

Hangok testamentaritása?

KOVÁCS ANDRÁS FERENC: *REQUIEM CZIMBALOMRA*

Egy kerek költői születésnap általában gyakran jelent alkalmat nyilvános-társadalmi megemlékezésekre, továbbá irodalomtörténeti konferenciákra, noha ezek némileg kontingens jellege nem egyszer aligha tagadható. Érdekes eseményként eshet latba a megemlékezés egy ilyen születésnapról mint olyan szövegtörzset, amelyet maga a költő válogatott össze korábbi művéből, és amely válogatás reprezentatív, kanonikusnak szánt jellege, de legalábbis önértelmező érvénye alapvető jelentőségű az ünnepi megjelentetés kritikai körüljárásában. Ilyen eseményként tartható számon Kovács András Ferenc „hatvanadik születésnapjára” megjelent, a szerző által saját kezűleg válogatott kötete, a *Requiem Tzimbalomra*. Ellentétben egy költői pálya alakulását dokumentáló kiadással (legyen az összkiadás vagy válogatás) ebben az esetben a szóban forgó korpusznak a viszonya az életművel inkább szinekdochikusnak tekinthető, annak legalábbis fontos poétikai és szemléleti tendenciáira hívhatja fel a figyelmet. A kötet ilyenformán megképez vagy előhív egy (vagy több) kontextust a KAF-költészet(ből emez) „egészének”, de legalábbis a biográfiai alkalomnak értelmezésére – ezt a kontextust a líra emlékezetét működtető Kovács-költészetben interpretálni lehet valamilyen poétikai, költésztörténeti vagy szövegtörzsetként, az ezzel kialakított költői viszonyként is, ami a válogatás által markánsabban kirajzolódik az oeuvre összefüggéseiben, mintegy kiemel ezekből uralkodónak vagy reprezentatív, sejtett vagy ilyenként bemutatott poétikai, nyelv- vagy individuumszemléleti tendenciákat. Természetesen a Kovács-költészet szerzőjének eme sajátkező (persze ugyanakkor indirekt) ajánlata is alkalmasint egy lehetséges olvasatát jelentheti ennek a lírának, nem annak végérvényes kanonikus alakzatát. Mint azonban elkerülhetetlenül önértelmező effektus, az ilyen önprezentáció általi megidézése a mondott oeuvre bizonyos formációinak óhatatlanul felerősít vagy manifesztál, de akár módosít bizonyos olvasási és értelmezési paradigmákat az életmű kapcsán. [Amire utóbbi eléggé ráutaltak tűnik, ugyanis a nem túlzottan magas számú értelmező érdekltségű tanulmányt az utóbbi években inkább fiatalabb értekezők jegyzik, többnyire egyes versek elemzéseit megkísérelve, mely elemzések költésztörténeti, poétikai és líra-hermeneutikai tétjeinek – továbbá esetleges túllépésüknek a megelőző vonatkozó recepción –, illetve maga az életmű mondott tételekhez fűződő viszonyának tisztázása még nem dőlt el.] Ugyanakkor a kerek születésnapi alkalom természetesen mindezt a költői szubjektivitás, KAF lírai énjének önértelmezésével vonhatja össze, az egyéni időbeliség, az „én” temporalitásának, ezzel kapcsolatban pedig élet, halál, mulandóság, transzcendencia kérdéseivel. A biográfiai olvasásmód találna néhány támpontot a kötetben, de összességében kevésbé volna képes egybefüggő értelmezési keretet kínálni annak egésze számára, mivel a szerző jellemzően kevésbé életrajzi kötődésű verseket válogatott ebbe a kötetébe, ami már eleve jelentésszerű gesztusnak minősülhet.

Kovács András Ferenc költészetének fokozottan szövegtörzset jellege, a líra korszakon átívelő emlékezetének médiumaként történő önprezentációja ebben a kötetben is [pontosabban: újra] látványos effektusokat produkál. A cím egyszerre idézi meg, sőt

montírozza össze Csokonait és Mozartot, a *Requiem* zeneszerzőjét, vagyis mintegy a rokokó korszak irodalmi és zenei alakjainak művészetét, ezek különböző kódjait vonja össze, felerősítve és kimondottan zene[történet]i kontextusba állítva a „Tzimbalom” név már eleve is zenei szemantikáját. Alighanem bizonyos meglepetésértékkel bírhat Csokonai preferálása a kötetben, KAF költészetének erről az irányáról és kontextusáról még nem esett szó behatóbban a recepcióban [Margócsy István néhány megjegyzésétől eltekintve, vö. *Magyar Táncszó*, Holmi, 2000/8]. Pedig a versek jó része a nem mostanában megjelent *Lelkem kockán pörgetem* [1994] kötetből származik. Csokonai költészettörténeti jelentősége a magyar lírában természetesen elismert tény, ugyanakkor a magyar költészetbeli konkrét utóéletét alighanem még nem tárták fel minden ponton. Véletlen lehet, hogy Horváth János iránymutató Csokonai-monográfiája [Csokonai, Budapest, 1936] és József Attila „csokonais” látásmódja és lexikája [ehhez vö. Illés Endre: „Magadat mindig kitakartad”, uő: *Krétarajzok*, Bp., 1970, 462–465.] egy időben keletkeznek, illetve erősödnek fel? Pl. a *Jön a vihar...* más korszakból származó kanonikus versek [pl. Babits: *Esti kérdés*] mellett Csokonai *A tanúnak hívott liget* című költeményére alludál, írja át annak tranzitív jellegű beszédhelyzetét kölcsönös tanúskodási, ugyanakkor virtuális nyelvi viszonylatrendszerbe. Horváth könyvének egyik fő tanulsága Csokonai nyelvének keletkezésjellege, amely „az igazi aisthesis, az élvező érzékelés rokokó-rendszeré”-nek [25.] közegében manifesztálódik. Ez a nyelv ugyanakkor fiziologizálódik a „poétai, szó-ízlelő innyencség” [23.] értelmében, ez a fiziologizáció és a keletkezés-effektus az érzékelés, illetve az „ámulás” síkján szorosan összetartoznak, hajlékony-gracióz nyelvi atmoszférát generálva [A *magánosság*hoz kapcsán írja Horváth: „Nyelvében is Csokonaias remeklések: el nem koptatott, ki nem síkált, ’termés’-szavak, mintha csak most születtek volna az érzéklés nyomán [megfrisselő árnyék; csonka gyertyánok; Rajna bukkanásai; vak kárpit], vagy mintha hangulattá finomodtak volna maguk is [a halkkal világitó hold és a szőke bikkfák; napjaink lehullása éji harmatként]”, uo. 41; az „ámulás”, „melynek erejénél fogva élménnyé tudja valósítani, élményként tudja élvezni az elképzeltet, a kívánatos: ’a világnak az ő fejében való formáját’”, 38]. Az imaginatív dimenzió [az „elképzelt”] referencializálása [„élmény”] ugyanakkor sejthetőleg csak az egyik irány Csokonainál, a másik, fordított mozzanat a rokokó anakreontika közegében az „élmény” fikcionalizálása lehet, pl. az [ön]íronia módusában. Hogy mennyire kardinális irodalomtörténeti viszonylatokról van szó, azt az is jól érzékeltetheti, hogy utóbb Kulcsár Szabó Ernő Esterházy írásmódját, ennek az írhatósággal szembeni, a beszédszerűséget kitüntető ellenállását éppen a szóban forgó korszak nyelvi-kommunikatív stíluskulturájának alapvető mozzanataival, a style rocaille-féle „gracióz kötetlenség”-gel hozta kapcsolatba [vö. *Gracióz kötetlenség. Szólam és írhatóság Esterházy prózájában*: In: Lőrincz Cs. et al. [szerk]: *Nincs vége. Ez a befejezés. Tanulmányok Esterházy Péter műveiről*, Bp., 2019.]

Kovács András Ferenc e kötete költészetének fontos líratörténeti és szemléleti mozgatórugóit deklarált módon tehát kevésbé a századfordulós esztétizmus környékén, mint inkább majdhogynem provokatív módon 18. századi kontextusban, ezen belül erős zenekulturai összefüggésekben [a rokokó értelmében] szituálja. Ebből fakadóan az lehet a kérdés, hogyan és mennyiben módosítja ez az önszituálás lírájának korábbi olvasási és történeti alakzatait [pl. a Kulcsár-Szabó Zoltán által említett „posztmodernizált esztétizmus” képletét]. Felmerülhet innen nézve, hogy poétikájá-

nak fontos szemléleti háttérét, tovább archi-, inter- és transztextuális vonatkoztatási pontját jelentené a 18. század nem annyira klasszicista, mint inkább rokokó-érzékeny jellegű hatásesztétikája? Ha igen, milyen viszonyban állhat ez a vonás az esztéta jellegű klasszikus-modern műesztétikával? A válasz talán következőképpen vázolható: Csokonai költészetének egyrészt keletkezésjellege, a nyelvi potencialitást mintegy verssé válásában, szövegeződésében színrevivő modusza, másrészt éppen ezt a lírai létesülést – akár mint gyászmunkát – gyakran reflektáló szólama [vö. pl. „És a mások mulatságára / Magának verskoporsót fon”, *A Pillangóhoz*] jelent KAF számára inspirációs forrást vagy par excellence lírai vonatkoztatási keretet, reflexiós horizontot. Mondott keletkezésjelleg megy elébe a versként történő megíródásnak vagy szövegeződésnek – ezt a virtualitást a költőiség auditív síkján a muzikalitás, a szövegköziség vetületében pedig a kötetbeli párbeszéd fiktiiv volta is intenzifikálja. KAF költészetének erőteljes eufonikája eszerint nem csak az esztéta modernségből [itt főleg Kosztolányiból], hanem a rokokó költészet nyelvének kötetlenségéből, rugalmasságából, gördülékenységéből, simulékonyságából is származhat, noha ezek funkciója eltér egymástól.

A kötet láthatólag költői hommage-ként érti önmagát Csokonainak, továbbá Mozartnak, költői gyászmunka tárgyaiként, címzettjeiként, sőt beszélőiként inszenizálja kettejüket. Mondhatni epitáfiumként prezentálja magát, jelölt módon a *Hangzatka [Amadé Farkas sírverse]* című darabban vagy indirekt módon az analóg – zárlatában „Sta viator”-gestust, mementót jelenetező – Csokonai-verset megidéző *Háfiz sírhalma mellett* című, a költőszerepet értelmező versben, amely a „Költelmi játszadozások Csokonai Vitéz Mihály és Szilágyi Domokos emlékére” alcímet viseli. Ezen túlmenően a kötet lényegében Csokonai és Mozart közötti párbeszédet, tehát hangsúlyozottan fiktiiv művészetközi dialógust állít elő, mintegy a történeti referencialitás virtuális dimenzióját, történeti „lehetőségérzék”-et aktíválva, a pl. Lázary René Sándor alakját és szövegkorpuszát inventáló költőtől messze nem szokatlan módon. Ugyanakkor ez a párbeszéd magával Csokonaival, az ő szövegeivel is jelölt módon megnyilvánul, többször megszűrve rajta keresztül más költői szereplőket és hangokat, pl. éppen az említett versben Háfizt. Kérdés lehet, magát Csokonait is megszűri-e a kötet más lírai hangokkal és korpuszokkal, beoltja-e ezekkel vagy „közvetlenül” lép szövegközi és poétikai-szemantikai kapcsolatba a jeles 18. századi debreceni előddel?

Ez a szöveg-, sőt korszakok közötti, akár azok fölötti, transztextuális dialógus itt persze transliterális párbeszéd is, amennyiben a kötet másik fontos szereplője a *Requiem* és más művek [zene]szerzője. Mozart muzsikája zenetörténeti párhuzama a jelen vagy a pillanat jegyében működő keletkezés epochális képzetének, az elevenesség mint tűnékenység, változékonyság dinamikus, kalkulálhatatlan formaképzésének zenei paradigmájaként, az érzéki tapasztalat felértékelésének pandanjaként. A játékos könnyedség itt a partikulárison belüli differenciák pillanatszerű kivetítése a fölérendelt összefüggésre, ugyanakkor ennek elillanása újfent további differenciákba vezet, amivel ismét a partikulárisra helyeződik a hangsúly [ezekhez vö. Silvan Moosmüller: *Das Flüchtige als Fluchtpunkt des Klassischen. Phänomenologische Überlegungen zu Mozart und Clementi*. In: *Mozart-Handbuch Bd. 7. Mozart neu entdecken: theoretische Interpretationen seines Werks*. Laaber, 2012, 333–357]. Ami nyelvészeti összefüggésekben azért is fontos párhuzam, ugyanis nemcsak a rokokó költészet volt

messzemenően érdekelt zenei-melodikus nyelvmateriális, -mediális és kompozíciós hatáseffektusokban, hanem Mozart zenéje is kiterjedt és differenciált interferenciákban keletkezett nyelvokális és verszifikációs-strófikus struktúrákkal [vö. Manfred Hermann Schmid: *Sprachliche Bedingtheit musikalischen Denkens. Gedanken zum Werk Mozarts*. In: *Mozart-Handbuch Bd. 7*. 359–392.]. KAF megidőzésében a Mozart- és Csokonai-féle zenei hallás vélhetőleg nem pusztán a muzikalitás mozzanatában merül ki, hanem olyan én(ek) létesülésében, amely(ek)nek a zenére adott habituális interpretációs válaszai egyúttal parciálisnak bizonyulnak a hallásban, és a másság vagy a másik potenciálisan különböző rezponzivitására apellálhatnak: így a hallás „más én-ek [selves] meghallása”-vá válhat [vö. Naomi Cummings: *Musical Signs and Subjectivity: Peircean Reflections*. In: *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Summer, 1999, Vol. 35, No. 3, 452]. Ezt azért is érdemes hangsúlyozni, hogy az utóbb a szerepfogalommal meglepő módon némi összetűzésbe keveredő recepciót arra emlékeztessük, hogy nem csak a teatralitás [főleg ha ennek retoricitását művilleg redukálják, a prozopopeia fogalmának szűkítő használatával], hanem a zeneiség tapasztalata is elvezethet az én(ek) osztódásához.

A kötet az [*Örömszene – darabokban*] alcímet viseli [szemantikailag könnyen felismerhető módon a főcímet variálva], ami ugyancsak aláhúzza a 18. század második felének kontextusát: az „öröm” ismeretesen a korszak egyik legfontosabb fogalma és hívószava [a „boldogság” mellett, ennek Csokonai költészetében játszott szerepéről I. Debreczeni Attila: *Csokonai, az újrakezdések költője*, Debrecen, 1997²]. A „darabokban” kifejezés „töredékes” mellékjelentése ugyanakkor ambivalens vonást nyilvánít meg, ezek szerint itt az „örömszene” fragmentumairól, valamiféle széttagoltságáról lenne szó. Öröm és haláltudat, boldogság és elmúlás, illetve a vonatkozó előidejű gyázmunka korrelációja persze a rokokó világkép alapvető jellemzője. Affektustörténeti nézetben az „öröm” olyan központi mátrixa, sőt chiffre-je a 18. századnak, mint amilyen a „melankólia” volt a 16. században – vélhetően olyan „elragadó hatalom”-ként vagy erőként, amely nem illeszthető maradéktalanul az érzések mint érzelmek szubjektivizáló-introjekciós mentalitástörténetébe [ezekhez lásd Hermann Schmitz nagy érzéseméleti- és történeti monográfiáját, *Der Gefühlsraum*, Bonn, 1982², 408]. Affektus mint elragadó hatalom és szubjektivitás mint introjekciós képzet feszültsége éppen költészetértelmezési összefüggésekben kardinális kérdés lehet Csokonai kapcsán, KAF kötete számára is a lírai szubjektivitás introjekciós képleteinek korlátait reflektáltathatja. A Csokonai-„kísérlet” egyik tétje tehát a költészet én-figurációinak kikérdezésében állhat, előtérben a „boldogság” problémájával. [Ez a kérdéskör máshol is felbukkan a kortárs magyar irodalomban: Esterházy Péter olvasói asszociálhatnak a tematikailag analóg motívumra az *Estiben*, ahol többek között „a boldogság nem cselekmény” emlékezetes gnómája ragadhatta meg a figyelmüket.] A kötetben két vers is a híres Csokonai-zárlatot – „S ki boldogabb Vitéznél?” [*A boldogság*] – szövi be saját textúrájába [közvetlen megszólítás formájában – „*Ki boldogabb Tenálad?*” – ugyancsak a verszárlatban, *Fohászkodás Professzor Tzimbalomhoz*; aztán a Háfiz-versben, annak protagonistáját megszólítva: „*Ki boldogabb tenálad?*”). Az első KAF-versben vélhetőleg a költés nyelvi-kognitív produktivitása [Csokonai esetében: a fordulópont jellegű 1793-as év környéki pályaszakaszaiiban a költő „elsősorban [...] az újonnan meglelt gondolat örömét érzékeli”, Debreczeni, *i. m.*, 23], a másodikban pedig a költői játék célnélkülisége a „boldogság”

interpretánsa. A rokokó költészet világképében, így Csokonainál is a boldogság vagy öröm illékony jellege megidézi az elmúlás fenyegetését és szcenárióit, ami mondott költészet ab ovo dietetikus funkciójában is kódolódik, a magyar költő esetében ismeretesen referenciális érvénnyel is [tűdőbaj]. Ezzel a „boldogság” lírai mátrixa mintegy a mulandóság esztétikai szublimálásának mozzanata lehet, ennek további módozata vagy közege lehet a költői eufonika, noha ugyanakkor ez a hang-effektus az elmúlással szoros metonimikus kapcsolatban áll (lásd a záróversben: „Hangzat árnya, sejtés, / Omló moll-futam”). Mondott szublimáció vagy kompenzáció metapoétikai, illetve szemléleti elemei lehetnek még a játék vagy játszás mozzanata, a vendég-motívumban kódolt potenciális vagy látszólagos transzcendenciaközelség.

Requiem – kire és mire vonatkoztatható ez a költői gyászmise? Ahogy eddig kiderült, Csokonaira és Mozarthra, ezen túl azonban elvi értelemben magára az itt beszélő én-re, pl. az *Amadeus, legvégül, utolszor* című születésnap versben: „Imígy zeng értem rekviem...” Az én mulandóságát artikuláló gyázmunka értelmezhető életrajzi-individuális, tágabban antropológiai nézetben, továbbá magának a költészet énjének vonatkozásában: „S nem értem én magam sem, / Szegény, bolond poéta, / Hová, miért, mivégre / Hányódni út szelében – / Röpülni, mint a porszem, / S eltűnni észrevétlen, / Elérhetetlen égben?” [*Anakreóni dallam*] Ennek a gyázmunkának a búcsú(zás) az egyik jellegadó modalitása, amely vonatkozhat az elillant életidőszakokra, az időre, a múltra, a múltbeli éntre mint kísértetre, de a rokokó szemléletben ünnepeelt „aranykorra”, továbbá a „világ”-ra is [a *Fárságtól búcsúvétel*, az *Aranyos vitézi órák*, a *Casanova a könyvtárban*, a *Don Giovanni. Férfidal* című versekben]. Requiem íródik nemkülönben magára a versre, a lírára, utóbbiak sem mentesek a gyázmunkától [a költészet végének toposzát aktiválva], itt ismét Csokonai alakjában, portréjában mint „költői kép”-ben konkretizálva: „Jaj, te költői kép, se híred, se hamvad!” [*Vígásos vitézlő versezet*] Poétikai értelemben a *Háfiz sírhalma mellett* tematizálja a költészet bizonyos anakronizmusát [aligha mellékes a hangzásbeli hasonlóság az anakreontika vezérmotívumával és -szólamával a kötetben]: „Merő anakronizmus, / Hogy összhangozni mersz még, / Bár csak vakogni tudsz már – / Nem is lehetsz te költő...” Meglehetősen gúnyos rímes eufonikával és lexikával terjesztve ki ezeket a kételyeket a költészet vélelmezett céljeligére: „Ocsúdj valódra, Háfiz: / A költészet ma ráfiz- / Etés. Dalnak keletje: / Pofádnak perkeletje...”

Gyázmunka és „öröm” modalitásai – ezek tehát nem ellentétet jelölnek, ahogy Csokonainál sem, hanem ambivalens illeszkedést, egymásba fonódást. Manifeszt-jelölt módon tehát Professzor Tzimalomhoz kapcsolódik a kötet nagy része, az ő lírai hangját szimulálja egyes darabokban, másokban inkább az ezzel a hanggal és alakkal folytatott párbeszéd a jellegadóbb retorikai-intertextuális vonás. Ez a költői viszony ugyanakkor mégsem teljesen közvetlen vonatkoztatás Csokonaira, ugyanis bizonyos domináns motívumok a klasszikus modernségre, annak kései szakaszára alludálnak. A rokokóhoz ezen a költészettörténeti formáción keresztül vezet az út, emezzen keresztül szűri meg a kötet a Csokonai-féle líratörténeti kontextust. Konkrétan leginkább Kosztolányi kései versein, főképpen az – utóbb Kulcsár Szabó Ernő által magisztrális elemzésben részesített – *Hajnali részegségen* keresztül [a jelen kötet első, korábban a *Sötét tus, néma tinta* kötetben megjelent *A megbízás* című versének apropóján ezt már Borbély Szilárd is megjegyezte, vö. *A filológia meghosszabbítása*,

Jelenkor, 2010/10; egy másik, ide nem beválogatott vers, a *Forgatókönyv* kapcsán pedig Mészáros Márton utalt Kosztolányi versének jelentőségére, in: Bednarcics Gábor [szerk.]: *„Alszik a fény”. Kosztolányi Dezső és Csáth Géza művészete*, Bp., 2010). Pl. már a második versben, *Hangzatka [Amadé Farkas sírverse]*, régi ismerőse ez a költemény is Kovács olvasóinak: „Fölröptet majd az Úr a fárasztó azúrba”. Ugyanebben a darabban Babits *Csak posta voltál* című verse is megidézettik: „Lépteim nyomát por lepi mán, ó –” Az *Amadé Farkas hagyatéka* szép záró versszakában ugyancsak a *Hajnali részegség* sejlik fel, de a *Számadás* 3. allúziója is beleérthető [„szemedben éles fény legyen a részvét”]: „vendégségből vendégségbe, / s átutazóban egy lakomán majd megpihenünk / tán mi is egyszer: / csak meghívottak volnánk itt ma, kedves, / miként szemekben sürgő könnyű fény.” A *Számadásra* tett allúzió amúgy a Weöres emlékének ajánlott *Nigra sed formosa* című vers vezérmotívumát is impregnálhatja: „Mindenkié a rósa, / Mert senkié sem a rósa.” Ez a konstelláció a vers végén az én alakzatát fémmjelzi [„Én-rósa, senki-rósa.”], mintha tehát a lírai én létmódját jellemezné a „ki senkié sem, az mindenkié” Kosztolányinál artikulált mozzanata. Az *Ouverture. Tzimbalom-dall* zárata ugyancsak hangsúlyos módon hozza a motívumot: „Mint koldus maszkabálba // Betévedt, úri vendég...” [Ez a megfogalmazás az *Esti Kornél* harmadik, nagyjából részben vonatban játszódó fejezetének egyik emlékeztető helyét is az olvasó eszébe idézheti: „Úgy érezte, hogy fölszabadult [...] s az a fiatalember, aki ott ül [...] voltaképp ő is, meg nem is ő, mindenki lehet, akit akar, mert a folytonos helyváltozással a helyzetek végtelen lehetőségébe jutott, holmi lelki álarcosbálba.”] A *Sonatina. Senza misura* pedig ugyancsak Kosztolányit és Rilket [a kilencedik duinói elégiát] kombinálhatja a lírai ént átjáró, ezt ezáltal egyszerre konstituáló és feloldó, még inkább többszöröző impulzusok kapcsán: „úgy éltünk, úgy, / mikéntha légi pára / lennénk, átlátszók, / mint a könnyű semmi, / melyen minden lét nyílként átsüvíthet –” A „légi pára” tehát – a gracióz légiesség emblematikája mellett – a *Hajnali részegség* közelségét sejtetheti, ez a fajta én-figuráció pedig a zene hallásának fentebb említett differenciális és sokszorozó hatása mint rezponzivitás „eredménye” lehet. Fölöttébb sokatmondó lehet mindez az *Ouverture. Tzimbalom-dall* vonatkozásában: a vers mottójaként Csokonai híres sorai szolgálnak *Az ember, a poézis első tárgya* című költeményből [„Dácia térmezején dalolván, [...] Ki vagy, miért vagy, hol lakol? és kinek / Szavára mozgasz? s végre mivé leszel?”], amely kérdésekre a vers tulajdonképpen a *Hajnali részegség* allúziója révén „válaszol”. Egyébként a boldogság-motívum [akárcsak az ámulat] Kosztolányi versében is központi, ráadásul a lírai beszéd vonatkozásában önértelmező szerepet játszik, az égi csoda fenségességének pandanjaként: „s a boldogságtól föl-fölkiabáltam” [a *Hajnali részegség* KAF-nál érzékelhető áthallásainak, e viszony szólamszerkezeti-modális-szemantikai természetének elemzésére itt nem kerülhet sor]. Felvetődik így viszont a nem mellékes kérdés, hogy miként is viszonyul KAF lírája Csokonai költészetének gondolati-filozófiai irányához? Észrevehető ugyanis az erős modális-diszkurzív különbség Csokonai mottóban idézett kérdező sorai és a KAF-vers hangszerelése és szemantikai nyomatéka között. Csokonai bölcselmi érdekelttsége alighanem bizonyos távolságban helyezkedik el KAF poézisétől, amely distanciát utóbbi versében tehát a *Hajnali részegség* központi motívuma hivatott áthidalni. Ezen a ponton felvethető az is, hogy Csokonai költészetének ironikus-önironikus szólamszerkezete vajon mennyiben találhat valamilyen megfelelésre, válaszra

KAF lírájában. Ebben a viszonylatban például a Petrinek ajánlott *Don Giovanni. Férfidal* című vers is beszédes lehet [?]. Még nagyobb kérdés, hogy a „meghívottak volnánk” létmódja nem implikálná-e a „meghívás” vagy „meghívott”-lét (ha nem is a meghívó) performatívumának mint sajátos megszólítoottságnak valamilyen poétikai-retorikai reflexióját – mintha ebben az irányban nem tenne lépéseket a KAF-költészet. Érdekes lehet az az itt már csak megemlíthető jelenség is, hogy e költészet diszkurzívabb jellegű rákérdezése az én grammatikai, textuális, mediális feltételezettségére nem egy esetben költészetének jellegadó nyelvi magatartásától feltűnően eltérő darabokban szólal meg [*Költészettankák*; Öninterjú, mindkettőről készült külön elemzés].

Ez a vendég-lét szerű szituáltság a kötet kontextusában egyrészt referencializálható Csokonai vándoréletének összefüggésében, másrészt azonban létértelmező érvényt mégiscsak Kosztolányi felől nyer el, egyfelől a futólagosság úgy is mint antropológiai végesség[tapasztalat], másfelől a potenciális transzcendens vonatkozások értelmében. Továbbá a költészet énjének létmódját is interpretálja: ez az én mintegy vendég a nyelvben, a szövegekben, a versben, képes ezeket valamiképp reflektálni, de mindig csak e létmódon belül. Mintegy „a szó a szájban senki: jövevény” sor analógiájára [ahogy az a sokat elemzett *J.A. szonettje* című versben olvasható] – az én megalkotottsága egyszerre következménye és artikulátora a szó illetén létmódjának, alapvetően az én[ek] maszkszerű, szerepekben, szerepekként megnyilvánuló létesülését exponálva. Alighanem ez a maszkszerű létmód mint az én textúrájának reflexiók alakzata lehet KAF „adaléka” a Kosztolányi-féle létértelmező motívumhoz [bizonyos értelemben literalizálva annak szcenikus alakzatát, a „bál” jelenetét].

A motívum egyébkénti jelentéstani gazdagsága, vonatkoztathatósága a kötet, egyáltalán a KAF-költészet összefüggésében szembeötlő – a fentiek mellett a kötet verseiben erősen hangsúlyozott pillanatnyiség, átmenetiség motivikus és tropológiai-mediális effektusával [pl. a többször körülírt fény-motívummal, lásd *Fény, arany, korom*], magában hordozva a csend, hallgatás, megszűnés, halál mozzanatát. Mégis, önértelmező, sőt metafiguratív jelentőségűvé éppen az én vonatkozásában is a hang[zás] dimenziója válik, a kötet záróversében: „Hull az égi mész, / Míg az elme hangjegyet sző, / Öntérébe vész –” A KAF-költészet énje alapvetően hangzó, szonikus én, fundamentálisan permeábilis jellege innen származik, ezért „vész öntérébe”, mert ebben a hangzó létmódban egzisztál [ahol a „hallomás”-nak az emléke is egyidejűleg adott a szenzorikus effektussal]. Így a vers tovább folytatja az efféle belül-lét emblémáit: „Reng a *Rex tremendae* / Lépte, zeng a kürt – / Lelked is cemende: / Békereng vak űrt...” Az utolsó sorok általánosító modusza, egyszersmind a vég vagy zárlat kompozitorikus effektusát hangsúlyozó kinetikus megfogalmazása szerint ezért nem ragadható meg a költészet mibenléte vagy lényege, mert e költészet énje maga olyan felmérhetetlennel szembesül eme versbeli belefoglaltsága révén, amely őt magát is hozzáférhetetlenné teszi [ahogy az a jelen kötetben nem szereplő *Die Kunst der Fuge* többször idézett soraiban olvasható: „Arcom kié? / Citátum nincs reá, zsoltárban áldó / Vers – sem ortalom.”]: „Nem voltál, ne zargass, / Wolfgang Amadé, / Amadeus Farkas, / Soha magadé – / Senkié sem, Istené sem, / Mert az én nem én / Túl a résen, szísszenésen / Tékozolt zenén... / Hangzat árnya, sejtés, / Omló moll futam: / Mind magába lejt és / Csend felé suhan.” Az én ilyen olvashatatlansága párhuzamos a költészet lényegének rejtettségével – ahogy utóbbiról a

„megbízó” kilétének kérdésessége árulkodhat *A megbízás* című, kötetnyitó versben: „A megrendelő / Léte eleve // Rejtett – szándéka, / Ha van, hasonlóképpen.” Erre rezonál a válogatás utolsóelőtti darabjának zárata: „mondd, ki vagy, / kihez kiáltok, rejtező?” [*De profundis*] Mintha maga a költői kérdés kérdezne már mindig is az általa megszólítottra [ezáltal létrehívottra], egyúttal faggatná annak identifikálhatóságát, pontosabban: hívná azt [akár kimondatlanul]. A költői kérdés e performatív karaktere, ugyanakkor indefinit jellege is leképezheti a költészet lényegével csakis e költészet visszhangjában vagy visszhangjaként számot vető, egyáltalán az ilyesféle reflexióra képessé váló, ugyanakkor azt a lényeget mégsem elérő, netán definiáló lírai kérdezés feltételezettségét. – Ezen a ponton [is] különösen beszédessé válhatnak a Rilke-allúziók a kötetben, éppen az imént idézett versben [a *Duinói elégiák* nyitányából], persze antikizáló metrikával ötvözve: „Szavad sincs szépség / tériszonyára – / amit magadra mértél, / meg sem értheted.” [Az utolsó két sor KAF egyik fontos poetológiai-meta-reflexív, jelen kötetbe nem beválogatott líraértelmező versében, a *Fragmentumban* is szó szerint előfordul.] Az angyalmotívum is idevehető, az inspirációproblematika hagyományos topikus értelme mellett [*Sonatina. Senza misura; Amadeus, legvégül, utolszor*]. Ennek a diszkrét transzcendens vonatkozhatóságnak ugyanakkor nyitva marad a betölthetősége, éppenséggel a lírai kérdezés és megszólítás címzettjének bizonyos meghatározatlansága okán. A líra ezúton is további indexet elnyerő nyelvi potencialitása ugyanakkor megvonja magát az esztéta műegész eszkatologikus ígéreteitől, ahogy ezt ugyancsak a *Lelkem kockán pörgetem* egyik verse, a *Torzó – 1992* megfogalmazta: „elráng a verssé mészárolt világ, / még meg-megrándul vergődön a mondat [...] no vedd és edd – / nem válhat az se meg.” Jelen kötetben pedig a *Don Juan agóniája* kapcsolódik ide: „Nincs megváltás, csak könyvbe zárt rögeszme: / csak én kitért testekre fölszögezve...”

KAF születésnapjára válogatása korábbi költészetéből mindenképpen érdekes líraolvasási és -történeti konstellációkat inszeníroz, a rá jellemző transztextuális és szövegközi virtualitás dimenziójában és időiben. Csokonai és Mozart párhuzamossága, egymásra másolása több síkon [az auditív kód, a melosz és az én-figurációk szintjén] mint önértelmező fikció lép működésbe költészetében, egyfajta testamentaritás megidézéseként: Csokonai és Mozart öröksége mint a kötet énjének, énjeinek testamentáris létmódját artikuláló hagyaték. Ezt a fikciót ugyanakkor e költészet kitüntetett líratörténeti paradigmája, a klasszikus modernség, ezen belül főleg Kosztolányi felől szűrve meg [ami, mint fentebb látható volt, kérdéseket vet fel a Csokonai-korpusszal és korszakkal fenntartott viszony szemléleti-szemantikai mélységét illetően]. A válogatás fontos differenciáló érvénytel bír Kovács költészetének eddigi és további recepcióját illetően, impozáns módon felmutatva e líra alapattitűdjének, a költészet önmagával folytatott [szövegközileg és történetileg rétegzett] dialógusának virtualitást előidéző működését, ennek bizonyos kötetlenségét, játékosságát. Mindazonáltal fontos kérdések várnak KAF [igényesebb] recepciójára, bár persze a kötet állományából tekintve legalább annyira retrospektív, mint anticipatív nézetben: a szövegközi maszkjáték mennyire fogható fel inkább bizonyos nyelvi-modális szerepminták és lírai beszédmódok kipróbálásaként és mennyiben dinamizálódnak – ezen innen vagy túl – az elődökkel folytatott párbeszéd retorikai instanciái és végrehajtásmódjai [pl. a megszólítás lírai struktúramozzanata, az ironia textuális-önreflexív szerepe], mennyiben és hogyan

artikulálhatók e párbeszéd „tartalmi” vonatkozásai, egyáltalán mennyire kényszerítő jellegűek utóbbiak az olvasás és értelmezés számára? [Magvető]

LŐRINCZ CSONGOR

Elrontott és helyreállított idealizmus

SZABÓ BORBÁLA: *A JÁNOS VITÉZ-KÓD*

A regény a kódfejtés izgalmát ígéri és adja meg az olvasónak. Egyre izgalmasabb rejtvényeket kell megfejtenie benne: először két matematikai feladatot, olyanokat, amelyekhez nem számok vagy geometriai formák világát kell jól érteni, hanem a szavakat és a szavakban kifejezhető összefüggéseket. A Bolyai matematikai verseny döntőjében szereplő csapat előbb „a kecskés” feladatot kapja, majd „a tornyost”. Ezt követően egy titkosírást kell felfejtenünk, amelyen a regény főszereplői leveleznek egymással, igaz, a kódot megkapjuk hozzá a könyv végén, függelékben, s erre a függelékre az első kódolt szöveg közlésekor, a 4. fejezet elején az elbeszélő egy lábjegyzetben felhívja a figyelmet. Mindez azonban csak bevezetés ahhoz, hogy a regény igazi cselekményét, azt, hogy egy huszonegyedik századi ötödikes gyerek belekerült a *János vitéz*be, egy titkos kód megfejtése indítja el (az 5. fejezet végén), majd oldja meg (a 28-31. fejezetekben). A kód itt tehát titkos jelkombinációt jelent, amelynek a megfejtésén dolgoznak hőseink, és amelynek megfejtése izgalomban tartja az olvasót. Vagyis a címben megígért János vitéz-kód tökéletesen működik a cselekmény szintjén.

A könyv azonban a kód szót egy sokkal általánosabb értelemben is használja. Abban az értelemben, ahogy egy kultúra kódjairól beszélhetünk: a kulturális kód, a mitikus kód, a kultúra modelljét megalkotó és leképező kód értelmében. (A kód modelláló funkciójáról, a kulturális és a mitikus kód használatáról lásd: Bencze Lóránt: *A kód fogalmáról* = Az Eszterházy Károly Főiskola tudományos közleményei, 2009, 40–53.) Úgy, ahogy Northrop Fry beszél a Bibliáról mint az európai kultúra nagy kódjáról [Northrop Frye: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*. Ford. Pásztor Péter, Európa, 1996]. Szabó Borbála könyve úgy idézi meg a *János vitéz*t, mint a magyar kultúra nagy kódját: egy olyan történetet, amely közös tudásunk része, és amely kultúránk alaprétegébe tartozik. Amikor Berti, a szemüveges ötödikes diák bekerül ebbe a történetbe, mi több, amikor ennek a kis önző, eredményhajhász és narcisztikus érdekembernek a választásai érvényesülnek, amikor az ő értékrendje érvényesül, amikor eltéríti János vitézt az értékeitől, és amikor az egész mű értékrendje megváltozik ettől, nos, amikor mindez megtörténik, akkor az egész kultúránk összeomlik. Amikor a regényben 2019 karácsonya előestéjén az emberek Magyarországon nem éreztek semmit, amikor nem tudtak egymáshoz kapcsolódni, amikor depresszióba süllyed az ország, az azért történik, mert a *János vitéz* megváltozásával össze is omlott a kultúránk.

Nagy kérdés, hogy valóban léteznek-e ilyen kulturális archetípusaink [meggyőződése, hogy igen], és kérdés az is, hogy melyek ezek (véltetően ennek köre is