

Mészáros Márton

Csipkébűl tekert gúzs: Ars erotica

Ars erotica

Vagyunk végső játék
Hörgő légcső ágyék
Pörgő szem térd far tompor
Combtó bőr fénylő táj
Vad nyelv örvénylő száj
Vágy karmol tép mar tombol
Kéz láb ín izomzat
Széttárt kín mi mozgat
Együvé facsar rombol

Ringó halmok mellek
Hajzat bomló felleg
Ajzott íj gyors szemöldök
Vagyunk sebhedt sértő
Tág húsban kísértő
Tűzhányó kráter köldök
Öl forrongó börtön
Mélyedet betöltöm
Mindenségem felöltöd

Vagyunk végső játék
Lét lélekző lágyék
Has mell hullámhegy vállak
Űrben rángó tagok
Szervek szétszórt magok
Szép zűrzavar szent állat
Készültünk öröknek
Mi forgat pörögtet
Világ csak velünk szállhat

A következő – a biopoétika tárgyát talán túlságosan is tág (vagy túlságosan szűk) keretek közt értelmező – vizsgálat elsősorban Kovács András Ferenc *Ars erotica* című versének szoros, poétikai-retorikai olvasására vállalkozik, és csak érintőlegesen, valamint a szükségesnél nyilvánvalóan sokkal kevésbé alaposan érint olyan biológiai, pszichológiai, tágabbról akár erkölcsi, jogi, társadalmi és filozófiai problémákat, amelyeket a szöveg és általában az „erotikus költészet” kétségkívül fölvet. A versnek (legkevesebb) négy papíralapú kiadása létezik: megjelent a *Korunkban*,¹ az *És Christophorus énekelt*² című kötetben, a *Kompletóriumban*,³ valamint a *Csipkéből tekert gúzs*⁴ című manierizmus-tanulmány mellékleteként is. Az első három kiadásban az „ars poétika” és az „ars erotica” kifejezések (nem utolsósorban akusztikai) egymásraolvashatósága révén, lényegében a számos más KAF-versben, például a *Nászének, égetett agyagban* is megfigyelhető szerelmi együttlét = költészet allegóriája mentén válik olvashatóvá, amely egymásraolvashatóság feltehetően egy, a KAF-olvasásban gyakran produktív önreflexív, „vers a versről” olvasatot igényelne, és amelyben a férfi és nő szerelmi együttléte jól működtethető a szöveg és a befogadó dialógusának metaforájaként. A negyedik kiadás azonban egészen más kontextusba helyezi a szöveget, és ez az értelmezés elsősorban erre igyekszik koncentrálni: a *Csipkéből tekert gúzs* ugyanis nem szépirodalmi műként, hanem hangsúlyozottan tudományos publikációként definiálja önmagát, amennyiben az első lapon (így a teljes szövegre érvényes kijelentésként) az alábbi műfajmegjelölés olvasható: „Jegyzetek a magyar manierizmus kérdésköréhez”. A tulajdonképpeni tanulmányt – a köszönetnyilvánítás után – három, szerzővel nem jelölt vers előzi meg, melyek akrosztikhonjai ÉN MÁR [...] KOVÁCS ANDRÁS FERENC jelsorként olvashatók össze. A kötet végén található függelékben (azon a helyen tehát, ahol a tudományos publikációk szokásrendjének megfelelően a tanulmányban elemzett szövegeknek kéne állniuk) szintén Kovács András Ferenc-szövegeket találunk, szintén a szerző megjelölése nélkül. Ezen a ponton érdemes felhívni a figyelmet a fentebb köszönetnyilvánításként azonosított *Jó olvasó, élj jól!* című (de az alábbiak alapján sokkal inkább egyfajta a szöveg értelmezését segítő „kulcsként” működtethető) szöveg alábbi részletére:

Köszönet továbbá, de nem utolsósorban Balassi Bálintnak, Rimay Jánosnak, Madách Gáspárnak, Nyéki Vörös Mátyásnak, Thordai Jánosnak és a többieknek: a 16. és a 17. század neves és névtelen, ismert és ismeretlen, félreismert és elfeledett [kiemelések tőlem – MM] poétáinak, valamint versificatorainak; [...].⁵

A névtelen, ismeretlen, elfeledett szerzőkre való hivatkozás, valamint a függelék tudományos publikációkban megszokott (és rögzített) funkciója akár olyan kontextusba is helyezheti a szöveg elején és a függelékben található (névtelen?) szövegeket, melyben azokat pontosan az elfeledett, névtelen szerzők (fiktív) szövegeiként olvashatjuk, miközben a versek például a már említett akrosztikhonnal, illetve a nyilvánvalóan anakronisztikus időindexekkel (pl. „aszfalt”) folyamatosan

1 Korunk, 1992/11–12, 24.

2 KOVÁCS András Ferenc, *És Christophorus énekelt*, Pécs, Jelenkor, Kriterion, 1995, 138.

3 KOVÁCS András Ferenc, *Kompletórium*, Pécs, Jelenkor, 2000, 271.

4 KOVÁCS András Ferenc, *Csipkéből tekert gúzs*, Marosvásárhely, Mentor, 2000, 193.

5 *Uo.*, 10.

„elárulják magukat”. Ezt továbbgondolva, az „elfeledett” szerzők nemcsak hogy egy (jóllehet sajátos státuszú) personaként vagy hangként „lesznek jelen” a szövegben, hanem időben is jelentősen tágitják a szövegek értelmezési lehetőségeit, amennyiben egy olyan többszörös kontextust hoznak létre, amelyben az olvasó az olvasás során folyamatosan tudatában van az „alakmások” alakmások voltával, így egy időben Kovács András Ferenc szövegeinek kontextusában és az alakmás (létező, vagy lehetséges) szövegeinek (létező vagy lehetséges) kontextusában olvassa a szövegeket. A függelék szövegei – különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a függelék maga (a függelék-forma hagyományaitól eltérően) címmel ellátott (a tanulmánykötethez hasonlóan a *Csipkéből tekert gúzs* címet viseli) – akár önálló verseskötetként is értelmezhetőkké válnak. Az pedig, hogy a függelék címe azonos a kötet címével, egy olyan értelmezés előtt is teret nyithat, amelyben éppen a függelék kerül kulcspozícióba, a „manierizmus-tanulmány” pedig pusztán a függelék létjogosultságát hivatott megteremtteni, a „tudományos értekezés” (forma) teljes apparátusával támogatva a függelék szövegeinek a manierista versek kontextusában való olvashatóságát. Ebből a nézőpontból szemlélve az *Ars erotica* „önreflexív” olvasata háttérbe szorul, és sokkal inkább Kulcsár Szabó Ernő azon általános értelmezési javaslata juttatható érvényre, amely szerint

Az intertextualitás [...] olyan időbeni- „hosszmenti” dia- vagy polilógusok kezdeményezése a hagyománnyal, amelyek éppenséggel nem tüntetik el a formák történetiségét, hanem a rajtuk keresztül való – és a csak általuk megtörténő, általuk lehetséges – költészeti memória hagyomány- és kultúra-teremtő funkcióját hangsúlyozzák.⁶

Ez az interpretáció azonban sajátos módon újabb „önreflexív” olvasatot implikálhat, a függelék szónak a ’valamitől függő’, ’csak valaminek függvényében létező’, ’különállóan nem létező’ értelmét hozva előtérbe: eszerint a függelék szövegei olyan szövegekként válnak definiálhatóvá, melyek Kovács András Ferenc manierizmusról szóló tanulmányától éppen úgy nem választhatók le, mint a(z) abban leírt manierista) szöveghagyománytól.

Vagyis az *Ars erotica* ezen kiadás intenciója szerint elsősorban a manierista szöveghagyománnyal lép dialógusba, mintegy utólag kiegészítve, kipótolva annak valamely vélt vagy valós „hiányosságát”. És miközben arra is lehetőséget kínál, hogy egy egyébként tabusított tematikát a jelentől és a „személyes megszólalástól” eltávolítva szólaltasson meg, a testiség ábrázolásával kapcsolatos olvasói elvárások radikális történeti különbségivel is szembeesíti olvasóját. Ahogyan Kulcsár Szabó Zoltán korai kritikájában (kimondatlanul talán épp az *Ars eroticára* is utalva) jelzi:

A régi műfajú versek írásának (integratív) gesztusa viszont éppen az időbeliség, a „történelem” fenntartását is eredményezi, hiszen úgy is értelmezhető, mint a régi irodalom „újabb” darabjainak megalkotása, a „korpusz bővítése” (például a Júlia-versek, az erotikus versek némelyike, a „felfedezett”, „kallódó” versek a legkülönbözőbb századokból). A „lehetséges irodalom” alakítása tehát jelenti egyben a múlt és jelen „összeolvadását”, „térbelivé” válását és a múlt (az időbeli távolság) „újratelmesítését” is.⁷

6 KULCSÁR-SZABÓ Ernő, *Poesis memoriae*, Kortárs, 1994/6, 73.

7 KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Hangok, jelek*, Nappali Ház, 1995/3.

Mindez pedig mindenekelőtt annak lehetőségét nyitja meg jelen értelmezés számára, hogy a szöveget az általa felidézett „lehetséges múlt” nézőpontjából, valamint kortárs befogadói szempontból egyaránt vizsgáljuk, sajátosan paradox igazolásaként annak a jauss-i tézisnek, mely szerint „az esztétikai tárgy [...] a történetileg mást egyszerre örzi meg és nyitja fel, minthogy nemcsak a világ szubjektív tapasztalatának kifejezését teszi lehetővé, hanem az a művészet játékterében mint önmagának a másik tapasztalatában való megtapasztalását”.⁸

Azoknak az eszmetörténeti és ideológiai előzményeknek a feltárása, hogy vajon az erotikus költészetet és általában a „testi szerelem” művészi ábrázolását számos diskurzusban (így például a közoktatásban) miért kísérik még ma is alig megkerülhető tiltások, már csak a diskurzus feltűnően aszimmetrikus jellegéből adódóan is rendkívül bonyolultnak tűnik. Miközben például Csehy Zoltán, az antik erotikus irodalom ihletett fordítója, gondos filológusa és apologétája, „a szexualitásról, az erotikáról való *normális beszéd* [kiem. tőlem – MM] irodalmi változataival való kísérletezést” az evidencia értelmében azonosítja a „magyar irodalom nagykorúsításával”,⁹ az „ellenoldal”, például a középiskolai olvasmánylisták összeállítóinak érveit a legtrikább esetben ismerjük csak meg, szempontjaikra inkább az egyes életművek (például Balassi, Csokonai) erotikusként olvasható darabjainak többé-kevésbé magától értetődő, vagyis reflektálatlan cenzúrájából következtethetünk. Közismert tény az is, hogy a magyar műfordítói hagyományban egészen a közelmúltig az evidencia értelmében sújtotta cenzúra vagy öncenzúra a vastosabb megfogalmazásokat; egyes antik szövegek¹⁰ újabb fordításából válik láthatóvá, hogy – gyakran a szövegek rekonstruálható eredeti értelmétől is eltérve – igyekeztek „enyhíteni” az erotikus, pornográf vagy obszcén fordulatokat.

Az *Ars Erotica* „implicit keletkezési idejéből” ezzel szemben jóval egyértelműbb állásfoglalásokat ismerünk, amelyek azonban – mai szemmel – komikusan túlbecsülik az erotikus versek és énekek hallgatókra gyakorolt lehetséges hatásait. Decsi Gáspár tolnai református lelkész és hitvitázó 1584-ben például már-már a *Lelkigyakorlatokat* idéző médiatudatossággal óvja olvasóit a paráznaság bűnétől, és intelmei közt meglepően nagy hangsúlyt fektet a szerelmes vagy erotikus énekek hallgatásának tilalmára is:

Legelőször azért szemeidre nagy gondod legyen és meglássad, hogy azokat fenyítékben tartsad, ne legeltessed szemeidet a más ember felesége szépségének nézésében, melyből bujaságra indíttassál és a paráznaságtól megfogattassál. Másodszor füleidre is gondod legyen, hogy azokkal is gonosz kívánságra indító énekeket vagy parázna, undok beszédeket ne hallgass. Mert amit az ember nagy

8 Hans Robert JAUSS, *Horizontszerkezet és dialogicitás = Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1998, 287.

9 „*Idegen emberek tudatában*”. CSEHY Zoltánnal beszélget LAPIS József, *Alföld*, 2016/5, 47.

10 „Az antik fordítás különösen steril nyelvű volt, már ami az érzékiséget és a szexualitást illette: ennek gyakran (ön)cenzurális okai voltak, de összefüggött azzal a (poszt)romantikus antikvitásképpel is, melyet alighanem a német romantikától örököltünk, azaz a görög bölcsélet abszolút trónra emelésével. A közhelyes felfogás szerint egy antik mű fenséges, magasztos, gondolati, és a szemünk láttára, szinte soronként emelkedik valamiféle isteni létmód magasába. Nos, ezek az erotikus versek a földi létezésről, a testbe zártságról szóltak, illetve ennek megfelelően a halálfélelemről is. A szexualitás, a gyönyör megtapasztalása kiszakadást jelentett az időből, azaz ízelítőt adott az öröklétekből. Ezért a görög-latin erotikus költészet nagyon jelentős része valóban fölötté áll annak a fiziológiai közvetlenségnek, melyet leír. A Babits Aratójában közölt Martialius-fordítás magyarul a latinhoz képest templomi ének szelídségű áhítat.” *Uo.*, 44.

édesdeden hallgat, csuda mely igen szívére behat. Mikor azért te is a szerelemről való éneket vagy beszédet örömet hallgatod, azt eszedbe veszed, elmédben forgatod és abból sok gonosz gondolatot gondolsz, amely mind arra ingerel, hogy gondolatodat be is teljesítsed.¹¹

A „parázna énekek” elsősorban tehát azért veszélyesek, mert alkalmasak arra, hogy hallgatójukban – annak tudatát is megkerülve – nemi vágyakat keltsenek, és így őt bűnre csábítsák, sőt Decsi érvelése szerint ez a gerjedelem olyan erős, az efféle beszédek és énekek pusztá meghallgatása pedig olyanira szükségszerűen fordul át cselekvésbe, hogy az egyetlen védekezés az ilyen jellegű szövegekkel szembeni teljes absztinencia. Bornemissza Péter, Balassi tanítója szintén ezt a megoldást látja megnyugtatónak a „tisztátalan és fajtalan beszéd”, valamint a „virág és szerelem énekekkel”¹² szemben:

Mind ezek ellen sok képpen intetünk, hogy *sövénnyel és tövissel be kertellyük füleinket*, [kiem. tőlem – MM] és álnok nyelveknek szólására ne figyelmezzünk, mert az jó erkölcsöket el veszítik az gonosz beszédek, és az ki Istentül vagyon, Isten igéjét halgattya, az ki Ördögtül, ördögét,¹³

ugyanakkor azonban azt is kénytelen elismerni, hogy az ember – eredendően bűnös természetéből adódóan – vágyik az ilyesfajta beszédek és énekek hallgatására:

De jajj, miúta hazugságot suga ama ravasz kígyó és sárkány, az mi első szüleink füleibe, és annak hely adának, azúta immár csak mind hazugságnak hallgatására, és hitságos mulatságra vágyódnak mindenek fülei, tisztátalan és fajtalan beszédnek hallgatására, [...] trágár és péniszcsúfásra, [...] virág és szerelem énekek hallgatására [...] ¹⁴

Mindez pedig feltűnően egybecseng azzal a Rimay János-szöveghellyel, amelyet KAF kötete és a függelék címe is megidéz, és amely végső soron maga is a „szerelmi” vagy „erotikus költészettel” kapcsolatos állásfoglalásként érthető:

11 DECSI Gáspár, *Az utolsó időkben egynehány regnáló bűnökről való prédikációk*, Várad, 1584. Decsi Gáspár érvelése valószínűleg nem független Kálvin azon bibliamagyarázatától sem (Ef 4,29-30), amely, ha lehetséges, még direk-
tebb összefüggést feltételez az erotikus énekek és az erkölcsök hanyatlása között: „ha egy nő buja éneklésre adja fejét, amelynek nap, mint nap tanúi lehetünk, akkor minden bizonnyal szajhává lesz [...] elmerülve minden szégyenletességben [...] ezért ha egy fiatal nő léha éneklésbe kezd, akkor [...] már teljesen romlottá vált” Idézi: MAGYAR Balázs Dávid *Fragmentumok Kálvin János társadalmi etikájához. Az alkohol- és ételfogyasztás, tánc, valamint a szerencsejáték teológiai-etikai minősítése a reformátor kommentárjaiban és igehirdetéseiben = Hittel és Humoral. Tanulmánykötet a 60 éves Hörcsik Richárd születésnapjára*, szerk. BARÁTH Béla Levente, Debrecen, Debreceni Református Hittudományi Egyetem, 2015.

12 A virágének mint az erotikus irodalomra alkalmazott irodalomtörténeti fogalom nem csupán az erotikus versek jellegzetes virágyszimbolikájára utal, de már a fogalom szintjén is jelzi a téma tabujellegét.

13 BORNEMISSZA Péter, *Ördögi kísértetek*, gond. és jegyz. ECKHARDT Sándor, Bp., Akadémiai, 1955, <https://mek.oszk.hu/04900/04983/04983.pdf>, 99.

14 Uo.

Kilencedik: Contarium Superioris Argumenti Nomine Diannae responsum (Felelet a fentiekre Diana nevében)

- 1 Venus fajtalan hús, csipkéből tekert gúzs, elmének bojtorjánja,
- 2 Szederj természetű, ragadó beszédű bujaságnak oltványa,
- 3 Kis gyönyörűséggel, soknak nagy veszéllyel romlásának kormányja.

- 4 Ki hihet te szódnak, ha nincs semmi jódnak állandó öröksége
- 5 Minden, ki követett, tőled Nyavalyát vett, romlott is békessége.
- 6 Senkit nem szerettél az, kinek nem lettél Végre is ellensége.

Diana, aki nem csupán az állatok és a vadászat, de a női erények, a szülés és gyermeknevelés patrónája is, itt mintha szintén azzal vádolná Venust, hogy annak beszéde (esetleg a róla szóló beszéd) hallgatóját „fogságba ejtve”, mintegy szükségszerűen „ragad bele” az ember elméjébe, vagyis a hallgató számára irányíthatatlan és nyilvánvalóan káros folyamatokat indít el benne. Feltűnő, hogy Venus „fajtalan húsként” való megszólítása kétszeresen is dezantropomorf: mind a „hús” mint szinekdoché, mind pedig a „fajtalan”¹⁵ jelző valamiképpen az elvárt emberi viszonyrendszereken kívüliséget hangsúlyozza; és bár a „fajtalan” a régiségben egyaránt jelenthet tudatos önmegtartóztatásra képtelen, ’parázna’ személyt, és – az előbbi jelentéstől nem függetlenül – általában ’rendellenes’,¹⁶ normasértő magatartást, nehéz nem észrevennünk, hogy a „fajtalanság” (etimológiailag is igazolhatóan) egyszerismind az emberi fajból mint ’származásbeli kapcsolatban levő élőlényeknek csoportjából’¹⁷ való kizárással fenyeget, vagyis azzal, hogy az ilyen viselkedés egyfajta visszasüllyedés az állati létbe. Mindez pedig akár úgy is érthető, hogy az erotikus irodalom nem utolsósorban éppen azért tűnhet fenyegetőnek, mert natura és kultúra, testi és tudati, az ember biológiai és szellemi működés módjának zavaros, egymást fertőző határterületeit, az ezekre a bináris oppozíciókra épülő megkülönböztetések instabilitását viszi színre és teszi megkerülhetetlenné.

Amennyiben a vers a manierista vers fiktív illusztrációjaként értelmezhető, aligha kerülhető meg az a belátás, hogy a mai olvasó számára éppen nem a szöveg tulajdonképpeni témája, a nemi aktus ábrázolása tűnik zavarba ejtőnek, sokkal inkább annak manírosan, modorosan, azaz manierista módon túlzásfolt, túldíszített és néhol egyenesen giccsbe hajló körülírása. Hasonlóképpen: a Ballasi-strófa nem csupán a szöveg „fiktív” időbeni távolságát hangsúlyozza, de azzal is szembesíti, hogy a szerelmi költészetnek az az iránya, amelyet Balassi (igaz, csupán kéziratban terjedő) szövegeiből ismerünk, lényegében nem talált követőkre: az *Ars erotica* pedig végső soron mintha éppen ezt a „lehetséges” (ám a valóságban nem megvalósult) következő lépést tenné meg.¹⁸

15 Balassi verseinek kéziratos gyűjteménye a költő Zrínyi Miklós könyvtárában „Gyarmati Balassi Bálintnak fajtalan énekei” címen szerepelt.

16 Vö. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I*, szerk. BENKŐ Loránd et al., Bp., Akadémiai, 1967, 827. (Továbbiakban: TESZ)

17 Uo.

18 Amint arra többek közt Borbély András is utal, Balassi költészetében a „beteljesült szerelem” ilyesfajta leírása már csak azért is önfelszámoló volna, mert éppen azt a vágyat függesztené föl, amely a költői ihlet tulajdonképpeni

A vers címe a felületes szemlélő számára kissé rejtélyesnek, mégis dekódolhatónak tűnik, az ars poetica 'költői hitvallás' mintájára a 'szerelem, vagy a testi szerelem művészete', illetve szintén az ars poetica analógiájára, az erről alkotott „hitvallás” értelmében. Jobban belegondolva azonban mind a cím „ars”, mind pedig „erotica” tagja bővebb értelmezésre szorul, és talán valamelyest termékeny apóriákba vezet. Érdekes először is megvizsgálunk a *Világirodalmi Lexikon* erotikus irodalom szócikkét,¹⁹ amely – mintegy eleve mentegetőzve – az erotikát a pornográfiával állítja szembe:

erotikus irodalom azon művészi irodalmi alkotások összefoglaló megjelölése, amelyek a testi szerelmet választják központi témájuknak. Az erotika ellentéte a pornográf irodalom, amely ugyanezt a témakört művészség nélkül, a nemi aktusok leírásával történő alantas szórakoztatás céljával dolgozza fel.

Vagyis, a szexualitás ábrázolásának tabuja alól az ábrázolás „művészi” jellege adhat felmentést.

Pornográfia és erotika megkülönböztetése kapcsán az elmúlt időszakból²⁰ Byung-Chul Han Agamben-kommentárját idézhetjük föl, aki a totális transzparencia és az elrejtettség kettőségében igyekszik megragadni a problémát:

A meztelenség közvetlen közszemlére-tétele nem erotikus. Egy test erotikus helye éppen ott van, „ahol az öltözék szétnyílik”, a bőr, amely „két perem közül” „kivillan”, például „a kesztyű és a ruhaujj” között. Az erotikus feszültség nem a meztelenség állandó kiállításából fakad, hanem az „előtűnés-eltűnés színjátékából”. A megszakítás, a „folytonosság hiány” negativitása az, ami ragyogást ad a meztelenségnek. A leplezetlen meztelenség kiállításának pozitivitása pornografikus. Ebben nincs semmi erotikus ragyogás. A pornografikus test sima. Nem tör meg semmi. A megtörés, a megszakítás ambivalenciát hoz létre, kétértelműséget. Ez a szemantikai homályosság az, ami erotikus. Továbbá ami erotikus, az a titok és az elrejtettség negativitását előfeltételezi. A transzparenciának nincs erotikája. A pornográfia éppen ott kezdődik, ahol eltűnik a titok, hogy teret nyerjen a totális kiállítás és lecsupaszítás.²¹

Jogosan vethető föl ezen a ponton: vajon az a – jóllehet fiktív – időbeli, kulturális és nem utolsósorban retorikai távolság, amelyet KAF szövege megkonstruál, képes-e megteremteni az elrejtettségnek, folytonosság hiánynak, titoknak az „erotikus” effektusait?

forrása. BORBÉLY András, *Képe irt testek. Balassi Bálint erotikus költészetéről*, Új Forrás, 2010/1, 25.

19 *Világirodalmi lexikon* II, szerk. KIRÁLY István és mások, Bp., Akadémiai, 1972, 1204–1208.

20 A fogalmak köznapi jelentésének különbségeire Kappanyos András is felhívja a figyelmet: „A mindennapi nyelvhasználatban ugyanakkor az erotika egyfelől szemben áll a pornográfiával, mint a szexualitás reprezentációjának visszafogott, izléses, a nyilvánosság számára is elfogadható tartománya, másfelől éppilyen gyakran szolgál a szexualitás valóban kendőzetlen és közvetlen reprezentációja (azaz a voltaképpeni pornográfia) eufemisztikus megnevezéseként, fedőneveként.” KAPPANYOS András, *Pornográfia és prudéria nálunk és más nemzeteknél = Uő, Hová tűnt a huszadik század?*, Bp., Balassi, 2013, 157.

21 Byung-Chul HAN, *A transzparencia társadalma*, Bp., Ráció, 2020, 51.

Erotika és költészet szoros kapcsolata nyilvánvalóan szintén nem szorul igazolásra (mint ismert, az „erotika” szó eredeti görög jelentése szerelmi költészet; csak később kapta az antik szerelemfelfogás és az ezt tükröző irodalom öröksége miatt a mai mellékjelentését), az azonban figyelemre méltó, hogy a szó első írásos említései magyar nyelven is egyértelműen a költéssel vannak kapcsolatban: „Az Eroticus Poéták szintúgy ugyan azon egy tárgy körül forgolódnak [...] mint a Bucolicusok” olvashatjuk Kazinczy 1807-ben keltezett levelében, és maga az erotika kifejezés is egy költészeti eseményről szóló beszámolóban tűnik föl: „fuvola kíséret mellett adattak elő [...] az erotikai [...] elégiák” (1869).²²

A Történeti-etimológiai szótár három jelentést társít az „erotikus” szóhoz: 1. 1869: 'az érzéki szerelem mint költői téma; |szerelmi költészet; Liebesdichtung' 2. 1894: 'a szerelem taná'; 3. 1910: 'érzékiség; Sinnlichkeit'. A *Magyar értelmező kéziszótár* szerint a sorrend megfordul: 1. 'A nemi ösztön lelki megnyilvánulásainak összessége', 2. 'Főleg nőben megnyilvánuló és kielégítést kereső érzékiség', 3. <Irodalmi, képzőművészeti alkotásban> 'a szexuális vonatkozások túlzott hangsúlyozása'.²³

Kissé rejtélyes az is, mit is ért a szócikk szerzője a „nemi ösztön lelki megnyilvánulása alatt”, például tudatos-e ez a „lelki megnyilvánulás” vagy sem, az azonban mindenképpen elgondolkodtató, hogy mind a pszichoanalitikus eredetű „ösztön” fogalma, mind az etológiában inkább használatos „öröklött mozgásmintázat” az állatok ilyesfajta viselkedését öröklött és tanult cselekvések kooperációjaként írja le, lényegében az alap és felépítmény logikája alapján. Azzal a szociológiában igen elterjedt nézettel szemben, mely szerint a konkrét szexuális viselkedést nem az öröklött biológiai, hanem kizárólag kulturális tényezők irányítják (például változó szépségideál, bizonyos szexuális tevékenységek tabusítása vagy preferálása, az ehhez kapcsolódó különböző rituálék stb.), Wallace Craig, az összehasonlító viselkedéskutatás egyik megalapítójának véleményét vethetjük ellen, aki szerint az szexuális vágyon alapuló viselkedés eredetileg ugyan ösztönös, minthogy központi idegrendszeri izgalmi állapotból ered, de az embernél rugalmas, alkalmazkodásra és késleltetésre képes, sőt, szimbolikus vagy pótkielégülésekkel is beéri (és valóban, a szexuális aktusra való vágyakozás maga, ha kultúránként eltérő formában is, de azért mégiscsak az emberi faj egységes törekvésének tűnik). Vagyis – ahogyan Szilágyi Vilmos szexuálpszichológus fogalmaz – a genetikailag adott lehetőségeket többé vagy kevésbé a külső, környezeti hatások mobilizálják, különböző ritmusban és irányban.²⁴

A továbbiakban ezért az „ösztönös” fogalmát fogom használni, lényegében Konrad Lorentz öröklött mozgásmintázat-fogalma értelmében, újra csak emlékeztetve arra, hogy az ember esetében ezek a kétségkívül velünk született a mozgásmintázatok változékonyak, és tanulással is változtathatók.

Mindehhez még azt fűzhetjük hozzá, hogy a keresztény teológiákban gyakran tárgyalt eros-filia-agapé hármából éppen az eros, a szeretet a leginkább ösztönös, akarattal egyáltalán nem

22 TESZ, 789.

23 Feltűnő, és a téma tabusításával lehet összefüggésben, hogy a *Magyar értelmező kéziszótár* túlzott hangsúlyozásról beszél. *Magyar értelmező kéziszótár*, szerk. O. NAGY Gábor et al., Bp., Akadémiai, 1978, 331.

24 SZILÁGYI Vilmos, *Szexuálpszichológia*, Bp., Medicina, 2006, 95–96.

irányítható vagy befolyásolható megnyilvánulása, amely olyan viszonzásra vágyik, hogy a szeretett tárgy birtoklásában saját örömet leljen.²⁵

Vagyis, miközben az eros valamiképpen az ösztönivel van összefüggésben, bizonyosnak tűnik, hogy az ars vagy techné, akár a mai 'művészet', akár a tágabb, eredeti (például 'mesterségbeli tudás') jelentésében, egyértelműen bizonyos kulturális gyakorlatokhoz kapcsolódik, még akkor is, ha nem dönthető el egyértelműen, hogy mesterségeként vagy művészetként tekintünk-e a „szerelem tana” értelmében vett erotikára, azaz, nem egészen világos, hogy a testi szerelem az ösztöni készleten túl valamiféle gyakorlatot, „szakmai” jártasságot vagy művészi ihletettséget igényel-e.

Az *Ars erotica* cím tehát innen olvasva egyaránt érthető úgy, mint a testi szerelemnek mint cselekvésnek művészi szintre emelése, és úgy is, mint annak a művészete vagy gyakorlata, hogy hogyan lehetséges költői szöveggént rögzíteni a szerelmi együttlétet. A szöveg maga, illetőleg a följegyezni kívánt aktus így tulajdonképpen ezen oppozíciók: biológiai és társadalmi, öröklött és tanult, tudatlan és tudatos átjárhatóságának és végső soron szétválaszthatatlanságának ősjelenetét viszi színre.

KAF más erotikus verseihez képest (*Latin szerelem, Nászének, égetett agyag, Kámadéva Upanisad, Cyntyia Kiss*) – az *Ars erotica* legfeltűnőbb jellemzője a deskriptív jelleg.²⁶ Nehezen volna igazolható, de az sem zárható ki, hogy az erotikus költészetben egyébként rendkívül elterjedt egyes szám második személyű, konatív, vokatív, felszólító vagy könyörgő szövegek túlsúlya akár abból is eredhet, hogy ezek a versek mintegy az udvarló rítusok részeiként értelmezhetőek, az *Ars erotica* azonban – annak ellenére, hogy például a versforma révén megkerülhetetlenné teszi, egyszersmind szakít is ezzel a formai hagyománnyal. Míg a vocativus értelmileg a jelen idejű szövegeket is valamiképpen a jövő irányába tágítja ki, ennek – ezúttal a szöveghagyományhoz képest feltűnő – hiánya egyértelműen magára a jelen idejű észlelésre irányítja az olvasó figyelmét, és talán azt sem túlzás kijelentünk, hogy a hangsúlyosan belső fókuszú észlelő percepcióinak mikéntje ok-okozati összefüggésben lehet a feljegyezni kívánt eseménysorral. Mint azt többek közt Bánki M. Csaba pszichofarmakológus is kimutatta,²⁷ a koitusz során az emberi testben olyan neurológiai és hormonális folyamatok zajlanak le (elsősorban az endorfin és az oxitocin termelődése folytán), amelyek egyes, az evolúció korai szakaszaiban megjelent érzékszervek (elsősorban tapintás, szaglás) hatékonyságát nagyban növelik, a tudatos és reflektált észlelést azonban nagyban nehezítik. A kérdés innen megfogalmazva tehát így hangzik: miképpen lehetséges, lehetséges-e, hogy az észlelő én, aki a szöveg állítása szerint a szöveg jelen idejében éppen egy beszűkült, reflektálatlan tudatállapotban van, számot adjon, mégpedig művészi formában, erről az egyébként ösztönös cselekvéséről, vagy más megfogalmazásban: lehetséges-e, hogy a költői nyelv egy ösztönös, hormonális működést művészi erővel tegyen a tudat számára hozzáférhetővé, esetleg átélhetővé.

A vers nyitósora egy olyan metafora, „vagyunk végső játék”, amely három szempontból is említést érdemel: először is egy, akár barbarizmusként is érthető inverzió (Vagyunk végső játék vagy

25 Tulajdonképpen a John Alan Lee szociológus által felvázolt hat-kilenc fajta szeretetből egyedül az agapé tudatos és tanulható, tehát ebben a teológiai értelemben: az erosz a szeretet legősibb, legprimitívebb típusa, konkrétan a 'szexustól sem független szeretet' vagy 'szerelem' jelentésben. John Alan LEE, *Colours of Love*, Toronto, New Press, 1973.

26 A *Porcus hermeticum*-kötet pornográf limerickjeit azért nem számítom ezek közé, mert azok a szövegek a limerick forma hagyományainak megfelelően egyértelműen kívül esnek az „erotika” határain.

27 BÁNKI M. Csaba, *Az agy évtizedében*, Bp., Biográf, 1996.

végső játék vagyunk), amely lehetővé teszi azt, hogy a „Vagyunk” tenorra újabb és újabb vehikulumokat halmozzon a szöveg (szorosabban véve csaknem a teljes vers számtalan szinekdoché és metafora vehikuluma egyetlen tenorra).²⁸ Másodsorban – különösen ezen téma kapcsán – fontos, hogy a szöveg többes szám első személyben íródik, az én és a te grammatikai viszonyként csak a második strófában jelenik meg. Harmadrészt pedig, a „végső játék” képében a szerelmi aktus, az én és a te MI-ként való egyesülése először is a kulturális (játék), egzisztenciális, esetleg a szakralitás (végső) szférájában válik megragadhatóvá.

A vers egésze fölött uralkodó, és a harmadik strófában meg is ismételt metaforát számtalan szinekdoché követi vagy egészíti ki, esetleg pontosítja, amelyek talán az észlelő beszűkült tudatállapotának logikus szövegi leképeződéseként a percepció szintjén az egységes és rekonstruálható emberi alak vagy alakok széteséséről tudósítanak, amely ráadásul a szám és személy egyeztetésének grammatikai zavarai, tulajdonképpen szolecizmusokba torkollik: vagyunk pörgő szem, vagyunk térd, vagyunk tompor, vagyunk combtő stb. A szinekdochikusan a MI-vel azonosított, illetve attól mintegy levált és önálló létre kelt testrészek (amely eljárás, mint említettük Rímay-szövegében is megjelent) pedig természetesen a test erogén felületei vagy a szöveg megfogalmazásában „tájai”, vagyis éppen azok a „kulcsingerek”, amelyeknek akusztikus vagy vizuális észlelései magát a beszűkült tudatállapotot is kiváltották. Figyeljünk föl arra is, hogy a testrészek nem állnak birtokviszonyban a MI-vel, tehát grammatikailag akár az sem zárható ki, hogy nem is a saját térdével, tomporával, mellével azonos a „MI”, ahogyan az sem zárható ki, hogy talán éppen ez a töredékesség, és az ebből adódó vizuális és szemantikai hiányok miatt marad a szöveg a hani értelemben vett erotika területén, és az aktus még oly részletes leírása ellenére sem fordul át pornográfiába.

Az események valódi ágense az első strófában mégsem a MI, hanem egyértelműen a „vágy”,²⁹ az ösztön, vagyis az az appetencia, amelynek a MI, illetőleg a tapasztalatait éppen szövegesítő ÉN még akkor sem tud vagy akar ellenállni, ha annak hatásai az ÉN mint a TE-től megkülönböztethető szubjektum integritása tekintetében (és megfordítva is) egyértelműen erőszakosak (együvé facsar) vagy egyenesen destruktívak (rombol). Sajnos a szöveg szövevényes azonosítási láncolataiban az is nehezen dönthető el, hogy a MI-t mozgató „széttárt kín” azonos-e ezzel az uralhatatlan vággyal, vagy esetleg csupán annak valamifajta következménye. A szöveg intenzív érzékiségét persze az olyan alig szétszalazható retorikai bonyodalmak is fokozzák, hogy az inverzióra épülő szolecisztikus szinekdoché-sorozatok vehikulumai gyakran maguk is újabb metaforákat tartalmaznak. A „[vagyunk] vad nyelv, örvénylő száj” sorban például, míg a „vad” jelző pusztán a természetibe történő regresszióként érthető, az örvénylő száj metaforikus képe kifejezetten az élettelen, csupán

28 *Az És Christophorus énekelt* című kötetben mintegy programszerűen zajlik az egyes retorikai alakzatok „szétírása”.

29 Rítoók Zsigmond ének, vágy és eros antikvitásbeli kapcsolatát a következőképpen magyarázza: „Az ének vágykeltő (himeroessa), sőt a vágy az ének hallgatása közben fokozódhatik is (mint Zeus vágya Héra iránt). Máskülönben a phaiakok nem sürgetnék Odysseust, aki úgy mesél, mint egy énekmondó, hogy ne hagyja abba az elbeszélést, s Eumaios sem mondaná, hogy a koldus (Odysseus) úgy elbűvöli hallgatóit, mint az énekmondó, aki az istenektől tanítatva énekelni, vágykeltő (himeroenta) szavakat mond a halandóknak, akik arra törekednek, hogy hallgassák mértéktelenül, amikor csak énekel. A homérosi HERMÉS-HIMNUSZ szerint pedig mikor Hermés elkezdett lantján játszani, Apollón elméjét átjárta a hang kívánatos (eraton) zengése, majd megragadta az édes vágy (himeros), s ahogy Hermés játszott és énekel, lebírhatalan vágy (erós) fogta el kebelében a lelkét.” RÍTOÓK Zsigmond, *Vágy, költészet, megismerés*, Holmi 1992/5, 658–689.

a fizika törvényeknek engedelmessé váló világot idézi meg. A szöveg innentől kezdve meglehetősen koncepciózusan zilálja szét bármiféle eszmetörténetileg koherens taxonómia fenntarthatóságát: a második strófától kezdve a szervetlen, szerves, természeti, kulturális, ösztönös, tudatos, egzisztenciális és szakrális közti reflektálatlan oszcilláció az olvasó számára aligha rendezhető valamiféle egységes rendszerbe.

A [vagyunk] „ringó halmok mellet” nyilvánvalóan szintén egy metaforával kibővített szinekdoché, és a halmok mint a mellet metaforái a szervetlen táj képét idézik meg a metafora vehikulum-oldalán Hasonlóképpen épül fel a hajzat bomló felleg is: egy szinekdoché, „vagyunk hajzat”, amelyhez egy szervetlen világot idéző „természeti metafora” kapcsolódik, „bomló felleg”, ráadásul az se dönthető el, hogy negatív vagy pozitív előjellel: „bomló” mint szétfosló vagy „bomló” mint ’kötöttségéből kibomló’ értelmében. Ennek ellenpontjaként áll az „ajzott íj, gyors szemöldök” sor, amelyben a nagyon is agresszív és a kultúrához, konkrétan az emberi csinálmányokhoz kapcsolódó ajzott íj éppúgy érthető egy kielégülésre váró fallosz, mint a (talán a TE-hez kapcsolható) gyors szemöldök (az önkéntelenül, hirtelen, rövid időre „felvont” szemöldök) metaforájaként.

Feltűnő, és nyilvánvalóan a szerelmi együttlét logikájából következik, hogy a strófa közepéig a nőiséghez és a férfiasághoz kapcsolódó nemi jegyek nem választhatók szét egymástól, pontosabban szétszalazhatatlanul összekeverednek: a vers egyik központi és rendkívül összetett képe a külön tenorral, a megismételt vagyunkkal nyomatékosított „vagyunk, sebhedt sértő / Tág húsban kísértő / Tűzhányó kráter köldök”. Míg a sebhedt és a sértő jelzők, amelyek nyilvánvalóan ok-okozati viszonyban vannak egymással, ÉN és TE MI-ben való egyesülésének traumatikus jellegét hangsúlyozzák, a „tág húsban kísértés” (amely Rimay már elemzett sorát is megidézheti) egyértelműen transzcendens jellege mellett mintha az anyaméhbe való visszavágyódás freudi akcentusával is kibővítené a nemi vágy ösztönös jellegének megragadását. Legalább ennyire érdekes a „tűzhányó kráter köldök” metaforája, illetve szinekdochéja: a tűzhányót jelen szöveg kontextusában könnyedén értelmezhetnénk fallikus, a krátert pedig vaginális metaforaként (amely szintén a fizikai, élettelen világhoz kapcsolódik), az akár ejakulátumként is érthető, kitörő láva forrása azonban ebben a koncepcióban éppen nem a fallosz, hanem a vaginálissal azonosított kráter. Sőt, maga a szinekdochéként fölidézett köldök is (legalábbis formailag) inkább a kráterhez, így a nőiséghez kapcsolódik – jobban belegondolva a köldök mintegy metonimikusan utal minden ember (és minden emlősállat) anyaméhbeli eredetére, így az idézett sor tulajdonképpen egyetlen képbe sűríti a szülést és annak szükségszerű előzményét, a közösülést. Az ÉN és TE különálló entitásként egyetlen – meglehetősen patetikus – képben jelenik meg, a nő mélyét betöltő ÉN (a „mély” itt újra a krátert idézheti meg) és az ÉN mindenségét felöltő TE meglehetősen fallocentrikus és kozmikussá tágitott képében, amely kétségkívül a vers egyik esztétikailag legkevésbé meggyőző megoldása.

A záróstrófa a szöveg logikájában valószínűleg a kielégülés extázisának rögzítése, amelyben a szervek és testrészek mintegy saját biológiai programjukat követve önálló létre kelnek (lélekző lágyék, úrben rángó tagok), ezt azonban az észlelő egyértelműen transzcendens, euforikus, és ezért a racionális tudat számára újra csak nem domesztikálható tapasztalként éli meg. („Szép szürzavar szent állat”). A strófa és vers záró szakasza a „Készültünk öröknek / Mi forgat pörögtet, / Világ csak velünk szállhat” sorok pedig magát a MI-t is valamely tőlük független, ám közelebből nem meghatározható entitás vagy erő csinálmányaként határozza meg, az elkészülést magát a MI csupán elszenvedti, ezen entitás vagy erő mibenlétéről azonban semmit nem tudunk meg: konkrétan

fogalmazva a MI „örökléte” éppúgy következhet az Isten által teremtett voltából, mint az ivaros szaporodás biológiai programjából. Ahogyan a MI névmás is egyaránt érthető vonatkozó és kérdőnévmásként. Az első értelmében: az forgat pörögtet, hogy öröknek készültünk, a második értelmében, csak azt tudhatjuk, hogy öröknek készültünk, de nem tudunk arról dönteni, hogy mi forgat pörögtet, azaz mi hajt bennünket. Mindezen esztétikai zavarok ellenére, az utolsó patetikus sor alapján talán nem túlzunk, ha azt állítjuk, a vers logikája alapján a szerelmi együttlét és annak extázisa magának az emberi létnek egy olyan kitüntetett pillanataként válik meghatározhatóvá, amely annak nem csupán eszköze, hanem talán egyik célja is. Azaz, talán akkor az erotikáról, annak fiziológiai, biológiai és transzcendens determináltságáról a maga érzékiségében, komplexitásában és ellentmondásosságában a költői nyelv képes lehet számot adni; és talán csakis a költői nyelv lehet képes minderről számot adni.



