

„...el is vagyok veszítve, / meg is vagyok találva”¹

Az elégia visszatéréséről és az elégiko-ironikusról a kortárs magyar költészetben

A poétika nagyon öreg „tudomány”, de nagyon fiatal is: azt a keveset, amit „tud”, néha jobb lenne, ha elfelejtené.

(Gérard Genette)

Az a tény, hogy a mű nem „engedelmeskedik” a saját műfájának, nem teszi ez utóbbit nemlétezővé.

(Tzvetan Todorov)

A kritika célja a műfajokkal nem annyira az, hogy osztályozzon, hanem inkább az, hogy megvilágítsa a [...] hagyományokat és rokonságokat, s ezáltal mutasson rá sok olyan irodalmi kapcsolatra, mely észrevétlenül maradna, ha nem jelezzük a kidomborításához szükséges kontextust.

(Northrop Frye)

Az alábbiakban egy készülőben lévő, nagyobb lélegzetű munka részleteit fogom ismertetni, a főbb irányvonalak felvázolásával.

Mindenekelőtt azt volna szükséges tisztázni, hogy az utóbbi fél évszázad irodalomelméletének műfajfelszámoló kísérletei közepette hogyan lehet autentikus nézőpontra szert tenni egy hagyományos európai lírai műfajt választva reflexióm tárgyául. Nyilván nem célozom a gyökerekig, az ovidiusi római elégiáig, netán annak előzményeiig vagy Goethe *Római elégiáig* mint genezisig visszavezetni a kortárs magyar elégiát.

Metadiszkurzív bevezető

Érdeemes első lépésben röviden felidézni a 60-as évek fordulójától, döntően a *posztstrukturalizmus*, valamint a *francia dekonstrukció* közegében felbukkanó meghatározó elméleti írások *műfajkritikai* aspektusát. Blanchot,

Todorov, Genette vagy Derrida nevezetes tanulmányai ugyanis jóval komplexebb, ha nem ambivalensebb képet mutatnak a műfaj fogalmát és a műfajiság problémáját illetően, mint ha leegyszerűsítőleg úgy fogalmaznánk, hogy az utóbbi ötven év irodalomelmélete a műfaj fogalmát teljességgel kritika alá vonta, elvetette vagy felszámolta volna.

Todorov elgondolását osztva, akinek vonatkozó és emlékezetes tanulmányára az alábbi gondolatmenet erősen támaszkodik: „A műfaj az általános poétika és az irodalomtörténet érintkezési pontja – ebben az értelemben egy privilegizált tárgy, ami elegendő ahhoz, hogy az irodalmi tanulmányok legfontosabb témájává tegye” (TODOROV 1988; 288). Az alábbi kis műfajelméleti exkurzussal s voltaképpen írásom egészével azt a hipotézist igyekszem bizonyítani, hogy Todorov 1976-os kijelentése csöppet sem idejétmúlt, hiszen lényegénél fogva nem lehet az. Már amennyiben a poétika mint olyan, illetve az irodalomtörténet mint olyan fogalmait nem számúztuk véglegesen az irodalmi reflexiónkból. Minthogy részemről erről nem lehet szó, a következőkben csupán azt szükséges végiggondolnom – ami persze nem csekély feladat, s jelen keretek között nyilván legfeljebb csak részlegesen teljesíthető –, hogy a fenti idézethez mérten mennyiben rendeződtek át az irodalmi és elméleti diszkurzusterek, s ennek milyen konzekvenciái vannak a kortárs magyar elégiát illetően.

Kezdjük a sort a Blanchot híres elgondolásaira támaszkodó Todorovval, aki abból a tézisből indul ki, hogy „kronológiailag nincs »műfajok előtti-ség«” (TODOROV 1988; 284–285). „Blanchot – mindenki másnál erőteljesebben – azt mondta ki, [...] hogy ma nincs közvetítő az egyes, individuális mű és az irodalom mint egész – a végső műfaj – között. Nincsen, mert a modern irodalom fejlődése pontosan abból áll, hogy minden egyes mű az irodalom valódi létének a megkérdőjelezése. – Todorov itt Blanchot-t idézi: »Egyedül a könyv a fontos, úgy, ahogy van, a műfajoktól távol, a rubrikákon [...] kívül, amelyekbe a besorolást visszautasítja [...]. A könyv többé nem tartozik a műfajhoz; minden könyv egyedül az irodalomból emelkedik ki [...]«” (TODOROV 1988; 283). Todorov Blanchot *Le livre a venir* című 1959-es könyvét kommentálva arra a következtetésre jut, hogy „nem a műfajok azok, amik eltűntek, hanem a múlt műfajai, és ezeket újak váltották fel” (TODOROV 1988; 284).

Pontosan ez érvényesül a kortárs magyar költészet általam vizsgált opusaiban is az elégia műfajának vonatkozásában.

Todorov szerint „a műfaj a diszkurzív tulajdonságok történetileg hitelesített kodifikációja” (TODOROV 1988; 288). „A szövegeknek csak azokat az osztályait nevezzük »műfajoknak«, amelyek mint ilyenek kerültek

befogadásra a történelmi fejlődés folyamán. Ennek a felfogásnak a hasznára legtöbbször a műfajokról szóló közlésfolyamatokban (a metadiszkurzív közlésfolyamatokban) található, és szórványos, illetve közvetett módon magukban a szövegekben. A műfajok történeti létezése a műfajokra vonatkozó közlésfolyamat által meghatározott; ez mégsem jelenti azt, hogy a műfajok csak metadiszkurzív és nem diszkurzív fogalmak” (TODOROV 1988; 286).

„Egyfolytában fordítva beszélünk.”² Kortárs? Magyar? Elégia?

A kortárs magyar – több-kevesebb joggal posztmodernnek mondott – irodalom³ kiemelkedő lírai életműveiben az utóbbi évtizedekben jellegzetes poétikai tendenciának mutatkozik az elégia műfajának nyomatékosabb jelenléte, az ironikus beszédpozíciót rendre átható és átformáló elégikus lírai beszéd előtérbe kerülése. Amennyiben a posztmodernnel az én modernségbeli integritása is végképp megtört, az elégia műfaji hagyományára épülő kortárs magyar lírában az elégikus beszédpozíció ab ovo hasadt: a beszélő szubjektum olyannyira reflexívvé válik, hogy egyfajta hasadás következik be a lírai én és az általa – épp a hagyományon át – megszólaltatott, illetve megszólított lírai műfaj, az elégia között, aminek következtében az elégikus hagyomány integrálása elsődlegesen az ironikus beszédpozíción keresztül válik hozzáférhetővé, egyfajta belső szólamként. Az ekként „kétszólamúvá” váló kortárs magyar elégia műfaji identitása elsődlegesen intertextuális lesz tehát.⁴ Antoine Compagnon elgondolásának megfelelően, aki a műfajt olyan *intertextuális*, illetve *retorikai* képződményként gondolja el, mely a műalkotást *történeti palimpszeszt*ként állítja elének (COMPAGNON 2006).

Fölmerül a kérdés, hogy a – sokszor sematikusán egységesítőnek tetsző, olykor éppen az értelmezés, azaz az adott költői nyelv egyediségének feltárását gátló – posztmodern minősítéssel szemben a kortárs magyar költészetben vajon megmutatkozhat-e egy olyfajta hagyományértelmezés, melyet többnyire az irónia, a paródia, a pastiche vagy a travesztia felől szokás megragadni, melyet a magam részéről az *elégia* műfaja felől szeretnék megközelíteni, s melyet *elégiko-ironikus* beszédmódnak mondanék.

² Kemény István: Hángérien! Hálfprájz. In *Lúdibőr*. Magvető, Budapest, 2017; 25.

³ Erről lásd NÉMETH 2012. Dolgozatom bővebb változatában reflektálok is erre a fontos könyvre.

⁴ Erről bővebben lásd korábbi tanulmányomat: SZÁVAI 2015.

Másként szólva, az a probléma foglalkoztat, hogy az elégia műfajának megújítási kísérletei hogyan szabnak határt a mai magyar versben az ironikus megszólalásnak, s mindez milyen összefüggésben áll e lírai korpuszoknak az európai tradícióba ágyazottságával. Tudniillik az én önreprezentációjában, mely az elégián belül létrejön, az ironikus én megszólítja az elégikusat, méghozzá sokszor éppen a költészettörténeti hagyománnyal folytatott dialógusában.

Mindez a kortárs magyar költészet homogenizáló felfogásának, posztmodernként való tételezésének *kritikai újragondolására* késztet. Az elégia „visszavágásának” és az irónia relatív visszaszorulásának jelensége felől tekintve úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kortárs magyar líra – legalábbis innen nézve, legalábbis bizonyos értelemben – *túl van a posztmodernen*. Ami feltehetőleg szoros összefüggésben áll az általam feszegetett kérdéssel, hogy mind az európai, mind a magyar költészetből vett példáim többségükben olyan *ars poeticus, autopoétikus, önreferenciális*, illetve *apoztrofikus* költemények, melyek a líratörténeti hagyomány markáns újraértelmezéseiként állnak előttünk. Itt azt a történeti-poétikai jelenséget érhetjük tetten, amit Jean-Marie Schaeffer úgy ír le, hogy a műfajról úgy kell gondolkodnunk, mint az „irodalomtörténeti törések általi megújulásról” (SCHAEFFER 1989; 143).

Máshonnan közelítve a kérdést: miért éppen most, az utóbbi évtizedekben hódít újult erővel – legalábbis a mai magyar költészet bizonyos rétegeiben, bizonyos életműveiben – az az ősi lírai műfaj, melyet a meghatározó kortárs irodalmi kánon több évtizedre kiszorított, de legalábbis relatíve periferikus helyzetbe utalt? A válaszadás illúziója vagy kényszere helyett alábbi gondolatmenetem kérdésfelvetéseit kínálom, illetve előzetesen e műfajelméleti-történeti-poétikai kérdés *társadalmi* beágyazottságára hívnám fel a figyelmet: „A műfajok az intézményesülés eszközeivel kommunikálnak azzal a társadalommal, amelyikben kivirágzanak. [...] Annak a társadalomnak a jellemző vonásait nyilvánítják ki, amelyhez tartoznak” (TODOROV 1988; 288). Vagyis érdemes odafigyelni arra, hogy a kortárs magyar líra általam kiszemelt korpusza az elégia műfaját alighanem *társadalomkritikai* okokból (is) tünteti ki ekkora figyelemmel, de legalábbis a magyar jelenkor társadalmi kihívásaira, krízisére való nagyfokú érzékenységet tanúsít. Másképp fogalmazva: végiggondolásra méltó problémának látom – mely egy másik tanulmány tárgya lehetne –, hogy a kortárs magyar elégia vajon nem illeszkedik-e szervesen bele abba a jóval tágabb poétikai trendbe, mely a mai magyar prózairodalomban a költészetnél is erősebben fókuszál a szociális kérdésekre, s melyet *szegénységiroda-*

lomként szokás megnevezni. Azzal a kitételrel persze, hogy az elégia esetében a társadalmi konnotáció a költészet természetéből adódóan jóval kevésbé transzparens, vagyis több áttételen keresztül jelenik meg.

Nézőpontomból különös jelentőséggel bír, hogy a modern líraelmélet atyja, Schiller az elégia műfaját az *idill és a szatíra közé* helyezi.⁵ Itt emlékeztetnék arra, hogy már a Schlegel fivérek is felhívták a figyelmet az *Athenäum-töredékekben* irónia és elégia genetikus rokonságára.⁶ Ahogy az is figyelmet érdemel, hogy Northrop Frye *A kritika anatómiájában* azt állítja, hogy az irónia nemcsak komikus, de tragikus is lehet (FRYE 1998; 198). Az elégia eredetileg *panaszdal*, egyik változatában *jeremiáda*. A panasz/jeremiáda mindig egy másik, leginkább transzcendens szubjektumhoz szól: innen tekintve megkockáztatható a kijelentés, hogy a líra műfajilag értett dialogikussága, még inkább *apoztrophikussága*⁷ és az *elégia műfaja* között valamiféle szubsztanciális (genetikus?) összefüggés áll fenn.

Todorov nyomán elmondható, hogy az elégia esetében is arról van szó, hogy a műfaj egy beszédaktusból ered: a *panaszból*, s különféle transformációk következtében vált irodalmi műfajjává. Mint ismeretes, Todorov André Jolles nevezetes könyvére támaszkodva teszi e kijelentést.⁸ „Egyik beszédaktusnak a másiktól – így a műfajoknak egymástól – való különbsége a közlésfolyamat szintjeinek valamelyikén található” (TODOROV 1988; 287). Todorov még tovább megy, amikor a műfaj kérdését a beszédaktusok szintjére helyezve azt állítja, hogy „az irodalmi műfajok eredete egész egyszerűen az emberi közlésfolyamatban van” (TODOROV 1988; 294).

A Másikhoz való *apoztrophikus* odafordulás magában hordozza az elégia – már Schiller által leírt – inherens feszültségét: „A szentimentális költőnek ezért mindig két, egymással viaskodó megjelenítéssel és érzéssel van dolga: a valósággal mint határral, és a maga eszméjével mint végtelenel” (SCHILLER 2005; 289–299). Az apoztrophé alakzatában az Én és

⁵ „Ha a vágy egy beteljesedett, elért ideált rögzít a versben, úgy az idill hangzik fel a költő ajkán: harmóniát érez ekkor a gondolat és cél, eszmény és valóság között. A második lírai faj – s új, másfajta érzelmi, gondolati viszony – akkor támad, ha a valóság és gondolat, környezet és eszmény között nagy a különbség; minden csupa diszharmónia, feszülő ellentmondás. Ekkor az ellentmondások műfaja, a szatíra sistereg ki a költői indulatból. És a kettő között egy szép és egyszerű műfaj áll, az elégia” (SCHILLER 2005; 312).

⁶ „A humornak dolga léttel és nemléttel van, és sajátos lényege: reflexió, innét rokonsága az elégiával és mindennel, ami transzcendentális” (SCHLEGEL 1980; 322).

⁷ Vö. DE MAN 2002 és CULLER 2004.

⁸ JOLLES 1930.

a megszólított Másik közt áll fenn feszültség mint „valóság” és „végtelen” között. Feltehető tehát, hogy bizonyos költői életművekben – Baudelaire-től a kortárs magyar líráig – elégikus és aposztrófikus beszédpozíció legalábbis szoros átfedésbe kerül egymással, amennyiben a dialógusban megszólított Másik elérhetetlen vagy elvesztett idealitásként jelenik meg, s ekként gyász tárgyává lesz.

Az elégia schilleri koncepciójában érdemes tehát figyelni *vágy és valóság* kettősségére, mely megfeleltethető a lírai *szubjektum* – a modernséggel dominánssá váló – *megosztottságának*, reflexivitásának. Az elégia műfajának esetében e kettősség a „vágy” és a „valóság” szubjektuma közt húzódik.

Mintha a kortárs magyar költészet sokszor épp azzal játszana, hogy a szubjektum dialogikus megosztottságából következő reflexivitáson keresné azokat a „réseket”, melyek a – programszerű posztmodern esztétikának ellentmondó – személyesebb elégikus megszólalást is lehetővé teszik. Így jön tehát létre egy olyan *belső beszéd* a lírai beszélő szólamában, melyben egyszerre jut szóhoz az ironikus és az elégikus lírai szubjektum. Schiller líraelméleti tipológiájának fogalmaival élve: az „Ich” ironikusan reflektál az elégikus „Selbst”-re. Alighanem egy olyasfajta történeti-poétikai dinamikáról van itt szó, mely az alábbi kérdést indukálja: „léteznek-e a nyelvben [...] olyan formák, amelyek – miközben tudtul adják a műfajokat – önmaguk még nem műfajok?” (TODOROV 1988; 290). Az általam elégiko-ironikusnak nevezett poétikai, kváziműfaji jelenség éppen valami ilyesminek látszik a mai magyar lírában, olyan nyelvi formának, mely önmagában nem műfaj, de „tudtul ad” egy műfajt. Mindez feltehetőleg összefügg azzal a tendenciával is, mely a neoavantgárd relatív visszaszorulásával újratert nyitott a kortárs magyar költészetben az *ontologizáló* típusú lírának.

Az alábbiakban a vázolt műfajelméleti kérdést – az elégia öndefiníciós kísérleteivel a középpontban – elsősorban a *baudelaire-i*, másodsorban, inkább érintőlegesen a *rilkei elégia* hatástörténeti összefüggésében tárgyalom, melyek a műfaj európai történetében a modernség két eltérő, ám megkerülhetetlen korszakküszöbét jelölik.

Dolgozatom hosszabb változatában a kortárs magyar költészet olyan alkotóit veszem számba, mint Parti Nagy Lajos, Rakovszky Zsuzsa, Tózsér Árpád, Kemény István, Tóth Krisztina, Vörös István, Lackfi János, Géczy János, Jász Attila vagy Turczai István, e tanulmányomban pedig Kemény István verseire helyezem a hangsúlyt. Áttekintve néhány kötetet az utóbbi egy-másfél év magyar líraterméséből, az látható, hogy az elégia műfaja vagy a műfajhoz kötődő poétikai kísérletek, illetve az elégiko-ironikus

hang valóban meglepően sok helyen tűnik föl. Gondolok itt olyan kötetekre, egyes részleteikben mint Tőzsér Árpád *Imágók* című könyve, Térey János *Őszi hadjárat* című gyűjteményes kötete, Lackfi János *Szóvihar* című gyűjteményes kötete, Tóth Krisztina *Világadapter* vagy Géczi János *Törek* című kötete, Jász Attila *El* című könyve vagy Turczy István *Üresség* című, *Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben* alcímet viselő legutóbbi verseskötete, valamint Vörös István megjelenés előtt álló legújabb verseskönyve, elégiagyűjteménye, melynek címe az *Elégia lakói*.

Paródiából „elég”. Kortárs előzmények

Tanulmányom hosszabb változatában két olyan költői életmű is szerepel, melyek érvelésben döntő jelentőségűek, tárgyalásuk azonban ennek az írásnak a kereteit meghaladja: Petri György és Parti Nagy Lajos költészetéről van szó, melyek mindegyikében meghatározónak mutatkozik az általam vázolt poétikai jelenség. A Petri-versek, és nem csupán az utolsó kötet, az *Amíg lehet* darabjai, eminens példái az elégia műfaj centrális jelenlétének, illetve az „elégiko-ironikusnak”, mégpedig szoros összefüggésben alapvető *etikai* irányultságukkal. A Petri-líra a gyűjtőpontja annak a poétikai tendenciának, amiről gondolkodom. Petri és Kemény esetében is – véleményem szerint – az életmű *korszakküszöb*jellege hordozza az elégikus látásmódhoz, a baudelaire-i mintához s ezen belül is a *spleen*hez való erőteljes kötődést. Az alábbi példából is látható, hogy a *műfaj* mint olyan erendően *intertextuális* alakzat.

„Kedves Mihály s Dezső, egy részét már tudom / annak, amit ti / tudatok, elindultam a ti utatokon, / elkezdtelek titeket óvatosan követni. S nem is vacog a fogam, legalábbis nem nagyon. / Utánozhatatlan féregmozgásomat, / ahogy így rákmenetben / hátrálok, hátrálok, kívülebbre szüntelen / (vagy inkább lebegek, pangó vizen moszat?), / nem csinálja utánam egyőtök sem.”

(*Kis elégia*)

Nem tudom azonban szó nélkül hagyni, hogy Petri ugyanakkor épp utolsó kötetében, az *Amíg lehet*ben hajt végre egy, hogy így mondjam, elégialebontó, elégiamegsemmisítő poétikai gesztust *A Dunánál* palimpszeszttel, amennyiben itt József Attila kultikus versének éppen az elégikus minőségét dekonstruálja.

„Szép nagy folyam ez, több rokonomat belelőtték, / úsztak lótetemek, hullák '44-ben, [...] Kedves Attila, Duna nincs már. / Hol vagyunk már attól, / hogy dinnyehéj: a szar úszik, durva ipari szenny. / A Te Dunád már nincs. Gyorsforgalmi út. / Nem lehet, nem érdemes már odamenni. [...] / De azért... Én azt mondom, hogy NEM. / Hagyjunk már végre föl a reménnyel. / Lehet élni hit és perspektíva nélkül. [...] / Jövő nincs.”

Mint az közismert, Petri költészetének esetében a személyesség kérdése önmagában is rendkívül komplex, a mai napig eleven vita tárgya a recepcióban. Éppen ezért aligha lehetne komolyan beszélni a Petri-féle elégia, illetve elégikusság kérdéséről ennek a problémának a tárgyalása nélkül. Itt és most csak egy rövid utalást tudok tenni a Petri-recepcióra, Horváth Kornélia Petri-monográfiájára hivatkozva (HORVÁTH 2012), valamint Tamás Ferencet idézve, aki a *Csak egy személy* kapcsán „elégikus tónusról” beszél (TAMÁS 2004; 42).

Fontos megjegyeznünk, hogy már József Attila *Elégiájában* (1933) is fellelhető az *ironikus* mozzanat.⁹ Ebben a költeményben, mely a műfaji kánon egyik mérföldköve a modernség magyar lírájában, a lírai beszélő – miközben felhasználja és újjáalakítja az elégia műfaji hagyományát – önmagához és a világhoz egyszersmind ironikusan is viszonyul.¹⁰

„Ezzel kapcsolatban maga Blanchot írja – olvashatjuk Todorovnál: »Ha igaz, hogy Joyce a regényformát úgy zúzza szét, hogy rendhagyóan jeleníti meg, akkor ő azt a gyanút kelti, hogy ez a forma most a módosulásai révén létezik. [...] Minden úgy történik a regényirodalomban – és valószínűleg az irodalom egészében is –, mintha a szabályt sohasem tudnánk felismerni, azt a kivételt leszámítva, amelyik megszünteti azt: a szabályt vagy pontosabban azt a centrumot, aminek az a bizonyos mű a bizonytalan állítása, a már eleve destruktív manifesztációja, a pillanatnyi és rövidesen negatív-vá váló megjelenítése» (TODOROV 1988; 284).

A magyar későmodernség lírájából a Weöres-életmű alighanem megkerülhetetlen hatástörténeti előzménye az engem foglalkoztató kérdésnek: a kortárs magyar költészet egyik jelentős előzményeként áll előttünk a Weöres-líra az elégiko-ironikus modalitás vonatkozásában is.¹¹

⁹ Vö. például SZABOLCSI 1987; 143.

¹⁰ S nem kevésbé fontos, hogy a „*te kemény lélek, te lány képzelet!*” kezdetű költemény az *önmegszólító* verstípus egyik reprezentatív példája a magyar modernségben. Vö. NÉMETH G. 1987; 264–297, illetve KULCSÁR-SZABÓ 1997.

¹¹ Erről lásd egy korábbi tanulmányomat: SZÁVAI 2016; 87–101.

Gondolatmenetem eredeti inspirátora Parti Nagy Lajos költészete volt, mely meggyőződésem szerint az egyik legtipikusabb hordozója az elégiko-ironikusnak a mai magyar lírában. A Parti Nagy-recepcióban némileg el-sikkadni látszik e líra látens, sokszor önmagát is elrejtő, mégis határozott markere: az *elégikus* hangoltság. Ezt a minőséget nemcsak az értelmező, de maga a Parti Nagy-vers is hajlamos lefedni, nehezen hozzáférhetővé tenni: s alighanem éppen az ironia, illetve a paródia alakzatával „zárja el az utat” az elégikus olvasás lehetősége elől. Ha azonban e verseket hatástörténeti perspektívában olvassuk, kimondottan szembetűnővé válik erőteljes kötődésük az elégia műfajtörténeti hagyományához – különösen élesen látszik mindez a Kosztolányi-parafrázisokban. De a *Grafitnesz* című kötetből számtalan példát hozhatunk ezen túl is, nemcsak az *Őszi Hedwigekből* vagy az *Őszológiai gyakorlatokból*, hanem éppúgy az *hommage*-versekből, mint például a *Csorba-kertet*, az *Alaplapot*, a *Kis őszi rádióverset*.

„Csak mint egy táj, mely belém olvasódott, / csak mint alaplap, granulált egész. / Egy hús-vér térkép, földabrosz, vigasz, / csirke toll, hőség, nyelvszag, puskaporszag, / vérsült vadászok, melltartók, egy ország, / mint éltető és szép reménytelenség. / Azt kéne megköszönni, hogy volt, / s csak úgy lehet, lehetne, hogy leszünk.”

(*Alaplap. Mészöly Miklós halálakor*)

Sőt – bármily meglepő – a *Rókatárgy alkonyatkor* című ikonikus Parti Nagy-versben is fellelhetők az elégia műfaji nyomai, illetve az elégiko-ironikus modalitás – miközben a verset egyszerűbb és bevettebb a „nyelvhús”-poétika, az ironikus, a palimpszesztikus és dekonstruktőr aspektus felől olvasni. Mégis az *Egy lopott kádé* talán a legjobb példa, mely Kosztolányi *Ha negyvenéves...* kezdetű nevezetes elégiáját írja újra.

Minthogy azonban a Parti Nagy-líra hatástörténeti beágyazottsága kétségtelenül a magyar költészet vonatkozásában relevánsabb, figyelmemet a továbbiakban az úgynevezett kilencvenes évek költészete irányába fordítom.

Az eperfa lombja. Kemény István elégiáiról és ironiájáról

Kemény István költői életművében élesen körvonalazódik a fent vázolt dinamika, amit elégiko-ironikusként írok le. Ez a költészet történeti szituáltságánál fogva sokszorosán túl van – a Kemény számára egyébiránt kultikus jelentőségű – Ady elégikus „minden Egész eltörött” élményén, a klasszikus modernség „klasszikus” tapasztalatán. Még akkor is,

ha legújabb kötetében, a *Lúdbőr* című esszékötetben azt állítja e verssorról, hogy „ez pedig a Verssorom”. Adysan, nagybetűvel írva. Miközben az Ady-féle hagyományhoz fűződő alapvető jelentőségű és komplex viszonya sokkal inkább affirmatív, mintsem ironikus, s így gyakorta elégikus vagy kvázielégikus. A kötet legrövidebb, ötsoros (!) kisesszójét, melyet a nevezetes Ady-elégiának szentelt, így folytatja: „A lehető legtömörebben nevez meg azt a nagyon nagy bajt, amibe a modern emberi tudat jutott. Felelőst nem nevez meg, megoldást nem tud, és nem szól a világ keletkezéséről és végéről se. De még így is ez a verssor a csúcsa az általam ismert költészetnek.”¹² Jó példa ugyanerre a *Valami a vérről* című vers (1997–1998), mely szinte leplezetlen Ady-parafrázis.

„Az élet dönt fát a hintó elé, maga az élet” verskezdet, mely – Ady jellegzetes ismétléses retorikáját idézve – kvázi refrénszerűen tér majd vissza újra meg újra „az élet, az élet” fordulattal – elégikusan idézi fel elődjének számos poétikai gesztusát, jellegzetes prozódiai megoldásait. De a zárlat megcsavarja, kifordítja az alapmodalitást: a nagy költői mintához való identifikáló kötődés, benne az Ady-féle elégia műfaji modelljéhez való adaptációval itt a visszajára fordul: a „*dúdolva, füttyükve halsz meg, te hülye*” zárlatban a *Valami a vérről* mintegy leválik irodalomtörténeti és műfaji mintájáról, s ezzel a dekonstruktív gesztussal az elégikus beszédmód átvált (ön)ironikusba. Még pontosabban, ha innen, a dekonstruktív zárlat felől olvassuk újra a versszöveget, feltűnik, hogy az elégikus alaphang (mely önmagában is imitáció, vagyis eleve osztott, „polifonikus” lírai hang) voltaképpen már az első soroktól átítatódik egyfajta ironikus árnyalattal, vagyis a vers beszédmódja lényegében eleve elégiko-ironikus.

Ez a fajta „műfajbillegetető” eljárás Derrida emlékezetes kijelentését idézi, miszerint a szöveg a műfajhoz nem az odatartozás, hanem a részvétel módjára kötődik, majd leválik róla (DERRIDA–RONELL 1980; 55–81).

Mégis döntő törekvés e lírában, hogy a költői szubjektum nem mond le a Titok, az „egy” kereséséről, s szüntelenül letűnt korok, süllyedő kultúrák s mindenfajta dekadencia *archeológiájára* vállalkozik, ami az egyik legsajátosabb poétikai jegye. Pontosabban, ha folytonosan azzal is szembesíti magát a lírai beszélő, hogy az „egy” integritása megszűnt („*Nem dönt össze a világ. / Ez már nem az a világ. / ami összedől*”), azt valamiképpen ebben az elsüllyedt, feledésbe merült dimenzióban mégis felmutatni véli. „[...] *Családom / kérvények fő érve, magáról a család szóról máig is a régi / jut az eszem-*

¹² Kemény István: *Lúdbőr*. Magvető, Budapest, 2017; 208.

be *A kertről az a kert, a mindenről az a / minden*. [...]” – olvashatjuk a *Tíz csillag* című (1996), a gyerekkorra meglehetősen ironikusan emlékező lírai narratíva elégikus zárószakaszában. S éppen itt, e kettősségben, e felismeréshez fűződő ambivalens viszonyában találja meg a helyét a Kemény-féle elégiko-ironikus, még akkor is, ha az idézett versben az elégia műfaji hagyománya kerekedik felül.

Az *Elégiácska* verscím, mely *A királynál* című kötet (2012) nyitóverse – vagyis hangsúlyos pozícióban van – önmagában is sokatmondó szempontból, az elégia műfajának jelenkori játéktérét illetően: „[...] *Az élményeim keletkeznek, / az emlékeim kárba vesznek. / Mint a kondenzcsík, most kicsit látszom.*” Itt tehát maga a műfaj is csak ironikusan, groteszkbe hajlón kicsinyített változatában jelenik meg. Mintha a jelenkorról tehát, mely a 2012-es kötet egyik súlyponti témája, csak ebben a hangfekvésben lehetne már beszélni.

„A műfajok intézményként léteznek, hogy az olvasók számára mint »elvárási horizontok«, a szerzők számára mint az »írás modelljei« funkcionálnak. Ez valójában a műfajok történeti létezésének két aspektusa (vagy [...] annak a metadiszkurzív közlésfolyamatnak az aspektusai, amelyeknek a műfajok a tárgyai). Egyfelől a szerzők egy létező műfaji rendszer funkcionálásaként (ami nem azt jelenti, hogy ezzel összhangban) írnak, amit a szövegben és azon kívül is demonstrálhatnak, sőt valamiképpen a kettő között is: a könyv borítóján. [...] Másfelől az olvasók egy műfaji rendszer funkcionálásaként olvasnak, (mindazonáltal nem szükségszerű, hogy tudatában legyenek ennek a rendszernek)” (TODOROV 1988; 287).

A – részben *történelmi – büntudat*, mely e költészet egyik központi témája, egyfajta játék részeként jelenik meg Keménynél¹³ (e tekintetben vitathatatlanul a posztmodern poétika jegyében), s feltétlenül bizonyos távolságból, következőképpen (ön)ironikusan. Ám az ironikus távolságtartás az életműben – az *Élőbeszéd* s főképp *A királynál* kötettől kezdődően – egyre inkább átfordul az elégia két síkjának távolságába, a valóságos és az ideális feszültségébe: a költő etikai felelősségének, büntudatának, történelemmel szemben érzett felelősségvállalásának – Adyt, másfelől Petrit idéző – afirmációjaként. Pontosabban a felelősségvállalás anakronisztikusnak tűnő gesztusához való egyre kevésbé ironikus, ezzel egy időben egyre inkább elégikus viszonyaként. Az irónia szubjektummegosztó, éneltválító mozgása így közelít Kemény István – sommásan posztmodernnek mondott – lírájában egyre inkább az elégiának a valóságtól az ideál (itt etikai

ideál, másként ideális költői szerep) irányába való mozgása felé. Így közelít az ironia egyre erőteljesebben az elégia felé. De a kérdés, mint láttuk és látni fogjuk, nem ilyen egyszerű: nem írható le a maga komplexitásában az elégia klasszikus műfaj-meghatározásának bipoláris modelljével („valóság”/„ideál”). Ahogy a versekben az ironikustól az elégikus felé tartó mozgás sem egyirányú, hanem dinamikusan oda-vissza tartó, változó.

E szempontból is jelentőségteljes a *Valami a vérről* kötet, sőt az életmű egyik nagy verse, az *Eperfa lombja* (1996), amit egy másik nagy vers, az *Egy nap élet* mellett – a gondolatmenetemben jelzett megszorításokkal, vagyis a mai irodalomtudomány műfajkritikai beállítódása ellenére is – egészében és egyszerűen *elégiának* neveznék, a kortárs magyar elégia egyik jellegzetes és jelentős példájának: „Honnan tudjam, mit láttam még működésben? / Mi volt az a bácsi ott a napsütésben? [...] Akkor már húsz éve volt délben is este, / öt éves sem voltam, nem tűnt fel az este, / aznap kérdeztem csak, mért van mindig este, / azt mondtad, butuskám, hiszen nincs is este! / nem hittem, de este tényleg jött az este, / megmutattad látod, ez most tényleg este, / cigarettás kézzel legyintettél: »édes! / sétapálcát láttál, ma már nevetséges!» / Akkor a régi volt éppen eltűnőben, / volt minek eltűnni abban az időben [...]. A nagy villany aznap nem volt csak leoltva, / aznap kavargott úgy az eperfa lombja, / mesétekből egyszer látszott, hogy kíméltek, / aznap kérdeztem meg a sötét miértet.” Miközben nem hagyhatom említés nélkül, hogy a vers a *Toldi* prozódiai szerkezetére játszik rá, sőt motivikájában, elbeszélői perspektívájában akár a *Toldi estéjére*, s ennyiben az irodalmi hagyománnyal folytatott párbeszéde megint csak kétszólamú: az elégikus alaphangba óhatatlanul beszüremkedik az ironikus, önironikus, olykor már-már parodisztikus felhang (lásd például: „»sétapálcát láttál, ma már nevetséges!«”).

Mindez az értelmezőt arra készteti, hogy kritikailag gondolja újra e líra posztmodern szituáltságát. Persze azt is látnunk kell, hogy időközben a mai magyar költészet diszkurzusterei e tekintetben is jócskán átrendeződtek.

Az elégikus beszédpozíció a Kemény-versekben a *Valami a vérről* kötet óta elsődlegesen a férfikor beszédpozíciója, ami – a *Hideg* című kötetig, mely e szempontból fordulópont – az apa elvesztésének témája köré szerveződő verstérben bontakozik ki a legerőteljesebben, majd a privát beszédhelyzetek mellett egyre nagyobb teret kapnak a közéleti beszédhelyzetek: s ezek az alapvetően ironikus, sőt parodisztikus, mi több, szarkasztikus költői megszólalások olykor ugyancsak „belecsúsznak” az elégikusba. Pontosan azért, mert véresen komolyak. Ebből a szempontból nyilván-

valóan *A királynál* című kötet versei a leginkább relevánsak. Az imént vázolt elv szerint működnek az elhíresült közéleti darabok: *A Kossuth-téren*, a *Nyakkendő*, az *Egyiptomi csürhe* címűekben az ironikus-parodisztikus alapozású lírai narratíva, közéleti látlelet, egy ponton elégikusba vált át: pontosan az történik, amit az elégia műfajának schilleri meghatározása a „valóságos” és az „ideális” feszültségeként nevez meg. Pontosabban a kérdés ennél is bonyolultabb, hiszen Kemény István költészete kezdeteitől felszámolja és aláássa épp az olyan bipoláris fogalmak relevanciáját, mint „valóságos” és „ideális”. Igen: ennyiben, ezen a szinten e líra kétségtelenül posztmodernnek mutatkozik. De nézőpontomból is a *Búcsúlevél*, Kemény alkalmasint legismertebb, a szélesebb olvasóközönséghez is eljutó verse a legrepresentánsabb költemény, melyben az iróniának az elégia felé tartó mozgását, sőt az elégikus hangvétel fokozatos szövegbeli eluralkodását nem lehet nem észrevenni: „Édes hazám, szerettelek, / úgy tettél te is, mint aki szeret: / a tankönyveid és a költőid is / azt mondták, hű fiad legyek. / [...] Amíg élek, úton leszek: / használni akarom a szívemet. / A fejemben szólal majd meg, ha csengetsz, / édes hazám, szerettelek.”

„Ki gondolta volna, hogy pont a szelíd Kemény fogja a magyar közéleti költészetet megújítani *Búcsúlevél* című versével? Kiderült, van olyan erős, hogy ezt a terhet, ha tetszik, keresztet is elbírja. Nem hogy elbírja, de könnyedén, mégis méltósággal viszi tovább, mert valakinek ezt is meg kell tennie.”¹⁴

Kemény István költészete éppen azt példázza, hogy a posztmodern kori lírára vonatkozóan sem érvényes minden esetben, hogy „az aposztrofikus pozíció, a költői beszéd retorizálódása meggyengíti a szimbolikus beszédet” (BÓKAY 2003). Kemény lírai műve sajátos szintézisét alkotja tehát a líraiság *posztmodern* retorizálódásának és a korábbi történeti paradigmához tartozó *szimbolikus* versbeszéd nem kizárólag ironikus fenntartásának-fenntarthatóságának. Itt utalnék arra, hogy Antoine Compagnon a műfajoknak éppen a *retorika* általi rehabilitációjáról beszél (COMPAGNON 2006).

Spleen és ideál. Baudelaire, Ady és Kemény

Aligha vitatható, hogy a modern európai költészetre jellemző *szimbolikus* versbeszéd, vagyis az európai szimbolizmus alapjait Baudelaire rakta le. Innen tekintve a máig nem megnyugtatóan lezárt vita, mely Ady szimbolizmusa és annak baudelaire-i öröksége körül Ady költői színre lépése

óta folyik, szinte megkerülhetetlenné teszi azt a kérdéshorizontot, mely a Kemény-versek baudelaire-i mintázatai felé irányul.

Még akkor is, ha a kérdést jóval bonyolultabbá teszi, amit Todorov állít, s amit egyetértőleg idézek: „Nem kétséges, hogy a szimbolizmus irodalmi mozgalom történetileg létezett, de ez nem bizonyítja azt, hogy a részeseinek tekintett szerzők művei közös diszkurzív tulajdonságokkal rendelkeznek (a jelentékteleneket leszámítva)” (TODOROV 1988; 288).

A műfaj európai történetében – a modernség korszakküszöbét jelölő – *baudelaire-i elégiának* annál nagyobb jelentőséget kell tulajdonítsunk, hogy a Baudelaire-mű, benne a *Spleen és ideál* elégiáinak hatása, szervesen beépült a *Nyugat* első nemzedékének poétikájába.

„Halálának ötvenedik évfordulójára Baudelaire-t a magyar költészet önmaga modernségének klasszikusaként örökbe fogadta. [...] Maga Baudelaire sajátította el az újjáteremtett magyar költői nyelv minden csínját-bínját – a Nyugat örökségéről a mindenkori kortárs költészetben voltaképpen a mai napig nem lehet Baudelaire öröksége nélkül beszélni” (KARÁTSZON 1994; 19–20).

Megpróbálom tehát vázlatosan felrajzolni az elégikus hagyomány baudelaire-i örökségének nyomait Kemény István költői munkásságában. Baudelaire *Spleen*jeit hívom segítségül, hogy megkíséreljem láthatóvá tenni – ezen a látszólag önkényesen kiragadott, általam valóban relevánsnak gondolt példán keresztül – az elégia műfaj európai hagyományának organikus továbbélését a jelenkori magyar költészetben.

Baudelaire-t, akit éppen Kemény „költője”, Ady („Ő a költőm”¹⁵) nevezett „szenvédő, gyászos ősiünknek” (KARÁTSZON 1994; 10), vagyis egy olyan hangfekvésben beszélt a magyar líratörténeti modernség alkalmassint legfontosabb európai forrásáról, mely maga is közel van az elégikus-hoz. Egy merész, kissé sommás, sőt provokatív kijelentést megkockáztatva: Kemény István költészete – legalábbis *A királynál* című kötetig – ebből a perspektívából tekintve a *spleen és ideál* költészetének látszik.

Kemény baudelaire-i kötődését kevésbé reflektálta eddig a kritikai recepció. Igaz, ez az örökség talán valóban nem annyira szembeötlő első látásra. Bodor Béla *Élőbeszéd*ről írott kritikája azonban röviden, ám lényeglátóan érinti az általam firtatott kérdést: „És akkor vissza a rövidebb, magukban, vagy a *Fel és alá az érdeleti állomáson* ciklusban található egyes darabokhoz. [...] Ha a hosszabb darabokat az 1930-as évek prózájához hasonlítottam, ezek a versek még korábbi dolgokat, Adyt, Rilket, helyen-

¹⁵ Kemény István: *Lúdbőr*. Magvető, Budapest, 2017; 208.

ként Baudelaire-t juttatják eszembe. Mintha Kemény annál a pontnál keresne feleleveníthető poétikai szisztémákat, ahol a szimbolizmus kezdett elválni a romantikától, a szimbólum a metaforától és az allegóriától” (BO-DOR 2006).

Itt és most a magam részéről az elégia műfaji hagyományának, átörökítésének a kontextusára kell szorítkoznom. Azt azonban szükségesnek érzem jelezni, hogy Kemény István markáns poétikai, nyelvi, sőt etikai távolságtartása a mindenkori kanonikus trendektől¹⁶, ami sajátosan paradox viszonyban áll azzal a ténnyel, hogy irodalmi munkássága és tevékenysége a mai magyar költészetben nemcsak centrális, de meghatározóan kánonalakító is¹⁷, mélyen rokon olyan nagy magyar és európai modernnek kánonalapító kívülállásával, betagozódásnak való ellenállásával, mint Ady, Kafka vagy éppen Baudelaire. Ennek a – mondjuk így – „bennfentes kívülállásnak” megvoltak a maga manírjai Kemény korai költészetében, és egyre letisztultabb formái jöttek létre nagyjából a *Hideg* kötettől kezdődően. De a kívülállás/kívül nem állás dilemma nem tűnik el Kemény műveiből, így legutolsó kötetében, a *Lúdbőr*-ben is reflektálódik, például így: „A nagy közös degenerációtól tartok. És még a *kívülmaradástól*. Hogy időutazó leszek, egyedül, egyre távolabbra menekülve előre a jövőbe, a fénylő, sivár napsütésbe.”¹⁸ Egy fontos pályatársat idézve: „Kemény mindenekelőtt művész, érdemes és kiváló, halk szavú és világosan beszélő, visszahúzó és határozottan jelen lévő, száraz és szenvedélyes, esett és elegáns – és folytathatnám.”¹⁹

Kosztolányi írja 1906-ban Baudelaire-ről, hogy „szüksége volt a melankólia félhomályára, a bánat alkonyára. [...] Büszkén vallotta magát dekadens, sátánpoétának. A különködés kicsinyes és ellenszenves. Baudelaire-t azonban éppen ez teszi nagygyá és költővé.” Nagyon leegyszerűsítve: Baudelaire öröksége a mai magyar lírában – különös tekintettel az elégia műfajára – nyilván ezzel a két mozzanattal is összefügg valahol: a melankólia és a különködés vagy *manière* mozzanatával.

Baudelaire különködéséről olyan feljegyzések maradtak fenn a kortársaitól, miszerint egyszer zöldre festette a haját, máskor egy gyönyörű hajkoronájú lányról azt találta mondani: szép lenne, ha nem a saját haját visel-

¹⁶ Ez a fajta távolságtartás bontakozik ki a legújabb kötetben, a *Lúdbőr*-ben is.

¹⁷ A tavaly megjelent *Turista és zarándok* című tanulmánykötet egyenesen iskolaalapítóról beszél. Vö. BALAJTHY-BORSIK 2016.

¹⁸ Kemény István: Időgép. In *Lúdbőr*, 14. (Kiemelés tőlem – Sz. D.)

¹⁹ Parti Nagy Lajos laudációja Kemény István *Élőbeszéd* című kötetének PALLÁDIUM-DÍJáért, 2007. Forrás: *Élet és Irodalom*, 2007. március 2., 9. szám

né, hanem műhajat. Kemény esetében persze ilyesfajta különködésről szó sincs. De a korai verseiben csakugyan markáns jegyei látszanak a baudelaire-i „dendizmusnak”, önmítoszteremtésnek vagy manírnak.

Tudjuk jól, hogy az Ady körül rendkívül gyorsan kitörő ádáz és heves vita egyik gócpontja éppen Baudelaire volt. Ady Endre írja (aki egy 1907-es, *Budapesti Szemle*-beli maliciózus kritika szerint „a magyar Baudelaire-nek képzeli magát”²⁰), hogy „Baudelaire, akinek élete hidegebb és természetesen még elegánsabb a hírénél, a Démonról dalol okosakat. Ez a Démon nincs is, mink magunk vagyunk, de mégis van ez a Démon »képzelt okot ad, száz hazug mentséget s kapatja ajkunk gonosz italokra.«”²¹ Éppen Keményre érvényes különösen a kortárs magyar költészetből, hogy a „Démonról dalol okosakat”. Két véglet rajzolódik ki Kemény baudelaire-iánus „démoni dalain” belül a *Majdnem fekete* (1999) („Van egy angyal odaát Amerikában, / és majdnem fekete. Ha még odaát van” – így a verszárlat) a maga kváziangelizmusában és az *Élőbeszéd*-beli Káin-ciklus között, mely több pontján túl van az ironián, s számomra leginkább paródiatorozatként olvasható (*Egy hét az öreg Káinnál*, 2004–2005). A Kemény-féle Káin-versek önnön hatástörténeti előzményeiket – Baudelaire *Ábel és Káin*, illetve Ady *Káin megölte Ábelt* című darabjainak (melyek evidens módon egymás közt is hatásvizonyban állnak) romantikus hagyományba ágyazottságát lebontják, s az intertextuális áthallások a zsidó-keresztény alapmítosz e nevezetes lírai palimpszesztjeit úgy kontextualizálják újra, úgy teszik kortárs költői „élőbeszéddé”, hogy a „démoni dal” regiszterétől az ironia távolságtartásán át a mélyen dekonstruktív paródia irányába mozdítják el.

Jean Starobinski nagyszerű könyvében, a *Visszatükröződő melankóliá*-ban Baudelaire költészetét a *melankólia* kultúrtörténeti összefüggésében olvassa. Mi több, *A hattyú* című költeményt a schilleri értelemben vett „szentimentális elégia” műfaji reprezentálásának tekinti: „*A romlás virágai* című kötet első részének alcíme, a *Spleen és ideál* viszonylag pontosan megfeleltethető a schilleri kategóriáknak” – írja a szerző (STAROBINSKI 2006; 199).

Gondolatmenetem szempontjából különös figyelmet érdemel, hogy Starobinski a melankóliát, illetve az elégikus modalitást a *megszólító, aposztrófikus* beszédpozícióval hozza összefüggésbe: „*A Hattyú* [...] remek

²⁰ Idézi KARÁTSON 1994; 17.

²¹ Idézi Szegzárdy-Csengery József Ady *Vallomások és tanulmányok* című kötetéből: Charles Baudelaire: *Poemes choisi. Válogatott versek*. Vál. SZEGZÁRDY-CSENGERY József. Corvina, Budapest, 1957; 353.

példáját szolgáltatja annak, amit Schiller *A naiv és szentimentális költészet-ről* című híres tanulmányában (1795) »szentimentális *elégianak*« nevez. Ennek a hozzáállásnak egyik változata a szentimentális *idill*: Baudelaire-nek ez eszébe is jut, amikor a *Párizsi képek* nyitó versében – hangjában persze az álnaivitás *iróniájával* – kijelenti: »És álmodni fogok [...] minden gyermeket, mit az Idill szeret« (Szabó Lőrinc fordítása)” (STAROBINSKI 2006; 199).

Jelentőségteljes számomra az is, hogy *A romlás virágai* kérdéses darabját a költő Victor Hugónak ajánlja. Vagyis a megszületőben lévő modern azt az európai líratörténeti hagyományt, melyből kinő, épp az *elégia* műfaján keresztül szólítja és szólaltatja meg. Ahogy annak is jelentőséget kell tulajdonítanunk, hogy a *Visszatükröződő melankólia* szerzője *A Hattyúban* feltárja az Ovidiusra vonatkozó allúziókat²², illetve az önmagát elégia-ként identifikáló versben felfedi az ironia mozzanatát – *autopoétikus* vers és *elégiko-ironikus* olvasásmód szerves összefüggését példázva.

Az eddig mondottakat a *Fel és alá az érldligeti állomáson* példájával szeretném illusztrálni. Kemény ebben az emblematikus versében a hagyományt több szinten is lebontja és újraépíti, s ezen belül az elégia műfaji hagyományát is.

A vers emlékezetes refrénszerűen ismétlődő szekvenciája: „Az ilyen alakokat hogy megvettem, / az ilyen figurákat hogy sajnáltam”²³ kerül visszavonásra a zárlatban: „Nem sajnálok, és nem vetek meg, / célt akarok és könnyű lelket, / ha együtt nem megy, jó úgy, ahogy van: / zengő érc fölött, személyvagonban. / De nem tudom.” E ponton végső soron a *Fel és alá... ellenelégia/antielégia* programját semmisíti meg, dekonstruálja a verszárlat. A versbeszélő mindedig – pontosabban a „Szomorkás csönd lesz...” kez-

²² „Megfordítást találunk két kép között is, az egyik az állat »görcsös nyaka«, melyet a »gúnyos, zordkék ég« felé tart, a másik pedig »az üres sír mellett« görnyedt extázisban síró Andromaché ezzel kontrasztban álló testtartása. A hattyú alakja által hangsúlyozott függőleges dimenzió az égben tapasztalható hiányra, távollétre utal – olyasmire, mint amivel Andromaché gyászának is szembesülnie kellett, amikor a mesterként folyó hazugságával és a síremlék ürességével találkozott. [...] Azon a ponton, ahol az állat »mohó csőrét fölfelé tartja«, a mozdulat ironikus jellemzőképp Baudelaire »Ovidius emberével« az ember függőleges testtartásának antik dicshatására tesz célzást” (STAROBINSKI 2006; 205).

²³ „Ez a dikció nem úgy élő, mint az érldligeti állomáson folyó beszéd, ezt, az egész érldligeti állomást nagyon meg kell dolgozni, élővé kell nyüstölni ahhoz, hogy pont olyan legyen, mint, és mégse, a költői nyelv már csak ilyen.” Parti Nagy Lajos laudációja Kemény István *Élőbeszéd* című kötetének PALLADIUM-DÍJÁért, 2007. Forrás: *Élet és Irodalom*, 2007. március 2., 9. szám.

detű versszakig – minden erőfeszítésével azon volt, hogy megpróbálja a múlthoz, gyökerekhez, gyerekkorhoz, szülőhelyhez nem nosztalgikusan, azaz nem az elégia műfaji konvencióinak megfelelően viszonyulni. A vers utolsó szakaszáig a vers alanya abban érdekelt, hogy távol tartsa magát az elégikus hangoltságtól, s az emlékező én a jelen valóságát kezdetben éppúgy igyekszik több mint ironikusan, már-már szarkasztikusan megjeleníteni, mint a csöppet sem elégikusan idealizált múltat, mely ekként nem értékvesztésként jelenik meg. De ez a költemény (mely alighanem az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb magyar költői teljesítménye) számomra éppen azt mondja, sőt talán épp attól jelentős, hogy – mintegy performatív gesztussal – a vers úgy írja „önmagát” tovább, hogy azt teszi láthatóvá, hogy ez a nosztalgialebontó program nem működik. A lírai beszéd a versszöveg előrehaladtával egyre inkább *hasadt*, s ez a hasadás elsősorban nem a jelenbeli én és a múltbeli én között áll fenn, hanem a jelenben megszólaló lírai szubjektumon belül történik meg. Egy olyan *belső szöveg* íródik be egyre nagyobb erővel a *Fel és alá...* szövegébe, melyben az ironikus beszélő egyre inkább elégikus hangra tesz szert, másként: az én önreprezentációjában az ironikus én megszólítja az elégikusot. S ez éppúgy érvényes a személyes emlékezetre, a költői számvetés magánmitológiájára, személyes lírai memoárjára, mint a kollektív emlékezetre: az a párbeszéd, melyet a vers az irodalmi hagyománnyal folytat (Radnóti, József Attila, Szent Pál), egyre markánsabban elégikus hangot ölt, hogy a verszárlatban teljesen felszámolja az ironikus-parodisztikus-groteszk elemeket – valami olyfajta sajátos *panaszként*, mely a hagyománnyal, a gyökerekkel való leszámolás képzetlenségének nosztalgiájától terhes. Vagyis egyre egyértelműbben az elégia műfaji sajátosságaihoz közelítve.

„Az a tény – jut itt érvényre Todorovot idézve, hogy a mű nem »engedelmeskedik« a saját műfajának, nem teszi ez utóbbit nemlétezővé. [...] ahhoz, hogy a szabályszegés mint olyan létezhessen, szükséges egy törvény, amit – természetesen meg fog szegni. [...] a normát csak a megszegése teszi láthatóvá, élővé” (TODOROV 1988; 284).

Spleen, szfinx, haláldal

A Baudelaire-recepciónak a ma is korszerűnek érzett hagyományában markánsan jelen is van ez az elidegeníthetetlennek mondott poétikai sajátosság: Jean-Pierre Richard-tól, a genfi iskola egyik nagy alakjától, aki kitűnő könyvében, a *Poésie et profondeur*-ben szintén felhívja a figyelmet arra a hasadásra, amely a Baudelaire-vers lírai énjét jellemzi egészen Jaussig, aki a *Spleen* kapcsán a megkettőződő „lírai én metamorfózisaiából” indul

ki, s azt állítja: „a »spleent« egyfajta világfélelemként kell felfogni, ami az énközpontú (pl. időbeli, térbeli) orientáció összeomlásából következik” (KULCSÁR-SZABÓ). Hangsúlyozza továbbá a Baudelaire-nél különösen gyakori aposztrophé megjelenését.

A *baudelaire-i* és a *rilkei elégia* autopoetikus jellegét idézi Kemény több fontos verse, például a *Haláldal/Égi harmónia* című párvers (1993–2001) – melyek voltaképpen autotextuális viszonyt alkotnak egymással – a költői beszéd a megszólítás vagy önmegszólítás egy igen sajátos változatára, a *név megszólítására* épül.²⁴ Az *önreflexió*, illetve az *autopoézis* sajátos esetével van tehát dolgunk, amennyiben a költemény a – név felé forduló – aposztrofikus invokációval önmagát mint költőt, vagy a költői név viselőjének énjét, s ezzel lényegében magát a *költészetet szólítja meg* – mégpedig ironikusan és egyben elégikusan. („Semminek nincs már neve / a nevek már szabadok / édes nevem, okos nevem / menj a tied közé.”)²⁵

Amellett, hogy Kemény itt a kései Kosztolányi-líra egyik nagy elégiaját, az *Esti Kornél énekét* idézi meg, ha a *Haláldalt* odatesszük Baudelaire megfelelő *Spleen*jei mellé, az fontos tanulságokkal szolgálhat. Azt láthatjuk ugyanis, hogy az mélyen rokon a baudelaire-i elégia számos poétikai eljárásával, s hogy a *Spleen és ideál* valóban a kortárs magyar elégia egyik fontos hatástörténeti előzményének mutatkozik – különös tekintettel a kilencvenes évek költészetének erőteljes ars poeticus jellegére. A *Haláldalt* olvasva egy új költői szubjektivitás megszületésének lehetünk tanúi, amint a saját név idegenségének verse a sajátta lett név versévé változik át. S mint ekként megszülető *szövegszubjektum*, az *énnek a névvel való identifikációját* – paradox módon – megerősítő szóeseményt hív létre, mely végső soron a *költői identitás igénylésének* magasabb fokát teremti meg.

E ponton Kulcsár-Szabó Zoltán *II. Spleen*ről (Babits fordításában *Spleen!*) szóló tanulmányához fordulok segítségért, mely Jauss és De Man Baudelaire-olvasatát kommentálja, s mellyel koncepcióm több ponton is érintkezik. Jauss tudniillik a megkettőződő „lírai én metamorfózisaiából” indul ki, s azt állítja, „a »spleent« egyfajta világfélelemként kell felfogni, ami az énközpontú (pl. időbeli, térbeli) orientáció összeomlásából következik” (KULCSÁR-SZABÓ). Hangsúlyozza továbbá a Baudelaire-nél különösen gyakori aposztrophé megjelenését.

A *Haláldal/Égi harmónia* általam javasolt olvasatának (SZÁVAI 2009; 169–211) fényében különösen fontosnak tűnik, hogy Jauss interpretáció-

²⁴ Erről lásd egy korábbi tanulmányomat: SZÁVAI 2009; 169–211.

²⁵ A kilencvenes évek költészetének ars poeticus jellegét Prágai Tamás is hangsúlyozza fentebb hivatkozott tanulmányában.

ja arra a következtetésre jut, hogy ez a dal saját létrejöttét meséli el, vagyis végső soron a „költészet költészete” paradigmájában helyezi el a verset.²⁶

Ugyenezen összefüggésben utalnék De Man értelmezésének aspektusára, mely szerint a „Szfinx a lírai én legérvényesebb reprezentációjának tekinthető, amit szimbolikus volta is hangsúlyoz, valamint arra, hogy A Szfinxre mint szimbolikus alakzatra érvényes lehet az »önkifejezés« lírai attitűdje, azaz a verset sokkal jogosultabban lehetne a lírai én létrejöttének színreviteleként értelmezni. Ebből pedig az következhet, hogy a Szfinx valóban »énekel«, de amit énekel, az nem a *Spleen II* című vers, mintegy a sorok között van elrejtve: egy másik szöveg tehát, amelyhez nem lehet közvetlenül hozzáférni” (KULCSÁR-SZABÓ).

Nézőpontomból különös jelentőséggel bír, hogy „ez a szakadás, töredékesség vagy hiány a lírai én önprezentációjában ugyanis elhelyezhető abban az értelmezési keretben, amely a »szimbolizmus« modelljét szokta Baudelaire költészetéhez társítani”. Ahogy az is, hogy mindebben a szimbolizmus egy másfajta felfogásának lehetősége is rejlik, mégpedig a Walter Benjamin által megalapozott *allegorikus* értelmezési paradigmájának, mely a spleen lelkiállapotában az időbeli szakadék tapasztalatát a melankóliával hozza kapcsolatba. „A »spleen« tapasztalata tehát arra vonatkozik, hogy a versszöveg szükségszerűen tételez egy másik szöveget, amely azonban nem hozzáférhető” (KULCSÁR-SZABÓ).

Korábbi versértelmezésem e ponton osztozik Jauss „végletes önreflexivitás” felőli olvasatában, és igen közel kerül Benjamin Baudelaire-olvasatához, mely a „számvetés elégtelenségeként” tekint a *Spleen II.*-re, mely „szerint a »spleen« tapasztalata egyfajta kudarcként értelmezhető, miután a múltba való kiterjedés, az emlékezet »túlcordulása« nem juttatják el az ént egy rögzülő identitáshoz”.²⁷

Bár magam korábban De Man segítségével kíséreltem meg Kemény párversét megérteni, hogy a baudelaire-iánus Kemény a jaussi vagy a De Man-i olvasásmód szerint olvasható-e hitelesebben, az maradjon a Szfinx rejtélye...

²⁶ „[A]mi Baudelaire recepciótörténetének fényében nem is olyan különleges művelet, hiszen már Théophile Gautier híres előszavában is felfedezhető” (KULCSÁR-SZABÓ).

²⁷ Uo. További tanulmányozás tárgya lehetne a Baudelaire-lírában jellegzetes *chiasmusalakzatok* összevetése a Kemény-líra jelentős részét és a vizsgált párverset erősen átható chiasztikus eljárásokkal.

Irodalom

- BALAJTHY Ágnes–BORSIK Miklós (szerk.) (2016): *Turista és zarándok. Esszék és tanulmányok Kemény Istvánról*. Prae Kiadó, Jak-Füzetek, Budapest
- BODOR Béla (2006): „...*Betonperon, a gazban cigarettás...*” *Kemény István: Élőbeszéd című kötetéről* = *Litera*, 2006. június 03. <http://www.litera.hu/hirek/%E2%80%9E%E2%80%A6betonperon-a-gazban-cigarettas%E2%80%A6%E2%80%9D> (Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 25.)
- BÓKAY Antal (2003): A líra öndekonstrukciója. In Bókay Antal–M. Sándorfi Edina (szerk.): *Keresztvez(öd)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*. Janus/Gondolat, Budapest
- COMPAGNON, Antoine (2006): *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Ford. Jeney Éva. Kalligram, Pozsony
- CULLER, Jonathan (2004): „Líraolvasás”. Ford. Füzi Izabella. In *Figurák*. Szerk. Füzi Izabella–Odorics Ferenc. Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged
- DE MAN, Paul (2002): Antropomorfizmus és trópus a lírában. Ford. Nemes Péter. In *Olvadás és történelem*. Osiris, Budapest
- DERRIDA, Jaques–RONELL, Avital (1980): The Law of Genre. *Critical Inquiry*, 7, no. 1 (Autumn), 55–81. <https://doi.org/10.1086/448088> (Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 25.)
- FRYE, Northrop (1998): *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Helikon, Budapest
- HORVÁTH Kornélia (2012): *Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*. Ráció, Budapest
- JOLLES, André (1930): *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle (Saale), Niemeyer, (Forschungsinstitut für Neuere Philologie Leipzig; Neugermanistische Abteilung).
- KARÁTSON Endre (1994): Baudelaire ajándéka. In *Baudelaire ajándéka*. Jelenkor, Pécs
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Spleen és ideál*. http://www.szaborinc.hu/index_files/page/tanulmanyok/folyoiratok/kulcsar_szabo_zoltan_spleen_es_ideal.htm (Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 25.)
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (1997): A „te” lírai alakzatának kérdéséhez. In *Az olvasás lehetőségei*. Kijárat, Budapest
- NÉMETH G. Béla (1987): Az önmegszólító verstípusról. In *Hosszmeteszetek és keresztmeteszetek*. Szépirodalmi, Budapest, 264–297.
- NÉMETH Zoltán (2012): *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*. Kalligram, Budapest
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989): *Qu'est-ce-qu'un genre littéraire?* Seuil, Paris
- SCHILLER, Friedrich (2005): *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Papp Zoltán. Atlantisz, Budapest

- SCHLEGEL, August Wilhelm–SCHLEGEL, Friedrich (1980): Athenäum-törödékek. Ford. Zoltai Dénes. In *Válogatott esztétikai íráások*. Gondolat, Budapest
- STAROBINSKI, Jean (2006): *Poppea fátyla. Jean Starobinski válogatott irodalmi tanulmányai*. Vál. és szerk. Szávai Dorottya. Kijárat, Budapest
- SZABOLCSI Miklós (1987): Elégia. In *József Attila-versek elemzése*. Tankönyvkiadó, Budapest
- SZÁVAI Dorottya (2002): *Játék a bűntudattal*. <http://kemeny.irolap.hu/hu/szavai-dorottya-jatek-a-buntudattal> (Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 25.) (Eredeti megjelenés: *Kortárs*, 2002/1.)
- SZÁVAI Dorottya (2009): A saját név idegensége. Megszólítás és megnevezés Kemény István költészetében. In *A „Te” alakzatai*. Kijárat, Budapest, 169–211.
- SZÁVAI Dorottya (2015): Az elégia visszavág. A kortárs magyar elégiáról. *Vázlat = Filológiai Közlöny*, 1. Műfaji identitás az európai irodalmi hagyományban. Szerk. Horváth Géza–Szávai Dorottya.
- SZÁVAI Dorottya (2016): „Szomorú keringő”. A Valse triste a francia fordítás felől olvasva. In *Egyenes labirintus. Komparatistikai tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 87–101.
- TAMÁS Ferenc (2004): „Csak egy személy” (A szerepnélküliség szerepei Petri György verseiben). In *Az örökkéftől a napsütötte sávig*. Szerk. Fenyő D. György. Krónika Nova, Budapest
- TODOROV, Tzvetan (1988): A műfajok eredete. In *Tanulmányok az irodalomtudományok köréből*. Tankönyvkiadó, Budapest, 283–295.