

„Komolyhon tartomány”

(A kortárs magyar költészet alternatív paradigmájának vázlata)

A kortárs magyar költészet kilencvenes évektől uralkodó paradigmájának minden bizonnyal az a lírai nyelvhasználat tekinthető, amely a posztmodern ironia, paródia, intertextualitás és nyelvjáték bázisán állva terjesztette ki érvényességét. Ennek a lírafelfogásnak a gyökerei egészen a hetvenes évekig nyúlnak vissza, a korai posztmodern szövegalkotásba, s egyik jellegzetes eljárása, hogy fiktív lírai szubjektumok álarca mögé bújva végezte el a lírai nyelv átalakítását. Egyik legkorábbi változata ennek a Weöres Sándor által felépített fiktív költői imágó, Lónyay Erzsébet, azaz Psyché, amely hangsúlyozottan nyelvként van jelen, egy 18. század végi nyelv szinte tökéletes imitációjaként. S itt rögtön a posztmodern líra szövegalkotásának két jellegzetességét érintettük: egyrészt a maszkyszerű fiktív lírai identitás problémáját, másrészt a lírai imitáció kérdését. A weöresi szövegalkotás ugyanis mind a posztmodern prózában, mind a posztmodern lírában és drámában is fontos értelmezési keretként működhet. Első esetben Esterházy Péter Csokonai Lilijére és Parti Nagy Lajos Sárbovárdi Jolánjára, második esetben Hizsnyai Zoltán Tsúszó Sándorára, Kovács András Ferenc Jack Cole-jára, Lázáry René Sándorára, Parti Nagy Lajos Virágos Mihályára, Dumpf Endréjére, Csehy Zoltán Pacificus Maximusára, Karafiáth Orsolya Lotte Lenyájára, harmadik esetben az *Ibusár* című darabban található huszerett „műfajára” gondolhatunk. A maszkyszerű identitásjáték annyira elterjedt a kilencvenes évektől kezdődően a magyar költészetben, hogy sok esetben az identitás megnevezetlenül, anonimitásban reprezentálódik, vagyis a költő nem érezte szükségét annak, hogy megnevezze, névvel lássa el fiktív identitását – hiszen a lírai szöveg eleve imitációként olvastatja magát. Ilyenek például a nonszensz játékos intonációjával élő, valamint a rontott nyelvet színre vivő identitásjátékok – az előbbi esetben Varró Dániel, Havasi Attila és Keresztesi József, az utóbbi esetben Parti Nagy Lajos versei. Az említett identitásjátékok egyik izgalmas terepe, amikor kanonikus szerző maszkja mögött zajlik a lírai szövegalkotás. A *Már nem sa jog* című, 1994-es antológia például József Attila 1945 utáni verseinek megírására tesz javaslatot, s a megvalósításban Kántor Pétertől Rakovszky Zsuzsáig majd egy tucat költő vett részt. De ide sorolható Varró Dániel *Változatok egy gyerekdalra* című ciklusa is, amelyben a *Boci, boci tarka* egyes változatait klasszikus és kortárs magyar költők maszkja mögé bújva intonálja újra, illetve imitálja a Balassi Bálintra, Csokonai Vitéz Mihályra, Berzsenyi Dánielre stb. jellemző megszólalásformákat és nyelvhasználati módokat. Az imitáció lehetőségeinek kiszélesítése nyomán az ún. populáris regiszterek (popkultúra, gyereknyelv, szexualitás stb.), illetve az ezekhez kapcsolódó szubstandard nyelvhasználati formák is részt vettek ebben a nyelv- és identitásjátékban.

A maszkyszerű lírai identitás – az említett imitációkban – ironikus megszólalásmódként, parodisztikus reprezentációként, a nyelvhasználat természetességének a paródia által való kétségbevonásaként van jelen. A nyelvjáték ironiája

vírusként forgatja fel a rögzült irodalmi kódokat, és a líraiság minden szintjén jelen van: a líra kontextusa, a szerző pozíciója, a nyelv helyesnek tételezett használati módja kérdőjeleződik meg ezáltal. A posztmodern politikája érhető tetten ebben a stratégiában: a rögzült struktúrák fellazítása, a líra elemeinek egymás ellen fordítása a határtalan szabadság lehetőségét kódolják bele a szövegbe. A nyelv szabad formálásának és formázásának felszabadított eljárásai egy, a referencialitás alól felszabadított, areferenciális nyelvből felépülő líra lehetőségét mutatták meg. Éppen a játék miatt ennek a lírai nyelvnek a jelöltje maga a nyelvjáték, pontosabban egy nyelvjáték részeként, a nyelvjáték ironikus-parodisztikus logikájából következően jelenik meg. A lírai szövegbe kódolt identitás is, ebből következően, a nyelvjáték részeként funkcionál, s nem a reprezentáció, hanem a szimuláció stratégiája mentén épül fel. A líra mint polivalens kulturális és textuális identitásjáték jelenik meg, identitáskreatúrákkal folytatott posztmodern játékként. Ez azt jelenti, hogy a lírai én bricolage-identitásként van jelen ezekben a szövegekben. Olyan identitásként viselkedik, amelynek folyton változó léte régi és új szövegelemekből barkácsol folyton változó identitást önmagának.

Ez a parodisztikus-ironikus, nyelv- és identitásjátékból felépülő areferenciális, imitált, szimulált lírafelfogás a kilencvenes évek elejétől megkerülhetetlen költészeti paradigmaként van jelen a magyar irodalomban, a kortárs magyar irodalom uralkodó köznyelvévé vált. Sok szerző kanonikus pozíciója kötődik ehhez a lírai köznyelvhez, s a kortárs magyar fiatal irodalom szövegeinek jelentős része is szinte magától értetődő természetességgel kapcsolódott rá erre a szövegformálási módra.

Az utóbbi évek magyar költészetében azonban olyan tendenciák mutatkoznak, amelyek egy lírai paradigmaváltás lehetőségét jelezhetik. Nem azokról a szövegformálási módokról, s a rájuk épülő kánonokról van szó természetesen, amelyek az „egyidejű egyidejűtlenségek” logikája mentén már a kilencvenes évek elejétől szembeszegültek az előbb említett posztmodern lírai köznyelvvvel, tehát nem a posztnépies képviselési lírafelfogás, nem a későmodernista nyugatos szövegépítkezés vagy a neoavantgárd formabontásai felől érkező jelenségekről van szó, hanem az eddig jellemzett posztmodern lírafelfogás belső fejlődésének egyik lehetőségéről, egy olyan ágáról, amely szembefordulni látszik az előbb felvázolt szövegformálási technikákkal és stratégiákkal. Ez a lehetséges új paradigma legalább abban különbözik az előbb felsorolt lírafelfogásoktól, s ez természetesen döntő, meghatározó különbség, hogy a parodisztikus-ironikus imitált posztmodern lírafelfogás stratégiáinak birtokában lép más utakra, szemben az előbb említettekkel – vagyis egy birtokolt, de módosított, illetve elutasított paradigmáról van szó, szemben az előzőekkel, amelyeknél az elutasítás egy nem birtokolt paradigmát érint.

Nem véletlenül hangsúlyoztam írásom elején az identitásjáték fontos szerepét a posztmodern költészetben, különös tekintettel a fiktív szerző maszkja mögött folytatott identitásjátéokra. Éppen az identitás felfogásának eltérő módozataiban kell keresnünk a paradigmaváltás lehetőségét. Az identitás eltérő felfogása vezet el a nyelv másfajta kezelésének technikáihoz, illetve egy új lírai köznyelv kialakításához.

Borbély Szilárd *Halotti Pompa* (2004, 2006) című verseskötete a halálélmény és a gyilkosság botrányának birtokában irányítja vissza a szöveget a szerzői identitáshoz.

A kötet első ciklusában a jézusi áldozatvállalásra a gyilkosság és az anya halálának motívumai kopírozódnak, s utalnak vissza a szerzői identitáshoz: „Harmadik nap. De a földszinti / lakókat, idős házaspár, senki sem kereste. / A nyomozók unottak. Őket sem érinti / meg semmi már. Részegen érkeztek, és a / szomszéd büfében rátöltöttek. A hullákat / Húsvét miatt gyorsan eltemették. Az ügyet / ad acta tették. És nem kapcsolták be a *Dies irae*.” (*Végső dolgok*) A második ciklus a brutális, megrázó halálélményt tovább fokozza a testiségre és a technicizált, sőt digitalizált halálra való koncentrálással: „Amikor a szerelemnek vége, / egy ezred fokkal hidegebb / lesz a test.” (*Ámor kicsi halála*) A testi folyamatok, érzelmek és a halál kapcsolatainak felkavaró, visszataszító erejével is szembesít: „– Esténként Kínában a férfiak / kimennek a piacra libát vásárolni. / A konyhaasztalon közöszülnek // vele. Az orgazmus pillanatában, hogy / fokozzák az élvezetet, egy bárdal / hirtelen lecsapják az állat fejét.” (*A mosoly emblémája*) Ebben a ciklusban olyan identitások jelennek meg, amelyek eltérő kulturális formációk halálélményét viszik színre, általa a szerzői és olvasói halálélmény nyeri vissza kulturális dimenzióit. A gyilkosság botránya, amely elnémítja az olvasót, a harmadik ciklusban mindenféle értelemben vetett hitet eltöröl: a teremtésről szóló haszid naiv-mély bölcsességeket a koncentrációs táborok őrzítő, tomboló gyilkosságsorozata keretezi: „Az éjszakában Pásztorok. / Lehajtott fejfel ébren / marhavagonban ácsorog / közöttük Jézus éhen. // Csillag van minden homlokán, / és csillag van a mellén. / Csillag ragyog az ég fokán, / a Törvénynek a helyén.” (*Tenger könnyek csillaga*) A halálélménnyel, gyilkossággal, holokauszttal szembesítve az identitás elveszíti játékos szimulációs természetét, visszatér reprezentációs bázisához, a sokkoló, megrázó élmény eltörli a játékos-parodisztikus, maszkos költői imitációk felelőtlenül szabad költői játékát. Helyébe a kulturális meghatározottságaiban vergődő lírai identitás képe áll, amely saját kulturális kontextusainak foglyaként viszi színre a lét megpróbáltatásait.

Lövetei Lázár László *Két szék között* (2005) című kötetében a magyar irodalmi hagyománnyal éppúgy szembenéz, mint saját, sokáig gyógyíthatatlannak hitt betegségével. Vagyis a lírai én megteremtésének érdekében az életrajzi én irányába tolja el a jelentést, s a jelentésadás műveleteiben a szerzői önreprezentáció és önéletrajz is részt vesz. Lövetei kötetének versei éppen ezen a ponton csúsznak át egy másik paradigmába: nyelvjáték helyébe a valóságos szerzői betegség és halál-félelme által diktált identitáslehetőségek állnak. Ezen a terepen a nyelvjátékos-szimulációs technikák hiteltelenné tennék a versek belső konstrukcióját.

Nem véletlen tehát, hogy néha hihetetlen módon konzervatívnak érezzük ezt a nyelvet: egyes szám első személyű megszólalásai, a lírai alanynak a fájdalomról tett megjegyzései valószínűtlen mértékű szubjektumkoncentrációról tesznek tanúbizonyságot. Ráadásul mindezt a rímhez való lehető legszelenebb ragaszkodás kíséri: „amit tudok: már nem kérde, ki átkoz, / hogy huszonévesen kellett a rákhoz / hozzászoknom, mint levélnek az ághoz / (s ha nem félnék, hogy elrontja a pátosz”... Egész egyszerűen lenyűgöző az a bátorság, amellyel hozzányúl és megformálja a költészet „avult” hagyományát, mondhatni, szinte forradalmi. Ráadásul úgy épít fel intertextuális költészetet, hogy nem parodizálja, ironizálja a megidézett elődöket és szövegeket, hanem éppen ellenkezőleg, felerősíti az idézetben rejlő kódokat, mint például a Pilinszky-utalásokban: „Nem zúgnak föl ma

semmilyen egek, / se hajnalban a nyesett-szürke fák: / a gyökerek most tényleg gyökerek, / és szélcsend van. »Ez egy ilyen világ«:”, „Aztán még fölkelek, és azt a villanyt / a folyosókon is lekapcsolom.” Hasonló technikát működtet a *Harminc* című versben: „Harminctettő leszek vajon? / Van még huszonnégy hónapom? / Le sem / veszem // a pizsamát, ha nem tudom, / hogy van két születésnapom –”...

Kemény István *Élőbeszéd* (2006) című verseskötete szintén tudatos szembenállásként értelmezhető az ironikus-parodisztikus lírai magatartással és szövegalkatással szemben. Humor, irónia, paródia helyett metafizikai fogalmakkal dolgozó, lételméleti és erkölcsi kérdésekkel szembenező költészet jelenik meg kötetében, s ezáltal szembeszegül a kortárs magyar líra említett, uralkodó lírai köznyelvével. Az *Élőbeszéd*ben egy másféle posztmodern jelenik meg, amely nem a nyelvre, a nyelv működésére helyezi a hangsúlyt, hanem a szolidaritásra, a Másiknak adott hangra, a marginális, az elnyomott nézőpontjának megjelenítésére. Míg Borbély Szilárd és Lovétei Lázár László esetében a halálélmény katartikus megélése lesz az új költői nyelvhasználat alapja, addig Keménynél ez a komponens – bár fontos elem – nem egyedüli. A marginálisnak adott hang az *Élőbeszéd*ben tágabb értelmet nyer: mindenféle kiteszított részesül belőle: egy útra dobott, kiszolgáltatott kesztyű éppúgy, mint egy kutya, Káin vagy éppen egy számjegy, a nulla. A legmegdöbbentőbb Kemény verseiben az, hogy nála a kiszolgáltatott, a marginális, az esendő pozíciójában a „fehér, középosztálybeli, keresztény, heteroszexuális férfi” áll. Ebből a szempontból a *Fel és alá az érdligeti állomáson* című szöveg említhető, amely a kelet-közép-európai tér, történelem, jelenlét és sors kérdéseit veti fel. Olyan identitásvers, amelyben az emlékezés és a nosztalgia narrációja által egymásra kopírozódik egy harminc évvel ezelőtti és egy mai világ, amelyek egymás értelmezőjévé válnak. Dialógusukból rajzolódik ki a versben megszólaló identitása és nézőpontja, amely múltbeli és jelenbeli elhallgatásokból, ki nem mondott szavakból épül fel: „A hangosbeszélő viszont beszélni kezd, / mint a kisebb testvér, ha szóhoz jut ő is, / és jövőt ígér: egy vonatot. // Az ilyen alakokat hogy megvettem, / az ilyen figurákat hogy sajnáltam, / mert azt mondták, ők csak egy kis / pont ugyan, de az is jobb, mint a semmi, / és hogy változnak az idők.”

Az elmúlt években egyre nagyobb teret nyert a kortárs magyar költészetben az említett három kötetre jellemző új látásmód, egyfajta új katarzis költészete. Ennek a paradigmának a jellemzői a maszkyszerű költői identitásjáték visszavezetése az életrajzi szerző önéletrajzi és kulturális identitásába, az ironikus-parodisztikus megszólalásmódotól való tartózkodás, amely az intertextusok eltérő (nem-ironikus, nem-parodisztikus) felhasználásában manifesztálódik, valamint a lételméleti, metafizikai kérdéseknek szentelt szöveghelyek, amelyek a marginális nézőpontját, a sokkoló, megrázó, katartikus szenvedéstörténetet reprezentálják – ez lép a megelőző lírai paradigma szimulációs technikáinak helyébe. Nem véletlen, hogy az új katarzis költészetének alapvető élményanyaga és kiindulópontja a halálélmény – szemben a nyelvjátékos költészet parodisztikus játékélményével. Különösen elgondolkodtató lehet összehasonlítani a Lovétei Lázár László- vagy a Borbély Szilárd-féle új katartikus halálköltészetet egy ironikus-parodisztikus, nyelvjátékos halálköltészettel: mondjuk Parti Nagy Lajos Dumpf Endre maszkjában írt *Őszológiai gyakorlatok* című ciklusának verseivel. A két lírafelfogás közti különbségek értelmezhetőek két paradigmaticusan eltérő nézőpont, nyelvhasználat és identitásfelfogás felől is.

Ennek nyomán talán nem tűnik túlságosan merész kijelentésnek, hogy az ún. korai posztmodernnek a későmodern és posztmodern határhelyzeteiből profitáló lírafelfogása, valamint az ún. második posztmodern tanulmányunk elején elemzett játékos-parodisztikus referenciális-szimulációs verstechnikái után egy harmadik posztmodernnel, illetve annak kánonjával is számolnunk kell a kortárs magyar irodalom stratégiái között. Annál is inkább, mert a kortárs magyar irodalom legfiatalabb alkotóinak egy része éppen az ún. harmadik posztmodern paradigmájának nyomán viszi véghez saját „szellemi apagyilkosság”-át.

