



FÁBIÁN LÁSZLÓ

Egy kétsoros és vonzatai

A NYOLCVANÉVES LÁNG GUSZTÁVNAK

Telt női hús a renyhe dús kazal.

Egy rőt pipacs, mint bőszipacs, szaval.

Ennyi Dsida Jenő *Nyári pillanatkép* című verse. (A *Pásztortűz*ben jelent meg 1932-ben.) Mindössze két sor, amelyek bennem – talán önkényesen, talán nem – filozófiai vagy éppen világirodalmi nagyságok kétsorosait, két-két sorát visszhangozzák, jóllehet első hallásra az erdélyi költőé mindössze szösszenet, amelyet – fölteszem – rímjáték inspirált. (Amit egyébként nem illendő egy eszközeire büszke költő szemére vetni, hiszen a költészet mindenkoron játék is – szavakkal, képekkel, nyelvi formákkal. Legkevésbé eszmei mondanivaló – iskolás értelemben. Ámbár a költészet kétségkívül retorikus kommunikáció.) Nem csak a párrím, a belső rím szintén ihlette. És, persze, nem túlságosan ártatlan párhuzam, ha a pipacs tágas jelképiségére gondolunk. Platón epigrammája, amelyet első olvasatra földézett bennem Dsida versikéje, hasonlóképpen rafinált párhuzam, noha félreérthetetlenül pozitív vallomás:

Csillagokat nézel, szép csillagom. Ég ha lehetnék,

Két szemedet nézném, csillagom ezreivel. Szabó Lőrinc fordítása

(Az *Anthologia Graeca* harminckét epigrammát őriz, H. Diels ebből tizenhetet fogad el bizonyosan Platónénak.) A görög szubtilisabb, mégis direkter ugyan, az ellentétre is kijátszott, lebegtetett párhuzam úgyszólván kozmikus fölhangot kap. Meglehet, éppen ez cibálja ide bennem a fizikusok, kozmológusok gyakran idézett filozófusát, Peirce-t: *Az emberi szellem egy univerzumot tükröz, ami tükrözi az emberi szellemet.* A képlet, a kozmológiai bölcsélet, pontosan megfelel Platón szemléletének. Teológiai lényegét tekintve az „Arkangyali Vándor”, Angelus Silesius két sora nem különben:

A rózsza, melyre most külső szemed esik,

öröktől fogva az istenben is virít. Szabó Lőrinc fordítása

Ezúttal tehát előkerül a virág, aminek igencsak kiterjedt szimbolikája némely pontokon – úgy tetszik – átfödésben lehet a pipacséval, amit legkivált az erotika mezejében észlelhetünk. Ott, ahol Dsida kétsorosa – vélelmezésem szerint igazán – értelmezhető. Megtöri az idilli versbeszéd szinte merev hagyományát, nyersebbé, morózusabbá válik. Természetesen ennek ellenére jól érzékelhető bájosan rafinált iróniája, amely már az első sorban jelentkezik a női test és a kazal társításában, majd a virágjelkép triviális – *mint bőszipacs* – minősítésében; ráadásul *szaval*, azaz ágál. Könnyű belátnunk, hogy a kapcsolt idézetek – halványabban vagy markánsabban – a szakrális birodalmába igyekeznek, míg Dsida egyértelműen a profánt választja. Különben is izgatta a profán és a szakrális viszonya a szerelmi érzésben; tanúskodik róla nagyszerű, az invokációban *csupa tanulságként* aposztrofált szerelmi eposza, a *Miért*

borultak le az angyalok Viola előtt (1933), amely alcímével – *Egy nyári alkonyat csodálatos története* – kapcsolódik az idézett kétsoroshoz. A profanizálási szándékot már a cím bejelenti, az angyalok voltaképpen Érosznak ugyancsak kénytelenek hódolni az odaadó testiség varázsában. A rajongott *féhér, üde lánytest, az olív reflexz a sötét részeken* izgalma, a megannyi pajzánság, sőt, paráznaság után fölbukkanó kereszt a rajta függő bádogfeszülettel kibillenti a szerelmeseket a „felix culpa” önfeledtségéből, és figyelmezteti őket a földi nyomorúságra, amely mégsem képes kiölni az együttérzést, az önzetlenség kegyelmét. Nos, így teljes a Viola-eposz formai gazdagságával, bravúrjaival egyetemben; *Mily furcsán hat e gép a tercinában!* – veti oda szinte foghegyő a dante-i strofákban. Szóval „intenzív totalitásában” (elnézést a marxizáló hangnem miatt, de hát megérhettük, hogy frivolságnak ítéljük), amit eszébe sem volt a kétsorosra testálni; ámbár a becsalogatott példák nem mutatják lehetetlennek.

Látjuk, miként szívárog be és kerekedik fölül a testiségen valami lehelletnyi *amor spiritualis* a létezés törekenységének laikus fölérzése folytán, míg a kétsoros – ha egyáltalán – az *amor carnalis*ban időzik. Ismétlem, olvasatom szerint. Semmi esetre sem abban a magasztos, idillikus testiségben, amelyben – teszem azt – a Viola-eposz indul, sokkal otrombább, kiábrándítóbb elutasításban, ráutaló háritásban. Semmi esetre sem az *angyalok citeráján*, inkább ördögfiak, koboldok (nem ám *kicsi amorok!*) fagottján incselkedve, gúnyolódva. A buzgón magasztalt *üde lánytest* helyén a *renyhe dús kazal*, valamint a tolakodó, szemérmetlenül követelőző pipacs. Egyenes olvasatban helyzetkép – hasonlatokkal. Csakhogy éppen ezek a hasonlatok készíthetnek mélyebb olvasatra, elvontabb szimbolikus közelítésre, amelyben a pipacs harsogó jelképisége a szexusban válik értelmezhetővé – a *renyhe dús kazal* takarásából kibontva. Mondjuk a heveny megkívánás/visszarettenés ambivalenciájának brutalitásában. A pipacs erőszakos gyomnövény, közönséges és agresszív szépsége megtéveszt, elföldi kártékony természetét. Ebben a megközelítésben az ízléstelenség elleni tiltakozás talán szorongásból kitörő gesztusa a párvers. Általánosabban: lázongás a szexus zsarolása ellen. A leibnitz-i *laetitiáról* van szó; az *oly állapotot jelöl, amelynél a gyönyör az uralkodó bennünk*, ami természetesen nem rekeszt ki fanyarságokat, utólagos (?) csömört. Állítsuk mellé alkalmasint a John Donne-i attitűdöt: *tavaly megunt nőt öleljek, miként / új szerzeményt?*

Saját vágyakozásom – gondolja a szerelmes – magától értetődő, releváns érzelem, föl sem merül benne, hogy a másikat, a vágyakozás tárgyát ez zavarba hozhatja, netán éppen mert más irányban elkötelezett. A *bősz ripacs* tapintatlanul *szaval*, meggyőződése, hogy joga van a megkívánthoz, észre sem veszi annak vonakodását. Azt, hogy páváskodása taszítja. Ebben az értelemben a két sor lehet akár alkalmi üzenet az ismeretlenség homálya mögé rejtett címzettnek, vagy éppen bökvers. A német romantikusok aggálya a nyelvi megértéssel szemben – *individuum est ineffabile*, azaz: az *individuum* kimondhatatlan – bennünket is óvatosságra készítet.

Magam részéről tehát az indirektebb olvasat mellett voksolok: a szimpla testiség idegensége mögött az *amor spiritualis* ideája szerénykedik; *a valóság hatalmi szövevényként jelenik meg* – mondaná Roland Barthes, aki *beszédtörredékeket* jegyez a sze-

relemlről. Ugyanő sommáz ekképpen: *A szerelem világában a legnagyobb fájdalmak inkább erednek abból, amit látunk, mintsem abból, amit tudunk.* (Noha expressis verbis nem jelenti ki, de nemesen visszafogott írásai ugyancsak az amor spirituális és az amor carnalis ütközőpontjain meditélnak.) A vágy erőszakossága korántsem pusztán fizikai atrocitásokba nyilvánulhat meg, jóval gyakoribb a lelki presszió, az érzelmi kényszer, a visszaélés kínálkozó helyzetekkel. Ugyan honnan keveredne elő bizonyíték, hogy Dsida nem kerülhetett hasonlókba. A Rig véda szerint

nemléltig erő gyökerét a létnek

ma is a vágyban keresik a bölcsek. Szabó Lőrinc fordítása

Annyit talán mindenképpen érdemes megjegyezni, hogy az amor spiritualist – már-már per definitionem – az elszakadás fenyegeti a valóságtól, mi több, könnyedén csusszan át a teológia síkjára, az istenszeretetet misztikus dogmáiba. Dsida a Viola-eposzban elegánsan kerüli ki ezt a csapdát, emeli művét *oratio mentalis*-sá, szellemi imává. Tulajdonképpen metafizikai élménnyé. Vele összevetve a *Nyári pillanatkép* – káromlás, a durvább, köznapibb káromkodások metaforikusságát költőibbe finomítva. Némi oximoronral szólva, tekinthetném a szerelmi melankólia dinamikus (indirekt) kifejezésének akár. Persze nem árt Nietzsche intését szemünk előtt tartani: *A gondolatok érzéseink árnyékai – mindig sötétebbek, üresebbek, egyszerűbbek amazoknál.*

A *bósz* *ripacs*ként jellemzett pipacs maga az evidencia: látszata a léte, léte a látszata – ezt szavalja bőszen. Tudjuk, hogy Dsida mániákusa a tiszta rímeknek: a *kazal* és a *szaval* összecsöngése majdnem szeplőtlen, a *pipacs* – *ripacs* belső rím tökéletes, voltaképpen a nyelvi játékoság pimasz leleményei, noha mégsem föltétlenül a jókedv, a derű hangsúlyai. Az első sorban a *renyhe* jelző billenti ki az idill felé tartó képet, a másodikban a *bósz* negatívumát tovább erősíti a *ripacs* pejoratív harsánysága (nem szólva a *rőt* és a *bósz* súlyos asszonáncáról, aminek az első sorban, hasonló helyzetben még a *hús* – *dús* tiszta rím felelt meg. Engem föltétlenül emlékeztet Weöres Sándor „végig-rím”-jeire). Fölületes rápillantással netán hetykeségnek jellemezhetném, ha nem tudnám, hogy a költő alaphangulata ritkán oldódik ennyire a rezignációból. Barthes magabiztosan állítja: *A szeretett lény a szerelmes számára azért kívánatos, mert valaki vagy mások kívánatosnak tüntették föl előtte: a szerelmi vágy – bármilyen sajátos is – indukció révén tárul fel.* Egyetértenék vele, ha – mondjuk – „nemi vágyat” említett volna, annak inkább indukátora az efféle hiúság, a birtoklás önelégültsége. Ez azonban hamar elértéktelenedik, kifárad, nemkívánatossá, fölöslegessé selejteződik. Kissé tudálékosan úgy fogalmaznék: más a szerelmi vágy és más a nemi gerjedelem horizontja, ami nem jelenti azt, hogy alkalmakként ne kerülhetnének átfedésbe. Dsidánál a narratív diskurzus önmagán belül képes átsiklani referenciálisba; úgy vélem, egész költészetének talán ez a legszembeötlőbb tulajdonsága. Ettől válnak hasonlatai szinte metaforákká, másfelől pedig metaforái billegnek a hasonlat nyitottabb szerkezetében. Danto szerint *a metaforákban a „prezentálás formája” természetesen azokkal a jelentésekkel és asszociációkkal rendelkezik, amelyekkel a korszak kulturális kerete rendelkezik.*

Ez – ugye – a műalkotás történetisége; egyszerűbben szólva.

Azáltal, hogy folyamatosan újraalkotják a nyelvet – szögezi le Umberto Eco – a költők arra hívnak, hogy minden pillanatban tovább faggassuk és újraéptsük a Világot, a létezők minket körülfogó sokaságát, melyben azt hittük, örökké nyugodalmasan éldegélhetünk majd, anélkül hogy valaha is ... különös, az ismert törvények alapján nem megmagyarázható tényekkel kellene szembesülnünk. Végére is ez a szembesítés a művészet föladata, finomabban: esélye minden korban, függetlenül attól, mennyire fogékony rá az adott korszakok. Occam „borotvája” – *entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem* (létezőket nem kell fölöslegesen megsokszorozni) – ugyan szigorú norma, de bizony a műalkotás jelentős mértékben mindig *multiplikáció*, tehát újabb létező; talán mentsége lehet, hogy a szellem terméke, legfőlegbb tárgyi hordozója bír direkt valóságossággal (Heideggerrel szólva: amennyiben műtárgy is). A költészet kiváltsága valóban maga a nyelv, amely minden gesztusában kísérlet a létmegértésre, vagy ahogyan az iménti filozófus gnómája fogalmaz: *A nyelv a lét háza*. Az ige folyvást testté lesz (láttuk, *az emberi szellem egy univerzumot tükröz...*). Hogy milyen ige és miféle testté, az az alkotót (művét) minősíti.

A költői nyelv metafizikai nyitottsága – úgy tetszik – adekvátabb formája a létmegértésnek más nyelvi (akár bölcséleti-teológiai) közelítésekénél. Amikor Dsida két-sorosát így indítja: *Telt női hús a renyhe dús kazal*, nyomban megbolygat egy metaforaszerkezetet azáltal, hogy oszcillál a hasonló és a hasonlított: egyenes (haladási) irányban természetesen *a renyhe dús kazal* olyan, mint *a telt női hús*, ugyanakkor vissza is fordul és az utóbbit jellemzi *a renyhe dús kazal* oximoron-gyanús képe. Voltaképpen ez teszi lehetővé a vers itt bemutatott értelmezését, olvasatát, és mentheti föl – reménye szerint – a töprenkedőt az intellektuális kalandorság esetleges vádja alól. Illetőleg az, amit Gadamer fogalmaz meg pontosan: *Bármennyire is történeti adottságként jelenjék meg a műalkotás, s ekképp mint a tudományos kutatás lehetséges tárgya, az érvényes rá, hogy mond valamit nekünk – mégpedig úgy, hogy közlése nem meríthető ki egyszer s mindenkorra fogalmilag.* (In: *Szöveg és interpretáció*)