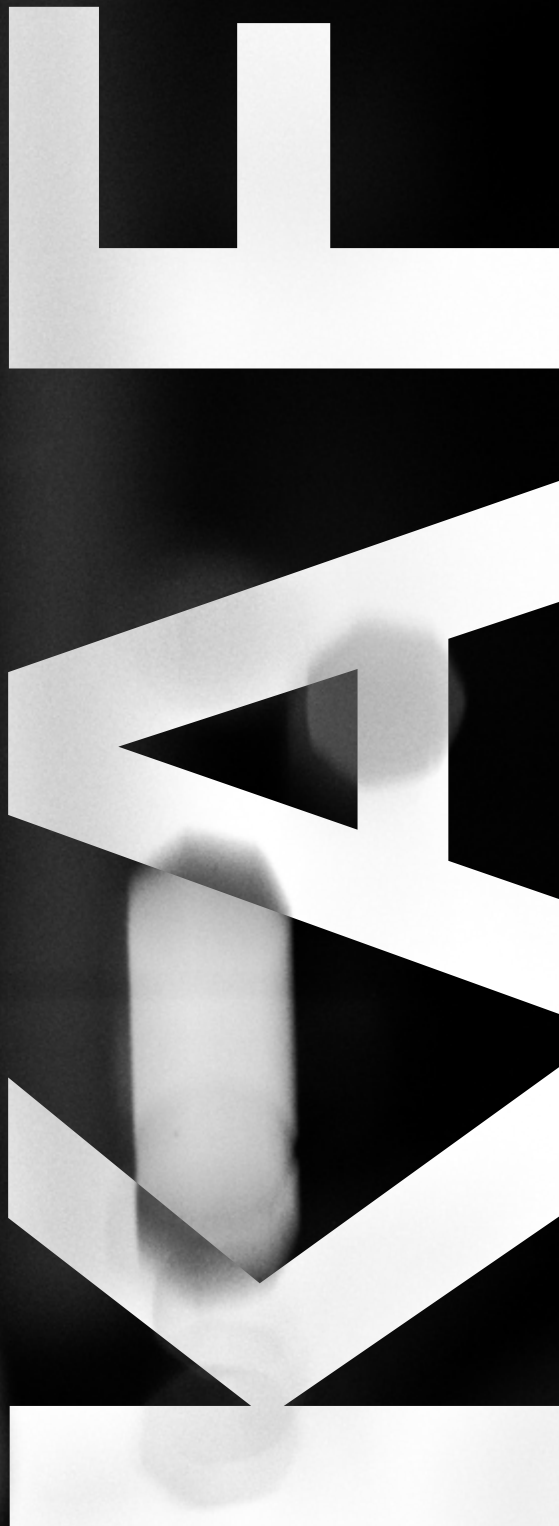




Mészáros Márton

KÖZELÍTÉSEK KAF-HOZ

NEM IS VAGY IGAZI AMERIKAI!

Kovács András Ferenc: *Jack Cole daloskönyve*
Egy fiktív forítás olvasási lehetőségei

„Nem tudom, mi a különbség az
át-költés és a mű-fordítás között?”
/Kovács András Ferenc¹/

A fordításnak két alapelvét ismerjük: az egyik azt kívánja, hogy az idegen nemzetiségű szerzőt a közelünkbe hozzák, olyképp, hogy a magunkénak tekinthessük; a másik viszont azt követeli tőlünk, hogy mi közelítsünk az idegenhez, idomuljunk körülményeieihez, beszédmódjához, sajátságaihoz. Minden művelt ember ismer ragyogó példákat e két elv igazára. Barátunk², [~~Christoph Martin Wieland~~ – MM], aki itt is középutat keresett, a kettőt próbálta összekötni, ám érző, s jóízű emberként a kétes eseteket az első alapelv jegyében oldotta meg. Talán senki sem érezte nála jobban, milyen bonyolult dolog a műfordítás. Milyen mély meggyőződése volt, hogy nem a szó, hanem a szellem elevenít!³

Goethe koncepciója a (nyelvtől független, nyelveket áthidaló) gondolat – a szellem – tulajdonképpeni transzformálhatóságát feltételezi, logikus tehát, hogy a fordítás feladatát is éppen e „transzformációban”, illetve e transzformáció lehetséges variánsaiban (idegenség eltörlése versus idegenséggel való szembesítés) határozza meg. Lényegében ebből a paradigmából indul ki Babits Mihály koncepciója is, és Babits nyomán ez az előfeltevés lesz az

1 Kovács András Ferenc, *Jack Cole daloskönyve*, Pécs, Jelenkor, Jelenkor, Polis, 1996, 121.

2 [Christoph Martin Wieland]

3 Johann Wolfgang GOETHE, *Wieland testvéri emlékének* = *Uő, Antik és modern. Antológia a művészetekről*, ford. GÖRÖG Livia et al, Bp., Gondolat, 1981, 486.

alapja annak a hazánkban máig legszélesebb körben elfogadott modernista fordításfogalomnak, mely a forrásszöveg (source text) és célszöveg (target text)⁴ viszonyát egyfajta „eleve elrendelt” hierarchiában gondolja el. Olyasféle hierarchiában, melyben a forrásszöveg a célszöveg fölött helyezkedik el, olyasféle hierarchiában, melyben a forrásszöveg szükségszerűen „igazabb” a célszövegnél. Igazabb, hiszen (a célszöveggel szemben) eredeti. Logikusan következik tehát, hogy a fordítás (és a fordító) feladata nem más, mint a forrásszöveg lehető leghívebb megfeleltetése a célszövegnek: a fordítás annál sikeresebb, minél inkább megközelíti az eredetit, az „igazit”, minél közelebb hozza magához az idegent.⁵

„A műfordítás tehát – mondja Babits –, amely a nyelvet a gondolat után hajlani kényszeríti, a nemzetek finomabb gondolati közösülésének jóformán egyetlen eszköze. De természetesen igazi közlekedőeszköz két nemzet lelki élete között csak a ritmushű fordítás lehet.”⁶ Ez az eszmény, egyrészt inkább hű és hűtlen fordítás szembeállítását sugallja, semmint az egymással, illetve más átköltésekkel versengő fordítások lehetőségét,⁷ másrészt tettenérhető benne az a prehumboldtianus nyelvfelfogás, mely a nyelvet csupán a gondolat, a kifejezés eszközének tekinti, olyan eszköznnek, mely (legalábbis a költészetben) funkcióját maradéktalanul⁸ képes betölteni. Babits és Rába György nyomán a magyar műfordítás gyakorlatában és elméletében e nézet vált egyeduralgódóvá, mégpedig az evidencia értelmében (az oktatásban a közgondolkodásban egyaránt).

Míg Babits szemlélete az idegen (szöveg) sajátta tételében, egyfajta kulturális transzmisszióban érdekelt, Kosztolányi figyelme a két kultúra, a két

4 A forrásszöveg, illetve a célszöveg elnevezés szintén Babits előfeltevéseinek logikáját tükrözi.

5 Vö. *Uo.*

6 BABITS Mihály, *Dante fordítás. Műhelytanulmányok* = *Uő, Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, I, 274.

7 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és Kánon = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1998, 69.

8 „Dante egy-egy terzináját oly találynak érzem, melynek minden nyelven csak egy tökéletes megoldása lehetséges.” Babits szerint tehát létezik „tökéletes megoldás”.

nyelv, a két szöveg viszonyára, dialógusára irányul.⁹ „Az igazi talány, melynek csak egy megoldása van. Más remekműveknek el tudom képzelni több jó fordítását, Dante egy-egy terzináját oly találynak érzem, melynek minden nyelven csak egy tökéletes megoldása lehetséges...”¹⁰ – mondja Babits,

A műfordítás művészi munka, kompromisszumok sorozata, sok kompromisszum legügyesebb megoldása – ha úgy tetszik, zseniális csalás. De költeményt a törvényszerűen hites tolmács hűségével oly kevésbé lehet lefordítani, mint egy szójátékot. Újat kell alkotni helyette, másikat, amely vele lélekben, zenében, formában mégis azonos, hamisat, amely mégis igaz.¹¹

– mondja Kosztolányi. Kosztolányi nem hagyja figyelmen kívül azt a tényt, hogy a fordítás szükségszerűen értelmezői aktus, ilyen értelemben rokon az olvasással.¹² A jelentettel szemben nála a jelentőre tevődik át a hangsúly; elgondolásában a célszöveg válik elsődlegessé: „Nekem a legnagyobb becsvágyam, hogy szép magyar verset adjak, amely az eredetit lehetőségig megközelíti.”¹³ Eszerint az a fordítás tekinthető sikeresnek, melyben a célszöveg képes beilleszkedni a célszöveg nyelvének irodalmi kánonjába.

Míg Babits a két kultúra „összeegyeztetésén” fáradozik, Kosztolányi szemléletében a fordításnak – amint azt Kulcsár Szabó Ernő részletesen is kifejti¹⁴ –, felismerve, hogy nincs módja kilépni anyanyelvéből, éppen az idegen azon tulajdonságát kell saját tapasztalatává tennie, hogy az olyasmivel bír, amivel a saját nem. A saját (nyelv, kultúra) gazdagodása eszerint nem az

9 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Fordítás és Kánon = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBŐ Lóránt, KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, MENYHÉRT Anna, Bp., Anonymus, 1998.

10 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., kiadói adatok!!!, [é. n.], 395.

11 KOSZTOLÁNYI Dezső, *A holló = Uó, Nyelv és lélek*, Bp., Osiris, 1999, 495.

12 „Műfordításaim nem úgy viszonylanak az eredetihez, mint festmény a festmény másolatához, inkább úgy, mint festmény ahhoz a tárgyhöz, melyet ábrázol. Úgy érzem, hogy a festmény hübb, becsületesebb izgatóbb, mint a fotográfia.” *Uo.*, 501.

13 *Uo.*, 508.

14 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját idegensége = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, i. m., 93–111.

idegen mint olyan átemelése, hanem az idegen elgondolás megtapasztalása által történik.¹⁵

Ha belátjuk, hogy forrás- és célszöveg, idegen és saját egymással részint összehétközhetetlen, részint egymástól szétválaszthatatlan, a fordítás megvalósítja a „hamisat, mely mégis igaz”,¹⁶ joggal vetődhet fel, hogy a fordításról, mint – Genette fogalmával élve – a transztextualitás¹⁷ egyik esetéről beszéljünk. Genette fogalomrendszerében a fordítás kapcsán itt elsősorban a „paratextusra”,¹⁸ illetőleg az „architextualitásra”¹⁹ kell gondolnunk. A Genette által transztextualitásnak nevezett jelenség Riffaterre terminológiájában az intertextualitásnak felel meg:²⁰ „az intertextualitás az a jelenség, amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző más művek között fennálló összefüggéseket észleli.”²¹ A műfordítás intertextuális viszonyként való értelmezése azonban a fiktív fordításról való gondolkodást is azok közé a keretek közé helyezi, melyek közt a fordításról magáról tehetünk érvényes kijelentéseket. Ennek alapján ugyanis belátható, hogy a fiktív fordítás olvasását éppúgy az „intertextuális előfeltevés”²² irányítja, akárcsak a fordításét. (Irányítja, hiszen a megjelenés körülményei, az eredeti/önmagát eredetiként definiáló

15 Vö. *Uo.*, 107.

16 KOSZTOLÁNYI, *A holló*, i. m., 495.

17 Transztextualitás: „mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló, vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel.” Gérard GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon, 1996/1–2, 82.

18 „A második típust az az általában kevésbé explicit és távolságtartóbb kapcsolat alkotja, amely – egy irodalmi mű formálta egységben a tulajdonképpeni szöveg és aközött áll fenn, amit aligha hívhatunk másként, mint a szöveg paratextusa: cím, alcím, belső címek; előszók, utószók, bevezetők, előjáró beszédek stb.; lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel, sajátkezüleg vagy mások által bejegyezve, melyek a szövegnek egy (változó) környezetet teremtenek, [...]” *Uo.*, 84.

19 „[...] az általános vagy transzcendes kategóriák – diskurzustípusok, közlésmódok, irodalmi műfajok stb. – együttese, amelybe minden szöveg beletartozik.” *Uo.*, 82.

20 Vö. „Riffaterre – elvben – nálam jóval szélesebb értelmet tulajdonít az intertextualitásnak, látószólag mindarra kiterjesztve, amit én transztextualitásnak nevezek [...]” *Uo.*, 83.

21 Michael RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, Helikon 1996/1–2, 67.

22 Az intertextuális előfeltevés: Olyan intertextualitás, melyet „az olvasó nem tud nem észlelni, mert az intertextus a szövegben egy kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely

szöveg költőjének neve, az „eredeti” címek mindenképpen valamiféle intertextuális viszonyra utalnak.)²³ Riffaterre az intertextuális előfeltevések mellett megkülönböztet „kötelező intertextualitást” is: „az intertextus [...] nem az idézés tárgya, hanem egy előfeltételezett tárgy. Az intertextus maga [...] ismeretlen is maradhat.”²⁴ A forrásszöveg tehát ebben az esetben az előfeltételezés tárgya lesz; az olvasó pedig az anyanyelvén megszólaló, más nyelvről (már) lefordított szöveg olvasása közben folyamatosan tudatában van egy előzetes szöveg létezésének, annak ellenére, hogy – tipikus esetben – a forrásszöveget magát nem ismeri.

Amennyiben viszont fiktív fordításról beszélünk, szükségképpen a forrásszöveg hiányáról beszélünk. A forrásszöveg hiánya azonban nem „kontextushíányt”²⁵ jelent, hanem éppenséggel egyfajta többszörös kontextust. (Kontextuson egyaránt érthetjük a forrásszöveg kontextusát, a célszöveg kontextusát, illetve forrás- és célszöveg egymás kontextusaiként is elgondolhatóak.) Az olvasó azon „előzetes” tudása, hogy tudja, az adott szöveg fordítás, önmagában elegendő ahhoz, hogy az olvasó játékerébe bekerüljeneknek – akár intertextuálisan is – az adott kultúráról, irodalomról alkotott előfeltevések, akár oly módon is, hogy a szöveg olvasója képessé válhat a nyelvi, kulturális, temporális különbségekből adódó konfrontációk felismerésére.

Természetesen mindez igaz arra a tudásra is, hogy tudja: a szöveg fiktív fordítás. A forrásszöveg ismerete tehát nem (elengedhetetlen) feltétele effajta intertextuális háló fölrajzolásának, sőt a fordítás mint műfaj épp a forrásszöveg ismeretének hiányát feltételezi: így a célszöveg a forrásszöveg helyére áll a fordítás fogyasztója számára, miközben a forrásszöveg mint kontextus

az olvasási szabály szerepét tölti be, és irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfejtését, vagyis dekódolását a kettős referencia szerint”. *Uo.*, 68.

23 Vö. JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, i. m., 136.

24 RIFFATERRE, i. m., 72.

25 Vö. „lehetetlen még elgondolni is mondatot kontextustól függetlenül” Stanley FISH, *Van szöveg ezen az órán? = Testes Könyv I*, szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor, Odorics Ferenc, Szeged, Ictus, JATE, 1996.

valódi kontextusként lesz jelen (sőt az értelmezést is irányítja). A fiktív fordítás tehát éppúgy képes felidézni a (fiktív) „forrásszöveg” (feltételezett) kontextusát, mint a fordítás, mindemellett azonban (éppen a forrásszöveg hiányából következően) a célszöveg kulturális-nyelvi kontextusát sokkal dominánsabban tartja játékban.

Látható, hogy a fordításról való gondolkodásban minden esetben kulcsfontosságú a forrás- és célszöveg egymáshoz való viszonya, sőt éppen e viszony megítélésében érhetők tetten a különböző fordításelméletek fundamentális különbségei. Amennyiben azonban forrás- és célszöveg viszonyát egymással versengő kijelentések dialógusaként fogjuk fel (elvetve a forrásszöveg eredetiségének, a célszövegnél „eredetibbségének” elvét), radikálisan ki kell terjesztenünk a fordítás köznapi értelemben vett fogalmát: a fordítás végső soron az értelmezés szinonímájává válik. Ennek alapján belátható, hogy az a fajta újraértelmezés, újraírás, amely KAF-nál különösen hangsúlyosan artikulálódik (például az olyan szövegekben, mint a *Póz, a homály homálya*, mely József Attila *Csak az olvassa versemet* kezdetű versének sorról sorra, szinte szóról szóra való újraírása), éppen úgy megfelel a fent vázolt forításfogalomnak, mint a fiktív fordítás. Amennyiben viszont dialógusról, intertextualitásról beszélünk, végső soron minden szöveg olvasható valamely másik szöveg (esetleg éppen fiktív) fordításaként.

A *Jack Cole daloskönyve* azonban a fordításhoz képest lépéshátrányban van: legitimálnia kell önmagát, mégpedig fordításként, és – ezzel párhuzamosan és ellentétes irányban – dekonstruálnia is kell önnön legitimálását. Két ellentétes irányban mozgó befogadási horizontot kell folyamatosan játékban tartania: a fordításként való olvasását, illetve a fiktív a fordításként való olvasását. Az a tény ugyanis, hogy egy szöveg fiktív fordítás – paradox módon –, éppen a fordításra, a fordíthatóság problémájára irányítja a figyelmet. (Hasonlatos ez ahhoz, mint amikor megszokott tárgyakat elmozdítanak megszokott helyükről: a hiány rögtön szembetűnik, holott – éppen, mert megszoktuk őket –, ha a helyükön maradnak, esetleg föl sem tűntek volna.)²⁶

26 Vö: „[...] ha arra kérnek bennünket, hogy fontoljunk meg egy mondatot, amelynek nincs megadva a kontextusa, automatikusan abban a kontextusban fogjuk meghallanai, amelyikben a leggyakrabban találkozunk vele.” *Uo.*

A *Jack Cole daloskönyve* tehát (lévén fiktív fordítás) éppen az ekvivalenciaelvű (gyakorlati) fordításfogalom poétikai értelmezhetetlenségét teszi nyilvánvalóvá befogadója számára.

Ahhoz azonban, hogy mindez megtörténhessék, feltétlenül (és folyamatosan) fenn kell tartania a „fordítás látszatát”. Folyamatosan, hiszen a játék a forrásszöveg hiányának (folyamatos) felismer(tet)ésében érdekelt, illetőleg abban, hogy (egyáltalán) (hiányként) felismerjük.

Bizonyos kódok tehát, a „Jack Cole daloskönyve” cím, tipográfiai jellemzők, a kötet borítója, első ránézésre is a szöveg fordításként való olvasásának irányába hatnak. A daloskönyv cím valójában csak a mindennapi beszédhasználatban jelenik meg birtokviszonyban, például így: „Petrarca daloskönyve”, (holott a szöveg címe: *Daloskönyv*, csupán a szerzője Petrarca). Ha tehát a „daloskönyv” – ráadásul kötetcímmé emelve – birtokviszonyban jelenik meg, az ekvivalenciaelvű hagyományban szocializálódva joggal várhatjuk, hogy a birtokos maga a biográfiailag dokumentálható szerző legyen: léteznie kell tehát egy Jack Cole nevű szerzőnek, akinek a „daloskönyvét” a kezünkben tarthatjuk. (Olyannyira, hogy az Interneten fellelhető szinte valamennyi forrás²⁷ Jack Cole-t mint létező kortárs amerikai költőt említi.²⁸) A westernfilmek főcímeit idéző („jellegzetesen amerikai”) betűtípus, a „jellegzetesen amerikai” portré a borítón, „jellegzetesen amerikai” napszemüvegben, baseballsapkában (USA felirattal), mely tulajdonképpen az olvasóban Amerikáról, az „amerikaiságról” élő közhelyek (képi) ábrázolása, a címhez hasonlóan a szöveg fordításként való olvasásának lehetőségét erősítik.

Az olvasóban Amerikáról élő közhelyek kontextusképző erejének kiaknázása folyamatosan tetten érhető a szövegben, a Mc. Donald’s-tól Jim Morrisonon keresztül egészen Allan Ginsbergig. (Persze ugyanez visszafelé is működik, az Ó, *Trensz*i, *Trensz*i, *Trensz*i!-ben az amerikaiak Erdély-képe jeleneik meg, illetőleg, amit mi gondolunk, hogy gondolnak rólunk). Arról van szó ugyanis, hogy az általunk (több generáció átlagolvasója számára?) „amerikai

27 Vö. <http://www.sztaki.hu/~blb/irodalom/cole/index.html> ; ill. <http://www.btk.elte.hu/irolap/miem/kafe/colemuve.html>

28 A keresési feltételekről: www.origo.hu +jack +cole (tehát olyan szövegeket keres, amelyben mind a Jack, mind a Cole karaktersor szerepel) 297 találat 2000. november 19-én.

kultúraként” ismert korpusz kifejezetten az úgynevezett popkultúrán keresztül érkezett a kánonba; például Kerouack *Dean Moriarty*-je (többek közt) Jim Morrisonon és a Doorson, Ginsberg (többek közt) Hobó átköltésein keresztül. Az olvasó tisztában van azzal, hogy csak igen felületesen ismeri az adott kultúrát (természetesen problematikus lehet „ideálisan tudatlan olvasót”, totális „kulturális inkompetenciát” előfeltételezünk, úgy tűnik, mégsem haszontalan), és ezzel a (szükségképpen) szerény tudással hatalmas mennyiségű adathalmazzal kellene megbirkóznia. Ebben az adathalmazban az olvasó a számára már ismert kulturaközhelyek mellett számos, számára – inkompetenciája mértékétől függően több-kevesebb – „azonosíthatatlan elemmel kerül szembe, melyek azonban formailag beleillenek az adott kulturális kódok sorába, mintegy ezt a sort „folytatják”. Amennyiben ezeknek a kódoknak az a szerepe, hogy a forrásszöveg kontextusának idegenségére irányítsák a figyelmet, hogy legitimálják ezt a kontextust, akkor a befogadó szempontjából a fiktív-valós, illetve az igaz-hamis oppozíció referencializálhatósága irrelevánssá válik.

A kötet szerkezete szintén képes lehet a fordításkötet illúzióját keltetni, hiszen a KAF jelsorral jelölt átköltő maga is megszólal, a fordítói utószóban (*Az átköltő epilógja*) a kötet szerkezetéről, keletkezésének körülményeiről beszél: „Jelen kötetünk tulajdonképpen ez utóbbi művet, az időközben botránykővé vált Jack Cole-féle *Daloskönyvet* tartalmazza, továbbá a *The Damnation of John Coleman* (John Coleman elkárhozása) című hosszabb, részben önéletrajzi véttetésű szöveget [...]”²⁹

Már az értelmezésnek ezen a pontján előrebocsátható, hogy a kötet jól elkülöníthető részei, miközben külön-külön fölfoghatók az egyes részek elején található idézetek (tételmondatok) fordításaiként (értelmezéseiként, kifejtéseiként), a *Biciklirodeo* a Walther von der Vogelweide-szöveg,³⁰ a *John Coleman elkárhozása* az Emily Dickinson-citátum,³¹ (*Az Átköltő epilógja*) ebből a szempontból kivétel) „fordításaként”, együtt tulajdonképpen egymás „fordításaiként” lennének olvashatók. (*A John Coleman elkárhozása a Biciklirodeót*

29 Kovács, (*Az átköltő epilógja*) = Jack Cole *Daloskönyve*, i. m., 126.

30 Uo., 6.

31 Uo., 96.

magyarázza, és viszont, (*Az Átköltő epilógja*) pedig az egész kötetet.) A Jack Cole daloskönyvében tehát könnyedén érvényre juttatható az az elgondolás, miszerint: „bár valamely szöveg és annak fordítása önálló nézetekként is felfoghatók, [...] csak együtt mondják meg, mi is ez a közlemény.”³²

Az eddig említett kódok egyértelműen a szöveg fordításként való olvasásának irányába hatottak, a játék fenntartásához azonban (vagyis hogy a két lehetséges befogadási horizont: a fordításként való olvasás, illetve a fiktív a fordításként való olvasás lehetősége egyszerre, egymás mellett váljék fenntarthatóvá, hogy tehát a kettő közti „billegés” folyamatosan fennmaradjon) szükség van nyilvánvaló vagy kevésbé nyilvánvaló „valótlanságok”, fikciók játékba vonására is. A szöveg tulajdonképpen az olvasónak a (következete-sen összerosott) fikció versus referencializálható szétválasztására irányuló igényét aknázza ki. Az átköltő mondja John Colemanról a kötet legvégén: „Egyszerre hasonlították már Robert Frosthoz és Gregory Corsóhoz, Whitmanhez és Ezra Poundhoz, Emily Dickinsonhoz és Allan Ginsberghez”

Ha Jack Cole/John Coleman egyszerre hasonlít egymástól lényegesen különböző szerzőkhöz, tulajdonképpen önazonossága kérdőjeleződik meg, hiszen hagyományos szubjektumértelmezés a szubjektum önértékét éppen a más szubjektumoktól való különbözőségben határozza meg. A továbbiakban, a szöveg előrehaladtával három egymással sajátos viszonyban lévő hasonlat vetődik fel: „De John Coleman költészetével kapcsolatban komolyan felvetődött [...] Jack Kerouack, Neal Cassady, Dean Moriarty [...] neve is.”³³

Dean Moriarty regényhős, s bár regénybeli szerepe szerint valóban költő, mivel egyetlen ismert sora sincs (tehát fiktív költő!), Jack Cole költészetét nehéz lenne az övéhez hasonlítani. (Vagy éppen, hogy nagyon is megfelelő az összevetés?) Tovább bonyolódik a helyzet, ha figyelembe vesszük, hogy Kerouack Dean Moriarty alakját arról a Neal Cassadyról mintázta, akit a szöveg szintén megemlít az idézett felsorolásban, közvetlenül Dean Moriarty előtt. Eszerint: Jack Cole/John Coleman (fiktív költő) egyszerre hasonlít egy „valódi” költőre, annak hősére, aki a regényben szerepe szerint költő, illetve egy olyan „valódi” költőre, akiről a „valódi” költő költő hősét mintázta.

32 KULCSÁR SZABÓ, *A saját idegensége*, i. m., 73.

33 KOVÁCS, (*Az átköltő epilógja*), i. m., 124.

A hasonlító tehát – „valósághoz” való viszonyukban – olyan háromszintű hierarchiában foglalnak helyet, melyben – a szöveg fordításként, illetve fiktív fordításként való olvasásának függvényében – vagy Jack Kerouac, vagy Dean Moriarty válhat a leginkább meghatározó elemmé. (Ha ugyanis fiktív fordításként olvassuk a szöveget, a Dean Moriarty-hasonlat találó, ezzel szemben, ha fordításként, tehát ha az elmondottakat referencializálható „tényként” kezeljük, a hasonlítás aktusa elvégezhetetlen.) Mivel azonban a hasonlat lényegénél fogva feltételezi a (a hasonlító és hasonlított közti) különbözőséget, illetve, hogy tulajdonképpen a különbözőség és hasonlóság (idegen és saját) közti feszültségen, sőt éppen e feszültség feloldásán alapul,³⁴ e hasonlítások végső soron a fordítás modelljévé válnak. (Eszerint forrás- és célszöveg viszonya, hasonlító és hasonlított viszonyával volna leírható.) Ez esetben viszont, ha az átköltő lemond a hasonlat (egyetlen) igazságának érvényesíthetőségéről, „Nem tudom, számomra legalábbis szinte átláthatatlanul kaotikusnak tűnik [...] ez a gubanc”³⁵ és „A fene, az izé sem tud, tehát senki nem tud kiigazodni sehogyan, semmikor, semmin. Én sem.”³⁶; tulajdonképpen tételesen is tagadja a fordítás mindmáig közkeletű (babitsi) értelmezhetőségét.

Ha tehát elfogadjuk, hogy a *Jack Cole daloskönyve* (többek közt) magát a fordítást, a fordíthatóságot tematizálja, belátható, hogy a szöveg olyan önreflexív mezőt hoz létre, mely lényegénél fogva egy meghatározott befogadói beállítódást előfeltételez (tudniillik azt, amikor fordításként olvassuk a szöveget, miközben(!) „valószínűleg” tudjuk, hogy nem az). Az önreflexivitás azonban nem csupán az olvasói beállítódás, az olvasást irányító kódok szintjén fontos szervezőelem, hanem az egyes lírai darabokban is. A *Büszke Navarra királya*,³⁷ amint az ajánlásban olvasható, (fiktív?) ófrancia ballada fiktív fordítása, a cím azonban szokás szerint angolul is fel van tüntetve. Eszerint az „eredeti” (fiktív) ófrancia(?) (provanszál?) szövegnek „létezik” egy angol

34 FÓNAGY Iván, *A költői nyelvről*, Bp., Corvina, 1998, 239.

35 KOVÁCS, *Jack Cole daloskönyve*, i. m., 124.

36 Uo., 125.

37 Uo., 16.

(fiktív) fordítása, amelyet a (KAF jelsorral jelölt) (ál)fordító lefordított magyarra. Az az irodalomtörténeti tény pedig, hogy a provanszál nyelv a maga korában „európaszerte” a líra, illetőleg bizonyos lírai műfajok specifikus nyelve volt, még tovább bonyolítja a képet. A provanszál nyelv ugyanis, s így maga a szöveg is, ebben a kontextusban az egyetemes kultúra, egyfajta nyelven kívüliség allegóriájává válik, azt az idilli (és idealizált) állapotot mutatva föl, melyben (a kultúra „egyetemességéből” adódóan) a fordítás szükségtelen volt (illetve lehetett volna). Az univerzális (tehát nyelveken felüli) lírai nyelv esélyvesztése azonban – pontosan a *Büszke Navarra királya* című szöveg követhetetlenül bonyolult (nyelvi) megelőzöttsége következtében – visszafordíthatatlan.

Lírai szövegen keresztül tematizálódik a fordítás a már említett Walther von der Vogelweide-idézetben is.

A szöveg meglehetősen frekventált helyen jelenik meg, közvetlenül a *Biciklirodeo* ajánlása után, cím nélkül, számozatlan oldalon, egyfajta mottóként. Az a tény, hogy a (legismertebb) német Minnesänger (legismertebb) versét idézi a szöveg, ráadásul cím nélkül, Walther von der Vogelweide szövege az olvasó számára a „trubadúrlíra, mint olyan” reprezentánsává válhat. Ha pedig figyelembe vesszük a szöveg (elhelyezéséből adódó) különleges státuszát, a *Biciklirodeo* szövegei – egységes szöveggént olvasva is – Walther von der Vogelweide szövegének „fordításaként” lesznek értelmezhetők az olvasó számára, ennek alapján Jack Cole az amerikai vagabundus költő, egyfajta „posztmodern trubadúrként” volna definiálható. A szöveget mindössze egyetlen aláírás azonosítja: Walther von der Vogelweide Radnóti fordításában. Egészen pontosan így:

(Walther von der Vogelweide – Radnóti Miklós fordításában)³⁸

Nem mellékes odafigyelnünk a határozói szerkezetre, illetőleg, hogy a gondolatjel, mint írásjel itt modális funkciójánál lényegesen fontosabb szerepet tölt be. Az idézet ugyanis ebben a formában így olvasható: 'Walther von der Vogelweide Radnóti Miklós fordításában, de más fordításában ez más lenne.' (A hangsúly így a „Radnóti Miklós fordításában”-ra kerül.) Ezt az olvasatot erősítheti a cím hiánya is, mintha azt mondanánk: ez egy példa

38 Uo., 6.

arra, hogyan fordítja (értelmezi) Radnóti Walther von der Vogelweidét (eszerint itt szintén a fordításnak az értelmezés szinonímájaként való használata érhető tetten). A cím nélküli Walther von der Vogelweide-szövegnek azonban formai (például az Üdvözet *Oregonból*³⁹ és a *Monticello*,⁴⁰ melyek vizuálisan egyaránt a Walther von der Vogelweide-szöveg töredezettségét idézik), illetve tematikus (például a *Sziú éjszakák, navahó nappalok*⁴¹ és a *Wadnyugat wégwidéke*,⁴² melyek egyfajta elveszettségélményt tematizálnak) ismétlődés alapján számtalan „fordítása”, újraértelmezése fellelhető a *Biciklirodeoban*. (Olyan szövegek tehát, melyek könnyedén képesek a Walther von der Vogelweide-fordítással dialógusba lépni.) Tulajdonképpen – bizonyos szinten – e szöveg fordításaként olvasható az egész *Biciklirodeo* (a ciklust egységes szöveggként olvasva), amennyiben mindkét szöveg valamiféle „identitásvesztést”, részint valóság és álom, igaz és hamis szétválaszthatatlanságát, részint a „valamin túl levés”⁴³ posztmodern élményét tematizálja. A „valami után levés” a fordítás (illetve az átköltés) metaforája lesz:

Aki átkölt, az már áttört, átvágott minden álmon,
államon, tartományon. Át van tehát, túl van tehát: valami után van, vagy
legalábbis valaminek a határvidékén. Nem tudom. Nem tudom mi a különbség az át-költés és a mű-fordítás között?⁴⁴

Az „átköltés” kifejezés részpozícióban jelenik meg, az „áttörés” rímpárjaként. Az áttörés az átvágással rokon értelmű, így az átköltés az átvágás motívumát teszi hangsúlyossá a szövegben, ami a „valami után levés” posztmodern tapasztaltaként értelmezhető.

39 Uo., 9.

40 Uo., 49.

41 Uo., 7.

42 Uo., 36.

43 Uo., 121.

44 Uo., 121.

Az a „valami” ami „után vagyunk” a Walther von der Vogelweide-fordításhoz hasonlóan jelölt (jelöletlen) Emily Dickinson-fordításban tematizálódik:

Vágd szét a pacsirtát – benn a zene

Ezüstbe burkolt rétegek.

[...]

Zsilipet nyiss –és fékét veszti

A néked őrzött áradat.

Hitetlen Tamás! Véres próba!

Úgy-e valódi volt a madarad?⁴⁵

A pacsirta és a pacsirta énekének szétválaszthatósága a szó és a szellem szétválaszthatóságának⁴⁶ modernista eszménye helyén jelenik meg. Ha tehát a pacsirta a művészet, a költészet toposza, a „vágd szét a pacsirtát” nyelvi aktusra szólítja fel az olvasót. A „benn a zene” a tartalmazott és a tartalmazó különállását implikálja (a költészet „lényegéhez” való hozzáférhetőség ígéretét rejt). A szétvágás nyelvi aktusának végrehajtása viszont éppen azért lesz önfelszámoló, mivel a „valódiság” kritériuma teljesíthetetlen, holott az aktus éppen e „valódiság” megismerését tűzte ki céljául. Megtörténik a pacsirta (a nyelv) szétvágása, de a szellem mint „valami nyelvtől függetlenül létező” („benn a zene”) felfedezése helyett az aktus csak „véres próbaként” aposztrofálható, sőt, végső soron a nyelv, a madár „valódiságának”, egységének fölbomlását vonta maga után (hiszen a „valódi volt a madarad”-ban, már a létige múlt idejű alakja szerepel). (Amennyiben a pacsirta szétvághatatatlansága a nyelvtől független, nyelven kívüli szellem létét kérdőjelezi meg, a modernista fordításfogalom egy újabb metaforájához jutunk.) A „zsilipett nyiss – és fékét veszti A néked őrzött áradat”-ot a kötet aranymeteszésében elhelyezkedő *Be hírhedt hely ma Oakland*⁴⁷ „J. C. a selyma öklend” sorával együtt olvasva viszont mindez úgy értelmezhető, hogy ez a hasadás

45 Uo., 96.

46 Vö. GOETHE, *Wieland testvéri emlékének*, i. m.

47 Uo. KOVÁCS, *Jack Cole daloskönyve*, i. m., 41.

tulajdonképpen (valahol) magában a *Jack Cole daloskönyvében* megy végbe (s e hasadás produktuma volna a „fékét vesztett áradat”, J. C. hányása a hídon keresztül, végső soron maga a szöveg).

Ez a formailag már a Walther von der Vogelweide-„fordításban” megkezdődő, az Emily Dickinson-„idézetben” tematikusan is végbenő hasadás teljeseedik ki a J. C.-vel jelölhető szubjektum hasadtságában.

A *Jack Cole Daloskönyvében* legalább kettő, de inkább három (egymástól elválaszthatatlan, ám összegyeztethetetlen) szubjektumot kell megkülönböztetnünk: „Kezdetben vala az Ige, aztán hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy John Coleman meg egy Jack Cole, hosszú éveken át kettesként heverésztek a hol hűvös, hol túl forró fövényen [...]”⁴⁸

Jack Cole és John Coleman funkciójukban nyilvánvalóan különböznek egymástól: Jack Cole a *Biciklirodeo*, John Coleman a *John Coleman elkárhozása* című rész szerzője. Az átköltő azon magyarázata,⁴⁹ miszerint a Jack Cole pusztán John Coleman művészneve volna, a fentiek fényében természetesen nem oldja fel a kettősséget. A monogramok azonossága azonban nyilván szembetűnő: John Coleman és Jack Cole monogramja egyaránt J. C. Ennek fényében, ha a szövegeket (el)hangzó szöveggként (dalszöveggként) kezeljük (amint arra meglehetősen hangsúlyos kódok is utalnak: a rhythm, a blues, és különösen a daloskönyv műfajmeghatározás, mely a teljes szövegre vonatkozik), a dalok hallgatója a J. C. (fonetikusan dzséz szí) hallatán akár a magyar költészettörténet újabb fejleményeit tekintve paradigmaticussá vált Dsuang Dszire is asszociálhat, amit a szöveg egyébként meg is erősít: „hé Jack, mondd John, hát akkor, hogy is van ez, tisztázzuk, végtére is Csuang-Ce álmodta a pillangót, avagy a pillangó álmodta-e azt a nagyokos Csuang-Cét.”⁵⁰

48 Uő, *Jack Coleman elkárhozása = Jack Cole daloskönyve*, i. m., 116.

49 „John Coleman mindedig hat verseskönyvvel jelentkezett: [...] illetőleg a közelmúltban (éppen 1996-ban) kiadott egy hetedik verseskötetet is *Bike Rodeo* (*Biciklirodeo*) címen, ám ezt a specifikusan amerikai »canzonieré«-t már közismertebb(?) »művésznevén«, vagyis Jack Cole néven szignálta [...]” Uő, (*Az átköltő epilógja*) = *Jack Cole daloskönyve*, i. m., 126.

50 Uő, *Jack Coleman elkárhozása = Jack Cole daloskönyve*, i. m., 117.

Jack Cole és John Coleman (J. C. és J. C.) viszonya eszerint (a fordító magyarázatát is fenntartva) sokkal inkább (legalábbis azzal párhuzamosan) Dsuang Dszi és a lepke viszonyával volna leírható: „Amikor egy reggel John Coleman nyugtalan álmából felébredt, szörnyű Jack Cole-lá változva találta magát ágyában.”⁵¹ Illetve: „Amikor egy reggel Jack Cole nyugtalan álmából felébredt, szörnyű John Colemané változva találta magát ágyában.”⁵² Itt azonban nem áll meg a szöveg: „Amikor egy reggel J. C. nyugtalan álmából felébredt, szörnyű J. C.-vé változva találta magát ágyában.”⁵³ A Kafka- intertextus⁵⁴ hangsúlyos jelenléte további áthallásokra ad lehetőséget: Gregor Samsa monogramja G. S. angol fonetikával olvasva: Dzsí Esz, melyből újra csak J. C.-re, fonetikusán Dzséj Szíre asszociálhatunk. A nevek, az ezekhez kapcsolódó „szerzők” és szöveghelyek egymásra olvashatósága és felcserélhetősége alapján Gregor Samsa átváltozása hasonlóképpen egyfajta fordításként lesz olvasható. Gregor Samsa átváltozása azonban nem „transzformáció” abban az értelemben, hogy amivé lesz, többé már nem identikus saját eredetével és megfordítva. Ha J. C. különféle olvasatai a szöveg több pontján a helyettesítés különféle alakzataiként úgy strukturálódnak, hogy végül az értelmezés aktusaként értelmezhetők, az átváltozás aktusában is a transzformálhatóság lehetetlenedik el. (Innen olvasva a KAF monogram a Kafka jelsor rövidített változataként, újraírásaként is olvasható.)

Dsuang Dszi, illetőleg a lepke dilemmája tehát a „Dsuang Dszi álmodja a lepkét, a lepke őt”⁵⁵ egyfajta „kölcsonös bennefoglaltság” paradox logikája alapján oldódik meg. Nem választható szét, hogy Dsuang Dszi álmodja a lepkét, vagy a lepke őt, Jack Cole beszél John Coleman-ról, vagy fordítva: a hierarchia felbomlik. Eszerint Jack Cole és John Coleman viszonya tulajdonképpen a posztmodern fordításfogalom metaforájává válik:

51 Uo., 118.

52 Uo.

53 Uo., 119.

54 „Amikor egy reggel Gregor Samsa nyugtalan álmából felébredt Szörnyű féreggé változva találta magát az ágyában.” Franz KAFKA, *Az átváltozás* = Uő, *Elbeszélések*, Bp., Európa, 1973, 87.

55 SZABÓ Lőrinc, *Dsuang Dszi álma* = Szabó Lőrinc *összegyűjtött versei*, Bp., Magvető, 1960, 517.

John Coleman meg Jack Cole kifeküdtek [...] s mivel szögesen ellentétes, egymástól teljesen (vagy csak nagyon) különbözőszokásokkal, műveltségekkel, ízlésvilágokkal, élményekkel, életmódokkal, ésatöbbikkel voltak megáldva, hát istenem időközben csak úgy elernyedten elbeszélgettek, esztendőkön keresztül lazán elvitatkoztak [...]»⁵⁶

Eljutottunk tehát a posztmodern dialogikus fordításfogalmához. Jack Cole és John Coleman egymás fordításaiként olvashatók, nem állíthatunk fel köztük semmiféle hierarchiát, sőt önazonosságukat saját maguk sem képesek belátni. Ha a paradicsomból való kiűzetés a jó és a rossz (igaz és hamis) tudásának (szétválaszthatóságának) következménye, Dsuang Dszi és J. C. története egyfajta második bűnbeesésként értelmezhető: éppen az igaz és hamis szétválaszthatatlanságából következik a kárhozat: „Nem is tudom – mondja John Coleman – kettőnk közül melyikünk írja e sorokat: J. C. vagy J. C.? Ez itt a kérdés. Föl a szívekkel! Elkárhozunk. Valamennyien együtt kárhozunk el. Majd a pillangókkal és a pacsirtákkal egyidőben. Én mondom J. C.»⁵⁷

A kárhozatnak, illetve megváltásnak mint az Újszövetség egyik alapproblémájának ilyen hangsúlyos helyen való megjelenése (a *John Coleman elkárhozása* utolsó bekezdése) újabb lehetőséget kínál a J. C. monogram feloldására: J. C. ebben az esetben Jesus Christként volna olvasható.⁵⁷ Ez a megoldás kétségkívül az utolsó esély a „megváltásra”, hiszen a Szentháromság egységének (három, mégis egy) ígéretét rejtí Jack Cole-ra, John Colemanre, illetve a fordítóra vonatkoztatva. Mivel a Megváltó kijelentése („elkárhozunk”) saját megváltó voltát tagadja, a szöveg végén álló, immár referencializálhatatlan J. C. jelölő megjelenése pedig az azonos jelölővel jelölt, ám különböző jelöltek szétválaszthatóságát, összeegyeztethetőségét vonja kétségbe, a szöveg a posztmodern dialogikus fordításfogalmának újabb modelljét állítja fel.

56 Kovács, *John Coleman elkárhozása* = *Jack Cole daloskönyve*, i. m., 117.

57 Uo., 118.

CSAK ÉN ÍROK, VERSEMNEK HŐSE: SEMMI

Kovács András Ferenc taníthatósága a közoktatásban¹

Kovács András Ferenc – vagy ahogyan a szakirodalomban is emlegetik: KAF – az egyik legtöbbet elemzett, legnagyobb hatású kortárs magyar költő, akinek költészete a kilencvenes évek kritikai vitáinak egyik legfontosabb terepe volt. A KAF-értelmezői hagyomány kulcsfogalmai – identitásvesztés, kulturális emlékezet, intertextualitás, „szerepköltészet” – a tradicionális szerzői pozíció elbizonytalanítására, majd felszámolására, végső soron pedig az irodalmi szöveg eredendő nyelvi, intertextuális létmódjára, irodalmiságára kérdeznek rá. Költészetének a mai magyar irodalomban szinte példa nélküli formagazdagságát a következetes részletességgel felépített költői maszkok, alakmások is segítik (Jack Cole, Lázár René Sándor, Caius Licinius Calvus, Alekszej Pavlovics Asztrov stb.); írásművészetének egyik meghatározó eleme a hagyomány általi megelőzöttség belátása, a költői megnyilatkozás „eredetiségéről” való lemondás. A sokat idézett közhely szerint: forma iránti elkötelezettségben Csokonaival és Kosztolányival, sokszínűségében Weöressel rokonítható. Noha az ezredforduló utáni időszakban a kritika érdeklődése – különösen a kilencvenes évek robbanásához képest – mintha kissé alábbhagyott volna KAF költészete iránt, az elmúlt néhány évben (például Kulcsár-Szabó Zoltán vagy Lőrincz Csongor és mások munkái révén) újra növekvő figyelem fordul a KAF-költészet felé.

KAF írásművészetének a közoktatás keretei között történő tárgyalása számos izgalmas lehetőséget kínál az ezzel kísérletezők számára, noha kétségtávolan jó néhány nehezen megkerülhető problémát is fölvet. A nehézségek minden

1 A szöveg az *Árdeli dallamok. A Kovács András Ferenc-olvasás lehetőségei a közoktatásban* címmel a GYERMEKNEVELÉS című online tudományos folyóiratban megjelent tanulmányom folytatása és kiegészítése.

bizonyval a közoktatásban és a „tudományos” szakirodalomban használt terminológia – és főként az alapvető problémafókusz (irodalomfölfogás) és olvasásmód – mindmáig nem kellő hatékonysággal áthidalta, sőt egyre növekvő különbségében gyökereznek. Már a fenti, hangsúlyozottan jelzésszerű felsorolásból is érzékelhetővé válik a KAF-értelmezői hagyományban meghatározó szerephez jutó fogalmi keret látványos inkompatibilitása a közoktatásban sok helyütt használt fogalomkészlettel és kérdésfölvetésekkel, amely probléma természetesen számos más, igen erősen kanonizált kortárs magyar irodalmi életmű (Esterházy Péter, Garaczi László, Kukorelly Endre, Márton László, Tandori Dezső, Parti Nagy Lajos stb.) taníthatóságát is ugyanilyen mértékben megnehezíti. Míg a KAF-szöveg rendkívül dialógusképesnek mutatkozik például a fent jelzett teoretikus kérdezési irányokkal, a közoktatásban mai napig széles körben elterjedt szerzőközpontú irodalomfölfogás nézőpontjából feltűnően nehezen szólaltható meg (a probléma természetesen attól az anomáliától sem független, hogy az ezredforduló költészeti tendenciáinak részletes tárgyalása sok helyen – idő hiányában – elmarad). Mindez azonban nem csupán akadály, de akár lehetőséget is kínálhat a két – redukálhatatlannul egymásra utalt – „szféra” és a két irodalomfölfogás és olvasásmód közti közvetítésre – és ezen közvetítő feladatra KAF költészeténél alkalmasabbat keresve sem találhatunk; sőt, azokból a bevezetőben említett szempontokból, mint az „intertextualitás”, „hagyomány általi” vagy „nyelvi megelőzöttség” tulajdonképpen egyenesen következik, hogy KAF költészetét a közoktatásban tanított szinte valamennyi fontos és hangsúlyos témakör, korszak vagy költői életmű kapcsán „összehasonlítási alapként” vehetjük számításba. Az effajta kortárs irodalmi jelenségekkel történő összehasonlítások pedig (akár konkrét szövegelemzések keretei közt, akár csupán példaként) legalább annyira segíthetik az adott szerző vagy irodalomtörténeti korszak eszmétörténeti, poétikai, retorikai sajátosságaiban való elmélyülést, mint a kortárs magyar irodalom (vagyis az olvasókhoz, diákokhoz nyelvileg, kulturálisan legközelebb álló irodalmi alkotások) élővé tételét.

Az alábbiakban ezért három olyan KAF-szöveg elemzéséhez szeretnék – a KAF-kutatások és általában a kortárs líraelmélet egyes kérdezési irányait reprezentáló – szempontokat kínálni, amelyek egyrészt a középiskolai törzsanyag megkerülhetetlen szerzőinek erősen kanonizált szövegeivel léptethetők

dialogusba (Ady, Babits és Pilinszky), másrészt pedig (bár jelen előadás szempontjából többé-kevésbé mellékesen) az intertextuális kapcsolódások különböző lehetséges módozatait is demonstrálhatják KAF költészetében.

*

Az 1993-ban, a *Költözködés*² című kötetben megjelent, de a nyolcvanas években íródott *Kövek a magasban* című szöveg már címében is jelzetten két, mind a magyar irodalmi közgondolkodásban, mind a középiskolai oktatásban kanonikusnak számító „nagy” vers, Illyés Gyula: *Haza a magasban*³ és Ady Endre: *A föl-földobott kő* című versének sajátos akcentusú parafrázisaként, szintézisaként olvasható. A szöveg formailag Ady versét követi, megtartja a szimultán verselést (a hosszú sorok felező tízesek és trochaikus lejtésűek, a rövidek pedig felező hatosok), valamint a rímelést is (aax bbx stb.), tartalmilag azonban mintha elsősorban Illyés szövegének a *Föl-földobott kő* felőli olvasatát kínálná. Mint ismert, a *Haza a magasban* a nemzeti identitást a közös kulturális, kiemelten pedig a közös nyelvi, költői hagyományban látja megragadhatónak (az Illyés-szöveg logikája szerint tulajdonképpen ez a közös nyelvi, költői tér vagy tradíció maga a haza, pontosabban a haza ideája.

te mondd magadban, behunytt szemmel,
csak mondd a szókat, miktől egyszer
futó homokok, népek, házak
Magyarországgá összeálltak.

(A felszólítás – mint látjuk – egy olyan performatív aktusra vonatkozik, melynek során Petőfi és Berzsenyi szavait kell az olvasónak – akár magában is – újra és újra kimondani, hiszen a haza végső soron ezen performatívum eredményeképpen jön létre vagy képes fennmaradni.) KAF verse tulajdonképpen erre a szállóigévé lett képre „olvassa rá” Ady szintén már-már

2 Kovács András Ferenc, *Költözködés*, Pécs, Bukarest, Jelenkor, Kriterion, 1993.

közhellyé vált szövegét: és végső soron a földdobott, majd a földre visszazuhanó kő metaforája révén ennek az Illyés-versben állandóként tételezett és biztonságot nyújtó otthonoságnak a pillanatnyiságáról, szükségszerű bukásáról tudósít. Azaz: a *Kövek a magasban* úgy lépteti dialógusba Illyés és Ady szövegét, hogy a két „hazafogalom”, pontosabban a hazafogalmak mögött meghúzódó metaforika összeegyeztethetlenségére, s így – általánosabb értelemben – akár a metafora mint alakzat önkényességére irányítja a figyelmet. A „haza”, amely általános értelemben akár otthonossággént is érthető, vagy a földön van (ahogy Ady szövegében, amelyhez az „én” mindig vissza kell, hogy térjen) vagy pedig a magasban, a két állapot egyszerre nyilvánvalóan nem állhat fenn. A földdobott kő ebben az olvasatban mintha éppen ennek a közties, átmeneti helyzetnek volna a metaforája és pragmatikai modellje. Még pontosabban: ha egyszerre igaz, hogy a „haza a magasban” van és az ember a hazájához való viszonyában egy földdobott kőhöz hasonlítható, akkor az otthonosságban való részesülés csakis pillanatnyi lehet: a biztonság, az otthonosság elvesztése pedig a világ működési rendjéből egyenesen következő, megkerülhetetlen törvényszerűség. A KAF-szöveg által vágyott és kíváncsúnak tartott „két szféra közti lebegés” helyett fent és lent, otthonosság és idegenség dichotómiája mindvégig fennmarad, pusztán előjeleik, azaz a róluk megfogalmazható pozitív vagy negatív értékítéletek kuszálódnak össze szétbogozhatatlanul: „a vonzom a földem elnehezülten” ok és okozat felcserélődésén alapuló, azaz metaleptikus képében, a földtől való elemelkedésre való képtelenség mintha nem is a Föld gravitációs erejének, mint inkább az „Én” valamilyen tulajdonságának, hibájának volna a következménye (hiszen az „Én” az, aki a földet vonzza, nem a Föld az „Én”-t). Ezt a felcserélődést a vers hatodik sorának enigmatikus hasonlata értelmezi, ha megnyugtatóan meg nem is magyarázza: „vonzom a földem elnehezülten / mint a remény, a szó”. Itt a szöveg újfent Illyés szövegével lép dialógusba: az „Én” úgy vonzza a földet, ahogyan a (reménnyel) azonosított szó, az azonban nem dönthető el egyértelműen, hogy az Illyés szövegében az otthonosság feltételeként tételezett „szó” a KAF-szöveg kijelentésének jelenidejében a földön vagy a magasban van-e, azaz a magasba emelkedés ígéretét rejtje-e, vagy ellenkezőleg: éppen ez a nyelvbe vetettség érthető a szabadság korlátjaként. Az illyési pozitív, otthonos „fent” és a negatív, idegen „lent” kettőségét az

utolsó strófa zavarja össze végképp, mégpedig olyan rafináltan, hogy annak Ady Endre-i megfordítását sem érezzük megnyugtatónak vagy kielégítőnek (otthonos lent, idegen fent): a bolygókká váló, a magas hazából soha vissza nem térő kövek képe ugyanis a legkevésbé sem megnyugtató, a legkevésbé sem otthonos. (Ez – ahogyan a szöveg egésze is – természetesen a kisebbségi létezés való ambivalens viszonyával is magyarázható.)

*

A *Pro Domo*⁴ című Babits-átirat ezzel szemben nem a cím vagy a versforma újraírásával, hanem egy meglehetősen furcsa és kissé rejtélyes eljárás segítségével lép kapcsolatba Babits *A lírikus epilógja* című szövegével. Kezdősora: „Csak én írok, versemnek hőse: semmi” akusztikailag nyilvánvalóan Babits versének ikonikus kezdő sorát idézi fel, „Csak én bírok versemnek hőse lenni), szemantikailag azonban éppen annak ellentét állítja. Az ilyesfajta, KAF-nál egyébként nem ritka, főképpen az együtthangzásra épülő intertextuális kapcsolódásokat több korábbi KAF-tanulmányomban – kissé talán erőltetetten – „palimpszesztikus paronomáziaként” neveztem meg („Póz a homály homálya” vs. „Óz a csodák csodája”; „Kezdetben volt az sírás”, „Kezdetben volt az írás” stb.), ezúttal ennek az „alakzatnak” a működéséhez szeretnék néhány megjegyzést fűzni. Mint ismert, a paronomázia retorikailag az izokolon (azaz, az egyenlő hosszúságú szókapcsolatok ismétlődésére építő alakzat) lehatárolása a szó vagy szórészek hasonló hangzására, a palimpszeszt pedig – mint szintén tudjuk – a kódexek felső, lekapart rétege alatti rejtett, csak műszerek segítségével olvasható bevésoedés. Vagyis a „palimpszesztikus” itt a rejtettségre, kimondatlanságra, a „paronomázia” pedig a hasonló hangzásra utal. (Itt mellékesen azt jegyezhetjük még meg, hogy a palimpszesztikus paronomázia elvileg megközelíthető volna az anagógé felől is – afféle inverz anagógéként –, hiszen itt éppen nem az elrejtés, hanem a kimondatlan hasonló hangzású szó önkéntelen felidézödése lesz az alapja). Azokban az olvasókban azonban, akik figuraként ismerik föl a palimpszesztikus paronomáziát, a hatás elsödlegetes forrása a két hasonló hangzású elem különbsége, azaz a „látható”,

4 Kovács András Ferenc, *Lelkem kockán pörgetem*, Pécs, Bukarest, Jelenkor, Kritérium, 1994.

a szövegben konkrétan is „jelenlévő” rész elkülönböződése a felidézettől, tehát: az „Óz” áll szemben „póz”-zal”, a „csodája” a „homályá”-val”, az „írás” a „sírás”-sal” stb.) Ez a szövegközi kapcsolat olyan erős, hogy még *A lírikus epilógja* című Babits-vers műfaji kódja, az „ars poetica” is uralkodóvá válik a *Pro Domo*ról olvasható értelmezésekben (amely olvasási lehetőséget a *Pro Domo* persze eleve is implikál, noha a szöveg a számtalan Kovács András Ferencre vonatkozatható életrajzi adat felsorolása révén akár valamiféle vallomásos életrajzként is olvasható volna). Részletesebb elemzés nélkül is belátható, hogy a palimpszesztikus paronomázia jelen esetben szinte minden szempontból jól reprezentálja a „klasszikus modern” és a posztmodern költészetfelfogás és költői szerep közti paradigmatis különbségeket, pontosabban utóbbinak előbbihez való viszonyát. Míg a Babits-szöveg a személyes, intim megszólalást tekinti a költészet egyetlen lehetséges megnyilatkozáslehetőségének, KAF az írásszerűségre, a költői szöveg artefaktum jellegére, a versben megszólaló „Én” azonosíthatatlanságára és rögzíthetetlenségére irányítja a figyelmet. Ennek a Babits költészetfelfogásával teljesen ellentétes „ars poeticának” a megfelelő esztétikai erővel történő megfogalmazásához azonban mégiscsak szüksége van az általa felülírt nézőpont felidezésére, sőt, jobban belegondolva esztétikai formájára is. KAF szövege tehát itt legalább annyira érdekelt a babitsi hagyomány megőrzésében, mint kitörlésében; ennek legszellemesebb megoldásaiban pedig játékosan, viccesen, mégis a lényegre törően lehet képes hozzászólni az általa megidézett költői hagyomány értelmezhetőségéhez: talán elég itt, ha csak a cethal vs. tetszhal(ott) anagrammatikus játékát idézzük föl: vagyis, hogy Jónás a cethal gyomrában „tetszhalott”.

*

És bár nyilvánvalóan – akár csak a KAF-életművön belül is – beláthatatlan azon művek sora, amelyek valamilyen módon a *Biblia* vagy egyes bibliai történetek parafrázisainak tekinthetők, utolsó vizsgálandó szövegünk, az *András evangéliuma*⁵ a *Biblia* mellett Pilinszky János költői nyelve felől vizsgálva is

5 KOVÁCS András Ferenc, *És Christophorus énekelt*, Pécs, Bukarest, Jelenkor, Kriterion, 1995.

külön figyelmet érdemelhet. A szöveg nemcsak hangulatában, de hermetikus, tárgyias jellegében is emlékeztethet Pilinszky költészetére: a cím, ahogy a szokatlan számozás is, mintha az *Apokrifra* utalna (lévén a *Bibliában* nem szereplő, tehát „apokrif” evangélium), egyes képei konkrétan is a *Halak a hálóbant* idézik meg, míg a nagyon egyértelmű bibliai utalások áttételesen szintén a Pilinszky-versek világához kapcsolódhatnak.

A szöveg jelen értelmezés szerint elsősorban a költői nyelv mediális aspektusaival szembesíti olvasóját: már címében is oralitás és szkriptualitás kettősségét problematizálja. Az evangélium szó persze mintha önmagában hordozná is ezt a kettősségét: a szó eredeti jelentése, „örömhír”, inkább a szóbeliségre, míg az evangélium széles körben elterjedt jelentése, ’Krisztus tetteit bemutató könyv’, egyértelműen az írásos formára utal.) A vers a már említett palimpszesztikus paronomáziának egy még az egyébként is szokatlan eljáráson belül is unikális esetével kezdődik: „Kezdetben volt a sírás.” A sor szinte megkerülhetetlenül idézi föl János evangéliumának kezdő sorát: „Kezdetben volt az Ige.” A szöveg azonban a hasonló hangzás révén egy harmadik elemmel is kibővíti az alakzat hatókörét: a legtöbb olvasó számára a „kezdetben volt az írás” sort is bevonva az értelmezésbe. A palimpszesztikus paronomázia ezen variánsa azért is tehet szert kitüntetett jelentőségre, mert három olyan elemet (ige – írás – sírás) képes egyetlen alakzatba sűríteni, amelyek (szemantikailag) a leghangsúlyosabban szembesítenek a költői nyelv medialitását érintő vitákkal, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a „kezdetben” kifejezés (akár a *János evangéliuma* értelmében is) a legvégső, illetve legelső eredetre vonatkozik (hogy tudniillik a kimondott vagy a leírt szó élvez-e elsőbbséget).

A sírás szó használatával első ránézésre megkerülhetőnek tűnik az elsőbbség kérdése (a sírás például Plessner ismert értelmezésében is „túl vagy innen” van bármiféle nyelvi megnyilvánuláson, miközben nyelvvel egyébként rendelkező lények sajátja⁶), tehát a szöveg az *Apokrif* „nincsen szavam”

6 Vö. Helmuth PLESSNER, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* = *Uő, Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt am Main, KIADÓ, 1982, 201–387.

paradox kijelentéhez hasonlóan a nyelvnélküliségben, a nyelvi eszközöktől való megfosztottságban határozza meg kezdőpontját.

Az ötödik strófától kezdődően azonban már szövegszerűen is az írás kerül a középpontba, a záróstrófa pedig mintha újra a kezdőstrófa mediális kétségei közé vezetné vissza az értelmezőt.

6

Írás vagyunk s a kéz, mely
eltöröl - mintha a föld
fáradt hátát simogatná.

7

Mit írtam itt a porba,
mit? S miért tüntettem el?
Tüzeknek üdvét, bűnjelét:
vak angyaloknak énekét?

A hatodik versszak meghatározatlan többes szám első személyvel jelölt „hangja” saját magát és – a meghatározatlanságból adódóan – az egész emberiséget, vagy végső soron akár a teljes teremtett világot is az írással azonosítja, lényegében Hölderlin *Mnémoszüné*jével összhangban („csak jelek vagyunk” – „írás vagyunk”). Erről az egyébként rögtön ki is törlődő (írott) szövegről azonban a hetedik strófában az derül ki, hogy valószínűsíthetően „vak angyaloknak énekét” rögzítette. (Az azonosítások láncolatában tehát a világmindenség egy olyan, azonnal kitörlődő szöveggé válik meghatározhatóvá, amely egy már korábban följegyzett, illetve esetleg megszólaltatásra váró éneket tartalmazott. KAF szövege sem a porba írt szöveg tartalmára vonatkozóan, sem pedig a kitörlés ágensére, annak motivációira nézve nem szolgál biztos információval. Az angyalok porba írt énekének rejtélyessége, kétségessége így azt a szintén a *János evangéliumában* leírt történetet idézheti meg, amikor Jézus egy, a farizeusokkal folytatott vitában válasz helyet a porba ír. A történet annál is inkább rejtélyes, mert a *Biblia* szerint ez az egyetlen olyan alkalom, amikor Jézus nem beszél, hanem ír (sajátos módon azonban, a KAF-szöveghez hasonlóan, nem tudjuk meg, hogy mit). Innen nézve nem zárható ki, hogy az

eltüntetést pontosan a feljegyzés tökéletlensége, kiolvashatatlansága, vagyis a világ nyelven keresztüli megragadhatatlansága teszi szükségszerűvé; és mivel a tökéletesség egyedül Isten sajátja, a szöveg eltörlésével pedig az angyalok éneke is hozzáférhetetlenné válik, végső soron a kezdő, nyelvnélküli állapot áll újra elő. Vagyis: innen nézve a „kezdetben volt a sírás” sor legérdekesebb sajátossága éppen az, hogy miközben az sírás-írás-ige alakzatában az akusztikai hasonlóság okán éppen a hangzás elsőbbségére irányítja a figyelmet, szemantikai szinten pontosan ennek ellenkezőjét, vagyis az írás elsőbbségét állítja. (Az elemzés nyilvánvalóan tovább is vihető, a sírás nyelven kívüli állapota pontosan ennek a rögzíthetetlenségnek a következménye... stb.)

A gyerekvers médiumai

Kovács András Ferenc – aki pályája kezdetétől folyamatosan foglalkozik gyerekversekkel – eddig hat jelentősebb gyerekvers-kötetet jelentetett meg: a *Miénk a világ*, a (Deák Ferenc által a mai, magyarországi olvasó számára kissé ódivatúan illusztrált) *Vásárhelyi vásár* és a *Víg toportyán*. Erdélyben jelentek meg, ezért magyarországi terjesztésük kissé esetleges volt; szerencsére azonban ezen kötetek anyagának jó része megtalálható a Magvető által kiadott és Takács Mari által igen invenciózusan és progresszíven illusztrált *Hajnali csillag peremén* című gyűjteményes anyagban is, amely nem csupán a három Erdélyben megjelent kötet anyagából válogat, de számos „felnevelteknek szánt” verset is – elsősorban a szövegek hangzó, játékos aspektusát kiemelve – gyerekverseként kínál (újra)olvasásra. KAF gyerekverseire általában is jellemző ez a fajta „kettős kódolás”, azaz hogy a felnőtt és a gyermek olvasót (vagy hallgatót) – nyilvánvalóan a szöveg különböző regisztereiben –, de – egyaránt képes megszólítani. Erre a kettős kódolásra, illetve kettős olvashatóságra épít az eddigi utolsó „gyerekvers-kötet”, az *Egerek könyve* is, Szalma Edit vicces, néhol kissé groteszk, de mindenképpen a szövegekkel aktív dialógusba lépő illusztrációival, szintén a Magvető gondozásában.

Noha valamennyi kötet igen magas színvonalú, szép kiállítású kiadvány, talán nem elhamarkodott az az értékelés, hogy a fenti kötetek közül komplexitás,

az illusztrációk vitathatatlan gyerekközpontúsága, szépsége és játékossága, különösen pedig a tanításban való felhasználhatósága tekintetében egyértelműen a *Hajnali csillag peremén* és az *Árdeli szép tánc* emelkedik ki.

*

Azok az irodalomelméleti modellek, amelyek készek arra, hogy a vers „líraiságát” vagy „költőiségét” magát is problémává tegyék (elsősorban annak a belátásnak köszönhetően, hogy a különböző – nyílt vagy implicit – líra- és költészetfelfogások alapvetően befolyásolják szövegértelmezési műveleteinket), sok esetben mintegy magától értetődően veszik számba a költői szöveg mediális meghatározottságait is; a vers (vélt vagy valós) orális, hangzó „őseredete” mégis gyakran az evidencia értelmében, igazolásra sem szoruló alapvetésként húzódik meg költészettörténeti gondolkodásunk mögött.

Különösen izgalmas ez a kérdés a gyerekversek esetében, hiszen az olvasni nem tudó gyerekek számára (akik elvileg a gyerekvers elsődleges célközönsége) szükségszerűen az oralitás marad a verbális tartalom, így a vers közvetítésének egyetlen szóba jöhető közege. A felnőtt, általában a szülő általi felolvasás emellett persze az „olvasóvá nevelés” kiemelten fontos terepe is, sőt nem ritkán a szülő-gyerek kapcsolat, a család életét szervező napi rutin egyik legintimebb momentuma. Ez utóbbi aspektus pedig már csak a kommunikációs szituáció speciális rögzítettsége okán is nagyobb figyelmet érdemelne (még akkor is, ha alig képzelhető el, miféle módszertannal lenne vizsgálható). A szülő által a saját gyerekének szánt felolvasásban ugyanis nem csupán a feladó és a címzett állandó (vagy legalábbis nagyon korlátozott a potenciális résztvevők száma és személye), de gyakran a kommunikáció helyszíne, időpontja és egyéb körülményei is: valószínűleg a legtöbb gyereknek elsősorban a szülei olvasnak, és a legtöbb szülő élete során kizárólag saját gyerekeinek, és nekik is csupán életük egy speciális szakaszában olvas föl hangosan. (A kisgyerekek ismert, és talán antropológiailag is kódolt repetícióigénye pedig gyakran a legkisebb eltéréseket sem tolerálja, ami ráadásul még egyfajta rituális jelleget is kölcsönöz a felolvasásnak mint sajátos kommunikációs aktusnak.)

Bármilyen furcsának tűnjék is, a modern nyugati kultúrában (bizonyos formális eseményeket leszámítva) szinte csak ebben, a gyerekeknek történő

felolvasásban őrződött meg az olvasásnak egy évszázadokon keresztül egyeduralkodónak számító, és minden bizonnyal archaikusabb kultúrtechnikája: az írás ugyanis a nyomtatás megjelenése előtt, sőt egy rövid átmeneti időszakban azt követően is, másodlagosnak számított a halláshoz képest. Fő funkciója az volt, hogy – Ong találó megfogalmazásával élve – a tudást visszatáplálja a szóbeliség világába.⁷ Hogy a régiségben a leírt szó milyen mértékben volt összekapcsolódva a kimondott szóval, azt talán legkimerítőbben Balogh József *Voces paginarum. Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez* című, a nyugati médiaelméleti gondolkodásra is meghatározó erejű tanulmánya mutatja. Balogh igen meggyőzően érvel amellett, hogy az antikvitástól egészen a középkorig terjedő időszakában az olvasás az evidencia értelmében jelentette a hangos olvasást. A kiváló klasszika-filológus elsősorban olyan példákat keres, amelyekben külön is kiemelik, mert furcsának, szokatlannak látják, hogy valaki némán olvas, azaz a néma olvasás a korabeli értelmező számára magyarázatra szorult:

a hangos olvasást elsősorban olyan helyekkel bizonyíthatjuk, amelyek abnormitásokról emlékeznek meg, olyan esetekről, amikor valakit különös okok bírtak rá, hogy az általános szokástól eltérően némán olvasson, vagy mikor valakit a hangos olvasás folyamatosságában egy s más körülmény meggátolt.⁸

Amilyen természetes volt a hangos olvasás a nyomtatás elterjedéséig, éppúgy van ráutalva a gyerekkorszak ma is a kimondásra: az írott szöveg pedig a gyerek egy bizonyos életszakaszában inkább csak támogatja, mintsem helyettesíti azt (az általános iskolai oktatásban például az írott szöveg gyakran elsősorban a memorizálás mankójaként funkcionál, amit aztán hangosan „fel kell mondani”).

A közös orális, tehát a gyerek számára akusztikusan hozzáférhető verbális tartalom ellenére a kisgyerek-befogadó szempontjából mégis különbséget kell tennünk az emlékezetből felidézett szövegmondás és a felolvasás között (jelen

7 Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség*, Bp., AKTI, Gondolat, 2010, 105.

8 BALOGH József, *„Voces paginarum.” Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez*, Bp., Franklin Társulat, 1921.

sorok szerzőjének kislánya például hangsúlyozottan – és ellentmondást nem tűrve – ragaszkodik a szöveg „felolvasásához”, még akkor is, ha jelen sorok szerzője – a gyerekek már említett repetícióigényből adódóan – gyakran fejből is hibátlanul fel tudna idézni egyes „felolvasandó” szövegeket. Ezen a talán túlságosan is személyes, ezért szükségképpen anekdotikus érvelésen alapuló megfigyelés kapcsán azonban most nem elsősorban az ismétlődő családi rítusok monolit jellegét és általában a gyerek állandóságra való törekvését érdemes szemügyre vennünk (noha ennek fontossága aligha becsülhető túl), mint inkább azt, hogy a gyerekeknek szóló, „gyerekkönyvekből” történő felolvasás sok esetben *nem* korlátozódik pusztán az oralitásra: a könyv mint tárgy jelenléte, különösen a képekkel illusztrált kiadványok esetében ugyanis nyilvánvalóan alapvetően befolyásolja a befogadói élményt. A talán kevésbé szerencsés kifejezéssel „picturebooknak” vagy „képeskönyvnek” nevezhető kiadványtípus ilyesfajta használatát Várnai Zsuzsa remek és igen alapos tanulmányában így foglalja össze:

*A képeskönyv olyan kisgyermekeknek szóló alkotás, melyben a kép-szöveg aránya eleve meghatározott. Sokszor olyan könyvet is értünk rajta, mely kizárólag képeket tartalmaz. A hagyományos értelemben használt mese-könyv-fogalom általánosabb, vonatkozhat képeskönyvre, illusztrált történetre és olyan gyerekirodalmi alkotásokra is, melyekben csak egy-két kép található. Ebben a fejezetben olyan gyerekeknek szóló könyveket vizsgálók a vizualitás és verbalitás kapcsolatának szempontjából, melyek leginkább az angol *picturebook* kategóriájába tartoznak. Ezek a könyvek vizuális és verbális narratívákat ötvöznek⁹ és elsősorban kisgyermekek számára íródtak.¹⁰*

9 Michel Foucault szöveg és kép viszonyát a végtelenséggel jellemzi: „Ám a nyelv viszonya a festményhez végtelen viszony. Nem mintha a beszéd tökéletlen lenne, és valami hiány volna benne a láthatóhoz képest, amelyet hasztalan igyekszik pótolni. A nyelv és a festmény egyszerűen nem redukálható egymásra: hiába mondjuk, amit látunk, amit látunk, az soha sincs abban, amit mondunk, és hiába mutatjuk képekkel, metaforákkal, hasonlatokkal, amit mondunk, a helyet, ahol e szóképek megcsillannak, nem a szem bontakoztatja ki, hanem a szintaxis egymásutánja határozza meg.” MICHEL FOUCAULT, *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, Bp., Osiris, 2000, 27.

10 VÁRNAI Zsuzsa, *Kép és szó. A vizualitás szerepe és jelentősége a kortárs gyermekirodalomban = Mesebeszéd. A gyerek- és ifjúsági irodalom kézikönyve*, szerk. HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán, MÉSZÁROS Márton, SZEKERES Nikolett, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2016, 399.

Talán nem meglepő, de a nyugati kultúrában kép és szöveg diskurzusára törekvő picturebooknak is megtalálhatók a maga archaikus előzményei (mintha az olvasás elsajátítása vagy általában a könyvekben közölt verbális tartalomhoz való hozzáférés az egyén és a kultúra esetében is hasonló fejlődési utat járna be): kora újkorral kapcsolatos vizsgálataiban ugyanis lényegében hasonló megállapításra jut Daniel Woolf is, aki szerint a korai modern tudat legalább annyira orális és akusztikus (retorikus), mint amennyire vizuális gyökerekből származik, a két szféra azonban kiegészítette egymást:

a korai modern gondolkodás a nyomtatás technikája által a szemre gyakorolt egyre fokozódó nyomás ellenére is teljes mértékben képes volt az akusztikus és vizuális ingereket egyensúlyban tartani, [...] önmagában az, hogy kifejlődött és fennmaradt valamiféle érzékelési egyensúly, megmutatja, hogy a későközépkori gondolkodáshoz képest kevésbé volt ráutalva arra, hogy egyik érzékelési módot egy másikra cserélje.¹¹

A képekkel illusztrált és írástudatlan kisgyermekeket célzó, tehát szükségképpen felolvasásra szánt gyerekkönyvek pedig mintha éppen ezt a köztes szférát és az abban rejlő diskurzuspotenciál kiaknázását céloznák.

Az ilyesfajta kiadványokban szereplő képek – folytatja érvelését Várnai Zsuzsa –

ugyanúgy „olvasandók”, mint a szöveg: részleteket kell megfigyelnünk, egymásutániságot, ok-okozati viszonyokat, rejtett tartalmakat – más szóval vizuális narratívát alkotnak. A képek is továbbgondolhatók, kiegészíthetők, folytathatók éppúgy, mint egy szöveg. A *picturebook*ban a kép sohasem illusztráció, hanem az a váz, melyből a könyv született, melyre a történet épül – akár van mellette szöveg, akár nincs. Mivel a vizuális narratíva sokféle módon dekódolható, nem lesz unalmas az általa közvetített tartalom többszöri „olvasásra” sem. Mindemellett azt is figyelembe kell vennünk,

11 Daniel WOOLF, *Speech, Text, and Time. The Sense of Hearing and the Sense of the Past in Renaissance England = Hearing History. A Reader*, ed. Mark M. SMITH, ATHENS, UNIVERSITY OF GEORGIA PRESS, 2004. ns. Kiadó,

hogy a gyerekek képekben gondolkoznak, sokkal otthonosabban mozognak egy vizuális világban, mint mi, és a vizuális szövegek olvasása során is jóval alaposabbak, türelmesebbek nálunk, szemünkkel gyorsan „szkennelő” felnőtteknél.¹²

Bármennyire pontosak legyenek is azonban Várnai Zsuzsa megfigyelései, amennyiben azokat egy illusztrált verseskötetre – jelen esetben az Árdeli *szép tánc* című kötetre – próbálnánk meg alkalmazni, valószínűleg jelentős problémákba ütköznénk. Először is terminológiai problémákba: miközben Várnai következetesen kép és szöveg viszonyáról beszél (amelyben – a picturebook esetében – a kép a szöveg egyenrangú diskurzuspartnere), nem pontosan tisztázott az általában a könyvben szereplő „kép” fogalmának viszonya ahhoz az „illusztráció-fogalomhoz”, amit például a *Művészeti Lexikon* így határoz meg: „Az illusztráció nyomtatott szöveg szemléltetését, kiegészítését szolgáló kép, rajz, fénykép, ábra. [...] A művészi illusztráció az egyszerű szemléltetésen túllépve, új művészi élmény hozzáadásával a szöveg megértéséhez, átéléséhez segíti az olvasót.”¹³ Bár első ránézésre úgy tűnik, a „művészi illusztráció” fogalma jól beleilleszthető Várnai elgondolásába, kép és szöveg hierarchikus viszonyában egyértelműen a szöveg elsődlegességét posztulálja. A második, összetettebb (és számunkra termékenyebb) probléma a narrációval kapcsolatos: miközben ugyanis Várnai Zsuzsa, és az általa igen alaposan feldolgozott angolszász „picturebook-szakirodalom” kép és szöveg dialógusát egyfajta közös „narratív olvashatóságban”¹⁴ látja

12 VÁRNAI, i. m., 399.

13 *Művészeti Lexikon II*, szerk. ZÁDOR Anna, GENTHON István, Bp., Akadémiai, 1966, 437.

14 Hansági Ágnes egyik kitűnő meseregény-elemzésében a „verbális és ikonikus narráció” fogalmait lényegében hasonló értelemben használja: „A *Völgy*... egyszerre verbális és ikonikus szöveg: nyelv és kép viszonya egyenrangú, mind a verbális, mind az ikonikus szöveg olyan jelölőkkel és utalásokkal dolgozik, amelyek egyszerre lehetnek mono- és transzmedialisak, illetve képesek jelölökként és ornamensekként is működni, annak függvényében, hogy a kép és/vagy szöveg olvasója milyen előismeretekkel rendelkezik. Könyvtárgyként A *Völgy*... valójában hibrid médium, amelyben a nyelvi és képi (verbális/ikonikus) szövegek interakciója olyan elbeszélést képes létrehozni, amely csak az egyik vagy csak a másik szemiotikai csatorna használatával aligha valósulhatna meg. Egyszerűbben fogalmazva: az irodalmi és a képi szöveg együttjátékából jön

megragadhatónak, a lírai szövegek igen gyakran csak jelentős kompromisszumok árán, vagy éppenséggel egyáltalán nem transzformálhatók narratív struktúrákká. Logikusan adódik tehát a kérdés: miképpen befolyásolják a „művészi illusztrációk” (precízebben fogalmazva: az ikonikus és verbális jelek diskurzusa) a lírai szövegek befogadását? Különbözik-e, és ha igen, miben különbözik az illusztrált gyerekverskötet „olvashatósága és/vagy nézhetősége és/vagy hallgathatósága” például az illusztrált mesekönyvtől?

A 2018-ban a csíkszeredai Gutenberg kiadónál megjelent Árdeli szép tánc című kötet vizsgálata már csak azért is kiemelten alkalmas anyagnak tűnik az ehhez hasonló kérdések felvetéséhez (ugyanakkor alaposan meg is bonyolítja azt), mert az esztétikailag is magas minőségű illusztrációk mellett egy – részben KAF által szavalatként előadott, részben pedig Sebő Ferenc által megzenésített – KAF-verseket tartalmazó lemezzel együtt került forgalomba. A „kötet” így a szó legszorosabb értelmében feszíti szét a könyv mint médium határait, egyszersmind pedig a lehető leghatározottabban kényszeríti ki a vers akusztikai fenoménként való számbavételét – valamint ennek a gyerekolvasóra vagy hallgatóra gyakorolt hatásának végiggondolását is. (Az pedig valószínűleg nem szorul részletesebb igazolásra, hogy a dallamra énekelt vagy megzenésített gyerekvers esetében ismét csak a versnek egy archaikus felhasználására ismerhetünk rá, még akkor is, ha a dallamra énekelt vers nemcsak hogy megszakítás nélkül jelen volt a nyugati kultúra ismert történelmében, de a hangrögzítés és például a zenei rádióadók révén – igaz, szinte kizárólag a populáris regiszterben – soha nem látott mértékben van jelen mindennapi életünkben is.)

Már a 2000-ben, a Jelenkor által kiadott gyűjteményes kötet, a *Kompletórium* egyes példányaihoz is mellékeltek zenei CD-t (Mikó István *Biciklirodeó*

létre A Völgy... »igazi« szövege és története, olyan minőségként, amely csak az irodalmi vagy csak a képi szöveg olvasásával nem születhetne meg.” HANSÁGI ÁGNES, *Kétjobb lábba balhátvéd és öltözködési nagykos. A képek nyelve és a nyelvi képek az új meseregényben* (Elekes Dóra: Dettikéről és más istenekről, Treszner Barbara rajzaival; Kollár Árpád: A Völgy, írta Tárkony, rajzok Nagy Norbert) = Uő, *Láthatalan limesek*, Balatonfüred, Balatonfüred Városért Közalapítvány (Tempevölgy Könyvek), 2018, 229.

című lemezét,¹⁵ amely a *Jack Cole daloskönyve* változó színvonalon megzenésített darabjait tartalmazta), ez a kiadvány azonban hangsúlyozottan függelékként, azaz többé-kevésbé esetlegesen kapcsolódott csak a kötethez (például *Kompletórium*ban szereplő Jack Cole-versek közül csak néhány szerepel a lemezen is; és megfordítva, a *Biciklirodeó* című lemez is számos olyan megzenésített Jack Cole-dalt tartalmaz, amely viszont a válogatáskötetből maradt ki.¹⁶

Az Árdeli szép tánc ezzel az esetlegességgel szemben minden tekintetben reflektál a kiadvány multimediális vagy hibrid jellegére: a szerzői pozícióban KAF és a Sebő-együttes neve együtt szerepel (ahogyan Kürti Andrea illusztrátor neve is fölűnik a borítón), Sebő Ferenc pedig a zeneszerzés mellett nem csupán a megzenésítés munkálataiban vett részt, de a kötet anyagának kiválogatásában is. A CD-n hallható zenei feldolgozások sorrendje itt meg is egyezik a versek kötetbeli sorrendjével, amely sorrendben minden bizonnyal „zenei”, pontosabban zenészi szempontok is szerepet kaphattak. A kötet végén a KAF-kötetekben egyébként sem ritkán megjelenő „jegyzetek” (amelyek KAF-nál hagyományosan a szövegek értelmezését segítő, gyakran újabb szerepjátékoknak is teret nyitó háttérinformációkat nyújtanak), itt éppúgy beszámolnak például Sebő Ferencnek a megzenésítéssel kapcsolatos dilemmáiról, mint a versek (valós vagy fiktív) keletkezésének körülményeiről.

Ennek alapján pedig elvileg elképzelhető volna a kötetnek egy olyan felhasználása is, amikor a felolvasó szülő szerepét teljes egészében a CD-ről hangzó versek és dalok vennék át – figyelembe véve azonban, hogy nagyon nehéz elképzelnünk egy egyedül CD-t hallgató kisgyereket, amint egyhelyben ülve hosszú percekig figyel a dalhoz tartozó kötetbeli illusztrációt, a CD hallgatására a gyakorlatban inkább olyan szituációkban szokott sor kerülni, amikor az olvasás/felolvasás nem jöhet szóba (például utazás vagy játék közben). Sokkal valószínűbb viszont (és itt újra csak személyes tapasztalatokra és az anekdotikus érvelésre hagyatkozhatom), hogy a megzenésített versek

15 Mikó István nemcsak énekesként, gitárosként és hegedűsként, de zeneszerzőként is közreműködött a lemezen.

16 Valószínűleg sokkal szerencsésebb és dialógusképesebb lett volna a *Biciklirodeó*t a *Jack Cole daloskönyvének* egyik újabb kiadásához mellékelni.

gyakori hallgatása, mely a szövegek memorizálását mintegy automatikusan segíti, elsősorban a felolvasó felnőtt felolvasásmódját, másodsorban a gyerek és a könyv viszonyát rendezheti alapjaiban át. Jelen sorok szerzőjének kislánya például a versek felolvasásakor a leghatározottabban elvárja, hogy a megzenésített verseket a lemeztől már ismert dallammal énekelve, KAF „szavatait” pedig a lemeztől megismert hangsúlyozással és tempóban adjuk elő. A gondosan oldalpárokba rendezett kép-szöveg kapcsolatok mindezen túlmenően még azt is lehetővé teszik számára, hogy az éppen felolvasandó verseket tökéletes biztonsággal beazonosítsa, s így a CD hallgatása közben önkéntelenül is megtanult szövegeket – pontosan a könyv megfelelő oldaláról – maga „olvashassa fel”.

Visszatérve a képek vagy illusztrációk kérdéséhez, a következő mikroelemzésekben arra teszek kísérletet, hogy – ha csak a problémafelvetés igényével is –, de – elhatároljam egymástól a verbális és ikonikus jelekre épülő diskurzusok különböző alaptípusait egy jellemzően *nem* narratív struktúrára épülő szövegtörzshöz, a gyerekverskötet esetében. Hipotézisként a versszöveghez való viszony alapján három fő típust különböztetek meg: „fokális”, „totális” és „narratív” illusztrációt, egyrészt hangsúlyozva, hogy az alaptípusok gyakran egymásra épülnek, másrészt, hogy – amint a „taxonómia” felállítására maga is önkényes –, úgy – az egyes típusok elhatárolása is csakis kettős, képi és szövegi hermeneutikai műveletek eredménye lehet, így semmiféle „objektivitásra” nem tarthat igényt.

A „fokalizáló illusztráció” valószínűleg a versillusztrációk egyik leggyakoribb formája. Alapvetően arra törekszik, hogy a szövegnek egy képileg is jól megragadható elemét (nem elsősorban könnyen megragadható elemét), egyes szereplőit, jellemző helyszínét vagy tárgyait vizuálisan megjelenítse, az olvasó figyelmét a képileg ábrázolt szövegrészre irányítsa. A fokális illusztráció, miközben figyelmünket az egyik szövegrészre irányítja, más szövegrészekről szükségszerűen eltereli.¹⁷ Látványos példája ennek a *Széna-illat* című Arany-hommage jelen kötetbeli illusztrációja, amely a szövegnek

17 Talán ezért is annyira zavaró, amikor nyomdatechnikai okokból – különösen az ötvenes évekből kiadványokban találkozhatunk ezzel – az egész oldalas illusztráció valamilyen irányban „elcsúszik”, és például az adott szereplő leírását csak oldalak múlva követi az őt ábrázoló kép.

mindössze egyetlen, igaz meglehetősen összetett képéhez kapcsolódik, a szöveg nagyobb részét kitevő vonuló csorda képét, ahogyan a *Családi körre* történő direkt utalást (eperfa) pedig reflektálatlanul hagyja. Az illusztráció egy retorikailag meglehetősen bonyolult, kérdésbe ágyazott hasonlatot jelenít meg: „Olyan kerek és tiszta-e a hold, mit a nanó főzte aranyló puliszka?” A kérdés a szövegbeli értelméből adódóan állításként is megfogalmazható: „Nem dönthető el bizonyosan, hogy olyan kerekded és tiszta-e a hold, mint a nanó főzte puliszka, még akkor sem, ha ugyanannyi gyerek örül a puliszkának (tehát puliszka nyilvánvalóan nagyon is kerekded és tiszta), ahány csillag a holdat körülrongja (tehát a hold is vélhetően kerekded és tiszta)”. Azáltal viszont, hogy az illusztráció képileg is megjeleníti a puliszka és az azt körülvevő gyerekek, valamint a hold és az azt körülvevő csillagok közti hasonlóságot, a kérdés sokkal inkább retorikai, semmint valódi, eldöntendő kérdésként szituálódik: a kettő közti hasonlóság nyilvánvaló.

Szénaillat

Hódolat Arany Jánosnak

Alkonyuló úton,
mint ballagó boglya,
szénásszekér billeg
búsan imbolyogva.

Bődülgetve tódul,
hazatér a csorda:
tárt kapuval hívja
majd mindenik porta.

Bojtos jókedvében
csettinget az ostor,
de már álmosabban
szállingóz a sok por...

Pislog az eperfa,
magas éjbe horgad,
s valaki az égre
akasztja a holdat.

Így akasztja apó
estelente egyre
a tehénke horpadt
kolompját a szegre.

Vagy tán olyan a hold,
oly kerekded, tiszta,
mint a nanó-főzte
aranyló puliszka?

Hisz ahány unoka
vacsorának örül,
a holdat is annyi
csillag dongja körül...

Éjszakák tejében
messze néz a csillag:
száll a nyár, akár az
égi szénaillat.

A „totalizáló illusztrációk” egy jelentős hányada egy fokalizáló képből indul ki, azonban nem csupán a szöveg egyes részeinek, hanem a teljes szöveg ábrázolásának igényével lép föl. A hagyományos gyerekverskötetbe már csak a latin címből is következően is nehezen beilleszthetőnek tűnő *Ubi sunt*¹⁸ illusztrációja pontosan azt mutatja, amiről a szöveg maga szól: a szöveg

18 Az ubi sunt-formula irodalomtörténeti előzményeihez ld. LUKÁCSY Sándor, *Ubi sunt. Egy formula rövid életrajza*, ItK, 1989/3, 217–241.

linealitását azonban a vers utolsó önreflexív kérdésére reflektálva megfordítja. Míg a kép egyértelműen az irodalomban jártas olvasókat célozza, ugyanis az arc és név nélküli, éppen az *Ubi sunt* című verset író személy mögött feltűnő, arccal rendelkező brüsztyökben a versben mintegy katalógus- vagy archívum-szerűen megnevezett (azaz névvel és arccal is rendelkező) költőelődökre ismerhetünk, a gyerekhallgatókat elsősorban a nevek különös hangzása, a szó mint jelentéstől független esztétikai tárgy érzéki öröme ragadhatja magával (jelen sorok szerzőjének kislánya például ezt a szöveget tanulta meg a kötetből először – nyilvánvalóan halandzsaversként).

Ubi sunt?¹⁹

Hol van szegény Catullus,
Homér, Tibull, Horác, z,
Anacreon s a többi
Bordalba fúlt borász?

Propertius mivé lón,
Mivé Prudentius –
Bár zengte mindörökkön,
Hogy fény a fenti juss?

S hol vannak földi latrok:
A vágáns Góliás
Deáki víg hadával,
Ki vágytól glóriás?

Hol nő Provence virága,
Sok pajzán trubadúr?

19 A vers eredetileg a KAF-univerzumban Lázár René Sándorként jelölt hanghoz tartozik. Az eredeti közlés keltezése: „Maros-Vásárhelyt, 1893 februárjában”.

Kezők nyomán ha pendül,
Örülni tud a húr...

Hol Cavalcanti Gujdó,
Hol Villon Francoys –
Ki tudja, merre bújt, ó,
Hová suhant, hová?

Hová tűnt Dante, Sappho,
Szent Abélard vele,
Hová régvolt poéták
Poros sereglete?

Hol vannak? Fölsorolni
Botor nyelvem se bírja...
És hol van, azki róluk
Épp most e verset írja?

Hasonlóképpen totalizál, sőt, a szöveg egészét is az elmúlás allegóriájaként olvastatja a *Szüreti ének* illusztrációja, amely a kipréselendő és esetleg erjedésnek is indult szőlőszemeket emberi arcokként ábrázolja a már ködös, őszi tájban. Ez az „ősz-szüret-elmúlás” metonímialáncból felépíthető allegorézis nyilvánvalóan nem áll távol a szöveg verbálisan kifejtett irányától sem, a darazsaknak kiszolgáltatott, hangsúlyozottan mosolytalan arcok azonban ha lehet, egy fokkal még nyomasztóbbak vizuálisan, mint amennyire a szövegbeli hanghatások (csikordul, nyikordul) kellemetlenek akusztikailag.

Szüreti ének

Ősszel a hegy leve csurran, a nyári öröm tovasurran:
távol a dús aratás, dörmög a lusta darázs.
Zümmög a tájban az ének, dongnak a mustra méhek,
száll lugasokban a dal: fújja, ki még fiatal!

Röpteti büszke legényke, az apraja-nagyja, serényje:
zengik a kisgyerekek, s pár öreg is nyekereg.
Fújja leányka, menyecske! Megugrik a kertben a kecske:
táncra kel, egyre mekeg, s boldog, amíg bereked.
Hegy leve, vére kicsordul, a pincék sarka csikordul:
ajtajuk úgy nyikorog, mint mikor eb vicsorog...
Sírnak a görbe gerezdek, présben a könnyet eresztett
fürtök ezer szeme sír: gyűl levelükre a pír...
Hull a falomb, fogy az ének: múlnak az ifjak, a vénék!
Némul a dal, fogy a fény: forrhat a bor s a remény!
Fagy jön, az éj dere ver meg, az ágra ma zúzmara dermed.
Búsul a tőke... Csupasz szélbe vonít a kuvasz.
Ködben a hegy leve csordul: a föld már tél fele fordul...
Őszül az ég: havazik, s álmodozik tavaszig.

Verbális és ikonikus jelek (vagy szövegek) dialógusképességét természetesen a „narratív illusztrációk” aknázzák ki a leghatékonyabban, és ezek állnak a legközlelebb a picturebookként való olvashatósághoz is. Jellemzően olyan versek esetében lehetnek termékenyek, amelyeknek eleve is vannak narratív elemei, amit az illusztráció részletesebben is kifejt, illetve cizellál. (Igazolásra szorulna, mégis megemlíthetjük: elviekben akár az sem zárható ki, hogy bizonyos szinten minden illusztráció minden lírai szöveget a narratív olvashatóság irányába mozdíthat el.) A kötet és a lemez nyitóverse, az *Ugratós* illusztrációja egyaránt érthető fokalizáló, totalizáló és narratív illusztrációként, hiszen az szöveg egy jól meghatározható, a történet szempontjából látszólag irreleváns versszakát ábrázolja, amit a teljes szöveg értelmezési kulcsaként működtet, és aminek eredményeképpen egy egészen új történet rajzolódik ki arról, miért is lakott olyan vígan a költő a décsfalvai papnál, sőt, hogy milyen következményei lehetnek az ilyesfajta vigasságoknak.

Ugratós

Décsfalván be vígan laktam
dombocskán a papnál...
Büszkébb portát a környéken
Tán sehol se kapnál!

Többé el se vágynál onnét
Élve avagy halva –
Vendégelne bár kőházzal
Kis Nagyalambfalva...

Kányádi Úr pálinkáját
Ezúton is köszönöm –
Megoldotta bús nyelvemet
Meg urbánus közönyöm...

Kurta versem pántlikáját
Bármi czifrán göbözöm –
Úgyis értem trombitálnak
A templomban Bögzön...²⁰

Bizonyára tévednénk, ha a fentiekből pusztán a vizualitás elsőbbségét vagy a költői szöveg oralításba történő visszatérését értenénk meg, noha kétségtől mindkét tendenciának látszanak bizonyos jelei. Sokkal inkább arra érdemes törekednünk – különösen kisgyerekkorban –, hogy a költői szöveg befogadása a gyermeki érzékelés valamifajta természetes egyensúlyában valósulhasson meg. Hiszen ahogyan egy CD nem helyettesítheti, de kiegészítheti,

20 Pusztán fillológiai érdekesség, hogy a vers egy korábbi, 2002-es változatában még nem szerepelt az illusztráció által is reflektált „pálinkázós” jelenet:

Kükküllő menti ugratós /// Décsfalván de vígan laktam / Dombocskán a papnál: / Büszkébb portát a környéken / Tán sehol se kapnál! // Csak hiába csalogatna / Arréb Agyagfalva, / Csak hiába harangozna / Mindkét Galambfalva! // Többet el se vágynál onnan, / Fényesebb a Napnál: / Nincs jobb hely, mint a dombocskán, / Décsfalván a papnál! (Forrás, 2002/09)

támogathatja a szöveg memorizálását, a szülői felolvasás meghittségét, úgy a technikai vívmányok, például a digitális képtechnika vagy akár a modern hangrögzítő eljárások is revitalizálhatnak már eltűntnek hitt, de a gyerekek észlelésvilágához jobban hozzáilleszthető kulturális gyakorlatokat. Mindezen folyamatok pontos megértése jelentős feladatként áll a gyerekirodalommal foglalkozó szakemberek előtt.

*

Hasonló mediális problémákkal szembesíthet bennünket a *Hajnali csillag peremén* című gyűjteményes kötet is. A könyv – az ismert gyerekverskötet-hagyományt követve – egyfelől a naptári év eseményei alapján szerveződik (vízkeresztől karácsonyig), a verscímekben is következetesen jelezve mind a hónapok, mind az évszakok múlását (*Vízkereszt, Farsangi bolondságok, Március, április, ó! Májusi nóta, Tavaszutó, Juharfában nő a nyár, Júniusi gombászás, Nyári varázslat, Július, Augusztusi sóhajtás, Őszelő, Gyorsan ellobbant a nyár, Szeptember, Őszi nap, Szüreti multságok, Szüreti ének, Őszi hold, Télelő, December, Téli falucska, Erdélyi tél, Karácsonyi énekek, Betlehemes, Téli éjszakák*), amely szerkesztési eljárás a tanításban is megkönnyíti a versek kontextualizálását – lehetővé teszi például, hogy minden hónapban vagy minden esemény kapcsán közösen elolvassuk az arra az időszakra vonatkozó verset vagy verseket –; másfelől a napszakok (ébrenlét-alvás) logikáját is követi hajnaltól (ehhez rendre a Hold képe társul), az éjszakáig (ehhez pedig a csillagoké). A *Hajnali csillag peremén* – ahogyan a KAF-gyerekköltészet egésze – a gyereklíra „érzéki, játékos irányvonalát”²¹ követi, amely a gyermeki befogadáshoz igazodva erősen támaszkodik a nyelv hangzóságának, a költészet szekvencialitásának vagy ritmikusságának megtapasztalására, átélésére és örömére (ezért is mondogathatók, „mondókázhatók” ezek a versek), gyakran pedig – különösen a legkiemelkedőbb darabokban – az elbűvölő akusztikai élmény „varázslata” és a tartalom közti diskurzusra vagy éppen kontrasztra.

21 Vö. LAPIS József, *A kortárs magyar gyereklíra = Mesebeszéd*, i. m., 101.

Az alábbi fejezet elsősorban éppen ilyen szövegeket igyekszik a kötetben vizsgálni. Nemcsak azért, hogy felmutassa ezen szövegek komplexitását – amely komplexitást, ha nem is feltétlenül reflektáltan, de minden bizonnyal a gyerekolvasó vagy gyerekhallgató is érzékel –, hanem mindenekelőtt azzal a céllal, hogy KAF szövegvilágának különlegesen széleskörű dialógusképessége mellett érveljen.

Ilyen kontrasztra, ellentétre, pontosabban kettős olvashatóságra épül a sokat elemzett *Friss tinta, tinta, tinta* című szöveg, amely annak a *Friss tinta*²² című gyerekvers-antológiának is címadó darabja lett, amely a kétezres évek közepén szemléletformáló és úttörő szerepet vállalt a legfrissebb magyar gyerekköltészeti tendenciák fölmutatásában és népszerűsítésében. Az andalító, trochaikus lejtésű sorokból építkező szöveg intenciója szerint egy altatódal egy, csak a vers zárlatában lelepleződő (és valószínűleg csupán a felnőtt olvasó számára érzékelhető) csavarral, amely még a legkiválóbb értelmezők figyelmét is rendre elkerüli. A legtöbb szövegről szóló elemzés ugyanis egyáltalán nem szembesül azzal az értelmezési lehetőséggel, hogy az „altató” esetleg olyasvalakihez szólhat, aki fizikai valójában nincs jelen, holott a vers zárlata, legalábbis szemantikai szinten, aligha érthető másképpen: „Aludj kincsem ma hol vagy / Krisztinka tinka tinka.” Ebből a kiindulópontból a nyugodni térő játékok, meselények, gyermeki elfoglaltságok (egyébként is kissé ellentmondásos, nyugtalanító képekkel teli) seregszemléje alapvetően teszi kétségessé a szöveg altatóként, vagyis a szó literális értelmében „altatásra szánt beszédként” való olvashatóságát. A lista egyébként pozitív, vidám, gyermeki önfeledtséget sugalló elemeinek tagadása („nem leng a régi hinta”; „nincsen víg ugri-bugri”; „nincs hinta meg palinta”) tulajdonképpen tragikus veszteséglistává hangolja a szöveget; azt az értelmezést sem zárva ki, hogy a felsorolt tárgyak és cselekvések sora végső soron azon dolgok katalógusa, amelyek alkalmasak arra, hogy felébredjék az éppen a *Friss tinta tinta* című szöveget író „Én”-ben a távollévő Krisztinka emlékét; az „Én” pedig ennek az elszakítottságnak a traumatikus élményét a *Friss tinta tinta* című szöveg formai rögzítésében igyekszik domesztikálni vagy

22 *Friss tinta. Mai gyerekversek*, szerk. BANYÓ Péter, CSÁNYI Dóra, EDINGER Katalin, KOVÁCS Eszter, Bp., Csimota, Pozsonyi Pagony, 2005.

megszelídíteni. A szó legpozitívabb értelmében vett pátosz (azaz az olvasóban keltett fájdalom, együttérzés, szánalom) abból a kettősségből fakad, hogy az olvasó csak a szöveg legvégén szembesül (ha szembesül egyáltalán) azzal, hogy tulajdonképpen egy el nem hangzó, esetleg csupán valamilyen emlékként felidéződött altatódal szövegét olvassa.

Hasonlóképpen erre a „kettős kódolásra”, forma és tartalom közti rejtett kontrasztra épül a kötet címadó verse, a *Hajnali csillag peremén* is:

Hajnali csillag peremén

Hajnali csillag peremén
várjuk a reggelt, te meg én:
harmatozó fény a házunk,
mélybe kalimpál a lábunk.

Vacsoracsillag peremén
lessük az estét, te meg én:
elsuhanó fény a házunk,
reszket a mélyben a lábunk.

Földre bukó fény: te meg én.
Éjbe hunyó fény: te meg én.
Lobban a sóhaj-uszályunk:
csönd ciripelget utánunk.

A szöveg – számos Weöres-gyerekvershez hasonlóan – a hangzás, az akusztikai élmény andalító muzsikája mögött az emberi létezés és nemlétezés szorongató egzisztenciális problémájának játékos, gyermeki, ugyanakkor mellbevágóan lényeglátó megfogalmazásaként is olvasható. A szöveg „Én”-je az Esthajnalcsillag „peremén” ül (tehát veszélyes, kiszolgáltatott határhelyzetben) egy „Te”-vel. Az égitest szintén határhelyzetben van: mint a neve is mutatja, először tűnik föl az esti égbolton, hajnalban pedig a legtovább marad látható, és így mindig a „másik szférára” (a világosban a sötétre, a

sötétben pedig a világosra) utal, és tulajdonképpen ez a kettősség lesz a szöveg fő szervezőelve: fény-sötét, magasság-mélység, én-te, lét-nemlét. Az égitest az első két versszakban különbözőképpen van megnevezve (hajnali csillag vs. vacsoracsillag), amely megnevezésbeli különbség a „Mi” („te meg én”) világhoz való különböző viszonyulásait, vagy általánosabban az emberi életút (esetleg egy párkapcsolat) különböző állomásait mutatja. Míg az első strófa hangulatát és képeit a bizakodás, az örömteli várakozás határozza meg: „várjuk a reggelt”, „harmatozó fény a házunk”, sőt, még a lelógó lábak „kalimpálása” is gyermeki önfeledtséget sugall, a második strófában ugyanezek a képek gyorsulnak fel kontrollálhatatlanul és válnak fenyegetővé: „elsuhanó fény a házunk”, „lessük az estét”, ahogy a lábak vidám „kalimpálása” is „reszketésbe” fordul át. A harmadik versszak tulajdonképpen ennek a szükségszerű bukástörténetnek a logikus végkifejlete, a fény és a hang hiányával végső soron az elmúlás élményét viszi színre. A „te meg én” itt már egyenesen azonosítódik az „éjbe bukó fénnel”, a harmadik sor sóhaját pedig a „földre bukó fényként” is azonosítható „te meg én” eltűnése és az azt követő némaság, pontosabban (mivel a csönd – lévén éppen az akusztikai jel hiánya – s így akusztikai jelként nem érzékelhető) a csönd borzongató, mert ember nélküli „ciripelő” akusztikai élménye zárja le. A „ciripelgető csönd” oximoronja természetesen az olvasó azon tapasztalatában igazolódhat (ha fel nem is oldódhat), hogy a tücsökciripelést (egyéb halk hangokhoz hasonlóan) csakis az egyébként megszokott környezeti zajok hiányában, és jellemzően éjszaka tudjuk érzékelni, így, ha nem is a szó szoros értelmében vett, de mindennapos környezeti zajok hiányaként értett „csöndre” éppen egy máskülönben nem hallható hang akusztikai élménye ébreszthet bennünket rá. Amennyiben pedig azt is figyelembe vesszük, hogy a tücsökciripelés mintegy szükségszerűen a nyárhoz kapcsolódó élmény, talán nem céltalan fölidéznünk a *Szemiotika és retorika* klasszikus Proust-értelmezésének azt a passzusát, amelyben Paul de Man a légyzümmögés és a térzene különbségét a nyár természeti élményének fölidézhetőségében szükségszerűség és esetlegesség (és így metafora és metonímia) különbségeként olvassa; természetesen azzal a nem elhanyagolható eltéréssel, hogy míg Marcel Proust

Marcel szubjektív érzékeléséről tudósít, KAF-nál a „ciripelgető csönd” éppen az érzékelő szubjektum eltűnésének jelölőjeként érthető.²³

A kötet címadó szövegének méltó párja, az ember nélküli csönd élményének már-már Nemes Nagy Ágnest idéző totalizálása a *Téli éjszakák*, a kötet záróverse:

Téli éjszakák

Alszik a csillag a csöndben:

alszik a lent is a föntben.

Hold vacog, alszik a tóban.

Őz nyoma távolodóban

halkan elalszik a hóban.

A szöveg József Attila *Téli éjszaka* című versének, pontosabban néhány – előrebocsáthatjuk –, a szöveg hangzósságának problémájától és retoricitásától sem független szempontok alapján kiemelt sorának átírata; emellett pedig a kötet valamennyi tematikus és poétikai szervező ívének és elvének következetes lezárása. Míg a tél az év végét, az éjszaka pedig a nap végét jelzi, a versben tematizált csönd – a *Hajnali csillag peremén*nel összhangban – a verseket szervező akusztikai effektusok elnémulását. Így – lényegében az altatódalok legáltalánosabb toposzait követve (a tárgyak és természeti jelenségek sorra nyugovóra térnek) – egyszerre olvasható altatóként, de a fentebb elemzett végességtapasztalat megerősítéseként is: igen beszédes etekintetben

23 „Két módját állítja szembe annak, hogyan lehet felidézni a nyár természeti élményét, és egyértelműen kinyilvánítja, hogy az egyik módozatot többre értékeli a másiknál: a »szükségszerű kapcsolat« miatt, mely a legyek zaját a nyárral egyesíti, a zümmögés sokkal hatásosabb szimbólummá válik, mint a »véletlenül« épp nyáron hallott muzsika. Ez az értékítélet egy olyan különbségtételben jut kifejezésre, amely a metafora és a metonímia különbségének felel meg, hiszen a szükségszerűség és a véletlen szembeállítás elfogadható módja az analógia és az érintkezés megkülönböztetésének. Az azonosságra és totalításra való következtetés, mely a metafora alapvető alkotóeleme, hiányzik a tisztán viszonyoszerű metonimikus érintkezésből: van némi igazság abban, ha Akhilleuszt oroszlánnak tartjuk, ám szemernyi igazság sincs abban, ha gépkocsinak véljük Ford urat.” Paul de MAN, *Szemiotika és retorika = A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, SZAMOSI Gertrud, SÁRI László, Bp., Osiris, 2002, 306.

a „csillag”, a „lent” a „Hold” és az „őz nyomának”²⁴ részleges, pontosabban az alvás révén mintegy visszavont perszifikációja. A megszemélyesített élettelen dolgok ugyanis a prosopopoiia ellenére (vagy talán éppen annak eredményeképpen) továbbra is cselekvőképtelenek és – főképpen – némák maradnak. Annál is hangsúlyosabb ez a némaság vagy elnémulás, mert a szöveget közvetlenül megelőző, és a kötetben talán nem véletlenül azonos oldalra szerkesztett²⁵ *Csillagcsengő* szövege még akár tematikusan is igen hatékonyan aknázza ki a „cs” fonéma ismétlődésében és – konkrétan fogalmazva – az alliterációban rejlő akusztikai potenciált.

Csillagcsengő

Jégcsap csendül, jégcsap cseng –
csillagcsengő égen leng.
Jégcsap csücskén csüngő nesz –
csilló neszből csengés lesz.

Jégcsap csücskén fény csendül –
égen csüngő szél lendül...
Jégcsap csörren, csilló csend –
csokros csillagcsengő cseng.

Ha pedig figyelembe vesszük, hogy a *Téli éjszakák* ugyanezzel az alliterációval („alszik a csillag a csöndben”), tehát egy redukálhatatlanul a nyelv akusztikai aspektusára épülő retorikai fogással tesz megtapasztalhatóvá egy par excellence megtapasztalhatatlan, pontosabban akusztikailag közvetíthetetlen „akusztikai jelenséget”: a csönd a „hallhatatlanságát”, talán nem túlzunk, ha mindebben Kulcsár-Szabó Zoltán azon felismerésének megerősítését látjuk, amely szerint „vannak tehát, úgy látszik, olyan hangok is, amelyek

24 Az eltűnő, elalvó „őznyom” alighanem József Attila *Talán eltűnök hirtelen* című versével is összekapcsolhatja a szöveget.

25 A szerző közlése alapján a két vers keletkezése közt több év telt el.

soha nem hallhatók, csak olvashatók, s talán éppen ilyen a nyelv mediálisan fordíthatatlan »hangja« is”.²⁶ A *Téli éjszakák* ezen eljárása nem mellesleg nyilvánvalóan pretextusának, a *Téli éjszakának* a szintén a „cs” fonémára épülő alliterációját írja újra vagy tovább, lényegében azzal tökéletesen megegyező funkcióban: „Hallod-e csont a csöndet?”; ahogyan a „csillag – csillog” egymásraolvashatósága (figura etymologicája) révén is mintha a *Téli éjszaka* egy másik híres, legutóbb éppen Lőrincz Csongor által²⁷ elemzett képe idéződne fel: „Milyen vitrinben csillognak / ily téli éjszakák”.

Az első ránézésre könnyed, játékos *Békazene* című szöveg is nagyban támaszkodik az alliterációra mint akusztikai szervező elemre:

Békazene

Parti berekben brekken a béka:
rezzen a nádas barna taréja.

Békazenére ringnak az árnyak:
tó puha fodrán vadkacsaszárnyak.

Egy tavirózsán brekken a béka:
sárgul a félhold kajla karéja.

Békazenére, békazenére
csillagok ülnek az éj peremére.

Egy tavirózsán búsul a béka:
hajdani hangnak csak maradéka.

26 Vö: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = Uő, *Metapoétika*, Bp., Pozsony, Kalligram, 2007, 51.

27 Vö: LŐRINCZ Csongor, *A ritmus némasága? = Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, LÉNÁRT Tamás, Bp., Ráció, 2017, 317–337. Itt: 331.

Tó puha fodrán vadkacaszárnyak:
békazenére ringnak az árnyak.

Zöld vizek alján hallgat a béka:
hangja az égbolt hús buboréka.

A szöveg ritmikailag Nemes Nagy Ágnes *Tavaszi felhők*²⁸ című versének első strófáját idézheti fel, ám míg Nemes Nagy szövege tulajdonképpen egyetlen, rendkívül vidám és felszabadító természeti kép, a KAF-vers egy a tavirózsán ülő és brekegő béka „zenéjének” hatásait, valamint a – fenti elemzések után talán kevésbé meglepő módon – a béka elhalkulásának, majd elnémulásának történetét beszéli el. A szövegben egyfajta sajátos „szinechdochikus” moduláció révén a *Hajnali csillag peremén* című vers képei is felbukkannak; míg ugyanis a *Hajnali csillag peremén*ben a „Te” és az „Én” ül a csillagok peremén, a *Békazenében* az eddigi hordozók válnak hordozottá, a csillagok kerülnek ugyanebbe a helyzetbe: „Békazenére, békazenére / csillagok ülnek az éj peremére.” Ha ezen a ponton visszagondolunk de Man már említett Proust-elemzésére, láthatjuk, hogy a „békazene” de Man Proust-értelmezésével ellentétben mintha nem csupán jelölné az adott évszakot, de úgy tűnik, mintha éppen a békazene, a béka évszakokhoz szintén egyértelműen köthető brekegése lenne az az akusztikai jel, amely a természeti változásokat előidézi. A még barna, téli nádas a béka brekkenésére mozdul meg, az árnyak

28 Nemes Nagy Ágnes: *Tavaszi felhők*

Bodzavirágból, bodzavirágból
hullik a, hullik a sárga virágpör.
Fönt még a felhők szállnak az égen,
bodzafehéren, bodzafehéren.

Szállj, szállj, felhő,
pamacsos,
hullj le, te zápor,
aranyos,
hullj le, te zápor,
égi virágpör,
égen nyíló bodzavirágból.

ringása (amely a vadkacsák érkezését jelzi) éppúgy a békazene ütemét követi, ahogy a csillagok éj peremére kerülése (vagyis a hajnal), végül a távozó vadkacsákat jelző árnyak ringása is a béka elhalkuló hangjának következőként olvasható. Vagyis a szöveg mintha a de Man-i metaforafogalmat radikalizálná és totalizálná. Hogy a vers – amely egy béka „természetes”, mert szükségszerű elnémulását és elmúlását elbeszélő szöveg – mégis elemi erővel képes hatni az olvasójára, az nyilvánvalóan egy implicit észlelő szubjektum megjelenésével – vagy, a *Hajnali csillag peremén*hez viszonyítva, visszatérésével – magyarázható. A béka hangját ugyanis csakis egy emberi észlelő írhatja le „zeneként”, és rögzítheti az onomatopoezis, a hangutánzás, vagyis egy – Saussure fogalmával élve, – jóllehet – motivált, ám mégiscsak egyezményes nyelvi jel (vagy akusztikai effektus), a „brekkenés” segítségével. Ebből adódóan pedig hiába nincsen a versnek emberi szereplője, nyilvánvaló, hogy az észlelési folyamatnak mindvégig megmarad valamiféle emberi akcentusa. Azaz, ez a nagyon is szubjektív, nagyon is emberi észlelő kellett hogy legyen az is, aki – talán az elmúlás feletti kontroll visszaszerzésének reményében – a békazenét úgy kapcsolta össze a természet körforgásával, hogy ok és okozat logikáját fölcserélve a zenéléstől tette függővé a béka (és a nyár) elmúlását, nem pedig az elmúlástól, az ősztől a „békazenét”. Talán anélkül is, hogy a fent jelzett összehasonlító elemzéseket részletesebben is elvégeznénk, láthatóvá válik, hogy KAF költészetében az első ránézésre pusztán „egyszerű” gyerekversként aposztrofálható szövegek olvasásakor – az önfeledtnek tűnő akusztikai játékok és intertextuális kapcsolódások révén – a legalapvetőbb líraelméleti problémákkal (is) szembesülhetünk.

AZ OLVASHATÓSÁG – HALLHATÓSÁG – LÁTHATÓSÁG HATÁRESEI KOVÁCS ANDRÁS FERENC KÖLTÉSZETÉBEN

Miközben a KAF-értelmezői hagyomány mondhatni a kezdetektől jelentős figyelmet fordít a KAF-vers zeneiségére, egyértelműen kevesebb szó esik a szövegek oralitást és szkriptualitást hol egymásba játszó, hol egymás ellen kijátszó potenciáljáról. A KAF-vers „muzikalitása” olyan nyilvánvaló tétellé szilárdult, amely már igazolásra sem szorul. Ennek fényében – noha nyilvánvalóan nem perdöntő – mégis érdemes lehet röviden idézni, maga KAF, kevés interjúinak egyikében, miként nyilatkozik a kérdésre.

– Mit gondolsz – teszi fel a kérdést Csontos Erika –, magyarázható-e költészeted növekvő népszerűsége – Keresztury Tiborral szólván – az egyetemes kultúrában való otthonlétteddel? A versek elementáris zeneiségével?

– Nem tudom, erre nem tudok, nem vagyok hivatott válaszolni... Talán. De nem szabadna eltúlozni ezt a lírai muzikalitást... Az van, az létezik, mert hangzik, de nem elég a vershez... Vannak persze csingilingi-költészetek, de azok csak amolyan kísérletezések ... Másrészt pedig most arra gondolok, hogy a fülbemászó versmuzika bizonyára mégis visszaadhatna valamit a költészet régi rangjából, mára már kissé elfeledett hangmisztikájából, lelki fensőbbiségéből, avagy a te szavaddal: elementaritásából.¹

A fentiek kapcsán nem csupán arra érdemes fölhívni a figyelmet, hogy a kérdező (Csontos Erika) a vers „muzikalitását” mintegy automatikusan egy valamiféle „a nyelvek határain átlépő”, egyetemes kultúrában való jelenléttel hozza összefüggésbe (ami talán akár vitatható is lehet), hanem arra is, hogy mind Csontos Erika, mind pedig KAF a költészet zeneiségét, szintén az

1 Egy majdnem középkori írástudó. Beszélgetés Csontos Erikával = KOVÁCS András Ferenc, *Scintilla animae*, Kolozsvár, P-Press, Kolozsvár, 1995, 75.

evidencia értelmében, a szövegek népszerűségével állítja ok-okozati viszonyba. A „zeneiség” és a népszerűség összefüggését jól példázhatja Varró Dániel minden képzeletet felülmúló, vagy újabban Lackfi János költészetének érzékelhetően növekvő (közönség-) sikere, amely mintha pontosan ebből adódóan – a könnyen megzenésíthetőség kérdésével is kiegészülve – talált volna utakat a populáris kultúra felé (Varró verseit Presser Gábor, Lackfi verseit pedig a Kispál és a Borz éneke, Lovasi András közreműködésével zenésítették meg).

A könnyű (problémamentes) megzenésíthetőség természetesen Kovács András Ferenc költészetével kapcsolatban is rendszeresen visszatérő kérdés, jellemző módon azonban elsősorban a *Jack Cole daloskönyve*, valamint a gyermekversek megzenésítésére történtek kísérletek. Miközben tisztázandó lehet, és talán nem is feltétlenül egyszerű kérdés a megzenésíthetőség és a kimondhatóság, esetleg a felolvashatóság közötti határvonal meghúzása, fontos lehet legalább megemlíteni azt az Éneklő borz című, a „szerkesztők” által következetesen „hangzó folyóiratként” definiált felolvasóest-sorozatot, amelynek létrehozásában és működtetésében KAF szintén részt vett, sőt, a *Jack Cole daloskönyve* egyes darabjait (például *Wadnyugat Wégwidéke*²) kifejezetten ezen hangzó „lapszámok”, felolvasóestek számára készítette.³

KAF főntebb idézett rejtélyes megjegyzése: „a lírai muzikalitás létezik, mert hangzik, de nem elég a vershez” mintha valamiféle figyelemre nem különösebben méltó, a lírai szövegek megszólaltatásával szükségképpen mindig együtt járó (de semmiképpen sem specifikus), jellemzőként vagy inkább eseményként írná le a vers muzikalitását, amely azonban a költőiségnek/líraiságnak korántsem elégséges kritériuma. Ezzel összefüggésben elég itt csak utalni azokra a modellekre, amelyek nagyon leegyszerűsítve a tiszta, eredendő oralitást, illetve éppen a megszólaltathatatlanságot emelik ki. A fentiek továbbgondolásához Kulcsár-Szabó Zoltán megfigyelése lehet a segítségünkre, miszerint: „A líra oralitása vagy hangzóssága [...] önmagában nem, pusztán az írásos lejegyezhetőséggel való kölcsönös meghatározottságában

2 Kovács András Ferenc, *Jack Cole daloskönyve*, Bp., Magvető, 2010, 38.

3 Vö. *Egy majdnem középkori írástudó*, i. m., 73.

tekinthető a költőiség önreprezentációs médiumának.”⁴ Kovács András Ferenc költészete ugyanis számos ponton (tematikusan, és az alakzatok szintjén egyaránt) szembesít szkriptualitás és oralitás egymásrautaltságával. Hogy csak az imént idézett példánál maradjunk, a kifejezetten felolvasásra szánt *Wadnyugat Wégwidéke* című versben valamennyi v hangot w jelöl, olyan jel tehát, amelyhez a magyarban nem, csak az angolban társítható a v-től megkülönböztethető hang. Ami elméleti szinten azzal a nem különösebben újszerű belátással szolgálhat, hogy a betű KAF-nál sem érthető a hang reprezentációjaként, a gyakorlatban azonban annál inkább megnehezítheti egy elhangzásra szánt szöveg felolvasását, hacsak az olvasó nem kísérli meg a felolvasásban is az angol „w” hangot megformálni, amely viszont ebben a feltételezett megszólaltatásban (*Wadnyugat Wégwidéke*) egyértelműen gunyoros, távolságtartó konnotációkat vonna be az egyébként a pátosztól sem teljesen mentes szöveg értelmezésébe. Hasonló módon állnak ellen a felolvasásnak az olyan, a temporális indexeket a kor sajátos helyesírásával jelző szövegek, mint például a 19. század eleji helyesírással íródott *Psyché-átirat*, a *Nigra sed formosa*,⁵ vagy a kancelláriai helyesírást imitáló írásmóddal íródott *Kys magyar nyelv: emleec*.⁶

A fenti viszonyrendszer tárgyaláshoz nagyon leegyszerűsítve két alapsémát kínál KAF költészete: hang és szöveg azonosíthatóságának tagadását, valamint a két réteg közötti rögzíthetetlen oszcillációt (köztes állapotként pedig valamiféle egykor létezett idillikus egység, egymáshelyezhetőség állítását). Tekintve, hogy a hang és szöveg azonosíthatóságának megkérdőjelezése többé-kevésbé egyértelmű lehet, célszerű ezúttal csak a *Nászének, égetett agyag*⁷ című szöveg ilyen irányú értelmezésére koncentrálnunk, amely egyértelműen szkriptuális és orális egységének ígértetét rejti. A cím „nászének” tagját jól védhetően magyarázhatja az egyik lehetséges pretextus felismerése:

4 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = Uő, *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp., Kalligram, 2007, 43.

5 KOVÁCS András Ferenc, *Nigra sed formosa* = Uő, *Kompletórium*, Pécs, Jelenkor, 2000, 353.

6 KOVÁCS András Ferenc, *Kys magyar nyelv: emleec* = Uő, *Adventi fagyban angyalok*, Pécs, Jelenkor, 1998, 9.

7 KOVÁCS András Ferenc, *Nászének, égetett agyag* = Uő, *Kompletórium*, i. m., 263.

az Innin nászéneke, amely egy sumer költői műfaj, Komoróczy Géza leírásában: a „szent nász”, az ország földjeinek termőerejét évente megújító királyi szertartás éneke. (A szertartás során a király Innin (Istár) istennő szerelmeként, azaz Dumuzi (Tammuz) szerepében jelenik meg.⁸) A cím „égetett agyag” tagja szintén egy (időben) meglehetősen távoli kontextusba helyezi a szöveget, és ezt a hatást folyamatosan fenntartja, sőt erősíti a teljes szövegen végigvonuló archaizáló metaforika, amely minden esetben ősi vagy hagyományosan ősinek tekintett termékenységi képekkel operál: felszántott föld bevetése, párzó állatok és így tovább.⁹ A képek nem mellőzik az erőszak motívumait sem, ami szintén egyfajta kultúra előtti, illetve a természetből még éppen csak elszakadt ősi kultúra kontextusát idézi meg: „Vágd bele, vágj, vad ekéd sose szánjad”, később pedig „Hú tehenecskéd hágd bika módra, nyomj le teperj le.”)

Bár az „égetett agyag” kifejezés könnyedén felidézheti az agyagtáblák képzetét, csak az első két sor („Nippuri tábla. / Neked szól fénylő földi szerelmem”) vonatkoztatható egyértelműen az írásra magára; Azzal, hogy a „Nippuri tábla.” sor (első verssorként) önálló kijelentő mondat, lényegében a teljes szöveg összefoglalásának tekinthető: a sor ebben az olvasatban azt állítja a (versről), hogy egy sumér agyagtábla, a második sorral együtt pedig „Neked szól, fénylő, földi szerelmem”, hogy egyfajta „preindusztriális szerelmes levél”. A cím mellérendelő szerkezete innen nézve meglepő mediális paradoxont sejtet, egyszerre határozza meg (írott) szöveggént és (hangzó) énekként a verset.

Az a történelmi tény, hogy az ókori Mezopotámia egyik legjelentősebb író-pap, illetve hivatalnok központja működött Nippurban, azt az értelmezést is védhetővé teszi, hogy a szöveg beszélőjét egy nippuri író-pappal azonosítsuk, aki „szerelmes agyagtáblát” küld a kedvesének. A „szerző” azonban meglepő módon nem elégszik meg a szöveg megírásával: a dal előadását, megszólaltatását is igyekszik kontrollálni, „lantleckét” ad a „fénylő földi szerelmem”-ként aposztrofált alaknak, sőt folyamatosan instruálja a lantjátékos

8 Vö. KOMORÓCZY Géza, *„Fénylő ölednek édes örömeiben...”* = *A sumer irodalom kistükrébe*, szerk. Uő, Bp., Európa, 1970.

9 Ez a metaforika egyébként a nászénekek műfaji jellemzője.

játékát, „jól van, szorítsd le itt, úgy-úgy szorítsd le itt, lassan váltogasd a fürge hangzást”.

A szerző által megírt és a lantjátékos által előadott dal maga is minden szinten szerelmi aktus(ok) történetét meséli el: a tropológiai helyettesítések láncolatában ugyanaz az eseménysor ismétlődik meg újra és újra: a teljes szövegen végighúzódnó férfi-nő oppozíció végső soron a szöveg valamennyi szintjén az egyesülésbe, szerelmi együttlétbe (vagy a szerelmi együttlétet jelölő metaforába) torkollik. Az Inninnel szeretkező Dumuzi, a földet felszántó eke, a tehenet meghágó bika, az agyagtáblát véső író nád, és végül természetesen a szöveg szerzőjének és a lantjátékosnak az egyesülésébe, amikor is az agyagtábla „szerzője” (nyilvánvalóan a lant-líra metaforikával sem összeegyeztethetetlenül) saját magát azonosítja a lant húrával „csak szoríts, csak engem pengess, életem [...] a testem izzó húr, szoríts, lelkem tebenned messze pendül”.

A szerelmi együttlét képében az agyagtáblán megírt szöveg megszólaltatása, a lant-líra azonosítás révén végső soron a szkriptualitás és oralitás egyesülése rajzolódik meg, és ezen aktus eredménye tulajdonképpen maga a *Nászének, égetett agyag* című szöveg. Az utolsó strófa egy meglehetősen összetett, ám mégis követhető asszociációs lánc eredményeképpen újra csak oralitás és szkriptualitás egymásrugaltságának állításaként olvasható:

Azonban többek voltunk itt a szomjnál! Szónál is többek:
Némán perzselődtünk, fölizzó gödrök, túlfűtött kemencék.
De lángjainkban annyi költemény, vers: szerelmi himnusz,
bölcs
Rovátka heg! Kirajzolódott bennünk annyi írás! Mert minden
Áthat ... Így önnön tüzünknel többek lehetünk, mint a könnyű
Sár! Súlyos nászének, égetett agyag.

A szöveg írásos rögzítése ezek alapján éppenséggel nagyon is ráutalódik a megszólaltatásra, ugyanis éppen a szerelmi aktus (amelyet a fentiekben a szöveg hangzóvá tételével azonosíthattunk) íródik le kemenceként, ahol az agyagtábla kiégetése, a végleges rögzítés is végbemegy. Miközben azonban a nászének archaikus műfaja és az azt rögzítő archaikus médium is a jelenre

vonatkoztatva illuzórikusként leplezi le szkriptuális és orális egységét, annak elvi lehetőségéről, egymásrautaltságáról nyilvánvalóan nem mond le.

KAF költészetében a magyar lírában szokatlan mennyiségben találhatunk szem-, illetve fülrímeket. Az effajta rímek lehetőségei a magyar költészetben – lévén a magyar hangjelölő írás – tudvalevőleg korlátozottak, KAF költészetének azon sajátossága azonban, miszerint a lehetséges rímek számát idegen nevekkal, helynevekkel, más idegen szavakkal vagy szókapcsolatokkal igyekszik megnövelni, lényegesen gyakoribbá teszi. Témánk szempontjából azonban talán még fontosabb, hogy a tiszta szem- és fülrímek mellett a KAF-lírában feltűnően nagy számban találhatunk fél-szem-, fél-fülrímeket is, olyan alakzatokat tehát, amelyek egyébként egyik nyelvben sem létező alakok kimondását – kiolvasását kényszerítik ki. (Az alábbi, *Cape Carneval Blues*ból¹⁰ vett példában egyrészt a Míami alak a Májámi, és Miami helyett, másrészt az Ájnsztájn alak Einstej és Ájnstéjn helyett.)

Orlando süllyed ködbe vész
Nem látni már Miamit
Hadd jöjjön hát a súlytalan játék
mindegy mi ámit

Kiálthatsz egyre távolodsz
Hová tűntél el Einstein
Örvénylő kőbe semmiség
Szívébe visszafájsz tán

Nem pusztán az olvasásmód kimozdításáról van szó, hanem elsősorban arról, hogy mind a fél-szem-, mind pedig a fél-fülrím szembesít a nyelv másik aspektusának jelenlétével és megkerülhetetlenségével, úgy azonban, hogy egyik pozíciót sem tekinthetjük biztosnak, véglegesnek, hiszen amennyiben bármelyik nézőpontról is lemondunk, hibát észlelünk, olyan hibát nevezetesen, amelynek a kimondásban vagy a ki nem mondásban találjuk meg a megoldását és így tovább.

10 Kovács András Ferenc, *Cape Carneval Blues* = Uő, *Jack Cole daloskönyve*, i. m., 75.

KAF természetesen szemantikai szinten is megjeleníti szemrímek és fülrímek ezen médiumok közti rögzíthetetlenségének mozgását:

Az éj eltelik ó,
pihen most Abilene
Ledőlt New Jericho
Miért lennék stabil én?¹¹

A texasi Abilene város helyes kiejtése (a Wikipédia szerint) ebölin, írásmódja Abilene, így nyilvánvalóan csak abban az esetben lehet a stabil én hívóríme, ha az abilene jelsort hibásan, „magyaros kiejtéssel” „abilén”-ként olvassuk, amely alak egyébként semelyik nyelvben nem létezik. Az olvasásnak ez a kettőssége ebben az értelemben pedig természetesen az én stabilitásának hiányára is megfelelő magyarázatot kínálhat, amelyet a szöveg szemantikai szinten is problematizál.

Miközben a fentiek alapján a tiszta vagy fél-szem- és fülrímeket talán nem túlzás az orális és szkriptuális közötti rögzíthetetlen oszcilláció egyik meghatározó trópusaként toposzaként? olvasni, természetesen néhány példa alapján korai lenne akár csak a KAF-líra jellemző alakzataira vonatkozóan is messzemenő következtetéseket levonni, a következőkben legalább jelzéseként, célszerű lehet áttekinteni néhány, a vizualitással összefüggő kérdést is. Míg az oralitás-szkriptualitás kérdését a KAF-szakirodalom csak érintőlegesen problematizálta, a vizualitással kapcsolatos megfigyelések kifejezetten csak elszórt utalások formájában artikulálódtak, ezért a következőkben két olyan elemzészázlatot javasolunk megfontolásra, amely a KAF-líra bizonyos szövegeinek sajátos vizualitásfelfogásról tudósít.

Az *Erdélyi töredék*¹² az életműnek, ha nem is emblematikus vagy sokszor elemzett, de mindenképpen rendszeresen idézett, sőt gyakran szavalt darabja (dramaturgiailag igen hangsúlyos helyzetben hangzik el például a Duna TV Kovács András Ferencről készített portréfilmjében is). A vers maga egy, az egész szövegben végigvonuló képleírás, pontosabban egy (vagy

11 Kovács András Ferenc, *Texas Blues* = Uő, *Jack Cole daloskönyve*, i. m., 12.

12 Kovács András Ferenc, *Erdélyi töredék* = Uő, *Kompletórium*, i. m., 211.

több) festményrészlet leírása, amely a cím többértelműségéből adódóan egy kissé enigmatikus hasonlatra épül: az *Erdélyi töredék* cím egyaránt vonatkozatható a hasonlítóra (a töredékes freskókra), valamint a hasonlítottra is (a többes szám első személlyel jelölt közösségre, amely akár az erdélyi magyarsággal is azonosítható). Hasonlóan más KAF-szövegekhez (például *És Christophorus énekelt*¹³), itt is megfigyelhető a hasonlatok halmozása (a szövegben ötször szerepel az „Olyak leszünk mi” forma), amely egyrészt a hasonlat folyamatos pontosításának, részletezésének igényét; ezzel összefüggésben pedig a hasonlatok elégtelenségét, a leírni kívánt jelenség nyelvi megragadhatatlanságát jelzi. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a hasonlat vehikuluma nem egy konkrét freskó, sokkal inkább egy több freskótöredékből a szemlélő által absztrahált látvány: amennyiben pedig az erdélyi templomok többes számban szerepel, a templomok falán lévő csonka festmények pusztulása, amelyek a szövegben mégis egyetlen képként íródhatnak le, nem annyira különös, egyedi, inkább általános jelenséggént tűnik föl, ami a T/1-el jelölt entitás pusztulásának elkerülhetetlenségét sugallja. A szöveg az igen részletes kép-leírás révén rendkívül határozottan kényszeríti ki az olvasó képalkotó tevékenységét, olyannyira, hogy a belső vizualizáció hiányában bizonyos elemek egyenesen értelmezhetetlenné válnak. Így például a „Nem vert hadak, csak súlyos vad paták, / Sok megfutó láb, zászló, seb, kereszt” sorok értelmezésében még az is meghatározó, hogy képként (image) vagy festményként (picture) vizualizáljuk-e az olvasottakat.¹⁴ Konkrétabban: hogy az ekként értett vizualizáció kulcsfontosságú, jól mutatja, hogy kizárólag akkor juthatunk arra az értelmezésre, hogy a kép egy vesztes csatát ábrázol, ha felismerjük, hogy a festmény fizikailag alsó (nem pedig valamely másik) részének leírását olvassuk, hiszen csak így fordulhat elő, hogy a zászló és a kereszt a lábakkal egy vonalban, a kép alsó részén legyen látható.

A vizualizáció kikényszerítése olyan, a KAF-lírában szinte már közhelynek számító problémáknak is új kifejezőerőt kölcsönöz, mint az identitás elvesztésének tematizálása. A leírt festmény ugyanis lemeszelése révén – az arcvesztés köztes fázisán keresztül – egyértelműen az identitásvesztéssel kerül

13 Kovács András Ferenc, *Versforgatókönyv. Munkafilm* = Uő, *Kompletórium*, i. m., 284.

14 Ehhez: Hans BELTING, *Test-kép-médium* = Uő, *Kép-antropológia*, Bp., Kijárat, 2007.

kapcsolatba: „S hogyan, miért, hány vak réteg mögött / Várhatja ráncok hős föltámadását, / Mosolynak könnyű táncát kérges arcunk”, ez az identitás-vesztés pedig egy láthatatlan látvány leírásában és ezen látvány olvasó általi vizualizációjában kulminálódik, amennyiben a festmény által ábrázolt arcok nem csupán le vannak meszelve („Lappangva mészen, szétmaró időkben”), de egyenesen sötétben vannak („Kit már az Ur is régen elfelejtett, / S nem látogatja többé fürge fénnel”). A zárlat patetikus kérdéssora („Ki fejt meg hiányzó részeinket, / Ki rakja össze, festi hű egészé”), amely a zavarosságában is valamiféle elveszett, de egykor megvolt rendre utaló festménytöredékek restaurációjának elvi lehetőségét sem zárja ki, természetesen szintén illuzórikus, hiszen legjobb esetben is csak az ábrázolt arcok képi reprezentációja válhatna helyreállíthatóvá, nem az arcok maguk.

A témáját és formáját tekintve egyaránt meglehetősen különös *Versforgatókönyv. Munkafilm*¹⁵ az olvasó belső képalkotásának kikényszerítése helyett a vizualitás technicizáltságát tematizálva éppen a szöveg beszélőjével való „együttlátás” képességét, lehetőségét vonja meg olvasójától. A *Versforgatókönyv. Munkafilm* olyasfajta kettős címadás, amely az életműben egyáltalán nem jellemző, ahogyan a cím mindkét tagja szokatlan szóösszetételek eredménye (ha a versforgatókönyv szóösszetétel nem egyenesen mediális oximoron, hiszen forgatókönyvet jellemzően nem versekhez, hanem filmekhez szokás készíteni). A cím alatti ajánlás pedig első olvasásra mintha inkább az új kötetekben egyébként nem ritka alkalmi költemények sorába utalná a szöveget.¹⁶ A szöveg – egyike a KAF-nál feltűnően kevés Kosztolányi-parafrázisnak¹⁷ – mind az általános beszédszituáció, mind a

15 Kovács András Ferenc, *Versforgatókönyv. Munkafilm* = Uő, *Álmatlan ég*, Kolozsvár, Éneklő Borz, 2006, 59–60. A szöveget nehéz hozzáférhetősége okán mellékletben is közöljük.

16 Gulyás Gyula, az ajánlás címzettje dokumentumfilm-rendező.

17 Noha a kötet címe, *Álmatlan ég*, nyilvánvalóan szintén a *Hajnali részegség*re utal. Ugyanitt jegyzendő meg, hogy ez a dolgozat a *Hajnali részegség* értelmezésére – különös tekintettel a vers recepciójának alig feldolgozható mennyiségére (talán elég itt csak a 2010 áprilisában Szabadkán megrendezett *Hajnali részegség*-konferencia mintegy negyven előadására utalnunk) – természetesen nem vállalkozhat, ahhoz legjobb esetben is csak némi hatástörténeti adalékkal járulhat hozzá.

gyakorlatilag megkerülhetetlen intertextusok révén a *Hajnali részegség*¹⁸ idézi. Amennyiben a *Versforgatókönyvet* a *Hajnali részegség* értelmezéseként fogjuk föl, nem csupán azt kell előzetesen kiemelni, hogy KAF szövege a *Hajnali részegség* (természetesen a Kosztolányi-recepció által is igen gyakran emlegetett) látványközpontúságára koncentrálnak, de azt is, hogy KAF verse az egyébként mindkét szövegen végrehajtható, a vizualitással is összefüggésbe hozható önreflexív olvasat lehetőségére is ráirányítja a figyelmet. Egy ilyen olvasat szerint a *Hajnali részegség*ben az ablakon kitekintő alak számára feltáruló égbolt látványa, valamint a csillagok rá visszairányuló tekintete indítja el a „transzcendens” élményt, valamint az a vágya is a vizualitásban gyökerezik, hogy kommunikálja, verbalizálja azt: „de pattanó szívem feszítve húrnak / dalolni kezdtem ekkor az azúrnak”. A dal, a húr megjelenésének okán az így elhangzó dal, akár általában a lírával, konkrétan pedig a *Hajnali részegség* című szöveggel is azonosíthatóvá válik, a lenyűgöző látvány tehát a dalolás, versírás vágyát váltja ki az addig passzívan szemlélődő alakból. A *Versforgatókönyv* ezzel párhuzamos önreflexív olvasatában, a *Hajnali részegség* transzcendens élményével éles ellentétben, egy nagyon is profán aktust, egy filmforgatási szituációt mesél el. Az E/1-gyel jelölt alakhoz egy vendég érkezik, aki valamilyen okból filmre veszi a vendéglátóval folytatott beszélgetését (a harmadik strófa tanúsága szerint ráadásul rendszeresen). A *Versforgatókönyv* végső soron ennek a forgatásnak, és az ezt a forgatást elbeszélő versnek a forgatókönyve, ez a forgatókönyv jellegéből adódóan azonban nem leíró (a *Hajnali részegséggel* szemben nem az élmény lejegyzését szolgálja), hanem előíró, az E/1-gyel jelölt alak mintha uralni, irányítani akarná azt a filmet, amely róla készül, és amelyről a verset írja. Míg a *Hajnali részegség* célja a látvány kiváltotta élmény írásos rögzítése, a *Versforgatókönyv* a látvány előzetes szöveges irányítását kíséri meg. (Kosztolányi szövegében a dal írásos rögzítése a végső állapot,¹⁹ míg KAF-nál, lévén szó forgatókönyvről, a szö-

18 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Hajnali részegség* = *Kosztolányi Dezső Összegyűjtött versei*, Bp., Szépirodalmi, 1975⁵, 444–447.

19 Az, hogy az én az írásos lejegyzést választja, mintha a szóbeli közlés hallgatójának eleve feltételezett érdektelenségével is összefüggésben lenne.

veges rögzítés eleve csak egy olyan köztes fázisként jelenik meg, amelynek végcélja éppen nem nyelvi produktum, hanem egy film.)

Miközben a látvány rögzítésének több technikai médiuma is folyamatosan megjelenik a szövegben, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a vers kiindulópontja egy szóbeli közlés („Elmondanám talán neked. Ha még nem unnád”), lényegében a nyelvet is a vizualitás közvetítésére alkalmas médiumként tételezve („Szavakban képanyag van”). A két versben a szóbeli közlés címzettjének státusa különböző: míg a *Hajnali részegség* E/2-vel jelölt hallgatója passzív, mintha csak a beszédsszituáció imitálása miatt lenne fontos, a *Versforgatókönyv* Te-je aktív, az ő kérdéseire válaszol a „hang”, az ő tevékenységéhez íródik a forgatókönyv, sőt, tulajdonképpen ő a látvány rögzítésének autentikusabb felelőse (ami a nyelv tulajdonképeni közvetítőképességének elégtelenségével függ össze). Jól mutatja ezt a pozícióbeli különbséget az „Ám a gép az agyban zörgött tovább”, valamint a „Kigyúlt az égi műszer, vesz már a gép az agyban...” sorok összevetése: míg Kosztolányinál az agyban lévő gép az E/1-hez, KAF szövegében az E/2-höz kapcsolódik, a gép itt már egyértelműen a kamerára utal. Kosztolányi szövege a megszólítások révén végéig fönntartja az E/2 személyű beszédsszituációt, a *Versforgatókönyv*nek csupán az első öt strófájában tűnik egyértelműen meghatározhatónak a beszéd címzettje, a hatodik versszak azonban elbizonytalanít: az E/1-gyel jelölt alak ugyanis az ötödik strófa végén elalszik (éles ellentétben a *Hajnali részegség* álmatlanságával), majd kilépve a forgatókönyvből az eddigi beszédpartnerrel közösen készített film E/3-mal jelölt nézőjének reakcióit próbálja meg elképzelni:

Sosem tudhatni ... Mégis jobb volna néha félnem,/
Ha rámfigyel, ha hallgat, ha lát e néma filmen,/
Mely megfakult, kiégett, már-már szakadni véled.

Az utolsó strófa hangsúlyos aposztrofikus gesztusával ezután már ez a néző szólítódik meg E/2-ként: „Nézd csak, feléd beszélek, ha védtelen beszélek”. A nézőt azonban éppen a Kosztolányi-szöveg fényében nem azonosíthatjuk a Kosztolányi szövegében megjelenő transzcendenssel, hiszen míg a *Hajnali*

részegségben a beszélő/író alak az azúrhoz kezd el dalolni, KAF nézője kívülről tekint az azúrra is („nézd meg ismét a mély azúrt, s a földet!”).

A szöveg zárata legalább annyira enigmatikus, mint a cím: a forgatókönyvíró – operatőr – néző hármas egy újabb elemmel bővül, a gépésszel, aki folyamatosan újrajátssza a filmet. A versforgatókönyv eredménye tehát a kazetta, amely az *Én* életével azonosítódik, és amely a szöveg értelmében erőteljesen rá van utalva valamiféle rögzítésre (amelynek mediális státusa roppant ellentmondásos, hiszen egy olyan némafilm, amelyen folyamatosan beszélnek, és amit valaki hallgat). A leglényegesebb különbség tehát a *Hajnali részegség* képest éppen a tekintettel van kapcsolatban, a *Hajnali részegség* Hangja a csillagok időtlen tekintetétől (autentikusként megélt) transzcendens élményhez jut, KAF-nál az operatőr – újrajátszható kazetta – gépész túltechnikizált és túlközvetített, ám feltétlenül igényelt rögzítettség, valamint az alig azonosítható megszólítottak okán nem képes ilyen élményhez jutni.

Az itt vázolt értelmezések, noha nyilvánvalóan közel sem nyújtanak átfogó képet a KAF-líra medialitásfelfogásáról, rámutathatnak: a közvetítettség problémája, írásosság, szóbeliség és vizualitás egymást értelmező viszonyának vizsgálata, a KAF-líráról alkotott képünket is számos ponton tovább árnyalhatja.

ÁPRILY PARAJDON

A következő szöveg¹ egy, a KAF-recepcióban mindössze egyetlen rövid említésre méltatott Áprily-hommage, a *Pictura et sententia* részletes elemzésére, valamint a szöveg által felrajzolt Áprily-kép rekonstruálására tesz kísérletet. Tudható, hogy a szöveg előzménye egy megnyitóbeszéd, amelyet KAF a parajdi Áprily Lajos Emlékház 1991-es avatóünnepségén mondott el, majd ezt kisebb átdolgozás után *A Scintilla animae* című esszékötetében is közölte *Szóból a zúgó rengeteget*² címen, maga a vers pedig az 1994-ben megjelent, de 1983 és 1993 közt született szövegeket tartalmazó, *Üdvözet a vesztesnek*³ kötetben jelent meg, és a kötetkompozícióban a kötetcímadó *Üdvözet a vesztesnek* című Székely János-hommage, valamint a szavalati darabbá lett *Erdélyi töredék* című paradox ekphrasis között kapott helyet – a kötetkompozícióban rejlő diaológuspotenciál kiaknázására KAF már ezekben a korai kötetekben is különös figyelmet fordított.

Pictura et sententia

Áprily Parajdon

Csak elbarangol, elbolyong,
Akár a dombon vándorló verőfény,
Mint magas ősz parázsában a szél:
Szirmok, virágok, bogarak
Pörögnek elő belőle ...
Billegető, vízirigó, pinty,

1 Az alábbi írás „A kor falára” – Az erdélyi magyar líra Áprily Lajostól Kovács András Ferencig című konferencián *Áprily Parajdon* címmel elhangzott előadásom jegyzetekkel ellátott, ám lényegében változatlan szövege.

2 KOVÁCS András Ferenc, *Szóból a zúgó rengeteget* = Uő, *Scintilla animae*, Kolozsvár, Komp-Press, 1995, 115–119.

3 KOVÁCS András Ferenc, *Üdvözet a vesztesnek*, Bp., Héttorony Könyvek, 1994.

Cinke, poszáta, pirók és
Philomena kíséri – bárhova léphet.
Vagy ha a kedves vadludak éke
Átvonulóban visszakiáltoz rá csupasz égen ...

Túl szép ez így:
Madár se tudja önnön szárnycsapását.

Mert aki van még, csak versben van otthon –
A villám vagy a pizstráng vad feszülésében.
Barkák selymében, málnavészben él.
Erdő, fű, havas lehetne vagy harangszó:

Lakhatna falevélben, aláhulló hazában.
És mégis ragyog.
És ragyog a kép, mint sziklafalon a só.

A vers címe, *Pictura et sententia* nem csupán műfaji megjelölésként (és mint ilyen, határozott olvasási, értelmezési utasításként), de általában a hagyománnyal, a klasszikus költői szerepekkel – jelen esetben éppen Áprily költői szerepfelfogásával – kapcsolatos sajátosan szubjektív állásfoglalásként is érthető.

Amint azt többek között Szauder József sokat idézett Csokonai-tanulmányaiból⁴ is tudhatjuk, a *sententia*-költészet (mely egy többnyire antik eredetű bölcsesség verssé formálása), valamint a *pictura*-költészet (mely valamilyen természeti jelenség vagy emberi karakter verssé formálása), a humanisztikus iskola költészetoktatásának két alapműfaja volt, vagyis a *Pictura et sententia* cím által megrajzolt kontextusban a KAF-vers hangja az éppen a mesterétől verset írni tanuló diák szerepében válik értelmezhetővé. És bár a költészet nevelő funkcióját, a költészetet mint az időtlen tökéletesség szféráját középpontba helyező humanisztikus iskola képe mintha

4 SZAUDER József, *Sententia és pictura*, Itk, 1967/5–6, 517–538.

meglehetősen távol állna a KAF-versek költészetfelfogásától (valójában ez, azt hiszem, árnyaltabb), „a tudós oktatás fő céljául az eloquentiát, ennek eszközéül az imitációt kitűző, az eloquentia betetőzésének pedig a tanítható (mert a tudománytól még el nem választott) költészetet propagáló elvek”⁵ mintha könnyebben kapcsolatba volnának hozhatók egyes intertextuális jelenségek kaf-i konfigurációival. (Például Kavafisz, Asztrov stb.)

Újra Szauderre hivatkozva szögezhetjük le, hogy a

pictura az esztétika mimetikus elvének jellegzetesen klasszicista változatát jelenti, az „ut *pictura poesis*” horatiusi tanításának századokon át megújított, és így a klasszicizmus módszeréhez adaptált [...] tételét, melyet a tankönyvek – a lessingi fordulattal nem sokat törődve – a romantikáig változatlanul előírtak a költőknek.⁶

Szükséges azt is kiemelniünk, hogy a *pictura*-szerű leírás-típus nem tévesztendő össze az úgynevezett „festőiség” tágabb, modernebb és jóval aluldefiniáltabb fogalmával: a *picturában* – ez Szauder értékelése – a részletrajz dominál, „a rajz, a kontúr fontosságát pedig mindig fölé emelik a lokálisan csillogó, vibráló színeknek”.⁷

A *sententia*-vers ezzel szemben – véli Szauder – gondolati és gyakran tárgyias költészetet sugall, megverselésére a *chria* szónoki felépítése adja a sémát: elől a tétel megnevezése áll (*protasis*), ehhez a körülírás (*paraphrasis*) is csatlakozhat; majd a bizonyítás, mely bővíthető (*aetiologia*, *multiplicatio*val); ezután az illusztráló magyarázat következik, mely ellentéttel, hasonlósággal, példával vagy tanúbizonysággal világítja meg a kitűzött és bizonyított témát; végül a *conclusio*val zárul, ami gyakran megismétli *propositió*t. „Az *amplificatio*, mint a költészetre legveszélyesebbnek mondható s majd így

5 Uo., 517.

6 Uo.

7 Uo.

is megítélt mozzanata el is maradhat, ahogy a conclusio is, a protasis és az aetiologia azonban szükséges.”⁸

KAF szövege első ránézésre szinte definíciószerűen követi⁹ a klasszikus mintákat, címében picturát és sententiát ígér, és valóban: a vers első fele, ha sajátos akcentusokkal is, de a „pictura”, második fele kétséget kizáróan a „sententia” formai elvárásait követi. (Az más kérdés, hogy a két műfaj egyetlen versben való összevonása, ha nem is példátlan újítás, természetesen egyáltalán nem nevezhető sem klasszicista, sem klasszikus megoldásnak.) A pictura egyik alapeleme, az olvasói érzékekre leginkább hatni képes, és „öt csodálkozó öröme gerjeszteni leginkább alkalmas”¹⁰ eszköze (már az említett klasszicista tankönyvek szerint is) a hasonlat: aligha meglepő, hogy az első, pictura-strófaként megnevezhető szövegrész tulajdonképpen egyetlen, jóllehet rendkívül szövevényes hasonlatra, pontosabban hasonlat- és metaforasorra épül: Áprily úgy barangol el, úgy bolyong el, „mint a dombon vándorló verőfény”, valamint ahogy a „magas ősz paraszában a szél”, amely „elbolyongást” a kettőspont azonosító funkciójából adódóan pontosítja is a szöveg: ahogy a szélből, úgy (az elbolyongás közben) Áprilyból (esetleg Áprily költészetéből) is „szirmok, virágok, bogarak” pörögnek elő. Természetesen ugyanebbe a hasonlatsorba illeszkedik az Áprilyt kísérő madarak felsorolása is, hiszen a szöveg szerint ők biztosítják a barangolás biztonságát, otthonosságát és szabadságát: „Billegető, vízirigó, pinty, / Cinke, poszáta, pirók és / Philomena kíséri – bárhova léphet,” és a szöveg alapján természetesen az sem zárható ki, hogy azok a kísérő és vigyázó madarak éppúgy a bolyongásban az őszi szélhez hasonlított Áprily-költészetből „pörögnek elő”, akár a szirmok, virágok, bogarak. Vagyis az első strófa összes eleme egyetlen hasonlat, pontosabban számtalan, néha egymással is nehezen összeegyeztethető vehikulum egyetlen tenorra: hogyan bolyong el Áprily...

8 Uo., 519.

9 Kovács András Ferenc – saját szóbeli elmondása szerint – Szauder József tanulmányának alapos ismeretében írta meg a *Pictura et sententia* című verset, ami persze a címek hasonlóságából is sejthető.

10 FREYERUS, *Oratoria in tabulas redacta*, Debrecini, 1752, 31–33. Idézi: SZAUDER, i. m., 519.

A klasszicista költészeti tankönyvek, a hasonlat mellett (amelyet nem csupán költők használnak) egyéb eszközöket is kínálnak a picturák valóban poétikussá tételére: olyan figurákat, amelyek e tradíció szerint a leírni kívánt jelenségek leginkább érzékeinkre ható tulajdonságait képesek megmutatni, mindenekelőtt azáltal, hogy a tárgyat vagy személyt olyan eleven módon ábrázolják, hogy mintegy a közvetlen közelünkbe hozzák azt.¹¹ Ennek a figurának, a hypotyposisnak már az ókori grammatikáktól kezdve három fő eszközét különböztették meg, és a KAF-szöveg tulajdonképpen mindhármát alkalmazza is:

1) az epikus distancia fölfüggesztése (különösen a múlt idő helyett a jelen idő használata, hiszen a múlt idő megkerülhetetlenül szembesít az elbeszélés tényével),

2) az egyes szám harmadik személy vegyítése az affektívabb második személlyel, amikor is a közlemény vagy annak egyes részei hangsúlyosan valamely címzett felé irányulnak (mindez feltűnő hasonlóságot mutat az olyan lírakoncepciókkal, mint például Northop Fry: „a líra mint kihallgatott beszéd”¹²). Ennek sajátos példája a „Túl szép ez így!”-felkiáltás a szövegben, amennyiben itt a hang vélhetően magát szólítja meg, és egyszersmind szembesíti a szöveg olvasóját a szöveg írodásának nehézségeivel is, és végül a

3) egyes személyes jelenlétet feltételező – fogalmazunk úgy – deiktikus határozószók vagy névmások használata: „itt, ott, amott, ez, így stb. szintén a „Túl szép ez így” felkiáltásban láthatjuk ennek példáját. Mindehhez még Émile Benveniste megfigyelését fűzhetjük hozzá, aki helyesen észleli, hogy a hypotyposis figurája paradox módon nyelvi eszközökkel igyekszik áthidalni azt a távolságot, amely a csak nyelvi úton szerzett értesülés és a „valódi élmény” között feszül, és így – redukálhatatlanul kénytelen a feljegyzés aktusára, vagyis önmagára is utalni vagy vonatkozni.¹³ KAF eljárása egyfelől föloldja ezt a paradoxont, másfelől viszont épp ezt a folyamatot, a nyelvbe történő állandó és szükségszerű visszahullást radikalizálja, amennyiben a *Pictura et sententia* éppen nem az Áprily által „közelhozott természeti világot”, hanem

11 Vö. SZAUDER, i. m., 520.

12 Northop FRY, *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Bp., Helikon, 1998, 210–211.

13 Vö. Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

annak Áprily általi megjelenítését, azaz az Áprily-költészetet igyekszik az olvasó számára megjeleníteni. Tehát nem valamiféle „természeti valóság”, hanem annak egy már eleve csak költői „reprezentációként” hozzáférhető, (nyelvi vagy költői) valóságnak a megjelenítésére törekszik: azaz a hypotyposis tulajdonképpeni tárgya egy másik hypotyposis, amely eljárást talán legpontosabb volna pseudo- vagy még inkább „metahypotyposis-ként” megneveznünk. Mindezt az is igazolni látszik (és ez a hagyományos pictura-formával a legkevésbé sem egyeztethető össze), hogy a pictura-stófában a leírni kívánt személy (Áprily) maga nem látható: a szöveg szerint az olvasói tekintet fókuszától (mindig) éppen távolodóban van, elbolyongott (az „el” itt a távolodás jelzéseként érthető), csupán a kontúrjai, az őt kísérő madarak, vagyis az általa teremtett költői univerzum egyes, aprólékos precizitással megválogatott részletei tűnnek föl előttünk, azaz az alcímbe jelzett Áprily jelsor sokkal inkább vonatkoztatható Áprily költészetére, mint magára a biográfiailag dokumentálható költőre.

A szövegben megjelenő „természeti képek” ugyanis – és ezt éppen ezen a konferencián talán nem is volna szükséges külön is kiemelni – egytől egyig Áprily-intertextusok: a billegető az *Ének a Küküllőhöz*, a *Tavaszdodik I.*; a vízirigó a *Pisztrángok kara*, a *Rapsonné erdejében*, valamint az *Ének a Küküllőhöz*; a pinty a *Madarak zenéje*, a *Párversek* és az *Annának hívták*; a poszáta a *Falusi elégia*; a pirók a *Hóban*, a *Madarak*; a fülemüle az *Áprilisi hangulat*, az *Aquincumi strófa*, az *Altató*; és persze vadlúd a *Csend I.*, a *Kisért a nap*, *A vasúti őr dalol*, a *Vale*, a *Vadlúd voltam*, a *Vadludak*, a *Vadlúd*, *Az őszi hang* című Áprily-szövegeket idézi meg.

Vagyis még egyszer hangsúlyoznunk kell: a KAF-szöveg logikájában ezek a madárnevek elsősorban nem a konkrét, fizikai valóságban, valamely természeti tájban a szöveget jegyző hang által észlelt madarakra vonatkoznak, hanem jóval inkább Áprily egyes szöveghelyeire, azaz az Áprily által megteremtett költői, nyelvi valóságra: vagyis a madarak itt elsősorban nem állatok, nem is a természeti világ részei, hanem először mindig szavak, amelyek, ahogy a KAF-szöveg fogalmaz, mintegy kipörögnek Áprily költészetéből. Tulajdonképpen ezt az alapvető megkülönböztetést nyomatékosítja a pictura és sententia határát is jelző, talán önmegszólító, talán az olvasónak szóló közbevetés, amely éppen a vadludak költőnek szóló „válaszát” szakítja hirtelen

félbe (olyannyira, hogy maga a mondat is hiányos marad, és a KAF-versből nem tudjuk meg, mi történik, ha a vadludak visszakialtoznak rá, azt pedig végképp nem, hogy mit kialtoznak.)

Persze, amint az *Alföld* állatokkal foglalkozó, januári számában Pataki Viktor *Zaj – hang – ének*¹⁴ című, több mint körültekintő tanulmányában megállapította: aki a madarakról beszél, az – a goethei poetológia és költészetfelfogás értelmében – végső soron mégiscsak a költészetről beszél. Idézem Patakit:

A madarének és a lírai hang, valamint a költői megnyilatkozás és a „dalként” azonosított akusztikus közlés közti analógia ugyanis az antropológiai differenciának, a natura és kultúra korrelatív viszonyrendszerének és a jelalkotás esztétikai karakterének kérdéseit és dilemmáit is ebben, az irodalom és mindenekelőtt a természetlíra által rögzített archetoposzban teheti (újra) felismerhetővé. Mivel a madarének és a költői megszólalás közti hagyománytörténeti összefüggések alapját az ember meghatározhatóságára irányuló antropológiai kérdés, valamint az emberi nyelv és kommunikáció lehetőségeiről, határaitól való gondolkodás képezi, belátható, hogy a természetlíra alakulástörténetének és dinamikus funkcióváltásainak során, a natura (pontosabban: az egyes természeti fenomének) megfigyelésének, lejegyzésének és megjelenítésének különböző módjait és technikáit már mindig is a humán tapasztalat és szubjektivitás vonatkozásában hajtotta végre, s ezáltal a természetet kulturális konstrukcióként tette hozzáférhetővé a gondolkodás számára.¹⁵

És – teszem hozzá már én –, nem is csupán a gondolkodás, de akár az észlelés számára is:

14 PATAKI Viktor, *Zaj – hang – ének*, *Alföld*, 2018/1, 86–94.

15 *Uo.*, 86.

Áprily Lajos: Vale¹⁶

Vadlúdak. Sűrűn érkező had
egyik tűnik, de már új integet
Szomorúan Vale-t rikoltanak
s teleírják V-vel a kék eget.

Míg a vadludak hangja (bizonyos romantikus mintáktól sem függetlenül) a legtöbb Áprily-szövegben általában rejtélyes tartalmú beszédként vagy sírás-ként jelenik meg, itt konkrétan az emberi nyelv számára is reprodukálható szóként válik érzékelhetővé és így lejegyezhetővé a költő számára – ahogyan sajátos mozgásuk pedig grafémaként, melynek célja mintha nem is az energiatakarékos helyváltoztatás, azaz a turbulenciák kihasználása volna, hanem a költőével leginkább rokon tevékenység, az írás. Természetesen ugyanezt példázza a vonuló vadlúdcsapat leírásának másik gyakori, és KAF által is megidézett metaforája, pontosabban ikonikus jele: az „ék” is (például fenn vadlúd-ék húz vadlúd-ék után), amely a betűkhöz hasonlóan szintén egy, az emberi kultúra által előállított produktum.) Vagyis aligha túlzunk, ha azt állítjuk: éppen ez, az eleve már csak kultúraként megmutatkozó és megérthető természet lehet az a közös tér vagy észlelési mező, amelyben a költők megszólíthatják a madarakat, azok pedig válaszolhatnak (sőt mint látjuk, akár vissza is írhatnak nekik). A KAF-szöveg közbeszúrása: „Túl szép ez így: Madár se tudja önnön szárnycsapását” pedig éppen ezt a közös teret leplezi le illuzórikusként, hiszen aligha érthető másképp, mint hogy a madár mozgása éppen nem tudatos, azaz a természet része, vagyis kultúra és natura, szó és valóság határa még a költő számára sem hágható át büntetlenül vagy legalábbis problémátlanul.

A sententia-strófa első része a pictura-strófa főbb megállapításait gondolja tovább azzal a fontos különbséggel, hogy följegyezni kívánt természeti jelenségek helyett magának a lejegyzésnek a „költői” és főképpen „retorikai” teljesítményét helyezi a középpontba, számos olyan, kizárólag költői, mert kizárólag a nyelv médiumában megtapasztalható, más médiumba veszteség

16 ÁPRILY Lajos Összes versei és drámái, Bp., Szépirodalmi, 1990.

nélkül lefordíthatatlan képet vagy figurát invokálva (málnavész, villám vad feszülése, pisztráng vad feszülése stb.), amely a „költőiség”, azaz a sententia protasis-a szerint az otthonosság egyetlen lehetőségfeltétele. (Mert aki van még, csak versben van otthon.) Miközben azonban a pictura-strófa hypotyposis-a metahypotyposis-ba fordul, a vadludak hangja pedig elnémul a kéretlen közbevetéstől, a sententia-strófa a KAF-ra máskor is jellemző chiasztikus szerkezettel újra csak a kép (és pictura) elsőbbségét vagy fontosságát hirdeti, miközben – persze – ez is csupán a sententia felől mondható ki: „És mégis ragyog. És ragyog a kép, mint sziklafalon a só.”

A hasonlatból földerengő parajdi sóbányák képe nyilvánvalóan újra csak kultúra és natura szembeállítását idézi föl, ám meglepő módon éppen ellenkező végkimenetellel. Mert bár az otthonosság érzetét csupán a költészetben (a kultúrában) találhatjuk meg, bizonyos esetekben, például egy sóbánya esetében, a természet is csak bizonyos kulturális praxisok (példánkban a bányászat és a költészet) eredményeképpen tapasztalható meg.

Zárásként hadd idézzem a *Pictura és sententia* már jelzett „elődszövegét” KAF-tól:

Ez a fajta (jobb szó nem lévén) tájlíra nem tart viharzó szónoklatokat, nem patetizál teátrálisan: sorközei mélyek, szünetei sokatmondóak. Pictura és Sententia szép egyensúllyal lebegtetik őbenne – legtöbbször magától értetődően, megadóan simul bele a teljesség lehetőségének tűnő remegésébe. A költő szinte észrevétlenül bontja ki a természeti képsor hangulatából a megfelelő szót, illetőleg ellenpontoszó szerkesztéssel a szóból a zúgó rengeteget, vizek sodrát, ösvények szövevényét, az értelmezés vadcsapásait... De túl az Áprily kapcsán untig emlegetett melankólián és muzikalitáson, túl azon, hogy a költő a német késő romantika és a francia posztzimbolizmus enyhén dekadens, ám „nyugatosan” korhű tónusaiban fest, lehetetlen észre nem venni a muzsikáló szomorúság ritka derűjét, a bú humorát, úgymond, szerzetesi szemérmességét... [...] Ilyen kérlelhetetlen szelídséggel jár be hegyet-völgyet Áprily: férfias és komoly, fáradhatatlan, mint az alázat. Látni, hogy csak a versben, a szóban váltakozó évszakok ritmusában él... Ez az életütem biztosítja költészetének sokszor nyugtalanító nyugalalmát, impresszionistán zenei hullámmzását – bár nincs idill, bár nem menekülhet a

költő... Csak elbarangol, elbolyong, akár a dombi verőfény vagy magas őszi parázsában a szél. [...] És ragyog a kép, mint sziklafalon a só, és ragyog Áprily, ragyog, és kék-szajkótollas kalapja megvizesül az őszi ködben. Mert a költő a világot megnevező szavakban van otthon. A villám vagy a piszt-rángok feszülésében. Nyírfákban, barkák selymében vagy málnavészben él. Erdő lehetne – fű, havas, harangszó. Lakhatna falevélben: aláhulló hazában. Bármiben – csak hogy már lakni tudjon... Mert az igazi kérdés az: miként töltötte be önnön ígéit, s mekkora térséget tudnak betölteni a szavak.¹⁷

17 KOVÁCS, *Szóból a zúgó rengeteget*, i. m., 115–119.

ÚJRAHASZNOSÍTÁS KÉT KAF-VERSSEN

Psalmus Transsylvanicus, Öreg Biblia margójára

Kovács András Ferenc költészete, mint közismert, kortárs magyar líránkban szinte egyedülállóan széles repertoárját kínálja az „újrahasznosítás” fogalma alá rendelhető jelenségeknek. Mind az intertextuális „játékok”, mind pedig a nyelvi vagy kulturális megelőzöttség tapasztalatát problematizáló és színre vivő gesztusok különösebb nehézség nélkül határozhatók meg recycling¹-ként: az a vélekedés, hogy a KAF-szöveg költői nyelve nem utolsó sorban határozott múltbeli időindexekkel ellátott eljárások révén, vagyis jelzetten is a kulturális hagyományból igyekszik meg- vagy újrakonstruálódni, a KAF-értelmezői hagyomány talán legelkoptatottabb toposza. Az újrahasznosítás mint technika KAF sajátos kötet szerkesztési eljárásaiban is meghatározónak tűnik: meglehetősen gyakori, hogy az egyes versek – nem ritkán kissé átdolgozva – újabb és újabb kötetekben tűnnek fel, a szöveg lehetséges értelmezéseit ilyenkor mindig az adott kötetkompozíció nézőpontjából kontextualizálva újra. A legtöbb ilyen, elsősorban a rekontextualizáció hermeneutikai lehetőségére építő „újrahasznosítás” a „gyerek-” és a felnőttversek közti „cserékben” figyelhető meg: egyes felnőtt versek, például a „Krisztinka-versek” bizonyos darabjai gyerekversként ciklikálódhatnak újra (az eredetileg az *Adventi fagyban angyalok*² című felnőttvers-kötetben megjelent *Friss tinta, tinta, tinta* című szöveg például illusztrációkkal gazdagon ellátva a *Hajnali csillag peremén*³ című kötetben egyértelműen gyerekversként válik olvashatóvá stb. A „gyerekversek” kötetek közti újrahasznosítása, ha lehet még gyakoribb:

1 A recycling fogalmát KAF költészetével kapcsolatban Zanin Éva használta először, körülbelül a „palimpszeszt” szinonimájaként. ZANIN Éva, *Recycling, avagy KAF három palimpszesztjéről*. Kovács András Ferenc Bruegel-verseiről, Tiszatáj, 2004/12, 58–63.

2 KOVÁCS András Ferenc, *Adventi fagyban angyalok*, Pécs, Jelenkor, 1998.

3 KOVÁCS András Ferenc, *Hajnali csillag peremén*, Bp., Magvető, 2007.

a *Vásárhelyi vásár*⁴ vagy a *Víg toportyán*⁵ szövegeinek jó része a *Hajnali csillag pereménben* is olvasható, a legújabb, Árdeli szép tánc⁶ című kötet, amely CD-mellékletként megzenésített KAF-verseket tartalmaz, szintén főleg „újrahasznosított” versekből áll (a versek egymáshoz való viszonyát itt persze nyilvánvalóan a megzenésítés logikája szervezi át és újra).

Megfontolandó ugyanakkor, hogy egy ilyen tágan értett, főként az intertextualitásra alapozható irodalmi recycling-fogalom mennyiben volna megfeleltethető azoknak a széles körben elterjedt fogalmaknak, amelyek közgazdasági vagy környezetvédelmi szempontokat érvényesítve elsősorban az anyagok környezettudatos körforgásaként, tehát a nyersanyag – késztermék – hulladék – majd újra nyersanyag reciklikálódásaként írják le a folyamatot. Vagy például annak a Walter Moser-i és Jean Klucinskas-i kulturális recycling-meghatározásnak,⁷ amely szerint mindez elsősorban az „esztétikai recycling” fogalmának hatókörében értelmezhető – vagyis ott, ahol az egyes kulturális produktumok eredeti funkciójuktól megfosztva, „pusztán” esztétikai tárgyként kerülnek „újrahasznosításra” (régí rádiók, kávédarálók vagy szódásüvegek például romkocsmák dekorációiként). Feltűnő ugyanis, hogy az intertextualitás mint recycling célja elsődlegesen éppen nem az „erőforrások kímélése” (még a költészet esetében sem, ahol például a versformák vagy akár az egyes nyelveken alkalmazható értelmes, jelentéssé tehető rímek száma közismerten véges). Sőt, jobban belegondolva, azáltal, hogy ilyenkor az olvasónak egyszerre több szöveget is az értelmezési mezőben kell tartania, még extra erőforrásokat is igényel, például az irodalomtörténetben való jártasságot stb. Vagyis az irodalmi szövegek esetében a kulturális recycling messze nem egyszerűsíthető le a klucinskasi „esztétikai újrahasznosításra”, még akkor sem, ha a művelet egyik célja nem utolsó sorban kétségkívül

4 KOVÁCS András Ferenc, *Vásárhelyi vásár*, Kolozsvár, Koinónia, 2003.

5 KOVÁCS András Ferenc, *Víg toportyán*, Kolozsvár, Koinónia, 2005.

6 SEBŐ, KOVÁCS András Ferenc, *Árdeli szép tánc*, Csíkszereda, Gutenberg, 2018.

7 Idézi: Helena BUESCU, *Europe Between Old and New. Cosmopolitanism Reconsidered = Cosmopolitanism and the Postnational. Literature and the New Europe*, eds. César DOMÍNGUEZ, Theo D’HAEN, Leiden, Boston, Brill, Rodopi, 2015, 12–25. Az eredeti szöveg csak franciául férhető hozzá.

valamiféle esztétikai élmény – Moser és Klucinskas érvelésével szemben azonban a legkevésbé csupán formai szinten –, vagyis – ha szabad ilyen pongyolán fogalmaznom – az ily módon megélhető esztétikai élmény nem kevesebb, hanem inkább több, de legalábbis biztosan más erőforrásokat igényel. Ehhez itt még azt fűzhetjük hozzá, hogy az újrahasznosítás ökológiai és ökonomiai elméletei is megkülönböztetik az értékcsökkentő és az értéknövelő újrahasznosítást: míg az értékcsökkentő újrahasznosítás, vagyis „downcycling” olyan eljárás, amelynek során a fölöslegessé vált anyagot gyengébb minőségűként (például újrahasznosított papír), az értéknövelő újrahasznosítás vagy „upcycling” során legalább az alapanyag korábbi minőségét megtartva hasznosítják újra (például üveg), így az (elvileg) korlátlan számú alkalommal azonos típusú és minőségű termék gyártására alkalmas lehet. Ha innen vizsgáljuk, az „irodalmi downcycling” viszonylag könnyen beazonosítható: ezek azok a saját korukban (jellemzően a 19. században) esztétikailag és gyakran üzletileg sikeres megoldások, amelyek mára szinte csak a populáris regiszterben szólaltathatók meg érvényesen, rosszabb esetben pedig egyenesen marketing- vagy médiatechnikaként tértek vissza. Talán nem szorul részletesebb bizonyításra, hogy a romantikus vígjátékok, a népszerű szerelmes filmek és regények, az „ifjúsági regények” egy jelentős hányada – vagyis általában a bestsellerlistákat vezető kiadványok jó része – jól láthatóan éppúgy a 19. században (vagy még régebben) kimunkált narratív struktúrákra épül, ahogyan a popslágerek poétikai eljárásai is mintha csupán az egykor jól bevált, a „magas irodalomban” azonban már elhasználódott költészeti kliséket követnék.

A kulturális vagy „irodalmi upcycling” funkciója ezzel szemben éppen nem a „fölöslegessé vált vagy elhasználódott anyagok” és irodalmi szövegek gazdaságossági szempontokból történő újrafelhasználása, mint inkább a gyakran már nehezen hozzáférhető értékek (vagy – esetünkben – szövegek) újra hozzáférhetővé tétele – és így az időbeli vagy kulturális különbségekből adódó diskurzuspotenciál kiaknázása. Még akkor is igaz ez, ha a kulturális újrahasznosítás gyakran a „felejtés”⁸ fogalma felől ragadható meg, amikor

8 Vö. Walter MOSER, *Garbage and Recycling. From Literary Theme to Mode of Production*, Other Voices 3.1 (May 2007), 1–15, <http://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php>

bizonyos, a kultúrában még rejtetten hatni képes, de eredeti formájukban már elfelejtett kulturális produktumok élednek újra úgy – és ez fontos különbség a downcyclinghoz képest –, hogy magát az „anamnézis” tényét is jelzik. Részletesebb igazolásra szorulna, mégis megkockáztathatjuk: a legtöbb kulturális produktumnak alapvetően két lehetősége van, hogy hosszútávon is megtarthassa, megerősítse kanonikus pozícióját: vagy valamely kultusz eszközévé esetleg tárgyává válik (ez gyakran vezet tartalmi hozzáférhetlenséghez⁹), vagy pedig aktívan képes résztvenni a kulturális újrahasznosítás körforgásában.¹⁰

Az alábbiakban ezért két olyan, a szakirodalomban alig vizsgált szöveg újrahasznosító eljárásait igyekszem megvizsgálni, amelyek bár nagyon hasonló forrásokból, gyakran azonos alanyanyagból építkeznek (és egymással is hatékonyan diskurzusba léptethetők), mégis a „KAF-i recycling” két jellemző, egymástól nagyban különböző modelljének tekinthetők.

Psalmus Transsylvanicus

Szenczi Molnár Albert emlékére

Tebenned bízunk eleinkből fogyva,
Zsoltár, téged tartottunk hajlékunknak,
Mikor már semmi szavak nem voltak,
S már otthon sem volt, csak porból formálva –
Megszabdalt zászlónkon ábra sincsen,
Csak szívünk csattog szégyenidőben.

9 A bibliai történetek egy jelentős része, amint arra Jauss is utal, például éppen azért nem képes a mai olvasókból kiváltani mélyebb hatást, mert elsődleges idegenségük feloldódott egy másodlagos ismerőségben. De egyes zsoltárok bizonyos archaikus fordulatai is a valódi értelmük ismerete nélkül, csaknem „halandzsaként” maradtak fenn. pl. „Mint a szép híves patakra” stb.

10 Vö. HANSÁGI ÁGNES, *Kanonizáció és medialitás* = Uő, *Az Ixió-szindróma*, Bp., Ráció, 2006, 133–138. Ugyan Hansági Ágnes itt elsősorban a médiumok közti adaptációk fontosságát emeli ki a kanonizációs folyamatok szempontjából, megfigyelései valószínűleg az intramedialis transzpozíciókra is érvényesek lehetnek.

Gyakor gyalázat próbál hitre csalni,
Bár lehetnénk jók emberi nemzetnek,
Szorongat szóban kárvalló rettenet,
Ránk nagy leseket hány gyűlölség – annyi
Szabadságunk, mint árnyék nyúlása
És az tegnapnak ő elmúlása.

Adj értelmet, ha jövődönk szertelen
Torony gyanánt omlik s békőd azonnal,
Nyelvünk tántorodik tolvaj haszonnal,
Látásunk gyökere roppan – esztelen
Felednénk rontott temérdek falat,
Kertet, házat, hazát, ha még maradt.

Önmagunk ellen sincs mentség, mi óvna:
Mind megítéltek lélekben megesünk,
Szavaknak háborgó hamva lehetünk,
Igazságunk is csak cégérbe róva –
Vélt vétkünkhöz váltsággént kitéve,
Mint dőlt rendben istentelen kéve.

Öltöztess átokba ellenségeinket:
Szólítnak torkunkban torlódó gondok,
Fölprédált temető, falvacskák, csontok –
Romhalmaz alól majd emelj ki minket,
Csönd törmelékéből végy ki, Zsoltár,
Veszett kövek kiáltása voltál!

A *Psalmus Transsylvanicus* című Szenczi Molnár Albert-hommage, már címében is jelzetten egy archaikus műfajt idéz meg vagy hasznosít újra. A görög szalmoszból származó latin psalmus, majd a magyar „zsoltár” eredeti jelentése énekelt, zenés vers: a görögre szalmoszként fordított héber „mizmór” kifejezés pedig talán valamely húros hangszerrel kísért éneket jelenthetett, bár ez utóbbi etimológiája és jelentése bizonytalan. Ez a műfaj, ha egységes

műfajnak tekinthetjük, a zsidó-keresztény kultúrkörben elsődlegesen vallási használatban terjedt el: már a zsidók is énekelték a zsoltárokat a jeruzsálemi nagytemplomban, és a keresztény vallásos énekekben is korán találkozunk a bibliai *Zsoltárok könyve* egyes verseivel. A *Zsoltárok könyvének* meghangszerelése, majd templomi éneklése természetesen önmagában is nehezen függetleníthető az újrahasznosítás problémakörétől, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy bizonyos korszakokban alig volt jelentősebb komponista, aki egy vagy több zsoltárt meg ne zenésített volna, vagyis a legtöbb zsoltárt akár többször is megzenésíthették.¹¹ Bár a katolikus egyház a középkorban a Szent Jeromos által a 4. században készített latin fordítást használta, már a 15. század végén megjelennek a latinból fordított vulgáris nyelvű zsoltárfordítások, verses átköltések, igazán kedvelté azonban csak a protestáns egyházakban váltak. Míg a katolikus misén az anyanyelvű népének eleinte inkább csak megtűrt szokás volt, a reformációban, azt mondhatjuk, tudatosan alkalmazott propagandaeszközzé vált, mely az istentiszteleti liturgiájában jelentős helyet foglalt el. Protestáns felfogás szerint – és ezzel talán érdemes kiegészítenünk például Benda Kálmán zsoltárokkal kapcsolatos állításait – a közös ének feladata nemcsak az volt, hogy a *Biblia* mondanivalóját közvetítse, de, amint arra Werner Faulstich is emlékeztet, a közösség közös hitének együttes megvallása által a felekezeti identitástudatot is nagyban erősítette.¹² Ezért is igyekezett Kálvin Európa valamennyi kálvinista közösségében elterjeszteni a genfi zsoltárokat, pontosabban ezért támogatták a fordítást, de tartották meg sok helyen az eredeti dallamokat (a számunkra most kiemelten fontos 90. zsoltárt például ma is Loys Bourgeois 1551-es, a magyartól amúgy rendkívül idegen ritmus- és dallamvilágú dallamára énekeljük), és természetesen ez a magyarázata, hogy megzenésített zsoltárszövegekkel már a reformáció igen korai szakaszában – Luther 1524-ben kiadott német, majd Kálvin 1534. évi francia énekeskönyvében – is találkozhatunk.

11 Vö. BENDA Kálmán, *Szenczi Molnár Albert magyar zsoltárai*, Szeged, SZTE, 1994 (Belvedere Meridionale kiskönyvtár), 9–10.

12 Vö. WERNER FAULSTICH, *Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Die Medienkultur der frühen Neuzeit (1400–1700)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998, 169–176.

KAF szövege a magyar református közösségben ma is kitüntetett jelentőségű, Szenczi Molnár Albert által németből magyarra fordított *90. zsoltár* átírata, amely maga is számtalan különböző fordítás és megzenésítés révén ciklikálódott újra és újra. A kanonikus változat szövegét Théodore de Bèze, magyarosan Béza Teodor, genfi teológus fordította franciára, talán héberből, talán görögből, Szenczi elsősorban Ambrosius Lobwasser német fordítását használta, annak hibáit azonban a francia eredeti alapján korrigálta. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a *Zsoltárok könyvének* a bibliai filológiában Elohistiként megnevezett szerkesztője vagy elbeszélője a zsoltár címiratában – nyilvánvalóan tévesen – Mózesről eredezteti a szöveget: „Mózesnek, Isten emberének imádsága.” A héber eredetiben használt 1^o prepozíció jelentése: ’-nak, -nek’, elsősorban ’számára’ jelentésben volt használatos, amely persze a szerzőség mellett a héberben is értelmezhető úgy, hogy Mózes tiszteletére vagy Mózes egy élethelyzetére írták a költeményt. Az egyik legelterjedtebb református bibliamagyarázat, a Stuttgarter Erklärungsibel szerint a zsoltár háttérében

nem egy hirtelen jött nyomorúságos helyzet, hanem tartós elnyomatás, nélkülözés és megalázás áll. E tapasztalatok hatására az imádkozó rádöbben az ember mulandóságára és kutatni kezdi annak okaik. Nem a vak sorsot látja mindezek mögött, hanem Istent, az Örökkévalót, a világ és ezzel együtt az emberi élet teremtetőjét. [...] Isten örökkévalóságával összehasonlítva az emberi élet csupán egy röpké pillanat. [...] Az ember mulandóságának okát az imádkozó az emberi bűnben fedezi fel, amelyre Isten haraggal válaszol [...], aki azonban felismeri Isten haragjának következményét, az felhagy a könnyelműséggel.

Ehhez már csak egyetlen, utolsó megjegyzés, nem tudjuk, hogy az eredeti *90. zsoltárt* milyen módon énekelték: a címirata szerint műfajilag t^ofillót, vagyis ’imádság, könyörgés’, míg más zsoltárok címiratai jóval egyértelműbbek: rengeteg bibliai zsoltár szólítja meg a karmestert, hogy mely ismert dal dallamára kell az adott éneket énekelni, vagy adja meg a hangszert: például hogy fúvós vagy húros hangszeren kell-e az éneket kísérni stb.) Összefoglalva: KAF szövege talán egy Mózesről eredeztetett, valószínűbben azonban egy

ismeretlen zsidó szerzőtől származó héber vers esetleg görög fordításának, majd annak Teodor Béza-i francia átdolgozásának, majd annak Ambrosius Lobwasser-i német fordításának, majd annak Szenczi Molnár-i magyar fordításának és persze átdolgozásának – a parafrázisa. (Persze a szöveg számos más gyászéneket is megidéz: a „kertet, házat, hazát” sor például Pierre de Ronsard *Utolsó vers* című búcsúversének illyési fordítását stb.

A 90. *zsoltár* másrésről bizonyos sajátos történeti szituációkban számos funkcióváltáson is keresztülment: egyes források szerint a protestáns erdélyi fejedelmek hadai ezt énekelték táborba szálláskor és az ütközetbe indulás előtt (Bocskai István hajdúiról például – noha ennek hitelessége több mint kétséges – ezt rendszeresen leírja a szakirodalom), ahogy – szintén a tradíció szerint – a gályára hurcolt prédikátorok is a 90. *zsoltár* éneklésével igyekeztek hitük mellett kitartani. A 90. *zsoltár* a protestáns liturgiákban is kiemelt szerepet kap (rendszeresen énekeljük például az istentisztelet végén, az áldás előtti záróénekként), de – különösen az első versszakok – gyakorlatilag megkerülhetetlen elemei a református temetési liturgiának is. Tárgyunk szempontjából azonban kiemelten fontos, hogy Trianon után – a tiltott nemzeti himnusz helyett – a kisebbségbe szakadt magyar reformátusoknak is a 90. *zsoltár* volt a „himnuszuk” (ahogy a katolikusoknak a *Boldogasszony anyánk*), amely olvasati lehetőséget a *Psalmus Transsylvanicus* cím is megerősít. A cím persze maga is többszörösen újrahasznosított: nyilvánvalóan utal a Kodály Zoltán feldolgozása révén rendkívül népszerűvé vált *Psalmus Hungaricus* című műre („Mikoron Dávid, nagy búsultában...”), amely viszont – mint közismert – az 55. *zsoltár* Kecskeméti Vég Mihály általi parafrázisa.

KAF szövegének a 90. *zsoltárral* való összekapcsolhatóságát (a Szenczi Molnárnak szóló ajánlás mellett) a *zsoltár* ikonikus első sorának megidézése teszi nyilvánvalóvá. A „Tebenned bízunk eleinkből fogva” sor a mai nyelvben kissé szokatlannak, archaikusnak tűnő „Tebenned bízunk” alak, valamint a hasonló hangzás révén idézi föl a *zsoltárt* ismerő olvasóban a „Tebenned bízunk eleitől fogva” sort, így tulajdonképpen Szenczi és KAF szövege egymással írmhelyzetbe kerül: „Tebenned bízunk eleinkből fogva / Tebenned bízunk eleitől fogva”. Az ilyesfajta, KAF-nál egyébként nem ritka, főképpen az együtthangzásra épülő intertextuális kapcsolódásokat egy korábbi KAF-tanulmányomban „palimpszesztikus paronomáziaként” neveztem meg

(kezdetben volt a sírás / kezdetben volt az írás; póz a homály homálya / Óz a csodák csodája stb.), ezúttal ennek az „alakzatnak” a működéséhez szeretnék még néhány megjegyzést fűzni. Mint ismert, a paronomázia retorikailag az izokolon lehatárolása a szó vagy szórészek hasonló hangzására, a palimpszeszt pedig – mint szintén tudjuk –, a kódexek felső, lekapart rétege alatti rejtett, csak műszerek segítségével olvasható bevésődés. A palimpszesztikus paronomázia elvileg megközelíthető volna az anagógé felől is (afféle inverz anagógéként, hiszen itt éppen nem az elrejtés, hanem a kimondatlan hasonló hangzású szó fölidézése az alapja). Azokban az olvasókban azonban, akik figuraként ismerik föl a palimpszesztikus paronomáziát, a hatás elsődleges forrása a két hasonló hangzású elem különbsége, azaz a „látható”, a szövegben konkrétan is jelenlévő rész elkülböződése a felidézettől – különösen jelentéssé válik. A konkrét példában az „eleitől fogva” ’mindig is benned bízunk’ értelmében fordul át az „eleinkből fogyva” alakba, amely az ’ösöktől, a saját kulturális tradíciótól való elszakítottságként’ éppúgy érthető, mint például ’vezetők, iránymutatás hiányaként’.

A szöveg második sora ezzel szemben nem a hasonló hangzásra, sőt éppen az előző sorban felkeltett várakozásainkkal ellentétesen, a hasonló hangzásra még csak nem is törekedve cseréli le az „Uram” megszólítást, a „Zsoltár” szóra, aki/ami ettől kezdve az aposztrofikus beszéd megszólítottja lesz: „Uram, téged tartottunk hajlékunknak / Zsoltár, téged tartottunk hajlékunknak!”, az alakzat elkülbözőződésre épülő hatásmechanizmusa, különösen így, a paronomázikus játék után, ráadásul a ritmust is megtörve, még radikálisabb: a csere önkényességét és erőszakosságát jelző pedig, ezen eljárást talán kissé elhamarkodottan palimpszesztikus katakrézisként vagy pontosabban palimpszesztikus abusióként lehetne megneveznünk. A csere másfelől mediális vagy kommunikációs szempontból is kérdéseket vet föl: a KAF-szöveg megszólítottja, nem az „Uram”, hanem egy olyan másik szöveg, amelynek eredeti címzettje az „Uram” volt, és amelynek „eredeti-tje” magát imádságként, azaz az Isten és az ember közti kommunikációs eszközként határozza meg, mégpedig olyan csatornaként, amit Isten maga bocsátott a vele kapcsolatba lépni kívánók rendelkezésére (lévén a *Biblia* szövegei Isten által sugalmazottak), azaz itt egy sajátos, nietzschei értelemben vett metalepszis eredményeképpen a kommunikáció médiuma vagy

eszköze cserélődik föl a kommunikációs szituáció címzettjével – vagyis a jelenséget pontosabban „palimpszesztikus, metaleptikus abusióként” nevezhetjük meg, ahol a palimpszesztikus a rejtettségre, a metaleptikus a logikai felcserélődésre, az abusio pedig egyrészt az aktus erőszakosságára, másrészt az eredeti szó, az „Uram” legalábbis ezen vers- vagy egzisztenciális helyzetbeli hiányára utal. (Ez a magyar olvasó számára még úgy is igaz, hogy a héber eredetiben a magyarra uramként fordított szó helyén nem Jahve áll, hanem egy ’nagyuram’ jelentésű szó, amely nem „Isten-ember”, hanem „úr-szolga” viszonyban értelmezhető). Mégis, ez a csere akár úgy is érthető, hogy az istenhit vagy a szakralitás helyett és mellett a 90. zsoltár egyéb, például a már jelzett kulturális és főképp a kisebbségi léttel és így a nemzeti identitással kapcsolatos funkcióiban kerül újrahasznosításra. (Persze Erdélyben a felekezeti hovatartozás gyakran egyben a nemzeti hovatartozás jelölője is, a reformátusok például szinte kizárólag magyarok.) Vagyis KAF szövege ebben a kontextusban egyfajta – a nyolcvanas évektől már meglehetősen meghaladottnak tűnő, anakronisztikus, ha nem éppen tabuként kezelt – „képviselőt jellegű költészetként” definiálódik, amely az erdélyi magyar kisebbség sajátos helyzetének, hányattatásainak szószólójaként lép fel (erre utal a többes szám első személy is), és ez még akkor is idegennek tűnik a szakirodalomban elfogadott KAF-képünktől, ha a szerző saját elmondása szerint az Üdvözlés a vesztesnek című kötetet többen is nacionalizmussal, sovinizmussal vádolták. (A szöveg egyébként 1988-ban, az erdélyi falurombolás idején született, de csak a romániai forradalom után jelenhetett meg először.) A Szcenci Molnár-fordítás legkarakteresebb, jellemzően bibliai fordulatai úgy épülnek be ebbe a képviselői jellegű szövegbe, hogy az eredeteiben a személyes elmúlástól való félelem képei rendre a közösségi identitás elmúlásának jelölőiként válnak olvashatóvá: „Legyetek porrá, kik porból lőttetek” vs. „S már otthon sem volt csak porból formálva”. Etekintetben azonban a legbeszédesebb a Szcenci Molnár-szövegnek egy, az eredetiben mintegy mellékes megjegyzése, pontosabban hasonlata, amely KAF szövegében a szó literális értelmében konkretizálódik: „(az ember élete) menten elmúlik olly hirtelenséggel, / Mint az mondott szót elragadja az szél.” Aligha túlzunk, ha azt állítjuk, a szél által elragadott, „elmúló vagyis elnémuló szó” KAF szövegének egyik kulcsmotívumává válik: például „mikor már semmi szavak

nem voltak”, „szorongat szóban kárvalló rettenet”, „Nyelvünk tántorodik tolvaj haszonnal” „szavaknak háborgó hamva lehetünk” stb.

Az anyagi javak és a nemzeti kultúra szimbolikus tereinek elpusztítása (felprédált temetők, falvacskák csontok) az „igaz”, vagyis Isten által ihletett szavak kimondásának ellehetetlenüléséhez vezet (vagy esetleg fordítva, az elnémult szavak vezettek a materiális javak pusztulásához), a nemzeti identitás alapját jelentő „szó” torzulásait, elnémulását azonban a vers logikájában egyértelműen csak a zsoltáréneklés mint szakrális közösségi esemény lehet képes korrigálni. Vagyis, míg Szenczi hasonlatában a mondott szó az illékonyságot, az elmúlást reprezentálja, KAF-nál éppen a közös nyelv, és azon belül is kitüntetetten a vers mint előre rögzített szó rituális közös kimondása lehet a közösség megmaradásának vagy feltámadásának egyetlen esélye:

Romhalmaz alól majd emelj ki minket,
Csönd törmelékéből végy ki, Zsoltár,
Veszett kövek kiáltása voltál!

*

Beszéd és némaság, kimondás és hallgatás, ének és zaj a fentieknél teológiai-lag némileg bonyolultabb oppozíciójára épül az Öreg biblia margójára című szöveg is, amely a kötetben közvetlenül a Szenczi Molnár-hommage után következik, és szintén egyfajta zsoltárparafrázisként, pontosabban panaszcímű és/vagy átokzsoltárimitációként olvasható. Noha a konkrét „újrahasznosított” zsoltárszöveg itt jóval kevésbé azonosítható be, a szövegben uralkodóvá váló átokformulák, amelyek a teljes vers modalitását meghatározzák, talán leginkább a sokat vitatott az 55., 94., vagy a 109., úgynevezett átokzsoltárra emlékeztethetik az olvasót.

Öreg biblia margójára
Károli Gáspárnak hódolatul

1. A hallgatás éneklőmesterének.
Nézz reám, Úr-Isten!

2. Nézz rám, némítsd magadba
hívó hangomat: nyugodna el,
akárha füst a völgyben,
futós tüzekben vas, halott viasz.
3. Nézz rám, vigasságtevő
szerszámaim eltávoztanak vala
éntőlem – lant, citera, cimbalom
összetörtetek lelkesedési zajban,
képmutató galibák kezében.
4. Gajdolásba vedlett országod,
Uram, galád oskolamestereké lőn
parancsolatod, beszédben való
bujálkodássá gonoszok torkában.
5. Trombitaszóbeli hejehujává,
temény ezer csácsogásokká lettenek
törvényeid, hazafiság-mázások
nyelvén türos türelemmé.
6. Mézes szégyentelenségek,
bűnt és botrántozást szerzők
vettenek engem körül.
7. Mert elvakult kevélység hurogat,
vezényel tábort ellenemre, kerget
napkelettől enyészetig.
8. Hányják maguk sok részeg ráfogások,
önmagukat megmocskolók, szegények,
fertelmes táncban csonkabonka elmék:
hadd járjon! Szela.
9. Szórd szét, Uram, vendégseregleted:
ő csúfos nyelveket hasogasd fel –
nincs egyenesség abban, Isten.
10. De szélvésszel itassad őket,
dühvel a nagy garral dorbézolókat,
szennyel a gőgben cifrázkodókat –
finom traktádtól tikkadozzanak.

11. Szájukat fojtó szidalommal
töltsd el, teljenek bé a fölfuvalkodottak,
valamint kelhek haragod borával.
12. Teljenek bé rút álnokságaikkal,
rontó szavuk szakassza lelküket,
hogy leheletök se légyen
romlottságuknak miatta.
13. Mert mint szálláskort megvett
várasoknak, olyá kell nékem lennem.
14. Bomló falak beszéde az, roppant kövek
bolond megindulása, hol csak ütött rések
szólanak, vert szakadékok kiáltanak.
15. Nem én, Uram, nem én!
Sebhedt szájnak sok ennyi – elhagy
időm, akár gomolygó füst a völgyben,
futós tüzekben vas, halott viasz.
16. Elhagy a hang is, égbe tör,
mikéntha hűtlen téli pára
volna: magas levegőbe lökődő,
semmibe tartó Libanon térségeiben.
17. Nézz rám növendék cédrusaid közül,
kegyelmed égő tornácában állok – árnyékok
rajtam némán átsuhog

A cím jól láthatóan itt is egy archaikus „újrahasznosító” gesztust idéz föl, amennyiben a szöveget intenciója szerint egy öreg biblia lapjaira írják (pontosan, a burkolt felszólítás szerint a szöveg oda írandó). Ezzel egyrészt azt a még a kora újkorban meghonosodott, de nyomaiban sok helyen még ma is élő szokást eleveníti fel, hogy a jelentős eseményeket (születések, házasságkötések, halálesetek) – a háztartásokban egyéb könyv nem lévén – gyakran a családi bibliába jegyezték föl, másrészt viszont a széljegyzet, az annotáció, a kommentár vagy akár a glossza hagyományait is bevonja az értelmezésbe. Azáltal ugyanis, hogy a vers egy „öreg biblia margójára” szánt szöveggént határozza meg magát (és így egyszerre érthető a Károli-biblia

metatextusként és paratextusként), tulajdonképpen elválaszthatatlanná teszi magát a forrásától vagy hypotextusától: vagyis egyfelől „tipográfiailag” is kitörölhetetlenül rögzíti saját hermeneutikai kontextusát, másfelől forrásszövegére, így a forrásszöveg aktualitására irányítja az olvasó figyelmét. Olyan újrahasznosításként válik tehát definiálhatóvá, amely nem utolsó sorban azért jelzi saját újrahasznosított voltát, hogy az eredeti, újra felhasznált anyag értékeit hangsúlyozza. Másrészt viszont, a nyomtatott, tehát „kész” könyvbe történő inskripció nem csupán „kommentárként” érthető, de – nem egészen függetlenül az aktus érzékelhetően erőszakos jellegétől – kiegészítésként vagy adjektívként is, azt sugallva, hogy a forrásszöveg bővítésre, pontosításra, de legalábbis aktualizálásra szorul.

Míg – mint utaltunk rá – a Szcenci Molnár-hommage egyetlen, jól beazonosítható és nagyon jól ismert zsoltár átirata vagy újhasznosítása, az Öreg biblia margójára afféle patchwork:¹³ jellemző fordulatainak, hasonlatainak túlnyomó többsége – inkább csak intuitíve rekonstruálható módon – különböző zsoltárszövegek és egyéb bibliai szöveghelyek töredékeinek újrahasznosítása. Vagyis nem egy egyértelműen beazonosítható szöveghelyet, sokkal inkább a *Zsoltárok* könyvéről, konkrétan pedig a Károli-biblia archaikus nyelvéről (például „lőn” „összetörettek”, „lettenek” stb.) az olvasóban élő sztereotípiákat hasznosítja újra. A vers keretként funkcionáló „Nézz reám” szerkezet például a 13. *zsoltárt* idézheti fel: „Nézz ide, felelj nékem, URam Istenem”,¹⁴ a „hívó hang” a 27. *zsoltárt*: „Halld meg, URam, hívó hangomat! Könyörülj rajtam, hallgass meg!”,¹⁵ a völgyben szétáradó füst és az olvadó viasz képe a 68. *zsoltárt*: „A mint a füst elszéled, úgy széleszted el őket; a mint elolvad a

13 A patchwork valószínűleg az egyik legősibb újrahasznosító technológia. „A foltvarrás (foltmozaik, patchwork) története igen régi, valószínűleg a szövés feltalálásának idejére esik. A szükség, a szegénység hozta létre, amely során praktikus darabokat készítettek a megszótt anyagdarabokból.” HALASZ Edit, *Foltvarrázs. Bevezetés a foltvarrásba*, Bp., Pallas Stúdió, 2000, 9.

14 Zsolt 13,4. (KG) Tekints rám, hallgass meg, URam, Istenem! (RUF)

15 Zsolt 27,7. (RUF), Ugyanez a szöveghely Károlinál: „Halld meg, URam, hangomat – hívlak! Irgalmaz nékem és hallgass meg engem!” (KG)

viasz a tűz előtt, úgy vesznek el a gonoszok Isten előtt”.¹⁶ (A sor természetesen folytatható volna, látható azonban, hogy ezek a szövegekői kapcsolatok a *Psalmus Transsylvanicus*hoz képest mintha erőteljesebben igényelnék az értelmező aktivitását.)

A zsoltárokból megszokott karmesternek (Károli fordításában éneklőmesternek) szóló utasítás itt jelentősen túlmutat (a mai bibliaolvasó számára egyébként is tökéletesen kiüresedett) eredeti funkcióján, hiszen úgy érthető, mintha a „hallgatás éneklőmestere” azonos volna az ima vagy könyörgés címzettjével, tehát az „Úr–Istennel”. Vagyis, ha a szerkezet mintegy az aposztrofikus beszéd „megszólításának” részévé válik, akkor az Úrról is egy meglehetősen enigmatikus állítást fogalmaz meg: ha ugyanis az Úr e a „hallgatás éneklőmestereként” aposztrofálható, legelőször is az szorulna magyarázatra, hogy a „hallgat” ige ’néma’, ’csöndes’, ’nem beszél’ vagy pedig a ’figyel valakinek a beszédére, hogy szavait megértse’ értelmében szerepel-e, vagyis, az Úr vajon a „némaság éneklőmestere”-e vagy az odafigyelése. És bár ez ezen a ponton nem dönthető el egyértelműen (furcsa módon az Úrra mindkét lehetséges jelentés igaz lehet, akár egyszerre is: nem szólal meg, viszont meghallgatja a hozzá könyörgőket), a „hallgatás éneklőmestere” szerkezet mindkét lehetséges jelentés alapján egy mediális szempontból meglehetősen izgalmas oximoronhoz vezet: énekelhet-e, aki hallgat, illetve odafigyelhet-e mások beszédére, aki énekel? Akár ezen oximoron továbbgyűrűzésekként érthető a „némítsd magadba hívó hangomat” felszólítás is, noha ez a szerkezet értelmileg többé-kevésbé feloldható: a „hívó hang” elnémulása nyilvánvalóan azzal magyarázható, hogy a könyörgés meghallgatásra talált. Az Úr mint éneklőmester tehát nem „éneklő mester”, hanem, amint az arámi „lamenaccéah”¹⁷ talán pontosabb fordítása is mutatja, „karmester” vagy „karvezető”, aki ’irányít’, ’felügyel’, ’vezet’, vagyis jelen esetben a „hallgatás” szó mindkét értelmében „meghallgatja” és ezáltal „elhallgattatja” a hozzá fohászzkodókat.

16 Zsolt 68, 3. (KG) Ahogyan a füst eloszlik, ha ráfújnak, ahogyan a viasz megolvad a tűztől, úgy pusztulnak el a bűnösök az Isten színe előtt. (RUF)

17 Vö. PÁLFY Miklós, *A Zsoltárok könyve*, Bp., Evangélikus Egyetemes Sajtóosztály, 1964, 8.

Fontos mediális különbség még, hogy míg a *Psalmus Transsylvanicus* a zsoltár énekelhető, a református énekeskönyvben is szereplő változatát idézi meg, az Öreg biblia margójára mindig a bibliai *Zsoltárok könyvéből* építkezik, amely mintha önmagában is a közös éneklésre alapítható közösségi identitás felbomlásaként, megkérdőjeleződéseként volna értelmezhető. A Károli-hommage-ban a *Psalmus Transsylvanicus* akár a közösséget is megtartani képes zsoltáréneklése egyértelműen negatív képekbe fordul, az ének már nem Istent dicséri: „gajdolásba vedlett országod”, „Trombitaszóbeli hejehujává, / temény ezer csácsogásokká lettenek / törvényeid, hazafiság-mázások / nyelvén türos türelemmé”. A vigasságtevő szerszámok (KAF értelmezésében ezek hangszerek,¹⁸ méghozzá egyébként a 150. zsoltárban¹⁹ konkrétan is szereplő hangszerek), amelyekkel méltóképpen lehetne Istent dicsérni, „összetörtettek lelkesedési zajban” stb. De nemcsak Isten dicsőítésének eszközei pusztultak el, és nemcsak a zsoltáréneklésből lesz gajdolás, hanem (és talán ez a fontosabb) Isten szavait, parancsolatait és törvényeit is kisajátítják és eltorzítják: „parancsolatod, beszédben való / bujálkodássá gonoszok torkában”, „törvényeid, hazafiság-mázások / nyelvén türos türelemmé”. Míg a 6. versszakig a szöveg elsősorban az Úr elleni bűnöket panaszolja el, a 6. strófától a 8. strófaig egyértelműen válik a panaszáradat – etekintetben is az 55. és a 109. zsoltár tekinthető a szöveg előképének, és ahhoz hasonlóan itt

18 Dán, 6, 18 (KG): Erre eltávozék a király az ő palotájába, és étlen tölté az éjszakát, és vigasságtevő szerszámokat sem hozata eléje; kerülté őt az álom Érdekeség, hogy a Károli fordításában vigasságtevő szerszámként fordított szereplő „dolgok” az eredetiben nem „szerszámok” és a legkevésbé sem hangszerek, hanem a király ágyasai: az új fordítás szerint: „Azután a király bement a palotájába, és bőjtölve töltötte az éjszakát; nőt sem engedett be magához, és kerülté őt az álom.” Dán, 6, 19. (RUF)

19 Dicsérjétek az Urat! /Dicsérjétek Istent az ő szent helyén; dicsérjétek őt az ő hatalmának boltozatán! / / Dicsérjétek őt hősi tetteiért, dicsérjétek őt nagyságának gazdagsága szerint! / Dicsérjétek őt kürt-zengéssel; / dicsérjétek őt hárfán és cziterán; / Dicsérjétek őt dobbal és tánczcal, dicsérjétek őt hegedűkkel és fuvalával; / Dicsérjétek őt hangos czimbalommal, dicsérjétek őt harsogó czimbalommal. / Minden lélek dicsérje az Urat! Dicsérjétek az Urat!” Zsolt 150, 1–6. (KG) Károli fordításában a lant helyett hárfá szerepel, az újabb fordításokban viszont már KAF-hoz hasonlóan lant.

is a hazug rágalmakat panaszolja föl a vers hangja.²⁰ A 8. strófa végi „Szela”²¹ újabb fordulatot vezet be: a 9. strófától a 13. strófaig a már említett átokzsoltárok²² átokformulái következnek, lényegében szintén a 109. zsoltár logikájával analóg módon: a kívánt büntetés legyen kauzális viszonyban a bűnnel, és úgy tűnik, a legtöbb átokkérés a csúfolódók, hazugok elnémitására vonatkozik: („ő csúfos nyelveket hasogasd fel –/ nincs egyenesség abban, Isten”, „Szájukat fojtó szidalommal / töltsd el” stb. Innen olvasva „hallgatás éneklőmestere” talán az ellenség vagy általában a hazug beszéd elhallgattatásának is a karmestere volna?

A vers záró szakasza a 13. strófától újabb fordulatot hoz, amely fordulat tulajdonképpen az alapvető beszédszituációt is visszamenőlegesen fölülírja: a beszélő én feladata, hogy egy sajátos prosopopoiia eredményeképpen a legyőzött és megszállt („szálláskor megvett”) városok szószólója legyen, a romoknak, „ütött réseknek”, szakadékoknak kölcsönözze hangját. A többszöri hangsúlyos felkiáltás: „Nem én, Uram, nem én!” [kiáltok-MM], a *Psalmus Transsylvanicus*hoz hasonlóan a szó szoros értelmében is egyfajta képviseleti költészetként teszi olvashatóvá a szöveget. A vers hangja tehát a megszállt és lerombolt város romjainak szószólója, amely megszállt és romos város a vers logikája alapján éppúgy olvasható az erdélyi falurombolás, az Úr által adott törvények és parancsolatok megszegésének vagy – és ebben az olvasatban ezt érdemes elsősorban kiemelni – akár az egyre kevésbé hozzáférhető, egyre inkább félremagyarázott és ezért „romokban heverő” öreg *Biblia* allegóriájaként.

20 Más csoportosítás szerint az első három strófa könyörgés, a 4–8. versszak panasz. A 4–7. versszakokban a sorok száma egy szonettet ad ki, igaz, rímek nélkül.

21 A Szela szó jelentése ismeretlen, a Targumban, az Ószövetség arámi fordításában gyakran az „örökké” szóval adják vissza jelentését, míg a Septuaginta a zene vagy az éneklés közti szünetként értelmezte. A szó kizárólag zsoltárokból fordul elő, a *Zsoltárok Könyve* mellett még *Habakuk imádságában*. KAF-nál természetesen a „C'est la vie” közmondással való paronómázikus játék lehetőségét sem hagyhatjuk figyelmen kívül.

22 Az efféle átkozódás kifejezetten a Biblia legősibb, ószövetségi, a keresztény kultúrából legnehezebben hozzáférhető regisztereit idézi meg, még akkor is, ha éppen ezen archaikus rétegek megidézése révén bizonyos életszituációk és az arra adott természetes emberi reakciók időtől és kultúrától többé-kevésbé független egyetemességére irányítja az olvasó figyelmét.

A patchwork-technika pedig éppen innen olvasva tehető jelentéssé, a „nem én kiáltok” kijelentés ugyanis a szövegre magára vonatkoztatva is igaznak tűnik, amennyiben – mint utaltunk rá – a vers nem kis részben az ókori zsoltárszerzők, konkrétan pedig Károli Gáspár szövegeinek töredékeit hasznosítja vagy mondja újra. Mivel azonban a „romoknak” kölcsönzött hang a vers végére végleg kifárad, és így a „romok” prosopografikus beszéde elnémul, válasz sem érkezik a könyörgésre, sőt az isteni kegyelem is kétségesse válik: „kegyelmed égő tornácában állok – árnyékod / rajtam némán átsuhog”. Az „átsuhanó árnyék” természetesen érthető volna úgy is, hogy az Úr végül eleget tett a könyörgésnek és az imádkozóra emelte a tekintetét, némasága azonban, amely tulajdonképpen az újramondott bibliai szövegek elnémulása is, még kevesebb reményt kínál, mint a *Psalmus Transsylvanicus* rituális közös éneklése és imádsága. Azaz a túlélés vagy kegyelem feltétele ebben a verskoncepcióban (is) mind teológiai, mind kulturális, nyelvi és irodalmi értelemben azonos: a régi, archaikusnak, használhatatlannak, sőt romosnak tűnő szövegek újbóli megszólaltatása, azaz újrahasonosítása.

AZ IMPLICIT PÁTOSZ „FORMULÁI”

KOVÁCS ANDRÁS FERENC

„KRISZTINKA-CIKLUSÁBAN”

Gyakori dicsérő jelzőnk valamely előadásmódra, vagy szövegstílusra, hogy „pátoszmentes”. Ezzel azt akarjuk mondani, hogy bensőséges és őszinte, holott az igazi őszinteségnek és bensőségnek a pátosz éppenséggel nem árt. Ehhez azonban az kell, hogy a pátosz is igazi legyen. Gyakran összetévesztik az igazi pátoszt a hamissal, ami nem is csoda, hiszen az utóbbi rendszerint kompromittálja az előbbit.¹

Bálint György a *Nyugat*-ban ezzel a bevezetővel kezdi – kristálytisza érvelésűnek éppen nem mondható –, mégis több szempontból megfontolásra érdemes – jegyzeteit a pátoszlól. A megkülönböztetés reflektál a „pátosz” két, egymástól részben elkülönült, a köznyelvben mégis könnyen egymásba folyó használatára, amely kettőséget a *Magyar Értelmező Kéziszótár* is megerősít, egyfelől a ’hév’, ’szenvedély’, ’lendület”, másfelől pedig a ’fellelengzőség’, ’dagály’ jelentéseket társítva a pátoszhoz. Noha jelen dolgozatban részletesebben nem térünk ki rá, érdemes előrevetítenünk, hogy a felvázolt dichotómiában úgy tűnik, a „hamis pátosz” az „őszinteség” és „bensőségesség” ellenpontja, sőt ellehetetlenítője, tulajdonképpen valamiféle kivetített, exportált, ezért benső, intim eredetétől elszakított, ebből következően hitelét és (ettől nyilvánvalóan nem függetlenül) esetleg hatáspotenciáját is veszített érzelmábrázolás. Hogy az „igazi pátosz” tulajdonképpen hogyan határozható meg, és miként segíti, hitelesíti az „igazi őszinteség”, bensőség felkeltését, nem igazán derül ki Bálint György esszéiből, ahogyan az sem teljesen világos, szerinte vajon a szerző őszintén, mélyen megélt, megrázó élményei biztosítják-e, hogy a pátosz „igazi” legyen, vagy a szövegnek valamilyen sajátos szervezettsége,

1 BÁLINT György, *Jegyzetek a pátoszlól*, *Nyugat*, 1938/5.

esetleg az olvasókra gyakorolt különleges hatása. (Bálint György felfogásában valószínűleg az első variáció jöhet számításba).

Az viszont aligha szorul részletesebb igazolásra, hogy a pátosz (és nem csupán a „hamis”, de – és e tekintetben akár jelen vizsgálódás számára is hasznosnak tűnik Bálint György megfigyelése – a „kompromittálás” eredményeképpen az „igazi pátosz” értelmében is) tabunak számít kortárs költészetünkben; kritika- és irodalomtörténet-írásunkban pedig szinte csak dilettánsokra alkalmazandó billognak, szitokszónak. A következőkben tehát ennek a rendkívül összetett és mára szinte kizárólag negatív konnotációkkal terhelt fogalomnak – a pátosznak – a teherbíróságát igyekszem – elsősorban későbbi, részletesebb vizsgálódási irányok felvázolásának igényével – végiggondolni, különös tekintettel arra, hogy vajon lehetséges-e a fogalomnak olyan affirmatív használata, amelynek segítségével Kovács András Ferenc egyes szövegeinek, jelen dolgozatban főként a „Krisztinka-verseknek” valamiféle sajátos karakterisztikája megragadható.

A Krisztinkának címzett, róla szóló, illetve rá vonatkoztatható versek² az 1998-ban megjelent *Adventi fagyban angyalok*³ című kötet első két ciklusában (VISIO: VISITATIO és GYERMEKRAJZOK FRANCISKÁNAK, KRISZTINKÁNAK) alkotnak együtt értelmezhető, közös egységet, de az életműben máshol is – főként a gyerekversek közt – feltűnnek. A KAF költészetében szép számmal megképződő „alakmások”, personák vagy prosoponok természetesen még a fent vázolt diszkurzív tiltások ellenére is jószerével határtalan lehetőséget nyújtanak mind a ’hév’, ’szenvedély’ értelmében, mind pedig a ’fellengzősség’, ’dagály’ értelmében vett pátosz kifejeződésének, a szövegek imitációjelleget felismerése ugyanis szinte megkerülhetetlen akadályként áll az előtt, hogy az ilyesfajta versek problémátlanul egy naiv (költői) én benső, intim világának reflektálatlan szövegi kiáradásaként legyenek olvashatóak. Ennek az egyszerre eltávolított, ugyanakkor „szenvedélyes”, sőt akár „fellengzősként”, „dagályosként” is leírható szövegalkotó eljárásnak (ahol tehát a különféle eltávolító gesztusok már-már előfeltételei a „szenvedélyességnek”, s ezáltal mintegy idézőjelbe is teszik a

2 H. Nagy Péter használja ezekre a szövegekre a „Krisztinka-ciklus” kifejezést.

3 KOVÁCS, *Adventi fagyban angyalok*, Pécs, Jelenkor, 1998.

szövegeknek ezen aspektusát), szemléletes példája a 15. századi helyesírást idéző Enyingi Török Imre-átirat:

Kys maghyar nyelw: emleec⁴

andraas edes athya kewzewn krysthynanak
walamynth feeny kewzewn
wyzen futo aarnynak
magasban zewkkenew thuender zywarwanynak
mezzy ewreweenec
yzengeth az baanath
zuelew athya yghen kewzewn kys lanyanak

krysthynkam thuenth kedwem zepseghes rosaya
el zakytha thewlem burghundoc orzaaghya
keruelyewn el chazugh brytheknec rozz zaaya
wesse ky ghazsaghok keghyelem rosthaya
keruelyewn el ronthaas sok bayoc posthaaya
ydeghen fewldeknec keserew morsaaya
ne chadd hogh lelkedeth chazudsagh daykalya

andraas edes athya kewzewn krysthynanak
mynd ewrewkewn leghen kenweb ynhanak
zaaz yo napath keth zaz yo eeth hozyaya

- 4 KAF jegyzetben közli a szöveg mai olvasatát: „andrás édesatyja köszön krisztinának / valamint fény köszön / vizen futó árnyak / magasban szökkenő tündér szíviráwnynak / messi örömének / köszönet az bánat / szüloatyja ígyen köszön kislányának / krisztinkám tünt kedvem szépséges rózsája / elszakíta tölem burgundok országja / kerüljön el hazug briteknek rossz szája / vesse ki gázságuk kegyelem rostája / kerüljön el rontás sok bajok postája / idegen földeknek keserő morzsája / ne hadd hogy lelkedet hazudság dajkálja / andrás édesatyja köszön krisztinának / mindörökkön legyen könnyebb inhának / száz jó napot kétszáz jó éjt hozjája / ne búsítsa tegnapoknak torzsája / legyen boldog illatozás osztálya / isten ügyis víg harmatot hoz rája / haja haja virágom // ezerkilencszázkilencven után ötben / kisasszony havának hatodik napján erdélyben.” Az átirat hatodik sora valószínűleg téves, az archaikus följegyzésű változatban egyértelműen „üzenget” esetleg „izenget” olvasható, nem pedig „köszönet”.

ne busythcza theghnapacnak thorsaaya
legthen boldog yllathozaas ozthaalya
ysthen ugh ys wygh harmathoth hoz raaya
haya haya wyraghom

ezeer kylentz zaaz kylentzwen uthaan ewthben
kys azzon hawaanak hathadyc napyaan erdelben

A *Kys magyar nyelv*: *emleec* egyes képei a legóvatosabb megfogalmazásban is túldíszítettnak, túlhevítettnak, túlságosan is felülretorizáltak tűnhetnek a mai olvasó számára: a „vízen futó árnyként”, „magasba szökkenő tündér szivárványként”, majd pedig „tűnt kedvem szépséges rózsájaként” megszólított Krisztina képe éppúgy, ahogyan az olyan heves érzelmekről számot adó sorok, mint „a vessé ki gazságuk kegyelem rostája” vagy a „legyen boldog illatozás osztálya”.

A helyesírás-imitáció azonban még KAF-nak, a szakirodalom által kissé nagyvonalúan „próteusziként”⁵ aposztrofált költészetében is unikális – ha nem is példátlan jelenség, ezért részletesebb értelmezésre szorul. A szöveg problémátlan, gördülékeny, lendületes olvasását újra és újra megakasztó, egyes olvasók esetében akár ellehetetlenítő írásmód tulajdonképpen a szöveg szemantikai szintje felől is megerősítetten válhat a vers olvashatóságának, illetve értelmezhetőségének uralkodó szervezőelvévé. A szöveg megszólítottja Krisztina, a megszólító pedig (amint az az első strófa egyes szám harmadik személyű megnevezéséből kiderül): András, Krisztina édesapja. A vers beszélő hangjának „ő”-ként való megnevezése akár a szöveg parafrázisjellegéből is következhetne: Enyingi Török Imre köszöntője szintén ő-ként nevezi meg a megszólalót: „Emericus Thewrewk kewzewn krysthynanak legthen kenweb ynhanak” a megszólított és a megszólító kapcsolatának (apa-lánya) külön rögzítése azonban Török Imrénél természetesen nem szerepel. A vers tehát az apafigura (aki ezen státusát, egyelőre rejtélyes okból, külön is kihangsúlyozandónak tartja) beszédét, pontosabban valamilyen írását, esetleg levelét rögzíti a lányához. A kettejük viszonyára utaló hasonlatok

5 Az effajta fogalmak problémáiról ld. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hangok, jelek*, Nappali Ház, 1995/3.

(András úgy köszön a kislányának, ahogy a fény az árnyak, illetve ahogyan a fény a szivárványnak) közös eleme a vehikulum oldalán, hogy mind az árny, mind a szivárvány (túl azon, hogy egymással is rímhelyzetben vannak) a fény által megképződő jelenségek; mindkét esetben a fény és valamely a fény útját akadályozó közeg együttes hatásának eredményei: az árny ennek az együtthatásnak nyilvánvalóan a negatív, a szivárvány pedig a pozitív, ám illékony aspektusát ragadja meg. Vagyis mindkét jelenség esetében igaz, hogy a kiváltó ok és annak okozata logikailag is szükségképpen és feloldhatatlanul vannak egymástól elválasztva – ahogyan Krisztinka is mindig mint a szövegek hangja számára távollévő, hozzáférhetetlen, illuzórikus alak jelenik meg KAF költészetében.

A vers második versszaka világítja meg a szituációt: Krisztinkát elszakította apjától a „Burgundok országa” (vagyis egy mesebeli, elérhetetlen, de mindenesetre tőle távoli, idegen nyelvű, kultúrájú országban él, ahol kapcsolatukat a szöveg szerint – vélhetőleg az apáról szóló – hazugságokkal mérgezik). A „keruelyewn el chazugh brytheknec rozz zaaya” pedig akár az anyanyelv, a magyar nyelv elvesztésének veszélyére való figyelmeztetésként is érthető. Erre a nyelvvesztésre utal a szöveg címének szójátéka, a *Kys maghyar nyelw: emleec*: a – KAF költészetében máshol is gyakran megfigyelhető – kettőspont használatából adódó kétértelműség itt az írásjel azonosító funkciójából adódóan elsősorban úgy érthető, hogy a „kis magyar nyelv” azonosíthatóvá válik az „emlékkel”; vagyis ebben az olvasatban a szöveg azt az állapotot demonstrálja, amikor a magyar nyelv valaki (Krisztinka) számára emlékként, azaz csak valamifajta emlékező eljárással felszínre hozható, nem pedig a világ megértésének elsődleges interface-eként funkcionáló közegeként lesz meghatározható.

A *Kys maghyar nyelw: emleec* szövege az olvasást rendre megakasztó helyesírási kódolás révén a szöveg olvasóját is ugyanolyan nyelvileg korlátozott szituációba kényszeríti, mint amilyen korlátozott nyelvi készségeket a feladó a címzettnek is tulajdonít (amiből talán azt sem túlzás feltételezni, hogy a feladó intenciója szerint a szöveg eredeti címzettje, Krisztina esetleg nem is fogja azt olvasni). Azaz az eljárás eredményeképpen végső soron a magyar anyanyelvű olvasó számára teszi (aki magyar nyelvű szöveget olvasva aligha tapasztalhatna hasonlót) akár fizikailag is megtapasztalhatóvá azt az

állapotot, amelytől a szöveg szemantikai szintjén az András névvel jelölt hang óvja Krisztinát: a magyar nyelvi készségek egyelőre még csupán részleges, erőfeszítéssel még felidézhető, mégis szükségszerűen bekövetkező elvesztésének állapotát.

Ez az állapot pedig – a romlás csak részleges, a szöveg, ha jelentős kényelmetlenségek árán is, de jelen pillanatban még csaknem teljes egészében rekonstruálható – szinte definíciószerűen megfeleltethető annak, ahogyan Goethe használja a pátosz fogalmát Laokoón-elemzésében (természetesen a képzőművészetre vonatkoztatva): „Engedtessek meg nekem egy megjegyzés, mely fontossággal bír a képzőművészet egészére: a pátosz lehető legmagasabbrendű kifejezése éppen az, amelynek tűnékeny alapja az átmenet egyik állapotból a másikba.”⁶ Hogy Goethe ebben az érvelésben valóban magát az átmenetet, ennek ábrázolhatóságát és befogadó általi megélhetőségét tekinti a „pátosz” kiinduló pontjának, azt a Laokoón-elemzést követő, azzal már-már megmosolyogtatóan kontrasztos hozzáfűzése csak megerősíteni látszik:

Vegyünk szemügyre egy pajkos fiúgyermeket: életerőtől, örömtől duzzadozva futkároz, ugrándozik, játszik, s ím, váratlanul kövel dobja meg egy társa vagy más testi-lelki bánthatom éri. Az új érzés elektromos ütésként járja át tagjait, s ez a hirtelen váltás a szó legmagasztosabb értelmében patetikus, az ellentét oly éles, hogy tapasztalat híján képet sem alkothatnánk róla. Itt az ember fizikailag és lelkileg nyilvánul meg.⁷

Természetesen nagyon is elhamarkodott volna ezt a konkrét fogalomhasználatot általános értelemben Goethe pátoszról alkotott felfogásaként azonosítanunk – kiszakítva abból az eszme- és művészettörténeti kontextusból, amelyben megszületett (mindenekelőtt abból a nagyon is konkrét kontextusból, mely szerint Goethe Laokoón-értelmezése minden bizonnyal Aloys Hirt *Versuch über das Kunstschöne* című munkájára írott válaszként született, így nem tekinthetünk el Goethe művészetfelfogásának, valamint a „vitairat” mint

6 Johann Wolfgang GOETHE, *A Laokoón-szobor* = Uő, *Antik és modern. Antológia a művészetekről*, ford. GÖRÖG Livia et al, Bp., Gondolat, 1981, 200.

7 Uo., 200–201.

olyan sajátos érdekeltségeitől sem) –, mivel azonban jelen dolgozat célja csupán a lehetséges kutatási irányok felvázolása, a „goethei pátosz” fogalmát kizárólag a fenti, rövid szövegrészletből kikövetkeztethető, szűk értelemben használok majd: ‘a pátosz alapja az átmenet egyik állapotból a másikba.’

Figyeljünk föl rá, hogy a goethei modellben a pátosz alapja végső soron valamely az akaratlan emlékezethez (*mémoire involontaire*)⁸ hasonlítható jelenség, amennyiben egy olyan vizuális inger váltja ki, amelyről Goethe szerint „tapasztalat híján képet sem alkothatnánk”. Ebben a szűk értelemben tehát a KAF-szövegben éppen nem a gyermekétől elszakított szülő fájdalomának (a szó köznapi értelmében vett patetikus) ábrázolása tekinthető a pátosz alapjának (ahogyan ez a konkrét traumajelenet még csak utalásszinten sem jelenik meg a Krisztinka-versekben), mint inkább annak a pillanatnak a megtapasztalása, amikor az apa és a tőle elszakított gyerek utolsó kapcsolódásaként tételezett anyanyelv elvesztésének folyamata, és ennek – az olvasó számára kikövetkeztethető és kikövetkeztetendő – következményei, megke-rülhetetlenné válnak a szöveg olvasója számára: vagyis a szöveg archaikus írásbeli rögzítettsége tulajdonképpen a „saját tapasztalat” goethei kitételét biztosítja számunkra, azt, hogy olvasóként magunk is – méghozzá a sajátunk, bensőnek tekintett anyanyelvünkkel szemben – tapasztalhassuk meg nyelvi kompetenciáink csorbulását.

8 Vö. „egy testi érzet hasonlósága alapján, tehát az érzékelés fiziológiai szintjén két hasonló érzet vetül egymásra, valamely múltbeli, melynek a test (és/vagy a lélek) őrzi az emlékét, s egy jelenbeli. Mindez úgy, hogy az egyes érzékelő médiumok, apparátusok (fül, szem, orr, száj, bőr, stb.) valamelyikéhez tartozó érzék külön, a többitől függetlenül jön működésbe, s az így keletkező érzet elválik saját világszerű körülményeitől, attól az érzékelt világtól, mely az öt érzék összjátékaként adódik, kiegészülve az emlékezettel és a tudattal. [...] A világszerű kontextusától elváló két érzet, a jelenbeli és a múltbeli ebben az érzetszerűségben vetülnek egymásra, tévesztődnek össze, cserélődnek fel, s ez a tévesztés vagy csere lesz az akaratlan emlékezet alapja, melyről egyszerre derül ki, hogy igazabb, mert realisabb, hiszen testibb, mint a tudat absztraháló és így meghamisító, akaratlagos emlékezete, és hogy, másfelől, illuzórikus, hamis, hisz egy érzéki csalódásra épül, amelynek egyfajta korrekciójaként különíti el azután immár a tudatos emlékezet az így véletlenül egymáshoz rendelődő érzetek világszerű, referenciális kontextusait, a térben és az időben.” BÓNUS Tibor, *Szinkópa – szív, olvasás és emlékezet. Egy rövid fejezetről az A la recherche du temps perdu szívében = Az olvasás labirintusában. Tanulmányok Eisemann György hatvanadik születésnapjára*, szerk. BEDNANICS Gábor, HANSÁGI Ágnes, VADERNA Gábor, Bp., Ráció, 2013, 562.

A fentiekre később még visszautalunk, vizsgáljunk meg azonban előbb egy olyan verset, amelyben a – még mindig köznapi értelmében vett – pátosz jóval explicitebb formában jelenik meg; a *Lear király Cordeliához: Vörösmarty-töredék* alcímű szöveg a kötet nyitóverse, így akár a teljes kötet modalitását meghatározhatja.

Lear király Cordeliához
Vörösmarty-töredék

Ó elborult egeknek boltozatja
Megrendült homlok űrlő menny repedj meg
Mint kriptamély hol régen elfeledten
Feküsznek évek istenek halottak
Eszméletem (-----)
(---) ragyogva roskad össze
Rugdosd viharzás (-----)
(-----) sírkamrák falát
Rengi homlokom repedj ezer redővé
Úgy ráncosodj mint szajha földgolyó
Amely megőszült fonnyadt alma módra
Pörög tovább s pályáról veszetten
Kizökken mintha (-----)
(-----) megrakott szekér
S akár sivár parittyakő röpül
Süvölt kiront a tündér semmiségbe
Haragvó vágyak firmamentumán
Ha zúg dörömből dönget dúl a minden
Zord sziklaként repedj szét homlokom
Hasadj meg szó (-----)
Cordeliám (-----) szivecském
Szemem (-----)
(---) kárpitján repdeső sötétség
(-----)
Villám hasítja elmém éjszakáját

Vakult fénynél látom arcodat
 Ha visszavillansz mint a fájdalom
 Fölös csatákban elveszett tagokba
 S ha futsz felém én elcsapott apád
 Öllelek zúdul zendülön a zápor
 És nedves arcunk (-----)
 (-----) álmodott királyság
 (-----)
 Nyakamban csüngsz miként a férfikor
 Szorítlak mintha (-----)
 (-----) kerge bú szívem
 Cordeliám leánykám bús szivecském
 Én kis bolondom (-----)

A – minden túlzás nélkül – kozmikussá nagyított fájdalom, szenvedés ilyen ábrázolása, amely a félőrült Lear látomásában, illetve ezen látomás zaklatott, szakadozott, töredezett és ebből adódóan jórészt kudarcos nyelviesítésében mutatja fel (és egyszersmind leplezi le illuzórikusként) az egymástól elválasztott apa és lánya találkozását, csakis ezen kétszeres közvetítettségben (Lear, Vörösmarty) kerülheti el a „hamis pátosz”, a szó köznapi értelmében vett „patetikusság” látszatát. A – talán a vers hangjának szemantikailag is reflektált őrült állapotától sem függetleníthetően – már-már túlzóan szövevényes metafora- és hasonlathálózat (homlokom = elborult egeknek boltozatja, úrlő menny, viharzás, zord szikla, szó; illetve a homlokom olyan, mint: kriptamély, szajha földgolyó, megőszült fonnyadt alma, kizökkent megrakott szekér, sivar parittyakő) csaknem érzékelhetetlenné teszi az olvasó számára, hogy a szöveg tulajdonképpen két, egymástól jól megkülönböztethető aposztroféra épül, az elsőnek egy sajátos, szinekdochéként is értelmezhető alakzat révén (homlokom = én) az „Én”, míg a másodiknak (a 21. sortól) „Cordeliám” lesz a megszólítottja. A metaforák, hasonlatok halmozása valószínűleg itt is – ahogyan más KAF-szövegekben (például És *Christophorus énekelt*) – első-sorban annak belátásaként érthető, hogy az állapot (akár költőileg) „pontos” és megnyugtató leírása nem lehetséges, (az aposztrofék újraismétlődése pedig, hasonló logika alapján, az alakzat megjelenítő- és létesítőerejének

kudarcként, vagyis hogy sem valamiféle integráns „Én”, sem a távol lévő Cordelia nem alkotható meg általa). A két szakasz közti fordulat határát Cordelia arcának hirtelen felvillanó, paradox, láthatatlan látványa jelöli ki, (szemem [...] kárpitján repdeső sötétség, vakult fény), bár a szöveg töredezettségéből adódóan – legalábbis az első példában – elvileg nem zárható ki a paradoxon valamilyen feloldása. A Cordeliára történő hirtelen visszaemlékezés (Villám hasítja elmém éjszakáját / Vakult fénynél látom arcodat / Ha visszavillansz mint a fájdalom⁹ / Fölös csatákban elveszett tagokba) egyfelől visszamenőleg indokolja az első szakasz zaklatottságát, másfelől viszont úgy bonyolítja meg vagy írja fölül az akaratlan emlékezet fent már idézett működési törvényét, hogy annak kiindulópontja már nem egy „valódi” fiziológiai inger, csupán egy, vélhetőleg kizárólag az örült elme számára valóságosként érzékelhető fényhatás; még valószínűbben azonban egy, a szélsőségesen földúlt érzelmi állapotot a fiziológiai észlelés metaforáival leírni törekvő retorikai fordulat, illetőleg annak egyik eleme. (Az „érzelmi vihar”, heves érzem = vihar klisészerűen rögzült formula, ebből következik a villámlás, ennek velejárója a villám fénye, amely láthatóvá tesz Cordelia arcát, pontosabban szembesít az arc láthatatlanságával.) Mindkét esetben, akár az örült számára valóságosként megélt látomás, akár a rögzített, klisészerű metafora vehikuluma váltja ki az akaratlan emlékezést, paradox időhurokba kerülünk: az örült állapot ugyanis annak a veszteségnek a következménye, amelynek emléke az örület nélkül fel sem bukkanna: vagyis, éppen az emlékezés tárgya válik hozzáférhetetlenné. Amennyiben azonban a második értelmezést fogadjuk el és a kozmikus látomás nyitómomentuma egy előre rögzített, ismételtető, akár a kliséként is azonosítható alakzat, akkor a szöveg akár Warburg Pathosformel-fogalmával is összevethetővé válik.

Ha a goethei „pátoszfogalmat” fent leírt formájában legjobb esetben is plauzibilisnek tarthattuk, még ingoványosabb területnek tűnik Aby Warburg művészettörténész-körökben gyakran használt, mégis meglepően aluldefiniált „pátoszformula” (Pathosformel) fogalmának számbavétele. A fogalom irodalmi szövegekre való applikációját mindenesetre megkönnyíti kissé,

9 Hasonló kép jelenik meg az *És Christophorus énekelt* című versben is: „halálom rajtad villan át”. Különösen beszédes, hogy a szöveg a fantomfájdalomhoz hasonlítja az élményt.

hogy Warburg maga nem csupán vizuális (képzőművészeti), de akusztikai élmények kapcsán is használja, így akár írott szövegekre is kiterjeszthetjük a kifejezést. Mivel maga Warburg a legkevésbé sem törekszik pontos (vagy egyáltalán bármilyen) definícióra,¹⁰ a következőkben elsősorban Warburg értelmezőire vagyok kénytelen hagyatkozni (továbbra is inkább a jelzésre, mintsem teljességre törekedve).

Adi Efal szerint a pátoszformula az ember és a világ közti, az ember számára tragikus, traumatikus összecsapásokat juttatja kifejezésre egy vizuális (esetleg szövegi) rögzítettségben (elsősorban archaikus vagy antik minták alapján) azzal a céllal, hogy a mimikri révén elviselhető, kezelhető, organikus vagy biomorfikus formában szembesüljön az (idegen) külvilág fenyegető hatalmával. A pátoszformula így egyrészt a traumatikus összeütközés emléket, másrészt az elmének a fenyegetéssel szembeni, szintén előre rögzített, védekező aktusainak emléket is őrzi.¹¹ Minderre Warburg szerint azért van szükség, mert, mint Efal megjegyzi, az ezekkel az erőkkel eredeti formájukban való szembesülés annyira meghaladja az átlagember tudatának határait, hogy annak biztonságát és egységét veszélyeztetik.¹² (Innen olvasva a KAF-szöveg Learjének – de akár Shakespeare Learjének örült állapota a pátoszformula mint kulturális/mentális technika bukását jelzi a produkció oldalán, tulajdonképpen azt állítva, hogy a szülőnek gyermekétől való elválasztottsága a legkevésbé sem szelídíthető meg a pátoszformula mimikrijének segítségével.)

Amint Rényi András kifejti, Warburg ezen fóbiás reflexek „művészet általi” leküzdésében történetileg három stádiumot különböztet meg, melynek két szélső pontján a bálványállítás és a képmágia stádiuma (amelyben az ember

10 E tárgyban a magyarul olvasható legkoherensebb leírást (noha a „pátoszformula” kifejezés maga nem szerepel benne) ld. Aby M. Warburg, *Dürer és az itáliai „antik”* = Uő, MNHMOEYNH. Aby M. Warburg válogatott tanulmányai, szerk. Széphegyi F. György, Bp., Balassi, Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1995, 148–153.

11 Vö. Adi Efal, *Warburg's „Pathos Formula” in Psychoanalytic and Benjaminian Context*, Assaph-Studies in Art History, no. 5 (The Tel-Aviv University Publishing House, 2000–2001), 221–238, http://www.tau.ac.il/arts/projects/PUB/assaph-art/assaph5/articles__assaph5/AdiEfal.pdf Tulajdonképpen ez a kettőség a köznapi pátosz fogalmától sem áll távol: mind a szenvedés, mind szenvedés felett aratott győzelem jeleneit nevezhetjük patetikusnak.

12 A nyilvánvalóan adódó Lacan-, illetve Benjamin-párhuzamokra itt most nincs mód kitérni.

még képtelen az önreflexióra), illetve a modern civilizáció „átracionalizált” és „túlesztétizált” képei (vagy egyéb kulturális hordozói) állnak, amelyek viszont már nem emlékeztetik a befogadót az egykori traumatikus eredetre.¹³

A pátoszformula e két szélső stádium közti állomás, pragmatikai modell és közvetítő közeg:

A Pathosformel szó összetétele és jelentésárnyalatai is ezt a kettős dialektikát fejezik ki, – fejti ki Rényi – egyfelől spontán felindultságra utal, amely már többé-kevésbé szilárd alakot öltött: másfelől olyan ismételtető formasablont jelöl, amelyben mégis eleven energiák szunnyadnak és várnak arra, hogy fölszabadulhassanak. Warburg nem ok nélkül hívja a képeket olykor „dinamogrammnak” vagy „energiakonzervnek”: a kép/szimbólum realizálása – szemben a mágikus totem és a tehermentesített esztétikum egyaránt monolitikus természetével és közvetlenségével – a minden érvényes képben rejtve munkáló (és történetileg roppant változatos alakot öltő) kétpólúsúság észlelését, feltárását és dinamikus „lejátszását” követeli meg a befogadó-értelmezőtől.¹⁴

Vagyis, ha jelentős leegyszerűsítés árán is, de talán nem túlzunk, ha a warburgi pátoszformula fogalma mögött meghúzódó „pátosz” fogalmát egy trauma akaratlanul felidéződő emlékével hozzuk összefüggésbe a befogadóban, ami valószínűleg azzal az arisztotelészi pátoszfelfogással is kapcsolatba hozható, amelyet Simon Attila vizsgált megvilágító alapossággal. Ezen kutatásból itt csupán két hosszabb passzust van mód fölidéznünk: „Mondhatjuk tehát azt,

13 „A természet idegen erőinek pusztja megjelölése, a súlytalanított jelekkel továbbá a dekoratív és szórakoztatóvá tett művészi formákkal való amnéziás játék a modernitásban a való fölötti szabad rendelkezés képességének öncsaló látszatához vezet, olyan hamis biztonságérzet kialakulásához, amely még veszélyeztetettebbé teszi mind a szubjektumot, mind civilizációját. (Ennek példája az a csapda is, amelyet az újkor uralkodó művészetfogalma teremt az utókori művészettörténész számára: a szépség és a klasszikusok áhítatából született „esztétizáló művészettörténet” mit sem akar tudni a képek veleszületett fenyegető potenciáljáról.) RÉNYI András, *Az elfojtott pátosz formulái. Aby Warburg Rembrandtról: recepcióesztétika és művészettörténet*, Enigma, 46/2005, 77–135.

14 Uo.

hogy a pathosz¹⁵ egy, a lélekben rejlő képességnek – mégpedig, az említett paradox módon: »passzív képességnek« – a működésbe jövése, mégpedig valamilyen külső hatásra például egy szónoknak a hallgatóság érzelmeit fölébresztő beszéde hatására.”¹⁶ Valamint:

A gyönyör és a fájdalom mint a pathoszok érzékelhető aspektusai nemcsak a közvetlen érzékszervi érzékelés nyomán lépnek föl, hanem a képzelőerő vagy képzetalkotó képesség (a phantasia mindkettőt jelenti) működése nyomán is, amennyiben ez egyfajta „gyöngé érzékelésként” fogható fel. A szónoki beszéd éppen az emberi pszichének ezt a sajátosságát használja ki a pathoszok beszéd általi fölkeltése során: megidéz valami múlt- vagy jövőbeli eseményt, személyt, helyzetet, a hallgatóság ezt elképzei (phantasiája segítségével visszaemlékszik rá, vagy előrevetíti a jövőbe), s ennek hatására fölébrednek benne az adott eseményhez, személyhez, helyzethez kapcsolódó affektív állapotok, pathoszok. Ezek a pathoszok pedig gyönyört és/vagy fájdalmat keltenek a hallgatókban, s ez azután hatással lesz az általuk hozott ítéletekre is.¹⁷

Tárgyunk szempontjából mindehhez azt szükséges még hozzáfűzni – és itt újra Adi Efala hivatkozhatunk¹⁸ –, hogy a pátoszformula formai oldalán is megfigyelhető történetileg egyfajta elmozdulás az explicit, „dekoratív”¹⁹,

15 „pathosznak nevezzük (1) a szó egyik értelmében a minőséget (ποιότης), amelyre vonatkoztatva más milyenné válás (αλλοιοῦσθαι) történhet, amilyen például a fehér és a fekete, az édes és a keserű, a nehézség és a könnyűség és valamennyi más efféle. (2) Másik értelemben ezeknek a megvalósulását, vagyis a már bekövetkezett más milyenné válást (ἐνέργειαι καὶ ἀλλοιώσεις ἡδη). (3) Továbbá ezek közül elsősorban azt, mikor a más milyenné válások és mozgások ártalmasak, legfőképpen a fájdalommal járó károkat. (4) Ezen kívül pedig a súlyos és fájdalmas szerencsétlenségeket is pathoszoknak nevezzük” (Metafizika 1022b15–21). Idézi: SIMON, Attila, *Affekció és ítélet. Arisztotelész Rétorikájának pathosz-fogalmáról = Szenvedély, szerelem, narrációk. Filozófiai és pszichológiai tanulmányok*, szerk. BOROS Gábor, PÓLYA Tibor, Bp., ELTE Eötvös, 2014, 19.

16 Uo.

17 Uo., 34.

18 EFAL, i. m.

19 Vö. WARBURG, i. m., 151.

„expresszív” retorikai megoldások felől – a Warburg szerint inkább valamifajta belsővé tételről tanúskodó –, formailag viszont fokozatosan, de folyamatosan egyre közvetettebbé váló technikák irányába, amelyek azonban még ebben a formájukban is képesek „emlékeztető” kulturális hordozó funkciójukat betölteni, azaz továbbra is invokálják a szemlélő, olvasó traumatikus tapasztalatainak földézését.

Jelen vizsgálódás KAF-ra (és esetleg más kortárs költői életművekre is) vonatkoztatható) kérdése tulajdonképpen ezzel a folyamattal van összefüggésben: nem zárható ki ugyanis, hogy – példánkban – a Krisztinka-versek, de esetleg más KAF-szövegek hatásműködésében is, ezek a „pátoszformulák”, illetve ezen formulákra történő (szemantikai, intertextuális, illetve interkulturális) utalások is szerephez juthatnak. Ennek az idővel egyre „rejtőzködőbbé” váló (vagyis egyre kevésbé explicit) pátosznak a hatásmechanizmusát néhány, részben egymással is kapcsolatba hozható Krisztinka-versen keresztül igyekszem megvizsgálni, előrebecsálva, hogy az egyes „odaértett pátoszjelenetek” értelmezésbe való bevonása inkább az olvasás egy sajátos érdekeltségű mozgása, mintsem a szöveg valamifajta „helyes” értelmezésének megkerülhetetlen feltétele. H. Nagy Péter – még a KAF-recepció egyébként igen magas színvonalú mezőnyéből is kiemelkedően meggyőző – *Friss tinta, tinta, tinta*²⁰-elemzésében²¹ például egyáltalán nem szembesül azzal az értelmezési lehetőséggel, hogy az „altató” esetleg olyasvalakihez szólhat, aki fizikai valójában nincs jelen, holott a vers zárata, legalábbis szemantikai szinten, aligha érthető másképpen: „Aludj kincsem ma hol vagy / Krisztinka

20 Friss tinta, tinta, tinta! // Földoldja fent a holdat / Az éji tentaoldat / Ma este még kicsordul / Csillagfény sem csikordul / Alusznak kósza macskák / Malackák jó lovacsák / Nem leng a régi hinta / Terjeng az égi tinta / Nincsen több ugra-bugra / Álom száll kengurukra / Nincsen víg ugri-bugri / Alszik Balu Maugli / Majom méhecske medve / Durmol végleg feledve / Hogy vadmézet nyalinta / Nincs hinta meg palinta / Most nem lehet lovazni / Papírdarabkán pacni / Földoldja fent a holdat / Az éji tentaoldat / Folt szunnyad így az irkán / Nyugszik Bagira Sir Kán / Bölcs nyúl ravaszdi róka / S a rozott óraműben / Elpilledt kis manóka / Álmában ring az inga / Szívárgó ritka tinta / Hegyek sorára csordul / S a szó a szó a szó is / Más oldalára fordul / A nincs jelenbe olvad / Földoldja fent a holdat / Az éji tentaoldat / Friss tinta tinta tinta / Aludj kincsem ma hol vagy / Krisztinka tinta tinta

21 H. NAGY Péter, *Krisztinka-tinta*. Kovács András Ferenc: *Adventi fagyban angyalok*, Tiszatáj, 1998/10, 78–82.

tinka tinká.” Pedig ebből a kiindulópontból a H. Nagy által igen alaposan elemzett „szétterjedő tinta” motívuma is inkább a jelenlét-oralitás versus távollét-szkriptualitás ontológiai-mediális feszültségeként válik értelmezhetővé; a nyugodni térő játékok, meselények, gyermeki elfoglaltságok (egyébként is kissé ellentmondásos) seregszemléje pedig innen olvasva alapvetően teszi kétségessé a szöveg altatóként, vagyis a szó literális értelmében ’altatásra szánt beszédként’ való olvashatóságát. A lista egyébként pozitív, vidám, gyermeki önfeledtséget sugalló elemeinek negálása (nem leng a régi hinta, nincsen víg ugri-bugri, nincs hinta meg palinta) tulajdonképpen tragikus veszteséglistává hangolja a szöveget; azt az értelmezést sem zárva ki, hogy a felsorolt tárgyak és cselekvések sora végső soron azon dolgok katalógusa, esetleg archívuma, amelyek alkalmasak arra, hogy felébredjék az éppen a *Friss tinta tinta* című szöveget író „Én”-ben a távollévő Krisztinka emlékét, aki ennek az elszakítottágnak a traumatikus élményét a *Friss tinta tinta* című szöveg formai rögzítésében igyekszik domesztikálni vagy megszelídíteni. A szó legpozitívabb értelmében vett pátosz (azaz az olvasóban keltett fájdalom, együttérzés, szánalom) itt abból a kettősségből fakad, hogy az olvasó csak a szöveg legvégén szembesül (ha szembesül egyáltalán) azzal, hogy tulajdonképpen egy el nem hangzó, esetleg csupán valamilyen emlékként felidéződött altatódal szövegét olvassa.

Vagyis a pátosznak ebben a KAF-i konfigurációjában az affekciók olvasó általi átélésének pontosan a traumajelenet hiánya, artikulálhatatlansága lesz a feltétele: dinamogrammszerű működésének alapja, hogy az emlék vagy „phantasztia” mögött sejthető (de pontosan soha nem rekonstruálható) „felindultság, szenvedély”, azaz a „pátoszjelenet” (esetünkben a Krisztinkától való elszakadás) a szövegben nem jelenik meg, csupán nyomot hagy: az „igazi pátoszt” pedig éppen ezen nyom elrejtésének az olvasó által leleplezett, kudarcos szándéka kelti. Hogy csak egy nagyon egyszerű példát hozzak, a *Ha egyszer nyugdíjas leszek* című játékos és bizonyos képeiben a giccs határait súroló szöveg (elnézem majd két kislányom / csúzdászik egy szívárványon / krisztinka s a kicsiny fanni / életem nem sívár mákony / sosem fogok kinyiffanni) azért válthatja ki az olvasó „együttérzését”, mert a szöveg logikai bakugrásai, túlzásai (amikor – a jövőben – nyugdíjas leszek az „Én” a gyerekei már nem fognak csúszdázni, és természetesen főleg nem egy szívárványon)

és azon – nyilvánvalóan az „Én” számára is – képtelen állítása révén, hogy sosem fog meghalni, az olvasó gyakorlatilag valamennyi kijelentésének az ellentétét fogja a szövegben olvasni. (Ennek alapján a szöveg „vulgárpátetikus” olvasata ez lehetne: ’a két lányom gyerekként nem játszik már együtt soha, ezt később nem lehet majd bepótolni, én pedig hamarosan meghalok.’)

Az ekként értett, rejtett, implicit pátosznak KAF Krisztinka-verseiben lazán szövődő, mégis többé-kevésbé koherens, rögzült vagy folyamatosan rögzülő formulái látszanak kialakulni, amelyek a cikluson belüli intertextuális kapcsolódásokon keresztül tágíthatják a „patetikus”, azaz az effajta értelemtulajdonításra nyitott olvasatok lehetőségeit. A *Friss tinta, tinta, tinta!* című szöveggel legnyilvánvalóbban a *Két altatódalocska* és a *Csak Fannimmal sétálván*²² kapcsolható össze, előbbi a „krisztinka tinka tinka” formula ismétlődése, valamint a mindkét szövegben megjelenő „hinta” motívuma révén (amelyek egymással is rímhelyzetben vannak), utóbbi a kék ég és az írás összekapcsolódásai alapján. Mindhárom szövegben hangsúlyossá válik egy-egy kissé rejtélyes, a goethei pátosz értelmében olvasható határszituáció, amelyek múlt és jelen kontrasztjában, vagyis valamely kimondatlan múltbéli esemény horizontjában mutatják a beszélőt: (A nincs jelenbe olvad [*Friss tinta...*], átleng jelenbe lelkem [*Két altatódalocska*], illetve a nincs s a van határán heverészne / akárha hosszan volt jövőkbe nézne [*Csak Fannimmal...*].)

A *Csak Fannimmal sétálván* első ránézésre pusztán valamiféle nyárvégi melankólia lenyomata, a szöveg szemantikai, illetve logikai szintjén azonban – a magát „két kislányomnak édesapjaként” megnevező „beszélő” (helyesebben: „író”, sőt „éppen íródó”) alak, valamint a cím: *Csak Fannimmal sétálván* ellentmondásában – ahol a „csak” a ’csupán csak’, ’egyedül’, ’kizárólag’ értelemben, vagyis végső soron ’Krisztina nélkül sétálván’-ként válik olvashatóvá – kimondatlanul is a meg nem nevezett és jelen nem lévő kislány, Krisztinka hiányáról tudósít. A vers zárlatában megjelenő (és nem ritkán KAF költészetének „posztmodern” sajátosságaként magyarázott) önreflexív

22 Csak Fannimmal sétálván // Marospart. Nyárvég. Jegenyék. Füzek. / Nagy ég suhog: hatalmas kék füzet / Hullatja lassan fényes lapjait... / Két kislányomnak édesapja itt / Most messze bámul. Mintha hevenyészve / A nincs s a van határán heverészne, / Akárha hosszan volt jövőkbe nézne... / De nem pillant már részre, sem egészre. / Évek hullatják kétes napjaik. / Két kislányomnak édesapja itt / Épp verset ír. Már nem tekint a készre: / Csak létezik. (Bár későn vette észre...)

gesztus („Két kislányomnak édesapja itt / Épp verset ír”) a Krisztinka-ciklusban azzal a sajátos akcentussal bővül, hogy az írásszerűség, az íródás fogalmaihoz (és az ehhez kapcsolódó tárgyakhoz: füzet, irka, papírdarab, tinta) viszonylag következetesen Krisztinka alakját köthetjük (például: „búsabb szememből / ömlik a tinta / őszi felhővel / törli krisztinka”²³), ami – mint korábban is utaltunk rá – az írás közvetítettsége révén, mintegy szükségszerűen a távollét, hiány, elszakíttóság „pátoszá” implikálja, még akár olyan szövegek esetében is, ahol Krisztinka egyáltalán nem tűnik föl.

Némileg bonyolultabbnak tűnik a *Két altatódalocska*²⁴ hatásmechanizmusa. Az emlékezés itt sem egy fizikai látványból, hanem egy metaforából indul ki: (a szív játszótérének hintája üres). A hinta mozgása – melyből egyaránt következtethetünk arra, hogy a szöveg a hiány első pillanatainak emlékét idézi föl, valamint arra is, hogy a „lélek” nem talál nyugvópontra – a „léleknek” a múlt és jelen közti lengésével, ide-oda mozgásával analóg. Miközben azonban maga az emlékezés tárgya (akinek a hintában kéne ülnie) képként megragadhatatlan, földidézhetetlen, legjobb esetben is csupán nyomként (az üres hinta mozgásában) van jelen, nyelvileg, illetve poétikailag és retorikailag mintha mégis rögzíthető volna. A különös „krisztinka tinka tinka” sor elvileg akár aposztrofeként is olvasható lehetne (mintha az „Én” neki címezné mondandóját, ennek azonban ellentmond, hogy a megnevezés a közlés végére kerül, és – szemben a *Friss tintával* – az „Én”-„Te” viszony sem jelenik meg grammatikailag), tárgyunk szempontjából azonban elsősorban a Krisztinka név intimitását szükséges kiemelni. Mivel a „Krisztinka” a Krisztina névnek semmiképpen sem megszokott becéző formája, egyediségében mintegy a név viselőjének egyediségét, pótolhatatlanságát hangsúlyozza; vagyis nem egyszerűen a kicsinyítő képzős becéző formula személyességében,

23 Nekeresdország királya vagyok // nekeresdország királya vagyok / nekeresdkertemben / nekeresdlellem két virága ragyog // lassanként bolond / nevenincs leszek / egyik szemem sír / másik meg nevet // búsabb szememből / ömlik a tinta / őszi felhővel / törli krisztinka // boldog szemem lát / bolyhot suhanni / benne tavaszfényt / mosolyog fanni // nekeresdorcám / négy szeme vagyok / mindkettő párás / mindkettő ragyog // legvégül senki / nevenincs leszek / ezer szemem sír / ezer meg nevet.

24 szívem játszótérén leng / üresen ring a hinta / átleng jelenbe lellem / krisztinka tinka tinka // szentháromság szívemben / kék gyermekhang oáz / gagyog franciska fanni / fényecske françoise.

közvetlenségében, mint inkább a Krisztinka névnek a Krisztina névtől való elkülönбözödésében tárul föl az „Én”-nek a (véлhetően éppen az „Én” által adott) névvel és a névnek a beszélő számára immár hozzáférhetetlen viselőjével való intim kapcsolata. A nevet követő, sóhajszerű (patétikus) ekhó pedig éppen a névnek ezt az elkülönбözödő szegmensét ismétli meg és rögzíti egyrészt belső rímként, másrészt – a *Friss tinta*ban a „tinta tinta”,²⁵ a *Két altatódalocskában* pedig „a ring hinta” felelő rímként: mintegy a versszerűség archiváló, rögzítő funkcióját invokálva. Hogy ezekre a „rímhálókra” valóban valamiféle, ha másként nem is, de legalábbis a KAF-versekben „rögzült”, illetve az életmű gyarapodásával rögzülő formulaként tekinthetünk, jól példázza a „lány-szívárvány” hasonló egymásraolvashatóságára épülő és szintén több szövegen keresztülágó – azaz ismétlődő és ismétелhető konglomerátum is –, amely a különböző ragozási formák játékba hozása révén talán kevésbé elegánsnak, viszont annál nagyobb hatókörűnek tűnik: krystynanak, zywarwanynak, aarnynak, baanath, kys lanyanak [*Kys magyar...*] már nem bánom, lányom, [*Kínai dallam*] kislányom, szívárványon, nem sívár mákony [*Ha egyszer...*]. Vagyis ezen szövegek olvasói a rímhálók központi, összetartó elemein keresztül jó eséllyel könnyűszerrel eljuthatnak az „Én” számárára hozzáférhetetlen Krisztinka alakjához, azaz a szülő gyerekétől való elválásának soha explicitté nem váló, és éppen ezért a legmélyebben patétikus traumajelenetéhez.

Összefoglalva tehát: KAF költészete a szó köznapi értelmében a legkevésbé sem nevezhető patetikusnak vagy pátoszosnak (ha mégis, azt mindig önironikus vagy egyéb eltávолító gesztusok leplezik le), bizonyos szövegeknek azonban olyan – akár a warburgi pátoszformulákkal is párhuzamba állítható –, sajátosan posztmodern vagy inkább posztmodern utáni szövegi struktúrája, strukturálódása figyelhető meg, amely nemcsak hogy poétikailag, retorikailag épít az olvasók érzelmi reakcióira, de kifejezetten igényli, esetenként pedig ki is kényszeríti az olvasók affektív aktivitását. Amennyiben pedig ez így van, nem csupán az olyan archetipikus traumák költői „ábrázolásában” érdemes

25 H. Nagy Péter szerint a két elem olyan szorosan összefügg, hogy akár föl is cserélhetők: „megengedhető olyan interpretáció is, mely a megszólított alakzatának cserélhetőségéből indul ki (hiszen a címet is bevonva az interpretációba, eldönthetetlen, hogy a »Friss tinta« avagy »Krisztinka« a megszólított vagy mindkettő.” *Uo.*, 81.

a KAF-szövegek ilyen aspektusával számot vetnünk, mint amilyen a szülő gyermekétől való elválasztottsága, vagy a KAF-költészetben szintén nagy hangsúllyal – jóllehet szintén gyakran önironikus felhanggal – megjelenő „kisebbségi lét” traumája, hanem esetleg olyan, a KAF-recepcióban már eddig is központi kérdésként tárgyalt problémák esetében is, mint amilyen az intertextualitás, a kánonhoz való viszony és – különösen – az „imaginárius interszjektumok”²⁶ létesülései.

26 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis Memoriae*, Kortárs, 1994/6.

CSIPKÉBŰL TEKERT GÚZS: ARS EROTICA

Ars erotica

Vagyunk végső játék
Hörgő légcső ágyék
Pörgő szem térd far tompor
Combtő bőr fénylő táj
Vad nyelv örvénylő száj
Vágy karmol tép mar tombol
Kéz láb ín izomzat
Széttárt kín mi mozgat
Együvé facsar rombol

Ringó halmok mellek
Hajzat bomló felleg
Ajzott íj gyors szemöldök
Vagyunk sebhedt sértő
Tág húsban kísértő
Tűzhányó kráter köldök
Öl forrongó bőrtön
Mélyedet betöltöm
Mindenségem felöltöd

Vagyunk végső játék
Lét lélekző lágyék
Has mell hullámhegy vállak
Űrben rángó tagok
Szervek szétszórt magok
Szép zűrzavar szent állat
Készültünk öröknek
Mi forgat pörögtet
Világ csak velünk szállhat

A következő – a biopoétika tárgyát talán túlságosan is tág (vagy túlságosan szűk) keretek közt értelmező – vizsgálat elsősorban Kovács András Ferenc *Ars erotica* című versének szoros, poétikai-retorikai olvasására vállalkozik és csak érintőlegesen, valamint a szükségesnél nyilvánvalóan sokkal kevésbé alaposan érint olyan biológiai, pszichológiai, tágabbról akár erkölcsi, jogi, társadalmi és filozófiai problémákat, amelyeket a szöveg és általában az „erotikus költészet” kétségkívül fölvet. A versnek (legkevesebb) négy papíralapú kiadása létezik: megjelent a Korunkban,¹ az És *Christophorus énekelt*² című kötetben, a *Kompletórium*ban,³ valamint a *Csipkéből tekert gúzs*⁴ című manierizmus-tanulmány mellékleteként is. Az első három kiadásban az „ars poétika” és az „ars erotica” kifejezések (nem utolsó sorban akusztikai) egymásraolvashatósága révén, lényegében a számos más KAF-versben, például a *Nászének, égetett agyag*-ban is megfigyelhető „szerelmi együttlét = költészet” allegóriája mentén válik olvashatóvá, amely egymásraolvashatóság feltehetően egy a KAF-olvasásban gyakran produktív, önreflexív, „vers a versről” olvasatot igényelne, és amelyben a férfi és nő szerelmi együttléte jól működtethető a szöveg és a befogadó dialógusának metaforájaként. A negyedik kiadás azonban egészen más kontextusba helyezi a szöveget, és ez az értelmezés elsősorban erre igyekszik koncentrálni: a *Csipkéből tekert gúzs* ugyanis nem szépirodalmi műként, hanem hangsúlyozottan tudományos publikációként definiálja önmagát, amennyiben az első lapon (így a teljes szövegre érvényes kijelentésként) az alábbi műfajmegjelölés olvasható: „Jegyzetek a magyar manierizmus kérdésköréhez”. A tulajdonképpeni tanulmányt – a köszönetnyilvánítás után – három, szerzővel nem jelölt vers előzi meg, melyek akrosztikhonjai ÉN MÁR [...] KOVÁCS ANDRÁS FERENC jelsorként olvashatók össze. A kötet végén található függelékben (azon a helyen tehát, ahol a tudományos publikációk szokásrendjének megfelelően a tanulmányban elemzett szövegeknek kéne állniuk) szintén

1 Korunk 1992/11-12., 24.

2 Kovács András Ferenc, És *Christophorus énekelt*, Pécs, Jelenkor-Kriterion, 1995, 138.

3 Kovács András Ferenc, *Kompletórium*, Jelenkor, Pécs, 2000, 271.

4 Kovács András Ferenc, *Csipkéből tekert gúzs*, Marosvásárhely, Mentor, 2000, 193.

Kovács András Ferenc-szövegeket találunk, szintén a szerző megjelölése nélkül. Ezen a ponton érdemes felhívni a figyelmet a fentebb köszönetnyilvánításként azonosított *Jó olvasó, élj jól!* című (de az alábbiak alapján sokkal inkább egyfajta, a kötet értelmezését segítő „kulcsként” működtethető) szöveg alábbi részletére: „Köszönet továbbá, de nem utolsósorban Balassi Bálintnak, Rimay Jánosnak, Madách Gáspárnak, Nyéki Vörös Mátyásnak, Thordai Jánosnak és a többieknek: a 16. és a 17. század neves és névtelen, ismert és ismeretlen, félreismert és elfeledett [kiemelések tőlem – MM] poétáinak valamint versificatorainak”.⁵ A névtelen, ismeretlen, elfeledett szerzőkre való hivatkozás, valamint a függelék tudományos publikációkban megszokott (és rögzített) funkciója akár olyan kontextusba is helyezheti a szöveg elején és a függelékben található (névtelen?) szövegeket, melyben azokat pontosan az elfeledett, névtelen szerzők (fiktív) szövegeiként olvashatjuk, miközben a versek például a már említett akrosztikhonnal, illetve a nyilvánvalóan anakronisztikus időindexekkel (pl. „aszfalt”) folyamatosan „elárlják magukat”. Ezt továbbgondolva, az „elfeledett” szerzők nemcsak, hogy egy (jóllehet sajátos státuszú) personaként vagy hangként „lesznek jelen” a szövegben, hanem időben is jelentősen tágíthatják a versek értelmezési lehetőségeit, amennyiben egy olyan többszörös kontextust hoznak létre, amelyben az olvasó az olvasás során folyamatosan tudatában van az „alakmások” alakmás voltával, így egy időben Kovács András Ferenc verseinek kontextusában, és az alakmás (létező, vagy lehetséges) szövegeinek (létező vagy lehetséges) kontextusában olvassa a szövegeket. A függelék szövegei – különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a függelék maga (a függelék-forma hagyományaitól eltérően) címmel ellátott (a tanulmánykötethez hasonlóan a *Csipkéből tekert gúzs* címet viseli) – akár önálló verseskötetként is értelmezhetőkké válnak. Az pedig, hogy a függelék címe azonos a kötet címével, egy olyan értelmezés előtt is teret nyithat, amelyben éppen a függelék kerül kulcspozícióba, a „manierizmus-tanulmány” pedig pusztán a függelék létjogosultságát hivatott megteremteni, a „tudományos értekezés” (forma) teljes apparátusával támogatva a függelék szövegeinek a manierista versek kontextusában való olvashatóságát. Ebből a nézőpontból szemlélve az *Ars erotica* „önreflexív”

olvasata háttérbe szorul, és sokkal inkább Kulcsár Szabó Ernő azon általános értelmezési javaslata juttatható érvényre, amely szerint „Az intertextualitás [...] olyan időbeni- „hosszmenti” dia- vagy polilógusok kezdeményezése a hagyománnyal, amelyek éppenséggel nem tüntetik el a formák történetiségét, hanem a rajtuk keresztül való – és a csak általuk megtörténő, általuk lehetséges – költészeti memória hagyomány- és kultúráteremtő funkcióját hangsúlyozzák.”⁶ Ez az interpretáció azonban sajátos módon újabb „önreflexív” olvasatot implikálhat, a függelék szónak a ’valamitől függő’, ’csak valaminek a függvényében létező’, ’különállóan nem létező’ értelmét hozva előtérbe: eszerint a függelék szövegei olyan szövegekként válnak definiálhatóvá, melyek Kovács András Ferenc manierizmusról szóló tanulmányától éppen úgy nem választhatók le, mint a(z abban leírt manierista) szöveghagyománytól.

Vagyis az *Ars erotica* ezen kiadás intenciója szerint elsősorban a manierista szöveghagyománnyal lép dialógusba, mintegy utólag kiegészítve, kipótolva annak valamely vélt vagy valós „hiányosságát”. És miközben arra is lehetőséget kínál, hogy egy egyébként tabusított tematikát a jelentől és a „személyes megszólalástól” eltávolítva szólaltasson meg, a testiség ábrázolásával kapcsolatos olvasói elvárások radikális történeti különbségeivel is szembeállítja olvasóját. Ahogyan Kulcsár Szabó Zoltán korai kritikájában (kimondatlanul talán épp az *Ars eroticára* is utalva) jelzi: „A régi műfajú versek írásának (integratív) gesztusa viszont éppen az időbeliség, a »történelem« fenntartását is eredményezi, hiszen úgy is értelmezhető, mint a régi irodalom »újabb« darabjainak megalkotása, a »korpusz bővítése« (például a Júlia-versek, az erotikus versek némelyike, a »felfedezett«, »kallódó« versek a legkülönbözőbb századokból). A »lehetséges irodalom« alakítása tehát jelenti egyben a múlt és jelen »összeolvadását«, »térbelivé« válását és a múlt (az időbeli távolság) »újratermelését« is.”⁷ Mindez pedig mindenekelőtt annak lehetőségét nyitja meg jelen értelmezés számára, hogy a szöveget az általa felidézett „lehetséges múlt” nézőpontjából, valamint kortárs befogadói szempontból egyaránt vizsgáljuk, sajátosan paradox igazolásaként annak a jaussi tézisnek, mely szerint „az esztétikai tárgy [...] a történetileg mást egyszerre őrzi meg és

6 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae*, Kortárs 1994/6, 70-78, 73.

7 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hangok, jelek*, Nappali Ház 1995/3, 85-90, 87.

nyitja fel, minthogy nemcsak a világ szubjektív tapasztalatának kifejezését teszi lehetővé, hanem az a művészet játéktérében mint önmagának a másik tapasztalatában való megtapasztalását”.⁸

Azoknak az esztétörténeti és ideológiai előzményeknek a feltárása, hogy vajon az erotikus költészetet és általában a „testi szerelem” művészi ábrázolását számos diskurzusban (így például a közoktatásban) miért kísérik még ma is alig megkerülhető tiltások, már csak a diskurzus feltűnően aszimmetrikus jellegéből adódóan is rendkívül bonyolultnak tűnik. Miközben például Csehy Zoltán, az antik erotikus irodalom ihletett fordítója, gondos filológusa és apológétája, „a szexualitásról, az erotikáról való *normális beszéd* [kiem. tőlem] irodalmi változataival való kísérletezést” az evidencia értelmében azonosítja a „magyar irodalom nagykorúsításával”,⁹ az „ellenoldal”, például a középkori olvasmánylisták összeállítóinak érveit a legkritikább esetben ismerjük csak meg, szempontjaikra inkább az egyes életművek (pl. Balassi, Csokonai) erotikusként olvasható darabjainak többé-kevésbé magától értetődő, vagyis reflektálatlan cenzúrájából következtethetünk. (Közismert tény az is, hogy a magyar műfordítói hagyományban egészen a közelmúltig az evidencia értelmében sújtotta cenzúra vagy öncenzúra a vaskosabb megfogalmazásokat; egyes antik szövegek¹⁰ újabb fordításából válik láthatóvá, hogy – gyakran a szövegek rekonstruálható eredeti értelmétől is eltérve – igyekeztek „enyhíteni” az erotikus, pornográf vagy obszcén fordulatokat.)

8 Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás* = Uő., *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris 1998, 271-319, 287.

9 „*Idegen emberek tudatában*”: CSEHY Zoltánnal beszélget LAPIS József, *Alföld* 2016/5., 32-47, 47.

10 „Az antik fordítás különösen steril nyelvű volt, már ami az érzékiséget és a szexualitást illette: ennek gyakran (ön)cenzurális okai voltak, de összefüggött azzal a (poszt)romantikus antikvitás-képpel is, melyet alighanem a német romantikától örököltünk, azaz a görög bölcsélet abszolút trónra emelésével. A közhelyes felfogás szerint egy antik mű fenséges, magasztos, gondolati, és a szemünk láttára, szinte soronként emelkedik valamiféle isteni létmód magasába. Nos, ezek az erotikus versek a földi létezésről, a testbe zártaságról szóltak, illetve ennek megfelelően a halálfelelemről is. A szexualitás, a gyönyör megtapasztalása kiszakadást jelentett az időből, azaz ízelítőt adott az öröklétből. Ezért a görög-latin erotikus költészet nagyon jelentős része valóban fölötte áll annak a fiziológiai közvetlenségnek, melyet leír. A Babits *Aratójában* közölt Martialis-fordítás magyarul a latinhoz képest templomi ének szelídségű áhítat.” Uo. 44.

Az *Ars Erotica* „implicit keletkezési idejéből” ezzel szemben jóval egyértelműbb állásfoglalásokat ismerünk, amelyek azonban – mai szemmel – komikusan túlbecsülik az erotikus versek és énekek hallgatókra gyakorolt lehetséges hatásait. Decsi Gáspár tolnai református lelkész és hitvitázó 1584-ben például már-már a *Lelkigyakorlatokat* idéző médiatudatossággal óvja olvasóit a paráznaság bűnétől, és intelmei közt meglepően nagy hangsúlyt fektet a szerelmes vagy erotikus énekek hallgatásának tilalmára is: „Legelőször azért szemeidre nagy gondod legyen és meglássad, hogy azokat fenyítékben tartsad, ne legeltessed szemeidet a más ember felesége szépségének nézésében, melyből bujaságra indítassál és a paráznaságtól megfogattassál. Másodszor füleidre is gondod legyen, hogy azokkal is gonosz kívánságra indító énekeket vagy parázna, undok beszédek ne hallgass. Mert amit az ember nagy édesdeden hallgat, csuda mely igen szívére behat. Mikor azért te is a szerelemről való éneket vagy beszédet örömet hallgatod, azt eszedbe veszed, elmédben forgatod és abból sok gonosz gondolatod gondolsz, amely mind arra ingerel, hogy gondolatodat be is teljesítsd.”¹¹)

A „parázna énekek” elsősorban tehát azért veszélyesek, mert alkalmasak arra, hogy hallgatójukban – annak tudatát is megkerülve – nemi vágyakat keltsenek, és így őt bűnre csábítsák, sőt Decsi érvelése szerint ez a gerjedelem olyan erős, az efféle beszédek és énekek pusztá meghallgatása pedig olyannyira szükségszerűen fordul át cselekvésbe, hogy az egyetlen védekezés az ilyen jellegű szövegekkel szembeni teljes absztinencia. Bornemisza Péter, Balassi tanítója szintén ezt a megoldást látja megnyugtatónak a „tisztátalan és

11 DECSI Gáspár, *Az utolsó időkben egynehány regnáló bűnökről való prédikációk*, Várad, 1584. Decsi Gáspár érvelése valószínűleg nem független Kálvin azon biblíamagyarázatától sem (Ef 4,29-30), amely, ha lehetséges, még direkter összefüggést feltételez az erotikus énekek és az erkölcsök hanyatlása között: „ha egy nő buja éneklésre adja fejét, amelynek nap, mint nap tanúi lehetünk, akkor minden bizonnyal szajhává lesz [...] elmerülve minden szégyenletességben [...] ezért ha egy fiatal nő léha éneklésbe kezd, akkor [...] már teljesen romlottá vált” Idézi: MAGYAR Balázs Dávid *Fragmentumok Kálvin János társadalmi etikájához: Az alkohol- és ételfogyasztás, tánc, valamint a szerencsejáték teológiai-etikai minősítése a reformátor kommentárjaiban és igehirdetéseiben = Hittel és humorral: Tanulmánykötet a 60 éves Hörcsik Richárd születésnapjára*, szerk. BARÁTH Béla Levente, Debrecen, Debreceni Református Hittudományi Egyetem, 2015.

fajtalan beszéd” valamint a „virág és szerelem énekekkel”¹² szemben: „Mind ezek ellen sok képpen intetünk, hogy *sövénnel és tövissel be kertellyük füleinket*, [kiem. tőlem] és álnok nyelveknek szólásira ne figyelmezzünk, mert az jó erkölcsöket el veszti az gonosz beszédek, és az ki Istentől vagy, Isten ígétét halgattya, az ki Ördögtől, ördögét,”¹³ ugyanakkor azonban azt is kénytelen elismerni, hogy az ember – eredendően bűnös természetéből adódóan – vágyik az ilyesfajta beszédek és énekek hallgatására: „De jajj, mióta hazugságot súa ama ravasz kígyó és sárkány, az mi első szüleink füleibe, és annak helyt adának, azóta immár csak mind hazugságnak hallgatására, és hitságos mulatságra vágyódnak mindennek fülei, tisztátalan és fajtalan beszédnek hallgatására, [...] trágár és péniszcsúfságra, [...] virág és szerelem énekek hallgatására [...]”¹⁴

Mindez pedig feltűnően egybeesik azzal a Rimay János-szöveghellyel, amelyet KAF kötete és a függelék címe is megidéz, és amely végső soron maga is a „szerelmi” vagy „erotikus költészettel” kapcsolatos állásfoglalásként érthető:

Kilencedik: Contarium Superioris Argumenti Nomine Diannae responsum
(Felelet a fentiekre Diana nevében)

- 1 Venus fajtalan hús, csipkéből tekert gúzs, elmének bojtortánja,
- 2 Szederj természetű, ragadó beszédű bujaságnak oltványa,
- 3 Kis gyönyörűséggel, soknak nagy veszéllyel romlásának kormányja.
- 4 Ki hihet te szódnak, ha nincs semmi jódnak állandó öröksége
- 5 Minden, ki követett, tőled Nyavalyát vett, romlott is békessége.
- 6 Senkit nem szeretttél az, kinek nem lettél Végre is ellensége.

12 A virágének mint az erotikus irodalomra alkalmazott irodalomtörténeti fogalom nem csupán az erotikus versek jellegzetes virágszimbolikájára utal, de már a fogalom szintjén is jelzi a téma tabujellegét.

13 BORNEMISZA Péter, *Ördögi kísértetek*, kiad. ECKHARDT Sándor, Bp. Akadémiai, 1955, 99.

14 Uo.

Diana, aki nem csupán az állatok és a vadászat, de a női erények, a szülés és gyermeknevelés patrónája is, itt mintha szintén azzal vádolná Venust, hogy annak beszéde (esetleg a róla szóló beszéd) hallgatóját „fogságba ejtve”, mintegy szükségszerűen „ragad bele” az ember elméjébe, vagyis a hallgató számára irányíthatatlan és nyilvánvalóan káros folyamatokat indít el benne. Feltűnő, hogy Venus „fajtalan húsként” való megszólítása kétszeresen is dezantropomorf: mind a „hús” mint szinekdoché, mind pedig a „fajtalan”¹⁵ jelző valamiképpen az elvárt emberi viszonyrendszereken kívüliséget hangsúlyozza; és bár a „fajtalan” a régiségben egyaránt jelenthet tudatos önmegtartóztatásra képtelen, ’parázna’ személyt, és – az előbbi jelentéstől nem függetlenül – általában ’rendellenes’,¹⁶ normasértő magatartást, nehéz nem észrevennünk, hogy a „fajtalanság” (etimológiailag is igazolhatóan) egyszersmind az emberi fajból mint ’származásbeli kapcsolatban levő élőlényeknek csoportjából’¹⁷ való kizárással fenyeget, vagyis azzal, hogy az ilyen viselkedés egyfajta visszasüllyedés az állati létbe. Mindez pedig akár úgy is érthető, hogy az erotikus irodalom nem utolsó sorban éppen azért tűnhet fenyegetőnek, mert natúra és kultúra, testi és tudati, az ember biológiai és szellemi működésmódjának zavaros, egymást fertőző határterületeit, az ezekre a bináris oppozíciókra épülő megkülönböztetések instabilitását viszi színre és teszi megkerülhetetlenné.

Amennyiben a vers a manierista vers fiktív illusztrációjaként értelmezhető, aligha kerülhető meg az a belátás, hogy a mai olvasó számára éppen nem a szöveg tulajdonképpeni témája, a nemi aktus ábrázolása tűnik zavarba ejtőnek, sokkal inkább annak manírosan, modorosan, azaz manierista módon túlszűfolt, túldíszített és néhol egyenesen giccsbe hajló körülírása. Hasonlóképpen: a Balassi-strófa nem csupán a szöveg „fiktív” időbeni távolságát hangsúlyozza, de azzal is szembesít, hogy a szerelmi költészetnek az az iránya, amelyet Balassi (igaz, csupán kéziratban terjedő) szövegeiből ismerünk,

15 Balassi verseinek kéziratos gyűjteménye a költő Zrínyi Miklós könyvtárában „Gyarmati Balassi Bálintnak fajtalan énekei” címen szerepelt.

16 Vö: *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I.* (A–Gy). Főszerk. BENKŐ Loránd, Bp., Akadémiai, 1967. 827.

17 Uo.

lényegében nem talált követőkre: az *Ars erotica* pedig végső soron mintha éppen ezt a „lehetséges”, (ám a valóságban nem megvalósult) következő lépést tenné meg.¹⁸

A vers címe a felületes szemlélő számára kissé rejtélyesnek, mégis dekódolhatónak tűnik, az ars poetica ’költői hitvallás’ mintájára a ’szerelem, vagy a testi szerelem művészete’, illetve szintén az ars poetica analógiájára, az erről alkotott ’hitvallás’ értelmében. Jobban belegondolva azonban mind a cím „ars” mind pedig „erotica” tagja bővebb értelmezésre szorul és talán valamelyest termékeny apóriákba vezet. Érdekes először is megvizsgálnunk a *Világirodalmi Lexikon* erotikus irodalom szócikkét,¹⁹ amely – mintegy eleve mentegetőzve – az erotikát a pornográfiával állítja szembe: „erotikus irodalom azon művészi irodalmi alkotások összefoglaló megjelölése, amelyek a testi szerelmet választják központi témájuknak. Az erotika ellentéte a pornográf irodalom, amely ugyanezt a témakört művészetiség nélkül, a nemi aktusok leírásával történő alantas szórakoztatás céljával dolgozza fel.” Vagyis, a szexualitás ábrázolásának tabuja alól az ábrázolás „művészi” jellege adhat felmentést.

Pornográfia és erotika megkülönböztetése kapcsán az elmúlt időszakból²⁰ Byung-Chul Han Agamben-kommentárját idézhetjük föl, aki a totális transzparencia és az elrejtettség kettőségében igyekszik megragadni a problémát: „A meztelenség közvetlen közszemlére-tétele nem erotikus. Egy test erotikus helye éppen ott van, »ahol az öltözék szétnyílik«, a bőr, amely

18 Amint arra többek közt Borbély András is utal, Balassi költészetében a „beteljesült szerelem” ilyesfajta leírása már csak azért is önfelszámoló volna, mert éppen azt a vágyat függesztené föl, amely a költői ihlet tulajdonképpeni forrása. BORBÉLY András, *Képbe írt testek: Balassi Bálint erotikus költészetéről*, Új Forrás 2010/1., 43-62, 51.

19 *Világirodalmi lexikon II. (Cam–E)*. Főszerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1972, 1204-1208.

20 A fogalmak köznapi jelentésének különbségeire Kappanyos András is felhívja a figyelmet: „A mindennapi nyelvhasználatban ugyanakkor az erotika egyfelől szemben áll a pornográfiával, mint a szexualitás reprezentációjának visszafogott, ízléses, a nyilvánosság számára is elfogadható tartománya, másfelől éppilyen gyakran szolgál a szexualitás valóban kendőzetlen és közvetlen reprezentációja (azaz a voltaképpeni pornográfia) eufemisztikus megnevezéseként, fedőneveként.” KAPPANYOS András, *Pornográfia és prüdéria nálunk és más nemzeteknél* = Uő., *Hová tűnt a huszadik század?* Budapest, Balassi, 2013, 157.

»két perem közül« »kivillan«, például »a kesztyű és a ruhaujj« között. Az erotikus feszültség nem a meztelenség állandó kiállításából fakad, hanem az »előtűnés-eltűnés színjátékából«. A megszakítás, a »folytonossághiány« negativitása az, ami ragyogást ad a meztelenségnek. A leplezetlen meztelenség kiállításának pozitivitása pornografikus. Ebben nincs semmi erotikus ragyogás. A pornografikus test sima. Nem töri meg semmi. A megtörés, a megszakítás ambivalenciát hoz létre, kétértelműséget. Ez a szemantikai homályosság az, ami erotikus. Továbbá ami erotikus, az a titok és az elrejtettség negativitását előfeltételezi. A transzparenciának nincs erotikája. A pornográfia éppen ott kezdődik, ahol eltűnik a titok, hogy teret nyerjen a totális kiállítás és lecsupaszítás.²¹ Jogosan vethető föl ezen a ponton: vajon az a – jóllehet fiktív – időbeli, kulturális és nem utolsó sorban retorikai távolság, amelyet KAF szövege megkonstruál, képes-e megteremteni az elrejtettségnek, folytonossághiánynak, titoknak az „erotikus” effektusait?

Erotika és költészet szoros kapcsolata nyilvánvalóan szintén nem szorul igazolásra (mint ismert, az „erotika” szó eredeti görög jelentése szerelmi költészet; csak később kapta az antik szerelemfelfogás és az ezt tükröző irodalom öröksége miatt a mai mellékjelentését) az azonban figyelemre méltó, hogy a szó első írásos említései magyar nyelven is egyértelműen a költészettel vannak kapcsolatban: „Az Eroticus Poéták szintúgy ugyan azon egy tárgy körül forgolódnak [...] mint a Bucolicusok” olvashatjuk Kazinczy 1807-ben keltezett levelében, és maga az erotika kifejezés is egy költészeti eseményről szóló beszámolóban tűnik föl: „fuvola kíséret mellett adattak elő [...] az erotikai [...] elégiák” (1869).²²

A TESZ három jelentést társít az „erotikus” szóhoz: 1. 1869: 'az érzéki szerelem mint költői téma; |szerelmi költészet; Liebesdichtung' 2. 1894: 'a szerelem tana; 3. 1910: 'érzékiség; Sinnlichkeit'.

A *Magyar értelmező kéziszótár* szerint a sorrend megfordul: 1. A nemi ösztön lelki megnyilvánulásainak összessége, 2. Főleg nőben megnyilvánuló

21 Byung-Chul HAN, *A transzparencia társadalma*, Budapest, Ráció, 2020, 51.

22 TESZ, 789.

és kielégítést kereső érzékiség, 3. <Irodalmi, képzőművészeti alkotásban> a szexuális vonatkozások túlzott hangsúlyozása.²³

Kissé rejtélyes az is, mit is ért a szócikk szerzője a „nemi ösztön lelki megnyilvánulása alatt” pl. tudatos-e ez a „lelki megnyilvánulás” vagy sem, az azonban mindenképpen elgondolkodtató, hogy mind a pszichoanalitikus eredetű „ösztön” fogalma, mind az etológiában inkább használatos „öröklött mozgásmintázat” az állatok ilyesfajta viselkedését öröklött és tanult cselekvések kooperációjaként írja le, lényegében az alap és felépítmény logikája alapján. Azzal a szociológiában igen elterjedt nézettel szemben, mely szerint a konkrét szexuális viselkedést nem az öröklött biológiai, hanem kizárólag kulturális tényezők irányítják (például változó szépségideál, bizonyos szexuális tevékenységek tabusítása vagy preferálása, az ehhez kapcsolódó különböző rituálék stb.), Wallace Craig, az összehasonlító viselkedéskutatás egyik megalapítójának véleményét vethetjük ellen, aki szerint a szexuális vágyon alapuló viselkedés eredetileg ugyan ösztönös, minthogy központi idegrendszeri izgalmi állapotból ered, de az embernél rugalmas, alkalmazkodásra és késleltetésre képes, sőt, szimbolikus vagy pótkielégülésekkel is beéri (és valóban, a szexuális aktusra való vágyakozás maga, ha kultúránként eltérő formában is, de azért mégiscsak az emberi faj egységes törekvésének tűnik). Vagyis, ahogyan Szilágyi Vilmos szexuálpszichológus fogalmaz: a genetikailag adott lehetőségeket többé vagy kevésbé a külső, környezeti hatások mobilizálják, különböző ritmusban és irányban.²⁴

A továbbiakban ezért az „ösztönös” fogalmát fogom használni, lényegében Konrad Lorenz öröklött mozgásmintázat-fogalma értelmében, újra csak emlékeztetve arra, hogy az ember esetében ezek a kétségkívül velünk született mozgásmintázatok változékonyságúak, és tanulással is változtathatók. Mindehhez még azt fűzhetjük hozzá, hogy a keresztény teológiákban gyakran tárgyalt *erősz-filia-agapé* hármashból éppen az *erősz* a szeretet leginkább ösztönös, akarattal egyáltalán nem irányítható vagy befolyásolható megnyilvánulása,

23 Feltűnő, és a téma tabusításával lehet összefüggésben, hogy a *Magyar értelmező kéziszótár* túlzott hangsúlyozásról beszél. *Magyar értelmező kéziszótár*, Főszerk. PUSZTAI Ferenc, szerk. GERSTNER Károly et al. 3. átd. kiadás, Bp., Akadémiai, 2006, 331.

24 SZILÁGYI Vilmos, *Szexuálpszichológia*, Budapest, Medicina, 2006, 95-96.

amely olyan viszonzásra vágyik, hogy a szeretett tárgy birtoklásában saját örömet leljen.²⁵

Vagyis, miközben az erősz valamiképpen az ösztönivel van összefüggésben, bizonyosnak tűnik, hogy az *ars* vagy *tekhné*, akár a mai 'művészet', akár a tágabb, eredeti (pl. 'mesterségbeli tudás') jelentésében, egyértelműen bizonyos kulturális gyakorlatokhoz kapcsolódik, még akkor is, ha nem dönthető el egyértelműen, hogy mesterséggént vagy művészetként tekintünk-e a „szerelem tana” értelmében vett erotikára, azaz, nem egészen világos, hogy a testi szerelem az ösztöni késztetésen túl valamiféle gyakorlatot, „szakmai” jártasságot, vagy művészi ihletettséget igényel-e.

Az *Ars erotica* cím tehát innen olvasva egyaránt érthető úgy, mint a testi szerelemnek mint cselekvésnek művészi szintre emelése, és úgy is, mint annak a művészete vagy gyakorlata, hogy miként lehetséges költői szöveggént rögzíteni a szerelmi együttlétet. A szöveg maga, illetőleg a följegyezni kívánt aktus így tulajdonképpen ezen oppozíciók, biológiai és társadalmi, öröklött és tanult, tudattalan és tudatos átjárhatóságának és végső soron szétválaszthatatlanságának ősjelenetét viszi színre.

KAF más erotikus verseihez képest (*Latin szerelem, Nászének, égetett agyag, Kámadéva Upanisad, Cyntyia Kiss*) az *Ars erotica* legfeltűnőbb jellemzője a deskriptív jelleg.²⁶ Nehezen volna igazolható, de nem zárható ki, hogy az erotikus költészetben rendkívül elterjedt egyes szám második személyű, konatív, vokatív, felszólító vagy könyörgő szövegek túlsúlya akár abból is eredhet, hogy ezek a versek mintegy az udvarló rítusok részeként értelmezhetőek, az *Ars erotica* azonban annak ellenére, hogy a például a versforma révén megkerülhetetlenné teszi, egyszersmind szakít is ezzel a formai hagyománnyal. Míg a vocativus értelmileg a jelen idejű szövegeket is valamiképpen a jövő irányába tágitja ki, ennek – ezúttal a szöveghagyományhoz képest feltűnő

25 Tulajdonképpen a John Alan Lee szociológus által felvázolt hat-kilenc fajta szeretetből egyedül az *agapé* tudatos és tanulható, tehát ebben a teológiai értelemben: az *erősz* a szeretet legősibb, legprimitív típusa, konkrétan a 'szexustól sem független szeretet' vagy 'szerelem' jelentésben. John Alan LEE, *Colours of Love*, Toronto, New Press, 1973.

26 A *Porcus hermeticum*-kötet pornográf limerickjeit azért nem számítom ezek közé, mert azok a szövegek a limerick forma hagyományainak megfelelően egyértelműen kívül esnek az „erotika” határain.

– hiánya egyértelműen magára a jelen idejű észlelésre irányítja az olvasó figyelmét, és talán azt sem túlzás kijelentenünk, hogy a hangsúlyosan belső fókuszú észlelő percepcióinak mikéntje ok-okozati összefüggésben lehet a feljegyezni kívánt eseménysorral. Mint azt többek közt Bánki M. Csaba pszichofarmakológus is kimutatta,²⁷ a koitusz során az emberi testben olyan neurológiai és hormonális folyamatok zajlanak le (elsősorban az endorfin és az oxitocin termelődése folytán) amelyek egyes, az evolúció korai szakaszaiban megjelent érzékszervek (elsősorban tapintás, szaglás) hatékonyságát nagyban növelik, a tudatos és reflektált észlelést azonban nagyban nehezítik. A kérdés innen megfogalmazva tehát így hangzik: miképpen lehetséges, lehetséges-e, hogy az észlelő én, aki a szöveg állítása szerint a szöveg jelen idejében éppen egy beszűkült, reflektálatlan tudatállapotban van, számot adjon, mégpedig művészi formában erről az egyébként ösztönös cselekvéséről, vagy más megfogalmazásban: lehetséges-e, hogy a költői nyelv egy ösztönös, hormonális működést művészi erővel tegyen a tudat számára hozzáférhetővé, esetleg átélhetővé.

A vers nyitó sora egy olyan metafora („Vagyunk végső játék”), amely három szempontból is említést érdemel: először is egy akár barbarizmusként is érthető inverzió („vagyunk végső játék” vs. „végső játék vagyunk”), amely lehetővé teszi azt, hogy a „Vagyunk” tenorra újabb és újabb vehikulumokat halmozzon a szöveg (szorosabban véve csaknem a teljes vers számtalan szinekdoché és metafora vehikuluma egyetlen tenorra).²⁸ Másodszorban – különösen ezen téma kapcsán – fontos, hogy a szöveg többes szám első személyben íródik, az én és a te grammatikai viszonyként csak a második strófában jelenik meg. Harmadrészt pedig, a „végső játék” képében a szerelmi aktus, az én és a te MI-ként való egyesülése először is a kulturális (játék), egzisztenciális, esetleg a szakralitás (végső) szférájában válik megragadhatóvá.

A vers egésze fölött uralkodó, és a harmadik strófában meg is ismételt metaforát számtalan szinekdoché követi, vagy egészíti ki, esetleg pontosítja, amelyek talán az észlelő beszűkült tudatállapotának logikus szövegi

27 BÁNKI M. Csaba, *Az agy évtizedében*, Budapest, Biográf, 1996.

28 *Az És Christophorus énekelt* című kötetben mintegy programszerűen zajlik az egyes retorikai alakzatok „szétírása”.

leképeződéseként a percepció szintjén az egységes és rekonstruálható emberi alak vagy alakok széteséséről tudósítanak, amely ráadásul a szám és személy egyeztetésének grammatikai zavarai, tulajdonképpen szolecizmusokba torkollik: „Vagyunk [...] pörgő szem”; „Vagyunk [...] térd”, „Vagyunk [...] tompor”, „Vagyunk [...] combtő” stb. A szinekdochikusan a MI-vel azonosított, illetve attól mintegy levált és önálló létre kelt testrészek (amely eljárás, mint említettük Rimay-szövegében is megjelent) pedig természetesen a test erogén felületei vagy a szöveg megfogalmazásában „tájai”, azaz éppen azok a „kulcsingerek”, amelyeknek akusztikus vagy vizuális észlelése magát a beszűkült tudatállapotot is kiváltotta. (Figyeljünk föl arra is, hogy a testrészek nem állnak birtokviszonyban a MI-vel, tehát grammatikailag akár az sem zárható ki, hogy nem is a saját térdével, tomporával mellével azonos a „MI”, ahogyan az sem zárható ki, hogy talán éppen ez a töredékesség, és az ebből adódó vizuális és szemantikai hiányok miatt marad a szöveg a Han-i értelemben vett erotika területén, és az aktus mégoly részletes leírása ellenére sem fordul át pornográfiába.)

Az események valódi ágense az első strófában mégsem a MI, hanem egyértelműen a „vágý”,²⁹ az ösztön, vagyis az az appetencia, amelynek a MI, illetőleg a tapasztalatait éppen szövegesítő ÉN, még akkor sem tud vagy akar ellenállni, ha annak hatásai az ÉN mint a TE-től megkülönböztethető szubjektum integritása tekintetében (és megfordítva is) egyértelműen erőszakosak („együvé facsar”), vagy egyenesen destruktívak („rombol”). A szöveg szövevényes azonosítási láncolataiban az is nehezen dönthető el, hogy a MI-t mozgató „széttárt kín” azonos-e ezzel az uralhatatlan vággyal,

29 Ritoók Zsigmond ének, vágy és erős antikvitásbeli kapcsolatát a következőképpen magyarázza: „Az ének vágykeltő (*himeroessa*), sőt a vágy az ének hallgatása közben fokozódhatik is (mint Zeus vágya Héra iránt). Máskülönb en a phaiakok nem sürgetnék Odysseust, aki úgy mesél, mintegy énekmondó, hogy ne hagyja abba az elbeszélést, s Eumaios sem mondaná, hogy a koldus (Odysseus) úgy elbűvöli hallgatóit, mint az énekmondó, aki az istenektől taníttatva énekelni, vágykeltő (*himeroenta*) szavakat mond a halandóknak, akik arra törekednek, hogy hallgassák mértéktelenül, amikor csak énekel. A homérosi HERMÉS-HIMNUSZ szerint pedig mikor Hermés elkezdett lantján játszani, Apollón elméjét átjárta a hang kíváncsú (*eraton*) zengése, majd megragadta az édes vágy (*himeros*), s ahogy Hermés játszott és énekelt, lebíráhatatlan vágy (*erós*) fogta el kebelében a lelkét.” Ritoók Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés*, Holmi 1992/5., 658-689, 657.

vagy esetleg csupán annak valamifajta következménye. A szöveg intenzív érzékiségét persze az olyan alig szétszálazható retorikai bonyodalmak is fokozzák, hogy az inverzióra épülő szolecisztikus szinekdoché-sorozatok vehikulai gyakran maguk is újabb metaforákat tartalmaznak. A „Vad nyelv, örvénylő száj” sorban például, míg a „vad” jelző pusztán a természetibe történő regresszióként érthető, az „örvénylő száj” metaforikus képe kifejezetten az élettelen, csupán a fizika törvényeknek engedelmeskedő világot idézi meg. A szöveg innentől kezdve meglehetősen koncepciózusan zilálja szét bármiféle eszmetörténetileg koherens taxonómia fenntarthatóságát: a második strófától kezdve a szervetlen, szerves, természeti, kulturális, ösztönös, tudatos, egzisztenciális és szakrális közti reflektálatlan oszcilláció az olvasó számára aligha rendezhető valamiféle egységes rendszerbe.

A [vagyunk] „ringó halmok mellek” nyilvánvalóan szintén egy metaforával kibővített szinekdoché, és a halmok mint a mellek metaforái a szervetlen táj képét idézik meg a metafora vehikulum-oldalán. Hasonlóképpen épül fel a „Hajzat bomló felleg” is: egy szinekdoché, „vagyunk hajzat”, amelyhez egy szervetlen világot idéző természeti metafora kapcsolódik („bomló felleg”), ráadásul az sem dönthető el, hogy negatív vagy pozitív előjellel: „bomló” mint szétfoszló vagy „bomló” mint a ’kötöttségből kibomló’ értelemben. Ennek ellenpontjaként áll az „ajzott íj, gyors szemöldök” sor, amelyben a nagyon is agresszív, és a kultúrához, konkrétan az emberi csinálmányokhoz kapcsolódó ajzott íj épp úgy érthető a kielégülésre váró fallosz, mint a (talán a TE-hez kapcsolható) gyors szemöldök (az önkéntelenül, hirtelen, rövid időre „felvont” szemöldök) metaforájaként.

Feltűnő, és nyilvánvalóan a szerelmi együttlét logikájából következik, hogy a strófa közepéig a nőiséghez és a férfiasághoz kapcsolódó nemi jegyek nem választhatók szét egymástól, pontosabban szétszálazhatatlanul összekeverednek: a vers egyik központi és rendkívül összetett képe a külön tenorral, a megismételt „vagyunk”-kal nyomatékosított „Vagyunk, sebhedt sértő / tág húspan kísértő / tűzhányó kráter köldök”. Míg a „sebhedt” és a „sértő” jelzők, amelyek nyilvánvalóan ok-okozati viszonyban vannak egymással, az ÉN és TE MI-ben való egyesülésének traumatikus jellegét hangsúlyozzák, a „tág húspan kísértés” (amely Rimay már elemzett sorát is megidézheti) egyértelműen transzcendens jellege mellett mintha

az anyaméhbe való visszavágyódás freudi akcentusával is kibővítené a nemi vágy ösztönös jellegének megragadását. Legalább ennyire érdekes a „tűzhányó kráter köldök” metaforája, illetve szinekdochéja: a tűzhányót jelen szöveg kontextusában könnyedén értelmezhetnénk fallikus, a krátert pedig vaginális metaforaként (amely szintén a fizikai, élettelen világhoz kapcsolódik), az akár ejakulátumként is érthető kitörő láva forrása azonban ebben a koncepcióban éppen nem a fallosz, hanem a vaginálissal azonosított kráter. Sőt, maga a szinekdochéként földézett köldök is (legalábbis formailag) inkább a kráterhez, így a nőiséghez kapcsolódik – jobban belegondolva a köldök mintegy metonimikusan utal minden ember (és minden emlősállat) anyaméhbeli eredetére, így az idézett sor tulajdonképpen egyetlen képbe sűríti a szülést, és annak szükségszerű előzményét, a közösülést. Az ÉN és TE különálló entitásként egyetlen – meglehetősen patetikus – képben jelenik meg, a nő mélyét betöltő ÉN (a „mély” itt újra a krátert idézheti meg) és az ÉN mindenségét felöltő TE meglehetősen fallocentrikus és kozmikus tágitott képében, amely kétségkívül a vers egyik esztétikailag legkevésbé meggyőző megoldása.

A záróstrófa a szöveg logikájában valószínűleg a kielégülés extázisának rögzítése, amelyben a szervek és testrészek mintegy saját biológiai programjukat követve önálló létre kelnek („lélekző lányék”, „Ürben rángó tagok”), ezt azonban az észlelő egyértelműen transzcendens, euforikus, és ezért a racionális tudat számára újra csak nem domesztikálható tapasztalatként éli meg („Szép zűrzavar szent állat”). A strófa és a vers záró szakasza – „Készültünk öröknek / mi forgat pörögtet, / világ csak velünk szállhat” – pedig magát a MI-t is valamely tőlük független, ám közelebből nem meghatározható entitás vagy erő csinálmányaként határozza meg, az elkészülést magát a MI csupán elszenvedi, ezen entitás vagy erő mibenlétéről azonban semmit nem tudunk meg. Konkrétabban fogalmazva, a MI „örökléte” épp úgy következhet az Isten által teremtetett voltából, mint az ivaros szaporodás biológiai programjából. ahogyan a MI névmás is egyaránt érthető vonatkozó és kérdő névmásként. Az első értelmében: az „forgat pörögtet”, hogy öröknek készültünk; a második értelmében: csak azt tudhatjuk, hogy öröknek készültünk, de nem tudunk arról dönteni, hogy mi „forgat pörögtet”, azaz mi hajt bennünket. Mindezen esztétikai zavarok ellenére az utolsó patetikus sor alapján talán nem túlzunk,

ha azt állítjuk, a vers logikája alapján a szerelmi együttlét és annak extázisa az emberi lét egy olyan kitüntetett pillanataként válik meghatározhatóvá, amely annak nem csupán eszköze, hanem talán egyik célja is. Azaz, az erotikáról, annak fiziológiai, biológiai és transzcendens determináltaságáról a maga érzékiségében, komplexitásában és ellentmondásosságában a költői nyelv képes számot adni; és talán csakis a költői nyelv lehet képes minderről számot adni.

AZ „AVANTGÁRD KAF”¹

Kovács András Ferenc verseiben aligha találunk direkt, látványos avantgárd-hatásokat. Ilyesmiről a KAF-recepció sem igazán számol be, sőt, a publikált szövegek között hosszas kutakodás után sem találunk ezekre igazán meggyőző példákat. KAF mégis, szinte minden interjújában jelzi, hogy az avantgárd számára megkerülhetetlenül fontos inspiráció, költészetének egyik meghatározó bázisa. A következőkben – éppen ebből adódóan – nem annyira magáról az avantgárdról, mint inkább Kovács András Ferenc sajátos avantgárdfelfogásáról igyekszünk – nagyon is vázlatos – képet rajzolni.

Hogy rögtön a recepció kivételeivel kezdjük: Markó Béla sajátos értelmezése KAF költészetét éppúgy az evidencia értelmében kapcsolja össze a posztmodernnel, ahogyan az avantgárddal (vagy, talán pontosabban, a posztmodernt az avantgárddal):

A posztmodernnek ugyanis állítólag az egyik legfőbb ismérve a kultúrába való visszavonulás, amit a posztmodern költő korántsem menekülésként, hanem visszatérésként, visszavételként él meg. Miközben a világ az ironia s nem ritkán a megvetés tárgyává válik, az öntörvényű kultúrában egybeemosódnak korok és terek, és újratermelődik az a lelkesültség, amelyre a ma emberének épp úgy szüksége van, mint elődeinek. Minden bizonnyal átmeneti állapot ez, afféle erőgyűjtés egy újabb avantgárd nyitáshoz. (kiem tőlem – M. M.) Hacsak... Hacsak nem a kétféle – kulturális és társadalmi szférában létező „posztmodern” ember tudathasadásos állapotának hosszú időre való legitimizálásáról van szó! Reméljük, hogy nem.³⁰

Noha a „posztmodern” – ha ez ma egyáltalán értelmes fogalom – köztudomásúlag sokat inspirálódott a különböző avantgárd technikákból, a hagyományhoz való viszonyuk – és ez éppen KAF szövegeiben is jól megfi-

30 MARKÓ Béla, *Don Quijote igazsága = KAF-olvasókönyv*, szerk. KORPA Tamás – MÉSZÁROS Márton – PORCZIO Veronika, FISZ, Budapest, 2017 (Minerva Könyvek, 7), 24.

gyelhető – radikálisan különbözik. Erre utal nagyon pontosan Balázs Imre József,³¹ és talán még egyértelműbben Szigeti Csaba is: „A mögött a ha-landzsasor mögött (a népnyelvű költészetek kezdetén ott áll egy híres ha-landzsasora már említett IX. Vilmostól: babariol, babariol, babarián; ezek nem avantgarde zaumok³²!) „ő zöng racsong übüng a korridákon” – nem nehéz felfedezni Tóth Árpádnak azt a fordítását (ősz húrja zsong, jajong, busong a tájon) amely maga is hangzó fordítása a Chanson d’automne ver-laine-i kezdetének.”³³

És, hogy körülbelül teljes legyen a recepció azon jelentősebb darabjainak listája, amelyek a KAF-költészet és az avantgárd kapcsolatát detektálják, meg kell említenünk Kulcsár Szabó Ernő, a KAF-szakirodalomban mindmáig mérföldkőnek tekinthető Poesis memoriae című munkájának egy pasz-szusát. Kulcsár Szabó itt a „modernség” különböző szubjektumfelfogásait mérlegelve az alábbi, kissé enigmatikus megállapítást teszi:

Jellemző viszont, hogy éppen a modernség második nagy hullámában kibontakozó költészet, Apollinaire, Pound, a kései Valéry, Benn, Kavafisz és mások teremtették meg azokat a lehetséges beszédpozíciókat, ahol az én olyan személytelenséggel szólalhat meg, amelyekben a vers annak ellenére nem kényszerül rá a hangnem individualitásának maradéktalan feladására, hogy nélkülözi a vallomások beszélőt. Vagy pedig olyan sokszólamúságban tárgyasulnak ezek a beszédhelyzetek, ahol a fikcionált, imaginárius vers-szub-jektum képzetét csak egyfajta szimultán sokszorozás teszi érzékelhetővé. Az én egységének értéként való felfogása, helyesebben, ennek az érték-képzetnek az emléke és igénye teszi hol konfliktusossá, hol tragikussá, hol pedig – ha

31 „Kovács András Ferenc virtuális könyvtárának polcain jól megférnek az antikok az avantgárd vagy a tág értelemben vett modernség »klasszikusaival«, az apokrif és névtelen szerzőkkel.” BALÁZS Imre József, *ÉS-ÉS-ÉS*, Kovács András Ferenc: Kompletórium = *KAF-olvasókönyv*, 130.

32 A zaum (oroszul: за́умь, szó szerint ,transzracionális’) az orosz kubo-futurista költők, például Velimir Hlebnikov és Alekszej Kruchenykh nyelvi kísérlete a hangszimbolikában és a nyelvval-kotásban. A zaum egy „nem referenciális fonetikus entitás”. A nyelv – nézetük szerint – olyan neologizmusokból áll, amelyek semmit sem jelentenek. A zaum egy fonetikus analógia és ritmus által szervezett – semmit sem jelentő – nyelv.

33 SZIGETI Csaba, *A hím farkas bőre* = *KAF-olvasókönyv*, 190.

avantgarde ihletettséggel van dolgunk (kiem. – M. M.) – igenelhetővé a szubjektum ilyenfajta viszonylagosítását.³⁴

A szövegrészlet tárgyunk szempontjából legalább két ponton válik izgalmassá: egyrészt rögzíti a recepcióban is igen gyakran KAF-fal párhuzamba hozható Apollinaire-, Pound- és Kavafisz-kapcsolatot, másrészt, az avantgárd hatását egyértelműen pozitívnak, de mindenképpen termékenyítőnek mutatja a modernség szubjektumfelfogásában (jóllehet, a szöveggörnyezetből csupán csak sejthető, de nem egyértelmű, hogy talán nem kizárólag a fent felsorolt szerzőkre, hanem a KAF-költészetre is vonatkoztatva). A recepciótörténet emellett még arról is tanúskodik, hogy Apollinaire, Pound és Kavafisz mellett még három olyan szerzőt szokás a KAF-költészettel közelebbi kapcsolatba hozni, akik – ki inkább, ki kevésbé nyilvánvalóan – de szintén összefüggésbe hozhatók az avantgárd hagyománnyal: T. S. Eliot és Emily Dickinson mellett annak a Walt Whitman-nek a költészetét (aki), ami elsősorban (de nem kizárólag) a Jack Cole daloskönyvének egyes darabjain hagyott mélyebb nyomokat.

Az is beszédes, hogy Kőrösi Erikának adott interjújában éppen az avantgárd kapcsán kerül szóba – a nyilvánvaló Kassák mellett – József Attila és – szintén nyilvánvalóan – Füst Milán. Vagyis, mintha KAF mindhárójuk költészetében egyaránt érzékelte volna az avantgárd-hatást és mindegyikről úgy gondolta, hogy jelentős hatást gyakorolt a költészetére:

„Számomra a francia minták mellett az igazi relevancia Füst Milán volt. És József Attila... Nálam a Kassák-recepció sehogy sem működött, vagy ha mégis – csak másokon keresztül. Annak ellenére, hogy valamikor erős avantgárd érdeklődés élt bennem, már frankofiliámnál fogva is...

– *Ez úgy hangzik, mint egy fertőző betegség.*

– Bizonyára az is: frankó frankkór... Fiatal, erősen zseni koromban, még az érettségi előtt volt egy dadaista-szürrealista „periódusom”... Akkortájt összehozott szövegeim, hálstennek, közöletlenek! Még nem igazi versek. Ami pedig az avantgárd hagyatékát illeti: amiről lehetett, arról lemondtam, ami

34 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae* = KAF-olvasókönyv, 209.

jó volt belőle, azt igyekeztem felhasználni. Ahogy (talán) Molière mondja:
Je prends mon bien ou je le trouve."³⁵

*Elsőként tehát nem tűnik céltalannak, hogy ebből a korai, dadaista-szürrealista szakaszból vizsgáljunk meg egy „zsenge”, „hálistennek közöletlen” verset, amelyről maga KAF is „még nem igazi versként” nyilatkozott.*³⁶

A kézirat átírata:

A Kalota kishídja
Józsi Babának
a DADA

Dada, dada, daduska
Tristan Tzara atyuska
dada, didi, daduska
elsül-e már a puska?

de nem erről van szó!

Kalo, kalo, kalota
francba ez a kaloda
mikor ér a dal oda
Kalo, kalo kalota

de újra más a téma!

Fráter Györgyhez Alvincen
Csengess be de rögtön
azt mondják majd: itt nincsen

35 Kovács András Ferenc, *Scintilla animae*, KOMP-PRESS, Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 1995, 170-171

36 A vers közléséhez a jogtulajdonosok hozzájárultak.

és már jön a börtön

de nem ezzel riogatlak!

robbannál fel rögtön!

A verset KAF Gábor Józsefnek, szatmári, liceumbeli padtársának írta, gimnazistaként. Gábor József elmondása alapján KAF gyakran írt efféle „bökkerseket”, ahogyan KAF az interjúban is utal rá, valószínűleg nem a legnagyobb költői alapossággal. Ez a vers azonban – talán éppen a spontaneitásából adódóan – sokat elárul nekünk KAF korai, avantgárdhoz és általában a költészethez való viszonyáról.

Először is: a DADA szót, ami köztudomásúlag semmit sem jelent, a szöveg „magyarul” érti. Bár a DADA egyes kiáltványalkotói is utalnak a szó önkéntelen, csecsemőnyelvi, vagyis, mintegy természetes eredetére, a KAF-szöveg messzemenően ki is használja, hogy DADA magyarul ’csecsemőt gondozó nő’ jelentésben használatos. (Talán nem teljesen független ettől a „didi” ’mell’ említése sem.) Ennek analógiájára épül föl az ajánlás, egy másik, önkéntelen csecsemőnyelvi szóval: Józsi „babának”. Nehéz nem észrevenni a hierarchikus viszonyt: aki a verset írja, a DADA, aki a címzettje, az a „baba”.

Beszédes, hogy már ez a korai, és tartalmilag az avantgárd-hatásról tanúskodó vers is (Tristan Tzarát³⁷ például, kissé oroszos gesztussal, de mégis tisztelettel – vagy ironikusan? – atyuskaként aposztrofálja), nagyon is klasszikus költői poétikára építkezik (bár a heteseket hatossal váltakoztató ütemhangsúlyos verselést ütemtelen, élőlészőszerű közbeszúrások törik meg). Rendhagyó és talán ironikus maga a „téma” is, a „Kalota” ugyanis (amely partiumi helység a Kalota nevű patakról kapta a nevét, a felületes olvasó számára azzal a Kalotaszeg nevű tájegységgel kerül kapcsolatba, amely sajátos népviselete s kulturális karaktere okán kiemelt, már-már szakrális helyet

37 Nehéz szabadulni azoktól a kétségektől, amelyek Tzara köztudomású román származásából adódnak. Nehezen ítéltető meg, hogy egy szatmárnémetiben élő magyar, már akkor is frankofil gimnazista, a hetvenes évek Romániájában hogyan viszonyult a szintén frankofil Tzara életművéhez. Vajon pozitív vagy negatív megítélés alá esett Tzara munkássága a kor oktatási rendszerében?

foglal el az erdélyi magyarságról szóló gondolkodásban, mitológiában. A cím ígéretével szemben azonban természetesen semmit nem tudunk meg sem a Kalotáról, sem annak kishídjáról, a szöveg első két strófáját láthatólag kizárólag a paronomázia, a hasonló hangzás (dada – didi, kalota – kaloda) vagy – más megközelítésben – a nonszenszre emlékeztető önkényes rím-kényszer szervezi (atyuska – a puska).

Hasonlóképp érthetetlen – és ez már valóban „szürreális”, sőt „szürrealista” – Fráter György alvinci romkastélyának³⁸ felemlítése, ahová Józsi babának be kéne csöngetnie, noha a szöveg hangja, a DADA előre tudja, hogy azt mondják majd a „lakók”, hogy nincs ott, (akkor miért kéne becsöngetnie?), ezután pedig teljesen érthetetlen okokból börtön vár majd „Józsi babára”. A kastély és Fráter György említése természetesen jónéhány történelmileg ismert kulturális eseményt megidézhethet az olvasóban, elsősorban az érsek bestiális meggyilkolását, a várkastélynak, az erdélyi reneszánsz építészet emblematisztikus darabjának legendásan méltatlan állapotát – de a strófa sem a Kalota nevű patakhoz, sem a helységhez nem kapcsolható semmilyen módon (hacsak KAF a Kalotát nem keverte össze a Pián patakka, amely valóban Fráter alvinci kastélya mellett folyik – ám ennek lehetőségét kizárhatjuk.)

Vagyis, noha nem kétséges, hogy A Kalota kishídja című szöveg mégcsak nem is „alkalmi vers”, sokkal inkább egyfajta (talán bensőséges, személyes utalásokkal telített, kívülálló számára nehezen hozzáférhető) diáktrefa, egyértelműnek tűnik, hogy a dada vagy a szürrealizmus, a fiatal költő éppen bontakozó költészetében annak a szabadságát ígérte, hogy az „értelmet” megelőzheti valamiféle forma, hogy a költészet annak az állapotnak a fölmutatásaként is érthető, amikor a szót szóként, érzéki tárgyként érzékelhetjük, nem pedig valami más „dolog” reprezentánsának. Valamint – ezekből következően – hogy a költészetnek szembesítenie kell olvasóját a nyelv medialitásával és materialitásával, és ez adott esetben fontosabb lehet bármiféle „magasztos” tartalomnál. Meggyőződésem szerint nem utolsó sorban ez a felismerés az, amely miatt KAF következetesen hangsúlyozza „avantgárd” gyökereit,

38 Az alvinci Martinuzzi-kastély, más néven Martinuzzi–Bethlen-kastély romos állapotú műemlék Romániában.

és amelyet – sok továbbgondolás után – annyira lenyűgözően teljesített be (pontosabban vitt tökélyre) a KAF-költészet.

KAF egyes fiktív perszónái „eredettörténetében” is megemlíti olykor azok avantgárdhoz való viszonyát: „A mindenkitől elfeledett Alekszej Asztrov orvos és (csak úgy mellesleg) még költő is volt, s ha rejtetten is, de a 20. századi orosz líra nagy (elsüllyedt és elsüllyesztett) nemzedékéhez tartozott. Az orosz Ezüstkor költőihöz és íróihöz: a kései szimbolistákhoz, az akmeistákhoz és az avantgárd futuristáihoz egyaránt... 39 (...) Vizsontagságos életét itt nem áll módomban kellően részletezni, de volt párizsi és kijevei egyetemista, katona, szanitéc, orvos a Krímben, sebesült, Chagall segédje, avantgárd művész, futurista, filmszínész, később pedig párizsi emigráns, aztán a Szovjetunióba hazaszállingózó szürke körorvos, kispolgári csökevény, dalszerző, lapszerkesztő, színikritikus, patkányirtó szakember, regényíró, egészségügyi megfigyelő (...)”⁴⁰ A fenti leírás önmagában is szürreális és nyilvánvalóan avantgárd hatásokról tanúskodik, aligha kétséges azonban, hogy a KAF-líra kapcsán a legszorosabb intertextuális kapcsolatot mégis az Apollinaire-lírában érzékeli a recepció. Nemcsak a számos tőle származó mottó és a neki címzett hommage tanúskodik erről, de KAF talán egyetlen képversként is olvasható verse, a Mágneses terek is:

Átlibbensz két mágnes között.
Mosolyogsz – ez a vaskor.
Kivetülsz az acélos éjbe –
mögötted elúszó mozdulatod,
a szellem utolsó szárnycsapása.
Kirajzolódsz magad köré.
Szívdobogásod a vasreszelékben
sűrűsödik, s lelassul a tétova
pillanat
is, Ikarosz egyetlen emlékműve.
Zuhanás árnya a vasreszelékben.

39 Kovács András Ferenc, *Alekszej Pavlovics Asztrov hagyatéka*, Bookart, Csíkszereda, 2010, 103.

40 Uo.

Kirajzolódsz saját erőteredben –
könyörtelen magányod hány szabadság,
hány tiszta mágnes vonz s taszít magadhoz?
Kivetülsz. Mosolyogsz – ez a vaskor.
Az érhálózat szép csapdáiban
egyetlen rejtett mágnesed te vagy.

A szöveg természetesen elsősorban a vers írásszerűségére irányítja az olvasó figyelmét, a szedés formailag is pontosan igazodik a vers „tartalmához”. (A „kirajzolódsz” – vizuálisan is könnyen ellenőrizhetően tükörszimmetrikusan ismétlődő – kifejezése éppen ezt erősíti meg.) Mintha a szöveg azt állítaná, a versben megfogalmazódó állítások vizuálisan jobban ábrázolhatóak volnának vagy pontosabban: a vizuális hatás és a szöveg értelme együtt erőteljesebben hathatna az olvasóra. A vers központi eleme, a szedés által is reflektáltan az a „pillanat”, amely az egyik mágneses mezőből a másikba billenti át a szöveg által megszólítottat, (talán, valószínűleg) önmagát. A vers alapszituációja eszerint egy olyan határhelyzet, amely egyszerre áll múlt (mögötted elúszó mozdulatod), és jövő (könyörtelen magányod hány szabadság) horizontjában, de végső soron mintha mégis saját, jóllehet, nem tudatos döntési szabadságáról tanúskodna, ezt az olvasói élményt pedig aligha élhetnénk át a „képversszerű” tördelés vizuálisan is jól megadható élménye nélkül.

Sokkal jellemzőbb azonban KAF érett költészetére az alábbi Apollinaire-hommage:

Ágyó, te őszi öltöny!

„Letéptem ezt a hangszálat
Már tudhatod az ősz halott
E földön többé sose látlak
Ó idő szaga hangszáalak

És várlak téged tudhatod”
(Apollinaire: L’Adieu – Vas István: Búcsú)
Regétlen est a hangya szállhat
Nyár puffadott gaz őzgalopp
Te öltöny köddé mos el átlag
Rossz cipők sara hang grasszálgat
Ég rángat tépve fut napod

Igazán szokatlan megoldás, hogy egy vers szinte rövidebb, mint a mottó. KAF szövege azonban nem csupán Apollinaire Vas István általi fordításának sorról sorra történő átírata, hanem egyenesen magánhangzóról magánhangzóra írja át és újra a szöveget. (éééééééé – áuaoaőao stb). A két vers minden sora így – természetesen – rímhelyzetbe is kerül, olyan izgalmas és a szöveg értelmét befolyásoló rímpárok hozva létre, mint az „És várlak téged tudhatod / Ég rángat tépve fut napod.” KAF szövege szinte minden sorban tovább értelmezi, radikalizálja az apollinaire-i, pontosabban Vas István-i sorokat. A „Már tudhatod az ősz halott” – „Nyár puffadott gaz őzgalopp” implicit rímpár KAF-i válaszára például egyértelműen „szürrealista” irányba tolja el a szöveg értelmezhetőségét, ahogyan az „Ó idő szaga hangszálak – Rossz cipők sara hang grasszálgat” is; utóbbi ráadásul kifejezetten (és reflektáltan) kellemetlen akusztikai élményként „fordítja újra”, írja tovább Apollinaire („Odeur du temps Brin de bruyère”) és jelen esetben természetesen első sorban Vas István megnyugtatóan andalító szavait.

Egyértelműen avantgárd gesztus – mivel olyan fiktív, ám az avantgárdtól nem teljesen idegen – rögzítőeszközöket is bevon az értelmezésbe, mint a „pornográf” – az *Apollinaire hangja pornográf* című szöveg:

Apollinaire hangja pornográfon

„Et moi j'ai le coeur aussi gros
Qu'un cul de dame damascène
Ô mon amour je t'aimais trop
Et maintenant j'ai trop de peine”
(La Chanson du Mal-Aimé)41

Montmartre-i víg Aszpászia
Clotilde elűztek ágy kufári
Te lelki vigasz gázsija
Clotilde kit átvárt már Tout Paris
Ma kéjbe tikkaszt Ázsia
De segged mégis visszamázlik
Clotilde te kész Agrippina
Tapostak régi tiszt-kamáslik
Nem nyelt be még habribb pina
Úgy sóhajtozva mint a spájzlik
Engem szerettél csak rimám
Bár rádhasalt egy perzsa dögrém
Az iszfaháni pótimám
S rimánkodtál betelt a bögrém
Csordultig áraszt Ahrimán
S tódult beléd Kambodzsa Burma
Annam Tonkin s a tar Laosz
Akárha vadkanhorda túrna
Ha tunguz módra farba tosz
Ural-Altájon csorda turma
Clotilde csodás Aszpásziám
Szerettek hinduk sült malájok

41 „És a szívem olyan nagy
mint egy damaszkuszi hölgy segge.
Ó, szerelmem, túlságosan szerettelek
És most túl sok fájdalmat érzek”.

Katháj Japán aztán Sziám
Nedved megindult s dült alájok
Babám te tudsz faszt mászni ám
Ha engem masszált enyhe talpad
Becézve szóltál Guillaume-om
Gabonban is mélyen benyaltak
Minek szaglászna ily nyomon
Hol elbóklászott hetven altag
Te húsgyönyörből gyúrt alak
Dús aktmodell tabló ripacs szó
Ondót örvénylő gyurgyalag
Nem fest ilyet Pablo Picasso
Kedves be fénylőn kúrta lak
Ő vesszen meg ki másra optál
Clotilde begyulladt bal herém
A múltkor oly butára szoptál
Makogtam mint egy renyhe rím
S ragyogtál mint egy drága kopt tál
Montmartre-i víg Aszpászia
Clotilde virgoncan tosz Levante
Nincs lelki vigasz pá szia
Clotilde Virgo vagy post et ante
A többi hím fantázia.

A szöveg szinte a végletekig kiszélesíti Apollinaire egyébként sem túl óvatos La Chanson du Mal-Aimé című versének tematikus határátlépéseit, tárgyunk szempontjából azonban sokkal fontosabbak azok a szinte észrevétlen közbeszúrások, amelyek a versszerűségre vonatkoznak. Nem is elsősorban az olyan, KAF-nál nem ritkán előforduló rímekre gondolhatunk itt, mint a

„Dús aktmodell tabló ripacs szó
Ondót örvénylő gyurgyalag

Nem fest ilyet Pablo Picasso”⁴²

amelyben egy (az avantgárd dal nagyon is közeli kapcsolatba hozható) személy-név kerül rímpozícióba, miközben a szöveg tematikusan (bár jelen esetben az értelmező számára talán kevésbé kiaknázható módon) valamiképpen saját nyelvi megalkotottságára reflektál, mint inkább az olyan hasonlatokra, amelyek egyértelműen a szöveg poétikai jellegét helyezik kulcspozícióba:

„A múltkor oly butára szoptál
Makogtam mint egy renyhe rím”⁴³

Amennyiben azonban közvetlen avantgárd-hatásokat keresünk KAF költészetében, meglepő módon nem csupán az általa interjúiban is emlegetett, franciás hatásokat találjuk, de legalább annyira azoknak angolszász visszatükröződéseit, elsősorban az „imagizmus” peremvidékeiről. Bár jelen sorok szerzője a legkevésbé sem számít a téma szakértőjének, a Világirodalmi

42 A „Picasso” szó KAF más versében is rímhelyzetbe kerül. Például a *Vásárhelyi csendélet*ben:

Mindenki minimum Picasso
Mindenkit közölt az „Igaz Szó”.
Mindenki nagy aktor,
Közéleti faktor,
Sőt: fontos aktákat likasztó!

KOVÁCS András Ferenc, *Vásárhelyi csendélet*, Tiszatáj 2002/10., 24.

43 Hasonló logikára és tematikára épül az *Hommage à Guillaume Apollinaire* című szöveg is:

A kurva élet néha tényleg extrém:
Láncocska csörren egy finom bokán.
Éjfélre dermedt, bús tagodra lesz prém:
A kurva élet néha tényleg extrém,

És égetőbb, mint bármiféle szexkrém –
Csak rá ne fázz, nyomulj a nyomdokán!
A kurva élet néha tényleg extrém:
Láncocska csörren egy finom bokán.

Lexikon és egyéb vulgáris⁴⁴ források alapján, így foglalhatók össze erről, a magyar irodalomtudományban sem igazán reprezentatív irányzatról szóló alapvető információk: az imagizmus az elmúlt század tízes évek elejének fontos, angol-amerikai modernista, avantgárd költői mozgalma volt, melynek „poétikai forradalma” a romantika epigonizmusa és a szimbolizmus ellen irányult, a „szentimentális moralizálás”, a költői képek kommentárral való felhígítása, a fölösleges díszítés, a „mesterkélt nyelv” és a hagyományos ritmusú költészet sémái ellen. Többek szerint nem utolsó sorban a francia szimbolista és a parnasszista költészet, valamint a kínai és a japán költészet képi világa inspirálta. Az „imagista” szót először E. Pound használta Hulme összes költői művére (öt rövid versére), amelyeket Ripostok című kötetének mellékleteként közölt. Pound szerint 1912-ben ő, R. Aldington és H. Doolittle néhány alapelvben állapodott meg: „1) A dolog közvetlen kezelése, legyen az szubjektív vagy objektív, 2) nem használni egyetlen olyan szót sem, amely nem járul hozzá a megjelenítéshez, 3) valamint a zenei frázis és nem a metronóm sorrendje szerint komponálni”. Az első imagista kiáltványt is KAF egyik költői példaképe, Pound írta, és ő szerkesztette első antológiájukat, a *Des Imagistes* („Az imagisták) is, 1914-ben. Az imagizmus T. E. Hulme tanai szerint egy a geometrikus, érzékletesen képszerű, retorikától, kommentártól és tonális zeneiségtől mentes költészetet propagált: Hulme-ot állítólag R. de Gourmont, a szimbolizmus francia teoretikusa és H. Bergson inspirálta. Mindketten hangsúlyozták, hogy az érzelem és a logikus gondolkodás között nincsen ellentmondás, ennek alapján Hulme elutasította a romantikus, pusztán az ihleten alapuló, inspiratív művészetet, és a költészettől ugyanazt a tisztaságot és pontosságot követelte meg, mint a racionális gondolkodástól. Elutasította a „romantikus szubjektivizmust”: az új, klasszikusan objektív lírai költészetnek szerinte a matematikához hasonlóan az érzelmek és gondolatok képekben kifejezett egyenleteivel kell

44 Daniel CHANDLER, „Intertextuality.” *Semiotics for Beginners*. <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/sem09.html>. (Utolsó hozzáférés: 2024. 07. 15. – M. M.), valamint: *The Twentieth Century and After. The Norton Anthology of English Literature, Eighth Edition II*, szerk. Stephen GREENBLATT, W.W. Norton & Company, Inc, New York, 2006, 1827–1850.
Craig A. HAMILTON, „Toward a cognitive rhetoric of Imagism.” *Style*. 38.4 (Winter 2004): 468(23). General OneFile. Gale. University of Delaware Library. 2 Dec. 2007

operálnia. Sokan közülük úgy vélték, a „képek” asszociációi és kontrasztjai mulandóak, felszínesek, a világ csak atomizáltan jelenik meg, a jelenségek felszínes képeiben, amelyek nem tükröznek mélyebb összefüggéseket. A Világirodalmi Lexikon szócikkszerzője szomorúan, leereszkedőleg, mégis kissé biztatón jegyzi meg: „A szorosan vett imagista mozgalom művészi eredményei minimálisak. Az a tény azonban, hogy az asszociatív képi szerkesztés, az érzékletes képek uralma a 20. századi költészet egyik legfőbb jellegzetessége, megnöveli az irányzat szimptomatikus jelentőségét, és alá-húzza úttörő jellegét.”⁴⁵

CONCORDI HÓ

CONCORD SNOW

Concord felől havat
Seperget szende szél
Ralph Waldo vagy Thoreau
Lelkünről nem beszél

Lelkünről nem beszél
Whitman se más sem én
Fagyott fűszál ragyog
Tavak csipás szemén

Tavak csipás szemén
Szédült madárrajok
Sikoltnak Mary vén
Szívem ma már sajog

Szívem ma már sajog
New England ég veled
Marym romantikázz

Máskor ha még lehet

Máskor ha még lehet
Ne lelkizz légy kacér
Hetet-havat seper
Concord felé a szél.

Santa Monica (California), 1988.december 24-én

Ahogyan látható, a KAF-költészet természetesen itt sem hajlandó tudomást venni Pound és társai által rátestált költői szabályokról. Noha a vers egyes strófái a legmesszebbmenőkig beteljesítik Poundék elvárásait, talán éppen a költői hagyományhoz való túlságosan is szoros és tematikus kapcsolódás (Waldo, Thoreau és Whitman) említése az a pont, ahol KAF szövege egyértelműen szakít az imagista hagyománnyal is.

REJTETT EKPHRASIS: CSUCSAI FÉNYKÉP. ADY-ZSOLTÁR

Egy Ady-hommage intertextuális-
és intermediális hálózatának vázlata

Gallyát töröm csak, mert a töve vén:
nem dönthető a korhadt líra fája –
vak föld alá nő visszás koronája,
s a szó a szájban senki: jövevény.

*

Prológus

Kovács András Ferenc a kilencvenes évektől kezdve az egyik legtöbbet elemzett, legnagyobb hatású kortárs magyar költő, ugyanakkor – egyre inkább úgy tűnik – az életmű tudományos szempontból az elmúlt évtizedek egyik legnehezebben rendszerezhető költői teljesítménye. A KAF értelmezői hagyomány kulcsfogalmai – identitásvesztés, kulturális emlékezet, intertextualitás, „szerepköltészet” rhizomatikusság – a tradicionális szerzői pozíció elbizonytalanítására, majd felszámolására, végső soron pedig az irodalmi szöveg eredendő nyelvi, intertextuális létmódjára, irodalmiságára kérdeznek rá. Bár a KAF-líra „erős olvasatai”, pl. Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán, Szigeti Csaba, H. Nagy Péter, Lőrincz Csongor KAF-interpretációi már a 90-es évek közepétől határozottan foglaltak állást a KAF-líra megkerülhetetlen kanonikus pozícióját illetően, az életmű nagyobb terjedelmű, átfogó, módszeres összegzése a mai napig várat magára. Költészetének a mai magyar irodalomban szinte példa nélküli formagazdagságát a következetes részletességgel felépített költői maszkok, alakmások (Jack Cole, Lázár René Sándor, Caius Licinius Calvus.) is segítik. A forma iránti elkötelezettségben Csokonaival, Kosztolányival, Babitscsal, sokszínűségében Weöressel rokon. Költészete nagy hatást gyakorolt a kétezres években induló költőnemzedékre.

A fenti száraz tények jól láthatóan vajmi keveset mondanak el arról az örömről, amelyet a KAF-vers figyelmes, kíváncsi olvasója szinte szükségszerűen megérez.

Talán nem túlzás kijelenteni, hogy a tágasság öröme ez.

Látjuk persze azt is, korunk és irodalomértésünk mintha egyre kevésbé volna kíváncsi, és még kevésbé volna figyelmes. Pontosabban: mintha csak arra volna kíváncsi és csak arra figyelne, amit már előtte is tudott vagy tudni vélt. A tágasságot, a többértelműséget pedig mintha egyenesen fenyegetőnek tartaná.

KAF költészete elsősorban a nyelvről, konkrétan a költői nyelvről beszél nekünk, és kevés olyan költői életművet ismerünk, amelyből ennyi mindent megtudhatnánk minderről. A KAF-vers a költői nyelv határait kutatja, időben és térben, kultúrák metszéspontjában és ezen metszéspontok szükségszerű tériszonyában. Pontosabban fogalmazva: KAF költészete a költői nyelv lehetőségeit, vagyis a határok kibővítésének lehetőségét kutatja.

Ez, a szakirodalomban – szerintem tévesen – „próteusziként” jellemzett költészet ugyanis még ha játékos is, a legkevesbé sem „csupán játék”, vagyis, mintha nem arról volna szó, hogy itt „valaki” rejtőzködik, „szerepek” vagy „alakmások” mögé bújik, mint inkább arról, hogy a KAF-vers a lehető legtermészetesebben vesz föl tulajdonképpen bármilyen szerepet, a lehető legtermészetesebben szólal meg hol Balassi, hol Arany, hol Ady, hol Pilinszky hangján. Mert éppen a megszólalás teremti meg, teremti újra ezt az „éppen most” megszólaló valakit, pontosabban: ezeket az „éppen most” megszólaló alakikat: Jack Cole-t és Kavafiszt, Calvust és József Attilát vagy éppen Asztrovot és Walt Whitmant. És persze – mindenekelőtt – magát KAF-ot. Ennek a költészetnek épp úgy anyanyelve a Balassi-strófa, mint a tanka vagy a limerick, az alexandrinus épp úgy, mind ambroziánus himnusz. Mintha a költői nyelv mint olyan, egyetlen végtelen „langue” volna, az egyes versek pedig csupán a „parole”; és mi olvasóként egyértelműen arra kapunk felhívást, hogy ezt a „langue”-ot értsük meg. Ahogy a költő mondja:

Csak egyetlen vers
létezik - a mindenség
egy költemény végtelen

változatának
álma talán...⁴⁶

Amikor KAF-verset olvasunk, megkerülhetetlenül ezernyi más költőt is olvasunk. (Ez persze a költészetre általában igaz, de KAF-nál ezt egyszerűen nem tudjuk nem észrevenni). És persze, ahol ekkora tágasság van, ott eltévedni is sokkal könnyebb, az olvasó legjobb esélye mégis az, ha egyszerűen csak átadja magát a KAF-líra sodrásának, hullámozásának. (Az irodalomtörténész számára – fájdalom – ez a luxus ritkán adatik meg, pedig mennyivel egyszerűbb és – unalmasabb – volna az élete). Ebben a sodrásban a legtermészetesebben kerül egymás mellé a nippuri sumér írópap és Kazinczy, Alexandria távolodó partjai Kavafisz szemével, és Erdély, ahogyan azt az a Jack Cole látja, aki „Trenszilvéniát” csupán a hollywoodi vámpírsztorikból ismeri, a vadnyugat végvidéke és – ezerévekkel korábbról – a római szutykos Suburában a sárban hentergő kofák. És, ha figyelmesen és kíváncsian olvasunk, akár ezeknek a kusza és szétbogozhatatlan szövevényeknek a valódi természetéről, de legalábbis valódi összetettségéről is megsejthetünk valamit. KAF költészete ugyanis a szó legszorosabb értelmében realista költészet: a kultúrák és főleg – de hangsúlyosan nem csak – a verskultúrák viszonyait éppen olyan kuszának és szétbogozhatatlannak mutatja, mint amilyenek azok a valóságban. Vagyis, a KAF-költészet azt is mondja, hogy már eleve, hogy már mindig is el voltunk tévedve.

Mégis, KAF költészetének végső tétje a nyelvkeresés, a megfelelő nyelv megtalálása. Mintha abban hinne, vagy azzal bízna bennünket, hogy ebben a végtelen tágasságban – akár, ha csak pillanatokra is – de pontosan a költészet kínálhat nekünk olyan nyelvet vagy nyelveket, amelyek felől nézve magunkra ismerhetünk, amelyek akár bennünket is „elemelhetnek”. A költői nyelvkeresésnek ezt a programját KAF költészetében – éppen nem kuszának – hanem nagyon is szigorúnak és precíznek láthatjuk. Hogyan beszélhetünk ma az erotikáról Balassi-strófában? Hol vannak a vers írásszerűségének és

46 KOVÁCS András Ferenc, *Fragmentum* = KOVÁCS András Ferenc, *Lelkem kockán pörgetem*, Jelenkor, Kriterion, Pécs, Bukarest, 1994, 36.

kimondhatóságának határhelyezetei? Mekkora az esztétikai ereje a metaforának vagy éppen a hasonlatnak? Hogyan olvasható ma a régi irodalom, Szenczi Molnár Albert vagy Károli Gáspár? Olvasható-e egyáltalán? Hogyan működik másképp ugyanaz a vers egy gyerek- vagy egy felnőtt verses kötet kontextusában? Milyen formákat kínál nekünk a költészet a közéleti, politikai problémák megtárgyalására és milyeneket családi tragédiák feldolgozására? Egy költői életmű minőségét persze mégis a „nagy versek” jelenléte és aránya jelzi a legbiztosabban. És aligha túlzunk, ha azt állítjuk: pl. a *Pro domo*, az *Erdélyi töredék*, az *András evangéliuma*, a *J.A. szonettje*, a *Sibi canit et musis* említése, vizsgálata nélkül a következő évszázadokban aligha beszélhetünk majd érvényesen az ezredforduló és a huszadik század magyar költészetéről.⁴⁷

*

Hogy ebben a tisztelgő- és búcsúszámban mégsem Weöres Sándor-, József Attila-, Babits-, Csokonai-, Vörösmarty-, Balassi- vagy Rimay-kapcsolatokkal foglalkozom, azt – a vizsgált szöveg szomorú aktualitásán túl – valamilyen fajta hiánypótlás igénye vezérli. A KAF-líra és Ady lírája közti rendkívül szoros kapcsolat ugyanis – bár szinte minden értelmező detektálja – fájóan kifejtetlen fejezete a KAF-recepciónak. Talán éppen, mert annyira evidens, annyira nyilvánvaló: a KAF-korpuszban tucatszám találunk Ady-hommage-okat, átiratokat, akár a címben is megidézett Ady-utalásokat, vagyis, azt sem túlzás kijelentenünk, hogy KAF költészetének a Weöresé, József Attiláé, Babitsé és Aranyé mellett éppenséggel az Ady-költészet az egyik legfontosabb dialóguspartnere. Hogy csak a legfeltűnőbbeket említsük: *Új magyar Messiások*, *Kései Ady. Fragmentum*, *A lóvátett válaszol*, *Adybandi Párisban*, *Vásárban voltunk adtak-vettek*, *Csucsai fénykép*. *Ady-zsoltár*, *Két labanc beszélget stb.*) Mindez talán az Ady-recepció szempontjából sem teljesen érdektelen: a közhelyszerűen „folytathatatlannak” ítélt Ady-hagyomány ugyanis kortárs költészetünkben láthatóan nem csupán Térey, de KAF költészetében is termékeny talajra talált. És noha értelmezésünk (vagyis a szoros olvasás) szempontjából többé-kevésbé érdektelen, azt is megjegyezhetjük itt, hogy Kovács András Ferenc maga is fontosnak tartotta ezt a viszonyt, sokszor

47 A fenti prológus egy korábbi változata az Artisjus díjátadóján hangzott el 2020-ban, laudációként.

hangsúlyozta is az Ady-költészet és a KAF-költészet közti rokonságot, sőt, a két biográfiailag dokumentálható személy, Kovács András Ferenc és Ady Endre közti kulturális (vö. franciás orientáció, Erdély, forma- és szerepjátékok stb.), és – ez már viszont talán jelen elemzés szempontjából is tartogathat izgalmas szempontokat – a konkrét fizikai tulajdonságokban megfigyelhető hasonlóságokat is⁴⁸. (Ahogyan nyilván az sem tanulságok nélküli, ha számba vesszük, KAF *tematikusan* mikor nyúl Ady versnyelvéhez: amint a fent felsorolásból is látszik, jellemzően közéleti vagy politikai megnyilvánulások esetében; és ez máris sajátos fénytörésbe helyezi KAF Ady-képét.)

Mégis, talán mégis érdekesebb lehet most azt megvizsgálnunk, KAF *nyelvi*leg, *poétikailag*, *retorikailag* miképpen viszonyul Ady költészetéhez, melyek azok az aspekusok, ahol költészeti szempontok alapján tud kapcsolódni ehhez az egyszerre világirodalmi léptékű és egyszerre provinciális – mert fordíthatatlan – fenoménhoz. (Lázár René Sándort mint implicit Ady-epigont nyilvánvalóan külön tanulmányon kell tárgyalnunk.) Ez a vizsgálati szempont pedig elsősorban azt mutathatja meg, ami a két költői nyelvben közös: elsősorban az olyan „posztmodernnek” tekintett intertextuális eljárásokat, mint az archaizálás, például a kuruc vagy bibliai műfajok megidézése (vizsgált szövegünk az ötsoros strófákkal még formailag is Ady-t idézi) – de akár az olyan a befogadó érzelmeire aktívan hatni képes poétikai megoldásokat is, mint a „valódi” pathos-ra, az olvasó, hallgató őszinte érzelmeire történő apellálás. Másodszorban pedig fölvázolhatjuk általa azt a hihetetlenül komplex, intertextuális és, mint jelen esetben, intermediális utaláshálót, amelyet csaknem valamennyi KAF-szöveg szükségszerűen létrehoz.

48 Személyes beszélgetésben Kovács András Ferenc többször említette, hogy szerinte a szeme hasonlít Ady Endre szeméhez.

Csucsai fénykép. Ady-zsoltár⁴⁹

Mindenség kalapja alatt
Kihalt bolygók, tört terek égne:
Mért adtál el, Nagy Jó Uram,
Ennek a győztes vereségnek,
Vezényelt gyáva szabadságnak?

Megbillent rózsás kalapom
E medvetáncos polka-bálban:
Nevemben ropják hátamon
Háborodottak holtra váltan,
Csúffá tett gyurmaemberek.

Mindenség kalapja alatt
Sötét bolygók elforognak:
Mért dobtál oda, Hitető,
Tébbollyal tékozló koroknak,
Versuzsorás, ribanc reménynek?

Ellhervadt rózsás kalapom,
Ki lőn szép nincstelenség dísze,
Elpártolt tőlem az igaz
Szavak teremő éze-íze,
Tyuhajkodóké lett a nyelvem.

Mindenség kalapja alól
Kisüt két bolygód, iker-árva:
Miért hazudtad, Istenem,
Hogy Holnap tüzes hite zárna,
S nem régmúlt Mában vak gyalázat?

49 KOVÁCS András Ferenc, *Csucsai fénykép. Ady-zsoltár* = Uő, Üdvözlét a vesztesnek, Héttorony, hn., én., 38.

Lecsúszik rózsás kalapom:
Tavasznak vágya és csalása
Szájhős jövők felé gurul –
Tiport fajták vad Esaiása,
Szórhatsz virágos átkokat.

Mindenség kalapja alatt
Két bolygó forrong új s új eszmét:
Két szemem az, Kegyelmes Úr,
Te nézz beléjük, hogyha mersz még –
Kopárak s lakhatatlanok már...
Akár az Ország s a Dicsőség.

Az 1988-ban íródott vers címe önmagában is egyfajta kettős kontextuális hálót épít ki a vers olvasója számára (és tulajdonképpen egy mediális oximoron, hiszen azt állítja, a kép valójában egy dal vagy ének). Az első, nyilvánvalóan, az ekphrasisként való olvasat: amit olvasunk, az egy egyelőre számunkra ismeretlen fénykép leírása, esetleg értelmezése. A szöveg ekphrasisként első olvasatban nem tűnik túl pontosnak, hiszen egyrészt számtalan fénykép készülhetett – és készült is – Adyról Csucsán, erről a konkrét képről pedig – ha az értelmező részeket leszámítjuk – csupán annyi konkrétumot tudhatunk meg, hogy vélhetőleg az alábbiakat ábrázolja:

„Mindenség kalapja alatt / Kihalt bolygók, tört terek égnek”

Majd pedig ennek pontosításaként:

„Mindenség kalapja alatt / Két bolygó forrong új s új eszmét: / Két szemem az, Kegyelmes Úr”

Az újabb olvasások során azonban fokozatosan föltárulnak a részletek is, amelyek egyre közelebb vezetnek bennünket a konkrét fénykép beazonosításában. Ady a KAF által leírt képen kalapot visel, a kalapon pedig egy hervadt rózsza látható. Ha nem is ismernénk a képet, néhány jól megválasztott

internetes keresőszó segítségével nyilvánvalóvá válik, hogy az ekphrasiban leírt kép aligha lehet más, mint Emil Isac: „Ady utolsó fényképe” címmel ismertté és kultikussá vált, 1918-as felvétele:

A képen Ady látható, az évszámból, a kép címéből is tudhatóan nagybetegen. Az ülve is begombolt és a viselőjénél sokkal nagyobb méretűnek látszó kabát (Ady láthatólag sokat fogyott) a fényképen sokak számára inkább valamiféle takarónak tűnik. (Mindazon ismerőseim, akik ismerték a képet, úgy emlékeznek, Ady takarókkal bebugyolálva ül a székekben.) A költő teljesen természetellenes testtartásban van: kissé hátradől, mintha feküdni készülné, esetleg nem tudna már egyenesen ülni, de nem dönthető el egyértelműen, ez a testtaras inkább a hányavetiség vagy a betegség jele-e. Azt sem tudni, vajon a korlátra vagy valami másra támaszkodik. Barthes fogalmi keretét kölcsönvéve mégis közelebb kerülhetünk a KAF-i ekphrasis értelmezéséhez: Barthes, mint közismert, fényképértelmezési kapcsán megkülönbözteti a „studiumot” és a „punctumot”⁵⁰, és ez különös akcentusokat adhat KAF-fényképinterpretációhoz is. A hagyományos értelmezések szerint ugyanis a „studium” (vagyis, az, ami a képről kulturálisan ellenőrizhető) valószínűleg a „halálfélelem”, hiszen „tudjuk”, hogy ez Ady utolsó (még életében készült) fényképe. A „punctum” pedig – ami a barthes-i terminológia alapján „fogva tartja az ember tekintetét” és a studium valamifajta ellenpontja – a gyűrött kabát és a hervadó virág. KAF értelmezésében azonban a punctum Ady szeme, a kalap és – a hagyományoknak megfelelően – a hervadt virág. KAF szövege mindeközben mozgásba hozza az ezt az eredetileg nagyon is statikus képet, a punctumok egyértelműen életre kelnek: az állókép a versben mozgóképpé változik: megbillen, majd lecsúszik a kalap, megmozdulnak a szemek is (ennek fényképen természetesen nincs és nem is lehet nyoma).

Vagyis, KAF képértelmezésében egyértelműen a kalap és szemek viszonya válik meghatározóvá, és ez alapvetően határozza meg a vers modalitását is. Azonban ebben is egy – újabb – intertextuális kapcsolat szervezi a szöveg olvasását. Vessük össze KAF szövegét Juhász Ferenc *Ady Endre utolsó fényképe*⁵¹ című versével:

50 Roland BARTHES, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa, Bp., 1985, 32-34.

51 Juhász Ferenc, *Ady Endre utolsó fényképe* = *Uő, Versek és époszok*, Szépirodalmi, Bp., 1978,

Fáj az istent roncsokban látni,
a kozmosz-szívűt a művén merengni.
Így nem pusztulhat el akárki,
kalapján hervadó virággal.
Sárkány-üvöltés és madárdal,
kén-erdő, jég-kürt, lét-alkonyi zsoltár:
csak ennyi volnál, ennyi?

Vén saskeselyű gubbaszt a szirten,
a tolla rongyos, a csőre csorba.
Nagy repülések, uramisten!
Már összebékül a halállal,
zúzott ágyékkal, vénült szájjal.
Az ércköves úr földre nyomja,
ott liheg leomolva.

Zord isten-rózsa a semmi kertjében.
Vad, kopár szeme, mint égitestek.
A dac lefonnyadt, s csak a szégyen
szögletei vak szikla-arcán.
Büszke magyar, virág a fajtán,
fény harsonása, tán utolsó:
én most temetlek.

Mindkét szöveg megragadja a képen ábrázolt jelenet pathos-át, és mindkét szöveg bátran föl is vállalja azt. Filológiaiag nem igazolható, a keletkezés sorrendjét tekintve azonban aligha lehet kétséges, hogy az a KAF-i kép, amely Ady szemeit égitestekhez hasonlítja, nem lehet teljesen független Juhász nagyon hasonló képértelmezésétől (Vad, kopár szeme, mint égitestek.) A két ekphrasis azonban mégis – alapvetően, szemléletében és nyelvileg is – radikálisan különbözik egymástól.

Míg ugyanis Juhász szövegében egy közelebbről körül nem határolt „Én” beszél egy vélhetően Adyval azonosítható „Te”-hez, akit – ráadásul – ez az „Én” istenként aposztrofál, addig KAF szövegében, mint általában, olyan

eldönthetetlenségek jönnek létre, amelyek – bármennyire zavarba ejtőek – más nézőpontból teszik érdekessé és tanulságossá a szöveg olvasását. Mert míg Juhász – kitűnő és megrázó – szövegében Ady az isten, KAF versében még az sem dönthető el egyértelműen ki az, aki versben beszél. Az „Ady-zsoltár” ugyanis éppen annyira érthető az Adyhoz címzett zsoltárként, mint úgy, hogy a versben beszélő (valaki) a hangját kölcsönözi a képen látható (és éppen ezért némaságra ítélt) Adynak, és a versben éppen azt képzei el és játssza (újra), miként szólalna meg, mit mondana ebben a szituációban a képen látható, haldokló költő: Ady.

A probléma két fölfogása végső soron két világ- és költészetfölfogást tükröz, erre pedig a cím másik tagja, a „zsoltár” irányíthatja rá az értelmező figyelmét. A KAF-szövegében megidézett zsoltár ugyanis köztudomásúlag Ady kedvelt műfaja, számtalan tanulmány mutatta ki Ady versnyelve és a zsoltáros-hagyomány⁵² közötti szoros kapcsolatot. A szöveg nyelvileg gyakran inkább a zsoltáros nyelvét idézi meg. Formailag olyan aposztrofikus, Istenhez szóló beszéd, amelyben a „költői hang” saját szemeit Isten által teremtett bolygókhoz hasonlítja. Illetve, és pontosabban: KAF szövegében mintha egyszerre két nézőpont volna jelen: egy, aki a képet szemlélve, mintegy külső nézőpontból, és talán magára is vonatkoztatva megkísérli értelmezni azt, és az a másik, aki egy sajátos prozopografikus aktus eredményeként, arcot és hangot kölcsönöz a képen látható néma Adynak. És ezúttal talán mintha az első nézőpont, még pontosabban, a kettő ötvözete volna az olvasó számára legizgalmasabb olvasási lehetőség. De, mintha a szöveg mégsem akarna dönteni efelől, és így mindkét értelmezést egyszerre akarná játékban

52 A zsoltár mint műfaj talán Adytól sem függetlenül KAF költészetében is fontos hivatkozási pont. A görög szalmoszból származó latin psalmus, majd a magyar „zsoltár” eredeti jelentése énekelt, zenés vers: a görögre szalmoszként fordított héber „mizmór” kifejezés pedig talán valamely húros hangszerral kísért éneket jelenthetett, bár ez utóbbi etimológiája és jelentése bizonytalan. Ez a műfaj, ha egységes műfajnak tekinthetjük, a zsidó-keresztény kultúrkörben elsődlegesen vallási használatban terjedt el: már a zsidók is énekelték a zsoltárokat a jeruzsálemi nagytemplomban, és a keresztény vallásos énekekben is korán találkozunk a bibliai Zsoltárok könyve egyes verseivel. Protestáns felfogás szerint – és ezzel talán érdemes kiegészítenünk például Benda Kálmán zsoltárokkal kapcsolatos állításait – a közös ének feladata nem csak az volt, hogy a Biblia mondanivalóját közvetítse, de, amint arra Werner Faulstich is emlékeztet, a közösség közös hitének együttes megvallása által a felekezeti identitástudatot is nagyban erősítette.

tartani: ez a vers vajon szerepjáték-e inkább vagy vallomás? A haldokló Ady szól vajon a versben istenéhez? Miközben KAF szövege egyszerre átok- és panaszszóltár, Ady Ézsaiással⁵³ való azonosítása (Tiptort fajták vad Esaiása, / Szórhatsz virágos átkokat.) akár újabb intertextuális kapcsolatokat is nyithat, ezúttal Radnóti Miklós *Töredék*⁵⁴ című verse felé:

(...)

Oly korban éltem én e földön,
mikor a költő is csak hallgatott,
és várta, hogy talán megszólal újra -
mert méltó átkot itt úgysem mondhatna más, -
a rettentő szavak tudósa, Éesaiás.

Radnóti szövege, nyilván egészen más kontextusban, de szintén a „néma vagy elnémított költőt” helyezi a strófa középpontjába. Figyeljünk föl rá, hogy Ézsaiás mindkét szövegben egy konkrét, a versek beszélője számára kimondhatatlan nyelvi regiszter jelölője, vagyis, talán Ézsaiás átkainak nyelve volna az a megfelelő regiszter, amelyen az adott szituációban az „Én” (vagy Ady) valódi érzelmei hitelesen kimondhatóak lennének; ez azonban mindkét versben csupán intertextuális utalásként jelenik meg. A szöveg vége szintén egy gyakori zsoldtárfordulat, amely – hasonlóan KAF szövegéhez – a halálfélelemmel van szoros kapcsolatban, és amely egymásbahallásokat a szöveg maximálisan ki is használ: („Nézz rám, felelj nekem, URam Istenem! Világosítsd meg a szememet, hogy halálra ne szenderüljek”⁵⁵.) Az olvasónak, értelmezőnek ugyanis szintén elsősorban a nézéssel, látással, és főleg ennek eszközeivel, a szemekkel akad majd dolga: az ekphrasis lényegéből adódóan egy olyan képet kéne látnia, amely nem látható, de amelynek legfontosabb

53 Az Ady-költészet Ézsaiással való szintén szoros kapcsolatához vö: ADY Endre, *Ézsaiás könyvének margójára* = ADY Endre *Összes versei*, Osiris, Bp., 2020, 779.

54 RADNÓTI Miklós, *TÖREDÉK* = RADNÓTI Miklós *Összes versei és műfordításai*, Szépirodalmi, Bp., 1959, 260.

55 Zsolt 13.4

középpontja a vers szerint Ady szeme, aki egyre kevésbé lát, akinek a szemét a kalap karimája is elsötétíti, és aki a KAF szöveg által neki adományozott szövegben éppen arra hívja az ÚR-at, hogy „nézzen vele szembe”.

És bár a zsoltár mint eredendően énekelt műfaj kétségkívül az akusztikus médium irányába is megnyitja a szöveg értelmezését (tulajdonképpen, jobban belegondolva a prosopopöia is ezt teszi), Emil Isac fényképe, egy olyan populáris szöveget, dalszöveget⁵⁶ is beépít ebbe az egyre inkább intermedialis utaláshálóba, amely KAF-nál és Juhász Ferencnél is jóval szabadabban értelmezi az ekphrasis fogalmát. Bereményi Géza *Ady utolsó fényképe* című dalszövegében tulajdonképpen nem is törekszik ekphrasisra, sokkal inkább a fénykép fiktív előzményeit meséli el: Ady egy fiktív fürdővárosba érkezik, nagybetegen (Csucsra, mint közismert, nem fürdőváros), ahol karján a kabáttal „lenyakaz” egy virágot, nyilván éppen azt, amit később a kalapjára tűz, és ráébred saját pusztulására. A szöveg egyértelműen a beteg költő nézőpontját képviseli, egyes szám első személyben beszél, és bár itt is hangsúlyosak az Isac-fénykép meghatározó elemei, a kabát, a virág, a kalap és a szemek – és természetesen, a halálfélelem – a szöveg nyelvi poétikai megformáltágában nem, csupán tematikusan idézi föl a költőről való általános tudásunkat. Ady Bereményi szövegében is elnémul, de szemben KAF-interpretációjával továbbra is problémátlanul „lát és tapasztal”.

KAF versének, és általában a KAF vers összetettsége, sajátos karaktere pedig éppen az ilyesfajta összevetésekben ragadható meg a legjobban. Mind Juhász Ferenc, mind Bereményi versével ellentétben ugyanis a KAF-szöveg elsődlegesen a nyelv, Ady sajátos költői nyelve felől ragadja meg Ady költészetét, még akkor is, ha – mint jelen esetben – egy fényképen keresztül

56 Bereményi Géza (Cseh Tamás): Ady utolsó fényképe

Robogó vonaton, derűs vasárnapon / érkeznek ide én, a kabát könnyedén / átvetve karomon, úgy mint / mint egy idegen, egy olyan fürdőhelyen, / ahol még sohasem, sohasem járt ilyen utazó, nagybeteg / idegen, / lehúzza szememig, kalapom szememig, / fekete kalapom karimája / alól / betegem bámulna / szemem. // Hársfák alatt, szép hársfák alatt, / botommal könnyedén lenyakaznék én egy virágot / s azt mondanám: / mi ez? (...) Akkor szeretnék megállni ott, / kinek nincs apja, anyja, nincs köze, / egy vendég, ki látok és tapasztalok, / kinek karima alól néz ki szeme. / Szememre csúszott fekete kalap, / a küszöbön túl már nem magyar vagyok, / se vak üggetés, se eltévedt lovas, / csak látok és tapasztalok.

kapcsolódik hozzá, miközben olyan finom szövésű intertextuális hálót rajzol föl, amelyben a legkülönbözőbb nyelvi regiszterek keveredhetnek a legnagyobb természetességgel (Ézsaiás, Radnóti, Juhász Ferenc, Bereményi). Vagyis, A KAF-költészet számára talán azért is fontos például Ady költészete, mert kapcsolódást jelent számára más költői hagyományok felé, egyszerre érvelve az Ady versnyelv modernsége, folytathatósága, valamint a költői nyelv valamifajta egyetemessége mellett.

Olyan szituációban vagyunk, amit generációk óta nem éltünk át: a pandémia és a vele járó kulturális sokk hogyan érintett téged?

Roppant érdekes, olykor épp reménykedő közhelyek is elhangzottak ezzel a feltevéssel kapcsolatban, hogy a világjárványban, a vészhelyzeti és a kijárási tilalomban, az önkéntes bezártságban is valahogy, mindinkább megjavulunk majd, külön-külön, és egyre jobbak leszünk majd, hogy végre bőven lesz időnk egymásra, a drága családra, egymásra és a szociálisan mélyebb empátiára is, az elfeledett, megszenvedett, szép szolidaritásra, és a szűkebb környezetünkben is még többféle kultúrára, olvasásra, írásra, szóval, akár művészeti kreativitásokra és szellemi megnyilatkozásokra is, ha még lehet.

No, de teljesen új, más kihívásokat jelent ez a vésszesen elviselt, agyonmossott hacuka, ez a vezérelten is elhuzamosodó, roppantul és szorongatón valós vírushelyzet, mondjuk, a megfáradt, gyakorló szülők, családok és tanárok, vagy az online még dolgozni képes munkavállalók részére is. A szépírók, a boldog és boldogtalan magánművészek és képzőművészek kétségtelenül így is dolgozhatnak, ha akarnak, ha tudnak, és hozzá éppen kellő kedvük is maradt. Megélhetésük, persze, nekik se nagyon lesz. Ám a kollektív művészetekben, a részben függő s független, alternatív társulatoknál, és az amúgy is kiszolgáltatott színházaknál, csóró színészeknél, sőt, rendezőknél, énekeseknél, zenészeknél és szimfonikus zenekaroknál ez sokkal nehezebb már, jóval problematikusabb. És hát a tér, a nézőtér üres még. De az emberiségnek a pénzéhes és totálisan mohók által, hatalmi s gazdasági göggel a pusztá földig alázott része, a most is vesztes rétegek, a lenyomorodottak, tétova tudatlanok, szegények, elnyomottak és a kontinensálisan is különféle, régebbi és vadiúj rezsimekben tengődők mindezt bizonyára nagyon másként élték és halták meg. Szinte számadatként, adalékként, anonimitásban és kollaterálisan.

Másrészt: a helyileg és globálisan újfent bebetonozódó birodalmaknak, az „illiberális”, illuzórikusan regnáló pártocskáknak, kövült kormányzatoknak, az egyre autoriterebb, korruptabb rendszereknek és kisstílvú népvezérkéiknek, vagyis a gátlástalanul agresszív, pofátlanul hazudozó, öntömjénező és rabolékony, pártdemagóg, mindent lepusztítóan neopopulista puvoároknak épp egy ilyen kaotikus, pandémikus vészhelyzet is kiváló hintáztatási és „status quo”-ra játszó lehetőségeket kreált. A kultúrának talán egyáltalán nem.

Nem is tudom, miért beszélgetünk mi itt épp a világról, az emberi kultúráról. Az, egyrészt nyilvánvalóan, sok mindenre nyitottan sokféle, sokszínű lehetne. Másrészt pedig a kultúraellenes tahóság, a korlátot és korlátatlan hatalmak által a kultúra, a humán tudományokkal egyetemben, csak renitens nyafogásnak, fölösleges fényűzésnek, afféle értelmiségi agyalmánynak, feszít lázadékonny és hiábavaló huncutságnak van csak tekintve, deklarálva rég, de degradálva pláne, talán már hosszú évtizedek óta.

Nem hiszem azt, hogy egy ilyen helyzettől a vergődő, lepusztított, szétrabolt világ és az emberiség maga jobb lesz. Mégsem lesz jobb. A világ sem, a sürgő emberiség sem. Kicsit talán más, de majd ugyanolyan lesz, aztán a tömeges amnéziában megint csak elfelejti ezt az apokaliptikus döbbenetet is. Meglehet, ezt még kissé szkeptikusan látom. Az illúziók talán csak azért vannak, ha vannak még, hogy folyton elveszítsük őket. Ugyanakkor valóban, aki mostanság a családjával lehet, annak tényleg jobb is lehet.

Nem tagadom, a kijárási tilalom alatt esetleg valamivel többet lehetett olvasni. Dehát a bevett szokások is másként alakultak. Én, mondjuk, hogy itthon, a marosvásárhelyi lakásomban élek, a Somostető alatt, a Kosárdombon, a Kornisa sétányon. Az, hogy most én éppen egyedül kell legyek, így labirintikusan, egy magányos könyvtár legközepén, vagy egy ilyen, képekkel és rengeteg könyvvel szinte fölöslegesen telerakott otthon közepén, ahhoz én túlon túl hozzászoktam az utóbbi években. Ezért a bezártság voltaképpen semmi újat nem hozott nekem. És az alkotói munkamorálomat sem dögleszthette le, mert nem nagyon volt. Nagyon is nem. Nagyon ritkán, vagy akár egyáltalán semmit sem írok 2017 májusától.

Jó volt viszont olvasni, sőt, újlag olvasni már régebbiről ismert dolgokat: Kavafiszt, Dickinson, Whitmant, Plath-ot, Ezra Poundot, Ginsberget és a beat-korszak költőit is, és Robert Powell, és az angolokat, Eliotot, Audent és Dylan Thomast, s Arthur Rimbaud-t sokat, és főképpen Camus-t, belőle is sokat, aztán Fenyő Miksa memoárját, Szép Ernőt, s mindig Füst Milánt, de még Juhász Gyulát is, Jékelyt és Weörest is, ahogy bevett szokásom, meg Balla Zsófia, Markó Béla és Cselényi Béla könyveit, aztán Kardos G. Györgyöt és Spirót, Esterházyt és Parti Nagy Lajos „félszépeit”. De azt a túl dús, vizuális kínálatot, amit a karantén idején a Facebook, az internet biztosított, ki sem tudtam használni teljesen. Azt hiszem, vagy három színházi előadást

néztem meg, néhány koncertet, operát. De minden nap sok verset olvasok, mert különben szétrobbanna a fejem. Minden nap hallgatok zenét, mert különben szétrobbanna a fejem.

Szerinted a költészetnek van-e feladata az általad jelzett társadalmi problémák tematizálásában?

A költészetnek ilyen kimondottan útmutatásszerű feladata nemigen volt. A közéletiség és a politikum jelenléte mégis, és részben az ókori példák nyomán is, a középkor világibb költészetében mutatkozott meg, vált igazán érezhetővé. Feladatként talán csak később tételeződött, inkább a romantika egyik, olykor eltúlzott beidegződése lett. Az, hogy a költészet esetleg milyen álláspontot is képvisel, az mindig a szabadság függvénye, az mindig az adott tehetség függvénye, a nyelvvel való bánásmód függvénye. Az ember, persze, írhat közéleti és politikai rezonanciájú verseket is, ilyesfélét eléggé gyakran én magam is, még ama hírhedt 2010 előtt is műveltem, egészen a kezdetektől, a nyolcvanas évektől ezidáig. Számomra ez vállalt, természetes módja volt egyfajta lírai megnyilatkozásnak. A költészetnek ezt a szegmensét is jól megbírja, mondjuk, még a világgöltészet is, nemhogy a magyar.

Megaztán azért én eléggé más vidékekről jöttem, ha jöttem egyáltalán. Legalább annyira volnék erdélyi és partiumi, vagyis sorsszerűen romániai magyar író, kisebbségi ember, mint magyar költő. Különben az ember és a költészet mintha egyre kisebbségibben volna mindenütt. Viszont költőnek, pláne, erdélyi magyar költőnek nemigen szoktam nevezni, sem tekinteni magam. Arra hamar rájöttem, hogyha azt mondják, „erdélyi magyar költő” az sokak számára szinte mitikusnak hat, habár banális, snassz, beszűkítő, enyhén kizáró és elég lerázós dolognak tűnik. És kérdeném: akkor vannak baranyai, somogyországi vagy vazsmegyei magyar költők is? Mit is tegyünk a debreceni, pécsi, szekszárdi vagy szegedi poétákkal? Hát a szabadkaiak? Vagy a budaiak? A pestiek? Sajnos, én szimplán vagy duplán is csak egyszerűen egy „magyar költő” volnék, ha lehetnék. Miközben ezzel az erdélyezéssel és erdélyiséggel viceverza vissza is volt, és van még élve rendesen.

Nade akkor a székely költők kicsodák? És én székely író voltam-e addig, amíg Székelykeresztúron írtam és éltem? Nagyon szomorúakat gondolok

olykor, tegyük fel, a sokattűrt nemzetről, a nemzeti irodalomról meg a különféle, de nemzeti alaptantervekről is. Nem szoktam én ezt így, furtonfurt és koptatásilag használgatni, de a „nemzet”, az is csak egy szófia szó. Jelent is néha bizonyos fennkölt dolgokat, nyilvánvalóan, de hajdanlag a „szekernye” is jelenthetett még valamit. Tudod, a költészet valóságában az a jó, ha rengeteg a szó, ha a nyelv gazdagon mozog az árnyalatokban is, ha végül is úgy meg van írva a vers, hogy sokféleképpen hallható, hangzó és sokrétűn elképzelhető legyen.

Nagyon gyakran hangsúlyozod, hogy a költészet az mégiscsak a nyelv köré szerveződik, én is, amikor olvaslak, nagyjából ezt látom, hogy minden szöveged nyelvi problémákból indul ki. De furcsa módon mégiscsak a költészet az, ahol ezek a traumák nyomot tudnak hagyni. Nem biztos, hogy ez a feldolgozásnak ez az egyetlen eszköze, de mégiscsak a költői nyelv az, ahol ezek a valódi világban létező traumák a leghitelesebben nyomot tudnak hagyni.

Kétségtelenül így is lehet. De túl a kollektív, társadalmi traumákon a személyes és személytelenedő traumák valahogy másként, rejtettebben hagynak nyomot az irodalmi szövegekben, és hát a nyelv is, a versek nyelve is a valódi világ egy kissé megemelt, valószerűtlenebb része, mimagunk darabja. A költészetnek külön formázási módjai vannak, és külön, öntörvényű, valódi világi világai vannak, azaz lehetnek.

Talán ezért is, továbbra is minden verset vállalok, amit valaha leírtam. Még az egészen rosszakat, a gyengébb rögtönzéseket is. Pontosan azért, mert nehezebb időkben is, konokul úgy igyekeztem élni, hogy véletlenül se írjak le olyan verset, ami számomra akkor sem, később sem, sosem lesz vállalható. Ne írjak hamis zsoldban hazugul, ne írjak hatalmi megrendelésre, sem kincstári kegyekért hízelegve. A sokak által kárhozottat, váteszi, profetikus, vizionárius Ady Endre hanghordozása és közéleti szerepvállalása mellett, bizonyára a kezdetektől, rám legalább annyira hathatott Babits és József Attila hangja is. De minden, ami magyar költészet, mind, Balassától Csokonaiig, Weöresig, és így tovább a kortársakig is.

Csak hagyni kell, hogy hassanak. Egy ideig még. Csak hagyni kell, majd szinte elfeledni. Ha verset írhat, félni sincs mitől. Minden hatás megismerés

is. Mert akaratlanul is mindig a magyar költészet egésze, a költői nyelvek hagyományai, a használt nyelv színes, teljes mozgása hat rád gazdagon, felszabadítón. A történelmi traumákról, tegyük föl most, hogy nem sokat tudok, bár túl sok volt belőlük itt e tájon is, követték egymást gögös, elvakult menetben téveszmék, bűnök folyományai, szégyentelen tragédiákba torkolók. A felgyült traumákat nem hangoztatni, harsogni, fölhörögni kell, hanem feldolgozni kellene inkább, értelemmel is kibeszélni végre, hogy élni lehessen a földön, amelybe születünk. Különben azt hallottam, hogy a világra születés maga is traumatikus.

Hogy ezt egy kicsit kontextusba helyezzük, mesélnél néhány szót a családi háttéréről?

Szatmárnémetiben születtem, a családból kimondottan senki nem volt szatmári, csak én, aki az Állami Magyar Színház miatt születtem ott. Édesapám, Kovács Ferenc rendező, dramaturg, irodalmi titkár, édesanyám, Elekes Emma, a színésznő volt. Mára legenda, hogy Harag Györggyel, a rendezővel, egy egész végzős osztály ment el Kolozsvárról Nagybányára színházat alapítani 1953-ban, aztán, 56 őszétől már Szatmáron voltak, mert volt ott egy külön, régi, éppen üresen álló, szabad színházépület. Gyönyörű konstrukció, az egyik legszebb, nagyon emberszabású színház, talán egész Romániában, nem csak a hajdani Partiumban. Hát ezért születtem éppen ott, szatmárinak. Édesapám, lévén marosmenti, marossárpataki származású, édesanyám pedig eleve kolozsvári születésű, bár főleg bözödi, székelyföldi, udvarhelyszéki, unitárius felmenőkkel.

Egyet rögtön belekérdeznék: tényleg gátör volt a nagyapád, ahogy az egyik versedben (*Árdeli szép tánc*) szerepel?

Apai nagyapám sok minden volt. Apám gyerekkorában éppen gátör is, aztán és közben volt ő tutajos a Maroson, uradalmi mindenes, de főleg fogatos a sáromberki Teleki grófnéknál, később falusi kocsmáros is Marossárpatakon, nyugdíjig meg raktáros a marosvásárhelyi cukorgyárban. Mindennel megpróbálkozott, csak éppen télesztág nem volt, mert az nem akart lenni. Ő

volt egyenes ágon az ötödik Kovács Ferenc a családban, a hatodik édesapám lett, én a hetedik vagyok, de már Kovács András Ferenc lettem, így van a születésimben is, tehát mégsem én, hanem a szüleim találták ki nekem ezt a nevet. De a hetvenes évek vége felé már KAF-ként szignóztam a dadaista és szürrealista dolgaimat.

A szatmári miliő, amelyben felnőttem, nem volt igazán ingerszegény környezet, főleg a családi vonzatok, a meglakott lakások miatt. Volt „szülőházam” is, a színházzal szemben, a hajdani Victoria Szállodában, és aztán volt több otthonom is, de már nincs. És nagyon fontos otthon volt az a nagy, gazdag, szülői könyvtár és maga a varázslatos színház, ahová én gyerekként is be-belógtam, mert a szüleim nem mindig szerettek oda bevinni, vagy hosszabb ideig ott tartani engem. Amikor már nagyobb lettem, azért már szabadabban bemehettem. Viszont érdekes módon, kábé ötéves koromtól emlékszem az előadások java részére, sőt, másodikos és harmadikos koromban el is meséltem őket a tanító nénimnek és az osztálytársaimnak – csodálatos tanítónőm volt, Bacsinszky Györgyinek hívták, – de egy órát is el lehetett azzal lébecolni, hogy közösen eljátszottuk apám Anouilh-rendezését, a *Becket avagy Isten becsületét*. Elégge tudtam, többször is láttam, hát kiosztottam a szerepeket, és akkor nyilvánvalóan én voltam Becket Tamás, akit a szatmári előadásban az óriási Csiky András játszott, persze, én mindig a tragikusabb, az elbukó hősök szerepkörét szerettem. Mindenre nyitott, modern, megújulásra képes, ifjonti és országos szinten is kiválóan jegyzett, magas színvonalú társulat volt az a szatmári. Nagyon nagy és ragaszkodó, színházfüggő közönységgel.

És Szatmárnémeti maga is „nagyon város” volt akkoriban még. Érdeklődő, nyitott, tulajdonképpen olyan természetesen liberális érzületű polgár város volt, komoly és művészetekre is fogékony iparosréteggel. Mindene megvolt még annak a kis nagyvárosnak. Azért is szerettem, mert igazán nem ragadtak bele a kisebbségben obligát, heroizáló emlékezet csapdáiba, mint másutt, hogy egyfolytában és melldöngetve csak a historikus, helyi hagyományokat őrzik: ott a helyi hagyomány maga az élhető jelen volt, a hagyomány a szabadság és a nyitottság szelleme volt. Kulturáltak tudtak, akartak és mertek lenni még. Ilyen lehetett Szatmárnémeti, gondolom. Nem tudhatom, hogy most milyen, nem élek ott, csak jobb meg rosszabb híreket tudok.

Minden elég rég volt... Óvodába az Árpád utcába, elemibe két Rákóczi utcai iskolába is jártam. Hatodiktól mentem át az egykori Kölcsey Gimnázium, azaz a volt ref. kollégium épületébe, mert akkor alakult meg benne a Magyar Líceum. Körülbelül öt évig létezett csak ezen a néven, 1978-ban érettségiztem, akkorra már 5-ös számú Ipari Líceum lett belőle. Különben Szilágyi Domokos is, de hát Láng Zsolt barátom is ott végzett, előttem, aztán Jakabffy Tamás, Jánk Károly és Papp Sándor Zsigmond, már utánam. Szerettem iskolába járni, nagyon sokféle tanárom, kiváló francia- és magyartanáraim voltak. De keményebb matematika-fizika és emlékezetes természettudományi katedra működött ott, engem azért is érdekelt inkább a biológia, állattan és növénytan, meg a földrajz, még az asztronómia, asztrofizika is. És persze a történelem, és nyilván a művészettörténet, festészet, rajz, zene, ének. Na, szóval engem minden eléggé lázasan érdekelt. Nagyon jó volt tanulni, tudni a Kölcseyben, s aztán tovább is. Nagyon szerettem Szatmárnémetit. Ma is szeretem. Távolról.

Nem is jársz arra?

Néha, ha hív a színház. Fellépni saját esten, a versműsorommal. De akkor is nehezen indulok, szorongva megyek oda vissza. Főleg azért nem nagyon járok arra, mert a szüleim 2002-ben eljöttek onnan, hozzám közel, Vásárhelyre költöztek. És azóta ahányszor mégis oda kellenek mennem, égő szemekkel, elszorult torkomban egy gombóccal járkálok, reszketek, csak nézelődöm, lézengek a szülővárosomban. Teljesen más, roppant felfokozott, érzelmős idegállapotba hoz a város, mert hosszan s boldogan éltem ott, mert voltaképpen végiglaktam őt. És volt hova még hazamenni, de benne már mindigre csak vendég vagyok.

Habár ott három helyen is laktunk, s én még külön, gyerekként gyakran laktam másoknál is, a Steinberger- és a Rácz-keresztcsüleimnél, Csorvásiéknál és Barabáséknál, baráti családoknál, áldott pesztráknál és imádott pótanyáknál. Mert sokszor színházi turné volt, kiszállás volt, vagy sűrűbb próbaidőszak, és ha éppen Elekes nagymamám sem jöhetett vigyázni reám, és nem volt bébiszitter, duena, sem szolgálólány, bár a hatvanas években a szatmári színészeknél is rendszerint akadtak még, főleg a Székelyföldről

jöttek, általában Csíkszentdomokosról, Gyergyóból, Parajdról, Sófalváról, néha meg a környező szatmári falvakból is. Arcukra is, nevükre is emlékezem, szerettem őket is.

De ha mégis másoknál kellett laknom, az se volt sosem száműzetés nekem. Talán szomorkás, bár sokat segíthet is egy kicsiny emberen, hogy hirtelen napokra, vagy egy-két hétre bekerül egy-egy másik családba, környezetbe, hiszen ők a szülők jó ismerősei így is, úgy is. És alkalmazkodni is kell, dumálni is, játszani, élni is kell. Most azt hiszem, hogy részben így találtam meg magam. Mert mosti lényegemhez talán az is még hozzátartozik, hogy sokfelé elvittek, elvetődtem, olykor falukra is voltam kiadva, megőrzőben, persze, nem úgy, mint József Attila! Így érdekesebb, tán színesebb lett a gyerekkor, miközben folyton megmaradt, elérhetőbb lett hármaskör, családi létünk, otthonunk s közös lakásunk meghittsége is.

Tizenharmadik évemig, szinte az irgalmasrendi Zárdával szemközt, a Vörösmarty utca sarkán, a Kazinczy utca (Str. Ștefan cel Mare) 22-ben, azután a Sugárút folytatásában, épp az árnyas Árpád utca sarkán, az Attila úton (Calea Traian 2.) laktunk. És a Kazinczy utcában, a tömbházban még belső udvar is volt, és öt színészcsalád, és öt színészgyerek, és sok szomszédgyerek, folyton színházat s filmeket, de mindent játszottunk mi ott, pincétől padlásig, még a meredek háztetőn is. Egymásnak itt-ott még, ha messze is, de megvagyunk.

És édesapám, aki még Kolozsváron, a Gaál Gábor-féle *Utunknál* volt újságíró, szerkesztő, de közben egyetemi tanársegéd és könyvtáros is, ő voltaképpen magyar-francia szakos bölcsészből jött el színházcsináló embernek, viszont írói és egyéb barátai mindvégig megmaradtak, gyakran meglátogatták, nagyon sokan megfordultak minálunk. Hosszú és bizonyára hiányos, hűtlen a névsor, mégis néhányat mondanék – Szász János, Majtényi Erik, Páskándi Géza, Panek Zoltán, Kányádi Sándor, Szilágyi Domokosék, Hervay Gizella, a filmes Fischer Pista, Földes László és Földes Marica, Halász Anna, Kacsir Mária, Pál Árpád, Fodor Sándor, Bajor Andorék, Deák Tamás, Gáll Ernő, Szilágyi Júlia, Huszár Sándor, Bodor Pál, mindkét Gálfalvi, Zsolt és Gyurka is, még Székely János is, aztán Vári Attila, Horváth Andor, Szávai Géza, s még sokan mások, sokszor is, visszajáróban, mind messziről. Vagy közelebről: Gellért Sándor, a millenáris jelenség, a tempózó természetű, a

mikolai finnugor, a költő. Pompázatos, színes beszédű, bajszos tanárember is volt, és micsoda hatalmas könyvtárat gyűjtött össze magának a közeli Mikolában!

Csak úgy kapásból ennyi. De képzőművészek, festők, szobrászok, díszlet-s jelmeztervezők, színikritikusok is jöttek, meg zeneszerzők, karmesterek, előadóművészek, még Kocsis Zoltán is betoppant egyszer, apámhoz, a *Tartuffe* próbájára is beült, őt is apám barátja, Halmos György küldte hozzánk. Aztán csak jöttek sorra ott, a társulatok, bőven színészek, rendezők, de mindenünnen, országosan színházi emberek, magyarok és románok is, főleg a bukaresti, híres Bulandra Színházból. Nagyon színes lakás és forgatag, világ és centrum volt az otthonunk. Szatmár szívében szabad kikötő. Később éreztem meg, részemről enyhe túlzással talán, hogy valami hasonlóról írthatott Borisz Paszternak is az ifjúkori emlékirataiban, de az még Szentpéterváron volt, én meg csak francia fordításban, már Kolozsváron olvashattam el.

Kolozsvár volt a másik városom, hosszan belaktam azt is. Csecsemőkoromtól már odavitték Elekes Józsefékhez, a nagyszüleimhez, a Jókai utca 2-be, a Főtéren, a Rhédey-palota második emeletén laktak. Az ötvenes években, s tán később is, kicsit még ott, mellettük volt az *Utunk* szerkesztősége is. Hát így ismerkedett meg édesanyámmal az édesapám. Én meg nagyon sokat voltam a nagyszüleimnél, még vézna kisgyerekként. Aztán már csak Irénkénél, anyai nagymamámnál és Béla bátyáméknál, az alsó Györgyfalvi Negyedben, később meg főnnebb, a Méhes utcában kamaszodtam és ifjodtam, és mindig kissé mindenütt. Sok volt az odahaza, sok volt az otthon, sokféle lakásban. Szatmáron is, Kolozsváron is, Marossárpatakon is, hisz majdnem sorban, minden évben ott is, a hosszú, szép, forró nyarakban is. És minden valahogyan titkos részemmé vált – úgyhogy valójában nem is tudnám igazán megfogalmazni. Csak így mesélgetek, helyrajzilag.

Az egyetememet már Kolozsváron végezted.

Akkoriban elég nehéz volt bejutni a kolozsvári bölcsészetre is, a Babeş-Bolyaira roppant kevés diákot vettek fel. Magyar szakra legalábbis, franciára pláne, én kétszer is felvételiztem, de végül mégis magyar-francia szakot végezhettem 1984-ben. Kolozsvárott még élt a nagymamám, s megvolt

még a rokonság is, rengeteg régi, gyermekkori, ismerős arc, egykori s új barátok is, vagy a szüleim barátai is, hát boldogan és nagyon otthonosan mozoghattam. Nem volt idegen hely, nagyszerű emberek éltek, adódtak ott is. Képzőművészek, bábszínészek, filozófusok, szerkesztők, tudós filológusok, színészek és tánczázi zenészek is.

Engem az egyetemen még a „reformkoros” Antal Árpád, a klasszika filológus Szabó György és a stílustörténész Szabó Zoltán is tanított, de általános nyelvészetre és etnológiára Péntek János is, és persze, a szintén szatmári származású, jelenleg Szombathelyen élő Láng Gusztáv tanár úr is ott tanított még – a XIX. század kései költészetére, de főleg Adyra, a „holnaposok”-ra, Babitsra és az egész *Nyugatra*, mintegy mellékesen Dsidáról diskuráltunk. És az, aki mindvégig nagyon sokat segített, akivel rengeteget beszélgettünk, az a csodálatos Cs. Gyimesi Éva volt. És ott volt még Rohonyi Zoltán, ki aztán később Pécsre távozott. Ő a magyar felvilágosodással és a kora romantikával foglalkozott, de ő vette át akkoriban a régi magyar irodalmat is. Roppant alapos, mindig felkészült, értelemmel való, egzicens és szigorú tanár volt, de voltaképpen visszahúzódó, szemérmes, kisfiúsan szeretetre méltó, szimpatikus, fanyar humorú férfiember. Legalábbis ilyennek is láthattam én, amikor már valamennyire barátomként is tisztelhettem őt. Ráadásul Rohonyi valamikor még, sportszerűleg értve, jó vívó is volt.

Te is vívtál, András?

Én is vívtam négy vagy öt évet Szatmáron, a Csipker Sándor-féle híres vívóiskolában. Ott több országos- és olimpiai bajnok is nevelődött, de belőlem nem lett nemzetközi vívószár, sem helybeli bajnok, bár jó reflexekkel mostanig is megáldva volnék, akkoriban még egyszerre tudtam vívni jobbkézrel és balkézrel is, csak hogy túl eleven voltom ellenére, csak játszadozó, s eléggé lusta is voltam, mondta, szidott is a Mester, mivel öngyötrőn gyakorolgatni sem nagyon szerettem. De azt azért szeretném, hogyha a most hétéves Ábrahám fiam is megtanulna vívni majd.

Erről nem is kérdeztelek még soha, hogy te sportoltál-e, nehéz elképzelni.

Ajaj, most már számomra is nehéz. A családból, az anyai nagybátyámon kívül, senki se sportolt, csak én, ha kissé rapszodikusan is. Tornára csak járatlak, persze, focizgattam is, ha kellett, az udvari kishaverokkal, vagy a suliban is, de pusztán lelkesedésből, és egyéb labdajátékok, korcsolyázás, sítáborok, sok úszás, nyári túrázás is volt, bicikli, futás, satöbbi. Mozogtam én eléggé. Sajnos, húsz éves koromtól már cigarettázom, de azért sok mindent csináltam addig, s még azután is. Jól-rosszul, így-úgy, igyekeztem kicsikét mindent kipróbálni.

Ebben az egyetemi időszakban milyen szellemi közeg vett körül? Kikkel barátkoztál, kik inspiráltak?

Ha szellemesen válaszolhatok - volt ott elég közeg meg szellem is, voltak barátok, ismerősök is, diáktársak s művészeltek sokan. Mondhatni, inspiratív és konspiratív, saját időkben éltünk, mindent megbeszéltünk, kalandoztunk, olvastunk mindent, suttogtunk is olykor, s röhögni tudtunk jó sokat, maradt elég kedvünk hozzá, pedig közben köröttünk már a csendben is, csak éppen visszafojtva dúlt, tombolt a diktatúr, de szellemiekben nem volt hiány, se néma népnymor. Így mondanám ma, szójátékosan. Figyeltek minket, és mi is figyeltünk, vigyázni tudtunk még egymásra is, volt még baráti kör, sok jó társaság, volt még kultúrközösség és szellemi szolidaritás is. Számomra ez, és ilyen is, sőt, ezeknél több is volt Kolozsvár egyetemi éveim alatt. Nyitottságot is lehetett tanulni egy teljhatalmi bezárkózásban.

Volt mit tanulnom, és volt kiktől is. A *Korunk* és a gyermeklap, a *Napsugár* redakcióiba jártam szerkesztői gyakorlatra, egy darabig még az egyetemi diáklapot, az *Echinox* magyar oldalait is szerkesztettem – különben Keszthelyi Andris és Bretter Zoli rábeszélésére vállaltam végül el, nagy nehezen. És 1983-ig még működött a Gaál Gábor Irodalmi Kör is, akkor Cselényi Béla vezette még. Egyetemi éveim alatt mindvégig ott volt mellettem s velem Láng Zsolt barátom víg időkben, ő akkoriban már sokat és hatalmas füzetekbe írt, s ha kellett, számos kolozsvári költőzködéseimben is segédkezett, de ő volt az, aki a Temesvárról éppen átutazó Visky Andrásnak is bemutatott, egy kávézóban, a filológiai fakultás, a volt Marianum épülete mellett. Azzal srégvizavi, a Horea út túloldalán laktak Kányádi Sándorék.

Volt sok barátom, bátyám, mentorom, például a *Kriterion*nál a drága jó Egyed Péter, aki az első, még 1983 novemberében megjelent verseskötetemet, a *Tengerész Henrik intelmeit* is szerkesztette. Ő mutatta be legelőször a verseimet Balla Zsófi-val együtt a G.G. Körön, Cselényi vezényletével. Aztán ott volt a régi *Utunk*nál a csodálatos Király Laci és Mózes Attila, K. Jakab Anti, Kenéz Feri, Szilágyi Pista és a bölcs Szabó Gyula. A *Korunk*nál meg Kántor Lajos, Gáll Ernő, Veress Zoltán, és az én kolozsvári pótmamám, akitől nagyon sokat tanulhattam, aki mindvégig nagyon vigyázott rám, rengeteget beszélgettünk, könyveket kölcsönzött, munkákat is adott nekem, ő, a drága, a kritikus, az esszéíró Szilágyi Júlia, aki a *Korunk* számára Sartre- és Barthes-esszéket is fordítottatott velem. Nagy köszönettel tartozom neki. A *Napsugár* vidám szerkesztőségében is sok pártfogóm, atyai mentorom volt, mégpedig a Sándorok: Kányádi és Fodorúr, meg Bálint Tibor, Soó Zöld Margit, az illusztrátor, és a jó Németi Rudi, aki több Rilke-tárgyú könyvet és Nemes Nagy Ágnes esszékötetét adta kezembe.

Csak néhány arc, de máris rengeteg név, néhány emlék, pár pillanatnyi villanás egy szétbolyongott, foszlott rengetegből. Ezek csak olyan régi otthonosságok, s régi hiányok is immár, olyan nagyon rögzült dolgok. Nagyon szerettem ezt kolozsvári periódusomat is. Persze, közben azért, főleg nyaranta, rendszeresen és bőven elvetődtem már Marosvásárhelyre is, ottani barátaimhoz: Markó Béláékhoz, Gálfalvi Gyurkáékhoz és Tompa Gáborékhoz, még az *Igaz Szó* akkori szerkesztőségébe is, Székely Jánost megvizitálni a lap versrovatánál. És később mindebből lett a *Látó* – akkor honnan sejthettem volna én? Nagyon szerettem volna Kolozsváron maradni, nyilván, lehetőleg az egyetemen. Akkoriban ez lehetetlen volt, képtelen álom, teljesen kizárt. Tanárnak kellett menni. 1984 őszén, már szeptemberben így kerültem el Székelykeresztúrra.

Még mielőtt Székelykeresztúrra rátérünk: a régi magyar irodalmat kifejezetten Rohonyi hatására választottad, vagy egyébként is volt érdeklődésed abba az irányba?

Az érdeklődésem már eleve megvolt, de nemcsak a régi magyar irodalom, hanem a XVIII. század és a Felvilágosodás irányában is. Akkoriban mindkettőt

ő tanította, de a régi magyart nem Rohonyi hatására, nem miatta választottam végül is, hanem a középkor, a reneszánsz és a manierizmus, meg a barokk miatt is, Balassi Bálint és Rimay János költészetének szeretetéből. Belőlük, és részben a XVI-XVII. századi magyar költészetből írtam negyed-éven az államvizsga-dolgozatomat, Rohonyinál, ő volt a vezető tanárom. Közben az RMKT számos köteteit, az ITK idevágó tanulmányait és nyilván Klaniczay Tibort meg Arnold Hausert is olvastam, jegyzeteltem, és aztán, főleg és csak román fordításban Ernst Robert Curtius alaplíművét, Gustav René Hocke könyveit és olasz manierista traktátusokat is. A hosszú, elég szövevényes írásmű sikeresen elkészült, később nyomtatásban is megjelent a *Csipkéből tekert gúzs* című könyvemben, egy kicsit mindenféle régi versezetekkel, szövegekkel körítve. Olyan manierista produktum lett az egészből. Legalábbis én nagyon élveztem, amíg írhattam. Szépen meg is védtem, végeztem vele, nagyon meg is dicsérték, később hallottam, hogy a dolgozatocskám a kolozsvári bölcsészeten már bekerült a kötelező könyvészetbe is. De hát aztán kihelyeztek. Hat év Székelykeresztúr, aztán 1990 januárjától Marosvásárhely következett, az új, a *Látó* című szépirodalmi folyóiratban, a versrovatnál, ahol már több mint harminc éve dolgozom. De ezek már bonyolultabb, sokkal sűrűbb történeteknek tűnnek nekem. Külön, eléggé labirintikus könyvek, külön beszélgetések is lehetnének. Majd visszatérünk rájuk is egyszer, maradék időnkben. Mert meglehet, hogy eddig is már túl sokat, fárasztóan fecsegtem össze-vissza itt ... S ha pim-pa-pim-pa-pim-pa-pam ... Nekem is megbocsássatok.

Székelykeresztúr. Ugye, ha jól emlékszem, akkor általános iskolai tanárnak helyeztek ki.

- Igen, hat évet éltem ott, de abból három évet a Gagy mentén, Szentábrahámon, két évet pedig a Nyikó mentén, Siménfalván tanítottam általános iskolákban. Ingáztattam naponta Odakerültem az első feleségemmel, bent tanított Székelykeresztúron, én pedig Szentábrahámon tanítottam. Úgy az öt évből, hat évből három évet, végső soron, kettő évet Siménfalván, és amikor már bekerültem ,89 őszén végre a székelykeresztúri – hát akkor ilyen ipari líceumnak hívták, de az az unitárius kollégium volt – amikor bekerültem,

azután már én januártól elszerződtem, azért, mert jött a fordulat, a forradalom, bármi. És akkor több helyre hívtak el, de végül is azt választottam. Éppenséggel a Markóhoz, és Gálfalvi Györgyhez való kötődésem miatt. Markó Bélát <77-től ismerem körülbelül, nem a gyerekkorom, hanem az ifjú korom óta. És jó volt Keresztúr is. Hosszabban, végleg Keresztúrról <91-ben jöttem el, de ingáztam Vásárhelyre egy ideig. Mert számomra ez a harmadik ilyen város, nagyon tetsző kisváros volt. Azt hiszem, hogy beilleszkedni mindig tudtam, tehát jól sikerült az is, és jól éreztem magam, Keresztúr melletti tanárként, ez is olyan plusz egyetem volt. Nem voltam elkeseredve. Ami érdekes, hogy mit csináltam Keresztúron? Nagyon rendszeresen dolgoztam. Nagyon rendetlenül közöltek annak idején, de hát azért megjelent <83-ban az első kötetem, abból egy kicsi cirkusz lett, feljelentettek, <88-ban nehezen a második: ezek azért mind a szerkesztőt, a Kritériont, Egyed Pétert, Domokos Gézát dicsérik, hogy meg tudták csinálni. De hát a második 88-as kötetemet is feljelentették – különben Marosvásárhelyről.

Tudod, hogy ki volt, aki feljelentett?

Persze. Többen is voltak. Két rommagyar, fősenki pártkutya. Galádkodó elvtársi seggnyaloncok, központi és cenzoriális és irodalmi és kultúrpolitológusi szagértők, politbűri fülbesúgdosók, hősködő önkénytesek, közösmert főrohadékok, a román nemzeti szocialista rezsim szittyadák pártcselédei. De mi nem biztosítunk most az egyszer teret máris feledhető nevöknek, anem kell. De javarészt ők voltak azok is, akik a bukaresti Központi Bizottság Sajtóosztályán időközben még a külön-külön megjelent, magyarországi lapközléseimet is feljelentették.

Milyen indokkal?

Hogy voltam én egyáltalán, és hogyan is lehettem olyan könnyelmű és meg gondolatlan, annyira szemtelen, hiszékeny, önhitt, hogy Magyarországon is közöltem már holmi botrányos verseket, holott még csak kezdő poéta volnék. Persze, ez nem önfényezés, se nem külön, kiválasztott dicsőség, mert a diktatúrában, a belső cenzúrában, akkoriban szokványos módszerként ez

működött, mivel sokunkra, s néhányunkra is rászóltak, nekem pedig főképp megüzengették, hogy ilyen nincs, hogy kétes, pláne pártideológiailag is problémás, zavaros, kihívó versek jelenhetnek meg külhoni, pláne magyar szépirodalmi folyóiratokban. Gondolom, ez a kezdetekben csak pár lapra vonatkozott, mondjuk, az *Alföldre*, oda még Márkus Béla apáméktól, Szatmárról hordta a verseimet, vagy a *Tiszatájra*, hová még rég, a kezdeketől is, a drága jó Ilia Mihály kérte, de már örökös barátunk, a szegedi Borvendég Béla, a műépítész, vitte el őket. Később a közlés egyre több lett. A *Kortársra*, oda Zalán Tibor vitte el a verseimet. A *Nappali Házra*: a legelső *Nappali Házbanis* benne voltam, később is, a *Harmadkorra*. Tehát nekem ezt mínuszba írták. És az az igazság – így elmesélve – hogy az ,88-ban jelent meg a második kötetem, és a feljelentés ,89-re futott be, úgyhogy ,89 október-novemberében még szegény Domokos Gézát és Egyed Pétert zaklatták a feljelentés miatt, még erről kellett ilyen dokumentumokat írjanak, hogy mit hol közöltem, az *Új Grammatikák* hol jelent meg, sőt ami súlyosabb volt, fegyelmi elé állították a könyv egyik cenzorát is, aki egy nagy könyvtárgyújtó volt (valamivel rendesebb volt a többieknél), és nem egyszerűen lecseszték, hanem ki is rakták. Ezek súlyos dolgok voltak azért, tehát a második kötettem robbantottam, az elsővel is, csak mindig feljelentették. De külön-külön is, például azt a verset is, ami külön megjelent az *Utunkban* először: *Fohászkodás Professzor Tzimbalomhoz*. Mert ezek fúrták egymást, az *Igaz Szó* meg az *Utunk*. Úgyhogy külön-külön versenként: az *Új Grammatikákat*, a *Senkiföldrajzot*, és megkérdezték, hogy hogy merek ilyen én csinálni. Egy ember kérdezte meg: azt mondtam, hogy nem hittem, hogy ilyesmi kell. Hát én verseket írok, mivel itt nem nagyon közölnek, közöltek egy évente egyszer. Erős volt a cenzúra azért. De így már hozzá vagyok szokva.

-Kifejezetten ideológiai vagy esztétikai szempontból kritizáltak?

Esztétikai? Ugyan már! Ideológiai szempontból. De méltán érezték így különben. Tulajdonképpen nem voltak rossz olvasók. Meg kell nézni a *Tűzföld havában*, de még a *Tengerész Henrikben* is megjelent verseket. Nem voltak ők rossz olvasók. De hát azért át- átcsúszott ilyesmi. A végén már nem lehetett, a hatalom hiába akar figyelni és elnyomni, mert nem lehetett

igazán. Tehát nem kellett mindig minden pontban átmenni szamizdatba. Ez nem volt. A szamizdathoz viszont kemény volt a rendszer: itt egy kemény diktatúra volt. Régen. Most másutt van kemény diktatúra tulajdonképpen.

A gyerekirodalmi érdeklődésedről kérdeznék, a pályád eleje óta s nagyon közölsz gyerekverseket. Mennyi volt a mögötte az, hogy nem közölhetted a felnőtt szövegeket, vagy csak nagyon szórványosan közöltek? Weöres kapcsán szokták ezt például mindig elmondani, hogy gyerekverseként adott el olyan szövegeket, amik egyáltalán nem gyerekversek, ez nálad hogy volt?

- Mind a kettő igaz. Tehát tényleg az volt, hogy közlési lehetőségeim, 80-tól, 89-ig nagyon korlátozott voltak: ártatlan dolgokat lehetett néha közölni az *Igaz szóban*, – az *Igaz szó* volt „a szépirodalmi folyóirat” – de ott több visszautasításban volt részem, mint közlésben. Persze azért közlésben is volt, de szegény Székely János először azt mondta, hogy „nagyszerű”, és azután „hát, de mégse lehet”: megnézte a főszerkesztő elvtárs, és akkor azt már nem. És az *Utunkban* is verset elég ritkán közölhettem, de volt egy keskeny, könyvajánló rovat, hogy „Margó”, meg volt egy olyan rovat is, hogy „Versajándék”, ott is három-négy szöveget. Tehát volt valamennyi mozgástér, de az *Utunkban* verset azért csak ritkán közölhettem. A gyermekversekről: volt, ami gyermekversnek íródott, és volt, ami nem, mondjuk úgy, 80-'81-től írtam ezeket rendszeresen – ez a Kányádi felkérése volt különben, hogy írjak gyerekverseket. Később is egy kicsit, mindig egy kicsit felnőttek voltak, vagy hát ezek átjárhatóak, későbbi köteteimben van gyerekversként is ismeretes. Tehát azért mondtam, hogy Weöres, mert azt csináltam, az egy költői univerzum, egy formauniverzum, amit én csak úgy tudok csinálni, nem tudom másképpen, és mostanában nem is nagyon csináltam, sajnos, szeretném, de majd meglátom. Emlékszem, az első gyerekversem címe *Csillagszél*. És akkor azután ez engem segített azért, mert nem múlt el olyan hónap, hogy ne jöjjön vers. A kolozsvári *Napsugárban*, vagy a kolozsvári *Haza Sólýmaiban*, amit most *Szivárványnak* hívnak, azt a kisiskolásoknak csinálták. De aztán azokat is feljelentették, azokat a verseket is.

Többször rám volt szólva. Az egyik utolsó vers, amit a *Napsugárban* közöltem, a „Madárka szállj el”, (*Kürenbergi strófák*) az benne van a *Lelkem*

kockán pörgetemben. Nem vették észre, hogy a végén van egy kicsi Shelley-utalás, és az egész, hogy miről szól. „Szállj el, ha már betelt már nyarad”. Igen, ezek is gyerekversek, de felnőtt verseknek készültek először, és azután gyerekversek is lettek belőlük, ez mindig így ment. Még van néhány téma vagy történet, amit meg szeretnék írni, de lehetséges, hogy nem fogom, ugyanis ott van a *Hajnali csillag peremén*, ami egy reprezentatív válogatás, de maradtak ki abból azért versek. Tehát, nem még annyi, de legalább egy fél annyi. És nem tudom, majd, amikor a halálom előtt a hagyatékomat intézem, akkor megmondom, hogy mit hova kell tenni. A fontos ebben az viszont a kíváncsiság volt, hogy mit lehet csinálni a formában, mit lehet csinálni a nyelvvel. És hogy mennyire, tehát azt, hogy gyerekvers vagy felnőtt vers, ezt nem, hogy a Weöres Sándortól, ezt még a Kányádiól is meg lehetett tanulni, mert Kányádi is ilyen átjárhatóságokat mozgósított, és ez természetes volt. El kell mondanom, hogy az egyik legjobb lap volt a *Napsugár* a 80-as években, azért, mert nagyon sokan írtak gyerekverseket. Akkor írta az ilyen svéd típusú gyerekverseit Kenéz Feri, akkor kezdte írni Markó, Kányádi írta, Balla Zsófia, róla nem tudják, de ő is írt. Tehát ott az egy ilyen azilium volt, oda el lehetett menekülni, és lehetett közölni. Azért, mert különben az ember keveset közölt. Gyerekverseket írtunk, ugyanaz, mint a magyar 50-es évek története, ilyen szempontból. És nem biztos, hogy megélhetésből, hanem kíváncsiságból is. Ami nagyon fontos volt Keresztúron, míg ott éltem, a kapcsolataimat Kolozsvárral, Szatmárral vagy Vásárhellyel nem veszítettem el, és nagyon érdekes dolgokkal foglalkoztam. Vettem kínai, japán, perzsa, arab, szanszkrit, líra-, költészet-, kultúrtörténeteket. Ez úgy, 89-ben ez készen volt rendesen. Amit nem tudtam még az a primitív költészet, ami mondjuk nem látszik, de a sumérok, azok megvoltak, – sumér, görög, római, egyiptomi a könyvtáram jó része. Engem mindig más érdekel. Ez kíváncsiság. Véletlenül az foglalkoztat, ami Weöres Sándort foglalkoztatta: Weöres Sándort is sokat olvastam, rajta keresztül sokat lehetett tanulni.

A kilencvenes évekbeli magyarországi recepciódat hogy élted meg? Kicsit speciális helyzet volt a tied, az itteni sikereid egybeestek a hazai irodalomtudomány és irodalomkritika nagy fordulatával. Mennyit érzékeltél ebből, mennyire figyelted tudatosan? Mennyire érzékelted mindezt?

Azt, hogy mennyire érzékeltem, az a második része. Ahogy említettem, nagyon fontos volt az, hogy magyarországi lapok is kértek tőlem, és azért valamennyi recenzió született a *Tengerész Henrik intelmeiről* is, meg a *Tűzföld haváról* is. Tehát azért odafigyeltek. Az említetteken túl a *Jelenkorban* is közöltem ,89 előtt. Mondom, azért is volt velem cirkusz, mert én ezekben részt vettem. A *Nappali ház* különösen fontos volt, mert ott jelent meg az ős Novecento, tehát az első dolog. Szerintem Szigeti Csaba is ott olvasta. És ott volt az Alföld szerkesztőség, az akkori, akkor ott volt Csuha István, ott volt Takács, akikkel leveleztem, még a ,80-as években. A *Nappali házba* Szíjj Feri vitte el a dolgaimat. (Azért, mert Szíjj Feri, meg Bárdy Nándor történész rendszeresen látogatott engem Székelykeresztúron a <80-as évek végén – nagyon nyomott időszak volt.) Nem jöttek ki jó ritmusban a kötetek: érdekes módon elkészült a gyerekverskötet, ezt csak húzták és nem akarták kiadni, de azért tudták a fiatalok. <89 előtt mégsem volt gyerekverskötet. Az első, az <90-ben jelent meg, mert ott elfeküdt, az a *Kótya Lapótya* volt. Volt egy kötet, ami több kiadót megjárt, és valahogy soha nem jött össze. Nem cenzurális okok miatt, hanem azért, mert nem figyeltek nagyon. Ez a *Költözködés* is ilyen volt egy kicsit. Volt a *Flamand kutyavadászat*, ami aztán a *Chistophorus énekeltnak* az első felében jelent meg, azt mindenki ígérte, hogy kiadja. Ott volt egy ilyen kimaradás. ,93-as a *Költözködés*, és azután a többi, egyik a másik után, de nem azért, mert elkapott volna az írásdüh, hanem azért, mert ez pontosan így alakult.

Ezek a fiúk, akikkel aztán Tatán találkoztam, a velem egyidősek, vagy valamivel idősebbek, tudtak rólam, hogy vagyok – azért főleg ,90 után, mert én nem utazhattam ,84-től, nem kaptam útlevelet. Szerettek engem. De kaptam itthon is díjat: A Román Írószövetség Debüt-díját megkaptam akkor, amikor Balla Zsófia a *Kolozsvári táncokért* kapott. Csak a ,83-as díjakat ,85-ben adták ki. Tehát nekem az első kötetem az a Román Írószövetség-díjas volt, de csak ,85-ben vehettem át. Ezek kifogások voltak, és azután megírták, így külön, a cenzúra, hogy erről a kötetről, és arról a kötetről nem írunk. Köztük volt az enyém is. Vagy ha írunk, akkor nagyon kritizáljuk meg. De jól tudod, hogy itt az első kritikák nem voltak éppen kritikusak.

Cs. Gyimesi Éváé például nagyon nem. Mózes Attiláé sem.

Tehát itt is volt recepcióm, és meg kell mondanom, hogy azelőtt, a ,80-as évek elején a drága Horváth Andor írt rólam, vagy Szász János vagy Kántor Lajos, aki bemutatott a *Korunkban*. Az első magyarországi díjam az a Déry Tibor-jutalom volt. Jött a *Kortársban* rólam kritika, jött a Szigeti Csabáé, ugye az kötetben is, de figyelt, ismerte a dolgokat, és jött a *Kortársban* a Kulcsár Szabó Ernő, az a hosszú, akkor mondta az édesapám, akinek nagyon jó olvasottsága és szaglása volt: ez, azt mondja, ezután fiam neked nehezebb lesz. (És valóban, kezdett nehéz is lenni.) Általában figyelem, régebben jobban, hogy mit írnak, így mostanában utólag azért érdekesebb olvasni, és akkor látja az ember. (A recikről most nem beszélek, csak a hosszabb tanulmányokról). És volt bennem egy megszeppenés is, de ugyanakkor azt mondtam, hogy írhatják ezt, én úgyis azt csinálom, amit azt csinállok, amit tudok. Amit tanultam, amihez esetleg kezem, vagy érzékem, vagy ízlésem van. Ízléstelen dolgot nézetem szerint Azután úgy elindult: A Kulcsár Szabó, a Szigeti Csaba, Fried István, Kulcsár-Szabó Zoltán meg Keresztury, azok fontosak voltak. Nem szeretnék a felsorolásból senkit sem kihagyni. Látszott, hogy ki az, aki hosszabban ír, ki olvas, és ki ért ahhoz, amiről beszél. Tehát mondjuk, hogyha finnyáskodott is Tarján Tamás, akkor is tudta, hogy miről beszél pontosan. Most nem mindig látok ilyen dolgokat, tudod? Az is jó, hogy legalább az *ÉS* közöl recenziókat és kritikákat is, mert figyelem, hogy a *Jelenkor* mellett vagy az *Alföld* mellett, vagy néhány számottevő lap mellett ez mindig probléma. Úgyhogy – visszatérve – édesapámnak tulajdonképpen igaza volt a Kulcsár Szabóval, hogy „ezután lesz nehéz”. De ez rám olyan idegesítően nem hatott, csak azt mondtam, hogy hú, megdicsérték, na most figyelj! Gács Anna írt hosszú tanulmányt annak idején, H. Nagy Péter, Oláh Szabolcs, Lőrincz Csongor újabban, de ez nem névsorolvasás. Polgár Anikó, aki a Calvusra is figyelt, úgy a kezdet kezdetén, meg nagyon sokan. Meg hát Margócsy István írt sokat sokat, mert Margócsy figyelte azt, hogy ez, hogy megy végig. Olyan kötetekről is, amit mások nem írtak különben. Szóval meghatódtam, nem rendített meg, és nem ijedtem meg. Apám pedig bölcs volt azért, mert látta rögtön, hogy nana!

Még érintőlegesen a recepciódhoz tartozna: a magyarországi recepciónak az Erdéllyel kapcsolatos sztereotípiáiról te mit gondolsz?

A sztereotípiákat, sejtheted, hogy nem nagyon kedvelem. Azt, hogy én akár Szatmáron, akár Kolozsváron, akár Keresztúron verseket írok ... De írtam Budapesten is ugyanolyan verseket. Nem látok ebben semmi diszkrepanciát, mert én az erdélyi irodalmat pont úgy szerettem. Nem látsz most el odáig ott van fent falon a Jékely, az Áprily meg Dsida képe.

Látszik a kamerán keresztül is.

És Szilágyi Domokos és Király Laci, aki szerintem klasszikus. Farkas Árpit is olvastam: én ezeket ismertem visszafelé is, errefelé is, ami jó volt belőlük. Király Laci kiváló költő, változatlanul nagy. Ami jó volt belőlük, abból lehetett tanulni. A barátom, Markó Béla nem csak most ír jó verseket, szerintem azelőtt is jó verseket írt, az is egy nagyon karakteres dolog. És emellett ott volt a teljesen elvarázsolt – róla nem beszéltem, mert nem jött itt szóba – Székely János, aki nálam szigorúbb verseszményt testesít meg, illetve a velem körülbelül egyidősek közül, Visky és Tompa, ezt át lehetett párolni, nagyon jó társaság volt. És itthon volt Balla Zsófia és élt még Egyed Péter. Sőt, nem volt hatással rám, így nem látszik, mert ő nem tud hatással lenni, de szeretetben az egyik legjobb kötet-élményem az a Cselényi Béla múlt évi kötete. Akkorákat röhögök, mert az egy teljesen más világ, és ő is egy erdélyi költő, mondjuk így, hogyha így akarjuk mondani. De az, hogy ezeket a dolgokat, hogy az Ady-élmény, mondjuk csak kettőt mondok, vagy a régi irodalom az nyilvánvalóan, de mondjuk *Psalmus Transsylvanicus*, ezek pontosan olyan fontosak és jók, mint akár a *Nem lesz elég*, vagy az *Überallesbadeni dalmokverseny*, nincs különbség köztünk. A nagy apolitikus Weöres Sándornak olyan szatírái, olyan fanyar, nem politikai és nem ideológiai versei vannak, (de mondjuk egy részük a hátrahagyottban), hogy nekikezdett, bedühödött, na, és akkor kacagjunk egy nagyot! De a *Lőrinc úrnál* az valóban egy nagy költemény. És az kimondottan arról szól, ami van. Magyarországon Rákosi alatt, Debrecenről Sztálinvárosig. Az abszurd iránt is fogékonyak voltunk mindnyájan. Én talán még inkább. De ez megint egy

ilyen francia kulturális dolog, az Übü papa motívuma erős volt. Meséltem sokszor neked is különben, hogy például mindig az Áprily, vagy a Jékely verseivel nyugtattam meg magam. Vagy Dsidával is lehet ilyesmit csinálni. De hát az az átmenet, az aztán nagyon puritán, nagyon száraz, de nagyon pontos. Ezeket a szép metaforákat, allegóriákat kitalálták még idejében. Az igaz, hogy Áprily 29-ben elment innen, de ő egy nagyon következetes, hűséges puritán volt. *A láthatatlan írás*, és úgy az egész attitűdje. Az nem véletlen, hogy mondjuk Nemes Nagy Ágnesre mennyire erős hatással van. Most akkor nem beszélünk a reformációról, a reformátusságról – nálam arról is lehet beszélni: soha nem tudták, hogy akkor mi vagyok. Én most református vagyok, de mert szeretem a középkori irodalmat, akkor katolikus vagyok. Himnuszgyűjteményt is válogattam. Én mindent csináltam. Azért, mert a világ nagy és sokféle. Mondom, mindenkivel szemben most. És versben sem egyféle. És nem egyhúrú. A világ nagy és sok. Minden benne van.

A sokféleség kapcsán a költői szerepekről szeretnének kérdezni. Rengeteg különböző perszóna képződik meg a te költészetedben. Honnan vetted ezt az ötletet? Ezek a különböző perszónák mennyire vannak aprólékosan kidolgozva? Tudjuk, hogy néhánynak neve van, néhányhoz kötet is rendelődik, de egy korábbi beszélgetésünkben említetted, hogy vannak a te fejedben olyan perszónák, akik nem kaptak nevet, de ők is különböző költői regiszterként működnek.

Egyáltalán nem lesznek megírva, azok sem teljes personák, nem teljes életűek ők sem. Egyszerűen nem emlékszem, hogy a honnan jöttek, hogy már az első kötetek idejében, amikor én készülődtem, bizonyos szempontból teljesen egy más beszédmód dívott a magyar lírában. És ez egy tudatos választás volt, egy nagyon kézenfekvő választás volt számomra. Nagyon színházias, antik, bármi. Tehát ott van az Orlando Furioso, Assandro, Ophelio Barbaro sorolhatnám, hogy kik az első kötetben, a másodikban is. Volt még egy nagy múzsám, még a ,70-es években, ,80-as években, úgy hívták, hogy Federico Fellini. Meg hát úgy képződött meg, hogy én ha gyatra latin tudással is, azt hiszem, negyedikés vagy ötödikés koromtól, inkább az ókor érdekelt, görög, római költészet, kultúra, Egyiptom, ezt is hozzá kell tenni. No meg mindaz,

ami színház, ami középkor, ami reneszánsz, és olyan kézenfekvő volt, hogy akkor én most így szólalok meg. Tudtam azt, hogy ez egy megszólalási mód. Tehát az, hogy egy monológot írsz. Ha nem is olyan hosszan, mint Robert Browning. Ugye Rakovszky csinálta gyönyörűen ezeket a browningszerű monológokat. Browningot is olvastam magyarul fiatal koromban, világos volt, hogy meg lehet úgy is szólalni. Meg lehet úgy szólalni, mint Villon. Meg lehet szólalni sokféleképpen. De ez nem új a magyar költészetben. Nagyon érdekes, hogy én először a Weöres *Psyché*-jével úgy találkoztam, hogy meglátogattuk Kányádit Kolozsváron, lekapta az első kiadását a *Psychének*, kezdett belőle felolvasni. Ez is már akkor, és később is tetszett nekem, hogy megtalálunk egy szerepet. De színház is, dráma is, megszólalásmód, forma, nyelvhasználat, kultúra: tudom, hogy ki honnan úszott be, de nincsenek kedvenc költőim. A nálam sokszor előforduló világirodalmi költők közül: Baudelaire, Villon meg a franciák, Rimbaud hatását említeném. De nagyon korai volt – a *Nagyvilágnak* köszönhetően, különben – a Kavafisz-élmény, a Pessoa-élmény. És Borgest addig is olvastam, mert nagyon hamar jelent meg Borges Romániában is, de a Borges-verseket, emlékszem, Somlyó fordításában olvastam. Tehát Borges száraz poétikája, beszédmódja is megerősített abban engem, hogy akkor ez egy jó dolog végső soron, lehet csinálni. Nem biztos – mint ahogy az egyik kiadó mondta régen – hogy ehhez rögtön kell egy lexikon. Nem biztos, hogy mindenhez kell lexikon, amiről azt gondoljuk, hogy kell lexikon. És nagyon fontos volt Pound is, így jött be a *Nagyvilágon* keresztül tulajdonképpen, mert máshonnan, honnan. És aztán a ,80-as években az első Pound-kötetem is megvolt, Kemenes Géfin László fordításában, a *Cantók*, ami Párizsban jelent meg, és a másik pedig – az hamarabb volt meg, a másik számomra nagyon kedves költő – T.S. Eliot. Ő mindig fontos volt, most is fontos. Van benne humor, távolságtartás, pontos dolog, nagyon pontos. Itt zárójelben mondom el, hogy tulajdonképpen nagyon jó hagyománya van a magyar műfordításnak: itt most megint Vas István jutott eszembe, vagy Somlyó, vagy sokan mások, de ez a kettő kétségtelenül. De mondom, az erdélyi példák közül az egyik legerősebb azért a Szilágyi Domokos volt. Szilágyi Domokos ezt a beszédet, ezt a felezőidőt, tehát az utolsó kötetekben ezt a távolságtartó félig szerepverseket – szinte ott van már a posztmodern küszöbén, ahogy szoktam mondani – ezt nagyon szépen és

igényesen csinálta. Igen, elfogult vagyok, mert – mondom – gyerekkorom óta ismertem, de ő nagyon fontos volt, tehát ebben a színházi dráma dologban megerősített az, amiben felnőttem, megerősített egy színház, az, hogy először tudtam ezeket a versformákat is Nyelv kell hozzá, szavak kellene hozzá. Tehát ez egy tudatos dolog volt. Az, hogy melyik volt meg elsőnek, tehát vannak ezek az első kötetben is vannak, a másodikban is vannak ilyenek. Nem kidolgozottak,

Ide tartozik, hogy nagyon szerettem a zene mellett írni. Mozartból van a legnagyobb gyűjteményem, és Bach és Händel. És nagyon sok középkori, reneszánsz, trubadúr. A zene az mindig fontos volt, mert zeneként jelenik meg a vers, zeneként jelenik meg a nyelv szava. A *Requiem Tzimbalomra* kapcsán is fontos volt a zene: Mozart, nyilvánvalóan, de ahogy beúszik oda mondjuk a Csokonai... Csokonai az egy nagyon erős élmény volt, még az iskolából is, a Balassival együtt, de hát ezek nagyon nagy költők voltak! Nagyon korán az első kiadásban megvolt a *Három veréb hat szemmel*, mert meghozták a szegedi ismerőseim. Tehát a szerepjátszó beszédben sok minden volt. Én nem is tudom, látod, egy csomó tulajdonnevet mondok itt, költőnevet, vagy különféle iskolákat lehet mondani. Nagyon fontos volt számunkra. Nekem fontos Ady Endre, Babits Mihály, József Attila, nem lehet igazán megkerülni, Kosztolányi. De nekem Szép Ernő, meg Jékely Zoltán is. Ezt később tudtam meg, hogy ez az utóbbi kettő tandem Tandorinak is a mániája. De hát nekem ez egy nagy működő dolog a magyar költészet: nagyon szép, megtiszteltetés. Megtiszteltetés, ha tudok több hangszerezen játszani (nem tudok különben). De a szerepekről még nem mondtam el mindent: ezek párhuzamosan jelentek meg. Versenként is hirtelen feldobódik valami. Van amelyik nagyon régen megjelent bennem. Az első Quintus Aemilius Fabullus, az lényegében egy ilyen előjáték volt a Calvushoz. Az első nem Kavafisz versek, hanem Kavafisz átírások, ezek a Saltus Hungaricusba kerültek be. Nálam ez egy ilyen párhuzamos mozgás, nagyobb, mindig nagyobb: ez olyan, mint egy ölelés, maga a nyelv olyan, mint egy ölelés. Amiből ki kell tudni bontakozni is, tehát ez is fontos. A nyelv szeretet kérdése, a nyelv nem gyűlölködés kérdése. Ez a baj. A művészet is szeretet kérdése. Ez a baj. Lehetséges, hogy zordon állat a művész, mint egy Füst Milán, akit nagyon szeretek, mert az előbb nem mondtam a nevét, de az egy nagy költészet.

Weöresnek a kedvence volt. De nekem másképpen jár az agyam más pontosan ugyanúgy tetszik – mondjuk nem ugyanúgy, máshogy tetszik – mondjuk a Tóth Árpád, aki apámnak volt a kedvenc képe. Nagyon nagy a magyar költészet, nem kell ebből kizárni senkit. És ha jó verseket látok, bármilyen klasszikus írta, bárki kortárs, akkor annak én nagyon szoktam örülni. Olyan, mintha én írtam volna. De nem azért fontos, hogy én írom, mert nem én írom, a nyelv ír. Csak akkor szabad írni, hogyha valóban játszani akarsz, nem szabad a játéktól elzárni magad, vagy meg tudod emelni azt, amit mondani akarsz, vagy nagyon összetetten akarod elmondani. És szerintem minden nap kellene írni. Tulajdonképpen Weöres Sándornak volt igaza, akinek ez volt az életformája, azért maradt annyi töredék utána. És minden nap írunk valamit, minden nap dolgozunk valamit, aztán kiadja magát később. Van mit gyúrni, inspirálni, nagyon érdekes játék. Ez az egész karanténzás is arra volt jó, hogy verset olvasok. Tehát én a könyvben hiszek, én sajnós az internet világában, Wikipédiában nem. Ezek a játékok, ezek a szerepek lehetséges, hogy a színházból jönnek, de ahelyett állnak, hogy én az eltervezett színműveket, vagy drámákat, azokat nem írtam meg. Vannak terveim még mindig: sokféle színdarabot szerettem, Euripidész, Arisztophanészt, Csehovot, Shakespeare-t, vagy Moliere-éket: nekem úgy mindig minden egyben van. Az nem baj, ha egyben van a különböző.

Akkor viszont már egy picit a képzőművészetről is beszéljünk, ha gondold. A képzőművészetben mi az, ami nagyon megihletett, ennek esetleg meg lehet-e találni a nyomait a szövegeidben?

Egy jó képtárban, egy kiállításon, egy múzeumban, vagy egy tárlaton én megnyugszom. Pontosán ugyanúgy, mint egy koncertteremben, ha valami jó dolgot hallunk. Elég jó rajzoltam, Volt a családnak egy barátja – még él, a drága Szatmári Ágnes, ő volt a szatmári festőművésznő, most Gyulán él különben –, és ő volt a kosztümtervezője a színháznak Szatmáron. És ő tanított engem, a család barátja volt, és most is rengeteg képzőművészeti dolgom van. A másik, ami fontos, hogy hatodiktól képeslapokat gyűjtök. Az építészettörténet az mindig érdekelt. Az az igazság, hogy költőnek én nem nagyon készültem. Tehát írtam, de nem tudtam, hogy most se lehetek költő,

de nem erre készültem, hanem sok minden érdekelt.. A művészettörténet, történelem, kultúrtörténetek. És ezeket gyűjtöm, hatodiktól, azért 18 ezer lap van a tetőn. Rendszerezve vannak, az egész világról, meg tematikusan is. Tematikusan az ókor művészete meg Olaszország, Spanyolország, a precolumbián művészet, de hegycsúcsokat is gyűjtök, meg vízeséseket is. Ez egy nagyon-nagyon szép, szerintem egy picikét halálra ítélt hobbi: nem lesznek képes levelezőlapok hamarosan. Sőt, meg lehet nézni mindent, amit ha véletlenül ledöntik a Dávid szobrot, akkor legalább az meglesz: most gonosz voltam, de nem. A képzőművészetben a példaképeim körülbelül a Michelangelo Leonardo da Vinci vonalon voltak valahol, de hát az a reneszánsz miatt volt. És minden, érdekel, ami festett dolog. És aztán 17 éves koromtól a francia dadaisták, a szürrealista festészet, és ilyesmi. Max Ernst, Dali valamennyire, de Picasso mindig, nagyon szép élményeim közé tartoznak, nem olyan sokat láttam, amennyit szerettem volna látni képtárból, de például, nem a Louvre-t fogom mondani, hanem a Prado-t fogom mondani. Most néhány festőt mondtam inkább, de hát ott van az El Greco, a Goya, ugye Bosch, hogyha csak a Prado-t nézzük, Velazquez-t. Nagyon sok művészeti albuma volt anyáméknak, és nekem még több van. És ugye a francia impresszionisták és a posztimpresszionisták, a vadak ... Ez Szatmáron erős volt, mert rengeteg nagybányai festményt lehetett látni, nem kapni, mert azt nem adták el, hanem a családoknál bizony ott függött egy-egy Ziffer, Thorma, és így tovább – jó volna, hogyha nálam is függne annyi – Ferenczy is volt, volt olyan család, ahol Ferenczy volt, Mikola, Iványi Grünwald: Szatmár ilyen volt, ott volt egy nagy festőiskola. Hogy ez hogy képződött meg? Mondjuk utalásokban a versekben? Nem tudom. A Goya az kétségtelenül, El Greco az igen. Picasso, az impresszionisták, úgy külön-külön, de hát akkor a Van Goghról nem is beszéltünk. És nem tudom, hogy hol képződött meg: nálam, vagy Lázár René Sándornál, már nem emlékszem... Egy jó tárlat, a jó képzőművészet az pontosan ugyanúgy átmos, mint egy könyv, vagy a IX. szimfónia egy nagyon jó előadásban. Szerintem ez van. A Csontváry az úgy rámrakódik, belejátszik ebbe a valamibe, amit az ember szeretne olyan univerzálisnak vagy kozmikusnak látni. Természetes. Nem véletlenül, Weöres Sándort sem véletlenül írt hosszú vesszorosozatot *Csontváry-vásznakból*. De

ugyanilyen Gulácsy, a nagy örültek, a nagy látnokok közül, és nagyon sokan, hogy a magyar festészetről is beszéljek.

A kortárs magyar festészetet mennyire követed?

A kortárs magyar festészetet nem tudtam annyira követni. Voltam tárlatokon, voltam a Kiscelli Múzeumban, hogyha éppen arról volt szó, Szűcs Miklós, a Vojnits, Aknay, ezeket úgy láttam, meg vannak, amiket itt, de nem tudom igazán rendesen nyomon követi, de érdekel: hogyha van valami, akkor elmegyek, és megnézem. El kell mondanom, hogy Kolozsváron még tárlatokat is nyitottam meg, még Székelykeresztúron is, amikor valami tárlat volt a múzeumban, vagy a Korong Galériában, akkor az előfordult. Vincze Nyilvánvalóan látszik, hogy a szobrászat meg az építészet is benne van ebben a valamiben, amit elképzelek. De hát mindig festményekről, képekről beszélek. És ez fontos. A szobrokat is nagyon szeretem. Ugye ez ókor-passzióm már azzal is járt, hogy amikor lehetett, akkor elmentem olyan helyre, hogy legyen benne tenger és legyen egy-egy romváros, amit meg lehet nézni. Ezért hajókáztam végig a Níluson is. És tényleg, hogyha nem múzeumban látod, akkor fantasztikusan erős kisugárzású helyek ezek, akár Tunéziában, akár Egyiptomban, akár a Közel-keleten. Romvárosokat gyűjtök, nagyon jó ott járkalni, ha van egy szép színház, le lehet ülni.

Említetted a filmek iránti vonzódásodat. Miben tud a film olyan élményt nyújtani neked, ami téged ennyire vonz, vagy kik azok a rendezők, vagy a filmesek, akik megihlettek téged?

Film is sokféle van, van, amit az ember nem szeret. Nem mindig a művészfilmeket szeretem. Volt egy atyai jó barátom, Szász János, ő nem szerette, nézte a filmeket, de azt mondja, hogy ez egy olyan „fals műfaj”. A film nem falsabb műfaj, mint az, hogyha fényképeznek a jó fotóművészek. A film számomra jelenti Scorsese-t. Kétségtelenül jelenti Coppolát, jelenti Tarantinót. És a film, az számomra elsősorban a nagy költőket jelenti: mondjuk egy Fellinit, egy Wenderst, hogy mondjak mást is ... A film pontosan olyan intellektuális dolog, ha jó. Polanski is jó. Pontosán olyan dolog, mint egy jó színházi

előadás. A színházi előadás efemerébb, tehát nálam inkább ez a sorrend, hogy kezdetben volt a zene, meg a színház. És aztán lett a film. Nagyon sok filmet nézek, én egy lusta, rossz olvasó vagyok, azt hiszem. Régieket is nézek, mindent megnézek, van, amit ötször láttam. Én azt akarom látni, hogy a színész jó, vagy hogy a hatás erős. De a film is abból jön, mint a színház: hogy szeretem ezt a világot. És ha szeretem ezt a világot, az mindenből jön, az olvasmányokból is jön, a zenéből is jön, az emberekből is jön, tehát ez a nyitás alakul.

Azt látom olvasóként, hogy te valamiféle egységként tekintesz a művészetekre, kultúrára. És irodalomtörténészként pedig állíthatom, hogy ezt az egységet, azért jó nehéz szétszálazni. Vagy neked nem is célod, hogy ezt valaki szálassza szét, hanem éppen az, hogy mi is lássuk egyben?

Együtt látni jó, mert egy emberi kultúráról beszélünk. Az emberi kultúra sokféle. Én mindig egységben szerettem volna látni mindazt, amit az ember, a föld, a kultúrák sokfélesége, beleértve a teljesen törzsi kultúrák létrehozta, az együtt szép, együtt gazdag. Ez pontosan olyan, hogy nem tettem le még sem a földrajzi, sem a művészettörténeti, sem a biológiai érdeklődésemről. Az együtt érdekes. És külön-külön is érdekes. Nem emlékszem, hogy volnának kizárólagosságaim. Nincsenek. Én egyben szeretném ezt látni, és ez azt jelenti, hogy a részleteiben is kirajzolódó egyetemesség érdekel. Az egyben benne van a minden és a mindenütt is. Nagyon érdekes.

Építészet, művészet, festészet, zene, minden érdekel. Az embereknek a hülyesége nem mindig érdekel, csak az emberek nyomorúsága. Ez pedig más.

Mindig is foglalkoztattak a közéleti kérdések? Milyen ezzel kapcsolatos morális dilemmákkal kellett szembesülnöd?

Morális dilemmái vannak az embernek magánemberként is, vannak a társadalomban résztvevő emberként is, azután közéleti emberként is vannak, és vannak íróként is. Én úgy gondolom, hogy ezeket jól, meglehetősen öntörvényűen és ugyanakkor roppant kedvesen, de mindig lázadóan abszolváltam. Nem voltam hajlandó bizonyos dolgokat megcsinálni. Nem magánemberként:

tévedtem kapcsolataimban embertársaimmal, ez előfordult velem. Meg kell jegyezni, hogy szerintem nem sokszor. Közéleti dolgokban, vagy az írói dolgokban, nem hinném, hogy nagyot tévedtem. Azért tűnök ilyen kategorikusnak, merthogy egy ilyesmiben nőttem fel, amiben felnőttem. Van egy fóbiám, nevezzük „törannofóbiának”, de „diktatúrafóbiának” is nevezhetjük. Ez a fóbia ez megmaradt, ez az egy fóbia létezik. Ez a fóbia csak annyit jelent, hogy hamar kiorrontom azt, hogy miről van szó. Én egy olyan korban nőttem fel, romániai magyar kisebbségiként is, amikor egyfolytában beleütköztem mindenféle előítéletekbe. Én ilyenekbe nem szerettem volna beleütközni Magyarországon, de azért lehet. Azért olvasni, sejteni kellene, hogy nem biztos, hogy az az okos ember, aki rengeteget olvasott, annyi becsületes, normálisan gondolkodó írástudatlan parasztembert láttam gyerekkoromban. létezik az ember. Hogy létezik a jó érzés. Egyénenként: tömegben nagyon nehéz. Nézzük a szobordöntögetéseket is: hogy magyarázod meg egy felháborodott, tényleg megszállt amerikai afro amerikaiaknak, vagy hispánnak, hogy azért az a Cervantes az nem azt jelenti. Remélem, hogy befejeződik a XXI. század is, amelyik eddig pontosan olyan volt, mint a huszadik.

Mondtad mostanában, hogy a Calvuson dolgozol. Hogy állnak ezek a munkálatok, mikor kezdted egyáltalán a Calvus-életművet fölépíteni, és mik a terveid vele?

Calvus nekem kapóra jött, rengeteg ókori tárgyMegvallom, hogy egy Füst Milán Catullus-előadás után kezdődött kimondottan Calvus-történet, amikor elkezdtem „műfordítani” a verseit, ezek majd a Lázár René Sándorban olvashatóak, másutt nem, és ,98-tól úgy 2002-ig született a zöme, azután már csak csiszolások voltak. Mostanában azzal foglalkozom, hogy átolvasom azt, hogy mit írtak ezektől a dolgoktól. Nagyon érdekes, hogy mit látott ebből Polgár Anikó, a csodálatos Tar Ibolya, vagy Kerti Anna Emese, tehát most dolgozom ezzel, de mindig dolgoztam ezzel. Nekem ezek fontos dolgok, semmiképpen sem szabad befejezetlenül hagyni. Nem tudom, hogy mennyire az enyéme, nem tudom, mennyire a másoké. Nagyon nehéz. Pessoa még el tudta hitetni egy portugál antológia szerkesztővel, hogy az összes alakmása valaki más, és negyediknek ott van ő. Ez már nem megy. Lázár

Renének a redaktálásával sem, ezt tudomásul vettem. Ez egy nagyon-nagyon régi tervezett volt. Tulajdonképpen minden kötetet tervezek, tudom, hogy mit rakok hozzá.

Calvus meg fog jelenni önálló kötetben, hasonlóan, mint az Asztrov és a Jack Cole. És minden, amit Calvusról költők – ezek létező szövegek – prózaírók, történészek, szónokok, írtak, mondtak, hogy úgy mondjam, az indoklás, tehát ez egy vastag könyv lesz, reményeim szerint a Magvetőnél.

Említetted – és talán az egyik legnagyobb vállalkozásod – Lázáryt, amiből most kaptunk is egy ízelítőt. Az ő életművével mik a terveid?

Az is nehéz dolog lesz, mert redaktálás, mert filológiai munka, mert kutatás és egy kissé irodalomtörténet is. De azért a Lázáry-összes nem kritikai kiadás lesz, ha majd lesz. Nem is tudom még, ezekről a tervekről mindig olyan nehéz, kényelmetlen nekem, s tán kínos is, tán rossz ómen beszélni. Mert mindig csak a folyamatban vannak, az állandók is változékonyak, a szövegek előkerülvén egymás olvasatára is hatnak, sok variáció van a bő hagyatékban. Mostanában, egyelőre úgy látom, hogy a normálisabb, kézenfekvőbb megoldás az volna, hogy maga a Lázáry-életmű, amely cirka több mint 600 verset számlál, az nem három, nem öt, hanem hét, külön is jól kézbe vehető, bár eléggé vastag kötetből fog állni. Túl nagy a korpusz. Majd megpróbálom szétcincálni azt az egész anyagot, amiben azért levelek, megjegyzések, feljegyzések s egyéb írományok is akadnak. Ezek szerkesztői, formai dolgok, de attól félek, hogy éppen ezért mind a Calvus-kiadás, mind a Lázáry-életmű prezentációja végül is túl epikus, s egy kicsit dramatikus lesz. Ezt a két munkát azonban még be szeretném fejezni, mondjuk, valahogy tető alá hozni. Csak ennyit a tervekről és a tervezhetőségről. De ha ezeken kívül, ha megkérdezel, még tudok mondani talán tíz könyvet is. Dehát még a drámáimat sem írhattam meg, csak elterveztem őket. Tervekről szólni hiábavaló. Ahhoz képest, hogy hatvanegy éves vagyok, nagyon jó, de ahhoz képest, hogy eléggé rossz bőrben érzem magam, nem nagyon. És persze, azért szeretnék még más, sajátnak vélhető, esetleg posztumusz verseket is írni. Ugyanakkor kicsit szkeptikusan szemlélem a Calvus- meg a Lázáry-versek sorsát is, azért, mert közben annyi ízlés, annyi minden változott, az ők műveik viszont még önmaguknál

is öregebbek maradtak. Nincs ennyi régi, lejárt vershez elég idő, türelem, s tán kegyelem sincs. Sok mindent kellene mozgósítani értük, olyat, ami már s még megvan, és olyat is, ami még s már nincs meg, mert minden másként van meg minden olvasóban.

Milyen különbséget látsz a ti költészetfelfogásotok és az utádatok érkező jövő költőgenerációké között? Megragadható ez egyáltalán?

Nevek nélkül annyiban megragadható ez a dolog, hogy a nyelv az egy teljesen más pozícióba kerül. Gondolj az internetre, akár a Facebookra, akár a gyorsaságra. A gyorsaság az a költészetnek nem a jellemzője szerintem. Az egyik kilenc évet dolgozott a dolgain. Másik 12-20-at. Tehát az más, hogy lett egy azonnalisága a dolognak, hogy akkor most gyorsan, gyorsan, nincs idő.

Az irodalom az mindig más.

Lehetséges, hogy én egy XXV. századi Marson vagy Vénuszon élő költő vagyok. Kétségtelenül nagyon érdekes lenne, de ha például SMS verseket fognak írni, vagy instagram-költészetet, az engem nem nagyon érdekel.

Csodálatos dolog a költészet, végtelenül sok lehetőséget nyújtott nemcsak a forma, hanem az a nyelv, amelyiken írok. Nem is tudnék más nyelven verset írni. Franciául esetleg. Megmaradt még bennem a szürrealizmus szeretete. És a legfiatalabbaknál is ez tetszik, ha valami ilyesmit látok, csak a szürrealizmusban metaforák és képek vannak. Én pedig mostanában azt látom, hogy leírják az élethelyzetüket... Tehetséges emberek vannak, de mindig elmondom, hogy egy picivel többet kell olvasni. A nyelv, az nagyobb. A nyelv az nagyobb. Az nem akkora, mint XYZ-nek a nagyon divatos dolgai. A nyelv az annál nagyobb. Ugyanazt gyúrja az ember. Nem kell sokat és nem kell egyfolytában. Az, hogy én most hallgatók, most éppen hallgatók... Majd aztán nem hallgatók.

PRO DOMO II. SZÉKELYKERESZTÚR, MAROSVÁSÁRHELY

Mészáros Márton interjúja Kovács András Ferencsel⁵⁷

MM: - Székelykeresztúrra, ha jól emlékszem, általános iskolai tanárnak helyeztek ki.

KAF: - Igen, hat évet éltem ott, de abból három évet a Nagy mentén, Szentábrahámon, két évet pedig a Nyikó mentén, Siménfalván tanítottam általános iskolákban. Ingáztattam naponta. Odakerültem az első feleségemmel, bent tanított Székelykeresztúron, én pedig Szentábrahámon tanítottam; az öt évből, hat évből három évet, végső soron, kettő évet Siménfalván, és amikor bekerültem ,89 őszén végre a székelykeresztúri [iskolába] – akkor ipari líceumnak hívták, de az az unitárius kollégium volt –, amikor bekerültem, azután már én januártól elszereződtem, azért, mert jött a fordulat, a forradalom. És akkor több helyre hívtak el, de végül is a *Látót* és Marosvásárhelyt választottam, éppenséggel a Markóhoz és Gálfalvi Györgyhez való kötődésem miatt. Markó Bélát <77-től ismerem körülbelül, nem a gyerekkorom, hanem az ifjúkorom óta.

És jó volt Keresztúr is. Hosszabban, végleg ,91-ben jöttem el, ingáztam Vásárhelyre egy ideig. Mert számomra ez a harmadik ilyen város, nagyon tetsző kisváros volt. Azt hiszem, hogy beilleszkedni mindig tudtam, tehát jól sikerült az is, és jól éreztem magam Keresztúr melletti tanárként, ez amolyan plusz egyetem volt. Nem voltam elkeseredve. Ami érdekes, hogy mit csináltam Keresztúron? Nagyon rendesen dolgoztam. Nagyon rendetlenül közöltek annak idején, de azért megjelent ,83-ban az első kötetem, abból

57 Az interjú 2021-ben készült, első részletét a Tempevölgyben közzétük. Jelen interjúrészletet Kovács András Ferenc tartalmilag jóváhagyta, a tőle megszokott aprólékos stilisztikai módosításokat, kiegészítéseket azonban már nem tudta elvégezni. A szöveg ezért az általa elmondottak pontos átirata, amelyből csak az élőszóra jellemző töltelékszavakat töröltem, illetve javítottam, illetve egy-két helyen az érthetőség kedvéért egy-egy szót betoldottam. (Mészáros Márton)

egy kicsi cirkusz lett, feljelentettek, '88-ban nehezen a második: ezek mind a szerkesztőt, Egyed Pétert és [a kiadót,] a Kritériont, Domokos Gézát dicsérik, hogy meg tudták csinálni. A második, '88-as kötetemet is feljelentették – különben Marosvásárhelyről.

MM: Tudod, hogy ki volt, aki feljelentett?

KAF: Persze. Többen is voltak. Két rommagyar, fősenki pártkutya. Galádkodó elvtársi seggnyaloncok, központi és cenzoriális és irodalmi és kultúrpolitológusi szagértők, politbűri fülbesúgdosók, hősködő önkénytesek, közösmert főrohadékok, a román nemzeti szocialista rezsim szittyadék pártcselédei. De mi nem biztosítunk most az egyszer teret máris feledhető nevőknek, ha nem kell. Javarészt ők voltak azok is, akik a bukaresti Központi Bizottság Sajtóosztályán időközben még a külön-külön megjelent, magyarországi lapközléseimet is feljelentették.

Milyen indokkal?

Hogy voltam én egyáltalán, és hogyan is lehettem olyan könnyelmű és meg gondolatlan, annyira szemtelen, hiszékeny, önhitt, hogy Magyarországon is közöltem már holmi botrányos verseket, holott még csak kezdő poeta volnék. Persze, ez nem önfényezés, se nem külön, kiválasztott dicsőség, mert a diktatúrában, a belső cenzúrában, akkoriban szokványos módszerként ez működött, mivel sokunkra, s néhányunkra is rászóltak, nekem pedig főképp megüzengették, hogy ilyen nincs, hogy kétes, pláne pártideológiaiilag is problémás, zavaros, kihívó versek jelenhetnek meg külhoni, pláne magyar szépirodalmi folyóiratokban. Gondolom, ez a kezdetekben csak pár lapra vonatkozott, mondjuk, az *Alföldre*, oda még Márkus Béla apáméktól, Szatmárról hordta a verseimet, vagy a *Tiszatájra*, hová még rég, a kezdetektől is, a drága jó Ilia Mihály kérte, de már örökös barátunk, a szegedi Borvendég Béla, a műépítész, vitte el őket. Később a közlés egyre több lett. A *Kortársra* [is vonatkozhatott], oda Zalán Tibor vitte el a verseimet, a *Nappali Házra*: a legelső *Nappali Házban* is benne voltam, később is; a *Harmadkorra*. Tehát nekem ezt mínuszba írták. És az az igazság – így elmesélve – hogy '88-ban

jelent meg a második kötetem, a feljelentés ,89-re futott be, úgyhogy ,89 október-novemberében még szegény Domokos Gézát és Egyed Pétert zaklatták a feljelentés miatt, még erről kellett dokumentumokat írniuk, hogy mit hol közöltem, az *Új Grammatikák* hol jelent meg, sőt, ami súlyosabb volt, fegyelmi elé állították a könyv egyik cenzorát is, aki egy nagy könyvtárgyújtó volt (valamivel rendesebb volt a többiekénél), és nem egyszerűen lecseszték, hanem ki is rakták. Ezek súlyos dolgok voltak azért. Tehát a második kötetrel robbantottam. Az elsővel is, csak mindig feljelentették. Külön-külön [a verseket is], például azt a verset, ami megjelent az *Utunkban* először: *Fohászkodás Professzor Tzimbalomhoz*. Mert ezek fúrták egymást, az *Igaz Szó* meg az *Utunk*. Úgyhogy külön-külön, versenként [jelentették föl] az *Új Grammatikákat*, a *Senkiföldrajzot*, és megkérdezték, hogy hogy merek ilyen én csinálni. Egy ember kérdezte meg: azt mondtam, hogy nem hittem, hogy [nekik] ilyesmi kell. Hát én verseket írok, mivel itt nem nagyon közölnek – közöltek úgy évente egyszer. Erős volt a cenzúra. De így már hozzá vagyok szokva.

-Kifejezetten ideológiai vagy esztétikai szempontból kritizáltak?

Esztétikai? Ugyan már! Ideológiai szempontból. De méltán érezték így. Tulajdonképpen nem voltak rossz olvasók. Meg kell nézni a *Tűzföld havában*, de még a *Tengerész Henrikben* is megjelent verseket. Nem voltak ők rossz olvasók. De hát azért át- átcsúszott ilyesmi. A végén már nem lehetett... a hatalom hiába akar figyelni és elnyomni, mert nem lehetett igazán. Tehát nem kellett mindig minden pontban átmenni szamizdatba. Ez nem volt. A szamizdathoz viszont kemény volt a rendszer: itt egy kemény diktatúra volt. Régen. Most másutt van kemény diktatúra...

A gyerekirodalmi érdeklődésedről kérdeznék, a pályád eleje óta közölsz gyerekverseket. Mennyi volt a mögötte az, hogy nem közölhetted a felnőtt szövegeket, vagy csak nagyon szórványosan közöltek? Weöres kapcsán szokták ezt például mindig elmondani, hogy gyerekverseként adott el olyan szövegeket, amik egyáltalán nem gyerekversek, ez nálad hogy volt?

- Mind a kettő igaz. Közlési lehetőségeim ,80-tól ,89-ig nagyon korlátozottak voltak: ártatlan dolgokat lehetett néha közölni az *Igaz szóban*, – az *Igaz szó* volt „a szépirodalmi folyóirat” – de ott több visszautasításban volt részem, mint közlésben. Persze azért közlésben is volt, de szegény Székely János először azt mondta, hogy „nagyszerű”, és azután „hát, de mégse lehet”: meg-nézte a főszerkesztő elvtárs, és akkor azt már nem. És az *Utunkban* is verset elég ritkán közölhettem, de volt egy keskeny, könyvajánló rovat, a „Margó”, meg volt egy olyan rovat is, hogy „Versajándék”, ott is három-négy szöveget közölhettem. Tehát volt valamennyi mozgástér, de az *Utunkban* verset azért csak ritkán hoztak tőlem.

A gyermekversekről: volt, ami gyermekversnek íródott, és volt, ami nem, mondjuk úgy ,80-,81-től írtam ezeket rendszeresen – ez Kányádi felkérése volt különben, hogy írjak gyerekverseket. Később is egy kicsit, mindig egy kicsit felnőttek voltak, vagy hát: ezek átjárhatóak, későbbi köteteimben van [belőlük] gyerekversként is ismeretes. Tehát azért mondtam, hogy Weöres, mert azt csináltam: van egy költői univerzum, egy formauniverzum, amit én csak úgy tudok csinálni, ahogy; nem tudom másképpen, és mostanában nem is nagyon csináltam, sajnos, szeretném, de majd meglátom. Emlékszem, az első gyerekversem címe *Csillagszél*. És akkor azután ez segített engem, mert nem múlt el olyan hónap, hogy ne jöjjön vers. A kolozsvári *Napsugárban*, vagy a kolozsvári *Haza Sólymaiban*, amit most *Szivárványnak* hívnak, azt a kisiskolásoknak csinálták. Aztán azokat a verseket is feljelentették, többször rám volt szólva.

Az egyik utolsó vers, amit a *Napsugárban* közöltem, a „Madárka szállj el” (*Kürenbergi strófák*), az benne van a *Lelkem kockán pörgetemben*. Nem vették észre, hogy a végén van egy kicsi Shelley-utalás, és az egészet, hogy miről szól. „Szállj el, ha már betelt már nyarad”. Igen, ezek is gyerekversek, de felnőtt verseknek készültek először, és azután gyerekversek is lettek belőlük, ez mindig így ment. Még van néhány téma vagy történet, amit meg szeretnék írni, de lehetséges, hogy nem fogom, ugyanis ott van a *Hajnali csillag peremén*, ami egy reprezentatív válogatás, de maradtak ki abból azért versek. Tehát, nem még annyi, de legalább egy fél annyi. És nem tudom, majd, amikor a halálom előtt a hagyatékomat intézem, akkor megmondom, hogy mit hova kell tenni. A fontos ebben, az viszont a kíváncsiság volt, hogy mit

lehet csinálni a formában, mit lehet csinálni a nyelvvel. És hogy mennyire gyerekvers vagy felnőtt vers [egy vers], ezt nemhogy Weöres Sándortól, ezt Kányádítól is meg lehetett tanulni, mert Kányádi is ilyen átjárhatóságokat mozgósított, és ez természetes volt. El kell mondanom, hogy az egyik legjobb lap volt a *Napsugár* a 80-as években, azért, mert nagyon sokan írtak gyerekverseket. Akkor írta ezeket a svéd típusú gyerekverseit Kenéz Feri, akkor kezdte írni Markó, Kányádi írta, Balla Zsófia – róla nem tudják, de ő is írt. Tehát az egy azilum volt, oda el lehetett menekülni, és lehetett közölni. Azért, mert különben az ember keveset közölt. Gyerekverseket írtunk, ez ugyanaz, mint a magyar 50-es évek története, ilyen szempontból. És nem biztos, hogy megélhetésből, hanem kíváncsiságból is. Ami nagyon fontos volt Keresztúron, míg ott éltem: a kapcsolataimat Kolozsvárral, Szatmárral vagy Vásárhellyel nem veszítettem el, és nagyon érdekes dolgokkal foglalkoztam. Vettem kínai, japán, perzsa, arab, szanszkrit, líra-, költészet-, kultúrtörténeteket. Ez úgy, '89-ben készen volt rendesen. Amit nem ismertem még, az a primitív költészet, ami mondjuk nem látszik, de a sumérok, azok megvoltak – sumér, görög, római, egyiptomi a könyvtáram jó része. Engem mindig más érdekel. Ez kíváncsiság. Véletlenül az foglalkoztat, ami Weöres Sándort is foglalkoztatta: Weöres Sándort is sokat olvastam, rajta keresztül sokat lehetett tanulni.

- A kilencvenes évekbeli magyarországi recepciódat hogy élted meg? Kicsit speciális helyzet volt a tied, az itteni sikereid egybeestek a hazai irodalomtudomány és irodalomkritika nagy fordulatával. Mennyit érzékeltél ebből, mennyire figyelted tudatosan?

- Azt, hogy mennyire érzékelttem, az a második része. Ahogy említettem, nagyon fontos volt az, hogy magyarországi lapok is kértek tőlem [verset], és azért valamennyi recenzió született a *Tengerész Henrik intelmeiről* is, meg a *Tűzföld haváról* is. Tehát azért odafigyeltek. Az említetteken túl a *Jelenkorban* is közöltem '89 előtt. Mondom, azért is volt velem cirkusz, mert én ezekben részt vettem. A *Nappali ház* különösen fontos volt, mert ott jelent meg az ős Novecento, tehát az első dolog. Szerintem Szigeti Csaba is ott olvasta. És ott volt az Alföld-szerkesztőség, az akkori, akkor ott volt

Csuhai István, ott volt Takáts, akikkel leveleztem, még a ,80-as években. A *Nappali házba Szíjj Feri* vitte el a dolgaimat. (Azért, mert Szíjj Feri, meg Bárdy Nándor történész rendszeresen látogatott engem Székelykeresztúron a <80-as évek végén – nagyon nyomott időszak volt.) Nem jöttek ki jó ritmusban a kötetek: érdekes módon elkészült a gyerekverskötetem, ezt csak húzták és nem akarták kiadni, de azért ismerték a fiatalok. <89 előtt mégsem volt gyerekverskötetem. Az első, <90-ben jelent meg, mert ott elfeküdt, az a *Kótya Lapótya* volt.

Volt egy kötet, ami több kiadót megjárt, és valahogy soha nem jött össze. Nem cenzurális okok miatt, hanem azért, mert nem figyeltek nagyon. Ez a *Költözködés* is ilyen volt egy kicsit. Volt a *Flamand kutyavadászat*, ami aztán a *Chistophorus énekeltnék* az első felében jelent meg, azt mindenki ígérte, hogy kiadja. Ott volt egy ilyen kimaradás. ,93-as a *Költözködés*, és azután a többi, egyik a másik után, de nem azért, mert elkapott volna az írásdüh, hanem azért, mert ez pontosan így alakult.

Ezek a fiúk, akikkel aztán Tatán találkoztam, a velem egyidősek, vagy valamivel idősebbek, tudtak rólam, hogy vagyok – azért főleg ,90 után, mert én nem utazhattam ,84-től, nem kaptam útlevelet. Szerettek engem. De kaptam itthon is díjat: A Román Írószövetség Debüt-díját megkaptam akkor, amikor Balla Zsófia a *Kolozsvári táncokért* kapott. Csak a ,83-as díjakat ,85-ben adták ki. Tehát nekem az első kötetem Román Írószövetség-díjas volt, de csak ,85-ben vehettem át. Ezek kifogások voltak, és azután megírták, így külön, a cenzúra, hogy erről a kötetről, és arról a kötetéről nem írunk. Köztük volt az enyém is. Vagy ha írunk, akkor nagyon kritizáljuk meg. De jól tudod, hogy itt az első kritikák nem voltak éppen kritikusak.

Cs. Gyimesi Éváié például nagyon nem. Mózes Attiláié sem.

Itt is volt recepcióm, és meg kell mondanom, hogy azelőtt, a ,80-as évek elején a drága Horváth Andor írt rólam, vagy Szász János vagy Kántor Lajos, aki bemutatott a *Korunkban*. Az első magyarországi díjam a Déry Tibor-jutalom volt. Jött a *Kortársban* rólam kritika, jött a Szigeti Csabáié, ugye az kötetben is, de figyelt, ismerte a dolgokat, és jött a *Kortársban* Kulcsár Szabó Ernő, az a hosszú, szép tanulmány, akkor mondta az édesapám, akinek nagyon

jó olvasottsága és szaglása volt: „ezután, fiam neked nehezebb lesz”. (És valóban, kezdett nehéz is lenni.) Általában figyelem, régebben jobban, hogy mit írnak, így mostanában utólag azért érdekesebb olvasni, és akkor látja az ember. (A recikről most nem beszélek, csak a hosszabb tanulmányokról). Volt bennem megszeppenés is, de ugyanakkor azt mondtam, hogy írhatják ezt, én úgyis azt csinálom, amit; azt csinállok, amit tudok. Amit tanultam, amihez esetleg kezem vagy érzékem vagy ízlésem van. Ízléstelen dolgot nézetem szerint azóta sem írtam. Azután nagyon elindult: Kulcsár Szabó, Szigeti Csaba, Fried István, Kulcsár-Szabó Zoltán meg Keresztury írásai nagyon fontosak voltak. Nem szeretnék a felsorolásból senkit sem kihagyni. Látszott, hogy ki az, aki hosszabban ír, ki olvas, és ki ért ahhoz, amiről beszél. Tehát mondjuk, hogyha finnyáskodott is Tarján Tamás, akkor is tudta, hogy miről beszél, pontosan. Most nem mindig látok ilyen dolgokat... Az is jó, hogy legalább az *ÉS* közöl recenziókat és kritikákat is, mert figyelem, hogy a *Jelenkor* mellett vagy az *Alföld* mellett, vagy néhány számottevő lap mellett ez mindig probléma. Úgyhogy – visszatérve – édesapámnak tulajdonképpen igaza volt a Kulcsár Szabóval, hogy „ezután lesz nehéz”. De ez rám olyan idegesítően nem hatott, csak azt mondtam, hogy hú, megdicsértek, na most figyelj! Gács Anna írt hosszú tanulmányt annak idején, H. Nagy Péter, Oláh Szabolcs, Lőrincz Csongor újabban, de ez nem névsorolvasás. Polgár Anikó, aki a *Calvusra* is figyelt, úgy a kezdet kezdetén, meg nagyon sokan. És Margócsy István írt sokat, mert Margócsy figyelte azt, hogy ez hogy megy végig. Olyan kötetekről is, amikről mások nem írtak különben. Szóval meghatódtam, nem rendített meg, és nem ijedtem meg. Apám pedig bölcs volt azért, mert látta rögtön, hogy: nana!

Még érintőlegesen a recepciódhoz tartozna: a magyarországi recepciónak az Erdéllyel kapcsolatos sztereotípiáiról te mit gondolsz?

A sztereotípiákat, sejtethed, hogy nem nagyon kedvelem. Azt, hogy én akár Szatmáron, akár Kolozsváron, akár Keresztúron verseket írok... De írtam Budapesten is ugyanolyan verseket. Nem látok ebben semmi diszkrpanciát, mert én az erdélyi irodalmat pont úgy szerettem. Nem látsz most el odáig a kamerán keresztül, de ott van fent a falon Jékely, Áprily meg Dsida képe.

Látszik a kamerán keresztül is.

És Szilágyi Domokos és Király Laci, aki szerintem klasszikus. Farkas Árpit is olvastam: én ezeket [az életműveket] ismertem visszafelé is, előre is. Király Laci kiváló költő, változatlanul nagy. Ami jó volt belőlük, abból lehetett tanulni. A barátom, Markó Béla nem csak most ír jó verseket, szerintem azelőtt is jó verseket írt, az is egy nagyon karakteres költészet. És emellett ott volt a teljesen elvárásolt – róla nem beszéltem, mert nem jött itt szóba – Székely János, aki nálam szigorúbb verseszményt testesített meg, illetve a velem körülbelül egyidősek közül Visky és Tompa, ezt át lehetett párolni, nagyon jó társaság volt. És itthon volt Balla Zsófia és élt még Egyed Péter. Sőt, nem volt hatással rám, így nem látszik, mert ő nem így tud hatással lenni, de szeretetben az egyik legjobb kötet-élményem Cselényi Béla múlt évi kötete. Akkorákat röhögök, mert az egy teljesen más világ, és ő is egy erdélyi költő, mondjuk így, hogyha így akarjuk mondani. De az, hogy ezeket a dolgokat, hogy az Ady-élmény, mondjuk csak kettőt mondok, vagy a régi irodalom az nyilvánvalóan, de mondjuk *Psalmus Transsylvanicus*, ezek pontosan olyan fontosak és jók, mint akár a *Nem lesz elég*, vagy az *Überallesbadeni dalnokverseny*, nincs különbség köztük. A nagy apolitikus Weöres Sándornak olyan szatírái, olyan fanyar, nem politikai és nem ideológiai versei vannak (de mondjuk egy részük a hátrahagyottban), hogy nekikezdett, bedühödött, na, és akkor kacagjunk egy nagyot! A *Lőrinc úrnál* az valóban egy nagy költemény. És az kimondottan arról szól, ami van Magyarországon Rákosi alatt, Debrecenről Sztálinvárosig. Az abszurd iránt is fogékonyak voltunk mindnyájan. Én talán még inkább. De ez megint egy ilyen francia kulturális dolog, az Übü papa motívuma erős volt. Meséltem sokszor neked is különben, hogy például mindig Áprily vagy Jékely verseivel nyugtattam meg magam. Vagy Dsidával is lehet ilyesmit csinálni. De hát az az átmenet, az aztán nagyon puritán, nagyon száraz, de nagyon pontos. Ezeket a szép metaforákat, allegóriákat kitalálták még idejében. Az igaz, hogy Áprily '29-ben elment innen, de ő egy nagyon következetes, hűséges puritán volt. A *láthatatlan írás*, és úgy az egész attitűdje. Nem véletlen, hogy mondjuk Nemes Nagy Ágnesre mennyire erős hatással van. Most akkor nem beszélünk a reformációról, a reformátusságról – nálam arról is lehet beszélni: soha nem tudták, hogy mi vagyok. Én most

református vagyok, de mert szeretem a középkori irodalmat, akkor katolikus vagyok. Himnuszgyűjteményt is válogattam. Én mindent csináltam. Azért, mert a világ nagy és sokféle. Mondom, mindenkivel szemben most. És versben sem egyféle. És nem egyhúrú. A világ nagy és sok. Minden benne van.

A sokféleség kapcsán a költői szerepekről szeretnének kérdezni. Rengeteg különböző perszóna képződik meg a költészetekben. Honnan vetted ezt az ötletet? Ezek a különböző perszónák mennyire vannak aprólékosan kidolgozva? Tudjuk, hogy néhánynak neve van, néhányhoz kötet is rendelődik, de egy korábbi beszélgetésünkben említetted, hogy vannak a fejedben olyan perszónák, akik nem kaptak nevet, de ők is különböző költői regiszterként működnek.

Egyáltalán nem lesznek megírva, azok sem teljes perszónák, nem teljes életűek ők sem. Egyszerűen nem emlékszem, hogy honnan jöttek. Már az első kötetek idejében, amikor én készülődtem, bizonyos szempontból teljesen másféle beszédmód dívott a magyar lírában. És ez egy tudatos választás volt, egy nagyon kézenfekvő választás volt számomra. Nagyon színházias, antik, bármilyen [választás]. Tehát ott van az Orlando Furioso, Assandro, Ophelio Barbaro: sorolhatnám, hogy kik az első kötetben, a másodikban is. Volt még egy nagy műzsám, még a ,70-es években, ,80-as években, úgy hívták, hogy Federico Fellini. Meg hát [engem], ha gyatra latin tudással is, azt hiszem, negyedik és ötödik koromtól, inkább az ókor érdekelt, görög, római költészet, kultúra, Egyiptom, ezt is hozzá kell tenni. No meg mindaz, ami színház, ami középkor, ami reneszánsz, és olyan kézenfekvő volt, hogy akkor én most így szólalok meg. Tudtam azt, hogy ez egy megszólalási mód, hogy egy monológot írsz. Ha nem is olyan hosszan, mint Robert Browning. Rakovszky csinálta gyönyörűen ezeket a browningszerű monológokat. Browningot is olvastam magyarul fiatal koromban, világos volt, hogy meg lehet úgy is szólalni. Meg lehet úgy megszólalni, mint Villon. Meg lehet szólalni sokféleképpen. De ez nem új a magyar költészetben. Nagyon érdekes, hogy Weöres *Psyché*-jével először úgy találkoztam, hogy meglátogattuk Kányádít Kolozsváron, lekapta az első kiadását a *Psychének*, kezdett belőle felolvasni. Ez is már akkor, és később is tetszett nekem, hogy megtalálunk egy szerepet.

De színház is, dráma is, megszólalásmód, forma, nyelvhasználat, kultúra: tudom, hogy ki honnan úszott be, de nincsenek kedvenc költőim. A nálam sokszor előforduló világirodalmi költők közül Baudelaire, Villon meg a franciák, Rimbaud hatását említeném. De nagyon korai volt – a *Nagyvilágnak* köszönhetően, különben – a Kavafisz-élmény, a Pessoa-élmény. És Borgest addig is olvastam, mert nagyon hamar jelent meg Borges Romániában is, de a Borges-verseket, emlékszem, Somlyó fordításában olvastam. Tehát Borges száraz poétikája, beszédmódja is megerősített abban engem, hogy akkor ez egy jó dolog végső soron, lehet csinálni. Nem biztos – mint ahogy az egyik kiadó mondta régen – hogy ehhez rögtön kell egy lexikon. Nem biztos, hogy mindenhez kell lexikon, amiről azt gondoljuk, hogy kell lexikon. És nagyon fontos volt Pound is, így jött be a *Nagyvilágon* keresztül tulajdonképpen, mert máshonnan honnan? És aztán a ,80-as években az első Pound-kötetem is megvolt, Kemenes Géfin László fordításában, a *Cantók*, ami Párizsban jelent meg, és a másik pedig – az hamarabb volt meg, a másik számomra nagyon kedves költő – T.S. Eliot. Ő mindig fontos volt, most is fontos. Van benne humor, távolságtartás, pontos dolog, nagyon pontos. Itt zárójelben mondom el, hogy tulajdonképpen nagyon jó hagyománya van a magyar műfordításnak: itt most megint Vas István jutott eszembe vagy Somlyó, vagy sokan mások, de ez a kettő kétségtelenül. De mondom, az erdélyi példák közül az egyik legerősebb azért Szilágyi Domokos volt. Szilágyi Domokos ezt a beszédet, ezt a felezőidőt, tehát az utolsó kötetekben ezeket a távolságtartó, félig-szerepverseket – szinte ott van már a posztmodern küszöbén, ahogy szoktam mondani – nagyon szépen és igényesen csinálta. Igen, elfogult vagyok, mert – mondom – gyerekkorom óta ismertem, de ő nagyon fontos volt, tehát ebben a színházi, dráma-dologban megerősített az, amiben felnőttem, megerősített egy színház, és az, hogy tudtam ezeket a versformákat is. Nyelv kell hozzá, szavak kellenek hozzá. Ez egy tudatos dolog volt. Azt, hogy melyik perszóna volt meg elsőnek, nem tudom. Az első kötetben és a másodikban is vannak ilyenek. Nem kidolgozottak.

Ide tartozik, hogy nagyon szerettem a zene mellett írni. Mozartból van a legnagyobb gyűjteményem és sok Bach és Händel. És nagyon sok középkori, reneszánsz, trubadúr. A zene mindig fontos volt, mert zeneként jelenik meg a vers, zeneként jelenik meg a nyelv szava. A *Requiem Tzimbalomra* kapcsán

is fontos volt a zene: Mozart, nyilvánvalóan, de ahogy beúszik oda mondjuk a Csokonai ... Csokonai nagyon erős élmény volt, még az iskolából is, Balassival együtt, de hát ezek nagyon nagy költők voltak! Nagyon korán, az első kiadásban megvolt a *Három veréb hat szemmel*, mert meghozták a szegedi ismerőseim. Tehát a szerepjátszó beszédben sok minden volt. Én nem is tudom, látod, egy csomó tulajdonnevet mondok itt, költőnevet, vagy különféle iskolákat lehet mondani. Nagyon fontos volt számunkra. Nekem fontos Ady Endre, Babits Mihály, József Attila, nem lehet igazán megkerülni, Kosztolányi. De Szép Ernő meg Jékely Zoltán is. Később tudtam meg, hogy utóbbi kettő tandem Tandorinak is a mániája. De hát nekem nagy, működő dolog a magyar költészet: nagyon szép, megtiszteltetés. Megtiszteltetés, ha tudok több hangszeren játszani (nem tudok különben).

A szerepekről még nem mondtam el mindent: ezek párhuzamosan jelentek meg. Versenként is hirtelen feldobódik valami. Van, amelyik nagyon régen megjelent bennem. Az első Quintus Aemilius Fabullus, az lényegében előjáték volt Calvushoz. Az első nem Kavafisz-versek, hanem Kavafisz-átírások, a *Saltus Hungaricus*ba kerültek be. Nálam ez egy ilyen párhuzamos mozgás, nagyobb, mindig nagyobb: ez olyan, mint egy ölelés, maga a nyelv olyan, mint egy ölelés. Amiből ki kell tudni bontakozni is, tehát ez is fontos. A nyelv szeretet kérdése, a nyelv nem gyűlölködés kérdése. Ez a baj. A művészet is szeretet kérdése. Ez a baj. Lehetséges, hogy zordon állat a művész, mint Füst Milán, akit nagyon szeretek – az előbb nem mondtam a nevét, de az egy nagy költészet. Weöresnek is kedvence volt. De nekem másképpen jár az agyam, más pontosan ugyanúgy tetszik – mondjuk nem ugyanúgy, [mert] máshogy tetszik – mondjuk Tóth Árpád, aki apámnak volt a kedvenc képe. Nagyon nagy a magyar költészet, nem kell ebből kizárni senkit. És ha jó verseket látok, bármilyen klasszikus írta, bárki kortárs, akkor annak én nagyon szoktam örülni. Olyan, mintha én írtam volna. De nem azért fontos, hogy én írom, mert nem én írom, a nyelv ír. Csak akkor szabad írni, hogyha valóban játszani akarsz, nem szabad a játéktól elzárni magad, vagy meg tudod emelni azt, amit mondani akarsz, vagy nagyon összetetten akarod elmondani. És szerintem minden nap kellene írni. Tulajdonképpen Weöres Sándornak volt igaza, akinek ez volt az életformája, azért maradt annyi töredék utána. Minden nap írunk valamit, minden nap dolgozunk valamit, aztán

kiadja magát később. Van mit gyúrni, inspirálni, nagyon érdekes játék. Én a könyvben hiszek, és sajnos az internet világában, a Wikipédiában nem. Ezek a játékok, ezek a szerepek lehetséges, hogy a színházból jönnek, de ahelyett állnak, hogy az eltervezett színműveket vagy drámákat sajnos nem írtam meg. Vannak terveim még mindig: sokféle színdarabot szerettem, Euripidészt, Arisztophanészt, Csehovot, Shakespeare-t, vagy Molière-éket: nekem úgy mindig minden egyben van. Az nem baj, ha egyben van a [sok] különböző.

Akkor viszont már egy picit a képzőművészetről is beszéljünk, ha gondolod. A képzőművészetben mi az, ami nagyon megihletett, ennek esetleg meg lehet-e találni a nyomait a szövegeidben?

Egy jó képtárban, egy kiállításon, egy múzeumban, vagy egy tárlaton megnyugszom. Pontosan ugyanúgy, mint egy koncertteremben, ha valami jó dolgot hallunk. Eléggő jól rajzoltam, volt a családnak egy barátja – még él, a drága Szatmári Ágnes¹, ő volt a szatmári festőművésznő, most Gyulán él különben –, és ő volt a kosztümtervezője a színháznak Szatmáron. És ő tanított engem, a család barátja volt, és most is rengeteg képzőművészeti dolgom van. A másik, ami fontos, hogy hatodiktól képeslapokat gyűjtök. Az építészettörténet is mindig érdekelt. Az az igazság, hogy nem nagyon készültem költőnek. Írtam, de – nem tudtam, hogy most se lehetek költő – nem erre készültem, hanem sok minden érdekelt ... A művészettörténet, történelem, kultúrtörténetek. És ezeket gyűjtöm, hatodiktól, azért 18 ezer lap van a tetőtérben. Rendszerezve vannak, az egész világról, meg tematikusan is. Tematikusan az ókor művészete meg Olaszország, Spanyolország, a precolumbián művészet, de hegycsúcsokat is gyűjtök meg vízeséseket is. Ez egy nagyon-nagyon szép, szerintem egy picikét halálra ítélt hobbi: nem lesznek képes levelezőlapok hamarosan. A képzőművészetben a példaképeim körülbelül a Michelangelo–Leonardo da Vinci vonalon voltak valahol, de

1 Szatmári Ágnes (1932– 2022): erdélyi magyar festőművész, díszlet- és jelmeztervező. Középiskoláit Szatmárnémetiben végezte, majd Kolozsváron, a Képzőművészeti Főiskola festészeti szakán diplomázott (1956). Ezután hazatért szülővárosába és nyugdíjazásáig (1987) az Északi Színház díszlet- és jelmeztervezője volt. Nyugdíjba menetele után is visszahívták egy-egy előadás díszleteinek tervezéséhez. KAF-ról és KAF családtagjairól is festett portrékat.

hát az a reneszánsz miatt volt. És minden érdekel, ami festett dolog. És aztán 17 éves koromtól a francia dadaisták, a szürrealista festészet és ilyesmi. Max Ernst, Dali valamennyire, de Picasso mindig, nagyon szép élményeim közé tartoznak, nem olyan sokat láttam, amennyit szerettem volna látni képtárból, de például, nem a Louvre-t fogom mondani, hanem a Prado-t fogom mondani. Most néhány festőt mondtam, de hát ott van El Greco, Goya, ugye Bosch, hogyha csak a Prado-t nézzük: Velazquez. Nagyon sok művészeti albuma volt anyáméknak, és nekem még több van. És ugye a francia impresszionisták és a posztimpresszionisták, a vadak ... Ez Szatmáron erős volt, mert rengeteg nagybányai festményt lehetett látni, nem kapni, mert azokat nem adták el, hanem a családoknál bizony ott függött egy-egy Ziffer, Thorma, és így tovább – jó volna, hogyha nálam is függne annyi – Ferenczy is volt, volt olyan család, ahol Ferenczy volt, Mikola, Iványi Grünwald: Szatmár ilyen volt, ott volt egy nagy festőiskola. Hogy ez hogy képződött meg? Mondjuk utalásokban a versekben? Nem tudom. Goya kétségtelenül, El Greco: igen. Picasso, az impresszionisták, úgy külön-külön, de hát akkor Van Goghról nem is beszéltünk. És nem tudom, hogy hol képződött meg: nálam, vagy Lázár René Sándornál, már nem emlékszem... Egy jó tárlat, a jó képzőművészet az pontosan ugyanúgy átmos, mint egy könyv, vagy a IX. szimfónia egy nagyon jó előadásban. Szerintem ez van. A Csontváry úgy rámrakódik, belejátszik ebbe a valamibe, amit az ember szeretne olyan univerzálisnak vagy kozmikusnak látni. Természetes. Nem véletlenül: Weöres Sándor sem véletlenül írt hosszú verssorozatot *Csontváry-vásznakból*. De ugyanilyen Gulácsy, a nagy örültek, a nagy látnokok közül, és nagyon sokan, hogy a magyar festészetről is beszéljek.

A kortárs magyar festészetet mennyire követed?

A kortárs magyar festészetet nem tudtam annyira követni. Voltam tárlatokon, voltam a Kiscelli Múzeumban, hogyha éppen arról volt szó, Szüts Miklós, Vojnits, Aknay, őket láttam, megvannak: nem tudom igazán rendesen nyomon követi, de érdekel: hogyha van valami, akkor elmegyek és megnézem. El kell mondanom, hogy Kolozsváron még tárlatokat is nyitottam meg, még Székelykeresztúron is, amikor kiállítás volt a múzeumban vagy a galériában,

akkor előfordult. Nyilvánvalóan látszik, hogy a szobrászat meg az építészet is benne van ebben a valamiben, amit elképzelek. De hát mindig festményekről, képekről beszélek. És ez fontos. A szobrokat is nagyon szeretem. Az ókor-passzióm már azzal is járt, hogy amikor lehetett, akkor elmentem olyan helyre, hogy legyen ott a tenger és legyen [a közelben] egy-egy romváros, amit meg lehet nézni. Ezért hajókáztam végig a Níluson is. És tényleg, hogyha nem múzeumban látod, akkor fantasztikusan erős kisugárzású helyek ezek, akár Tunéziában, akár Egyiptomban, akár a Közel-Keleten. Romvárosokat gyűjtök, nagyon jó ott járkalni, ha van egy szép színház, le lehet ülni.

Említetted a filmek iránti vonzódásodat. Miben tud a film olyan élményt nyújtani neked, ami ennyire vonz? Kik azok a rendezők vagy filmesek, akik megihlettek téged?

Film is sokféle van, van, amit az ember nem szeret. Nem mindig a művészfilmeket szeretem. Volt egy atyai jóbarátom, Szász János, ő nem szerette: nézte a filmeket, de azt mondta, ez egy olyan „fals műfaj”. A film nem falsabb műfaj, mint az, hogyha fényképeznek a jó fotóművészek. A film számomra jelenti Scorsese-t. Kétségtelenül jelenti Coppolát, jelenti Tarantinót. És a film, számomra elsősorban a nagy költőket jelenti: mondjuk egy Fellinit, egy Wenderst, hogy mondjak másvalakit is ... A film pontosan olyan intellektuális dolog, ha jó – Polanski is jó –, pontosan olyan dolog, mint egy jó színházi előadás. A színházi előadás efemérebb, tehát nálam inkább ez a sorrend, hogy kezdetben volt a zene meg a színház. És aztán lett a film. Nagyon sok filmet nézek, én egy lusta, rossz olvasó vagyok, azt hiszem. Régieket is nézek, mindent megnézek, van, amit ötször láttam. Én azt akarom látni, hogy a színész jó, vagy hogy a hatás erős. De a film is abból jön, mint a színház: hogy szeretem ezt a világot. És ha szeretem ezt a világot, az mindenből jön, az olvasmányokból is jön, a zenéből is jön, az emberekből is jön, tehát ez a nyitás alakul.

Azt látom olvasóként, hogy te valamiféle egységként tekintesz a művészekre, kultúrára. És irodalomtörténészként pedig állíthatom, hogy ezt az

egységet, azért jó nehéz szétszálazni. Vagy neked nem is célod, hogy ezt valaki szálassza szét, hanem éppen az, hogy mi is lássuk egyben?

Együtt látni jó, mert egy emberi kultúráról beszélünk. Az emberi kultúra sokféle. Én mindig egységben szerettem volna látni mindazt, amit az ember, a föld, a kultúrák sokfélesége, beleértve azt, amit a teljesen törzsi kultúrák létrehoztak; az együtt szép, együtt gazdag. Ez pontosan azt jelenti, hogy nem tettem le még sem a földrajzi, sem a művészettörténeti, sem a biológiai érdeklődésemről. Az együtt érdekes. És külön-külön is érdekes. Nem emlékszem, hogy volnának kizárólagosságaim: nincsenek. Én egyben szeretném ezt látni, és ez azt jelenti, hogy a részleteiben is kirajzolódó egyetemesség érdekel. Az egyben benne van a minden – és a mindenütt is. Nagyon érdekes. Építészet, művészet, festészet, zene, minden érdekel. Az ember hülyesége nem mindig érdekel, csak az emberek nyomorúsága. Ez pedig más.

Mindig is foglalkoztattak a közéleti kérdések? Milyen ezzel kapcsolatos morális dilemmákkal kellett szembesülnöd?

Morális dilemmái vannak az embernek magánemberként is, vannak a társadalomban résztvevő emberként is, azután közéleti emberként is vannak, és vannak íróként is. Én úgy gondolom, hogy ezeket jól, meglehetősen öntörvényűen és ugyanakkor roppant kedvesen, de mindig lázadóan abszolváltam. Nem voltam hajlandó bizonyos dolgokat megcsinálni. Nem magánemberként: tévedtem kapcsolataimban embertársaimmal, ez előfordult velem. Meg kell jegyeznem, hogy szerintem nem sokszor. Közéleti dolgokban, vagy az írói dolgokban nem hinném, hogy nagyot tévedtem. Azért tűnök ilyen kategorikusnak, merthogy egy ilyesmiben nőttem fel, amiben felnőttem. Van egy fóbiám, nevezzük „törannofóbiának”, de „diktatúrafóbiának” is nevezhetjük. Ez a fóbia megmaradt, ez az egy fóbia létezik. Ez a fóbia csak annyit jelent, hogy hamar kiorrontom azt, hogy miről van szó. Én egy olyan korban nőttem fel, romániai magyar kisebbségiként is, amikor egyfolytában beleütköztem mindenféle előítéletekbe. Én ilyenekbe nem szerettem volna beleütközni Magyarországon, de azért [bele] lehet. Olvasni, sejteni kellene, hogy nem biztos, hogy az az okos ember, aki rengeteget olvasott, annyi becsületes,

normálisan gondolkodó írástudatlan parasztembert láttam gyerekkoromban. Létezik az ember. Ahogy létezik a jó érzés. Egyénenként. Tömegben nagyon nehéz. Nézzük a szobordöntögetéseket is: hogy magyarázod meg egy felháborodott, tényleg megszállt afroamerikainak vagy hispánnak, hogy azért az a Cervantes az nem azt jelenti...? Remélem, hogy befejeződik a XXI. század is, amelyik eddig pontosan olyan volt, mint a XX.

Mondtad mostanában, hogy a Calvuson dolgozol. Hogy állnak ezek a munkálatok, mikor kezdted egyáltalán a Calvus-életművet fölépíteni, és mik a terveid vele?

Calvus nekem kapóra jött, rengeteg „ókori tárgy”. Megvallom, hogy egy Füst Milán Catullus-előadás után kezdődött a Calvus-történet, amikor elkezdtem „műfordítani” a verseit, ezek majd a Lázáry René Sándorban lesznek olvashatóak, másutt nem, és ,98-tól úgy 2002-ig született a zöme, azután már csak csiszolások voltak. Mostanában azzal foglalkozom, hogy átolvasom azt, hogy mit írtak ezekről a dolgoktól. Nagyon érdekes, hogy mit látott ebből Polgár Anikó, a csodálatos Tar Ibolya, vagy Kerti Anna Emese, tehát most dolgozom ezzel, de mindig dolgoztam ezzel. Nekem ezek fontos dolgok, semmiképpen sem szabad befejezetlenül hagyni. Nem tudom, hogy mennyire az enyéme, nem tudom, mennyire a másokéi. Nagyon nehéz. Pessoa még el tudta hitetni egy portugál antológia szerkesztővel, hogy az összes alakmása valaki más, és negyediknek ott van ő. Ez már nem megy. Lázáry Renének a redaktálásával sem, ezt tudomásul vettem. Ez egy nagyon-nagyon régi tervezet volt. Tulajdonképpen minden kötetet tervezek, tudom, hogy mit rakok hozzá.

Calvus meg fog jelenni önálló kötetben, mint az Asztrov és a Jack Cole. És minden, amit Calvusról költők – ezek létező szövegek – prózáirók, történészek, szónokok, írtak, mondtak; hogy úgy mondjam, az indoklás. Tehát ez egy vastag könyv lesz.

Említetted – és talán az egyik legnagyobb vállalkozásod – Lázáryt, amiből most kaptunk is egy ízelítőt. Az ő életművével mik a terveid?

Az is nehéz dolog lesz, mert redaktálás, mert filológiai munka, mert kutatás és egy kissé irodalomtörténet is. De azért a Lázáry-összes nem kritikai kiadás lesz, ha majd lesz. Nem is tudom még, ezekről a tervekről mindig olyan nehéz, kényelmetlen nekem, s tán kínos is, tán rossz ómen beszélni. Mert mindig csak a folyamatban vannak, az állandók és változékonyak, a szövegek előkerülvén egymás olvasatára is hatnak, sok variáció van a bő hagyatékban. Mostanában, egyelőre úgy látom, hogy a normálisabb, kézenfekvőbb megoldás az volna, hogyha maga a Lázáry-életmű, amely cirka több mint 600 verset számlál, nem három, nem öt, hanem hét, külön is jól kézbe vehető, bár eléggé vastag kötetből állna. Túl nagy a korpusz. Majd megpróbálom szétcincálni azt az egész anyagot, amiben azért levelek, megjegyzések, feljegyzések s egyéb irományok is akadnak. Ezek szerkesztői, formai dolgok, de attól félek, hogy éppen ezért mind a Calvus-kiadás, mind a Lázáry-életmű prezentációja végül is túl epikus, s egy kicsit dramatikus lesz. Ezt a két munkát azonban még be szeretném fejezni, mondjuk, valahogy tető alá hozni. Csak ennyit a tervekről és a tervezhetőségről. De ezeken kívül, ha megkérdezel, még tudok mondani talán tíz könyvet is. Még a drámáimat sem írhattam meg, csak elterveztem őket. Tervekről szólni hiábavaló. Ahhoz képest, hogy hatvanegy éves vagyok, nagyon jó, de ahhoz képest, hogy eléggé rossz bőrben érzem magam, nem nagyon. És persze, azért szeretnék még más, sajátnak vélhető, esetleg posztumusz verseket is írni. Ugyanakkor kicsit szkeptikusan szemlélem a Calvus- meg a Lázáry-versek sorsát is, azért, mert közben annyi ízlés, annyi minden változott, az ők műveik viszont még önmaguknál is öregebbek maradtak. Nincs ennyi régi, lejárt vershez elég idő, türelem, s tán kegyelem sincs. Sok mindent kellene mozgósítani értük, olyat, ami már s még megvan, és olyat is, ami még s már nincs meg, mert minden másként van meg minden olvasóban.

Milyen különbséget látsz a ti költészetfelfogásotok és az utánaatok érkező jövő költőgenerációké között? Megragadható ez egyáltalán?

Nevek nélkül annyiban megragadható ez a dolog, hogy a nyelv teljesen más pozícióba került. Gondolj az internetre, akár a Facebookra, akár a gyorsaságra. A gyorsaság a költészetnek nem a jellemzője szerintem. Az egyik

kilenc évet dolgozott a dolgain. Másik tizenkettőt, húszat. Tehát az más, [az új,] hogy lett egy azonnaliséga a dolognak, hogy akkor most gyorsan, gyorsan, nincs idő.

Az irodalom, az mindig más.

Lehetséges, hogy én egy XXV. századi Marson vagy Vénuszon élő költő vagyok. Kétségtelenül nagyon érdekes lenne, de ha például SMS-verseket fognak írni, vagy instagram-költészetet, az engem nem nagyon érdekel.

Csodálatos dolog a költészet, végtelenül sok lehetőséget nyújtott nemcsak a forma, hanem az a nyelv, amelyiken írok. Nem is tudnék más nyelven verset írni. Franciául esetleg. Megmaradt még bennem a szürrealizmus szeretete. És a legfiatalabbaknál is ez tetszik, ha valami ilyesmit látok, csak a szürrealizmusban metaforák és képek vannak. Én pedig mostanában azt látom, hogy leírják az élethelyzetüket... Tehetséges emberek vannak, de mindig elmondom, hogy egy picivel többet kell olvasni. A nyelv, az nagyobb. A nyelv, az nagyobb. Az nem akkora, mint XYZ-nek a nagyon divatos dolgai. A nyelv, az annál nagyobb. Ugyanazt gyúrja az ember. Nem kell sokat és nem kell egyfolytában. Az, hogy én most hallgatok, most éppen hallgatok... Majd aztán nem hallgatok.

KÖLTÉSZETTANKÁK

Kivonat:

Kovács András Ferenc *Költészettankák* című szövegének leghangsúlyosabb alakzata egy retorikailag talán barbarizmusként illetve szolecizmusként leírható „normasértés”, amely nem csupán grammatikai problémákat vet föl, de a kijelentések paradox jellegéből adódóan szemantikailag is apóriába vezet: „Én sokan vagyok / Én kevesen is vagyok”. A szöveg a cím intenciója szerint valamiképpen költői hitvallásként is értelmezhető (formailag – ahogyan a cím nyelvi játéka is jelzi – a „tanka” hagyományait követi), mégsem dönthető el egyértelműen, hogy a beszélő köthető-e egyáltalán bármiféle lírai szubjektumhoz. A dolgozat arra tesz kísérletet, hogy fölvezolja a lehetséges értelmezési irányokat, pontosabban azt a folyamatot, ahogyan a szöveg minden nagy átfogó értelmezési kísérletet vakvágányra vezet.

„Képzeljük el a víztükrrel érintkező levegőt: a légköri nyomás megváltozik, a víz felszíne alosztályok sorára, vagyis hullámokra bomlik fel; a hullámmozgás alapján alkothatunk fogalmat a gondolatnak a hanganyaggal való egyesüléséről, mondhatni párosodásáról.” (Saussure 1967: 145)

A fenti Saussure-idézet, a víztükröt felborzoló levegő képe nem csupán a nyelvre, és különösképp a költői nyelvre vonatkoztatva tűnhet megvilágító erejűnek, de legalább annyira költő és „költői szerep” (vagy akár színész és szerep) viszonyára vonatkoztatva is: a „szerep”, „maszk” „szerepjátzás”, „szerepköltészet” egyfelől szélsőségesen túlterhelt, másfelől viszont meglepően aluldefiniált fogalmi konglomerátuma pedig az elmúlt évtizedekben a KAF értelmezői hagyomány egyik kulcsfogalmává vált. A KAF-recepció erős olvasatai: Kulcsár-Szabó Zoltán, Kulcsár Szabó Ernő, Szigeti Csaba, ugyan többé-kevésbé tartózkodóak a fogalommal szemben, sokan mások azonban az evidencia értelmében működtetik a „szerep” fogalmát (vagy

valamely hasonló fogalmat) – rendre az „arcvesztés”, „identitásvesztés”, „a költői hagyománnyal való szembesülés” „nyelvi megelőzőtség” színrevitelében ragadva meg a „szerepköltészet” tulajdonképpeni értelmét, és célját¹ alig vetve számot annak a nyilvánvalónak tűnő belátásnak a következményeivel, hogy a „»szerep« létrejötte mint a befogadás, az irodalmiság következménye és feltétele – mintegy alátámasztva az »én« kimondhatóságának lehetetlenségét” (Kulcsár-Szabó 2007: 86) – megelőzi a mindenkori szereptulajdonítás „megkésétt” aktusát. (Pataki 2018: 136)

Vagyis, a színházi eredetétől nem függetleníthető „szerepköltészet”, anélkül, sőt inkább annak ellenére vált a KAF-költészet legkönnyebben megragadható karakterjegyévé, hogy magának a „szerep” fogalmának alaposabb tisztázása megtörtént volna. (Ez annak ellenére is igaz, hogy pl. a szintén színházi eredetű prosopopoiia – arc, maszkadás – menkei (Menke 2004) terminusa sok esetben valóban megvilágító erővel bír). És noha itt nincs mód arra, hogy a megfelelő alapossággal elvégezzük a „szerep” pontos fogalmi elhatárolását (annál is kevésbé, mert ezt Kulcsár Szabó Zoltán fentebb idézett tanulmányában ezt már több, mint meggyugtatóan vizsgálta) talán nem egészen haszontalan számba vennünk Erwin Panofsky, egyik – talán a színházelméleti diskurzusban sem túl gyakran idézett – megfigyelését a színházi és a filmszerep különbségeiről.

„Othello és Nóra határozott, valódi alakok, a drámaírás teremtményei. El lehet játszani őket jól vagy rosszul, és többféleképpen lehet »értelmezni« őket; de a leghatározottabban léteznek, függetlenül attól, hogy ki játssza

- 1 „A techné mestere, a költő-szakember, a virtuóz formaművész. Az artisztikus és eklektikus bábeli könyvtáros. Szerepek és maszkok sokasága, a mindenevő költészet, amint magába olvasztja a világot, röpteti és kikacagja, bekebelezi az útjába kerülő kulturális hagyományokat, átjár közöttük, játszik velük. Vagy ha nem, hát kénytelen: a lírai szerepek folyamatos szétírása, a beszélő szájából kibeszélő nyelv, új szelek fújnak a korszakküszöb alól.” (Keresztesi 2017: 66); „Kovács szerepértelmezései fantasztikusak, nagyvonalúak és nagyúrián lezsernek: bármilyen szerepet hajlandó, kész és képes bemutatni, függetlenül attól, van-e az épp adott szerepnek aktuális, a versbéli megszólalás egészét illető relevanciája. A Kovács-féle szerepköltészet ugyanis, miközben elhárítja a hagyományos személyesség attribútumait, az élményköltészetből megőrzi az alkalmiságnak, azaz a helyhez és időhöz kötöttségnek majdnem minden jegyét, s e megőrzést úgy adja elő, hogy a leírásból „csak” a személyt hagyja ki...” (Margócsy 2017: 85)

őket, sőt attól is, hogy egyáltalán játssza-e őket valaki. A filmszerep azonban a színésszel él, és a színésszel hal meg. Nincsen valamiféle »Othello« entitás, melyet Robeson tolmácsol, vagy valamiféle »Nóra« entitás, amelyet Duse tolmácsol; csak »Greta Garbo« entitás létezik, mely egy Krisztina nevű alakban ölt testet, vagy »Robert Montgomery« entitás létezik, mely egy gyilkosban kel életre, aki felőlünk akár örökre névtelen maradhatna, mégis mindig ott fog kísérteni emlékezetünkben. Még ha a szereplőknek történetesen olyan nevük van is, mint VIII. Henrik vagy Anna Karenina – ha tehát Anglia királyáról van szó, aki 1509 és 1547 között uralkodott, vagy arról az asszonyról, akit Tolsztoj teremtett –, ezek akkor sem léteznek Garbo és Laughton lényén kívül. Csupán üres és testetlen körvonalak, mint az alvilági árnyak Homérosznál, és csak egy hús-vér színész teheti őket valóságossá. Megfordítva pedig, ha egy filmszerepet rosszul játszanak el, akkor abból semmi sem marad, még akkor sem, ha a szerep pszichológiailag érdekes, vagy irodalmilag kidolgozott.” (Panofsky 1977: 172)

A „szerep” e két felfogása – látjuk – alapvetően különbözik egymástól: míg a színházi szerepek Panofsky szerint már a színrevitel előtt, sőt lényegében attól csaknem függetlenül „léteznek”, azokat a színészek csupán tolmácsolják, értelmezik, egyszóval: láthatóvá, hozzáférhető teszik számunkra, a filmszerepek nem léteznek az őket megjelenítő színész nélkül, tulajdonképpen legalább annyira a színészek megjelenési felületei, mint amennyire keretet biztosítanak nekik (és valóban: Forrest Gump volna-e Forrest Gump, ha nem Tom Hanks volna Forrest Gump vagy Dr. Schultz volna-e Dr. Schultz, ha nem éppen Christoph Waltz lépne elénk Dr. Schulzként?)

A kérdés ezen belátásból következik: vajon mennyire szerencsés egyaránt szerepköltészetnek nevezni azt, amikor a KAF-szöveg úgymond József Attila, Vörösmarty, Ady vagy pl. Kavafisz „hangján szólal meg”, és azt, amikor a KAF-szöveg előtt, attól függetlenül nem létező, saját, KAF-tól független hanggal nem rendelkező Lázár, Jack Cole, Asztrov, vagy akár Calvus „hangján”? Ugyanazokat a poétikai eljárásokat igényli-e ez a két szerepfölfogás? Ugyanaz a személyiség- vagy identitásmintázat rajzolódik-e meg ebben a két esetben? És végül: tévedünk-e, ha előbbi szövegcsoporthoz (intertextuális szerepek) a színházi szerepek, míg utóbbit (prosopografikus szerepek) a filmszerepek Panofsky által jelezett dichotómiájában és mintája

alapján képzeljük el? Ez a talán kissé erőltetett Panofsky-analógia, tárgyunk szempontjából alighanem a színész és szerep közti kapcsolat, vagyis végső soron a az önidentikusság tekintetében tehető beszédessé: míg a színházi szerep esetében a szerep maga, a filmszerep esetében a színész és a szerep megbonthatatlan, új, mindig éppen létrejövő egysége határozható meg önálló entitásként, melyben a „szerep” a színész médiuma, megjelenési vagy projekciós felülete, azonban egyik sem létezik a másik nélkül.

Igazolásra szorulna, mégis nehéz szabadulni attól a gondolattól, hogy KAF „szerepköltészete” – feltéve, de nem megengedve, hogy a „szerep” ebben a kontextusban egyáltalán értelmes fogalom –, általában – és mindkét jelzett esetben – sokkal inkább a filmszerepek mintájára képzelhető el, vagyis legalább olyan hangsúlyosan tanúskodik egy KAF névvel jelölhető entitás létezéséről (amely természetesen maga is csupán szerep, és nyilvánvalóan nem azonosítható reflektálatlanul Kovács András Ferenc biográfiailag dokumentálható személlyel), mint az általa megformált szerep (például Lázáry) létezéséről, noha természetesen mindkét szerepfölfogást együtt tartja játékban. A KAF-szövegek ugyanis nem ritkán azokban az esetekben fordulnak a „szerepköltészet” eszközeihez (precízebben fogalmazva: az alakmások, prosoponok, personák rendre akkor képződnek meg, amikor a szövegek valamely, amúgy intim, személyes, vallomásos, vagy tételt bíró, egyszóval az olvasó empátiáját igénylő, érzelmeire mélyen ható szituációt jelenítenek meg. Vagyis, a KAF-lírában gyakori, hogy minél intimebb egy közlés, annál valószínűbb, hogy azt valamely szerep vagy persona szövegeként, valamely szerep közvetítésében olvashatjuk, és talán megfordítva is: a sok „szerepjáték” mögött rendre intim, személyes, megrázó közlések elleplezett nyomaira bukkanhatunk – ezért is különösen izgalmas, ha egy KAF-szöveg nem valamely konkrét „szerep”, hanem általában a „szerep” vagyis a költő szövegben megnyilatkozó „ÉN” és valamiféle ettől különböző „ÉN” viszonyának taglalásaként olvasható.

*

Az 1995-ben a Kriterion és a Jelenkor kiadó közös gondozásában megjelent *És Christophorus énekelt* című (Kovács 1995) kötet jelentős fordulatot hozott

Kovács András Ferenc magyarországi recepciójában. Az 1993-as *Költözködés* (Kovács 1993) és az 1994-es *Lelkem kockán pörgetem* (Kovács 1994) után nem utolsó sorban ezen kötet sikere alapozta meg – máig hatóan – KAF költészetének kanonikus pozícióját: a recepció tanulsága szerint mindmáig a *Christophorus* versei az életmű legtöbbet vizsgált és leggyakrabban elemzett szövegei. A könyv két ciklusa tulajdonképpen két önálló kötet: a nyolcvanas években íródott és tulajdonképpen már akkor lezárt *Flamand kutyavadászat* önálló kötetként anyagi támogatás hiányában nem jelenhetett meg, az *Én Scardenelli* pedig főleg későbbi, elsősorban a kilencvenes évek elején született verseket tartalmaz (ez a kettősség a két ciklus különböző költészetfölfogásában is tetten érhető). A *Flamand kutyavadászat* szövegeinek jelentős része igen határozottan kínálja föl a „költői szerepek”, az „én”, különösen a „lírai én”² valamint a „költői hang” (Kulcsár-Szabó 2015) problematizációjaként való olvashatóságot, és – talán a fentiektől sem függetlenül – a „zeneiség”, „formai játékok” mellett mindmáig éppen ezen fogalmak funkcionálnak a KAF-értelmezői hagyomány „kulcsfogalmaiként”. Mindezek fényében meglepő, hogy az a *Költészettankák* című vers, amely első ránézésre mindezen problémák már-már program- vagy kiáltványszerű összefoglalásának tűnik, alig néhány kritikus figyelmét keltette föl.

Költészettankák

Én sokan vagyok.
Én kevesen is vagyok.
Én néha vagyok.
Nem az, kiről azt hiszik -
ő az. Az nem én vagyok.

Az ismeretlen
Az könyvkukac vagy mimus.
Az megszállott vagy

2 Mint a mór egy portugál szonettben, Oberon búcsúja stb.

balek. Az gyáva: költő -
mindenki helyett meghal.

Az másik halál.
Az ordenaré hazug.
Az tyúkperekről,
disznóóltűzvésekről
zeng. Az felgyújtja magát.

Az halhatatlan.
Az hiszékeny vagy főnix.
Az ostoba vagy
szabad. Az merész: költő -
túléli minden versét.

Az másik magány.
Az két betű közt szorong
egy névmásban. Az
egyes szám - többes személy
egyéb ragendszerekben.

Ragozhatatlan.
Az ravaszkodó vagy csak
szelíd - nem látott
például könyvmáglyákat,
csak lágermúzeumot.

Az másik hiány -
az értelem kegyelme.
Hangok hiánya -
más törvényhez tartozó
gravitáló szavaké.

Sokallom magam.

Keveslem magam. Vagyok.
Én éppen vagyok.
Nem az, kiről azt vélik -
ő volt. Az nem én leszek.

A címbeli szójáték egy sajátos homonímiára épül, egyik értelmében ('több kis költészettan') valószínűleg hapax legomenon, hiszen a „költészettan” kifejezésnek mind a többes számú, mind a becéző alakja olyannyira szokatlan, furcsa, mármár erőszakos, hogy óhatatlanul is a „homonímia” másik lehetséges értelmezésére, a „költészet-tankák” -ra irányítja a figyelmünket (talán 'költésztről szóló tankák'-értelemben), miközben a szöveg természetesen mindkét lehetséges értelemezést folyamatosan játékban tartja: egyik értelmezés sem válik uralkodóvá. A szöveg nyolc versszaka formailag ténylegesen nyolc tanka, amelyek tartalmilag valamiképpen a költészetről szólnak (pontosabban abba az irányba irányítják az olvasást, hogy egyrészt általában a költészetről, másrészt konkrétan KAF költészetéről tett kijelentéseként olvassuk őket.)

Meglepő módon a verset röviden elemző két kritikus Kovács Béla Lóránt (2017 és Kulcsár-Szabó Zoltán) (Kovács Béla 2017, Kulcsár-Szabó 1995) egyike sem említi a cím kettős értelmezhetőségét, (igaz, a „könyvkritika” már csak terjedelmi okokból sem igazán alkalmas mélyebb elemzésekre). A cím két lehetséges értelmezése másfelől egymást is erősíti, árnyalja: a „költészettan” fogalmának szigorú, előíró, kizárólagos jellegét a kicsinyítő képző és a többes szám egyaránt oldja, sokkal inkább egyfajta játékosságot sőt, akár a költészetről szóló nézetek rögzíthetetlenségét, egymással is versengő jellegét hangsúlyozva.

Mivel azonban a tanka mint műforma fölismerése mégis alapvetően befolyásolhatja a szöveg lehetséges értelmezését, talán nem érdektelen alaposabban is szemügyre vennünk a tankához kapcsolódó tradíciókat, annál is inkább, mert KAF szövege mintha nagyon is aktívan használná ki a tanka formai sajátosságaiban rejlő „jelentéspotenciált”. Mint ismert, a tanka olyan japán versforma, amely öt rímtelen verssorból áll, a morák száma kötött, így a vers egésze 31 mora: az első sor 5, a második 7, a harmadik 5, a negyedik és az ötödik 7-7 mora. Az első három sor, az ún. karai

no ku (‘felső strófa’) és a következő két sor, a shimo no ku (‘alsó strófa’) két különálló frazeológiai egység,³ (a haiku forma tulajdonképpen a tanka „felső strófája” az azt ellensúlyozó „alsó strófa” nélkül). Ezt, a tankán belüli „strófaszerkezetet” KAF meglehetősen szabadon kezeli: az első tankában például értelmileg és grammatikailag is egyértelműen megtartja a felső és az alsó strófa arányait (3-2), a másodikban, harmadikban és a negyedikben megfordítja az arányt (2-3) a hatodik strófában pedig például éppen a harmadik sor közepén osztja ketté a tankát.

Mayer Ingrid hívja föl a figyelmet arra, a magyar tankaköltéssel foglalkozó szakirodalomban inkább csak mellékesen megemlített, következményeiben azonban talán mindmáig nem igazán tudatosított formai sajátosságra, miszerint a japán waka- és tankaköltészet egyik rendkívül fontos költői eszköze a kakekotobával való játék. (Mayer 2019) A kakekotoba (‘kulcsszó’) a *Világirodalmi Lexikon* meghatározása szerint homonímián alapuló japán költői eszköz, mely egy, esetleg több szóból áll, az előtte álló szószerkezettel az egyik jelentésében, az utána álló szószerkezettel a másik jelentésében értelmezendő. Mártonfi Ferenc, a szócikk szerzője, rezignáltan jegyzi meg: „A tankaköltészet hanyatlása idején a kakekotobák hajszolása különösen divattá vált.” (*Világirodalmi Lexikon* 5: 86)

Szintén Mayer Ingrid emlékeztet rá, hogy a kakekotobával nemcsak a költészetben, hanem prózában is találkozhatunk, de a tanka esetében „jelentésgazdagító szerepe miatt kiemelten nagy szerepe van”. A klasszikus wakában – érvel még mindig Mayer Ingrid – általában legalább két jelentésréteg van, az egyik egy természeti, tájleíró kép, a másik pedig egy „érzelmi-gondolati sík, amelyek egymásra csúsznak, rétegződnek, és jelentéstartalmi szempontból kiegészítik

- 3 A tanka a másfelől wakai költészet egyik legelterjedtebb formája, sőt nagyobb versszerkezetek elemeként is szerepelt: a chōka gyakori záróstrófája egy-két tanka („hanka”), az 50–100 soros chōrenga vagy kusari renga (renga) is olyan tankalánc, amelyet (eredetileg irodalmi társasjátékként) több költő írt. A kusari renga modernizált változata a renku, amely a maeku és tsukeku váltakozására épül Sajátos válfaja a tankának a tan renga olyan tanka, melynek kami no ku]át és shimo no ku]át más-más költő írta, valamint a humoros tanka, a -tankakyōka, és a névtelen szerzők által írt szatirikus tanka, a rakushu.

egymást. A kettő közötti kapocs lehet például egy kakekotoba, amely vagy olyan, mint egy patent (kenjógata kakekotoba 兼用型掛詞, 'többcélú' kakekotoba): csak egy pontban rögzíti a két fátlyat egymáshoz, vagy lehet láncszem (renszagata kakekotoba 連鎖型詞, 'láncolódó' kakekotoba): összeköt két gyöngysort, miközben szerves része mindkettőnek, de az egyik gondolatnak a végszava, a másik pedig vele kezdődik." (Mayer 2019)

A cím tehát innen vizsgálva nem öncélú nyelvjáték vagy homonímia, hanem a tanka forma által determinált kaketoba-ként értelmezhető, amely tény a Kovács András Ferenc jelsor, valamint az „ÉN” későbbi értelmezése során tehet szert különleges jelentőségre. (KAF költészetében egyébként sem ritka, hogy olyan esetekben, amikor a szöveg címében egy műfaji megnevezés is megjelenik, a szöveg az adott műfajról szóló „önreflexív” kijelentésként is olvasható⁴). Érdekesség, hogy a mind Kinga Dornacher és Stephen Humphreys angol, mind pedig Wilhelm Droste német fordítása kiemeli a kakekotoba tankára vonatkozó értelmezését, a 'költészettan' jelentést pedig külön szóval jelölik: „Poetry tankas” illetve „Tankapoetik” (a Babelmatrix.org oldalon ugyanezen fordítás „Poetik-Tankas” címen jelent meg)⁵, és Kinga Dornacher francia fordítása is hasonlóképpen jár el: *Tankas poétiques*; hiszen mind a poetry, mind a Poetik, mind pedig a *poétique* 'költészetként' és 'költészet-tanként' egyaránt értelmezhető; a KAF-szövegben megjelenő játékos kettős olvashatóság és eldönthetetlenség azonban szükségszerűen valamennyi fordításban elvész. (Kovács 1999)

Az első tanka első „karai no ku”-ja három önálló kijelentő mondat és három – egyébként többé-kevésbé egymást is kizáró – paradoxon, amely – amennyiben a szöveget valamifajta ars poétikaként olvassuk, a hagyományos személyiségközpontú költői pozíció megkérdőjelezéseként érthető. Az „ÉN

4 pl. J. A. szonettje, Búcsútankák, András evangéliuma, Nászének, égetett agyag, Madrigálszezon, Psalmus Transilvanicus stb

5 https://www.babelmatrix.org/works/hu/Kov%C3%A1cs_Andr%C3%A1s_Ferenc-1959/K%C3%B6lt%C3%A9szettank%C3%A1k/de/1547-Poetik-Tankas

sokan vagyok”, ahogyan az „Én kevesen is vagyok” másfelől szolecizmusok is, tehát minden anyanyelvi beszélő által azonosítható „hibás alakok” hiszen a „sokan” és a „kevesen” a magyarban mindig többes számú igealakokat vonzanak. A kijelentés természetesen annak az egyébként Barthes által is vizsgált⁶ (Barthes 1996) evangéliumi passzusnak a parafrázisa (És kérdezé tőle: Mi a neved? És felele, mondván: Légió a nevem, mert sokan vagyunk.) amelyben Jézus egy megszállottat gyógyít meg; az embert megszálló ördög démoni volta pedig nem utolsó sorban az egymást logikailag kizáró „egy” és „sok” megbonthatatlan koalíciójából (grammatikailag pedig az ugyanarra az entitásra vonatkozó egyes és többes szám keltette apóriából) ered (még akkor is, ha a Máté evangéliuma szövegének második tagmondata legalább grammatikailag nem hibás).

Bár a tankában általában valamiféle fordulatot jelentő „shimo no ku” önmagában jóval kevésbé ellentmondásos, a felső strófa paradoxonjait csak annyiban oldja föl, hogy az „ŐK” valószínűsíthetően éppen azért ismerik félre az „ÉN”-t, mert az „sokan”, „kevesen” illetve csak „néha” van, azt azonban, hogy miképp lehet valaki „sokan”, „kevesen” és „néha”, nem magyarázza. Az első tanka alsó strófájának legizgalmasabb vonása mégis valamifajta nézőpontkeveredés, amennyiben az „ÉN” – mintegy szabad függő beszédként – az „ŐK” nézőpontjából tekint magára, és ebbe a nézőpontba grammatikailag is belehelyezkedve „Ő”-ként nevezi a külvilág, vagyis az „ŐK” által róla alkotott képet. A hátraható elliptikus szerkezet (Nem az, kiről azt hiszik – ő az. / Az nem én vagyok) tulajdonképpen a teljes vers „tételmondataként” értelmezhető, innen olvasva a szöveg az „ÉN” és az „ŐK” „ÉN”-ről megfogalmazott vélekedéseinek igaztalanságát vagy összeegyeztethetlenségét állítja. Rendkívül beszédes és izgalmas eljárás, hogy az „ŐK” „ÉN”-ről szóló vélekedéseit következetesen az „ő” személyes névmás, míg ugyanerre az „ŐK” által elgondolt és „ő”-ként megnevezett „ÉN”-re az „ÉN” következetesen az

6 „A mű nem borítja föl a monisztikus filozófiákat, melyek számára a pluralitás maga a gonosz. Ezért ha a műhöz hasonlítjuk, a szöveg mottója az ördög által megszállt ember szavai lehetnek: „Légió a nevem, mert sokan vagyunk.” (Márk 5,9) A plurális vagy ördögi szöveg, amely elkülönözteti a szöveget a műtől, komoly változásokat hozhat az olvasás gyakorlatában, még hozzá pontosan azokon a területeken, ahol a monologizmus látszik törvényszerűnek.”

„AZ” mutató névmással hivatkozik. Bár a Nyelvművelő kézikönyv⁷ mutató névmás-szócikke (Nyelvművelő kézikönyv II: 211) az „az” személyre vonatkozó használatát főszabályként „lenézőnek, udvariatlannak” tartja, (pozitív tartalmú, pl. dicsérő mondatban ez a vélelmezett „lenézés” egyáltalán nem érvényesül, pl. „Az egy nagyon rendes ember.”, „Az egy zseni” stb.) ez a hangsúlyos különbségtétel mégis valamiféle magyarázatra szorul. Nem segíti a tisztánlátást az sem, hogy az „ŐK” által vélelmezett, és „az-ként” megnevezett „ÉN”-képről maga az „ÉN” tesz állításokat, nem tudni, hogy az „ŐK” vagy a saját véleményét képviselve, amely állítások pedig semmivel sem kevésbé rejtélyesek és ellentmondásosak, mint az „ÉN” magáról tett kijelentései, vagyis, elvileg akár azt sem zárhatjuk ki, hogy az „AZ” éppen-séggel a „sok és kevés én” egyike volna, bár ezt a szöveg következetesen tagadja. Másfelől persze az az olvasati lehetőség is megnyílik, hogy mivel a szöveg igen hangsúlyosan az „ÉN” és az „AZ” különbségét állítja, az „AZ”-ról szóló állításokat az antivalencia értelmében az „ÉN”-ről szóló állításokként is értelmezhetjük (pl. ha az „AZ” halhatatlan, akkor az „ÉN” halandó, ha az „AZ” nem látott könyvmáglyákat, akkor „ÉN” igen stb.).

Az ars poétikaként való olvashatóságot (a cím mellett) a második tanka alapozza meg, amely (sok egyéb talányos, ám valamiképpen a költészethez köthető állítás mellett (pl. könyvkukac) egyértelműen azt fogalmazza meg, hogy az „AZ” költő, azt az értelmezési lehetőséget is megnyitva, hogy az „ÉN” és az „AZ” különbsége mintha a biográfiailag dokumentálható személy, és a költői szövegben megnyilvánuló, szövegbeli személy és/vagy költői „szerep” azonosságának tagadása volna. „ÉN” és „AZ” viszonyrendszerét tovább bonyolítják az olyan enigmatikus kijelentések, hogy például az „AZ” „ismeretlen” (de az nem egyértelmű, hogy az „ÉN” vagy „ŐK” számára), vagy hogy „mimus” (’utánzó színész’⁸). Hasonlóképpen zavarbaejtőek az egyáltalán nem nyilvánvaló azonosítások, az egymásból látszólag egyáltalán

7 mutató névmás 211

8 Olyan színész az ókori görög, római kultúrában, akinek a produkciója, hogy ünnepeken, családi eseményeken – de akár önálló előadásként is – az életből elcsúszott személyeket, helyzeteket, állati hangokat utánoz. A „mimus” terminust más források szerint nem csupán az utánzást végző személyre, de az utánzást bemutató előadásra is használták: ’népi bohózat az ókori rómaiaknál és görögöknél’, ilyen értelemben ez is kaketoba.

nem következő magyarázatok: „Az gyáva: költő – mindenki helyett meghal”. Korántsem magától értetődő miért nevezhető gyávának az, aki költő, ahogyan az sem, minden költő meghal-e mindenki helyett, illetve, hogy valaki attól válik-e költővé, hogy mindenki helyett meghal, vagy éppenséggel, hogy minden költő gyáva-e stb.

Az egymást követő tankák egymással is hol szorosabb, hol lazább kapcsolatban vannak: általában az előző tanka utolsó sora értelmileg kapcsolódik valamiképpen az azt követő tanka első sorához. A harmadik tanka első sora: „Az másik halál” így akár arra is vonatkozhat, hogy mikor az „AZ” mindenki helyett meghal, az „másik halál”, de érthető úgy is, hogy „AZ” maga azonosítható a „másik halállal”⁹. (A „másik halál” természetesen önmagában is rendkívül szokatlan megfogalmazás, hiszen a halálhoz az európai kultúrkörben egyrészt az egyszerűség, másrészt valamiféle emelkedettség kapcsolódik, a „másik halál” megfogalmazás azonban óhatatlanul az „egyik halál” formulát is implikálja, amely vagy a halál egyszerűségét vagy pedig drámaiságát kérdőjelezi meg.) Az „Az ordenaré hazug” felől olvasva persze az sem zárható ki, hogy a „másik halál” esetleg nem is „igazi” halál, esetleg az „AZ” halála kevésbé személyes veszteség „ÉN” számára stb.) A harmadik tanka további állításai viszont – amellet, hogy tovább mélyítik az ars poetica-olvasat kapcsán az olvasóban felmerülő kétségeket – látszólag egyáltalán nem kapcsolódnak a tanka nyitó sorához, egy szintén meglepő fokozás (climax) eredményeképpen azonban újból visszatér a halál problematikájához: az „AZ” költőként egyrészt kicsinyes, esetleg az „ÉN” vagy az „ŐK” ítélete szerint költészethez nem méltó témákról ír: „tyúkperekről”, „disznóóltűzvésekről”¹⁰, majd a disznóóltűzvész képe vezet át ahhoz, hogy „AZ” felgyújtja magát, amely kép nyilvánvalóan „a mindenki helyett meghal” sorral állítható párhuzamba.

A negyedik tanka szintén láncszerűen kapcsolódik a harmadikhoz, tematikusan és az egyes szerkezetek pontos ismétlődése révén azonban mégis a második tanka állításaival áll szorosabb kapcsolatban. Külön említést érdemel itt a tankák első sorainak precíz megszerkesztettsége: az első és az utolsó

9 Vö: A szerző halála Roland Barthes-nál.

10 A „disznóóltűzvész” hapax legomenon, a kifejezésben a tűzvész szó drámaisága áll szemben a disznóól vulgarításával.

tanka kivételével következetesen váltakoznak a fosztóképzős alakok („ismeretlen”, „halhatatlan”, „ragozhatatlan”, valamint a „másik” + negatív értelmű kifejezésre épülő szerkezetek („másik halál”, „másik magány”, „másik hiány”). Az önmagát felgyújtó, mégis halhatatlan „AZ” alakja a fönix-metaforában talál nyugvópontra (amely tulajdonképpen a „másik halállal” is összefüggésbe hozható). A tanka „alsó strófája” azonban, amely mint említettük, a tankahagyománnyal szemben itt is fordított (2-3, így értelmileg széttöri a felső strófát mint haikut) logikailag is és tipográfiailag is a második tanka alsó strófájának pontos mása:

2.

Az megszállott vagy
balek. Az gyáva: költő -
mindenki helyett meghal.

4.

Az ostoba vagy
szabad. Az merész: költő -
túléli minden versét.

Ez az ismétlődés tárgyunk szempontjából már csak azért is fontos, mert mindkét tankában a „költő” kerül kulcspozícióba, és bár mindkét strófa logikai viszonyai önmagukban is kuszák, a két tanka ugyanarról a fenoménről tett állításai gyakran kizárják egymást. Mert az ugyan még elgondolható, hogy valakiről nem dönthető el egyszerűen, hogy „megszállott” vagy „balek” (hiszen mindkettő vezethet hasonló viselkedéshez), ahogyan – ugyanazén okból – az sem, hogy valaki „ostoba” vagy „szabad”, de a gyávaság és a merészség már nyilvánvalóan fogalmi szinten is kizárja egymást. Az a költőfelfogás azonban, amely szerint a költő egyszerre meghal mindenki helyett (és talán ez igazolja a költő voltát), egyszersmind azonban a negyedik tanka (jobb szó híján metaleptikus) kijelentésének fényében „túléli minden versét”, a fenti ellentmondásokhoz hozzáadódva olyannyira nem tűnik integrálhatónak, hogy tulajdonképpen az is kérdésessé válik, egyáltalán jelentenek-e bármit

a tankákban olvasható, formailag rendkívül rigorózus, rövid kijelentő mondatok: azaz, lehetséges-e egyáltalán bármiféle értelmet tulajdonítanunk a vers szövegének. Persze az sem zárható ki, hogy „AZ” „ÉN”-hez hasonlóan szintén „sokan van”, ami viszont éppen „ÉN” és „AZ” azon különbségét bizonytalanítaná el, amely különbségtétel mindeddig egész vers egyetlen konzisztens állításának tűnt. Ezen a ponton pedig talán azt sem egészen érdektelen felvetnünk, hogy a szöveg végső intenciója vagy célja esetleg éppen ez: azaz, hogy módszeresen aláásson minden a „jelentés” stabilizálására irányuló olvasói kísérletet.

Az ötödik tanka első sora szintén összeolvasható a negyedik zárósorával (a „másik magány” érthető akár annak következményeként is, hogy a költő túlélte minden versét) az „AZ” legtalányosabb és leginkább önreflexív meghatározása pedig szintén tekinthető valamifajta „magányosságnak”: „Az két betű közt szorong / egy névmásban (...)”. A különös „definícióra” Kulcsár-Szabó Zoltán is fölfigyelt: „Nem véletlen, – írja 1995-ös cikkében – hogy a »lírai énről« szólva a *Költészettankák* így határozza meg a vers állítólagos középpontját (miközben a versbeli »én« »a« lírai ént, azaz a »költőt« »az« vagy »ő« névmásokkal illeti): »Az két betű közt szorong / egy névmásban (...)« . Az »én« két betűje között – legalábbis bizonyos nézőpontból – nincs semmi...” (KSZZ) Nem vitatva Kulcsár-Szabó Zoltán értelmezésének fenntarthatóságát, ehhez azt fűzhetjük még hozzá, hogy valójában egyáltalán nem dönthető el, hogy az „én” vagy az „az” az a névmás, amelyre a kijelentés vonatkozik: annál is kevésbé, mert sem az „én”, sem az „az” névmások két betűje közt „nincs semmi” – miközben nehéz szabadulni attól a kissé erőltetettnek tűnő értelmezési lehetőségtől is, hogy az „az” két betűje közt magányosan szorongó entitás – lévén az „a” és a „z” az ábécé első és utolsó betűje – talán maga az írott nyelv volna. Vagyis „AZ”, aki csupán az „ŐK” vélekedése szerint azonos az „ÉN”-nel, esetleg az „ÉN” nyelviesült, az írott költői nyelvbe projektált, így „ÉN”-nel már nem önazonos megtestesülése.

A tanka alsó strófája megismétli és ezzel nyomatékosítja az első tanka szolecizmusát: a szintén látványosan „hibás” terminus „egyes szám – többes személy” kétségtől az „én sokan vagyok” viszonylag „pontos” meghatározása,

míg az „egyéb ragrendszerek” kitétel talán a hagyományos vagy szabályosnak tekintett grammatikai rendszerek felfüggesztését jelölheti, amely a szövegben meg is történik. Erre utalhat a hatodik tanka első sora: „ragozhatatlan”, amely kijelentést – immár nem meglepő módon – újra csak a „ragozhatatlansághoz” első ránézésre egyáltalán nem, vagy csak alig kapcsolódó kijelentések követnek (ezek közül talán a könyvmáglyák képe kapcsolódik legszorosabban a versét túlélő „költő” alakjához, míg a „lágermúzeum” jelen szöveg kontextusában mintha azt a rengetegszer idézett adornói tézist parafrázálná – rendkívül homályosan –, miszerint „Auschwitz után verset írni barbárság”.

„A másik hiány” és az „értelem kegyelme” összefüggése (figyeljünk föl rá, hogy a gondolatjel a szövegben bizonyos helyeken azonosító, kettősponti értelmű, más helyeken pedig valamiféle következtető funkciót lát el) szintén nagyon nehezen ragadható meg, annál is inkább (vagy kevésbé), mert „az értelem kegyelme” esetében dönthető el a legnehezebben, hogy az „az” névelői vagy névmási funkcióban van-e, hogy egy hiányos mondatot vagy egy predikatív szerkezetet olvasunk-e: vagyis, végső soron, hogy az értelem kegyelme az „AZ”-ról szóló állítás-e, vagy sem. A „hangok hiánya” viszont természetesen nagyon is könnyen összefüggésbe hozható az „ÉN”-nek a személyes és ezért önidentikusként tételezett hanggal nem rendelkező, sőt, csak a szkriptualításban megnyilvánulni képes „AZ”-tól való különbségének hangsúlyozásával – innen olvasva pedig a „más törvényhez tartozó” és „más törvényhez gravitáló szavak” is oralitás és szkriptualitás különbségének jelölőiként válnak olvashatóvá. A zárótanka, úgyszólván a vers kereteként az első tankát írja újra, mintegy „korrigálva” a nyitó tanka nyelvi hibáit (egyszer-smind domesztikálva is ezzel a nyitótanka radikalitását, „démoni”, felforgató jellegét): a „sokallom magam”, „keveslem magam”, „én éppen vagyok” átvitt értelemben értelmes és grammatikailag helyes kijelentések, míg az alsó strófa az időben is kiterjeszti az első tanka kapcsán említett nézőpontkeveredést: amikor a jövőben azt hiszik a jelenbeli (a jövőbeni „ŐK” nézőpontjából múltbeli) lírai énről/szerepről, hogy azonos volt az „ÉN”-nel, az az „ÉN” ítélete szerint a jövőben is csupán „AZ”-ként, nem pedig „ÉN”-ként lesz majd meghatározó.

Mindezek a grammatikai, logikai, hermeneutikai zsákutcaik pedig újra csak azt az értelmezési lehetőséget erősíthetik meg, hogy a szöveg tulajdonképpen

programszerűen demonstrálja bizonyos olvasói érdekeltségek szükségszerű bukását: mert miközben a vers újra és újra felkínálja, majd vissza is vonja bármiféle koherens értelemrögzítés lehetőségét, az olvasó érzése – nem utolsó sorban a szöveg rigorózus szerkezeti szigora okán – mégis az, hogy a kijelentések valamiképpen mégiscsak egy irányba tartanak, tehát mégsem mondhat le egyértelműen valamifajta jelentéstételezésről. Sőt, néha úgy tűnik, a szöveg nem hogy nem „túl kevés”, hanem éppenséggel „túl sok” egymással is versengő, sőt egymást kizáró értelmezési lehetőséget tart egy-szerre játékban pl. az „ÉN” lehet maga a vers (és éppen a hagyomány általi megelőzöttségből következően „volna sokan”, és azért „kevesen”, mert ebből csak keveset tud fölmutatni, az „AZ” pedig az arról adott olvasói értelmezés, amely épp annyira sokréttű és nehezen megragadható, hogy biztosan csak az állítható róla, hogy nem azonos a szöveggel stb.) Ha a fentieket (akár a cím intenciójának fényében) általában a költészetről vagy KAF-költészetéről szóló állásfoglalként olvassuk, nem csupán a biográfiailag dokumentálható ÉN és versbeli ÉN, és nem csupán ÉN és az ŐK (talán a szöveg olvasói?) szükségszerű és redukálhatatlan különbségét állítja, de mindenek előtt a forma által keltett olvasói elvárások (például, hogy valami jelentőset közölnek velünk) bukását, s így a forma elsőbbségét bármiféle attól függetlenül elgondolt „tartalommal” vagy jelentéssel szemben. Jobban belegondolva: ha az ŐK valójában a szöveg olvasói, az AZ-ról tett állítások zavarossága, ellentmondásossága pontosan az ÉN-hez való hozzáférésük lehetetlenségéből adódik, végső soron pedig bármiféle versolvasás szükségszerű parcialitását leplelzi le. A kaketoba pedig (illetve jelen esetben a homonímia) éppen az ÉN-re és az AZ-ra vonatkoztatva válik a szöveg uralkodó alakzatává, amennyiben ezek konkrét referense (mint a deiktikus névmásoké általában) mindig az adott beszédssituációtól függ, miközben az szöveg – ha valamit – annyit biztosan állít, hogy erről az entitásról csak azt tudhatjuk meg, amennyit a költői nyelv és forma látnunk enged, és amely biztosan nem azonos az „ÉN”-nel. Innen olvasva pedig még a Kovács András Ferenc jelsor is homonímiaként lepleződik le: a személynév és a szerzői név azonossága ugyan kétségkívül motivált, ám a legkevesbé sem ugyanarra az entításra vonatkozik. Mindez persze a *Költészettankák* esetében nem egyszerűen valamifajta „posztmodern játék”, hanem pontosan a tanka mint műfaj egyik formai jellemzőjének

radikalizálása és totalizálása; így a szöveg „szemantikai” és formai szinten egyaránt hangsúlyosan száll vitába a líraiságnak azon, mindmáig széles körben forgalmazott koncepcióival, amelyek a líraiság alapfeltételének a „szubjektivitást”, a „bensőségeséget” tekintik, a verset pedig valamely szubjektum vagy „ÉN” őszinte és problémátlan kiadásaként olvassák: lényegében minden erre irányuló olvasói szándékot illuzorikusként leplezve le.

Irodalom

- de Saussure, Ferdinand 1967. *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Budapest: Gondolat.
- Keresztesi József 2017. *Sicc, mocsokba közbeszéd!* In: Korpa Tamás – Mészáros Márton – Porció Veronika (szerk.): *KAF-olvasókönyv*. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége. 66-80.
- Margócsy István 2017. *Magyar táncszó*. In: Korpa Tamás – Mészáros Márton – Porció Veronika (szerk.): *KAF-olvasókönyv*. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége. 81-89.
- Panofsky, Erwin 1977. *A mozgókép stílusa és közege*. In: Kenedi János (szerk.): *A film és a többi művészet*. Budapest: Gondolat. 151-180.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 2007. *„Én és hang a líra peremvidékén”*. In: Kulcsár-Szabó Zoltán: *Metapoétika*, Budapest–Pozsony: Kalligram. 86.
- Pataki Viktor 2018. *Szövegfilterek Kovács András Ferenc költészetében: Mi történik az Északi színházban?* In: Fodor Péter – Lapis József (szerk.): *Nyugvó energia: Az Alföld Stúdió antológiája*, Debrecen: Méliusz Juhász Péter Könyvtár. 132-149.
- Kovács András Ferenc 1995. *És Christophorus énekelt*. Pécs–Bukarest: Jelenkor–Kriterion.
- Kovács András Ferenc 1993. *Költözködés*. Pécs–Bukarest: Jelenkor–Kriterion.
- Kovács András Ferenc 1994. *Lelkem kockán pörgetem*. Pécs–Bukarest: Jelenkor–Kriterion.

- Kulcsár-Szabó Zoltán 2015. Jelenlét hangszalagon (Kovács András Ferenc: Öninterjú). *Alföld* 2015/1. 90-100.
- Kovács Béla Lóránt 2017. *Íróna, anyagiság, történelem* In: Korpa Tamás – Mészáros Márton – Porció Veronika (szerk.): *KAF-olvasókönyv*. Budapest: Fiatal Írók Szövetsége. 121-123.
- Kulcsár-Szabó Zoltán 1995. Hangok, jelek. *Nappali ház*.
- Mayer Ingrid 2019. *A költői eszközök fordítása a klasszikus japán versekben: A kakekotoba fordítása*. In: **Farkas Ildikó – Sági Attila (szerk.): Kortárs Japanológia III**. Budapest: Károli könyvek. 121-152
- Kovács András Ferenc 1999. *Fragmentum*. Pécs–Budapest: Jelenkor–Lettre.
- Barthes, Roland. *A műtől a szöveg felé* In: *A szöveg öröme: Irodalomelméleti írások*. Budapest: Osiris. 67-74.
- Menke, Bettine 2004. „Ki beszél”? *A beszélő arc alakzata a retorika történetében*. In: Füzi Izabella – Odorics Ferenc, (szerk.) *Figurák*, Budapest–Szeged: Gondolat–Pompeji, 87–118.

A HAZATÉRÉS HELLÁSZBÓL OLVASÁSI LEHETŐSÉGEI

Az az érdeklődés, amellyel az irodalomkritika és az irodalomtörténet-írás a kilencvenes évek közepén, végén Kovács András Ferenc költészetét követte, az ezredforduló után alábbhagyni látszik. Ez a megfigyelés vélhetően nem függetleníthető a vezető irodalomtudományi iskolák kérdésirányainak módosulásától, változásától sem. Míg ugyanis KAF költészete feltűnően dialógusképesnek mutatkozott olyan, erősen elméleti irányultságú olvasatokkal, amelyek az irodalmi szöveg eredendő nyelvi, intertextuális létmódját, irodalmiságát, vagy éppen a tradicionális szerzői pozíció elbizonytalanítását, majd felszámolását tették fel kérdésként, az értelmezések egy jelentős része, azután a fordulat után, amelyet nagyvonalúan talán mediálisnak nevezhetnénk, mintha kevésbé lelne vita- és beszélgetőpartnerre KAF újabb költészetében.

A kilencvenes évek közepére, ám legkésőbb a *Kompletórium* (2000) megjelenésének idejére megszülettek azok a kanonikus KAF-olvasatok, amelyek egyfelől máig ható érvénnyel kijelölték a KAF-líra értelmezésének lehetséges irányait, másfelől pedig bizonyos erősen kanonizált csomópontokat is meghatároztak a KAF-szövegtörzsön belül. Szigeti Csaba *A hímfarkas bőre*¹ és *Lábjegyzetek egy lábjegyzetelt palimpszesztushoz*,² Kulcsár Szabó Ernő *Poesis Meoarie*, Kulcsár-Szabó Zoltán „*Hangok, jelek*”³, valamint Fried István⁴, Keresztury Tibor⁵ és H. Nagy Péter⁶ KAF-olvasatai olyan keretet állítottak föl, amelyhez képest a későbbi interpretációk jelentős része (értéktétel nélkül) továbbgondolásként, kiegészítésként, korrekcióként,

1 SZIGETI Csaba, *A Hímfarkas bőre*, Jelenkor, 1990/5.

2 SZIGETI Csaba, *Lábjegyzetek egy lábjegyzetelt palimpszesztushoz*. Jelenkor, 1993/11

3 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Hangok, jelek”, Nappali Ház, 1995/3.

4 FRIED István, Kölcsy Ferenc „költőzködő” verssorai, Tiszatáj, 1995/4.

5 KERESZTURY Tibor, Benne és fölötté, Alföld, 1990/4.

6 H. NAGY Péter, A szöveghatárok feloldódása =Az irodalmi szöveg antropológiai horizontjai.

gyakran azonban pusztán illusztrációként válik meghatározhatóvá. Jóllehet különböző hangsúlyokkal és következtetésekkel, de az ezen interpretációk által irányított (ráadásul jól körülhatárolható és nagy vonalakban egy irányba tartó) fogalmi keret – különböző minőségű – kulcsfogalmai (identitásvesztés, kulturális emlékezet, aposztrophé, prozopopeia, palimpszesztus, intertextualitás, katalógus, kaleidoszkóp, rhizomatikusság stb) rendre visszatérnek a későbbi értelmezésekben is.

Időközben azonban a KAF-líra „erős” olvasatai szinte kivétel nélkül egyszersmind a kilencvenes években megjelenő új kritikai, irodalomtörténeti beszédmód „erős” szövegeivé váltak. Talán elegendő, ha itt csupán utalunk például arra a Kulcsár Szabó Ernő és H. Nagy Péter valamint Gács Anna közötti vitára, amelynek tétje – a mai horizontból nézve – talán nem kizárólag poétikai természetű volt. Akárhogyan is, mintha napjainkra éppen ezek az erős olvasatok váltak volna az újabb szövegek értelemezésének gátjaivá, bizonyos olvasatok mintha talán túlságosan is szorosan íródtak volna hozzá bizonyos KAF-szövegekehez, így sok kritikus szemében a KAF-líra olyan lezárt korpuszként tűnhet fel, amelyről már „mindent elmondtak”.

Mindezek fényében nem érdektelen egy olyan olvasat vizsgálata, amely láthatóan mit sem tud a KAF-recepció fent jelzett történéseiről (illetve egyáltalán nem ad számot erről az esetleges tudásról). Dunajcsik Mátyás fűtött hangú kritikája⁷ egyértelműen *nem* a KAF-recepcióban már az evidencia értelmében használt szempontrendszert alkalmazza, amennyiben az eredetihez való hűséget kéri számon a *Hazatérés Hellászból* című köteten; nem annyira az állítások radikalizmusa, mint inkább az érvelés önfelszámoló jellege okán érdemes ezt részletesebben is szemügyre vennünk. Dunajcsik írása a két, csaknem egy időben megjelent Kavafiszhoz köthető szöveget, a Déri Balázs által szerkesztett *Alexandria örök* című Kavafisz-fordításkötetet és Kovács András Ferenc *Hazatérés Hellászból* című verseskötetét hasonlítja össze, illetve – amint látni fogjuk – állítja szembe egymással. Az összevetés igénye nagyon is nyilvánvaló, sokkal fontosabb lehet az a kérdés, mit nyer vagy mit veszít az olvasó az igen radikális szembeállítás által.

7 Dunajcsik Mátyás, Kavafisz – Hányszor is?, Holmi, 2007. május.

Talán nem szükséges érveket keresnünk az afféle eredetkontextus-oppozíciók esendőségének bizonyítására, melyek szerint „Déri számára belső ügy és belső kényszer volt Kavafisz magyar megszólaltatása”⁸, míg „KAF féktelen nosztalgiaja és mohósága eluralkodott a Kavafisszal folytatott párbeszédén”⁹. Nehéz értelmezni azokat a képeket is, amelyek Déri fordításait „a klasszicista ízlés festetetlen márványalakjaihoz”, KAF szövegeit pedig a Los Angeles-i cézárpalota fröccsöntött porticusaiban (sic!) felállított utánzatokhoz¹⁰ hasonlítják. (Bár ez utóbbi hasonlat intenciójától vélhetően elszakadva, később mégis hasznunkra lehet.) Meggondolkodtató persze, mennyire legitim eljárás a Dunajcsik által Dérinek tulajdonított eredetkontextus fordításeszmenyt („Az *Alexandria* örök szerkesztője (...) filológus, ezért (...) az eredetihez minél hűbb, a költő életművét a lehető legszéleskörűbben bemutató műfordítás és szerkesztés mellett döntött.), miközben névleg elismeri a két szövegkorpusz különböző státusát (fordításkötet-átirat) a *Hazatérés Hellászból* szövegén számon kérni. A *Hazatérés Hellászból* Dunajcsik olvasatában az *eredeti* Kavafiszhoz képest túlságosan bőbeszédű: „Kavafisz költészete és költészeteszménye homlokegyenest ellenkezik azzal, ami KAF átíratait szervezi, tudjuk róla [ti. Kavafiszról – MM], hogy életművének darabjaival éppen úgy bánt, mint az egyes darabokban előforduló jelzőkkel és sallangokkal – nem szaporította, hanem ellenkezőleg, élete során fáradhatatlanul rostálta, ritkította őket”¹¹. Persze megfelelő érveléssel akár a fordításkötetként való olvasás is alátámasztható, még annak ellenére is, hogy a *Hazatérés Hellászból* címlapján a szerző helyén hangsúlyozottan nem a Kavafisz, hanem a Kovács András Ferenc jelsor szerepel, a Dunajcsik-olvasat azonban eredendő (ám rontott) transzparenciát tulajdonít a *Hazatérés Hellászból* szövegének, amelynek legfőbb hibáját abban látja, hogy rajta keresztül éppen Kavafisz szövegét nem képes megpillantani. Jól példázza ezt az az általa bevezetett fogalompár, amely az „eredetihez” való hűség hierarchiájában helyezi el a

8 Dunajcsik Mátyás, Kavafisz – Hányszor is?, Holmi, 2007. május, 518.

9 Uo. 525.

10 Uo.

11 Uo. 523.

Hazatérés Hellászból szövegeit: a *pszeudo-kavafiszi versek* (KAF saját, Kavafisz ihlette versei¹²) és a *meta-kavafiszi versek*, amelyek Dunajcsik meghatározása szerint „olyan átiratok, melyeknek kiindulási szövegei megtalálhatók az eredeti Kavafisz-oeuvre darabjai között is, jellegükre nézvést pedig valahol félúton állnak a műfordítás és a tovább-, illetve átirás között”¹³. Nem perdöntő, de a hűség-hűtlenség dichotómiából való kilépés lehetőségére éppen a KAF-életműben is szép számmal találhatnánk példákat, legnyilvánvalóbban abban a *Jack Cole daloskönyvében*, amely – lévén fiktív fordítás – arra hívja föl a figyelmet, hogy akár olyan szövegek is olvashatók fordításként (target), amelyeknek eredetije (source) nem csak, hogy ismeretlen az olvasó számára, hanem még csak nem is „létezik”. A fordítás (target), ebben a felfogásban tulajdonképpen épp a forrásszöveg ismeretének hiányát feltételezi; a célszöveg a forrásszöveg helyére áll a fordítás fogyasztója számára, Lejeune-t parafrázálva: egy olyan paktum jön létre olvasó és fordító között, amelyben az olvasó – mintegy automatikusan – hitelesnek, sőt transzparensnek tekinti a célszöveget, egyszerűen nem véve tudomást arról, hogy nem az „eredetit” (source) olvassa.

Ezen a ponton azonban még mindig csak Dunajcsik olvasatának „filológiai központú”¹⁴ fordításkeresője állna szemben egy a „filológiai precizitást” az egyéb szempontoknak „feláldozó” fordításkeresővel. Az a retorikai megoldás azonban már zavarba ejtő, amely valójában egy sajátos kettős mércét hivatott elleplezni: „Felmerülhet persze a kérdés, hogy van-e értelme egyáltalán ennek a szétválasztásnak, [ti. a meta-kavafiszi és a pszeudo-kavafiszi versek szétválasztásának – MM] ha végső soron feltételezhető, hogy maga a kötet pontosan erről a szétválaszthatatlanságról kívánna szólni? Mindenképpen. Hiszen maga a kötet is egyértelművé teszi, hogy a benne foglalt szövegeknek *valami* közülük mégiscsak van az eredeti Kavafisz-korpuszhoz; ha pedig így áll a dolog, annak nyomára, hogy *mi* közülük van hozzá, csakis az eredetikkal való szembeállítás során juthatunk – ez a szembeállítás pedig már csak azért is kötelessége a kötetet kezébe vevő kritikusnak, mert másként sehogyan sem

12 Uo. 519

13 Uo.

14 Uo. 518.

tudná értékelné KAF önmagában vett teljesítményét anélkül, hogy közben ne óhatatlanul is Kavafiszról beszéljen inkább.” Nem tanulságok nélküli felfigyelnünk az utolsó mondat nem is annyira finom eltolására: a Dunajcsik-szöveg a mondat elején még a „Kavafisz-korpussszal”, magukkal az újjörög „eredetikkkel” való összevetést tekinté kötelességének, a mondat végére már sokkal általánosabban, egy „Kavafiszról szóló beszédben” határozza meg saját feladatát. Annál is meglepőbb ez az eljárás, mert Dunajcsik olvasata különben nagyon is hajlamos megkötni a maga „fordítói paktumát”, a kontrollinstancia azonban saját elvárásaival (maga által támasztott kötelességével) ellentétben *nem* az eredeti Kavafisz szöveg (source), hanem mindvégig, csakis és kizárólag Déri Balázs fordítása (target).

Az elemzés leginkább szövegközpontú fejezetében következetesen Déri fordítására hivatkozva aposztrofálja szószaporításként, illetve köznyelviessítésként, néhol pedig vulgarizálásként a KAF-szöveg eljárásait, megállapítva, hogy „az átírás nagyjából ki is merül ebben a két poétikai fogásban: a nyelvi átförmáláson túl ez az eljárás nem érinti érdemben a versek tartalmát, üzenetét, végkövetkeztetését”¹⁵ Felvethető persze, hogy ha a versek eleve adottként feltételezett „tartalma, üzenete, végkövetkeztetése” nem csorbul KAF szövegében, akkor egy hűség-hűtlenség oppozícióval operáló olvasatban mi indokolhatja a heves elutasítást? Amennyiben pedig a „szószaporítás, vulgarizálás” alakzatai mégis a hűtlenség irányába tolják el a szövegeket, hogyan lehetséges, hogy az Audentől citált „unique tone of voice”-ot „Kavafisz költészetének *minden fordítást túlélő* [kiem tőlem – MM], nyelvek fölötti minőségét” kizárólag a *Hazatérés Hellászból* szövegeibe *nem* sikerült átültetni?

Érdemes azonban felhívni a figyelmet a látszólag súlytalan „nyelvi átförmáláson túl” közbevetésre, ezen a ponton mindenek előtt az válik láthatóvá, hogy a valódi ellentét talán nem is az *Alexandria* örök és a *Hazatérés Hellászból* között, sokkal inkább Dunajcsik Mátyás olvasata és a két szöveg nyelvfölfogása között húzódhat. A nyelvtől független tartalom képzete ugyanis nyilvánvalóan éppolyan távol áll Déri fordításaitól, mint KAF „átirataitól”. Déri, amint azt meglepő módon maga a Dunajcsik-szöveg is idézi, nem valamiféle „nyelvek fölötti minőség” átmentése érdekében mond le például a rímekekről, hanem

nagyon is nyelvközpontú megokolások alapján: fontosabbnak tartja „az eredeti vers retorikai, grammatikai szerkezetét, ismétlődő szavainak önértelmező utaláshálóját.”¹⁶

A fentiek után valószínűleg nem meglepő, hogy a *Kavafisz – Hányszor is?* szövege még az intertextualitás jelentésképző potenciálját is megvonja KAF „átirataitól”: „számomra úgy tűnik, hogy a kritikai közbeszédben még csak csírájában indult meg az a folyamat, hogy e jelenségek felismerésén és regisztrációján kívül kialakuljanak olyanfajta értékelési szempontok, melyek alapján megállapítható volna, hogy milyen a jó, a *sikerült* és milyen a rossz, *sikerületlen* intertextualitás; tudtommal a *Hazatérés Hellászból* eddigi kritikái is mind megelégedtek azzal, hogy a kötetet mozgó ilyen jelenségeket mintegy leltározzák, anélkül, hogy komolyabb értelmezésnek vetették volna alá őket, túllépve az irodalomtudományi szlogenek szövegbe illesztésén. Pedig véleményem szerint ma már (ittthon is) jóval túl vagyunk azon, hogy az intertextualitás olyan forradalmi nóvum legyen, melynek pusztá jelenléte szavatolná egy irodalmi mű értékét.”¹⁷ Az intertextualitás kizárólag szerzői technikaként való felfogása (vö. sikeres, illetve sikertelen intertextualitás) nyilvánvalóan a főtebb már taglalt eredetkontextus megközelítéssel hozható összefüggésbe, az a megfigyelés azonban, miszerint a hazai kritikai beszéd pusztán az intertextualitás felismerésénél és regisztrációjánál tartana – a Dunajcsik-szöveget idézve – „egész egyszerűen ordító nonszensz”. Ordító nonszensz például éppen a KAF-recepciót tekintve, a bevezetőben említett kanonizáló olvasatok mellett ugyanis meggyőző hatékonysággal használják az intertextualitás dialogikus felfogásából adódó értelmezési lehetőségeket Lőrincz Csongor, Oláh Szabolcs, de akár Zanin Éva, Fürth Eszter, Kolozsi Orsolya és Payer Imre dolgozatai is: a mai magyar irodalomban kevés recepció büszkélkedhet annyi az intertextualitást „komolyabb értelmezésnek alávetett” olvasattal, mint éppen a KAF-recepció.

16 Konsztantinosz P. KAVAFSZ, Alexandria örök, Pozsony, Kalligram, 2006.

17 Dunajcsik, i.m., 523.

Az már valóban mellékes, hogy az ultima ratioként alkalmazott Bónus-idézet¹⁸ bár az érvelés azt sugallhatja, *a jelenkori* kritika hiányosságaira utal, valójában egy 1997-es Orbán Ottó tanulmányból származik. Dunajcsik szövege, miután nyilvánvalóvá tette, az intertextualitás legfontosabb funkcióját a szövegek egymást értelmező párbeszédében látja, –váratlanul – mindössze egyetlen mondatban rögzíti a kudarc tényét: „Márpedig a *Hazatérés Hellászból* esetében, miután igazi alexandriaihoz méltóan végigbogarásztam a kötetben egybefont Kavafisz- és KAF-szólamokat, nem nagyon sikerült megtalálnom azt a pontot, ahol akár Kovács András Ferenc, akár Konsztandinosz Kavafisz, akár az olvasó túl sok mindennel gazdagodna.” Hiányérzet maradhat az olvasóban annak kapcsán, hogy a szöveg miért nem közli e zsákutcába jutott értelmezési kísérlet részleteit, talán mégsem volna tanulságok nélküli, milyen technikákkal, milyen kérdézési horizontból jutott az olvasat erre a lehangoló következtetésre; ennek hiányában nehéz eldönteni, a kudarc a *Hazatérés Hellászból* korlátozott dialógusképességéről tudósít-e, vagy valami másról.

Amennyiben mégsem elégednénk meg azzal az eredménnyel, hogy KAF-átiratai nem állják ki egy ilyen „filológia-központú” fordításkereső próbáját, vesztiesen kerülnek ki a „hű fordítás” – „hűtlen fordítás” oppozíciójából, még mindig nyitva áll előttünk az a lehetőség, hogy a KAF-szövegek kontextusából próbáljuk meg értelmezni a kötet egyes szövegeit: ez az eljárás az *Alexandia örök* szövegeihez is új utakat nyithat. Nyilvánvalóan adódik KAF másik „fordításkötetével” a *Jack Cole daloskönyvével* való összevetés, amely – mint utaltunk rá – a forrásszöveg hiányában eleve értelmetlennek mutatja a fordításnak, a nyelvek közlekedőeszközeként való felfogását. A KAF-életműben azonban számos olyan szöveget is találhatunk, amely nem csupán két nyelv közti, de bármiféle transzformáció sikeressége (hűsége) iránt kétségeket támaszthat.

18 „az intertextualitás mint funkció akkor hatékony, ha a korábbi szövegekhez való »visszanyúlás« úgy kelti életre a megidézeteket, hogy az általa értelmező és értelmezett is több lesz, mint önmaga” BÓNUS Tibor, „én ejtem a szót, de valaki más beszél”(?) = UŐ., *Diskurzusok összjátéka*, Budapest, Balassi, 2001, 104.

Hazatérés Hellászból

Ha mármost az És Christophorus énekelt tapasztalata felől olvasva – lemondva tehát a transzformálhatóság, az eleve elérhetetlen „hűség” kritériumáról – visszatérünk a *Hazatérés Hellászból* szövegéhez, talán így pontosíthatnánk a Dunajcsik-szöveg által is megfogalmazott kérdést: milyen viszonyban vannak KAF átiratai Déri fordításaival és természetesen Kavafisz szövegével, amely azonban a legtöbb magyar olvasó számára alapesetben egy jelen nem lévő, „előfeltételezett tárgy”¹⁹. Olyan előfeltételezett tárgy, amelyet – hiszen éppen ez a fordítások, átiratok célja – a maga „közvetítetlen teljességében” nem pillanthatunk meg, viszont amelyről talán éppen akkor tudhatunk meg többet, amennyiben az egymással „rivalizáló” olvasatokat dialógusra engedjük jutni. A *Hazatérés Hellászból* című vers azért lehet megfelelő példa egy ilyesfajta összevetésre, mert mindazok az eljárások megfigyelhetők rajta, amelyeket Dunajcsik olvasata szószaporításként, illetve köznyelviesítésként definiált.

Hazatérés Hellászból

Déri Balázs fordításában

Tehát hamarosan befutunk, Hermipposz.

Holnapután, gondolom: így mondta a hajóskapitány.

Legalább a mi tengerünkön hajózunk:

Ciprus, Szíria és Egyiptom vizein,

pátriáink szeretett vizein.

Miért vagy ily hallgatag? Kérdezd meg a szívedet: amíg Hellásztól távolodtunk, nem örvendeztél te is? Érdemes áltatni magunkat? –Nyilván nem lenne göröghöz méltó.

19 Vö: „az intertextus (...) nem az idézés tárgya, hanem egy előfeltételezett tárgy. Az intertextus maga (...) ismeretlen is maradhat”. Michael RIFFATERE: Az intertextus nyoma. Helikon, 1996/1-2 72.

Fogadjuk már el az igazságot:
mi is görögök vagyunk – mi mások lennénk? –,
de ázsiai vonzalmakkal és érzelmekkel;
de olyan vonzalmakkal és érzelmekkel,
amelyek néha idegenkedést keltenek a görögségben.

Nem illik hozzánk, Hermipposz, hozzánk, filozófusokhoz,
hogy olyanok legyünk, mint némely kiskirályunk,
(emlékezz csak, hogy nevettünk rajtuk,
mikor meglátogatták dolgozósobáinkat):
akiknek tüntetően hellenizált
és (micsoda szó!), makedón külszíne alatt
hol Arábia bújik elő egyre-másra,
hol Média, melyet nem lehet ráncba szedni,
és micsoda nevetséges trükkökkel igyekeznek
az istenadták, nehogy észre lehessen venni.

Ó, nem, nem illenek ezek a dolgok hozzánk.
A magunkfajta görögöknél nem járja az efféle kisszerűség.
Szíria és Egyiptom vérét,
mely ereinkben folyik, ne szégyelljük:
érezzünk iránta tiszteletet és legyünk rá büszkék!

Hazatérés Hellászból
Kovács András Ferenc átíratában

Mind közelebbi a várva várt,
az édes megérkezés, Hermipposzom.
Holnapután tán - azt hiszem,
épp így mondta minap a hajóskapitány. Mindenesetre már a mi tengerünkön
szállunk mind keserűbb habokat hasítva
Ciprus, Szíria és Egyiptom szép vizein,
drága hazáink szép, szeretett vizein.

Miért vagy hallgató? Kérdezd csak meg szíved, Hellásztól egyre messzebb
távolodva,
nem érzed azt, hogy egyre jobban örvendsz,
s örülni tudsz megint, nagyon, mint kisgyerek? Vajon megéri még csalatni
önmagunk?
Sehogy sem illik áztatás hozzánk,
sem más hozzánk hasonló, magunkfajta göröghöz.

Fogadjuk el hát mostantól igaznak azt,
hogy görögök vagyunk mi is... Mi másak
volnánk? Tán egyebek lehetnénk? Mi is
mind görögök vagyunk, hanem egy kicsit
izgágabb szerelmekkel, indulatokkal és
ázsiaiabb érzékenységekkel volnánk megáldva.
Nyilván, szerelmeink s érzékenységeink
néha ezért is elég különösnek, távoliaknak,
sőt: idegennek tűnnek a pánhellénizmustól –
legalábbis a törzsökös összgörögök szemében.

A magunkfajta filozófusoknak, Hermipposzom, sehogy sem illik éppen úgy
viselkednünk, mint ama göggel pattogó, szélgörcsösen vonulató, dicsőség-
gükben szögletesre
dermedt, dölőfős királyocskáknak...

(Emlékszel-e, Hermipposzom, hogy mennyit, ó,
mennyit röhögtünk rajtuk és nagy sleppjükön,
midőn tahók, tanácsadók s bösz talpnyalók
élén nyomultak dolgozószobánkba ők,
kegyes vizitre, munkánk látogatni meg?
Emlékszel külsejükre még, barátocskám?)

Gondold csak el, hogy fennkölt küllemük s egész
megjelenésük mennyire furcsán, szembeszökően
ősgörögösre volt megalkotva; vagy (ami rosszabb)

míly makedónra vették hős figurájuk fölépítését!
Holott a fontos, gondosan megtervezett,
ízléstelen külsőn, s viselkedésükön
is olykor-olykor átütött egy kósza jel,
mely tán Arábiából származott velük,
máskor meg egy véletlen gesztus, ősi jegy,
mit Médiából hoztak volt családirag,
s hiába is próbálták elkendőzni, mert
még Baktriának mélye véste rég beléjük
jaj, mennyi jel, jegy, mennyi heg, takart titok,
hány elszalajtott, hiú szó, félmozdulat!

Átlátszók lettek ők, leplezhetetlenek...
S milyen kicsiny, nevetséges fortélyokat
agyaltak ki, hogy mások észre sem vegyék
a vélt hibáikat, miket hiába rejtenek
palást alá – mindenki mindet tudja már,
hisz dugdoshatják bármiképp, úgy ismerik,
akár a megkopott, rossz pénzt, szegényeket.

Hozzánk azért ilyesmik mégse illenek.
A magunkfajta görögök még sohasem vetemedtek ripők kicsinyeskedésre,
sem ócska húzásokra:
nekünk, Hermipposzom, nincs semmi restellnivalónk.
Minek szégyenlenénk mi, pont mi, a sorsot,
a pusztá tény, hogy Szíria és Egyiptom vére
kering ereinkben? Inkább becsülni illenék a vérünk,
s viselni büszke méltósággal, áradón, úgy, ahogy olykor
fölbuzog, elkeveredten előmlik, zúg az időkben.

A vers(ek) a *kiadatlan*, vagy hátrahagyott versek közül való(k). Mind Déri, mind KAF szövege jelöli Kavafisz „intencióit” (kiadott-kiadatlan-megtagadott) míg azonban az *Alexandia örök* – azáltal, hogy a *kiadott* szövegektől külön közli a „kétes státusú” szövegeket – az „intenció” megerősítésében,

KAF megoldása, az „időrendi” közléssel a szerzői intenció elmosásában érdekelt. Nem mellékes maga a megfogalmazás sem, Dérinél a „kiadatlan versek” (*Ismeretlen Kavafisz*) a fosztó képző révén, valamiféle tökéletlenséget, bizonytalanságot sugall, KAF-nál a „hátrahagyott versek” sokkal inkább a továbbgondolás igényét implikálhatja. Nyilvánvalóan ezzel hozható összefüggésbe az is, hogy KAF verziója éppen egy ilyen köztes, bizonytalan státusú verset (KAF terminológiájában a *megtagadott* és az *elismert* közötti) szöveget emel a kötet kitüntetett, központi, címadó pozíciójába.

Déri szövege első olvasatban egy identitásválságról tudósíthat, pontosabban egy paradox identitásról: a szöveg egyes szám első személyvel jelölt, magát göröggként meghatározó alakja éppenséggel *Hellásztól távolodva* kerül egyre közelebb a hazájához. Magának a paradoxonnak felismerése és artikulálása a görög identitás következménye (Érdemes áltatni magunkat? –Nyilván nem lenne göröghöz méltó.) A paradoxon azonban feloldhatónak látszik, a görög identitás ugyanis a „filozófus görög” identítására szűkül (*Nem illik hozzánk, Hermipposz, hozzánk, filozófusokhoz*) akinek esetleg a görögsége is filozófusságából következhet. Ebből a nézőpontból a „kiskirályok” külszíni görögsége (amely azonban nem képes elfedni a valódi, nem-görög eredetet) valóban nevetségesnek tűnik. Ettől az én elhatárolódik, a szöveg pedig egy „szellemi görögség” „külszíni görögség” ellentétben juthat nyugvóponttra.

KAF verziója nem csupán a szerző kiléte okán, hanem elsősorban azért, hogy nyelvezete jól beilleszthető a KAF-szövegek nyelvezetébe, már első olvasásra egy kitágított kontextusban értelmezhető: nyilvánvalóan megidézhetsz az anyaországi – kisebbségi lét ellentmondás speciálisan magyar vonatkozásait is. Az efféle kontextustágító utalások a *Jack Cole daloskönyvétől* sem idegenek, ott az indián őslakosság értelmezhető a kisebbségi lét jelöljeként. Míg Dérinél az identitás megkérdőjelezhetetlen „igazságként” jelenik meg, amelynek elfogadása vagy elutasítása nem befolyásolja a tényt magát (*Fogadjuk már el az igazságot: / mi is görögök vagyunk – mi mások lennénk? –,*) KAF változatában – valószínűleg a fentiektől sem függetlenül – az identitás sokkal inkább döntés, beletörődés eredménye (*Fogadjuk el hát mostantól igaznak...*). Ez a bizonytalanság magyarázhatja azokat a (Dérihez képest) betoldásként, továbbbírásként értelmezhető strófákat is, amelyek a szobába lépő „királyocskák” képét bontja tovább, ők jelentik ugyanis azt az

ellenpontot, amihez képest az identitás meghatározódik. KAF szövegében a lelepleződés totális (átlátszók lettek ők, leplezhetetlenek) sőt, úgy tűnik, éppen a leplezés vágyának következménye: (*furcsán szembeszökően / ősgörögökre volt megalkotva*).

Az identitás egyetlen vállalható alapja ebben a koncepcióban az eredendő nem-önidentikusság beismerése. Amennyiben egy önreflexív olvasatban a *Hazatérés Hellászból* vers ilyenén értelmezését (amely Déri változatától sem teljesen idegen, pusztán a hangsúlyai mások) a *Hazatérés Hellászból* kötetre olvassuk vissza, megfelelő indoklást kaphatunk arra, a KAF- szöveg miért választja a fordítás – átköltés – továbbírás egyszerre hű és hűtlen paradox identitását. A „királyocskák” lelepleződésének pillanatában megjelenő „jel, heg, bevésődés,” alakzatainak megjelenésével ugyanis újabb lehetőségek nyílhatnak meg az értelmezés számára, azt sejtetve, a „paradox identitás” valamiképpen nyelvi események következménye volna: „jaj, mennyi jel, jegy, mennyi heg, takart titok, / hány elszalajtott, hiú szó, félmozdulat!”. A sorok akár a *Nászének, égetett agyag* című vers szintén központi képét is megidézhetik: „De lángjainkban annyi költemény, vers: szerelmi himnusz, / bölcs / Rovátka heg! Kirajzolódott bennünk annyi írás!” amelynek értelmezésbe való bevonásával egyértelműen egy nyelvi szférába kell helyezniünk a *Hazatérés Hellászból* eseményeit.

Amennyiben a *Hazatérés Hellászból* „királyocskái” a nem önidentikusnak tartott nyelvi „hegek, jegyek, jelek” eltüntetésén munkálkodnak, nemcsak az egyetlen rögzíthető identitás esélyét veszítik el, de a hűségre törekvő fordításkereső karikatúráiként is értelmezhetők. Figyeljünk föl rá, hogy KAF szövegváltozatában az eredetiségről (görögségről) való lemondás a pátoztól sem mentes (nekünk, Hermipposzom, nincs semmi restellnivalónk. / Minek szégyenlenénk mi, pont mi, a sorsot, a pusztát, hogy Szíria és Egyiptom vére kering ereinkben?) azonban míg Déri verziójában a görögség, itt a „keverék eredet” határozható meg tényként, igazságként.

A TÖBBIT SEJTEM. NEM TUDOM

Pilinszky költészete a legkevésbé sem tartozik azon költői életművek közé, amelyeket a szakirodalom gyakran vonna be a KAF-líra értelmezésébe, mindössze Kovács Béla Lóránt, Borbély Szilárd és Vörös István utalnak valamilyen formában Pilinszky hatására, ám ezek is gyakran megmaradnak az intertextus tényének rögzítésénél. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a Pilinszkyvel intertextuális kapcsolatba hozott KAF-szövegek mindegyike sztereotipikus Pilinszky-toposzokból építkezik, tematikusan pedig valamiképpen Isten és ember viszonyát vagy (nagyon szerencsétlen kifejezéssel) az ember egzisztenciális kiszolgáltatottságát problematizálja (pl Valaki követ álmodik). Az egyetlen – jól ismert – kivétel természetesen Lőrincz Csongor terjedelmileg is grandiózus összehasonlító elemzése (*Kérüγμα és literalitás*) amely rettentően leegyszerűsítve a Pilinszky-líra sokat emlegetett „apokaliptikussághoz” viszonyát, kérügmatis hangoltságát éppen az *András evangéliuma* című KAF-vers rigorózus alaposságú értelmezésével igyekezett próbára tenni.

András evangéliuma

1

Kezdetben volt a sírás:
zord köveké a szélben,
friss kerti fáké - a fény
forró kardja ha zúgott.

2

Nyüzsögtek ott, vergődtek
városok, mint hálóban
halak: hiú világba
vetettek miként magok.

3

Mert így szórattatunk szét.

4

Sosem leszünk bölcsebbek,
jobbak, halhatatlanok:
minden eltöröltetik.

5

Három vagy négy véletlen
kézvonás: pusztában írt
gazdátlan szép nevek - a
többi névtelen homok.

6

Írás vagyunk s a kéz, mely
eltöröl - mintha a föld
fáradt hátát simogatná.

7

Mit írtam a porba,
mit? S miért tüntettem el?
Tüzeknek üdvét, bűnjelét:
vak angyaloknak énekét?

Lőrincz Csongor értelmezéséhez csak egyetlen kiegészítést szeretnék tenni: az *András evangéliuma* akár Apokrif-parafrazisként is felfogható: a cím, ahogy a szokatlan számozás is, mintha az Apokrifra utalna (lévén a Bibliában nem szereplő, tehát „apokrif” evangélium), egyes képei konkrétan is a Halak a hálóbant idézik meg, míg a nagyon egyértelmű bibliai utalások áttételesen szintén a Pilinszky-versek világához kapcsolódhatnak. A szöveg másfelől – és ez a kiegészítésem – akár a költői nyelv mediális aspektusaival is szembesíti olvasóját: amennyiben már címében is oralitás és szkriptualitás kettősségét problematizálja. Az evangélium szó persze mintha önmagában hordozná is ezt a kettősségét: a szó eredeti jelentése „örömhír” inkább a szóbeliségre, míg az evangélium széles körben elterjedt jelentése ’Krisztus tetteit bemutató

könyv' egyértelműen az írásos formára utal.) A vers a palimpszesztikus paronomáziának, egy még az egyébként is szokatlan eljárásan belül is unikális esetével kezdődik: „Kezdetben volt a sírás”. A sor szinte megkerülhetetlenül idézi föl János evangéliumának kezdő sorát: „Kezdetben volt az Ige”. A szöveg azonban a hasonló hangzás révén egy harmadik elemmel is kibővíti az alakzat hatókörét: a legtöbb olvasó számára a „kezdetben volt az írás”-sort is bevonva az értelmezésbe. A palimpszesztikus paronomázia ezen variánsa azért is tehet szert kitüntetett jelentőségre, mert három olyan elemet (ige – írás – sírás) képes egyetlen alakzatba sűríteni, amelyek (szemantikailag) a leghangsúlyosabban szembesítenek a költői nyelv medialitását érintő vitákkal, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a „kezdetben” kifejezés (akár a János evangéliuma értelmében is) a legvégső, illetve legelső eredetre vonatkozik (hogy tudniillik a kimondott, vagy a leírt szó élvez-e elsőbbséget).

A sírás szó használatával első ránézésre megkerülhetőnek tűnik az elsőbbség kérdése (a sírás például Plessner ismert értelmezésében is „túl vagy innen” van bármiféle nyelvi megnyilvánuláson, miközben nyelvvel egyébként rendelkező lények sajátja) tehát a szöveg az Apokrif „nincsen szavam” paradox kijelentéhez hasonlóan a nyelvnélküliségben, a nyelvi eszközöktől való megfosztottságban határozza meg kezdőpontját.

Az ötödik strófától kezdődően azonban már szövegszerűen is az írás kerül a középpontba, a záróstrófa pedig mintha újra a kezdőstrófa mediális kétségei közé vezetné vissza az értelmezőt.

6

Írás vagyunk s a kéz, mely
eltöröl - mintha a föld
fáradt hátát simogatná.

7

Mit írtam itt a porba,
mit? S miért tüntettem el?
Tüzeknek üdvét, bűnjelét:
vak angyaloknak énekét?

A hatodik versszak meghatározatlan többes szám első személyrel jelölt „hangja”, saját magát és – a meghatározatlanságból adódóan – az egész emberiséget vagy végső soron akár a teljes teremtetett világot is az írással azonosítja, lényegében Hölderlin Mnemoszünéjével összhangban: („csak jelek vagyunk” – „írás vagyunk”). Erről az egyébként rögtön ki is törlődő (írott) szövegről azonban a hetedik strófában az derül ki, hogy valószínűsíthetően „vak angyaloknak énekét” rögzítette. (Az azonosítások láncolatában tehát a világmindenség egy olyan azonnal kitörlődő szöveggé válik meghatározhatóvá, amely egy már korábban följegyzett, illetve esetleg megszólaltatásra váró éneket tartalmazott. KAF szövege sem a porba írt szöveg tartalmára vonatkozóan, sem pedig a kitörlés ágensére, annak motivációira nézve nem szolgál biztos információval. Az angyalok porba írt énekének rejtélyessége, kétségessége így azt a szintén a János evangéliumában leírt történetet idézheti meg, amikor Jézus egy a farizeusokkal folytatott vitában, válasz helyet a porba ír. A történet annál is inkább rejtélyes, mert a Biblia szerint ez az egyetlen olyan alkalom, amikor Jézus nem beszél, hanem ír (sajátos módon azonban, a KAF-szöveghez hasonlóan, nem tudjuk meg, hogy mit.) Innen nézve nem zárható ki, hogy az eltüntetést pontosan a feljegyzés tökéletlensége, kiolvashatatlansága, vagyis a világ nyelven keresztüli megragadhatatlansága teszi szükségszerűvé; és mivel a tökéletesség egyedül Isten sajátja, a szöveg eltörlésével pedig az angyalok éneke is hozzáférhetetlenné válik, végső soron a kezdő, nyelvnélküli állapot áll újra elő. Vagyis: innen nézve a „kezdetben volt a sírás” sor legérdekesebb sajátossága éppen az, hogy miközben az sírás-írás-ige alakzatában az akusztikai hasonlóság okán éppen a hangzás elsőbbségére irányítja a figyelmet, szemantikai szinten pontosan ennek ellenkezőjét, vagyis az írás elsőbbségét állítja. (Az elemzés nyilvánvalóan tovább is vihető, a sírás nyelven kívüli állapota pontosan ennek a rögzíthetetlenségnek a következménye... stb.)

KAF költészetében mindössze két jelzett Pilinszky-hommage-t találunk, a Versiculus-t, és a Pilinszky-portré. Lectio-t, amelyek egymást követik az *Adventi fagyban angyalok* című kötetben. (ez utóbbiról most nem beszélnek)

Versiculus

Pilinszky János emlékének

Megtöretett táj:
Monstrancia fénylik. Majd
Fölmutatnak ... Mint
Téli faágak a holdat:
Fogyó lelkecske, lunula!

KAF szövege mindjárt formai szempontból is sok kérdést vet föl, ugyanis úgy tűnik, hogy a két hangsúlyosan felkínált műfaji kódból mintha egyiket sem teljesítené be tökéletesen vagy problémátlanul: a versiculus cím jelentése versecske, de a római liturgiában olyan páros szerkezetű mondatot értenek alatta, amelynek első része a Vers, a szoros értelemben vett versiculus, második része pedig a Responsum, a 'válasz'. (V: Az Úr legyen veletek – R: És a te lelkeddel!) A szöveg így egy olyan liturgikus megszólalásként definiálja önmagát, amely definíciószerűen is a párbeszédre épül, a szövegből azonban nem dönthető el, hogy magát a Responsumot is tartalmazza-e, vagy az hiányzik, esetleg a megszólítottnak, vagy éppen az olvasónak kéne azzal kiegészíteni. Hasonlóképpen zavarba ejtő a másik kínálkozó műfaji kód, a tanka is, amely a versiculushoz hasonlóan szintén két különálló frazeológiai egységből áll. Az első három sor, az úgynevezett karai no ku ('felső strófa') (a tulajdonképpeni haiku) moráinak száma hibátlan, 5-7-5 a következő két sor, a shimo no ku ('alsó strófa') szótagszáma azonban KAF-nál 7-ről 8-ra bővül, így a vers egésze 31 helyett 33 szótagú, amely természetesen akár Krisztus hagyomány szerinti életkorának is megfeleltethető. (Azt a lehetőséget, hogy KAF elrontott egy tankát, kizárnám.)

Zavarba ejtő maga a beszédsszituáció is, sem az nem egyértelmű, van-e a szövegnek megszólítottja (a fölmutatnak kétségkívül érhető egyes szám második személyként is, „fölmutatnak téged” és akár a „fogyó lelkecske” is érthető a beszéd címzettjeként), ám ebben az esetben sem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy az implicit aposztrofé megszólítottja Krisztus

vagy Pilinszky, a fölmutatnak nyilván az Úrfelmutatás kapcsán elsősorban Krisztusra vonatkozhat, míg a „fogyó lelkecske” sokkal inkább Pilinszkyre. A szöveg sajátos szóhasználata is teológiai zavarokat okozhat, ugyanis bár a megtöretés kifejezést egyértelműen az eukarisztiával, az Úrvacsora szereztetési igéjével, még pontosabban a krisztusi áldozattal kapcsoljuk össze, a kifejezés ebben a kontextusban kizárólag a protestáns Bibliafordításokban olvasható, I Kor Vegyétek, egyétek! Ez az én testem, mely ti érettetek megtöretik; ezt cselekedjétek az én emlékezetemre, míg a katolikus fordításokban a megtöretés nem szerepel: Vegyétek és egyétek, ez az én testem értetek. (Szent István Társulat). A megtöretett táj és a fénylő monstrancia azonosítása épp olyan rejtélyes, mint az, hogy az fölmutatásnak ki lesz az ágense, ráadásul a felmutatás maga a szöveg jelenidejében nem történik meg, sőt, még abban sem lehetünk biztosak, hogy a monstrancia, tehát a szentség felmutatására szolgáló edény tartalmazza-e egyáltalán az Eucharistiát, a szöveg ugyanis csak arról tudósít, hogy a monstrancia fénylik, – jobban belegondolva pedig – ez, és az ehhez kapcsolódó hasonlat a vers egyetlen formailag is jól megragadható és vizualizálható képe, azonban sem látvány észlelőjéről, sem az észlelés körülményeiről, például az észlelő nézőpontjáról nem tudunk meg semmit.

Vagyis, talán előre vetíthető, hogy a vers egészét olyan rögzíthetetlenségek, felcserélődések és transzformációk szervezik, amelyek végső soron a jelenlét vs. reprezentáció nem utolsó sorban mediális apóriáiba vezetnek, amely problémakörnek jelen szöveg kapcsán az eukarisztia körüli teológiai viták adnak különös jelentőséget. Mint ismert, a tridenti zsinat álláspontja szerint a konszekráció eredményeképpen bekövekezik a transsubstantiatio, vagyis Jézus teremő szavára a kenyér és a bor szubsztanciája megszűnik, és helyükre Jézus testének és vérének szubsztanciája kerül, miközben a kenyér és bor akcidensei (vagyis mindaz, ami érzékileg tapasztalható belőlük) változatlanok maradnak. A folyamat eredménye, hogy Jézus Krisztus valóságosan jelen van a kenyér és a bor „színe alatt”. Luther szerint a kenyér és bor a megszentelés után is megmarad kenyérnek és bornak, de azzal általunk nem érthető módon egyesül Krisztus teste és vére, úgy, hogy a kenyérben vagy a kenyérrel együtt Krisztus valódi teste adatik az úrvacsorával élőknek. A lutheri ubiquitas, a mindenütt jelenvalóság tana alapján Krisztus mind

isteni mind emberi természeténél fogva mindenütt jelenvaló és így méltán mondható, hogy teste és vére jelen van az úrvacsorai kenyérben és borban, de ugyanígy bárhol... Zwingli úgy tekintette a megtört kenyeret és kitöltött bort, mint a Krisztus halálára emlékeztető s a halálával szerzett üdvörl a hívőket biztosító jeleket, míg Kálvin szerint az úrvacsorában csak kenyér és bor adatik a hívőnek, de aki azokat igaz hittel veszi, az egyszersmind lelki szájával (spiritualiter) Krisztus testét és vérét veszi magához.

A megtörtetett táj és a fénylő monstrancia azonosítása persze önmagában is teológiai oximoron: még ha a lutheri ubiquitas alapján állíthatjuk is azt, hogy Krisztus testének megtörtetése egyszersmind a teremtet világ vagy táj megtörtetését is jelenti, a fénylő monstrancia, és az úrfelmutatás aktuusa egyértelműen csakis a katolikus liturgiákban gondolható el. Mindezek az ellentmondások pedig mintha összefüggének Lőrincz Csongor azon megfigyelésével, mely szerint Pilinszky egyes verseiben, így az Apokrifben az alapvetően analógiásan-identifikációelvű módon szerveződő bibliai allúziók integrálhatóságát a lírai nyelv megtöri és „mintegy ,kioltja’ a bibliai utalásrendszer jelentésteljességét, másrészt maga is ,meghasad’, és egyre inkább a jelölhetetlen képalkotás felé halad”. Persze, jobban belegondolva jelen esetben nem is elsősorban a bibliai utalásrendszerről, sokkal inkább a vallásgyakorlás különböző hagyományairól van szó, oly módon, hogy a protestáns hagyományt elsősorban retorikai elemek, a katolikus hagyományt pedig liturgikus praxisok és tárgyak reprezentálják. Jelenlét és hiány (eukarisztiától független) problematikáját Pilinszky költészetének kapcsán talán épp ezen a konferencián nem szükséges hosszan részleteznem, e tárgyban többek között Eisemann György Piéta és laterna magica című tanulmánya nyújt rendkívül alapos útbaigazítást, ezért itt csak azt emelném ki, hogy a KAF szöveg által felrajzolt képen még az is eldönthetetlen, hogy beszélhetünk-e egyáltalán bármiféle emberi jelenlétről, hiszen még a „fogyó lelkecske” is eltűnőben van a jelenetből.

Első ránézésre hasonlóan dezanropomorf irányú az alsó strófát felvezető enjambement, egy szintén „Pilinszky toposzokból” építkező hasonlat „majd felmutatnak, mint téli faágak a holdat (így, ha retorikai szinten vizsgáljuk, a szöveg mégiscsak megőrzött valamit a tanka kettős frazeológiájából, sőt az sem zárható ki, hogy esetleg a hasonlat vehikuma volna a responsum, ami

figyelembe véve a versifikáció mint „műfaj” kissé tautologikus jellegét, nem is egészen elképzelhetetlen.) A fénylő monstrancia, amely egyértelműen kulturális gyakorlatokhoz kötődik, a hasonlatban egy olyan természeti képbe fordul át, amely viszont furcsa módon és – az eddigiekkel ellentétesen – a természeti világ antropomorfizációját, esetleg szakralizációját kényszeríti ki: (a téli faágak „felmutatják a holdat”) Ez a természet általi Úrfölmutatás azonban úgy tűnik, nem a bizonytalan jövőben, hanem a szöveg jelenidejében történik: mindez pedig a vers kezdetére visszaolvasva akár úgy is értelmezhető, hogy pontosan a megtöretett táj lesz az, amely hitelesen képes az isteni áldozatot demonstrálni vagy felmutatni. (Ne feledjük, a monstrancia etimológiailag maga is a felmutatás szóból ered!)

Amennyiben pedig elfogadjuk azt az értelmezési lehetőséget, hogy a „fogyó lelkecske” Pilinszkyvel azonosítható, a lunula is az ő megszólítás-ként lesz értelmezhető, a lunula szó szerint holdacska, a római katolikus liturgiában az a holdsarló alakú csiptető, mely függőleges helyzetben tartja az Oltáriszentséget a monstranciában. Mindez pedig KAF versében natura és szakralitás olyan oszcillációjához vezet, amelyben felvillan ugyan annak a lehetősége, hogy Pilinszky, illetve Pilinszky költészete lehet az a kapocs, amely natúra, kultúra és szakralitás szféráját összekapcsolhatja, a jelenetből azonban éppen a Eucharistia, az Oltáriszentség, vagyis a megváltás bizonyítéka hiányzik, illetve éppen ez szakad le az emberi szférájáról.

Vagyis, parafrázálhatjuk itt Lőrincz Csongor *András evangéliumáról* tett megállapításait, bár a Pilinszky-toposzokból, még pontosabban Pilinszky-sztereotípiákból építkező megszólalás textuális-pragmatikai konstellációjába valamiként be van íródva a kérügmatis hangnem lehetősége mint nem automatikus módon redukálható komponens, KAF szövege eme hangnem jelenléte által korlátozott textuális potenciál felszabadításában, a kognitív nyelvhasználati mód komplex feltételrendszerének való kiszolgáltatásában, és jelen esetben kazuisztikus összezavarásában érdekelt.

Az azonosítások láncolata ugyanis a szöveg rövidsége ellenére is alig követhető, a megtöretett táj egyenlő lesz a fénylő monstranciával, a monstrancia (amelyről sem azt nem tudjuk hol van, sem azt, hogy szó szerint fénylik-e

vagy metaforikusan) hasonlít a holdhoz (amely, mint tudjuk a valóságban nem fénylik, csak tükrözi a fényt), de holdacskaként van megnevezve (véltetőleg) Pilinszky, vagy Pilinszky költészete is, amely holdacska viszont metonimikusan visszaíródik a monstranciába, annak mintegy alkatrészeként, a szöveg jelen idejében lehet, hogy jelen sem lévő rejtélyes T/3 személlyel jelölt entitások a fákhöz hasonlítanak, a fák és a hold pedig a megtöretett táj reprezentánsai és így tovább, tulajdonképpen végtelenül.

