

Ianus könnyei írnak

KOVÁCS ANDRÁS FERENC: *NÉVTELEN CSERÉPDARAB*

Kovács András Ferenc *Névtelen cserépdarab* című kötete a szerző életében megjelent utolsó könyve. A tragikus hirtelenséggel elhunyt KAF több mint negyven magyarul megjelent kötetből álló életművének váratlan lezárása. Ha az irodalomkritika a műfordításokat, idegen nyelven megjelent könyveket, interjúkat és folyóiratközléseket nem veszi figyelembe, akkor is kijelenthető: óriási és hatását tekintve is megkerülhetetlen életműről van szó, amelynek a feldolgozása is egy életet tölthet ki. Erről az oeuvre-ről úgy írni, hogy az ne a megszokott panelek, a recepcióban megszilárdult értelmezői műveletek ismétlése legyen, komoly kihívás. Egyrészt főként azért, mert például a Calvus-versekről csak kevesen, azonban nagyon magas színvonalon írtak, főleg Csehy Zoltán [aki a szóban forgó kötetről is az első, igen alapos kritikát jegyzi], Kerti Anna Emese, Polgár Anikó, Tamás Ábel és Tar Ibolya, részben pedig Mészáros Márton. Jelen sorok ráadásul úgy születtek, hogy írója számozott, dedikált példányt kapott a szerzőtől és KAF-tól, valamint a rómaiaktól. Másrészt pedig azért nehéz feladat a *róla* való beszéd, mert a késő köztársaságkori római költő és rétor töredékeinek közlése, amelyeket KAF fordított és egy kötetbe rendezett, még mindig befejezetlennek tekinthető – ahogy erről a kötet egyik fűlészövege és a különböző visszaemlékezések is tanúságot tesznek –, s már örökre az is marad.

A *Névtelen cserépdarab* című kötetéről szóló beszéd alaphelyzete tehát egyszerre foglalja magában a gyászbeszéd különös formáját, a KAF-recepció áttekinthetetlen anyagának terhét, az életmű folyamatos belső textuális mozgásait és összefüggésrendszerét, valamint az alakmások létrehozásával együtt előálló filológiai problémákat. A kötet címe és a szövegek két ciklusra történő felosztása követi az egész KAF-életműre jellemző tudatos kompozíciós építkezést, amit az alcím is egyértelműen megerősít [*Versek, válogatottak, régiek, újak – valamint műfordítások: Caius Licinius Calvus harminchat verse*]. Az első ciklus verseinek sorrendjét, sőt magát a szelekció elvét is meghatározza, hogy a címnegyedben található, a ciklus alcímének vagy tulajdonképpen az egész kötet második alcímének is betudható pretextus pontosítja és bővíti is az elsőt: *Ianus könnyei nyílnak [Válogatottak, régiek, újak: 1981–2023]*. A kötet önértelmezésére nézve is jelentős (második) alcím tehát egyszerre két könyvet nyit meg az olvasók számára, amely Ianus alakján keresztül az idővel, az összegzéssel és az emlékezéssel hozható összefüggésbe. Az irodalmi olvasás ezért egyszerre indulhat el azon az úton, amely KAF saját, régi és új verseit (vagyis könyveit) nyitja, és azon, amely a KAF-verseket és Calvus szövegeinek KAF általi műfordítását választja szét. Innen nézve a ciklus címében található birtokos jelzős szerkezet is figyelemre méltó, hiszen éppúgy játékba hozza Ianusnak a könyveit, tehát az istenség saját szövegeinek feltárulását, mint ahogyan az olvasás munkáját, amelynek következtében ez az autoreferens viszony egyáltalán létrejön. Jóllehet az ilyen irányú értelmezésektől nem áll távol az sem, hogy a könyvek KAF kötetén belül nyílnak, és az sem, hogy KAF hasonlóvá válik egy istenséghez (tulajdonképpen maga a sokarcú isten). Ez utóbbi, kissé elrugaszkodott értelmezést azonban az erősítheti

mégis, hogy a [második] alcím után következő mottó Horatius Kardos László által fordított Ódáiból származik. A II. 20-as darab bevett értelmezése alapján ez a szöveg a költői halhatatlanságot tematizálja, és ezáltal a szubjektum stabilitásának kérdését is mozgásba hozza, ami szorosan összefügg a *lanus könyvei nyílnak* alcímmel. Ráadásul a „kétarcu költő, a laza légen át” sorban eredetileg a „biformis” latin szó szerepel, amely egyaránt utal lanus-ra és a 'kettős alakra', vagyis a költőre és a hatyúra [amely később szerepel is az ódában]. A *Névtelen cserépdarab* megszólalásmódja/módjai tehát alapvetően kapcsolatba kerülnek a légnemű, éteri, tiszta, laza, töretlen fogalmakkal [„per liquidum aethera”], ami végső soron KAF-nál az alakmásképzés és hagyománykövetítés poétikájától egyáltalán nem áll távol. Már csak azért sem, mert lanus alakjának esetében a „kétarcúság” az ifjú és idős kettősségét, valamint múlt és jövő, pillanatnyiség és tartósság kölcsönviszonyát mutatja fel, ami a kötet szempontjából a régi és új versekre is érthető, valamint a múlthoz kapcsolódás és a jövőre való nyitottság viszonyrendszerére, az időben történő mozgásra, elmúlt és eljövendő idők átjárására hívja fel a figyelmet.

A kötet nyitóverse rá is játszik erre a szituációra: a hazatérés, száműzés és megőrzés dinamikájára épülő szöveg éppen a költői megszólalás és a szerepvers lehetőségeit tematizálja. Az *Aszandrosz hazatér* című vers, amely KAF első, *Tengerész Henrik intelmei* kötetében jelent meg először, így – szándékosan elszakítva eredeti kontextusától, a *Mikor Aszandrosz megfutott a Városból* című verstől – már a nyomhagyás és a felfedezés relációjának problematizálásával indítja az egész könyvet. [Aszandrosz ráadásul olyan figura, aki – korábban Assandro néven – sokszor Ophelio Barbaro testvéreként jelenik meg.] Az eredeti kontextus alkalmazása ebben az esetben azt is kiemeli, hogy az ebbe a kötetbe beemelt Aszandrosz-versekben az önmegszólítás miatt eldönthetetlen, mi a megszólítás alaphelyzete és iránya. Ez az eldönthetetlenség nemcsak az aposztrófikus beszédhelyzet szempontjából fontos, hanem különböző textuális összefüggések megteremtésében is kulcsszerepet tölt be: a kötet címében szereplő „cserépdarab” például az első vers „zúzott amforacsonk, torz szavazócserép” sorának összeolvasásával az egész kötetre is kiterjeszti a száműzetés, ki- és elválasztottság, valamint a hazatérés képzetköreit. Persze, csak addig annyira egyértelmű ennek a kapcsolatnak a tematikus elsődlegessége, ameddig az *Aszandrosz hazatér* utolsó szakaszában az „s arcod már idegen, kortalan és gyanús” sor az arc és hang megteremtésének és törlésének játékát át nem viszi az olvasás és az önmegszólítás által motivált újraolvasás viszonyára. [A „...távolodó ekszodoszokba zár” rész éppen az olvasás folyamatában megtalált és szükségszerűen elvesztésre ítélt költői hangra utal, amely a kiüzetésen kívül a dialogikus módon történő lezárással is szoros kapcsolatban áll.] A kötet további két verse is nyilvánvalóan erre épül: az olvasás konzerváló és törlő munkáját állítja a középpontba. Ameddig a kötetnyitó két Aszandrosz-vers az aposztrófikus beszédnek keresztül, addig a *Cseréptánc* már a grammatikailag is egyértelműen jelölt egyes szám első személyű megnyilatkozásban tárgyalja az olvasásnak mindig kitett én-létesítés problematikáját. [A kötet borítóján szereplő törmelékekből, cserépdarabokból, kövekből kirakott arc vizuálisan is ezt az újrafelhasználást vagy palimpszesztust erősíti meg.] A nyelv formapoétikailag fenntartott emlékezetéért való küzdelem azonban a ciklus összes versét összeköti. Ez a nyelv olyan médiumként érhető tetten, amelyen a letűnt világok beszéde szólalhat meg újra, amely nyomokat képes felhozni a múltból,

s amely például Aszandroszt is hordozza. Az Androsz formában is szereplő név egyszerre lehet Assandro után a fiktív alak újabb megnevezése, miközben Kavafisz Athén felé tartó hajójának neve [*Hazatérés Hellászból*], ahogyan vagy a hazatérés, vagy a puszta helyszíne is lehet az Égei-tengeren. [Asz]androsz tehát nevében is őrzi és hordozza önmaga távozását, utazását és hazatérését, ami tulajdonképpen egyáltalán nem meglepő a KAF-világban jól tájékozódó olvasó számára. Ahogyan a ciklus első három versének formai jellegzetességeit látszólag megtörő *Gyors kerameikoszi sors* esetében sem, hogy a cserép készítési helyén [Kerameikosz] élő Euphórión halálverse gazdag intertextuális hálóból készült. A daktilikus lüktetésű rövid szöveg zárlatában a számos bor kiöntésével lezárt gyász a költői beszéd berekesztésével is jár egyszerre. Nem véletlen, hogy a kötet címét adó, az egész szövegen végigvonuló motívum a sorok/sorparók szétszórásaként, vagyis a beszéd darabjaiként is érthető, ahogyan erre a cím sorfajta jelölő áthallása [*Gyors kerameikoszi sor*] rá is játszik, és mindeközben a humortól sem mentes szöveg egy rövid életűbemutatást visz véghez, vagyis egy sors gyors leírását adja.

Mindez ugyanúgy megfigyelhető az első ciklus összes versében, mint az Aszandrosz-versekben, vagyis az antik mérték emlékezete, a megszólalás és olvasás/olvashatóság problematizálása sugárzik át minden szövegen, legyen az a „*Száll a tavasz...*”, a Babits-centenáriumra írott vers vagy a *Semper eadem*, ami akár az *András evangéliuma* párversének is tekinthető [„Tán egy kéz leporolja még...” 16.]. Erről a központi kérdésről való gondolkodás még akkor is egybetartja a szövegeket, ha azok sokszor nem kapcsolódnak egyéb poétikai, motivikus módon. Az *Erdélyi iskolák falára* és az *Arany János azt üzente* című szövegeket távolról a 19. század köti össze, közelebről pedig az átírás, átköltés, az adjekció és kiegészítés játéka, valamint a szó és írás tanító, megőrző és továbbító viszonyaira történő reflexió. A ciklusba válogatott versek másik csoportjába tartoznak azok, amelyek a gúny, a vád és a szitkozódás különböző formáin keresztül teremtenek egy „alakot” (nem maszkot, inkább szövegfiltert). Persze ezt is eltérő módon teszik, hiszen Andreas Transylvanus például a KAF által létrehozott Mátyás-kori humanista, akinek életéről – szokás szerint – a kurzívval szedett „főlérendelt” szerző ad számot, míg Therszitéz ugyan kevésbé fiktív személy [amennyiben az *Iliász* jobban hitelesít], azonban a „közreadó” szerzőtől szitokversben kap hangot. Ezek a versek ugyan jelentősen különböznek az őket követő ajánlott vagy hommage-versektől, de a kötet már említett alapkérdéseiben nem térnek el radikális módon. A *Kantikum alkonyi fényben* például önmagában, egykori textuális összefüggéseiből kiemelve is példázza az arcképzés, önmegjelenítés, megszólalás és emlékezet viszonyrendszerének dilemmáit. A *Bohócöröklét* egyik divertimentójának darabjaként is ismert, Dsida Jenőnek emléket állító vers, amely a „cserépdarab” vonatkozásait is játékban tartja, a KAF-képzés kiváló példája. A szöveg az akrosztichon alkalmazásával egyszerre idézi fel az antik költészet és a középkori dalnokversenyek világát, és hozza létre KAF-ot. Ebben az esetben azonban a háromtagú műfajjelölő cím maga is egy akrosztichon, amely ismét érzékelhetővé, láthatóvá, megjegyezhetővé teszi a KAF-monogramot, az első versszak sorai pedig szintén. Ez a háromszorosan is megerősített kapcsolat egyértelműen a KAF névre irányítja a figyelmet, miközben a vers az alcím által is jelzi, hogy éppen Dsida Jenő emlékének szól. Az adóniszi sorral játszó vers emlékezet és felejtés kapcsolatán kívül a költőelőd és KAF viszonyát,

valamint a megszólalás versben rögzíthetetlen identitásának problémáját veti fel – a „törésen” és „szétosztáson” alapuló teljes élet perspektívájából. Ez a viszonyrendszer megfigyelhető a további versekben is, ahogyan például a *Propria manu* című vers az arcot az étellel hozza összefüggésbe, a *Névtelen etruszk költő arca föllizzik* pedig a lírai beszéden átszűrt költő arcát teremti meg.

Az *Amor! Róma! Tavaszdal!* című vers pedig úgy vezet át a kötet második részébe, hogy utolsó, az egész ciklus címét adó sorával (*Ianus könyvei nyílnak*) a nézés és tekintet kapcsolatán keresztül az olvasás visszatekintésre és továbbhaladásra épülő folyamatát sürgeti. Ez a második egység Calvus harminchat versét tartalmazza, melyek közül egy (*Trágár? Én? Soha...*) a tartalomjegyzékből kimaradt. Az, hogy egy vers valójában olvasható, mégis „hiányzik” a tartalomból, tulajdonképpen a szokásos értelmezői lehetőségteret nyitja meg: az olvasó összekapcsolhatja a kötetben belüli textusokkal, de az életmű egyéb darabjaival is összefüggésbe hozhatja ezt a hiátust. Annyi bizonyos, hogy a KAF-életmű esetében kevésbé lehet figyelmetlenséget sejtteni a kimaradás mögött – itt inkább a szitokvers durvaságáról vagy pedig egy, a „fordító” és közreadó „KAF” által átértelmezett ce[n]zúráról van szó. Ez a hiány annál is inkább feladja a leckét a kötet eljövendő olvasói számára, mivel ennek a KAF-könyvnek az esetében is egy – már említett – tudatos kompozíciós eljárás figyelhető meg, ugyanis a ciklusok egyenként harminchat verset tartalmaznak, és a tartalomjegyzéket nem számolva éppen a felénél váltják egymást az összesen százhusz oldalas műben. A Calvus-versek fiktív keretét adó KAF, aki – saját története szerint – fordítja és válogatja is a textusokat, a kimaradó, mégis olvasható vers által rá is mutathat a torzóban maradt „poétai korpusz” esetlegességeire, még alakulóban lévő folyamataira. Főleg azért, mert az egész ciklust egy Calvus-életrajz vezeti be. Ennek az életrajznak már több változatát is lehetett olvasni, ez azonban ismét egy másik, látszólag a történeti dokumentumok tanúságaira hagyatkozó felvezető, amely az eddigi életrajzok újabb variánsát adja. Persze, ez egyszerre egy önreflexív műveletként is érthető, hiszen az aláírás nélkül (véltetően KAF vagy Kovács András Ferenc írja az életrajzot) ellátott bevezető a lecsupasztított korpuszt és a „calvusi életmű” fordításának kezdetét jelöli csupán.

Ezzel az életrajzgyártással függ össze a fentebb említett másik feladat, amely az olvasás során előáll, vagyis az alakmásokkal együtt járó filológiai problémák feloldása. Több elszórtan lévő szöveghely, valamint Mészáros Márton interjúi és személyes közlése alapján feltehető, hogy Quintus Aemilius Fabullus nem annyira különbözik Calvus-tól, pontosabban ő az elődje és az ő szövegeit [a soha már el nem készülő „teljes kiadás”-hoz] Calvus-ként kell számolni. Miközben például a *Kompletórium* csak Calvus és Catullus jó barátjaként festi le, bár sok tekintetben kísértetiesen hasonlít Calvusra, hozzá „képest csak léha rögtönző maradt”. Calvus versei mindenesetre sem poétikai jelentőségükben, sem pedig a tematizált problémák szempontjából nem térnek el lényegesen a *Ianus könyvei nyílnak* című első ciklus verseitől. A Calvus-versek első darabja, a *Jó Catullusom...* rögtön vissza is utal az arcképzés és létrehozottság kérdéskörére: „Mert tán nélküled én sosem lehetnék / költő... Anyira összenőtt a lelkünk, / hogy már nem tudom, ó, melyik tömör sort / irtam én, s melyiket te? / Nem vagyok hát / transzpadén csodagyermek én... S poéta / sem, talán...” [65.] A költői szöveg és a közös munka jól ismert párhuzamán kívül a vers nemcsak a három szerzői pozíció összetartozásáról ad számot, hanem közös bukásuk lehetőségéről is. Az ugyanis,

hogy a sorképzés szegmentáló műveletei mindig értelmi határon [ti. a soráthajlással sokszorozva a jelentésképzést] vágják el a potenciális szintaktikai egységeket, kilátásba helyezi a szétválaszthatatlanságot is. Már az idézett szakasz első sorában az látszik, hogy a kijelentés éppen a „költő” kategóriájának megnevezése előtt szakad meg tipográfiai és vizuális szinten, ami egyszerre teremti meg azt a helyzetet, hogy Kovács András Ferenc kötetében a KAF által fordított Calvus-vers, amelyet utóbbi Catullusnak címzett, azt állítja: „nélküled én sosem lehetnék”, majd később pedig: „[n]em vagyok hát...”. Az utolsó sor fénytörésében ez a szerzői hármasság összefonódásán kívül magát a poétikai alakulásfolyamat stációit is színre viszi, vagyis a lírai én önkimondásának bonyolult feltételezettségét és egyáltalán a múlt rétegein átszűrt megnyilatkozás lehetőségét. A vers tulajdonképpen az alanyiség és a stabil beszédhelyzet illuzórikus jellegét is leleplezi azáltal, hogy a hangsúlyosan írott sorok és a szubjektív megnyilatkozás közötti referenciális viszonyt fordítja ki, és a „csodagyermek én” kifejezéssel még talán némi ironikus felhangot is ad. Márpedig ez az irónia csaknem a ciklus összes versében kitapintható. A *Kismadár, zengj...* című szöveget leszámítva a *Jó Catullusom...* textust követő négy versben talán egyre erősödő formában is, amelynek csúcspontja éppen a *Trágár? Én? Soha...* című, a tartalomjegyzékből kimaradt vers.

A második ciklus azonban nemcsak trágárság, bökvers és merő irónia, hanem az átalakulás folyamatát lezáró textuális emlék is egyben. Az első ciklusban olvasható *Névtelen etruszk költő arca föllizzik* című vers párdarabja, a *Névtelen etruszk költő* verstöredéke kiváló példáját nyújtja ennek a viszonynak. Az arc létrehozását, láthatatlanságból történő kiemelését követően annak beszéde is előkerül, még ha csak töredékes formában is. A két szöveg ráadásul szintén csak a költői közvetítés eredménye, ugyanis mindkét vers a lírai beszéd által keretezett idézet, amelyet elég nehéz lenne egyértelműen Calvushoz rendelni. Egyrészt azért, mert az utóbbi versben – a második ciklus struktúrája és beszédmódja felől nézve – Calvus maga is olyan közreadóként lepleződik le, aki csak „másolja” a névtelen költő versét. Másrészt pedig azért, mert a két ciklus szétválasztja a megszólalókat, miközben hordozza is azokat, vagyis teret ad a megszólalás lehetőségének. KAF és Calvus ilyen módon úgy kapcsolódnak össze, hogy az eddig rejtett, mert csak közvetítő tevékenységük során megmutakozó nyelvi világokat engedik szóhoz jutni. A két szöveg pedig elég sok hasonlóságot mutat ahhoz, hogy az olvasó ne tudja kikerülni az egyezések és eltérések játékát, mintegy a két töredéket egy-egy szövegváltozatként is értékelheti. A Calvus-töredékek között talált töredék, amely maga is csak – Calvus jóvoltából, Calvus kézírásában – másolatként maradt fenn, az emlékezet és felejtés khiasztikus viszonyának allegóriáját nyújtja. Ezért lehetséges az, hogy mindkét szöveg „ajándéknak” minősíti és ajándékba küldi a verset. Olyan ajándék ez, amit a *Névtelen cserépdarab* a saját maga olvasóinak ajándékoz attól függően, hogyan fogadják. Innen nézve nem véletlen, hogy a válogatott versek a két ciklus vonatkozásában maguk is Janus-arcként funkcionálnak, mert – ahogyan a költői megszólítás alakzatában is – egyszerre odafordulnak a figyelő olvasókhoz, és elfordulnak azoktól, akik eldobják ezt az ajándékot. Kovács András Ferenc kötete, ahogyan öröksége is, éppen ezért óriási, megkerülhetetlen és utánozhatatlan. [Bookart]

PATAKI VIKTOR