



KELEMEN ZOLTÁN

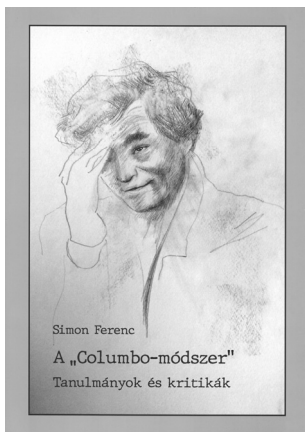
## Ahogy a könyvben meg van írva

SIMON FERENC: A „COLUMBO-MÓDSZER”.  
TANULMÁNYOK ÉS KRITIKÁK

Összegyűjtött tanulmányait és kritikáit szerkesztette kötetbe a hódmezővásárhelyi Simon Ferenc. A munka 2020-ban jelent meg a Polgári Hódmezővásárhelyért Alapítvány kiadásában. Majd' három évtized folyóiratcikkeit tartalmazza a tekintélyes gyűjtemény, mely rendkívül változatos témaköröket dolgoz fel, amellet, hogy tárgya mindvégig a művészet, főképpen az irodalom. Az ehhez hasonló gazdagság egy kötetben mindig magában hordozza a szerkesztetlenség, esetlegesség lehetőségét. Ehhez képest Simon olvasója már a tartalomjegyzék felosztását olvasván szembesül azzal, milyen gondosan megszerkesztett, szigorúan következetes fejezetekre és alfejezetekre osztott művet tart a kezében. Az általános irodalomelméleti-tudományos, hosszabb művektől haladhat a tanulmányokon-műelemzéseken keresztül az egész életműveket feldolgozó gyűjteményekig. A kötet végén elegyes kritikák és megnyitóbeszédék szerkesztett változatai olvashatóak.

A bűnügyi történetek és az irodalom viszonya közmondásosan ismert, kapcsolatuk azonban korántsem egyszerű. Amellet, hogy az egyik legősibb detektívtörténetnek többen az Oidipusz-mítoszt tartják, és a klasszikus krimi Edgar Allan Poe esszét és cselekményes nyomozást ötvöző novelláival veszi kezdetét, a bűnügyi történet sokáig nem volt az irodalmi kánonok része, sőt esetenként ma is kommersz, populáris műfajként említik. Bár a modernség utáni szerzők (Jorge Luis Borges, Umberto Eco, Thomas Pyn-

Polgári Hódmezővásárhelyért  
Alapítvány  
Hódmezővásárhely, 2020  
294 oldal



2023. július – augusztus

chon, Italo Calvino, Milorad Pavić, Lawrence Norfolk, Roberto Bolaño) gyakran fordultak ehhez a műfajhoz, nem eldönthető, hogy a több értelmezői szinten olvasható, változatos befogadói közeget kialakító szellemi kaland, vagy a paródia, a szövegbelső kritika, esetleg a műfaj dekonstruálása miatt választották. Ilyen előfeltevésekkel merésznek mondható Simon Ferenc vállalkozása, mely irodalomtudományos vizsgálódást alapít a krimi szerkezetére, ráadásul nem is az irodalomból véve a mintát, hanem a televíziós sorozatok populáris világából. A szerző a szoros olvasás követelményét véve alapul a megfigyelés, összehasonlítás és következtetés eszközeivel végzett analízist látja meg Columbo nyomozó módszerében, mely a tévéképernyőn nem csupán nyomozói módszer, de éppúgy életvitel, létszemlélet, sőt talán szenvedély, ahogy az irodalommal való foglalkozás az mindazoknak, akik tanítanak, tanulnak, kutatnak, vagy egyszerűen a művészet szeretete miatt olvasnak. Erre az összefüggésre utal elemzésem címe is, mely tulajdonképpen egy Columbo-epizód címe. Az olvasás és a nyomozás, azaz *nyomolvasás* mára már talán közhelyes párhuzamán túl Simon olyan módon használja populáris mintáját, ahogy például Hans-Georg Gadamer emeli be a labdajátékok elemzését játékelméletébe. „Úgy kell a művet megérteni, ahogyan Columbo nyomoz” – írja Simon (7), s ezt úgy gondolja, hogy a vízszintes irányú olvasás és a függőleges irányú megértés összehangolása olyan típusú jegyzetelési, motívumkeresési, végül megértői munkát igényel, amilyen a Peter Falk által megalkotott Los Angeles-i nyomozó sajátja. Mindezek az irodalomtudományos elvek, illetve követelmények a kötet első, *„Columbo-módszer” mint (irodalom)értelmezési modell* című tanulmányában kerülnek kifejtésre. A szerző jól tudja, ha irodalomértelmezésről, megismerésről van szó, akkor az elemzőnek elsősorban a tudományos, illetve általában az emberi megismerés logikáját kell vizsgálni. A tudományos megismerés általános módszertani párhuzamai közül azt emeli ki, mely szerint a természettudomány a valós világgal, míg az irodalomtudomány a lehetséges világokkal foglalkozik (11). Főleg ez utóbbi megállapítás miatt merülhet fel az olvasóban, hogy az általában vett tudományelméletek kapcsán Stephen W. Hawking idézése mellett-helyett Paul Feyerabendnek a (tudományos) megismeréssel kapcsolatban tett megállapításai is figyelembe vehetőek lehettek volna (Paul Feyerabend: *Három dialógus a tudásról*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999). Ebből az alapvetésből mindenképpen könnyebb megközelíteni az irodalom fogalmát, ha meghatározni nem is lehet, ahogy ezt a szerző ki is mutatja (13). Ezzel párhuzamosan Simon az értelmezés hármasságát adja: 1. a szavak kimondása, 2. az egyik nyelvről a másikra történő fordítás, 3. egy szöveg magyarázata. Mindezekből következően az irodalom a nyelv művészete, vizsgálata lehet grammatikai, ritmikai, stilisztikai, retorikai és poétikai, ezzel a lehetséges műnemek megközelítési módjait is kimeríti az elemzés (16). Nem azt vizsgálja: miért szép a műalkotás, hanem azt, miért és miként hat? Hiszen

„a mű jelentése, végső üzenete nem azonos valamiféle tartalmi kivonattal, filozofikus megállapítással, hanem egybeesik magával a szöveghez rendelhető világgal” (17). Ezáltal megkérdőjeleződik a műalkotást illető kijelentések fenntartható volta, valamint az olvasó felismeri, hogy bizonyos dolgokat nem ért – ahogy Simon írja –, illetve bizonyos kérdésekre nincs válasz. Ezen a ponton elbizonytalanodhat az olvasó a Columbo-módszer helyességében, hiszen a filmsorozat követői jól tudják, hogy a Los Angeles-i nyomozó minden ügyet megold. Simon itt arra hívja fel a figyelmet, hogy a gyanú hermeneutikája mellett arra a típusú „becsületességre” (22) is szükség van, amely nemcsak az elméletet igazoló tényeket veszi figyelembe, hanem megpróbál minden tény észrevételére és megismerésére nyitott maradni. Egy konkrét Columbo-epizód értelmezői kibontásával igazolja módszerének használhatóságát a szerző. Négy síkon folyik a vizsgálat: 1. a krimi cselekménye (felszíni szerkezet), 2. a nyomozás módszertana, 3. az irodalmi szövegmagyarázat az első kettő séma analógiájára és 4. egy általános tudományelméleti modell, az értelmező gondolkodás jellemzőinek megadása. Simon megállapítja, hogy az általa felismert szabályrendszer meghatározza a sorozat összes epizódjának felszíni szerkezetét.

„Ha az alábbi algoritmust alkalmazzuk, akkor segítségével elméletileg végtelen számú epizód generálható. (...) a sorozat mélyszerkezete állandó (...), de az érdekességet mindig a konkrét epizódban megnyilvánuló ötlet adja” (29).

A kötet második tanulmánya már egy irodalmi mű elemzésében alkalmazza ezt a módszert, Nemes Nagy Ágnes *Fák* című versének „irodalmi magyarázatát” adja. A váratlan egyediségét kiemelve az irodalmi alkotás mint „lelemény” ősi eredetéhez vezet vissza az olvasót.

*A lírai irányok arányai* című összegző munkájával szerzőnk a későmodernizmus leíró, vallomásos és a kortárs modernség utáni líra helyzetét vizsgálja a mai magyar irodalomban a *Szép versek* és *Az év versei* című antológiák 2004-es kiadásai alapján. Százalékos pontossággal adja meg olyan költemények arányát, mint például az általa metafizikainak nevezetteké vagy az istenes verseké (41–42). Szembeötlő, hogy a két kötet szerzői 50%-ban megegyeznek. Ennél viszont fontosabb, hogy nyelv és alkotás viszonyában mintha szintén egyeznének a poétikák:

„Nem annyira a szerző alkotja a művet, hanem inkább a szöveg létesíti, rakja ki a szerző mozaikját, aki így tényleg csak a nyelvében él. A nyelven kívül semmi sincs, a nyelven kívül a semmi van” (43–44).

Összegzésképpen Simon megállapítja, hogy *Az év versei* hagyományosabb költészeti vonalat követnek, míg a *Szép versek* egyszerre mutatják az avantgarde (valamely neoavantgarde?) és a posztmodern stílusjegyeit.

Bátorság és szerénység egyszerre szükséges, ha egy irodalmár olyan irodalmi témakört illet, elsősorban kritikai jelleggel, mely egy adott nemzeti-

nyelvi irodalmi közösség számára lezáratlan, feszültségekkel teli. Természetesen az említett két erény tudományos felkészültség nélkül vajmi keveset ér. A szerző „kinéz hát rajta és mindent belát”. Az *irodalomtudomány és a középiskolai tanítás* című, állásfoglalást is vállaló, ugyanakkor az ezredforduló magyar irodalmának több sarkalatos, vagy éppen eltakart kérdését új megvilágításba helyezni képes műve azt a kérdést teszi fel, ami nemcsak a magyar, de az egész nyugati-európai kultúra legfontosabb kérdésévé vált az utóbbi húsz-harminc évben: Mi a haszna az irodalomnak-irodalomtudománynak, és ha semmi, akkor hiányzik-e? Ez a kérdés szorosan összefügg az irodalom felhasználásának, azaz oktatásának, tanulásának, befogadásának és irodalomtudományi meghatározásának sokarcúságával. Magyarországon pedig sajnos olyan továbbszolgáló dichotómiákkal, mint a népi-urbánus Simon által újrafogalmazott megjelenése: társadalometikai vagy individuáletikai, mely probléma máig alkalmas arra, hogy az esztétika és az oktatáskultúra valóban létező kérdéseit eltakarja. Művészetünk nagy alakítóinak megítélésében sem szakmai sem nemzeti minimum meglétét nem tudja kimutatni a vásárhelyi szerző, ennél jelentősebbnek tartja azonban azt a kérdést, hogy a szándékos vagy akaratlan félre- és meg nem értéseknek lett-e valamilyen tudományos hatása, egészen pontosan a középiskolai irodalomtanításra van-e valamilyen hatása. Ezzel párhuzamosan Simon szerint a hazai oktatás hierarchiája is átalakulni látszik, s ez különösen a középszintű oktatást állítja kihívások elé (48). Innen szövi tovább elmékedését az irodalomtudomány-irodalomelmélet irányába, melynek legnagyobb problémáját abban látja, hogy nem eldönthető: az elméleti elemzés valóban a mű értelmét kutatja-e, vagy pusztán annyiban van szüksége a műalkotásra, amennyiben az illusztrálja a kifejtett elméletet. Ennél is tovább mutat azonban, ha a teória kanonizál, azaz ha a kánonba csak az általa elemezhető művet foglalja bele, mi több – írja Simon – az elmélet immár paradigmaticus érvénnyel lép fel, jelenti be magát, „noha ez nem beszédcselekvés kérdése, hanem szakmai konszenzus hozza létre” (49). Érthető, hogy nem egyszerű a tudományelméleti változások-irányok megítélése, ha arra gondol az olvasó, hogy a szerző által említett elméleti iskolák például szinte kivétel nélkül hazánkon kívül jöttek létre, éppen olyan gondolatilag termékenyítő viták sorában, amelyet Simon elvárásként hoz fel. A kérdés talán abból az irányból lenne feltehető, hogy a magyar olvasók egyre csökkenő taborának milyen iskolák, a gyakorlatban is felhasználható elméletek, disszeminációs aktusokat létrehozó elemzések szolgálhatnak érdekeit, velük együtt a művészet összességének értelmezői fenntartását, úgy a kortársak, mint a halhatatlanok esetében. Ebből az is következik, hogy nem szükséges feltétlenül törést látni a művészet kortárs és történeti megjelenése között. Éppen az irodalomelméleti iskolák próbálják meg több-kevesebb sikerrel kimutatni egy-egy alkotás vagy korszak, iskola klasszikus történetiségén túli, jelenkori értékeit. Simon végső következtetése egyrészt az, hogy

szükség lenne a magyar irodalomtudomány konszenzusos művelésére, irodalomtudományi nemzeti minimum szükségességéről beszél, roppant megfontolandó viszont, hogy gyakorló irodalomtanárként úgy gondolja, hogy mindezek az általa „kulturjavak”-nak nevezett elemek alapján véve alig vagy egyáltalán nem befolyásolják a középiskolai oktatást (56–57). Valószínűleg ez utóbbi kijelentés az, melyen az olvasónak leginkább el kellene gondolkodnia.

Esztétikai és etikai felelősségvállalás egységéről beszél a szerző Nagy Gáspár összegyűjtött verseit értékelve is. Mintha a költészet – nem egyértelmű, hogy általában a világlíra vagy különösen csak a magyar – közösségi (nemzeti) értékek hordozója lenne. Az esztétika követelménye mellett megjelenik a politikáé és az erkölcsé is. Éppen a művészet szabadságára hivatkozva teszi ezt a kijelentést (58). Ebben az értelemben ez a szabadság a felismert és vállalt kötelezettség szükségszerű rendszere, a Csengey Dénes – Cseh Tamás által megénekelte szaltószabadság értelmében (mellesleg a szójátékot Nagy Gáspár is használta, ahogy Simon jelzi is). Így jön létre a (po)etika fogalma, beszédcselekvés, erkölcsi tett, mely ugyanakkor esztétikai is marad, mivel „mindkettő, látszólagos öncélúságát meghaladva, valami önmagán túlit szeretne kifejezni (...) nem gazdaságos, bizonyos értelemben nem is racionális” (60). Egyrészt tehát a művészeti alkotás meghalad valamely öncélúságot, mégsem gazdaságos, megmarad tehát önmagáért valósága, de túl is lép azon. Ebből a szempontból jelentéssel, hogy a poétikából éppen az etikát, a gyakorlatot poézissé, tehát mívés alkotássá tevő „po” kerül zárójelbe. Felmerül az is, hogy a nyelv a játékos használat során értéknélkülivé változik, mivel eleve nem áll érdekében erkölcsi tét állítása az irodalomnak abban a terében, mely csakis általa képződhet meg. Simon itt azt írja, hogy létnélkülivé válik a vers. Egy különös módon elképzelt lét tételezéséről lehet ezúttal szó, mely különféle erkölcsi kategóriákkal is lényegi kapcsolatban van, és azokat a nyelven kívülre, vagy azon túlra tudja helyezni. Mivel azonban a világ az ember számára nyelv, illetve nyelvek segítségével adott, az olvasó legalábbis nehezen tudna elképzelni egy ilyen létet vagy efféle erkölcsi kategóriákat (61.). Nagy Gáspár költészete éppen azért van túl a múltó etikai gyakorlatokon, hogy például a magyar nyelv mívés használatával bizonyítja: a politikai korrektség sem írhatja (végeképp) felül az alkotók és befogadók örök igényét a cenzúra nélküli nyelvi-művészeti létre (64). Ahogy ez a költészet tücsökszóban jelenti be, és teszi ezáltal folyamatossá az apokalipszist (ahogy sokszáz éve Szent Ágoston a teremtés Kezdetét gondolta időben végtelenül kiterjedőnek), úgy illeszkedik a modernség utáni világirodalom legjavába, hiszen erről a csendes, enervált végítéletről Th. S. Eliot híres sorai juthatnak az olvasó eszébe *Az üresek* című költeményből: „A világ így ér véget / Nem bumm-mal, csak nyüszítéssel” (66–67). Ehhez hasonlóan a tömegmédi-

etikai értékelhetősége is a végítélet torz kiárusítása felé mutat, ahogy azt Luhman vagy Baudrillard megírta. Nagy művészetében az evangélium képes elensúlyozni az informális viszonylagosságot Simon szerint (67). Ugyanitt Tandori Dezső *A vízre írt név* kötetére úgy történik utalás, hogy az a természetet és a Szentírást együvé látó Szent Bonaventura által megkezdett, költők hosszú sorát ihlető névátvitelre utal (71).

A Nagy Gáspár költészetének apropóján megkezdett elmélkedés Baka István lírája kapcsán folytatódik. A világ így lesz a folyamatos kudarc helyszíne – legalábbis az ember, a gondolkodó és alkotó ember számára –, szemben például a politika retorikájával, ami a Bakát értelmező Simon szerint a folyamatos növekedés, de főképpen a remény nyelve (76). Persze kérdés, hogy a remény ezúttal milyen minőségben jelentkezik, hiszen a nyomor „gasztronómiájával” illusztrálja a költő. Simon jó érzékkel fogja egybe a szekszárdi születésű költő egész életművét (különösen a hetvenes évekre tekintettel), mivel – miután a kilencvenes évek elején költészete nagyobb ismertségre tett szert – olvasóközönsége főleg az életmű utolsó néhány kötetét ismeri csupán alaposabban. Az életmű főként középső részére jellemző Széchenyi-, Vörösmarty- vagy Petőfi-allúziókat olvasva úgy tűnhet: „Baka István XIX. századi alkat” (79). De az életmű egészét, s különösképpen Baka (orosz) fordítói tevékenységét szemlélve látni kell, hogy a világirodalom egészébe hajszálgökök bonyolult utaláshálóján keresztül ízesülő alkotóról van szó, aki az európai filozófiai hagyomány legmélyebb rezdüléseire is figyelt. Ahogy ezt Simon a semmi eredendően kétféle értelmezése-felfogása kapcsán kifejti: Nietzsche Szilénosz-parafrazisának megfelelően Baka Caspar Hausere számára is tragikus a született lét tudatossága, mely az eredendő nemlét, mint kezdő és végpont között a tökéletlenség és a szenvedés tere és ideje, melyet „a Semmi és a fájdalmas istenhány metafizikájának” poétikája ír le (90–91).

Az olvasó számára nem világos, hogy Simon Ferenc miért osztotta két részre összegyűjtött kritikáit, közéjük ékelve egy olyan impozáns és anyagában is súlyos szövegcsoportot, melyet önmagában is ki lehetett volna adni, és amely olyan kortárs magyar alkotók eddigi életművéről számol be eredeti kritikai érzékkel, mint például Jenei Gyula, Kele Fodor Ákos vagy Vass Tibor. Az első kritikacsoport Erdei-Szabó István *A távolság leltárhianyja* című kötetének recenziójával kezdődik. Ez a költészet csendes szomorúsággal sorolja elő közös veszteségeinket, a kritikus szerint alkotójára Ady művésze tette a legnagyobb hatást, mégpedig a töredékesség, az összetört lét verssé élésével (96–97). Vallomásos, alanyi hangú élményköltészetről van szó. *A szöveguni-verzum háttérugárzása* című szövegcsoport rendkívül izgalmasan kezdődik: mintha a Kovács András Ferenc-versek olvasása kapcsán helyezné ezt a kortárs lírát egy szöveghelyzetbe Csoóri-, Kányádi- vagy Borges-művekkel. Ugyanakkor mindezek az elemzések egymástól függetlenül is élvezhetők,

ahogy ez az olvasás során kiderül. A nyelvi játékokban bővelkedő bevezetőből kiderül, hogy például Kovács András Ferenc „pótmódmern” költő, mivel a modernitás (és meg kell jegyezni, hogy a modernség előtti) költészetét dekonstruálja. A *J. A. szonettje* című vers teljes terjedelmű idézése után Simon azzal kezd, hogy megállapítja, mely költők verseinek felhasználásával készült (József Attila *Emberek, Favágó*, valamint Arany János *Vojtina ars poeticája*). Az elemzés alapját a nyelv, illetve a nyelv által készült szöveg adja, mely a fa szerkezetileg rendkívül erőteljes metaforájában jelenik meg: „A versben a gallyak letörésének roppanása is hallatszik, mert ez nem más, mint a parafrázis, az átírás folyamata. Dönti a tőkét, de csak a gally jut” (101). Ahogy Simon rámutat egy lábjegyzetben, hogy Kovács András Ferenc miképpen teszi nevetségessé a mozgalmi költészetet (*Óeurópai mars, Verbunkós*), úgy fejt meg a József Attila-parafrázisban rejlő nyelvi utalást: a tőkét döntő proletariátus kiszákmányolása ehelyütt a nyelv költői alakításának embert meghaladó feladatává válik. A Nagy Gáspár kapcsán már említett, társadalmi értékek felett álló nyelv tehát esztétikai létező, ahogy Kovács András Ferenc szonettjébe Arany János becsempészett poétikájából olvasható. A végső konklúzió mégsem öröndetes. Az elemző az értékbizonytalanságtól az értékvesztésig jut el, s sikerként csupán azt könyveli el, hogy „sikerült megragadni a posztmodern életérzést” (103). Ezt nevezi ő a szöveg örömének, de vajon hogyan kell mindent az olvasónak értelmeznie? A szöveg örül, vagy a szöveg okozza az örömet az olvasónak? Kevésbé valószínű, hogy utóbbiról lenne szó.

A *szövegumiverzum háttérsugárzásában* az egyetlen Borges-mű kivételével olyan munkák vizsgálatnak meg, melyek az ezredforduló rövid két évtizede alatt láttak napvilágot. Az elemző rendkívül elegendő alkotásokat választ. Kovács András Ferenctől egyetlen verset, Csoóri Sándortól és Fecske Csabától egész kötetet, Kányádi Sándortól kötetbe ágyazott, kiadásról kiadásra alakult hosszúverset, míg Borges magyar nyelven kiadott versválogatását James Gleick tudománynépszerűsítő újságíró egyik művével közösen vizsgálja. A Csoóri-kötet elemzésének beköszöntőjében pusztmodernnek nevezve az ezredforduló léthelyzetét a posztmodernnt a pusztulással rímelteti a szerző, több fontos gondolkodót is idézve nyelvi játékokat halmozó mondatában (Oswald Spengler, Julien Benda, José Ortega y Gasset és Hankiss Elemér). A történelmi párhuzam szembeszökő: ahogy a magyarság vesztesként került ki a XX. századot 1920-ban tulajdonképpen éppen elkezdő történelmi változásokból külpolitikai okok miatt, úgy lett a rövid XX. századot lezáró európai rendszerváltásoknak vesztese, immár belpolitikai okokból. Mindezzel együtt a korszak (főként művészeti szempontból) nem írható le erkölcsi vagy politikai, sokkal inkább poétikai-bölcseleti módszerekkel, ahogy a barthes-i szerző halála fogalma sem feltétlenül negatív kategória, inkább a sokirányú olvasásnak a pedagógiai gyakorlatba beilleszthető lehetősége. Nem véletlenül emeli

ki Simon Csoóri kötetéből a *Hiszekegy* című verset, mely „a küldetéses, képviseleti költészet ethosának ellehetetlenüléséről, szerepének tragikus értékvesztéséről, ostoba hiabavalóságáról szól” (104). A kultúra és a civilizáció egymásra rendkívüli és gyors hatással olyan módon formálta át az ezredfordulós valóságot, hogy ha a művészet értékeket akar képviselni, akkor azokat radikálisan újra kell fogalmazni, érthetővé tenni, különben a gyorsan változó jelenben értelmezhetetlenné válnak a múlt század tragédiái, és így történelmi feledés borul rájuk. A szerző számára Csoóri költészeti magatartása indokoltabb, mint egy puszta nyelvjátékokkal(?) operáló vers, miközben korának polgáraként ő is gyakorta – és gyümölcsözően – használja a nyelvi játékok adta értelmezést bővítő lehetőségeket (107). Fecske Csaba gyűjteményes kötetének elemzése harmadik szempontot ad a művészetről való közös elmélkedésnek, mivel a recenzens véleménye az, hogy Fecske költészete nem etikai-tanító-retorikai jellegű, hanem a létezőket próbálja meg olvasói számára modellezve megmutatni. A 2002-ben megjelent, de negyed század (1975–2000) verseit tartalmazó kötet a klasszikus modernség poétikai eszményeinek szeretne megfelelni (109).

Kányádi Sándor *Sörény és koponya* című hosszúversével újabb értelmezői látómező nyílik modernség utáni korunk esztétikai értékelésére. Simon elemzése rámutat: az erdélyi költő képes saját gyermekkori létélményét a medializált valóság részévé tenni, úgy, hogy mondanivalójának kritikai esélyei nem csökkennek (111). Ebben a valóságban az ember átvenni látszik Istentől a végítélet rendezői székét. Kányádi költészete választ adhat a szerző tépelődéseire: a modernség után, a posztmodern lét- és szöveg helyzetet is kifejezhető a hagyományosnak nevezett poétikai eszközökkel. Ennek a gondolatmenetnek befejezése a Borges költeményeit és James Gleick könyvét összehasonlító elemzés lehetne. Ez a legrövidebb részlete ennek a kis kritikagyűjteménynek, pedig az olvasó talán itt szeretett volna a legtovább, kényelmesen elgondolkozni a kérdésen, továbbolvasni. Az irodalom az emlékezetten keresztül párhuzamba vonódik a zenével mint az idő formája, mely ezúttal a szavakon keresztül fogalmazódik meg. Amennyiben ezt a káoszelmélet egyszerű magyarázatával olvassuk egybe (az elemzésben egy bekezdést kap a káoszelmélet és egyet Borges művészetét), akkor választ kaphatunk a későmodernség és a modernség utániség látszólagos ellentétében feszülő kétértékű kérdésre: a költészet és a művészet nem vált értelmezhetetlenné vagy értékelhetetlenné az utóbbi majd' száz évben, mindössze végérvényesen kiderült, hogy értelmet, formát és értékeket csupán az emberi értelem próbál adni mindennek, így saját tevékenysége eredményeinek is.

Molnár H. Lajos *A fehér vírus* című könyvét elemezve Simon Ferenc kimutatja, hogy szociográfia és fikció együtt miért lehet problematikus. Amellett, hogy feltárja a mű hatalmas alkotói erejét-energiáit, rá kell mutatnia, hogy valójában, a szó klasszikus értelmében nem regény, mert hiába megírt-költött,



nem fiktív, nincs prózapoétikailag megformálva. Ezt leginkább talán akkor tudja megvilágítani, amikor a beszélő nevekről ír, ráadásul szerényen rámutat arra (például a Bal Bekek névrajz kapcsán, ami egyszerű futballzsargonnak tűnik, valójában a Baalbek kihagyott utalással a teremtő úrra is vonatkoztatható), hogy néha a kritikus több nyelvi játékkal és alkotóerővel rendelkezik, mint az elemzett mű.

Filip Tamás művészete az első abban a hosszú sorban, mely a „*Columbo-módszer*” kötetben belül található, szinte kismonográfiák sorát nyitja. Az olvasóban felmerülhet az is, hogy valóban kisebb zsebkönyvekben, vékonyabb tudományos füzetekben lehetett volna kiadni Simon Ferenc irodalomtudományos életművének ezeket a gyümölcsseit. „Azt vizsgálom, hogy az ábrázolt világ mitől és hogyan válhat jelentéstartalmak hordozójává a befogadásban” (124) – írja, és valóban ez lehet általában az irodalom egyik alapvető kérdése, különösen pedig a Filip-életmű egyik alapvetése. A kutatómunka XXI. századi problémáinak egy fontos szegmensét, a digitalizáció és az irodalom, a művészet viszonyát is érinti, beszámolván arról, hogy a „tüll” szó kapcsán végzett filológiai kutatásai alaposáguk ellenére az *elektronikusan feldolgozott* magyar irodalom végességével szembeállították, ellentétben a *létező* magyar irodalom akár borgesi értelemben is felvehető véges sok értékével, mely a befogadói szubjektum számára végtelennek (feldolgozhatatlannak) is tetszhet. Centrum és periféria nyelvi és fogalmi értelmezhetőségében jelöli ki Filip költészetének másik alapkövét. A klasszikus modernizmus költőjének látja Filipet, ezt a kategóriát élesen elkülöníti mind a későromantikától, mind az egyébként modernitáshoz sorolható avantgarde-től. Az utazás metaforája időbeli szituáltságára teremt meg Simon szerint azt a kontextust, amelyben az olvasó létrehozhatja a költemények aktuális jelentését (136). A költő a figyelem szinte banális intenzitásából és intenzitásával építi világát, mely a valós abszurditásával, az ironikus nevetés, a melankolikus tudatos megvetés és a misztikus felvállalás eszközeivel kerülhet csak párbeszédbe (142). Ebben a költészetben minden szent, a profán hétköznapiak is (156). A költészet megmaradása attól függ leginkább, hogy mennyire megmarad maga az aktuális vers. Ezt a problémakört Bernhard-tól Calvinon keresztül Baudrillard segítségével járja végig a szerző. Így jut el a gondolat egyediségének ismétlődő konkrétságán, mely átláthatatlan szövegüniverzumba torkollik, keresztül az egyediségében fennmaradó költemény követelményéig (144). Filip 2005-ös kötete, a *Mentés másképpen* immár nemcsak a digitális kultúrával képez játékos párbeszédet. A kötet megjelenésének évében alakult a Mentés másképpen nevű népzenei játszó magyar zenekar is. A kötet kapcsán Simon megkülönbözteti a szövegköztség tudatos (szerző által felépített) és tudattalan-ösztönös (az olvasó reflexeiben, annak előzetes olvasmányélményeire építő) irodalmi megjelenési formáit (148–149). Hiszen „Filip Tamás könyvének (...) egyetlen fontos filozófiai kérdése van: mi a véletlen” (150). Úgy tűnik, ennek

a kategóriának egyre kevesebb szerepe van az új évszázadban, tekintve, hogy a XX. század vallásává a labdarúgás vált (José Ortega y Gasset-t idézi Simon), teológiájává pedig a pszichológia. Mindernek középpontjában egy olyan én található, mely Filip lírai világában önmagát álmodja a televízióban, s ez minden bizonnyal nem lehet véletlen. A média világa főszerepet játszik ebben a lírában. A hírek, a híradó negatív evangélium, a világot nem megismerhetővé, hanem kiismerhetetlen, félelmetes, idegen helyé teszi (159), s ez a létélmény gondolódik tovább a *Saját erőd* című Filip-kötetben, ahol a média már mint folyamatos háború jelentkezik (163). Ebből logikusan következik, hogy a következő versgyűjtemény, a 2012-es *Kő, papír, olló* Simon meghatározásában Filip modernség utáni pályáját kezdi (170), hogy a 2017-es *Tejút nappal* kötet végén Filip megalkotott szerzője is megjelenhessen: Vincze Sándor „ifjabb költő” verseit közli az „idősebb pályatárs” (175–176).

A következő nagyobb egység Simon Ferenc kötetében Jenei Gyula költészetével foglalkozik. Az ő művészete kapcsán fejt ki újra elképzelését a modernség poétikájáról, mely rendkívül sűrített, gondolati metaforákat használ (187). Amennyiben a metafora egyik értelmezése a grammatikai értelemben vett átvitel, annyiban itt gondolatátvitelről is szó lehet. Jenei verseit csendéletszerűnek látja a *Grafitnap* című 2002-es kötetben, s a csendélet különféle nyelvi megfeleltetéseiből jut el oda, hogy a költeményeket az impresszionizmus és a posztimpresszionizmus kapcsán társművészeti környezetben elemezze (190–191). Élményköltészet Jenei művészete, olyan utánpótlás, ahol az arisztotelészi értelemben csak a szerző beszél, s személyes emlékeket, a lét hétköznapiságát mutatja fel. Mint előtte Filip Tamás költészete kapcsán, itt is jól kivehetően vázolja fel olvasójának a szerző a líra változását. Jenei *Az időben rend van* című 2011-es kötetével jut el a retorikai nullfok látszatával oda, hogy a minimalista hangra találjon (205), mint az idő költője, aki a mindennapi tárgyakat különböző időpozíciókban mutatva működteti objektív költészetét. Különös fontosságot tulajdonít Simon ebből a szempontból a szigorú magyar '60-as – '70-es évekre való gyermeki rácsodálkozás szinkronicitásának (209). Ez a lírai hitelesség lesz Jenei költészetének egyik erénye.

A „Columbo-módszer” kötetébe rejtett első két kismonográfia olyan szerzőkkel foglalkozik, akik egyrészt már tekintélyes mennyiségű életművel járultak hozzá a kortárs magyar irodalomhoz, másrészt a XX. század második felének – utolsó évtizedeinek generációihoz tartoznak. A következő szerző, Kele Fodor Ákos a legújabb magyar irodalmi irányok képviselője, korántsem azért, mintha fiatal, első kötetes szerző volna, inkább azért, mert eddig minden kötetével és művészi megnyilvánulásával tovább tágitotta a magyar művészet horizontját. Ő az a szerző, aki leginkább otthon van Simon Ferenc esztétikai kísérleteinek legfőbb terepén: a nyelvi játékok mint a nyelvet megújító, folyamatosan változó poétikakén (214). Kele Fodor *Textolátria* című köteté-

ben a szerző a Krúdy-olvasás legújabb, az ezredfordulós Krúdy-renezánszhoz képest is eltérő alkotói stratégiáit fedezi fel (215–216). Az utalásháló szinte végtelen lehetőséget ad olvasási alternatívákra. Simon például a *Kocsmatórium (hamutálra)* címet a Purgatóriummal, a tisztítótűzzel hozza összefüggésbe, ilyen formán az alcím az urnára, a hamvak helyére vonatkozik. De más értelmezésben a cím az oratórium műfajmegjelölésre is rájátszhat, s ekkor az alcím az előadás hangszerkövetelményére utal. A szerző rámutat: ebben a kötetben a nyelv, a szó lesz az abszolút főszereplő: „A szóalak a betű teste, az írás a születés, a szétesés a halál” (220). Simon jó érzékkel teremti meg saját kötetében szereplő szövegei között is a lehetséges összefüggést: a *Textolátia* utolsó verse, a *Családcserje* kapcsán Kovács András Ferenc már tárgyalt J. A. szonettjére utal elemzésében (221). A költő következő kötete, az *Echolália* kapcsán a rendkívül összetett társművészeti vállalkozás sikerét értékeli-értelmezi az elemző, úgy, hogy közben a nyelvi jelentés szintjén is az európai kultúrát alapító szavakig, illetve azok etimológiájáig ás le: „az *echolalia* (gör. *echo* 'visszhang' + *lalia* 'mondás, beszéd'), vagyis a hang ismétlődése, a *visszhang*” (223). A hódmezővásárhelyi irodalmár rávezeti olvasóját: pontosan a régi görög szavak jelentésétől vezet az út az újszerű befogadói magatartások felfedezéséhez, melyekről aztán kiderül, hogy a görög mitikus hagyományba térnek vissza: a közepén kezdeni egy mű olvasását, ez az őstojásból történő teremtés megismétlése – újra-élése (225).

Vass Tibor neovanatgarde-dadaista korpuszának játékos utalásait poénjaikig lecsupaszítva maga a szerző is játékosan mutatja be, értékeli. Ahogy írja: a nyelv itt már nem médium többé, hanem maga az üzenet (231). A dekonstrukció módszerével íródik szét a szavak jelentése Simon szerint, azon az alapon, hogy eredetileg minden szó metafora volt, így a többjelentésűség eleve kódolva van a nyelvben (234). Simon olvasójával mondhatjuk talán: a nyelv eredendően költői.

*Kritikák II.* cím alatt kaptak helyet A „Columbo-módszer” kötetben az apróbb munkák és további megnyitóbeszéddek. A Lőrincz László több mint félszázados költői munkásságát tartalmazó kötet leíró bemutatása nyitja ezt a fejezetet. Az elemző kiemeli Isten kitüntetett helyzetét a versuniverzumban (263), mely a XX. századi magyar történelem összességéeként is olvasható. Ehhez hasonlítható vállalkozásként értékeli a szerző Serfőző Simon összegyűjtött verseit is (285–286). Szent Ernő *Időtest* című 2012-es kötetét elemezve önironikus és öntükröző lírát mutat be a szerző. Kemény István 2018-as, *Nílus* című kötete kapcsán az énközpontú társadalom, a szelfi jelenségéről elmélkedik (272). Együtt értékeli Krasznahorkai László két, egy évben megjelent, szorosán összefüggő munkáját, a szintén 2018-as *A Manhattan-terv* és az *Aprómunka egy palotáért* címűeket. A létezés folyamatos, egyszerre egyéni és kollektív katasztrófájának kihirdetését látja meg a művek világában, ahol azért nincsen rossz és nincsen jó, mert ezek a fogalmak értelmezhetetlenek (275).

Nem a teremtés folyamatos (mint például Szent Ágoston filozófiájában), hanem az apokalipszis. Rámutat monománia és monológ esztétikai kapcsolódásaira, melyek felülírják, hogy a hagyományos értelemben regénynek, prózának tekintse az olvasó az *Aprómunka egy palotáért* című művet. A dekonstrukció etikai tartalommal gazdagodik: a sátáni igazsággal való szüntelen, szakadatlan szembeszállás, bizonyos értelemben camus-i vagy karkai lázadás lesz (277). Valójában azt a kétes igazságot írja újra Krasznahorkai, amelyet legtalálósbban valószínűleg Umberto Eco fogalmazott meg *A rózsza neve* című regényében: a könyvtár ellensége az olvasó. Csakhogy ebben az esetben valamely eleve elrendeltségről van szó, nem annyira iróniáról, megint csak karkai értelemben: az önfeladás – írja Simon – nem emberfeletti feladat, ha az én mint olyan nem létezik (279).

Méltó befejezése Simon Ferenc kötetének Dömötör Mihály *Kereszt parafrázisok* című tárlatának megnyitóbeszéde. A szimbólum a jelentést a jel fölé helyezi (287). Nem feltétlenül a fényképész által témául választott feszületek képviselik a művészi értéket, hanem a fotográfiák. Simon Ferenc, a kritikus, az irodalmár, elsősorban tanár, a szó nemes értelmében ezzel a kötetével az olvasót tanítja arra, hogy miképpen lehet az irodalomban fölismerni a művészetet, a művészetben az örök szépet.