

A magyar fatras

(1) „jó fatras-im gót limlomok” – írta egyik költeményének első sorában, műfajmegnevezésként, Csordás Gábor. A sor a műfaj nevén kívül ennek magyar fordítását is megadja: a költői szótárak szerint a *fatras* szó szerinti jelentése *limlom*. Persze ezzel még aligha lettünk okosabbak.

E gót lim-lomok rendkívül becses költemények az összehasonlító poétika kutatója számára, annak a számára, aki időben közel sem szinkron és térben egymástól igen távol jelentkező, de ekvivalens formák összevetésére vállalkozik. A magyar fatras a későközépkori nyugat-európai költői alakzatok több évszázados és máig le nem zárult meghonosítási folyamatában nem holmi szokványos, hanem már-már bizarr jelenség, a választott hagyományhoz való viszony különleges, de példaértékű esete.

Van a formáknak emlékezete. A régmúltból ma ismét megjelenő alakzatok visszautalnak önnön múltjukra, viszonyulnak eddigi történetükhöz, és pontosan kirajzolják azt a költői magatartást, amely a hagyomány- és formaválasztást motíválja. A forma eredete, múltbeli történetének jellege mintegy beépül jelen használatába, a forma jelentésének részévé válik. Ha például szonettet írunk vagy ballada-strófa-
kat, amely formatípusoknak kontinuos hagyománytörténe-

tük van, a hagyomány meghatározó szerepére szavazunk a jelen költészetben, de egyben a költői tradíció közös jellegére is voksolunk, a költőnek és olvasójának közös költészettörténeti tapasztalataira. A sestinának például, vagy a rondó-alakzatoknak már töredékes, viszonylagos kontinuitása van a költészettörténeti időben: e formák választása arisztokratikus hagyományválasztás. Az ilyen formákat aktualizáló költő szintén hisz a hagyomány dominanciájában a poézis terepén, de csak a kevesek hagyományában: a költészet választás és kiválasztottság, a kevesek közös tapasztalata. És léteznek néma formák, olyanok, amelyek valaha, a régmúltban megvoltak, azután eltűntek a költészettörténet áradó folyamatában. Úgy jelennek meg ma, hogy eredetük van, de nincs hagyománytörténetük. Jól alkalmazható ezekre a jelenségekre a légihíd metaforája: a 20. század utolsó harmada és az eredet, a két kulturális idő között nincsenek közvetítések. Szakadékszerű távolság és merész összefüggés alakul ki a későközépkori nyugat-európai fatras és a 20. század végi magyar lim-lom között. A továbbiakban ezt a távolságot kívánom leírni, és ezt az összefüggést kívánom kiépíteni, értelmezni.

A fatras a későközépkori Nyugat-Európában térben és időben rendkívül korlátozott elterjedtségű műfaj és forma. Versismereteim szerint sem a reneszánszban, sem a későbbiekben, sem napjainkban a metrikus fatras nem jelent meg sehol. És itt jön a bizarr tény: a forma egyszer csak feltűnik az 1970-es években és a '80-as évek elején, Magyarországon, magyar nyelven, Csordás Gábor két verseskötetében. A távolság nemcsak időben óriási a későközépkor és napjaink között, de térben sem csekély Észak-Franciaország és Magyarország között. Ez a tény, azaz magyar fatrasaink

szinkron párhuzamnélkülisége, valamint a műfaj középkor utáni űrje beépül a fatras modern megjelenésének formális jelentésébe, tartalmába, és lényeges eleme a műfajválasztásnak magának. A költő, ha ma fatrast ír, rendelkezik valamilyen hagyománnyal, de ez a birtoklás paradoxális: van hagyományom, de nincs hagyománytörténetem. A formális alakzatnak ez a történetnélkülisége, a választott hagyomány magánya beépül a mai költemények jelentésébe. A mai fatras-költő nem utasítja el a költészet metrikus hagyományát általában, de a metrikus hagyományokon belül a választás során kortársaival és olvasóival szemben kontraszelektív álláspontot foglal el, olyan álláspontot, amelyet mások nem. Nincs közös tradíció, csak egy nyom alapján felépítendő magánhagyomány van és lehetséges, állítja ez a költői észjárás.

Csordás Gábornak *A nevelő nevelése* című, 1980-ban a Kozmosz Kiadónál megjelent első kötetében olvashatunk először e műfajból, mindössze két darabot (33–34. p.). Közös címük is műfajmegnevező, hiszen nem számíthatunk az olvasó korábbi olvasmánytapasztalatára, nem számíthatunk arra, hogy metrikus karakterei alapján a szöveget az olvasó beazonosítja és fatrasként azonosítja be. Ezért a címben meg kell adni a forma és a műfaj megnevezését: *Két fatras*. (A kötet címe egyébként, és ez a későbbiekben lényeges lesz, az 1845-ös *Tézisek Feuerbachról* 3. pontjára utal, ahol Karl Marx az önmegvalósítás és a forradalmasító gyakorlat összefüggéseiről ír: „és a nevelőt magát is nevelni kell”¹. Ez egy elutasító típusú erkölcsi és politikai magatartás lenyomata, amely szoros kapcsolatban áll a poétikai elutasítás, a poétikai kontraszelekció gesztusával). Második kötetében (*Kuplé az előcsarnokban*, 1984) a fatrasok teljes ciklust

alkotnak *Árulás térképei. Verses napló 1978–1982* címmel. A ciklus 22 darabból áll, ezeket a könnyebb azonosítás érdekében sorrendben beszámoltam, hogy a későbbiekben e számmal utalhassak rájuk. Összesen tehát 24 költeményről van szó, ami a két kötetben együttesen közreadott versek egészéhez viszonyítva is jelentős szám.

Mi a jelentése a fatras feltűnésének Csordás Gábor költészetében? voltaképpen mi is ez a gót lim-lom? hogyan kerül e műfaj hozzánk, és miképp épül be szűkebben e két verseskötetbe, tágabban mai költészetünkbe? mi a fatras-léghíd jelentése?

Amikor arról a *fatrasie* elnevezésű műfajcsoportról értekeznek, amelybe a mi fatrasunk is tartozik, Paul Zumthor joggal említi föl, hogy irodalma és feldolgozottsága gyenge alapokra támaszkodó, váltakozó színvonalú és roppant csekély: egyetlen terjedelmesebb munka, egy antológia és négy-öt tanulmány szól róla. A fatras műfaj történetileg szoros kapcsolatban áll a *fatrasie*-vel, s érintkezik egy szélesebb tartománnyal, a nonszensz-költészet regiszterével. E költeménytípus, a *fatrasie* sosem büszkélkedett túlzott népszerűséggel, és földrajzilag is jól lokalizálható: északi eredetű (Artois-Pikárdia). A vonatkozó corpus is meglehetősen csekély: Pierre Bec adatai szerint mindössze 64 *fatrasie*-t és 39 „lehetetlen” fatrast ismerünk (a „lehetséges” fatrasok számáról nem közöl adatot).² Az irodalom mindössze öt jelentősebb fatras-szerzőt tart számon: a szakmunkákban a legtöbbet idézett költő Watriquet Brassenele de Couvain, aki a korai, a 14. századból egyedül ismert lim-lomok szerzője. A többiek mind a következő évszázad alkotói, talán legismertebb közülük (de nem a fatrasairól) Jean Molinet a 15. század második feléből. A műfaj neve, a fatras ugyan már

1327-ben feltűnik, de korábbi megléte a 14. század előtti időkből nem adatolható. A tágabb műfaji kontextus, a *fatrasie* és az ellen-líra valamelyest korábbi. „[...] on constate, çà et là, depuis 1250 environ, que se propage la mode de pièces lyriques burlesques, pleines de jeux de mots, d'associations saugrenues et de non-sens voulus: on les nomme «rêveries» ou «fatrasies» (l'une des plus anciennes est la *Fatrasies d'Arras*, d'avant 1280, qui compte 54 strophes)”, ahogy Paul Zumthor írja.³ Maga a minket szorosabban érdeklő metrikus alakzat a 14. században még meglehetősen elasztikus, csak a következő évszázadban válik formává, azaz rögzül, kanonizálódik az alakzata, hogy kérészéletű „népszerűsége” után, a 16. század közepe táján lassan és végleg elenyésszék. A fatras azon számos forma egyike, amely belehalt a petrarkizmus divatjának megjelenésébe. Minden bizonnyal sajtóhibával magyarázható, hogy letűnte Becnél „a XVII. század közepe”. Úgy gondolom, amikor a „gót limlom” az *Árulás térképein* megjelenik, a hagyományválasztásba be kell kalkulálnunk e műfaj eredendő, 14–15. századi költészettörténeti pozícióját is. A költészettörténetek emlékezetkieséssel jelzik a fatras hajdanvolt marginális helyzetét. A fatras a régmúlt kövezetébe ágyazódott *poétikai nyom*.

Bár első pillantásra frivolnak tűnik, mégsem értelmetlen párhuzamot vonni Watrquet és Csordás között. E szempontból felette érdekes, hogy a nyugat-európai későközépkorban a fatras az anti-líra egyik hordozója. A fatras és a *fatrasie* így ebben az időszakban, a 14–15. században, kontraszelektíven viszonyul a kortársi és az őt közvetlenül megelőző költészethez. Ismét Pierre Bec megfogalmazásában: „A (stricto sensu) *fatrasie* és minden kétséget kizáróan

a bolond-ének (*sotte chanson*) a legreprezentatívabb műfaja a lírai (anti-lírai) távolságtéremtésnek.¹⁴ A fatras a szakítás költészete. A szakítás, a törés poétikailag az udvari költészet alapjával, a nagy udvari dallal szemben megy végbe (az udvar hivatalos és szellemi hatalmát az udvari szerelem-ideológia – kissé már elfáradt, már sablonszerűvé vált – nyelvezetének kifordításával, sárba tiprásával kívánják lerombolni), kronológiailag pedig e költői magatartás az udvari kultúra 12–13. századi uralmával áll szemben a 14. században. A költészetszínálók szociológiai elkülönültsége is tisztán kirajzolódik.

Lássunk a műfajra egy példát, Watriquet *Doucement me reconforte*... incipitű darabját, Tótfalusi István fordításában:

Édes vigaszt ad ma nékem,
aki bírja szívemet.

Édes vigaszt ad ma nékem
macskám, mely most döglük éhen,
és mely zsoltár-éneket
üvöltöz csütörtök-éjen,
hogyminden ház-eresztéken
inkább vándorútra megy;
egyik-másik nagy merészen,
sorsát is kihívni készen
Istenre lándzsát vetett,
s szólt: Pajtás, itt lesz ma vélem,
aki bírja szívemet.

Pierre Bec nyomatékosan figyelmeztet arra, hogy a fatras-jelenség, az idetartozó versanyag rendkívül modern hatású,

„huszadik századias”, ezért szigorú filológusi erkölcsseitől vezérelve azt tanácsolja, hogy óvakodjunk az olvasat és a megítélés mindenfajta történetietlenségétől, a szövegek modernizálásától. A leírtakban igazából az az érdekes, hogy e watriquet-i költői pozíció, az ellen-magatartás Csordásnál mintegy megismétlődik: nemzedékét gyakran kísértette meg valamilyen ellen-líra megalkotásának vágya, a hatalmi nyelvezet kifordításának és sárba tiprásának szenvedélye, a szembehelyezkedés, a nonkonformitás vagy antikonformitás pedig (ami a későközépkortól sem idegen) magatartásuk lényegéhez tartozik. Amikor e műfaj nála megjelenik, akkor ez azt jelenti, hogy Bec tanácsával ellentétben – hisz ez a léghíd értelme, a bizarr, merész és anakronisztikus viszony kiépítése – természetesen Csordás e 14. századi forma jelen aktualitását fedezte föl: hál Istennek nem érintette meg őt irodalomtörténeti és filológusi aggályoskodás.

Ha az idézett Watriquet-szöveget megnézzük, könnyen leolvasható róla a fatras legáltalánosabb szabályrendszere. A fatras, pontosabban az ún. *egyszerű fatras* (szemben a *kettős fatrasszal*) 2+11 sorból áll. Jean Molinet, aki maga is írt fatrasokat, így definiálta retorikájában az egyszerű és a kettős fatrast: „Aultre espece de rhetorique nommee fatras, est convenable a matieres joyeuses pour la repetition des mettres qui sont de sept et de huyct, desquels les ungs sont *simples* et nont que ung seul couplet. Les aultres *doubles* et ont deux coupletz et pareille substance et termination. Mais la premiere ligne du premier couplet sera seconde au seconde couplet”.⁵ Mind az egyszerű, mind a kettős fatras csak kétféle rímet használ, ahogyan a 12. század végétől fogva az ún. Hélinand-strófa is, és itt is 1 költemény = 1 strófa. A cisztercita abbé, Hélinand (vagy Hélinant) de

Froimond (vagy Froidmont) 1194 és 1197 között komponált egy 50 költeményből álló gyűjteményt *Vers de la mort* (A halál versei) címmel. A strófát tizenkettes sorok alkotják, minden egyes strófa rímképlete *aabaab–bbabba*. A ciklus egyik legkorábbi darabja annak a tág műfaji tartománynak, melyet *dits*-nek nevezünk, s amelybe kizárólag nem énekelt költemények tartoznak. *Littera sine musica*. Hélinand de Froimond strofikus leleménye rendkívül nagy népszerűségnek örvendett. A versszak egy tágabb metrikai tartományba tartozik, azoknak a strofikus alakzatoknak az egyike, melyek első nagy tömbje, fronsa *aabaab* képletű. Az ilyen strófák általános karakterét az egyes lábak /((aab)(aab))/ 001-es felépítése határozza meg: azonos–azonos–más. Az Hélinand- és a fatras-strófa közös strófatípusának képlete tehát a következő: *a a b a a b – γ* (A γ : a versszak befejező részének szerkesztésmódját kielégítő *tetszőleges* cauda). E versszak típus trubadúr lelemény, Frank István repertórium szerint 48 szövegben 26 változata ismeretes a trobarban.⁶ A *trouvère*-eknél 17 változatát találhatjuk meg, 18 szövegben. A versszak típus jelenléte, az egyes sorok nyolcszótagos verziójával együtt (vö. az idézett Molinet-definícióval: *mettres, qui sont de sept et de buyct*) még a 15. században is jól adatható, jelezve a *rythmus tripertitus caudatus* (a magyar verstani hagyomány ezt periódusos szerkezetnek nevezi) változatlan divatját, amelyet majd csak a francia reneszánsz kedvelte metrumok fognak elsöpörni.⁷

A fatrazikus költemény formai szempontból két, egymástól világosan elkülönülő részből áll: a kétsoros *argument*-ből és a tizenegy soros ún. fatras-strófából. A teljes alakzat rímképlete (az azonos sorokat hagyományosan nagybetűvel jelölve) a következő: *AB Aab a a b b a b a B*. Az *argumentum*

mintegy bekeretezi a vers testét alkotó nagysztrófát. A kettő közötti viszony parodikus. Ami az Hélinand- és a fatras-strófa hasonló jegyeit illeti, feltűnő, hogy mindkettő rímsorozata a közepén „megfordul”, a fatrasnál – mivel annak nagysztrófája tizenegy soros – enyhe aszimmetriával, kissé elcsúsztatva, a 6. sor után. A rímsorozat közepén történő megfordítása kétszeres lesz a kettős fatras esetében. Az AB AabaabbababB BA BbabbababA rendkívül érdekes alakzat, hiszen az inverzió többszörösen jelenik meg, hierarchizáltan. Az első hat sor megfordul a 7.-nél, kis változtatással megindul „visszafelé”, majd a két rész egyenként ismét megfordul. Az Hélinand- és a fatras-strófa szerkezeti rokonsága kronológiailag is védhető, hiszen nagy népszerűsége miatt az Hélinand-strófa még a 15. században is élő hagyomány, akkor, amikor a fatras már és még gazdagon adatható. Legfeljebb a műfaji konnotáció és az egyes formák közege között van nagy eltérés: eredetében az Hélinand-strófa a klerikus regiszter része. Ám megfigyelhető, hogy a 13. század derekától a strófa használata fokozatosan kilép a klerikus regiszterből: 1266–1267-ben Robert d’Arras még a tematikát is átvéve írt Hélinand-strófában, Clerc de Vaudoy 1265-ben a moralizáló-didaktikus költészet felé vitte el a *dít*nek ezt a fajtáját,⁸ de Adam de la Halle már *Dit d’Amour*-t szerzett ebben a strófában, Rutebeuf hét költeményt komponált e formában, köztük a nevezetes *Repentance*-t, a hagyomány szerint a halála előtt készített *Gyónását* is, amelynek kompozíciójában és metrikai felépítésében – lehet, hogy csekély joggal, de – talán még számszimbolikus elv is sejthető.⁹ Az Hélinand-strófa tehát idővel kilépett a klerikus regiszterből, lassan közeledve a 14. századi anti-líra formai készletéhez. Hogy a két strófa

közötti formális rokonság felvetése nem teljesen badarság, azt Pierre Bec egyik lábjegyzete is megerősíti, az, amelyben a szerző a formák genezisének mindig is ingoványos terepére merészkedett. „A fatras strófa eredete – írja – nem világos. Gondoltak Hélinand de Froimont strófájára *A balál verseiben*, amely szintén két rímre épül, határvonallal a 7. sornál. De a fatras metruma különböző, a sorszám is az, és nincs metrikai törésvonal a 7. sornál. Hivatkoztak a latin hexameter belső rímes feltagolására is, amely az egyházi latinitásban igen népszerű volt:

O miseratrix,
o dominatrix,
praecipe dictu
Ne devastemur,
ne lapidemur
grandinis ictu.¹⁰

Bár az irodalomtörténész megfontolt óvatossággal nem foglal állást, azt hiszem, ez utóbbi megoldás kevésbé valószínű. Az idézett rész eleve háromféle rímet használ, s az (aabccb) rím��orozatnak ill. ríműsorozatrésznek az itt tárgyalandó jelenségtől független és önálló története van. Ráadásul: a fatras-strófán belül van „törésvonal” a 6. sor után: itt áll a diesis, itt van a határpont frons és cauda között, itt történik meg a „megfordulás”. Mindenesetre – a talán feltehető, talán nem feltehető genetikus összefüggésektől eltekintve – az Hélinand-strófa ríműsorozata formai szempontból meglepően hasonlít a fatras-strófára.

Ha a fatras-strófában az Hélinand-strófa *belső polémiáját* látjuk, akkor – bár nyilván távol áll a szerzők személyes

szándékától, de – ennek analógiájára Csordás Gábor 1980 körüli ciklusa szemlélhető úgy, mint Csorba Győző négy évtizeddel korábbi *Új Halál-versek* ciklusának belső, dél-dunántúli polémiája.¹¹ A „légihidak” nem két, hanem négy költőt kötnek össze:

Hélinand de Froimont ----- Csorba Győző

Watriquet Brassenel de Couvain --- Csordás Gábor,
ahol az összefüggések függőlegesen működnek. Mint tudjuk, a költészeti események elrendeződése az egyes szerzők személyes szándékai fölötti, ezektől független logikával is rendelkezik.

Ami tény: Csordás ciklusa pontosan követi az egyszerű fatras (a továbbiakban változatlanul: a fatras) szerkesztési és rímelőírásait. A Watriquet-darab Tótfalusi István-féle formahű fordításában az is megfigyelhető, hogy a verssorok a hetes és a nyolcas szótagszámot váltogatják a rímtípusok váltakozása szerint. Csordás Gábor ciklusában több szótag-szám-változat is megjelenik: az 1. számú költeményben az a-rímű sorok 9, a b-ríműek 8 szótagosok, a 3. számú darab argumentumában az első sor 11, a második 10 szótagos, a 6.-ban a szótagszám 9 és 6, az ezt követőben 10 és 11 stb. Bár a középkori lim-lomok nagy többsége, mint azt Jean Molinet leírásában olvastuk, hét- vagy nyolcszótagos sorokból áll és többnyire izometrikus, Csordás eljárása, a szótagszámok relatíve nagy változatossága műfaj történeti szempontból is védhető. A fatras sorainak szótagszáma ugyanis – ellentétben rímképletével – nem fixálódott, nem rögzült. Henri Chatelain századeleji katalógusa ismer 6, 7 és 8 szótagos, izometrikus alakzatot a fatras-formán belül, és ismer olyan lim-lomokat, amelyek 7-es és 5-ös, illetve 7-es és 4-es szótagszámú sorokból szerveződnek.¹²

A formális elemekhez fűződő viszony illetően vizsgálata könnyen tűnhet szőrszálhasogatónak, joggal kérdezhetné az Olvasó, mi történne, ha Csordás Gábor fittyet hányna a fatras amúgy is gyér emlékeiből kiolvasható későközépkori szabályrendszernek, mi történne, ha a fatras műfajmegjelölés pusztán metaforikus volna, amire, ti. a metaforikus műfajmegnevezésre a modernizmus időszakában rengeteg példát ismerünk? A kérdés teljességgel helyénvaló. Ráadásul a tapasztalatok azt mutatják, hogy egy adott (és pontatlanul jellemezve: régi) hagyomány feltétel nélküli követése többnyire torz, gyenge, de főleg égbekiáltóan anakronisztikus eredményt szül. Az afirmációnak, a hagyomány ilyen, egyébként mélyen középkorias, a tekintélyvelvet követő megerősítésének napjainkban csak kivételes feltételek közepette lehet értelme.

Ugyanakkor úgy vélem, Csordás Gábor ciklusában a központi kérdés ez, a formális státuszának a kérdése. Hiszen a ciklus – a formális alakzat vázolt történeti helyiértékén túl – szinte minden vonatkozásban *nem-fatrazikus hagyományokat követ*: a fatrasból a költőnek pusztán a formahagyomány pontszerűségére, magányára, és a forma általános működési mechanizmusára volt szüksége. Ugyanis a későközépkori fatrashoz szorosan hozzátartozott egy meghatározott és lehatárolt szóanyag (éppen, mert *anti-* volt, mert valamivel *szemben* fejtette ki hatását, amely költészet, a grand chant courtois szintén pontosan körülhatárolt dikcióval rendelkezett), valamint hozzátartozott számos szövegalkítási, nyelvi eljárás. (Ezeket a lexikai determinánsokat, a szintaktikai kliséket és a grammatikai-retorikai eljárásokat részletesen tárgyalja Paul Zumthor a *Fatrasie, fatrassiers* című tanulmányában.¹³) Csordás Gábor nem él ezekkel.

Mint ahogy nem él azzal a jelentésalakító ellentéppárral sem, amelyet a „lehetséges” és a „lehetetlen” fatras különbségtétellel jelölnek meg. A későközépkori poétikák egyikében „Gracien du Pont distingue entre le *Fatras possible* ou ayant un sens raisonnable, et *Fatras impossible*, dans lequel il n’y a guère qu’une suite de lignes rimant sans raison”.¹⁴ Az utóbbi, a lehetetlen fatras történetileg arra utal, hogy a korabeli művek egy részében felbomlott az egyébként a parodikus jellegen belül is ép jelentésbeli koherencia. Amíg az egyszerű és a kettős fatras megkülönböztetése pusztán formális, és a műfaj formai szempontú definíciójára utal, addig az utóbbi ellentéppár, a *possible–impossible* a felosztásnál a szemantikai nézőpontot részesíti előnyben: a fatras ekkor egy speciális szemantika hordozója.

Ennek kapcsán kell megemlíteni Csordás Gábor lim-lomjainak általam ismert egyetlen 20. századi „mostohatestvérét”, az *enfant terrible* Jacques Prévert-nek, Queneau mellett a Patafizikus Kollégium transzcendens szatrapájának 1965-ben megjelent *Fatras* című kötetét.¹⁵ A kötet műfajmegnevező címe látszólag metaforikus, ugyanakkor mégsem az. A kötetben szó sincs prozódiai szempontból verses szövegekről, sőt nem olvasható egyetlen utalás sem a tradicionális fatrasra, képekkel elegyített prózaformájú, közelebről meghatározatlan műfajú, olykor szürrealisztikus „rövidszövegek” ezek, kollázstechnikával készített képekkel társítva (a filmes Prévert!). Nála a *Fatras* kötet cím a lehetséges és a lehetetlen keverésére, a nonszensz hagyományára utal, a lehetetlen fatras szemantikájára és a lim-lom bagatell voltára. Prévert-t a watriquet-i hagyományhoz kizárólag a szövegalakító eljárások és a jelentésszerveződés mikéntje köti. Úgy is mondhatnám, amíg Csordás Gábor versei

modern *formális* fatrasok (tehát nincs közvetlen közük a szemantikaihoz), addig Jacques Prévert művei modern *szemantikai* fatrasok (tehát nincs közvetlen közük a formálishoz). A műfaj értelmezésében ugyanazon hagyomány kétféle korabeli szemléletének választása mindkettejüknél természetes módon és logikusan sérti meg a filológus tanácsát: a későközépkori, a régmúlthoz tartozó, a történeti fatrashoz képest mindkét elgondolás történelmietlen, mert a *fatras* szó költészettörténeti jelentését modernizálja. Amikor Csordás Gábor az eredeti és lehetséges fatras parodikus szemantikáját ironikusra cseréli fel, szükségszerűen lát a műfajban csak metrikus alakzatot, formát tehát, mert számára a fatras szemantikai univerzuma nem mozgósítható. Csordás túlságosan mélyen ragaszkodik az értelemhez, a *raison*hoz. Az már más kérdés, hogy ez a metrikus alakzat, mint minden ilyen esetben, valamit azért itt is visszacsempész a múltjában ráakódott jelentésekből.

(2) A formális nézőpontból szemlélt fatras-alakzat alkalmas keretté vált Csordás Gábornál a legkülönbélebb tartalmak és eljárások „berendezésére”. A lehetséges fatras parodikus dikciójának helyét nála az ironikus szemlélet foglalja el. E csere felé mutatnak a szövegek feltűnően gyakori nyelvi játékaik, a szövegalakításnak a magyar költészetek hagyományaiból építkező eljárásai. Talán nem fölösleges kissé alaposabban szemügyre venni a magyar fatras költői nyelvezetét.

Kezdjük talán egy aprósággal! Felfigyelhetünk arra, hogy például az első kötetében olvasható fatras (az *Egy filozófusnőhöz*) 17. századi eredetű toposzt alkalmaz. Olyan kéttagú, erős fonológiai ismétlődést, amelyben a magánhangzó

hosszúsága és rövidsége felcserélődik. Az idetartozó bő anyagból a történetileg legnagyobb karriert befutott példa olvasható a versben (olyannyira széthasználták és olyannyira közhellyé vált, hogy egyik változata az 1990-es választások reklámszlogenjei között is feltűnt: *bázam hazám*; nem otthonom. 17. századi költészetünkben számos, hasonló módon létrehozott figurát találhatunk. Például Paskó Kristóf siralom-énekeiben, amely a tatárok brutális pusztítását beszéli el Erdély keleti részén, olvasható ez a fantasztikus grammatikai alakzat: *véres verés*.¹⁶ Nem rosszabb, mint a *bázam hazám*.

A fatras ugyan csak kétféle, *a*- és *b*-típusú rimből építi fel rímSOROZATÁT, de paradox módon épp e tény, a felhasznált nem azonos rímtípusok minimuma növeli meg az egyes szövegekben a rímek jelentőségét. Belátható, hogy az argument sorvégeinek kialakítása a teljes versszöveg rímSOROZATÁT mindenestül és alapvetően befolyásolja. A rímSOROZATOKBAN többnyire kétpozíciós (kétszótagos) rímeket találunk (egyáltalán nem szükségszerű, hogy a rímhordozó szó terjedelme és a rím mint sorvégi fonológiai ismétlődés terjedelme egybeessék), úgy, ahogyan ezt a latin középkor rímelő egyházi gyakorlata kanonizálta. Ugyanakkor, a monotóniát oldandó, a fatrasokban érezhető a három- vagy többszótagú rímek használatának tendenciája. Ez szélsőséges esetben egészen odáig elmehet, hogy a verssor egésze rímhordozóvá válik (úgy, hogy a sor mégsem tekinthető refrénsornak, mert a fonológiai ismétlődés nem teljes), amivel a rím megszűnik határjelölő, sorvégi jelenség lenni. Illusztráljuk ezt előbb egy kortársi példával:

Szakad malter, dől a rózsa,
Stabat mater dolorosa.

(Kovács András Ferenc: *Vizitáció*), majd egy Karoling-kori latin strófával:

Tu thalamus pudoris,
Tu balsamus odoris,
Tu libanus candoris,
Tu clibanus ardoris.¹⁷

A hosszú rímek a 17. századi magyar költészetben gyakran jelennek meg mulatónótákban, egy-egy szövegegység sorszerű, azonos kizengéseként. A hosszú rímek Csordásnál is gyakoriak. Például a 16. számú darabban:

Ki jobbra ment ki balra ment
– a rímhiány rég parlament

A rím kiemelésére szolgál a homofónia is a 8. számú költeményben:

a lelkes pici gonoszok
közt akadt volna gonosz ok

Említettem, hogy a későközépkori fatras a maga nyelvi univerzumát a grand chant courtois frazeológiájával szemben dolgozta ki. Tagadó álláspontja talajáról ezt parodizálta, de erre utalt. Az ironikus, távolságteremtő beszédmód is bekebelező beszédmód, igen gyakran utaló. Csordás Gábor ciklusában az utalt szövegen kívüli szöveg leggyakrabban a József Attila-i corpus. Például rögtön az 1. számú darabban ilyen utalként jelenik meg az *Ars poetica* „mai kocsmája” és a *Levegőt!* parafrazeált lehallgatási passzusa:

a költők őszintébb fele
 hazámnak ha lejár a műszak
 mai kocsmáig tántorog csak
 [...]

 kinek miért telefonoznak

Vagy a 13. számúban az *Eszmélet* 3-utalás:

kint- s benti macska kancsalít

Ha már ennél az első szövegnél járunk, érdemes talán megjegyezni, hogy az egyes fatras-strófák központozás nélküliek. Ez általánosnak mondható jelenség, csak hogy a jelen esetben nem a mai magyar vers egyik elterjedt köznyelvéhez tartozó jelenségről van szó: az interpunkció eltörlésének kivételesen értelme, szerepe van. Felfüggesztése egyrészt azt jelenti, hogy e versek kizárólag a betű tartományába tartoznak, másrészt azzal a kötelezettséggel jár, hogy az olvasónak a lebegő, atomizált részekből magának kell megkísérelnie a visszaalakítást. Ha a mondatrend egyértelműen visszakövetkeztethető, akkor az írásjelek eltörlésének nincs funkciója, pusztán modor marad. Itt azonban egyugyanazon versornál többféle visszaalakíthatóság jön számításba, a szöveg „lebegtetéséhez” tartozik a többféle visszaalakíthatóság közötti ide-oda mozgás az olvasás során.

Alapvetően parodikus beállítódása miatt a későközépkori fatras gyakran élt a szórványszerű másnyelvű részek beépítésével, gyakran volt *makaróni*. Egészen más szerepe van az idegennyelvű szövegtörmelékeknek az *Árulás térképei* ciklusban. Az *A nevelő nevelése* kötet II. fatras-szövegében:

réz a kilincs nincsen tető
fölszáll sírásom nevetésem

réz a kilincs nincsen tető
álomban így jön most elő
nicht mehr zu wohnen nur zu leben
ez a sváb magyar édesedő
keserűre fölnevelő
tillárom város sajgva térden
hűen tovább keverni vérem
tanít most bosnyák szerető
emberedünk voltam idétlen
ész üvegén játszik a hő
fölszáll sírásom nevetésem

a 12. számú darabban:

búcsúzom öntől genosse Lukács
ti. saját kis démonom kacsint

Vagy a záró, a 22. szövegben:

este az ember tremendously blessed
resurrexit halasztott alkalom

Ez utóbbi maga az argumentum.

Végezetül szeretnék kitérni az argumentum és a fatras-strófa egymással való kapcsolatára. Arra a viszonyra, amely a formálisan szemlélt fatrast mint szerkezetet, mint alakzatot megalapozza. A műfaj formai felépítésében határozott és meghatározott mozgás működik, sajátos dinamika, a formális elemek rögzített egymásutánjának köszönhetően. E mozgás a fatras struktúrájának a lényege. A forma dinamikus

mechanizmusát a leginkább – és talán a legpontosabban – az *olló*hoz hasonlíthatnám. A különálló első két sor, az argument nem más, mint az olló, összezárt állapotban. A két sor az olló két ága. Ez a fatras-strófában fokozatosan szétnyílik – az egyes új sorok belépésével egyre tágabbá nyílik szét –, majd az utolsó sorral, amely egyben az argument második sora, *hirtelen* összezárul, és metsz, hasít, tép, vág. Azért lényeges e mozgásformát hangsúlyozni, hogy belátható legyen: nem egyszerű, szokványos keretes elrendezésre épül műfajunk formája. Ráadásul az olló-mechanizmus harmonizál a nyelv át- meg átvágásával, az ellen-líra társadalmilag elfogadott kliséket átmetsző törekvésével.

A nyugat-európai hagyományok térképéből pedig ez az olló egy különös alakzatot metszett ki: saját magányának, de tágabban a néma formákat hagyományukként választók magányosságának az alakzatát. *Tu es la solitude même*. Te vagy a magány maga.

- 1 MARX, Karl, *Tézisek Feuerbachról* = MARX–ENGELS: *A német ideológia*, Bp., Magyar Helikon, 1974, 8.
- 2 BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age (XII^e–XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétique médiévaux*, Vol. 1., Paris, Éd. A. & J. Picard, 1977, 172.
- 3 ZUMTHOR, Paul, *Histoire littéraire de la France médiévale (VI^e–XIV^e siècles)*, [1954], Genève, Slatkine Reprints, 1981, 296–297.
- 4 BEC, Pierre, *i. m.*, 167.
- 5 Molinet példája a kettős fatrasra a következő:

*Poures gens sont a malaise
Ou gens darmes logez sont*

*Poures gens sont a malaise
Ne demeure soif ne haise
Fenestre huys ne baston ront*

Qui narde comme fournaise
 Pour chauffer une punaise
 Qui mengue ce qu'ilz ont
 Tout brule tout art tout rond
 Tout si desrigne et desgraise
 Tout trebuche au plus parfond
 Si fault que chascun se taise
Ou gens darmes logez sont.

*Ou gens darmes logez sont
 Povres gens sont a malaise*

*Ou gens darmes loges sont
 Lung escorche lautre tond
 Lautre qui la fille baise
 Taste se lanette pond
 Et loste rechoit le bond
 Dung baston dont-il desplaise
 Et si lostesse est mauvaie
 On lui fait passer le pont
 Brief il n'est chose qui plaise
 Ou saudars viennent et vont
 Povres gens sont a malaise.*

HECQ, Gaëtan & PARIS, Louis, *La poésie française au Moyen Age et à la Renaissance*, [1896], Genève, Slatkine Reprints, 1978, 88.

- 6 FRANK István, *Répertoire métrique des troubadours*, I–II., Paris, Champion, 1953–1957, a 91–115. számú tételek.
- 7 CHATELAIN, Henri, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle. Rimes, mètres et strophes*, [1907], Genève, Slatkine Reprints, 113–114 és 116–119.
- 8 Szövegkiadása: RUELLE, Pierre, *Les dits du Clerc de Vaudoy*, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1969.
- 9 DUFOURNET, Jean, *La Repentance Rutebeuf ou le mot de la fin=Clio et son regard. Mélange d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offert à Jacques Stiennon*, Édités par LEJEUNE, Rita et DECKERS, Joseph, Liège, Mardaga, 1982, 177–187.
- 10 BEC, Pierre, *i. m.*, 169.
- 11 Csorba Győző nemcsak ciklust írt e formában, de kétszer is lefordította Hélinand versciklusát magát; az első fordítás még kétnyelvű, közli az eredeti szövegeket is: *A balál versei*. Ófrancia eredetiből ford. CSORBA

Gyöző, bev. BIRKÁS Géza, Pécs, 1940; FROIDMONT, Hélinant de, *A Halál versei*, ford. CSORBA Gyöző, Bp., Helikon, 1989.

12 CHATELAIN, Henri, *i. m.*, 222–223.

13 ZUMTHOR, Paul, *Fatrasie, fatrassiers* = Uő, *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 68–88.

14 HECQ, Gaëtan & PARIS, Louis, *i. m.*, 87.

15 PRÉVERT, Jacques, *Fatras avec cinquante-sept images composées par l'auteur*, Paris, Éd. Gallimard, 1965.

16 *Régi Magyar Költők Tára*, XVII. század, 10. kötet, sajtó alá rend. VARGA Imre, Bp., Akadémiai, 1981, 45. sz. vers, 138. sor.

17 Idézi NORBERG, Dag, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958.