

A TISZATÁJ DIÁKMELLÉKLETE

1997. SZEPTEMBER

45. SZÁM

DANYI MAGDOLNA

Kezdjük a „költészettel”

ORBÁN OTTÓ TÁNCOLÓ SIVA VERSÉNEK SZÖVEGELMÉLETI ELEMZÉSÉHEZ

A Táncoló Siva Orbán Ottó *Távlat a történethez* kötetében jelent meg, 1976-ban, tehát pontosan húsz évvel ezelőtt, „Közel a negyvenhez” íródott, ahogy ugyane kötet A személyiség című versének kezdőmondatában olvassuk: egy „kiöregedett profiboxoló” „jelentése a versről” ez a vers is – Orbán Ottó 1973-ban megjelent *Emberáldozat* című kötetének Jelentés a versről bevezető versének mondatát parafráztam –, amikor Orbán Ottó állítása szerint a költőnek már csak az a dolga, hogy verseket írjon. Minthogy költő.

A címként felírt kérdő mondat is természetesen tőle való. A *Táncoló Siva* vers után következő útleírást kezdi ezzel a kérdő mondat. Majdnem azt írtam, *provokatív* kérdő mondat, csak hát Orbán Ottó költészetének olvasójaként, meg úgy általában itt a 20. század végén, legyen az olyan amilyen, akármilyen, semmilyen, mindenesetre nem olyan, állítja Orbán Ottó, amilyennek Csokonai Vitéz Mihály remélte, – legyünk óvatosak a „jellemzésekkel”, a „minősítésekkel”. Csak jelezném a problémát: lehet-e még *provokatív* egy költői kérdő mondat, egy vers, a költészet? S ha nem lehet, akkor mi van? Akkor már értelme sincs kérdéseket feltenni? Ne mondjam: Verset írni? S ha a költő nem is tud mást, mint verset írni? Aprópó: Mi az, hogy vers? S ha erre a kérdésre még tudnánk is válaszolni, az újabb útvesztőket ki nem kerülhetjük: személytelen vagy személyes „ügy”, „művészi tárgy”, kevésbé fennkölt, „termék”-e a vers, s hol helyezzük el a „költészetnek túl nyers indulatokat”, hogy ismét a költőt parafrázzam, a „profiboxolót”. S merjük-e je-



ORBÁN OTTÓ
(Szül.: 1936)

...*Még ha nem is rendít meg bennünket minden pillanatban. Még ha féltetni is kell őt. Amiért annyi mindent tud – a költészetről, a létezésről. Arról, hogy mit is lehet itt tenni, azon túl, hogy reménykedjünk, majd a következő évezredben megvalósulnak a Csokonai által megfogalmazott elemi emberi igények...*

lenlétében, költészete s a századvégi világlíra jelenlétében leírni pl. az *ironia* kifejezést? Miért ne merhetnék? Csak épp, hova jutunk vele? Pedig milyen szép, tartalmas kifejezése ez századunk írói gondolkodásának. Jutunk-e vele valahova? Biztosan – sugallja Orbán Ottó költészete. Egy igen derék zsákutca ez is. Már-már lakályos. Házat azért ne építsünk benne. A „profiboxolók” semmiképpen. Régiesebb szóhasználat: a *humán értelmiségiek*, vagyis hát a gondolkodók. Szerencsére nem vagyunk filozófusok, a dolgunk így azért mégis egyszerűbb. Költőké, filozoké. Maradhatunk a költészetnél. A 20. század végi költészetnél. Azám, ha ezt is lehetne. Ha nem kellene állandóan az emberi kultúra egészére, történetére és történelmére gondolnunk. Sajnos, kell. Mondhatom érthetőbben is: muszáj. S nem feltétlenül azért, mert ez egy ilyen posztmodern követelmény. Ismétlem, nagy szerencsénk, hogy nem filozófusok vagyunk. Maradhatunk a költészetnél. Kezdjük tehát a „költészettel”. Már elkezdtük? Előre félek, a nyelv-filozófiát mégsem tudhatjuk egészen kikerülni. Akkor meg... Félek. Releváns kérdéseket kell megfogalmaznunk. Szeretem ezt a szót, hogy *releváns*. Ha nem lenne, azt kellett volna írnom, hogy lényegi, lényeges, lényegretörő, lényegét érintő stb. S ettől valóban visszariadnék. Számomra ugyanis minden lényeges. „Ami volt”, ami van, „ami jön”. Valójában az emberi létezés mint olyan. Létezésünk tényei. A „Das Sein”. „Amit nem másíthat meg a csillagokba szökő fogalmazás.” – írja Orbán Ottó a *Jelentés a versről*-ben.

Maradjunk tehát a költészetnél. Mi mást tehetnénk? Amúgy meg, nem is olyan rossz dolog: verset írni, negyvenévesen, hatvanévesen stb. „Kiöregedett profiboxolóként.” S nem rossz, gondolkodni a költészetről, tudósként értelmezni sem. Nem mintha nem – Orbán Ottót idézem – „közvetlen és halálos kockázat” lenne ez. Valóban, már ezt is bizonygatni kell? Vagy: Ez még mindig mondható? Akárhogy is van, azért mégsem ebbe halunk majd bele. Napi negyven cigarettánk lesz majd az oka, továbbá a levegő mérgezettsége, a vírusok stb. Nem beszélve a depresszióról. Az idegrendszeri gyöngeségekről. Mert, hogy elviselhetetlen. Ez-az. Amaz. Valami. Lehetek mégis ironikus? Addig jó nekünk, amíg „a költészettel” „foglalkozhatunk”. Vagy ez már cinizmus? Netán: *vallomás*? Én ténymegállapításnak szántam. Egyik kedves zsákutcámban sétálgatva. Végül is, nem ismételtethetjük állandóan: „Amikor verset ír az ember, / nem írni volna jó.”

E szabálytalan bevezető semmiképpen nem illik egy szövegtani dolgozathoz. A szövetteoretikus azonban töredelmesen beismeri, előre látja, hogy nem tud eleget tenni a maga által vállalt kritériumoknak, jöllehet a feladatát előre megfontoltan behatárolta. Egy viszonylag rövid vers szövegelméleti elemzését ígérte. Ez viszont azt jelenti, hogy *komplex* verselemzést ígért, s közben rájött erre-arra. Hogy mi mindent is kellene végiggondolnia. Minthogy a szövegelmélet interdiszciplináris tudományág. S minthogy Orbán Ottó mai költő, s jó költő. Még ha nem is rendít meg bennünket minden pillanatban. Még ha féltetni is kell őt. Amiért annyi mindent tud – a költészetről, a létezésről. Arról, hogy mit is lehet itt tenni, azontúl, hogy reménykedjünk, majd a következő évezredben megvalósulnak a Csokonai által megfogalmazott elemi emberi igények... Joggal félthetjük őt, s egész posztmodern kultúránkat: *verbalizmussá* ne legyen az amúgy „halálos kockázat”, a vers. A költészet.

Táncoló siva

*Ez a mozdulat nem egy istené: egy elfutó csatár
a bal felső sarokba bomba gölt rugott;
vagy a szenvedély szvingel: a világ-tojásból
sziszegve kibújnak a kobra-végtagok
s jövendőlik a Pusztítót. A földtúró nyomor
az örült fény felé fordítja arcát,
s a nádkunyhón láng: ropognak izmai. Az ember tigrisen
ékkő és fémperec. De a lába parasztláb,
porhoz és sárhoz szokott ujjai megcsákyázzák a földet,
mint járáskor, hogy orra ne bukjon rajta,
és a csoda is együgyű, nomád- és földműves-csoda,
hogy azé az esély, akinek több a karja.
Csak az arc, az az istené. A koponya mennyeiből kő-szemek
látják a hangya-faj dühét; a felhő, ami volt, ami jön:
Bábár lovasai, a népek prése, az angolok,
a világkonszernek, a vérözön.
Földrengés-dobra, sikoly-sípra durcás gyerekarccal
táncol a Nap, az isteni közöny.*

A vers költői nyelvi megformáltsága

A vers 18 verssorból és 7 versmondatból álló szabadvers, melyet a költő nem bontott fel részekre, hagyományos szakkifejezéssel, versszakokra. A verssorok viszonylag hosszúak, sok szótagúak és több üteműek, s a versmondatok különbözőképpen összetettek, egymástól eltérő struktúrájú egyszerű bővített mondatokkal párosulva. A vers költői nyelvi felépítése a költői téma, gondolatsor egy lélegzetvételtől történő végigmondását hitelesíti, az indulati és gondolati koncentrátság magas fokát. A versmondatok szoros egymáshoz tartozását, s egyben a vers egyetlen gondolatkomplexumból álló kompozícióját nyomatékosítják az enjambementek is.

Már a vers vizuális érzékelésénél feltűnik azonban, hogy a páros verssorok rövidebbek, az őket megelőző verssorokhoz képest kevesebb szótagszámúak, s ezt a verssorok tördelése is jelzi: a páros verssorok rendre egy vagy két szótaggal (a gépelési betűtávolságot illetően mindig ugyanakkora távolsággal) beljebb kezdődnek. Ez a formális nyelvi jelenség lehet a gondolatkifejtés egyik eszköze is, azt azonban mindenképpen jelzi, hogy a „szabadvers” költői-nyelvi kompozíciója „nem szabad”, hogy itt egy rendkívül tudatosan felépített hierarchikus kompozícióval állunk szemben, s szó sincs semmiféle „spontaneitásról” sem a vers költői nyelvi felépítését, sem a gondolatkomplexum költői-nyelvi megfogalmazását (strukturáltságát) illetően.

A költői nyelvi kompozíció ritmikai megformáltsága

A vers költői nyelve egy *fellazult szimultán ritmusstruktúrát* hitelesít, tehát egy olyan nyelvi ritmust, amelyben egyik versrendszer sem érvényesül következetesen¹, a különböző ritmusképletek keveredve átszínezik egymást, s miközben az érzékelhetőségben *jelentéssé* válnak, s a vers értelmi-tematikus kompozícióját erősítik, lehetővé teszik a *gondolathangsúlynak a szabadverset érvényesítő dominanciáját*.

A *szimultán verselés*, tehát az a verselés, „amiben egyidejűleg több, két- vagy többféle ritmus érvényesül”², a magyar költészetben már a 19. században megjelenik, sőt formáló elvvé is lesz nagy költőink számos költeményében. A *szimultaneitás* egyszerűen elkerülhetetlenné lett költőink számára, akik a vers *belső zenéjének* a megteremtésére törekedtek, vagy miközben az indulati, gondolati hangsúlyokat is érzékeltetni akarták. Ide tartozik az is, hogy a *jambusi mérték* s a természetes nyelvhasználathoz közel álló költői *gondolathangsúly* egyidejű érvényesítésére a magyar nyelvben olykor kiküszöbölhetetlen, továbbá, hogy a magyaros és a nyugat-európai mértékes verselés egymásba csúsztatása megoldható. Nem véletlen, hogy nemcsak a nyugat-európai időmértékes versritmust s a gondolathangsúlyt tudatosan vegyítő Nyugat-os költőink, hanem az avantgárd Kassák költői nyelve is felmutatja a ritmus szimultaneitást. Gáldi Kassák-versek ritmusát elemezve joggal írhatta: „már-már azt mondhatnók, hogy ennek a szabad versnek nemcsak folyton változó ritmusa, hanem – mértéke, metruma is van.”³ Szepes Erika a szimultán verselés nagy alakváltozatát különbözteti meg, melyek közül a *fellazult szimultán ritmust* „a szabadvers felé vezető egyik lehetséges útnak” tartja.⁴

Orbán Ottó itt elemzett verse mintha valóban a szabadvers felé vezető út” *lehetőségét* kívánta megteremteni, melyre a gondolat kifejtés miatt feltétlenül szüksége volt, ugyanakkor a vers „szabálytalan” ritmusstruktúráját a fellazult szimultaneitásban oly mértékben *hierarchizálta*, hogy az a „kötött vers” ritmusképleténél is „kötöttebb”, azaz összetettebb. Ezt a hierarchikusságot erősítik meg a természetes beszédszakaszolást megkerülő egymást követő hosszabb és rövidebb sorok párhuzamosságai; miközben a versmondatok a hierarchizált ritmusalakzatok és ritmus szabálytalanságok ellenében a gondolathangsúlyt érvényesítik.

A vers költői nyelvének ritmusstruktúrája szabatos leírása helyett csak jelzem a *fellazult szimultaneitás* „kötöttségeit”.

Az első verssor 16 szótagból áll, amely három, pontosabban 2 + 1 ütemre bontható: (5+5) + 6 szótagból álló ütemekre. Miközben tehát szabálytalanodik az egymás mellé helyezett felező nyolcas ütem, a 6 szótagból álló utolsó ütemben („egy elfutó csatár”) visszacseng a felező hatos, oly módon azonban, hogy a jambikusság szinte hibátlanul érvényesül benne. A jambikusság a vers költői nyelvét végig átszínezi, olykor azonban a spondeus vezeti be vagy váltja fel. A verstani szakirodalom *üzemmozaik-technikának*⁵ nevezi a különböző szótagszámú ütemek keverését, amely szimultánna a más ritmusstruktúrával való ötvözésétől válik. Az ütemmozaik-technika megvalósultságát figyelve a *Táncoló Siva* vessoraiban az 5, a 6, a 4, valamint a 4+3 (7) szótagszámú ütemek keveredését, párosulását érzékelhetjük, ahol a hatos és a négyes szótagolású ütemek a magyaros versritmust idézik fel, elfödve egyben a jambusi vagy spondeusi mértékek kicsengetésével, s ugyanakkor a vissza-visszatérő négyes szótagú ütemekben az arab és perzsa költészet legismertebb műfaja, a *gázal rámal* ritmusú soraira való rit-

mus-asszociációt is megengedve (pl. a 10. verssorban: „mint járáskor / hogy orra ne / bukjon rajta”), s egyben a gondolathangsúly erősítő profán kifejezésekkel lehetetlenné is téve azt. Más verssoraiban viszont a szanszkrit időmértékes verselés szabálytalanított ütemalakzatait vélhetjük áthallani, így a 6+5 szótagszámú ütemekben, a moraszámláló verselés egy alakváltozatát, konkrétan az *indravádzsrá* ritmusát.⁶

Semmiképpen sem belemagyarázás, ha a vers címe által is befolyásoltan ugyan, de már itt leírjuk a *Mahábhárata* eposz nevét, melynek „sorfaja meglehetősen kötetlen, szabad ritmusú sor, melyet közép metszete két egyforma félssorra tagol”.⁷ A *közép metszetű* tagolás a *Táncoló Siva* minden sorában megtalálható, jöllehet legtöbbször a gondolathangsúlyt érvényesítően, amikor is a verssor közép metszete nem feltétlenül (legtöbbször nem) két egyforma félssorra való felosztást eredményez:

Az 1. verssor: 10 (5+5)+6; a 2. verssor 7 (4+3)+5; a 3. verssor 7+6; a 4. verssor 6+6; az 5. verssor 9 (5+4)+6; a 6. verssor 6+5; a 7. verssor 1! (6+5)+6; a 8. verssor 6+7; a 9. verssor 10 (5+5)+7 (4+3); a 10. verssor 4+8 (4+4); a 11. verssor 8 (4+4)+8 (4+4); a 12. verssor 6 (3+3)+7 (3+4); a 13. verssor 8 (3+5)+10 (4+6); a 14. verssor 8 (3+3+2)+8 (2+3+3); a 15. verssor 6+9 (5+4); a 16. verssor 6+4; a 17. verssor 5+10 (4+6); s az utolsó, a 18. verssor 4+6 szótagú közép metszetű tagolást érvényesít.

Mind e ritmusalakzatokat s alakzat-sejtelmeket külön-külön pontosan le kellene írunk, majd egymásra vetítenünk, hogy e fellazult szimultaneitású költői nyelvi ritmust a maga hierarchitásában, „kötöttségeiben” leírassuk.

A versmondatok megformáltsága egyértelműen a gondolathangsúlyos ritmust érvényesíti. Ezt nyomatékosítják a versmondatok szintaktikai jellemzői, jellegzetességei mellett az összetett mondatokban használt interpunkciós jelek is: a kettős pont, a pontos vessző többszöri használata.

Az *első* versmondat négy és fél verssoron át húzódik végig, s az 5. verssor közép metszetét jelöli. Öt tagmondatból álló összetett mondat, amelyben az első két tagmondat egymással szoros tematikai egységet alkot, ezt jelöli a pontos vessző is a 2. tagmondat határán, s hasonlóképpen szoros egységet alkot a „vagy” junktivával bevezetett 3. választói mellékmondat s a hozzá értelmező mellérendelő ill. kapcsolatos mellérendelő 4. és 5. tagmondatok.

A *másik* versmondat az 5. verssor közép metszeténél kezdődik, s a 7. verssor közép metszetét jelölően zárul. Három tagmondatból álló összetett mondat, amelyben az első két tagmondat kapcsolatos mellérendelés, s a 3. tagmondat tematikailag lazábban kötődik, értelmezői mellérendelő mondatként a 2. tagmondathoz. E lazább, értelmezői kötődést jelöli a kettőspont is a 2. tagmondat végén.

A *harmadik* versmondat egyszerű bővített mondat, mely a 7. verssor közép metszeténél kezdődik, s a 8. verssor közép metszetét nyomatékosítva zárul.

A *negyedik* versmondat a 8. verssor közép metszeténél kezdődik, s a 12. verssorról zárja. Hét tagmondatból álló összetett mondat, mely az ellentétes mellérendelést jelölő „de” kötőszóval kezdődik, nyelvtanilag jelölve ily módon a szoros kötődést az előző versmondathoz, s egyben új tematikai egységet vezetve be.

Az *ötödik* versmondat sajátos szerkezetű egyszerű bővített mondatként írható le, amelyben az alany („az arc”) egy rámutató szerepben levő, kijelölő értékű névmással kiegészülve hangsúlyozódik.

A *hatodik* versmondat a 13. verssor közép metszeténél kezdődik, s a 16. verssort zárja le. Az összetett mondat tagmondatainak a száma nehezen egyértelműsíthető, a versmondatnak a normatív mondattani szabályoktól való kiélezett eltérése következtében. A pontos vesszővel lezárt bővített mondat után következő nyelvi egység mondattanilag leírható négy tagmondatként, melyek közül kettő elliptikus nominális mondat, ahol az első elliptikus tagmondatok alanyaként is, de az „ami” alanyi szerepet betöltő határozatlan névmás pusztá értelmzőjeként is; a második elliptikus nominális mondat is felfogható a 2. és 3. igei állítmányokból álló elliptikus mondatok halmozott alanyainak. Minthogy azonban a szintaktikai struktúrát elemezve a mondatban mégis négy különböző predikációt írhatnánk le, ezért döntöttem a tagmondatok meghatározásakor a felszíni struktúra szabálytalanságainak a komolyan vétele mellett.

A *hetedik* versmondat a 17. és a 18. verssoron át húzódik, többszörösen bővített mondatként az egész verset lezáró jelleggel.

A vers kompozíciója – az értelmi-tematikus progresszió

A vers kompozíciójának kialakításában – ezt a megállapítást a költői nyelv ritmikai-szintaktikai struktúrájának az elemzése is előlegezi – a lehangsúlyosabb szerepet a versmondatok töltik be.

A vers egy gondolatsor koncentrált megfogalmazása, melyben az egyes versmondatok hordozzák a gondolatsor, a gondolatkomplexum részegységeit. A verset eszerint *hét* elsőfokú kompozíciós egységből fölépülő kompozíciónak tekintem, melyek egymással hierarchikus rendszert alkotnak, mégpedig egy olyan hierarchikus rendszert, amely egyfajta *szabálytalan linearitást* mutat a gondolatsor kifejtésében, az értelmi-tematikai progresszió kialakításában.

Az elsőfokú kompozíciós egységeknek tekintett versmondatok e szabálytalan linearitást megvalósító verskompozícióban az értelmi-tematikai progresszió kialakításában nem mechanikusan követik egymást, hanem a jelentés-összefüggések hierarchiáját létrehozva: bármily szoros, s nyelvtanilag jelölt is köztük a kapcsolat, az egyes versmondatok kisebb értelmi-tematikus egységeket alkotnak, melyeket másodfokú kompozíciós egységeknek nevezek.

Értelmezésemben a verskompozíció *négy* másodfokú kompozíciós egységből áll. Az *első*t az 1. és a 2. versmondat, a *második*at a 3. és a 4. versmondat, a *harmadik*at az 5. és 6. versmondat alkotja, a *negyedik*et pedig a verslezáró, 7. versmondat.

E négy másodfokú kompozícionális egység közti értelmi-tematikai összefüggések hozzák létre a vers nyelvi-gondolati kompozícióját, s annak jelentés-struktúráját. A másodfokú kompozícionális egységek kialakíthatóságában, meghatározhatóságában a vers nyelvi-gondolati kompozíciójának egészét szervező *szabálytalan szabályosságot* figyelhetünk meg. A „szabálytalanságot” nemcsak az okozza, hogy az utolsó, a negyedik másodfokú kompozícionális egység a többi háromtól eltérően nem két, hanem egyetlen versmondatból áll, mégpedig összetett mondat helyett egy többszörösen bővített, két verssoron át húzódó versmondatból, hanem az egyes versmondatok s a két-két versmondatból fölépülő másodfokú kompozíciós egységek „belső” szintaktikai különbségei is.

Keves szó esett mindeddig a *cím*ről, mely kifejezetten a vers egészét értelmező, anaforikus cím. SIVA a védikus kor egyik nagy istene. A történelemtudomány s a valóstörténet nem tudja pontos idejét s magyarázatát sem annak, mikor s miért lett SIVA a védikus kor egyik késői szakaszában a brahmanizmusban a Legfőbb Lénnyé, a Legfőbb Istenné. A legtöbbet róla épp a *Mahábhárata* eposzból tudhatunk meg. Ahhoz, hogy a címet értelmezhezzük, elégséges tudatosítanunk, hogy SIVának – Eliade értelmezésében – „Nincs barátja az istenek között, és nem szereti az embereket, akiket démoni őrzöngésével rettegésben tart, betegségekkel és csapásokkal tizedel.”⁸ E „démoni őrzöngéseket” „A világrendet irányító Siva kozmikus energiáit orgiasztikus tánca, a tándana testesíti meg, amelyeket Siva Nátarandzsaként (tánckirályként) jár...”⁹ A *tánc* tehát hozzátartozik Siva isteni jellegéhez, a „táncoló Siva” Siva *istenként* való megmutatkozásának, *megjelenültségének* a szituációja. S jöllehet, számunkra Siva az emberi kultúra történelmileg lezárt korszakát jelenti, nem kétséges, hogy a „problematika” élő, nyitott kérdéseket tartogat számunkra.

Az *első másodfokú kompozíciós egység* első elsőfokú kompozíciós egységében, az első versmondatban egy többszörösen ellentétezett és ambivalens állítás fogalmazódik meg.

Az első versmondat első tagmondata *tagadó* mondat. Nem kevesebbet, mint Siva isteni jellegét tagadja. A 2. és a 3. tagmondat e tagadást értelmezi. Mindkét tagmondat állítása a legprofánabb módon kötődik korunkhoz. A 2. tagmondat egy fellelkesült futballmeccs-komentátor mondata is lehetne, ha az „egy” határozatlan névelő helyett az „az” határozott névelő állna. Ugyanakkor nem hagyhatjuk figyelmen kívül a 2. tagmondat ritmikai struktúrájának összetett, bravúros szimultaneitását, tehát megszervezettségét, s azt sem, hogy jelentését illetően a futball-játék legszebb pillanatát, eseményét rögzíti. A Siva „mozdulatának” isteni jellegét tagadó mondatot értelmező állító mondat profanitása ellenére is valami, a futball rajongók számára mindig várt, ritkán teljesülő *szépség, tökéletesség* megvalósulását jelöli. Az egyértelmű tagadást jelentő mondatot tehát egy olyan állítás értelmezi, mely a tagadást kétségbe ugyan nem vonja, ám, amely kifejtés helyett az *isteni tökély lányát a profán emberi játék egy tökéletességet jelölő eseményével* értelmezi, a mindennapi-emberi élet és gondolkodás szempontjából tehát *nem negatívummal*, hanem az *isteni és az emberi (orgia?) szembeállításával*, egymás mellé helyezésével, acélból, hogy ez utóbbi az előbbit értelmezze. A 3. tagmondat alternatív lehetőségként folytatja a tagadás értelmezését, beemelve egy, a történelmi kortól függetlenül, örök-emberi tulajdonságot jelölő fogalmat, a „szenvedélyt”, mely pozitív magyarázata is lehetne Siva „démoni őrzöngést” jelentő táncának, miközben a metaforikus állításban a „szenvedély szvingel” azaz a 20. század egyik dinamikus amerikai táncaként valósul meg, mely állítás, természetesen, szintén kapcsolatba hozható Siva őrzöngő táncával. Tudatosítanunk kell azonban azt is, hogy a „szving” angol szó jelentése a sportnyelvben is, *lengőütést* jelent, azaz „az ökölvívásban nyújtott karral, az egész test súlyát az ütés erejébe beleadó oldalütést”¹⁰, s a metaforikus állításban értelmezhető ebben a jelentésében is, s ez esetben a 2. és a 3. tagmondat állításai között egyfajta egymás jelentését erősítő, fokozó párhuzamosság jön létre. A két rendkívül dinamikus emberi sportjáték, a futball s az ökölvívás egy-egy erőteljes, tudást követelő, *emberi tökélyt* megvalósító eseményét rögzíti mindkét tagmondat. A „szvingel” szónak ezt a jelentését tudatosítva, a 3. tagmondat akárha a 2. tagmondat pozitív töltetű állítását

fokozná, miközben egyenlőségjel tevődik a nem-isteni és az emberi szenvedély közé. Ez a kiegyenlítődé, megfelelés, természetesen, akkor is megragad, ha a „szvingel” kifejezés alatt a dinamikus, amerikai eredetű táncot értjük, s erre készlet bennünket a tény, hogy a tagadás a *táncoló Sívára*, Siva táncára vonatkozik – ám ez esetben valami-féle lefokozás is bekövetkezik. A szvingelés-szenvedély csak felfokozott *élvezetet* nyújthat az embernek, míg az ökölvívás szvingje, a lengőütés hasonló koncentrátságot, tudást, erőt, intenzitást jelöl az ökölvívásban, mint a futballban a legendás „bal felső”. A szellem embere, természetesen, lebecsülheti a „futball-őrületet”, miként a szvingelést vagy a szvinget is, s a két tagmondat és a tagadó főmondat közötti szemantikai összefüggés egyértelműsíthető. S lehetünk még oly futball rajongók is, hevületünk legmagasabb hőfokán is tudjuk: *Isten az valami más*. Az első tagmondatok tehát történelem- s valláskritikát kifejező állítások? Mindenképpen, s az egész valahogy mégsem ennyire egyszerű.

Leíródott a *szenvedély* kifejezés is, amelyről a 20. század végén szintén gondolkodhatunk kritikusan, van hozzá elég történelmi tapasztalatunk, ám amely ily könnyedén mégsem tagadható. Az életelv része is a szenvedély, az emberi magatartás egyik mozgatóereje.

Ha Siva tánca nem isteni, akkor Siva nem isten. – Ez számunkra könnyen kimondható. De hol jelöljük ki a szenvedély helyét? Sívát, a pusztító istent az ember találta ki? Az emberi irracionalitás, szenvedély terméke? Lehetséges, problémát alig jelentő értelmezés ez számunkra, annál is inkább, minthogy – ismétlem – Siva számunkra kultúrtörténeti fogalom csupán. S mégis: Akármit (semmit) jelent is számunkra Siva, tudjuk, Sívát istenként tisztelték s rettegték hindu embertársaink a Kr. e. utolsó századokban. Siva tehát Isten volt: a tagadó mondat egy isten tagadása.

Az első versmondat 3. és 4. tagmondata, melyeket kettősponttal vezet be a költő, melyek tehát magyarázatként vagy következményként értelmezhetők, egyértelműen Sívára utalnak a „kígyó” metaforában s a Pusztító jövődölésének állításával. Itt nincs terem értelmezni a „kígyó” szerepét a védikus vallástörténetben, s az Istenekre vonatkoztatottságukat, azt azonban egyértelműen kimondhatjuk, hogy nem is Siva az egyetlen pusztító isten a védikus vallástörténetben, ha a pusztítás hozzá is tartozott az isteni erő működéséhez, Siva maga a Pusztító. S mit kezdünk akkor az első versmondat első két és második két tagmondatainak az állításaival? Az első három tagmondatban bekövetkező Siva istenségének a tagadása után hogyan értelmezzük a 4. tagmondat állítását? Segítségünkre lehet, ha tudatosítjuk, nem vettük komolyan a pontos vesszőt a 2. tagmondat végén. A „vagy” diszjunktív kötőszóval bevezetett 3. tagmondat elkülönül az első két tagmondattól, s valóságos alternatívaként ismétli meg a történelem- s valláskritikát. A kettőspontot követő 4. tagmondat tehát épp Siva *istenségének* a „megtörténéséről”, „megszületéséről” tudósít. A nem-isten Siva Istenné lesz? A *szenvedély* (emberi? isteni?) létrehozza a pusztítás istenét?

A kérdés már nem pusztán kultúrtörténeti. Érdekltté kell lennünk?

A fentiekre utalhat a mondat állításának egyszerre általánosító és konkrétizáló tendenciája, s az ebből (is) következő ambivalencia. A „kobra-végtagok”, a „Pusztítót” kifejezések közvetlenül vonatkozhatnak Sívára, ám a metaforikus nyelvhasználatban a konkrét jellemzésen túl az esemény *univerzialisására* is utalhatnak, mindent magába foglaló, mindenre kiterjedő értelmükben is jelentéshez jutnak. Ezt nyomatékosítja „a világ-tojásból” metaforikus megnevezés is, miként a személytelenítő tendenciát fel-

mutató „jövendölik” (többes szám 3. szem.) ige is. Siva „mozdulata” mégis Siva „isteni” táncává lett? Mozdulatai, „kobra-végtagjai” önmagát „jövendölik”? S egyben önnön végét is? Siva nemcsak a Dühöngő, hanem többek között az idő megtestesítője (istene) is. Ő a Pusztító, s ő az Idő is. A „jövendölés” vonatkozhat-e önnön pusztulására, a tudott (?) történelmi végre? A kérdés annál inkább felteendő, minthogy a védikus kor Sivája „nem jövendöl”. A racionalitásnak benne alig van nyoma.

A második versmondat, mint második elsőfokú kompozíciós egység állítását érthetjük történelemkritikai állításként. Az „őrült fény” Siva isten metaforikus megnevezése is lehet; a „földtúró nyomor”, a „nád-kunyhó” a történelmi kor emberének a létehelyzetét jelölő kifejezések. Nem egyértelmű azonban a „ropognak izmai” állítás jelölte. Az „őrült fény”-nek nevezett Sivának, a pusztító „láng”-nak, vagy a „földtúró nyomor” metaforikus – metonimikus általánosítással megnevezett ember „izmai” „ropognak” – pusztulás (?) közben?

Mennyivel egyszerűbb lenne, ha századunkban nem létezne nyomor s nád-kunyhó. Kényelmes karosszékünkben ülve olvashatnánk a verset a Kr. e. kor egyik történelmi valóságáról: a pusztító Siva istenről s az emberi nyomorról, s persze, a szenvedélyről, mely mindennek oka.

A második másodfokú kompozíciós egység mindkét elsőfokú kompozíciós egysége Sivát idézi, mégpedig azt a Sivát, akiben nem árja jegyek is voltak, vagyis népies elemek is, s a leírásból úgy tűnik, a költő ezt pozitívként értékeli, még ha a történelem-s valláskritika változatlanul éles is („és a csoda is együgyű”).

A tánc közbeni megtestesülés Sivában árja tulajdonság, benne azonban „a három-funkciós (védikus, brahmáni) vallási ideológia” két funkciója testesült meg, „a mágikus és bírói hatalom funkciója, s a harci erő isteneinek funkciója”, ám nem „a termékenység istenek és a gazdasági jólét funkciója”¹¹ is, jóllehet egyesek a „termékenység isteneként” is tisztelték. Eliade vallástörténeti könyvében így „írja le” Sivát: „Haját befonva viseli, színe sötétbarna: hasa fekete, háta vörös. Íjjal és nyílvezzőkkkel van felfegyverkezve, állatbőrökbe öltözik, és kedvenc tartózkodási helyén, a hegyek (Himalája) között jár-kél... (...) a »Vadállatok urának« nevezik, és azokat védelmezi, akik távoltartják magukat az árja társadalomtól.”¹² „A Svétásvátára (...) az Abszolút Lényre (Brahman) vonatkozó elgondolásokat egy személyes isten, Rudra-Siva iránti áhítattal társítja. A »háromszoros Brahman«, az egész Természetben és az élet valamennyi formájában benne levő Istent Rudrával, világok teremtetőjével, ám ugyanakkor lerombolójával azonosítják.”¹³ Ugyanakkor Eliade vallástörténetét olvasva felmerül az a gondolat is, hogy Siva, aki nő-istenként a brahmanizmust nehezen képviselhette, eszköz volt Brahmá kezében, „hogy megszabadítsa a Földet folyvást csak szaporodó népességétől”,¹⁴ a végét vetve „egy kozmikus korszaknak”.¹⁵

Nem bocsátkozva sem a brahmanizmus, sem a sivaizmus értelmezésébe, kétségtelen, hogy Sivában felismerhetők a brahmanizmus három kasztján kívül eső, a negyedik, a nem-árjakat felölelő kaszthoz tartozás jegyei. A népies elemek erős jelenlétéről tanúskodik Siva fizikumának s életmódjának a leírása Eliade-nál, s a versben is. A költő „ember-tigris”-nek nevezi Sivát, kinek „a lába parasztláb, / porhoz és sárhoz szokott”. „Tigris”-mivoltában is valamiképpen a neki kiszolgáltatott földműves és állattenyésztő hindu ember, kinek a megjelenítőjévé lesz, s a versbeli racionális valláskritika mintha nem is annyira (egyedül) rá vonatkozna, hanem a nomád- és földműves árja-hindu emberre.

A racionalitás e történelem- és valláskritikában egyre szembetűnőbb. Egyre kevésbé a költői én személyes állásfoglalásaként hat: a modern kor tudatának a racionalitása ez, s tudjuk, ez sem kevésbé veszélytelen, mint a pusztító isteneket teremtő (emberi? isteni?) szenvedély.

A *harmadik másodfokú kompozíciós egység* első elsőfokú kompozíciós egységében váratlan fordulat következik be. Az első versmondat állítása egyértelmű állásfoglalás Siva isten-volta mellett: „Csak az arc, az az istené.” A második versmondat egyrészt Sívát jellemző kifejezéseket tartalmaz („a koponya mennyéből kő-szemek”), másrészt, az Isten Siva tényleges, történelmileg bekövetkezett pusztulását vetíti elénk az „isteni látás” eredményeként: egy más isten, a Nap istene általi legyőztetését, s a modern kort, mely akárha az apokaliptikus vég lenne: India gyarmatosítása az „angolok” által; ám „a világkonszernek, a verőzön” kifejezések jelölte tartalmak vajon csak Sívát veszélyeztetnék, veszélyeztetik?

Az utolsó, a *negyedik másodfokú kompozícionális egység* egyetlen versmondatból áll, állításában az ellentétező kifejezésekkel fokozottan ambivalens jelentésű Siva „táncol”, de már nem őrjöngő, szenvedélyesen pusztító Istenként, hanem az „isteni közöny” megtestesítőjeként.

A versmondat minden kifejezése külön elemzést igényelne. A „dob”, a „síp” kifejezések, a hangszerek nélkülözhetetlen kísérői a táncnak, az e kifejezéseket metaforikus általánosító jelleggel minősítő főnevek („földrengés”, „sikoly”) azonban egy más síkon ugyan, de szintén az apokaliptikusság képzeit jelölik. Vajon kinek, minek a végét jelöli ez a „tánc”? Siva isten, egy korszak végét? Miközben tudatosítanunk kell azt is, hogy a mondat alanya immár nem is Siva, nem ő táncol, hanem „a Nap, az isteni közöny”. „A Nap” természetesen felfogható Siva metaforikus megnevezésének is, annál inkább, minthogy az égitestek, s köztük kiemelt helyen a Nap a látható Isten megtestesítői voltak, különösen a brahmanizmus előtti vallásokban. A metaforikus megnevezés értelmezését bonyolítja, hogy Branal, más néven Barba a grúzok istene volt, s a grúzok hiedelmvilágában elsősorban a Nap-isten volt. Felfogható-e a Nap a mindig látható, névtelen Istennek? Ha igen, az „isteni közöny” kifejezés nem Siva, a pusztuló isten magatartását jelöli, hanem magát a névtelen Istent, az Isten-eszmét. Az egyértelműsítésben tovább bizonytalaníthat bennünket a „durcás gyerekarccal” jellemzés, mely leginkább mégis a pusztításban megsemmisülő, nem igazán (brahmán) Siva istenre vonatkoztatható. Úgy gondolom, hogy mind ez ambivalenciák a költői szemléletből következnek, tudatosan megérzékített – jelölt eldöntetlenségek, melyek lehetetlenné teszik számunkra, hogy a „problematikát” behatároljuk. S azt is gondolom, hogy a költő számára ez utolsó mondat megalkotásakor – a verset lezáróan! – a leghangsúlyosabb volt az „isteni közöny” kifejezés leírhatósága. Siva, az Isten ebben a magatartásában, ebben a minősítésben „teljesedik ki”.

Kérdések a vers szövegvilágára vonatkozóan

Az egész vers jelenidőben íródott. A történelem- és valláskritika értelmezése során ezt eddig nem tudatosítottuk, jóllehet jelentésségeit hangsúlyozni kell.

A „táncoló Siva” nem csak a szellemi múlt terméke.

Siva az Isten, aki már nem Isten. Istent a modern kor racionális tudata megölte. Vagy mégis Isten? Hiszen: „az arc, az az istené”. Az ember kitalálta a maga számára Is-

tent, hogy az az embert a maga képmására teremthesse? Ez lenne az, amiről a racionális tudat nem mond le, minthogy tudja, ha erről is lemond, ha végképp megsemmisíti Istent, léte teljesen értelmetlenné lesz? Az „isteni közöny” felpanaszlása azt jelenti, hogy a racionális tudat számára nem létezik tér, amelyben ember és Isten együtt értelmezhető? S történelmi háttérként, tapasztalatként és valóságként: a „pusztítás”, a „nyomor”, a „világkonszernek” s a „vérözön”? Végső elkeseredettség s végső elidegenültség ez? A „hangya-faj dühe” s a racionális tudat ellentétes irányban elindulva találkozhat-e? S honnan e fölény, hol a magaslati pont, ahonnan az emberiség „hangya-fajnak” nevezhető? A mégis létező Siva Istené, aki számunkra semmiképpen nem lehet Isten? Vagy a racionális tudat merült volna ennyire mélyre léte „világéjszakájában”? Istent hinni, az istenit elképzelni képtelenné válva lemondott volna az emberről is? Le kellett mondania? Az ember, aki elvesztette képzelőerejét, s már elképzelni sem tudja az Istent, végképp elmerül a maga végességének a tudatában, s elkeseredettségében csak a pusztulást, az örökös ismétlődő pusztulást látja véget nem érőnek? Ezt a tudását jellemezné az „isteni közöny” kifejezés is? Az „emberarcú isten” közönye ez? A halandó emberé? „A Nap” kifejezésben metaforizált világmindenségé?

A tehetetlenségét beismerő racionális tudat *remény nélküli helyzete* objektiválódik a *Táncoló Siva* versben?

A történelem- s valláskritika „óra” végén dideregve ülünk a karosszékben. Jó, hogy csak verset olvastunk. Mint tudjuk, a verset Siva egy szobra ihlette.

Szerencsénk, hogy nem vagyunk filozófusok.

IDÉZETT SZAKIRODALOM

1. Szepes Erika: *A mai magyar vers. II. kötet*. Budapest, 1996. 8. old.
2. i. m. 6. old.
3. Gáldi László: *Ismerjük meg a versformákat*. Budapest, 1993. 175. old.
4. i. m. 6. old.
5. Szepes Erika: *A mai magyar vers. I. kötet*. Budapest, 1996. 338. old.
6. i. m. 200–201. old.
7. i. m. 202. old.
8. Mircea Eliade: *Vallási hiedelmek és eszmék története I.* Budapest, 1995. 185. old.
9. Mitológiai enciklopédia II. Budapest, 1988. 84–85. old.
10. *Idegen szavak kéziszótára*. Budapest, 1967. 697. old.
11. Eliade I., idézi Dumézil-t, 169. old.
12. i. m. 174. old.
13. i. m. uo.
14. i. m. 212–213. old.
15. Eliade II. 187. old.
16. i. m. uo.

