

# PARÓDIA, PSZEUDONIMIA, LUDIZMUS

Bekezdések az irodalmi  
játékosság három formájáról

## Paródia

A műnemek és műfajok közötti amúgy is ingatag határokat a közelmúlt irodalma még labilisabbá tette: még jobban összemosta az úgynevezett magas és triviális irodalmat, fikciót és fakciót, sajátot és idegent, de a szépirodalom és a tradíció egymáshoz való viszonya is megváltozott. A tendencia leginkább az egalizálódás felé mozdul: az irodalom szinte egységesen, barthes-i értelemben vett „szöveggé” válik. Míg a „klasszikus” irodalomban a primer/eredeti irodalmi mű alapja – bármilyen előjellel is, de – a primer valóság, a posztmodern irodalom primer alkotásai a korábbi művekhez képest szekunder szövegeket – metaszövegeket: paródiákat, pastiche-okat, travesztiákat, parafrázisokat, kollázsokat stb. – hoznak létre. Természetesen a recepció sem marad érintetlen: megváltoznak az olvasási stratégiák is – döntő fontosságúvá válik, hogy az olvasó felismeri-e a hivatkozásokat, allúziókat, reminiscenciákat.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A metaszöveg egyik paradigmátikus példája, Borges Pierre Menard, a Don Quijote szerzője című novellája esetében még viszonylag könnyebben lehetett követni az áttételeket. A kettős paródia egyrészt a Don Quijotét mint a lovagregények paradigmátikus alkotását, másrészt pedig Borges novelláját mint a posztmodern narratív stratégiáját parodizálja. (L. Thomka Beáta: Műfajok térköze. In Thomka Beáta: Beszél egy hang. Budapest, Kijárat Kiadó, 2001, 41–45.)

Baudrillard jól ismert szimulakrum-elmélete szerint a posztmodernben a valóságot a valóság jelei váltják fel: nem beszélhetünk konvencionális értelemben imitációról, mi-mézisről, duplikátumról, paródiáról – ez utóbbival kapcsolatban ugyanis egyre nehezebb válaszolni a paródia alapkérdésére, a „mihez képest”-re, ha minden kevertté, bizonytalaná, ambivalenssé, relatívvá válik. A paródia metaműfajának eredeti pozíciója idővel – mivel egyre kevésbé tudni biztosan, melyik szöveg melyik szövegre vonatkozóan paródia, illetve paródia-e egyáltalán – kérdésessé válik. A posztmodern mű legtöbbször önmagában is parodisztikus természetű,<sup>2</sup> s ebben az esetben a paródia vagy a szöveg parodisztikus természete a paródia paródiájává válna, illetve parodisztikus viszonyt állítana fel egy bizonyos szöveggel kapcsolatban, amely maga is parodisztikus viszonyban áll egy bizonyos harmadik szöveggel és így tovább. A paródia lényegében láthatatlan, felismerhetetlen lesz; a paródiát és a posztmodern szövegeket – mivel átfedésekkel és egybemosódásokkal telítettek – többé szinte lehetetlen elválasztani egymástól. A pluralitásra támaszkodó transztextualitás különböző változatai leginkább diakronikus átjárhatóságot biztosítanak a művek között; a paródia mint az eredetivel szinkrón metaműfaj a szingulárisra, egy adott műre/szerzőre/műfajra/stílusra koncentrálna. A metaszövegek dzsungelében a paródia ab ovo metaműfaja törvényszerűen veszíti eredeti funkciójából, sőt – ha csak minden bizonnyal ideiglenesen is – elveszíti eredeti funkcióját.

## Pszudonimia<sup>3</sup>

Túlzott leegyszerűsítés volna azt állítani, hogy egyértelműen a paródia térvesztésére való reakcióként, de mindenesetre ezzel a folyamattal átfedésben a pszudonimiához, he-

<sup>2</sup> Linda Hutcheon: Intertextuality, Parody and the Discourses of History. In Linda Hutcheon: A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. Routledge, New York and London, 1988, 124–140.

<sup>3</sup> Ez és a következő rész a horvát irodalomra fókuszál. A pszudonimia magyar szerzői és művei ismertek az olvasó előtt; a ludizmus pedig tradicionálisan a horvát irodalom sajátos fogalma.

teronimiához, dionimiához, polinimiához fordul rejtőzködő szerzők – a horvát és a magyar irodalomban legalábbis – egyre dominánsabb jelenléte lesz megfigyelhető. Azok a szerzők vagy azon szerzők egy része, akik nem kötelezték el magukat az „újmimetikus” vagy „újrealista” írásmód mellett, akik továbbra is úgy tartják, hogy az irodalom legalább részben játék, a szöveggel való játék helyett – s ezzel együtt legtöbbször mellett – saját identitásukkal kezdtek játszani: megváltoztatják – vagy úgy tesznek, hogy megváltoztatták –, illetve új identitást hoznak létre.<sup>4</sup>

A horvát Marinela esetében semmiféle irodalmon, alkotási folyamaton belüli okok nem találhatók az álnév használatára, de nem is az identitás kérdése, a műfajok váltogatása, a posztmodern – vagy bármely más – világlátás vagy esetleg a recepció kétségek közt hagyása áll a háttérben. Marinela mindössze nem kíván a szerzőiség irodalmi intézményrendszerébe kapcsolódni, ahhoz alkalmazkodni.<sup>5</sup> Írásmódjának változása mellett<sup>6</sup> indulásától kezdve ironizál a társadalmi sztereotípiákon, leginkább elutasítva őket. Az álnév szabadságot biztosít számára, a kritikusoktól és olvasóktól való távolságtartás eszköze, hogy minden köztöttség nélkül saját mércéje s – szemléletmódjával, preferenciáival párhuzamosan változó – világlátása és stílusa szerint írjon.

A másik horvát rejtőzködő szerzőnő Saška Rojc álnéven (valódi neve Olja Savičević Ivan-

čević) publikált verseket, a heteronim – ahogy ő maga nevezi – Nasta Rojca utal.<sup>7</sup> Saška Rojcs sem simul bele a kulturális-társadalmi hagyományokba és elvárásokba, nála egy kiragadott individuuum egyszeri és átmeneti<sup>8</sup> kisajátításáról vagy kölcsönvételéről van szó. Az álnév használatát azzal indokolja, hogy ezáltal kiléphet az Olja-szerepből, s egy titokban mindig is vágyott polgárpukkasztó álarcot ölthet magára. „Tréfának, lázadásnak, feminizmusnak, szemtelen kihívásnak szántam. Nyíltan akartam beszélni a szexualitásról, és le akartam rombolni az előítéleteket. Stilisztikailag Olja és Saška hasonlóak, emocionális szempontból teljesen mások.”<sup>9</sup> A két identitás nem is válik el élesen egymástól: a Rojcs álnév alatt megjelent kötetében sokszor önmaga másik énjét szólítja meg, vagy önmagáról és önmagának monologizál. Egyik hangsúlyos versében meztelen tükörképéhez fordul: a kettős identitás fizikai pozicionálása kizárólag ideiglenes, az adott pillanatra vonatkozó lehet: a megszólító és megszólított – mivel ugyanazon személyről van szó – egymással párhuzamosan változik.

Mint Sárbogárdi Jolán/Parti Nagy Lajos esetében, a *Kavice Andreja Pupilina* (Andrej Puplin kávéi) című kötet megjelenése után Andrej Puplin többé már nem Dalibor Šimpraga álneve, aki éveken keresztül Puplinként jelentette meg a zágrábi szlengben írt történeteit. Puplin elméletellenes alapállásból közelít a legreferenciálisabb témákhoz, amely gesztusban természetesen ironia is rejtőzik: az elméletellenesség szintén elméleti megalapozottságú. Puplin egy öninterjúban magyarázza el a könyv születésének okait Šimpragának: Genette, Barthes, Wayne Booth elméleteinek tanulmányozására való reakcióként vérbeli „kvartovna” prózát<sup>10</sup> akart írni.

4 Az effajta játék klasszikus példája a magyar irodalomban Babits, Karinthy és Kosztolányi fiktív, de önálló élettörténettel, ars poeticával, bibliográfiával rendelkező Cecil M. Jeopardyja. Életre keltésének oka – a játékon kívül – provokatív-társadalmi színezetű: „Jeopardy nem akart más lenni, mint gunyoros tréfa, áprilisiáratás, hadjárat az irodalmi sznobok ellen” (Babits Mihály: Könyvről könyvre. Magyar Helikon, Budapest, 1974, 283.). Magyar részről a folyamat legkésőbb ettől kezdődően – más-más okokból ugyan, de – szinte folyamatosan jelen van az újabb és a kortárs irodalomban. (P. Howard Rejtő Jenő; Göre Gábor/Gárdonyi Géza; Nat Roid/Tandori Dezső; Psyche, Mezzofanti/Weöres Sándor; Csokonai Lili/Esterházy Péter; Sárbogárdi Jolán, Dumpf Endre/Parti Nagy Lajos; Sztjepan Pehotnij/Baka István; Lázáry René Sándor, Jack Cole, Alekszej Pavlovics Asztrov/Kovács András Ferenc; Karácsony Petra/Bozsik Péter; Gabriely György és Poletti Lénárd/Németh Gábor és Szilasi László; Szív Ernő/Darvasi László; Kanetti Norbert/Szilasi László; Vaszilij Bogdanov/Bogdán László; Spiegelmann Laura/K. Kabai Lóránt stb.)

5 Marinela álneve (l. majd Sven Adam Ewinnél is) esetleg a névadás, a név funkciójának és valóságpreferenciájának hosszú múltra visszatekintő – Platón, Szent Ágoston, Frege, Wittgenstein, Derrida, Kripke stb. –, a pszeudonimiára általánosan is érvényes teoretikus kérdéseket vehet fel.

6 Prózai kezdetekben a Quorum-nemzedék rövidtörténeteinek urbánus vonalához álltak közel, ma leginkább onirikus, asszociációkra építő novellákat jelentet meg.

7 Nasta Rojcs (1883–1964): öntörvényű horvát festőnő, aki állandóan harcban állt mások elvárásaival, élete végéig nem fogadta el a polgári nő szerepet.

8 Rojcs álnéven Savičević Ivančevićnek eddig egyetlen – nagy valószínűséggel első és egyben utolsó – kötete jelent meg: Saška Rojcs: Puzlerojc. AGM, Zagreb, 2007.

9 Sandra Bolanča: „Neki će biti razocarani, ali ja sam i ona pustolovka koja piše o seksu”. <http://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/olja-savicevic-ivancevic-neki-ce-biti-razocarani-ali-ja-sam-i-ona-pustolovka-koja-pise-o-seksu/389623/> (2018. 5. 28.).

10 Kvartovna proza (kvart-próza): a kortárs horvát irodalom terminusa, elsősorban Zágráb adott negyedeire jellemző szociolektusos, szlenget használó próza, jelentése hozzávetőlegesen a „nyóc-

Az irodalomelmélet Šimpraga, a szleng-próza Puplin területe. Maga Šimpraga is csak kiruccánásnak tekinti Puplin-könyvét, amelyet generációs prózaként a hirtelen és gyorsan változó idő egy adott pillanata hívott életre. „Most nem az idő totalitarizmusa uralkodik felettünk, hanem az anyósoké, gyerekeké, a televízióé, a playstationé... A háború a konyhába költözött – s ez már egy olyan örök érvényű téma, amelyhez nem adnék hozzá semmit, amelyet sokadikként nem szeretnék továbbírni.”<sup>11</sup>

Sven Adam Ewin, akárcsak Marinela, teljes mértékben rejtőzködő szerző, aki álnévhasználatát azzal indokolja, hogy – az új kritizmus elméletéhez hasonlóan – nem a szerző fontos az irodalomban, hanem a mű. Kizárólag álnév alatt publikálva könnyebb őszintének lenni, s nem kell félni a következményektől, mert valódi kiléte soha nem derül ki.<sup>12</sup> Ewin nagy erudícióval rendelkező par excellence formaművész, versei frissek, „gúzsba kötve táncolnak”, felszabadultak, reflektáltak-önreflektáltak, ironikusak-önironikusak. Mind formai, mind tartalmi szempontból gyakran azon a határon tartózkodnak, amelytől csak egy kis lépés, és a tökéletes dilettantizmus, a legnagyobb közhelyesség területén vagyunk – de ezt a lépést soha nem teszi meg; versei arra emlékeztetik az olvasót, hogy a költészetben a világ és a nyelv újjá- és újrászületik.

Gyakran fordul klasszikus formákhoz, leggyakrabban és reflektáltan a szonethez (l. Matoš, Paljetak), gyakran játszik klasszikus és kortárs költők műveivel (Shakespeare, Dobriša Cesarić, A. G. Matoš, Vladimir Nazor; Slavko Mihalić, Stanko Andrić, Milko Valent, Luko Paljetak stb.) és/vagy stilisztikai, műfaji jellemzőikkel (átír, alludál, kompilál, kifordít, ironizál). Ami a klasszikus formákat és alkotókat illeti, legtöbbször az elgondolható mai formájukkal és énjükkel, a horvát poézis jelen helyzetével, valamint saját ars poeticájával szembesíti őket. Költői hitvallásának hát-

terében a reprezentatív diakrón irodalmi tradíció és a szerző aktuális-szinkrón nézőpontja vegyül. A Zmijski car (Kígyócsászár) című verseskötetében<sup>13</sup> a költészet értelmezési lehetőségeinek – nemegyszer ugyanazon a versen belüli – különböző módusai, formái, stílusvariációi, más nyelvi regiszterekbe transzponált variánsai jelennek meg játékosan, aluzív módon. Nyelvezetében – ennek megfelelően – keveredik a kollokvialis, az archaikus, a zsargon és az idegen nyelvekből kölcsönzött és morfológiailag és/vagy szemantikailag gyakran kiforgatott szavak használata (l. Ivan Slamnig). Ewin lényegében a posztmodern tapasztalatával többnyire klasszikus keretek közt maradván nagyon gyakran a poeta ludens látásmódján keresztül afirmálja saját poétikáját. Versei legtöbbször referenciálisak – deiktikus névmások, ajánlások, konkrét és szorosán körülhatárolt tematikák és versformák –; s a referencialításban mindig megtalálható a szerző – Ewin esetében sokszor ludisztikus – viszonyulása a verstárgyhoz. Színt vall, álarc mögé rejtőzve.<sup>14</sup> Személyes komfortérzésének, rejtőzködő integritásának megvédésén kívül – hacsak a rejtőzködés mögött nem rejtőzködik még valami – nincsen különösebb oka, hogy álnéven publikáljon. Álneve, akárcsak Marinelaé, valódi szerzői névként funkcionál.

Luko Paljetak a *Skroviti vrt – Dnevnik Cvijete Zuzorić, plemkinje dubrovačke* (Titkos kert – Cvijeta Zuzorić dubrovniki nemesasszony naplója)<sup>15</sup> című regényével – amelyben egy a 16. században élt rejtélyes dubrovniki nemesasszony identitását veszi magára – a horvát irodalomtörténet egyik legrégebbi könyvét írta meg 2004-ben, amely Weöres *Psychéjéhez* hasonlóan mindvégig távolságot tart a szerző korának aktualitásaitól. Az anonim *Bevezető megjegyzésben* a kézirat eredetiségének verifikációját olvashatjuk à la Borges; ám míg Borges fiktív és valós szerzők és szöve-

ker-prózáknak” felelhetne meg.

11 Dalibor Šimpraga: *Kavice Andreja Puplina*. Durieux, Zagreb, 2002, 124.

12 <http://www.slobodnadalmacija.hr/scena/kultura/clanak/id/255251/nasa-novinarka-razgovarala-sa-svenom-adamom-ewinom-knjizevnom-zvijezdom-u-ilegali-nikada-necu-otkriti-tko-sam> (2018. 5. 28.).

13 Sven Adam Ewin: *Zmijski car*. Matica hrvatska, Zagreb, 2005. A szerző második kötete *Poeme* címmel jelent meg (Poémák – V. B. Z., Zagreb, 2017), amelyben elsősorban a műfaj mai lehetőségeit, illetve a poéma műfajához való saját viszonyulását fogja vallatni.

14 Az álarc mögé rejtőzés szó szerint is igaz: az interneten Walt Whitman arcképe szerepel Ewiné helyett (l. 12. lábjegyzet).

15 A „skroviti” lehet „rejtett, elejtett” is.

gek – a kiigazodásnak szinte esélyt sem hagyó – egybemosásával igazolja saját művének hitelességét, Paljetak mindössze közli a szöveg autentikusságának tényét. Paljetakot – mint több magyar társát is<sup>16</sup> – részben a teljesség másik fele: a női lényeg, a nőiség titkai foglalkoztatják, részben pedig a régmúlt, a fikcionalizálható idő, illetve a múlt és a jelen, valamint a nyelvek közötti közvetíthetőség érdekli. A *Napló a Bevezetőben* írtak szerint az európai reneszánsz legfontosabb nyelvéről, olaszról horvatra fordított könyv. Ha hihetünk Nietzschének, a fordítás egy idegen identitásnak az eredetire történő erőszakolása, kisajátítás, hódítás: az eredeti szerző nevének a fordítóéval történő helyettesítése.<sup>17</sup> Paljetak – legalábbis egy lehetséges olvasatban – önmagát disszeminálva ugyanezt teszi; a *Naplót* jegyző szerző több individuumot – egy hősnője életét megalkotta szerzőt, egy közvetítőt, egy filológust és egy fordítót – tart játékban. Paljetak, aki egyszer azt mondta, hogy saját magát sem érti, kiválóan ért más identítások és saját maga létrehozásához, más identítások saját magán keresztüli megalkotásához és saját magának másokon keresztüli életre hívásához.

A kortárs horvát irodalomban túlnyomórészt a szó klasszikus értelmében vett, irodalmi-poétikai szempontból nem minden esetben meggyőzően indokolt (Marinela, Ewin) pszeudonevekkel találkozunk. A jelen pillanatig érvényesnek tűnik, hogy a horvát rejtőzködő szerzők magyar kollégáiknál individuálisabb beállítottságúak, aminek egyik lehetséges oka, hogy általában és tradicionálisan több műnemben/műfajban alkotnak, míg a magyar szerzők – legalábbis horvát kollégáikkal összehasonlítva – erősebben műfajspecifikusak. A magyar irodalom rejtőzködő szerzői mindenekelőtt összekuszálják az identításokat, a szerzői szerepeket, a nevet-álneveket, nemeket, legtöbbször mediátorok, vagy annak tettetik magukat, s ezzel sok esetben ironizálnak is saját magukon. A ha-

gyományhoz fűződő viszonyuk hangsúlyosabb, számukra fontosabb az irodalmi-kulturális kontextusba való behelyezkedés és az ezzel a kontextussal folytatott játék. Műveikben ezt sokszor lábjegyzeteken, elő- és utószavakon, fiktív biográfiákon és bibliográfiákon, kommentárokon, jegyzeteken stb. keresztül erősítik meg. A horvát rejtőzködő szerzők esetében az elkülönülés tűnik fontosabbnak, műveik erőteljesebben a szerző aktuális helyzetét, illetve a mű aktuális referenciáit helyezik az előtérbe. A magyar szerzők erőteljesebben kutatják az írás és a szerzőiség határait és lehetőségeit, horvát kollégáik inkább saját magukra – mint szerzőre, teremtőre és/vagy mint individuumra, önálló identitásra – koncentrálnak. Még a kulturális tradícióhoz való viszonyát explicitté tevő Ewin sem egyértelmű kivétel: én-versekben játszik a hagyománnyal, amit saját magán átszűrve felül- és átír. A fentebbi kortárs horvát szerzők közül – *Naplója* komolyan játékos kommentárjain, archaizálásain és tettetett polihisztóri magatartásán keresztül – ezek hagyomány-immanens voltának tudatában – egyedül Zuzorić-Paljetak próbál meg beépülni a (nem csak horvát) irodalmi tradíciókba.

## Ludizmus

Az újabb horvát irodalom nyelvközpontú játékosságára összefoglalóan a *ludizmus* terminológiáját használja a hazai szakirodalom. Hivatalos definíciója szerint stilisztikai, szemantikai és szemiotikai játékosság, ötletesség, improvizációra való hajlam. Ontológiai alapja – mint általában a játékosságé – Platónig nyúl vissza: Isten a komolyság területe, „az ember csak játékszer Isten kezében”.<sup>18</sup> A misztériumok Istennek szentelt játékok, a logikus ész számára hozzáférhetetlenek. Hermetikus-gnosztikus-kabbalisztikus vonása,<sup>19</sup>

16 Például Weörest, Esterházyt, Forgáčot, K. Kabait, Bozsikot.

17 L. Friedrich Nietzsche: Fordítások. In Józán Ildikó, Jeney Éva, Hajdu Péter (szerk.): Kettős megvilágítás. Fordításelemleti írások Szent Jeromostól a 20. század végéig. Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 163–164.

18 Platón: Törvények. In Platón összes művei III., Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, 741. (803 c). A ludizmussal foglalkozó – egyre kisebb számú – horvát szakirodalom többsége Platón és Huizinga mellett még két klasszikus játékelméleti munkára hivatkozik a leggyakrabban: Roger Caillois: Les jeux et les hommes (Gallimard, Paris, 1958) és Eugen Fink: Spiel als Weltsymbol (Kohlhammer, Stuttgart, 1960).  
19 Amely legegységelműbben az orosz irodalomban bukkan fel: a próza területén Danyil Harmsz, illetve kevésbé, de a kortárs Ljudmila

hogy az ember a világ játékába van bezárva, s innen csak akkor tud kiszabadulni, ha felfedezi a játékszabályokat. A ludizmus dominánssá a költészetben válik, ami Huizinga szerint a „játékban és játékként születik”.<sup>20</sup> A poiesis – az alkotás, teremtés – játékfunkció. Az avantgárdig ez a nyugati kultúrában a saját alapjaival, a Logosszal, a keletiben a tárgyi valóságához közeli képekkel, az ikonokkal való játékot jelentette.<sup>21</sup> A posztmodernben a „mintha” játéka univerzálissá válik, nincs többé játékon kívüli terület, minden egy globális Nagy Játék uralkodik. Minden játék lesz – a magára hagyott befogadó nem tudja eldönteni, hogy a valóság vagy a játék szférájában tartózkodik-e –; elsődlegesen ismét az előzetes ismeretektől, tájékozottságtól függ, hogy egy adott szövegről miként gondolkodik az olvasó.

A horvát irodalmi ludizmus – amit a magyar irodalmat alapul véve hozzávetőlegesen Kosztolányi pengeélen való táncolásának, a Karinthy-paródiák autentikusságának, Weöres abszolúthoz közelítő nyelvi bravúrjainak, Parti Nagy különböző nyelvi regisztereinek, neologizmusainak, hapax legomenjainak, Kukorelly és Varró gyermekversei kiforgatott nyelvezetének, valamint Oravecz gyermekversei poentírozásának eredőjeként lehetne talán leginkább elképzelni – legkésőbb a horvát modernről kezdve kontinuosnak és egyre hangsúlyosabban jelen lévőnek mondható.<sup>22</sup> A ludizmus egyik közös

külső vonása, hogy a művek, ha lehet, még kevésbé fordíthatók, mint a költészet általában: a jól ismert jakobsoni paronomázia – lévén a mű több nyelvi szinten kódolt – leküzdhetetlen akadály, relevánsan megoldhatatlan rejtvény marad.

A ludizmus és a (pre)posztmodern jellemzői nehezen különíthetők el egymástól, jól látszik ez Dubravka Oraić Tolić *Ontológiai ludizmus* című tanulmányának ludizmus-tipologizációjából, amelynek alapmátrixát a szöveg, az alkotó-játékos, az alkotó játékában partnerként részt vevő játékos, valamint a valóság és a kultúra viszonya adja:

1. szemiotikai ludizmus – játék a jelölő és a jelölt közötti kölcsönös viszonyal: szójáték/játék a szavakkal,<sup>23</sup> a fantázia játéka;
2. metaludizmus – játék a játékkal: játék a szójátékkal (V. Hlebnjikov „csillagnyelve”, J. Sever);
3. autoludizmus – játék a saját szöveggel (például Ch. Ransmayr *Az utolsó világ* című regényében);
4. interludizmus – játék a különféle jelekkel: intertextualitás és intermedialitás;
5. ontoludizmus – játék a valósággal.<sup>24</sup>

Történeti szempontból részben az irodalmi/nyelvi ludizmusba ágyazódik a posztmodern: többek közt a ludizmus egyik legfontosabb stilisztikai-szemantikai formációja az úgynevezett „dosjetka” (váratlan, találó, humoros, sokszor megdöbbentő – s ha kitekerten is, de logikus – ötlet) és a „poanta” (poén) jelenléte egészen a reneszánszig (Držić, Marulić, Janus Pannonius) visszakövethető. A mai értelemben vett dosjetka a barokkban jelenik meg, s majd a 20. századtól válik a ludizmus egyik alapelemévé: nyomokban már ott van Krleža *Petrica*

Petrusevszkaja hermetizmusra rájátszó történetei, valamint egyes apokrif írások – például a Pszeudo-Márk evangélium – tényleges hermetizmus közötti szemléletbeli hasonlóság nyelvi szinten is megjelenik.

20 J. Huizinga: *Homo ludens*. Universitas Kiadó, Szeged, 1990, 131. De a költészet Borges szerint is világ- és élet-immanens: „az élet csupa költészet. A költészet nem valami távoli dolog – a költészet (...) itt áll lesben az utcasarkon”. (J. L. Borges: *A költészet rejtélye*. In J. L. Borges: *A költői mesterség*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002, 7.

21 Vö. Dubravka Oraić Tolić: *Ontološki ludizam*. In Živa Benčić-Aleksandar Flaker (priréd.): *Ludizam*. Zagrebački pojmovnik 20. stoljeća. Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1996, 97–104. A 19. századi európai – elsősorban osztrák és francia – irodalomban megjelenő nyelvi játékokat, szójátékokat Škreb egyértelműen politikaiellenállás-szinezetűeknek tartja. (Zdenko Škreb: *Moć i nemoć jezika*. In Zdenko Škreb: *Književnost i povijesni svijet*. Školska knjiga, Zagreb, 1981, 38–66.)

22 Hagymányosan ugyan Ivan Slamnig költészetétől kezdve beszél a szakirodalom többsége a ludizmusról, de már Matoš (Lakrdijaš, Capriccio, Nemoć, Ovo nije obična gnjavaža – ez utóbbi politikai töltéssel) és Tin Ujević (Bura na Braču, Pjesma vatre u peći, Lijepa naša tudina, Vasiona mijena) költészetében is tetten érhető.

Különösen érzékelhető lesz ez a Matoš–Paljetak, illetve az Ujević–Ewin kontextusokban. A ludizmus legparadigmatikusabb szerzőinek Slamnigon kívül a teljesség igénye nélkül Josip Sever, Boro Pavlović, Vesna Parun (gyerekversei és politikai-társadalmi allúziói), Boris Maruna, Luko Paljetak, Sven Adam Ewin tekinthetők.

23 Annak ellenére, hogy a szakirodalom általában együtt használja a két megnevezést, a jelenség némi különbséget is takar, amit legjobban talán a komikumot vizsgáló Bergson fogalmaz meg a jelen esetre is érvényesen: a szójátékokat („igra riječi”) a nyelv kifejezi, a játék a szavakkal („igra riječima”) teremtő aktus. (Vö. Henri Bergson: *A nevetés*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1986, 99.)

24 Dubravka Oraić Tolić, i. m., 98–99.

*Kerempuljában* is, és Slamnig, Sever, Maruna, Paljetak, Ewin költészetében teljesebb ki. A poén legtöbbször a vers utolsó sorában/szemantikai egységében jelentkezik, amely fonákjáról közelít, ellentétbe vált át, vagy váratlanul átértelmezi az egész verset: a vers eddigi egésze egy pillanat alatt új/más jelentést kap (Slamnig, Maruna, Paljetak, Ewin).<sup>25</sup>

A ludizmus stilisztikai formációja vagy eszköze – és nemegyszer célja is egyben –, amely szoros „mentális” kapcsolatban áll a dosjetkával és a poénnal, a leginkább a Parti Nagy-féle „formalom és tartoma” jelentéséhez közel álló szójáték/játék a szavakkal, amely kisebb-nagyobb hangsúlyeltolódással már az antik irodalomtól kezdve jelen van, különösen azokban a korszakokban, amelyekben az eredetiség, a szubjektivitás kifejeződésre juttatása dominál.<sup>26</sup>

A világnak és a szerző saját énjének közös nyelvi megtapasztalására<sup>27</sup> támaszkodó ludizmus – ami természetesen nem csak a ludizmus jellemzője – a legnehezebben megfogható és behatárolható, jelentése legközelebb talán a poiezis fogalmának – jobb szó híján – holisztikus megközelítéséhez áll.<sup>28</sup> Sokszor ebben a tapasztalatban oldódnak fel a ludizmus stilisztikai jellemzői; a W. H. Auden után „light verse”-nek, azaz „laki stih”-nek (könnyed versnek)<sup>29</sup> nevezhető formák adnak otthont a dosjetkákat, poénokat és szójá-

tékokat egyaránt tartalmazó verseknek (Ujević, Slamnig, Sever, Pavlović). Ahol kommunikáció van, mondja Slamnig, ott költészet is van: már az, hogy nyelvet használunk, hogy beszélünk – költészet. A könnyed vers hasonló a tükörképhez, szinte teljesen azonos a visszatükrözött tárgygal, de helyette illuzórikus képpel szolgál. A könnyed verselésre építő vers sokszor kanonizált formát használ, de a kapott összbenyomás parodisztikus jellegű.<sup>30</sup> A költő nem lép ki átlagember mivoltából, a nyelve világos lesz, érthető, közeli a kollokvialis beszédhez: könnyed (laki). És vers (stih) lesz, mert strukturált.

A leginkább az írásaiban élő Boro Pavlović szerint „a vers nem születik, hanem megtörténik”; a vers a szavakban, s nem a gondolatokban jelenik meg, a szavakból, s nem a gondolatokból bukkan fel – s ezek a szavak levegőt követelnek maguknak. „A verset nem írják, hanem vadásszák. Elkapják. A vers vár. Megvár. A versnek mindig megvan a teste, a vers a maga homályosságában válik igazán világossá.”<sup>31</sup> A könnyed versben benne van a kezdet és a vég; a könnyed vers ontológiából keletkezik, és észrevétlen episztemológiába fordul, de az is meglehet, hogy episztemológiát ír és ontológiát olvastat. A horvát poeta ludensek – különösen az úgynevezett könnyed vers szerzői – a nyelv esszenciájában, illetve az esszenciális nyelvben lakozva nem járják végig az alkotási folyamat beavatási rítusának állomásait, hanem ab ovo beavatottaként, „belülről írnak”. Az irodalmi játékosság ezen szeletében a szövegek viszatérnek a világ egyik legprimerebb leképzéséhez, ahol a hangsúly nem feltétlen a formailag is tetten érhető ludizmuson van, de világu(n)k szerves részeként – ha nem is szervezőelvként, de a háttérben – mindig ott rejtozók.

25 Ezen szerzők poénra támaszkodó versei nemritkán politikai vonatkozásúak, többször a „horvátnak lenni” fogalmára reflektálnak, illetve sokszor autoreflektívek – esetleg mindhárom együtt (Slamnig, Maruna, Paljetak, Ewin). – Slamnig dosjetkáinak vizsgálatához I. Marina Madarević: Poetika dosjetke u pjesništvu Ivana Slamniga (<http://darhiv.fvg.unizg.hr/id/eprint/4124/1/Madarevic.pdf> [2018. 05. 28.]).

26 Mint például az Oulipo csoport költészetében. – A szójátékról I. Krešimir Bagić írásait. Néhány közülük: Jezični ludizam (<http://www.matica.hr/vijenac/426/Jezi%C4%8Dni%20ludizam/> [2018. 05. 28.]); Igra riječima (In X. Međunarodni kroatistički znanstveni skup, Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, 2012, 147–166.; Retorički glosar Slamnigova pjesništva (<https://stilistika.org/studentski-kutak/abc/52-retoricki-glosar-slamnigova-pjesnistva> [2018. 05. 28.])).

27 Bagić a 20. század nyolcvanas éveinek költészetét vizsgálva két, a későbbiekben is meghatározó szerzőt és irányultságot emel ki: Slavko Mihalićot és az egzisztencializmust-gnoszeológiát, illetve Ivan Slamnigot és a nyelv szemiotikai és költészetbeli tapasztalatát. (Krešimir Bagić: Uvod u suvremenu hrvatsku književnost. Školska knjiga, Zagreb, 2016, 66–67.)

28 Ezek azok a versek, amelyek pengeélen táncolnak; azon az igen keskeny sávon tartózkodnak, amely a sírást a nevetéstől, Eroszt Thanatosztól választja el – vagy köti őket össze.

29 A „laki” jelentése ebben a kontextusban nagyjából: könnyű, könnyed, gyengéd; lágyan tovasikló, „báronyos”, belesimuló; a „stih”: versor, az adott vers egy tartalmi-formai szempontból koherens kisebb egysége.

30 L. Branimir Donat: Ivan Slamnig. In Ivan Slamnig: Izabrana djela. Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983, 7–37.

31 Boro Pavlović: Rađanje pjesme; Poezija će poteći od riječi. In Boro Pavlović: Ljepota riječi. Disput, Zagreb, 2006., 53–59.