

én-építővállalatok az irodalomban

Meghalt a szerző – éljen a szerző

INGOLD, Felix
Philipp
„Kései versek”
(Tandori Dezső
ford.)
Magyar Lettre
Internationale, 17

Nem is olyan régen még holtak nyilvánították a szerzőt. Most visszatért. Él-e már?

A szerző mint autoritás visszatérése – a 60-70-es évekből nem éppen szűkszavú holtá nyilvánítása után – globális trenddé vált, ami Svédországban és Peruban, Kanadában és Japánban egyaránt megfigyelhető.

A szerző visszatérése a szemünk előtt nyilvánul meg abban, ahogyan az irodalmon kívül fel lép, és gondolja az imázsát. Ezen a szinten nagyon is igénylik az eredetiséget, a felolvasásokon, körkérdéseknél, interjúknál, nyilvános vitákban; egy ennek megfelelően kitalált külső megjelenést, amely az egyéni hangsúlyokat és az összetéveszthetlenséget van hivatva szavatolni. Aki ilyesfajta személyes kvalitásokat képes sikerrel bevetni, akár csak a német irodalmi kultúrházakat végigjáró felolvasó körút során, az biztos várományosa lehet egy éppen erre alapított díjnak, amelynek nem sok köze van az irodalomhoz, annál több ahhoz, ki hogyan tudja előadni magát.

A mai íróknak/írónőknek láthatólag már nem okoz problémát, hogy azt mondják, „én”, hogy tehát a saját nevükben beszéljenek és írjanak, személyes dolgaikról, hogylétükről nyilatkozzanak, előadják személyes véleményüket istenről és a világról, a saját élettörténetüket, a családjuk történetét, a saját apjukét, anyjukét, öccsükét, nővérükét osszák meg másokkal, sokszor azzal az igénnyel, hogy ezzel egy egész kornak a történetét, egy generáció, ha nem mindjárt egy egész évszázad regényét adják. Szívesen sajátítanak ki ezen felül idegen biográfiákat, töltik meg személyes élményekkel és érzésekkel, adják elő aztán mégis történelmi díszletek között, történelmi színezettel – a legutóbbi időszak legnagyobb irodalmi sikerei majdnem kivétel nélkül az életrajzi és önéletrajzi írás valamiféle keverékéből álltak össze, többnyire történelmi, kortörténelmi témák és anyagok összekapcsolásából. A szépirodalom – és nem csak a német nyelvű – ezáltal egy hibrid műfajjal gazdagodik, ami fikciót és dokumentumot, elbeszélést és riportot, személyes élménybeszámolót és esszét hoz össze, ami azonban – az ember csak olvassa és csodálkozik – egyáltalán nem vezetett a személyes stílusok gazdagodásához, hanem éppen ellenkezőleg, csak egy többé-kevésbé egyöntetű (elbeszélő és lírai) korstílushoz, amit újabban világszerte oktatnak is a nemzeti és regionális irodalmi intézetekben.

A szerző imázsa előbbre való a múlté

Ez az aktuális korstílus elsősorban a piacképességre és a közönségizlésre van kihegyezve, de az egyik nyelvről a másikra, egyik műfajról a másikra, egyik médiumról a másikra (irodalom/

hangoskönyv, irodalom/film) való könnyen fordíthatóság a legfőbb szempont, egy előre adott, irodalmon kívüli elvárás-horizont eleve beleíródik, és nem sok játékeret enged az egyéni újításoknak. Az irodalmi eredetiség, legalábbis ott, ahol a formában élne ki magát, már eleve is gyanús, túlzottan „igényesnek”, „nehéznek” vagy „elitistának” minősül, míg ezzel szemben a tudatos, a legjobb esetben ironikusan eltúlzott klisészerűségeket és trivialitásokat viszont messzemenőn feldicsérik, még ha nem nevezik is nevén. Hogy a szerző állítólagos visszatérése éppen hogy nem vezetett nagyobb stílusbeli változatossághoz, sokkal inkább a szerzői beszédmód globális egysíkúságához, ez figyelemreméltó paradoxon, aminek pragmatikus feloldása egyáltalán nem okoz nehézséget, valódi problematikuságát viszont alig veszik észre.

Imázsukkal és fellépésükkel a mai írók olyanok, mint megannyi működő én-építővállalat.

„Fordítsd vissza az időt: nézd, ott vagy /megint a kezdeteknél”, ez áll Charles Bukowski egy kései versében: „Író akarsz lenni, nem nagy / csak egy olyan, aki pénzt kap érte /és megél belőle...”. De a mai írónak mint én-építő vállalkozásnak nemcsak a megélhetésre kell a pénz; állandó versengésben van a többiekkel, folytonosan felkéréseket, sikereket, díjakat kell besöpörnie, azon lenni, hogy jelen legyen a vezető irodalmi lapokban, a jó nevű kiadóknál és a közönséget vonzó eseményeken. Kvalitásait előszeretettel fejezi ki – a fülzövegeken, életrajzi jegyzetekben – kvantitatíve, azaz lehetőleg minél „számosabb” publikációval, „számos” díjjal, ösztöndíjjal, kiadói megbízásokkal, a művek kiadásának számával, lehetőleg „számos” korábbi foglalkozással (a tőzégbányásztól a fejlesztési tanácsadón, a szociális munkáson át a harmadik világbeli önkéntesig), és erről se feledkezzünk meg: „számos” utazással, külföldi tanulmányokkal és munkákkal, és végül, hogy műveit minél „számosabb” nyelvre fordították le. Az összehasonlítás, a versengés tehát nem az irodalom terén zajlik, nem a szövegek, hanem a szerzők között, akik erre a versenyre igyekeznek minél előnyösebben kiállni.

A szerző imázsa és jelenléte az irodalmi nagyüzemben sok esetben előbbrevaló a múlté, amely aztán megint csak a mindenkori én-építővállalat produktumaként kell hogy folyton téma legyen, hogy beszéljenek róla; elég, ha „látták”, nem fontos, hogy olvassák is; és ha vitákra ad alkalmat, rendszerint tartalmi dolgokról van szó, személyes véleményről, politikai és ideológiai állásfoglalásról, a legkevésbé arról, ami a szóban forgó szöveget mint művészi alkotást, irodalmi művet kitünteti.

Az a tény, hogy irodalmi művek egyre gyakrabban válnak corpus delictivé, és ezzel kötelező olvasmánnyá jogászok számára, nyilvánvalóvá teszi, hogy mennyire valóságközelit és mennyire a művészettől távol álló módon művelik manapság az írást. Művészetről már csak akkor esik szó, ha – a bíróság előtt – az válik fontossá, hogy személyiségi jogok megsértését vagy bizalmas dokumentumok közreadását állítólagos művészi célokkal próbálják igazolni.

Julien Gracq író ezt a tendenciát már első írásában, 1950-ben kézzelfoghatóvá tette, és élesen bírálta *La littérature a l'estomach* (Emészthető irodalom) című pamfletjében. Gracq óvott a stílári és ízlésszint általános lefelé nivellálásától, egyes íróknak egyre nagyobb fokú alkalmazkodásától a széles nagyközönséghez, amely az írók nevét már csak áruvédjegynek tekinti, és a könyveket, ha egyáltalán, úgy fogyasztja, mintha csak afféle nyalánkságok volnának. Különösen lenézte azokat az irodalmárokat, akik – már akkor is – sztáralűröket vettek fel, s már csak azzal törődtek, hogy a korszakkal, tehát a médiával is összhangban maradjanak, hogy egy sikerrel kecsegtető imázst építsenek fel maguknak. Gracq határozott, bár hiábavaló törekvése, hogy megkérdőjelezze az író mint a trendet diktáló médiaklón szerepét, most a globalizált irodalmi nagyüzem fényében előrelátó és pontos prognózisnak bizonyult, ami nemcsak hogy nem veszített semmit az érvényességéből, de még aktuálisabbá is vált.

Mondjon le a szerző az autoritásáról a nyelv javára

Némelyik újabb idevágó írásban a „szerző visszatérését” emlegetik, tematizálják, sokszor megkönnyebbüléssel kommentálják, és az emberi szubjektivitás hitelének igazolásaként ünneplik, nem utolsósorban a szubjektumnak a neurobiológia és génkutatás folytán végbemenő drámai erejű trónfosztása ellensúlyozására, ezek ugyanis azon vannak, hogy az ént fikcióként leplezzék le, és elvitasák tőle a szabad akaratot, erkölcsi ítélőképességet, személyes felelősséget és beszámíthatóságot, de a szerzői kreativitást is.

Míg ma az egzakt tudományok vonják kétségbe az egyén önrendelkezését, 1968-ban és azt követően egy baloldali intellektuel protestmozgalom volt az, ami kritikusan próbálta kijátszani a privát szerzőség minden formáját, és azt túlzott elbizakodottságként, hatalomtúltengésként vetette el a kollektív, tehát anonim szerzőség javára. Ne bármelyik individuális „fantasztá” – költő vagy diktátor – jusson szóhoz, hanem a fantázia maga: „Imagination au pouvoir!” [A képzeletet

a hatalomba!]. Így aztán utólag érthetővé válik, hogy annak idején hogyan juthatott érvényre az a meggyőződés, hogy a szerző mondjon le az autoritásáról a nyelv javára, aminek amúgy sem lehet teljesen a birtokában, jobb, ha engedi magát vitetni és vezetetni általa mint anonim és öntörvényűen ható erő által.

„Írni – így hangzott az Edouard Jabès nevéhez fűződő poetológiai képlet – annyi, mint íródni”. És még 1988-ban is egész szóaradattal hirdette Jacques Derrida ezt a képletet, amely még az alanyi költészetre nézve is artikulálható: „Diktátumot követek, diktátum vagyok, diktátumként egy vagyok, ezt hirdeti a költészet, tanulj meg betéve, írd le (tiszán), ébredj nálam, óvjál meg, nézz rám olyanként, mint amit diktáltak, a szemed előtt: hangnyom, fénycsík, az ünnep fényképe, ami gyászol. A választ diktálják, hogy költői legyen, diktálják és ilyenként – diktáltként – éli meg magát, mivel költői.”

Lehet manapság mulatságosnak vagy bosszantónak találni az ilyesféle szofizmákat. Tény, hogy a költői szerzőséget az akkori felfogás értelmében nem a diktálás egy specifikus módjaként fogták fel, hanem fordítva, mint szenvedő alakban lévő diktátumot – a költő az, akinek diktálódik, aki hagyja, hogy saját szövege idegen szöveggé diktálódjék neki, aki nem előír, hanem utánír, akinél következképpen nem arra megy ki a dolog, hogy azzal, hogy ír, nyomot hagyjon, hanem hogy az írást nyomkeresésként művelje. Azt a kort, amikor a szerzőnek még volt valami hirdetni valója, Paul Valéry szerint felváltotta egy olyan kor, amelyben a felderítés a már meglévő szövegek fagatását, szkenelését, összeollózását jelenti, egy olyan eljárást, ami (a maguk módján teljesen különböző) 20. századi költőkre lett jellemző, és ami két korábbi alapvető impulzusra megy vissza, arra, ahogy Arthur Rimbaud félretolta a szubjektumot mint „valami más”, és arra, ahogy Nietzsche Istent holtá nyilvánította. Az egyik csak annyiban függ össze a másikkal, amennyiben a zsenivé, bajnokká, profétává, démiurgosszá növesztett szerzőt korábban valami szekuláris istenség nimbusza övezte – mint „mindentudó”, „mindenütt jelenlévő” alkotó lényt, aki eleve ex nihilo terem.

Az európai modernizmus a szóvivő és útmutató íráságnak ezt a közkeletű felfogását visszavetve ennek egy elsősorban kézműves (vagy tetkeken múló) értelmezésére, ahogy az valamikor a középkori írástudókra vonatkozott, és ezen túlmenően a nyelv érzéki sajátosságait (a hangzást, a ritmust) hozta előtérbe, a jelentés megszokott szerepével szemben, hacsak éppen teljesen le nem választotta róla – mint a dadaizmusban vagy a futurizmusban. „Semmi nem olyan ősrégi és egyébként természetes is, mit ez a hit a szó különleges erejében, amiről feltehetőleg, hogy nem annyira a csereértékével hat, mint inkább azzal, hogy valamiféle visszhangot vált ki az emberi lény szubsztanciájában”, jegyezte fel valamikor Valéry Mallarméra visszatekintve. „Ennek a csodának a hatékonysága nem annyira a szavaiból adódó jelentésen múlt, mint inkább a hangzásukon és különleges alakjukon. Még a homályosság is majdhogynem hozzátartozik a lényegükhöz.”

Ez a neoprimitív, azt is mondhatnánk, neoadamita nyelvfelfogás egy strukturalista

elméletépítménnyé nőtte ki magát, amelynek felépítésében poetológusok, nyelvészek, filozófusok, etnológusok egyaránt derekasan kivették a részüket, és arzenáljába olyan attraktív fogalmak is beletartoznak, mint az autopoézis/poiesis, intertextualitás, a recepció esztétika és a jelentésanalízis; meg a Lévi-Strauss által primitív népi technológiaként elismert és emlékezetesen leírt bricolage, ami véletlenül előforduló elemekből mindig újabb kapcsolódásokat, egyre újabb struktúrákat hoz létre. Ebben a felfogásban nem a szerző az alkotó, és nem a mű az új; „új”-nak az éppen felhasznált részelemek újonnan elrendeződő funkcionális kapcsolódásai számítanak. A szöveget így értve már nem lehet a szerzőhöz való funkcionális viszonyban, a tőle való függőségében szemlélni, a reláció az ellentétébe fordul, a maga részéről éppen a szerző válik a szöveg funkciójává, a szerző a mű felett hatalommal bíró alkotó autoritásként „eltűnik”, „meghal”.

Érdemes megjegyezni, hogy még egy olyan író is, mint Botho Strauss, akinek nagyon is van „mondanivalója”, és ezt hangsúlyozottan autoriter retorikával közli is, már nagyon korán a magáévá tette a szóban forgó antiautoriter poétikát; egy olyan író tehát, aki a jelenlétét köztudottan az irodalmi élettől való konok távolmaradásával jelzi, a *poeta otiosus* szószólójává válik, a minden ambíció és hatóerő nélküli szerzővé, aki az írás aktuálisát úgy mond nem végzi, csak megtörténni hagyja.

Ennek a költői típusnak a funkciómeghatározása úgy hat Botho Strauss részéről, akinek közismert a lankadatlan produktivitása és az úrmorálon alapuló világfelfogása, mint önnön paródiája, ami mögül annál jobban kiütöközik saját ideálját: „A visszahúzódom, haszontalanná vált, elfeledett eredeti. Ráérése a teljesen kötetlen nyugvó-nyugtalan éberség ataraxiája: hagyni a szavakat egymásra utalni, a helyükre kerülni és nem beavatkozni. (Oly sok szó van, amelyik még nem érintett meg oly sok másikat!) A cél nélküli tekintet a háttérben.” Ennek a ráérő, várakozó, elengedő és megengedő jellegű szerzőségnek az esetében az a döntő, ami a zárójelben van, mégpedig az a megállapítás, hogy a költőnek engednie kell a szavakat mindig újabb kölcsönviszonyba lépni egymással, ahelyett hogy előzetes elhatározások és elhatározott állítások szolgálatában sorakoztatná fel őket.

A '68-as generáció eltemette a szerzőt

Amikor a '68-as generáció eltemette a szerzőt, akkor fedezték fel Ferdinand de Saussure addigra már teljesen elfeledett anagrammaelméletét; az orosz formalizmus és a cseh strukturalizmus hatalmas reneszánszát élte Európában és Amerikában, az új poétika a nyelv- és jelkutatás új diszciplínájává vált, a költészetben egy túlnyomórészt grammatikailag és fonológiaiilag meghatározott szövegfajtát kezdtek látni – csupa olyan teória jött létre, amely a szerzői funkciót a nyelvre ruházta át, a nyelvben próbálta lehorgonyozni, úgyhogy átmenetileg a *literaritás*, a betűk egymásutánja háttérbe szorította a *literatúrát*.

Ma már alig lehet elképzelni, hogy nem olyan nagyon régen milyen lenézett volt az egyéni szerzőség, mennyire vissza lehetett vezetni „az írás nullpontjára”. A szavak olyan művészei, mint George

Perec, Pierre Garnier, Jacques Roubaud, Bohumila Grögerova, Ladislav Novak, Gerhard Rühm, Eugen Gomringer, Oskar Pastior bukkantak fel, és váltak a „konkrétak”, „vizualisnak” vagy „auditívnek” nevezett költészet, egészében véve egy kombinatorikus költészet képviselőivé, amelynek központi laboratóriumává a potenciális irodalom műhelye, az Oulipo vált Párizsban. Hasonlóan domináns pozícióra tett szert a próza terén az „új regény” Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Robert Pinget, Claude Simon, Nathalie Sarraute nyomán, egy túlnyomórészt leíró, sokszor felsorolásszerűen kibontakozó írásból, amely lelki motiváltság és kronologikus elrendezés, különösen pedig az én perspektívája nélkül próbált meglenni. Ez volt az az időszak, amikor Michel Foucault „név nélküli filozófusként”, vagy „álarcos filozófusként” beszélt magáról, Maurice Blanchot a dicsőségének csúcspontján is „homályba hagyott szerző” maradt, aki sohasem mutatkozott nyilvánosság előtt, sosem vett át egyetlen díjat, sosem engedett megjelentetni magáról egyetlen képet vagy magánjellegű dokumentumot: és határozottan kijelentette, hogy ő szerzőként arc nélküli ember, mivel „a mű már régen kioltotta az emberi alakot, és élehetlenné tett minden biográfiát”.

Ami az ilyen kijelentésekben és az ilyen viselkedésben ma elitistának vagy hermetikusként tűnik, azt 1968-ra visszatekintve „kulturforradalmi” lehet – és kell is nyilván – felfogni, úgy is mint a diskurzusok feletti egyéni dominancia felváltását egy kollektív beszédmóddal és az anonim alkotással. „Il y a des poètes partout” (Mindenfelé akadnak költők) vagy „Poetry must be made by all!” (A költészet legyen mindenki műve!) – így és ehhez hasonlóan hangzottak az akkori balos irodalmi szcéna jelszavai, amelyeket Párizsban és Stockholmban, Bolognában és Berlinben egyaránt hirdettek. És Joseph Beuys szelíd parancsát, amely szerint „mindenki művész”, implicite úgy kellett érteni, mint lemondást mindenfajta eredetiségre és példaszerepére törekvő művészi ambícióról.

A piac a konvencionálisnak kedvez

A mai irodalmi nagyüzemben ilyesfajta koncepciókra, akár elitista, akár populáris módon vannak megfogalmazva, már nincs igény. A szerző funkciójához manapság a rendszeres szövegcszállítás mellett a fellépés tartozik hozzá az irodalmi házakban és könyvesboltokban, könyvvásárokon és fesztiválokban, talk show-kban és vetélkedőkön, fellépések, ahol inkább a human touch (a személyes érintkezés) a fontos, nem az irodalom közvetítése, sokkal inkább a szerző személye érdekes, mint a műve.

Az író személye egyébként sok műben – a legtöbb műben – amúgy is előtérbe kerül és jelen van, és ennek megfelelően könnyen felismerhető akár az én-elbeszélő, akár az egyik főhős alakjában, akár lírai, akár empirikus énként, amelyek mindegyike bevezethető különben akár második, akár többes első személyben a szövegbe. Az individuális perspektívába helyezett én-beszédmóddal egyébként szemben áll a mai fiatalabb írók az irányú törekvése, hogy érdek- és akcióközösségekbe tömörüljenek. A szerző mint kívülálló vagy a maga útját járó idejét múltnak látszik, az irodalmi életben mindenestre nem játszik szerepet. Ön-életrajzi önérvényesítés teszi ki a mai elbeszélések

nagy részét, minden én-vonatkozás dacára észrevehető egyformaságban csapódva le.

Családi történetekben, gyerekkortörténetekben, apatörténetekben, nővértörténetekben, barátságtörténetekben, szerelmi történetekben, házasságok történetében, betegségtörténetekben, utazástörténetekben és hasonlóknál. Peter Kurzeck hatalmas sikere (4 CD-n), hozzáértéssel és megnyerően előadott élménybeszámolója, az *Ein Sommer der bleibt* (Egy maradandó nyár) az 50-60-as évekről jó példa a szerző mint személy diadalmas viselkedésére. Következésképpen kitarva az én-diskurzus és az én-perspektíva mellett, Kurzeck egy teljesen kispolgári és amellett mindent megszépítő történetet oszt meg velünk, ami az ő barátságos, helyi dialektussal jócskán átszínezett társalgási stílusától egy teljességgel privát aurát nyer, és egy boldog világot idéz fel, amibe a jelenlegi világhelyzetből szívesen hagyja magát beleringatni az ember. A befogadó, akár hallgató, akár olvasó, itt visszahelyeződik a kiskorúságba, visszaküldik egy passzív várakozó alapállásba, ami nem kíván meg semmiféle erőfeszítést a megértés vagy értelmezés, jelentésadás érdekében, amire elég felületesen odafigyelni, és mégis teljes kielégülésben lesz része.

Ez irodalomesztétikai szempontból visszaléptést jelent több mint egy évszázaddal, de annyiban komolyan kell venni, amennyiben ma egy széleskörű publikum hajlandó megint (vagy még mindig) ezt a reakciós esztétikát követni, megelégszik tehát azzal, hogy a szerző, aki ismét minden kértel nélküli feltétlen tekintélynek örvend, és erre igényt is tart, hogy ez a szerző szórakoztasson és tanítson, pedig ez a hozzáállás ellentétes az interaktív médiafelhasználás általános tendenciájával, azt talán éppen ellenpontozni akarja, visszakanyarodni ettől (a mondanivalóval bíró) szerző és (az ebből valamit megértő) befogadó közötti unásig ismert egyirányú utcába.

Mindenesetre ne feledkezzünk meg arról se, hogy ezt a tendenciát egyébként az újregény valamikori irányadó alakjai – Robbe-Grillet, Sarraute, Simon – is támogatták idősebb korukban egy sor önéletrajzi nagybeszéléssel, amely a kamera semleges tekintete helyett a mindenkorai én-elbeszélő szubjektív látásmódját juttatta érvényre. Ezzel, ahogy egy kritikus pár éve szellemesen megállapította, „a szerző halála is egyértelműen el lett temetve”.

Tény, hogy az európai modernitás radikális irodalmi forradalmi éppoly kevésbé tudták megtörni a realista elbeszélés hagyományát, mint az individuális szerzőség szuverenitását. Ennek okát nyilván az olvasóközönség e tekintetben fennálló konzervativizmusában kell keresni, ezen kívül (és éppen ennek következtében) a szerzők többségének arra való igényében, hogy eljusson a közönséghez, elnyerje kritikusi tetszését, megfeleljen a közízlésnek: röviden: hogy meg tudjon élni az írásból, és hogy az írással olyan nevet tudjon szerezni magának, ami aztán a következőkben metonimikus módon a művet reprezentálja: „Walsert olvasni”, „a korai Grass”, „egy új Handke”. Az irodalmi nagyüzem is ki van téve – és ma még inkább, mint bármikor – a szabad piac mint láthatatlan kéz irányításának, és a kereslet és kínálat kölcsönös játéka mindig is a konvencionális költészetnek és

törekvéseknek kedvezett, nem úgy, mint különben a gazdaság összes többi területén, ahol az innovációkat sokkal gyorsabban és tartósabban befogadják, a túlhaladott eljárások és termékek pedig ugyanolyan gyorsan és tartósan feledésbe merülnek.

Úgy látszik, az új médiumok és az írás új technikái is alig adhatnak hozzá valamit a művészi irodalomhoz, hacsak nem tartjuk a beszédmód pongyolaságait, a rövidítéseket és az e-mail szövegekben bevetté vált zsargont irodalmilag releváns, innovációs nyereségnek. Továbbra is meglepő, hogy még a médiumokban jártas írók, olyanok, akik nemcsak szuverén módon tudnak bánni az új médiumokkal, de ezeket irodalmilag tematizálják is, stílus tekintetében messze elmaradnak a médiumok kínálta lehetőségek mögött, és megelégszenek a köznapi beszédmóddal, a szakmai és trendi szókinccsel még ott is, ahol utópikus vagy fantasztikus világokban mozognak. A szórakoztató magazinokban és irodalmi folyóiratokban megjelenő szövegek nyelvi és kompozíciós szempontból az esetek többségében az összetéveszthetőség hasonlítanak egymáshoz. Még ahol én-formában csupa privát dologról számolnak be, az elbeszélés módja – a neologizmusok és mindenfajta zsargon bőszes használata dacára is – többnyire konvencionális marad, és – ahogy a legutóbbi időszak egyes sikeres regényei bizonyítják – a giccstől sem riadnak vissza; a giccs ma széles körben sokkal „menőbb” a művészetnél, az irodalmi klisé „kapósabb” bármilyen innovatív kísérletnél, a poénkodás „eredetibb” a legkifinomultabb poétikai megformálásnál.

Az írói és olvasói szerep interaktívan összeolvadhatna az elektronikus írással

Az elektronikus írás, feldolgozás, szerkesztés a kézírásos vagy írógépes szöveg-előállítás elavultá vált technikáival szemben számos olyan újítást eredményez, amelyek egyrészt a szokásos manipulatív íráseljárásokat (átjavítás, áthúzás, átírás, áthelyezés és hasonlókat), valamint a külsőlelki lehetőségeket (kiemelések, mint kurzíválás vagy aláhúzás, különböző betűfokozatok, betűszínek, különleges jelek és képek stb. beillesztése) jelentik, másrészt – még sokkal lényegbevágóbban – a szerzői funkciót egészében véve érintik, ami most interaktívan ötvöződik az olvasói funkcióval, úgyhogy az írás aktuusa az olvasás aktusától adott esetben éppoly kevésbé választható el, mint a neten együttműködő írók és olvasók egymástól.

A neten összekapcsolódó szöveg-előállításokat lehetne provizórikusan „Lektaktor”-nak, „olvíró”-nak nevezni; az angolban erre az új funkcióra a „wreader” fogalma terjedt el (a reader-writerből), a franciáknál „ecriecture”-ről beszélnek (écriture-lecture-ből). A hibrid fogalmi kontaminációk az olvasó és író közötti fokozatos funkciókeveredést éppoly szemléletesen, mint amilyen találóan juttatják kifejezésre.

A szerző és a befogadó egyenrangú kölcsönhatására épül egyébként a Babel-poetry jellegű mai versgépek (vagy gépköltészet) produktív folyamata. A szerző ebben a processzusban csak a struktúrát határozhatja meg „szerzői” módon azzal, hogy beprogramozza a szöveg-előállítás kódját. Csak a programhoz való interaktív hozzáférés keretében jönnek létre és generálódnak a

szövegek – ez esetben tehát a versek; hogy aztán a monitoron jelennek meg, vagy papíron kinyomtatva, az már az alkotótárs-befogadókön múlik, kivonva magát a szerző akarata és befolyása alól.

A komputerköltészet aktualizálásában a program szerzőjétől és felhasználójától egyaránt függetlenül lényeges része van magának a hálózatra kapcsolt gépnek, amely a maga részéről a szövegeket előállítja, amelyeknek a formáját és a tartalmát sem a felhasználó, sem a szerző nem tudja előre látni, nemhogy meghatározni.

Tehát további autoritást szerez magának az autómata, a számítógép, amely a program hordozója, amely a szöveggenerálás tetszőlegesen sok lehetőségét (kombinációkat, permutációkat, sorozatokat) tartja készenlétben, olyan sokat, hogy végül minden hardver- és szoftverfüggő korlátozás ellenére a véletlen válik meghatározó tényezővé.

Az elektronikus írás, a hagyományos íráskultúrától eltérően, már nem elsősorban a szöveg elkészítésére és strukturálására megy ki, hanem a szöveg folyamatos átélésére, tehát a szövegkorpusz állandó módosítására átrendezéssel, eltolással, törléssel, betűtípusváltással stb. A költői művek állandó befejezetlensége, amiről már Francis Ponge is hosszasan beszél, újabbban a szöveg-előállítás számos területén kezd észrevehetően normalitásként érvényesülni; mondjuk, hogy természetes folyamánai az elektronikus írás új funkcionális lehetőségeinek, de a 20. század úttörő irodalmi írásmódjaiban már megvolt az előképe, akkor is, ha akkor még fejben találták ki, és kézzel művelték. Ma ezt az eljárást olyan fogalmakkal jelöljük, mint „cut+paste”, „hyper-scription”, „hypertext”, „hyperfiction”, „cyberfiction”, „concreativity”, „lebegő írás” stb., de mindez nem lép túl lényegesen a vágás és a montázs, a serialitás és a permutáció régóta kipróbált technikáin, ahogy ezeket a klaszikus modernizmusban kifejlesztették.

Az olyan írók, akik a számítógép mellett nőttek fel, és digitálisan írókként váltak szerzővé, ma minden bizonnyal az irodalmi alkotók többségét teszik ki. Hogy azonban a megváltozott, technika-ileg mindennel ellátott íróeszköz a szövegprodukción – nem az eljárást, hanem az eredményt tekintve – csak lényegtelen mértékben módosította, és a poétikát is alig érintette, ezt számos aktuális publikáció bizonyítja, amelyek együttvéve – többnyire a kritikusok és a díjazó zsűri jóváhagyásával – „a kortárs irodalmat” alkotják, legalábbis a német nyelvterületen.

Itt meglepve konstatálhatja az ember, hogy a boldogult emlékeztető elbeszélő vagy lírai „én” (mintha mi sem történt volna, továbbra is) boldog, olykor persze szenvedő állapotában leledzik; hogy az írástudóknak többnyire és elsődlegesen privát hogylétük vagy élményeik közlése a legfőbb törekvésük; s ennek érdekében ugyanakkor (megint csak túlnyomórészt) a kanonizált stílári formákhoz és szövegfajtákhoz nyúlnak vissza, vagy egy aktuális, nagyrészt sematikus, szintaktikailag gyenge köznapi beszédmódra törekszenek, amely írott formájában – az intonáció híján – messzemenően nélkülözi a szubjektív színezetet, bármennyire „én”-t mondogatnak is szakadatlanul, és ezen valóban csak a saját „én”-jüket értik.