

## FALUSI MÁRTON

### A magyar neoavantgárd líra: van-e, avagy nincs?



FALUSI MÁRTON (1983) Budapest

#### 1.

Közkeletű nézet, hogy a klasszikus magyar avantgárd líra térhódítását a történelmi események gáttolták.<sup>1</sup> A trianoni békediktátum nemzeti katasztrófája nem engedte, hogy a költők átadják magukat a kísérletező kedvnek, de már Kassák Lajos önéletírásából (*Egy ember élete*) is részletesen értesülhetünk arról, mennyire nem szerzett társadalmi támogatottságot az avantgárd körök baloldali pacifizmusa az első világháborúban. Noha az 1910-es évektől – nem túlzás állítanunk – mind a mai napig hiányoztak hazánkban a társadalmi feltételek ahhoz, hogy olyan baloldali politikai mozgalmak jöjjenek létre, amelyek a lírát is az avantgárd programok egyikének-másikának teljes mértékű vállalásáig sodorják, az avantgárdra utaló kifejezőeszközök beivódtak a magyar költők szemléletmódjába. Az esztétizáló modernség retorikája, az újhaldas verstípus vagy az elvont tárgyiasság bizonyulnak irántuk a legtartózkodóbbnak, ám azok sem maradtak tőlük érintetlenek; az 1960-as, 1970-es évekre kialakult új költői világnézetek viszont mind-mind magukon hordozták az avantgárdnak mondható stílusjegyeket; és csupán költészettörténetünk eredendően rétegezett, innovatív mivolta, valamint a sematizmus elvárásainak való megfelelési kényszertől csak fokozatosan függetlenedő irodalomértelmezői beszédfajta működése adhatnak magyarázatot arra, hogy az *efféle* nyelvhasználati módot általában miért nem *ekként* azonosította a recepció.<sup>2</sup> Nem csoda hát, hogy az avantgárd kifejezés legitimitációja, a neoavantgárd létezése, illetve a posztmodern ezekhez való viszonya folyamatosan elméleti viták tárgyát képezik.<sup>3</sup> A kortárs magyar költészetértelmezés egyik, kevésbé reflektált problémája, hogy a neoavantgárd és a posztmodern stílusesszék összeecsúsznak, vagyis egyes teoretikusok az előbbi, mások az utóbbi kategóriába sorolják lényegileg ugyanazokat a jellemzőket.<sup>4</sup> Úgy vélem, hogy akik a kortárs magyar lírát a hagyományos költői eljárásokat felülvizsgáló, a vers szövegszerűségét előtérbe helyező poétika fordulata, törése nyomán megkésve szárba szökkenő új beszédmód örökösének kívánják beállítani, szívesebben beszélnek a posztmodernről, amíg az avantgárd minőség – a magyar eszmetörténet különös tünetényeit gyarapítva – inkább a 20–21. századi lírafejlődés folytonosságát emeli ki; holott a két kategória különbözik egymástól. Az avantgárd persze nem csupán stílus vagy alkotói magatartás, hanem irányzatok, mozgalmak, jelenségek gyűjtőfogalma, és ha „vegytiszta” formájától eltekintünk, a csoportosítás parttalanná válik. A szocialista irodalompolitika számkivetettként kezelte, a progresszív irodalomértés pedig mindent, ami ínyére való, a posztmodern címkével illetett. Tovább nehezíti az irodalomtörténet rubrikázási hajlamának kiélését, hogy a 20. századi költészet nem más, mint a nyelv esszencialista használatának legkoncentráltabb módja, ezért a műnemek, sőt a művészeti ágak határainak elmosása, az intermedialitás, a formai kötöttségek fellazítása, a vers mint műtárgy státusának kétségbe vonása és a disszeminációs stratégiák alkalmazása nem csak avantgárd jellemzők.

Amit a szakirodalom a magyar költészetben (neo)avantgárdnak hív, a periférián, az Erdély Miklós, Szentjóbó Tamás és Balaskó Jenő körül csoportosuló magyarországi, az Új Symposion folyóirathoz kötődő vajdasági, valamint a nyugati emigrációban – főként a párizsi Magyar Műhely periódikában – kibontakozó változatai révén nyilvánult meg. Jóllehet a körülmények könnyen felkínálják a magyarázatot, hogy ami a szocialista Magyarországon underground gyanánt, ellenkultúraként tengődhetett, Nyugat-Európában és Észak-Amerikában természetes közegében érezhette magát, a multikulturális Jugoszlávia relatíve szabadabb légkörének mikroklímatis adottságainak köszönhetően pedig zárványszerűen virágozhatott, amit a csehszlovákiai magyar költészetnek – az *Egyszemű éjszaka* nemzedékének (mások mellett Kulcsár Ferencnek, Tóth Lászlónak, Varga Imrénnek) – az utóbbira irányuló rendkívüli figyelmé is igazolni látszik; a neoavantgárd közösségbe tartozók sokszor inkább csak szociológiai, nem textológiai szempontból különíthetők el a mainstreamtől, s így teremtettek egyfajta szubkulturális miliót, szerveztek sajátos életstíluscsoportot. E moz-

galmak története mára jól dokumentált,<sup>5</sup> ennek nyomán pedig olyan, markánsan egyedi hangvételű alkotókra vetült reflektorfény, mint például Domonkos István, Ladik Katalin és Tolnai Ottó, Parancs János és Papp Tibor. Nem a radikális szabadságélményt kifejezésre juttató kivételes állapot, nem is a különység, valamiféle irodalmi extravagancia kiütözéseként érdemes a neoavantgárd költőket szemügyre vennünk, hanem maradandó műveik miatt, amelyek pedig legalább annyira belesimulnak az irodalmi hagyományba, mint amennyire kikezdi azt. Kevésbé érdekes, hogy miként kapcsolódnak a klasszikus avantgárdhoz, a fontosabb értelmezői feladat bemutatni őket a magyar irodalom integráns részeként, mint ahogyan azok is; experimentalizmusuk valójában ritkán merészkedik a szélsőséges deszemantizáció, a jelek csaknem teljesen szabad játéka felé, amire – a kivétel erősíti a szabályt alapon – Nagy Pál, Petőcz András, Papp Tibor vagy Szkárosi Endre a jellegzetes ellenpéldák. Papp Tibor monumentális gyűjteményes kötetének<sup>6</sup> vizuális költeményei mintegy idegen-szerű akcentusukkal is ámulatba ejtenek, Szkárosi és Ladik performatív hangköltészete pedig a művészet mindennapi életbe oldódását és ritualizációját kezdeményezték.

Kétséget kizáróan neoavantgárd versesköteteket választok ki annak demonstrálására, hogy nyelvi eljárásaikat – ha nem is ilyen nagy koncentrációban – a nem avantgárd lírikusok is hasznosították, sőt, a határmegvonás számos esetben – gondoljunk Weöres Sándor,<sup>7</sup> Határ Győző,<sup>8</sup> Szilágyi Domokos,<sup>9</sup> Szécsi Margit,<sup>10</sup> Tandori Dezső,<sup>11</sup> Aczél Géza,<sup>12</sup> Zalán Tibor,<sup>13</sup> Szöcs Géza<sup>14</sup> bizonyos kötetekre – nem is egyszerű. Tudjuk jól, hogy a művészi világszemlélet kettős funkcióval rendelkezik: magaskultúraként egyfelől a kultúra kitüntetett presztízsű hordozója, magasművészetként másfelől szembehelyezkedik a konvencionális kulturális gyakorlatokkal, így a magaskultúrával is.<sup>15</sup> A neoavantgárd előtagjának használata annyiban mindenképpen indokolt, hogy jelentkezésekor az avantgárd igazán felforgató erőt nem fitogtathatott többé, cselekvési mintáit a polgári kultúra megszelídítette, illetve elsajátította, kivéve éppen a miénket, a keleti blokkét, amelyben azonban a polgárság addigra elenyészett vagy ki sem fejlődhetett.

## 2.

Dobai Péter *Kilovaglás egy őszi erődből* című kötete<sup>16</sup> úgy törekszik a szokatlanságra, a nominális stílus nyugtalanító dominanciájára, alkalmazza a nyelvi mágiát, hogy közben hangsúlyosan támaszkodik Nagy László, de különösen Csoóri Sándor költői eredményeire, és a monarchikus nosztalgia hangulatát megidéző képsorai határozottan reflektálnak a történelemre. Ugyan két, egymástól különböző megszólalásmódot mosnánk össze, ha egyetértéssel azzal az irodalomtörténeti sémával, hogy a látomásos-metaforikus szemléletmód a „népi szürrealizmus” irányzatához tartozik<sup>17</sup> – ez utóbbi különben sem szerencsés kategória –, Weöres Sándor, Nagy László és Juhász Ferenc jellegzetes nyelvi eljárásai sokakéhoz közel vannak a neoavantgárd lírikusok közül. A merész költői képalkotást, a francia szürrealista költőkére (főként Éluard-ra, Bretonra és Apollinaire-re) emlékeztető metaforahasználatot ugyanis még nem tekinthetjük par excellence szürrealizmusnak; inkább úgy fogalmazhatunk, hogy Weöres, Nagy László, Juhász költői világképe és az amögött meghúzódó ismeretelméleti megfontolás mutat közös jegyeket a szürrealizmuséval.<sup>18</sup> Láttató fantáziában, formai variabilitásban és virtuozításban a Nagy László-i képzeletvilághoz ezer szállal fűződő Balaskó Jenő poétikája a legkarakteresebb. A *Mini ciklon*<sup>19</sup> versei gyakran a népköltészetből táplálkoznak, és a szókombinatorika eszközével változatosan élnek, ám feltűnő az is, hogy a paraszti kultúra történelmi tudata mennyire meghatározza a beszélő attitűdjét, amely kiegészül az urbánus környezetben kiigazodni kényszerülők vagy a gyarmati és közép-európai függetlenségi háborúk kárvallottjainak (*Élet titokban és fuga*) alulnézeti perspektívájával: „a táj varázsa megér egy hadsereget”. A címadó vers miniatúráként került az éltre. Eltorzított szólások, állandósult szókapcsolatok („anyádból nem lesz szalonna!”, „másnak szőreit próbálják át”) és összetett szóelemények amplifikációja: „csigasűrű”, „biciklihajú”, „vitamellü”, „radarmocsár”, „monszuncsajokra”, „muciparipáját”. A hangulatfestő kifejezések és a felszólítások egyértelműsítik, hogy – ha tréfásan is – egy bizonyos magatartásmódot tanúsít, méghozzá a bátor, tettekes, eredeti személyiség világfelfogását: „jönnek a csatából a pici művészek / mindenre semmi birtokos jelzőkkel / jönnek a vonalzon görbülők / jönnek örökké lompos csatákból”. Mintha Nagy László kérdezné (*Szindbád*): „Kinek van igaza? A szindbádi lángnak, vagy a kriptaig lehűlő fokozatoknak?” A „most gyömszölj anyádba pólyát / fegyveres

ádáz senki” pedig szintén az iszkázi költőt evokálja: „Már tudtam én, ha döng a föld: / szívemhez anyám közelít” (*Ha döng a föld*). A *Fasiszta vasárnap* hosszúéneke is a látomásos-metaforikus vers-típust radikalizálja szóképeivel: „Idén a nyers idioták a nagy konzíliumért lihegnek / gyógyszeres dömping lesz a halál konspirációja / a hullasejtek idegnélküli burjánja indul újra / kitüremlenek idegnélküli konstrukciók seregek hatalmak”. A *búgócsiga néhány raggal* viszont ennél is messzebbre jut a grammatika meghaladásában, az új szemantikai helyállóság felé: „A méterfiliszter átér észet őrnóket kefél át a / nyacsavar góré tente krimisztár a bőrt ő nőül” anagrammája túlmegy a rációon. A Juhász Ferenc-féle Dózsa-mítosz parafrázisa, a *Dózsa halála* is autentikus vállalkozás, amelyben a geszta és a népballada vonásai egy minden ízében modern művön ismerhetők fel.

Dobai kötetcíme is parónümia, hiszen szemantikailag az „őszi erdő” lenne a helytálló, sőt, elsőre könnyen így is olvashatjuk, ha gyorsan siklik át rajta a szemünk. Az *Augusztusnak nevezd magad* kis remekműve alig egy oldalon szinte valamennyi költői kifejezőeszközt felvonultatja. Az önmegszólítás személyességét, az imperatívuszok, az etikai kimenetelű felszólítások halmozását felkavaróan ellenpontozza, hogy az alany konkrét beszédhelyzete, körülményei kivehetetlenek. Úgyszintén feszültséget kelt, hogy a dikció egyszerre követeli meg a maradandóságot és állandóságot, valamint sürgeti a változást. A versbéli absztrakt történet, a nyári vihar is kettős hatású: hirtelen érkezik a mozdulatlanságba, látszólag mindent elsöpör, ám hamar elvonul, hogy nyomába ismét nyugalom áradjon. Létállapot ez a zaklatottság és idegesség; az induló, identitását kereső fiatal költő és a politika lefojtott, kitörni készülő indulatai interferálnak. A változatlanság motívumai az ókori aranypénz, a kő, a rom, a halál, a „nyárig falnak döntött koplaló kaszák”, a „női kéz préselt virággá öregedve”, a mozgalmasságé a „villámzástlós éjszakában”, a „szomjazó vörös izzás a láthatáron”, az örvény, a hír, a csoda, a víz, a vándorlás, a vihar. A zárlat aztán emblémává sűríti az ellentmondásosságot: „úr kit kifoszt uralma: / szél-király és hinta-trón”. Többszörösen összetett metafora ez az utolsó: a szél nem igazi király, nem igazi úr, hiszen uralma sem igazi, és trónja sem, mivel a hinta is lényegileg önmaga; az utalások önmagukba záródnak.

Dobai számára – tengerész múltjától sem függetlenül – a Monarchia időszaka szimbólum, amit nemcsak nagyregénye, *A birodalom ezredese*, hanem versei is gyakran tanúsítanak. *Egy régi hosszú keleteurópai tangó egy régi keleteurópai étteremben* című költeménye a haláltánc műfajában készíti a táblát az elveszett birodalomról, amely egyúttal a létezés tágasságát hivatott megjeleníteni. A durvaság, a hatalmi téboly ugyanannyira sajátja a történelmi képződménynek, mint a távlatosság, a földrajzi és szellemi távolságok beutazásának lehetősége, amit a kollázstechnika regiszterkeverése, a talált tárgyak, az intertextusok beemelése érzékeltet. Romantikus teljességigény és a nyelv által a valóság formálásába vetett hit hajtja a neoavantgárd költőket, ami nemcsak a látomásos-metaforikus hosszúversekben gondolkodó pályatársakkal vonja őket közösségbe, de akár Orbán Ottó poézisével is; e mérce alapján viszont egyértelműen elhatárolhatók a posztmodern nyelvi játékoságot, a parodisztikusságot, az ironiát egyoldalúan színre vivőktől. Feltűnő ismérve verseiknek, hogy a pátosz és az ironia stílusminőségei összefonódnak, a játékoság az életvilágban horgonyoz, még ha a lebegtetés révén az olvasó sohasem bizonyosodhat meg a kijelentések direkt mivoltáról. Másik fontos komponens a képzőművészeti utalások, reminiscenciák jelenléte, az exphraszisz alakzata. Dobai *Csontváry ciklusa* egy egész versciklus nyitánya, amely festmények inspirációjában született.

A *tengődés legyőzése* számozott életbölcseiségeket, gnómákat tartalmaz. Nyilvánvalóan a fogalmi gondolkodás felé tágitja a költészet határait az a tömör, axiomatikus közlésforma, amely efféle kijelentésekből építkezik: „Az emberek ugyanahhoz a létezéshez tartoznak, / és soha nem tudnak annyira elkülönülni, / hogy ne egymásból értsék a létezést.” Erdély Miklós híres verse, a *Számozottak*<sup>20</sup> e pseudo-filozofikus forma talán legsikerültebb darabja. A II. rész így szól. „Hérakleitoszi népünnepély az önmagukba vissza nem találó gömbforgalmak közös pontján. Legyen egy szál soha vissza nem térő árvácska a visszatérés hangsúlytalan helye, nem záruló örök visszatérés teremtő hibája.” Mindkét tétel – Dobaié és Erdélyé – filozófiai közhelyeket vagy paneleket használ fel ahhoz, hogy eredeti jelentéstartalmuktól elszakítva a bölcséleti szövegalkatás racionális követelményei ne vonatkozzanak rájuk, és a metaforikus jelentésképződésnek kitéve jussanak új felismerésekre, amelyek már a filozófia nyelvén nem parafrázálhatók. Vegyünk még egy példát erre Dobaitól: „MINDEN AKTUÁLIS AMI MÉG NEM VALÓSULT MEG / MINDEN AMI MEGVALÓSULT AKTUÁLIS MARAD / AMI MEGVALÓSULT AZ NINCS EGYMAGA / AMI NINCS AZ EGYMAGA NINCS” (*A megnyilvánulás nehézsége*). Az emberi létezés célja, hogy olyat tegyen, ami még nem volt, ám mindaz, ami már volt, itt van velünk, mivelünk, egy bi-

zonyos közösséggel, és kizárólag az létezik, ami a kollektívumé. A szelf teljes felszabadítását, az ösztönkielést és a közösségi determináció alóli emancipációt hirdető neoavantgárd termékeny paradoxona, hogy – nem lévén privát nyelv – csakis „csapatmozgást” végezhet, együttesen másokkal, a Másikkal lálalhat ki a gondokból. Egyszerre individualista és aktivista. A *megelégedés stációi* a nyelv, a valóság és a gondolkodás kapcsolatát tematizálja, és ugyanúgy számot vet a költészet médiumának esetlegességeivel („Egy szó istent *jelenti*, / Egy szó a *tegnapi napot!* / Az egyik szó a másikat jelenti, / amikor magadat hallgatod”), mint ahogyan hitet tesz a vers önkifejező hatalma mellett, eljutva egészen a líra apoteózisáig: „minden szónak emberarca van / ezért olyan szomorú minden hazugság / mint egy gettó ahol minden kiejtett szónak / sorszáma van és ahol a hallgatást / az ember végképp halálnak érzi (joggal) / ezért végső reményként elkezd BESZÉLNI”. Ez a megfontolt remény éppen annyira tekinthető a neoavantgárd líra sajátosságának, mint a hétköznapi (kulturális) nyelvi kompetenciák, a hagyományos művészi (magaskulturális) jelhasználatok, szintaktikai szabályok és a rögzült társadalmi gyakorlatok felülvizsgálata. A jelenlét, a magatartás, a rítus, a happening, a szerep, a szituáció és valamennyi korabeli művészfilozófiai kulcsszó szerepet kap *A megnyilvánulás nehézsége* konceptuális alkotásában, amely *ars poetica* gyanánt is joggal értelmezhető. Ehhez hasonló remekbeszabott metaforák tobzódhatnak: „ne kompenzáld ujjlenyomataid sűrűségét a dolgokon a tárgyakon”, miközben Dobai Péter és az ereje teljében lévő, vérbő művészet mottója is felfedezhető a sorok között: „a kifejezés terrora a kifejezés művészi arisztokratizmusával szemben”.

A Dobai versében olvasott, „nem egyénire törő”, totális kommunikáció proklamációja számunkra akár elavultnak is tetszhet, elvégre ma már minden, ami körülvesz bennünket, „jelentésében provokálva van”, ugyanakkor ne tévesszük szem elől, hogy ez a világnézet *művészi* megalapozottságú, vagyis végső soron a magasművészet tradíciójában nyilatkozik szándékairól, mi viszont már a tömegkommunikáció utáni kor virtuális anarchiájától megfélemlítve tapasztaljuk, milyen is a „közlés terrora”. Művészet és háború metafizikai korrelációjával foglalkozik Boris Groys esszéje,<sup>21</sup> amely az avantgárd gesztusokhoz képest éles váltásként fogja fel a tömegmédiában reprezentált hadi cselekmények által kiváltott ingereket. Korábban „a művésznek szüksége volt a harcosra, hogy a műalkotáshoz témát adjon. Ám a harcosnak még inkább szüksége volt a művészre. Végére is a művészek találhatnak egyéb, békésebb témákat maguknak. Ám kizárólag egy művész képes a harcosnak dicsőséget szerezni és azt az eljövendő nemzedékek során megszilárdítani.”<sup>22</sup> Groys szerint azonban a kortárs tömegmédiá hatalmas gépezete a művészeti rendszernél átfogóbban és hatékonyabban állítja elő a képeket. Don DeLillo regényét (*Mao II*) hozza föl példának, amelyben az írók és a terroristák zéró összegű játszmát folytatnak; előbbiek vesztesre állnak, mivel a média az utóbbiakat használja arra, hogy a társadalom képzelőerejét befolyásolja. Ennek ellenére Groys amellet érvel, hogy Breton és Magritte piktorális radikalizmusa nem egyezik meg az Abu Ghraib börtönben foganatosított rituális kínzások képi ábrázolásának radikalizmusával, mert a terrorizmus csupán a fenséges politikai teológiáját ülteti át a gyakorlatba, ám amit nyújt, a totális valóság, nem képes érvényre juttatni a kritikai attitűdöt, az avantgárd képpromboló tendenciáját, és nem képez történelmi kontextust, nem létesít kapcsolatot a múlt és a jelen között. Azért különösen fontos ez az észrevétel, mert a posztmodern, amelynek piktorális fordulata a terrorizmuséval analóg, a neoavantgárd nyelvhasználat kimerülését sugallja, ám éppen a posztmodern energiamezői merülnek ki hamar, és az avantgárd erőforrásai újulnak meg.

### 3.

Az emigráns léthelyzet lehetne a neoavantgárd líra szimbóluma, noha tudjuk, hogy nemcsak jelképes kiábrándulásról, külföldi kirándulásról kell beszélnünk, hanem a kommunizmus előli nagyon is valóságos elmenekülésről. Bakucz József és Baránszky László poétikájában közös, hogy mindketten az újhordas verstípus eszményétől indultak, jelentkezésük Nemes Nagy Ágnes és Pilinszky János hatását tükrözi, majd ahogyan a térbeli távolság is nőtt a hazától, áthidalhatatlanná vált, úgy közeledtek az avantgárd megszólalásmódokhoz. Bakucz költészetében korántsem vitathatatlan az avantgárd dominanciája; felkavaró képalkotási technikája minduntalan zárt és áttekinthető struktúrákat szervez. A *Négy szonett* inkább Weöres Sándor hatását engedti érvényre jutni, és Weöresével egyenrangú színvonalon.<sup>23</sup> „Hogy tested mélyén bóbiskolva ültem / mint pigmeus a forró

lomblugasban / mit sem segít Tövies fénybe szülten / didergek itt gyümölcsöd mozdulatlan / De nem sokáig Menni kell A lábam / két párhuzamos semmimérő inga / hibbant mintákat rajzol poklaimba". A hatodfeles jambikus sorok lüktetése, elegáns rímelve összefogja a nonszenszet, a fizikai vagy logikai képtelenségeket, de nem hágya át a szabályt. Ez a szonettforma variálódik, bomlik fel, feszül szét vagy bővül végig a kötetben; frappáns zárlatok, csattanók biztosítják a szemantikai egységet *A semmi éneke* vagy a *Csodálatos szószaporítás* ciklusaiban. Még a *Vissza Európához*, az utolsó szerkezeti egység is T. S. Eliot vagy még inkább Kormos István versalkotó logikáját szimulálja. Nézzük az V. részét: „és ettem polipot, a pókot nyersen únnám, / sziklák közt, Keleten vadásztam osztrigára, / míg lent, a zátonyon ostort durrant a hullám / és sötét szablyaél villan: egy cápa háta". Kormos István a *Nakonxipánban hull a hó* imaginárius terét is ily módon népesíti be. „ez az én úszó szigetem / forog gyöngyöző tengeren / halért csigáért osztrigáért / csak lenyúlok s kiemelem". Látomásos-metaforikus líra ez a javából.

Baránszky lírájában tetten érhető az otthoni magyar lakások, települések, tájak és az amerikai nagyváros szimultán jelenvalósága, a kétféle pozíció élményfokozása, az emlékhelyek folyamatos értékisugárzása a beszélő mentális térképén. Ezenkívül pedig az amerikai beatköltők szemléletmódja is. A *Zarándoklat* című kötet<sup>24</sup> egyik verse, a *közérdekű közlemények* a többszólamúságot és a lineáris olvashatóság kétségbe vonását jelző változatos tipográfiát egy voltaképpen nagyon is klasszikus tónussal ellensúlyozza, mintha egyszerre két verseszmény vonzásának engedelmessé válna. A *zarándoklat* – Határ Győzőnek ajánlva – az evangéliumi történetet beszéli el többféle nézőpont, stílus és forma kompilációjával, latin szövegbetétekkel. Teológiai fogalmak, történelmi adatok és kisszerű, hétköznapi megfigyelések, vulgáris és emelkedett, roncsolt és patetikus stíluselemek keverednek össze egy mindazonáltal feszes, töviről hegyire átgondolt kompozíciót kikristályosítva. Nehéz lenne ezt a technikát mindenáron a forgalomban lévő költészettörténeti tipologizálás szerint besorolnunk, hiszen Kassák Lajoshoz éppen annyi köze van, mint T. S. Eliothoz vagy Ezra Poundhoz. Utóbbiakon keresztül pedig a magyar hosszúénekek hagyományához, amelytől a meglehetősen metaforák halmozásának hiánya révén teremt distanciát. Ugyanakkor Vas István hasonló témájú költeményeinek – például a *Via Appia* – hanghordozását idézi föl – az egyenmű, meditatív és rezignált érzésvilág nélkül.

Az *útinaplóból* (alcíme: *[a central park túvétevése]*) Erdély Miklósnak dedikálva talán a leginkább avantgárd Baránszky-vers, amely az összes szóba jöhető vizuális-tipográfiai játékot felvonultatja: a váratlan sortöréseket, a szókombinatorikát, az akusztikai szóbonításokat, a hosszú spáciumokat, a kapitálisok és képletek beszúrását. Ám keserősége („az irodalom hanyatlása / egy kalap szart / egy elfuserált műfaszt sem ér / az egész [...] isten veled édes anyanyelv / nem kell meglepődni hogy ezt magyarul / mondom”) nem ironizál az alanyi megszólalás bensőségességén, és őszinte a fájdalom is: „nyelvünk romlását őrzi a második sugárút / kertek alján szótárazunk”. Az édesapa emlékének szentelt „HYMNUS”, a *Tibus Tullius*hoz, / az *Óbudai Castrum Második / Légiójának Kürtöse*hez fölleltározza Óbuda régi, a lírai én identitásalakzatának konstrukciójához nélkülözhetetlen törzshelyeit. Világos, hogy a kerület tényleges utcaképe – amely a korszerű térformák, a lakótelepek között vagy a beton aluljárók burkolatán meghagyta az ókori romok jellegzetes falmaradványait, szoborcsonkjait, oszloptöréseit – a Baránszky-féle mozaikos-hegesztéses, a különböző látószögekből a dolgok más és más oldalát kiemelő szövegépítkezés emblémája is. Ebben hézagmentesen illeszkednek a csakugyan hagyományos szerkesztésű prózaversek, mint a *wimbledon* vagy a *nosztalgia*, amelyek Orbán Ottó vagy Nagy Gáspár kötetéből sem lógnának ki. A *New York* és a *Dunakeszi* sok részből összetevődő, epikus, biografikus fogantatású, az amerikai lírát imitáló költeményei eszköztelenül jegyzik föl a történéseket, szertelenül csaponganak, robajlanak; végig fenntartják azonban a nagy tétet mozgó, rapszodikus életforma feszültségét. Baránszky László lírája hamisítatlanul szubjektív marad, és elsősorban ekként különül el neoavantgárd pályatársainak poétikájától.

Bár a kendőzetlenül szókimondó erotika szintén olyan ismérv, amely valamennyi neoavantgárd poétika sajátja – elvégre éretté válásuk a szexuális forradalom időszakára tehető –, Kemenes Géfin László eposza, a *Fehérlófia* bizarrul keresi a pornográf ponyvairodalmat a magasművészettől elválasztó határokat. Olykor a fizikai és lelki agressziótól sem visszariadó, bestiális szerelmi együttlétek érzékeltetik, mivé, milyen állatvá torzulhat az ember, miközben látszatélete a felszínen tisztességes polgári jómódról és illemről árulkodik. A *Fehérlófia nyolcasa*<sup>25</sup> három szólamot vis: Angela egyes szám első személyű vallomását egy mérgező és visszataszító nő–férfi kapcsolatról, élete nagy szerelméről; a bohóc és Esztrella, a műlovarnő szándékolt keresettséggel, artisztikusan előadott törté-

netét, az aktusokat részletgazdagon ábrázoló, viszolyogtató párkapcsolati kaland kontrapunktját; valamint a mítosz korábbi részeiből ismerős alteregó, Pálóczi Arthur sztorijainak sok nézőpontú cselekményét. Ez az agyafúrt szerkezet, amely a vaskos prózanyelvtől az archaizáló, fentebb stíl ideáljáig tág horizontot nyit, alkalmasnak bizonyul mindarra, hogy az önreflexiótól az írásra való állandó reflektálásig, a nemi liberalizmustól a politikai szabadságjogokig, az ösztönöktől a legfelsőbb szellemi szféráig a létezés megannyi aspektusát verbalizálja. Egy oldalpáron belül is találkozunk három, ennyire eltérő szövegalakítással: „Esetleg leszophatsz, de előbb hadd lássuk, a szád is van-e olyan tiszta, mint a pinád meg a segged, és akkor lehajolt hozzám, a nyelvével szétfeszítette a számat, és első ízben úgy, annak rendje és módja szerint megcsókolt [...] Hazátlan felhő száll el felette / Meddig méricskéli még az útilaput mekkora kell a talpa alá / Veszélyes őrjáratra indul festve jött a varangy-vonat szegény józsi a távolozáskor [...] legrosszabbak ezeknek a naplói gyalázatos mind / pretenciózus semmitmondó beszűkült Illyés Nemes Nagy még Márai is remélem HGy / nem ír / naplót amivel majd bepiszkítja a szép fehér merített papírlapot.”

Hiába oszlik meg a szerep három hang és három idősík között (az egyik Csokonait is parodizálja), a beszélő kilétére, az emigráns életmódra vonatkozó személyes utalások fölfejtethők, miként az is, hogy mindhárom dimenzió fölveti a közönybe fulladó társiasság, a művészlét és a kultúra kiüresedésének, az elmagányosodás problémáját. „Az írás állandó forradalma nem fér bele a parlamenti demokráciába (mondta magában P. Arthur), / miként demokratikus pluralizmusa sem felel meg az egypártrendszer kényszerű követelményeinek, / és hogy vajon a bohóckodás kívül van-e az esztétikus körön vagy pedig belül / legjobb nem feszegetni valamint azt sem miként viszonyul férfi a nőhöz ember az állathoz / a giccses sláger a legfenségesebb érzés nyelvi magházában megbúvó maghoz” – így szól a három vonatkoztatási rendszer összekötésének funkcióját is betöltő passzus, amiből kiviláglik, hogy az írás közösségformáló és elidegenítő hatalmát, az öncélú humort és a szépelgő eufemizmust, az elfojtást és a libidó fékevesztett működését mind-mind körüljárja innen is, onnan is a Kemenes Géfin-textus. Annak a korszaknak a lenyomataként, amikor vihart kavart Georges Bataille *Az erotika* című monográfiája (eredeti megjelenés: 1957). Bataille a strukturalizmus és a kulturális antropológia búvkörében a szaporodás, a halál és a vallás intézményesedését őstörténeti megközelítéssel, a modern ember szorongását – a freudi „rossz közérzetet” – a primitív népeknél megfigyelt jelenségeken keresztül vizsgálta. „Az emberi gondolkodás párhuzamot von a rothadás és a szexuális tevékenység különböző megnyilvánulásai között, ami oda vezet, hogy összekeveredik bennünk a viszolygás, amely egyikkel is, másikkal is szembeállít minket.”<sup>26</sup> A tilalmak megfogalmazása és megszegése terén az ember folytonosan társadalmi normává avatja az erőszak valamilyen formáját: „Az erotika, éppúgy, mint a kegyetlenség, ki van tervezve. A kegyetlenség és az erotika a *szellem* azon elhatározása, hogy túllépjen a tiltás határain.”<sup>27</sup> A közösülés mint áldozati aktus, véráldozat, a Dionüszosz-ünnepek óta biztosan jelen levő rituális orgia, a háború mind szakrális eredetű, belőlük szimbolikusan az emberi természet mélysége tör felszínre, amit Kemenes Géfin – és oly sok neoavantgárd költő – poétikája rendkívül komolyan vett, de Tornai Józsefnek a szürrealizmus szemléletmódjával rokonítható szerelmi lírája számára is releváns.

A műnemi-műfaji, időbeli, tematikai és hangulati polifónia „átfogóképességének” másik kimagasló mintája Cselényi László neoavantgárd mítosza, az *Összefüggések avagy az emberélet útjának felén*.<sup>28</sup> Ha a Nyugat első és második nemzedékének átláthatóan tervszerű verskomplexumát az egyik, az asszociációk szabad áramlására hagyatkozó automatizmust a másik végletnek jelöljük ki, ezek a makrostruktúrák a képzeletbeli felezőpontra tehetők.<sup>29</sup> Nem bízhatunk a kötött formák vagy az aranymetszés szabályosságában, a rögtönzéseket mégis *valami* kordában tartja. Még mielőtt a '90-es évek posztmodern divatja az ironikus-parodisztikus dekonstrukciót részesítette volna előnyben, a tudásnak a 20. század végére gyökeresen megváltozott szerkezete, a természettudományos kutatások eredményeinek behatolása a hétköznapiakba és a technológiának az emberi természetet dehumanizáló uralma a '60-as, '70-es, '80-as évek magyar költészetében életre hívta azokat a szemléletmódokat, amelyek a különböző minőségek összedolgozásához, egyúttal az analitikus képalkotás és a szintézisre törekvő egyensúly egyszerre történő érvényesítéséhez különféle bonyolult kompozíciókat fejlesztettek ki. Összetartó *valamijük* a megsokszorozott vagy felnagyított, le kicsinyelt vagy kitaróan keresett, de sohasem teljesen szétszóródott költői szubjektum. Cselényi igazodik leginkább a klasszikus avantgárdhoz, a közös pátriát is fölemlegetve Kassák Lajoshoz: „Itt állok a férfikor gerincén már látom a lejtőt / Amint hajlik visszafelé Kassák Lajos szigorú éje / Első-

tétül az ég s a házak falai beomlanak / Érsekújvár göcsörtös uja [...]”. A *Kiegészítések avagy a történelem kerekében* első szerkezeti egysége, a *Kiegészítések Hérakleitoszhoz* a már említett axiomatikus verstípus megnyilvánulása; mintha a preszókratikus bölcselő híres töredékének parafrázisa íródna: „Hullámzik a dolgok kara körbe kering / minden saját természete szerint / Létezésünk roppant kulcsosomója mintha külön gondolkodása volna”. Itt a barokk eposzok burjánzása is új értelmet nyer, s annak tanító célzata is új jelentésrétegekkel telítődik. Cselényi László Tózsér Árpáddal együtt az akkori csehszlovákiai magyar költészet új irányzatait képviselték, amelyek a történelmi érzékenységet, a kisebbségi és a közép-európai létezés technikákat a nyelvi szubverzióval, az erősödő közvetítettséggel és a nagyfokú intellektualizálódással szerves egységben kezelték, és nemcsak az *Egyszemű éjszaka* alkotóira hatottak, de mind a mai napig – gondoljunk Csehy Zoltán friss beszédmódjára – impulzusokat adnak a kortársak tájékozódásához.

A posztmodern játékosság tétnélkülisége, frivolsága magyarázhatja, miért hallgatnak el rendre az utóbbi évtizedek fiatal poétái néhány verseskötet kiadása után: ha napjaink lírája regenerálódni akar, és végre ismét programokban kiteljesedni, bizvást fordulhat a roppant nyelvi szuggesztivitással, teremtő szándékkal rendelkező neoavantgárd poétikákhoz; ha megmerítkezik bennük, feltölthet és vitalizálódhat.

## JEGYZETEK

<sup>1</sup> Lásd: KÁLMÁN C. György, *A magyar avantgárd emlékezete*, Tiszatáj, 2012/ 1, 78–88.

<sup>2</sup> Kabdebó Lóránt megkülönbözteti a hagyományos verset, a klasszikus modernséget, az avantgarde-ot és a másodmodernséget. Szerinte az „avantgarde csakis a formázottságot, és a grammatikát alakította át, de a szöveg formáltsága és logikája közötti azonosságot nem kérdőjelezte meg”. A másodmodernségben „a grammatikától válik el az értelmezhetőség”. Ez mind a posztmodernre, mind a neoavantgárdra igaz lehet. Lásd: KABDEBÓ Lóránt, *A dialogikus szövegalkotás előtörténete = „egy Költő Agya”*. Szabó Lőrinc pályaképe a „modern” európai költészetben, Előretolt Helyőrség Íróakadémia, Budapest, 2021, 107.

<sup>3</sup> Lásd: MILTÉNYI Tibor, *Teória mint műalkotás*, Magyar Művészet, 2021/3, 34–44.

<sup>4</sup> Lásd a vonatkozó szócikkeket: *Magyar irodalmi művek 1956–2016*, főszerk. FALUSI Márton, Pécsi Györgyi, MMA, Budapest, 2021.

<sup>5</sup> Lásd többek között: FEKETE J. József, *Ugartörök és avantgárd*, Magyar Művészet, 2021/3, 15–24., SULLYOK Bernadett, *A párizsi Magyar Műhely folyóirat – történeti megközelítés*, Magyar Művészet, 2021/3, 56–62.

<sup>6</sup> PAPP Tibor, *Vendégszövegek (n). Összegyűjtött versek és vizuális költemények 1957–2022*, Ister, Budapest, 2003.

<sup>7</sup> WEÖRES Sándor, *Testtelen nyáj. Prózávers ciklus*, Index 12. [1947.]

<sup>8</sup> HATÁR Győző, *Liturgikon*, Antiqua, Budapest, 1948.

<sup>9</sup> SZILÁGYI Domokos, *Búcsú a trópusoktól*, Irodalmi, Bukarest, 1969.

<sup>10</sup> SZÉCSI Margit, *A Nagy Virágvágó Gép*, Magvető, Budapest, 1969.

<sup>11</sup> TANDORI Dezső, *Egy talált tárgy megtisztítása*, Magvető, Budapest, 1973.

<sup>12</sup> ACZÉL Géza, *A mánia terjeszkedése*, Szépirodalmi, Budapest, 1983.

<sup>13</sup> ZALÁN Tibor, *Álom a 403-as demokráciában*, Magvető, Budapest, 1984.

<sup>14</sup> SZŐCS Géza, *A szélnak eresztett bábu*, Magvető, Budapest, 1986.

<sup>15</sup> Lásd: SEREGI Tamás, *Jövőbe szédülő lendülettel – Avantgárd és kultúra*, Prae, Budapest, 2021.

<sup>16</sup> DOBAI Péter, *Kilovaglás egy őszi erődből*, Szépirodalmi, Budapest, 1973.

<sup>17</sup> Lásd: BORI Imre, *A szürrealizmus ideje*, Újvidék, Forum Lap- és Könyvnyomda, 1970.

<sup>18</sup> Lásd: BALÁZS Imre József, *Weöres Sándor és a magyar szürrealizmus műhelyei*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2015, 73–80. [https://eda.eme.ro/bitstream/handle/10598/30018/EME\\_Certamen2\\_007\\_BalazsImreJ.PDF?sequence=1&isAllowed=y](https://eda.eme.ro/bitstream/handle/10598/30018/EME_Certamen2_007_BalazsImreJ.PDF?sequence=1&isAllowed=y) (letöltés: 2022. február 15.)

<sup>19</sup> BALASKÓ Jenő, *Mini ciklon*, JAK-füzetek, Budapest, 1985.

<sup>20</sup> ERDÉLY Miklós, *Kollapszus orv*, Magyar Műhely, Párizs, 1974.

<sup>21</sup> GROYS, Boris, *The Fate of Art in the Age of Terror = Art Writing in Crisis*, eds. Brad Haylock, Megan Patty, Sternberg Press, London, 21–31.

<sup>22</sup> *Uo.*, 21.

<sup>23</sup> BAKUCZ József, *Napfogyatkozás*, Magyar Műhely, Párizs, 1968.

<sup>24</sup> BARÁNSZKY László, *Összegyűjtött versek*, Kortárs, Budapest, 2005.

<sup>25</sup> KEMENES GÉFIN László, *Fehérlófia nyolcása. Hardcore szerelmi cirkusz*, Arkánium, Montreal–Washington–New York, 1995.

<sup>26</sup> BATAILLE, Georges, *Az erotika*, Kossuth, Budapest, 2019, 81.

<sup>27</sup> *Uo.*, 105.

<sup>28</sup> CSELÉNYI László, *Kréta kor avagy lehetőségek egy elképzelt szöveghez*, Madách, Pozsony, 1978.

<sup>29</sup> Lásd: ZALABAI Zsigmond, *Utószó avagy egy szöveg olvasata = CSELÉNYI, i. m.*, 161–174.