

Másutt már bővebben írtam arról, hogy a Kemény István-versek formai deviációi, illetve rontott élőbeszéde között milyen kapcsolat lehet. E fogalmakat a „hiba poétikájának” neveztem, s benne a Kemény-líra egyik alapvető etikai

18 Fekete Richárd

„EZ EGY IGEN-IGEN KEMÉNY, KEMÉNY VILÁG”

Kemény István és a nyolcvanas
évek underground dalszövegei

sajátosságát véltem felfedezni: a lehetséges tévedés belátását.¹ A mostani dolgozatban e gondolkör egyik leágazása érdekel. A kritika, s maga Kemény István is a versek „hiba-orientáltsága” kapcsán gyakran utal a nyolcvanas évek underground ellenkultúrájának dalszövegeire, viszont e kapcsolatot felfejtése mindeddig

nem történt meg. E recepció s űr kitöltésére kívánok javaslatot tenni.

A kiindulópontom tehát a következő: a Kemény-versekben tetten érhető formai deviációk a rontott élőbeszédhez hasonló jelenségként értelmezhetők. A tökéletlen rímek, illetve a szakadozott ritmus az orális kultúrával egy pontosan meghatározható műfajban, a dalszövegben találkozik. Kemény István lírájának a nyolcvanas évek underground dalszövegeihez való kötődését Kardeván Lapis Gergely színvonalas dolgozata a groteszk képalkotásban határozza meg: „A szerző születési dátumára és helyére egy talán megengedhető pillantást vetve joggal feltételezhető, hogy ez a területen kívülinek nevezett költői alapállás a nyolcvanas évek underground zenéjével mutat rokonságot, és talán részben ettől nyert ihletet is. Ahol versmondatai – főként a korábbi kötetekben – tüntetnek pongyolaságukkal, ott csupán egy hajszál választja el ezeket az alternatív rock (Európa Kiadó, Kontroll Csoport, Balaton stb.) legjobb dalszövegeitől”.² A dalszöveg műfajának versként történő olvasása persze számos nehézséget hordoz magában, ez a témával foglalkozó tanulmányokból egyértelműen kiderül. A legfőbb probléma alighanem a dalszövegek leválasztása a hozzájuk organikusán kapcsolódó akusztikai dimenzióról. Ezt a dilemmát az értekezők a zene olvasásának ideájával igyekeznek kiküszöbölni. Ha a zenét az Adorno által meghatározott „emocionális hallgató” fogadja be, aki a műhöz mintegy zsigerileg viszonyul,³ akkor fennállhat az együttállás azon olvasói válasszal, melyet Arisztotelész *Poétikájában* az „érzelmi hatás” fogalmával jelöl.⁴ Jelen dolgozat előfeltevéseivel az *Avantgárd: underground: alternatív* című konferenciakötetben olvasható írásművek mutatnak rokonságot. A hetvenes-nyolcvanas évek szubkulturális művészetét tárgyaló könyv több tanulmánya is foglalkozik a

Kardeván Lapis Gergely – illetve az *Amiről lehet* vonatkozó részén Kemény István⁵ – által említett együttesek dalszövegeivel, tágabban az e dalszövegek megszületését befolyásoló kulturális-ideológiai előfeltevésekkel. Három sajátosságról szölok röviden, melyek segítségével Kemény István verseinek, illetve gondolkodásának preferenciái is némiképp új megvilágításba kerülhetnek (az underground dalszövegek jelentősen el is térnek e költeményektől, ezt jelzem a továbbiakban): először is a hiba természetéről, mely tulajdonképpen műfajkritikai kérdés; másodsor a K. Horváth Zsolt által az „eltűnés poétikájának” nevezett jelenségről; harmadsor pedig a Kemény-versekben megjelenő háború témájáról, melyről Havasréti József értekezik.

A dalszövegekkel kapcsolatban pongyola stílusról beszélni közhely. A legtalálhatóbb bonmot-t Keresztesi József kritikájában olvastam. A recenzens Müller Péter Sziámi dalszövegeiről írt bírálatát a következőképp kezdi: „A dalszöveg műzása egy trampli.”⁶ Hiába tudjuk, hogy Gárdonyi Géza mennyire vonzódott a dalszövegekhez, hogy – közelebbi példát említve – Várady Szabolcs különböző színházi felkérésekre milyen nagyszerű műveket ír, vagy hogy Weöres Sándor számtalan remek verse bizonyítottan zenei ihletésű; mégis szkeptikusan viseltetünk a műfajjal szemben. A posztmodern heterogenitásából, a határok eltörléséből adódó műfajsemlegesség ugyanúgy nem tudja feledtetni ezt a székszist (sőt, ha lehet, felerősítette), mint az utóbbi években megnövekedett könyvkiadói érdeklődés a dalszövegek (Kiss Tibi, Keresztesi József) iránt. E jelenkori székszist a dalszövegek zenei meghatározottságának (tehát a megosztott formai teher létezésének) ismeretében közös tudásnak tekintem. Talán igazolja ezt az állítást, hogy a dalszövegek elemzésekor több értelmező is kiemeli azok fésületlenségét, jobb esetben a bennük fellelhető hiba poétikáját. A Balaton, illetve a Trabant dalszövegeiről szólva Klaniczay Gábor „szándékolt banalításokat” emleget, míg előbbi együttessel kapcsolatban az előadásmód amatőrségére utal, addig utóbbi esetében a dalszöveg egyik élő regisztereként tekint e nyelvi hibára: „A versekben a szándékolt banalításokhoz szurreális képek és homályos politikai célzások társultak.”⁷ Halmai Tamás remek poétikai-stilisztikai indíttatású írásában többek között Lovasi András *Mire megtanultam* című dalszövegét tárgyalja, melynek kapcsán a zenei megformáltságról, illetve az ehhez szervesen illeszkedő textusról a következőt állítja: „A fals hangzásra, a váratlanság esztétikájára építő (mert a fennálló világ rendjében a diszharmónia uralmára ráismerő) alternatív zenei kultúra meghatározó formációjának reprezentatív alkotásáról van szó.”⁸ A hamis hangzóság tehát ez esetben is stílusalkotó elem. Aligha lehet kérdéses, hogy a Kispál és a Borz által képviselt alternatív rock a dalszövegek

poétikai megformáltságát tekintve a nyolcvanas évek ellenkultúrájának vezető zenekaraiból is táplálkozott (bár az együttes mainstream jellege alapvetően különbözik az undergroundtól). A legfőbb differencia viszont, hogy míg a Kispál és a Borz esetében a művek disszonanciája – ahogyan Halmai Tamás soraiból kitűnik – a jelenkori világtapasztalatot modellálja, addig a nyolcvanas évek underground dalszövegeinek hibaorientáltsága sem az amatőrizmusról, sem az ellenkultúra pozíciójából adódó orális meghatározottságról nem választható le. A Kemény-versekben megjelenő nyelvi tökéletlenség nem arra hivatott, hogy reprezentálja az empirikus világ ellentmondásait, ennyiben „fals” jellege sem a Lovasi-féle vonulatból ered. Az amatőr megszólalásmódra találhatunk példát a költői korpuszban (lásd *Az amatőr vándor dalát*), ám az underground együttesek esetében ez jóval inkább a kritikai recepció referenciakérdése, mintsem a dalszövegek íróinak tudatosan vállalt programja. A nyolcvanas évek elején fellépő art punk zenekaroknak alap gondolata volt a hetvenes évek nagy rock együttesei által felállított befogadási normák lesöprése. E normák egyike – ahogyan arra Gavra Gábor rámutatott – éppen a szakmaiság, az értéksemleges művészet ideája, mely egyfajta profizmussal kapcsolódott össze. Az underground együttesek erőteljes politikai ihletettsége nemcsak az értéksemlegesség képzetével került komoly feszültségbe, hanem részben a szakmaiság referenciájával is. Az „új hullám” – avagy Kőbányai Jánost citálva: barbárság⁹ – fellépéséhez kapcsolódó amatőrség viszont szükségszerűen tűnt el, hiszen az underground közönség kegyeiért folytatott verseny zenei fejlődésre ösztönözte az együtteseket, s így mintegy kitermelte a korszak meghatározóvá vált zenekarait.¹⁰ Mint látható, az amatőrség nem a dalszövegek minőségét jelölte, hanem az együttesek korai megjelenésére, az általuk keltett összbeműnyomásra alkalmazott kritikai fogalomként épült be a diskurzusbába. Azt gondolom, hogy az „amatőrséget” Kemény István elsősorban tematikai alapon kölcsönzi az underground zenekarokról szóló kritikából. Azok a dalszövegek, melyektől e költészet tanulhatott, a legkevésbé sem nevezhetőek amatőrnek (lévén a beléjük íródó hibák reflektáltak), s ennek következtében a Kemény-lírának az underground dalszöveg-költészethez fűződő kapcsolatát az oralitás kitüntetett szerepében kell meghatározni. Ám míg az ellenkultúra orális indíttatása a rögzítés egyéb formáinak korlátozottságából, illetve a Kassák-féle avantgárd nyolcvanas évekbeli áthagyományozódásának módjából ered, addig Kemény István verseinek élőbeszédszerűsége nem csupán kontextuális, hanem poétikai-ideológiai ösztönzésből is merít.

Az eltűnés poétikáját K. Horváth Zsolt Molnár Gergely példáján keresztül szemlélteti. A tanulmány – anélkül, hogy gondolatmenetét részletesen rekonstruálnám – azt mutatja be, hogy a politikai kontextus által ellehetetlenített underground mozgalom hogyan kereste a szabadulást, az

e kontextustól történő elszakadás módjait. Molnár Gergely a szabadság „mániakus keresésének” egyik leghitelesebb kulcsfigurájaként jelenik meg a szövegben, melyből csupán két szempontot emelek ki: az attitűd továbbélését, illetve egyik megvalósulási módját. K. Horváth Zsolt szerint az eltűnés Molnár-féle poétikája hatástörténettel bír,¹¹ s e hatást első sorban Menyhárt Jenő kapcsán vizsgálja, aki több felületen is jelezte, hogy előre eltervezett távozása hogyan, s mikor fog bekövetkezni. Úgy vélem, nem járunk teljesen tévúton, ha Kemény Ady-esszéjének kivonulásmotívumát e gondolattal hozzuk összefüggésbe, melyet a költő a fentiek tudatában tulajdonképpen hagyományként, készen kapott. Az sem véletlen, hogy a nemrég megjelent *Búcsúlevél* éppen abban az időszakban keletkezett, amikor a balliberális magyar értelmiség egyfajta (nem kritikai megítélés:) regresszív narratívát működtet, mely a Kádár-korszak ideológiájának újjászületését véli felfedezni az aktuális kormányzásban. Ebben az összefüggésben tehát Kemény István remek verse is új megvilágításba kerül. A Molnár Gergely-féle eltűnés igényét K. Horváth Zsolt a névváltoztatással hozza összefüggésbe. A nyolcvanas évek underground ellenkultúrájában nagy fontossággal bírt e jelenség, az értekező szerint Molnár Gergelynél ez specifikusan a David Bowietől örökölt identitásváltások fényében jelenik meg. Az önazonosság megszakítottságának illetén képzetét Molnár az abszurd határáig vitte (ebből ered többek közt az életműben folyamatosan jelenlévő „kém” pozíciója is).

Kemény István *Haláldal* című verse a szerzői névtől történő megszabadulás példája. A költemény rögtön az első sorban provokálja a biografikus olvasatot, mikor is a lírai ént azonosítja a verset író szerzővel: „Édes nevem, Kemény István”. A zárlatban aztán a nevek szabadságának, tulajdonképpeni autonómiájának leírásakor a beszélő saját csoportjába utalja az azonosság-különbözőség játékában megképződő szerzői nevet: „édes nevem, okos nevem / menj a tieid közé”. A költői megnevezéssel, a világteremtő névadással most ugyanúgy nem foglalkozom, mint a vers aposztrófáló, tudathasadást imitáló megszólalásmódjával.¹² Az underground dalszövegek szempontjából egy intertextuális kapcsolat válik jelentéssé. A Balaton *Nem saját nevem* című számának szövegét az a Víg Mihály írta, akinek munkásságát Molnár Gergelyéhez szokták kötni (Klaniczay Gábor már idézett esszéje bővebben foglalkozik e kapcsolattal).¹³ A dalszöveg második sora a Kemény-vershez hasonlóan megkettőzi a beszélőt. A saját név leválik a szubjektumról, kettejük viszonya azonban továbbra is személyes marad: „Elveszitem, szép nevem”. Az eltűnés poétikájában tetten érhető megszakadt önazonosság Molnár Gergely (és a Spions zenekar tagjainak) esetében a világba ágyazottság keretei között megy

végbe, mivel a saját név elvesztése a polgári név tényleges elvesztése is egyben, a névváltoztatás tehát referenciális erővel bír. Ehhez képest Kemény István versében – s közvetetten Víg Mihály életében – nincsen szó a szerző mindennapokban használt születési nevének módosításáról vagy lecseréléséről. A név elkülönböződése pusztán poétikai jelenséggént értelmezhető, a motivikus összetartás viszont feltételezésem szerint nem független az underground eltűnés eszméjétől.

Az *Avantgárd: underground: alternatív* kötetben közölt tanulmányában Havasréti József arra kíváncsi, hogy a *Spions Anna Frank* című számában hogyan működik a háború képzetköre, s ennek függvényében az identitás kérdése. A két tényező összekapcsolására Paul Willis szimbolikus kreativitás fogalmát használja a szerző. Ez alatt olyan művészeti eljárásokat kell érteni, melyeket a különböző szubkultúrák saját énképüknek megalkotása érdekében alkalmaznak.¹⁴ A háború gondolatvilága Havasréti szerint érdekes kontextus-elvű olvasást tesz lehetővé: „A háború allegorikus képe a fennálló közállapotoknak, a politikai viszonyoknak, és mivel a kérdéses korszakban Magyarországon a kádári konszolidáción alapuló, »barsonyos« zsarnokság uralkodik, a háborús képzetrendszer még provokatívabb.”¹⁵ Ha igaza van a szöveg írójának, és a nyolcvanas évek háborús témájú dalszövegei valóban a külső (orosz) és a belső (kádári) elnyomást asszociálják, akkor a hasonló problémát felvető költemények – főleg, ha olyan életműről van szó, mely kapcsolódik az underground ellenkultúrájához – szintén kiprovokálják a közvetlen politikai kontextus felőli olvasást. Ha ezt elfogadjuk, akkor Orbán Ottó 1981-es kötetének (*Az alvó vulkán*) háborús témájú prózaversei, vagy Marsall László *T-háború* című, agresszíven alliteráló darabja az 1980-as *Portáncfigurák* kötetből szintén ellenzéki pozícióban íródtak. A történelmi kontextus ismeretében mindenképp van létjogosultsága a gondolatnak (még ha a kulturális jelenségek egészére nem is szabad ráolvasni azt), Kemény István 1984-es verskönyvére pedig kifejezetten érvényesnek tűnik a háború képzetköre. Az *Út a hanyatlás nyilvánvaló jelei között* zárlatában „egy intézet felrobbant”, a kötetben utána olvasható *Egy poros úton történt* című költemény utolsó két sora az „öröm” bevezetésével teszi groteszkké az ipari épületek bombázásaira utaló háborús asszociációt („örültünk a nyolcasoknak / melyeket egy gép egy perzsa gyár fölött tett”), *A háború* pedig már címválasztásával is provokatívnak hat az egyidejű politikai előfeltevések ismeretében. Ez utóbbi versnél érdemes elidőzni, ugyanis van olyan megoldása, mely a nyelvhelyességi, illetve verstani tévesztések sorába illeszkedik, tehát hibaorientáltsága folytán akár a dalszövegekhez is közelíthet. A harmadik sor „Gyanusan sok bort adtak elénk...” mondatának fésületlen megfogalmazása két köznyelvi frázis összemosisásából adódik. Az „adtak elénk” szókapcsolat a „raktak elénk”, illetve az „adtak nekünk” frázisaiból áll össze. A mondat nem csupán az igei vonzat idegensége folytán tüntet a nyelvhelyesség ellen, hanem

– az első versszak másik három sorától eltérően – a metrikai szerkezetből következő ritmussal is. E ritmus ugyanis rendezettséget mutat: a kezdő pirrichiust két spondeus követi, majd a metrum ismét pirrichiusba vált, hogy végül egy csonka verslábbal végződjön a sor, mely három ponttal zárul, s így a folytathatóság, az ütem újrakezdésének képzetét kelti. A metrikai ol- 23
vasást a ritmusképleten kívül a „Gyanusan” kezdő szavának hibás helyesírása is alátámasztja. A mondatalkotás jólformáltságának hiánya tehát a metrika feltűnő megszerkesztettségével kerül feszültségbe, a ritmus kitüntetettsége viszont – szövegbeli unikum jellegének köszönhetően – provokációként hat. A háború képzetkörének műalkotásba történő integrációja egy komoly különbségre is rávilágít a Kemény-líra, illetve az underground dalszövegek kapcsolatában. Korábban több helyütt is jeleztem Kemény István költészetének humanista alapállását.¹⁶ Ez a fajta attitűd a háborús témájú költeményekben is érvényesül (lásd például a 999 című verset), e tematizáció tekintetében viszont a nyolcvanas évek underground mozgalma teljesen más következtetésre jutott, mint Kemény István lírája. Erre az eltérésre Havasréti József tanulmánya mutat rá: „a magyar art punkban az uralom természetének dalba szövése mindenféle emancipációs vagy humanisztikus törekvést vagy célkitűzést nélkülöz, sokkal inkább az elnyomás, a fegyelmezés, az alávetettség (már-már elvakult) kultuszát eredményezi, amely a terrorizmus jelenségei és figurái iránti sajátos vonzalommal is kiegészül.”¹⁷ A közelmúlt magyar költészetében található olyan alkotó, aki a gerilla, a kvázi-terrorista pozícióját felvéve folytatott ellenzéki lírát, habár Tolnai Ottó 1967-es (tehát a tárgyalt underground időszaknál korábbi) *Sirálymellcsont* című kötetének ciklusáról, a *Gerilla-dalokról* problematikusán lehetne azt állítani, hogy elvakultan mutatta volna fel a terrorizmus kultuszát (Végel László a forradalmi alapállás kettősségében, a „komoly” és az „ironikus” keverésében határozza meg a versek módszertanát).¹⁸ Mindazonáltal nem tűnik véletlennek, hogy a politikai elnyomás eltérő terekben (s részben eltérő időkben) a társadalmi-esztétikai ellenállás azonos motívumait termelte ki. Kemény István költészete nem a terrorizmus témává emelése felé orientálódott, a lírai oeuvre gondolatvilágának alapvető referenciapontja a humanizmus lett.

A nyolcvanas évek underground mozgalmanak kapcsolata a Kemény-korpusszal részben műfaji, részben ideológiai indíttatású. Előbbi irányvonal tanulmányozásakor viszont lehetetlennek tűnik kikerülni a politikai kontextus számbavételét. Ezzel kapcsolatban mélyen egyetértek K. Horváth Zsolttal: „Ahhoz, hogy a költészetből való politikai természetű értelemképzést véghezvihessük, azt az alapállást kell elfoglalnunk és elfogadnunk, hogy a politika a magánéletbe (is) átszűrő hatása a kelet-európai (főként, de nem kizárólag) értelmiségi életforma inherens, megkerülhetetlen létmódja

volt a tárgyalt időszakban. Nem választás kérdése volt, hanem eleve adva volt.¹⁹ Némileg blaszfém szójátékkal élve, a Menyhárt Jenő által megfogalmazott „igen-igen kemény, kemény világ” nyomait a most tárgyalt költői életmű nem csupán a szerzői név ismeretében viseli magán, hanem a 24 nyolcvanas évek underground ellenkultúrájának (s kitüntetetten az art punk zenekarok dalszövegeinek) tapasztalatában is.

¹ Fekete Richárd: „Tudom, hogy tévedek” – Kemény István verseinek élőbeszédyszerűsége és a hiba poétikája, *Literatura*, 2011/4. 357-374.

² Kardeván Lapis Gergely: *Mire jó a groteszk? Kemény István költészetéről*, *Kortárs*, 2010/9. 83.

³ Lásd: Adorno, Theodor W.: *A zenével kapcsolatos magatartás típusai = A művészet és a művészetek: Irodalmi és zenei tanulmányok*, szerk. Zoltai Dénes, Bp., Helikon, 1998. 312-313.

⁴ Arisztotelész: *Poétika*, Lazi, Szeged, 2004. 71. Ide kívánczok egy megjegyzés: azon értekező munkák közül, melyek a közelműltből származó dalszövegeket elemeznek, kiemelkednek a *Prae* 2006/3-as számában, illetve a *Vörös Postakocsiban* 2010 nyarán publikált tanulmányok (e munkák elsősorban az alkotások retorikai-ideológiai struktúráit vizsgálták).

⁵ Vö. „Ebben az időszakban [a nyolcvanas évek legelején, FR] állt elő az URH (Ultra Rock Hírügynökség) ezzel: azért jöttünk, hogy eltöröljük a hetvenes éveket. A hatvanas évek elejéhez hasonló kivirágzás támadt ekkoriban a rock and rollban, rengeteg együttes állt föl, csak a dalok lettek nagyon mások, mint a lelkes hatvanas években: depressziósak, dekadensek, fáradtak (Trabant, Balaton), vagy viccesek, fantáziadúsak és szabadok (Bizottság), vagy éppen dühösök és rombolósok (URH, Európa Kiadó, Vágtázó Halottkémek). Sokkal fontosabb lett a szöveg, mint a hatvanas években. És éppen az volt benne ezekben a szövegekben, amit én kerestem akkoriban.” Lásd: Bartis Attila – Kemény István: *Amiről lehet*, Bp., Magvető, 2010. 24.

⁶ Keresztesi József: *Ezer új és ezer régi. Müller Péter Sziámi: Dalszövegekönyv. Összes: 1980-2005 = Hamisopera*, Pozsony, Kalligram, 2007. 67.

⁷ Klaniczay Gábor: *New wave líra – Trabant és Balaton = Ellenkultúra a hetvenes-nyolcvanas években*, Bp., Noran, , 2002, 379.

⁸ Halmai Tamás: *Amiben voltam szereplő. Számvetés és létösszegzés kortárs dalszövegekben = Közéletések, távlatok. Esszék, kritikák, 1998-2006*, Dunaszerdahely, Nap, 2008. 113. o.

⁹ Lásd: Kőbányai János: *Beatünnep után*, Bp., Gondolat, 1986. 212.

¹⁰ Gavra Gábor: *A neoavantgárd és a rockzene találkozása a hetvenes és nyolcvanas évek fordulóján = Avantgárd: underground: alternatív: Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon*, szerk. Havasréti József – K. Horváth Zsolt, Bp. – Pécs, Kijárat – Artpool – PTE, 2003. 50-52.

¹¹ K. Horváth Zsolt: *Se ütem, se vonal, se szín. Molnár Gergely és az eltűnés poétikája = Havasréti – K. Horváth, i. m. 156.*

¹² E szempontok tárgyalásához jó fogódzót nyújthat Szávai Dorottya dolgozata. Lásd: Szávai Dorottya: *A saját név idegensége: Megszólítás és megnevezés Kemény István költészetében = A „Te” alakzatai: Dialektus és subjektum a lírában*, Bp., Kijárat, 2009. 169-210.

¹³ Lásd: Klaniczay, i. m. 375-377. o.

¹⁴ Willis, Paul E.: *Common Culture: Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*, Milton Keynes, Open University Press, 1990. 1-27.

¹⁵ Havasréti József: *Anna Frank és Nagy Testvér: A társadalom ellen folytatott háború kérdése a Spions és az URH szövegeiben = Havasréti – K. Horváth, i. m. 180.*

¹⁶ A már idézett, *Literatúrában* megjelent tanulmány mellett lásd: Fekete Richárd: *Az ironia és a gyűlölet kora – Kemény István politikai költészetének újabb fejleményeiről*, *Irodalmi Páholy*, 2011/3. 15-21.

¹⁷ Havasréti – K. Horváth, i. m. 180.

¹⁸ Vö. „[A] Gerilladalokban, a különállás, a forradalmi lázadás kettősségének ironikus ábrájában egyrészt e világézés tragikus szükségszerűségét, belső komolyságát, másrészt pedig ennek a kívülállásnak ironikus mivoltát mutatja fel.” Lásd: Végel László: *Tolnai Ottó költészete, Hid*, 1968/4. Idézi: Thomka Beáta: *Tolnai Ottó*, Pozsony, Kalligram, 1994. 30-31.

¹⁹ Havasréti – K. Horváth, i. m. 148.