi Magyarországot a *Budapest 1968. augusztus 21.* című versében: „nagyvad-lesbe bujdosok / haza / a nem-hazába” (in Tolnai Ottó: *Agyonvert csipke*, Symposion könyvek 18., Forum, Újvidék, 1969). A Symposion-melléklet idején a symposionista szerzők szinte nem is írnak a korabeli magyarországi irodalomról. Később, az Új Symposion idején ez változik, több kapcsolat is születik a határokon át (Eörsi, Mészöly, Weöres, Tandori stb.)

⁴¹ THOMKA: i. m. 48. old.

⁴² Louis Aragon: *Kollázsok a regényben és a filmben*, in L. A.: *A kollázs*, Ford.: Bajomi Lázár Endre, Corvina, Bp., 1969, 80. old.

⁴³ Azért használom itt az „ellen-logika” kifejezést, mert a kollázs a természeténél fogva a hagyományos, ok-okozati lineáris láncolaton alapuló logikai rendet robbantja szét.

kulturális légkör. Ugyanakkor az intertextualitás és az intermedialitás szempontjából a idézetek sokasága arra is vonatkozhat, hogy nincs eredeti szöveg, nincs eredeti kép: minden megnyilvánulás a már meglévő kollázs, illetve montázs. A horvát avantgárd-kutató Dubravka Oraić Tolić szerint a kollázst az idézetek felől kell értelmezni: „Az idézet nyújtja azt a perspektívát, ahonnan a kollázst még nem tanulmányozták szisztematikusabban, s amely már az első pillantásra logikusan felkínálja az új felismeréseket.”⁴⁴ Felfogásában a kollázs transzszemiotikus idézeteket tartalmaz (ebben az esetben az idézetek a szó legtágabb értelmében mind művészeti, mind nem-művészeti médiákból származnak).

Domonkos idézett eszéje esetében felmerül a montázs kérdése is, írása nem véletlenül zárul Jean Luc Godard *Kifulladásig*⁴⁵ című filmjére való utalással.⁴⁶ David Bordwell több újítást tulajdonít a rendezőnek: „A kérdés visszavezet egészen a *Kifulladásig* című filmig, amelyben a kihagyásos vágások időkezelése és kontextusa megmagyarázhatatlan marad, bármely következetes narratív elvvel próbáljuk is megközelíteni. Más szóval Godard valamennyi rendezőnél határozottabb önkénnyel és szeszéllyel nyúl a filmtechnikához.”⁴⁷ Bordwell szerint Godard filmjeit egymással ütköztető beszédmódok, „transztextuális” (Gérard Genette) idézetek és sajátosan kezelt, montázson alapuló hangtechnika jellemzi, s ezáltal kiemeli a rendezésre utaló metareflexió szerepét az alkotásokban. Hrvoje Turković, a horvát filmteoretikus a Bordwell által észrevert jelenségnek a befogadóra tett kognitív hatását úgy értelmezi, ez a fajta rendezés arra törekedett, hogy a hagyományos stílussal folytatott játék hatására a néző észrevegye az alkotó manipulatív beavatkozását a filmben: „De közben makacsul a néző univerzális képességeire támaszkodott, hogy a godard-i montázs-átmenetek észrevehetőkké váljanak, miként korábban a nézőnek arra a képességére figyeltek, hogy a klasszikus narrációjú, jól összeállított filmekben ne vegye észre az átmeneteket.”⁴⁸

S talán az sem véletlen, hogy Domonkos mások mellett két jelentős délszláv avantgárd szerzőt idéz a szövegében: a szerb szürrealista Marko Ristićet és a horvát expresszionista Miroslav Krležát. Éppen a nyomukon haladva (a francia szürrealizmussal párhuzamosan) Domonkos esszéjében gyakran szerepel az álom motívuma: „Leghőbb vágyam álmodni. Betegségem a folytatásos, nagy, konstruktív, ébredés nélküli álom.”⁴⁹ A délszláv idézetek eredeti nyelven, fordítás nélkül szerepelnek a szövegben. Domonkos ezzel egy olyan olvasót céloz meg magának, aki számára hozzá hasonlóan a másik, az akkor még „szerbhorvát” nyelv nem idegen, éppen ezért nem szorul fordításra. Éppen ez jelzi többek között a kortársi délszláv irodalmakhoz való vonzódás erejét: Domonkos generációja nem idegen, hanem másik kultúraként kezelte a közvetlen szomszédságában lévő ex-jugoszláv kultúrákat. Kérdés, hogy ezek a délszláv idézetek mennyire szólnak otthonosan a mai olvasó, illetve a magyarországi befogadó számára. Ez lesz az egyik olyan tényező, amely a symposionista szerzők műveit megkülönbözteti a magyarországi szerzők alkotásaitól. Ebből az fakad, hogy a symposionista „kisebbségi” beszédmódot kevert kultúrájú szituáció határozza meg, amely a két-, illetve a többnyelvűség formájában manifesztálódik. Domonkos ezzel az anyanyelv autentikusságának viszonylagosságára reflektál. Ez összefüggésbe hozható azzal, amit Derrida állít az „idegen anyanyelvűségről”: „[...] egyfajta »eredendő« elidegenedést jelenít meg vagy tükröz, amely minden nyelvet a másik nyelvében

⁴⁴ „Perspektivu iz koje se kolaž dosad nije sustavnije proučavao, a koja se već na prvi pogled logično nameće obećavajući nove spoznaje, pruža – načelo citatnosti.”, Dubravka Oraić Tolić: *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990, 110. old.

⁴⁵ Domonkos fordításában: *Az utolsó lebeletig*.

⁴⁶ Vö.: DOMONKOS: i. m. 28. old.

⁴⁷ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, ford.: Pócsik Andrea, Magyar Filmintézet, Bp., 1996, 320. old.

⁴⁸ „Ali se pri tome uporno oslanjao na podrazumijevane gledateljeve univerzalne sposobnosti da se godardovski montažni prijelazi razaberu baš kao primjetni, kao što se oslanjalo na gledateljevu sposobnost da ne primećuje prijelaze u dobro montiranim filmovima klasičnog stila.”, Hrvoje Turković: *Teorija filma*, Meandar, Zagreb, 2000, 176. old.

⁴⁹ DOMONKOS: i. m. 25. old.

gyökereztet: egyetlen nyelv tulajdonlásának lehetetlenségét.”⁵⁰ Domonkos számára ez abból fakadhatott, hogy a nyelv határai nem estek egybe az ország határaival, a határon túliság idegenség-tapasztalata tükröződik műveinek nyelvhasználatában. Ám nála ez egyben egzisztenciális probléma is, a híres „hordozható haza” (*Kormányeltörésben*, 1971) metaforája párhuzamba állítható Kafka következő töredékével, mely Ahasvérus, a „bolygó zsidó” problémájával függ össze: „Mindig útra kész, hordozható a háza, mindenütt otthon van.”⁵¹ Azzal a különbséggel, hogy Ahasvérus átka az, hogy sehol sem lehet otthon, állandó száműzetésben létezik. Akárcsak Domonkos figurái, lírai alanyai, esetükben a „mindenütt otthon van” negatív meghatározássá válik: az „otthon” viszonylagos lesz, kérdésessé válik, ahogyan a nyelv, s ezáltal – wittgensteini értelemben – a világ határai. Többek között erre a problémára reflektál Domonkos a szerb nyelven írott, *Prevodi trajanja* (1970) című verseskötete, illetve a torzított (*Kormányeltörésben*), valamint a kevert nyelvű kép-és szövegkollázsaiiban, illetve montázsaiiban.

Hangok

A symposionisták közül a kollázs és a montázs poétikája Domonkos és Tolnai Ottó esetében hasonló, de nem egyforma megoldásokhoz vezetett. Mindketten prózában, költeményekben, esszéiben is használják ezt az eljárásmodot, sőt, mindketten készítenek képzőművészeti kollázsokat. Ezek után nem véletlen, hogy a két szerző több alkalommal publikál közösen jegyzett műveket, amelyekben az egységes szerzői identitás konstrukcióját kérdőjelezi meg, teszik relatívvá. Ilyen például a *Mao-poe* (1968)⁵² című verbo-voko-vizuális⁵³ kollázs-poéma, akárcsak a szintén közös *Valóban mi lesz velünk?*⁵⁴ (1968) című verseskötet (Végel László utószavával, valamint Domonkos, Kapitány László és Tolnai kollázsaiival). A megírásához képest jóval később megjelent, Fehér Kálmánnal és Tolnai Ottóval közösen írott *Dolerony* című poéma⁵⁵ szintén értelmezhető a kollázs felől, és természetesen az *Új Symposion* folyóirat, amelyet szerkesztőként, szerzőként közösen alkotnak, s amelynek számai a kép és a szöveg együttesének köszönhetően intermediális verbo-voko-vizuális alkotásnak tekinthetőek.⁵⁶ Természetesen ez nem jelenti azt, hogy Domonkos (és Tolnai) minden műve a kollázs, illetve a montázs technikáját alkalmazza, s hogy csak az avantgárd hagyomány felől értelmezhető. A szerzők sok esetben idézik a klasszikus modernség kanonizált, kultikus műveit is az avantgárd és a neoavantgárd mellett.

Thomka Beáta Tolnai és Domonkos első regényeit (*Rovarház, A kitömött madár*, 1969) a kollázs epikumának, illetve patchwork-elbeszéléseknek tartja. Tolnai egyik korai regényéről pedig ezt írja: „A *Rovarház* c. regény az első olyan kísérlet, mely egy nagyszerkezeten belül teszi próbára a kollázs eljárásokat, az asszociatív technikát, a központozás nélküli közlésformát, áradó beszéd-folyamot, a beszédszerű narrációt, a motívumok ismétlésére, illetve a dzsessz-improvizációra támaszkodó laza szerkesztést.”⁵⁷ Domonkos regénye nem megy ilyen messzire, a történetmondás nála ugyan töredékes, mégis a részek, illetve a szereplők között, a montázs-technikának köszönhetően, összefüggés van, ezért *A kitömött madár* esetében rekonstruálható lesz egy kalandtörténetre emlékeztető váz, akkor is, ha ezt a fragmentált történetiséget verses betétek, asszociációs, illetve kollázs-mondatfolyamok szakítják meg. Tolnai *Rovarház*ában is felfedezhető egy, a „farmernadrágos prózára” (Alexander Flaker fogalma a beat-irodalom kapcsán – „jeans

⁵⁰ Jacques Derrida: *A másik egy nyelvűsége*, ford.: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán, Jelenkor, Pécs, 1997, 108. old.

⁵¹ Franz Kafka: *Az én cellám – az én váram*, Ford.: Halasi Zoltán, Európa, Bp., 1989, 41. old.

⁵² *Híd* 1968/1., melléklet

⁵³ A verbo-voko-vizuális irodalom vajdasági, illetve délszláv hagyományáról lásd: Szombathy Bálint: *A verbo-voko-vizuális műtípus nyelvi univerzalizmusa mint a konceptualista műfaj egyik lehetséges eredője*, in Sz. B.: *Új idők, új művészet*, Forum, Újvidék, 1991, 91-99. old.

⁵⁴ Symposion könyvek 13., Forum, Újvidék, 1968

⁵⁵ Forum, Újvidék, 2005

⁵⁶ A horvát, illetve az ex-jugoszláv intermediális, vizuális költészetéről bővebben lásd: Goran Rem: *Koreografija teksta 1.*, Meandar, Zagreb, 2003

⁵⁷ THOMKA: i. m. 56. old.

prose”) emlékeztető beat-történet, ám ott az elemek közötti összefüggésrendszer jóval széttartóbb, mint Domonkos regényében. Éppen ezért Thomka a két mű közötti különbséget így vázolja fel: „Domonkos formateremtése spontánabb, Tolnai látásmódja intellektuálisabb, a regényelemek a szerves egybetartozásnak a látszatát sem kívánják sugallni.”⁵⁸

A különböző nyelvi elemek, még hozzá a szerb(horvát) és a magyar nyelv egymás melletti szerepeltetése nem minden Domonkos-mű sajátja. Ez a probléma a szerző prózájában a *Hangok* (1972) című novellában jelenik meg a legmarkánsabban, mely az 1986-os *Önarckép novellával* című novellás kötetben jelent meg.⁵⁹ A novella harminchat számozott elbeszélés-töredékből áll, amelyek önmagukban és egymáshoz fűződő viszonyukban is értelmezhetőek. Az első, szerb nyelvű töredék visszatérő refrénként fogja össze a szeretlennek tűnő szerkezetet. A novella címe arra enged következtetni, hogy az egész zenei struktúraként is értelmezhetjük. Ebből a szempontból mindegyik töredék egy adott hangszínen és magasságon szólal meg. Az e módon keletkezett zenei elbeszélés leginkább a Domonkost gitárosként, szaxofonosként is foglalkoztató dzsesszes improvizációra emlékeztet: „A dzsessz iránti vonzalom »generációs tünet« volt a hatvanas években. A témaválasztáson túl (Gyémánt László pszeudo-kollázs festményei, a *Blues in the night* 1968) a rögtönzés is összefüggést mutat a dzsessz és a kollázs között.”⁶⁰ A dzsessz mellett olyan fragmentált zenei darabként is értelmezhetjük Domonkos művét, amelyet visszatérő motívumok, szekvencia-töredékek, refrének „zajzenéje” (John Cage) szervez. Cage avantgárd antizenéje mellett többek között Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Klaus Hashagen, illetve Bernd Alois Zimmermann és Pierre Schaeffer konkrét zenéjében (*musique concrète*) fedezhetünk fel kollázs-technikát, mely a különféle utcai, illetve gyári vagy más zörejeiből épül fel. Mindez a futurista zenére, Marinetti rádióhangos kísérleteire tekint vissza.⁶¹ Christoph Reinecke a hangszalagra rögzített zenéről értekezve, Schlichting alapján a következőt vonja le a kollázsról és a montázsról: „A montázs technikáját pontosabban le kell írni, amikor a szalagon végzett teljes munkát felmutatja. A kollázs ellenben inkább az anyag esztétikája és a kombinatorikus feltételek alapján válik leírhatóvá.”⁶² Ebből kiindulva a montázs az elektronikus zenében a következő módon manifesztálódik: „Az elektronikus anyag [...] homogén anyagként mutatkozik meg, s egy zárt hanguniverzumot alkot.”⁶³ A kollázs ennek ellentéte lesz, mert a „zárt szintetikus- és elektronikus Hangvilág ellenében lép fel, s a maga anyagi reáliáit [Materialien] az akusztikai tárgyak formájában találja meg a hangreáliák empirikus világában, amelyet aztán zenei struktúrákba komponálnak bele.”⁶⁴

Domonkos *Hangok*ében különféle történet-szekvenciákkal találkozunk, amennyiben egymás után olvassuk őket, akkor nem találunk összefüggést, lineáris folytonosságot közöttük: „Többszólamú történet egyidejűleg, összhangzásban hallgatni csak a zenében, ábrázolni pedig, ahogyan a partitúrában vagy a »poliszcenikus képeken«, lehetséges, ellentétben az írással. Így az

⁵⁸ THOMKA: i. m. 56. old.

⁵⁹ A kötet megjelenése idején a recepció ambivalensen viszonyult a kötethez, míg Herceg János és Piszár Ágnes az elismerés hangján szólnak róla, addig Varga Zoltán ingadozó színvonalúnak tartja Domonkos novellás gyűjteményét (mindhárom kritika a *Híd* 1986/12-es számában jelent meg).

⁶⁰ Szeifert Judit: *A látszat ellen(ére)*, in *Magyar kollázs. A magyar kollázs/montázs történetéből 1910-2004*, Magyar Festők Társasága, Városi Művészeti Múzeum Képtára, Győr, 2004, 145. old.

⁶¹ Vö.: Ignác Ádám: *Gépek zenéje. Adalékok az elektronikus zene előtörténetéhez (1900-1930) – elméletek, kompozíciók, hangszerek*, In: *Médium, Hang, Esztétika. Zeneiség a mediális technológiák korában*, főszerk.: Batta Barnabás, társszerk.: Tóth Benedek, Univ, Szeged, 2009, 22-41. old., illetve lásd még: Haraszi Enikő: *A futurista (zaj-)zenejelölés alapjai*, *Helikon* 2010/3., 388. old.

⁶² „Die Technik der Montage muß genauer beschreiben werden, da sie die gesamte Arbeit mit dem Band aufzeigt. Collage hingegen wird mehr unter materialästhetischen und kombinatorischen Voraussetzungen zu beschreiben werden.”, Christoph Reinecke: *Montage und Collage in der Tonbandmusik bei besonderer Berücksichtigung des Hörspiels. Eine typologische Betrachtung*, Dissertation, Hamburg, 1986, 56. old.

⁶³ „Das elektronische Material selbst zeigt sich [...] als ein homogenes Material, das einem geschlossenen Klanguniversum entstammt.”, REINECKE: i. m. 72. old.

⁶⁴ „sträubt sich gegen die geschlossene Welt syntetisch-elektronischer Klänge und findet ihre Materialien in Form akustischer Objekte in der empirischen Welt der Klangrealien, welche dann zu musikalischen Strukturen komponiert werden.”, REINECKE: i. m. 72. old.

idő- és térbeli vágásokkal, nézőpontváltásokkal megszakított többszólamúságból már csak a fragmentaritás és a nem szabályos ismétlődés érzékelhető az olvasás folyamatában.”⁶⁵ Ám amennyiben a különféle történetdarabkákat a bennük lévő tartalom alapján kötjük össze, akkor azt látjuk, hogy ha nem is időrendi sorrendben, de összefüggnek egymással. Párhuzamosan megjelenő történetrészekkel, beszédshólamokkal, hangokkal van dolgunk. Az olvasóra van bízva e heterogén anyag összeállítása. Oto Bihalji-Merin szerint a kollázs „a kombinálás plurális eszközeinek használatának legjobb eljárásmodja, mindenféle anyag, forma és eszme egymással való szembesítésére és áthatására.”⁶⁶ Domonkos novellájában mintha valaki folyamatosan ide-oda tekerné a rádió gombját, amitől néhány műsor többször is felcsendül, miközben új műsortöredékeket is hallunk, akár csak a konkrét zenei művekben. Az egészet a visszatérő, szerb nyelvű refrén fogja össze, mely a különféle hangokban megcsendülő, hasonló egzisztenciális problémát (vendégmunkás-lét, hazavágyódás, anyagi nehézségek stb.) hangsúlyozza ezáltal.

Domonkos novellája dekonstruálja az elbeszélői identitást: nincs egységes elbeszélői szubjektum, ehelyett több elbeszélői hanggal van dolgunk. Ugyanakkor úgy is értelmezhetjük az írást, hogy egy „láthatatlan és halhatatlan” elbeszélője van, aki a töredékek mögé bújva, kollázs technikával illesztette, „ragasztotta” és „vágta” egymás mellé a különféle részeket. Bihalji-Merin úgy véli, hogy a kollázs tükrözi a tudat, a tér és az idő szétforgácsolódását és sokszintűségét: „A kollázs lehetővé teszi az idő határtalanítását a folytonosság megszüntetésével.”⁶⁷ Domonkos elbeszélői szubjektumának szintén nincs folytonossága, csak megszakítottasága, emiatt plurális identitása lehetséges csupán. A különböző részek csak kombinatorikus módon és motívikusan tartoznak egybe, ám az összetartozó elemek időegységei nem a folytonosság, hanem a töredékes struktúra felől válnak értelmezhetővé. Innen nézve talán jobb lenne ellen-novellának nevezni ezt az avantgárd értelemben vett anti-műalkotást. A Domonkosra is ható szerb szurrealista Marko Ristić például a saját hasonló szerkezetű regényét (*Bez mere*, [Mérték nélkül] 1929) így jellemzi évekkel később (1962-ben, a *Symposion-melléklet* idejében): „Egy általános morális ellenkonformizmus keretén belül tehát a *Mérték nélkül*, az anti-regény egy példjaként, bizonyos értelemben úgy is felfogható, ami annyit jelent, hogy egy sajátos szempontból nézve, mint az *anti-irodalom* adaléka, az anti-esztétika kifejezett és talán hatásos adaléka.”⁶⁸ Az anti-regénnyel kapcsolatos kérdéskör hasonlít arra, amit korábban az avantgárd és a tradíció viszonyáról megjegyeztünk. Egy paradox probléma előtt állunk, a hagyományos regény és az anti-regény kölcsönösen feltételezik egymást: „Paradoxonként hangzik, de vitathatatlanul igaz, hogy csak az »igazi« művész teremthet ellenművészetet, mert ez a művészet belső problémáinak ismerete nélkül hiteles formában elképzelhetetlen.”⁶⁹ Szombathy idézett tanulmánya szerint az antiművészet a dadaista, illetve a konstruktivista, valamint ezek leágazásaiból származó alkotói diszciplína. Ebből fog táplálkozni a neoavantgárd, a szubkulturális, ellenkulturális vagy pszeudoavantgárd művészet is: „Az ötvenes-hatvanas évek új művészetében felelevenedő koncepcióellenes alkotói magatartásformák fő jellemvonása a dadaista törekvéseknek a művészet-esztétikai szférát megszüntetni akaró programjában, valamint a hétköznapi életnek a művészeti cselekedet rangjára való felértékelésében teljesedik be.”⁷⁰ Domonkos művészete ezzel az attitűddel függ össze, s egészen a művészettől való csömöriig jut el, annak felismeréséig, hogy az avantgárd „hétköznapi esztétizációjá”-nak programja nem valósítja meg a vágyott társadalmi utópiát.

⁶⁵ Dózsai Mónika: *Tárló. A narráció látélete (Domonkos István: Önarckép novellával)*, Ex Symposion 1994/10-12., 45. old.

⁶⁶ „To je najbolji postupak za primenu pluralističkih sredstava kombinovanja, suočavanja i prožimanja svih materijala, oblička i ideja.” Oto Bihalji-Merin: *Jedinstvo sveta u viziji umetnosti*, Nolit, Bg., 1974, 183. old.

⁶⁷ „Kolaž omogućuje obezgraničenje vremena ukidanjem kontinuiteta.”, in BIHALJI-MERIN: i. m. 187. old.

⁶⁸ „U okviru, dakle, jednog generalnog moralnog nekonformizma, i *Bez mere*, kao primer antiromana, može se shvatiti, u izvesnom smislu, što znači jednim svojim vidom, kao prilog toj *antiliteraturi*, izraziti i možda čak efikasan prilog *antiestetici*.” Marko Ristić: *Posle trideset i tri godine*, in M. R.: *Bez mere*, Forum, Novi Sad, 1962, 14. old.

⁶⁹ SZOMBATHY: i. m. 8. old.

⁷⁰ SZOMBATHY: i. m. 9. old.

Domonkos ellen-novellája kapcsán elsőre nem világos: „talált” (objet trouvé) vagy „kreált szövegdarabokból” épül-e fel a szerkezet? Sok olyan „hangot” hallani a novellában, amely a hétköznapi, valóságnak ható beszédhelyzetet idézi meg: munkanélküliség, házépítés, szerelmi vallomások, elutazás, a Domonkos műveiben visszatérő gaszterbeiteri lét problémái, hazavágyódás stb. Emellett több ponton újsághírekre emlékeztető szövegrészekkel is találkozni. Mivel a kollázs valóságdarabjai a műalkotás szintjén átalakulnak, absztrahálódnak, mindegy is, hogy valós vagy fikatív (kreált) valóságdarabokon alapul-e az alkotás.: „A kollázsban a valóság darabjai nem veszítik el eredetüket, csak ez az eredet a műalkotásban betöltött funkciójuk szempontjából lényegtelené válik.”⁷¹ A Peter Bürgert kritizáló Schlichting szerint éppen ebben rejlik a kollázs és a montázs különbsége, ugyanis az utóbbi visszautal a valóságra: „A montázs a dezemiotizáció erőteljesebb alkalmazását teszi lehetővé, az anyag apró darabokra esik szét, ezekből az apró darabokból azonban mégis a valóság lényege születik ujja.”⁷² Ez a fajta poétika szétszórja az elbeszélői szubjektumot, másfelől láthatatlanná teszi azt az elbeszélőt, aki a kollázsolást végzi. A paradoxont tovább mélyíti, hogy a fragmentumok egytől-egyig mind vallomásos hangon, szubjektív szemszögből szólalnak meg. Ez összecseng azzal, amit az antiművészet, antiregény kapcsán levezettünk: a szubjektivitás nem szűnik meg, csupán szétszóródik, s ez a szétszóródás az, ami dekonstruálja az egységes szubjektumhoz tartozó világot. S éppen ez a szétszóródás képes becsempészni metareflexív mozzanatot a kollázs-elbeszélésbe. A novellában többször történik utalás a televízióra, így a televízió, illetve a technológia lesz ennek a szétszórt szubjektivitásnak az egyik metaforája. A központozás hiánya a montázs elvét idézi, ám a végeredmény mégiscsak kollázs-szimulakrum, mely a szocreál pozitív társadalmi utópiáival szemben orweeli negatív jövőképet „barkácsol” elénk: „[...] mert minden ember televízió titokban és rajta keresztül lát hall és érez természetes színben sötétedik ezt fogjuk hitelesíteni semmi titok nem hazudhat többé sem a száj sem a ceruza amit az ember látott az százszázalékos kétféle háború létezik [...]”⁷³ A televízió-lét a teljes társadalmi kontrollal hozható összefüggésbe: nincs titok, minden látható. A besúgáson alapuló társadalom rémképeit villannak fel itt. Ezt támasztják alá az idézett, 9-es fragmentum záró sorai: „AZ ESZMÉT ÍRÁSBAN MEGKAPOM DE MÁR JÓVAL ELŐBB TUDOK RÓLA”⁷⁴

A *Hangok*ban három nyelvű szöveggel találkozni: magyarral, némettel, szerbvel. Már ez a tényező elkülöníti a szöveget attól, hogy pusztán a véletlenek sorozatának tartsuk az elbeszélést. A kollázsok kronologikus rendje asszociatív, véletlenszerű, ám a három nyelv, illetve a visszatérő szerb nyelvű refrén jelenléte némileg behatárolja a véletlen szerepét. A magyar nyelvű töredékekbe német és szerb mondatcsonkok is belekeverednek, jelezve a történetek összetartozását. A szerb rész annyiban más a többiekhez képest, hogy két csoportban szerveződik: az egyik szövegegység nem változik, refrénszerűen tér vissza, a többi viszont, a magyarhoz és a némethez hasonlóan, variálódik. A refrén az első a töredékek sorában, s a hazavágyódással függ össze, mintha egy külföldön élő vendégmunkás levélrészletét, táviratát, monológját, vagy dialógustöredékét hallanánk: „imao bih želju da se sredim pa da idem kući jer sada je već proleće na leto možda će biti sve lepo ne znam kako bih mogao da se sredim pa da idem kući”⁷⁵ [nyersfordításban: volna egy kívánságom hogy rendbe hozzam magam és hazamenjek mert most már tavasz van nyárra tán minden szép lesz nem tudom hogyan hozhatnám rendbe magam s hogy mehetnék haza]. A nosztalgikus hangot megütő refrénhez képest a többi szerb fragmentum hétköznapiokról, civakodásokról, humoros trivialisokról szólnak, szomszédok közötti párbeszédekről. A magyar szövegek egy versírással küszködő színészeiről szólnak, aki Szabadkán kezdi a karrierjét, majd Bécsbe kerül, feketén dolgozik, Pestre,

⁷¹ Hans-Bruckhard Schlichtinget Seregi Tamás parafrázálja (in S. T.: *Déry Tibor: Az ámokfutó. Megjegyzések a magyar dadaista líra poétikájához*, *Literatura* 1998/4., 405. old.)

⁷² SEREGI: i. m. 405. old.

⁷³ Domonkos István: *Hangok*, in D. I.: *Önarckép novellával*, Forum, Újvidék, 1986, 68. old.

⁷⁴ DOMONKOS: i. m. 69. old.

⁷⁵ DOMONKOS: i. m. 66. old.

Szegedre is eljut. Beszédes a 13-as töredék „záró” mondata, mely az eredeti otthon elvesztését, illetve az idegen lét otthonossá tételeként fogható fel: „a pénzt ott Pesten el is vertem rendszerint egy kis kajálás egy kis pia bárak cigányzene nők taxi és slussz mentem haza azaz vissza Bécsbe”. A legtöbb töredék tartalmazza az elutazás, az anyagi gondok, a nehéz munka, a hazavágyódás, a szerelmi vágyakozás, a hétköznapi csetlések-botlások történeteit. Ezek a részek olvashatóak önállóan is, a motívumokat az olvasó köti össze, s nem kell feltétlenül egy történetként rekonstruálni az egészet. Mindegyik töredék, a korai német romantika fragmentum-felfogásához hasonlóan: önálló univerzumként is létezik.⁷⁶ Kulcsár Szabó Ernő szerint a romantikus korszak viszonyult elsőnek radikálisan másként a fragmentumhoz: „Éspedig olyan formában, amely ugyan nem szüntette meg fragmentum és totalitás klasszikus ellentétpárját, de – s ebben áll a korábbi korszakok tapasztalatától való nagyfokú eltérésének lényege – a kölcsönös érzékelhetőség olyan horizontjába helyezte, amely a lezár(hat)atlanság, a nyitott kiteljesít(het)etlenség új tapasztalatát lényegében az irodalmi-esztétikai önmegértéstől elválaszthatatlan alakban tette hozzáférhetővé.”⁷⁷ A fragmentum eszerint egy olyan paradoxont tartalmaz, hogy: „[...] már nem valamely Egész (vagy egy rendszer) egysége, hanem csupán egy egyedi dolog egysége, s szisztematikusan nincs más egyedekhez kötve: a töredék univerzumának nem rendszer a következménye, hanem ’aszisztázia’, ’változékonyság’, ’egyésnélküliség’.”⁷⁸ Domonkos műveiben gyakran találkozunk ehhez hasonló ’változékonyság’-gal, amit gyakran az asszociációs technika idéz elő. Danyi Magdolna meglátása – a Domonkos-versek poétikájáról – alkalmazhatónak tűnik a *Hangok* töredékeinek értelmezésekor is: „A költői szöveg nyelvi elemei között szerkezeti viszony szervesen, mondhatjuk, szerkezeti-asszociációs, a struktúra-montázs érvényesül. Ezzel párhuzamosan a versstruktúra zártága a költői szöveg nyitottságát, töredék-voltát valósítja meg.”⁷⁹ Ám a *Hangok*ban és más Domonkos-műben, nemcsak a történetek montázsával (az összefüggő részek szintjén), hanem a történetek kollázsával is találkozunk, amikor a fő történet mellett elidegenítő elemekre bukkanunk.

A legtöbb töredék bizonytalanságban hagy a beszélők kilétére vonatkozóan: nem tudni, a szerb, illetve a magyar és a német szövegeket idegenek, vagy szerbek, magyarok, németek mondják-e el. Egy azonban feltűnő: szemben például a *Kormányeltörésben* torz vendégmunkás nyelvezetével, a *Hangok*ban a németet leszámítva mindegyik beszélő jól beszéli az adott nyelvet. A magyar szövegekbe időnként lírai részek is vegyülnek (ám szokszor humoros trivialisokkal ellentéppontozva, mint például az 5-ös töredékben, ahol a német „mutter” kerül bele a korabeli szlenges, városias szóhasználatú szövegbe, illetve a házépítéssel, vagyis a hétköznappal kapcsolatos fragmentumok). Ám az egyszerűbb magyar, szerb és német szövegek felfoghatóak úgy is, mint a retorikai díszektől megfosztott poétikai nyelv részei. A 9-es „rontott” nyelvű töredékben immagológiai problémával is találkozunk, az elbeszélő a szlávokat harcos népként mutatja be, a zsidókat pedig kifosztott, üldözött nemzetként: „aztán kérem szépen angol fontban kapták a fizetést és kiszolgáltam őket százharminc kilót nyomott az igazgató felesége hát mit csináljanak a németek? a szlávoknak kellett harcolniuk ellenük tetszik tudni harcoltak bejöttek a zsidó vagyona vérbajba mert annyira unokatestvérekkel nőültek éppúgy mint a királyok [...] például Rommel Afrikába az angolok megcsinálták azt hogy oda mind csillagosokat küldtek és egy sem maradt meg közülük mind feltette a kezét nekünk magyaroknak nincs ellenségünk nem is volt soha csak régen egyedül nem bírtuk kipucolni nem akartunk forradalmat a rossz hajlamú emberek akiknek rossz a szájuk és a kezük azok megtagadják könnyen a vallásukat a nemüket a hétköznapijaikat a nép nagyon öreg több mint kilencven éves”⁸⁰ Ez az idézet nemcsak a novellában olykor felbukkanó, önkényesnek tűnő nemzeti sztereotípiákat világítja meg, hanem a

⁷⁶ „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó”, August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*, ford.: Tandori Dezső, Bendl Júlia, Gondolat, Bp., 1980, 301. old.

⁷⁷ Kulcsár Szabó Ernő: A fragmentum néhány kérdése – a nyelviség horizontváltásában, *Literatura* 1999/3, 260.

⁷⁸ KULCSÁR SZABÓ: i. m. 263. old.

⁷⁹ Danyi Magdolna: *A nullponton formálódó költői nyelv*, *Új Symposion* 1972/89., 415. old.

⁸⁰ DOMOKOS: i. m. 68-69. old.

szürrealista automatikus írásmód technikáját is, amitől az egész asszociációs tudatfolyam-próza jelleget kap. A 18-as fragmentum reflektál is erre az írásmódra: „a vérem az isten szükségem van a betegségemre a vér az tükör piros kék ez automatikusan megy”⁸¹ Vagyis a kollázstechnika ezekben az esetekben a tudat működését érzékelteti, a központozás hiánya vagy önkényes használata (például a kérdőjelek esetében) egy folyammá teszi a különállónak ható asszociációkat.

A *Hangok* három nyelve esetében egyikben sem tapasztalunk a *Kormányeltörésben*hez hasonló, radikálisabb nyelvi átalakulást. Ugyanakkor a hiba, a redukció nem nyelvromlásként, hanem paradox módon kifejező tényezőként válik értelmezhetővé, ahogyan azt Mikola Gyöngyi veszi észre a *Kormányeltörésben* kapcsán: „[...] a hiba, a hiány válik információhordozóvá [...]”⁸² Ugyanez elmondható a *Hangok* különféle, idegen nyelvű betéteiről: a redukció ott sem a romlást, hanem az „anyanyelvi idegenség” (Derrida) tapasztalatát érzékelteti. Ilyen értelemben fog a másik nyelv ismerete a *Hangok*ban tapasztalati gazdagodáshoz vezetni: a két, illetve a többnyelvűség az ambivalens (nyelvi) léthelyzet megismerésének eszközévé lesz. S ahogyan a hiba kifejezőerővel bír, ugyanezt elmondhatjuk a töredékek közötti szünetről, a szöveg hiányáról is. Ahogy a novellában visszatérő és szerkezeti elemként működik a szerb nyelvű refrén, ugyanígy a visszatérő hiány-tapasztalat is strukturális funkcióval bír.

A számozott hangokban közös a jobb életre való vágyakozás, akár triviális, akár nosztalgikus példákon bemutatva. Éppen ezért a különféle nyelvek nem járulnak hozzá a nemzeti sztereotípiákhoz, hanem ellenkezőleg, a karikírozható különbséggel szemben a hasonlóságra mutatnak rá. A történetek részeiben a csavargó, nomád-szobjektumok, a kelet-közép-európai vendégmunkás lét darabjait, az idegenség alakzatainak kollázsát olvashatjuk, illetve hallhatjuk meg. Domonkos több novellájában élt a kollázs szerkesztési elvével, ám a különböző nyelvekből fakadó feszültséget a *Hangok* érzékelteti a legjobban: a határvonalon túl, ahol a másik nyelv kezdődik, az idegenség felismerése válik sajátta, s ilyen értelemben illeszkedik a kötet címében megjelölt önarckép körülírásához (*Önarckép novellával*). Ám, amint azt láttuk, ez az önarckép különféle arcképekből (hangokból) összeálló kollázs lesz. Ennek a heterogén létszemléletnek a prózai-és lírai konzekvenciáit, illetve az önreflexivitás határainak nyelvi lehetőségeit, a posztmodern „nyitott mű” poétikáját a recepció szerint⁸³ – Tolnai mellett – Domonkos az elsők között sejtette meg a magyar irodalomban.

A csöbörből-vödörbe lötybölt költészet

Domonkos költészetét több ponton is értelmezhetjük a kollázs ellen-poétikája felől. Ám csak néhány esetben élt a különféle nyelvek verssé montírozásával. Ilyen például a *Szerelem* című költemény az 1971-es *Áthúzott versek* című kötetből. A költemény alapszituációja egy angol nyelvleckés gyakorlat: „she is lovely / her name is milica / you know / do you speak english / she is from feketics / de itt él újvidéken”⁸⁴ Az angol mondatokba szerb név ékelődik bele, a folytatás viszont magyar, de miután az angol és a magyar szöveg között tematikailag nincs különbség, a mondatok egymás utániségükben értelmezhetőek, itt inkább a montázs technikája érvényesül. Perényi Mónika szerint: „A montázs alapja két egymással ellentétes eljárás: a részekre tördelés és az összeillesztés.”⁸⁵ Idekívánkozik még az orosz filmrendező definíciója a montázsról, miszerint az nem mennyiségi, hanem minőségi változást eredményez.⁸⁶ Ebből kiindulva azt láthatjuk, hogy Domonkos *Szerelem* című költeményében az idegen nyelv jelenléte a jelentés szintjén látszólag létrehozza azt a fikciót, hogy a magyar az angol résszel összefüggő témát jelenít meg. A költemény egy szerelmi háromszög tragikus történetdarabjait hordozza magában, a végén

⁸¹ DOMOKOS: i. m. 74. old.

⁸² Mikola Gyöngyi: *Domonkos István hallgatása közben*, in *Domonkos-Symposion*, szerk.: Thomka Beáta, Kijárat, Bp., 2006, 173. old.

⁸³ Vö.: MIKOLA: i. m. 177. old., Károlyi Csaba: *Meztelen történetek*, in *Domonkos-Symposion*: i. m. 116. old.

⁸⁴ in Domonkos István: *Áthúzott versek*, Symposion könyvek 31, Forum, Újvidék, 1971, 57. old.

⁸⁵ Perényi Mónika: *Montázs a modern magyar művészetben*, in *Magyar kollázs*: i. m. 31. old.

⁸⁶ Szergej Mihajlovics Eisenstein: *A filmkocka mögött*, in Sz. M. E.: *Válogatott tanulmányok*, szerk.: Bárdos Judit, Áron, Bp., 1998, 99-114. old.

csak sejteni tudjuk, hogy a sebész meggyilkolja a szeretőjét, Milicát. A szerb névválasztás is sejtelmes, ugyanis a történettel összefüggésben behozza a 'milicija', vagyis a rendőrség asszociációját. Innen nézve a kezdeti nyelvleckés részek, mintha már a külföldre menekült sebész nyelvtanulós, vendégmunkás monológ-fragmentumai lennének. Épp ennek a félig-meddig re- illetve megkonstruálható történetnek köszönhetően beszélhetünk a vers kapcsán montázsról, s nem a történetiséget teljes mértékben szétziláló kollázsról. Visszaidézve a korábban taglalt Godard montázs-technikáját: a kihagyásos szerkezet itt is önkényes történetkezelésre, vagyis magára a szerkesztői, elbeszélői beavatkozásra reflektál.

A többnyelvű alkotások nem idegenek a magyar költészet történetétől. Már a középkori, illetve a reneszánsz kori művekben is találhatunk rá példákat. XX. században például Tandori Dezső⁸⁷ vagy Petri György verseiben is gyakran bukkanunk idegen nyelvű betétekre. Józán Ildikó meglátása szerint: „Petrinél mind az anyanyelvi, mind az idegen nyelvi kifejezések esetében a poétikai többlet leggyakrabban a rögzült szintaktikai szerkezetek felbontásából, a szerkezetek szokatlan tagolásából adódik.”⁸⁸ Józán úgy véli, az idegen nyelvű idézetek, betoldások Petrinél a fordíthatatlanság, a különféle nyelvi tapasztalatok egymáshoz való viszonyának gondolatával hozhatóak összefüggésbe. A kortárs magyar irodalomban is többször találkozni idegen nyelvű szövegbetétekkel. Németh Zoltán ezt a mozzanatot így fogja fel: „Az idegen nyelvű szöveg azonban – és ez tanulmányomnak az alábbiakban bizonyítandó alapfeltevése – ezen túl jóval összetettebb jelentésképző funkciót tölt be az irodalmi műben, idegenségét nem néma jelenlétként, hanem továbbértelmezendő helyként érdemes szemlélni.”⁸⁹ Domonkosnál nem találunk olyan példát, hogy az idegen szövegrész át legyen költve vagy le legyen fordítva magyarra. Nála a feszültséget az adja, hogy bizonytalanná válik az anyanyelv autenticitása. Hőseinek anyanyelve átalakul, aktuális nyelvvé lesz. A nyelv ilyen fokú heterogén használata felhívja a figyelmet a műalkotás nyelvi feltételezettségére. Miško Šuvaković szerint ez a '60-as, '70-es évek „vajdasági textualizmusának”⁹⁰ egyik ismertető jegye: „Lényeges figyelembe venni, hogy a vajdasági szerzők *érdeklődése* a szöveg problémája és a textualitás iránt egy specifikus, történelmi és **multikulturális** vajdasági helyzetből származik, miszerint a nyelv nem a *természetes* identitás írásos megjelenése, hanem a beszéd írásos, s az írás beszédben lévő jelenlétének mesterséges nyoma. Ez a szükséges *nyelvi* természetellenesség és a többnyelvű jelenlét arra vezet, hogy a nyelv kerüljön a nyelvről való gondolkodás (egy fontos hermeneutikai szint) és a nyelvről való írás középpontjába (a nyelv lényegi produktív és performatív szintje, mint a Másik beszédének, s a Másik által a hétköznapiakban létrehozott nyelvnek a megjelenítése).”⁹¹

Akárcsak a *Hangok*ban, a *A Kuplé 2. előmunkálatai* című Domonkos-költeményben sincsenek lefordítva az idegen nyelvi betétek. Ez a vers a *Kormányeltörésben* után született, s magán viseli a költészetből való kiábrándulás jegyeit, ezt támasztja alá a refrén: „fogamzágátlót szed a

⁸⁷ Tandori írt is egy Domonkosnak ajánlott verset a veszprémi *Ex Symposion* folyóirat Domonkos-különszámában (Vö.: *A Koppár Köldüs a Koppár Köldüsnek, Ex Symposion* 1994/10-12., 149. old.) Tandori *Koppár köldüs* (1991) c. kötete radikálisan veti fel a hiba poétikájának gondolatát, ezt folytatja a Domonkosnak ajánlott költeményében is.

⁸⁸ Józán Ildikó: *Mű, fordítás, történet. Elmélkedések*, Ballassi, Bp., 2009, 327. old.

⁸⁹ Németh Zoltán: *Nyelvi interakciók a kortárs magyar költészetben*, http://www.jogazda.sk/szemle/index.php?option=com_content&task=view&id=333&Itemid=55, elérés: 2011. 05. 02.

⁹⁰ Dubravka Đurić szerint az *Új Symposion* magyar szerzői mellett többek között a következő szerb szerzők (művészeti csoportosulások, folyóiratok tagjai) reprezentálják a „vajdasági textualizmust” a volt Jugoszlávia (SFRJ) szellemi és politikai légkörében: Vujica Rešin Tucić, Judita Šalgo, Vojislav Despotov, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Slavko Bogdanović, Vladimir Kopicl, Slavko Matković, Janez Kocijančić. (Vö.: Dubravka Đurić: *Srpska poezija i efekti globalizacije*, in D. Đ.: *Politika poezije - Transzjevi i pesnički eksperiment*, Azin, Beograd 2010, 159-189. old.)

⁹¹ „Bitno je uočiti da *interesovanje* vojvođanskih autora za problem teksta i tekstualnosti proizlazi iz specifične istorijske i **multikulturalne** situacije Vojvodine u kojoj sam jezik nije opis *prirodnog* identiteta, već artifičijelni trag prikazivanja govora u pismu i pisma u govoru. Ta nužna neprirrodnost *jezika* i višejezička prisutnost čini da se sam jezik smešta u središte mišljenja o jeziku (jedan bitan hermeneutički nivo) i pisanja o jeziku (bitan *produktivni* i *performativni* nivo jezika kao prikazivanja govora Drugog i jezika kao proizvodnje Drugog u govoru svakodnevnice).” Miško Šuvaković: *Eseji o Slavku Bogdanoviću*, in Slavko Bogdanović: *Politika tela. Izabrani radovi 1968-1997*, Književni novosadski krug K21K – Prometej, Novi Sad, 1997, 15-16. old.

világ / méhében / hervadt szó-ondó”⁹² Ez a költészettel szembeni tagadó magatartás paradoxont eredményez, ahogyan azt már az avantgárd antiművészettel kapcsolatban írtuk: a vers tagadása versben, lírai eszközökkel fogalmazódik meg. Ugyanekkor ez a magatartás Domonkos esetében nem költészetének kései korszakára jellemző csupán. Akárcsak generációjának többi tagja esetében, Domonkosnál sem beszélhetünk homogén poétikáról. Már az első kötete, az 1963-as *Rátka* is ellentmondásos poétikát képvisel, erre utal a kötet mottója is: „Lyukas fogak a szavak / űr bennük a gondolat / szaporodó élő kripták / őrzik az erjedő csontokat”⁹³. Ám annak ellenére, hogy a *Rátka* kötet néhány verse kételkedik a költészetben, figyelembe kell vennünk, amit a szerző pályatársa, Végel mond erről a korszakról, szerinte ez a negatívitás egy „teljes életért nyújtott pozitív áldozat”.⁹⁴ Domonkos itt az avantgárd értelmében „új szavakban” bízik, a régiiek leépítésével: „Tessék minden élénk színt feloldani, / A szavak épületeit lerombolni, / Rétek, kérem, újrakezdjük a pompás virágzást.”⁹⁵ (*Egy virágzás elé*) A kezdeti, nyílt ellentmondás vállalása után a tagadás radikalizálódik, amit Végel a következő módon értelmez: „A »mindent elmondani« elve lassan a »nincs mit elmondani« felismerésévé cserélődik fel.”⁹⁶

A *Kuplé 2. előmunkálatai* már csak vázlatzerűen jelzi a vers struktúráját, az előmunkálat befejezetlenséget, illetve a vers szöveggörnyezetében: avantgárdos szerzetlenséget, illetve befejezhetetlenséget sugall. Ez azonban azt is jelzi, hogy a költészetnek nincsenek már meg azok a biztosnak hitt alapok, ami alapján a világ megverselhető lenne: „Jóska, Töfe / nem látom az értelmét az egésznek / tizenhat éve írok verset”⁹⁷. A vers utolsó mondata is pusztán egy rövidítés, s a versírás trivializálódását jelzi: „Stb.”⁹⁸ Ugyanakkor a költészetbe vetett hit nem tűnik el maradéktalanul, hiszen, amint azt jeleztük, a tagadás költeményben fejeződik ki, s így kimondatlanul is a *pompás virágzás újrakezdésének* a reményét és paradoxonát hordozza magában. Ennek a tagadás és igenlés közt őrlődő magatartásnak legutóbbi megnyilvánulása éppen egy verseskötet lett: Domonkos hosszú hallgatás után 2008-ban egy újabb, a *YU-HU-Rap* című poémával jelentkezett, rációfolva önmagára és a saját recepciójára is, hogy esetében a költészet halott lenne.

A *Kuplé 2. előmunkálatai* alapvetően az alulstilizálás, az önmegszűntetés, a vers önleépítésének jegyeit mutatja fel. Danyi Magdolna a *Kuplé* című költeményt, akárcsak a *Kormányeltörésben*, illetve a Radnótit idéző, *Der noch springt auf!* című verset ambivalens „költői összegzésének” tekinti. A kuplé műfajáról pedig a következőt írja: „A kuplé, a sláger világának személytelen, mindenkire és senkire sem kötelező, ám örökérvényűnek tekinthető gondolati szentenciái az ízlésbeli hasonlóság/összetalálkozás árán a másokhoz – tehát: egy közösséghez – tartozás illúziójával szolgálnak befogadójának. (A húszas, harmincas évek kuplé-író és kuplé-befogadó polgára a maga cinikus vagy naiv szellemiségével tipikusan példázta, hogyan lehetett az elburjanzó kuplé- és operett-irodalom az öncélú szórakoztatáson túl egy látszatközösség illúziójának a megőrzőjévé – akkor, amikor a polgárság kiemelkedő, a távlatos gondolkodást vállalni tudó tagjainak hite, bizalma osztályuk, rendjük fejlődési lehetőségében szükségszerűen megingott.)”⁹⁹ Danyi a *Kuplé* című versben paradox módon a személyiség megőrzésének a kísérletét látja, ezt támasztja alá a vallomásos hang. Domonkos második kuplé-versében a közösségi látszat-összetartozás felbomlik, a költemény nem kész, csupán előmunkálat. A vallomásos hangot, a személyes életrajzi töredékeket folyamatosan ironikus szófacsarások akasztják és kérdőjelezik meg a refrén és a személyes történet által összetartozó versszerkezetet:

⁹² Domonkos István: *A Kuplé 2. előmunkálatai*, in D. I.: *Kormányeltörésben*. Válogatott versek, Ister, Bp., 1998, 124. old.

⁹³ Domonkos István: *Rátka*, Symposion könyvek, Forum, Újvidék, 1963, 5. old.

⁹⁴ Végel László: *A metafizikától a bele nem egyezés eposzáig*, in V. L.: *A vers kibívása*, Symposion könyvek 44., Forum, Újvidék, 1975, 110. old.

⁹⁵ DOMONKOS: i. m. 7. old.

⁹⁶ VÉGEL: i. m. 110. old.

⁹⁷ DOMONKOS: i. m. 134. old.

⁹⁸ DOMONKOS: i. m. 134. old.

⁹⁹ Danyi Magdolna: *A személyiség védelmében. A Kuplé megközelítése*, *Új Symposion* 1976/130., 75. old.

„seggpaszta / szúnyogszaft / pizsamabogár / tranzisztorlepké / pálmazaft / sirálpárzás”.¹⁰⁰ Ugyanakkor a két kuplé-vers kollázsszerű építkezése hasonló, azzal, hogy a *Kuplé*-ban nincsenek az előbb idéettekhez hasonló halandza-szavak. A második kuplé sok „stb.”-je, illetve az értelmüktől, jelentéstől megfosztott halandza-szavak mintha azt jeleznék: mindegy mit írunk, minden versé lehet, éppen ezért a költészetnek nincs kitüntetett szerepe a megnevezés és kimondás terén. A „stb.” jelentheti még azt is, hogy a sorok sorrendjének a felsoroláson túl nincs más mozgatórugója. Szinte az is mindegyé válik, hogy milyen nyelven szólal meg a lírai alany. S akár csak a *Hangok* című ellen-novella esetében, az is bizonytalan van-e egységes lírai alanya, beszélője a versnek, hacsak nem a különböző híreket, szavakat, műcímeket kollázsoló, láthatatlan lírai alany nem válik azzá. Ám a költemény szöveges egységei között olyan nagy a távolság, hogy mindegyik lírai alanya töredék csupán, s a fragmentumok között csak az olvasó rakhatja egybe az összefüggéseket. Zenei-szerkezeti értelemben a visszatérő refrén, s a szavakban, a nyelvben, a költészetben való csalódás gondolata, érzése tartja össze a heterogén, kollázs-költeményt. Tematikailag ezzel a refrénnel, a szavakból, a nyelvből való kibrándulással függ össze a szerb nyelvű betét is, azzal a különbséggel, hogy míg a magyar nyelvű refrén díszített lírai nyelven szólal meg, addig a szerb nyelvű rész triviális módon ad hírt ugyanarról: „Zdravo Dragane / ja ti sedim brate / u ovoj mojoj takozvanoj pesničkoj radionici / umoran k'o kučka / pesmu pišem / a pitam se komu zašto / kad sam i sam prestao da čitam pesme mene je / osvojila skroz elektronika / pa s večeri satima slušam / Net King Kola”¹⁰¹ [nyersfordításban: Szia Dragan / én testvérem itt ülök / ebben az úgynevezett költői műhelyben / fáradtan mint egy kurva / verset írok / de kérdelem én kinek minnek / amikor jómagam is abbahagytam a versolvasást engem / teljesen meghódított az elektronika / s esténként órákig hallgatom / Nat King Cole-t] Ezek a sorok a versírás hiábavalóságát, illetve a versolvasást problematizálják. S akár csak a *Hangok* esetében, itt is felmerül a mindennapok és az elektronika közötti összefonódás, amit a költészetet, a művészetet elsöprő fogyasztói társadalom kritikájaként olvashatunk. A Nat King Cole dzsessz zenész említése pedig a költemény improvizációs kollázs-technikájával is összefüggésbe hozható. A következő szerb nyelvű betét az eltárgyasult világgal szembeni elidegenedést érzékeleteti: „ni ova slama nije moja / nit ove daske spavaće / nit hoklica ova / pa ni metla”¹⁰² [nyersfordításban: sem ez a szalma nem az enyém / sem ezek alvó deszkák / sem ez a hokedli / s a seprű sem]. Az utolsó szerb betét ismételtén a versírás problémájára reflektál: „autoru pripada 15 besplatnih primeraka”¹⁰³ [nyersfordításban: a szerzőnek 15 ingyen példány jár]. Ez a fragmentum a szerző és a kiadó közötti szerződésből származhat, a versírás triviális helyzetére utal, mintegy jelezve, hogy a versírás nemcsak a metafizikai bonyodalmat, de a szerző anyagi gondjait sem képes megoldani.

Érdeemes még megfigyelni, hogy milyen zenei idézetek vannak a költeményben (amelyeket gyakran idegen nyelvű szövegrészek kísérnek): Nat King Cole, Bach, Albinoni, Erik Satie, Ted Jones / Mel Lewis. Vagyis, akár csak a többi versben található töredék esetében, a populáris és a magas kultúra intermediális idézetei kollázsszerűen illeszkednek egymáshoz, az olvasóra bízva az ebből fakadó hierarchia-mentes, posztmodern idéző plurális esztétika értelmezését. Innen nézve nem meglepő, hogy egy focimeccses hír (Olaszország-Anglia 2:0) ugyanabban a verstérben szerepel, ahol Marquez, Van Gogh vagy Peter Weiss. Ez felfogható úgy is, hogy a magas kultúra trivializálódott, miként azt a költemény egyik idézete jelzi: „a vers sorsa a regényé a kultúráé / hivalkodó nyárspolgári aggódás / nyakunkban a munkanélküliség / az infláció”¹⁰⁴ Ezután egy Van Gogh levélrészlet következik a munkások fizikai nyomoráról és kiszolgáltatottságáról. Mintha azt jelezné ez a két egymás mellett lévő szövegegység, hogy a művészetnek a társadalmi problémákról, s nem a hermetikus esztétikai kérdésekről kell szólnia. Ez pedig összefügghet az

¹⁰⁰ DOMONKOS: i. m. 130. old.

¹⁰¹ DOMONKOS: i. m. 127. old.

¹⁰² DOMONKOS: i. m. 129. old.

¹⁰³ DOMONKOS: i. m. 132. old.

¹⁰⁴ DOMONKOS: i. m. 128. old.

avantgárdnak azzal a programjával, hogy túl kell lépni az esztétikán az etika irányába. Müllner András a Domonkos-Tolnai: *Valóban mi lesz velünk?* című kötet kapcsán azt állítja, hogy: „Ez a pozíció a költészetben, legalábbis a kritika szerint, a korabeli szövegpéldákat és kanonizált szerzőket tekintve közvetlenséget, redukción, konkrétumot és hétköznapiságot jelentett, ami pedig az etikus forradalmi magatartás záloga volt.”¹⁰⁵ Müllner kimutatja a Domonkos-Tolnai közös kötetéről, hogy az etika ambivalens viszonyba keveredik az esztétikával, nem tudnak egykönnyen megszabadulni egymástól. Bosnyák István azonban másként látja a problémát: „Költőnk tehát az adottal, a »civilizált« valósággal nem a cselekvő magatartást, a pírát-ént a tényleges individuum, a generikus lény szintjére emelő akciót, nem a *praxist*, s nem is a »gerillizmust« szegez szembe, hanem a végső kétségbeesés gesztusát: a robinzonlétet, az őstermészetesség naturalizmusát.”¹⁰⁶ Ez pedig „nem azt jelenti, hogy kétségtelen *költészeti értékei* mellett nincs *szellemi-etikai* fontossága is. Van, igenis van, csak szerintem ezt nem a tetthirdető *politikai* forradalmiságban kell keresni, ahogy azt az első kritikák tették.”¹⁰⁷ A *Kormányeltörésben* is mintha hasonló következtetésre jutna a végén: „asszony lepedő ágy / clitoris / rátenni ujj / nem gondolni kollektív / nem gondolni privát”¹⁰⁸.

A *Kuplé 2. előmunkálatai* költeménynek azok a sorai, amelyek a művészetben való kiábrándulást érzékeltetik, mintha a totális tagadásban, a versírás trivializálásában látnák az etikai cselekvés esztétikai lehetőségét. Danyi a következőt írja Domonkos versírói attitűdjéről: „A meghirdetett, szükségszerűnek felismert tagadás, a költői tapasztalatok áthúzza/magatartása a nyelv funkcionáltságának módjában/irányában jut kifejezésre, tehát a költői nyelven belül realizálódik.”¹⁰⁹ Ebből az következne, hogy a művészet felszámolása lesz etikaivá, ám ez paradoxon, mint az ellen- kategóriával meghatározott avantgárd műalkotások legtöbbje esetében: a vers tagadása versként fogalmazódik meg. Nincs kiút, a tagadás nem szabadít fel. A *Kuplé 2. előmunkálataiban* nem jelenik meg az az ösztönös robinzonád, amiről Bosnyák beszél a *Valóban mi lesz velünk?* kapcsán, illetve itt nincs meg az az erotika, mint a *Kormányeltörésben* című darab végén. A második kuplé a költészettől való búcsú jegyében íródott, ám miként a költemény a lezáratlan töredék benyomását kelti, úgy a búcsú sem tekinthető végérvényesnek. A nemrég kiadott *YU-HU-Rap* bizonyítja: Domonkos nem tudott igazából és végérvényesen elhallgatni költőként. Az ő esetében a hallgatás is beszédes volt: ahogy az elemzett *Hangok*, illetve *A Kuplé 2. előmunkálatai*, úgy a fragmentumként működő kötetek, költemények közötti időközökben is a hiány intenzitása vált kifejező erővé.

Összegzés-kísérlet

Domonkos experimentális művészete a '60-as, '70-es évek „vajdasági textualizmus”, illetve a volt jugoszláv kulturális kontextus sokszínűségével függ össze. Nyelvi kollázsai és montázsai a század első felében indult magyar és délszláv, tágabban pedig az európai avantgárd hagyományát folytatják tovább, illetve érintkeznek a korabeli kortárs neoavantgárd problémákkal (konkrét zene, verbo-voko-vizuális, illetve konkrét költészet stb.), esetenként pedig posztmodern mozzanatok is felmutatnak. Domonkos többnyelvű munkái elválaszthatatlanok Brasnyó István, Fehér Kálmán, Koncz István, Ladik Katalin, Gion Nándor, Maurits Ferenc, Végel László, Tolnai Ottó stb. többnyelvű alkotásaitól, vagyis a *Symposion-melléklet* és az *Új Symposion* első generációjának körétől, melynek maga Domonkos is alakítója volt. A kultúraköziség kérdései a további symposionista generációkra is hatottak (Bognár Antal, Bozsik Péter, Böndör Pál, Csorba Béla, Danyi Magdolna, Fenyvesi Ottó, Jung Károly, Lovas Ildikó, Losoncz Alpár, Sziveri János, Szombathy Bálint, Thomka Beáta stb.) A többnyelvű „vajdasági textualizmus” szempontjából külön színpoltot képez Horváth Ottó költészete, aki magyar létére szerbül ír, magyarból fordít

¹⁰⁵ Müllner András: *Szakállas költészet?*, in Domonkos-Symposion: i. m. 124. old.

¹⁰⁶ Bosnyák István: *Szakáció II.*, Forum, Újvidék, 1982, 238. old.

¹⁰⁷ BOSNYÁK: i. m. 238. old.

¹⁰⁸ DOMONKOS: i. m. 82. old.

¹⁰⁹ DANYI: i. m. 414. old.

szerbre, s a szerb nyelvű verseiben gyakran szerepelnek magyar (mű)idézetek, illetve sokszor foglalkozik a szerb-magyar világ viszonyaival.¹¹⁰

Domonkos prózai művei párhuzamba állíthatóak a vele egy időben alkotó Mészöly Miklós munkáival, amelyek szintén foglalkoznak a történet rekonstruálhatóságának problémáival, a töredék, illetve a többnyelvűség kérdéseivel (vö. *Pontos történetek útközben*, 1970, 1986). Magyarországon az *Új Symposium*hoz képest kisebb mértékben ugyan, de a neoavantgárd tendenciák a '60-as, '70-es években jutnak érvényhez,¹¹¹ hogy később a '80-as években, illetve a '90-es években kibontakozó posztmodernnek készítsék elő a talajt. Deréky Pál szerint „a magyar neoavantgárd irodalom jelentős része a határokon kívül keletkezik: a szomszédos országokban – elsősorban Jugoszláviában [az *Új Symposium*ra céloz, kiemelés tőlem O. R.] –, Franciaországban és más európai országokban, valamint tengeren túl, az Egyesült Államokban és Kanadában. Hozzáteszem: ugyanabban a korban, azonos időhatárok között, magyarul.”¹¹² Ezek között egyedül az újvidéki *Új Symposium*nak volt politikai-ellenzéki szerepe is. Tábor Ádám szerint a magyarországi neoavantgárd irodalom, néhány kivételtől eltekintve, a '60-as években a privátszférában volt jelen: „magánlakásokba, vendéglőkbe és a néhány meghagyott kávéházba”¹¹³ szorult. A magyarországi és a vajdasági neoavantgárd jegyében indult szerzők között sok hasonlóság mutatható ki. Az egyik ilyen a közeggel szembeni ellenállás. Csak míg a magyarországi neoavantgárd szerzők (Erdély Miklós, Hajas Tibor, Najmányi László, Szilágyi Ákos, Szentjóby Tamás, Tábor Ádám, Tandori Dezső stb.) a Nagy László-i vátesz-költőszerep örökségével számolnak le, a nyelv-, a szöveg-, illetve a forma problematizálásával, addig a symposionisták első generációja az ugyancsak vátesz szerepben hívó, provinciálisan felfogott kisebbségi pózokba zárkózó íróival küzdenek meg. S ahogyan a '70-es években Nagy László (és Juhász Ferenc¹¹⁴) megsejti a költői megnyilatkozás válságának problémáját¹¹⁵ (ennek következményeit Tandori Dezső, Oravec Imre, Szilágyi Ákos stb., illetve az utánuk következő generáció fogja majd levonni és hasznosítani), úgy a Vajdaságban a '60-as években többek között Gál László kései költészete fogja képviselni a hasonló törést a symposionista lírikusok szemében.¹¹⁶ A magyarországi neoavantgárd és a neoavantgárd utáni irodalom (Géczi János, Kukorelly Endre, Molnár Miklós, Petőcz András, Garaczi László stb.), akárcsak a vajdasági: avantgárd modorban szembehelyezkedik a kanonikus előddel. Domonkos művészete mindenképpen ennek az átértékelő áramlatnak a kezdeti impulzusaihoz, magas szintű kifejeződéséhez tartozik. Deréky a következő öröklődési folyamatot vázolja fel: „A 20. századi magyar irodalom poétikai eszköztárának fejlődését vizsgálva más hagyományvonalak mellett véleményem szerint kimutatható a desszeminációs és disszeminációs technikák, a montázs-és kollázstechnikák, az én integratív szerepét átvevő egyéb szövegszervezési elvek alkalmazásának hagyományvonala is –

¹¹⁰ Magyarul mindössze egy kötete jelent meg, az egykori symposionista költő és szerkesztő, Beszédes István fordításában: *Olmóba menet*, zEtna, Zenta, 2010

¹¹¹ A magyarországi neoavantgárd ellentmondásairól lásd: Kulcsár Szabó Ernő/Zalán Tibor: *Formabontás vagy bontott forma?*, in: *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar irodalomban*, szerk.: Kulcsár Szabó Ernő és Zalán Tibor, JAK-füzetek 2., Magvető, Bp., 1982, 5-6. old. A kötet azért is fontos, mert több symposionista szerző munkáját is tartalmazza. A vajdasági magyar irodalomból elsősorban a harmadik generáció, vagyis a Sziveri-féle *Új Symposium* szerzői jelentek meg ebben a válogatásban (Csorba Béla, Fenyvesi Ottó, Sziveri János, Szombathy Bálint, Szügyi Zoltán), a felvidéki magyar irodalmat többek között Cselényi László, az erdélyit Szöcs Géza képviselte.

¹¹² Deréky Pál: *A magyar neoavantgárd irodalom*, in *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, szerk.: Deréky Pál és Müllner András, Ráció, Bp., 2004, 11. old.

¹¹³ Tábor Ádám: *Hatvanas évek: a folytatás és a Kezdet. Egy irodalmi szabadságharc kezdetének krónikája*, in T. Á.: *A váratlan kultúra*, Balassi, Bp., 1997, 22. old.

¹¹⁴ Azzal, hogy Juhász költészete több ponton érintkezik a neoavantgárddal, ám a vátesz költő szerepe nála nem számolódik fel, mint a neoavantgárd művekben.

¹¹⁵ Vö.: Hekerle László: *Ketés-e a valamennyi?* in „KOVÁTS!” – *JELENLÉT-REVÜ*, szerk.: a szerzők, JAK-füzetek 23., Magvető, Bp., 1986, 8-11. old.

¹¹⁶ Vö.: HARKAI: i. m. 136-137. old.

mint 1915 óta létező, alkalmazott és hivatkozott avantgárd örökség a neoavantgárdon át a posztmodernig.”¹¹⁷

A még ma is aktív, egykori symposionisták közül a nyelvi kollázs és montázs technikája többek között Tolnai Ottó, Végel László, Ladik Katalin, Lovas Ildikó, Szombathy Bálint, Csernik Attila, illetve Fenyvesi Ottó munkáiban van jelen. A többnyelvűség, illetve a többkultúraság problémái izgatóak a kortárs magyar irodalom számára is, ezt bizonyítják a fiatal szerzők munkái (Aaron Blumm, Balázs Imre József, Bencsik Orsolya, Csehy Zoltán, Danyi Zoltán, Jódal Kálmán, k. kabai Ióránt, Karácsonyi Zsolt, Kollár Árpád, Lanczkor Gábor, Mírnics Gyula, Németh Zoltán, Szerbhorváth György, Tóbiás Krisztián stb.) Ám ezek értelmezése, különbsége a korábbi évtizedek poétikáihoz képest már egy újabb fejezetre tartozik.

FÜGGELÉK

Werner Herzog *Lebenszeichen* [Életjelek, 1968] című, fekete-fehér filmjének német, Stroszek nevű hőse, miután megsebesült, egy német hadsereg által uralt görögországi erődben tengődik a második világháború alatt. A háború pusztítása nem érinti a békés kis városkát. Stroszek először passzív válik a feladatok, akciók hiányában, majd fokozatosan beszámíthatatlanná torzul: belső ellenséggel, saját fantomképeivel kezd el küzdeni. Az egyik jelenetben intermediális idézetet láthatunk: Stroszek Don Quijotéhoz hasonlóan megtámadja a szélmalomokat, és tette szükségszerűen kudarccal ér véget. Amikor egy német katona Chopint játszik neki a zongorán, felzaklatja a szeszélyesnek ható zene. Végül haza tanácsolják, erre fellázad, fel akarja robbantani az erődöt, ahol a német hadsereg fegyverraktára rejlik. Teljesen magára marad, semmilyen parancsot, törvényt nem hajlandó elfogadni, mindenki ellenségévé válik, a puszkaporból tűzijátékot készít. A puszkaporból lett tűzijáték metaforikus: háborúellenes cselekedetként is felfogható. Ám a hős pacifizmusának ellentmond, hogy Stroszek zaklatottságában többször rálő a civil lakosságra, német bajtársaira, ugyanakkor senkit sem öl meg, leszámítva egy arra tévedt szamarat. Ez a jelenet is jelzi tettének hatástalanságát, értelmetlenségét és kudarcát: a körülötte lévő világot nem tudja megváltoztatni, képtelen belőle kitörni. A szamar halála pedig úgy is értelmezhető, hogy a világ elleni, ügyetlen küzdelemben csak az ártatlanok esnek áldozatul. Stroszek sorsa összefüggésbe hozható a szamaréval, mivel a történetben ő a másik áldozat, ám ártatlansága korántsem bizonyítható oly könnyen, mint az állat esetében. A film záró képkockája Stroszek szemszögéből láttatja a jelenetet, aki a teherautó platóján ülve bambul az elhagyott, porfelhőbe vesző útra. Közben a narrátor levonja a következőt: „Minden elleni lázadásban valami titáni dolgot kezdett, mert az ellenfél reménytelenül erősebb volt. És ugyanolyan nyomorultul és ócskán szenvedett, mint minden hozzá hasonló.” Ezt a gondolatot idézi Végel László is a generációját értelmező, *Homokdombok* című esszéjében. Stroszek tettét pedig így summázza: „Stroszek elvégezte feladatát, és egy fikció maradt utána: a tűzijáték. [...] Mi legyen a nemzedékek, a közérzetek, a kataklizmák, a történelem által ránk hagyományozott fikciókkal. Milyen nehéz azokat cipelni, rogyadozni súlyuk alatt, és kételkedni igazukban. Már-már úgy vélem: túlságosan súlyosak, az elképzelt világ, az eszmék terhe súlyosabb, mint a valóságé.”¹¹⁸

Stroszek mintha a fikcióból, a nyelvből való kitörésre, a teljes, kognitív reprezentációk nélküli lét megragadására vállalkozna. Ugyanakkor a közvetlen lét fogalma ugyancsak nyelvi, vagyis nem természetes, hanem mesterséges kategória. Szélmalom-harc a nyelvvel, mint világgal. Végel Stroszek történetében generációjának allegóriáját látja. Domonkos német, magyar, szerb stb. hősei szintén a kiábrándulás, kiütkeresés, elvágyódás stroszeki lázálmát üldözik. Lehasznált titánok, akik hol a féktelen hedonizmusban, hol a tagadásban, illetve az elhallgatásban keresnek ideiglenes menedéket. És éppen ez a vágy különbözteti meg Domonkos műveit, minden posztmodern jegy ellenére, a posztmodern szerzőkétől: „[...] a neoavantgárd még áhítja, a

¹¹⁷ DERÉKY: i. m. 12. old.

¹¹⁸ VÉGEL: i. m. 150-151. old.

posztmodern már fricskázza a »szabadság« fogalmát.”¹¹⁹ Ez talán azzal is magyarázható, hogy Domonkos számára a „szabadság vágya” a diktatúrával összefügg. És persze sok minden mással. Kérdés, hogy a poszt-posztmodern szerzők mit használnak fel az őket megelőző irányzatokból. Amennyiben a nemrég jelentkezett, internetes, avantgárd módjára önmagát felszámoló Telepcsoport érdeklődési körét, illetve a fiatal, már említett vajdasági szerzők munkáit nézzük: az avantgárd, a neoavantgárd, a posztmodern nem múlt el, hanem egyszerre hat választható hagyományként az irodalom „zombivárosában”.

¹¹⁹ DERÉKY: i. m. 36. old.