

MÉSZÁROS MÁRTON

KÖLTŐI ERŐSZAK KAF KÖLTÉSZETÉBEN

Palimpszesztikus paronomázia, félszemrím, szolecizmus

Miután a jelen kötet anyagául szolgáló konferencia előadásai között igen nagy hangsúlyt kaptak az erőszak filozófiai és elméleti kérdései, az alábbi dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy gyakorlati példákon keresztül mutassam be a Kovács András Ferenc-líra „nyelvi erőszakkal” kapcsolatba hozható egyes eljárásait. A dolgozat jelentős részben korábban már megjelent KAF-elemzéseim ilyen fókuszú megfigyeléseit gyűjti egybe, abban a reményben, hogy ebben összeállításban hangsúlyosabban képesek megragadni a poétikai/nyelvi/retorikai „erőszak” karakterisztikáját a szerző költészetében. Az „erőszak” ezekben a példákban elsősorban olyan önkényes határátlépésként definiálható, amely elsősorban intertextualitás és oralitás–szkriptualitás, és csak másodsorban norma–deviancia vagy köznyelvi–költői dichotómiáinak mentén ejti zavarba olvasóját, teszi megkerülhetetlenül látványossá a határátlépés tényét, és használja ki egyszersmind az ezen aktusok kínálta poétikai lehetőségeket. A következő elemzésekben – kiterjesztőleg – „erőszaknak” tekintek minden olyan eljárást is, amikor a költői szöveg úgy bontja meg az értelmezés harmóniáját, hogy lehetetlenné is teszi annak valamiféle megnyugtató lezárását.

Az 1993-ban, a *Költözködés*¹ 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* és Ady *A föl-földobott kő* című versének sajátos akcentusú parafrázisaként, szintéziseként olvasható.

¹ Kovács András Ferenc, *Költözködés*, Jelenkor – Kriterion, Pécs – Bukarest, 1993.

Kövek a magasban

Kövek dobódnak, röpkülnek fennen:
magas hazákban mivé kell lennem,
ha már nem szállhatok...

Mert sosem öltem, mert sose szültem –
vonzom a földem elnehezülten,
mint a remény, a szó.

Kövült szemeknek megtör a fénye:
fölemelkedni, lengeni kéne
lakatlan pilléként...

Hullton ki hulltam, lebegnék végre
én is szabadnak levegőégre –
lendülni sem tudok.

Kövek dobódnak, bolygókká válnak:
magas hazákból vissza se szállnak
végül sem, akkor sem.

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, behunyt 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 közhellyé vált szövegét: és végső soron a földobott, 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 otthonosságként 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 földobott kő ebben az olvasatban mintha éppen ennek a köztes, 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 földobott 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 kívánatosnak 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 kibogozhatatlanul: „a vonzom a földem elnehezülten” ok és okozat felcserélődésén alapuló, azaz metaleptikus képében, a földtől való emelkedésre 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 jelen idejében a földön vagy a magasban van-e, azaz a magasba emelkedés ígérését rejti-e, vagy ellenkezőleg: éppen ez a nyelvbe vetettség érthető a szabadság korlátjaként. Az illyési pozitív, otthonos „fent” és a negatív, idegen „lent” kettőséget 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 léthez való ambivalens viszonnal is magyarázható.)

A *Pro Domo*² 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 nyitányát 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 is „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 alatt található rejtett, csak műszerek segítségével olvasható bevésődés. 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 esetében éppen nem az elrejtés, hanem a kimondatlan hasonló hangzású szó önkéntelen felidéződése lesz meghatározó). 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 elkülönböződése a felidézettől, tehát: az „Óz” áll szemben „pózzal”, a „csodája” a „homályával”, az „írás” a „sírással” 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 vonatkoztatható 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 paradigmaticus 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 felidézésére, sőt jobban belegondolva, annak esztétikai formájára is. KAF szövege tehát itt legalább annyira érdekelt a babitsi hagyomány megőrzésében, mint kitörlésében. Ennek

2 Kovács András Ferenc, *Lelekem kockán pörgetem*, Jelenkor – Kriterion, Pécs – Bukarest, 1994.

legszellemesebb megoldásaiban pedig játékosan, viccesen, mégis 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*, egyes bibliai történetek parafrázisainak tekinthetők, vizsgálandó szövegünk, az *András evangéliuma*³ az előbbi mellett Pilinszky János költői nyelve felől vizsgálva is 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 Helmuth Plessner ismert értelmezésében is „túl, vagy innen” van bármiféle nyelvi megnyilvánuláson, miközben nyelvvel egyébként rendelkező lények sajátja),⁴ tehát a szöveg az *Apokrif* „nincsen szavam” paradox kijelentéshez hasonlóan a nyelvnélküliségben, a nyelvi eszközöktől való megfosztottságban határozza meg kezdőpontját.

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

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

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 ír le). Innen nézve nem zárható ki, hogy az eltüntetést pontosan a feljegyzés tökéletlensége, kiolvashatatlansága, vagyis a világ nyelven keresztüli megragadhatatlansága teszi szükségessé; és mivel a tökéletesség egyedül Isten sajátja, a szöveg eltörölésével pedig az angyalok éneke is hozzáférhetlenné válik, végső soron a kezdő, nyelv nélküli állapot áll újra elő. Vagyis: 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 palimpszesztikus paronomázia egy sajátos esetét figyelhetjük meg a *Psalmus Transylvanicus* című szövegben is:

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

KAF szövegének a 90. zsoltárral való összekapcsolhatóságát (a Szenczi Molnárnak szóló ajánlás mellett) a zsoltár ikonikus első sorának megidézése teszi nyilvánvalóvá. A „Tebenned bíztunk eleinkből fogyva” sor a mai nyelvben kissé szokatlannak, archaikusnak tűnő „Tebenned bíztunk” alak, valamint a hasonló hangzás révén idézi föl a zsoltárt ismerő olvasóban a „Tebenned bíztunk eleitől fogva” sort, így tulajdonképpen Szenczi és KAF szövege egymással is rímhelyzetbe kerül: „Tebenned bíztunk eleinkből fogyva” / „Tebenned bíztunk eleitől fogva”. A konkrét példában az „eleitől fogva” a ’mindig is benned bíztunk’ értelmében fordul át az „eleinkből fogyva” alakba, amely az ’ösköztől, a saját kulturális tradíciótól való elszakítottságként’ éppúgy érthető, mint például ’vezetők, iránymutatás hiányaként’.

A szöveg második sora ezzel szemben nem a hasonló hangzásra épül, sőt éppen az előző sorban felkeltett várákozásainkkal 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 elkülönböződésre 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 katarézisként 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 „eredetije” 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 – a jelenséget ezért még 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 az „Isten–ember”, hanem az „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 – „képviselő 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 *Üdvözlét 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 Szenczi 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 löttetek” vs. „S már otthon sem volt csak porból formálva”. E tekintetben azonban a legbeszédesebb a Szenczi 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.).

*

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 félszem-, félfülrímeket is, olyan alakzatokat tehát, amelyek egyébként egyik nyelvben sem létező alakok kimondását – kiolvasását kényszerítik ki. (Az alábbi, a *Cape Carnival Blues*ból⁵ vett példában egyrészt a Miámi alak a Májámi és Miami helyett, másrészt az Ájnstájn alak Einstej és Ájnstejn helyett.)

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

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 félszem-, mind pedig a félfülrím 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 nevezeten, amelynek a kimondásban vagy a ki nem mondásban találjuk meg a megoldását és így tovább.

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

Az éj eltelik ó,
pihen most Abilene
Ledőlt New Jericho
Miért lennék stabil én?⁶

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

⁵ Kovács András Ferenc, *Jack Cole daloskönyve*, Magvető, Budapest, 2010, 75.

⁶ *Uo.*

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.

Vagyis miközben a fentiek alapján a tiszta vagy félszem- és fülrímekeket talán nem túlzás az orális és szkriptuális közötti rögzíthetetlen oszcilláció egyik meghatározó trópusaként olvasni, ezen esetekben elsősorban a két szféra közti határ szükségszerűségének s egyszerűs mind fenntarthatatlanságának belátása és beláttatása érthető erőszakként.

Jóval direktebb normasértés a *Költészettankák* első strófája:

Én sokan vagyok.

Én kevesen is vagyok.

Én néha vagyok.

Nem az, kiről azt hiszik –

ő az. Az nem én vagyok.

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, már-már erőszakos, hogy óhatatlanul is a „homonímia” másik lehetséges értelmezésére, a „költészet-tankák”-ra irányítja a figyelmünket (talán a 'költészetről' szóló tankák' értelemben), miközben a szöveg természetesen mindkét lehetséges értelmezést 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 kijelentésekként olvassuk őket).

Az idézett első tanka első „karai no ku”-ja, 'felső strófája' három önálló kijelentő mondat és három – egyébként többé-kevésbé egymást is kizáró – paradoxon, amely – amennyiben a szöveget valamifajta ars poeticaként olvassuk – a hagyományos személyiség-központú költői pozíció megkérdőjelezéseként érthető. Az „Én sokan vagyok”, ahogyan az „Én kevesen is vagyok”, ráadásul szolecizmus is, tehát minden anyanyelvi beszélő által azonosítható „hibás alak”, hiszen a „sokan” és a „kevesen” a magyarban mindig többes számú igealakokat vonzanak. A kijelentés természetesen annak az egyébként Roland Barthes által is vizsgált⁷

⁷ „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, méghozzá pontosan azokon a területeken, ahol a monologizmus látszik törvényszerűnek.” Roland BARTHES, *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996, 71.

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 utolsósorban 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”, ’alsó strófa’ ön-magában 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 nézőpont-keveredés, 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 jelöli, míg ugyyanerre az „ŐK” által elgondolt és „ő”-ként megnevezett „ÉN”-re az „ÉN” következetesen az „AZ” mutató névmással hivatkozik. 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” éppenséggel 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 (például ha az „AZ” halhatatlan, akkor az „ÉN” halandó, ha az „AZ” nem látott könyvmáglyákat, akkor „ÉN” igen stb.).

*

Végül, a fenti eljárásoknak mintegy katalógusszerű összegzéseként olvasható a *Negyvenkedés* című Parti Nagy Lajos- és/vagy József Attila⁸-hommage is.

8 A szöveg ritmusa és sajátos rímei egyaránt József Attila [*Csak az olvassa...*] című szövegét idézhetik föl.

Negyvenkedés

„az őszi ég
már extra-lights,
s elmultifilt
prompt negyven év”
(Parti Nagy Lajos)

Az ember végül negyven év:
Szomorú, égi nedve még
Szivárg repedten s könnyedén,
Akár a rilkes könny-edény,
S a lét dezsőzve gyászvilán
Üt át időknék fásliján,
Mint mézet izzadó akác.
Isten lehallgat, nem magáz –
S marad, mi volt, a néma géz...
De gőze sincs, ha szét, ha néz.

Az ember végül negyven év:
Felejté képzelt fegyverét,
Fejében skiccek ezre pang,
Mint ketrecében Ezra Pound,
S ha rácsát szétreszeli – ott
Weöreslik Téesz Eliot!
Anyáz a föld, hszé' pusztaság,
S a felsőbb szerbek usztság...
Mindenki megtér, mondta Borges:
Rög az eszméhez, pór a porhoz!

Az ember végül negyven év:
Füröszté lelki kegy... Fenét!
Szivarzik, ír, hajtép, szaval:
Az Élet forró, szép Szahar,
De benne merre lesz oáz?
Elpasszióz, elpessoáz –
Néhány perszónát hazavisz,
Kimérten, mintha Kavafisz.

Kivan a pasziansz az Úrban:
Lazáz a láz a dancs, laz' űrben.

Az ember végül negyven év:
Nem több, csak egypár hetyke név.
Terjeng a líra – polimer!
Gerjedve sír Apollinaire:
Mit ér az homme, ha francia?
A mű haszon-klapanci?... Ja.
Perszuffé, s néha perszonál.
Gubancba vész a versfonál...
Bélszín dereng a külszinen –
A semmi ágál, hűl szívem.

Már maga a cím is nyilvánvalóan egy ismert kifejezés, a „hetvenkedés” etimológiailag ugyan motivált, ám végső formájában mégis önkényes felbontása. Túlzás nélkül állítható, hogy a szöveg egésze a rím- és ritmuskényszer egyszerre játékos, humoros és egyszerre pedig meghökkentő és nyomasztó eluralkodása bármiféle rögzíthető jelentés fölött. És noha a vers kétségkívül szép számmal kínál detrakciós metaplazmusokat (*szivárg, klapanci, szivarzik, oáz*), egyéni szóalkotásokat (*dezsözve, elpasszióz* stb.), amelyekben nem nehéz tetten érni a hétköznapi nyelvhasználaton tett erőszakot – talán nem függetleníthetően Parti Nagy Lajos költészetétől (és a formailag megidézett József-Attila-verstől) –, a szöveg leginkább látványossá tett „normasértéseit” a rímekben figyelhetjük meg. A „könnyedén” – „könny-edény” rímpár például olyan paronómázikus játékként viszi színre a rímkényszer szükségszerűen erőszakos jellegét, hogy a két kifejezés már szemantikailag is csak igen nehezen volna egymással összeegyeztethető. Még érdekesebb a „néma géz” – „nem magáz” mássalhangzós asszonánc (vagy „kancsal rím”), amely tulajdonképpen egy olyan rímpár, amelyeknek – lévén a szöveg páros rímelésű, és a „néma géz” a „szét, ha néz” hívóríme – ebben a rímrendszerben valójában nem is volna szükséges egymással rímhelyzetbe kerülniük.

A második strófa egyik legmeghatározóbb alakzata szintén egy palimpszesztikus paronómázia: a „Felejté képzelte fegyverét” József Attila *Irgalom* című versének „elejtem képzelte fegyverem, / mit kovácsoltam harminc évig” sorait idézi meg és radikalizálja, ami nem csak abból a szempontból figyelemreméltó, hogy mindkét szöveg valamiképpen az öregedéssel kapcsolja össze az egyébként is hiábavalónak tételezett harc föladását, hanem azért is, mert a „felejté képzelte fegyverét” képében a fegyver (a József Attila-szöveg jelen idejéhez képest egy nála éppen tíz évvel idősebb hang közvetítésében) kétszeresen is illuzórikusként lepleződik le: egyszerre képzelte és egyszerre elfelejtett. Az implicit József Attila-intertextust

jóval egyértelműbb, ám szintén eltorzított/erőszakos vagy komikus rímhelyzetbe hozott költői nevekre történő utalások követik, mintegy a *Sibi canit et Musis* és a *Pro Domo* (és így a költői hagyományhoz való pozitív viszonyulás) groteszk ellenpárjaként (pl. Weöreslik Téesz Eliot). Az „ezre pang” – „Ezra Pound” rímpár még ugyan többé kevésbé felfogható valamifajta „konvencionális” asszonáncként, a „szétreszeli ott” – „Téesz Eliot” már egyszerre épít egyfajta sajátos immutációs metaplazmusra, esetleg metatézisre, egyfajta adjekciós metaplazmusra, valamint az angol név „hibás” kiejtésének humoros volta (és a magyarban nagyon is áthallásos írásos rögzítése révén) a szolecizmusra vagy barbarbarizmusra is (amely probléma természetesen itt sem függetleníthető teljesen oralitás–szkriptualitás, sőt az önkényesség, erőszakosság problémakörétől sem, hiszen joggal vethető föl, ha T. S. Eliot nevében a T. olvasata a magyarosan ejtett „té”, az S. olvasata miért az angolosan ejtett „esz” stb.).

Hasonlóképpen erőszakosak (és kacagtatóak) a vers olyasfajta kínrímei (amely fogalom mintha önmagában is implikálná az „erőszak” fogalmát), mint a „mondta Borges” – „pór a porhez” vagy a „lesz oáz” – „elpesszoáz”. Szintén a mássalhangzós asszonánkra (vagy kancsal rímre) építenek a „Kivan a pasziansz az Úrban: / Lazáz a láz a dancs, laz’ úrben.” sorok is, noha itt a magyarországi magyar anyanyelvű olvasó számára idegen, az erdélyi magyar anyanyelvű olvasó számára azonban jól érthető „dancs” (‘piszkos, nem egyenes, szabálytalan’) révén mintha explicitté is tenné a szöveg a határátlépést.

Az egyébként is „létösszegző versként” olvasható szöveg zárlata vagy összegzése mégis – jelen tanulmány logikájából adódóan talán nem meglepő módon – egy újabb paronomázikus palimpszesztusba konkludál: „Bélszín dereng a külszinen – / A semmi ágál, hűl szívem.” A már formailag is megidézett József Attila-vershagyomány felől olvasva ez az alakzat nyilvánvalóan a „semmi ágán ül szívem” sort írja fölül és idézi egyszersmind meg, még hozzá úgy, hogy az egyébként a totális hiányról tanúságot tevő szöveget radikalizálja. Egyrészt azáltal, hogy a nyelvileg radikális stílustörésként olvasható bélszínt (mint a tömegek számára hozzáférhetetlen luxusterméket) a felszínességgel azonosítja, másrészt pedig azáltal, hogy a „semmi ágán ül szívem” statikus képét a „semmi ágál” aktív, ám mégis látványosan és szükségszerűen diszfunkcionális képébe fordítja át. Az „ül szívem” és „hűl szívem” ellentétpárja pedig aktivitás és passzivitás eleve tételezett pozitív–negatív dichotómiáját fordítja meg és játssza ki a szöveg olvasójával szemben.