MB
97.466

Tündérsíp

KENYERES
ZOLTÁN

Tündérsíp

KENYERES
ZOLTÁN

Tündérsíp

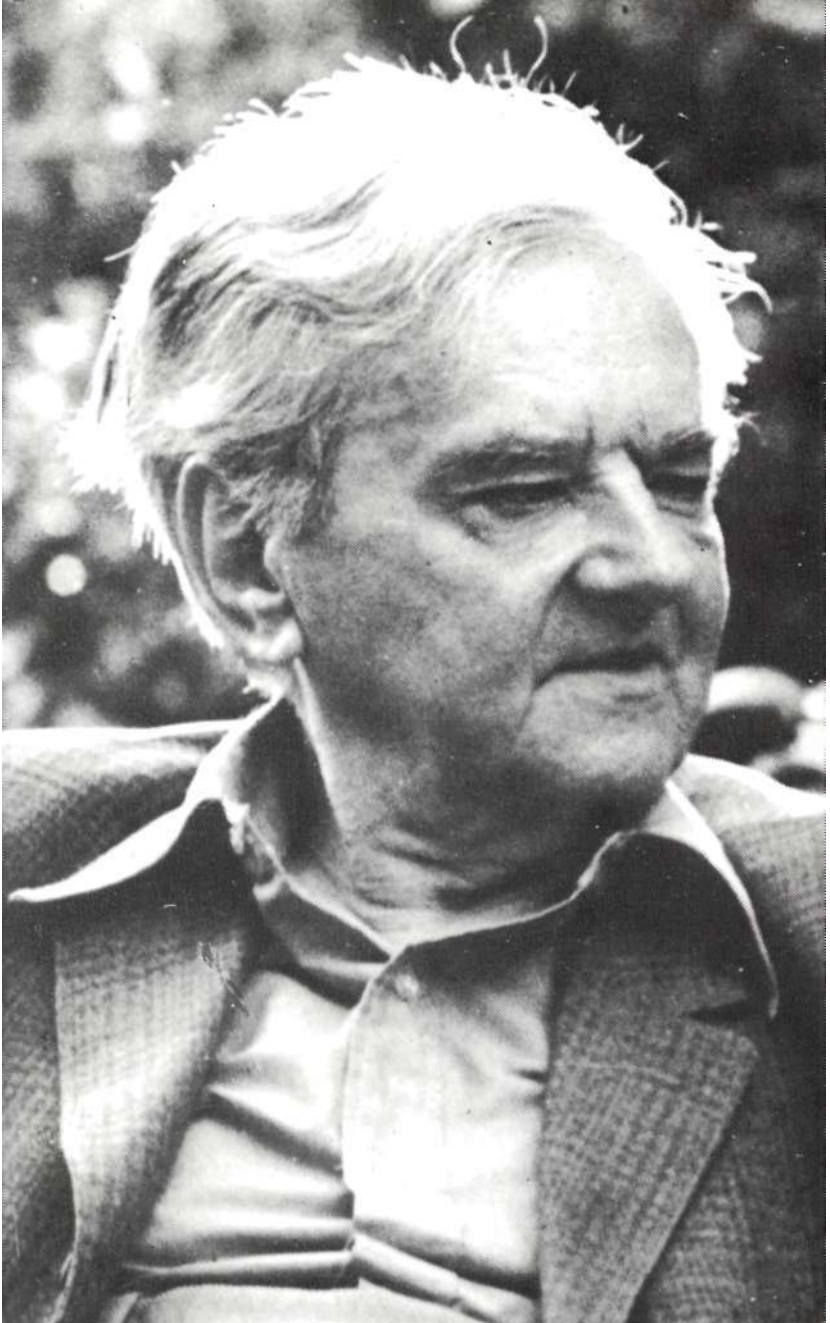
WEÖRES SÁNDORRÓL

Remek muzsa!
Örülök, hogy
megismerhettem.
1994. januárában

SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ
BUDAPEST

MB 97.406
SZÉCHENYI KÖNYVTÁR
1983

© KENYERES ZOLTÁN, 1983



HB 97.466

1983

Három egész napon át
bujtam erdő vadonát,
gomba-mezőt, szikla-tetőt bejártam.
Három egész napon át
faragtam egy furulyát,
vadrózsából tündérsipot csináltam.

(MAGYAR ETÜDÖK)

CSÖNGÉTŐL PÉCSIG

I
AZ ELSŐ VERSESKÖNYVIG

1. A FELFEDEZÉS PILLANATA

„Egy új magyar költőről akarunk itt beszélni, aki még csak tizenöt éves. Most van a tizenhatodikban.

Úgy tűnt fel, egyszerre és tiszta fénnyel, áthatóan, ragyogva, a frisseség nagy magányával, mint amikor a derengő esti égen kitűzi fényes fejét az első csillag.

A posta rengeteg levelet hoz a szerkesztőségbe. A rengeteg levélben rengeteg kézirat. Cikk, vers, novella. (...) Olykor vasárnapra különösen meggyűlik a posta. Az ember hazaviszi, csöndes nap a vasárnap, összeülünk a levelekkel, elbeszélgetünk az idegen, sose látott emberek, asszonyok, lányok papírra vetett álmaival. A néma beszélgetés eredménye többnyire az, hogy ráírja az ember a kéziratra – kénytelen vele – a halálos, szomorú »nem«-et.

Egy ilyen vasárnap este, a nagy halom levél, a rengeteg mindenféle írás betűsivatagában egy levél s benne néhány kézirat következett soron. A levelet a *Pesti Hírlap* szombathelyi tudósítója írta, Novák Károly úr. Felhívja benne a figyelmet egy szombathelyi diákgyerekre, akinek néhány versét mellékeli.

Olvasom a verseket, s olyan érzés fog el, mint amikor a sivatagi homokból belemeríti az ember magát a forró napon a friss, hűvös, tiszta, csobogó vízbe. Megborzong az agyam, a nyakam, a gerincem. Mintha pőrén állnék egy elhagyatott sivatagban, és valami csodálatos szél simogatna végig. Fuvalom, amely a művészet rejtelmeiből fakad.

Ezeket a verseket egy gyermek írja? Egy serdülő fiú? Nem,

nem, én tévedek, elolvasom újból a levelet, elolvasom újból a verseket.

A versek szépek, nagyon szépek. Oly zengő és hibátlan és tiszta és gyönyörű a zenéjük, mint amikor az orgonán a vox humana futamai repkednek.

A kézben, amely ezeken a hangokon játszik, igaz, még néhol idegen gesztusokra ismerni, nagy költők, ismert költők gesztusaira, de a hang, amely szól, tiszta: a csengés hibátlan, a futamok tökéletesek, ahogyan mondanivalóit értelmezi, egyéni és elragadó..."

Ez volt a felfedezés pillanata. A lelkes és ma már megmosolyogtatóan szárnyaló cikk 1929. április 14-én jelent meg a *Pesti Hirlap* százoldalas vasárnapi számában. Bónyi Adorján írta, és fölfedező szavai nyomatékául azt a címet adta: *„Mint csillag az égen"*. Bónyi Adorján nevére ma már kevesen emlékeznek, pedig a két világháború közötti korszak legtermékenyebb tollforgatói közé tartozott. Csaknem negyven regénye és elbeszéléskötete jelent meg, tárcái, cikkei mégannyit tennének ki, és drámái is sűrűn szerepeltek a színházak műsorán. Szépirodalmi műveiben nem nyilatkozott meg fölfedező hajlam, de olyan korabeli kritikusai, mint Nagy Lajos, Schöpflin Aladár, Kardos László, mégis kiemelték mesterségbeli tudását, fölényes szerkesztésmódját, környezetábrázolásainak elevenségét, s halálakor, 1967-ben Nemes György jogosan tiltakozott az *Élet és Irodalom*-ban az ellen, hogy az irodalomtörténeti ítélet megföllebbezhetetlenül a kispolgári szemléletű szórakoztatók közé sorolja.

A lelkes méltatás és nagy hírrel beharangozott íróavatás egyébként nem volt példa nélkül való a *Pesti Hirlap* hasábjain. Alig egy hónappal később Bónyi az akkor már harminchároméves Maróthy Jenőt vezette „ifjú Góliáth"-nak nevezve a siker porondjára, néhány héttel korábban pedig Porzsolt Kálmánt köszöntötte munkásságának ötvenedik évfordulóján olyan

melegen és szárnyalóan, ami segíti az utókort abban, hogy pontosan eligazodjék a *„Mint csillag az égen"* olvasásakor.

De a cikket nemcsak Bónyi egyéb méltatásaival érdemes egybevetni, hanem a lapnak avval a számával is, amelyben megjelent. A szám komoruló időben látott napvilágot, a héten Bethlen István miniszterelnök tartott zord beszédet a képviselőházban, és fenyegető hangon „remediumokat" helyezett kilátásba a megromló parlamentarizmussal szemben, „remediumokat", melyeket, mint mondotta, más országok is keresnek már. A *Pesti Hirlap* vezércikke e beszéddel foglalkozott. Szerzője, aki már írásának címével *(„Narancsligetek a Nagy-Alföldön")* sem tanúskodott különösebb valóságérzékről és előrelátásról, derűsen találgatta, mit is érthetett a miniszterelnök remediumokon: „lehetetlen volna fasizmusra vagy más erőhatalmi berendezkedésre gondolni nálunk – írta – (...) minden világtörténelmi erő a liberális irányzat felé törtet".

A kulturális rovatban megemlékeztek a trónfosztás évfordulójáról, és Tamás Ernő Arany János ismeretlen verseként közzétette az *Április 14-én*-t, megfeledkezve arról, hogy a verset tizenhat évvel korábban Czóbel Ernő közrebocsátotta már a *Világ*-ban. Ezenkívül az újrafelfedező vagy éppen a lap szerkesztősége elfeledkezett a vers nagyobbik feléről is, és a forradalomra vonatkozó sorokat (a negyvenből huszonkettőt) kihagyta a közlésből. A héten ünnepelték Rákosi Szidi színészi pályájának hatvanadik évfordulóját, a rovat részletesen tudósította olvasóit a Nemzeti Színházban rendezett ünnepségről, melyen megjelent a kormányzó és felesége, és átnyújtották a művésznőnek „a legfelsőbb elismerést jelképező Signum laudist" és gróf Klebelsberg Kunó kultuszminiszter üdvözletét. Pekár Gyula Mezzofantiról és a nyelvtanulás jelentőségéről értekezett, Harsányi Zsolt pedig *Baromfi-szimfónia* címen ilyen klapanciákat tett közzé:

Nevess világ, nevess,
A napsugár heves,
A föld kacagva zöld
Bársonykabátot ölt.

A csaknem könyvnyi terjedelmű újságszám összhangjába lényegében Bónyi cikke is jól beleilleszkedett, amikor a kor szellemének megfelelő szép hazafias sorokkal zárta a bemutató értekezést: „Tucatnyi vers . . . zengése itt zsong a fülünkben. Ennek a magyar gyereknek muzsikájával jólesik odahajtani fejünket a titokzatos, kegyetlen és gyönyörű magyar sors ölébe (. . .)." Az összhangot csak Kosztolányi Dezső fanyar epigrammái és a lelkesen fölfedezett szombathelyi diák versei bontották meg. A tizenhat éves gyerek, aki akkortájt kapta az első hosszú nadrágot, egyáltalán nem a gyönyörű sorsról írt. A *Ballada két testvérről* – aminek javított változata *A hallgatás tornyá*-nak megjelenése óta gyűjteményes kötetei élén áll – így kezdődött:

Két élet-vert, árva testvér,
Csönderdőben éldegélt.
Künn nagy éj volt, hófúvásos –
Néma éj volt és sötét.

2. GYERMEKKOR

Weöres Sándor 1913. június 22-én született Szombathelyen.

„Édesanyám Blaskovich Mária. A Blaskovichok nagyszebeni rácok voltak. A XV–XVI. században Nagyszebennek rác, azaz szerb lakossága volt, csak később vált dominánssá a szászság. A család latinul tudó, hivatalnoki família volt. Majd a Szepességbe kerültek, s néhány évszázadig a Szepességben és Sároson laktak. Nagyapámat onnan helyezték át Pécsre, s ott lett

idővel táblabírósági elnök, s mint ilyen, Babits Mihály apjának a hivatali kollégája." (Tóbiás Áron: *Weöres Sándor – hangszalagon.* Életünk, 1975)

„A költőt családi szálak fűzik Debrecenhez: az anyai nagyanyja, Nagy Kornélia debreceni lány volt, itt vette feleségül Blaskovich István bíró, aki később pécsi táblai elnök lett." (Kiss Tamás: *Árkádiában éltünk,* 1975)

„(. . .) Anyám . . . négy nyelven olvasott és beszélt. Örült, hogy bennem is van kulturális érdeklődés. Anyámtól már hathét éves koromban olyan olvasmányokat kaptam, mint Shakespeare, Goethe, Madách, Csokonai (. . .)" (Bertha Bulcsu: *Meztelen a király,* 1972)

„Sanyi édesanyja művelt, és mint a művelt nők legtöbbje: szerény, csendes és enyhe iróniára hajló. Minden érdekelte, s valahogy akkor is beszélt, ha nem szólt; éreztem lénye szuggesztív hatását. És úgy éreztem, Sanyi és édesanyja egymás szuggesztiójában, lelkileg állandóan egymás jelenlétében élnek. Fölsejlett bennem annak a kivételes-sajátos, termékeny reverenciának eredete, amelyet később anyavallásnak neveztem el Sanyinál." (Várkonyi Nándor: *Pergő évek,* 1976)

„A családunk mindig »Vörös«-nek ejti a saját nevét, és Vas megyében mindenki így is mondta . . . Furcsa, hogy lábra kap a »Vöres« változat, ezt azelőtt senkitől sem hallottam. Az alapja nyilván a név furcsa írásmódja, ami valószínűleg nem egyéb, mint tollhiba vagy rossz beidegzés, hiszen ahogy a felmenőim matriculáit nézegetem, ott a »Vörös« név nagyon sokféle variációban van írva. Nagyapám születési anyakönyvi bejegyzésében például Vörös-t látok, egyszerűen, úgy, ahogy kimondjuk, egy v-vel. Apáméban Weöres van, dupla v-vel. És majdnem minden ilyen bejegyzés a régebbi múltban, eltér egymástól. Hogy ennek mi az oka, nem tudom. S még kevésbé tudom,

hogy a család a sokféle névírás lehetősége közül miért éppen a dupla v-s Weörest választotta." (Tóbiás i. m.)

„A család prédikátuma budakeszi. Hát akkor úgy látszik, dunántúli név tulajdonképpen. Felteszem azt, tekintve hogy tizenhetedik századi nemeslevelét Weöres Mihály kapta, és ugyanabban az időben szerepelt egy Weöres Mihály nevű cigányvajda, hogy a két személy azonos. A két Weöres Mihályt még mindig nem tudtam kikutatni, nem tudtam nyomára akadni. Lehet, hogy cigány származású vagyok, és lehet, hogy nem, mert erre vonatkozólag semmi közelebbi adatot mindeddig kutatásaim ellenére sem találtam." (Cs. Szabó László: *Negyvenhat perc a költővel. Magyar Műhely,* 1964)

„Apám furcsa, romantikus életű ember volt. Volt katonatiszt és falusi gazdálkodó." (Bertha Bulcsu i. m.)

„Anyám Pécsett ismerte meg apámat, akit mint katonatisztet, hol ide, hol oda helyeztek. Néhány évet töltött Pécsett, s mint fiatal huszártiszt járt az ottani társaságba. Így találkozott anyámmal. A szüleim zajosabb élethez voltak szokva, úgyhogy a kényszernyugdíjazás nagy törés volt az életükben . . ." (Tóbiás i. m.)

Édesapja hivatásos katonatiszt volt. A Hadtörténelmi Levéltárban őrzött káderlapján, vagy ahogy akkor hívták, „minősítvényi táblázatában" többek között a következők olvashatók: „budakeszi Weöres Sándor (. . .) 8 gimnáziális osztályt végzett, az érettségi vizsgát »jó« eredménnyel letette, a m. kir. honvéd Ludovika Akadémia 3 évfolyamát »jeles« eredménnyel végezte 1901-ben (. . .) 1902/3 évben a dandár tiszti iskolát elméletben »igen jó«, a gyakorlatban »igen jó« eredménnyel végezte – 1903/4 évben a dandár tiszti iskolát a gyakorlatban »jól megfelelő«, az elméletben »igen jó« eredménnyel végezte.

– 1905–1907 a cs. és kir. hadiiskolát »jó« eredménnyel végezte." Ez utóbbi a bécsi katonai akadémia volt.

Amikor megkapta hadnagyi kinevezését, a következőket írták róla: „Szilárd jellemű, nyugodt kedélyű, igen jó szellemi képességekkel és felfogással bír, törekvő, a fegyvernem iránt nagy előszeretetet tanúsít. Reményt nyújt, hogy jó lovas tiszt válik belőle. Elég jól lovagol, némi lóismerettel bír. Egy tulajdon lova van (...) Magatartása szolgálatban: elöljárók irányában engedelmes és kötelességszerűen nyílt; egyenrangúak irányában: barátságos és előzékeny; alárendeltek irányában: következetes és jóakaró. Magatartása szolgálaton kívül: jó bajtárs, fellebbvalókkal szemben tiszteletteljes és szerény, alantasokkal barátságos és előzékeny; jó társaságban forog. Egészségi viszonyai, hadi-szolgálatra való alkalmassága: középtermetű, nyúlánk, egészséges, minden fáradalmak elviselésére békében és háborúban alkalmas."

Az első világháború alatt frontszolgálatot teljesített, és vezérkari százados lett belőle, több magas kitüntetést kapott „az ellenség előtt teljesített kitűnő szolgálatainak elismeréséül". 1918 őszén őrnaggyá léptették elő. Azok közé a hivatásos tisztek közé tartozott, akik a Tanácsköztársaság idején szolgálatot vállaltak a Vörös Hadseregben – ahogy Bertha Bulcsu idézi a költő visszaemlékezését –, „hadtestparancsnok volt Stromfeld Aurél mellett. A Horthy-idő kezdetén halálbüntetés fenyegette, de aztán megúszta annyival, hogy kizárták a hadseregből, és tiszti rangjától megfosztották. De azt meg kell hagyni, mégis kapta a katonai nyugdíjat." A Tanácsköztársaság alatt folytatott tevékenységére azonban egyelőre nincsenek dokumentált adataink.

A Hadtörténelmi Levéltárban található „Anyakönyvi lap" csak a következő adatokat közli szárazon: „1918. III. 20. áthelyeztetett a zala-veszprémi 20. huszárhadosztály állományába; 1919. III. 21. belépett a vörös hadseregbe; 1919. VIII. 1. belépett a magyar hadseregbe; 1919. IX. 1. áthelyezték a felszá-

molás pótk.hez (. . .) 1920. IV. 20. ünnepélyes eskü." Alig egy hónappal később egészségi állapotára hivatkozva szolgálattételre alkalmatlannak minősítik, majd a nyáron leszerelik. A nyúlánk, fáradtságot nem ismerő emberről hirtelen azt írják, hogy „alacsony, gyengén fejlett és táplált", s a felülvizsgálatokon rokkantnak minősítik, aki „mindennemű népfölkelési szolgálatra is alkalmatlan". A leszerelési irathoz megjegyzésként csatolják azt az indokot, ami már alighanem a valódi indokra világít rá, tudniillik a Vörös Hadseregben teljesített szolgálatra. „A Honv. VII. osztályának 1934 titkos 1921. sz. ügyirata szerint Weörös (sic!) Sándor őrnagy a tiszti állás becsületét sértette meg." Ennek alapján az 1921. augusztus 13-án kelt „kormányzói elhatározás" 1921. szeptember 1-i hatállyal nyugállományba helyezi. „Választott lakhelye: Csönge, Vas megye."

A költő szellemi fejlődésén nyomot hagyó egyéniségét néhány történet is körvonalazhatja. Illés Árpád mesélte, hogy amikor Csöngére látogatott, Weöres édesapja kocsival várta az állomáson. (Ostffyasszonyfán, mert Csöngéig nem ment el a vasút.) A fiatalember alig lépett le a vonat lépcsőjéről, amikor idősebb Weöres Sándor szigorú hangon mellének szegezte a kérdést: – Szereted Hitlert? – Miután elhangzott a válasz, hogy „szereti a fene", megenyhült, és azt mondta: – Jól van, öcsém, mert különben be se vittelek volna a faluba. – Ugyancsak Illés Árpád mesélte, hogy amikor az öreg hírét vette a fasiszta diszkriminációs törvényeknek, katonásan megparancsolta a helybeli vegyeskereskedés zsidó tulajdonosának, hogy ezentúl köteles vele mindennap a falu főutcáján karonfogva végigsétálni.

Tóbiás Áron idézett interjújában olvashatjuk: „A környéken máig is emlegetik édesapádról az 1944-es nyár nem mindennapi történetét. Amikor a Hitler-ellenes merényletnek híre jött Csöngére, nyilván a rádión át, mégpedig a nem mindig tisztán hallható londoni rádió magyar adásán át, az »ezredes

úr«, édesapád, mérhetetlen örömmel végigszáguldott a falun, s mámorosan, magából kikelve kiabálta: »Megdöglött a nagy kutya, megdöglött a fekete kutya . . .« A merénylet, mint tudjuk, nem sikerült, meghiúsult, s az ezredest feljelentették rosszakarói. Be is citálták nemsokára Celldömölkre, a hadrakelt, illetőleg akkor már visszavonuló hadsereg hadbíróságára. De ott egy jó szándékú hadbíró elé került az ügy, aki maga is szinte megállás nélkül »hátrált« Csíkszeredától Cellig, s aki a következő példás jogi fordulattal intézte el az ügyet: mivel a szóban forgó inkriminálló kijelentés egy idegen állam vezetője ellen hangzott el, vádat a magyar királyi hadbíróság csak akkor emelhet, illetőleg emelhetne a vádlott ellen, ha az illető állam budapesti követsége lenne a kezdeményező . . ."

A történethez hozzátartozik, hogy a faluban „ezredes úrnak" szólított kvietált őrnagy – a költő emlékezése szerint – a felszabadulás után nyerte el a címzetes alezredesi rangot és a vele járó magasabb nyugdíjat. Az 1950-es évek elején aztán birtoka révén – amit addig 1919-es érdemeire való tekintettel védettnek nyilvánítottak – kuláklistára került, s rangját, nyugdíját egyaránt elvették. Alakjának felidézésére álljon itt még egy mondat abból a levélből, amelyben Illés Árpádék 1948-ban született gyermekéhez gratulált: „Kedves Árpi! Nagy magányomban fénypont az örömhír, hogy Ádámkával eggyel többen lettünk, akik hiszünk Magyarországban."

Weöres Sándor Pápán kezdte az elemit, ahol édesapja akkor állomásozott. De ez éppen az 1919–20-as tanév volt, s eközben került sor a kényszernyugdíjazással tulajdonképpen szerencsésen végződő eljárásra, és a család visszatért Csöngére, hogy a maradék birtokon gazdálkodjék. Weöres a második osztályt már itt járta. A csöngei birtok valamikor néhány ezer holdat tett ki, idővel azonban megcsappant, s a nagyapának már csak hatszáz hold jutott. Ezt osztotta föl hét gyermeke között. A hazaküldött őrnagy mintegy száz holdon rendezkedhetett be a polgári életre, s bár gyakorlati tapasztalata nem sok volt, a gazdálkodás tudományát szakkönyvekből

merítette, jól boldogult, s fia egy évtizeddel később már kétszáz holdas birtokosnak nevezte egy Hatvany Lajoshoz írott levelében.

„Vas megye országunk legváltozatosabb megyéje – emlékezett Weöres évtizedekkel később szülőhelyére. – Sűrítve és kicsiben majdnem az egész Európa benne megtalálható. Délkeleti szöglete, Jánosháza és környéke, mediterrán jellegű, mintha Itáliában járnánk. De már néhány kilométerrel északabbra Karakó, a hajdani avar székhely, a kelet-európai sztyeppéket idézi. Tovább, Celldömölk mellett a Sághegy, a Balaton menti bazalthegysor szélső tagja, kialudt vulkán, bora Badacsonyéval és Somlóéval versenyezhet. Körülötte a Kemenes-hát, Gérce, Nagysimonyi, Csönge, az ukrán dombvidék bánatos szépségéhez hasonló. A Rába-part, Sárvárnál vagy Hídvégnél, az erdőslombos francia folyópartokról beszél, antik nyugalmú tájakról, ahol mintha latin pásztor-istenek őriznék gulyáikat..." (Bevezető a Vasmegyei Képeskönyvhöz. Irodalmi Szemle, 1972.) Várkonyi Nándor pedig így írta le Weöresék pátriáját: „Tetszett a régimódi udvarház, a Rába egykori árterének szélén állt, tágas gazdasági udvar elején. Akácfák alatt karám a lovaknak és teheneknek, földbe ásott, zsúptetős juhakol, veteményes. A meredek parton, fent melléképület, benne vendégszoba, messzevivő kilátással a folyó ligetes síkjára. Régimódi bútorok mindenütt. Az új időket csak a házigazda motorkerékpárja jelképezte, azon száguldozott peckes tartással..." „Érdemes idejönni – hívta a költő Fülep Lajost egy levélben, már a háború alatt –, mert igen finom-szépségű vidék ez, furcsa szögletes dombjaival, csillogó levegőjével, a Rába-völggyel és a távolban látszó kőszegi hegyekkel." (1944. március 22. MTA)

„Csönge, az én falum, tele van a magyar vagy szorosabban véve pannóniai művészetnek, költészetnek az emlékeivel, a levegőjével, például a nagynéném Csöngén egy kis Kisfaludy-

házban élt. Az eléggé szétágazó Kisfaludy-családnak egy szegényebb ága élt Csöngén, és valamikor a múlt század végén halt ki ez a Kisfaludy-ág. Az a dimbes-dombos-halmos vidék, Kemenesalja, egy életre szóló benyomást adott, és a tömérdek mondóka, népi játék, amivel gyerekkoromban találkoztam, például a lucázás, ami nálunk nem Luca-széke volt, nem ez a háromlábú szék, hanem szalmahintés. Luca, Luca, kitty-kotty, nénémasszony litty-lotty – efféle mondóka kíséretében hintették a szalmát, aminek valami olyan jelentősége volt, hogy az átásokat elűzi. Aztán élt nálunk, talán ma is él a regélő ének egyik verziója – Amott kerekezik egy szép pázsit, azon legelészik csodafiú szarvas, csodafiú szarvasnak ezer ágaboga, ezer misegyertya gyújtatván gyulladjék, oltatván aludjék, sej regő rejtem, neked ejtem; és így tovább. Más variációja ez annak az éneknek, ami az ország majdnem minden részében valamilyen verzióban megtalálható." (Simon István: *Írószobák*, 1976)

Csönge azonban nemcsak a Kisfaludyak említett ágával kapcsolódik a magyar irodalmi hagyományhoz, hanem Petőfi révén is ismerős. Itt élt ugyanis az a Csáfordi Tóth Ferenc nyugalmazott őrnagy és földbirtokos, akinek tizenhét éves leányába Petőfi beleszeretett, amikor 1839-ben néhány hónapig Ostffyasszonyfán tartózkodott, s többször megfordult Csöngén. Csönge tehát Petőfi első szerelmesvers-sorozatáról, a Róza-versekről nevezetes falu irodalmunkban. S e boldogtalan szerelem történetét többek között éppen az a Hutter Zsigmond derítette föl, aki a falu lelkésze és Weöres Sándor hitoktatója volt. Ő volt az első „mester" Weöres életében, őt követte Pável Ágoston, Fülep Lajos, Füst Milán, Hamvas Béla. Édesanyján kívül tőle kapta az első könyveket.

Mit olvasott? Pályakezdésétől máig számos nyilatkozata látott napvilágot, és több legendaépítő riport jelent meg arról, hogy már egészen kis gyermek korában Shakespeare-t, Madáchot vagy német nevelőnője révén Schiller drámáit és a né-

met költészetet olvasta, persze eredetiben. Édesanyja Ady és Babits verseskönyveit hozatta meg számára. Ezeknek különkülön, sőt együttes igazságában sincs okunk kételkedni, mint ahogy abban a nyilatkozatában sem, hogy eszmélődésére minden hatott, még az ablaküvegen mászkáló légy is. A már rendelkezésünkre álló adatokat még ki lehet egészíteni avval, hogy otthon nemcsak verseskönyvekhez és drámákhoz juthatott hozzá, hanem kezébe kerülhettek azok a Marx, Engels, Lenin, Kautzky, Trockij elméleteit népszerűsítő politikai brosúrák, amelyeket apja őrzött meg 1919-ből. Mindezek valóban hozzájárultak a bámulatosan korán érő gyerek lelki fejlődéséhez. De belső ösztönzésének, vele született hajlamának kibontakozásában egy egészen másfajta szellemi hatás és olvasmánycsoport játszott különleges szerepet.

Weöres gyermekkorában Csöngén és Celldömölkön működött egy antropozófiai kör. Ez úgy jött létre, hogy Karl Baltz osztrák–német hegedűművész és felesége, aki csöngei születésű volt, gyakran töltöttek hosszabb-rövidebb időt a faluban Molnár Ilona édesanyjánál. Ők hozták magukkal a helybeli intelligencia művelésére vagy éppen szórakoztatására az akkor divatos okkult tudományokat. Egyszer Csöngén, másszor Celldömölkön gyűltek össze, s messze földről érkezett vendégek is megfordultak náluk. Weöres ma is emlékszik Arnoldo Tapia Caballero chilei zongoraművészre, Celldömölkön pedig meglátogatta a kört a Steiner-iskolához tartozó Albert Steffen, akinek a verseit később Devecseri Gábor ültette át magyarra. Weöres édesanyja eljárt ezekre az összejövetelekre, s magával vitte a német nevelőnő jóvoltából németül már meglehetősen jól értő kisfiát. A társalgás ugyanis Karl Baltzra és a vendégekre való tekintettel jobbára németül folyt.

Ma már talán filozófia szakos bölcsészek sem tudják, hogy mi a különbség a teozófia és az antropozófia között, sőt hírét sem hallották egyiknek sem, az első világháborút megelőző és követő időszakban azonban olyasfajta hatást gyakoroltak e misztikus tanítások az európai és amerikai polgári értelmiség-

re, mint az ötvenes-hatvanas években a zen buddhizmus. Az első teozófiai kör az 1870-es években alakult, Henry Steele Olcott angol ezredes alapította Bombayban, aztán a Madras melletti Adyarban működött. Itt csatlakozott hozzá egy kalandos életű német–orosz származású asszony, Helena Petrovna Blavatsky, aki miután hajófűtőnek öltözve megszökött férjétől, felcsapott garibaldistának, aztán beutazta a világot, spiritizmussal kezdett foglalkozni, Kairóban szellemidéző kört alapított, végül Indiában kötött ki, és Olcott ezredes oldalán a mozgalom vezére és ideológusa lett. A keleti és európai miszticizmusból összeszedegetett tantételek népszerűsítését egy angol nő, Annie Besant végezte el, aki Blavatsky hívására ment Adyarba és tért át a hinduizmusra. De a teozófia mellett őszinte lelkesedéssel kapcsolódott be az indiai függetlenségi mozgalomba is, és az angol hatóságok mint veszedelmes felforgatót internálták. Érdemes megemlíteni, hogy a magyar teozófiai kör megalakulásakor Magyarországon is járt. A Magyar Teozófiai Társulat 1905-ben szerveződött meg, 1912-től folyóiratot adott ki, ezenkívül *Teozófiai Könyvtár*, valamint *Teozófiai Füzetek* címmel két kiadványsorozatban bocsátotta közre a mozgalom irodalmát. Természetesen szakirodalmát, de született egy magyar teozófiai regény is, Pásztor József *Újraélők* című regénye.

1913-ban aztán szakadás következett be a mozgalomban, és a német frakció kivált az angol–indiai anyaszervezetből. Ennek élén egy prófétikus hajlamú osztrák férfi, Rudolf Steiner állt, aki fiatalabb éveiben matematikával foglalkozott, és filozófiából doktorált Bécsben. Ő keresztelte át gyorsan növekvő szektáját teozófiai körről antropozófiai körre. Az eredetileg világtestvériséget hirdető mozgalmat később végleg kettészakították a nemzeti ellentétek, s az első világháború alatt az angol teozófusok már fölhívással fordultak a brit fegyverek érdekében a világ varázslóihoz, hogy titkos tudományukkal működjenek közre Németország megtörésében és elpusztításában. A két irányzat között elsősorban frakciós és nemzeti el-

lentét szított tüzet, de eltértek egymástól az egyébként hasonló alaptételek hangsúlyvetésében is. A teozófusok az istenhez vezető út feltárását tűzték ki célul, az antropozófusok az emberre vonatkozó okkultista ismereteket ígérték híveiknek. Tanaik irányát és társadalmi jelentőségét abból a meglepően vehemens küzdelemből lehet rekonstruálni, amit a hivatalos egyházak, mindenekelőtt a katolikus egyház folytatott ellenük. Nálunk a Szent István Társulat vállalta az ellentámadás feladatát, és 1923-ban szarkasztikus pamfletet bocsátott közre Wolkemberg Alajos tollából.

De mutatóba lássunk valamit a tanokból. A mozgalom jelvénye a kettős háromszög volt, közepén az egyiptomi kereszttel. Az egyiptomi kereszt az anyagi világba alászállott szellemet jelképezte, a kettős háromszög a világegyetem egységét szimbolizálta. A csúcsával fölfelé néző háromszög az atyát, a tüzet és a szellemet jelentette, a lefelé álló pedig az anyát, a vizet és az anyagot. A kettős háromszöget farkába harapó kígyó kerítette körbe, ami az örökkévalóság ősi ábrázolása, fölötte pedig egy szvasztika állt, ami ekkor természetesen még nem a náci vérfürdőket juttatta az emberek eszébe, hanem ókori kultúrákból származó jelkép volt, a forgó világegyetemet és a keringő energiákat jelképezte. „Az ember minden létrehozott gondolata a belső világba megy át, és egy aktív lénnyé válik azáltal, hogy társul, hogy úgy mondjuk, egyesül egy elemlénnyel, vagyis a birodalmak félintelligens erőinek egyikével. Aktív intelligenciaként él tovább – elme szülte teremtményként – hosszabb-rövidebb ideig, arányban az eredeti, őt létrehozó gondolattevékenység intenzitásával. Így él tovább a jó gondolat jótékony erőként, a rossz kártékony démonként. Így népesíti be az ember állandóan áramát a térben saját világával, telíti képzelete, vágyai, ösztönzései és szenvedélyei szüleményével: egy áramlással, amely minden vele kapcsolatba kerülő érzékeny, vagy ideges szervezetre dinamikus intenzitásához mérten kihat."

Annie Besant egyik magyarul is olvasható tanulmánya,

A sors törvénye kezdődik ezekkel a sorokkal, és evvel az idézettel vissza is kanyarodtunk Weöres Sándorhoz, mert az illusztrációul felütött füzet az ő könyvtárából való. Verseiben pedig időről időre felbukkannak a titkos áramlások és különl ges lényeg, képteremtő fantáziáján évtizedek múlva is tetten érhető az okkult tanítások és misztikus filozófiák hatása. Nem a kifejezendő tartalomban – bár nemegyszer abban is –, hanem a kifejezőeszközökben, az előadás kellékeiben és kuliszszáiban. Egyik-másik ötletszerűnek hangzó vagy szürreálisnak látszó versmozzanat ezekre a forrásokra vezethető vissza, és képeinek, motívumhálózatának néha követhetetlennek mutatkozó vagy bizarr logikája elrendeződik és kisimul, ha a kíváncsi olvasó tudja, hová nyúljon a könyvespolcon, hogy megkeresse a képek és jelképek eredeti forrásvidékét és rendeltetését. Az önkényesnek látszóról ekkor kiderül, hogy tradicionális, csak egy szokatlan tradícióhoz kapcsolódik.

A filozofáló vers és a verssé vált filozófia persze nem azonos egymással, de éppen ez utóbbinál – aminek körébe Weöres költészetének egy része tartozik – az értelmezéshez tudni kell, hogy mi az, ami transzformálódik, átlényegül és költészetté lesz. Ezért kell komolyan venni Weöresnek azt a későbbi kijelentését, hogy ifjúsága misztikus olvasmányok jegyében telt el. Az iskoláskori antropozófiai élmények – amik valószínűleg túlnyúltak az elemista éveken, mert Steffen 1929-ben járt először Magyarországon, Karl Baltz pedig még 1936-ban is megfordult Csöngén –, valamint Lao-ce Tao Te kingje és egy ókortörténet irodalmi és vallástörténeti szemelvényei mind abba az irányba mozdították élénk transzcendens érdeklődését, hogy a későbbi években elolvassa mindazt, ami a keleti és európai misztikus irodalmakból keze ügyébe került az Upanisádoktól és a Bhagavad Gitától Avilai Szent Terézig, Plotinustól Clairvaux-i Szent Bernátig, Eckharttól és a Szent Viktori kolostor filozófusaitól Jakob Böhméig. Az egyébként múlónak és jelentéktelennek ítélhető gyermekkori élmény ezen az intellektuális mozgósításon keresztül vált költészetének egyik erjesztőjévé.

Közben teltek-múltak az évek. Weöres Sándor bármilyen érett gyermek volt is, nemcsak írt, olvasott és a világ menetén elmélkedett, hanem dolgozott a határban, ahogy tudott, segített apja gazdaságában, borjút, tehenet, disznót őrzött, szőlőt fattyazott, összeszedegette a tövek alján a növekedést akadályozó köveket. Ezt a munkát nem kedvelte. Inkább mechanikus szeretett volna lenni, a gépek iránt vonzódott, kerekek, csapok, csavarok érdekelték, szívesen elbajlódott alkatrészekkel és szerszámokkal. Apja, aki fiából komoly tudományú gazdaembert akart nevelni, kapva kapott ezen a jó hajlamon, és amikor fia elérte a középiskolás kort, a szombathelyi reáliskolába íratta. A választáshoz hozzájárult az is, hogy a szombathelyi gimnáziumot katolikusok, a premontreiek tartották fenn, a Weöres család pedig evangélikus volt. 1923-tól 1927-ig az első négy osztályt magántanulóként végezte, és csak vizsgázni járt be a városba, ötödik osztályban aztán rendes tanuló lett, és tulajdonképpen ekkor került életében először közösségbe.

Amikor a városba költözött, először egy Gábriel János nevű matematikatanárnál lakott, majd Pável Ágostonnál lett kosztos diák. Pável Ágoston nem volt iskolai oktatója, mert a leányiskolában tanított, mégis ő határozta meg előrehaladását ezekben az években, ő irányította szellemi fejlődését a növekedés legérzékenyebb korszakában. Már lényének sugárzása átjárta a nála lakó diákot, a tudomány és művészet aurája vette körül: a legszebb pannon hagyományokat folytatta, a táj keretében egymás mellett élő népek kulturális követeként dolgozott. Ő alapította a városi könyvtárat, ő bocsátotta útra a *Vasi Szemle* című folyóiratot, éber figyelemmel kísérte és biztató szóval támogatta a Nyugat-Dunántúl szellemi kezdeményezéseit, otthonát valóságos kis néprajzi és régészeti múzeummá alakította, lélekben gyarapodott, aki csak azt megtanulta, amit itt látott. Szűkebb szakterülete a szlavisztika volt, a Mura vidéki szlovén nyelv és irodalom emlékeit gyűjtötte és rendszerezte. Első verseit is szlovén nyelven írta, s ötvenedik évéhez közeledett, amikor magyar nyelvű verseskötete megjelent. *Vak*

völgy ölén így zsolozsmázok címmel. Ez már az 1930-as években történt, és a könyvet a tanítvány, Weöres Sándor méltatta a *Nyugat* hasábjain.

Pável Ágoston nemes, kedves egyénisége mellett Várady Imrének, a későbbi bolognai professzornak és irodalomtanárának, Kardeván Károlynak a nevét kell megemlíteni a krónikában. Kardeván Károly Madáchról írt tanulmányokat, de értette az új irodalmat is, és azok közé tartozott, akik Weöres érdeklődését a klasszikusoktól a modernek felé terelték. Tizenhárom éves korában érte az első modern irodalmi élmény, amikor a *Pesti Napló* almanachjában találkozott Babits *Két nővér* című versével. Aztán kezébe került néhány Ady-vers is. Eleinte riasztóan hatott rá ez a költészet, de nem elriasztóan: felcsigázta érdeklődését és újabb olvasásra ösztönözte. Édesanyja meghozatta számára Ady *Vér és arany* és Babits *Recitativ* című kötetét. Szombathelyen kitűnően képzett és nyitott szellemű tanárai csillapították olvasási szomjúságát. Kassák Lajost, Illyés Gyulát, Sárközi Györgyöt adták a gyerek kezébe, újságokkal, folyóiratokkal látták el, a németek közül nemcsak Georgét és Rilkét olvastatták vele, akiken az első nemzedék is nevelődött, hanem a magyar irodalomban akkortájt felfedezett Trakl verseire is fölhívták a figyelmét. A franciák közül természetesen kezébe nyomták Apollinaire-t, de az már meglepőbb, hogy miként került a kis dunántúli városba Max Jacob könyve is. A diák növekedése, gyarapodása arról tanúskodik, hogy Szombathely nem provinciális város volt.

A szerveződő helyi irodalmi körökkel a kultúregyesületben meg a kispityeri kocsmában rendezett irodalmi ivászatokon barátkozott össze. Bárdosi Németh János így emlékezett vissza a középiskolás Weöresre:

„Weöres Sándort tizenöt éves korában ismertem meg. Akkor a szombathelyi reáliskola tanulója volt. Pável Ágoston, kedves tanárja és szállásadója hozott össze vele. A Kultúregyesület könyvtárában egy estébe hajló délutánon találkoztunk, édes-

anyjával jött. Vékony, inkább véznácska fiú volt, arcából (kerek, telt arc) a szemét és a homlokát láttam rendkívülinek. Hangja vékony (akárcsak Móricz Zsigmondé), de dallamos, éneklő, mintha valami furcsa hangsúllyal verseket mondana. (Ezt a hangütést aztán később versmondásaiban is nemcsak füllel, lélekkel is mindig örömmel hallottam.) Már ismertem verseit, melyek akkor is olyan meglepően érettek és újak voltak, akárcsak a mai versei. Lenyűgöző volt a tudása is. Nem csupán a sokféle műfaj változatát hordta kisujjában, de világképe mai távlatait is. A latin, a görög irodalom mellett a kelet világát is magába fogadta." (Bárdosi Németh János: *Utak és útitársak*, 1975)

Az 1927-től 1929-ig a szombathelyi közösségben eltöltött két esztendő döntő jelentőségű volt Weöres életében. De az olvasás kiegészítő foglalkozásból fokozatosan kizárólagos szellemi tevékenységévé fejlődött. Az iskolai tanulást nem úgy mellőzte, hogy a mulasztás egy-egy nekidurálással, elszánt év végi hajrával pótolható lett volna, hanem teljesen kiiktatta életéből, a hatodik osztályban ezért menthetetlenül megbukott, s évismétlésre szülei Győrbe íratták. Ezért nem egészen igazságosan ürített „emlékpoharat" később nevelő városára, amikor így fogalmazott:

> Életem a régi reállal lekvittelt
> ehelyütt öt évet. De két tanár pikkelt,
> azt mondták, nem érek egy rossz huszas nikkelt
> s elüldöztek engem, a lézengő rittert.
>
> *(Szombathely)*

Az igazsághoz inkább a következő mondatai járnak közel: „Az iskolával való kapcsolatom nagyon különös volt. A tanáraim egyrészt sokat foglalkoztak velem, másrészt kissé egyetemszerűen végeztem én a középiskolát, gyakran inkább az iskola mellé jártam, mint bele. Így aztán annak ellenére,

hogy a tanárok részben szerettek és becsültek, mégis rúgtak egyik iskolából a másikba, mint a futball-labdát. Egyáltalán nem voltam könnyen kezelhető diák. Enyhe alkoholizmusban szenvedtem már abban az időben, és nemigen tanultam. Csak azt tanultam, ami érdekelt. És amelyik tantárgy nem vonzott, azokról szinte sejtelmem sem volt. Nem volt a tanáraimnak könnyű dolga velem, és hát középiskolás pályám ennek megfelelően elég viharos volt." (Moldován Domokos: *Magnetofonbeszélgetés Kodály Zoltánról Weöres Sándor és Károlyi Amy költőkkel. Forrás*, 1972)

Az osztályismétlésre szánt 1929–30-as tanévben újra magántanuló lett Győrben, és csak a sikeres vizsga után engedték el hazulról bentlakó diáknak. Győrben ismerkedett meg Illés Árpád festővel, akihez aztán sok évtizedes barátság fűzte. De a hetedik osztály megint nem sikerült, s kegyelemből átengedték ugyan, a szülők mégis jobbnak látták, ha másik iskolába íratják, és újra otthon fogják a vizsgáig. Így érettségizett le 1932 tavaszán a soproni Széchenyi István Reálgimnáziumban magántanulóként. A vizsga hivatalosan pontot tett a gyermekévek végére, de Weöres matúra ide, matúra oda, egyébként is messze járt már ekkor, verseit országos lapok közölték, a legnagyobb költőkkel levelezett, és nevét kezdte már szárnyára venni a hír.

3. ELSŐ VERSEK, ELSŐ ÍRÁSOK

A szavak ízlelgetése, a szavakkal való játék, a szóalkotás és ritmuspróba az ember értelmi fejlődésének elemi tulajdonságai közé tartozik. A kisgyermekkornak van egy szakasza, amikor mindenki költő, a legtöbb ember azonban kinövi és nyomtalanul elfelejti ezt a korszakot. Annak tehát nincsen semmi különösebb jelentősége, hogy három-négy éves korában Weöres Sándor is afféle rigmusokat gyártott, hogy *„Csoma*

csoma cepelin, Csoma csoma csepelin, csoma csoma narancs", gyermeklélektanilag figyelemreméltóbb, hogy ezekre a rigmusokra és keletkezésük körülményére évtizedekkel később visszaa tudott emlékezni, mert a korai pubertás általában letörli az emlékezet lapjáról a kisgyermekkori élményeket. Ezenkívül a verskészítés állandósulása és folyamatossága vallott az átlagostól eltérő szellemi fejlődésre. Elemista korától, amíg Szombathelyre nem ment, már több száz verset írt pepita iskolás füzetekbe, s ezekből néhányat föl is használt későbbi köteteiben, a többi szorgalmas kutatókra vár, akik a szövegfilológia detektívmunkájával felderítik majd motívumainak felbukkanását és vándoréletét.

A tekintélyes füzethalomban már valóságos alkotói korszakok különböztethetők meg. A kisgyermekkori és elemista ritmuspróbákat alaktalanul hömpölygő vad, őskori versek követték, kemény, sziklaszerű sorok. Aztán hazafias periódus következett, romantikusan lángoló versek vagy éppen sejtelmesen borongók és hősi elszánásról tanúságot tevők. Az addig inkább csak mennyiségileg szokatlan termés tizennégy-tizenöt éves kora körül kezdett költészettanilag is figyelemre méltó arányokat ölteni. Amint belekóstolt a *Nyugat* lírájába, tüstént megszólalt a hangján, mégpedig formailag egészen tökéletesen.

A formálás sikerét ő is érezhette, mert a közlési vágy ekkor kényszerítő erővel kezdte hajtani. Tanárai is biztatták, Pável Ágoston már egyenesen korszakalkotó jelentőségéről beszélt diákjai és ifjú hívei körében. A belső ösztönzésre és a biztató szavakra hallgatva küldte el verseit Karácsony Sándor ifjúsági lapjába, *Az Erő*-be. Nemzedéktársai közül ennek hasábjain jelentkezett még ugyancsak diáksapkásan ezekben az években többek között Bóka László és Képes Géza. 1928 őszén négy versét közölte a folyóirat, *A percvonat, Öregek, Szelek zenéje* és a *Tájkép* címűeket. Ebből három később fönnakadt az önellenőrzés műszerein, de az *Öregek* bekerült első verseskönyvébe, szerepel gyűjteményes köteteiben és máig legismertebb versei közé tartozik.

Oly árvák ők mind, az öregek.

Az ablakból néha elnézem őket,
hogy vacogó szélben, gallyal hátukon
mint cipekednek
hazafelé –
vagy tikkadt nyárban a verandán
hogy üldögélnek a napsugárban –
vagy téli estén, kályha mellett
hogyan alusznak jóizüen –
nyujtott tenyérrel a templom előtt
úgy állnak búsan, csüggeteg,
mint hervadt őszi levelek
a sárga porban.

És ha az utcán bottal bandukolnak,
idegenül néz a napsugár is
és oly furcsán mondja minden ember:
„Jónapot bácsi."

A nyári Nap
a téli hó,
őszi levél,
tavaszi friss virág
mind azt dalolja az ő fülükbe:
„Élet-katlanban régi étek,
élet-szekéren régi szalma,
élet-gyertyán lefolyt viasz:
téged megettek,
téged leszórtak,
te már elégtél:
mehetsz aludni..."

Olyanok ők,
mint ki utazni készül
és már csomagol.

És néha, hogyha agg kezük
játszik egy szőke gyerekfejen,
tán fáj, ha érzik,
hogy e két kézre,
dolgos kezekre,
áldó kezekre
senkinek sincs szüksége többé.

És rabok ők már,
egykedvü, álmos, leláncolt rabok:
hetven nehéz év a békó karjukon,
hetven év bűne, baja, bánata –
Hetven nehéz évtől leláncolva várják
egy jóságos kéz,
rettenetes kéz,
ellentmondást nem tűrő kéz
parancsszavát:
„No gyere, tedd le."

Idegenek ők már a nagy világon.
Ki leste már el,
mikor a kályhás, sötét sarokban
a téli estén
árván lehajtják
a fejüket?

Ki leste már el,
hogy lóg az őszi levél a fán,
hogy libben egyet, ha jön a szél
és csöndesen, zavartalan,
halottan, búsan, érdektelen
hogyan pereg le
a sárga porba,
hogyan hagyja el
az ős világot,
akinek nincsen szüksége rá?

Bori Imre 1965-ben még az önálló szót kereső dadogásnak nevezte ezt a verset, és a benne megnyilatkozó hangot és szellemet teljesen a *Nyugat* körébe utalta. Nem is jogtalanul: a sorokon elejétől végig uralkodó szelíd érzelmesség elkülöníti az igazán modern költészettől. Mégis van néhány vonása, ami érdemes a figyelemre, és igazolja későbbi sikerét, s hitelesíti azt is, hogy Weöres ettől az 1928 szeptemberében megjelent és korántsem első versétől kezdi költői pályájának időszámítását.

A *Ballada két testvérről* és a *Himfy strófák* verselési megoldásai látványosabbak, hangzatosabbak, szabályos mederben csörgedezve ellenőrizhetőbbek is. Az *Öregek* szótagszámát soronként változtató heterometrikus vers, túlzással azt is mondhatjuk, hogy a szabad vers határán áll, vagy ha úgy tetszik, oldott szabad vers, amelyben metrikus elemek találhatók, de nem sorozatszerűen. A tizenegyedik és tizenkettedik sort rím kapcsolja össze, a sorok különben rímtelenek. A hangzás mégis egységes és tökéletesen érvényesül. Ebben a nehéz formában ez még érett, gyakorlott költőnél is a ritmusteremtés mélyebb képességeire vallana, egy alig tizenöt éves gyerektől viszont okvetlen bravúros teljesítmény.

A vers érzelmi gazdagságát nagyon egyszerű stilisztikai eszközökkel éri el, néhány megszemélyesítésen, inverzión és egy metalepszisen *(vacogó szél)* kívül alig használ mást, mint köznyelvi fordulatokat. Az így mégis felfokozott érzelmi feszültség ugyancsak a szerkesztés mesteri adottságairól tanúskodik. Még figyelemreméltóbb az élmény feldolgozásának tárgyiasító, objektiváló módja. Az első sor önmagában zárt külön egység: útra bocsátja és mindjárt össze is foglalja az utána következő elmélkedéseket. Ezt a különálló sort tizenkét soros szakasz követi, ez egyetlen hosszú összetett mondat, amelynek főmondata fokozatosan elhomályosul és jelentéktelenné válik a fontosabb közlendőt kifejező mellékmondattal szemben.

Tartalmilag az elhomályosulás azt jelenti, hogy az alany (a magányos szemlélő) háttérbe szorul, és előtérbe kerül a tárgy,

amit megfigyel (az öregek tevékenysége). A hagyományos élménylíra gépezete másképpen működött, abban a megfigyelő mindig megőrizte jelentőségét és szerepét. Kosztolányi egyik korai verse, az *Egyedül* a magányosság hasonló benyomásából keletkezett, de ott a költő végig a középpontban maradt, míg Weöres lábujjhegyen kioson saját verséből, és magára hagyja a látványt. Pedig a személytelenítés csak hatásnövelő káprázat, hiszen az egész látvány puszta projekció nála, az öregek szomorú sorsának részvétteli ábrázolásakor saját szomorú magányosságát vetítette ki a képzelet vásznára. A verset nem a később annyi bámulatos csodát teremtő beleérző képessége, szerepjátszó hajlama irányítja, hanem avval éppen ellenkező lelki folyamat vezeti: nem ő azonosul az öregekkel, hanem az öregek sorsát azonosítja saját magányával. Ez a magányosság, ez a meghatározatlan fölöslegességtudat pedig nem különleges életkörülményekre valló állapot volt, hanem a gyermeklélektanban általánosan ismert jelenség: serdülőkori elhagyatottságérzés, ami a fejlődés egy szakaszában minden gyerekre rátör, és levezetésül, csillapításul keresi tárgyát. Az *Öregek* a tárgyra találás leleményéből született. De a vers további értelmezéséhez egy kitérőt kell tennünk.

Az Erő lapjain közzétett négy verse előtt néhány hónappal a szombathelyi *Hír* július 15-i számában már megjelent egy rövid kis prózai írása, lírai novellája *Egyszer régen* . . . címmel. Ezt nemcsak azért érdemes följegyezni, mert ez volt a legelső nyomtatásban megjelent munkája – tehát nem a *Pesti Hírlap* és nem is *Az Erő* fedezte föl, hanem ez a kis helyi lap bocsátotta először nyilvánosság elé –, de azért is érdemes megmenteni a feledéstől, mert ebben nyíltan és egyenes adásban sugározta a szorongást és szomorúságot az a jellegzetes kamaszkori elhagyatottság, ami ekkori verseinek is indítéka volt. Íme, a novella:

„Ha néha hátrapillantok a rohanó idő szekeréről, mintha valami lomha és földrenehezült ködfátyol nyílna szét előttem,

zavarosan, forrongva és homályos sejtéssel és mintha nagy, óriási színes emberek lennének előttem és szobák is olyan magasak, az ajtók is és elférek az asztalok alatt...

Néha este, a takaró alatt, amikor az éj csíkja lenéz a függöny mögül és amikor elfelejtek a Napba rohanni, félálomban és ingón táncoló parazsak között, amelyek egy alacsony, sötét égbolton rohannak lefelé, látok valamit behunyt szemekkel és homályosan, látom a nagyanyámat, nagy, ócska kereveten ül és kötöget; tisztán csendül a fülembe a végtelenbe elszállt hangja; látom a dajkámat, amikor lerajzolta kocsisunk torzképét a homokba a mulattatásomra és feketén bomlik előttem két figura, lomhán és sejtelmesen, múmiák egy régi könyvből; anyám kitépte őket, mert féltem tőlük és ha félrenéztem, kiemelkedni éreztem a két rémet a naptár lapjai közül...

És egyszer, éjjel, élesen elémömlött egy régi szoba. Öreg pap lakott benne, csendes ember volt és furcsán rázkódott nagy szakálla, sokat tréfált és nagyokat kacagtam rajta. Kis, rácsosablakú szoba volt, nehéz, poros függönyökkel, régi székek laktak a csendben, a Múlt palástja feküdt rajtuk, ott feküdt az asztalon egy elsárgult, régi német utazási album; a halott, az ittfelejtett Múlt temploma volt és Csend volt a papja, a zsoltárt pedig a régi zenélőóra énekelte...

És mindez eszembe jutott akkor... – Az öreg zenélőórát sokszor felhúzta nekem és sorra hallgattam százszor és százszor a Rákóczi-, Klapka- és Hunyadi-indulót; régi díványon ültem, előttem állt a tiszteletes, tovább igazítva az órát... Vagy ott ült a kályha mellett, amelyet szarvas Diána-istennő ékesített, nyíllal és tegezzel...

És egyszer egyedül maradtam a csöndes szobában az éneklő órával és mintha megmozdult volna a poros függöny, Diána leemelte volna a tegezét és a nehéz, boltíves falak kezdtek volna összeborulni...

És én úgy féltem akkor.

A szél fiának éreztem magamat és ez a régi szoba elvett tőle és rabszolgájává tett. Nem fogom tűrni tovább, hogy zsar-

nokoskodjék felettem. Lélegzet-fojtva hallgattam. A szél belesivított a kályhacsőbe; Diána megrettenve nézett, az asztalterítő lebbent egyet és a szél mintha engem hívott volna.

Ekkor elhatároztam, hogy világgá megyek.

Másnap fogtam a kis fakardomat, játékpuskát akasztottam a vállamra és magamhoz vettem a mogyorófa-nyilat, amit a kocsisunk csinált nekem. Dicsőségre vágytam és messze akartam menni, harcba, csatába, a Nap felé, igen, és a Múltat is le fogom győzni, ami akkor nagyon keserűnek tetszett előttem, sokkal inkább, mint most, ma sem értem, miért.

És igen, az emlékeimet is le fogom győzni, amikor beletorkoskodtam a cukorba és anyám a kezemre ütött; amikor keveset kaptam karácsonyra a Jézuskától, és nem imádkoztam sem reggel, sem este és dacosan kijelentettem: Jézuska nincs is... És hamarosan megtudtam, hogy igazán csak áltattak vele és ez nekem nagyon rosszul esett és úgy éreztem, hogy Isten sincs, hogy vele is csak a gyerekeket áltatják és gyereknek, velem összeforrott, örök gyereknek éreztem az öreg tiszteletest, aki szent könyveket olvasott...

Kifordultam a kapun és elindultam.

Oda akartam menni a sárgán sugárzó, lomha, vad tűzgolyóba; nem akartam akkora lenni, hogy odáig felérjek, mert éreztem, hogy akkor engem égetne a Nap és mögöttem, óriási testem mögött árnyékra lelnének; a szelek szárnyán akartam a Nap fölé repülni, ketté vágni kis fakardommal és majd hideg lesz, mindenki megfagy, és nem marad más, csak a szél meg én.

(A faluvégen jártam ekkor.)

Egyszerre csak egy kis, fehér ház kapujából nagy sárga kutya kaffogott rám. Fehér fogai csattogtak, vérben forogtak dühös, barna szemei; farkával vad erővel csapkodta a kaput. És a ház felett vakítva nevetett a Nap... És én legyőzöttnek éreztem magam és sírni szerettem volna...

De csak egy pillanatig. Aztán elfelejtettem szelet, Napot és vén szobát, mindent, mindent...

Elfelejtettem a fakardomat. Nyilam kizökkent a nyakamból...

Csak a dühös kutyát hallottam, amint ugatva csapkodta a kaput.

*

Ez játszódott le előttem újra, egy pillanat, Isten tudja, hányadszor, ezredszer talán. És mindig este, mielőtt elalszom, zavarja nyugalmamat.

Este félek tőle, nappal mosolygok rajta.

És néha úgy látom, hogy a kaffogó kutya növekszik, növekszik óriásira és eltakarja a tornyot is és nem látok mást, csak a dühöngő ebet...

Mellem összeszorul és sírni szeretnék ilyenkor.

Mert hányszor, de hányszor szaladtam meg azóta ettől a korlát mögül ugató kutyától, otthagyva a kerítés alatt fakardomat, mogyorófa-nyilamat elérhetetlen, sajgó légváraimmal együtt örökre, örökre..."

Ez a kis írás még kezdetlegesen és nagyon átlátszóan kapcsolódott nyilvánvaló irodalmi minták áramkörébe. Arany János két közismert költeményének, *A gyermek és szivárvány*-nak és a *Juliska elbujdosásá*-nak hatása első olvasásra is tetten érhető rajta. De a hagyományhoz való kapcsolatnál fontosabb a saját verséhez fűződő viszony. A kis elbeszélésnek – amelyben a tiszteletes alakja a csöngei lelkészt, Hutter Zsigmondot idézi elénk – három érzelmi mozzanata van: a magányos szorongás, a lázadás és a visszarettenés, vereség, beletörődés. Mindhárom mozzanat – verssé váltan, átalakulva, közvetítőleg – fellelhető az *Öregek*-ben is mint végig jelenlevő és megnyilvánuló alapérzésének hullámzása.

A magányosság és szorongás az öregek szomorú sorsában ölt testet, az objektiváció, a tárgyiasulás egyszersmind a rezignáció elemét is magával hozza. Az öregek sorsa, a magányosság és elmúlás egyetemes méretűvé nő: az emberi élet, sőt a léte-

zés jelképévé válik, és sorsszerűsége kényszerítő, megváltoztathatatlan és törvényszerű folyamat képét ölti. Ha megfigyeljük a leírt jeleneteket, észrevehetjük, hogy a bennük szereplő öregek többnyire nemcsak elhagyatottak, hanem szegények is. A vers mégsem ezt a társadalmi dimenziót bontja ki, hanem Weöres versírói hajlamának engedelmeskedve és a tárgyát kereső kamaszkori projekciónak megfelelően az egyetemes érvényűnek, kozmikus méretűnek látszót ragadja meg, ami mellett eltörpül a mindennapi perspektíva.

De hol található meg a versben a dac és szembeszegülés mozzanata, ami az *Egyszer régen*... istentagadásában és elbujdosási jelenetében oly nyilvánvalóan kiütközik? Az elhagyatottság és a beletörődés szövegszerűen szerepel benne, a lázadás azonban láthatólag hiányzik belőle. Pedig ott van ez a mozzanat, és mindenki érzi, amikor olvassa a verset, csak nem szavakban nyilatkozik meg, hanem az előadás indulatában tör fel. Ahogy az *„És néha, hogyha agg kezük játszik egy szőke gyerekfejen"* kezdetű szakasz végén keményen, élesen fölcsendül az *„áldó kezekre senkinek sincsen szüksége többé"*, az nem rezignált kijelentés, hanem valóságos vádbeszéd. Az érzelmileg magasra emelkedő csúcspont után aztán hirtelen megtörik, és alászáll a hang: *És rabok ők már*... A versnek ezt a belső ívét azonban nem az irodalomtörténeti kutatás fedezte föl, hanem az alkotó művészet vette észre: Kodály Zoltán építette rá híres kórusművét.

Kodály akkor olvasta a verset, amikor 1929-ben Bónyi Adorján már idézett fölfedező cikke után egy hónappal a *Pesti Hírlap* Vasárnapja újra közölte. „Az *Öregek* című verset én tizennégy vagy tizenöt éves koromban írtam, és a *Pesti Hírlap* Vasárnapjában jelent meg egy diáksapkás fényképemmel együtt. Kodály mester ezt látta meg, elolvasta és megzenésítette, aztán legnagyobb meglepetésemre levelet kapok Kodály mestertől, melyben engedélyt kér az *Öregek* kóruselőadására és kiadására." (Moldován Domokos i. m.) „Weöres Sándort még nem ismertem, amikor egy újságban, gondolom a *Pesti*

Hírlap-ban megjelent az *Öregek*, a költő diáksapkás arcképével. A vers mindjárt megkapott, mert ritkán hallani ilyen őszinte érzést és főleg fiatalember szavában az öregek iránti szánalmat. Az *Öregek* egyúttal bizonyság arra, hogy nincsen korhoz kötve a költészet, tizenöt éves korában is írhat valaki jó verset." (Czigány György: *Borsos Miklós és Weöres Sándor. Látóhatár*, 1967)

Weöres verse Kodály egyik legszebb kórusművének lett ihletője, ám a vers első elolvasása és a komponálás között valószínűleg hosszabb idő telt el, mint ami az emlékezésekből kiderül, mert a kórusdalt a Kodály-bibliográfia 1933-ra teszi, kottája pedig 1934-ben jelent meg a *Magyar Kórus*-ban. Levelezésük tanúsága szerint ekkor vette föl Kodály a személyes kapcsolatot a fiatal költővel, s 1934-ben el is látogatott Csöngére, hogy megismerkedjék a helyi népdalokkal. Weöres néhány későbbi kijelentése, amelyben megismerkedésüket évekkel korábbra teszi és a vers megjelenésének idejéhez kapcsolja, minden bizonnyal tévedésen alapul.

A kórusmű mint zenei interpretáció a vers érdekes és megfontolandó értelmezését nyújtja. Kodály mindenekelőtt jó néhány apróbb-nagyobb változtatást hajtott végre a szövegen, ezek közül kettőt érdemes megemlítenünk. Weöresénél sokkal módszeresebb logikájával észrevette, hogy a vers elején a „veranda" elüt az ábrázolt képektől, és ezért a sort úgy igazította ki, hogy az öregek a tikkadt nyárban a „ház előtt" ülnek. A kép így egységesen falusi hangulatú lett. A „veranda" szót később Weöres is kicserélte, de Kodály megoldásában alighanem zavarta a szóismétlést előidéző névutó *(ház előtt – templom előtt)*, és ezért azt írta, hogy *„tikkadt nyárban a tornácon"*. A javítás tökéletes hangzással illeszkedik a vers ritmusába, de arra vall, hogy Weöres nem értette meg vagy nem fogadta el Kodály korrekciójának szociális tartalmát: más társadalmi réteg öregjei ülnek napfényes tornácokon és mások a ház előtt a falusi utcán. A másik lényeges szövegváltoztatást elfogadta a későbbi kiadásokban. Kodály elhagyta a vers utolsó tizenhat

sorát, mert fölösleges ismétlésnek és valószínűleg túlságosan lágynak, sőt érzelgősnek találta.

A vers eredeti befejezése éppen a dac és lázadás keresett mozzanatának érvényesülése ellen dolgozott, csökkentette már csaknem kielemezhetetlenné. Márpedig Kodály – megint csak hibátlan logikával és nagyszerű lélektani érzékkel – fedezte föl a sorok mögött a magány, elhagyatottság és halál ellen föllobbanó haragot és tehetetlen dühöt: vagyis a vers érzelmi gazdagságát. Értelmezését a vegyes karra komponált kórusműben két helyen is határozottan érvényre juttatta. Először az *„Életkatlanban régi ételek"* kezdetű dalbetét szerkezetében. A hang itt gyönyörű fokozással emelkedik a *„te már elégtél"* sorig, a sort emelt hangon, drámaian meg is ismétli, aztán lezuhan a feszültség: *„Mehetsz aludni"*. Majd újra felépül az előbbi ív, a *„senkinek sincsen szüksége többé"* kemény, vádlóan felhangzó B-dúr akkorddal induló forte dallam, amire lemondóan válaszol g-mollban az *„És rabok ők már"*. Kodály értelmezésében a vers tagoltabbá és kifejezőbbé, expresszívebbé vált, távolabb került az impresszionizmus pasztell színeitől. Ezt az értelmezést nemcsak az idézett elbeszélés igazolja, hanem Weöres ekkortól kibontakozó költői útja is megerősíti.

4. VONZÁSOK ÉS VONZÓDÁSOK

Bónyi Adorján bemutató cikke és az első sikerek megnyitották előtte a lapok és folyóiratok kapuit. 1929-ben már tizenkilenc verse jelent meg, néhány közülük többször is, összesen huszonkilencszer látta nyomtatásban a nevét. A szerencsés csillagzat alatt ajándékba kapott siker azonban veszélyes csapdának mutatkozott, és az elkövetkező időszakban kellett válaszolnia arra, hogy verselő gyerekzseniből állhatatos munkával és kitartó önneveléssel költővé fejlődik-e, vagy elhamvad a föllobbanó fényben, és emlékét csak a magyar irodalom tünékeny akrobatamutatványaként őrzi meg a krónika. A vékony-

dongájú, cingár legényke szívós szervezetűnek bizonyult. Önmagával hibátlan energiagazdálkodást folytatva, eltökélten kezdett el dolgozni. Kísérletezésének ütemét, szellemi tájékozódásának irányát irodalmi, művészeti ismereteinek gyarapodását megbízható forrásokból követhetjük nyomon. Barátjával és nemzedéktársával, Illés Árpáddal, valamint két kitüntető támogatójával, Kosztolányi Dezsővel és Babits Mihállyal folytatott levelezése önéletrajzi regényként tárja föl lelkét. Ennek a regénynek iktatjuk ide néhány epizódját, kiegészítve Vas István emlékezésének egy részletével.

(...) Azt hiszem, típusa vagyok a műélvezőnek – egyszer például egy Kernstock-kép olyan erővel hatott rám (emlékszem: a Várost ábrázolta, szédítő, szökkenő gyárkéményeivel, füsthídjaival, alattuk a Mező szédületes üressége), hogy a társam észrevette, hogy sápadok és gyöngyözik rajtam a hideg verejték. Mondom: egy képtől.

Úgy hiszem, a föstészethez is, zenéhez is közelebb állok, mint az irodalomhoz. Voltaképpen: bármelyik is csak kifejezőeszköz a belső lélekzajlásokhoz, kráter a lávához. De én a föstészet kifejezőeszközét mindig teljesebbnek éreztem, mint az irodalomét... úgy érzem, ha rajzolni tudnék (amit annyira semmit se tudok, hogy pl. nem bírom papírra dobni egy lóherelevél körvonalait), sokkal több és magamat-kifejezettebb volnék, mint így, a versekkel. A suszter maradjon a kaptafánál – mondta valami agg szállóigegyáros, és igazat adok neki. Megmaradok laikus műélvezőnek.

(...) Érdekesnek találom, hogy a nő-téma mint olyan, tudtommal nem foglalkoztat. Nekem az újabb keletű lírámat szinte ez tölti be – tudod, nem „szerelmi zengedezés", ezen már talán igazán túl vagyok, hanem *a nőt* nézem, mint egy modellt, és rajzolom, mint egy piktor, az irodalom rögzítőeszközeivel.

Néha volt egy-egy föllobbanó elgondolásom, amit szinte kínlódva szerettem volna papírra vetni. Emlékszem, egy éve körülbelül, tizenöt éves szerelemmel... butaság volt, de meg-

kínzott. Akkor nagyon élesen láttam egy képet: vidáman, gondtalanul, nevető szemekkel a Lány arcát, amint belenevet valamibe, fátyolozó, kékes-lilás ködökbe, és hátul, a ködök mögül kapcsolattalanul fölemelkedőn, az én arcom, úgy, amint akkor kinéztem: gyűrötten, álmatlanul, karikásan. Persze azóta is csak elgondolás maradt: nem akarok kontár lenni.

Hát csak írogatok. Célom, hogy a sokféle hatás alól, amiknek jármát nyögöm, épséggel és erővel szabaduljak. Kosztolányi Dezső az nagy számú irányítóim közül, akinek jobban mint nem tanácsai alá simulok: ha biztatni fog, mint érvényesülési lehetőségre és nemcsak mint szemétgyarapításra, egy vadmodern, motórikus szabad verses drámát fogok csinálni. Akkor azonban színházat is akarok keríteni – minden még nagyon valószínűtlen.

Egyelőre – még két évet számolok erre – az irodalomban való gyökérverés a célom. Ezalatt akarok kimászni az impresszionista irányból is, ami ma már (irodalmilag és föstészetileg) (nem gondolod?) jócskán kimerítődött és legalábbis új tartalmi, formai és stílusbeli árnyalat kell bele.

(. . .) Kik a kedvenc íróid és föstőid? (nekem a föstészeti tájékozottságom meglehetősen hézagos, mert különösen a régi föstőket majdnem kizárólag csak reprodukciók után ismerem, az újabbaknak pedig sose a legreprezentánsabb alkotásaikat láttam: mégis Kernstock és mint rajzoló Molnár C. Pál áll hozzám legközelebb. Rudnay sötét-viharos tónusait is nagyon szeretem, de Rudnay talán túl sokat kezeli ugyanazt a témát. Rippl-Rónait valahogy már távolabbról szemlélem, Vaszary azok után a kevés számú képek után, amiket láttam tőle, a zsánereknek lehet biztos kezű érzékeltetője. A külföldi moderneket csak névről ismerem.)

(Weöres Sándor levele Illés Árpádhoz, dátum nélkül.)

(. . .) Most egy pár napos győri időtöltés után, Csöngén verem a falhoz az időt, egy sánta idők zsákjában felejtett kis vasi faluban. Hogy néhány külsőséges adatot fölsoroljak, a

legközelebbi „város", azaz hogy csak bevásárlóhely, vagy ahol az ember a cipőjének valódi flaszteren való kopogásában gyönyörködhetik – Celldömölk –, tizenöt kilométerre van. A legközelebbi vasútállomás Csöngétől nyolc kilométer. A győri reáliskola magántanulója leszek, ott lesz instruktorom, akihez hetenkint kétszer-háromszor föl fogok járni nyúzatni magam. Győr tőlünk azonkívül, ha keveset nem mondok, tizenöt állomásnyira van. (...)

Egyelőre főfoglalkozásom, hogy biciklizek és dinnyelekvárt eszem, amik önkénytelen szimbólumai a polgári, zsíros tapintású elcsitultságnak, ami most ráhasalt az én nyugtalan önmagamra és nagyon kellemes. Hogy meddig tart, nem tudom – de ha örökre, akkor tán sose fogok már azért tollat-ceruzát a kezembe, hogy verset írjak. Talán nem is bánom, cserébe ezért az önmagamtól való háborítatlanságért.

Nappal franciául és kínaiul szándékozom megtanulni. Éjjel írni szoktam: külső és belső körülmények összepaklizása folytán csak éjjel tudtam írni, de mostanában éjjel se: ennélfogva az éjjeleket, jobb híján, alvással töltöm. Pedig nagy, sziszifuszi terveket szoptatgattam: rengeteg témám van, de bármelyiket forgatom elő és elkezdem a kidolgozást, megírok egy darabot belőle és addig javítom-javítom, hogy agyonjavítom és végre abbahagyom. (...)

(Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz, 1929. X. 1.)

(...) nem tudom, amikor Mester fiatal, nagyon fiatal író volt, kapott-e levelet az akkori zseni-íróktól, teszem (ki volt akkor, abban az átmeneti korban?) Kiss Józseftől vagy Ábrányi Emiltől: valószínűnek tartom, hogy igen, és így Mester már amikor levelét írta, tudta, hogy ezzel nekem mit ajándékozott. Talán arra is gondolt, hogy az olyan karácsonyfás örömöket, mint nekem a Mester levele, most kell elörülni, mert két-három év múlva már késő lesz. Mikor Mester levelét megkaptam, éreztem: mégis csak gyerek vagyok – még mint eleven Rimbaud-reminiszcencia is.

(Vajon Rimbaud – akihez annyiban talán hasonlítok is, hogy éppen ilyen *balul kora-bácsikás lehetett*, mint én vagyok – amikor megtudta, hogy ő „kölyök-Sekszpir": éppen ilyen nagyon-gyerek lett utána?)

(Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz, 1929. X. 14.)

(...) Mostanában valami állandó nyomottságon kívül is nagyon sokféle bajom van: krónikus téli torokfájásom, délutánonkénti 37,2–3 tizedes hőemelkedés, amit az orvos a neuraszténiának tulajdonít, aztán szépszámú lukas fogaim megreparálásának a közelsége, ami énnékem embertelenül nagy tortúra. De megbocsásson Mester, hogy ezekkel az aprólékos ügyekkel traktálom – az is igaz, hogyha a „nagyobb" ügyekről akarnék írni, akkor akár tollat se fogjak –, pedig még volna egypár írnivalóm. (...)

Egyébként csak úgy minden szakértelem és előtanulmány nélkül, dilettáns módra, Észak-Göcsej vidéki szókat és szófordulatokat gyűjtök, anélkül hogy bármilyen tervem is volna vele. Úgy sejtem, azért akadni fog közte egypár eddig figyelmen kívül hagyott. – Most a népnyelv úgyis nagyon érdekes változáson megy át: beleszövődnek a társaséletben az „intelligencia" által használt szavak, és így egy nagyon érdekes keverék jön létre. Például jellemző, hogy még ezelőtt valamivel fölkapták a parasztlányok, hogy egymásnak az uccán úgy köszöngessenek: „pardon" – „pardon". (...)

(Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz, dátum nélkül.)

(...) hogy azonnal belecsapjak az impresszionizmusról való polémiák húrjaiba, hogy Egiptom „impresszionizmus"-áról beszéltem, az fölületesen megfogalmazott kijelentés volt. Átlátom, hogy az inkább *ekszpresszív* és *dekoratív*. Én azonban szeretek (tán csak szeretnék, mindenesetre akarok) a jövő szemével nézni a jelenünkre, és úgy érzem, nem olyan szörnyű ellentétek ezek: impresszionizmus, ekszp. stb. Mondjuk: ellentétek is talán, de mint ilyenek, sokkal közelebb állnak egy-

máshoz, mint egy nem-ellentétes harmadik dolog, mint ahogy, ugye, a jobb és bal kéz már csak fordított helyzetüknél fogva is, ellentétek, és mégis „rokonok", jobban, mint bármi nem-ellentétes valami, a csizmahúzótól a holdsugárig és vissza. – Úgy érzem, hogy ezek az „izmus"-ok a maiak játékszerei, és a jövőben mindez nem lesz más, mint *a XIX. századvég és a XX. századelő művészete.* Voltaképpen azt akartam mondani, hogy Egiptom művészete a ma művészetének egy talán nem is primitívebb, vagy csak technikailag (vagyis külsőségesen) primitívebb párhuzama. Ahogy az egész reneszánsz szobrászata nem lehet más, mint a görög szobrászat második (első: a latin) reinkarnációja.

Még valamit az „impresszionizmus" fogalmáról: ez egy program volt és nem kikristályosodás. Program szerint pedig lehet klozettra járni, de nem művésznek lenni. Az impresszionista festők pedig azért voltak mégis (talán a legnagyobb) művészek, mert – program szerint – nem voltak impresszionisták. Program szerinti impresszionisták vagy nem is voltak, vagy szétkenődtek a mulandóságban.

Az ekszpresszionizmus szintén csak favázféle. Aki Ekszp. n.a értéket adott irodalmilag (a festőket, sajnos, nincs módomban komolyan megismerni) az túl is lépett a programon. Kassák vitán felül álló értékeket adott, de csak azóta, mióta nem ekszp. – program szerint. Pedig mai munkáiban is, főleg verseiben az ekszpresszív elemek uralkodnak, mégis, Komlósi (sic!) Aladár azt írta róla, hogy minden irányon kívül áll. Ilyen író Révész Béla is (ismered a munkáit?).

Azt írtad rólam, hogy nem vagyok az impressziók embere. Ennek örülök. Ugyanis a gazdag impressziós-szimbólumos aratnivalót már óriási kaszások (Ady stb.) elintézték előttem, úgyhogy én már legföljebb csak markot szedhetnék mögöttük. Azt hiszem, ezt már írtam. Új aratni való táblák kellenek. Ezért most igyekszem a Kelet felé orientálódni. Különben az ekszpresszió valóvá-valósítását akarom elnyelni a szegény utá-

nam jövők elől (hehe), anélkül, hogy programomba fulladnék: persze ez nehéz. (...)

(Weöres Sándor levele Illés Árpádhoz, dátum nélkül.)

(...) közben egy elbeszélő költeményt akarok csinálni, egy verscikluson is gondolkozom. De még sok minden foglalkoztat: Stravinszky–Bartók-ízű zenedarabok forognak bennem, és megpróbálom lekottázni a melódiájukat (ami nincs), két verset is írtam, és egy új pálinkafajta elméleti lehetségessége foglalkoztat. (...)

(Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz, 1930. febr. 20.)

(...) Lassanként végleg lepörög rólam a dekadencia és „izmusos" gondolkozás utolsó ragadós csöppje is. Lassanként ugyanazzal a szemüveggel tudom olvasni Herczeg Ferencet, mint Kassák Lajost: már nem befolyásol úgy az abszolút élvezetben sem az előbbinek a nyárspolgár-csemege-mivolta, sem az utóbbinak a mindenáron való mesterkélt újat-mondani-akarása. Lassanként egyre jobban az abszolút szem leszek, aki csak néz, de nem vélekedik. (Vagy ez is csak „program"?)

(Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz, 1931. febr. 11.)

Átmentünk a gyerekszobába. Kosztolányi kamaszmása hűvös udvariassággal üdvözölt. A másik fiú nevét a bemutatkozáskor egyszerűen Vörösnek hallottam, és így, amikor egy év múlva a *Nyugat*-ban a mutatós Weöres névvel találkoztam, nem azonosítottam Ádám „játszópajtásával". (...) Pedig mire Kosztolányiék gyerekszobájában találkoztunk, már felfigyelhettem volna verseire a *Pesti Hírlap* vasárnapi mellékletében, többek között arra a tizenöt éves korában a gyárfüstről írt Himfy-strófában, melyet ma is megtalál az olvasó összegyűjtött verseiben, aminthogy már igazi Weöres-vers volt:

És őt vajjon ki sajnálja,
ki suttogja: „ó, szegény"?
– Anyja: gépgyár nagy kazánja,
apja: koksz és barnaszén.

De így ismeretlenül, nemigen tudtam komolyan venni, amit Kosztolányi mondott róla:

– Bemutatok neked egy kisfiút, akiből nagy költő lesz.

(Vas István: *Nehéz szerelem*, 1972)

(...) Ami a győri dolgaimat illeti, tanácskapásokat és hozzánem-értőkkel való kénytelen-kelletlen vitatkozást, effélébe én is sokszor belesodródom. Nekem is elmondták elégszer, hogy írjak ilyen vagy amolyan verset: az özvegyek szívfájdalmáról, a háromszínű lobogóról stb., én legtöbbször aztán rájuk hagytam, hogy majd megírom, ha pedig másodszor is előhozzák, akkor megmondom, hogy a téma nem nekem való. Legutóbb egy névnapi köszöntőverset akartak velem íratni: erre már aztán én is kicsit, hogyismondjam. Így vagyunk mi már csak, bizony, *művészemberek!*

Az is efféle eset, hogy nemrég előadást tartottam a gazdakörben, az előadásra úgy kértek föl, mégpedig a modern költészetről. Szép föladatnak láttam, és hittem, egy falu népét közelebb hozni a modern lírához. Előadásom végén azután a helybeli pap bácsi, aki mellesleg szólva mindig és mindenütt úgy viselkedik, mintha ő tojná a spanyolviaszkot, fölszólamlott, hogy hát mindez igen szép, de azért nem így van ám, és a modern költészet egyáltalán nem lehet maradandó, vagyis van is és nincs is, és hogy Adyt már egészen elfelejtették stb. – de ebugattát, hátha már egyszer előadástartásra fölkérnek, legalább annyit elvárhatok, hogy a végén nem tartanak egy kontraelőadást! Na nem igaz?

(Weöres Sándor levele Illés Árpádhoz, dátum nélkül.)

(...) A véleményeim mintha határozottabbakká válnának. Már régóta marxista vagyok, a számmal, újabban kicsit a fejemmel is és a kezemmel is. A hetedik osztályt a hátam mögött hagytam, elméletileg már nyolcadikos vagyok, és most elég sokat dolgozom fizikai munkát. (...)

Egy kiadós világtörténelem ókori részében fölfödöztem egy csomó szó szerinti prózai fordítást óegiptomi, héber, khaldeai, asszír emlékekből. (...) Legjobban az egiptomi érdekel. Csodálatos, gyönyörű irodalom. A múlt század első felében még emészthetetlenül groteszkek lettek volna a kifejezései, de a jelen úgy látszik, befejezte a Magellán-utat a Szépség glóbusza körül és találkozott vele. (...) Eszembe jutott, hogy megkísérlem, a szó szerinti fordításból „műfordítást" csinálni. (...)

A rímes formát választottam, bár ez nem mindig előnyös az illető műre nézve: az egiptomi írások egy különös, közös szépsége, valami titokzatos, megfoghatatlan dermedtség teljesen elsikkad a rímek között. Meg aztán egy másik szépség is fönnakad a rímrostában, ha azon rostálom át a verset: ezt így nevezném, hogy: árnyalatlanság. Az egiptomi vers először színtelennek látszik, de aztán rájövünk, hogy a színek csak szigorúan el vannak választva egymástól. Példa:

Sűrű sötét az éj,
dühöng a déli szél,
jó Budavár magas
tornyán az érckakas
csikorog élesen.

Ezek mind apró, egybefolyó színfoltok. Budavár magas volta, a torony és az érckakas csikorgása már elválaszthatatlanul egybefolyik, sőt valamivel távolabbról, de teljesen az éj is és az, hogy a „sűrű", „sötét" és a déli szél is, ami „dühöng". Nemcsak a rím tartja össze őket, egyik a másik nélkül amúgy sem állhatna meg. – Vegyünk most egy egiptomi verset, egy Rá-himnuszrészletet:

Gyermek, aki minden nap megszületik,
aggastyán, akit a korlátos idő körülölel,
aki az örökkévalóság hídján átlépeget,
esztendőknek fejedelme.

Ezek mind különálló színek széles ecsetkezeléssel fölrakva és végeredményben egy teljes egészet alkotnak. De egymáshoz soha nincs több közük az ellentétességnél: az első sor egy fehér, a második egy fekete színű sornak vehető – nem állhatna meg az egyik a másik nélkül, de nem olvadnak össze.
(Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz, 1931. júl. 16.)

Kedves Mester, engedje meg, hogy itt-mellékelve elküldjem néhány újabb írásomat. Kettő közülük saját vers, három fordítás németből (Werfel-költemények) és kettő ó-egiptomi töredékek alapján készült; szó szerinti magyar prózai fordításból ültettem rímbe a két ókori dolgot, a szövegekhez, amennyire csak lehetett, hű maradva. Nem tudom, hogy kiérzik-e a rímek fátyla alól a Kemt-beli költők nyers monumentalitása, akik nyilvánvalóan nem ismertek esztétikát, nem ismertek külön-külön szépet és csúnyát és éppen ezért tudtak szűzi-szépet alkotni, irodalmiasság nélkül örökkévaló irodalmat: ők ösztönszerűen adtak mindent úgy, ahogy van, nem tudatos elhatározással alapítva „naturalista iskolát", aminek programjai, kontúrjai és irányelvei vannak. Nem tudom, nem vandalizmus-e ezeket a rímtelen, szűzi dolgokat jambusba (bár önkénytelen jambusba) és rímbe helyezni, nem olyan-e valahogyan, mintha valaki Bach prelúdiumából dzsesszeket csinálna, vagy utcai plakátnak használná föl Rafael valamelyik Madonnájának a motívumait. Jó csomó egiptomi, khaldeus, héber, asszír írás fordítása került a kezembe, és úgy éreztem, hogy soha nem múló irodalmi abszolút értéket rejtenek és bámultam, hogy ezekre az értékekre, tudtommal, a világ fület se billent. (. . .)
(Weöres Sándor levele Babits Mihályhoz, 1931. dec. 28.)

(...) Előreláthatólag egyelőre egy ideiglenes állásban fogok elhelyezkedni a *Vasvármegye* napilapnál mint újságíró-gyakornok. Messzebbmenő tervem, hogy áttérek unitáriusnak és pap leszek. Az unitárizmus az én gondolkodásomnak teljesen megfelel: nem határozza meg Istent közelebbről, a bibliával szemben pedig egyáltalán nem áll a kritikátlanság álláspontján. A „relativizmus" vallása. A keresztények szerint „komolytalan" vallás, a tudomány szerint „komolytalan" tudomány. Vagyis: egy lebegés minden között. Mohamed koporsója, ahonnan az égre éppen olyan könnyű ugrani, mint a földre. Éppen nekem való trambulin volna, aki még nem tudom, hogy hová kell majd ugranom. A százszázalékos komolyság pedig, álljon akár dogmatikai, akár tudományos, akár „szabad", akár mindennapi alapon: sose volt kenyerem. (...)
(Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz, 1932. okt. 13.)

(...) Éjszaka a *Vojtina Ars Poeticájá*-t szedtem elő: furcsa, hogy a naturalizmus és poézis-mellőzés esztétikája zsong belőle, dacára annak, hogy éppen ezek ellen íródott. A szavak az idealizmust hirdetik, a „való égi mását", a szavak mögötti lélek pedig minden illúzió sietős összetépését hirdeti. – Azt hiszem, meg fogom írni Hazafi Verai János válaszát az Ars Poeticá-ra, ami körülbelül arról fog szólni, hogy a költészet és az édes-büdös káposzta, amiben minden elfér. Nem szakácsművészet, hanem a tálalás művészete: hiába tálalja föl a költő saját szívevérét, mint a fűzfapoéták nagy része, ha nem tud hozzá aranytányért vagy aranytányérnál értékesebb pléhtányért adni. (...)

Van egy másik tervem is: kifejteni magamat abból a selyemhálóból, amiben vergődik a mai irodalom. A saját kora számára a modern költészetnek csak „nem értem"-jei vannak és a múlt század módjára ínyenckedik ma is. Plautus, Shakespeare, Molière a maguk idejének mulattatói voltak, a korízlésnek írtak, míg a mai kor nagy költői jóformán elszigetelik magukat az általános ízléstől. A jelen ízlésnek nem Valéry meg

Werfel, hanem Wallace és a jazz-slágerszövegek felelnek meg – ebből én azt következtetem, hogy ma az értéket nem a finomság, hanem a közönségesség útjain kell keresni. A leglimonádésabb érzelmességbe kell szépséget csempészni. – Próbaképpen össze fogok eszkábálni néhány minél közönségesebb tangó- és rumbaszöveget, és igyekezni fogok beléjük eredetiséget vinni. (. . .)
(Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőhöz, 1932. okt. 26.)

Mostanában kevés verset írok, de annál több vázlatot és mindenféle törmeléket. Zenei műfajokat próbálok behozni a költészetbe, a „szvit"-et már meg is valósítottam gyakorlatilag, annyiban különbözik a ciklustól, hogy míg egyfelől minden része önálló vers, másfelől mégis mindegyik része az előtte lévőnek értelmi továbbfejlesztése. A „szimfónia" elméletével is kész vagyok: az első részben fölvetek egy téma-, kép- és ritmuscsoportot, és ezt még két vagy három részen keresztül variálom, mindig más és más hangulatba mártva az első szakasz anyagát. Ez igen nehéz lesz. „Prelúdium"-om nem párhuzamos a zenei prelúdiummal: úgy definiálom, hogy magasabb, elméleti, semmi esetre sem szubjektív témáról kell hogy szóljon, a hangulat háttérben legyen benne, egyes szavak és fordulatok új meg új ismétlődése és állandó ellentétek adják gondolatritmusát, továbbá tömör tárgyilagosságával és fagyos keménységével előszóféle legyen, de azért befejezett egész is. A „fúga", „invenció", „szonáta" stb. poétikai párhuzamát még nem találtam meg. Azonkívül egy „giccs" nevű műfajt akarok csinálni, amiben a slágerromantikát és dzsesszritmust próbálom megnemesíteni, kicsit nagyképűen uccasarat mímelni a templomtorony gombján, és ily módon a sarat fölcsalogatni: mire fölér, már nem sár lesz, hanem föld. (. . .)
(Weöres Sándor levele Babits Mihályhoz, 1933. febr. 8.)

II

AZ ELSŐ KÖTETEK ÉS A HARMADIK NEMZEDÉK

1. AZ ÖTTORONY VÁROSÁBAN

A levelezésben egzaltáltan csapongva vázolt és mégis páratlanul eltökélten kitűzött tervek és megvalósítandó irányok évekkel vagy éppen évtizedekkel szaladtak előre az időben. A valóságosan átélt idő lassan cammogott a fölvillanó elképzelések mögött. A terveit szövő ifjú poéta a nagy nehezen megszerzett érettségi után csaknem másfél évig otthon tengettlengett, apja gazdaságában dolgozott, állást keresett. Végre 1933 őszén Pécsett tűnt föl az első világháború után Pozsonyból odatelepített Erzsébet Tudományegyetem hallgatójaként. Hallgatójaként? Az előadásokat gyakrabban mellőzte, mint hallgatta. Előfordult, hogy egész félévet kihagyott. Először történelem–földrajz szakra iratkozott, Babitsnak írt erről 1933 szeptemberében, Kiss Tamással folytatott levelezése arról tanúskodik, hogy a következő esztendőben a jogi karon kísérletezett, végül a filozófia–esztétika szakon kötött ki. Várkonyi Nándor emlékezése szerint hanyag diák volt az osztályzás mércéje alapján, de lankadatlan dolgozott saját szellemi érdeklődésének kielégítésén.

Pécs erre alkalmas helynek is bizonyult, mert a város kulturális élete fölélénkült az egyetem megszerveződése után. A Bölcsészettudományi Kar állta a versenyt a budapesti és a szegedi egyetemmel, a növendékek képzését nemcsak átlagos képességű, vidékre szorult oktatók irányították, hanem kiválóan felkészült tudósok akadtak köztük. Az egyetem jeles színvonalának és jó légkörének kialakítói közé tartozott Tolnai Vilmos nyelvész és irodalmár, aki többek között arról volt ne-

SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁR

vezetes, hogy Riedl Frigyessel egyidőben, de tőle eltérő módszerrel leplezte le Thaly Kálmánt, és bebizonyította, hogy kuruc korinak mondott gyűjteményében saját verseit tette közzé. A német tanszéket – 1934-ben történt Pestre való kinevezéséig – nem kisebb egyéniség irányította, mint Thienemann Tivadar, aki a *Minerva* című nagy hatású szellemtörténeti folyóiratot szerkesztette, ezenkívül megírta az első – és mindmáig egyetlen – magyar irodalomtudományi kézikönyvet, mely az irodalmi fejlődés általános törvényszerűségeit foglalja össze. A német szellemtörténet hatása alatt dolgozott, de vállalkozásával évtizedekkel megelőzte irodalomtörténetírásunkat, és emberi becsületessége később nehéz, sötét idők próbáját állta ki maradéktalanul. Kár, hogy 1945 után nem találta meg helyét az újjászerveződő tudományos életben, és elhagyta az országot.

A később ugyancsak külföldön letelepült és 1973-ban elhunyt világhírű klasszikafilológus, Kerényi Károly 1934-ben került az Ókortudományi Intézet élére. Ő is a szellemtörténeti irányt követte, sőt filozófiailag a szélsőséges irracionalizmushoz vonzódott, tanításának mégis volt olyan ideológiai tartalma, ami szembefordította híveit a nacionalizmus Németország felől tornyosuló hullámaival és itthon keletkezett forgószeleivel egyaránt. Az északi, germán mitológiák terjedésének idején a mediterrán kulturális örökség bekapcsolását szorgalmazta a modern európai életbe és Dél szellemének betörésétől várta a korszerű magyar nemzeti öntudat kifejlődését is, mely nem a keleti sztyeppéken kóborló nomád lovas ködös ábrándját kergeti, hanem azt a bibliai és görög hagyományt vállalja, aminek sugárkörében a nemzet ezer éve valóságosan benne él.

Az Erzsébet Tudományegyetem tanári névsorából érdemes még kiemelnünk a Thienemann örökébe lépő Koszó Jánost, a pedagógus Veszely Ödönt, a filozófus Halasy-Nagy Józsefet, a történész Holub Józsefet, a művészettörténész és kiváló orientalista Felvinczi Takáts Zoltánt. Nem mintha ezek, Halasy-

Nagy Józsefen kívül, akihez doktori disszertációját írta, különkülön és egyenként kimutatható hatással lettek volna Weöres útjára, de mindannyian hozzájárultak az egyetem szellemének kialakításához, s ez a szellem formálóan hatott Weöres tájékozódására és irányulására. Minden bizonnyal igaz, amit Takáts Gyula ír emlékezésében, hogy valami félszeg patriarkalizmus uralkodott a karon, kicsit lusta és elavult módú családi szellem, és az is igaz, hogy nem tanított kötelékében olyan korszakos jelentőségű irodalomtörténész, mint Horváth János. Az Erzsébet Tudományegyetem talán mégis szabadabb és kötetlenebb volt a korabeli Pázmány Péter Tudományegyetemnél. Az az atmoszféra, amit professzorai kialakítottak, jó tulajdonságaival és rossz tulajdonságaival együtt lehetőséget nyújtott Weöres Sándornak arra, hogy bátran a maga útján haladjon előre és kifejlessze a verseit támogató és az uralkodó nemzeti klasszicizmustól lényegesen elütő irodalomszemléletét és filozófiai kultúráját.

Két nevet kell még külön megemlítenünk. Az egyik Várkonyi Nándor, a másik Fülep Lajos. Várkonyi Nándor az Egyetemi Könyvtárban dolgozott, és elévülhetetlen érdemeket szerzett a pécsi irodalmi élet megszervezésében, organizátorként, lelkesítőként, biztatóként az agresszív német terjeszkedés árnyékában a Dunántúl magyar szellemiségét ápolta és népszerűsítette. Ő írta meg először összefoglalóan a modern magyar irodalom történetét, előbb 1920-ig, azután 1940-ig terjedően. Majd irodalmi esszéi és tanulmányai mellett egyszer csak különös tudományterületen bukkant föl, és hatalmas anyagra támaszkodva megpróbálta rekonstruálni az elsüllyedt földrészek és eltűnt ősi kultúrák történetét *Sziriat oszlopai* címmel. Elveit illetően mindenekelőtt Edgar Dacqué típustanából és Hans Hörbiger jégelméletéből indult ki. Weöresre Várkonyi sokirányú tevékenységéből főleg ez a vállalkozás hatott, és mitológiai érdeklődését táplálta, hogy fordítóként bekapcsolódhatott a könyv előmunkálataiba.

Fülep Lajos jelentősége messze túl van azon, hogy lexikon-

szerűen össze lehessen foglalni munkásságát: a nagy első nemzedék legnagyobbjai közé tartozott. Európai szellemű magyar öntudata Adyéval volt rokon, filozófiai tudása, szintetizáló hajlama Lukácséval vetekedett. A Tanácsköztársaság bukása után lelkészként visszavonultan élt Zengővárkonyban, és úgy sugározta maga körül a magasrendű erkölcsöt és kultúrát, mint hajdan Bornemisza Péter és a régi prédikátorok. Zengővárkonyból járt be Pécsre esztétikai és művészettörténeti előadásaira. Weöres Sándor megismerkedésüktől kezdve szoros és állandó kapcsolatban maradt vele, verseit még évtizedekkel később, a hatvanas évek végén is rendszeresen bemutatta neki, és a művészetbölcselettől nyelvhelyességi tudnivalókig tanácsadó mesterének tekintette.

Az irodalmi érdeklődésű hallgatók – Kardos Tibor, Kolozsvári Grandpierre Emil, Fejtő Ferenc, Kováts József, Zsikó Gyula, Bajcsa András, Talpassy Tibor stb. évfolyamai – 1927-ben Batsányi János Kör néven irodalmi önképző társaságot szerveztek, melyben fogékonyságukra jellemzően az akkor uralkodó Szabó Dezső-hatást Jászi Oszkár gondolataival egészítették ki. A Kör az egyetem keretein belül jött létre, 1931-ben aztán – Lovász Pál kezdeményezésére – a város hozott létre egy nagyobb sugarú irodalmi társaságot, mely Janus Pannonius nevét vette föl, és arra törekedett, hogy a pannon hagyomány áramába kapcsoljon minden arra indíttatást érzőt a városban, az országban, sőt a határokon túl is. Ezt a szellemet terjesztette később a *Sorsunk* című folyóirat, mely 1941-től 1948-ig jelent meg. Amikor Weöres 1933-ban Pécsre érkezett, akkor a jelentékeny tevékenységet kifejtő Janus Pannonius Társaság első éveit élte.

Nemzedéktársai közül a pécsi egyetemi élet hozta össze Takáts Gyulával és Tatay Sándorral, később Csorba Győzővel, akikkel életre szóló barátságot kötött. Marafkó László adatokat pontosan rögzítő tanulmányban foglalta össze Weöres pécsi éveit (*Irodalomtörténet*, 1977), az 1933-tól 1943-ig tartó korszakot – ezt Weöres egy év kivételével Pécsett töltötte –, és a

barátok és pályatársak közül Kocsis László, Bárd Miklós, András Endre, Rácz István, a később mártírhalált halt Barátos Endre, valamint a náluk néhány évvel fiatalabb Koppányi György és Harcos Ottó nevét említi még, a zeneszerzők közül pedig Maros Rudolfot és Takáts Jenőt jegyzi föl a körülöttük kialakuló baráti körből. És természetesen Martyn Ferencet, a kiváló festőt, ő 1940-ben tért haza Párizsból, s attól kezdve jelentős hatással volt Weöres művészetszemléletére és képi gondolkodására.

Tatay Sándor kedves epizódot kerekítve emlékszik vissza megismerkedésük történetére. Az elbeszélés szerint első találkozásukra egy éjszaka került sor, Tatay már az álmok álmát aludta, a szó szoros értelmében véve, mert éppen egy gáláns kalandról álmodott, amikor valaki a nevét kiáltotta, és a hangra fölriadt:

„– Tatay Sándor!

Kihajoltam az ablakon. Furcsa emberke tartott felfelé az úton. Aszerint, hogy jobb vagy bal lábával lépett, testét fordította jobbra-balra. Vannak ilyen járású emberek, de ez még rá is játszott magánosan az éjszakában. Mintegy szórakozásképp egyedüllétében. Közben újra meg újra kiáltotta nevem.

– Ki az? – Igyekeztem éppen csak akkora hangot adni, hogy eljusson hozzá. Ne riadjon fel az egész utca.

– Itt Weöres Sándor. – Úgy szólt, mintha telefonvonal másik vége volna.

Egy-két levelet váltottunk egymással, de eddig nem találkoztam vele. Címemet tudta, jobban mondva csak az utcát, amelyben lakom. A házszám nem jutott eszébe. Gondtalan egyszerűséggel végigkiabálta az utcát, és sikeresen. Szaladtam, úgy, ahogy voltam, kaput nyitni.

Így találkoztunk először, és ez a dátum, melyet mint mondom, nem is tudok pontosan, szerfölött jelentős az életemben. Innen kezdődik valóságos kapcsolatom a hazai irodalmi élettel."

(Tatay Sándor: *Lődörgések kora*, 1977)

Takáts Gyula a Várkonyi Nándor hivatalához vezető szűk kaptatón látta meg először:

„Emlékszem, majdnem merev térdekkel, erősen sarkára lépve közeledett. Állát leszegte, ajkait összeszorította, feszes belső indulattal, látszott rajta, hogy semmit se lát. Csak jön, kezét hol háta mögött, hol maga előtt kulcsolva össze. Aztán karjait váratlan karba téve, így ment be az Egyetemi Könyvtárba..."

(Takáts Gyula: *Egy kertre emlékezve,* 1971)

Weöresnek eddig csak mentorai voltak, tanárok pártolták, dédelgették, nagy írók, nagy hatalmú szerkesztők egyengették amúgy is akadálytalan útját. Pécs az önálló irodalomszervezés élményét hozta. Nagy élmény volt ez, és Weöres nem is késlekedett, hogy belekóstoljon a függetlenség kalandjába, és megízlelje azt az érzést, hogy a maga lábán áll, segítség nélkül halad előre, és hatalmas védőszárnyak oltalma alól kibújva vele egyívású társakkal szövetkezik. Első egyetemi féléve még le sem telt, amikor szállásán összehívta barátait, és ötletet ötletre rakva megtárgyalta velük egy közösen indítandó folyóirat tervét. Képtelenül megválasztott pécsi szállásai legendás hírűek voltak, Bertha Bulcsu följegyzi például, hogy egyszer egy hentesnél lakott az udvari szobában, aminek nem volt küszöbe, és amikor a hentes reggel levágott egy borjút vagy ökröt, a vér befolyt a szobába. Máskor tyúkólszerű padlástéren lakott, ahová létrán mászott föl esténként, s a létrát gondosan felhúzta maga után, mint a bennszülöttek. A nemzedéki szervezkedés Tatay Sándor elbeszéléséből ítélve alighanem a küszöb nélküli henteslakásban történt, itt gyűlt össze öt-hat fiatal és a lapalapításban már gyakorlattal rendelkező Várkonyi Nándor. A lap címe, Pécs jelképére hivatkozva, *Öttorony* lett.

„Mélyen tisztelt Magántanár Úr, Várkonyi Nándor megbízásából írok. Úgy tudom, már értesítették Magántanár Urat,

hogy Tatay Sándor kollégámmal szépirodalmi folyóiratot akarunk alapítani Pécsett »Őttorony« címmel. Az újság célja a dunántúli, elsősorban pedig a Baranya megyei irodalom kihangsúlyozása lesz. Azt akarjuk, hogy a pannóniai írók ne csak a pesti orgánumokon keresztül, de a főváros kikapcsolásával is szólhassanak az ország közönségéhez, új művészeti gyújtópontot akarunk Pécsett létesíteni (olyanformán, mint ahogy azt Szegeden az ottani »Fiatalok Társasága« és a »Széphalom« már részben keresztülvitte). Tudjuk, hogy röhögségesen nagy munkába kezdtünk – de még sokkal reménytelenebbnek látszó dolgokat is keresztülvittek már, és ha az illetékesek mellénk állnak, akkor semmi sincs célunk megvalósításának útjában.

Az »Őttorony« első számát januárban akarjuk kihozni. Az első szám anyaga már nagyrészt együtt van: Babits Mihálytól bevezető cikk, Kocsis Lászlótól, Török Gyulától, Berda Józseftől, Zsikó Gyulától, Barátos Endrétől versek, Dénes Gizellától, Török Gyulától, Tatay Sándortól és Gróf Istvántól novellák, Várkonyi Nándortól tanulmányok – (vagyis kvantum tekintetében 4–5 számra való anyag). Várkonyi vállalta a főszerkesztést: terve, hogy a már kéznél lévő művekből az első számba teszi Babits cikkét, Kocsis, Berda és Török versét; novellát Kodolányi Jánostól fog kérni, engem pedig megbízott, hogy Magántanár Úrtól kérjek tanulmányt.

Remélem, hogy kérésemmel nem okozok Magántanár Úrnak nagyobb alkalmatlanságot. Nagyon sok politikai és művészeti témát vetettünk föl, amik Magántanár Úr tollára kívánkoznak: »A magyarság megmentése«, »A hitlerizmus veszélyei Magyarországra nézve«, »Mussolini és Hitler« – »Rodin és Meunier«, »Nolde«, »Wildt« stb. stb. – Természetesen, a témákat nem azért soroltam föl, mintha pont ezek valamelyikéhez ragaszkodnánk. (. . .)"

(Weöres Sándor levele Fülep Lajoshoz, 1933. dec. 12.)

A folyóirat az erőfeszítések és az első biztató sikerek ellenére elhamvadt, és tervét nem sikerült megvalósítani. Az

effajta meghiúsult vállalkozások akkoriban nem is mentek ritkaságszámba. Annál ritkább, bizonyító értékű dokumentuma az ezoterikus filozófiákon nevelkedett ifjú poéta szervező aktivitásának, gyakorlati leleményességének és elvi eltökéltségének az a módszeres tevékenység, ahogy a lapalapítás körül bábáskodott. Ez már a nemzedéki öntudat megnyilatkozása volt.

2. „HIDEG VAN"

Akkoriban úgy illett, hogy a doktoráló hallgató néhány száz példányban kinyomassa disszertációját, természetesen saját költségén. Ez bizony nem ment olcsó mulatság számba, s a diákok nem dúskáltak a javakban. Takáts Gyula felhajtott egy viszonylag mérsékelt áron dolgozó kis nyomdát, a Mayerféle Kultúra Könyvnyomdai Műintézetet, és mivel megfelelőnek bizonyult, és szépen is dolgozott, ajánlotta Weöresnek, ide vigye el akkor már összeállított első kötetét. Weöres megfogadta a tanácsot, és miután Takáts Gyula aláírásával szavatolta a nyomdatulajdonosnak az üzletet, 1934. március 21-én megjelent első könyve, szép fehér, fűzött papírborítással. A címoldal után külön lapon állt a Lao-cétől vett mottó: „Aki a dolgok mögé néz, az nem úgy szeret, mint az emberek: semmit se tart többre a szénakutyáknál." A talányos mondaton mindjárt el is töprenghetett, aki nem volt járatos a kínai filozófiában, és nem tudta, hogy a szénakutya hasonlót jelent, mint a füstparipa és a papírtigris: a dologi világnak, a technikai civilizációnak és (európai szóval) a hiúság vásárának lebecsülésére szolgáló jelkép.

A kötet megjelenése körül az az anekdota keringett, hogy a költő apja egy szép hízott sertéssel egyenlítette ki a nyomdaköltségeket. A történet nem biztos, hogy igaz, de mindenesetre a gyakorlat élő válaszát adja az ókínai mottóra. Az egykori pécsi társak azt is tudni vélik, hogy a kötet címe eleinte *Madártávlat* volt. Szerepelt is ilyen című vers a kötetben, sőt nyo-

matékul éppen evvel fejeződött be. A vers spengleriánus gondolatmenetéből pedig kibuktak az ilyen korabeli valóságra felelő sorok:

Nagy szennyes záporok, torkos sikátorok csíkozzák az életünk
és enni sokaknak munkáért sem adnak, azt mondják, hogy: „jaj nekünk"
sőt azt mondják: „iszony ami van ma, bizony már semmit sem hihetünk."

A verset két évvel korábban, 1932-ben írta. Egy akkoriban keltezett, Kosztolányihoz szóló levelében beszámolt kötetének tervéről, és azt is megírta, hogy a címe az lesz, hogy *Hideg van.* A *Madártávlat* a valóság fölé való fölemelkedésnek, a fölényes eltávolodásnak a versekben kétségtelenül jelenlévő mozzanatát hangsúlyozta volna, a *Hideg van* a hozzákapcsolódást, a benne élést fejezte ki. A két címváltozat közül, erre a periódusára még jellemzően, az utóbbi került ki győztesen. Támogatóival folytatott levelezéséből kiderül az is, hogy a kötetet eredetileg a *Szivárvány*-nál, aztán a *Nyugat*-nál szerette volna megjelentetni, s miután ez nem sikerült, akkor vállalkozott a magánkiadásra, a család anyagi támogatásával.

1934-ben Weöres irodalmi körökben már ismert költő volt, két éve publikált már a *Nyugat*-ban, megjelent a *Napkelet*-ben, a *Pesti Hírlap*-ban, a *Pesti Napló*-ban és még egy sereg fővárosi és vidéki lapban. Lássunk most néhány jellemző szemelvényt, hogyan fogadta és értelmezte a kritika a valamikor csodagyerekként feltűnt költő első kötetét.

„Hideg van! Hogyne volna hideg esettségünknek, fejletlenségünknek, eszménytelenségünknek mai sivár korában. A fiatal költőnek kíváncsian körülvigyázó lelke szinte lúdbőrzik a század dermesztő lehelletétől. (. . .) Nincs igazuk azoknak, akik a korszerűséget pusztán a költő szociális érzékenységével

mérik. Mindenkori mánk számos vonásból gubancolódik egységes képpé s a költő egyéni lelki alkatától függ reagálásának iránya és intenzitása a többi irányokba. Igen sivár látvány volna, ha a korszerűség minden költőt egyabrázatúvá formálna. Egyébként utalok a *Madártávlat, Disszonancia, Bálvány, Disznó, Munkanélküliek* című versekre, melyekben a költő mai problémáink leglényegére világít rá egy-egy vakító fénycsóvával. Vagy lehet-e a holnaptalanul ténfergő munkanélküli reménytelenségét tapinthatóbban láttatni, mint ezzel a cikornyátlan képpel:

S a napjaik bús libasorban,
hosszú kötélen lengedeznek,
mint kormos szélben rongyos ingek,
miket egyszer kiteregettek
s szekrénybe többet sose tesznek.

Kétségtelen, hogy beállításaiban, ötletes fordulataiban, groteszk mozdulataiban néha a cinizmus határáig ér egy-egy markolása. De azt hiszem, ez csak látszat, olcsó, mutatványos elméskedés, vagy magakínzó öngúny, vagy fölényes mosolyú menekülés a hitelvesztett elérzékenyülés elől. (...)"

(Pável Ágoston. *Vasi Szemle*, 1934)

„Képessége több, mint mondanivalója. Amit megfog, azt meg is oldja; kezében az anyag egykettőre méltó költői anyaggá válik; a varázslatot hibátlan beavatottsággal végzi. (...) A figyelemre méltó, mint minden költői alkotásban, itt is a megelevenítés ereje; a falusi életképekben ilyen részletek, ilyen hiteles képek vannak:

Mit mondjak még? Hogy ebédre mit ettem?
leölt csirkék sült hulláit temettem,
a gőzös húslevesből kis halott

koponyájuk még szemközt villogott
s a szemétdombon, cserepek között
a tollaikat most is megtalálnám...

A falusi képek részletei friss világításban tűnnek elénk, a kutya csakúgy, mint a macska, és a fazekas vagy a kovács, vagy a szobai légy, mely kioktatja a türelmetlen költőt... A költőnek van érzéke a valósághoz, de van érzéke az elvonthoz is. A *Kísértet* című verse a halottsiratő szokványos szólamokon túl új vonásokkal ábrázolja azt az ürességet, amit valakinek örök eltűnése jelent. (...)

De érezzük, hogy mindez azért mégiscsak ürügy a szólásra, mindez csak gyakorlat. A kitűnő formák és képek mögött keresni kezdjük a költőt, s csak ritkán akadunk rá. A kötetnek kétségtelenül legjobb verse a *Jajgatás* című, melyben elemi erővel tör fel a fékezhetetlen panasz – Jeremiás panasza. Hibátlan versek kutatják a teremtés titkait, a vallás tartalmát és ezek óegyiptomi imák versbe foglalásai. Szövegük nem tudom, mennyiben fordítás, de szellemük a költőben nyilvánvalóan átültetés. A költő arca legjobban és legszerencsésebben még a *Suite bourlesque* és a *Torzók* aprócserepein villog. Ezek nem a legjobb versei, de a legfrissebbek, legfiatalosabbak, s így a leghitelesebbek. (...)"

(Illyés Gyula. *Nyugat*, 1934)

„Van egy verse, három sor az egész. S mégis egy egész költészetet jellemez.

Cigarettázom az árokparton,
Húsz fillér az össz-vagyonom,
de az egész Föld a hamutartóm.

Mennyi fiatalság van ebben a versben, mennyi tágasság, frisseség, ötlet. Ezernyi szín, zagyván vászonra mázolva a költészete, alig akad két egyforma gerendázatú verse, alig van

összefüggő témája, csakugyan kóbor ritter, szabadon csellengő soraiban a független költő szava szól. (. . .)"

(Marék Antal. *Magyar Írás*, 1935)

„Weöres sokat ad (akárcsak ebben mestere, Babits Mihály) a verstanra: ritmusra, rímre, alliterációk, asszonáncok, tiszta rímek csengésére. Különösen azok a versei muzsikálnak bódultan, melyek a költő szexualitásának kiszublimálódásai (*Macska*). Tisztában van a tartalom és forma művészi összhangjával, bármelyik kötött formával vagy szabadon ír. De mégis annyira megy, hogy ritmusérzékét versmelódiák komponálásával gyakorolja. Ezekben a szavak csak eszközei verse melódiájának. Könyvének ilyen része a *„Bartók-suite"* című fejezet. (Például: *„Csiribiri, csiribiri szellő-lány – kappant-koppant, – lángot hány."* Vagy: *„És reggelre, la-la-la – kihull a Hold szöszhaja."*) A *„Suite bourlesque"* című részben bohócos sziporkázással szinte gúnyolja a vers szépségének szentségét, melyet mégis kevés fiatal költő érez oly fájó mélyen, mint ő. – De mindezen versei fölött ott kísért Weöres igazi költői valója – az említett filozófus beállítottság. (. . .)"

(Takáts Gyula. *Magyar Minerva*, 1935)

„(. . .) ez a költő mindenekelőtt – humorista. De humorában és szatírájában is igazi költő, mert verseinek formáját is e céltudatos groteszkség szerint alkotja, igazítja. A *Suite bourlesque* típuspéldái szinte Karinthyhoz illő kifigurázásai a dalszövegeknek, Weöres ezekben a verses humoreszkekben *»muskátlis kis hullaház«*-ról beszél, és széles jókedvében fanyarul kiált fel: *‚sej, haj, hacacáré, ahogy Nietzsche mondja.'* Néhány pár soros versikéje a bölcsről, a holdról, az éjszakáról és az akácfáról megannyi kis remeke egy egészen groteszk humornak. *Bartók-suite* című versének néhány sora:

Csiribiri, csiribiri, bojtorján,
lélek lép a lajtorján,
Csiribiri, csiribiri, zabszalma,
még mellettem alszol ma.

Ez a bájos felelőtlenség, ahogy keveri a rímeket és a ritmusokat, ahogy a ritmushoz és a rímhez idomítja a szöveget, a rossz költő, sőt még a lelkiismeretes költő minden gátlása nélkül, igen magas fokú művészet, mert sosem erőltetett, mindig könnyed. Sok versében teljesen a zenét hozza előtérbe, a szavakat misztikusan állítja egymás mellé, megmérni és értékelni nem lehet ezeket a verseket, csak érezni és szeretni (*Macska*). A nyelv zenéjének és a nyelvvel kifejezett értelemnek teljes összhangját teremti meg ezekben a versekben, melyek igénytelen témákból (kutya, szobalégy) íródtak nagy igényű írásokká. (. . .)"

(Szabó Zoltán. *Napkelet*, 1935)

„Torzító művészete (nemegyszer a humoreszk síkjában is; például: *Suite bourlesque*) rafinált és hajlékony. Általában unja a befejezettségeket, a tökéletességet nem tartja valódi művészetnek, mert nincs benne érdekesség. »Befejezetlensége« a képzeletbeli funkciónak ad elsődleges szerepet, s megoldása friss optimista világszemléletet fejez ki.

Néha nyakas és protestáns, máskor magábaroskadó – nemegyszer gúnyoló – egyénisége magában foglal egy kis cinizmusfélét is, de ez a cinizmus sem az összeszorított fogak közül vicsorog ki. Egyik önkarikatúrájában így szól:

Neked mi fáj? Halál? vagy élet?
az őszi méla alkonyat,
vagy a nyomor? – Énnékem az fáj,
hogyha húzzák a fogamat.

A falusi életképek új, még meg nem világított oldalaikkal sorakoznak elénk a *Hajnal, Krisztus-szemű asszonyok, Kutya* című versekben. A reális dolgok szemléltetésének éppoly biztos tollú mestere, mint a transzcendens finom megsejtésének. Nagyon jellegzetes vonás nála a tárgyak, állatok beszéltetése, amikor nem akar közvetlen lírai lenni, vagy ki akarja kerülni a szentimentalizmus halvány árnyalatát is. (*Fajankó, Szobalégy, Halotti maszk, Disznó*). Ezzel egyúttal egy kívüleső formát mutat be s varázsol komoly érdekességgé. Francis Jammesnál találunk erre sok példát, de Weöresnél hiányzik a jellegzetes jammesi ájtatosság.

A biblikus, keleties színezet sem ritka jelenség nála. (*Fazekas, Litánia, Macska*). A *Jajgatás* Jeremiás kétségbeesett siralmára rezonál. A keleti költészet belső lelkiségét gyökerében tudja megragadni. Óegyiptomi versei, Ra-himnuszai mind a keleti költészet átérzését és szeretetét mutatják."

(Kiss Tamás. *Protestáns Szemle*, 1935)

3. „A KŐ ÉS AZ EMBER"

A jóindulatú, baráti és Weöres tehetségét várakozással szemlélő kritikákon még meg sem száradt a nyomdafesték, amikor alig másfél évvel az első után már megjelent második kötete. Közben, hogy pályakezdése nyomatékosabb legyen, a *Hideg van* című kötetet jutalomban részesítette a Baumgarten-kuratórium. Mivel csakugyan szerencsés csillagzat alatt született – bár asztrológiailag éppen csillagtalan konstellációban látta meg a napvilágot –, az ezerpengős jutalom nem kenyérre kellett, hanem 1935 nyarán észak-európai utazásra fordíthatta. Ott szerzett élmények révén a *Nordkapp* és a *Norvég leányok* című két szép versével fizette vissza a magyar irodalomnak az ínségesebb társak elől akaratlan elnyert jutalmat.

Puha pára
borul rá a hegyekre,
hegyek közti zöldes-borzas
kacskaringós tengerre.
Esik eső,
száll a szürke sziklára,
száll a fehér faházra.
Csillog-villog
a leányok csuklyája.

Szálldogál a halszagú szél,
könnyű ködök szitálnak.
Kikötőben, szürke ködben
szines csuklyák vibrálnak.
A Balholm-i leányok,
leányok mind
párosával, hármasával
karonfogva sétálnak.
(*Norvég leányok*)

Levelezésének tanúsága szerint augusztus közepén már hazaérkezett, és amikor elkészült evvel a verssel, elküldte Kodály Zoltánnak mint megzenésítésre alkalmas anyagot. De Kodálynak nem tetszett és félretette, vagy éppen nem volt kedve foglalkozni vele. Véleménye alighanem hozzájárult ahhoz, hogy Weöres is elbizonytalanodott, és kihagyta ősszel megjelenő kötetéből, sőt a következőben sem tette közzé, csak sokkal később, a *Medúzá*-ban szerepeltette. Akkor, amikor Kodály már megírta rá ismert kórusdalát, s Weöres, mint az *Öregek* esetében, ezúttal is elfogadta a mester legtöbb szövegváltoztatási indítványát: a vers azóta is az ő ízlése szerint való formában jelenik meg.

Késő ősszel napvilágot látott második verseskönyve, *A kő és az ember*. A kötet a *Nyugat* ismert emblémájával jelent meg, a címlapon feltüntetve azt is, hogy a „Nyugat kiadása",

de a folyóirat valójában csak rangot osztó eszmei segítséget adott, a kiadás megszervezése és a nyomdaköltség újra Weöresre hárult. A második kötet, akárcsak az első, mintegy félszáz verset tartalmazott, s ezeknek jó kétharmada egészen friss termés volt, 1935-ben keletkezett.

Amit Babits egy évvel korábban megjegyzett a *Nyugat* „Könyvről könyvre" rovatában, hogy „Weörestől még kiszámíthatatlan meglepetéseket várhatunk", úgy rémlett, nem igazolódott be ebben a füzetben. Az új kötet kevésbé volt kiszámíthatatlan, meglepő és szeszélyes, mint az első. Szegi Pál, aki a kettőt együtt ismertette 1936-ban a *Válasz* hasábjain, megállapította, hogy a *Hideg van* iróniája sokszor a végletekig elszabadult, és a legszertelenebb bolondságokig csapongott, a játék és merész kutatás izgalmával verve föl a világnézeti hazátlanság dermesztő csöndjét. *A kő és az ember* evvel szemben nyugodtabb hangot ütött meg és kiegyensúlyozottabb lélekre vallott. Az első kötetben Weöres vállalkozó szellemű kalandornak bizonyult, aki nyugtalan szenvedélytől hajtva indult kalózútra, hogy csáklyáját kivesse egyiptomi himnuszoktól slágerritmusokig mindenre, amit telhetetlen étvágyának csillapítására birtokolni akart. *„Rímbe rántok tücsköt, bogarat"* – ígérte, s ígéretét be is váltotta. A második kötetben – visszatérve Szegi Pál szavához – „a babonás sámán varázsigéi helyett egyre gyakrabban beszél a szelíd igazságok egyszerű közvetlenségével is. (*A célról*) A nyugalom lelki biztonsága emeli legmagasabbra ezt a költőt. A játék túl színes, kattogó ritmusainál, darabos izgalmánál nemesebb az a zengő komolyság, mely a *Mocsári dal*-ból, a *Dunántúli képek* ciklusának verseiből árad."

A kötet címadó verse, *A kő és az ember* egy néger spirituálé szabad fordításából keletkezett. Érdekes, hogy a Weöres emlékezete szerint amerikai szöveg csaknem szó szerint megtalálható Fónagy Ivánnak a „primitív népek" költészetéből összeállított *Wawiri* című antológiájában: nyugat-afrikai dalként. Lehet, hogy valamelyikük filológiai tévedés csapdájába esett,

de az sincs kizárva, hogy az amerikai ének a rabszolgák keserves vándorútját követve ősi, afrikai szöveget őriz. Weöres az eredeti verset átritmizálva, szerkezetileg átalakítva első jelentékeny vallásos költeményét írta meg benne.

Rejtőzködnöm nem lehet.
Rejtőzködnöm nem lehet.
Elmentem a kősziklához,
hogy elrejtsem képemet.
Szólt a szikla:
soha el nem rejtelek!
ó, szólt a szikla:
soha el nem rejtelek!
Rejtőzködnöm nem lehet.
Szólt a szikla: megindulok,
eltiporlak, tágulj tőlem,
megindulok, eltiporlak,
tágulj tőlem, szólt a szikla.
Rejtőzködnöm nem lehet.
Elmentem a kősziklához,
ráhullattam könnyemet.
Szólt a szikla:
én is égek, szenvedek!
ó, szólt a szikla:
én is égek, szenvedek!
Rejtőzködnöm nem lehet.
Szólt a szikla: én is mennybe
mennék, mint te, én is égek,
én is mennybe mennék, mint te,
én is égek, szólt a szikla.
Rejtőzködnöm nem lehet.

Talányos és nem is egészen pontosan megnevezhető a szikla szerepe ebben a versben. Ő volna a lélek esendőségével szembeállított szilárdság, melyről bebizonyosul, hogy mégsem szi-

lárd? A lelketlen anyag, amire ha odafigyelünk, észrevesszük, hogy lelke van? A nem-emberi világminőség, amelyről kiderül, hogy mégis emberszerű? Az arcát elrejteni akaró elbeszélő és a kérést visszautasító szikla a szubjektum és objektum, ami végül egy és ugyanaz? A külső és a belső világ, ami egynemű? Nyilván mindezt egyszerre jelenti a drámai párbeszéd. A minden létező közös szenvedéséről és közös tisztaságvágyáról szól a dialógus, arról a kozmikus méretű és egészen általános felelősségről, ami minden vallás erkölcsi alapja, és amit a versben meg nem nevezett isten kényszerít rá híveire, aki elől hasztalan a bujkálás. És ez a meg nem nevezett isten, mint minden vallásban, egyszersmind a világgal és az énnel is azonos: a vers tehát azt is jelenti, hogy nem rejtőzhet el senki önmaga és a világ elől. Ez nem újkeletű bölcsesség, de a színreállítás drámai ereje, magasrendű esztétikája mégis e korszakának egyik legszebb versévé avatta ezt a dalt.

A „spiritual song"-ot mint a dzsesszmuzsika ősét ajánlotta egyik levelében debreceni költőtársának, Kiss Tamásnak a figyelmébe. A kötet másik híres dalában, a *Mocsári dal*-ban a klasszikus görög költészet formáihoz fordult, és a szapphói vers mértékére komponálta a magányos bánat méla énekét.

Sás se suttog és a mocsár se böffen.
Vak, rekedt hőség ül a béka száján.
Horgász fűzfa vár az iszapba-hullott
méz-izü Holdra.

A kötetben megjelent a bonyolult zenei formákkal való kísérletezés néhány egészen kiforrott és tökéletes darabja is. A legszebb és a legnépszerűbb ezek közül a *Valse triste.*

Hüvös és öreg az este.
Remeg a venyige teste.
Elhull a szüreti ének,
Kuckóba bujnak a vének.

Ködben a templom dombja,
villog a torony gombja,
gyors záporok sötéten
szaladnak át a réten.
Elhull a nyári ének,
elbujnak már a vének,
hüvös az árny, az este,
csörög a cserje teste.

Az ember szíve kivásik.
Egyik nyár, akár a másik.
Mindegy, hogy rég volt, vagy nem-rég.
Lyukas és fagyos az emlék.

A fákon piros láz van.
Lányok sírnak a házban.
Hol a szádról a festék?
Kékre csipik az esték
Mindegy, hogy rég, vagy nem-rég,
nem marad semmi emlék,
az ember szíve vásik,
egyik nyár, mint a másik.

Megcsörren a cserje kontya.
Kolompol az ősz kolompja.
A dér a kökényt megeste.
Hüvös és öreg az este.

Amikor a vers elkészült, Weöres ezt is megmutatta Kodálynak, de Kodály nem volt híve annak, hogy németes muzsika terjedjen az ifjúság körében, és már a címet olvasva rosszallóan kapta föl a fejét. Harminc évig nem is akadt senki, aki ezt a csupa dallam verset megzenésítette volna, 1966-ban Tornyos György írt rá vegyes kari művet szólóval.

Valcer? Weöres így számolt be zenei kísérletéről:

„A *Valse triste* tulajdonképpen zenei rondó formában van, aminek semmi kapcsolata a költészetbeli rondó formával. (Ugyanis van a költészetben is rondónak nevezett versforma, amit főleg a régi olaszok és franciák műveltek.) A *Valse triste* azonban nem így, hanem zenei értelemben rondó. Az »A« elem benne három, három, kettő tagolású ritmus. *Hüvös és öreg az este, remeg a venyige teste.* A »B« elem egy szótaggal rövidebb. *Ködben a templom dombja, villog a torony gombja.* Vagyis három, kettő, kettő metszés. Az »A« elemben megírt dolgok aztán mindig visszatérnek a három, kettő, kettőben némileg más szöveggel. Például ahol az »A«-ban az van: *az ember szive kivásik, egyik nyár akár a másik* – ez a »B«-ben így jelenik meg: *az ember szive vásik, egyik nyár mint a másik.*" (Czigány György i. m.)

Bata Imre interpretációja:

„Az elmúlás mély szomorúságát dallamos ritmus ellensúlyozza, a halálhangulatra, természethervadásra telt, kerek mondatok és mozgalmas, még színekben is bővelkedő impresszionista képsor visszhangzik, s ebben a kontrasztban a teljessége elmúlásnak és megújulásnak. A forma tökéletes megmunkálása fölemeli a verset önmaga fölé, az ismerős őszi hangulat felett ott lebeg az állandóság szelleme, mely az ismétlődést ígéri."

(Bata Imre: *Weöres Sándor. Irodalmi Szemle,* 1972)

A zenével kísérletező vers kapcsolódását a magyar költői hagyományhoz Vas István fedezte föl:

„Éppen a *Levél a szabadságról* évében jelent meg a *Nyugat*-ban Weöres Sándor *Őszi melódiá*-ja (ma már *Valse triste* címen ismert), benne ezzel a két sorral: *Mindegy, hogy rég volt, vagy nem-rég. / Lyukas és fagyos az emlék,* – ami nyilvánvaló

válasz volt Babits húsz évvel azelőtti művére: *S mi harcok anyja volt / nemrég, / ma csak egy lanyha holt / emlék.* Azt már kevesebben tudták, hogy a Babits ríme is folytatás volt: Arany rímét folytatta – de hát *A tetétleni halmon* sohasem tartozott a közismert Arany-versek közé, márpedig valószínűleg abban csengett össze először ez a két szó, legalábbis költői érvénnyel: *Vagy mintha ember hányta volna nemrég... / Ki gondolná, hogy százados nagy emlék!* (...)

És az ilyen átvétel mindig dicsőség, annak is, aki átvesz, és annak is, akitől átvesznek, tekintet nélkül arra, melyikük maradt alul a felhasználás módjában, vagyis hogy a régebbi rím ékköve az átvétel folytán veszít-e fényéből – mint az Aranyé –, vagy ellenkezőleg, az új fölhasználás éppen hogy fölvillantja a réginek a fényét – mint a Weöresé a Babitsét. Mert bármilyen varázslatos zenei és érzelmi hatást ér is el az ő „szomorú keringőjében" a *nem-rég–emlék*, ennek a bravúrnak a fényében még inkább kitűnik, hogy Babits háborúellenes verse összefüggésében (*Kép egy falusi csárdában*) ugyanennek a rímnek jelentése is van: lázító gúny és történelmi ítélet."

(Vas István: *Mért vijjog a saskeselyű?*, 1981)

A versben csakugyan nem dolgozott politikai indulat, rondóformában kavargó pazar képei a tüstént cselekvésre indító társadalmi publicisztika felől megközelítve valóban üresek voltak. Ebben a tekintetben az egész kötet elvontabb és éteribben lebegő volt az elsőnél. Abban még leírta a munkanélküliséget, sőt a *Torzók* ciklusában közzétette a magyar költészet első Hitler-ellenes versét. *A kő és az ember* már csak a magány és elidegenedettség általános kifejezése révén felelt a kor valóságára: abból a távolságból, amire jól illett volna a „madártávlat" elnevezés. A kötet versei szemmel láthatóan arra törekedtek, hogy az érzékelhetőt és élményként átélhetőt elkössék, eloldozzák kiváltó helyéről és az általánosítás minél magasabb légrétegébe emeljék. Ennek a kibontakozó alkotómódnak legszebb verse az *Altwien ábránd* volt.

Ismeretesek a vers keletkezésének körülményei, Weöres beszámolt róla *A vers születése* című doktori értekezésében. Eszerint a képsorokat egy esti dombtetői séta indította el, a versben azonban szó sincs se estéről, se sétáról, se dombtetőről:

Gazdátlan kastély. Fele zárva áll.
A folyosó fejhangon kiabál.
A parkot őrzik még a vén falak,
az ágak össze-vissza donganak.

A merengő tekintetű, borongó hangulatú leírás a második szakasztól epikus fordulatot vesz:

Láttad-e, mondd, a kis főherceget?
Azt mondják, nem halt meg, csak elveszett.
Szines virágok közt ugrált, dalolt
s anyja, a jó királyné, tapsikolt.

A szálában még emléke meleg,
hol testes, csipkés nők lézengenek,
de arcukról a vakolat lehullt
s a helye fényes lett, vagy megfakult.

A felejtést az elmúlással és az emlékezést a létezéssel már a *Valse triste* is közös fonálra fűzte. A halálba belenyugodni nem képes mindennapi gondolkodás természetesen előtörő szolipszista vonása ez. Amiről tudunk, amire emlékszünk, az létezik, él, amit elfelejtünk, ami kihull a lukas és fagyos emlékezésen, az meghal, szertefoszlik. Az emlékezés védekező fegyver az elmúlás ellen. Talán a kis főherceg sem halt meg, emlékét őrzik a tárgyak, s a fölidézett élet jelenetei enyhítik a riasztó látomást. De a vers az utolsó sorokban visszazökken az igazi valóságba, és amikor néhány szóval megváltozva visszatér a nyitó kép, a folyosó rejtelmes visszhangjából a halál félelmes arca rajzolódik ki:

Kastélya hervad. Fele zárva áll.
Fejhangon ugat benne a halál.

Az *Altwien ábránd* költészettanilag nem élményleíró vers, hanem élményközvetítő, evokatív költemény. Nem arra törekszik, hogy az eredeti élmény kiváltó körülményeit ábrázolja, hanem a fölkeltett hangulatot és gondolatmenetet, az élmény belső körét sugározza egy kitalált színtér és kitalált történet révén. A színtér és történet azonban külön is följegyzésre érdemes: a régi bécsi altwien porcelánok korába vezet el, abba a korba tekint vissza, amit Weöres évtizedekkel később egy regényszerű és regényterjedelmű versciklusban fog újra átélni: Lónyay Erzsébet élettörténetét, írva, a *Psyché* lapjain.

4. A NEMZEDÉK SZÁRNYÁN

Az az alkotómód, hogy a költő a lélek történéseit epikusan előadott szituációba helyezve fejezi ki, vagy megteremti az élmény lírába, dalba foglalt dramaturgiáját, ez az alkotómód megjelent már a *Nyugat* első nemzedékének költőinél is. Egyiküknél pedig éppen meghatározó, központi szerepet töltött be. Ez a költő Füst Milán volt. Füst Milán nemcsak sokat emlegetett szabad versével (ami nem is volt igazi szabad vers) járult hozzá ahhoz, hogy a magyar líra hangfelvevő tűje végérvényesen elmozdult az impresszionizmus lejárt lemezéről, hanem elsősorban éppen ennek a „szituációversnek" a kidolgozásával segítette elő a költészet modern fordulatát. Nemzedéktársai nem becsülték érdemének megfelelően, a második nemzedék költőire, mindenekelőtt Illyésre már észlelhető hatást tett – igazi jelentőségét mégis a harmadik nemzedék, Radnóti, Vas, Weöres nemzedéke fedezte föl. *A kő és az ember* költője az *Altwien áb ánd* szomszédságában közölte *Levél Füst Milánnak* című versét.

Engedd, hogy szóljak hozzád s bár ifjú volnék hadd
tegezzelek,
mint isteneket s ringyókat szokás: mert szólni könnyebb így
nekem.

– – – – – – – – – – – – – – –

Akár mély kútba, hulltam önmagamba és senkise húzhat ki
onnan.
Kis falun élek, disznóinknak a korpát tejjel magam keverem,
bár nem vagyok szegény: apám három kocsist tart
s előre üdvözöl akárki és ósdi tisztesség övez...

– – – – – – – – – – – – – – –

És rád gondoltam akkor, Mesterem,
mert olymód élek én, mint tompa kísérteteid.

Az *Altwien ábránd* Füst Milán versszerkesztési módjának legbelső tulajdonságaihoz közeledett, hangjában, dallamát, ritmusát tekintve lényegesen eltért tőle; ebben a versben éppen fordítva történt, a sorok zengése idézte a mestert, a naplószerű élménybeszámoló nem illett hozzá. Ez nem is volt jellemző Weöres versírói természetére – a Füst Milánhoz való vonzódás azonban törvényszerűen következett költői hajlamából, belső ösztönzéséből és kísérletezésének tervrajzából egyaránt.

„(...) És hatása egyre élőbb, s mintha közönségét is most kezdené megtalálni, a fiatal olvasókban. Nem véletlen a hatása, és újabb népszerűsége sem az. Füst Milán konstruktív lázadó és ez a tény rokonunkká teszi. Tagadja ezt a világot és fölépít helyette egy másikat magának. Mi is ezt akarjuk *magunknak*" – írta Radnóti Miklós éppen *A kő és az ember* esztendejében, 1935-ben. Soraiban a nemzedék hangja szólalt meg, az egyre határozottabban körvonalazódó és egyre jelentékenyebb szerepet betöltő nemzedéké, melyhez Weöres is tartozott, s melynek szárnyán, egy ideig legalábbis úgy hitte, kiemelkedhet a megfulladással fenyegető mély kútból, amibe hullott.

A nemzedék rajzásának első korszaka 1929 és 1934–37 között játszódott le, és ez pontosan megegyezett Weöres első

költői periódusával. Bónyi Adorján fölfedező cikke 1929 áprilisában jelent meg, 1929 májusában pedig elkészült a *Jóság* című antológia, középpontjában Radnóti Miklóssal. Ebben Weöres nem szerepelt. Ez a még bátortalan hangú és a versek többségét tekintve túlnyomórészt gyenge könyv észrevétlenül merült el a szellemi élet hullámaiban, és csak annyiban jelentős, hogy a nemzedék legelső – és irodalmunkban meglepően korai – fölbukkanását dokumentálja. A függetlenülési törekvés a következő években különféle sikerrel járó lapalapítási vállalkozásokban öltött testet *(Perspektíva, Névtelen Jegyző)*, és közös antológiákban nyilatkozott meg.

1934-ben Kárpáti Aurél állított össze válogatást a nemzedék költőinek verseiből, amit *Új Magyar Líra* címmel a Vajda János Társaság adott ki. Egy évre rá megjelent Radnóti Miklós és Dénes Béla szerkesztésében és Fejtő Ferenc előszavával a *Korunk* című antológia, a kötetben Forgács Antal, Habán Mihály, Hajnal Anna, Jékely Zoltán, Kis Ferenc, Radnóti Miklós, Rónai Mihály András, Sértő Kálmán, Toldalagi Pál, Vas István, Weöres Sándor és Zelk Zoltán versei kaptak helyet. Ez volt az első jelentékeny kritikai visszhangot kiváltott nemzedéki fölvonulás. Közben pedig az olvasók kezébe kerültek az első önálló verseskönyvek is, úgyhogy mire 1937-ben egy oktatásügyi könyvsorozat keretében Makkai László kiadta az *Új Magyar Költők*, II. című versgyűjteményt (melyben többek között már Devecseri Gábor, Képes Géza, Kiss Tamás, Rónay György és Takáts Gyula, valamint Erdélyből Dsida Jenő, Szabédi László és Szemlér Ferenc versei is szerepeltek), akkor a nemzedék jelenléte már köztudomású és elismert tény volt az irodalmi életben. Gál István 1934-ben elindította kulturális-tudományos lapját, az *Apolló*-t, amely igyekezett hidat verni a népi és urbánus tábor között, 1937–38-ban megjelent Hajnal Anna és Trencsényi Waldapfel Imre szerkesztésében az *Argonauták* című szépirodalmi folyóirat, és lényegében a harmadik nemzedékre alapítva alakult át 1936–

38 körül az Egyetemi Nyomda *Diárium* című folyóirata Kenyeres Imre irányítása révén.

A magányosságát és elzártságát panaszoló, önmaga kútjába hullott költő, aki malacetetés közben és egyetemi tanulmányok mellett egyiptomi himnuszok, indiai gnómák, „szomorú keringők" és néger spirituálék mintájára írt verseket, osztozott a nemzedék sorsában. Kénytelen-kelletlen osztozott, mint ahogy mindnyájan vonakodva fogadták el az elsőnek Babits tollával kiállított nemzedéki bizonyítványt, s az idősebb írók és kritikusok kényelmes egységesítő jelzőit. Halász Gábor rájuk sütötte, hogy „csapatban járnak", pedig Vas István emlékezése szerint még önálló törzsasztaluk sem volt a budapesti kávéházakban, hanem csak odacsapódtak az idősebbek társaságához, ami az önállótlanság és szervezetlenség tökéletes jele volt. Egyéniségekké és nem generációvá szerettek volna fejlődni. De ha már rájuk nyomták a nyáj bélyegét, húzzanak hasznot az együvé tartozásból – ez volt Weöres véleménye. Elvont verseihez kiváló gyakorlati érzék és magas fokú üzleti hajlam társult: gyakorlatiassága és menedzser hajlama szólalt meg, amikor a nemzedék összefogását szorgalmazta.

„Nem gondolod: meg kellene már egyszer a nemzedék lapját alapítani?" – kérdezte egy levélben Kiss Tamástól 1935-ben. Amikor néhány hónappal később Kiss Tamás épkézláb tervvel állt elő, így válaszolt: „Nagyon örülök a »Számadás« folyóirat-tervednek, különösen ha nem fog terv maradni, vagy bedögleni a második vagy harmadik szám után. Hanem a »Számadás« nagyon rossz cím! nincs jobb? Azt hiszem, nem volna intencióid ellenére, ha szeretném ezt a leendő újságot a nemzedékünk törzs-orgánumává fejleszteni: ideje volna, hogy végre egy országos generációs lapunk legyen; ha vidéken jelenik meg: annál jobb. (...)" Néhány nappal később Jékely Zoltán, Weöres biztatására, így írt az ügyben: „Tegnap kaptam Weörestől levelet, melyben részletesen ismerteti laptervedet, s azt ajánlja – bizonyára Neked is ajánlotta már, hogy dolgozzunk közösen. Makkai László volna a negyedik,

remélem, te is örülsz csatlakozási tervének, annál is inkább, mert az erdélyi »Hitel« szerkesztése komoly megbecsülést szerzett az itteni fiatalok közt is nevének. Bár anyagilag azt hiszem, teljesen reménytelen a helyzetünk, a lap elindításának moment psychologique-ja mégis elérkezett: (...) ha nem csinálunk valamit, elkezdhetjük a gyönyörű hallgatást, melyhez azonban még túl fiatalok vagyunk." A *Számadás* – evvel a címmel – a következő év januárjában meg is jelent, de csak egy számot ért meg, s programszerűen az is a „húszas nemzedéket" jelölte meg támogatottjaként.

A szervezési kísérletek 1936-ban mégis eredménnyel végződtek. Ebben az esztendőben alakult meg a Tóth Árpád Társaság mint a nemzedék íróinak, művészeinek köre. Történetét részletesen elbeszéli Vas István a *Mért vijjog a saskeselyű?*-ben. A társaság lelke Hajnal Anna és Trencsényi Waldapfel Imre volt, első üléseiket pedig – bár később Hajnal Annánál jöttek össze – Weöres Sándor festő barátjának, Illés Árpádnak az Izabella utcai műteremlakásán tartották. Legtöbbször itt szokott megszállni Weöres is, ha ügyei Pestre vetették. A kör megszerveződésében így alighanem neki is része lehetett, mert Vas István emlékezése szerint is ő ismertette össze az írókat Illés Árpáddal. Még a Társaság alakulásának, körvonalazódásának első idejéből származnak a következő sorok:

„(...) Ami az irodalmi társaságot illeti: a névsor annyira vegyes, hogy politikai jellegtől semmi esetre se kell tartanod. Hogy aztán Neked mennyiben kellemes és mennyiben nem, hogy havonta kétszer ekkora összejövetel legyen a lakásodon, ez már énrám nem tartozik. Annyi bizonyos, hogy az Általad fölsorolt névsor színe-java a mai művészetnek. (...) A társaság tervéből lehet nagyon sok és lehet nagyon kevés; minden a továbbiaktól függ. Ha van kedved hozzá, esetleg vesd föl, hogy nem lehetne-e Kosztolányi Társaság ebből a gyülekezetből; Kosztolányi, ez a most meghalt nagy költőnk olyan valaki, akitől bajosan lehetne rosszat és károsat tanulni; az

az érzésem, ki fog sülni, hogy igen nagy ember volt. A magyar nyelvnek olyan páratlan művésze, mint Mikes Kelemen vagy Arany János; érdemes volna, hogy egy társaság ápolja az emlékét, és őt tekintse útjelzőnek. (...)"

(Weöres Sándor levele Illés Árpádhoz, 1936. nov. 14)

A társaság Tóth Árpád nevét vette föl, amiben sokféle megfontolás játszhatott közre, többek között tapintatos figyelem Babits érzékenységére. Tóth Árpád neve semlegesebbnek hangzott, és kevésbé elkötelezetten csengett az irodalmi életben. A kibontakozó nemzedék pedig – kevés kivételtől eltekintve – ügyelt az óvatosság szabályaira. A nagy, irodalomszervező első és társadalommozgósító második nemzedék árnyékában kis bölcs öregek módjára viselkedtek, és a komoruló időben szélcsendes partokon próbálták felvonni vitorláikat részegnek éppen nem nevezhető hajóikra.

Józanok voltak, sőt a józanság programját sugározták magas fokú technikai mesterfogásokról tanúskodó verseikkel és egész magatartásukkal. Az előttük járók azonban bámulni vagy éppen elpáholni való fenegyerekek érkezését várták a magyar irodalomba, és nem tudtak mit kezdeni a koravén okosok rajával. Babits 1934-ben az *Új Magyar Líra* című antológiából azt a következtetést vonta le, hogy az új nemzedék nem elég új és nem elég friss, túlságosan jólnevelten halad az elődök nyomában, és önműködően továbbtenyésző költészetet művel, minden friss megtermékenyülés nélkül. Ez volt a kritikai alaphang, és a többiek évekig ismételték egyéni változatokkal.

Németh Andor összeráncolt szemöldökkel figyelte formai felkészültségük túlsúlyát, és gyanúsnak találta játékos hangjukat, mellyel „csillogó varázzsá szépítik valójában sötét élményeiket"; Kassák hiányolta, hogy romboló kedvük nem szárnyal elég magasra, és nincs bennük elég kezdeményező akarat; Kelemen János a *Gondolat* hasábjain kereken kimondta, hogy „óvatosak – megelégszenek a lélek apró, felületes

szenzációival, s olykor, egy-egy feladatversben róják le világnézeti »kötelmeiket«"; Halász Gábor szerint az előttük járó nemzedék versein a szociális érzés felzaklatott érzése sugárzott át, ők pedig csak befelé figyelnek, s nem lázadó költészetüket a fuvolaszó jellemzi, nem a trombitahang; Szerb Antal szomorú iróniával kérdezte, hol a dac, a jelszó, a révület, a mánia a verseikben, ami őket, idősebbeket hevítette.

Weöres akkor még nem szokott hozzá a bírálatokhoz, és egyáltalán nem a buddhista boncok nyugalmával fogadta a kritikákat. Már Babits első szavaira élesen kifakadt:

„Ami Babitsnak a nemzedékünkről szóló kritikáját illeti: kifogásképpen említi, hogy nem fordulunk külföldi mintákhoz, hogy az ő nyomdokaikon haladunk, hogy nem vagyunk elég rossz gyerekek, mint ők voltak annak idején; hogy nem úgy csináljuk, ahogy ők csinálták. Az ő idejükben a »hagyományőrző« volt a dicsérő jelző, ma a »merész«. Az ő idejükben a szelíd fiú volt a papa kedvence, ma a rakoncátlan kölyök a kedvenc. Előállt az a paradox helyzet, hogy ma forradalmi cselekedet nem forradalmárnak lenni. Maga Babits írta egy versében: »Írd tenyeredre: sohasem lehet, mi egyszer volt már...« Ők megtörték az utat, hát ne kívánják, hogy mi is úttörők legyünk: tűrjék el, hogy új emeletet húzunk az ő palotájukra. Nekünk nem úttörő, de összefoglaló szerep jutott: az idő nem Klopstockoknak, de a Goethéknek kedvez, nem a Berzsenyiknek, de a Vörösmartyknak. Hogy aztán tudunk-e ilyen dantei és goethei összefoglaló-egyéniségeket kitermelni magunk közül? Fene tudja. Egy már van közülük: Valéry."

(Weöres Sándor levele Vas Istvánhoz, 1934. október 22.)

A nagyszerű rabulisztikával előadott okfejtés fontos és komoly, már nem is csak esztétikai, hanem irodalomszociológiai elvek karikatúrába oltott változatát közvetítette. A harmadik nemzedék csakugyan elütött a korábbiaktól, de nem abban,

amiben kritikusai külön útját föllelni vélték. A sokszor elismételt bíráló megjegyzésekre versben így felelt Weöres:

– – – – – – – – – – – –

S hogy egyformák volnánk s egymásra-nézők?
Jékely, Vas, Dsida úgy illik össze,
mint sárgadinnye sóval és tubákkal.
„Politikátlan" korosztály vagyunk? ha
„szociális" versünk mind megpipázzák,
a plajbász csúcsa elkopik, fogadjunk.
Hibátlan formaművészek vagyunk?
(„hibás, mivel hibátlan": furcsa szempont)

– – – – – – – – – – – – – –

Álomvilágban élünk? – hiba volna? –
„Petróleumszag s kávésbögre – zsíros
papír és tört kenyér" (Zelk verse): bájos
vágyálom . . . ! Lám, ki fart vet a valónak,
nem a poéta, de a kritikus.

(*„Harmadik nemzedék"*)

Kritikusaik idegenkedése mégsem volt alaptalan. A fiatal nemzedék a sokféle hagyományőrzés és már feltűnően ragaszkodó továbbfolytatás mellett egy egészen alapvető kérdésben eltért a magyar hagyománytól. A költészet társadalmi szerepéről másképpen vélekedtek, mint elődeik. Nem a feladatáról, hanem a szerepéről. Mindnyájan hitték, hogy a költészetnek társadalmi hivatást kell betöltenie, nem zárkózhat a műhely falai közé, és nem töltheti idejét pusztán laboratóriumi kísérletező munkájával. De nem hittek többé abban a romantika óta derengő szép káprázatban, hogy a költő lángoszlop a társadalom és a nemzet élén, és szava varázsütésre követ mozgat és vizet fakaszt. Nem hittek többé abban, amit Gyulai Pál úgy fogalmazott meg, hogy „az irodalom lőn a nemzetiség védangyala és szellemünk életnyilatkozásainak egyedüli központja". Hűvösebb fővel mérték föl az irodalom tudatátalakító

és erkölcsformáló lehetőségét, és a valósághoz híven, a realitáshoz igazodva igyekeztek berendezkedni arra, hogy a művészi szó és általában a kultúra – mint később a társadalomtudomány nevezte – „szociáldinamikája" keserves, hosszú úton érvényesül. A magyar irodalomban új irányt, sőt korszakot nyitó „józanságuk" akkor, a harmincas évek derekán persze nem tudományos belátásból származott, hanem inkább ösztönös visszahatás volt – mint Vas István írta – az előttük járó „két nemzedék szerepeivel, a primadonnáskodó kitárulkozással meg a közéleti hevülettel szemben is".

Szó sincs róla, hogy méltatlanul lebecsülték volna a két nagy generáció költői és társadalmi eredményeit, a romantikától örökölt túlzásokat azonban nem akarták folytatni. A magyar hagyományban régen jelenlévő, de addig előtérbe nem került írói magatartást képviseltek. Törekvésük családfáját visszavezethették Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, Szabó Lőrinc, Illyés Gyula és mindenekelőtt József Attila jó néhány határozottan ebbe az irányba mutató versére. Közvetlen elődjüket pedig azért Füst Milánban találták meg, mert a már említett „szituációvers" élményt objektiváló és transzponáló formája éppen a tőlük idegen költői magatartások érvényesülését fékezte és csökkentette.

Ha Weöres helyét keressük ebben a harmincas évek közepétől egyre erősebben láthatóvá váló folyamatban, akkor paradoxonnal azt lehet mondani, hogy ő volt a józanság szélsőségese. Az előtörő irányt ő képviselte legszembeötlőbb és legprovokálóbb módon. Radnóti és Vas társadalmi indulata a második nemzedék közelében maradt, Jékely olyan nagy versében, mint *A marosszentimrei templomban* (1936) a nemzeti kisebbségi elkötelezettség legmegrendítőbb tanúvallomását írta meg. Weöres ezzel szemben hittel vállalta a nem politizálás politikailag is sokkoló hatását. Irodalomszemlélete, ízlése már kezdettől eltért az uralkodó nemzeti klasszicizmustól. Várkonyi Nándor jegyzi föl, hogy már pécsi évei alatt eltökélten újrafogalmazta irodalomtörténetünk egy-egy korszakát és jelenség-

csoportját. A népi-nemzeti irodalom átmenetét a modern irodalomba például a következőképpen írta le Várkonyinak:

„Különös kor. Kb. 20 költő egyforma kaliberűnek látszott. S most zöme elsüllyed, s néhány tiszta fénnyel kiemelkedik. – Vargha Gyulának, míg egész oeuvre-je közepes, ebből kb. 20 vers páratlanul szép *(Sebők, a lantos, A halál hidjánál* stb.). (...) Végre észrevenni, hogy Endrődy, Várady, Szabolcska stb. rossz költők; velük együtt azonban néhány kiváló, kik akkor ezek sorába tartozni látszottak. Zempléni, Nógrádi Pap Gyula. – Meg kéne végre csinálni [sic!], hogy arról a nemzedékről nem lehet egy kalap alatt beszélni. Hanem rámutatni, hogy Endrődy, Szabolcska elsüllyedő középszerűségek, míg Vargha, Zempléni érték. Szétválasztani szűrővel, rostával, amit az a nemzedék nyújtott."

Babitsról a következőképpen fejtette ki véleményét:

„(...) ő a *Nyugtalanság völgyé*-ig őszinte. Addig, ameddig az »én őszinte vagyok« hiányzik. – Senkit annyira fordítva nem látnak ma, mint Babitsot. Míg azt adta, ami belőle jött, modorosnak mondták. Mihelyt pózolni kezdett: »Íme, a prófétánk.« – Emberi alapja a korai dolgainak van, a kevéssé személyes dolgai őszinték. Fúró-faragó, elzárkózó lelki alkat. Aztán hangoztatták körötte, hogy a költő önmagát adja, a közért szóljon stb. – érzik versein, ahogy óvatosan kezdett a kívántnak megfelelő helyzetbe illeszkedni. »Ellenállhatatlanul tör ki belőlem, hogy szenvedek az országért, a kultúráért«, ezt kívánták, s adta."

(Várkonyi Nándor: *Pergő évek*, 1976)

Az ötletszerű rögtönzésnek hangzó gondolatokat valójában nem a véletlen szeszélye kormányozta, hanem egy összefüggő és minden belső konzekvenciájában szilárd irodalomtörténeti rendszerhez tartoztak. Ez a rendszer, ez a következetesen ki-

dolgozott külön irodalomtörténet eszmei hátvédként működött Weöres verseiben, de évtizedekig csak egynéhány felvillanó részlet mutatkozott meg belőle. Átgondoltságát, határozottságát bizonyítja, ahogy az 1970-es években a *Három veréb hat szemmel* című költői antológiájában visszatért és mindeddig legteljesebb alakot öltött. Még látni fogjuk, hogy milyen – részben mégiscsak „romantikus" – költői szemlélet jegyében bontakozott ki.

AZ „ELYSIUM”-TÓL A „TŰZKÚT”-IG

I
KÖLTŐI FORDULAT

1. A SZEMÉLYISÉG FÖLÖTT

[*Az „orpheuszi" költészet próbája*] Weöres Sándor első könyveivel, a *Hideg van* (1934), *A kő és az ember* (1935) és *A teremtés dicsérete* (1938) című versesköteteivel, valamint *A vers születése* (1939) című doktori értekezésével fokozatosan eltávolodott a *Nyugat* hagyományait folytató és továbbfejlesztő költészettől, és anélkül hogy szakított volna a harmadik nemzedék – egyébként sem megszervezett – költőcsoportjával, a kísérletezés önálló területén kereste a költői kifejezés új nyelvét és szerkezeti formáit, de versalakító szemléletét is. A harmadik nemzedék más véleménnyel volt az irodalom szociális feladatáról, mint a közvetlen előtte járó, és nem vette át elődeitől a társadalmi és nemzeti elköteleződésnek a magyar irodalomban meghonosodott és már hagyományossá vált közösségmozgósító szerepeit, hanem a társadalmi jelenlét meditatívabb megfogalmazásával kísérletezett, és a költői munka hangsúlyát az intézményesen gazdátlan társadalmi érdekek és égető szükségletek változást sürgető képviseletéről a megőrzendő és megvalósítandó szellemi, lelki és erkölcsi értékek képviseletére helyezte át. (TÖRTÉNELMI JELENIDŐ, 1981, 315–320) Ez a törekvés óhatatlanul avval járt, hogy a nemzedékhez tartozó költők a felszabadulás előtti évtizedben József Attila, Illyés Gyula és Kassák Lajos nyíltan politizáló, küzdő szellemű lírájával – és lírájuktól elválaszthatatlan prózájával és publicisztikájával – összehasonlítva nemegyszer a parnasszista vonzódású formakultúra színeiben tűntek föl, s ez már az 1930-as évek közepétől nemegyszer adott alkalmat

esztétikai és költészettartalmi vitákra a legkülönfélébb fórumokon.

A *Hideg van, A kő és az ember* és *A teremtés dicséreté*-nek költője azonban nemcsak a költő társadalmi szerepéről gondolkodott másképpen, hanem a költő versbeli szerepéről is eltért a véleménye az addig megszokottól. A verset nem a személyes önkifejezés, hanem az általános létkifejezés eszközének szánta, nem az élmény tünékeny csodáit kívánta rögzíteni, hanem az embert és természetet egybefoglaló kozmosz jeladásait kereste, az esetlegessel szemben a nem változót kutatta, az egyszer megjelenő helyett a mindig jelenlévőt akarta megragadni, és a végső dolgok bizonyossága vagy éppen bizonytalansága gyújtotta fel képzeletét. Költői alkatával egybevágó eszkatologikus életszemlélete már hamar, első három verseskötete után szembefordította a hagyományos alanyi költészettel és az azt tápláló individualista személyiségfelfogással. Egyik cikkében írta: „Az egyéniség nem elhatározott karlendítések sorozata, nem önmagunk jellegzetessé csonkítása, hanem átlagfölötti többlet, rendkívüli szellemi terrénumokra eljutás, szellemi szabadmozgás. Shakespeare és Goethe az egyéniségek, akik mindenkitől tanultak és mindenkihez hasonlítanak, nem pedig Hazafi Verai János, aki nem hasonlít senkire." (WEÖRES, 1939/a, 339)

A bezárt lírai Én helyett e szellemi szabadmozgás megteremtése tartalmi, költészetfilozófiai célkitűzése volt, s e cél érdekében Weöres fölhasznált minden formai lehetőséget a szimbolista alkotómódtól a szürrealizmusig, és rendkívüli formaérzékenységgel asszimilált magába minden stíluselemet, amire szüksége volt. És nemcsak stíluselemet, hanem gondolatot és tapasztalatot is. Első három kötetében még erős hatással volt rá a *Nyugat* költészete; Babits, Kosztolányi és mindenekelőtt Füst Milán lírája legfőbb tanulóiskolái közé tartozott, s pályaformáló élményei között szerepeltek nemzedéktársainak kísérletei Vas Istvántól Csorba Győzőig. A szellemi szabad-

mozgás kívánsága nyitottá és fogékonnyá tette minden újat alkotó irodalmi törekvés iránt.

Alkata és szemlélete mégis határozott irányt szabott az eklektikus sokféleségnek, és érett pályaszakaszai alapján kikövetkeztethetők irányító példái. Ezek közé tartozott Fülep Lajos, akivel pécsi egyetemi évei alatt ismerkedett meg, és aki esztétikai igényességre, a művészet és bölcselet termékeny együttműködésére tanította, s munkára indító példával szolgált az európai távlat és a magyar hagyomány hivalkodás nélküli összekapcsolásához. Inspirálói között volt Kodály Zoltán, ő a szakadatlan ritmuskísérletezést bátorította különféle feladatokkal, s a zenei folklór felhasználására ösztönözve a modern, zenei szerkezetű, zenei alapzatú versformák kialakítását segítette elő.

Szellemi befolyásolói között különleges helyet foglalt el Várkonyi Nándor és Hamvas Béla. Mindkettőjük mögött felfedezhető volt a korabeli ókorkultusz és a mitológiakutatás európai divatja, ami nálunk a Kerényi-féle Sziget-mozgalomban öltött legmagasabb szervezeti formát, és Gulyás Páltól Németh Lászlóig és Devecseri Gáborig az irodalmi életre is jelentős hatást tett. (FÁJ, 1978, 38–63; LACKÓ, 1981, 248–297; RÓNAY LÁSZLÓ, 1981, 186–188) A Sziget-mozgalom törekvését szélsőséges kulturális idealizmus jellemezte, ideológiailag és politikailag fasizmusellenes volt, de filozófiailag irracionalista és a nácizmus németországi hatalomrajutása után a nagy ókori kultúrák eszményítése révén egy virtuális humanizmust állított szembe a valóságos embertelenséggel. Várkonyi Nándor, aki távolról és inkább csak hasonló irányú általános tájékozódásával tartozott e körhöz, a harmincas évek második felében – a *Sziriat oszlopai*-nak előmunkálatai során – fordítási feladatokkal táplálta Weöres Sándor már korábban is megnyilatkozó mitológiai érdeklődését. E megújított érdeklődés eredményezte a *Gilgames* (1937) és az *Istar pokoljárása* (1939) című mítoszverseit, de hozzájárult a *Theomachia* (1939) című drámai költeményének megszületéséhez is. (VÁRKO-

NYI, 1978, 356–366; 83–84) Hamvas Bélával csak később, 1944-ben ismerkedett meg a *Medúza* című kötetének megjelenése után, és tőle a „sziget-gondolat" sajátosan végletes értelmezését kapta.

Hamvas a Sziget belső köréhez tartozott, de sok szempontból el is tért véleménye Kerényi Károlyétól, s nem maradt meg annál a tudományegyüttesnél, amit a klasszikafilológia, művészettörténet és etnográfia egybekapcsolásával ókortudománynak kereszteltek el, hanem elsősorban a modern tradicionalista filozófiához (Guénon, Ziegler, Evola) vonzódott. (DARABOS, 1975, 193–208) A tradicionalizmus szellemében törekedett arra, hogy összegyűjtse és feldolgozza azokat a szövegeket, amelyekből megismerhető lehet az az ősi, elsüllyedt, eltűnt aranykor, melyben tökéletes „létegység" és harmónia uralkodott. Weöressel való kapcsolata avval kezdődött, hogy a *Medúzá*-t gondozó Egyetemi Nyomda folyóiratának, a *Diárium*-nak a felkérésére értékelő bírálatot írt a kötetről, s ebben Weörest az „orpheuszi" vonal folytatására biztatta. „Irodalmunk története eddig olyan költőket emelt ki – írta –, akiknek költészete tárgyi és külső jellegű. Európában is így volt. A helyzet ma megváltozott. Elkezdték az olyan költőket előnyben részesíteni, akik a külső és tárgyi világot az eredetihez visszaviszik: először a belső képhez, aztán az érzékelhetetlen belső zengéshez, végül a transzcendens léthez. (...) Mallarmé beszélgetés közben egyszer azt mondta: »La poésie était fourvoyée depuis la grande déviation homérique« – a költészet a homéroszi nagy eltévelyedés óta hamis útra futott. Mikor azt kérdezték tőle, mi volt Homérosz előtt, így szólt: »L'orphisme«. Orpheusz. (...) A homéroszi eltévelyedés következtében a költészet külső látvány, a felszín mutatványa, az érzéki bűbáj, a lebilincselő látszat szemfényvesztő varázslata lett. Homérosznál minden ragyog, még a betegség és a vétek is. Homérosz az ember figyelmét erre a felszínre tereli, ezzel általat és ezzel kápráztat. Az orpheuszi költészet ezzel szemben az igazi költészet, amelytől a tigrisek megszelídülnek,

s amelyre a halak kidugják fejüket a vízből . . ." (HAMVAS, 1944, 22–23)

A cikk nagy hatással volt Weöresre, mert fő mondanivalója egybevágott akkori kísérletezésének irányával. „Szerintem Hamvas kritikája zseniális – írta egy levelében a folyóiratszám azonnali hatására –, roppantul örültem neki, főként azért, mert rengeteget tanultam belőle. Pompás úgy is, mint kritika; de főként pompás mint esztétikai manifesztum. Nézzük mindkét szempontból. Azt hiszem mint kritika, eddig a legalapozottabb és legtalálóbb, amit valaha is kaptam; apróbb dolgokban vitatkozhatnék vele, de nem biztos, hogy igazam volna, nagyon elevenemre tapint és lehet, hogy mindenben teljesen helytálló. De ennél lényegesebb, hogy konkrétan megnevezi és tudatosítja a mai líra továbbjutási lehetőségét; rámutat arra, amit a mostani lírikusok néhánya tapogatózva keres: hogy a mai költészet szükségszerűen csakis orpheusi lehet, vagyis a realitással nem a felületen, nem jelenségekben találkozik, hanem csak a felső szférában: a dolgok szubsztanciájába kell hogy hatoljon, belülről élje át a dolgokat; ne »valamiről«, hanem »valamit« beszéljen. Illetve ne is beszéljen, hanem zengjen, mert az ember »valamiről« beszél és »valamit« énekel . . ." (WEÖRES LEVELEI, V. 1.)

Határozottan emelte ki Hamvas kritikájából azt, ami kísérletezésével egybecsengett. A „valamiről beszélni" és a „valamit énekelni" megkülönböztetése azonban filozófiailag és esztétikailag egyaránt mélyebb és komolyabb kérdéshez vezetett el, mint a cikk alternatívája. Nem tudni, hogy olvasmányai között találkozott-e Bertrand Russell idevonatkozó nézeteivel, de ez a gondolat átjárta a modern európai bölcseletet. Nálunk először Zalai Béla vetette föl még a század elején. Az etikai rendszerezés feltételeit keresve megvizsgálta a rendszerszerű megismerés általános lehetőségeit, és eközben rávilágított arra, hogy mennyire más dolog valamit kívülről, adottként leírni vagy belülről kiindulva feltárni a lényegét. Az az ismeret is nagyszerű és mély lehet, amihez az előbbi révén jutunk, de

mégis mindig csak „valamiről való tudás" marad és nem lehet azonos értékű a „valaminek a tudásával", „mindig knowledge about it és nem knowledge of it". (ZALAI, 1978, 947)

Nem valószínű, hogy Weöres olvasta Zalai értekezését az Alexander-emlékkönyvben, de az ő kérdésfölvetése, ahogy Hamvas szavait értelmezte, mégis inkább evvel volt rokonságban. Hamvas – csakugyan manifesztumszerűen – széles mozdulattal papírkosárba dobta az európai hagyomány zömét, s az engesztelhetetlen kritika hangsúlya nála arra került, amit ez a szerinte elvetendő és folytathatatlan hagyomány mondott és kifejezett. Weöres evvel szemben a „mi"-t félreérthetetlenül fölcserélte a „hogyan"-nal, nála a hangsúly a költői kifejezés mikéntjére, a költészet által kifejezendő lényeg megközelítési módjára került át. A „valamiről beszélni" és a „valamit énekelni" tárgya lehet ugyanaz: de költészettanilag és filozófiailag a két kifejezés mégis lényegesen más lesz, és Weörest elsősorban ez az eltérés érdekelte. Akkor már évek óta foglalkoztatta a „valamit" és a „valamiről" költészeti különbsége, és először nem is ebben a Hamvas szavaira reflektáló levélben vetette föl, hanem egy Vas Istvánról írott kritikájában fogalmazta meg, amit később még említeni fogunk.

[A „tiszta" meditáció bölcselete] Fejlődési tervéhez – az individualizmuson túli emberi lényeg közvetlen, áradó, énekszerű kifejezéséhez – kevés szövetségest talált a kortárs irodalomban, annál többet a mitológiateremtő ókori civilizációban, a primitív népek kultúráiban, a népköltészetben és a naiv gyermekdalokban. És egyszerre váratlan szövetségesre lelt a *Medúzá*-ról megjelent bírálattal Hamvas Bélában, aki egy sosem volt „őskori" kultúra ideálképét próbálta összerakni az annyi borzalmat megélt modern ember erkölcsi és lelki épülésére. Rendkívül szuggesztív és nemegyszer már költői szépségű tanulmányaiban és esszéiben ugyanazt a „teljességet", bontatlan egészt, mint ő mondta: „létegészt" kutatta, mint amit Weöres is ki akart fejezni.

A felszabadulás után elsőnek megjelent könyve, *A teljesség felé* (1945) még éppen nem belülről ragadta meg és nem „énekelte" a kifejezendő emberi lényeget, hanem prózában értekezett róla. A kötet Hamvas jegyében állt. Mégsem csak gondolatainak közvetlen és azonnali hatását tükrözte, hanem azt az előrelendítő és felszabadító erőt is munkába fogta, mellyel saját törekvéseit az addigiaknál bátrabb kibontakoztatására ösztönözte. A hatásnak ez a két rétege megkülönböztethető a kötetben: a közvetlen gondolati hatás túlzó és csaknem epigonszerű utánzáshoz vezetett, a saját irányát tudatosító és szabaddá tevő erő viszont verseinek átalakulását is segítette, s a prózakötet szorosan hozzákapcsolta az *Elysium* (1946) és *A fogak tornáca* (1947) című verseskötéteivel kezdődő újabb költői korszakához. De *A teljesség felé* megírásában közreműködött a pályakezdés óta újra és újra megnyilatkozó szerepjátszó kedve is: a végső igazságokról tanácsokat osztogató bölcs egyike volt a magára vállalt szerepeknek. A kötetet részben erős beleérzőképesség irányította, írásakor Weöres nagy formaérzékenységgel élte át olyasfajta szövegek hangulatát, mint amilyenekkel Hamvas foglalkozott, s melyekből később az *Anthologia humana* (1947) című bölcseleti szöveggyűjteményében közölt válogatást. De az empatikus szerepjáték alkalmat adott a költészet változásával összefüggő elméleti, esztétikai nézetek megfogalmazására is.

A kötetnek öt fejezete van *(A forrás, A kard, A fészek, A szárny, A kristály)*, s minden fejezet csaknem aforizmatikusan tömör, rövid fejtegetésekből áll. Vajda Endre azt írta a könyvről, hogy „afféle Vade Mecum, a régi szkolisták és misztikusok hasonló közhasznú írásaira emlékeztet, megszívlelendő igazságok parainézis-szerű gyűjteménye" (VAJDA, 1946, 278), s külsőleg csakugyan rokonságot tart régebbi korok ajtatos vagy éppen misztikus irodalmával, a bölcselmi útikönyvekkel és erkölcsi kalauzokkal, amiket már a tizenhatodik-tizenhetedik század magyar irodalma is jól ismert. A költőien apodiktikus fogalmazású gondolatok eredeti forrásvidéke pe-

dig a régi keleti filozófiai rendszerekben, a középkor misztikus irányú irodalmában és a modern európai egzisztencializmusban található meg.

„Szállj le önmagad mélyére, mint egy kútba; s ahogy a határolt kút mélyén megtalálod a határtalan talajvizet: változó egyéniséged alatt megtalálod a változatlan létezést." *(Az alapréteg)* Ebből az individualizmusellenes álláspontból indult el a könyv gondolatmenete. „Törd át gátjaid – a világ legyél te magad" *(Tíz lépcső)* – írta ugyancsak az első fejezetben. Az önmagába mint biztonságos fedezékbe húzódó izolált énnel, az individuális személyiség kultuszával szemben a nyitottságot és határtalanságot tűzte ki elérendő célul; úgy fogalmazva, hogy szavai szerint a nyitottság, határtalanság és változatlanság a „létezés" minőségei, míg a zártság, körülhatároltság és változás az „élet" jellemvonásai közé tartozik. A teljesség felé törekvő ember ekképpen nem az „élet", hanem a „létezés" törvényeit kell hogy megismerje.

A kötet kitörést hirdetett a művészet fejlődését is megakasztó individualista szemléletből, de kiutat nem a világhoz való közeledésben keresett, hanem a minden elköteleződéstől tartózkodó tiszta meditációban. Ennek jellemvonásai közé tartozott a tapasztalt jelenségek minőségi különbségeit eltörlő, mindent egyforma színben feltüntető érzelem nélküli szeretet eszméje. „A teljességben nincs jó és rossz, nincs érdem és hiba, nincs jutalom és büntetés." (*Az erkölcs*, III) „Úgy áradjon szereteted, mint a tűz fénye-melege: mindenre egyformán." *(A jóságról)* „Szereteted ne olyan legyen, mint az éhség, mely mohón válogat ehető és nem-ehető között; hanem mint a fény, mely egykedvűen kiárad minden előttelévőre." *(Az érzelgés öl)* Ez a gondolat beépült Weöres költészetének szemléletvilágába és a versekben megvalósuló értékszerkezet része lett. Eszményei között betöltött valódi értelmére és szerepére a *Tűzkút* szonettjeinek elemzésekor fogunk visszatérni, itt most csak korabeli aktualizáló hatására utalunk, arra a visszhangra, melyet a szövegösszefüggésnél tágabb társadalmi környezetben

elsősorban ideologikus fogalmazásával keltett. Aligha kétségbe vonható negatív korabeli hatását Rónay György tette szóvá, felróva, hogy az „egykedvű, részvétlen kontemplációnak ez az állapota" szembefordítja a kötet szerzőjét kora törekvéseivel és általában „egy földön- és kultúrán kívüli társasutazásra biztat". (RÓNAY GYÖRGY, 1947, 495–496)

Az 1945-ben megjelent könyvben nyilvánvalóan mindenekelőtt a fasiszta háború emberrontó, országvesztő tragédiája sötétlett, de nemcsak hogy hiányzott belőle a jövőt előlegező remény, hanem a reménytelenséget és a történelmi jövő hiányát, a társadalmi távlattalanságot programmá is emelte. A keresett „teljes emberség állapotát" összekapcsolandónak tartotta avval, hogy a társadalom minden jobbító tervét gyanúval kezelje és elutasítsa. „Írmagját se tűrd magadban semmiféle társadalom-javító szándéknak. Mert minden elvont közösség ködkép; és aki a ködben rohangál, előbb-utóbb elevent tipor." *(A közösség-javításról)* A könyv néhány keserű jóslatát az intézményesített forradalomról és a vezető emberek erőszakolt kultuszáról néhány évvel később beváltotta a történelem, de Weöres nem egy, a múltból és jelenből kiolvasható közvetlen jövő árnyai ellen emelt szót, hanem tapasztalatait általánosítva elvetette a társadalmi megoldás minden lehetőségét és formáját.

A kötet individualizmusellenes szemléletének alapgondolatát *Az elmosódó határokról* szóló fejtegetésben fogalmazta meg. „Aki elkezdi lebontani egyéniségét, mindjobban elveszti a határt saját és mások lelke között. Ha embertársa szemébe néz, megérzi annak érzéseit és felismeri: »ez is én vagyok«; ha egy kutyát megsimogat, megérzi annak egybemosódó világát: »ez is én vagyok«; ha egy bútort hosszában érint, átveszi annak tagolatlan csöndjét: »ez is én vagyok«." Az önnön határain túlterjeszkedő, tagolatlannak fölfogott mindenségbe belesimuló új, individualizmus fölötti személyiség eszméje nagyon régi gondolathoz kanyarodott vissza. Már az ind upanisádokban megjelent a misztikus panteizmusnak az a megfogalmazása,

hogy a személyes én, a mindenség és a mindenséget átható isteni erő és akarat azonos egymással. Schopenhauer óta az európai filozófia gyakran emlegette az upanisádoknak azt a részletét, melyben Uddalaka Aruni a fiát alapigazságokra oktatja: „Ez az elmúlhatatlan, amiből ez az egész nagy világ van, ez a valóság, ez a lélek, ez vagy te, Svétakétu." Ezt a részletet idézte Hamvas Béla is az *Anthologia humaná*-ban, és az azonosság panteista törvénye, az „ez vagy te", a „tat vam aszi" tétel öltött formát Weöres könyvében. (SCHMIDT, 1923, 67–72; HAMVAS, 1947, 37–40)

[A kozmikus harmónia esztétikája] Az aforizmaszerű tanácsgyűjtemény a szemlélődő ember lételméletéhez vezetett el a kötetben; a szemlélődő emberhez, aki idegenkedve figyeli a társadalmi jelenségeket, elutasítja az agresszió és az erőszak minden ideológiáját, de a cselekvő részvétel helyett a távolmaradás morális fölényét hirdeti, és a társadalmi be-nem-avatkozást tekinti az erkölcsi tisztaság egyedüli megvalósulásának. A „kozmikus egyneműség" eszméje azonban nemcsak a társadalmi cselekvés elutasításához hozott filozófiainak látszó alapozó érvet, hanem logikájának természetes folytatásaként fölvetette a „kozmikus harmónia" esztétikai elvét is. Ennek fényében pedig nagyot fordult a könyv tartalma. „Figyeld a tünemények szakadatlan áramlását: mind más és mégis mind azonos [...] Figyeld a történelemben, a jelen korban és saját hétköznapjaidban a jó szándék, szenvedély, hazugság, erőszak egymásba mosódó vonulását: mindaz, amit magába véve rossznak, csúfnak, aprónak ismersz, oly harmóniává szövődik, mint a felhők vándorlása vagy a hegykúpok láncolata." *(Az élet megértése)* A „kozmikus harmónia" legfontosabb jellemvonása eszményítő jellege volt. Míg a filozófáló elmélet a reménytelenség komor színeit festette, a belőle származó esztétikai elv a szépség és harmónia uralmát hirdetve arról beszélt, hogy a jelenségvilágnál mélyebben a dolgok diszharmonikus elemei harmóniába rendeződnek, és feltárul a „közös szépség": zava-

rok csak a felszínen mutatkoznak, belül a világ szép és rendezett.

Weöres esztétikájának eszményítő jellegét fogalmazta meg, amikor kijelentette, hogy „a tudomány és művészet hazája nem a lét, az »esse«, hanem a lehetőség, a »posse«, s ha a létben megnyilvánul, attól a lét lesz gazdagabb". A társadalmi reménytelenséget kifejező filozófiai elmélettel tehát szembeszállt az alkotás és alakítás lehetőségét hirdető esztétika. A kötet filozófiai tanítása kétségbe vonta az ember társadalmi megváltozásának lehetőségét, de a benne működő esztétikai elv a művészetet mindenestül a „posse", a lehetőségek területére helyezte át. A létezés nélküli lehetőségek elvont esztétikája megint kétarcú volt: egyrészt elválasztotta a művészetet a valóságtól, másrészt viszont szembefordult a dekadencia művészetszemléletével is, mely beletörődve az élet adott állapotába, a lehetőségeket tagadja meg, és a művészet alakító értelmét veti el.

Az individualizmuson túli individuum, a személyiség fölötti emberi lét Weöresnél már korábban is megjelenő gondolata a kozmikus harmónia eszméjében vált esztétikai mértékké, és benne fogalmazódott meg az élményköltészettel való szakítás. A „közös szépség" elve nem a leleplező irodalomhoz, hanem eszményítő irodalomhoz vezetett, a mesés képzelet és a tündéri varázslat hol mítoszi sodrású, hol lebegő, játékos, áttetsző költészetét támogatta. A költészettan felől mindez a huszadik századi költészet egyik fő irányát alkotó objektív líra ellentéte volt, mert megvalósítója ugyan a versben kifejezendő tartalmat a személyes benyomástól eltávolodva és a jelenségek közvetlenül tapasztalható hatásától elszakadva igyekezett megragadni, de a dolgokat nem csupasz önmagukban, hanem a határtalan egység, a „teljesség" eszméjének nevében átlelkesítve, alapvetően antropomorfizáló módon fogta fel.

A kozmikus harmónia elvének másik, eszményítő jellegénél nem kevésbé fontos jellemvonása az volt, hogy Weöres a harmóniába rendeződő diszharmonikus elemek szüntelen vonulá-

sát, gomolygását, vagyis mozgását hangsúlyozta. „Figyeld a tünemények szakadatlan áramlását: mind más és mindig más és mégis mindig azonos." *(Az élet megértése)* A versíró gyakorlatban ez a metafizikába és irracionalizmusba oltott dialektika ugyancsak megjelent már korábban, az első kötetekben is nyoma van, de tételes megfogalmazása, pontos tudatosodása után Weöres lírájának egyik fő alakító elve lett. A változatlan és változhatatlan lényeg elképzelt mozgását, gomolygó alakváltozását modellálják a versek zenei és képi alkotóelemei, a versek felépítése és a ciklusok belső rendje ezt a szüntelen mozgást közvetíti: a forma ennek az elvnek megfelelően válik tartalommá, a szavak lexikális jelentésénél gyakran lényegesebb mondanivalót közlő tartalommá. E szerint az esztétika szerint az a művészet feladata, hogy a tapasztalati valóságon áttörve bekapcsolódjék a jelenségeket irányító „végtelen áramokba", és a szüntelen mozgást, szakadatlan gomolygást leképezve a „végtelen áramok" valamelyikét sugallja. *(Angyalok)* E dialektikus irracionalizmushoz tartoznak Weöres ettől kezdve mind gyakrabban feltűnő fogalmai a mozgó mozdulatlanságról, az átrendeződő változatlanról, amit a kötetben a „hangtalan zene" képzete fejez ki, és ami annyit jelent, hogy a lelki tartalmak nem mindig, sőt nem is elsősorban a szavak denotatív értelmében fejeződnek ki, hanem „álló és mozgó alakzatokként" jelennek meg, a belső formában öltenek alakot. *(Az értelem fokozatai)*

2. SZÜRREALIZMUS ÉS VISSZAVÉTELE

[A logikai láncolat felbontása] Weöres Sándornak 1945 és 1948 között négy verseskönyve jelent meg: *A szerelem ábécéje* (1946), *Elysium* (1946), *Gyümölcskosár* (1946), *A fogak tornáca* (1947), ezenkívül az Európai Iskola *Index* című sorozatában megjelent 1947-ben egy rövid prózaversciklusa *Testtelen nyáj* címmel. *A szerelem ábécéje* zömmel korábbi kötetekben

megjelent versekből állt össze, szerelmi versekből alakítva ciklust. A *Gyümölcskosár* a gyermekverseiből közölt válogatást, a közzétett huszonnyolc versből húsz megjelent már korábbi kötetekben, legtöbb a *Medúzá*-ban, s a könyvben addig nem szerepeltek között is többségben voltak a korábbi keltezésűek. Mégis jelentékeny iránymódosító áramlatról tanúskodott a két kötet, az összeállítás és elrendezés elve, valamint a témaválogató szempont előrevezető esztétikai kritériumok jelenlétére vallott. A *Gyümölcskosár* – Weöres első önálló gyermekversgyűjteménye – a *Rongyszőnyeg* alkalmiságától az ars poeticát is formáló *Magyar etüdök* felé vitte a ritmuskísérletezés eszközéül használt gyermekdalokat és játékverseket, *A szerelem ábécéje* pedig a *Tűzkút Fairy Spring*-ciklusában talált magasabbrendű folytatásra. A *Testtelen nyáj* kísérlete is – noha részletei megjelentek már *A fogak tornáca* című kötetben – a hatvanas években ért be, a négylapos alkalmi összeállítás a *Tűzkút* prózaverseiben, a Profusa-ciklusban teljesedett ki.

E korszakának két „új" verseskönyve, az *Elysium* és *A fogak tornáca* – noha mindkettő később jelent meg – nem követte, hanem közrefogta *A teljesség felé* című prózakönyvet. Az *Elysium* versei túlnyomóan korábbiak voltak, 1943–44-ben vagy még előbb keletkeztek, nem lehet tehát szó arról, hogy a vademecum gondolatai hatottak volna rájuk, a bölcselmi aforizmák hatása csak *A fogak tornácá*-t befolyásolta. De ebben a kötetben is helyet kaptak régebbi költemények, mert Weöres kötetei sem korábban, sem később nem igazodtak pontosan a versek keletkezéséhez, hanem válogató és egybeszerkesztő szempontjai szerint alakultak ki. Az abban megnyilatkozó szellem pedig, ahogy saját verseit kiválogatta és kötetbe foglalta – túl a közrejátszó esetlegességeken, baráti, kiadói tanácsokon –, az újabb és újabb irányba forduló ízléséről tanúskodott, és kísérletezésének változatait bizonyította. Ezért költészetének a kétségtelen összefüggések és alapvető összekapcsolódások ellenére is meglevő belső korszakhatárai és egymástól elkülöníthető periódusai akkor válnak láthatóvá, ha nemcsak a versek

keletkezésének időrendjére figyelünk, hanem figyelembe vesszük a kötetet alakító költészettani elképzelések hangsúlyvetését is.

Az *Elysium* című kötetben egy hosszú kísérletezés eredményeképpen megvalósult nagyarányú költészettani változásra került a hangsúly. Ez a változás már a *Medúza* idején megérett, és a *Háromrészes ének* körvonalazta is arányait, az átalakulás irányát és természetét pedig még sokkal korábban előre jelezték olyan versek, mint a fúgaszerkezettel kísérletező *Hazaszálló* (1935) és a műhelymunkáról tudósító levelek, s az avval összefüggő cikkek, kritikák, tanulmányok. 1938-ban például arról számolt be Babitsnak, hogy a „pindaroszi metrumban", vagyis a görög kardalköltészet formavilágában és struktúrájában talált rá „igazi *mondanivalójára*", később a ritmikai és tartalmi téma összefonódásáról írt, azt hangoztatva, hogy verseit fölszabadítja a készen kapott ritmussémáktól, és az ütemet maga készíti. (WEÖRES LEVELEI, I. 1.) 1943-ban, a *Medúza* verseinek egybeválogatásakor pedig már izgatott örömmel újságolta Várkonyi Nándornak, hogy a forma mellé megjelent nála a tartalom is, mégpedig minden addigitól eltérő módon. „Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok, mint a zeneműben a fő- és melléktémák, keringenek, anélkül hogy konkréttá válnának, az intuíció fokán maradva. Ezeket a páraszerű gondolatokat egy-egy versen belül többféle ritmus hengergeti, hol innen, hol onnan csillantva őket. „Eddig azért volt nálam a tartalom mindig satnyább a formánál, mert valahogy visszásnak éreztem, hogy versben mondjam el azt, amit prózában is elmondhatnék. Így aztán a forma lett a fő, és a tartalom csak mint a forma szőlőkarója szerepelt. Most végre megtaláltam a csak versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható: a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg. A verssorok az értelmüket nem önmagukban hordják, hanem az általuk szuggerált asszociációkban; az összefüggés nem az

értelemláncban, hanem a gondolatok egymásra-villanásában és a hangulati egységben rejlik." (VÁRKONYI, 1976, 388–389)

Ugyanennek az évnek a végén irodalomtörténeti tanulmányt tett közzé Ungvárnémeti Tóth Lászlóról a *Diárium*-ban. „Ungvárnémeti Tóth élettől elforduló, kristályszerűen zárt, elvont verseit, távoli kapcsolatokra utaló kifejezésmódját, ódáinak személyiségfölötti lendületét a »poésie pure« mai kedvelői kezdik méltányolni. (...) Stílusa olykor elomlóan édes, szinte dekadens, máskor dimenziótlanul szárnyaló, mint Paul Valéryé vagy Rilke utolsó periódusáé. Kereken kimondott és egymáshoz fűzött mondanivalók helyett jobban szereti félig konkretizálódó gondolatok röpülését, egymásra villanását. Verseiben a szerkezet erősen hangsúlyozódik; hol a versszakok, hol a versszorok gondolatritmusa élesen kiemeli a konstrukciót; tobzódik párhuzamokban és ellentétekben. (...) Alig találunk bennük utalást a valóságra, itt már az ideák világában mozgunk; nincsenek többé színek, csak fények és valami határtalan lendület. Itt a gondolatok nem kapcsolódnak egymásba, hanem keringenek egymás körül, mint a csillagok." (WEÖRES, 1943, 271–274)

A tanulmány, melyből idézünk, a *Diárium* 1943. decemberi számában látott napvilágot, s lényegében nemcsak avval egyezett meg, amit nem sokkal korábban saját költészetéről írt Várkonyinak, hanem avval is meglepő hasonlóságot mutatott, amit Hamvas írt róla két hónappal később. Hamvas minden bizonnyal ismerte Weöres tanulmányát, mert ugyanabban a folyóiratszámban ő is szerepelt a *Négy első levél a Magyar Hyperrionból* című esszéjével. Feltételezhető, hogy a szerkesztő éppen a két eszmefuttatás belső rokonságai alapján kérte föl Hamvast a *Medúzá*-ról írandó bírálatra, Hamvas pedig biztos érzékkel hallotta ki Weöres tanulmányából a tárgyán túlmenő önelemzés hangját, és így a költői szándék felől tájékozódva írta meg azt, amit írt. Ez nem csupán filológiai feltételezés, hanem később kibontakozó szellemi kapcsolatuk tartalmához kívánja azt hozzátenni, hogy *A teljesség felé* fi-

lozofáló tételeit kivéve Hamvasnak Weöres költészetére tett hatása csak azt mélyítette el és segítette kibontani, amivel Weöres maga is foglalkozott, de nem fordította szándékától eltérő irányba, noha kezdettől volt különbség a nézeteik között, mint az már a Kenyeres Imrének írott levélből kitetszett.

Az *Elysium* központi jelentőségű versei azt a törekvését mozdították elő, amiről az értekezés nyelvén levélben és tanulmányban számolt be, hogy kristályszerűen zárt szerkezetekben félig konkretizálódó gondolatok repülését érzékeltesse. A tanulmányra felelő *Ungvárnémeti Tóth László emlékére* című vers a strófa-antistrófa-epódus szerkezethez hasonló versszaktagolás alkalmazásával nyilvánvalóan utalt a görög kardalokra, s a változatos, dinamikus ritmus, a szótagszám váltogatása szintén a pindaroszi forma tanulmányozására vallott. A motívumok, képek eloldása, lebegtetése és a vers terében, az írásképben való aszimmetrikus és mégis harmóniába oldódó elhelyezése azt az igényt töltötte be, hogy a szerkezetre és a versfelépítésre különlegesen erős, már-már tartalmat sugalmazó hangsúly kerüljön. A színes, mozgalmas hajnali képeket át- meg átszőtte a „színeken túli virág" és az „ép kehely" s a kopár homok felidézett képe: a „völgyi lét", az anyagi világ a túlvilággal, a tiszta szellemiség birodalmával került minduntalan egybevetésre, kijelölve Ungvárnémeti Tóth helyét az utóbbiban, az „Egy-Változatlan" körében, ami Weöres értékrendjében a magas, példaadó szférát jelentette.

E verstípus nem szűkölködött ritmuselemekben, de jellegét és sajátszerűségét nem ezek szabták meg, hanem a motívumszövés térbeli elrendezése jelölte ki, a felbukkanó, váltakozó és visszatérő képtöredékek, ábraelemek olyan egymásba fonódása és elrendeződése jellemezte, ami bizonyos mértékig a szőnyegminták kapcsolódására és összhatására emlékeztet, vagy távolabbról az építészeti elemek statikai-esztétikai elrendezését juttatja eszünkbe. Részben vagy egészében evvel a verstípussal való kísérletezésből született a *Menyekzői kar 1–4*, *Ábitat* (későbbi címén: *Tüzes csőrű madarakat*), *Örvény*

(későbbi címén: *Arany kés forog*), *A sorsangyalok* (későbbi címén: *A csillagok*) és a *Téli reggel* (későbbi címén: *Az egyesülés*). Ezek a versek mindjárt bemutatták e típus két szélső lehetőségét is. Az *Örvény* kombinációs számításon alapuló nyelvlogikai játékból származott, és nagy jövő előtt állt Weöres költészetében. Íme, eredeti szövege:

Arany-kés forog
a telt szívben és fönn
arany-kés forog.

Fény pattog, éles szilánk,
arany-kés forog
a telt szivben és fönn.

Se határ, se út,
fény pattog
a telt szivben
éles szilánk.

Arany-kés forog
a telt szívben és fönn
fény pattog, éles szilánk,
se határ, se út.

Itt még nem működött tökéletes szigorúsággal a motívumokat elegyítő, sorrendszabó logika, de később, az itt megkezdett úton továbbhaladó *Fughetta* (1955) vagy a *Négy korál, II* (1965) már matematikai következetességgel teremtette meg a nyelvrács tautologikus egyensúlyát. Ennek a fajta versnek bravúrdarabja, egyszersmind kedves önparódiája is a remek humorú *Téma és variációk* (1969). Ismeretes, hogy a modern művészetek majdnem minden ágazata sokat foglalkozott a tér, a felhasznált elemek, a mozgás és a szerkezet lehetséges kapcsolatainak modellálásával. Egy ilyen tárgyú tanulmányban látható volt – éppen az *Elysium* megjelenésének évében –

egy szellemes nyelvrács, mely Weöres e verseinek kombinatorikájára hasonlított. (KOTTÁNYI, 1946, 12–14) Az *Örvény* és a vele rokon versek az „iparművészeti" oldalát mutatták be annak a költészeti jelenségnek, amit Tamás Attila „zenei-iparművészeti" nyelvi alkotástípusnak keresztelt el, és aminek körültekintő, alapos megtárgyalására egész fejezetet szánt monográfiájában. (TAMÁS, 1978) Mi itt más szempontból vesszük szemügyre érett, nagy alkotói periódusait a *Tűzkút*-ig, ezért evvel az alkotástípussal nem fogunk külön foglalkozni.

[Egy verstípus műhelytitka: „A sorsangyalok"] A másik szélső lehetőséget a *Menyekzői kar* és különösen *A sorsangyalok* és a *Téli reggel* mutatta be. Ezek mélyén éppen nem a szabályosan váltakozó szavak és motívumok egyensúlyát kereső nyelvlogikai számítás lappangott, hanem az automatikus írás különleges sodrában keletkeztek. Félálomban, endofáziás állapotban felderengő képek másolódtak itt egymásra, hogy egyik jelentésrétegükben természetleírások körvonalait sejtessék, egy másikban távoli, misztikus szimbólumok homályos üzenetét hozzák, egy harmadikban ősi szerelmi jelképeket ismertessenek föl. A jelentéstanilag többértelmű és alig lekötött motívumok szőnyegszövő harmóniája azonban ezeknél is megteremtődött, s a vers esztétikai szépsége akkor sem válik kétségessé, ha pontos tárgyi-tartalmi elemzésük a megszokottnál nagyobb nehézségekkel jár. A *Menyekzői kar* értelmezéséhez ismerni kell az *Énekek éneké*-t, tudni kell, hogy a „szekér" a meseszekeret jelenti, hogy az „egyesség" a lelki jegyességre vonatkozik, a „jégmadár" a fehérséget fejezi ki, hogy a „feszülő pillér" és a „táncos tűz" szexuális jelképek, a „fényes hal" viszont Jézust szimbolizálja. A *Téli reggel*-hez el kell olvasni Angelus Silesius *Arkangyali vándor*-ából azokat a részleteket, melyeket Szabó Lőrinc már az *Örök barátaink* első kötetében közreadott 1940-ben, tudni kell, hogy a vőlegény-menyasszony párbeszéd alapmintája újra az *Énekek éneke*, tudni kell, hogy a Weöres képzeletét felgyújtó mondákban,

mítoszokban (például a *Mahábhárata*-ban) a férfi- és nőprincípium viszonylagos és felcserélhető minőségek, istenhez való viszonyában mindenki nőként viselkedik, a gyakorlati élettel szemben viszont mindenki férfi, tudni kell, hogy a „hab" az ürességet jelenti és mint ilyen, a sátánhoz tartozik, hogy a „tűz párkánya" a misztikus troposzféra még nem a legmagasabb szellemréteg stb.

Ezek a versek az automatikus írás egy különleges módszerével készültek, mely a későbbi években és évtizedekben is jelentős szerepet kapott Weöres versalkotásában. Az *Elysium* még később említendő darabjain kívül így készült még például a *Merülő Saturnus*-ban megjelent *Stonehenge*-ciklus legtöbb verse, *Az áradatok hatalma* (1964), *Az élet ura* (1963), *A nagy istenanya* (1964), *A vadász-isten*, *A hold tündére* (1964), de nyomot hagyott még a *Tűzkút* szonettjein is, amelyeket részletesen elemezni fogunk. E verstípus nyelvi felszínének a kialakítási módját részletesen ismerjük Weöres Sándor egyik leveléből, melyet 1947-ben írt Fülep Lajosnak, aprólékos elemzést adva *A sorsangyalok* keletkezéséről, szövegformálásáról és jelképvilágáról. Ez a dokumentum alighanem a magyar irodalom legkülönösebb és legérdekesebb költői önelemzése, érdemes részletesebben is megismerkednünk vele, hogy Weöresnek ezt a korszakát és azon belül ezt a később is nagy hatású verstípusát a műhely felől is megismerjük.

E páratlan önelemzésnek magának is megvan a külön története, amit Kardos László írt meg, és ami Weöres kísérletezésének korabeli fogadtatására is jellemző. Weöres – írta Kardos László – „az elmúlt nyáron egy pécsi kertben olvasta fel ezt a költeményt baráti körben. Olyan versértők hallgatták többek között, mint Illyés Gyula, Kassák Lajos, Keresztury Dezső. Megkérdeztük Weörest, volna-e kedve, s tudna-e felvilágosító magyarázatokat fűzni furcsa verséhez. Készséggel vállalkozott. Sorról sorra szálazta alkotását, s egy rutinos filológ nyugalmával és biztonságával, amellett valami elbájolóan oktató, szelíd derűvel tárta föl *A sorsangyalok* rejtelmeit.

A szó szoros értelmében egyenként fejtette meg a sorokat. Elhűlve hallgattuk. Állítom, hogy senki ott közülünk soha rá nem jött volna a versnek arra az értelmére, amelyet a költő imputált művének. A mutatvány lehangoló is volt, föl is izgatott. Weöres jóhiszeműségében egy pillanatig sem kételkedhettünk. Oly átjártan, oly végleges meggyőződöttséggel, olyan sugárzó hittel mutogatta a szavak titkait, hogy – a csalódottságon túl – valósággal megrendített. De el kellett gondolkodnom azon, nem jutott-e zsákutcába az a művészet, amely nemcsak tömegekhez, hanem íme, kiválasztottakhoz se szól, költészet-e a szónak akár legmodernebb értelmében az az alkotás, amelynek egyetlen értője maga a költő." (KARDOS LÁSZLÓ, 1946, 799)

Gondolatmenetünk szempontjából túlságos kitérő volna, ha megpróbálnánk akárcsak utalni is a közérthetőségnek arra az elméletileg mélyreható kérdésére, mely Kardos László aggodalmában rejlik, és ami egyik oldalon a mű közlésképességének feltételeire, másikon pedig az írói szándék és általában a „művészi akarás" szerepére vonatkozik. Nyilvánvaló, hogy bárhogy vélekedik is elméleti alapon az irodalomtörténetírás a szándékvizsgálat és az olvasói hatásvizsgálat arányáról és kapcsolatáról a mű megismerésében, semmiképpen nem hagyhat figyelmen kívül egy olyan dokumentumot, mint Weöres önelemzése. Ez a természetes megismerésvágy működött Fülep Lajosban is, hogy amikor eljutott hozzá a híre a Kardos László által leírt beszélgetésnek, megkérte Weörest, ismételje meg a mutatványt. Weöres, szerencsénkre, tollat ragadott, és egy terjedelmes levélben töviről hegyire elmagyarázta a verset. Így maradt fönn a versalakító szándék e ritka bizonylata. Itt most két részletben közlöm az értekezés legfőbb mozzanatait, de nem abban a sorrendben, ahogy Weöres előadta, hanem a vers misztikus tartalma elé – amivel ő kezdte – a nyelvi megformálás műhelymunkáját helyezem.

„(. . .) szoktam néha úgy írni verseket, hogy a vers keletkezésében való részvételemet minimálisra redukálom, s a vers létrejöttét úgyszólván a poézis hatalmaira bízom. Ez a következő metódussal szokott történni: rögtönzök néhány sornyi értelmetlen szöveget, például:

hobu mohu tollubu mehei télán
litulu kavui vovun
pendumnu litto kohul bo
haunbum ive ivon igede

Mikor ez az értelmetlen szöveg elkészült: elkezdem a felsorakoztatott értelmetlen szavakat ízlelgetni, hogy melyiknek milyen fogalmak felelhetnek meg leginkább. Például »hobu«-nak megfelelhet: sötét, homályos, nyugodt, nyugodni, nyugvás, gúzs, szűk, fal, kuckó, odú, pince, barlang, guggolni, zsugorodni, száradni. »Mohu«-nak: sötét, oldott, kígyó, kékes-zöld, páfrány, kanyarogni, mocsár, békanyál, tespedni. »Tollubu«-nak: lengő, lengeni, remegni, lobogni, vihar, zuhatag, sisak, madár, szárny, létra. »Mehei«-nek: sok, keverék, átmenet, padló, bürü, szürke. »Télán«-nak: éles, nyílt, nyitott, szabad, forogni, felső, csúcs, kard, penge, tőr. – »Litulu«-nak: fuvola, énekesmadár, lila, rózsaszín, édes, gyengéd, lejteni, játszani, halom, hullámzani, változni. »Kavui«-nak: szöglet, szögletes, emelet, érdes, szökőkút, szökellni, friss, harapni. »Vovun«-nak: vörhenyes, barna, domború, hegynyereg, hágó, domb, horpadás, homorú. (. . .)

Mármost mindegyik értelmetlen szó egy csomó értelmet kapott: tehát elkezdtem »megfejteni« és »magyarra lefordítani« a szöveget. Persze nemcsak egyféle megfejtése van az ilyen szövegnek, hanem legalább százféle és mind más-más. Például a fenti szöveg egyik rögtönzött »fordítása«:

Kétszeres sötétség lobog és forog a sokféleségben:
fuvolahangként szökell a magasba
és dobhangként süllyed a barlang borújába,
érc-kopárság a tiszta csillag-nyáj alatt.

Másik »fordítás«:

Gúzsbakötve kanyarog a viharban a por,
vörhenyesen hullámzik és szökken,
majd a mélység delejes görcse összegöngyölíti,
és ágasbogasan és mégis szelíden eltisztul a tánca.

Így csinálhatnék további »fordításokat« is, egyre lazábban alkalmazkodva a megadott értelmezési lehetőséghez; például ha egy helyen a »nappal« szót találom, de alkalmasabb volna az »éj« vagy a »hajnal«, vagy bármi más, hát azt veszem; hiszen a felvonultatott fogalomsor nem arra szolgál, hogy görcsösen ragaszkodjak hozzá, hanem hogy impulzust adjon. – Aztán következik a létrejött nyers szövegek megformálása, ahol már egyáltalán nem ragaszkodom azokhoz a fogalmakhoz, melyekből elindultam. (. . .)

Ezek után rátérek *A sorsangyalok* keletkezésére.

Így szóltam magamhoz: »Sok-mindent kaptál már sorsod angyalaitól: köszönd meg nekik egy himnusszal. S hogy a himnuszban mi legyen, azt bízd őrájuk.«

Elindulásul leírtam négy értelmetlen sort:

1. naur glainre iki
2. vobe gollu vá
3. tian plitei keumu tié
4. hom vonnon mí

Mindegyik szónak 10–20-féle értelmet adtam, aztán »lefordítottam« egymás után tizenkétszer; de a sorokat közben cserélgettem, hogy a szerkezet változatosabb legyen; s olykor csak három sort vettem, olykor pedig egy sort kétszer is. Ha az egyik strófában 1–2–3–4 volt a sorok sorrendje, a következő-

ben, mondjuk, 2–4–1–3, vagy 1–2–1–4–3, vagy 1–3–2 stb. – Így keletkezett a következő nyers szöveg:

Szegély kedves csúcsai
lassú ballagás lelkei
a vén útnak rangot adnak.

Fal-tető mosolya,
törvény hullámának öröme,
lomha foltokra fény-hullás
csillogva zeng, fájdalom és mámor felett. (...)

Ez (...) *A sorsangyalok* első alakja. Ezt elkezdtem kötött formába átfaragni, csak igen lazán alkalmazkodva az első alak motívumaihoz. – Formául kínálkozott a 3 és feles és 4-es trochaikus sorok váltogatása, azzal a dallamosabbá tevéssel, hogy a trocheusokat pótolni, váltogatni nemcsak spondeussal és pirrichiussal lehet, hanem daktilussal és tribrachissal is, sőt helyenként még jambussal is. A daktilus és tribrachis valami megremegő, gyorsuló hatást visz a trochaikus versbe, a jambus pedig disszonáns ellenáramot ad. – S a rímképletet folyton váltogattam, hogy a vers hangulata ide-oda forogjon, mint egy lebegő kristály."

A levél eddigi részleteiből nyilvánvaló, hogy a vers születésének, formálódásának, kialakulásának első köre abba az alkotómódba tartozik, amit a modern irodalomban automatikus írásnak neveznek. Jól ismert módszer ez az avantgarde mozgalmak történetében, ide tartozott például Breton és Soupault híres közös műve, a *Les champs magnétiques*. Az is köztudott, hogy az automatikus alkotásnak a dadaizmus és szürrealizmus áramában két nagy válfaja alakult ki: az objektív és szubjektív automatika. Az objektív automatizmusnál – amit René Char találóan nevezett mester nélküli kalapácsnak – valami gépezet vagy szisztéma egyszerűen kiiktatja az alkotói

tudatot. Van, aki a szavakat egy kalapból húzza ki, John Cage a légypiszkot használja fel hangjegyek gyanánt. Karl Appel táncol, és a zene ritmusára festéket löttyint a vászonra. Weöres írt objektív automatikus verseket is, ilyen például *A szörnyeteg koporsójá*-nak *Finalé*-ja (1955–1960), mely úgy készült, hogy kiírt minden tizedik szót Rákosi Viktor *Elnémult harangok* című regényéből, a *Collage* (1967) Káldi János, a *Stewardessek a repülőgépen* (1967) Tolnai Ottó verseiből készült véletlenszerű kiemeléssel, s ilyen még az *In memoriam Devecseri Gábor* (1971) és az *Összekevert újságcikkek* (1972). (HORNYIK, 1967, 1125; BATA, 1979, 366) A szubjektív automatizmus evvel szemben a szabad asszociációkat hívja elő. Ennek végletes formája a pszichodelikus művészet, a „psychodelic art", amikor a művész kábítószerrel kapcsolja ki gátlásait. De mint a modern művészetben annyi más, ez sem új, hiszen De Quincey nagyszerű könyve, a *The Confessions of an English Opium Eater* 1821-ben jelent meg, a romantika nagy hullámában.

Ha kategorizálni akarjuk azt, amit Weöres a levélben eddig előadott, azt kell mondanunk, hogy *A sorsangyalok* keletkezésének első és Weöres által részletesen elbeszélt mozzanata a szubjektív automatizmus körébe tartozott. Egy önkéntelen előtörő értelmetlen hangsor volt a vers első eleme. Az értelmetlen hangsort aztán az automatikus írással rokon szabad, hangulati asszociálás próbálta meg az értelem felé terelni. Ez volt a hangsor „lefordítása"; de még ugyancsak távol állt a tudatos tartalomteremtő munkától.

Az értelem és tartalom felé a metrikai formálás esztergapadján haladt a költemény. Nem véletlen, hogy az automatikus vers mindig kötetlen, kötött rímet, ritmust nem ismer, mert a kötelmek-kötöttségek már a tudatos alakításhoz, a költészet fáber jellegéhez tartoznak. Ahogy metrikailag-szerkezetileg kialakult Weöres ízlése szerint az értelmetlen és formátlan hangsorból a formás, szép hangzású vers, úgy mosódtak el az automatikus írás eredeti nyomai, és a vers egyszer csak

különös filozófiai tartalom áramkörébe kapcsolódott. Most lássuk Weöres önelemzéséből a vers transzcendens gondolatmenetének misztikus-filozófiai tartalmára vonatkozó részét.

„A sorsangyalok: a Párkák vagy Moirák, vagy Lipikák, vagy a Karma hatalmai, vagy a kauzalitás szellemei; az az angyalrend, mely a történések következményeit tükörszerűen visszaveri a teremtett világra. Ha a világot egy biliárdpartinak tekintjük, akkor ez az angyalrend jelenti a biliárdasztal szegélyét, melynek a golyók nekiütődnek, és onnan törvényszerű szögben visszaütődnek. Ez az angyalrend mintegy a teremtett világ szegélye, mely a történéseket felfogja, és szinte »kiértékelve« visszaveri. A keresztény misztika »második hármasa«: a fizikai-biológiai történések Hatalmai, a tudatos cselekvések Virtusai és az értelemfeletti történések Dominációi.

Strófánkénti elemzés:

1. Tág tető láng-ormai
nem átallnak a görcsös útnak
díszt és rangot osztani.

A sorsangyalok (a teremtett világ felső, tüzes ormai) az életet (a görcsös utat) díszessé-rangossá avatják azáltal, hogy felülről részt vesznek benne. Nélkülük az élet csak por és sár volna; ők sugározzák bele a törvényt, a felelősséget, a magasabb valóságot.

2. Párkányok fehér mosolya,
bontakozó csók bársonya
függ a magasban, forr a mélyben
fájdalom és mámor kerekében.

A sorsangyalok: a világ felső, tiszta párkánya, fehér márvány-mosolya. Mindenben részt vesznek és mégis mindig legfelül vannak, elérhetetlenül; ezáltal olyanok, mint egy bonta-

kozó csók, mely mindig csak készülődik és soha el nem csattan. Magasban vannak, elérhetetlenül; de ott vannak mindenütt a mélyben is, a fájdalom és mámor »kerekét«, törvényszerű forgását intézve.

3. Kulcsos könyv betü-lelkei
lóbálják a gyík-fejü lámpát,
az eleven bőr villogását
szüntelen teremteni.

A sorsangyalok (a Sors Könyvének betűi s ezáltal tartalmai, lelkei) adják az élet elevenségét, hevét; ez az isteni tűz azonban, amint a lenti sáros elemekkel érintkezésbe kerül, démonivá, sárkánnyá válik: »gyík-fejü lámpa«. Ez a felülről jövő tűz teszi az alsó világ felszínét („az eleven bőrt") villogóvá; minden tisztátalanságában és durvaságában is a magasságot tükrözővé.

4. Fal-szegély fény-kútjai
szállnak a lompos ballagásra:
gyík-ujjak mindennapi
zárulása és nyilása.

A sorsangyalok (a világ szegélyének fényforrásai) ráragyognak a lenti sár-elem lassú-menetű periódusaira. Ez a ragyogás ütemes: zárulnak és nyílnak a »gyík-lámpa« ujjai.

5. Tág tető láng-ormai,
kulcsos könyv betü-lelkei
lanyha port puha illanással,
lomhaságot ütem-vonulással
nem szűnnek betölteni.

A sorsangyalok teszik a lenti port puhán-illanóvá (a durvát bájossá, a lélektelent lelket-hordozóvá), s a teremtett világ tehetetlen lomhaságát ütemessé, ütemes periódusokon át ki-

bontakozóvá. Ők viszik az alaktalan iszapba az ütem égi, érlelő elemét.

6. Hű bivalyként húz az ütem,
vásznak imbolyognak a szélben,
aprón mint a tengeren,
lángrózsák lehelletében.

A magasságos ütem, ahogy a lenti sárba kerül: lomha, nehézkes, de hűséges-türelmes vontató-állat. Húzza a »vásznakat« (az elfoszlókat, tarkákat, a mulandó burkolat) a tenger-szerű végtelenségben, a »lángrózsák« (sorsangyalok) fényében-tüzében.

7. Őrzik az eleven bőr varázsát
kulcsos könyv betü-lelkei,
sóvár hús nehéz dobogását,
szárnyat, amint a port veri.

A sorsangyalok vigyáznak az általuk átlelkesített lenti durva világra. »Sóvár hús nehéz dobogása«: a sár éledni-átfűtődni kezd, egyelőre durván és mohón. »Szárny, amint a port veri«: felszállni kíván és lenn vergődik.

8. Párkányok fehér mosolya
pőreség izzó havában,
mozdulatlan bontakozásban:
zengő »mindig és soha«.

A 2. strófa motívuma tér itt vissza. A sorsangyalok szakadatlan ajándékozzák magukat a világnak, mint egy pőrére-vetkőzött nő; de mégis elérhetetlenek, külön-maradók (bontakozásuk mozdulatlan, változatlan, mindig-egyforma). Ők »mindig« odaadják magukat, és mégis »soha«.

9. Ó, a fakó föld iszonyu láza!
vázzá száradó virága!
győzik e lázat ontani
tág tető láng-ormai,
égi év örök világa!

A »mindig és soha« szomjaztatja az életet. Az élők a megkapottnak és megkaphatatlannak kettősségétől lázasak; láztól kivirulnak és láztól elhervadnak. Ez a láz a sorsangyaloktól árad az élet éveinek és világéveinek periódusaira; a sorsangyaloktól, kik változatlan-egyetlen-örök égi évben élnek.

10. Mélyén a ködös áradatnak
ütem bodrai rejlenek,
görcsös útnak rangot adnak.

Az 1. strófa motívuma. A sorsangyalok rangot, létjogot adnak a lenti sárnak, azáltal, hogy az ütem égi váltakozását viszik bele, az előző strófában említett lázas periodikusságot.

11. Tüzes gyík-fej füstöl a légben,
élő bőrön fény-habok;
száz kendő, kalap imbolyog
lángrózsák lehelletében.

A 3. és 6. strófa motívumainak vegyülése. A magasban a sorsangyalok gyík-lámpája, a mélyben az élők bőrén ragyog e lámpa fénye. Az élő-testek, a mulandó burkok („kendő, kalap") groteszkül, tragikumikusan imbolyognak a sorsangyalok tüzében.

12. Menny betűi, csillagok
rezgő dajka-dalra kelnek:
zöld sürüségben, mint halott,
hófehéren alszik a Gyermek.

A sorsangyalok a sár-világból kifejlő lélek dajkái. A lélek a tenyészet szövevényében (»zöld sürüségben«) sápadtan, betegen alszik, s olyan, mintha halott volna. S ez a »hófehéren alvó gyermek«: Jézus, a minden emberben meglévő, halhatatlan, isteni lélek. (. . .)"

Íme, a tizenkét szakasz tartalmi magyarázata Weöres előadásában. Előttünk áll tehát a vers két szélső övezete: az egyikben feltárult a nyelvi anyag kibontakozása a szürrealista automatikus írásból, a spontán alaktalanságból, a másikban – evvel szinte szöges ellentétben – megmutatkozott minden kép, minden motívum szigorú determinációban működő allegorikus világa, mégpedig egy transzcendens és misztikus gondolatmenetre vonatkozva. A teljes spontaneitás és a tökéletesen zárt allegória-rendszer úgy viszonylik egymáshoz, mint a mértani körön két egymás mellett levő pont: egyik oldalról a lehető legkisebb, a másikról a lehető legnagyobb távolság választja el őket egymástól. S ami kettőjük között van, az tulajdonképpen maga a vers. De a vers kísérlet volt, laboratóriumi munka, ahol a költő éppen az egymással hadakozó két elemet, a nyelvi spontaneitást és a tartalmilag tökéletesen zárt allegóriát öntötte össze egy lombikba, vállalva az egyveleg azonnali robbanását. Tudatában is volt kísérlete merészségének, „tudom azt – írta Fülepnek –, hogy ha kísérletem nyaktörő, csak az én nyakam törik ki; s ha kísérletem eredményes, ez az eredmény mindenkié". Az olvasóinak hasznára kísérletező, veszélyeket is vállaló költő önfeláldozó póza azonban nem lett volna méltó sem Weöres pózokat mindig kerülő lelki tulajdonságaihoz, sem a kísérlet jellegéhez, ezért levelét gúnyosan, professzorát talán meg is botránkoztatva, vaskosságukban is kedves, játékos sorokkal zárta le: „Hogy a vers tartalma, a sorshatalmakról való tanítás hogyan bújt bele az értelmetlen sorokba, s hogyan vált az egész vers gerincévé: ezt nem tudom. Ez a művészet csodája, hogy az ember sokkal nagyobbat szarik, mint amekkora a seggén kifér. A művészet

nyilván nem e világról való; az elemzés csak addig a kapuig tudja nyomon kísérni, ahol az ismeretlen kezdődik." (WEÖRES LEVELEI, III. 1.)

[A kiegyensúlyozódás és a dalforma] A sorsangyalok alkotómódja kétségtelen rokonságban volt a szürrealizmussal. Már Németh László is megjegyezte, hogy „Weöres lírájában ott ég az újkori kísérletezőkedv, amely századunk szürrealizmusát is létrehozta". (BORI, 1965, 69) Költészetének szürrealista vonásait Bori Imre dolgozta fel legrészletesebben, megállapítva, hogy noha nem programos szürrealizmus az övé, „de költői pozícióit szürrealistának minősíthetjük mind a »költő«, mind szándéka, mind pedig az »eredmény« szempontjából is. S mi több: éppen Weöres Sándor versvilága az, amelyben ezek a szürrealistának nevezhető jegyek hiánytalanul, szintézisként vannak adva: költői »prae-állapotok«, »aranykor-vágyak«, ugyanakkor az »objektív« művészre jellemző distancionális formakezelés, a végletesen szubjektívnak egy végletesen »objektív«, a szerepjátszás változatait reveláló jellege az, ami Weöres Sándor költői »irányát« jellemzi." (BORI, 1970, 233) Ha túlzásnak tartjuk is, hogy *A teljesség felé* tantételeitől kezdve az *Orbis pictus*-ig és a *Magyar etüdök*-ig mindent a szürrealizmus bűvészkalapjából húzzunk elő, és még a szerepjátékról tanúskodó versekben is a szürrealista automatizmus áradását gyanítsuk, mint Bori Imre, nem képzeljük azt sem, hogy Weöres lenne az a realizmust szürrealizmussal tökéletesen elegyítő varázsló, akinek Szentkuthy Miklós állította be. (SZENTKUTHY, 1947, 41–52) Weöres költői fordulatában nem lehet és nem is szabad eltagadni a szürrealista vonásokat.

A *Medúzá*-val elkezdődött és az *Elysium*-ban és *A fogak tornácá*-ban tovább folytatott változás formai, költészettani összefüggésekben egy különös és egyéni szürrealista fordulatként értékelhető, ha az általános kategorizálás viszonyítási sémáit helyezzük előtérbe. A szürrealizmus körébe sorolta az automatikus írás, ami ettől kezdve újra és újra alkalmazott

versírói eljárása maradt; az *Elysium*-ban a már említetteken kívül még evvel az eljárással készült az archaikus töredékekre emlékeztető *Áldozati táblák* és a természeti mondák hangulatát sugárzó *Patakmonda*, mely szelíd mesévé old egy drámába, sőt tragédiába illő történetet. Az ősi mítoszok és transzeurópai kultikus énekek nyelvén megszólaló versek – *Tavaszünnep előestéje* és az *Első emberpár* – ugyancsak a költői fordulat stílusvívmányait gyarapították, és ha nyelvük és képszerkezetük távolabb volt is a szürrealizmustól, mint az előbb említetteké, a valósághoz viszonyított előadásszintjük mégis annak körébe vonta őket. Az Aphroditét megidéző *Anadyomené* a nyelv laza, önkényes logikájával, a szavaknak a szótári jelentésüktől való elszakításával, az *Atlantis* pedig emlékezésláncával, asszociációival, álomszerű fátyolával utalt a szürrealizmusra.

Legszélsőségesebb kísérlete, az *Eidolon* a *Magyarok* 1947. januári számában jelent meg, s később csak a *Tűzkút* lapjain kapott helyet *Az áramlás szobra* címmel.

nyugmozgás siethez indul sietben ablakik
feje istenek árnyékszéke vágtat
árnyékvillámszék nyers tündérhús csepeg

ló puszta paripa sivatag
pulószta sipavaritagpa
forró arany zivatar

hideg fekete
ködhenger
kőfürt gránitbora
párolog
szemcsés fekete sziklafüggöny
gőzölög

éj kert hold pad
üres szívdobogás
dobéjdob dobkertdob dobholddob dobpaddob
föld homok kavics

lámpás madarak ablaksora
folyton távozik

1947-ben nagy megütközést keltett ez a vers az olvasóközönség körében, sokan méltatlankodtak szokatlansága miatt, és szándékos bosszantásnak tartották, ha nem éppen szélhámosságként könyvelték el. Az *Újhold*-ban (Somogyi) Tóth Sándor foglalkozott vele, a *Szivárvány* hasábjain rendezett vitához pedig többek között Laczkó Géza, Pátzay Pál, Fodor József, Kassák Lajos és Zathureczky Ede szólt hozzá. Az *Eidolon* kettős kísérlet volt. Egyrészt a nyelvtani szabályok fellazításával, igék önkényes főnevesítésével és főnevek igésítésével, szavak szabálytalan összekapcsolásával folytatott teherpróbát, másrészt a sűrítő költői kifejezés filozófiai lehetőségeit próbálta ki, azt kérdezve, hogy meg lehet-e ragadni a mozgás lényegét mozdulatlan szavakkal, és a mozgásról mint „ideabeli valóságról" készülhet-e megfelelő nyelvi másolat, eidolon.

De az új alkotómódot és verstechnikát kikovácsoló fordulat legfőbb vonása nem a szélsőség, hanem az egyensúly volt: a sajátszerű szürrealizmus mindig magában hordta a szürrealizmus korlátozását, részleges visszavételét, és a vers mintegy megállt a *Nyugat*-nemzedékek által kimunkált képszerkesztésmódok és az *Eidolon*-szerű szélsőséges kísérletezés között, azokon túl, ezek előtt. A használhatóság gyakorlati elvéhez igazodó formáló elv maradt felül: a versíró technika már csaknem gépezetszerű rendszerességgel alakult úgy, hogy az indító energia egy túllendítő mozdulatot hozott létre, aztán a vers végső formába öntésének munkaszakaszában ez a mozdulat lefékeződött, megszelídült és átalakult. Ez történt az automatikus írás folyamatában, amire *A sorsangyalok* keletkezéstörté-

nete szolgált példával. Az értelem nélküli hangcsoport a formálás során ahelyett, hogy még szétbontottabbá, szabálytalanabbá és korláttalanabbá vált volna, visszafelé, az értelem és tartalom felé mozdult el, a formálással értelmet és tartalmat kapott. Weöres most sem szegődött kidolgozott ars poeticákkal rendelkező mozgalmak szolgálatába, s bár tudatos figyelemmel kísérte az új törekvéseket, a zenétől a képzőművészetig, a maga útját járta, és saját zászlaja alatt hajózott.

A költői fordulat e kiegyensúlyozott, korlátozott szürrealizmusának legjobban a rövid, egy-két oldalt meg nem haladó kompozíciók feleltek meg. Weöres kísérletezett hosszabb, terjedelmesebb műalkotásokkal is, köteteiben közreadott verses drámát (*Endymion, Drámatöredék*) és eposzfeldolgozást (*Gilgames*), de ezek a kevésbé sikerült művei közé tartoznak. A rövid kompozíciók között is legszebb verseit akkor a dal műfajában írta. Szorosan kapcsolódott evvel a korabeli magyar költészethez, mert sokan kísérleteztek akkor a dalforma megújításával: Darázs Endre, Juhász Ferenc, Kormos István, Nagy László és mások találtak szövetségesükre Weöres kísérleteiben, melyek során a sokágú műfaj legkülönfélébb műnemeit végigpróbálta.

Az *Elysium*-ban megjelent *Meghalni* Juhász Ferenc *Ezüst*- és *Mária*-típusú verseivel volt rokonságban, a kép az érzékelhető látvány fölé emelkedett és látomássá vált, hogy a vihar előtti pillanatot „határhelyzetté" növelje, és az *Eidolon*-ban is kifejezett tartalmat, a mozdulatlan mozgást, a megdermedt fényt és ezen keresztül a keresett „létegység" eszméjét sugalmazza. A *Táncdal* és a hozzá hasonló halandzsaversek a tiszta zenei hangzás kísérletei voltak:

panyigai panyigai panyigai
ü panyigai ü
panyigai panyigai panyigai
ü panyigai ü

kudora panyigai panyigai
kudora ü
panyigai kudora kudora
panyigai ü

Itt az ellenállhatatlanul erős ritmus zabolázta meg az értelmetlen hangcsoportot; ezek a dalok azonban csak a felszínen érintkeztek a szürrealista spontaneitással, a gyökerük távolabbra nyúlt, és hagyományukat a folklóron és a szekták rítusnyelvén át egészen a kora keresztény glosszoláliáig nyomon lehet követni. (SCHÜTZ, 1940, 163–196) De már az effajta értelmetlen ritmikus hangcsoport is képes értelmes asszociációkat kelteni, a „panyigairól" eszünkbe juthat például az a Pönögei Kis Pál, akinek neve mögé Petőfi bújt el 1843-ban, hogy kiadja népies dalait. (HORVÁTH JÁNOS, 1926, 68) Még messzebb volt a szürrealista érintéstől *A fogak tornácá*-ban közreadott *Búcsúzás:* ez a mesterien letisztult, már csaknem teljesen eszköztelen négysoros olyan volt, mintha egy kínai daloskönyvből vagy egy szentimentális-romantikus chansongyűjteményből került volna elő.

Öröktől szerettem minden szerelmet.
Gyermek ölében sírtam, mint a gyermek.
Száraz kóró hajlok a téli rögre.
Édes mindenem! elhagylak örökre.

A vörös palást ugyanitt jelent meg, de megint más irányban folytatott kísérletről számolt be, és a *Háromrészes ének*-et követve a zenei szerkezetek modellálását használta fel a születés és halál témájára szőtt versdallamokkal. Végül Weöres kísérletezett humoros, szatirikus, groteszk dalokkal is, ezek közül a legjobb, a *Relációk* (1947) csak *A hallgatás tornyá*-ban került kötetbe.

A dal műfajában írt legszebb verse ebben a korszakban a *Tavaszi virradat* című hajnalköszöntő volt. A kétszakaszos, ti-

zennégy soros vers témája a hajnal, tartalma az ember és a természet viszonya, eszméje pedig az ember lelkében megteremtendő derűs harmónia. Eredetileg így hangzott a kötetben:

Kakas kukorít, hajnal kivirít,
a réti rigó dala röppen,
arany-bivalyok gerince ragyog
márvány-eres égi ködökben.
Ma ládd: a himes föld, láng-habos ég
csak láz-tünemény, csak híg buborék,
széthull, tenyeredbe csöppen.

A lábadon itt topánka szorít:
ez a föld! a gyökér-ölü erdő!
a homlokodon kék pántlika fon:
ez a menny! a fejedre tekergő!
igaz csak a szív, a kalitka-madár,
kit féltésed vasrácsa bezár:
ha elszáll, vissza sosem jő.

A tizennégy sor tökéletesen ötvözött egybe olyan távoli stílusokat, mint a harsány népdal, a komor mítosz és a kifinomultan stilizált rokokó hangja. Szentkuthy Miklós már említett tanulmányában egyenesen remekműnek nevezte, Lengyel Balázs azt írta róla, hogy „a mindenség nagy összefoglalását képes két versszakban megidézni". (LENGYEL, 1948, 106) Szentkuthy a kisgyermek vízióját, a *Kalevala* születését emlegette a vers derűs báját elemezve, Lengyel Balázs a felderengő „ős-virradat" képét csodálta. Ez a kis dal csakugyan összefoglalta Weöres kísérleteinek vívmányait: benne volt a minden hagyományt felölelő és mégis új nyelv, benne volt a távolit és közelit egybevillantó új képszerkesztés, és benne volt a költő derűs életszemlélete, ami a mindennapi küzdelmek fölött, csillagmagasban jött létre.

A költészettani fordulatot megteremtő versek nem a tapasz-

talati valóság szintjén bontakoztak ki, hanem képzeleti szférában, fikciós szinten játszódtak, ha mégannyi nagyszerű megfigyelést közöltek is, mint a *Tavaszi virradat*. A kifejezés szürrealista fordulata egy platonikus eszmét segített érvényesülni (TAMÁS, 1979, 63), a versek tematikai és tartalmi rétegein annak a Weöres első kötetei óta lényegében változatlan eszmének a sugarai törtek át, ami *A teljesség felé* eszményítő esztétikájában is megfogalmazódott. Hasadás, fájdalom, tépettség csak a jelenségvilágban van, a lényeg magasabb övezetében bontatlan egység uralkodik: amott a diszharmónia, itt a harmónia, ott a szétziláltság és háború, itt az összhang és béke, ott a részekre töredezettség, itt a hiánytalan egész az úr. A költőnek pedig az a dolga, hogy a harmónia ábrándját őrizze, a harmonikus életszemlélet eszményét sugározza tekintet nélkül arra, hogy a társadalmi valóság adott körülményei között megvalósítható-e. Az „ős-egész" volt ennek az eszmének a varázsszava azóta, hogy az *Anyámnak* című versében 1937-ben először leírta, s ez a szó lett Weöres eszményeinek és illúzióinak legfőbb szimbóluma, kimondatlanul is ott derengett verseiben, hűségesen és makacsul ismétlődött újra és újra. A „Szép parancsa: a teljes öröm!" – fogalmazta meg ugyanezt hitvallással az *Anadyomené*-ben. Egyszerre volt ez az eszmény romantikus lelkületű és ábrándos, és egyszerre volt esztétizáló, mert az ajánlott megoldást a szépség megvalósulásához kötötte, a művészet hatáskörébe iktatta. Nemcsak az ő költészetében nem volt új fejlemény ez a valóságnak nem elemző megragadására, hanem átpoétizálására törekvő ars poetica, de megjelent majdnem minden nagy történelmi és társadalmi változás idején az európai irodalomban, majd minden nagy értékválság és értékátalakulás korszakában megszólalt. Előbbi voltak a nagy romantikusok, s hasonló törekvés hatotta át Novalis, Keats és a „földi menny" eszméjével viaskodó Vörösmarty nem egy költeményét is. (MARTINKÓ, 1977, 172–221) A fordulathoz tartozó versek fölött mindig ez az egy eszme világított, mint a kísérletezés útvonalának

iránymutató csillaga. A harmónia eszményének azonban megvolt az ára: a teljesség áhítójának éppen arról kellett lemondania, amire vágyakozott. A kísérletezés formai vívmányai pazar bőségben tobzódtak, de Weöres a téma és a tartalom tekintetében mintha kénytelen lett volna beérni a változatok körülhatárolható csoportjával. Ha az Ingarden által meghatározott „ábrázolt tárgyiasság" rétegét (önkényesen, nem általános érvénnyel) felbontjuk három rétegre, témára, tartalomra és eszmére, akkor azt kell mondani, hogy e versek az emberi élet legáltalánosabb alaphelyzeteiből (születés, szerelem, halál) vagy a természeti ismétlődések, napszakváltozások (alkony, hajnal) köréből merítették témájukat, a témában megragadott tartalom pedig legtöbbször polaritásokra, kapcsolatokra és viszonylatokra vonatkozott (fenn – lenn, isten – ember, szellem – anyag, férfi – nő stb.). Amikor Weöres elhagyta ezeknek az általánosságoknak és elvontságoknak területét, akkor nem sikerültek a versei. Két irányban tért el a fordulathoz tartozó versek általános témáitól és tartalmaitól: személyes élmények megfogalmazásával és társadalmi-politikai témákkal.

A személyes élményeket és benyomásokat megfogalmazó versekben – például *Naplójegyzet* (későbbi címén: *Derű*); *Háborús jegyzetek, 1944; Nyomor* (későbbi címén: *Ijedtség*), *Padlásablak* – az élmény esetlegességeken keresztül megnyilatkozó konkrétsága siklott ki a keze közül. A személyes réteg nem öltött sugalmazó erejű képi formát, hanem vagy egyszerűen elmesélte a versírásra ösztönző lelkiállapotot, vagy tételszerűen összefoglalta. A legjobb ezek közül a *Padlásablak* című kis kétszakaszos vers volt, de ennek belső íve is rohamosan emelkedett az egyediségtől az általánossághoz, és a második strófa már a szemlélődő egykedvűség típusos megjelenítésével fejeződött be. 1947-ben nemhiába írta egyik levelében Hamvasnak, hogy „vissza kell alázatoskodnia" az olyan egészen lélektelen témákhoz is, mint hogy bablevest evett ebédre, mert kísérleteiben kikovácsolt eszközei erre voltak legkevésbé alkal-

masak. (WEÖRES LEVELEI, IV. 3.) Igaz, költői hajlama és alkata is másfelé vitte.

Költői előrehaladásának, fordulatának fő sodrán kívül születtek társadalmi-politikai versei is. Alig néhány tartozik ide: *A reménytelenség könyve, Magyar tanulság, XX. századi freskó* és az élménylírából ide is sorolható *Háborús jegyzetek*, a *Nyomor*. Az 1946-os *XX. századi freskó* kivételével mind 1944-ben keletkeztek, de mivel új köteteiben láttak napvilágot, mégpedig kivéve a *Háborús jegyzetek*-et, mind *A fogak tornácá*-ban jelent meg, az eszmei visszhangjuk és befogadói hatásuk kialakulásában szerepet játszó tartalmi viszonyítás nem eredetük, hanem megjelenésük idejét vette alapul. Annál is inkább, mivel noha ezek a versek a háborús megrázkódtatás testi és lelki szenvedéséből születtek, mégis messze sodródtak a korabeli magyar költészet hasonló témájú verseitől. Weöres következetesen érvényesítve *A teljesség felé* lételméleti tételeiben is kifejtett gondolatait, a társadalmi megváltás tökéletes reménytelenségét hirdette, és akkor, amikor a romok felett legtöbben a jövő lehetőségeinek zászlóit látták lengeni, ő egyedül az „Undor Angyalát" látta az égen, amint „fütyülve a romokra vizel". Amikor a magyar társadalom többsége épp a közös cselekvés erejében bízott, ő csak nevetséges felhőkakukkvári fontoskodást gyanított minden törekvésben.

Általánosító szavai éppen különös időszerűsítésnek hangzottak s tévesztett eszméi, végletes tételei végletes anatémát vontak egész költészetére. 1947-ben Rónay György a *Vigília* hasábjain kétségbe vonta társadalmi jóhiszeműségét (RÓNAY GYÖRGY, 1947, 501), Szigeti József pedig egy szenvedélyes sodrú kritikában vádiratszerűen olvasta rá a *Forum* lapjairól, hogy „a reménytelenség világának szociális-politikai alapja nála: a magyar reakció". (SZIGETI, 1959, 220) Ebben az ítéletben a verseknek nem a tényleges összefüggése, de valóságos korabeli hatása tükröződött: csakugyan nem támogatták akkor az ország demokratikus átalakulását. És bármennyire periférikus szerepet töltöttek is be Weöres nagy távlatokra

nyitott költészetében, és e költészet átalakulása bármennyire a kozmikus harmóniát hirdető esztétikájának és nem a világot tökéletesen kilátástalannak tekintő léttanának jegyében játszódott le, Weöres evvel a minősítési lappal lépett át a fordulat évét követő korszakba.

De jegyezzük föl előbb életének eseményét: 1947-ben megnősült. Feleségének, Károlyi Amynak akkor jelent meg első verseskötete, a *Szegezzetek a földhöz csillagok.* S még abban az évben ösztöndíjat kaptak Rómába, csaknem egy évet töltöttek Itália ege alatt.

II
HOSSZÚÉNEKEK

1. ÉRZELEMELBESZÉLÉS VAGY ÉRZELEMSUGÁRZÁS?

[*A költői érzelemkifejezés nehézségei*] A fordulat éve után rázárult a csönd, a minősítés, amiről az imént szó esett, akkor már nem irodalomkritikai vélemény volt, hanem hivatalos következményekkel járó ítélet. Bezárultak előtte a megmaradt és átszerveződött fórumok, légüres térbe került, az intézményes irodalmi élettől csak a műfordítás szalmaszálán kapott levegőt. Versíró kedve azonban nem apadt el, sőt a külső lehetetlenülést a belső lehetőségek teljes felszabadításával egyensúlyozta. A kísérlet, a költői kaland tovább folytatódott, és még magasabbra emelkedett. Legközelebb csak 1956-ban jelenhetett meg tőle „felnőtt" kötet: *A hallgatás tornya.* Egész pályáját felölelő válogatás volt ez, de szigorú rostáján csak a legjobb versek akadtak fönn, ezek között adta közre az 1948 és 1956 között írott verseinek javát is. Minden válogatás értelmezés, s a kötet rendjében – összehasonlítva a későbbi *Egybegyűjtött írások*-kal – jól látható ennek az új, bőséges költői korszakának a hangsúlyvetése és a kísérlet fő iránya.

A *Medúzá*-tól az *Elysium*-on át *A fogak tornácá*-ig terjedő korszak mindenekelőtt a költői nyelvvel és képteremtési móddal hajtott végre fordulatot, az 1950-es évek közepéig írott versek a kísérletezés új dimenzióját nyitották meg. Ekkor derült fény a már korábban meghirdetett individualizmusellenes ars poetica mélyebb költészettani összefüggésére, ekkor vált nyilvánvalóvá, hogy Weöres az önkifejezés egyszemélyi gesztusainak elhárításakor nem egy bensőség nélküli, hűvös, általános, filozofáló költészet eszményét tűzte maga elé, hanem a

költői érzékelés és érzelemkifejezés új módjait és lehetőségeit kutatta. Röviden: az emocionalitással és általában a költői érzékelés nem reflexív megragadásával folytatott kísérletezés került e korszakának középpontjába.

A nem reflexív líra igénye régóta élt benne, de hosszú ideig nem tudta még megvalósítani. A lírai közvetlenség kívánalmát elméleti formában már egy korai kritikájában megfogalmazta, amikor a *Menekülő múzsá*-ról írva felrótta Vas Istvánnak, hogy nem sugározza az érzelmeit, hanem ismerteti őket. (WEÖRES, 1939, 123–124) Ez a kritikai megjegyzés természetesen nemcsak Vas István akkori költészetére volt érvényes, hanem a sajátjára is, és általában az egész modern líra egyik alapvető gondját vetette föl. Nem a gondolatkifejezés vált ugyanis problematikussá az európai költészet története során, hanem az érzelemkifejezés: a gondolat lírai kifejezése továbbfolytatható és továbbfejleszthető formákra talált, az érzelmek kifejezése azonban fennakadt a reflexiók hálóján, a költők legtöbbször nem az érzelmeket, hanem az érzelmekről szóló gondolataikat fejezték ki. A reflexió visszahajlás, mint Kant írta, nem a dolgokkal van elfoglalva, hogy közvetlen fogalmakat szerezzen róluk, hanem a fogalomalkotás szubjektív állapotait feltáró tudatállapot (KANT, 1966, 354), Hegel szerint olyan önmagára vonatkozás, ami a „lét közvetlenségének helyébe" lép. (HEGEL, 1979, 194)

Az érzelmekről „szóló" líra mindig magában hordja a reflexív beállítottság alapelemét, a vers a költő tudatállapotának érzékeltetésén keresztül ér el az érzelmek rétegéhez, az érzelmek olyan lelki tényezők gyanánt jelennek meg a versben, amelyekről az önmegfigyelésen alapuló élményközlés útján lehet képet alkotni. Nem maga az érzelem, hanem az érzelem tudata alakítja a verset, s ha nagy költők kezében oly tökéletessé váltak is az eszközök, hogy az érzelemleírás bensőségessé és szuggesztívvé formálódott, és nagy evokatív ereje lett, mindig föl lehet fedezni ezekben a versekben a reflexivitás finom íveit: a gondolat kiindul tárgya felé, majd visszahajlik

az alanyra, s újra a tárgy felé lendül stb. Az emóció ebben az ide-oda hullámzásban kap érzéki képet, vagyis úgy, hogy a versnek végül soha nem egyedüli tárgya az emóció, hanem mindig a megismerő tudattal együtt az.

A reflexív költészet, az emóciók reflexív lírai feldolgozása nagy szerepet töltött be az ember érzelemvilágának tudatosításában, és ennek révén hozzájárult ahhoz, hogy az ember megismerje önmagát, és önmaga törvényszerűségeinek feltárásával nagyobb szabadság birtokába jusson. De mégiscsak az érzékelés tudatát bővíti, nem pedig az érzékelő képességet: és ennek a különbségnek az emberi cselekvéssel összefüggésben van jelentősége, mert az érzékelés tudata nem terjed túl az egyéni lelki élet belső körén, az érzékelőképesség viszont kifelé irányul, a tárgyra, a világra vonatkozik, s a cselekvés részét képezi.

Nicolai Hartmann, aki sokat foglalkozott a reflexiónak (ahogy ő nevezte: intentio obliquának) az emberi gondolkodásban betöltött szerepével, s a lelki élet (az individuális psziché) kifejezésében nem tagadta a reflektív beállítottság érvényesülését, fölvetette, hogy a megismerés és kifejezés folyamatában a reflexió akadállyá is válhat, „önmagának áll útjába", s a pszichológiai megismerésben „amennyiben itt nem csupán a tartalmat, hanem magát az aktust is tárggyá tesszük", éppen az aktust akadályozza, a szellemi létrétegben (a közös emberi kultúra, jog, erkölcs, vallás stb. szférájában) pedig eleve vitatható az érvényessége. (HARTMANN, 1977, 268–282) Sartre ennél is messzebb ment, s az érzelmek pszichológiai területén is kétségbe vonta a reflexió jogosultságát. „A pszichológusok legtöbbje szerint – írta – minden úgy megy végbe, mintha az emóciónak a tudata először reflexív tudat lenne. (. . .) De a félelem eredetileg nem a félelemnek a tudata, miként e könyv érzékelése sem a könyv érzékelésének a tudata. Az emocionális tudat elsődlegesen nem reflexív, és ezen a szinten csakis nem-tételezett módon lehet önmaga tudata. Az emo-

cionális tudat először a világnak a tudata." (SARTRE, 1976, 61)

A modern költői érzelemkifejezés és – tágabb értelemben – az érzékelés kísérletei többé-kevésbé hasonló úton jártak a fenomenológiai kísérletekkel s a modern költészet szubjektum-objektum problémája nem volt távol a filozófiában elméleti szinten fölvetett kérdéstől. A költő számára ez így hangzott: hogyan lehet versben megragadni az érzelmeket úgy, hogy az emocionális tudat csakugyan a világ tudataként jelenjék meg benne, sőt még túl ezen, az emocionalitás és tágabb értelemben a szenzibilitás úgy érvényesüljön, mint emberi cselekvés, mint a szubjektumból kiinduló és az objektumra irányuló hatástörekvés.

A válasz minduntalan súlyos és a költészet önkörében mindenképpen nehezen elháritható akadályokba ütközött. A modern irodalom fejlődéstörténete a szellemi élet hosszú és bonyolult közvetítő láncán keresztül alapvető társadalmi tényekhez kapcsolódik, s ezek egyik sarkalatos alkotóeleme az a jelenség, amit a személyiség-lélektan is és a társaslélektan is „azonosságválság" névre keresztelt. Az egyes ember nem leli helyét a társadalomban, a társadalom pedig nem talál többé biztos támaszt az egyénben, és sorozatosan fölbomlanak, csődbe jutnak, lelepleződnek mind az egyéni, mind pedig a társadalmi szerephelyzetek. A művészet lázasan szegődik az elveszett cél és küldetés nyomába, zászlót bont, új és új jelszavakat ír fel irányjelző tábláira, vagy éppen apátiába süllyed, és kiábrándultan eldob mindent. E folyamat sok fontos jellemvonása többé-kevésbé pontosan megvilágítható az egymás után keletkező és egymással párhuzamosan kibontakozó stílusirányzatok és irodalmi mozgalmak élettörténetével, a különféle izmusok hirdetett célkitűzése, alkotói gyakorlata és mindezek kritikai feldolgozása, irodalomtörténeti elemzése sok mindent elmond a szimbolizmustól a szürrealizmusig és a különböző neoavantgarde törekvésekig terjedő időszakról, amihez másképpen nem lehet hozzáférni. De van a romantika felbomlása után meg-

változott európai irodalomnak néhány olyan mélyen gyökerező esztétikai problémája, ami nem ragadható meg irányzat- és mozgalomtörténeti kategóriákkal: ezek ismételten előkerülnek, újra és újra felbukkannak, körbe-körbe forognak, és átjárják az egymással egyébként homlokegyenest ellenkező programot hirdető és egészen más alkotómóddal dolgozó irányzatokat és mozgalmakat.

[*A tárgyi-érzéki közvetlenség*] Ilyen a költészetben a tárgyi-érzéki közvetlenség kérdése és az evvel összefüggő reflexív kifejezési mód. A romantika volt az utolsó korszak, mely még egységbe tudta foglalni az individuumot és a kollektivitást, bár ezt az egységet már a felfokozott és túlzásba hajtott „én" uralma alatt hozta létre. A romantika énközpontú integrációjában még rendkívül érzékletesen és közvetlenül jelent meg a külső és belső világ, a lélek és a társadalom. Ismeretes volt ekkor is a reflexiós kifejezés, de nem volt sem szükségszerű, sem pedig uralkodó, a romantikus költők mindenesetre elméletileg is tudatában voltak a reflexiókérdésnek. (NÉMETH G. BÉLA, 1978, 49–50) A romantika felbomlása után megszűnt az integráció, és eltűnt vele a költészet sokoldalú szenzibilitása: a líra létformája kétségessé vált. A szimbolizmus megőrizte az individualitás eszményét, mely a polgári Európában társadalomteremtő erő volt, de feláldozta érte a tárgyi-érzéki közvetlenséget, a szimbolista líra világa csupa áttétel, csupa önmagán túlmutató jelkép, csupa transzcendencia. A vele többé-kevésbé egyidőben élő impresszionizmus viszont az „én" felfokozott szerepéről mondott le, hogy színek és hangulatok már-már laboratóriumi kísérleteiben éppen a tárgyi-érzéki közvetlenséget állítsa helyre: a költő – Herbert Read szavával – önmagán mint prizmán keresztül figyelte a jelenségek fénytörését. (READ, 1966, 140) Az „én" és a világ meghasonlásából származó kettősség, a személyesség és a tárgyi-érzéki közvetlenség egymástól elvált pólusai között a reflexív kifejezés kezdett közvetíteni, s a reflexív líra ezért – minden már említ-

tett kifejezésbeli kötöttsége, határoltsága ellenére – mélyen behatolt az európai költészetbe, és a romantika felbomlása után sokkal nagyobb szerephez jutott, mint annak előtte, bár a költészet történetének nincsen olyan korszaka, melyben meg ne lehetne találni.

Reviczkytől és Komjáthytól kezdődően a magyar lírát is alapvetően jellemzi a személyességért és a tárgyi-érzéki közvetlenségért folytatott küzdelem. Az énközpontúság és a személyesség természetesen még a lírai költészetben sem azt jelenti, hogy a költő okvetlenül az életrajzilag hitelesíthető tulajdon személyét ábrázolja, hanem csak annyit tesz, hogy egy közös típus érzelmeit, lelki életét, világra való reagálását idézi föl, vagy távolabbról az ember individuális ideáját állítja elő, tehát a vers emberi tartalmát a vers alanya képviseli.

A lírai személyesség nem egyéb, mint lelki-érzelmi-eszmei reprezentáció, képviselet, amit a vers alanya hitelesen ellát. Az azonosság válságában, az ember társadalmi elszigetelődésekor ez a képviselet megnehezül, sőt esetleg lehetetlenné is válik, mert a helyzet lényegéhez tartozik, hogy a típusalkotó valóságos közösségek meglazulnak és fölbomlanak. Ugyanezért válik problematikussá a tárgyi-érzéki közvetlenség is: hiszen e közvetlenség azt jelenti, hogy az, amit a vers bemutat vagy felidéz, vagy előállít, az közvetlenül szól valakihez. Ez a valaki pedig nem más, mint az olvasó, nem más, mint a vers „előtt" álló alany, aki ugyanavval a meghasonlással viaskodik, mint a vers „mögött" vagy a versben „benne" álló alany. Ebben a helyzetben a reflexív gondolkodás tárgyi közvetettsége és visszafogott, ellenőrzött alanyisága kínálja a legegyszerűbb kifejezési módszert, mely a líra műfaji fennmaradását szolgálja.

A *Nyugat* első nemzedékéből mindenekelőtt Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Tóth Árpád és Juhász Gyula költészetét jellemezte a reflexivitás alkalmazása. Ennek az a lényege, hogy a reflexió a személyes tudat ellenőrző munkája és elemző megfigyelései révén kapcsolja be az „én"-t a versbe, egyszersmind

tárgyra is irányul, és az érzéki közvetlenségnek is némi eszközül szolgál. Az „én" érzelme objektiválódik a reflexív gondolat ívében, tárgyias benyomást kelt, mintegy közeledik az olvasóhoz, a vers „előtt" álló alanyhoz, és arra ösztönzi, hogy közösséget vállaljon vele. De ez nem igazi integráció, hanem csak a körülményekkel kiegyező áthidaló megoldás. A reflexió mind a személyességből, mind pedig a tárgyi-érzéki közvetlenségből visszavon valamit. A személyességből azért, mert a kifejezendő érzelmet mint meditációra alkalmas tárgyat, mint kívüllevőt mutatja be, a tárgyi-érzéki közvetlenséget pedig a gondolat visszahajló ívével, személyes, merengő természetével tompítja. A *Nyugat* hőskorában csak Ady jutott ezen túl a maga rendkívül erős és szuggesztív közösségteremtő erejével és közösségi hitével: az ő verseiben hangsúlyozottan szereplő és felfokozott „én" csakugyan a világ tudata volt.

Weöres Sándor költészete már pályakezdő szakaszában, az 1930-as években tartalmazott egy rendkívül radikális mozzanatot: olyan programszerűen utasította el az individualizmust és az egyéniség mindenfajta kultuszát, hogy az nemcsak feltűnő, hanem példa nélkül való is volt a magyar költészetben. Fel kell tennünk a kérdést, hogy mit is jelent ez az elutasítás a lírai személyesség fentebb vázolt jelenségének fényében. Az egyik válasz az lehet, hogy Weöres az elutasítás révén mintegy bejelentette, hogy nem kíván a költészet belső meghasonlottságával foglalkozni, hanem egyszerűen kiiktatja és eltünteti verseiből a modern azonosságválságban kompromittált és felbomlott személyességet, nem bízza mondandóját a vers alanyára, s inkább olyan kifejeznivaló tartalmat keres, hogy nélküle is boldogul.

Evvel a válasszal azonban beleütközünk Weöres költészetének alapvetően eszményítő, eszménykereső, sőt eszménysugárzó jellegébe, ami a *Háromrészes ének*-től kezdve különösen megerősödött. Eszmény pedig még egészen platonikus szemlélet szerint sem képzelhető el személyesség nélkül, s még a transzcendentális, fideista eszmények is tényleges tartalmukat ille-

tően emberi eszmények: emberről szóló és embernek szóló eszmények. Az általánosság nem azonos fogalom a személytelenséggel, sőt van olyan általánosság, ami személyesség nélkül egyáltalán nem létezik: ilyen az általános emberi értékek és eszmények köre. Az eszmény és az érték olyan tudatos előnyben részesítés, ami társadalmilag szabályozott vagy az egyes eseten túl általánosítható. (HELLER, 1970, 774) Megértése, felfogása, megragadása és megvalósítása nem lehetséges a közösségbe tartozó egyén részvétele nélkül. Az eszmény mindig megszólít valakit, s általánosító jellege révén mindig az egyes embert szólítja meg a közösségen keresztül. Sőt felszólítja, mert az eszménynek felszólító jellege van, és felszólítottja még közösségi eszmények vonatkozásában is az egyén, mert az eszmény megvalósítása tennivalókat sürget, amiket az egyes embernek kell a maga életében végrehajtania.

[*A kísérlet irányai*] Föl kell tennünk, hogy Weöres meghirdetett, programszerű individualizmusellenességének költészettani tartalma nem mindenfajta lírai személyesség ellen irányult, a lírai személyességet nem mint az ember általános eszményének hordozóját utasította el, mert a versnek azt az alanyát, aki – mint a *Köszöntő* (1947) című versében írta – „szomjat fakaszt a jóra", hitvallásszerűen vállalta és nagy pátosszal állt ki mellette. Az izolált énnel fordult szembe, a felszíni világba zárkózó individuummal került összeütközésbe, aki kicsinyes célok bűvöletében lemond az eszmények távlatairól. A reflexív kifejezés nem volt képes megakadályozni, hogy ez a bezárkózó „én" foglalja el a lírai személyesség eszményeket közvetítő alanyának, N. Hartmann szavával „intelligibilis karakterének" szerepét. (HARTMANN, 1977, 266) Weöres olyan líra megteremtésével kísérletezett, melyben a személyes partikularizáció nem juthat szóhoz, hanem csak a távlatokra nyitott és magasabbrendű általánosításokra néző lírai személyesség szólalhat meg. Két irányban indult el, a mítoszi ihletű hosszúéneknek és a játéknak az összetéveszthetet-

len, egyéni személyességet is magába ölelő általános alanya felé keresett költői kiutat.

Kínált egy lehetőséget már *A sorsangyalok* típusú versek kiindulásául szolgáló alkotómód is. A szürrealisták az automatikus írást használták arra, hogy megszüntessék a gondolatok visszahajló íveit, de ők a művészi ösztönösség és önkéntelenség örök fonákságába bonyolódtak bele a tudat tudatos kikapcsolása révén, úgyhogy nem a reflexivitás gondjain segítettek, hanem a logika követhetőségétől és közlésképes mivoltától fosztották meg a verset, s végül legtöbbször csak egy illogikus tiszta reflexióhoz jutottak el. Weöres visszafelé indult el e versíró technika Ariadne-fonalán, és más formai-tartalmi lehetőségek után nézett. Egyrészt arra törekedett, hogy olyan költői beszédszinteken szólaljon meg, ahol elkerülheti, sőt áttörheti a reflexív lírát, másrészt pedig ő is kísérletezett avval, hogy bővítse és belülről alakítsa át a költői reflexivitás köreit.

A reflexív tudatot két módon kerülte el – áttörni csak később, a *Tűzkút*-korszakban volt képes, mégpedig legtökéletesebben a szonettjeivel, melyekkel részletesen fogunk foglalkozni. Az elkerülés egyik irányát a már régtől meglevő mítoszi vonzódás jelölte ki, mivel a mítoszparafrázisokban szükségszerűen elkerülte a visszahajlások íveit, itt maga a parafrazált műfaj jött segítségére, különös individuum fölött álló és mégis egyént megszólító jellegével, örök „általános alanyával", mely mindenkit külön-külön is magába foglal. A másik verscsoportba a ritmus és a kép különleges egymásra hatásával „eljátszó", kísérletező mondókák, ritmusgyakorlatok, gyermekversek tartoznak, amiket a játékvers közös neve alatt lehet összefoglalni. E versekben az ősi és eredendő emberi formálókedv hozott létre tiszta nyelvi alkotásokat, hogy aztán ezek a kis versek a maguk tökéletességében „megtartalmasodjanak", és fölemelkedjenek az evokatív művészet szintjére. Végül a reflexivitást belülről tágító és átformáló kísérletei közé olyan különböző stílusú és műfajú versek tartoztak, mint az *Orbis Pictus* (1952)

ciklus és a *Le Journal* (1953). De ezek és általában a groteszkjei bármennyire szélesítették is a reflexív kifejezést, nem törtek át rajta, ezért itt nem foglalkozunk velük.

2. A VERSSÉ VÁLT SZEMLÉLET

[*A mítoszi ihlet jellegzetességei*] A mítoszi ihletésű terjedelmesebb kompozíciók, a hosszúénekek az előadás narratív-dramatikus-oratorikus megrendezésével kerülték el a reflexív gondolkodás körét. Ezekben a költeményekben a gondolat nem hajlik vissza az alanyra, hanem egyenesen a tárgyra irányul, úgy, ahogy N. Hartmann a reflexióval, az intentio obliquával szemben meghatározta az intentio recta gondolatvonalát. (HARTMANN, 1972, 275–276) A mítosz nem szubjektív, hanem kollektív, alanya általános alany, és mégis a lírai költészeten belül maradnak ezek a költemények, sőt még a személyes összefüggések sem sokkal kevésbé szorosak bennük, mint egy dal esetében: jól megfigyelhető ez a *Mária mennybemenetelé*-t (1952) irányító személyes gyász és mély fájdalom tárgyiasulásának és általánosulásának a szemünk előtt lejátszódó folyamatában. Tiszta narráció csak egy van köztük: *Az elveszített napernyő* (1953); a *Mária mennybemenetele* oratorikus feldolgozást követ, a *Medeiá*-ban (1954) és az *Orpheus*-ban (1955) a narráció belső monológok sorozatában olvad fel, a *Tatavane királynő* (1956) egyetlen megszakítatlan monológ, a *Minotaurus*-ban (1956) együttesen kerül alkalmazásra narratív jelenet, párbeszéd és monológ. A legkülönösebb a *Mahruh veszése* (1952), melyben a felsorolás és leírás képei lendítik mozgásba a költeményt, s teremtik meg egy apokaliptikus mítosz hangulatát.

A költői műformákat tekintve ezek a költemények – úgy is mint mítoszparafrázisok – a „hosszúvers" műfajába tartoznak. Evvel a modern európai költészetben jól ismert műfajjal Weöres az elsők között kezdett el nálunk foglalkozni, s az erre

irányuló kísérletezés ad költészettörténeti jelentőséget olyan műveinek, mint a *Gilgames, Theomachia, Patakmonda, A fogak tornáca.* A hosszúvers egy-kétszáz soros vagy annál még terjedelmesebb, kötetnyi, könyvnyi lírai kompozíció, mely epikai és drámai elemeket is felhasznál és magába olvaszt, s megőrizve a lírai bensőséget, túlhalad az élmények személyes körén. (HOGGART, 1957, III. f.) Bori Imre a műfaj lírai jellegét hangsúlyozva éppen ezért hosszúéneknek is nevezte: történetileg ugyanis nem a múlt századi epikai formák továbbfejlesztéseként alakult ki, hanem a lírai formákat szintetizáló, egybeforrasztó s más formákat is körükbe vonzó költői törekvések eredményeképpen teremtődött meg. (BORI, 1967, 122) A hosszúvers vagy hosszúének a közös emberi, társadalmi létszféra megismerésére szolgáló lírai műfaj, a költői érzékelés kiterjesztésének és fölfrissítésének egyik eszköze a modern költészetben. Weöres Sándor az 1950-es évek első felében írt mítoszi ihletésű versei révén nemcsak tovább folytatta korábbi kísérleteit, hanem magasabb minőségi fokra is emelte s magas színvonalon tette végleg otthonossá nálunk. E verseivel jelentős hatással volt a magyar költészet fejlődésére, Juhász Ferenc és Nagy László is merített ösztönzést belőlük.

Weöres Sándor vonzódása a mítoszok kulturális rétegéhez e versek írásakor már régi keletű volt, s folyamatosan közreműködött költészetében az 1930-as évek második felétől kezdve, de ekkor került figyelmének gyújtópontjába, sem korábban, sem később nem töltött be olyan központi szerepet. Amikor ezeket a verseit írta az 1950-es évek első felében, megújhodott és föllendült az antropológiai mítoszkutatás Nyugat-Európában és Amerikában, egyszersmind a megelőző szellemtörténeti vizsgálódásoknál racionálisabb útra is tért. A háború végétől kezdve folytatta Claude Lévi-Strauss azokat a kutatásait, melyek eredményei az *Anthropologie structurale* című könyvében 1958-ban megjelentek. Weöres mítoszparafrázisai érdekes rokonságban vannak a strukturális antropológia egyidejű mítoszértelmezésével, ami azt tanúsítja, hogy nálunk is-

mét az irodalomban kezdett formálódni egy szemléletmód, ami másutt a társadalomtudományokban és a filozófiában jutott nagyobb szerephez. Tudatának előterében kétségtelenül továbbra is a mítoszok Kerényi Károly- és Hamvas Béla-féle felfogása állt, a mítoszhoz mint „ősjelenséghez" vonzódott, amiben egy tagolatlan társadalom egységes világképe fogalmazódik meg, s éppen ennélfogva alkalmas arra, hogy mintája legyen a modern ember fájdalmas elszigetelődése ellen szót emelő költészetnek. Weörest az vonzotta, amit Kerényi egy késői tanulmányában úgy fogalmazott meg, hogy a mítoszban az ember soha nincs a semmibe hajítva, hanem a létben van, ahol „természetesítik", sőt „természetfelettisítik". Vonzotta továbbá a gondolat tökéletes képi tárgyiasulása, a „képszó", s az az örök frisseség, már szinte állandó spontaneitás, ami a mítoszokból árad, és zártságában is a befejezetlen, nyitott feldolgozás állapotaként hat. (KERÉNYI, 1973. 1846)

Ez a vonzalom modern mítoszfeldolgozásokhoz is vezethetett volna, mint amilyen a *Gilgames* volt, s nagyrészt még az *Istar* pokoljárása is. De Weöres az újabb költeményekben egyre messzebbre rugaszkodott az eredeti történetektől, csak alapnak és kiindulásnak tekintette őket, s nem a téma mintául vételére törekedett, hanem a mítoszi gondolkodásmód belső szerkezetének parafrazálását végezte el. Parafrázisnak az időben egymás után keletkezett művek alapstruktúrája között levő viszonyt nevezik, „melynek lényege az alapfunkciók azonossága". (BONYHAI, 1968, 32–33) Weöres verseiben a funkcióazonosság azokra az ellentétes minőségeket felölelő „viszonylatnyalábokra" vonatkozik, amelyek – mint a strukturális antropológia kimutatta – a mítoszi gondolkodás és a mítoszi nyelv sajátszerűségei. (LÉVI-STRAUSS, 1967, 202–228) Ez a jellegzetesség Weöres költészetében ugyancsak feltűnt már korábban is. *A sorsangyalok* típusú versek tartalmi rétegét is legtöbbször kétpólusú emberi alapviszonyokra, alaphelyzetekre utaló motívumok alkották. Nem olvasmányélmény és külső ösztönzésre feltámadt szándék, nem is tudatos kutatás, hanem

eredendő költői hajlam vitte arra, hogy a mítoszi gondolkodáshoz és nyelvhez, a „mitématikus" szerkesztéshez hasonlóan sarkított ellentétekre bontsa le versei tartalmát, ilyen ellentétekből álló motívumokból építkezzen, és ezen keresztül fejezze ki eszményeit. A mítoszokból tehát nemcsak az emberi teljesség és egység ideájához merített bátorítást és epikus nyersanyagot, hanem ösztönösen rátalált bennük az eredendő költői hajlama számára is legmegfelelőbbnek látszó tartalomteremtő elv kész sémájára, sőt lehető legtökéletesebb megvalósulására is.

A mítoszok emberi viszonylatokat és létviszonylatokat kifejező motívumkötegei azonban nemcsak ellentétekből állnak (élet-halál, fenn-lenn, isten-ember, szellem-anyag, kultúra-természet, férfi-nő stb.), hanem megjelenik bennük az integrációra való törekvés, az ellentétek sarkai között végbemenő közvetítés is. A két pólus között a harmadik a mediátor. (LÉVI-STRAUSS, i. m. 221–222) (A „kettő" és „három", az ellentét-feloldás strukturáló szerepét Weöres költészetében elsőnek Bata Imre vette észre, s ő írta le fogalmilag legteljesebben monográfiájában, különös figyelemmel az animus-anima ellentétpárra. Később mi is foglalkozni fogunk még evvel a szonettek tárgyalásakor.) *A sorsangyalok* típusú versekben a feloldás csak a témán és tartalmon áttörő eszmében derengett föl, evvel szemben a mítoszi versekben már a tartalomban is megjelenik mint az átalakulás, a szüntelen átformálódás, átlényegülés leírt és elbeszélt mozzanata, ami eszmeileg itt mindig a költészet hatalmát fejezi ki. Az emberi lét sarkított ellentétei között a költészet közvetít.

[*Feloldás a tragikum közelében*] A legalapvetőbb ellentét, ami törvénye szerint egyberendezi az összes többi ellentétpárra lebontott emberi létállapotot, az élet és halál ellentéte. Ez húzódik meg a mítosz mélyrétegeiben. A csillogó modern kutatási eredmények közepette már-már elfeledett Honti János éppen evvel magyarázta a mítosz és a mese különbözőségét. A mese önkényesen szárnyal, és nemlétezőnek tekinti a halált,

letagadja, nem törődik vele, a mese hőse ha véletlenül meg is hal, feltámasztják, vagy egykettőre új életre kel magától is, a mese világában nem gond a halál. A mítosz számára viszont éppen a halál a legkomorabb tény, ott a pusztulás örökké leselkedő veszedelem. (HONTI, 1962, 270) Weöres Sándor mítoszi ihletésű hosszúénekei is egytől egyig mind a halál és pusztulás lehetősége köré szerveződnek. Az ellentéteket áthidaló közvetítési kísérletek több motívuma is fölbukkan, visszatér és ismétlődik, a mediációs mozzanatok közé tartozik a vándorlás, a peregrináció képzetköre – ami a vonulások és átváltozások ciklusalakító szerkezeti elvévé is válik a *Tűzkút*-ban –, aztán a szeretet és szerelem, egy értékdimenzió-réteggel mélyebben az áldozat, legbelül pedig a költészet. Az élet és a mulandóság, a lét és a pusztulás között a vers, a dal, az alkotás a feloldó és győzedelmeskedő harmadik. Ezeket a költeményeket is az a romantikára hajló, eszményítő költészetideál élteti, az a romantikus-esztéta eszmény, ami már megelőző alkotói korszakában is Weöres versvilágának sajátszerűsége volt.

A feloldás és megoldás szikrája nem könnyen pattan ki a mítoszi ellentétek sarkai között. Weöres művei közül ezek állnak legközelebb a tragédiához. A mítosz maga „szent történet", borús, sőt komor és emelkedett, semmiképpen sem könnyű és vidám, de mindig az emberi vágyak legmagasabb övezetében jár. (FRYE, 1973, 136) Weöres a *Medeiá*-ban a történetnek ezt az alapjellegét a költemény nyelvének színpadiasságával, sőt operai díszletezésével is érzékelteti. De szemlélete is hozzáhasonul a műfajához, s alapvetően derűs létfelfogása itt nem arat akadálytalanul győzelmet. A tragikum esztétikai minősége kívül marad a költészetén, a műveire más kategóriák érvényesek, de ezek a költeményei a feloldást mégis úgy sejtetik, hogy előbb a tragédia közelébe lendülnek. Elhajlanak a tragédia felé, de éppen csak érintik a tragikumot, s a mediációs, közvetítő motívumok segítségével visszatérnek az ezt a költészetet mélyen jellemző eszményítő értékszerkezet körébe.

A tragikum olyan értékzuhanás, értékmegsemmisülés, amit Weöres nem alkalmaz, hanem mindig megtölti költeményeit általános létszemléletének sajátos értékeivel és eszményeivel. (VERES, 1979, 49) Ezek közé tartozik a szeretet és szerelem, az áldozat és legfőképpen az alkotás, a kreáció s a művészet, a költészet mint az ember szépet teremtő munkájának legtisztább megnyilatkozása. Ezeket az értékeket ő megőrzi és felmutatja a komor tónusú mítoszi történetekben is. Aszerint, hogy milyen akadályokon átvergődve, milyen gyötrelmet és riadalmat megszenvedve győzedelmeskedik ez az eszményítő értékszerkezet, közvetlenül előáll vagy csak halványan, távolból villantja föl reményt sugárzó fényét, aszerint rendszerezni is lehet ezeket a költeményeket. A legderűsebb *Az elveszített napernyő*, a legkomorabb a *Mahruh veszése* és a *Tatavane királynő*, a születés időrendjében a sorozat első és befejező költeménye.

A *Mahruh veszése* bevezető jegyzete szerint az őscsillag pusztulását csak a róla szóló ének élte túl. E pusztulásmítosz, apokaliptikus látomás Weöres tájékozódásának és kísérleteinek vívmányát vonta együvé. Az őscsillagról és őscivilizációról szóló téma többfelé ágazó eredetre vallott. Föl lehet fedezni benne a krizeológia, a válságtudat hatását, aminek szerepét Weöres költészetében Bata Imre elemzi részletesen (BATA, 1979, 22–26), de összefüggött az elsüllyedt kultúrákról, elpusztult őskorról szóló atlantiszi gondolatkörrel, ami már egészen fiatal korában megragadta képzeletét, továbbá a sosem volt világokat teremtő lukianoszi, swifti játékos modelláló hajlam ösztönözte elsősorban játékos ábrándozásra. Várkonyi Nándor tanúsította, hogy Weöres már az 1940-es évek legelején foglalkozott a gondolattal, hogy megírja egy képzeletbeli földrész történelmét. (VÁRKONYI, 1976, 386–387) Később részben ezt az ötletet próbálta összekapcsolni egy szürrealista álomleírással *A képzelt város* című prózaversében, de ez a gyengébb művei közé tartozik. A *Mahruh veszésé*-nek ihletében ezeken felül közrejátszott még a háborús emlékeknek a *XX. századi freskó-*

ban és *A reménytelenség könyvé*-ben is megszólaló rétege, és nem kevesebb hatással volt rá a vers keletkezésének ideje, az 1950-es évek elejének korhangulata az akkori háborús pszichózissal együtt.

A költemény magyarázó jegyzettel kezdődik, majd százegy négysoros strófa beszéli el a távoli őscsillag hatalmas birodalmainak és kontinenseinek vízözönbe fúlását, tűzözönbe hamvadását, végül a *Negyven király éneke* zárja le az apokaliptikus látomássorozatot. A 101. kivételével minden négysoros szakasz néven nevez és megjelenít egy elpusztult birodalmat, száz ország neve hangzik el bennük, s e felsorolásszerű építkezés, e névzuhatag Bori Imrét a prehomérikus katalógusköltészetre emlékeztette. (BORI, 1965, 56) Egyhangúságnak nyoma sincs a felsorolásos szemlében: csupa mozgás és dinamizmus mindegyik szakasz, ellentétes minőségeket és tulajdonságokat ábrázoló képek villannak egymásra, ha az első sor a szóban forgó ország békés életének legjellemzőbb minősítő jelzőjét keresi, a második kiemel egy tulajdonságot, a harmadik kifejtéssel vagy éppen ellentéttel válaszol rá, a negyedik a pusztulás döbbenetét érzékelteti. Például:

Szép Ogarinn, kevély páva! toll-süveges királyaid
tetemén verejték habzik, mint bérceiden sok patak,
gyors kocogó öszvérkéid félúton nyögve állanak:
megbomlott Szippu és Szüari? vagy a Ghatemu
mennydörög?
(2)

Reményvesztetten, némán tűr agg Szilemegorh északon,
köd-imaszíjas lejtők közt kerek, sötét tengerszemek,
jég-csendű magasság alján kristálysima, hideg tavak,
de az ormokon fenn villog a bíbor-sörényű harag.
(40)

Weöres ellentétpárjai, élet-halál, fenn-lenn, kívül-belül, eszme-tárgy, öreg-fiatal stb. a képek bámulatos változatosságában öltenek testet. Impozáns műfaji és pazar stílusbeli sokféleségükben bomlanak ki, van köztük szelíd helytörténeti mítosz, szürreális rémlátomás, ódon zengésű, komor, nyers képsor, mondai elbeszélés, tréfás sírfeliratra emlékeztető fogalmazás és groteszk jelenet. A sokféleség és változatosság révén valósággal mozgásba lendül a tényeket rögzítő katalógus, és szemléletes útleírássá válik, a legalább szemléleti, képzeletbeli utazás, vándorlás, körbejárás benyomását keltve.

Az apokalipszis félelmes, kíméletlen látomásába így belevegyül Weöres költészetének egy másik fontos és később is gyakran szereplő tartalomhordozó motívuma: a peregrináció. Minduntalan fel-felbukkan ez a motívum Weöres költészetében, fogunk még vele találkozni; sok értelme, jelentése és vonatkozása van, itt még azt is a képzelet körébe vonja, hogy a peregrinus útja során összegyűjti és tudatában összegzi szellemi örökségét. Finom utalás kapcsolja össze a távoli India költészetét és Shakespeare-t, Keletet és Nyugatot a 92. szakaszban, a vissza-visszatérő Fehér Egyszarvú és a Kolibrilány pedig nyilvánvalóan utal Weöres képzeletének teremtményeire.

[A Mária-motívum nagy versei] 1950-ben kezdte el írni édesanyja emlékére a *Mária mennybemenetelé*-t, az újabb kori magyar költészet egyik legszebb költeményét. Ez a többrészes, bonyolult felépítésű kompozíció egyszerre tiszta bensőség és tiszta elvonatkoztatás: de mindent dalba, énekbe oltva. A költeményt később az *Egybegyűjtött írások*-ban átkeresztelte a *Hetedik szimfóniá*-ra, de Bori Imre már e címadást évekkel megelőzve írt a vers zenei modellálású szerkesztési rendjéről, azt fejtegetve, hogy „a Mária-képzet vonatkozásai egy szimfónia tételeinek módján s ellenpontjaival bontakoznak ki". (BORI, 1965, 59) Az első rész az első tétel: búcsú a testtől. Felravatalozva fekszik a halott,

Csíkos lepelből a láb kiáll,
alvadt ereit viasz fedi,
a körmön violaszín sugár.

A láb, a kéz, a szív, nyak, fej, haj, arc, a szem körüli ráncok mind holt tárgyak már, de kibontakozik belőlük a fájdalommal megvert, szerelemmel üdvözülő emberi sors. A tárgyias leírás személytelenül is megrendítően bensőséges, és a nem spiritualizálódott személyes gyász kifejező eszköze: csak egyetlen mesterien elhelyezett bibliai utalás sejteti a költemény címéhez kapcsolódó ívét:

Burkolt lábszárak alszanak,
az ín egyenes, a térd pihen,
olajfák ösvény mentiben.

A második részben eltűnik a ravatal, átrendeződik a színtér: mesés, rejtelmes éjszaka van, hol „az égen két újhold delel", csupa hangzás, zengés a csönd, csupa villanó fény a sötét. A csodák ideje ez, s a csoda meg is történik:

Hamvában az ős,
rég arctalan,
csontot gyűjt,
arany arca van,
könyökére dől,
ágaskodik,
felfülel –

Megszólal a kórus, pásztorok énekelnek, elbeszélik mindennapi életük ismétlődő eseményeit, de dalukban egymásra másolódnak a képek, egyik áttűnik a másikon, szinte megfoghatatlanul többértelművé válik a szöveg, benne van az anya története és a halál, felvillan a fiú is és az áldozat, a pásztorok folyón eveznek át, a képek a görög mitológia alvilági meg-

érkezését is felidézik, erre újabb jelentésrétegként záródik a pásztor és a juh, az áldozatot bemutató és a föláldozott azonosságáról szóló filozófia, aztán elhal az ének, elhal a dal, az anya már hiába hívja a homály szélén az övéit, a találkozás nem jöhet létre.

A harmadik részben két egymást váltó kórus dala hallatszik, az asszonylét dicsőségéről és szomorúságáról. Az egyik barokkos-rokokós motívumokkal ékesítve zengi „az asszony ünnepét", a másik emezt meg-megszakítva keserű panaszszót küld a világba. A két kórus egymással perel, az ünneppel szembekerül a sírás, az otthonteremtéssel az otthontalanság, a törődéssel a kivetettség, a szerelem ereje a szerelem értelmetlenségével. A női élet korszakain halad végig az ének. Megidézi a fiatal lány alakját, az ébredő nemiséget, a szerelmet, a gyermek világra hozatalát, az anyai szeretetet. Fölrémlik Mária anyasága is, Jézus születése, s zengve szól: „az anya lángja ég a világon . . ." A dicsőítő ének már imába fordul, egyre ünnepélyesebb lesz, már-már közeleg a tökéletesség pillanata, a végleges állapot, amelyben *A teljesség felé* kedvelt paradoxonjai szerint – hangtalan zengés hallatszik, és sugártalan fény ragyog, amikor a panaszkodó kórus is tetőfokra jut, s keserűen foglalja össze a reménytelenség érveit:

(Kenyerünkben a verejték sója.
Pecsenyénkben a halál íze.
Koporsó-fal körülöttünk.)

A dicsőítő kórus Mária diadalát énekli:

. . . ő, ki a kereszt alatt állott
s a nyomoruságtól nem esett el,
a kereszten tajtékzó világot
bámulja riadt kék gyermek-szemmel,
a pokol küszöbén sírdogál,
eves vackukban a halottak

féltett éjükbe burkolózva
a sebző fényre hunyorognak...
– – – – – – – – – – – –
... minden áramon áthatol
a tiszta kék szem ragyogása,
tükrözi a tér hajló pántja,
az idő százmedrű futása;
mint édes csepp a bólongó sáson,
tündöklő gömb a változáson,
folyton megtelik, folyton leperdül,
a szűz békéje leng a világon...

Ez azonban még nem a teljes győzelem, nem az isten békéje, a panaszkórus vacogva húzza össze köpenyét, s dideregve könyörög Máriához: „könyörögj érettünk, könyörülj rajtunk" – s az igazi béke, a pax dei, a remény és vigasz ideje, a tökéletesség állapota még beláthatatlanul messze van.

A negyedik rész a mennybemenetel misztériumát idézi. Megtörténik a transzfiguráció, a ravatalon fekvő halott egyszeri személyességétől a teremtő női élet általános jelképéhez ível a vers. Most már nemcsak énekelnek róla, mint az előző részben, hanem meg is jelenik a színen Mária. A bevezető sorok a közelgő csodát jósolják „a forrás felett szétnyíló szárny" képével, s a várakozás felfokozott hangulatát teremtik meg. A színre lépő Máriát a lélek, a szellem s a spiritualizáció jelképéül szolgáló szárnyak kórusa köszönti. A mennybe emelkedésre felkészült Mária a fiát magasztalja, s elmondja Jézus misztériumát: „kezdettől apám, s én szültem őt". A szárnyak iménti kórusának helyén most egy harangkórus szólal meg, s a harang már a költő és a költészet eszményét előlegezi: fohászunkban a bartóki „tiszta forrás" óhajára lehet ráismerni, s csaknem romantikus elragadtatással kérik, hogy

ha megcsorbul harang-ércünk,
némíts el hatalmaddal.

Mária elhárítja magától az ítélkező szerepet, s csak egy szerepet hajlandó elvállalni, a „fészekét". Ennek megértéséhez tudni kell, hogy Weöresnél a „fészek" eszménye szorosan kapcsolódik a derűs életeszményhez, már *A teljesség felé* kozmikus harmóniát hirdető fejezete is a női lét és élethivatás jelképéül szolgáló „fészek" címet viselte. A költemény elérkezik az ív legmagasabb pontjára, végbemegy a csoda, megtörténik a mennybemenetel, felfüggesztődik az idő s vele a halál, mert csak

a szárny hangja
széttárt, örök.

Ez a csoda azonban költészetbeli csoda, a vers képzeletében valósult meg, s nem is egyéb, mint maga a költészet teremtése, a teremtő művészet munkája. A mindössze kétszakasznyi befejező részben (*Kódá*-ban) már nincs is szükség képre és jelképre, a szó ércesen cseng:

Aki hallottad ezt a dalt,
egy szilánkját annak a dalnak,
melytől a világ szíve szakad meg:
aki hallottad ezt a dalt:
ocsudj lomha szörnyeidből.

A ravataltól, a reménytelen gyász szavától a diadalmaskodó dalhoz, a költészet hatalmához tér meg a költemény.

A Mária-motívum később is nagy szerepet tölt be verseiben, és jellegzetesen mindig a romantikus-esztéta szemlélet hitvallásszerű kifejeződésekor jelenik meg. A *Mária mennybemenetelé*-ben e fogalomösszetétel első szavára került a fő hangsúly, a kompozíció zeneisége és az egész vers erősen áradó érzelmi töltése az élet átpoétizálásának romantikus gondolatát érvényesíti. De nemcsak ez van jelen a sorokban, a dal hatalmának dicsőítésében ott rejlik a „forma legyőzi az anyagot" esztétagondolata is, mely Schiller óta oly jól ismert az európai köl-

tészetben és művészetbölcseletben. Nem azonos ez az öncélú formakultusszal, mert a formálásnak, a művészi teremtésnek célja van itt, nem immanens, hanem transzcendens, az eszmének, a magasabb erkölcsi elvnek van alárendelve. (WELLEK, 1955, I. 233–234)

A „romantikus" és az „esztéta", amit Weöres költői szemléletét jelölve kötőjellel kapcsolunk össze, nem ellentétpár, hanem egy egységes fogalom kettős hangsúlya, ezért van szükség mindkét szóra. A *Mária mennybemenetelé*-ben a fő hangsúly az első szóra kerül, de van a Mária-motívumnak olyan ugyancsak nagyszabású feldolgozása Weöres költészetében, mely éppen fordítva helyezi el a fő hangsúlyt. Ilyen a *Tűzkút* legszebb versei között szereplő *Salve Regina*. Költői műfaját tekintve ez is hosszúének. Ebben a ritka szépségű versben a költőnek és a költészetnek a szerepe háttérben marad, de persze nem tűnik el egészen, csak bensővé válik, utalásszerűbb lesz, főképpen pedig maga a formálás és versalakítás sugalmazza. A vers „története" itt nem a dal világot átható erejét dicsőíti, sőt a költő az érzelmi ív tetőfokán még meg is akar szabadulni hivatásától, „vedd el külön sorsomat", kérleli Máriát, ami egyszerre vonatkozik az elragadtatásban és áhítatban felparázsló egyesülésvágyra és a terhessé vált költői létre. A teljes és tökéletes egyesülést hirdeti.

A *Salve Regina* a középkori Mária-himnuszokat idézi elénk, Máriáról oly gyönyörű profán, földi imádattal énekel, s mégis oly éterien és átlelkesülten, mint azok. Nem irányzatos és tételes neokrisztianizmus ölt alakot ebben, ahogy a „jézusi ember" eszméje sem vallási vagy vallásfilozófiai gondolat volt abban a nyilatkozatában, amit a *Tűzkút* megjelenése előtt, 1963-ban adott.

„Szerintem csak egyetlen ember létezik, és az Jézus. A többi ember annyiban van, vagy annyiban nincs, amennyiben Jézussal azonos vagy nem azonos. Itt persze nem gondolok afféle kereszténységre vagy mire, hogy ha rákentek egy kis szentelt

olajat vagy mit, akkor már azonosult Jézussal. (...) Jézus létezik és bárkiben létezik, ami benne vagy belőle Jézussal azonos. Azért írok, hogy ezt a jézusi elemet valakikből, akárkikből, magamból vagy másból jobban kifejthessem, jobban megközelíthessem." (CS. SZABÓ, 1977, 34)

Mária, akárcsak Jézus: jelkép. Annak az eszménynek a megszemélyesítő allegóriája, amit a romantikus-esztéta szemléletével képvisel. Az ember lelki és szellemi fölemelkedésének is lehet nevezni, teljességvágyának, magasrendű erkölcsi alapú azonosságigényének, szemben a széttöredezettséggel és a szellemi és morális süllyedéssel. A krisztianizmus úgy és annyira játszik szerepet ennek kibontakozásában, mint ahogy formai kísérleteibe beleszólt a szürrealizmus. Egyszerre történik meg átvétele és visszavétele, egyéni átformálása, alkatához és céljaihoz szabott átalakítása. Nem lehetne ebben a tekintetben Pilinszky János mellé állítani, de nem lehet és nem szabad nem figyelembe venni sem ezt a vonást: az igazi áhítat egy mozzanata majdnem mindig föllelhető *A hallgatás tornyá*-nak és a *Tűzkút*-nak a nagy verseiben, mint a szonetteknél még látjuk majd. Ez csak a következő korszakában, a *Merülő Saturnus*-ban, a *Psyché*-ben és az 1970-es években írott verseiben változik meg, de az 1950-es években és az 1960-as évek első felében írott verseit felismerhetően jellemzi, és éppen ez az alkotói korszakai között levő különbségek egyik ismertetőjegye.

A *Salve Regina* bonyolultabb szerkezetű és több jelentésrétegű költemény, mint a *Mária mennybemenetele.* A látványosság legkülső rétegében virradatleírás, az éjszaka fátyla lassan „tüzes hajnalba lebben", és közeleg a reggel világossága. Evvel ellentétes irányba halad egy másik képsor, az emberi sorsnak az életből az elmúlásba vezető útja, az „eleven álruhák lánghalála". De ezt a húsz – egyenként tízsoros – szakaszon végigvonuló ellentétet nem szabad rövidre zárni. A vers nem azt fejezi ki, hogy a lélek virradata a halál. A vers fő gondolata a képsorozatnak erre a két ellentétes folyamatot felidéző

utalás- és képszövevényre mintegy „merőlegesen" fejlődik ki. Végül nem a hajnal, nem is a halál, hanem a teljesség, a bontatlan egység és azonosulás eszméje diadalmaskodik. Két képzetsor segít átalakítani az éjszakából a virradatba és az életből a halálba vezető út egymásnak feszülő asszociációit. A biztonságos éjszaka az anya közelségével a magzati lét születés előtti nyugalmát sejteti („Élő tested falként körülövez"), egy erre rámásolódó képsoron pedig az anyjától elszakadó és felnőtté váló, önállósuló gyermek jelenik meg. „Ezentúl hadd maradjak közeledben (...) gyámságodból kilépve (...) félek." Így lehet kiírni a vers alapvető mozzanatának vezérszavait az első és a harmadik szakaszból. A virradat és a halál képe soha nem tűnik el teljesen, meghatározatlanul ott lebeg a vers egymásba szövődő jelentésrétegei fölött, de elhalványodik és háttérbe kerül. Előtérben az anya és a fiú kapcsolatának képei tündökölnek.

Ki az anya? A vers címe szerint királynő: Salve Regina. A Máriához fohászkodó középkori egyházi ének első szavai ezek, üdvözlégy, királynő; üdvözlégy, Mária. A további megszólítások és megnevezések szerint: Úrnő, Anyám, szememfényem Asszonya, Éva, Lilith, Istenáldott, erős Anya, ifjú Nő, barnabőrű lány, Gyöngeségem, gyengéd Látomás, Királynő, Hold, Madonna, Isten Anyja, szent Szűz. A megszólítások és megnevezések pontosan jelölik a vers belső ívét: a természetmítoszok, az Ószövetség, az Újszövetség, a keresztény középkor és a világi hétköznapok képzetköreit egybefonva áldozik a női lét és az anyaság dicsőségének. Egy-egy szakasz régi festmények hangulatát idézi, például íme, egy Madonna, karján a kis Jézussal, mintha egy középkori mester műhelyében készült volna:

Legyen az álca áldott s elhagyott,
ha Egyszülötted e romból kikel,
karodban ül, te tartod fény felé,
így ér a szem elé
kibomló alakod,

lenge csípő-hajlat, feszült kebel,
imádott szűz arc, gyermeki nyugodt,
jég-homlokot emel
a mélységek fölé,
a Háromság kopár kék térdei közé.

S íme, a női test profán dicsérete, a legszebbek egyike, amit a magyar költészetben írtak:

Égi alakjaid közt múlt az éjjel,
hajnalban látom völgyi kertedet:
ime! csodás rózsabogyó csucsára
saját termő virága
ráforrt, nem hullva széjjel,
tavasz örök Rózsája integet,
természete könnyen megküzd a téllel:
kis földi testedet
nagy lényed áradása
magába foglalja és nincsen pusztulása.

Zömök, mosolygó, barnabőrű lány,
sok függő kormos varkocs keretében
a kerek arc világító fehér,
enyhén árnyalja vér;
keskeny vonású száj,
lágy ívű orr, csodálkozó sötét szem:
egyszerű szépség, hétköznapi báj,
piciny vagy, Gyöngeségem,
de parányibb a tér,
a sors, a lét: belé fátylad egy csücske fér.

Barnabőrű lány és Madonna, Hold és szent Szűz: a női princípium megjelenése ez, annak a világelvnek a kifejezése, amit az *Anyámnak* (1937) című verse óta az ősegész jelképez. Ahogy itt mondja: „marasztaló Aranykor méz-fuvalma". Vagy ahogy

Beney Zsuzsa írta róla: „A női létben kiteljesedő mindenség." (BENEY, 1973, 167) Az animus-anima motívumról részletesen lesz szó a szonettek elemzésekor, de itt most nem ennek a motívumpárnak az egyik pólusát állítja elénk a vers. A Mária-motívum itt azt jelenti, amit az animus-anima együtt fejez ki: a vágyott teljességet.

A *Mária mennybemenetelé*-ben előtérbe került ennek elérésénél a költő és a költészet cselekvő szerepe. Ez a szerep itt nem tör át oly erővel a nőt és anyát megjelenítő képsorokon, de a fiú, a költő itt is jelen van, az ő könyörgését és magasztaló szavát halljuk. A vers személyes vonatkozásait nem is kell keresni, a sorok lírai bensősége nem hagy kétséget felőlük. Ám gondolatmenetünk számára fontosabb, hogy ne vétsük szem elől: a fiú és a költő ugyancsak széles körű és sokértelmű jelkép, mindazokat egybefoglalja, akiket az eszme vonzásában hasonló törekvés hat át. A romantikus-esztéta szemlélet egyik figyelembe veendő jellegzetessége ez a kimondatlanul is megvalósuló többes szám első személy, hogy soha nem az „Én" másokat kizáró gőgös fensőbbségével hirdeti mondanivalóját. Ezen a ponton találkozik össze a nem reflexív kifejezés a romantikus-esztéta szemlélettel. Ez utóbbinak szüksége van arra, hogy az áradó érzelmi tartalom mindig érdekeltté tegye és hozzákapcsolja az olvasót a vershez, ne pedig elidegenítse tőle intellektuális eszközökkel. Ezt az érzelmi involválódást is részletesebben fogjuk tárgyalni a szonetteknél.

A költői hivatás negatívumként nyilatkozik meg a versben, a „vedd el külön sorsomat" már említett kettős kötöttségű fohászában fejeződik ki. Irodalmunk történetén végigvonuló jól ismert toposz ez, amit Juhász Ferenc oly szépen ír meg néhány évvel korábban a *Könyörgés középszerért* . . . című versében. A terhes „külön sors" panaszlása persze olyan szónoki eszköz, ami a toposz története során mindig az ellenkezőjét jelenti szó szerinti értelmének, éppen a vállalás és hivatás továbbfolytatására tesz ígéretet. A szavak másik értelmi kötöttsége viszont a fiú óhajára vonatkozik, hogy ne különüljön el anyjától. Az éj

és a virradat, az élet és a halál, a magzati létszületés, anya-gyermek jelentéspárok végső sorsvállalásában és egységóhajában válnak verssé és lesznek „számunkra valók" esztétikai értelemben.

[*A cselekvés változatai*] A korszak nagy kompozíciói, hosszúénekei közül *Az elveszített napernyő* (1953) van legtávolabb a mítoszi indíttatástól, s bár fel-feltűnnek benne mitológiai utalások, ez a költemény vall legkevésbé a mítoszi szerkezet szimbolizáló modellálására, ez nevezhető legkevesebb joggal mítoszi parafrázisnak. Csak a legbelső tartalmi körét alkotó gondolat mutatja a létkérdéseket poláris ellentétekre lebontó és az ellentéteket mégis egységben látó mítoszi szemlélet hatását. Ez a költemény van legtávolabb a tragédiától is, s talán éppen ezért ezt érezzük a legsajátosabban s legjellemzőbben Weöres Sándor-i költeménynek a hosszúversek között. Ez nem kapcsolódik ismert mítoszokhoz, hanem kitalált történet keretezi. E kitalált epikai mozzanat egyszerű, sőt mondhatni együgyű, de ezért az egyszerűségért és együgyűségért bőséges kárpótlást nyújt a mesét kibontakoztató apró részletek gazdag sokfélesége, roppant költői érzékletessége és nagyfokú felidéző ereje.

Az elveszített napernyő története úgy kezdődik, mint egy szerelmi románc, s azt a kort is idézi, melyben ez a műfaj divatozott. Ifjú pár megy szerelmi találkára az erdei lombok közé, s noha hűvös hajnal van, a leány hogy s hogy nem, magával viszi piros napernyőjét is, amit aztán ott feled a fűben. Az emberi rendből kivált ernyő hazatér a természetbe. „Rálehel a tenger-tüdejű erdő", virágok, bogarak veszik körül, kis állatok fürkészik kíváncsian, míg egy szellő meglebbenti, s egy tüskével kiszakítja. A nap delelőre jut, aztán délután lesz, alkony és éjjel jön, s aztán telik-múlik az idő, ősz lesz, évek telnek el, s ahogy a szerelmi légyott ifjú leánykája nővé, asszonnyá és anyává érik, úgy változik át az ernyő is, úgy simul bele egyre tökéletesebben a természetbe. Foszlik, szakad, re-

ped, bomlik, fogy, de a költemény mégsem a pusztulás képét festi, nem az ernyő komor megsemmisülését mutatja be, hanem megnyugvást keltő visszanaturalizálódását beszéli el. Az egzisztencializmus félelmes létélményével, az űri magánysággal szemben az örök átváltozás jeleneteit viszi színre, a kivetettséggel szemben a természeti lét harmóniáját, a szerves koegzisztencia megvalósulását hirdeti.

A költeményt mozgató panteista természetszeretet szelíd mosollyal tölti meg a sorokat, s mosolyt fakaszt az olvasóban is, azt sugalmazza, hogy le lehet győzni az életet befelhőző szorongásokat, még a halál riadalmától is meg lehet szabadulni. E feloldáson a panteizmus és az anyagi világ dicséretének szelleme uralkodik, a hosszúénekek közül ez van legmesszebb Weöres már említett e korszakbeli sajátos krisztianizmusától. De azért nem tűnik el belőle egészen, távolból fel-feldereng egy-egy pillanatra a képek mögött az anya–fiú, Mária–Jézus motívum – de csak párában, éppen leheletnyire –, és a derű eleméhez tartozik.

Pára tulipán felveti fejét,
villog kristály-zöld másvilági rét,
lila tövis gyűl a látóhatárra;
távol szigetet környez a sötét;
mint nő-pillantás, játszik egy sugárka,
illanva megsimítja kedvesét,
ragyogva röppen elszunnyadt fiára,
míg örök mosoly dereng a világra,
vonulnak és hajolnak ívei
híg partok közt, Theatrum Gloriae Dei.

Kardos Tibor azt írta e nagyszerű költeményről, nagy átéléssel, hogy a bemutatott kozmosz, mely feloldja az elveszített napernyőt, oly mérhetetlenül szép, hogy megszeretteti a halált. (KARDOS TIBOR, 1972, 582) A befejező sorok kedves, stilizáltan románcos példabeszéde csöppnyi érzelemmel, csipetnyi

iróniával a dal, az ének, a költészet lelki erőt adó hatását tanúsítja: tréfásan, mégis komolyan, hiszen amit tárgyi valóságában előállít, az nem a természet, hanem a költészet szépsége.

Piros selyem ernyőről énekem
egyetlen páromnak daloltam;
tiszta forrás az igaz szerelem,
elsimult tükrére hajoltam,
kettőnket láttam, titkát ismerem:
eggyé fogunk porladni holtan.
Most már ujjongva töltöm életem,
mint sárgarigó az erdei lombban:
míg le nem hull egy vén fatörzs elé,
harsányan énekel, majd megszakad belé!

Az időrendben következő hosszúének, az 1954-ben keletkezett *Medeia* egészen más jellegű költemény. Mítoszi hozzáköltésnek lehet nevezni: a címszereplő az első rész nagy belső monológjában elmeséli ugyan a mitológiai történet (főképp euripidészi feldolgozásának) néhány fő mozzanatát, a költemény mégis messze sodródik az eredeti történettől, és mint Székely Boldizsár írta, ott kezdődik, ahol az ókori legendának vége szakad. (SZÉKELY, 1964, 70) Csak az ellentétsarkok képlete hasonló, a szerelem és szenvedély önkörükben megoldhatatlan, egymáshoz közelíthetetlen, sorsszerű ellentétének égiföldi eleme lángol benne. A bűn többé nem tehető jóvá, Medeia, aki szerelméért elárulta apját, megölte testvérbátyját, megölte gyermekeit is, éppen a szerelmet nem nyerheti el soha. Szimbolikus álomlátások sorozatát ábrázolja a költemény, csodás átváltozások követik egymást, Medeiából a második részben reménytelenül epekedő Sárkánylegény lesz, és útnak indul, hogy felkeresse kedvesét, aztán ő lesz a sárkányszűz is, Holdleány, akit elfognak, s vad áldozati rítusban megölnek. De nem elegendő a kegyelemhez a mártírium sem, a nász nem jöhet létre: változik a szín, a Sárkánylegény már agg király, ismét

felkerekedik, de hasztalan bolyong, szerelmét nem találhatja meg, többé nem találkozhatnak, csak égi másuk tündököl együtt látomásként az égen, ám az ég és föld között, az ideavilág és a valóság között nincsen út.

Medeia mégsem törődik bele a megváltoztathatatlanba, a harmadik részben ismét útnak ered, s kezdődik elölről a keresés, megváltozott színtéren. Ezúttal a tűzisten harcosai veszik üldözőbe, s ő most önként áldozza fel magát, testét önkezével vágja darabokra. Az álombeli szent rítus ébreszti rá a mindenségben betöltött helyére és kötelességére. Ő a Hold, helye az ég és föld között van, kiszabott kötelessége pedig az, hogy „szűz, szerető, anya, örök áldozat" legyen. Miután ezt megérti, eltűnik az álombeli színtér, ráköszönt a virradat, s egy olajligetben a naphimnusz dallamai csendülnek fel: „Ölelj örömödbe, fényhozó." Medeia már ismét menekülne, hiszen ő, „a vérrel szennyezett" nem találkozhat a himnuszt éneklő kórussal. A dal mégis körülfonja, magához emeli, s a himnikus dal áhítatában egyesül a fényprincípiummal, a felkelő nappal: beteljesülése életen s halálon túli diadal, győzelem önmagán is, a féktelen mitológiai medeiaság tökéletes átlényegülése, a mindenségbe és teljességbe olvasztása.

E gazdag érzelmű költemény kissé operai díszletezése s inkább a posztszimbolizmusra, mint a szürrealizmusra emlékeztető képvilága az elháríthatatlannak látszó ellentétek feloldására három cselekvési szintet mutat be. Az első a gyilkosságig elszánt küzdelem, vad beavatkozás az élet eseményeibe: ez jut érvényre a mitológiai történetben, amit itt egy belső monológ foglal össze. A második cselekvési mód ennek szöges ellentéte; a be nem avatkozás elvét valóra váltó peregrináció, vándorlás és keresés; ez jut érvényre a sárkánylegény történetében. Végül a harmadik, Medeia áldozattevése, mint a bűn nélküli, erkölcsileg tiszta beavatkozás egyedüli lehetősége szerepel a versben. Weöres világszemléletének jellegzetes alkotóelemei ezek.

Az utazás és vándorlás mint helyváltoztatás, az alakváltoz-

tatás motívumához hasonló tartalmat fejez ki, azt sugalmazza, hogy az értékes élet az eszmény szakadatlan keresésével telik el, s már nem is annyira a rátalálás a cél, mint maga a lankadatlan erőfeszítés. A peregrináció, amit Bata Imre a mitológiai labirintusszimbólum rokonának tart (BATA, 1979, 167), a *Háromrészes ének* szép, nemes pátoszú soraitól kezdve része a költői hitvallásnak:

> Tűzhabos, bársonyos tereken át
> keresem szárnyának pille-porát.
> Ormokon,
> kő-fokon
> kutatom fátyla nyomát.

Ezt fejezi ki a ciklusalakító szerkezeti elv gyanánt a *Tűzkút*-ban a *Graduale, A hang vonulása* és az *Átváltozások*. Weöres gondolatkörének rokonságában csaknem mindenütt föllelhető ez a peregrinusmozzanat, a keresésnek, kutatásnak, erőfeszítésnek céllá emelkedése, mely értelmet ad az életnek. Nincs messze tőle Madách végső vigasza, mellyel történelmi vándorútjának végén hősére köszönt. A vándorlás, a keresés az életbizalomnak és küzdelemnek egyik egészen nyilvánvaló és érthető jelképe az irodalomban. Mindenütt megjelenik ez a motívum, amikor a művészet nem akar lemondani az ember egészséges és értelmes életideáljairól, de a teljesülést nem látja közelesen megvalósulónak a társadalomban, amikor belátható távolságra nem lebeg előtte tisztán körvonalazódó cél, de mégsem akar tiszta esztétizmusban feloldódni. Peter Brook világosan fogalmazza ezt meg: „A kutatás nemcsak olyasmi, ami benne gyökerezik minden emberi lényben; ma, amikor sorra-rendre teljes joggal megdőlnek a szilárdnak vélt értékek, egyedül a kutatás marad meg számunkra. A keresés az egyetlen válasz a passzivitásra. (MIHÁLYI, 1980, 915) Nem egyetlen válasz, de válasz.

Az áldozattevés magasabbrendű cselekvés a peregrinációnál,

és következetesen a megváltás alkotóelemeként tűnik fel. Több jelentése van. Egyik jelentésében a „jézusi ember" eszméjéhez vezet, egy másikban – ettől nem függetlenül – az elhivatott költői munka mintája. Az áldozatadás, a sacrificium szent cselekvés, egyetemes cselekvés is egyben, s ahogy az áldozattevő túlemelkedik önmagán, a mindennapokon, és adózik az egyetemesség ismeretlen erőinek, úgy lép a költő is – Weöres sugalmazása szerint – kapcsolatba az egyetemességgel, a mindenséggel, avval, ami az individualitás övezetén túl van.

Az áldozatadás, ami dallá válik, a költészet, ami áldozattevésből támad, már a *Bolond Istók* (1942) című prózai elbeszélő költeményének is végső eszméje volt, s a megszelídíthetetlen ellentétek lecsillapítására szolgált. Ez a *Bolond Istók*-tól, sőt az *Istár pokoljárásá*-tól (1939) az *Endymion*-on át folytatódó gondolatmenet – mint már volt róla szó – Weöres költészetének tételes valláshoz nem kapcsolódó, mégis szakrális, devóciós, krisztianista eszmeáramlata, mely hol kevésbé feltűnően, hol – mint az 1950-es években és az 1960-as évek első felében, a *Tűzkút*-ig – erősebben, érzékelhetőbben átjárta költészetét, és jellegadó jelenségei közé tartozott. Egyszersmind poláris ellentéte volt *A teljesség felé* nirvánafilozófiájának, a tökéletes emberi-társadalmi bizalmatlanságnak. A fordulat korszakától kibontakozó romantikus-esztéta szemlélet mint költészetének nem egyedüli, de fő, uralkodó és meghatározó, jellegadó szemléletmódja nem a tiszta kontemplációt eszményíti, hanem a szellemi cselekvést, a teremtő alkotást emeli eszménnyé. A peregrináció és az áldozat ennek az eszményített cselekvésnek a körébe tartozik, ennek két fokozatát alkotja.

E korszak nagy kompozícióinak a költői hivatásról szóló mondanivalója legtisztábban és legközvetlenebbül az *Orpheus*-ban nyilatkozik meg. Ebben a költeményben hasonló bőségben kelnek életre a többértelmű képsorok, mint a *Medeiá*-ban, de a nyelvi-költői építőelemek egy fokkal közelebb állnak *A sorsangyalok* és a *Téli reggel* típusú versek eszközeihez, s a megjelenítés kevésbé színpadszerű, a modellálás kevésbé juttatja

eszünkbe egy komor, vad mítosz nemes, szép, késő-szimbolista mesejátékká formálását, más szóval újabbnak és modernebbnek hat.

Kapum keleten az éjből tárul. Énekem, a láng,
robogó, szertenyilalló: a sötét, sima víz tereit
fürtösre tépi.
Gyüszüvirág-sürüben ébredek,
bogárhéj-koponyámban mogyorónyi mennyboltozat,
hol a néma dal hullámait három fonál
lengeti: szellő, csira és lehelet.
Földmélyi habokban
szétkanyarog mosolyom, villog a nap-nem-érte redők
közt,
tarka köveken átsüt, iramodva kiszökken,
a fény ölein kivirúl.

De a kompozíció egyszersmind lazább is, gyengébb az epizódtagok egybeszerkesztésének váza, a négy rész mindegyike külön címet kapott, s önálló versként is megáll. Az első a hajnali ébredés párából kibontakozó képsorát idézi kifogyhatatlan költői leleménnyel. Ez a készülődés örök korszaka, a lehetőség ideje: Orpheusz dalba kezd. Erre csap rá ellentétként a második vers, mely már a trák nők által megölt Orpheusz monológját közli; két fő motívuma a „minden vagyok, és semmi vagyok" s „én forgok a táncban örökre". Az első arra vonatkozik, hogy az elszenvedett áldozatban azonosult a mindenséggel (az *Örvény* című 1944-es prózaversében úgy fogalmazta ezt meg: „diófa voltam és minden voltam"), a második pedig arra, hogy hiába ölték meg, „a halálban is az marad, aki volt". (BATA, 1979, 172) A harmadik rész beszéli el a pokolraszállást, az alvilági kalandot, ami a görög mitológia legismertebb történetei közé tartozik.

A mitoszi epizódok időrendjének felcserélése a vers belső ívének tervrajzához tartozik, az, hogy az Eurüdiké-epizódra a

trák epizód után kerül sor, egyrészt a jelenetek önállóságát hangsúlyozza, másrészt a fokozatos ereszkedés helyett (ébredés, kudarc, halál) erős érzelmi hullámzást idéz elő: az első vers hajnali képére a halál ellentéte következik, majd újjászületés és kaland, s ennek végén vereség. Orpheusz elveszíti Eurüdikét, de legyőzni mégsem lehet, mert csodálatos hangszere: a lant, kezében marad. A negyedik rész a végzettel is dacoló költészet szép hitvallása, „széthullt a sors, csak az énekes dalol egymaga". Az első rész közege az őstermészet, a másodiké a szellem nélküli anyag, a harmadiké az alvilág, a negyediké a levegő és a tiszta fény, a szellem birodalma, ahová a költőnek Weöres ars poeticája szerint tartoznia kell.

A *Mária mennybemenetelé*-től az *Orpheus*-ig nyilvánvaló a versek etikai értékrendjében az áldozattevés magasrendűsége. De össze lehet-e mérni áldozatot az áldozattal, és két áldozatvállalás közül melyik értékesebb: evvel foglalkozik a *Minotauros* című költemény. Három főszereplője Pasiphaé, a királylány és a bika. (Az utóbbi a címmel ellentétben nem is Minótaurosz, hanem annak apja, a „fehér bika", a hím állat, akibe beleszeret Pasziphaé, Monótaurosz, a bikafejű, embertestű lény az ő nászukból születik. A vers felcseréli a két mitológiai alakot.) Pasiphaé és a királylány egyaránt áldozat, a bika áldozatai, de Pasiphaé önként, örömmel, sőt meggyőződéssel adja át magát, a királylány pedig borzad tőle. Pasiphaé vállalja az anyagi világ minden sarát, mocskát, mert az életet akarja szolgálni, a királylány pedig idilli tisztaságra vágyik, éteri, paradicsomi létre áhít, az ideák világát képviseli. Mindkét érvelés meggyőző, Pasiphaé nélkül kihuny az élet, ha a királylány feladja elveit, eltűnik az ártatlanság étosza. S a két magatartás között nincsen alkuvás, aki kitárja ölét a bikának, az végérvényesen választ. A királylány is tudja ezt, s inkább megöleti magát.

A vers befejező soraiban a lány apja a szívre, az érzelem és értelem újjáfakasztó, újjáteremtő erejére hivatkozik, s távolról felismerhető ebben a korábbi versek költészetközpontú illú-

ziója, és a játékos páros rímekbe szedett történet sötétebb, komorabb és keményebb azoknál. A kor valóságához és az akkor fölmerült etikai problémákhoz is közelebb volt, kiélezett, metafizikusan megfogalmazott kérdésével, s ezért a hosszúénekek közül a *Mahruh veszésé*-nek és a *Tatavane királynő*-nek a hangoltságával rokon, s már a tragikum esztétikai minőségének határterületén jár. Onnan fordítja vissza a megoldásba, az ellentétek áthidalhatóságába vetett makacs hit, az ember belső lelki, szellemi, érzelmi életébe vetett bizalom. Weöres hitvallása szerint, ha a költészet kifejezés, ábrázolás, akkor ennek kifejezése és ábrázolása kell hogy legyen.

Tatavane királynő egyesíti magában Pasiphaé asszonyi készségét és az artemiszi királylány tisztaságszigorát, ő hajlandó magára venni a világ terhét, és igazságosan, a szellem tiszta fényénél uralkodik.

Én mindenki anyja vagyok,
valamennyit ölbe venném,
valamennyit megetetném,

– mondja. De ő „zöld ágat és száraz vesszőt" kapott a szárnyas ősöktől, fiatal még, de magtalan, üres mellette a férfitrón. Segíthetnek-e az ősök, akiket szent áldozatát bemutatva megidéz? Tatavane királynő a reménytelenbe bele nem törődve is tudja, hogy sorsa megváltoztathatatlan, s égi fohásza ezekkel a megrendítő szavakkal fejeződik be:

Ó, én, szűz páva-jérce,
ki eleven tojások helyett
kapott teste alá izzó köveket,
mind féltve borítja szárnya,
kotolva kelti, hiába.
Két ország kínja tüzel alattam,
sosem kel ki a világ boldogsága.

Bori Imre azt írta erről a versről, hogy a *Mahruh veszése* mellett a legnagyobb alkotások közé tartozik, amelyekkel a magyar irodalom a személyi kultusz éveiről magas művészettel beszélt. (BORI, 1965, 58.) Ez a megállapítás túlzóan időszerűsíti a vers tartalmát, mert sem a *Mahruh veszése*, sem a *Tatavane királynő* nem vonatkozott ilyen közvetlenül a megírásának korára: kiváltképp nem annak politikai összefüggéseire. E tekintetben a *Minotauros* szorosabban kapcsolódott a kor társadalmi-történelmi valóságához, de az is csak távoli hullámverésként, legáltalánosabb erkölcsi övezetében érintkezett vele. A *Tatavane királynő* elvontsági és általánossági szintje T. S. Eliot *The Waste Land*-jéhez hasonlítható (amit *Puszta ország* címmel éppen azokban az években fordított le Weöres), s bár Eliot műve sokkal gazdagabb, többrétegű és jóval terjedelmesebb alkotás, mint az övé, a terméketlenség jelképezése révén hasonló gondolatkörhöz tartozik.

Hasonlóhoz, de eltérő hangsúllyal: Eliot egy széthullott, lesüllyedt, anarchikus világ terméketlenségét ábrázolja, Weöres éppen a tisztaság, jóság és rend sterilitását mutatja be. Eliotnál megérdemelt büntetését nyeri el az ábrázolt világ, Weöresnél a száraz ág végzetszerű szerencsétlenség. Éppen ezért keserűbb és fájdalmasabb látomás annál, mellőzi az elioti gúny és irónia oldószerét is. Itt az egyedüli reménység az utolsó sorok kitisztuló dalformájából csendül ki, azt sugalmazva, hogy csak az ének, a költői formálás, a tiszta alkotás lehet az emberi tevékenység reménykeltő mintája. Evvel kapcsolódik ez a költemény Weöres ekkori nagyobb kompozícióihoz, egyszersmind le is zárja sorukat.

III
JÁTÉKVERSEK

1. A RITMUS SZÖVETTANA

[*A „Magyar etüdök" szerepe*] A reflexív kifejezést másik oldalról elkerülő *Magyar etüdök* mintha a verselő kedv születésének varázsos pillanatát idéznék föl, a népköltés titkát fejtenék meg a játékos ösztön szabad csapongásának nagy, közös emberi élményében, amikor tévedhetetlenül szólaltatják meg a magyar táj dalait. A versciklus a *Medúzá*-ban megjelent *Rongyszőnyeg* dalos mondókáit folytatja stílusban, hangban, műfajban. Gyermekversek? Ritmusgyakorlatok? Verszenei próbák? Lírai vázlatok? Daltani kísérletek? Nehéz megfelelő műfajmeghatározó elnevezést találni rájuk, de nem nehéz megfogalmazni a jelentőségüket. A fél ország ismeri ezeket a versikéket, óvodában mondják őket, iskolások szavalják, kórusok éneklik, együttesek adják elő, felnövő és felnövekedett nemzedékek verses anyanyelvéhez tartoznak jó ízlést formálóan, versszeretetet növelően. Kardos Tibor méltán írta: „Nincs poétánk az utolsó csaknem fél évszázadban, aki a magyar népi líra, a tréfás mondókák, rejtvények, szólások olyan áradatát öntötte volna műköltészeti formába, mint Weöres Sándor. Úgy rendelkezik a magyar nyelvi géniusszal, mint Tolsztoj az orosz falvak lelkével, mindkettő az azonosulás nagy titka." (KARDOS TIBOR, 1972, 568)

A Bori Imre által dallamtanulmánynak és képzelettréningnek elkeresztelt versek önálló verstípust alkotnak Weöres költészetében, mint *A sorsangyalok*, a *Téli reggel, Menyekzői kar* és a hozzájuk tartozó későbbi versek s amiként verstípus a mítoszi ihletésű hosszúénekek köre is. (BORI, 1965, 45) Sok vers

tartozik ide, a *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etüdök* csak két alapgyűjteményük, de rajtuk kívül például írt egy hasonló ciklust Pásztor Bélával közösen is, ez *Holdaskönyv* címmel kapott helyet az *Egybegyűjtött írások*-ban, de szerepeltek effajta versek az *Elysium*-nak és *A fogak tornácá*-nak már említett dalai között, ezenkívül verses drámáiban betétdalok gyanánt használta fel őket, s helyet kaptak a *Tűzkút* bagatelljeinek ciklusában, valamint a *Merülő Saturnus* vázlatkönyvében, az 1970-es években pedig belekezdett a *Rongyszőnyeg* folytatásába, az *Egybegyűjtött írások* 1975-ös második kiadása már nyolcvan darabot közölt ebből. Ez az egész költői pályáját átszelő és minduntalan előtörő verstípus abból a szempontból kétségtelenül gyermekversekből áll, hogy zömükből gyermekvers lett, mint ahogy a *Robinson* és a *Gulliver* is gyermekregénnyé vált, noha nem annak készült, és nem is változott azzá, vagyis az irodalomtörténet jó indokkal másutt tartja számon, mint az olvasásszociológia.

E versek egy része Kodály Zoltán keze alá készült. Kodály sorsdöntő jelentőségűnek tartotta, hogy a gyermekeknek az óvodától az iskoláig egészségesen kifejlődjön, épségben megmaradjon és továbbfejlődjön a magyar zenei érzéke, és ne rontsák el idegen dallamokkal, rossz ritmusokkal, édeskés álgyermekzenével vagy éppen együgyű, gügyögő szövegekkel. Számos dallamfeldolgozást készített tehát, s a „kis emberek dalaihoz" kért Weörestől már az 1940-es évektől kezdve szöveget (az 1950-es években Károlyi Amytól is), mert ismerte verszenei alkotó hajlamát, s tudta, hogy „tud a gyermekek nyelvén selypítés nélkül". (KODÁLY, 1974, I. 323) Az így megrendelt versek magjából lett a *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etüdök* ciklusa, s írt bőven hozzájuk hasonlókat túl a Kodálytól kapott megbízásokon. Első önálló gyűjteményét ezekből a *Gyümölcskosár* című kötetében adta közre, aztán amikor költőként nem szerepelhetett az irodalmi életben a nyilvánosság előtt, csak két út maradt nyitva a számára: a műfordítás és a gyermekköltészet. Egy évvel *A hallgatás tornya* előtt jelent

meg a *Bóbita* című újabb gyűjteménye e versekből, amit aztán 1958-ban a *Tarka forgó* követett, majd a *Gyermekjátékok* (1965), *Zimzizim* (1969) és a *Ha a világ rigó lenne* (1974) című kötetei jelentek meg, akkor már párhuzamosan „komoly" verseivel.

A *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etüdök*, valamint a hozzájuk hasonló játékos versek nem különülnek el a többitől, hanem szervesen ízesülnek Weöres költészetébe, nem a költő valamiféle „másik" arcát fordítják az olvasó felé, hanem kísérletezésének egyik megvalósuló irányába tartoznak. Nem költői mellékfoglalkozás teremtményei, hanem a költészet belső forrásából fakadtak. Vannak olyan költők, akik gyermekek számára írnak, és elsősorban gyermekversekre szakosították magukat, mint Gazdag Erzsi, vannak, akik egészen eltérő irányú és más természetű költői világukból lépnek át alkalomszerűen a gyermekversek területére, mint Nemes Nagy Ágnes, másoknál a kísérletezés egy-egy nem integrálható, nem folytatható iránya válik le költészetük tömbjéről és kezd önálló életet élni a gyermekirodalomban, mint Tamkó Sirató Károly világjáró Tengereckije, aki először a *Kiáltás* című kötetében kelt útra 1942-ben (és akkor még Tengereczkynek írta a nevét). Megint másoknál egy-egy eredetileg nem gyermekversnek szánt, de a többiek közül kiemelhető költemény kerül be a gyermekköltészet véráramába, s e részletekből, szemelvényekből akár önálló kötetnyi is összeállítható, mint Kormos István avatott válogatásában Juhász Ferenc *Csikóellés* (1978) című kötete, de ilyen módon összegyűjthetők és egybeválogathatók a nagy költők versei kisgyermekeknek és kisiskolásoknak Csokonaitól és Vörösmartytól máig, mint ahogy készültek is ilyen verseskönyvek a magyar irodalmi ízlésnevelés céljából.

A *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etüdök* típusú versek tökéletesen illeszkednek és integrálódnak Weöres költészetébe, mégsem kell kiemelni őket a megvalósult törekvések sokfélesége közül, mert illeszkedésüket és öntörvényűségüket egyaránt sugallják. Műfaji meghatározással a játékvers elnevezés felel

meg legjobban lényegüknek és sajátszerűségüknek. E lényeget és sajátszerűséget a mítoszi ihletésű versekkel összehasonlítva lehet megragadni. A mítoszi ihletésű versek a távoli múlt és távoli jövő között feszítik ki gondolataik ívét, a múlt mint utópia (az ellentétek majdani integrálása, a „költői állapot" világállapottá változásának utópikus és kicsit pátoszos, romantikus örök jövő ideje) és a jövő mint ősiség (az újrateremtődő ellentétek, ellentétes emberi alaphelyzetek genezise) kimeríthetetlen lehetőségeket kínál az alkotó képzelet számára. A mítosz a történelem ködbe vesző ősi múltját, az emberiség többékevésbé közös múltját szólaltatja meg. A játékvers ugyancsak múltba vezet, az emberek többé-kevésbé közös lelkületű múltját, a gyermekkort idézi föl. És nemcsak a gyermekkort, hanem az egészséges emberi életet közösen átható, elpusztíthatatlan játékösztönt, ami a derű és a szabadság szeretetének önkéntes megnyilatkozása, hajtóereje, menedéke, a szabadon és közösen elfogadott rend sugalmazója. Minden játék teremtett világ, mikrokozmosz, önkörében megvalósított teljesség, mint a mítosz. De nem kevésbé jellemző lényegi különbözésük sem.

Weöres mítoszi ihletésű versei mítoszi parafrázisok, a játékversei viszont nem a gyermekvers válfajainak (csúfoló, kiszámoló, körtánc, gyűrűsdi, állathívogató stb.) parafrázisai, illetve stricto sensu csak abban az értelemben lehetne őket parafrázisnak tekinteni, ahogy például minden műfaji megvalósulás a műfaj elvont követelményeinek, minden szonett a korábbi szonettek formai parafrázisa, tehát ha a szimbolizáló modellálás fogalmát tévesen azonosítjuk a Lukács György által használt inherencia fogalmával. Parafrazálás történik Weöres játékos képzeletének egy másik nagy költői műfajában, a szerepjátékokban. Ott távoli korok, stílusok, írók, költők, élethelyzetek játékos szimbolizáló modellálásáról van szó. A szerepjátszó verseket éppen ezért műfajilag el kell választani a kép és ritmus újszerű kapcsolatával folytatott kísérletezéstől, a játék ösztönzésére született versektől. A szerepjátékra épülő versek is csaknem kezdettől jelen vannak Weöres költészeté-

ben, de a *Tűzkút*, és különösen a *Merülő Saturnus* és a *Psyché* idején érik el esztétikailag legmagasabb csúcsaikat, a játékversek viszont *A hallgatás tornyá*-nak korszakában értek – sem előttük, sem utánuk – máig újra el nem ért csúcspontra.

A *Rongyszőnyeg*-hez képest a *Magyar etüdök* ciklusa éppen a reflexív kifejezéstől való következetesebb tartózkodásban mutat előrehaladást. Ott még jelentős helyet foglalt el a hagyományos reflexiós dal, amelyben a versíró tudat karonfogva sétál a kifejezendő érzelemmel, megfigyeli, vizsgálja, vigyázza lépését, irányítja útját. Például a *Rongyszőnyeg* ciklusnak a *Medúzá*-ban 22. számot viselő verse két háromsoros mondatból áll, az első a gondolat tárgyra irányuló elrugaszkodása:

Egy szép madár
az ablakomra koppan
s már messze száll.

Tökéletes, eszköztelen megragadása egy pillanat élményének, s a kifejező kép teljesen tárgyias. A következő mondat azonban visszahajlik az alanyra, az élményhez fűződő érzelmet már elemzően figyeli, s ezen keresztül fogalmazza meg metaforikusan a költészet mibenlétét.

Mint kőből készült rózsaszál,
szivemben olyan mozdulatlan
egy szép madár.

A hibátlanul megoldott, hagyományos reflexív dal mintapéldánya ez a kis költemény. Máskor a visszahajlás nehezebben észrevehető, mert a képalakításba fondorlatosabban vonja be a tárgyias kifejezés lehetőségét, de a reflexió íve így is létrejön:

Szivemen páva sétált,
most denevér lóg róla,
veréb fog fészkelni szivemen

– az érzelem hasonló megfigyelésen keresztül fejeződik ki, mint az előzőben, csak az „ismertetés" imaginistább, képbe ágyazott. A *Rongyszőnyeg* szerteágazó volt és szétszórt, mint egy lírai jegyzettömb, mint egy ritmusötleteket rögzítő lírai jegyzetfüzet, melynek lapjain minden megfér egymás mellett, az olyan érzelmes-édeskés lírától, mint a „jó lenne a sorsot félrevetni / álmod pelyhén újra megszületni" (24) vagy „Szép szemeidből vérzik az ég, / sok sebe csillagos ösvény" (a *Medúzá*-ban 85), a népdal ihletésű versekig, s közben feltűnt benne remek szonett, epigramma, disztichon, szapphói vers, sőt a magyar költészetben egy egészen ritka sorfajta is, a „pszeudo-aszklepiadészi strófa" harmadik sorát alkotó pherekratészi sor („Vendéged vagyok én, Nap"; a *Medúzá*-ban 45.).

[*Sorképzések*] A *Magyar etüdök* ciklusa nem olyan szerteágazó és elegyes: a kísérletezés egységesebb jellege uralkodik rajta. *A hallgatás tornya* című kötetben csak megrostált válogatás került belőle az olvasók elé, mindössze harmincöt darab, az *Egybegyűjtött írások*-ban derült ki, hogy ennek több mint háromszorosát számlálják. Az itt közlésre kerültek között van tíz-tizenöt későbbi keltezésű, egészen 1968-ig, de a legtöbb 1949–50-ben íródott. Egészen kevés kivételtől eltekintve mind magyaros (ütemes, hangsúlyos, újabb verstanokban: ütemhangsúlyos, szólamnyomatékos) verseléssel folytatott ritmuskísérletezés eredményeképp született, s e forma egyik legváltozatosabb gyűjteménye az egész magyar műköltészetben. A sorképzés egy szótagtól tizenhat szótagig terjed bennük, sokféle hangzati tagolással, s így már a versek harmonikusan egyberendeződő részeit is üde sokféleség jellemzi.

Egy szótagos sor, hosszabbak után:

Bokor alatt jár a csibe,
Kapja Kati az ölibe,
hej!
(29)

Egy és két szótagos, amit öt szótagosok követnek:

csipp,
csepp,
egy csepp,
öt csepp,
meg tíz:
olvad a jégcsap,
csepereg a víz.
(9)

Három szótagos, amit hét szótagos követ, és együtt sorfelbontásos tízesnek is tekinthető:

Jó lesz, jó,
neked is, nekem is jó....
(70)

Öt szótagos: 2/3

Méh-raj duruzsol
fák közt, fü alól,
(47)

Öt és hat szótagos, kétütemű sor, 2/3 és 3/3 osztásban:

Sej-haj, folyóba
sok a hal valóba,
Dunába, Tiszába,
se-szeri se-száma.
(61)

Öt és hét szótagú, kétütemű sorkombináció, 4/1 és 4/3:

Tekereg a szél,
kanyarog a szél,
didereg az eper-ág:
mit üzen a tél?
(36)

Hat szótagos, kétütemű 4/2:

Szól a nóta halkan,
csak éppen hogy halljam.
(2)

vagy:

Fűvön fekszem háton,
szemem égbe mártom,
földre, vízre, hegyre
irogatok egyre.
(8)

Hat szótagos kétütemű 3/3:

Gyöngyszekfű, illatos,
hajnalban harmatos,
(15)

vagy:

Rossz falu Nagybordás,
verje a jégomlás,
(24)

Hat szótagos kétütemű, amit hét szótagos kétütemű követ, 3/3 és 4/3:

Szedek itt, szedek ott
fűvön ingó harmatot.
(50)

Hét és hat szótagos kétütemű szókapcsolat, 4/3 és 4/2:

Volt nekem egy cimborám
mosakodni restelt,
(41)

Hét szótagos, kétütemű sor 4/3:

Nyisd ki Zoli a szemed,
jól nézd meg e levelet:
(20)

Nyolc és hét szótagos sorkapcsolat, két-két ütemmel 4/4 és 4/3:

Harap utca három alatt
megnyílott a kutya-tár.
(42)

Nyolc szótagos kétütemű 4/4:

Szép a fenyő télen-nyáron,
sose lepi dermedt álom:
(23)

vagy:

Gyöngy az idő, vándoroljunk,
nincs szekerünk, bandukoljunk,
(52)

5/3: a második sor hatására ezt a ritmizálást kívánja, de átmehet három üteműbe is:

Kellene kis kert, jó termő,
léckapuján kis rézcsengő.
(12)

Nyolc szótagos háromütemű, ami ellenáll a Horváth János által felvetett 3/2/3/o ütemezésnek, és 3/3/2 ütemezést kíván a természetes ritmusérzék szerint. (HORVÁTH JÁNOS, 1951, 49)

Odaki befagy a korsó,
idebe pörög az orsó,
(7)

vagy:

Paripám csodaszép pejkó,
ide lép, oda lép, hejhó!
(46)

Nyolc és kilenc szótagos sorkapcsolat, két ütemmel 4/4 és 4/5 osztásban:

Erdőt járunk, árkot lépünk,
bükkfa-lábunk, venyige-térdünk
(53)

Kilenc szótagos háromütemű sor, ritkábban előforduló 4/3/2 osztással:

Kinn voltam a rengeteg erdőn,
medvét láttam kúszni a lejtőn,
(22)

Még ritkább 4/4/1 osztással:

Dárda-hegyü kék jegenye-szál
messzi mezőn odatűzve áll,
(11)

Tíz szótagos kétütemű sorok 5/5 osztással:

Kertben két jérce, tolluk gyöngyhabos,
egyik szép melles, másik kis bubos.
(65)

vagy:

Szöcske a huszár, fűszál a lova,
róka-esküvőn ravasz a koma
(86)

vagy:

Kürtős pogácsa, füstölt szalonna
itt van rakásra, díszlik halomba.
(99)

Tíz szótagos, háromütemű sorok 4/3/3:

suhog a fü sürüjén, fa ágán
(5)

4/4/2 és 4/3/3 váltogatva:

Szól a zene, megy a tánc, a nóta,
perdül-fordul Anikó, Zsuzsóka.
(72)

Tizenegy szótagos sorok, növekvő szótagszámú 3/4/4 osztással:

Nagy a sár hazafele a kis utcán.
A babám egy garasért haragos rám.
(16)

Tizenkét szótagos, úgynevezett felező tizenkettős nem fordul elő tisztán e versek között, leginkább még az alábbi sorok közelítik meg, de ezek is ritmizálhatók 3/3/3/3-ként, ha az első sor kötőjelét nem vesszük figyelembe, és az összekapcsolás helyére ütemhatárt teszünk.

Jön az ősz, leterül a levél-garmada,
fedi hűs éjszaka tapadó harmata.
(35)

Tizenkét szótagos háromütemű 4/4/4:

Három madár tollászkodik a faágon,
három lányom férjhezadni nagyon bánom.
(62)

Tizenkét szótagos négyütemű 3/3/3/3:

Suhogó jegenyék állnak a tó partján,
a tanyánk tetejét már onnan meglátnám.
(28)

Tizenkét szótagos és tizenhárom szótagos sorkapcsolat, ahol különösen szép a tizenhármas tökéletes népköltészeti hangzása 3/3/3 és 3/4/3/3:

Szántottam, szántottam hét tüzes sárkánnyal,
hej, végig bevetettem csupa gyöngyvirággal.
(67)

Tizenhárom szótagos négyütemű: A 4/3/4/2 osztású sor erőltetve 2/2/3/4/2 osztás szerint is ritmizálható, öt ütemben, mint ahogy a Szepes–Szerdahelyi-verstanban szerepel, de a természetes nyelvérzék itt négy ütemet kíván. (SZEPES–SZERDAHELYI, 1981, 380)

Van kis csizma eladó, szép varrás a szárán,
hogyha ílyet hordanék, bizony sose bánnám.
(90)

vagy:

Három görbe legényke, róka rege róka,
tojást lopott ebédre, róka rege róka,
(105)

Tizennégy és tizenhárom szótagos négyütemű sorkapcsolat 4/4/3/3 és 4/4/2/3:

Azért hogy én eszem-iszom, din dini dinele,
árnyékom is jól él bizony, din don dunele.
(21)

Tizenöt szótagos négyütemű 4/4/4/3:

Szőlőskertben, barackfák közt fújdogál az őszi szél.
Van a csősznek jó subája, a hidegtől sose fél.
(102)

Tizenhat szótagos négyütemű sor 4/4/4/4:

Fut, robog a kicsi kocsi, rajta ül a Haragosi,
(4)

[*Hangzásérzékelés és ritmusfokozás*] Természetesen a költő nem egy leíró verstani kézikönyv példatárát igyekezett minél nagyobb teljességre törekedve összeállítani, hanem a sokfajta verszenei ritmus egymásra hatását vizsgálta csaknem laboratóriumi körülmények között, vagyis olyan szövegkészítés révén, hogy nem kellett bonyolultabb tartalmat kifejeznie. A legegyszerűbb jelentéssel és tartalommal töltötte meg a verseket, hogy a kifejezendő gondolat és érzelem ne okozzon gondot, hanem magára a kifejezés versbeli lehetőségére összpontosíthassa a figyelmet. Ezek az erősen tagolt, zárt nyelvi-zenei felépítésű kis versikék, bármennyire konkrétak és szenzuálisak is, tulajdonképpen a költői elvontság távoli határterületein járnak, hiszen a nyelvi érzékelhetőség olyan tiszta alapformáit keresik, ami már-már absztrakció.

A *Magyar etüdök* ciklusának darabjaiból és általában a játékversek túlnyomó többségéből nem hiányzik a nyelvi jelentés rétege, sőt a magyar népköltészet gyermekdalaiban több halandzsaszöveget, glosszoláliát lehet találni. Az ingardeni értelemben vett jelentésrétegnek és az ábrázolt tárgyiasság rétegének kísérleti célú leszűkítettsége azonban így is kiütközik e sorozatban, és nyilvánvaló, hogy a kísérlet egyrészt a nyelvi hangképződmények rétegein belül folyik, másrészt pedig hangképződmények rétegének a sematizált látványosság rétegével való kapcsolatára irányul. Egyfelől azt célozza tehát, hogy verses maketteken próbálja ki a hangzásréteg törvényeit, és fejlessze, növelje, bővítse a hangzásérzékelést és ritmusfogékonyságot, másfelől pedig a versritmus és a kép összefüggésének-függetlenségének határeseteit tanulmányozza.

Hangzásérzékelési gyakorlat például a 27. számú vers:

Ugrótáncot jókedvemből,
édes rózsám, járok,
országút visz Fehérvárig,
széles a két árok.
Igy tedd rá, úgy tedd rá,
Rozika, Terike, Marcsa,
kinek nincsen tíz tallérja,
kötőféket tartsa.

Mint Péczely László megállapította róla, itt a különböző hosszúságú sorok játékos kombinálásából áll elő a táncra hívó, táncoló ritmus. (PÉCZELY, 1965, 57–58) A nyolc és hat szótagos sorok lüktető váltogatásába még további változatosságot visz a sorok eltérő ütemezése, a nyolc sorban nem kevesebb, mint négyféle ütemelosztás érvényesül. A szakasz három verszenei ritmikai részre tagolódik, s a három rész szerveződik akusztikai egységbe az ugrótánc jellegét sugalmazva.

Az első verszenei, ritmikai részt az első négy sor alkotja, 8–6–8–6 szótagos szabályosan váltakozó sorokkal és 4/4, 4/2, 4/4, 4/2 osztással. Ezután egy más ritmusú kétsoros rész következik. Ennek elkülönülését már a szótagszám sorrendjének megfordulása jelzi: 6–8. Az első rész befejező hat szótagos sora után tehát újra hat szótagos következik, de ennek ritmusa alaposan elüt tőle, mert felgyorsulásnak hat a 3/3 osztással, ugyanígy a nyolc szótagos sor sem illeszkedik a befejező rész kezdő nyolc szótagosához, mert itt emez is a gyorsulás benyomását kelti a 3/3/2 osztással. A középső verszenei, ritmikai rész két sora tehát a maga gyorsító, szaporázó hatásával nagyon érzékelhetően különbözik az első rész ritmusától. A harmadik rész két sora nyolc és hat szótaggal aztán újra az első rész ritmusát hozza, 4/4 és 4/2 osztással, s így az első rész ritmusa rövid ismétlésben visszatérvén megnyugtatóan elégíti ki harmóniaigényünket.

Ennek az erősen kihallható szerkesztésnek a hatását még tovább fokozza a szótaghosszúsággal folytatott tudatos és kiszámított mesterkedés. A nyolc sorból kettő majdnem csupa hosszú szótagból áll, a hosszú szótagok monotóniája kitűnő alapot ad a hangsúly (szólamnyomaték) táncritmust nemcsak feltidéző, hanem ténylegesen is megteremtő lüktetésének. S ezt – a fokozáson belül is – tovább fokozza a hatodik sor egy kivételével csupa rövid szótagja. A megszaladó rövid szótagok a gyorsítás, a tánc szaporázó mozdulatának hatását hangsúlyozzák: a hatodik sor e kettős gyorsítás révén egészen éles ellentétet képez az első rész visszafogottabb, lassúbb nyolc és hat szótagos soraival, s így a szakaszt egységbe szervező ritmikai lezárás is újabb erősen érzékelhető ritmusváltáson keresztül történik. A megnyugtató harmónia e váltások és ellentétek mesteri kezelése révén érvényesül.

Az összetorlódó hosszú és egymást követő rövid szótagok különleges akusztikai ellentéte a *Magyar etüdök* legfontosabb eleme abban a kísérletben, hogy lehet-e segíteni, támogatni és fokozni a magyaros ritmizálású sorok ritmushatását. Például egy nyolc szótagos 4/4 osztású sor és egy rákövetkező öt szótagos 2/3 osztású sor tökéletes egyensúlyba kerül, ha a hosszabb sor csupa rövid szótagból épül fel, s hosszú szótagokból álló ütemmel kezdődő rövidebb sor felel rá:

Megy a kocsi, fut a kocsi:
Patkó-dobogás.
Megy a vonat, fut a vonat:
Zúgó robogás

(43)

A fokozó, kiemelő hatás ellentételezését és mégis egyensúlyát, harmóniáját egy soron belül is érvényesíteni lehet, a sor eleje és vége két-két hosszú szótaggal szimmetrikus, középen pedig megszalad a rövid szótagokon.

Tűzben fa parazsa volnék,
vízben puha moha volnék,
(69)

[*Szimultán ritmusok*] A hosszú és rövid szótagoknak a magyaros verselésbe való különleges egybevegyülését, a magyaros verselést fokozó, felerősítő hatását elsőnek Hajdu András vette észre Weöres ilyen típusú verseiben, amikor a *Bóbita* című kötet ritmusgazdagságának a titkát kutatta. (HAJDU, 1964, 44–57) E versek zenei elemzése, lekottázása révén arra a feltevésre jutott, hogy Weöres egy új ritmikai rendszer létrehozásával kísérletezik, aminek az a lényege, hogy „a szótagoknak a versbeli helyzetükből eredő hosszúságát a szótagok abszolút hosszúságával is alátámasztja", s evvel lehetővé tesz eddig ki nem hallható tagolásokat. Hogyan? Úgy, hogy olyan időegységviszonyokat alkalmaz, melyekkel harmonikus egységbe lehet szervezni különböző szótagszámú ütemeket. Hajdu András két mozzanatot emelt ki ennek bizonyítására, és mindkettőben az időtartam-kiegyenlítődés sokak által vitatott és cáfolt elméletére épített. (SZEPES–SZERDAHELYI, 1981, 149–152) Abból indult ki, hogy ha a versben egy adott szótagszámú ütem különböző hosszúságú szótagokból áll, akkor az egy szótagra jutó átlagos időtartam a rövid és a hosszú szótagok konkrét időtartama között van. Ebben az esetben a kiegyenlítődés úgy megy végbe, hogy a rövid szótag kicsit hosszabb lesz, a hosszú pedig kicsit rövidebb. Ha viszont egymásra torlódnak a rövid szótagok, ha az ütem csupa rövid szótagból áll, akkor az átlagos hosszúság a rövid szótaggal azonos, s az átlagból való kilengés pedig csak egy irányban, a hosszú szótag irányában történhet. „Ilyen állandóan egyirányú kilengés azonban megbontaná ritmusérzékünket. A hosszú szótag tehát – nem tudván kiegyensúlyozódni, beleolvadni a rövid szótagok zakatolása által rendkívül meggyorsult alapritmusba – kiugrik, és két (sőt esetleg több) időrész helyét foglalja el. Ezáltal természetszerűleg az időmér-

tékeshez hasonló viszonyok keletkeznek, anélkül hogy magyaros érzékünk megszűnnék." (HAJDU, 1964, 49)

Másik tétele szerint Weöresnek ezek között a versei között olyanok is találhatók, melyeknek a szótaghosszúsági viszonyai sem a magyaros versben, sem az időmértékesben nem fordulnak elő. Ezekben Weöres háromféle hosszúságot alkalmaz: rövidet, hosszút és középhosszút. A kétféle hosszú szótag úgy jön létre, hogy Weöres különbséget tesz a hosszú magánhangzót tartalmazó szótagok és a lassabban ejtendő, egytagú szavak tiszta hosszúsága és a mássalhangzó-torlódásból eredő rövid magánhangzójú hosszúság között. (Ilyenfajta elvek fölbukkantak már a magyar verstan történetében, Horváth János Kazinczyt idézte ehhez hasonló háromféle hosszúság megkülönböztetésére, de erről Hajdu András nem tudott.) Ilyen például:

Szív dobban,
Szív dobban,
kalapács koppan, tűz lobban.
Feszül az új híd, dörög az új gyár,
virul az ország, újra él már!
Még szebben
Még jobban
kalapács koppan, szív dobban.
(45)

Hajdu András szerint itt csak az ad igazán jó ritmust, ha feltesszük, hogy „Weöres igen merész módon a szótag kétféle eredetű hosszúságát kétféle értékűnek veszi, és így épül be verse ritmusába. Emiatt a vers ritmusa végképp csak kottákkal írható le." (I. m. 52)



Szív dobban, szív dobban, kalapács koppan, tűz lobban

A kotta jól érzékelteti a Hajdu András feltevése szerint megvalósuló háromféle hosszúságot, negyeddel jelöli a tiszta hosszú szótagot, nyolcaddal a középhosszút és tizenhatoddal a rövidet. Ez a ritmizálás természetesen nyelvérzékünkkel nem ellenkezik, verstanilag azonban nem lehet többet megállapítani, mint hogy ilyesmi ritmustörekvés érvényesül a versben, de hogy az 1, 2, 4 arány pontosan megfelel-e a valóságnak, azt csak fonetikai mérésekkel lehetne eldönteni. A zenei jelölés rávilágít arra, hogy még a hosszú magánhangzók adott alkalmazása között is van különbség, és nem egyforma ritmusalkotó szerepet tölt be az egytagú szóban hangsúlyos helyzetben lévő hosszú magánhangzó, mint a több szótagos szóban hangsúlytalan helyzetben levő (szív – kalapács).

A *Magyar etüdök* túlnyomó része azokban az években született, amikor a verstani munkák éppen a versritmus nyelvi és zenei eredetét vették célba, s a Vargyas Lajos könyve (1952) körül magasra csapó viták korábban hosszú ideig érinthetetlennek vélt elveket vontak kétségbe. Az eddig jobbára uralkodó zenei elv fölött a nyelvi princípium látszott győzedelmeskedni sok hányattatással, s ennek révén pontosabb, korszerűbb magyar verstani kutatásokra nyílt lassan lehetőség. Weöres Sándor játékversei azonban még mintha összefoglalták volna a zenei versritmus néhány elméleti megfontolásra is érdemes hangzási jelenségét: figyelmeztetőül az új irányoknak.

Az akkor meginduló és azóta is sok belső vitával tovább folytatódó új verstani kutatások fényében Hajdu András tanulmányának terminológiája már alaposan elavult, néhol már megírásakor sem felelt meg a verstani szakszerűségnek, de mégis ő volt az első, és furcsa mód máig egyetlen, aki Weöres e ritmikailag különösen gazdag verseit ritmuselméleti elemzés tárgyává tette. Bizonyos, hogy túl messzire ment, amikor egy merőben új versrendszer körvonalait vélte felfedezni e versekben, abban azonban aligha tévedett, hogy szándékolt és más-már erőszakosan érvényesülő zenei hatásuk

számbavétele nélkül nem lehet elemezni őket. A Weöres ritmusképzési eljárásának rekonstrukciója, a kiegyensúlyozódás adott leírásával és a háromféle, egymást felező-negyedelő szótaghossz feltevésével csak mint egy nem elég szabatosan megfogalmazott munkahipotézis fogadható el, e verselés funkcionalitásáról szóló végső következtetése azonban helyes volt. Weöresnek ezek a versei elütnek a dallammal kapcsolódó versektől, azoknak nincs szükségük arra, hogy ilyen erősen kiépítsék a ritmust, mert megteszi helyettük a dallam, s még csak az sem fontos, hogy igazodjanak hozzá, hanem elegendő, ha nem keresztezik túlságosan. Weöres különös szótaghosszokkal építkező módszere arra jó, hogy zenei-táncszerű hatást biztosít dallam nélküli verseknek: olyan versritmus előállítását teszi lehetővé, ami dallamkíséret nélkül is a ritmikus mozgás képzetét kelti. (I. m. 53)

Ennek megvalósulásához még sok más, Hajdu András által nem említett vagy éppen félreértett tényező járul hozzá, ilyen a kettős ritmus kérdése. A versek egyszerre követnek magyaros és időmértékes ritmust. Hajdu András, aki járatosabb volt a zeneelméletben, mint a verstanban, a szótagidőértékek kiegyensúlyozásával foglalkozva a kétféle ritmus egymásra hatásának típusait és jellegzetességeit nem vette számba, mert e verstani sajátszerűséget nem lehet zeneelméletileg magyarázni és leírni. Pedig az ilyen tipológiai vizsgálat nem hanyagolható el a versek ritmikai működését tekintve.

A kettős ritmusú verseket két elv szerint csoportosíthatjuk a legegyszerűbben: hogyan illeszkedik egymáshoz a két rendszer verstechnikailag, és hogy a vers ritmikai összhangzásában hogy vesznek részt. Az első elv szerint – Kecskés András terminológiáját használva – meg kell különböztetni a sorozatszerkezeteket és a szótagszerkezeteket. (KECSKÉS, 1981. 127–156) A sorozatszerkezetek szerint a kettős ritmusú vers vagy ütemkapcsoló vagy metszetkapcsoló. Az ütemkapcsoló típusban a magyaros verselés ütemhatárai egyszersmind verslábhatárok is, tehát az ütemek nem vágnak át időmérték sze-

rinti verslábakat. Weöres játékversei csaknem kivétel nélkül ebbe a típusba tartoznak, a verslábak és az ütemek gondosan illeszkednek egymáshoz. Például: „Égi csikón léptet a nyár", ahol a felező nyolcas ütemhatára két choriambust választ el egymástól az 54. versben, vagy másképpen fogalmazva a két choriambus zavartalanul helyezkedik el a két ütemen belül s tökéletesen kitölti azokat.

Szótagszerkezetek szerint a kettős ritmus vagy növeli, vagy megosztja a hangsúlyt, aszerint, hogy a hangsúlyos szótag hosszú vagy rövid. Hangsúlynövelő például, „Kék a hajnal, kék / harmat hinti még" (51). Hangsúlymegosztó például, „Dunába, Tiszába / se szeri, se száma" (61). De ez egyik sem jellemző a versekre. Tisztán és következetesen mind a hangsúlynövelő, mind a hangsúlymegosztó típus csak elvétve fordul elő bennük, s túlnyomó többségüket a kettő megfontolt vagy ösztönösen is hibátlanul működő keveréke jellemzi. Ha nem feledjük, hogy a ritmusérzékeléssel folytatott kísérletezés alapvető ritmikai célja ezekben a versekben a különleges gyorsítás és lassítás, az aprózás és elnyújtás sorozatszerű egybeszerkesztése, akkor ez természetes is.

A versek többségében a hangsúlynövelés és hangsúlymegosztás ilyenfajta váltogatása található:

Van-e szoknya eladó,
tarkabarka suhogó,
a derékra simuló,
nyárba-télbe jó?
(57)

Az első három sor 4/3 osztású hetes, a negyedik 4/1 osztású ötös. Az első sor mindkét üteme hangsúlymegosztó, mert az első és az ötödik, vagyis a két hangsúlyos szótag rövid, a második sor első üteme hangsúlynövelő, mert az első szótag hangsúlyos, a második ütem hangsúlymegosztó, mert az ötödik szótag ismét rövid, a harmadik sor mindkét üteme hangsúlymeg-

osztó, a hangsúly rövid szótagra esik, az ötszótagos negyedik sornak viszont mindkét üteme hangsúlynövelő. Az első sorban paeon tertiust anapesztus követ, a másodikban két trocheust követ egy anapesztus, a harmadikban elöl ismét paeon tertius áll, aztán anapesztus következik. A negyedik sorban ritmusváltás megy végbe, és a magyaros ritmizálás szerint átvált 4/3-ról 4/1-re, ami az időmértékben két trocheust és egy csonka lábat foglal magában. A ritmus összhatás szerint az első három sor a magyaros ritmussal egybefonódó játékos anapesztikus lejtés benyomását kelti, s a negyedik sornál zökken egyet, hogy a nyolcsoros szakaszban e sorozat – itt nem idézett – ismétlésekor kiemelkedjék a kérdésre adott felelet tréfás zárása: „üsse meg a kő".

Mi az uralkodó ritmus e versekben: ez a második szempont, ami szerint rendszerezni lehet őket. A magyaros ritmus és az időmértékes ritmus együtt halad mindben, de az egyik helyzeténél, nagyobb erejénél fogva vezető szerephez juthat. Van, amelyikben a vezető szerep nyilvánvalóan a magyaros ritmusé, például:

Odaki befagy a korsó,
idebe pörög az orsó,
zúg-búg a vaskályha,
nótáját dudálja,
hej!

(7)

A kis versike ritmusgazdagsága és változatossága rafináltan bonyolult módon jön létre. Az első két sor 3/3/2 osztású nyolcas a három szótagú ütemekhez hangsúlymegosztó helyzetben tribrachiszokkal, a két szótagúban hangsúlynövelő spondeussal, a két felező hatos két palimbacchiust tartalmaz hangsúlynövelő helyzetben, az egy szótagú zárósor hosszú szótagja pedig hangsúlynövelő csonka láb.

Vannak olyan darabok a ciklusban, melyek vezető szólama

inkább az időmértékes ritmus, noha a magyaros is hibátlanul működik. Például:

Arany ágon ül a sármány,
kicsi dalt fúj fuvoláján,
arany égen ül a bárány,
belezendít citeráján.
(38)

A sorok egyöntetűen nyolc szótagosak, remek 4/4 osztással. De a magyaros ritmizáláson ellenállhatatlanul átüt az ionicus a minore időmértékes ritmus, amit Csokonainak az *Egy tulipánthoz* című versében József Attila vett észre. Az emelkedő verslábak itt az ütemkapcsolás szerint illeszkednek a magyarosan ritmizálható ütemekhez, de hangsúlymegosztó helyzetben vannak, támogatják a szótagtagolást, egyszersmind lágyítják is a ritmus lüktetését. Ám nemcsak csillapítóan egybejátszanak a magyaros ritmussal, hanem felül is kerekednek rajta, s akkor már a magyaros ritmus beosztott szerepéről kell beszélnünk, ami a hatmorás lábak ütemenkénti megszervezéséből és egybefoglalásából, keretezéséből áll.

A versek ritmustani tendenciája azonban nem az, hogy a magyaros vagy az időmértékes rendszer vezérlete alatt, meghatározható vezető szólammal csendüljenek fel, hanem a két rendszer szintézisszerű egybehangzására, ötvözetére mutat. A teljes szimultán hangzásra. A *Magyar etüdök* egy nem jelentéktelen része tartozik ide, vagyis abba a csoportba, amit már nemcsak a kísérlet, hanem az eredmény szó is jelölhet.

A papucs fölfutott a fára,
benn se volt Kitikati lába.
A papucs rálapul egy ágra,
odalenn Kitikati várja.
(14)

Ez a kis vers négy egymást követő háromütemű kilenc szótagos sorból áll, mindegyik 3/4/2 osztású. A magyaros ritmus váltakozva emelkedő és ereszkedő lejtésű időmértékessel párosul, az első sorban ütemkapcsolásos módon egy hangsúlymegosztó helyzetben lévő anapesztust hangsúlynövelő kettős trocheus követ, majd a harmadik ütemet is trocheus tölti ki, közben játékos lejtésváltás történik, amit a régebbi verselési szabályok hibának minősítettek volna, de a versike jellegéhez illik, sőt éppen ebből lesz sorozatosság. A második sor lejtés szempontjából semleges, se nem emelkedő, se nem ereszkedő verslábbal, egy krétikussal és egy proceleusmatikussal kezdődik, és trocheussal zárul. A proceleusmatikus négy rövid szótagot szaporázó ritmusa adja a versike játékos jellegét, ami az előző és a következő lejtésváltás poétai szabadosságát is megengedi. A harmadik sort újra egy hangsúlymegosztó helyzetben lévő anapesztus nyitja, majd ezt lejtésváltással hangsúlynövelő helyzetben lévő paeon primus követi, és hangsúlynövelő helyzetben lévő trocheus fejezi be a sort. A negyedik sor ereszkedő lejtésű verslábbal, ismét anapesztussal kezdődik, semleges proceleusmatikussal folytatódik, és trocheussal zárul. A sorozatosságot az teremti meg, hogy a négy sorból három anapesztussal kezdődik, a középső verslábakból kettő ugyancsak azonos, proceleusmatikus, és a sorzáró láb mind a négyben trocheus. Ez az éles, erősen kihallható időmértékes ritmus azonban nem válik külön a vers egészében, hanem egybeötvöződik a háromütemű kilences magyaros ritmusával, s egyik sem ereszti a másikat, mindegyik tökéletes keret a másik számára, és mindegyik ritmikai tartalom a másik keretében.

Ilyen tökéletes egybeötvözés a következő vers is.

Tó vize, tó vize csupa nádszál,
egy kacsa, két kacsa oda-császkál,
sárban ezer kacsa bogarászik,
reszket a tó vize, ki se látszik.
(48)

Ha az előző példában az egyenletes sorozatosságú magyaros ritmus keretében ment végbe időmértékes lejtésváltás, itt az időmérték pontos ismétlődésének keretében történik ütemváltás a magyaros ritmusban. Az időmértékes ritmus mind a négy sorban azonos, két daktilusból és – lejtésváltással – mesteri ionicus a minoréből áll. A magyaros ritmus az első két sorban 3/3/4 osztást kíván, a harmadik sor ritmikailag kétféle lehetőséget kínál, vagy 2/4/4 osztást (ami ütemváltás az előző két sorhoz képest, ráadásul Weöres e verseiben ritka példaként a metszetkapcsolásra, elvágja az első daktilust), vagy megőrizzük a 3/3/4-et, de akkor – ugyancsak ritka példaként – értelmes szót metsz ketté az ütem („sárban e / zer kacsa . . ."), noha épségben marad az ütemek szótagjainak sorozatossága, és az első daktilus is. A két rendszer egybeötvöződése éppen itt jön segítségül, és az egész versike erős és szuggesztív ritmusa észrevétlen átlendít ezen a zavaron. A negyedik sorban ismét nem állja útját semmi a 3/3/4 osztásnak, s szimultán érvényesül a két daktilus és a magyar költészetben ritkának tartott, de Weöresnél többször is előforduló ionicus a minore.

Van vita arról, hogy a magyaros verselés ütemhatára kerülhet-e szó belsejébe, de legáltalánosabb verstani vélemény szerint a hibátlan magyaros ritmus úgy működik, hogy az ütem nem vág ketté értelmes szavakat, mint Horváth János írta, „azt még nem bánjuk, ha ütemhatáron nincs egyszersmind gondolathatár; szóhatárt azonban ott is szívesen látunk". (HORVÁTH JÁNOS, 1951, 25) Az ellenben már természetes, hogy az időmértékes verselésben a verslábak a szavak határain belül vagy azokon éppen áthajolva jönnek létre.

Weöres négy- és többmorás, köztük a magyar költészetben szokatlan és ritkán előforduló verslábakat alkalmazva gyakran eléri, hogy a szavak, sőt az összetartozó szókapcsolatok mind a magyaros, mind pedig az időmértékes ritmizálás szerint bontatlanul együtt maradnak. Ekkor a szó- és szókapcsolat-jelentés értelmi hangsúlyával, természetes lüktetésével megtámogatva különösen fölerősödik a versritmus összetett és eb-

ben a mivoltában tökéletesen egybefonódó hangzása. A versek jelentékeny részében megtaláljuk ezt az egybevágó hármas határt, a szó vagy szókapcsolat a magyaros ütem és a versláb határának egy helyre kerülését s ami evvel együtt jár: ritmusfokozó hatását. Például a 46. versben „Paripám csodaszép pejkó", a nyolc szótagos sor három olyan szóból áll, ami kiadja mind a 3/3/2 tagolást, mind az ezen a tagoláson belül megvalósuló anapesztus-anapesztus-spondeus lüktetést; a 48. versben „Tó vize, tó vize csupa nádszál" – ahol a tíz szótagos sor 3/3/4 tagolása egybevág a mondat szókapcsolatok szerinti értelmi szakaszolásával, s a daktilus-daktilus-ionicus a minore verslábakkal; az 57. versben

Van-e szoknya eladó,
tarkabarka suhogó,
a derékra simuló,
nyárba-télbe jó?

a három 4/3 osztású hetes és az ezeket követő 4/1 osztású ötös egybefonódik a peon tertius-anapesztus-kettős trocheus-anapesztus – peon tertius – anapesztus-kettős trocheus – csonka láb időmértékes lüktetéssel és az értelmi szakaszolással; és a példákat még bőven lehetne sorolni.

[*Ritmus és kép: a belső ritmikai kör*] Kiss Ferenc, amikor 1960-ban számba vette a megelőző korszak költészetének poétikai eredményeit, azt szűrte le egyik legfőbb tanulságul, hogy az ütemeknek az időmértékbe való behatolása s a kettő egyszerre ható egysége, ami a korábbi nemzedékek versalkotó munkájában hosszú folyamat eredményeképp jött létre, az 1950-es évek során a modern magyar verselés „generális sajátossága" lett. (KISS FERENC, 1960, 124) Ő mindenekelőtt Nagy László és Juhász Ferenc akkor még fiatalnak számító nemzedékének a verseit vette szemügyre, s Weöresről nem ejtett szót. A szimultán ritmus általános versnyelvvé válása,

a modern költői köznyelvbe való szerves beépülése valóban Nagy László és Juhász akkori költészetével vált végérvényessé, de ebben a folyamatban része volt Weöres kísérletezésének, ritmuspróbáinak, dallamtanulmányainak is, mert ezek az igénytelennek látszó könnyű kis játékversek a versalkotó technika fejlesztése révén nemcsak a tiszta ritmusok iránt még egészségesen fogékony gyermekek körében tettek népszerűségre szert, hanem a költői mesterség inspiráló példái is voltak, leleményességet és ötletességet sugárzó mesterdarabok. Formai gazdagodásra ösztönöztek már az évtized első felében, s a magyaros verselés továbbfejlesztésének bőséges távlataira világítottak rá. Persze a költői műhely páratlanul magas fokú technikai berendezése elkedvetlenítően sok munkát kívánhatott a nyelvi teremtőképesség adományával nem ilyen bőségben megáldott költőktől, s később az 1960-as évek második felétől kezdve tapasztalható lett a műhelymunka mellőzése és a költészet fáber jellegének lebecsülése.

Weöres Sándor játékversei pedig éppen a faber jellegre építettek. Miben is rejlik igazi költészettani jelentőségük? Ezek a versek nemcsak a nyelvi kifejezés ritmuslehetőségeivel folytattak teherpróbát, hanem azt is vizsgálták, hogy milyen különleges és szokatlan kapcsolatok létesíthetők a ritmus mint a vers hangzásrétegének alapvetően meghatározó része és a képek, tehát a vers szemléletességének, sematikus látványosságának rétege között. A játékversnek az a sajátszerűsége, hogy erősen kihallható ritmuselemekkel dolgozik, és a maga összetett, szimultán szerkezetét kényszerítő erővel sugározza: e bonyolult ritmika érzékelése nem kíván semmi verstani előképzettséget, még tapasztalatot és gyakorlatot sem. A magyar költészetben ritkán alkalmazott verslábakat, ütemeket, sortípusokat tesz érzékelhetővé, akár kisgyermekek számára is, akik a versritmus mivoltáról még semmit sem tudnak.

A ritmusnak – mint a vers minden mozzanatának – van befogadói oldala, egyszerre objektív és szubjektív természetű, tudatunktól függetlenül létező, mert a vers nyelvi anyagában rögzítődik, de a társadalom kulturális hagyományának is része,

konvencióhoz tartozik, és a nyelvi-kulturális közösség egy adott tagjának a számára annál teljesebben bontakozik ki, minél teljesebben birtokában van a hagyománynak: a versritmus érzékeléséhez legalább egy bizonyos mértékig mindig ismerni kell a hagyományt. A játékvers ebből a szempontból olyan típusú vers, amely a versritmust mintegy a szemünk előtt teremti meg, mégpedig olyan szuggesztív erővel, hogy érzékeléséhez a hagyomány lehető legkevesebb ismeretére van szükség. Ezért alkalmasak ezek a versek egészen kis gyermekek versérzékelésének és általában nyelvi fogékonyságának a fejlesztésére is, s most már több évtizedes óvodai-iskolai tapasztalat tanúskodik erről az alkalmazhatóságról.

A kísérletezés legfontosabb költészettani tanulsága mégis abban rejlik, hogy a versritmus beleszólhat a képek szerveződésének a folyamatába, s néha a képek is szokatlan hatással lehetnek a ritmus érvényesülésére, túl azon a kiegyensúlyozott, egymást támogató viszonyon, ami kapcsolatukat túlnyomóan jellemzi a költészetben. Bori Imre már idézte Marót Károlynak a görög irodalom kezdeteiről szóló munkájából a ritmus költészetteremtő szerepéről való megállapításait, hogy a költészet egy kezdeti szakaszában a mindenen áttörő ritmus fontosabb tényező az értelemnél. (BORI, 1965, 48) A versírás ritmusközpontú, szublogikus fázisára nemcsak a költészet történeti kialakulása szolgáltat érveket, hanem alkotáslélektani megfigyelések is tanúskodnak róla. Weöres *A vers születése* (1939) című doktori disszertációjában maga is írt arról, hogy van, amikor a vers alakulásának kezdetét jelentő képzet nem tárgyi, hanem formai jellegű, és az első csíra nem egy eszme vagy kép, hanem egy versforma, ritmus, puszta hangzás, amihez csak később képződik tartalom. Hivatkozott Arany Jánosra, akinél – leveleinek tanúsága szerint – gyakran előbb megvolt a metrum, mint a téma, sok verse pedig meglévő dallam ihlető hatására jött létre. Weöres játékversei közel állnak ehhez az alkotástípushoz.

A játékversek külső és belső köre ritmikai képződmény, leg-

főbb jellemvonásuk a ritmus uralma. A külső kör a versalapító dallam, egy zenei alapmotívum, dallamminta, mely Weörest versírásra indította. Ennek több osztályát különböztethetjük meg. E versek egy része Kodály Zoltán megbízásából és az ő kívánalmának eleget téve készült, már megkomponált zenéhez kellett szöveget írni, a versalapító dallam ezekben az esetekben adva volt. Máskor a külső zenei kör a költő saját leleményeként úgy működött, hogy egy ritmus, egy, a tudat mélyéről felbukkant és prozódiai rendben jelentkező szócsoport sürgette a kidolgozást, a folytatást és befejezést vagy éppen az előzményt. Az ilyen ritmustöredékekben már hallott dalok és dallamok ritmusának emléke is közreműködhetett s szolgálhatott dallammintával.

A mítosz tematikus szerkezet, meghatározott rendszerű, sarkított motívumok szövevénye, a játékvers ritmikus alapú zenei építmény. Döntő mozzanata nem a külső ritmikai kör, mert az a legkülönfélébb versek létrejöttében is közreműködhet, hanem a belső ritmikai kör. Ez nem azonos a szimbolizmus nyelvzenei hatású verseszményével, a szavak álomba ringató, andalító muzsikájával, hanem annak inkább szöges ellentéte, de nem az atonalitás irányában, nem a poétikai formák felbontását célozva és végletes szabadosságot hirdetve, hanem a versnyelv tonalitásának, ritmikai hangzásának sodró lendületű és ellenállhatatlan végletekig fokozása.

Zim, zim, megy a gép, megy a gép,
fut a sinen a kerék,
forog a kerék.
Zum, zum, nagy az út, nagy az út,
fekete az alagút,
a masina fut.

(43)

A belső ritmikai kör erősen, sőt túl erősen érzékelhető gyors vagy változékony tempójú, csúfondáros, játékos, táncosan le-

begő vagy valamit lejtéssel, zakatolással utánzó ritmus, ami szembenáll a képekkel, már-már ellenük dolgozik, nem engedi érvényesülni őket, fölébük kerekedik, és uralma alá vonja a verset. A belső ritmikai kör a versalapító dallam ellentétes irányú munkája. A külső ritmikai kör – a megbízásban lefektetett vagy az emlékezetben megszólaló dallam ritmusa – megindítja a képalkotás folyamatát, a belső ritmikai kör fölbontja a képeket, és ekképpen átalakítva a költeményt, új minőséget hoz létre.

A játékversek kivételével a képalkotás úgy működik a költészetben, ahogy József Attila leírta, az első kép után a második kép már nem két külön kép, hanem a kettő szintézise, s mire a vers végére érünk, egyetlen képbe olvad az egész – ha jó a vers. (JÓZSEF ATTILA, 1958, 50) A ritmus és minden verstani elem az egybefoglalást szolgálja. Ide tartozik a ritmusnak még az a különleges versalakító ereje is, amit Szabolcsi Bence éppen József Attila verseiben fedezett föl, hogy ellensúlyozza a vers gondolati telítettségét, és lebegteti, hintáztatja azt, ami szinte kifejezhetetlenül súlyos. (SZABOLCSI BENCE, 1959, 198–199) Szabolcsi Bence szerint a ritmus ezt az ellensúlyozó szerepet „ultimus movens"-ként tölti be József Attila gagliarda dallamlejtésű verseiben. Weöres Sándor játékverseiben a ritmus „primus movens". Felbontja, széttördeli a képet, úgy, hogy a kép és a gondolat a versbeli jelenlét határára sodródik, és olyan páraszerű lesz és eloldott, mint ahogy az 1943-ban Várkonyi Nándornak írott levelében megjövendölte.

A fenti idézetben a ritmus tökéletesen érzékelteti a mozdony hangját, sőt azáltal, hogy előbb zömmel magas magánhangzókon, majd túlnyomóan mély magánhangzókon halad előre a vers, még a Doppler-effektust is ki tudja fejezni, tehát naturális hűséggel idézi fel a közeledő és mellettünk elhaladó vonat benyomását. A vers hatása mégis csaknem teljesen akusztikai, és a vizuális mozzanatok háttérbe szorulnak, a gép, a sín, a forgó kerék és a sötét alagút csak többszöri olvasásra áll

össze, mert a rendkívül erős ritmus teljesen uralma alá hajtja a szavakat, és csak a saját, külön és inkább a zenével és tánccal rokon egynemű közegét engedi érvényesülni. Pedig a kép és a ritmus a lehető legteljesebben egybevág egymással, a vonat közeledésének képéhez a mozdony zakatolását felidéző ritmus járul. Mégis előbb halljuk ezt a versbeli, különös vonatot, mint hogy látnánk. Itt a páraszerűvé vált szövegértelem olyan szerepet tölt be, mint az előadóművészetben a zenekíséret, csakhogy itt a szöveg kíséri a „zenét", és nem a zene a szöveget. A vers tartalma és jelentése elsősorban a hangzáson keresztül ér célba.

2. A RITMUS JELENTÉSI HATÁRHELYZETE

[*A meghatározhatatlan jelentés*] Pedig a ritmusnak nincsen szorosabb értelemben vett jelentése. Szerdahelyi István, aki behatóan foglalkozott a ritmus szemantikájával, helyesen szögezte le, hogy „a ritmusok magától értetődően alkalmasak arra, hogy felidézzék a külső vagy a belső, a lelki valóság különböző folyamatainak mozgásformáit". (SZERDAHELYI, 1981, 387) A kérdés azonban éppen az, hogy a folyamatok mozgásformái abban az elvont képződményben, amivé a ritmus absztrahálja őket, mennyiben konkretizálhatók olyan módon, hogy egy adott és meghatározott irodalomtörténeti vizsgálatban még gyakorlati értelme legyen annak, hogy a ritmus jelentéséről beszéljünk. A szekvenciális mozgások leírhatók akár zenei, akár verstani, akár erre a célra külön kialakított jelek segítségével. E jelek a szekvencialitás milyenségét jelentik, de nem nyújtanak támpontot arra nézve, hogy mit „jelent" maga az általuk jelölt szekvencialitás, vagyis más szóval nem igazítanak el afelől, hogy minek az időbeli ismétlődéséről van szó. Az időbeli ismétlődési rend – és megfelelően értelmezve a térbeli ritmusra is ez érvényes – a legkülönfélébb mozgásformákhoz tartozhat.

A versritmust úgy kell felfogni, mint egy végtelen homoni-

mát: elvileg egy pentameter vagy egy nagy alkaioszi sor, vagy egy 4/3 osztású magyaros hetes stb. meghatározhatatlan számú jelentett nyelvi jelentőjének lehet a ritmusa. De nem meghatározhatatlan számú jelentőnek, mert a ritmus kizárja a neki nem megfelelő szavak és szókombinációk halmazát. Abból a kettősségből, hogy a versritmus egyszerre válogatás és végtelenség, hogy a vers hangzásrétegének síkjain állandó szelekciót érvényesít, de a megfelelő szavak és szókombinációk a szemantikai síkon még mindig meghatározhatatlanul sok jelentést hordozhatnak, abból adódnak azok a félreértések és belemagyarázások, melyekre Weöres játékversei különösen bőséges alkalmat kínálnak. Egy ismert vers több-kevesebb valószínűséggel azonosítható ritmusának alapján (például ha valakinek lekopogják az asztalon egy általa ismert vers ritmusát, akkor megmondhatja, hogy melyik versről van szó), de egy ismeretlen versről a puszta ritmusképlet nem árul el semmi közelebbit, még a beállítottságáról, alapvető hangulati tartalmáról sem nyújt eligazítást. Ebből azonban tévedés arra következtetni, hogy a ritmus külön életet él, külön világa van, s hogy a szöveg nyelvi szemantikája és a ritmus valamiféle egyeztető művelet révén integrálódik a versbe.

Közkeletű irodalomtörténeti és stilisztikai tévedés a versritmus közvetlen összekapcsolása a nyelvi jelentéssel az elemzés során. Pedig erre csábít még olyan, ma már csaknem klaszszikusnak számító szakmunka is, mint Fónagy Iványnak *A költői nyelv hangtanából* (1959) című könyve a sok versegészből kiragadott és ötletszerű illusztrációs példával, s hasonló könnyű lehetőségeket kínál Péczely László *Tartalom és versforma* (1965) című könyve is azok számára, akik meg akarják takarítani maguknak a verselemzés nagy körültekintést igénylő fáradságos munkáját, vagy a látványos összefüggés-teremtés bűvöletében dolgoznak. Péczely – a maga szakterületén úttörő jelentőségű könyvében – bőségesen hivatkozik Weöres Sándor költészetére, és jogosan figyelmeztet arra, hogy „mennyire elemeire bonthatatlan egész a vers: eszmei mondanivaló, téma,

érzelem – tartalom, műfaj, stílus, versforma elválaszthatatlanok egymástól, komplex egészet alkotnak". (I. m. 57) Példáiban azonban ő sem képes megszabadulni az ötletek vonzásától, és gyakran rövidre zárja az ívet vershatás és ritmus között. Weöres *Estharang* című verséről megállapítja, hogy „a higgadtabb menetű sorok, a végén lelassuló ritmus alkalmas eszköze az esti hangulat felkeltésének, az elnyugvás érzékeltetésének" (i. m. 49), máshol arról ír, hogy a változatos ritmus a balladai nyugtalanságot érzékelteti (i. m. 153), a *Szán megy el az ablakod alatt* című versben a zökkenőmentes ritmus, a csupa hosszú szótag a tovasikló szánkó képzetét asszociálná (i. m. 28), tekintet nélkül arra, hogy a híres versike következő szakaszában ugyanaz a ritmus a lódobogást „érzékelteti".

A ritmuselemzés csak a vers komplex elemzésének lehet hitelesen része, a teljes szövegösszefüggésre és a vers minden hangzáselemére kiterjedő elemzésében nyerheti el irodalomtörténetileg érveket szolgáltató helyét. Máskülönben az elemzés egykettőre érzéki csalódások csapdájába esik, ellentétekbe torkoll vagy éppen tautologikus magyarázatokhoz jut. A *Magyar etüdök* között tanulságos példákat találunk arra, hogy ugyanaz a versen végigvonuló ritmus mennyire eltérő tartalmi és különböző hangulatú szövegek „előállítására" lehet alkalmas. A *Medúzá*-ban megjelent *Rongyszőnyeg* ciklus talán leghíresebb darabja volt az *Őszi éjjel...* kezdetű dal. *A Magyar etüdök*ben olvashatjuk ennek a csaknem pontos ritmikai mását, anélkül hogy a két vers hangulati hatása között hasonlóságot fedezhetnénk fel:

Őszi éjjel
izzik a galagonya
izzik a galagonya
ruhája.
Zúg a tüske,
szél szalad ide-oda,
reszket a galagonya
magába.

Árok mellett
üszkös a fadereka,
üszkös a fadereka,
kikorhadt.
Felhő-cápa
úszik az egeken át,
űzi a hegyeken át
a holdat.

Hogyha a Hold rá
fátylat ereszt:
lánnyá válik,
sírni kezd.
Őszi éjjel
izzik a galagonya
izzik a galagonya
ruhája.

Egyszer égig
fölmásznék,
mennyei cápát
horgásznék.
Föl ne mássz, mert
üszkös a fadereka,
üszkös a fadereka,
kikorhadt.

(39)

Az 1935-ben keletkezett *Őszi éjjel* ad notam készült, dallammintája az „Országúton hosszú a jegenyesor, hosszú a jegenyesor hazáig" kezdetű korabeli katonanóta volt. Tehát már nem is két, hanem három azonos ritmusú szöveg tanúskodik arról, hogy a ritmusjelentésről csak mint meghatározhatatlan, végtelen homonimáról beszélhetünk: a katonadal érzelgőssége és enyhe irredentizmusa, az *Őszi éjjel*... varázsos, lebegő líraisága és az *Árok mellett*... tréfás, már-már nonszensz versbe hajló játékossága olyannyira elüt egymástól, hogy a köztük lévő hangulati-érzelmi-tartalmi különbséget még a legleleményesebb nyelvi-ritmikai beleérzéssel sem lehet minimális ritmikai eltéréseiknek tulajdonítani. De sokkal inkább arra int ez a példa, hogy a vershatás titka, a nyelv és a ritmus rejtelmes szövetsége valahol mélyebb rétegekben keresendő, és filozófiailag általánosabb szinten van, semhogy egy sorképző daktilust és proceleusmaticust (– ∪∪/∪∪∪∪) közvetlen hangulati tényező gyanánt össze lehessen kötni az „izzik a galagonya" és az „üszkös a fadereka" predicative kapcsolatok jelentésével vagy a belőlük keletkező képekkel, mondván például, hogy ez a ritmus az organikus természet esti leírását evokálja. Füst Milán írja, hogy egy olyan mondóka, mint a „Hat, hat, hat / No de hat, hat, hat / No de ötöt üt, ötöt üt, / Hat, hat, hat" – kétségtelenül kellemes ritmust állít elő, „de ha semmitmondó és épp ezért irányt is mutató szövege nélkül lekottáznók, nem tudnók róla megmondani, hogy milyen kedélybeli vagy érzés-

tartalmat szolgál, hogy milyen érzések hordására-vitelére alkalmas, csak azt érezzük, hogy mozgalmas és elég vidám a menete". (FÜST, 1948, 368–369)

A ritmusnak – bármilyen hivalkodóan mutatja is magát a versben, mint Weöres felerősítve lüktető játékverseiben – nincsen konkrét jelentése, csak konkrét jelentősége van. Ezért még az olyan körültekintően feltételes módú fogalmazás is ellenvetést válthat ki, mint amit Szabó Zoltánnál olvashatunk, hogy „a derűs, vidám hangulatot a gyorsabb, a szomorú, gyászos hangulatú tartalmat viszont a lassú, fékezett, elnyújtott ritmus aláfestheti, erősítheti". A *Tücsökzené*-től az *Anyám*-ig számos nagy modern költői kompozíció mond ellent annak az állításának is, hogy a téma és a hangulat megváltozása maga után vonja a ritmus módosulását, mert e rendkívül változatos lelki tartalmakat kifejező alkotások olyan többé-kevésbé homogén ritmuskompozícióra épülnek, melynek belső ütemváltozatai sokkal körülhatároltabbak a hangulati változásoknál. (SZABÓ, 1977, 112) Szabó Zoltánnak akkor van maradéktalanul igaza, amikor azt hangsúlyozza, hogy „a hanghatás nem általános érvényű, hanem csak egyszeri és mindig kontextuális. Funkcióját nem lehet az adott szövegtől függetlenül minősíteni." (I. m. 111) A ritmus mindig konkrétan valaminek a ritmusa, és ez nemcsak az irodalomra érvényes, hanem a zeneművészetre is, aminek a – programzene kivételével – tematikus kötöttségét nem is lehet meghatározni. Ujfalussy József ír arról, hogy minél mélyebb rétegeket ér el a zeneesztétika, annál világosabban kitűnik, hogy a ritmus nem testetlenül megvalósuló idő, hanem amiként „az idő mindig valaminek az ideje, ami van és történik, tehát létezik, mozog, a ritmus is mindig ennek a mozgásnak, létezésnek, történésnek a periodicitását hangsúlyozza, akár a hangjelenségekben való megnyilvánulásait figyeljük meg, akár a hozzája kapcsolódó muszkuláris élmények vagy éppen a látható jelenségek periodicitását vesszük észre benne". (UJFALUSSY, 1962, 58)

A versritmus nem a jelentettnek, hanem a jelentőnek a rit-

musa, ebből adódik az a már említett fonákság, hogy egy adott ritmushoz rendelhető, elvileg meghatározható számú jelentővel még mindig elvileg meghatározhatatlan számú jelentett „fejezhető ki". A ritmus a jelentő síkján válogat, a jelentett síkján nem. Ezért sorolta Lukács György a ritmust az elvont formák közé, és ezért írta, hogy a ritmus „bizonyos értelemben tartalom nélküli, vagyis – elvontan nézve – formálisan tetszés szerinti tartalomra vonatkoztatható". (LUKÁCS, 1965, I. 257) Az elvontság azonban csak a ritmus immanenciájára vonatkozik, a versben megvalósuló ritmusnak a versben betöltött szerepe mindig konkrét, sőt materiális. Ebből a szempontból a ritmus a nyelvi hangzásanyaggal végzett művelet, s azt kell állítanunk, hogy ez a működése alapvetőbb és fontosabb a vers mibenlétét tekintve, mint azok a jelentési határhelyzetek, melyekről még lesz szó.

[*A ritmus szervező szerepe és feltáró jellege*] A vers, mint minden műalkotás, többrétegű építmény, és a mű hatása annál gazdagabb és erőteljesebb, minél több réteg van jelen benne, és minél kidolgozottabb, kimunkáltabb mindegyik. Ingarden szerint a felhasznált és kidolgozott anyag többrétegűsége egymástól eltérő típusú esztétikai minőségek különös többszólamúságát eredményezi, s ezáltal merész, eredeti együtthangzások, integrációk, szintézisek, harmóniák jönnek létre. E polifóniában az egyes mozzanatok nem tűnnek el az egybeszervező mozzanatok mögött, hanem bizonyos mértékig érzékelhetők maradnak. (INGARDEN, 1977, 64–65) N. Hartmann, aki esztétikáját arra építette, hogy az esztétikum lényege az a megjelenési viszony, melyben a háttér ontológiailag irreális, nem valóságosan létező rétegei (például a vers alanyának érzelmei) megjelennek a valóságosan létező előtér rétegeiben (a vers matériájában), részletesen foglalkozott a Weöres költészetében is – kivált a játékversekben – lényeges szerepet betöltő formajátékok mivoltával és jelentőségével. Hartmann megállapította, hogy a formajáték nem okvetlen üres virtuozitás, hanem lehet rend-

kívül mélyértelmű is, „ha maga is rétegzett és minden rétegében önállóságot mutat... Ezért a szépnek nem annyira az »abszolút mélysége«, hanem inkább az egymás mögé kapcsolódás mélysége kölcsönzi a nagyságot és mélységet". (HARTMANN, 1977, 387)

A ritmus jelentőségét nem az olvasói asszociációval neki tulajdonított vagy neki tulajdonítható „jelentésben" kell keresni, hanem elsősorban abban a szerepben, amit a vers réteggazdagságának megteremtésében betölt. A versben rá háruló strukturáló feladatban és nem az ábrázoló vagy felidéző képességben. A ritmikus versnyelv különbözik, néha lényegesen különbözik a hétköznapi beszédnyelvtől (ennek természetes ritmusára itt nem térünk ki), ezt a markánsan érzékelhető eltérést lehet úgy is értelmezni – mint Szerdahelyi István teszi –, hogy a ritmus éppen azt jelenti, hogy más közegben járunk, tehát a költészet mutatómezejét jelöli. (SZERDAHELYI, 1981, 386) Ez igaz, de nem meríti ki a ritmus feladatát, Szerdahelyi is csak egyik magyarázat lehetőségeként veti föl. A ritmus nemcsak a költészet közigazgatási határát jelző tábla, hanem ténylegesen hozzájárul a versnyelv átlényegüléséhez, és ezt azért kell hangsúlyozni, mert Weöres játékverseinek „tartalma" legtöbbször nem egyéb, mint ennek az átlényegülésnek érzékletes bemutatása:

Csillag süt a szeder-ágra.
Lassan jön a pásztor álma.
Rezgő fü a feje-alja.
Nyár-éj ege betakarja.

Bim-bam! torony üregében
érc-hang pihen el az éjben.
(49)

E kis dal bájos szépségéhez a ritmus nem valamiféle külön megnevezhető jelentéssel járul hozzá, hanem avval, hogy a hangzásréteg eleven és dinamikus megszervezése révén mint-

egy átemeli a szavakat a költészetbe. Ami ebben a versben – a hartmanni értelemben – „megjelenik", az nemcsak a nyári éj képe az elalvó pásztorral és a távoli harangkongással, hanem a kép mögött, a szavak és a ritmus egymásra hatásából felsejlik maga a verskeletkezés. Ez nem csekélység. Azt jelenti, hogy Weöres játékversei abban is elütnek a megszokott „komoly" költői formáktól és külön osztályt alkotnak, hogy felfedik és megmutatják a készítésnek és versképzésnek azt a folyamatát, amelyet azok álcáznak és elrejtenek. Mert nem a ritmusnak van külön jelentése, hanem a ritmikai rendszerbe beállított szó rendelkezik különös képességekkel, s e versek ennek a különös képességnek a megszületését mutatják be.

Tinyanov írt arról, hogy a versritmus a szó szemantikai elemeinek szimultán felhasználását aláveti a szó hangalakjának. A versbeli szavak másképpen viselkednek, mint a versen kívül, a szavak mint jelentéshordozók szempontjából döntő jelentősége van annak, hogy ritmikai egységek tagjaiként szerepelnek. „Ezek a tagok erősebb és szorosabb kapcsolatban állnak egymással, mint a köznapi beszédben – lényegessé válik a szavak egymáshoz viszonyított helyzete, aminek egyik legsajátabb eredménye az, hogy a szó dinamizálódik, s ennek következtében szukcesszív jelleget ölt." (TINYANOV, 1981, 174–175) Az erőteljesen felfokozott ritmus természetesen nem teszi dinamikusabbá a vers szavait, mint egy háttérben maradó, csendesebb hangzás, mert akkor az erősen kihallható ritmus a versszerűség követelményei közé tartoznék, ami nem felel meg a valóságnak, sőt Tinyanov maga a feloldatlan, kevésbé tökéletes ritmus dinamikai előnyei mellett érvelt. (I. m. 159) A játékversek tiszta ritmusrendje, ritmikai szimultaneitása nem is a dinamizmus fokozását szolgálja, hanem magát a dinamizálódási folyamatot teszi érzékelhetővé, a szavaknak azt a versszerű feltöltődését képes szemléltetni, aminek során a szokásos szintaktikai kapcsolatok mellett, sőt fölött újabb és újabb hangzásbeli kapcsolatok szövődnek.

Ebben a kapcsolatrendszerben a szó-gondolat szintaktikai

dimenziói helyett a szó-verssor-szakasz hangzás-viszonybeli dimenzió érvényesül, anélkül persze, hogy a versegész tekintetében az előbbi elveszítené jelentőségét. A hangzásdimenzió a vers egyik többletrétege, amellyel a versnyelv gazdagabb, szervezettebb, kiépítettebb mind a hétköznapi beszédnyelvnél, mind pedig a drámai és narratív prózánál.

A nyelvi kifejezés mindig magában foglal két műveletet: válogatást és összekapcsolást. A válogatás egyenértékű szavak között történik, például megfelelő főneveket, mellékneveket vagy igéket keresünk a főnevek, melléknevek halmazában. A kiválogatott szavakat a nyelvtani szabályoknak megfelelően rendezzük és összekapcsoljuk, az ekképpen egymás mellé kerülő szavak már nem egyenértékűek egymással, az egyik nem cserélhető fel a másikkal. Jakobson a poétikai elemek s ezek sorában a ritmus lényegét mindenekelőtt abban látta, hogy az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti. (JAKOBSON, 1969, 224) Ezáltal a versben a nyelvtani összekapcsolódás – bonyolult alá- és fölérendelési viszonyokat teremtő – tengelyén is érvényesül egy bizonyos fajta egyenlőség, és ennek a szintaktikai viszonyokat, mintegy keresztező szerveződésnek a révén a szöveg még tömörebbé és funkcionálisabbá válik. A ritmusnak az a feladata a versben, hogy a szöveg minden mozzanatát a szótagok mélységéig hatolva rendeltetésszerűvé tegye: a különnemű elemek között válogat, de a kiválasztott elemeket fölcserélhetetlen sorrendbe szervezi. A versszöveg e kettős és egymásra mintegy merőleges bordázata eredményezi a költészetnek azt a sajátlagosságát, amit Valéry úgy fejezett ki, hogy „ingadozás a hang és az értelem között". (I. m. 239) A ritmussal bordázott versszöveg nem úgy feszes és tömör, mint a tiszta gondolat acélvázára szerelt filozófiai értekezés, de nem is tiszta hangzás, nem zene, hanem e kettő között lebeg, a hétköznapi beszéd fölött.

Ez a hang és értelem között lévő állapot az imént idézett dal eredeti változatában, ahogy a *Gyümölcskosár* című kötetben megjelent, még nyilvánvalóbban megmutatkozott. A „nyár-

éj ege betakarja" helyett „Isten ege betakarja" állt, s a vers gondolati asszociációs íve sokkal magasabbra vezetett, és az egyszerű köznyelvi fordulatként is használatos szókapcsolatban felvillanó transzcendencia a versbeli helyzet által megemelkedve tágasabbá és távlatosabbá változtatta az egész dalt. 1955-ben a *Bóbitá*-ban e „vallásos felhanggal" nyilván nem lehetett közreadni, ezért történt a „materializáló" változtatás, de kár, hogy Weöres a későbbi kiadásokban sem állította helyre az eredeti szöveget. A *Bóbitá*-ban és aztán *A hallgatás tornyá*-ban, a *Magyar etüdök* között azonban ki is bővült az eredetileg csak négysoros vers, és egy tizenkét soros kompozíció része lett. (Ebből idéztünk az imént hatot.) A bővüléssel a „hang és értelem között lévő ingadozás" a hang felé lendült ki.

Az elalvó pásztorról szóló négy sort a távolból felhangzó harangszó zenéje keretezi, egy megelőző négysoros rész pedig a falu esti elnyugvását jeleníti meg a hazatérő nyájjal, a fákon összegyűlő madarakkal és az árokparton daloló békákkal. A ritmus végig előttünk látja el a szavak dinamizálásának feladatát, átemeli őket a költészetbe, elvégzi a szavak poétikai transzfigurációját, szoros rendbe állítja a sodró lendületének alávetett elemeket, sorokat és szakaszokat hoz létre a rímekkel és a hangzásréteg egyéb mozzanatainak segítségével. A ritmus végig tevékenyen és erőteljesen részt vesz a szöveg hangzásrétegének kiépítésén keresztül a vers létrehozatalában, s eközben közreműködik abban, hogy a vers hátteréből megjelenjék, érzékelhetővé váljék a készülés és létrehozatal folyamata, a vers születésének rejtelme. Ez a rejtelem pedig nem más, mint annak az egységes esztétikai atmoszférának a megszületése, amit már Schiller is a ritmus jótékony munkájának tulajdonított. (LUKÁCS, 1965, I. 253)

[*Játékosság és derű*] Ebben a versben mégis fölmerül a ritmus jelentési határhelyzetének kérdése. Jelentési határhelyzetnek nevezem azt, amikor a versben funkcionális szerepet betöltő ritmus bizonyos mértékig önállósul, és megközelíti azt,

hogy jelentsen valamit. Ez a jelentéshez való közeledés lehet egészen egyedi és konkrét, és lehet egészen elvont és általános. Ez a két lehetőség határolja a ritmus funkcionális működését. Eltekintve a befogadói képzettársítások és beleérzések gazdag változataitól, melyek az egyéni lelki beállítottsághoz kapcsolódnak és annak törvényei szerint működnek, ezért irodalomtörténetileg és irodalomelméletileg nem rendszerezhetők és nem is hitelesíthetők, a ritmus csak a hang és mozgásutánzás esetében kerülhet a konkrét jelentés közelébe.

A ritmus a jelölő periodicitása, nem a jelentetté. De a jelentett is állhat periodikus, szekvenciális mozgásból, s ilyenkor a jelölő ritmusa megpróbálhatja utánozni, imitálni a jelentett valóságos belső ritmusát. Ilyen a harangkongást kifejező két sor ebben a versben. De ilyen volt a közeledő és távolodó vonat Doppler-effektusát ritmussal és magánhangzó-csoportosítással imitáló már ugyancsak idézett dal. Az olvasói asszociációk általában arra építenek, hogy a versritmus a vers hangzásrétegének kidolgozásán túl a megjelenő képi világ ritmusára is vonatkozik: ez azonban csak és kizárólag akkor igazolható, ha a versben ábrázoltaknak nagyon jellegzetes és erősen tagolt ritmusuk van. A versritmus még ekkor sem képes önállóan érzékeltetni őket, csak a szavak szemantikai síkjával együttműködve járul hozzá a „külső" mozgások és hangok képzetéhez.

A ritmusnak tehát önmagában még ekkor sincs jelentése, csak a szavak és a képi síkok segítségével jut a jelentés közelébe. A 27. számú versben az ugrótáncot is csak a szavak jelentésétől támogatva utánozza, s a vers elvont ritmusképlete már nem képes felidézni a táncmozgást. A vers szemantikai rétegével együtt azonban csakugyan imitációs hatása van:

Ugrótáncot jókedvemből,
édes rózsám, járok,
országút visz Fehérvárig,
széles a két árok.

Így tedd rá, úgy tedd rá,
Rozika, Terike, Marcsa,
kinek nincsen tíz tallérja,
kötőféket tartsa.

A *Magyar etüdök* különösen gazdag példatára a ritmussal történő hang- és hangzásutánzásnak, de a ritmus homonim jellege még ezekben a versekben is kiütközik. Ezért fejezi ki ugyanaz a ritmus a havon könnyen sikló szán mozgását és a lódobogást, vagy a ló járását és a vonatot. Megint máskor nagyon hasonló ritmus egészen eltérő mozgásutánzásra képes:

Odaki befagy a korsó,
idebe pörög az orsó,
(7)

Paripám csodaszép pejkó,
ide lép, oda lép, hejhó!
(46)

A másik jelentési határhelyzet elvont és általános. Goethe azt írta, hogy „a ritmusban van valami varázslatos, még azt is elhiteti velünk, hogy a fenséges hozzánk tartozik". (LUKÁCS, 1965, I. 250) Coleridge szerint olyan hipnotikus hatása van, mint az alkoholnak, Yeats viszont azt állapította meg róla, hogy éber-állapotú transzba ringat. (RICHARDS, 1963. 143) Akiket foglalkoztatott a ritmus mibenléte, általában mind keresték azt a közös tulajdonságot, hatást vagy jelentést, amivel megfejthetik a titkát. Karl Bücher a legegyszerűbb munkamozdulatok periodicitásának képét látta benne (LUKÁCS, I. m. 248), Caudwell egy mágikus közösség megteremtődését tekintette lényegének, melyben egy emocionális introverzió során „az ember visszatér a genotípushoz". (CAUDWELL, 1960, 127)

Nem kerülhetjük tehát meg a *Magyar etüdök*-kel kapcsolat-

ban sem a ritmus immanenciáját. A ritmikus hangzásréteg olyan erősen kidolgozott ezekben a versekben, hogy önként adódik a kérdés, nem sugalmaz-e olyasvalamit a ritmus, ami munkavégző rendeltetésén túl mégiscsak sajátlagossága. I. A. Richards a várakozás lelki diszpozíciójában jelölte meg a ritmus általánosítható és általános érvényű befogadói hatását. A ritmus az objektív oldalon ismétlődés, a szubjektíven pedig várakozás, ami kielégítést keres. (I. m. 134) A várakozás és kielégítés lelki mozzanatai megoldást kínálnak a ritmus immanenciájára, de a gondolatmenetet nehéz folytatni, mert színtiszta ritmussal jóformán soha nem találkozunk. A versritmus a szavakkal él együtt, és hatása a szavak jelentésével kapcsolódik össze, de a zenében a dallam, a táncban pedig a koreográfia az, ami a ritmushoz társul elválaszthatatlanul. A ritmus tisztán, önmagában csak különleges helyzetekben fordul elő, amikor például valaki önkéntelenül dobol az ujjával. Az ilyen banális, hétköznapi kényszercselekvés mégis rávilágít a ritmus keletkezésének és hatásának lelki lényegére.

A ritmus valamilyen felfokozottságból keletkezik, és felfokozottságot teremt. Csak két szélsőségben fordul elő, a felfokozott feszültségben és a felfokozott oldottságban. A ritmus önmagában semmi mást nem képes kifejezni, csak a felfokozottság állapotát, mely vagy a feszültség, vagy az oldottság irányában tér el az átlagos lelki diszpozícióktól. Goethe is, Coleridge is, Yeats is ezt írta körül más-más szavakkal. A ritmus és konkrét jelentési határhelyzete a hang- és mozgásutánzás, az általános és elvont jelentési határhelyzete pedig a lelki felfokozottság, valami feszültség vagy oldottság, aminek a közelebbi megnevezésére azonban már nem nyújt támpontot. Minden további tartalmi közelítés már csak a szöveg jelentésrétegein keresztül mehet végbe.

A versritmus azonban egyáltalán nem fordul elő függetlenül, mint az említett kényszercselekvéses példában, ahol az ujjak dobolásából feszült, várakozásteljes vagy éppen teljesen oldott lelkiállapotra következtethetünk, noha önmagában eldönthe-

tetlenül. A kipontozott sor vagy a szavak helyett álló metrumjelzés a szöveg folytatásának, Tinyanov értelmében akvivalensének tekinthető. A ritmus néha – mint a *Magyar etüdök*-ben – mégis külön hallatszik, mégpedig kényszerítő erővel hívja föl magára a figyelmet. Ez a feszültség és oldottság dimenziójának csak és kizárólag egyetlen minőségét jelentheti, a játékosságot. A vers egymásra épülő, megszervezett és kidolgozott rétegeiből külön kihallható, mintegy a polifonikus együtthangzás kötelékeiből elszabaduló ritmus egyes-egyedül a játék és a játékosság képzetét kelti föl. Ez a versritmikai játékosság – visszacsatlakozva a versegészhez – egészen magasrendű esztétikai minőségekhez vezethet, mint József Attila táncos gagliardaritmusai, melyekre Szabolcsi Bence hívta föl a figyelmet, és csökkenthetik, sőt le is ronthatják a vers művészi hatását, amint ezt Fónagy Iván írja Petőfi *Bánk bán*-járól. (FÓNAGY, 1959, 258–259)

Minden további meghatározása csak a szöveggel és a vers rétegzettségének elemzésével együtt lehetséges. Az erősen lüktető és ezáltal különös figyelmet keltő ritmus csak a játék felségterületét jelzi, azt is csak avval a hozzávetőlegességgel, ami a ritmus jelentési határhelyzetét jellemzi. Az önállósuló, többé-kevésbé immanens versritmusnak más minősége nincs, és nem is lehet. A ritmus önmagában, elvontan és általánosan valamilyen meghatározatlan felfokozottságra vonatkozik, ami vagy a lelki feszültség, vagy a teljes oldottság pszichikai állapota. A versritmus elvont és általános jelentési határhelyzetének ezen belül az a különleges tulajdonsága van, hogy a felfokozottságnak egy sajátlagos területére, a játékosságra utal.

A *Magyar etüdök* ábrázolt tárgyiasságának és sematizált látványosságának rétegeit a mítoszi ihletésű hosszúversek gazdagságával szemben nagyfokú redukció jellemzi. A verses mondókák és gyermekrajzok világára egyszerűsödnek. Igaz, van köztük néhány egészen poétikus, szép természetleírás, például az *Áll a ladik Tiszarévnél* vagy az *Égi csikón léptet a nyár* című

vers, van köztük tréfás képtelenség, mint *A papucs fölfutott a fára,* néha egész kis mese sűrűsödik össze négy sorban.

Sárkány-paripán vágtattam,
gyémánt-madarat mosdattam,
göncöl-szekeret kergettem,
holdfény-haju lányt elvettem.
(101)

Máskor mélyebb értelmű létélmény villan fel:

Jön a kocsi, most érkeztünk,
alaposan eltévedtünk,
derekasan áztunk-fáztunk,
no de kicsit elnótáztunk.

Jegenyefa ingó-bingó,
odaül az ázott holló,
teregeti csapzott tollát,
keserüli holló-voltát.
(56)

De a versikék legnagyobb részének egyszerű, sőt együgyű a szövege. A rétegek nem hiányoznak belőlük, és megfelelően kidolgozottak is, csupa kép és mozgás minden mozzanat, csak éppen semmitmondóak, érzelmi tartalmukat illetően semlegesek. De a játékversek verstípusában ezt is funkcionális mozzanatnak kell tartanunk. Ez a feltétele annak, hogy a ritmus úgy legyen képes kitörni a hangzásrétegben elfoglalt helyéről, hogy nem borítja fel a kompozíció harmóniáját.

A túlfokozott, legtöbbször szimultán ritmus eloldja a konkrét szójelentéseket, fellazítja a képeket, azáltal hogy eltereli róluk a figyelmet, és az olvasó csaknem egész érdeklődését magára vonja. Ez az értelmezhetőségen belül maradó, de mégis megbontott szemantikai réteg, e különös lebegés által szinte ön-

maga fölé emelkedik, és még az együgyű mondókák is különös fénybe kerülnek. Mert szótagról szótagra, minden mozzanatban ott bujkál az általános jelentési határhelyzetbe került ritmus révén a játékosság. A késői József Attila verseiben ez a minőség a tragikus sorsból feltörő szemlélethez kapcsolódva kiütközik és elgondolkodtat, de itt, a *Magyar etüdök* sorozatában és Weöres sok más hozzájuk hasonló felépítésű versében ez egészen természetes. Sőt már felesleges túlmagyarázásnak is hangzik, hogy a játékvers játékos. Persze hogy az, mi egyéb is lehetne?

A ritmus és a képek sajátos egymásra hatása nélkül lehetne az, amire a létrehozó alkalom és a felhasznált szókincs rendelte: rigmus, mondóka, költészettanilag és irodalomtörténetileg jelentéktelen esemény, egy gazdag, nagy költészet mellékterméke, legfeljebb csak futó pillantásra érdemes pályaelágazás, kitérőnek elkönyvelendő pályatörténeti epizód. Így azonban a versritmus által előhívott játékosság, ha nem is azonosan a zene sokkal többrétű és összehasonlíthatatlanul gazdagabb érzelmi hatáslehetőségeivel, némiképp mégis rokonságban van avval, amit Hartmann a zene meghatározhatatlan, megnevezhetetlen csodájáról ír, hogy „magával ragad bennünket, egyfajta lelki elragadtatásnak érezzük, egy olyan rendbe való elragadtatásnak, amely az életben nincs meg, úgyszólván egy intelligibilis rendbe, egy kimondhatatlan tökéletességbe, harmóniába, lebegő ekszтázisba (...) A könnyebb és játékosabb zenére is érvényes – a tánczenére és az indulóra, a vidám dalocskára, a capriccióra –, csakhogy az ilyen zene igénytelenebb egekbe ragad bennünket. De ezek is ugyanolyan tiszták és lebegők lehetnek." (HARTMANN, 1977. 317–318)

A játékosság nem kimódolt és mesterkélt ezekben a versekben, nem külsőséges tulajdonság, nem is a gyermeki világ ábrázolásából fakad, és kiváltképp nem a gyermekekhez szólás elképzelt helyzetéből következik. A játékosság itt esztétikummá emelkedett minőség, és ellenállhatatlanul sugárzik a versekből: a versek tárgyi-érzéki közvetlenségének különös meg-

nyilatkozása. Szép Ernőnél és Kosztolányi Dezsőnél nem a játékosság, hanem az utána való vágyakozás fejeződik ki, ami mindig az elbeszélő, leíró, megfigyelő elme reflexív tudatán keresztül jut érvényre: nagyszerű versek jönnek létre így, de a tárgyi-érzéki közvetlenség helyett csupa tudati közvetítés minden porcikájuk. A játékvers, ami nem a gyermeki lélekről szól, és nem a játék vágyát fejezi ki, hanem magát a játékosságot mint az ember egyik alapvető lelki tulajdonságát sugározza, ez a verstípus a modern líra nem reflexív kísérletei közé tartozik. A játék önkéntes, magafegyelmező rend, amelyen belül szabadon megvalósulhat a részvevő: a játék szoros kapcsolatban van az egészséges ember eredendő és elementáris szabadságszeretetével. Elég, ha József Attila híres szerkesztői üzenetét idézzük erről emlékezetünkbe. (JÓZSEF ATTILA, 1958. 186) A játékosság pedig a játék magatartásbeli megvalósulása, nem vágyakozás, hanem eredmény: a játékosság azt jelenti, hogy a játék tulajdonsággá vált, beépült a lélekbe, a tudat közvetítésére már nem tart igényt.

A versben esztétikai minőséggé átlényegülő játékosság abba az értékosztályba tartozik, mint a bájos. Ennek a kategóriának a jelentőségére Weöres költészetében először Szabolcsi Miklós hívta föl a figyelmet. (SZABOLCSI MIKLÓS, 1959. 166–167) A *Magyar etüdök* megjelenő háttérrétegei nem fejeznek ki mély emberi tartalmat, a versek súlya az előtérrétegeken van, a nyelven és a ritmushangzáson. A mozgalmasság és képi gazdagság azonban olyan fokú bennük, hogy nem lehet az ornamentális esztétika fogalmaival leírni őket: az ábrázoló költészet körébe tartoznak, noha ábrázolt világuk gyermekien leegyszerűsített. Az előtérrétegek túlsúlya megszabja az esztétikai értékek képződésének irányát is, mint ahogy N. Hartmann részletesen kifejti ezt az elméleti általánosítás szintjén esztétikájában: a tragikus és a komikus mélyebb szintjeiről itt nem lehet szó. De Weöres ezek köreit igyekezett elkerülni a mítoszi parafrázisokban is, ahol pedig a műfaj kifejezési lehetőségéből következő akadály nem állt útjában.

A derű mint ennek a költészetnek a legmélyebb háttérrétegből csaknem mindig győzedelmesen megjelenő eszménye, olyan szervező, konstruáló szerepet tölt be a művekben, hogy a maga mértékéhez igazítja őket. Ez érvényesül a játékversekben is: a játékosság mint az erősen kidolgozott ritmus általános jelentési határhelyzete, s a ritmussal eloldott szavak és lebegő képek által is fölkeltett játékosság együttesen a *bájos* és az evvel rokon *derűs* esztétikai minőségét teremti meg. A ritmus és a képek egymásba futása ennek az esztétikai minőségnek szolgál matériával, amiben a formálás folyik. A derű megjelenő eszménye magának az alkotásnak és teremtésnek a megvalósulásán keresztül jelenik meg. A derűnek elvileg lehetne más is a forrása – az egyéni vagy a társadalmi élet közelebbi vagy távolabbi perspektívája stb. –, de Weöres romantikus-esztéta szemléletét mélyen és alapvetően jellemzi, hogy a derű a költői alkotás teremtő lehetőségéből fakad. Csak onnan, de onnan igen. Ahogy a *Magyar etüdök* első versében hitvallásszerűen meg is fogalmazza:

Három egész napon át
bujtam erdő vadonát,
gomba-mezőt, szikla-tetőt bejártam.
Három egész napon át
faragtam egy furulyát,
vadrózsából tündérsipot csináltam.

A játékvers tárgyi-érzéki közvetlenségéhez az eszményt képviselő versbeli alany személyes erkölcsi felelősségvállalása is társul, s így lesz teljessé a két minőség újraegyesítésének kísérlete.

IV
SZONETTEK

1. „RÖGTŐL SZÍVIG MINDEN DALOL"

[*Weöres pályaszakaszai és a „Tűzkút"*] *A hallgatás tornya* után ismét hosszú évek teltek el, amikor Weöres Sándor újra csak a világirodalom tolmácsaként és gyermekeknek szánt verses képeskönyvekben szerepelt a nagyobb nyilvánosság előtt. A kor gazdagodó, gyarapodó irodalmi folyóiratainak sem volt éppen sűrűn vendége. Mintha megint rázárult volna a csönd, pedig a gyűjteményes kötet után a marxista kritika, elsősorban Szabolcsi Miklós 1957-ben írott tanulmánya éppen a kibontakozó, új irodalomba való integrálását tűzve ki célul emelte fel szavát, bíráló szavát is. 1958-ban válogatott műfordításait adta közre az Európa Könyvkiadó *A lélek idézése* címmel, majd Lao-ce és Shelley magyarítójaként lehetett látni önálló könyvben a nevét, valamint az ugyancsak 1958-ban megjelent *Tarka forgó* címlapján Károlyi Amyval és Szántó Piroskával, aki a szép illusztrációkat készítette. A megújuló irodalmi életbe lassan mindenki visszatért, csak alig néhányan voltak, akik előtt nem nyíltak meg a kapuk: többek között Nagy Lászlóval, Juhász Ferenccel osztozott a sorsa, akik elől ugyancsak az 1960-as évek közepe táján hárultak el az akadályok.

Pedig nemcsak legtermékenyebb, hanem magas művészi színvonalukban is legjobb évei közé tartoztak ezek az új csönd évei. A kísérlet, a költői kaland folytatódott, és verseivel más tájak felé is terjeszkedett, mint korábban. Az eredményről e versek javát egybeválogató és egybeszerkesztő *Tűzkút* című kötete adott bizonyságot 1964-ben. Mindjárt kétszer: előbb a

párizsi Magyar Műhely „kalózkiadásában", majd itthon a Magvető gondozásában, a borítólapon az ifjúkori barát, Illés Árpád *Arabeszk* című szép festményével. A kötet a jövőbeli olvasónak címzett *Köszöntés*-sel kezdődött: „A negyven évnél hamarább elérkező III. évezrednek küldöm könyvemet, nem sejtve, meddig őrzi meg és kedvére való-e, de bizakodva, hogy rácáfol a Menschendämmerung próféciáira; és remélve, hogy nem pesszimizmust és nihilizmust lát ez írásokban, inkább kacag a spirituszcsempészeten, amit a szellemi szesztilalomnak talán már véget ért időszakában űztem, s ugyanavval a derűvel néz vissza öreg szemembe, mint én előre az ő kedves fiatal szemébe." A budapesti kiadásból a „talán" kimaradt, pedig éppen a benne rejlő feltételesség jelezte a személyes érzelmi érdekeltséget és elköteleződést, szemben a tételes bizonyosság hűvös személytelenségével. Nem az akkorra már konszolidálódott ország iránt megmaradt hitetlenkedés szava volt a „talán", hanem az óhajé és kívánságé, ami a kötet fő irányában és legjobb verseiben testet öltő romantikus-esztéta szemlélet társadalomhoz kapcsolódó érzelmi indítékáról tanúskodott.

Weöres belső költői korszakait nem jelzik nagy, látványos változások és átalakulások az 1940-es években bekövetkezett költői fordulat óta. Sőt úgy látszik, hogy attól kezdve már egyetlen egységes lendületű folyamatba tartozik mindaz, amit írt *A hallgatás tornyá*-n, a *Tűzkút*-on, a *Merülő Saturnus*-on, a *Psyché*-n és az 1970-es években írott versein át egészen az 1981-ben megjelent *Kézirásos könyv*-ig. Ez azonban csak látszatra igaz. Irodalomtörténeti elemzéssel Weöresnél is érzékelhetők különböző pályaszakaszok, de a korszakolás más természetű kell hogy legyen, mint amivel az irodalomtörténész munkája során zömmel találkozik. Ismeretes, hogy nem a történész, hanem a történelem periodizál, a korszakhatárokat a társadalom mozgása jelöli ki, persze nem eseménynaptára szerint, hanem azokon az áttételeken keresztül, ahogy a szellemi életre, a művészetekre és az irodalomra meghatározó erővel

formáló, alakító hatást tesz. Minél közelebb van egy író a történelem tüzéhez, annál könnyebb dolga van a munkásságát feldolgozó irodalomtörténésznek, annál könnyebben olvashatja le műveiről a változó történelmi korszakok jellegadó tulajdonságait: már a témaválasztásról, a közéleti ihletettségű gondokról és gondolatokról is. Weöres pályája nem ilyen. És hiába hivatkozott a *Tűzkút* már idézett *Köszöntő*-jében a „kommunisztikus emberre", versei nem kerültek közelebb a társadalmi élet mindennapjaihoz és történelmi összefüggéseihez, mint korábban. Költői kalandja nem a társadalmi gondok és szükségletek horizontális síkján játszódott, hanem az értékeknek és eszményeknek azon a vertikális, csak mélységet és magasságot ismerő vonalán ment végbe, amiről részletesen lesz szó ebben a fejezetben.

Korszakai azonban mégis érzékelhetőek, és nem térnek el jelentősen ezeknek az évtizedeknek a magyar társadalomtörténeti periódusaitól. A kiteljesedő fasizmus és a háború megrázkódtatása, majd az ország nagy történelmi fordulata idején játszódik le az a költői fordulata, melyet, mint láttuk, a szürrealizmus hatása és sajátos átformálása jellemzett, jellegadója volt *A sorsangyalok* verstípusa, valamint a lírai dal s a tételes bölcselkedés *A teljesség felé* lapjain és néhány versben is. Szemléletét ekkor erős kettősség jellemezte: egyfelől a prózai vademecum cselekvést elutasító társadalmi bizalmatlansága fejeződött ki benne, másrészt az esztétikai gondolataiban és verseinek java részében már hangot kapott az eszményhirdető elköteleződés, amit két összekapcsolt szóval romantikus-esztéta szemléletnek neveztünk el. *A hallgatás tornya*-korszak ezt fejlesztette tovább. A nem reflexív lírával folytatott kísérlet hangsúlya ekkor a mítoszi ihletettségű hosszúénekekre és a népköltészeti indíttatású, de önálló műfajjá alakított játékversekre került. Persze írt sok minden mást is, a *Le Journal*-szerű groteszktől az *Orbis Pictus* sorozatig, de az előrehaladó kísérlet a költői érzelemkifejezés és érzékelés bővítésére a hosszúénekeket és a játékverseket emelte ki. És ez a korszak megint

egybeesett a magyar történelemnek az 1948-tól 1956-ig tartó periódusával, bár annak belső mozgását és hullámzását nem követte. A *Tűzkút* hangsúlyai ismét mások, és a korszakkülönbség e hangsúlykülönbségekben érhető tetten. A hosszúének, a korábbi korszak egyik vezető műfaja majdnem teljesen eltűnik, egyetlen igazi reprezentáns darabját, a *Salve Reginá*-t az időrend szerint önkényesen, de jellegét és motívumát illetően indokoltan az előbbi fejezetben tárgyaltuk meg. De háttérbe kerül a játékvers is, a *Harminc bagatell* nem a *Magyar etüdök*höz kapcsolódik, hanem ahhoz, amit különbségként kimutattunk a *Magyar etüdök* és a korábbi *Rongyszőnyeg* között.

A *Tűzkút* a romantikus-esztéta szemlélet szintéziskötete: Weöres legátgondoltabban és legszorosabb rendben megszerkesztett verseskönyve. Zárnyitó szerkezetét a *Nehéz óra* című prózavers adja kezünkbe a kötet végén. Hangban *A teljesség felé* folytatása ez, de ideológiában egyszersmind lényegi szakítás is vele. A „benső világ" megművelése már a „külső harmónia" megteremtésének célját szolgálja. A „belső" nem kizárja a „külsőt", hanem annak megoldását segíti. A világpusztító atomhalál is fölrémlik a sorok között, de nem annak érvéül, hogy hátat kell fordítani mindannak, ami kívülről éri az embert, hanem figyelmeztetésként, humanista aggodalomként. Nem Hamvas, hanem inkább Tolsztoj és Gandhi a szellemi rokona. A kötet nyitóverse, az *Ablak négyszögében* imaginista módon sugallja az „ősegészbe" oldódás eksztatikus szerelmi pillanatát, a „belső megoldást", mely egyszersmind a „külső megoldástól" sem választható el. A *Nehéz óra* ugyanezt tételes dikcióban adja elő, és a két szélső pont, a tiszta kép és a tiszta tétel között játszódik le a kötet. Nagyok az érzelmi hullámzásai, a fény és a teljes sötétség váltogatják egymást, a menny és a pokol körei emelkednek és süllyednek versről versre, de a kötet egésze és minden teljes tartalmi kört bezáró ciklusa, a *Graduale, A hang vonulása* és az *Átváltozások* végül kiküzdi a derű elemét az elkomoruló változások hullám-

verésében. A derű a tragédiába vezető szélső pólusok kioldása, éteri fölemelkedés.

Éppen ez a küzdelem különbözteti meg a *Tűzkút*-at a következő kötettől, az 1968-ban megjelent *Merülő Saturnus*-tól. Ez már egy fokkal felhőtlenebb, még nem súlytalanabb a tartalmat illetően, de már könnyebb a költői megoldásokat illetően. Földibb és világibb. Jellemző rá például, hogy itt adja közre a *Venus és Tanhuser*-t, amit a *Tűzkút*-ba még nem vett föl. Mint Fülepnek írta róla akkor: „Hosszas vesződséggel elkészült egy terjedelmes versem. Itt küldöm, bár nekem nem tetszik. Éppen ellentéte E. Dickinson puritán világának: csupa duzzadt hús és lobogó drapéria, mint egy Jordaens festmény (pedig Cranach, Bosch, Breughel világát szerettem volna vele megkörnyékezni). Mint a barokk oltárkép vagy az okkultista ponyvaregény: a másvilágot hirdeti, de ezt a világot szopogatja. Forró és jeles elementumai ezúttal nem antinomikusak, sem kontraszttá feszülők, hanem kiegyenlítetlenek." (WEÖRES LEVELEI, III. 3)

Ezt az irányt jelzi a kötet végén a *Psyché*-versek első fürtje is. Nem külön korszak a *Merülő Saturnus*, de átmenet a *Tűzkút* és a *Psyché* között. Még a *Tűzkút* szintézisének tanulságait viszi tovább, de már lebontja egy más költői nyelvre. A romantikus-esztéta szemléletből is mindjobban áthelyeződik a hangsúly az esztétára. Megnövekszik azoknak a verseknek – ha nem is a száma, de – a szerepe, amelyek ornamentálisak, Tamás Attila szavával zenei-iparművészeti jellegűek. Az ezeket létrehozó szándék irányította az *Egybegyűjtött írások* (1970) kötetszerkezetét is, amikor korábbi és különböző időkben készült verseit zenei elnevezésű kompozíciókba, szimfóniákba rendezte. Ez már egy újabb periódus. Egyik jellegzetességsorát éppen ez a megerősödő és előtérbe kerülő szándék jelöli, a másik a *Psyché*-ben bontakozik ki. Ha a *Tűzkút* a költői kaland szakrális szintézise, akkor ezt az 1972-re valóságos verses regénnyé bővült ciklust profán szintézisnek lehet nevezni. Az empatikus játékhajlam és a beleérzéses szerepjáték

könyve ez, álom a történelemről, egyszersmind egy magyar „comédie humaine": minden porcikáját, még légies, játékos sorait is vaskos, hétköznapi emberi valóság járja át. Ezután Weöres 1970-es években írott versei, az *Áthallások* (1976), *Harmincöt vers* (1978), *Ének a határtalanról* (1980) és az 1981-ben megjelent *Kézirásos könyv* már teljesen lebontva, „fuvolaátiratban" ismétlik meg évtizedes gondolatait. Újabb korszakhatárt jelöl ezekben, hogy újra előtérbe hozzák a reflexív dalt.

Mindezeket röviden előre kellett bocsátani ahhoz, hogy a *Tűzkút*-korszak jellegzetességeit szemügyre vegyük. A korszakot összefoglaló kötet három nagy ciklussal járja be a költői eszmény, a romantikus-esztéta szemlélet lehetséges útjait, emberi helyzeteit, alakváltozatait, ez a három ciklus a *Graduale*, *A hang vonulása* és az *Átváltozások*. Az első kettőben változatos lírai műfajok találhatók a daltól a hosszúénekig, a harmadik csupa szonettből áll. A következőkben erre a szonettciklusra fogjuk figyelmünket fordítani, mert Weöres szemlélete és a nem reflexív lírával folytatott kísérletezése ebben valósul meg legmagasabb színvonalon, egyszersmind ebben összegződik e korszak a legteljesebben. Úgy is lehet mondani, hogy az *Átváltozások* ciklusa a szintézis szintézise.

[*A szonett mélyszerkezete*] Volt már szó arról, hogy a ritmusnak nincsen jelentése, hanem meghatározhatatlan tartalmú végtelen homonimaként értelmezendő, melynek két jelentési határhelyzete lehetséges, a konkrét, egyedi jelentéshez közeledve hang- és mozdulatutánzást végezhet, általános és elvont tartalmakat megközelítve pedig a játékosság hatását keltheti. Nincsen előre meghatározható jelentése, tulajdonsága és hatása a kötött ritmusképleteknek, sorfajoknak, strófa- és versszerkezeteknek sem, ezeknek is csak bizonyos jelentési határhelyzetük lehet, tehát némely jelentés és tartalom közelébe juthatnak, de ezt önmagukban – a versek nyelvi jelentésrétegeitől függetlenül – nem valósíthatják meg.

A szonett jelentési határhelyzete a dialektikus ellentételezés, ami az oktávára és szextettre épülő szerkezetből bontakozik ki, és mint Vas István írja, különösen alkalmas arra, hogy éles ellentéteket kis helyen szembesítsen egymással. (VAS, 1981, I. 210) J. R. Becher, aki részletesen elemezte a szonett mélyszerkezetét, e műforma követelményének tekintette azt, hogy tartalommá váljék benne „az élet mozgásformája: a tétel, az ellentétel s ezeknek feloldása a zárótételben, vagyis a tézis, antitézis és szintézis". (BECHER, 1963. 91) Ez a teljes és tökéletes dialektikusság azonban nem követelménye a szonettnek, hanem jelentési határhelyzete, amit csak ritkán ér el, máskülönben kénytelenek volnánk elutasítani a hét évszázados európai szonettirodalom legnagyobb részét. Egyéb jelentési határhelyzete pedig nincs, mert hosszú története során a legkülönfélébb tartalmak kifejezésére bizonyult alkalmasnak, mint azt Walter Mönch részletesen bemutatja könyvében (MÖNCH, 1955), van szerelmi, vallásos, irodalmi, kulturális témájú, életről, halálról filozofáló szonett stb. A szonett nem kötődik tehát meghatározott témakörökhöz, de bizonyos kifejezésmódokat mégis előnyben részesít. Az angol szonettirodalom egyik kutatója, Enid Hamer hívja fel a figyelmet arra, hogy csak nagyon kevés tréfás szonett van, s hogy a szonettek nyelve gyakran meg van tűzdelve fogalmi kifejezésekkel és elvonatkoztatásokkal, s az absztrakciók érdekes módon nemhogy lerontanák, de még növelik is e versek szenzuális hatását. (HAMER, 1936. liii) A szonett ritkán fejez ki pillanatnyi örömöt, vidámságot, felszabadult játékot, inkább a kívánság és teljesületlen vágy várakozó, nyugtalan lelkiállapotából születik, s ilyen esetben, mikor elkerüli az élmény közvetlen érintését, egyensúlyba rendezi az érzelmet a gondolattal, az érzelmi tapasztalást értelmi folyamatokkal kíséri nyomon. Az érzelmek bármilyen mélyek, erősek és szenvedélyesek legyenek is, értelmi megfontolások csillapítják s egyszersmind tartósítják őket, s emelik magasabb szellemi rétegbe. (I. m. xlix)

[*A modern magyar szonett útja*] Meglepően későn érkezett el hozzánk ez a tizenharmadik században, II. Frigyes szicíliai udvarából európai hódító útjára indult versforma. Weöres alig támaszkodhatott nagyobb hagyományra Faludi Ferenc első magyar szonettnek tartott pipadalától kezdve, mint már Petrarca támaszkodhatott Jacopo da Lentinótól a saját koráig, vagy a Zrínyi-kortárs Milton Henry Howardtól és Thomas Wyatt-tól Shakespeare-en át a maga századáig. Még a romantika idején sem töltött be igazán jelentős szerepet a magyar líra fejlődésében, mint Kardos Pál írta, igen ritka vendég volt a múlt század klasszikus magyar költészetében, és vendégjogát polgárjoggá csak a *Nyugat* első nemzedékének lírikusai változtatták át. (KARDOS PÁL, 1972. 106)

Kezdeményezéseket és szórványos előfordulásokat kivéve a magyar költészet fő áramában a története lényegében huszadik századi történet. A *Nyugat* első évfolyamában mindjárt hat szonettet közölt, egyet Szép Ernőtől, egyet Peterdi Istvántól, és kettőt-kettőt Babits Mihálytól és Juhász Gyulától. A versforma megújulásának és felívelésének feltételezhető eredetére utalt már Ady Endre, az *Új versek* közé fölvett szonettmagyarításainak címével: *Három Baudelaire-szonett és Paul Verlaine álma*. Ismeretes, hogy az első Baudelaire-fordítás Reviczkytől való (1886), az első Verlaine-fordítás pedig Havas Adolftól (1896) (HORVÁTH KÁROLY, 1965. 564), a nyugat-európai irodalmi áramlatok nem voltak „elzárva" határainktól, mint Komlós Aladár állította (KOMLÓS, 1965. 60), de az kétségtelen, hogy a francia parnasszisták és szimbolisták a *Nyugat* első nemzedékének azokra a költőire tették a legnagyobb hatást, és azok ismertették meg velük a magyar szellemi életet, akik részben már más irányba fordultak, vagy éppen túl is jutottak ezeknek az irányzatoknak a programján és költészettanán. A változás és eltérés nyomon követhető Ady magyarításain is, ahogy Zolnai Béla és Király István feltárta. (ZOLNAI 1957. 313–343; KIRÁLY, 1970. I. 328, 335, 424) Gondolatmenetünk szempontjából nemcsak az méltány-

landó, hogy Ady hogyan fordította Baudelaire-t és Verlaine-t, s hogy ez utóbbi rajta keresztül „Magyarországon nagyobb hatást gyakorolt, mint saját hazájában" (KOMLÓS, I. m. 46), hanem elsősorban az a figyelemre méltó, hogy éppen szonettet fordított tőlük.

A megelőző korszakok magyar lírájában annyira háttérbe szorult ez a versforma, hogy a francia szimbolisták szonettszeretete feltűnővé kellett hogy váljon. Ösztönző hatásukra vall – mindenekelőtt Baudelaire-ére – az újra meghonosodó magyar szonett sűrűn előforduló verstani szabadossága, hogy az oktáva nem alkot egységes rímrendszert, hanem a két négysoros szakasz egymástól elkülönülő, önmagában zárt rímeket használ. *A romlás virágai* mintául szolgálhattak ehhez, bár az igazsághoz hozzátartozik, hogy ilyen rímszerkezet már korábban is megjelent a magyar szonettirodalomban, de azoknak előzményszerű közvetlen kapcsolatáról nem lehet beszélni. Kunszery Gyula félrímrendű szonettnek nevezte el ezt a fajtát (KUNSZERY, 1965. 12), mások viszont nem is sorolják az igazi szonettek körébe az ilyen rímkezelésűeket. (HEGEDÜS, 1978. 191–192) Juhász Gyula, akinek a pályáját végigkísérte a szonett, az elsőt 1904-ben írta, ugyanabban az évben, mint Babits és amikor Ady Baudelaire-fordítása is megjelent, csaknem mindig ilyen félrímrendű szonetteket írt, sőt ezen felül is leleményesen szerkesztett újabb és újabb licenciákkal szabálytalan rímképleteket. (Például *Nagyvárosok magánya:* a b b a / c d d c / e f f / d e d; *Új szonettek:* a b b a / c d d c / e f c / c c c; *Tabódy Zsoltnak:* a b a b / c d c d / e f f / g h h; *Marcus Aurelius:* a b a b / c c c c / d e e / d f f.)

A szonett dialektikus mélyszerkezete, amit e versforma jelentési határhelyzetének neveztünk, elsősorban a reflexív költői kifejezésnek kedvez. Klasszikusai, Dante, Petrarca, Ronsard, Shakespeare nemcsak a reflexív gondolkodásba ágyazott érzelemközlés tiszta példáit teremtették meg e műformában, hanem tanúsították a reflexív költői kifejezés roppant lehetőségeit is, úgyhogy a reflexív és nem reflexív indíttatású líra

megkülönböztetése egymástól olyan irodalomtörténeti megkülönböztetés, amely költészeti folyamatok leírására és történeti érzékeltetésére alkalmas, de nem foglal magában eleve meghatározott esztétikai értékelést. A történeti szempont lényege itt abban áll, hogy a reflexív tudat mint az ember érzelem- és tudatvilágának egyik megnyilatkozása, lehet maga is a költészet választott tárgya, sok más lehetőség között, mint a reneszánsz lírában, s lehet a kifejezés tényszerűen leszűkült, szinte egyetlen lehetősége, mint a romantika felbomlása után, a személyesség és a tárgyi-érzéki közvetlenség eltávolodásakor. Ez azonban nem befolyásolja a megvalósulás szépségét, tökéletességét, esztétikai színvonalát.

A szimbolista francia szonett ösztönzésére megújuló magyar szonettköltészet a *Nyugat* első nemzedékének lírájában zömmel ugyancsak a reflexív kifejezés körébe tartozott, ahová a műfaj hagyománya is rendelte, de a romantika fölbomlása utáni költészet lehetősége is hajtotta. Éppen ezért figyelemre méltó az a tény, hogy ennek ellenére Babits, Tóth Árpád és Kosztolányi mennyi erőfeszítést tett a személyesség és a tárgyi-érzéki közvetlenség helyreállítására, és ami evvel együtt jár, a reflexivitás kiiktatására vagy legalább tompítására a szonettekben. Babits legtöbb szonettjét pályájának első szakaszában írta, az 1930-as évek derekától kezdve felhagyott vele. De első köteteiben, leghíresebb, legnépszerűbb és legjelentősebb versei között is találunk szonetteket, mint a *Hegeso sírja* vagy *A lírikus epilógjá*-nak egész költészetállapotot összegző vallomása vagy éppen a lírai vitát folytató és a műfajt is elhelyező *Szonettek*. (RÁBA, 1981. 274–276) Ezeken a reflexív kifejezés uralkodik, de az olyanok, mint a *Héphaisztosz, Homérosz* vagy a Listius Lászlót megjelenítő *Régi magyar irodalom* a szerepjáték álarcában, de még inkább kulturális élményből táplálkozva és élményt-gondolatot tárgyiasítva kitört a „bűvös körből". Rába György, aki ezt is pontosan érzékeli, azt írja, hogy a *Héphaisztosz*-ban az önítélet jelzőin átsüt a személyes balsors, s a „lírai hév és drámai konfliktus két pólusa közti tör-

ténés kozmikus rajza egyszersmind az objektiváló költői eljárás diadala". (I. m. 304) Személyesség és tárgyi-érzéki közvetlenség a reflexív tudat közvetítő lánca nélkül jut ezekben a belülről megteremtett integráció közelébe.

Tóth Árpád 1920 után már alig írt szonettet, de addig többfajta változatot végigpróbált a baudelaire-i ösztönzésű félrímrendű típustól kezdve. A rímhangzás tekintetében legtöbbször a szimbolista zenei hatás eszményét követte, néha azonban éppen szonettjeiben már előfutára volt egy modernebb rímképzésnek, s tompa asszonáncai olykor már Illyést anticipálják (például *Esti szonett*). Az alapvető és túlsúlyban lévő reflexív beállítottságot a megszólító verssel sikerült feloldania: ennek beszédhelyzete a propemptikonban és az ódában alakult ki, ünnepélyessége a szonettben mint dalformában különleges hatást tesz. A második személyű beszéd – akár a vocativus, akár az imperativus igemódjában történik – a jakobsoni beszédmodellben a nyelv konatív funkciójához van közel, míg az érzelmek reflexív kifejezése úgy történik, hogy egy alapjában véve emotív megnyilatkozást kapcsolnak át a referenciális csatornába. (JAKOBSON, 1969. 223) A *Krisztus-képre* című versben a szextett kifejti és megmagyarázza, amit az oktáva sejtet. Ez a vers egy megtekintett festmény által kiváltott tudatállapot leírása, s az élmény az intellektuális feldolgozásban fölemelkedve és kiterjeszkedve a költő általános léthangulatának bemutatására kínál alkalmat. Az *Esti szonett* megszemélyesítéses tájkép. Az első négysoros külön egységet képez benne, s nem alkot rímrendszert a másodikkal, sőt a második négysorostól kezdve egyetlen hosszú körmondat köti egybe a verset. A bonyolultan egymásba fonódó hasonlító-vonatkozó mellékmondatok indái a szecessziót idézik, a szókincs viszont a magyar szimbolizmus szótárából való. E reflexív kifejezésű versekétől egészen eltérő hatást tesznek az olvasóra a megszólító versek, mint az *Ó, Vigasz!, Jöjj, vihar!, A Merengéshez, A múmia, Hold, Berzsenyi, Csokonai* stb.: ezeknek erősebb és közvetlenebb az érzelmi tartalmuk, noha tárgyiasabbak az

előbbieknél. A második személyben megszólaló versek között van egy-két önmegszólító vers is, mint például a *Hímzés*, mely feloldott önmegszólításnak nevezhető annak okán, hogy magyarázatképpen előrebocsátja: „Szólongatom olykor magam..."

Az önmegszólítás azonban nem nála, hanem Kosztolányi szonettjeiben töltött be megkülönböztető szerepet, mégpedig kései korszakában. Juhász Gyula mellett ő írta a legtöbb szonettet az első nemzedék költői közül, első kötetében mindjárt csaknem félszáz olvasható belőlük, s később hol elfordult e műformától, hol újra odafordult hozzá, *A szegény kisgyermek panaszai*-tól a *Kenyér és bor*-ig csak egy-kettő bukkan föl, az 1920-as évek első felében ismét megszaporodott a számuk, de a *Meztelenül* című kötet környékén teljesen eltűntek, s csak a *Számadás*-ban tértek vissza. A kötet címadó ciklusát hét egymásba kapcsolódó szabályos szonett alkotja, s a hétből hat (a negyedik kivételével mind) önmegszólító típusú vers. Az önmegszólító vers tulajdonképpen önfelszólító jellegű, mint Németh G. Béla ír róla, önfelszólítás a szembenézésre a beszorított „én"-nel, a válságba jutott élettervvel és szereppel. (NÉMETH G. BÉLA, 1970. 629–631) Ez a felszólítás emeli a reflexív kifejezés fölé ezt a verstípust. A reflexió a gondolkodáson és érzékelésen való tűnődés, a gondolat és érzelem csak közvetett módon van benne jelen.

A felszólítás mint e verstípus mélyszerkezete – akárcsak mindenfajta második személyű felszólítás – közvetlenséget feltételez és közvetlenséget valósít is meg, s áttöri a reflexív tűnődés gyűrűjét. Az önmegszólító vers helyreállítja a versbeszédben a személyességet és a tárgyi-érzéki közvetlenséget, noha tartalmilag éppen a válságról és annak megoldatlanságáról szól. A reflexivitás a romantika felbomlása után nemcsak egyike a tartalomhoz igazodó és alapjában szabadon választható költői kifejezési lehetőségeknek, hanem a kényszerűség és szükség alig átléphető bűvös köre, és mint ilyen egyfajta öntudatlan válasz az azonosságválságra és szerepkrízisre és arra, ami ebből a költészetre hárult, azáltal hogy felfeslett a lírai sze-

mélyesség és tárgyi érzékletesség szála. Az önmegszólító vers hősies erőfeszítés arra, hogy a költő kitörjön bekerített helyzetéből (szinte mindig van is benne valami pátosz és retorikusság), s ennek az erőfeszítésnek a mélyén a válság tudata világít. A költő ráébred helyzetére, feltárul és megvilágosodik előtte a krízis természete és törvénye. De győzedelmesen nem képes fölébe emelkedni, mert a diadal kivívása nem egy-egy versen vagy költőn fordul meg, hanem az egész társadalomra tartozik. „A dacos vállalásban kegyetlen kényszerek lebírása a tét" – írta Kiss Ferenc e szonettekről (KISS FERENC, 1979. 540) –, a versen belül csak az indulat és érzelem mesterséges felajzása révén sikerülhetett a megoldás ábrándját kicsiholni.

A szonett megújulása és fölívelése a századelő költészetében, a *Nyugat* hőskorában kisebb részben a parnasszizmus, nagyobb részben a szimbolizmus ösztönzésére ment végbe, s az avítt nép-nemzeti iskola unalomig koptatott és nem is magyar, hanem német eredetű dalformáinak jármát segített lerázni. Hamarosan megszólaltak azonban idehaza is az avantgarde irányzatok harsonái, s ezek zengésében a szonett is a megunt múlt folytathatatlan kellékei közé került. Az 1920-as években ismét visszaszorult és kevesebb szerephez jutott, mint a megelőző évtizedben. De még ekkor sem apadt el egészen. Sőt akadt olyan fiatal költő, Marconnay Tibor, aki – mint Vas István írja – akkor is azt hirdette, hogy forradalmi tartalom nem a szabad vers laza, kényelmes soraiban bontakozik ki, hanem a szonett kemény formájában érvényesül. (VAS, 1981. I. 207) Az ő szonettrajongása az 1920-as években azonban inkább csak mosolyogtató különcködés számba ment. Később pedig – tudvalévő – forradalmisága és költői jelentősége egyaránt hamar elpárolgott. Németh László már 1927-ben pontosan ítélte meg költészetét, amikor azt írta róla, hogy „olykor a színek lázát éli, csakhogy ezek a színek nem a meglepett retina ujjongásai, hanem az absztrakcióra hajló agy különös statisztái". (NÉMETH LÁSZLÓ, 1970. 241)

József Attila kezdetben ugyancsak sok szonettet írt, 1922-

ben több mint huszonötöt teremtett a zárt formákhoz vonzódó ihlete, 1923-ban pedig egyebek között megírta *A kozmosz éneke* című szonettkoszorúját. E versekben mindenekelőtt Juhász Gyula ösztönző hatása érződött, akit később, 1937-ben öntudatlanul is erre utalásul éppen egy szonettformába öntött szép versben búcsúztatott el. A koszorú a modern magyar líra műfaji érdekességei közé tartozik, de jobbára csak a nyelvészeti kutatás figyelmét keltette föl, inkább formai mesterteljesítmény volt, mint mélyebb tartalmú és esztétikailag jelentékeny alkotás. Szabolcsi Miklós írt arról, hogy túlzott kép- és hasonlathajszolás jellemzi, sokszor áttekinthetetlenül bonyolult és zsúfolt mondatok torlódnak benne egymásra. (SZABOLCSI MIKLÓS, 1963. 476) 1924-től kezdve több mint egy évtizedig nem tért vissza József Attila költészetébe ez a *Gyöngysor* című versében drágakőnek és antik gyöngysornak nevezett forma. De 1935-től újra megszaporodott a száma és jelentősége is.

Az 1937-ből való *Hazám* a nagy összegző versek közé tartozik, s akárcsak Kosztolányi *Számadás*-a, hét szonettből áll. Szerkezetét és fölépítését tekintve Vas István Kosztolányi érintését feltételezi rajta, és finom költői sejtése aligha csal (VAS, 1981. I. 81–82 és 210), bár lényegi különbségek is vannak a két nagy költemény között. József Attila hét szonettje közül egy sem önmegszólító típusú vers, hanem mind reflexió és meditáció. A váltakozó beszédhelyzetek szimmetrikusan helyezkednek el benne, az első és a hetedik egyes szám első személyben szól, a második és a hatodik egyes szám harmadik és többes szám első személyben, de az előbbinek van uralkodó szerepe, a harmadik és az ötödik egyes szám és többes szám harmadik személyben, a középső, a negyedik szonett pedig úgy szól váltakozva egyes szám harmadik személyben és többes szám első személyben, hogy a többes szám első személy uralkodik rajta. Kosztolányi *Számadás*-ával nem csekély benső rokonságot mutat az 1935-ből származó *Légy ostoba!* az önmegszólítás és önfelszólítás keserű, hősies, lemondó mozdulatában.

Ez már a modern magyar költészet új korszaka, az avant-

garde lelkes, bizakodó, lázadó periódusát követő klasszicizálásé, kiegyenlítődésé. A pusztuló, széthulló, szétzilált világban, a szorongás és félelem légkörében a klasszikus zárt formák figyelmébe kapaszkodott a költő. Túl a nemzet sorsán, egész Európa volt a tét. Úgy fordultak az európai művelődés évezredes közkincséhez, mint bűverejű gyógyfüvekhez, szinte mágikus hatást tulajdonítottak a nemzet és a földrész kulturális örökségének. Előtérbe került az elődök által kikovácsolt formák képzettársítási köre és megidéző lehetősége, mégpedig messze túl azon a reális határvonalon, amit a forma és hangzás jelentési határhelyzetének neveztünk. A klasszicizálódás időszakát éppen nem hűvös, kimért és számító józanság jellemezte, hanem ábránd, illúzió és csodavárás változtatta szívszorítóvá. Mert másban, úgy látszott akkor, ezen a tájon aligha lehetett bízni. A tett és küzdelem csak részletekre érvényes megoldást kínált, a középkori állapotokba visszaszorított rétegek némi felemelését, egy-két reform megvalósítását, esetleg egy új, alulról feltörő értelmiség útnak indítását ígérte. A korszak alapvető létfenyegetése, az új középkor fellobbanó máglyatüze ezektől nem látszott csillapodni.

A szonett ismételt megújulása beletartozott abba a folyamatba, melynek az antik sorfajok és strófaszerkezetek feléledő kultusza is része volt. József Attila az 1930-as évek közepétől kezdett el újra szonettet írni, Illyés nagyjából ugyanakkor fordult e műformához, a *Nyugat* 1936-os évfolyamában jelentek meg azok a tizennégy soros versei, melyek ciklussá bővülve a *Rend a romokban* című kötetének jellegzetes hangját ütötték meg. E szám szerint tizennégy darab tizennégy soros vers az angol szonetthez áll közel, de a pedáns verstan rigolyáit nem állja ki, mint Juhász Gyula szonettköltészetének java termése sem. A szonett ettől kezdve mégis – noha nem legsűrűbben használt és nem alapvető formái között szerepelt – mindig újra és újra megjelent költészetében. Franciásnak, latinosnak nevezett, valójában alkati tulajdonságokból táplálkozó gondol-

kodásmódja, mondatszerkesztési logikája természetesen illeszkedett e műforma dialektikus mélyszerkezetéhez.

Szabó Lőrinc a modern magyar szonett történetében külön fejezet. Szonettköltészete pontosan egybeesik az avantgarde és a klasszicizálódás korszakváltásával, s bár az ilyen átalakulást nem lehet naptárilag rögzíteni, mert az irodalmi korszakok egymásba folynak és átkarolják egymást, mégis szinte jelképes értelme van annak – egy 1919-ben írott s közre nem adott kísérletet nem számítva –, hogy első szonettjeit 1929-ben és 1930-ban írta, s az 1932-es *Te meg a világ* című kötetében jelentkezett velük. Ő is váltakozva írt szabályos és félrímrendű szonetteket, de az utóbbiakban is oly erősen érzékelhető a műforma ellentétező szerkezete, hogy a rímelés akkorra már egyébként is évtizedek óta polgárjogot nyert szabadossága nem húzza át szonettjellegüket. A *Ketrec* a b b a / c d d c / e e f / g g f rímképletéhez például tökéletesen dialektikus mélyszerkezet járul, az oktáva első szakasza az élet hívásainak kusza összevisszaságát állítja, a második szakasz az alternatívák szépségét veti ellentétül, a szextett pedig vagy-vagyok fölé emelkedő életegység elvét hirdeti.

Szabó Lőrinc egész lelki beállítottsága és költői gondolkodásmódja eredendően illeszkedett a lelki és érzelmi események és folyamatok reflexív kifejezéséhez, ami a magyar líra klasszicizáló, kiegyenlítő fordulata után ismét csaknem egyeduralkodóvá vált. Itt-ott felhangzott az önmegszólító vers keserű, pátoszos imperatívusza, mint a reflexív kifejezéstől való eltérés egyik eshetősége, máskor a lételmélet elvont köre vagy a mítoszok általánossága kínált még másfajta kísérletezést, de a kor költészetének fő árama a reflexív kifejezés medrében haladt előre. Szabó Lőrinc szélesítette e költészet medrét mindmáig legszélesebbre: vitatható, hogy késői szonettjei, mindenekelőtt *A huszonhatodik év* a *Tücsökzene* oromzatához mérve milyen helyet foglal el költészetében, de a modern magyar szonettirodalomnak Weöres *Átváltozások* ciklusa mellett mindenképpen ez a legnagyobbszabású műve.

Igaz, amit Baránszky Jób László állít, hogy e százhúsz vers áttöri „az irodalmi intellektuális költészet korlátait", s e gyötrődő, vívódó, önmagát szembesítő versek belső áradásában „a szonett, a legszilárdabb, a legintellektuálisabb forma" sem képes gátjai közé szorítani a szenvedély erejét (BARÁNSZKY, 1978. 158), de ez nem azonos a reflexív lírai beállítottság feladásával, hanem a visszahajló ívek feszességére vonatkozik, s az érzelmi és gondolati tartópillérek különös helyzetét és távolságát jelenti. Amikor megpattan a reflexió íve, nem is sikerülnek a versek, hanem betör a sorokba az a fajta érzelgősség, ami ritka kudarcos pillanata e nagy költészetnek. Rába György írja, hogy „*A huszonhatodik év*-ben a halott kedves csak ürügy az önelemzésre" (RÁBA, 1972. 156), Kabdebó Lóránt pedig hasonló értelemben említette „a megismerés kalandját" (KABDEBÓ, 1980. 449): mindketten a szonettek alapvető reflexív jellegét ragadták meg, aminek tökéletességig fejlesztésére maga a műforma különlegesen alkalmas és vonzó keretül szolgál.

A huszonhatodik év-vel azonban már mélyen benne járunk a második világháború utáni magyar irodalom történetében, s nem is lehet egy-egy műformát vagy műfajt pontos társadalomtörténeti koordináta-rendszerbe állítani. Az irányok, iskolák és nemzedékek formateremtő ízlésének belső útjai vannak. Az *Újhold* költői, akik erősen kötődtek Babitshoz, és sokat tanultak attól a Rilkétől, aki a modern európai szonettnek is egyik legnagyobb mestere volt, nem vonzódtak e versformához. Az elvont tárgyiasság versalakító módszere olyan irányban tágította tovább a reflexív költői kifejezés lehetőségeit, vagy éppen úgy próbálta elkerülni a gondolati visszahajlásokat, hogy a szonett ellentétező mélyszerkezete inkább útjában állt. Egyedül Somlyó György költészetében tölt be e forma figyelemre érdemes szerepet (különösen szépek a *Talizmán* szonettjei), de éppen ő kapcsolódik leglazábban e különös tárgyias líra esztétikájához azok közül, akik rövidebb-hosszabb ideig az *Újhold* köréhez tartoztak a harmadik nemzedéknél fiatalabbak

közül. Az *Újhold* fő árama elkerülte a szonettet, Rába György összesen négy szonettet írt, abból is kettő szabálytalan, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes és Rákos Sándor egyet sem írt. A háború után felszárnyaló új népi nemzedék sem vonzódott e formához: Csanádi Imrének pályakezdésekor volt még a háború alatt néhány szép szonettje – 1944-ből még egy érdekes szonett-töredéke is van, egy tökéletesen megszerkesztett oktávából kialakított vers –, a hadifogságból való hazajövetel után az 1975-ben megjelent gyűjteményes kötetéig mindössze kettőt írt. Juhász Ferenc az 1950-es évek első felében írt szonetteket az *Új versek*-ben és a *Virágok hatalmá*-ban, összesen ötöt, s ezek is félrímrendűek. De a tudatos formakeresésre vall, hogy a *Csontos, paraszti kezed* eredetileg *Szonett* címen jelent meg, az pedig már kortörténeti dokumentum, hogy az 1956-os gyűjteményes kötettől kezdve *Tájkép, 1951* címmel szereplő vers 1951-ben *Tájkép, 1944* címen jelent meg. Nagy László és Kormos István egyáltalán nem írt szonettet.

E versformát a harmadik nemzedék költői pártolták és vitték tovább az 1930-as évekbeli második megújulásától egy emberöltőn át Tandori Dezsőig, akinek különös szókincse, mondatszerkesztése és logikája aztán ismét új fejezetet nyitott a magyar szonett történetében. A harmadik nemzedék minden jelentős költője hatása alá került az avantgarde lázadó évtizede után bekövetkezett klasszicizálódás folyamatának, s a zárt formák és a mívesen kidolgozott ritmika fegyelme egész későbbi pályájukat megigézte. De a szonett formához azért ők sem egyöntetűen vonzódtak. Radnóti Miklós például idegenkedett tőle, elkerülte a vele járó ellentétezés kötelezettségét, és inkább az antik verselés modern költői alkalmazásából merített ihletet. Hajnal Anna himnuszaihoz és fuvolaénekéhez sem illett, s nem is kísérletezett vele, Takáts Gyula mindmáig alig egynéhány szonettet írt.

Jékely Zoltánnak – aki ugyancsak ritkán nyúlt e műformához – volt egy-két furcsa szonett-torzója, melyeknek csak az első hét vagy tizenegy sora készült el, ezek között legkülönösebb

a *155. szonett* című vers, mely tizenhárom sorból áll, de szonettszerkezetileg nem a szextett utolsó sora hiányzik belőle, hanem az oktáva második négysorosának negyedik sora maradt el. Zelk Zoltán összesen négy szonettet írt, s ukrajnai munkaszolgálata alatt úgy kapaszkodott ebbe a finoman esztergályozott formába, mint Radnóti a hexameterekbe. „Edély! Dunántúl! Lankák! Halmok! Bércek! / mind, mind kimondom, hogyha mondlak Téged – / ki társ voltál, igy lettél, ím, Hazám." – írta Irénhez 1942 nyarán a *Ha nem tudnálak* befejező tercinájában. Devecseri Gábor bűbájosan és nagy mesterségbeli biztonsággal hajtotta végre azt a formai anakronizmust, hogy görögségélményét e középkor végi, kora reneszánsz eredetű forma kelyhébe öntve is bemutassa. *Kiáradt szonett* címmel még egy, a magyar költészetben ritka sonetto codatót is írt, toldalékos szonettet, melyben néhány soros farokrésszel kibővül a tizennégy sor.

A legtöbb szonettet a nemzedékből Weöres Sándor mellett Kálnoky László, Vas István és Rónay György írta. Kálnoky az 1930–1940-es évek fordulóján és az 1950-es években, Vas az 1930-as években és 1947 és 1960 között, Rónay pedig különösen az 1950-es évek második felében fordult feléje. Egyikük költészetében sem töltött be olyan fontos szerepet a szonett, mint Szabó Lőrincében, de Szabó Lőrinc mellett ők tettek legtöbbet e versforma fennmaradásáért és korszerű továbbfejlődéséért ezekben az években: nagyrészt – Szabó Lőrinccel együtt – nekik köszönhető, hogy minden keresettség eltűnt a magyar szonettből, és a modern versbeszéd olyan természetes alkotóeleme lett, mint a stanza, ami már Arany Jánosnál tökéletesen magyarrá vált.

[*Weöres korai szonettjei*] Weöres első szonettjei 1936-ban jelentek meg, a *Szivverés* a *Válasz* második számában, a *Shakespeare és Velazquez szelleméhez* a *Szép Szó* márciusban megjelent beköszöntő számában látott napvilágot, *Az elnyomóhoz* és *Az elnyomotthoz* ikerszonettje a *Nyugat* májusi szá-

mában, a *Pastoralé*-t pedig a szeptemberi közölte. A még ebben az évben írott *Lao-ce* a *Nyugat* 1937. júliusi számában került közlésre. A következő évben négy újabb szonett készült el: *A halálról, Herakleitos, Beszélgetés* és *Váratlan találkozás. A teremtés dicsérete* című 1938-ban összeállított kötetébe ebből az első tíz szonettből csak hét került be, három kimaradt belőle, a *Szívverés*, a *Shakespeare és Velazquez szellemé*hez, valamint a *Pastorale*. A *Szívverés* egészen az *Egybegyűjtött írások*-ig nem jelent meg újra, a *Shakespeare és Velazquez szellemé*hez helyet kapott már a *Medúza* lapjain. Mindkét vers Weöres akkori gyengébb próbálkozásai közé tartozott, az elsőből még szokásos formai megoldásainak könnyedsége és keresetlensége is hiányzott, a másodiknak pedig legfeljebb némi életrajzi jelentősége van, mivel néhány verssel együtt tanúsítja, milyen számkivetettnek érezte magát otthon, Csöngén.

A kötetből ugyancsak kihagyott *Pastorale* viszont fölényesen kimagaslott a korai szonettek közül, tartalmilag a *Fairy Spring* ciklus felé mutatott, és a magyar erotikus líra egyik legremekebb darabja. Nagyszerűen használja ki a szonettszerkezet belső dialektikus lehetőségét, jelentési határhelyzetét arra, hogy a kielégülés nirvánapillanatától („Fekszünk, lelketlen, mint az állatok.") magasrendűen visszakormányozza a verset a férfi és nő teljes emberi-érzelmi együttlétéhez. De a kötet kiadását végző Janus Pannonius Társaság nem merte vállalni, mert úgy gondolta, hogy az olvasóközönség túlnyomó többségén uralkodó ódivatú szemérmességnek szóló nyílt kihívás lenne. Weöres hasztalan érvelt Várkonyi Nándornak okosan megírt leveleiben a vers ártatlansága mellett, ki kellett hagynia. Noha öt évvel később a *Medúzá*-t gondozó Egyetemi Nyomda már nem ellenezte a közreadását, a pécsiek aggályoskodása mégsem lehetett teljesen alaptalan, ha azt tekintjük, hogy az *Antik ekloga* milyen parázs vitát váltott ki még az 1960-as évek derekán is.

Túl a téma védelmén, figyelemre érdemes még Weöresnek a vers gondolatmenetére vonatkozó megjegyzése is. „Azt hi-

szem, ezt reflexiómentes filozófiának lehetne nevezni, ahol nem a gondolatsor, hanem maga a tárgy filozofál." (VÁRKONYI, 1976. 360) A *Pastorale* avval is kitűnt a korai szonettek közül, hogy a lírai kifejezés nem reflexív útját kereste, az első ilyen kísérletei közé tartozott olyan versekkel együtt, mint az *Alvó leány* vagy még korábbról a *Plein air*, amiket levelében Weöres ugyancsak cím szerint említett annak bizonyságául, hogy kísérletezése tudatos komolysággal folyt. De a *Pastorale* kivételével a korai szonettek alapvetően reflexív versek voltak; Weöres felismerte a szonett mélyszerkezetének azt a sajátosságát, hogy alapvetően kedvez a minden díszítéstől mentes tiszta reflexiónak és fel is használta. Míg a nem reflexív kifejezésnek a szonett esetében még a szerkezetből következő nehézségeket is el kell hárítania, addig a dialektikus természetű reflexióhoz jól kihasználható formai keretet ad. Weöres ezt próbálta érvényesíteni a *Régi bölcsekre* című ciklusban. Ebből a *Beszélgetés* akár szemléltető tanpéldája is lehet a szonett dialektikus felépítésének: a „test" a tételt szólaltatja meg az első négysorosban, a másodikban az „ész" ellentétellel felel rá, s a szextettben a „lényeg" szintézissel zárja le vitájukat. Evvel azonban Weöres egyszersmind a líra határvidékére is sodródott, mert ez a tiszta gondolati kifejezésmód egyszerre engedi el a személyesség és a tárgyi-érzéki közvetlenség fonalát, aminek elmaradásáért nem kárpótolja az olvasót a forma képletéhez szegezett bölcselkedés.

A teremtés dicsérete és a *Medúza* között nem növekedett Weöres szonettíró kedve. Míg 1936–37-ben kilencet írt, 1938-tól 1943-ig, hat év alatt mindössze nyolcat (a *Rongyszőnyeg* ciklusban szerepelt még egy szonettformába tördelt rímtelen tizennégy soros, de azt nem számíthatjuk ide). Ezek a *Medúzá*ban közreadott szonettek – a korábbi *Pastorale* kivételével – a kötet leggyengébb versei közé tartoztak. *A pesti ismeretlennek*, a *Beteg unokahúgomnak* vagy a *Mint vérző medve* azt az albumpoézist, énhangot szólaltatta meg, amiért Hamvas Béla jogosan elmarasztalta. (HAMVAS, 1944. 21–22) A *Hála-áldo-*

zat-ban Ady, Babits és Kosztolányi ösztönző hatásának állított emléket. A *Mai költőre* és a *Babér* pedig a gúnyos, szatirikus hang szerepróbája volt e versformában, de ötletességben, leleményességben nem érték el Weöres magasabb szintjeit. *A vers születése utóhangja,* mint ahogy a címe is utal rá, disszertációjának záradékául íródott, s az értekezéséből kiemelve a tételes fogalmazású, költőietlen versek közé tartozik.

A következő kötetben, az *Elysium*-ban négy szonett jelent meg, kettő 1944-ből, egy 1945-ből és egy 1946-ból. De ezek közül csak kettő érdemel figyelmet, az *Örök sötétség tapad a felszín belső felére,* valamint a később *Derű* címre átkeresztelt *Naplójegyzet.* Az előbbi alapvető gondolatokat fogalmazott meg pályájáról és eszményeiről, ezért ha a tételes kifejezés miatt esztétikailag nem is jelentős, erősen váltakozó szótagszámával pedig nem is „szabályos", pályatörténeti szempontból nem elhanyagolható. Az áhított „harmadik ív", az ellentéteket feloldó szintézist, az „árny-nélküli fényt", az ideák világát idézi meg benne. „Rögtől szívig minden dalol" – mondja a vers, az ideák világa nem más, mint a teljesség, amit puszta logikával nem lehet sem megérteni, sem földeríteni.

Nem a modern irracionalizmus hírnöke ez a szonett, hanem a Weöres költészetét ettől kezdve mélyen átjáró romantikus-esztéta szemléletet testesíti meg. A költészet életformáló ereje és hivatása itt nem az áldozathoz és nem is a keresés motívumához kapcsolódik, hanem a szerelem és a nő ideáját vonja képzetkörébe: az élet tépettsége fölött megvalósuló bontatlan egész – mint írja – „nem ésszel: lényével válaszol, mint egy nő vagy egy költemény". Ez sem ismeretlen irodalmunkban, Madách *Tragédiá*-ja már megfogalmazta ezt az eszményt, s a „Szerelem, költészet s ifjúság" értékeibe kapaszkodott a romantika felbomlásának idején. Azóta különböző viszontagságok, válságok, szakadékok szélén újra és újra föltűnt a kulturális idealizmusnak ez a békés kiútkereső és az európai hagyományt átmenteni szándékozó jelszava. A *Naplójegyzet (Derű)* az ehhez szükséges lelki diszpozíciót foglalta rövid tételek-

be: „lelkem, védelmül, űrbe öltözött." (. . .) „gyémánt derűjét semmi el nem oltja.' A *Pastorale* mellett evvel a két versel került Weöres szonettirodalma először költészetének és kísérletezésének fő áramába.

Az *Elysium* után már csak egy évtizeddel később, *A hallgatás tornyá*-ban jelentek meg újra szonettjei. Nem írt belőlük sokat, 1947-től 1956-ig mindössze hatot készített. Ebből a *László Gyulának* című minden mélyebb tartalom híján lévő alkalmi vers volt. *A hallgatás tornyá*-nak szigorú kritikájú válogatásába nem is vette föl, csak az *Egybegyűjtött írások*-ban jelent meg. A *Nem élni könnyebb* pedig tételes vers, az *Egy összedrótozott csontváz* átigazított változata. A további négy szonett, a *Marsyas és Apollon* (1947), a *Hephaistos* (1948), *Harlequin* (1950) és *Az ősanya szól ivadékaihoz* (1953) már a műfaj más és mélyebb lehetőségei után kutatott, Bata Imre ezt biztos érzékkel vette észre, amikor az *Egybegyűjtött írások* összeállításakor a *Tűzkút* nagy szonettciklusába sorolta őket. (BATA, 1979. 359) Hatalmas minőségi különbség van a *Pastorale* kivételével a korábbiak és ezek között. A *Marsyas és Apollon* és a *Hephaistos* ezeknek az újabb verseknek a magyar szonettirodalom hagyományaihoz való viszonyát is föltárta: a görög kultúra élménye Babitsot, Juhász Gyulát és Devecserit ihlette szonettre.

Egy érzés és esemény fellobbanó pillanatnyi hatását vagy egy adott és körülhatárolt életteli helyzet által kiváltott lelkiállapotot legtöbbször nem lehet a szonett mélyszerkezetének ellentétező sémájához hajlítani: sok lírai téma adódhat egy költő számára, ami ellenáll a szonettbeli feldolgozásnak. A tűnődés és filozofálás ellenben vonzódik hozzá. Ezen a területen a szonettnek nagyobb a jelentési határhelyzetéből következő lehetősége a lírai költészet tűrőképességénél, közölni lehet benne olyan gondolati elvonatkoztatásokat, melyek nem tartoznak már a líra körébe, mert nincs szükségük képi kifejezésre, nem kívánják meg a sematizált látványosság rétegét. Az ilyen nyelvi kifejezés poétikailag vers lesz ugyan, de líraeszté-

tikailag nem költemény. A pillanatnyi élmény, hangulat és lelkiállapot, valamint a tiszta reflexió elvont, tételes megfogalmazásának két véglete között az elmúlt korok műalkotásaihoz, mondáihoz, legendáihoz, hiedelmeihez forduló érdeklődés, a kulturális, irodalmi élmény sokoldalú, gazdag lehetőséget kínál arra, hogy a költő éppen szonettben ragadja meg és fejezze ki azt, ami foglalkoztatja.

A kulturális, irodalmi élmény mindig tárgyias, körülhatárolt, de a pillanathoz kötött; érzékletes, de nem pusztán hangulati jellegű, alkalmas az ellentétező tűnődésre és gondolkodásra, anélkül hogy a gondolat elvonatkoztató ívében szükségképp elveszítené konkrét tárgyát és ami a költői kifejezés számára evvel együtt jár, elhagyná a képi nyelv kényszerét, és teljes egészében fogalmivá válna. A *Marsyas és Apollon*-nal és a *Hephaistos*-szal Weöres rátalált arra a szonettalkotó tartalmi körre, élményrétegre, mely személyes lelki tulajdonságaihoz, költői szándékaihoz, világszemléletének kulturális idealizmusához és a műfaj sajátszerűségeihez egyaránt legjobban illett.

2. „REJTETT KINCSEK SZÁZADÁT..."

[*A „Marsyas és Apollon" és a „Hephaistos"*] A *Marsyas és Apollon* a görög mitológiának azt az egyik legkegyetlenebb, legbrutálisabb történetét veszi témául, melyet az Apollodórosz neve alatt fennmaradt *Bibliothéké* a következőképpen ad elő: „Olümposz fiát, Marszüaszt is megölte Apollón. Marszüasz ugyanis zenei versenyre kélt Apollónnal, miután megtalálta azt a sípot, amelyet Athéna dobott el, mivel eltorzult tőle az ábrázata. Megállapodtak, hogy a győztes kénye-kedve szerint bánhat a vesztessel. Amint megkezdődött a verseny, Apollón megfordította kitheráját, és felszólította Marszüaszt, hogy ő is cselekedjen hasonlóképp. Mivel Marszüasz nem tudott így játszani, Apollón lett a győztes: felakasztotta Marszüaszt egy magas fenyőfára, majd lenyúzta bőrét és így végzett vele."

(APOLLODÓROSZ, 1977. 10) Kerényi Károly megpróbálta megszelídíteni a vad jelenetet, és arról írt, hogy a történet voltaképpen álarcos játékra utal, s amikor Apollón megnyúzza Marszüaszt, aki önhitten versenyre hívta, akkor nem kell arra gondolni, hogy megöli, hanem csak lehúzza róla az álöltözékül felvett bozontos bundát. (KERÉNYI KÁROLY, 1977. 120)

Weöres szonettjében azonban nyoma sincs vidám dionüszoszi játéknak, hanem „vér folyik". Az oktáva első négysorosa a megölt szilén vérző holttetemét idézi, a második szakasz, mely a Juhász Gyula óta már meghonosodott licenciát felhasználva önálló rímrendszert alkot, és nem kapcsolódik az elsőhöz, még tovább feszíti a borzalom látomását:

s a nyúzott test, mint most-ölt békahús,
még ugrált, agyvelő nélkül bokázva,

A legyilkolt Marszüasz után a szextett első háromsorosában megjelenik a gyilkos Apollón, amint egykedvűen, a győztes fölényes nyugalmával beletörli kését az áldozat szeréremszőrzetébe, a második háromsorosban pedig az ujjongó tömeget látjuk lenn, a „völgyi pokolban". A szonett ellentételező mélyszerkezete nem az oktáva és a szextett között bontakozik ki, hanem a tétel az oktávában nyolc soron elnyújtva, késleltetve fejlődik ki, csak a szextett első háromsorosa hozza a válaszoló ellentételt, a legyilkolt szilén után bemutatja a gyilkos istent, majd a második háromsoros fejti ki csattanóul a szintézist, ami itt csöppet sem megnyugtató feloldás, hanem a rémlátás továbbfokozása, negatív integráció, a rossz után a még rosszabb győzelme:

lenn ujjongott, dobolt ezernyi törpe,
katlanban főtt az óriás husa
és sok kis szájban péppé szertefoszlott.

Az „ezernyi törpe" nem a nép, nem is a modern szociológia értelmében felfogott tömeg, hanem a romantika óta jól ismert „mob", a vulgus mobile, az állhatatlan és alaktalan csőcselék. (E. FISCHER, 1964. 193) Adynál is megjelenik, mint Király István kimutatja, különösen 1908-ig a „csorda nép", mint az esztéta modernség lázadó, elutasító magatartásának egyik tartalmi ismertetőjegye (KIRÁLY, 1970. I. 218 és kk): nem demokráciaellenes, valódi arisztokratizmus nyilatkozik meg ebben, hanem a szellemi, erkölcsi süllyedéstől, az adott kor legrosszabb színvonalától való eredendő viszolygás kap hangot benne. Ha a nembeliség a kor legmagasabb emberi szintje, a jövő és a fejlődés iránya Lukács György értelmében, akkor a „mob" ennek szöges ellentéte, lehúzó erő, a társadalom lápvilága. A vers helyes értelmezéséhez akkor jutunk el, ha feltárjuk a benne megnyilatkozó értékszerkezetet. Az elbeszélt történet és minden, ami megjelenik a versben, Weöres költészetében mindig vissza-visszatérő, konok, makacs következetességgel ismételt, őrzött és védelmezett értékek fonákját, tragikus ellentét mutatja be: a vers a teremtő, szabad szellemű költészet romantikus-esztétizáló eszményét a kifejezett tartalom elutasítása és tagadása révén sugalmazza.

Az értékszerkezet a szereplőkön keresztül bontakozik ki, szentenciózus fogalmazás nélkül. Nem a szöveg kifejtett, nyelvi jelentésrétegében, hanem a pragmatikai dimenziójában, az olvasóra tett hatásában érvényesül. (KENYERES, 1979. 421–428) A csőcselék nem más, mint a szellem nélküli, lesüllyedt világ, Apollón nem a pallérozott görög elmét, nem a nietzschei értelemben vett művészettípust jeleníti meg a versben, hanem egyszerűen az önkényes erőszakot, az eltorzult felső hatalmat állítja elénk. Marszüasz pedig, aki az énekes-fuvolás mester Olümposz fia, és aki pásztor létére maga is hírneves, messze földön megcsodált fuvolás lett, és egyes istenek – Dionüszosz vagy más földolgozásokban a természet éltető erejét megszemélyesítő Kübelé – kíséretéhez tartozó táncos szilén volt, a zabolátlan, szabadon szárnyaló mesterség és művészet szellemét

képviseli. Emlékeznünk kell arra, hogy a jelenet egynémely változatában Mídász király is jelen van a versenyen, és ő Marszüasz játékát ítéli jobbnak, amiért persze el is nyeri büntetését az ellentmondást nem tűrő istenségtől.

Apollón nem művészetével és mesterségbeli tudásával, hanem csak ravasz fortéllyal képes legyőzni a fuvolást, és aztán kegyetlenül megtorolja a fensőbbségét kétségbe vonó kihívás puszta tényét. Óvakodnunk kell attól, hogy a szonettet a mitológiai történettel egybevetve egy keletkezési idejéhez szóló tanmese gyanánt értelmezzük. A *Marsyas és Apollon* nem tartozik Weöres akkori társadalmi, politikai tartalmú versei közé, az ilyetén egyszerűsítő lebontásra a szöveg nem ad támpontot. Weöres nem aktualizálta a történetet, és nem gyártott belőle társadalmi allegóriát, hanem a történet önkörében – más szóval alapvetően szimbolikus feldolgozásban – fejezte ki (egy értékpusztuláson és általános értéksüllyedésen keresztül) a megőrzendő eszményt: a művészet igazi értékeinek kell érvényesülniök ahhoz, hogy ne az alaktalan, szellem nélküli és minden magasabb cél híján lévő puszta anyagi erők győzedelmeskedjenek a világban.

Weöres romantikus-esztéta szemléletét mélyen jellemzi – és meg is különbözteti elődeitől, mind a romantika, mind pedig a századelő esztéta lázadóinak, valamint a kortársi esztéta modernség különféle irányainak túlnyomó többségétől –, hogy az ő felfogásában a költő nem magányos kiválasztott, nem „szellemi Übermensch", a művészet pedig nem határolódik el élesen a mesterségtől, sőt a művész még talán közelebbi rokonságban van a kézművesmesterrel, mint a vallások, istenek, felső hatalmak, irracionális erők felszentelt papjával, a papi renddel. Weöres hisz a művészet különös hatalmában, de mégsem a „szent költészet" elvét vallja magáénak, hanem az emberi teremtő erő fölényét hirdeti.

Ezt azért kell különösen hangsúlyozni, mert Hamvas Béla, aki hosszú ideig jelentékeny hatással volt rá még a második világháború kellős közepén, a „poeta sacer" jelszavát tűzte

zászlóra egyik alapvető esszéjében, összefoglalva az újabb kori esztétaszellem szélsőséges hitvallását. A tradicionalizmus gondolatmenetének megfelelően abból indult ki ebben az írásában, hogy az emberiség története nem fejlődés, hanem hanyatlás s az utóbbi két évszázadban végleg lángba borult a „Temenos", a szent hely, a közös élet szent köre, sötét hatalmak betörtek és felgyújtották. Evolát idézve azt írta, hogy azok, akik valamikor a szent hely védelmezői voltak, egymás után elbuktak, eltűntek és elpusztultak. Az öntudatától megfosztott és félelmes járványba esett tömeg, mely nem érti már saját igazi érdekeit, diadalmasan ujjong, valahányszor kudarcot vall egy-egy újabb mentőakció és újból elbukik egy-egy nagy ember. Egyedül a költő maradt őrhelyén a visszavonulás, széthullás és megadó beletörődés általános világállapotában, ő az egyetlen, aki még védelmezi a Temenost. A költő ezért „sacer"-lény: mint a szó eredeti jelentése mondja, egyszerre szent és átkozott, fenséges és nyomorult. Neki kell őriznie a szent helyet, neki kell magára vennie a nép sorsát, mert a nép már olyan mélyre süllyedt, hogy vétkeit nem látja. A feladat tehát kettős, a poeta sacer feladata passzívan az, hogy áldozat legyen, magára vonja a nép elsüllyedéséből felidézett démonokat és belepusztuljon vállalásába, cselekvően pedig az a dolga, hogy a szó és kifejezés erejével, a logosz hatalmával mindig újra és újra megteremtse az ember kapcsolatát a magasabb, isteni léttel. (HAMVAS, 1943. 117–138)

A vonatkozások Weöresnél kétségtelenek. Amit Hamvas a bukások láttán diadalmasan ünneplő tömegről írt, megjelenik a *Marsyas és Apollon*-ban is. Az áldozat motívuma szintén jelen van benne, de máskor is gyakran előfordul, és nagy szerepet tölt be költészetében. A hasonlóság és rokonság mellett azonban lényegi különbség is van Hamvas és Weöres szemlélete között. Hamvas nyilvánvalóan szembefordult a fasizmus demagóg tömegkultuszával, de egy kasztszerűen hierarchikus rendet hirdetett helyette, amiben feltételül szabta ugyan a nép érdekeinek képviseletét, de kizárta belőle részvételük lehető-

ségét. Ennek a patriarchális, történelmileg nem előremutató, hanem retrográd eszmének Weöresnél nincsen nyoma. A másik lényeges különbség Marszüaszra vonatkozik: Marszüasz nem poeta sacer. Weöres nemcsak a hősi mozdulat pátoszát és mármár retorikus dagályosságát veti el, hanem lényegesen el is fordítja a romantikus-esztéta szerep irányát: hétköznapibbá, egyszerűbbé, emberibbé változtatja. Hamvas poeta sacere a hagyományos váteszmagatartás irracionális szélsősége. Weörest eredendő eszkatologikus kíváncsiságán keresztül pályakezdésétől kezdve vonzza az irracionalizmus, mint a költészet által meghódítandó és művelhetővé varázsolandó terület, de a váteszszerep, mint egész nemzedékétől, alapvetően idegen tőle.

Az ő romantikus-esztéta eszményében a John Dewey értelmében felfogott művészi ösztön a konstruktív ösztönnel és mindenfajta készítéssel, csinálással, kézművesmunkával kapcsolódik össze (MEZEI, 1980. 4): a költő nem mint poeta sacer, hanem sokkal inkább mint homo faber őrzi meg és hagyományozza tovább az emberi kultúra és szellem értékeit. Weöres is eszményíti a költészetet, ő is az értékek egyedüli megbízható őrének tekinti a költőt, de a költő fogalmát úgy képzeli el, hogy versének hőse lehessen Marszüasz, a pásztortáncos és együgyű fuvolás, és hőse lehessen Héphaisztosz, a kovácsisten. Hamvas felfogása szikárabb volt, merevebb és dogmatikusabb formában fejeződött ki, ezoterikusabb és arisztokratikusabb elveket vetett föl, az ősinek és tisztának, még meg nem rontottnak tartott „orpheuszi költészet" hagyományához keskeny ösvényt jelölt ki a világirodalomból, Hölderlinen, Mallarmén, Georgén és Elioton kívül nem sok követendő nevet talált az elmúlt kétszáz évben. Weöres, aki baráti levelezésében ugyancsak hajlamos volt arra, hogy félig tréfásan, félig komolyan szigorú világirodalmi osztályozásokat és rangsorolásokat készítsen (WEÖRES LEVELEI, IV. 1), költői gyakorlatában minden hatást bátran magára bocsátott, és nem ismert semmiféle eleve megfontolt elzárkózást. Romantikus-esztéta szemlélete úgy eszményítette a költészet hatalmát, hogy a mes-

tereket, kézműveseket és mint később nevezte, mesterkedőket is megbecsülte és bevonta a hagyomány áramába.

E szemléletet illetően a *Hephaistos* a *Marsyas és Apollon* kiegészítő párja, Bata Imre is helyesen értelmezve helyezte őket egymás mellé – igaz, fordított sorrendben –, amikor az *Egybegyűjtött írások* sajtó alá rendezésekor tíz korábbi-későbbi szonettel kiegészítette a *Tűzkút* kötet *Átváltozások* című, harminc szonettből álló ciklusát. Rímrendszere ennek sem egészen szabályos, mert a második négysorosban az elsőnek csak az egyik rímje tér vissza, ezenfelül az első szakasz keresztrímeket alkalmaz, a második pedig ölelkező rímeket használ. A tíz-tizenegy szótagos modern jambusi lejtés a forma kódexe szerint van. Amint az ellentételező mélyszerkezet is úgy bontakozik ki, ahogy a műfaj klasszikus hagyománya leginkább megkívánja, az oktáva két szakasza adja elő a tételt és ellentételt, a szextett pedig teljes egészében a magasabbrendű és lezáró harmadik lehetőséget mutatja be. A vers a kovácsisten három kalapácsütését, három mozdulatát idézi föl.

> Lendült, szökött az első mozdulat:
> karjának izmát érzé már a sánta,
> mely szinte végtelenbe szétszaladt
> s a gyors bolygók terét magába zárta.

Az első pörölycsapás a friss erő, mely a végtelent ostromolja, és a kozmosz meghódítására tör. A felfelé törekvő lendületet testesíti meg, és jelképesen mindenfajta magasabbra törekvést, szárnyalást, emelkedést magába foglal. A „fenn" princípiuma ez, könnyed és szárnyaló. E szellemi elvre felel az anyagi, a fennre a lenn, a légre, mennyre, kozmoszra a föld, a határtalanra az összpontosított, a gyorsra, röppenőre a nehéz és súlyos.

A második: a görcsös volt. Elgyötörte
egy pontra szegzett szívós indulat,
mely álmodott fenn-fénylő pajzsokat
és rejtett kincsek századát a földbe.

A „fenn" és a „lenn" ellentétét a „benn" oldja fel. Ez az igazi lehetőség. Tágas és mégis mély, ereje a feleslegben mutatkozik meg: nem lendület, csak rezdülés, az a lágysághoz tartozó hallatlan szilárdság jellemzi, amiről Hamvas részletesen értekezett a *Fák* (1934) című esszéjében, és ami a keleti bölcseletben is sokszor megjelent, már Lao-cénél is, akit Weöres ifjúkora óta olvasott. Két lényeges fogalom társul a „benn" princípiumához, ami Weöres értékrendjére derít fényt: a béke és a boldogság. A szonett gondolati ívéhez is hozzátartozik, hogy a végtelenbe szökő elvonatkoztatásból és általánosításból visszahumanizálódik. Az oktáva első négysorosának második sora utal a címszereplőre, aztán elvonatkozódik és általánosul a harmadik személyű előadás, de a szextett második háromsorosa egyszer csak személyes beszédre vált át, és többes szám első személyben öleli fel mondandóját. Itt tűnik fel a béke és a boldogság jellegzetes emberi értéke is.

Pinty-csőrnél gyengébb volt a harmadik,
csöpp rezdülés a két nagy társ tövében,
fürödve az erő fölöslegében.

Onnan való, ahol békénk lakik,
hol tág kút tátong mindennek szivében,
s a tett boldog, ha benne alhatik.

Az utolsó szó nem a nem cselekvés cselekvésszerű paradoxonjára utal, ami egyébként gyakori motívum Weöres költészetében, hanem a harmonikus, szép cselekvésből következő megbékélés és béke szinonimája. A három kalapácsütésről szóló versben mindössze egyetlen szó vonatkozik a témául választott

mitológiai alakra, még az első négysoros második sorának végén, a „sánta". Ismeretes, hogy Babits erre építette egész szonettjét, mely a *Nyugat* 1919-es évfolyamának első számában jelent meg, még négy szonettjének és az *Új leoninusok*-nak a kíséretében. Az ő *Héphaisztosz*-ában a bicegő kovácsisten első személyben beszéli el az Olümposzról való levettetésének történetét, úgy, ahogy Homérosznál olvasható az Iliász tizennyolcadik énekében. Babits verse tematikailag nem más, mint Héphaisztosz Iliász-beli tizenhat soros monológjának szonetté átköltése. Két motívumban tér el tőle, Babitsnál feltűnik Próteusz alakja is, akiről Homérosz más helyeken ír, s lámpához hasonlítja a kovácslángot, amivel, mint Rába írja, személyes életsorsára utal. (RÁBA, 1981. 304–305) Babits remeklése éppen az álarcos előadásban, a homéroszi szöveg átköltésének finom szubjektivizálásában rejlik.

Weöres nem szubjektivizál, hanem általánosít és elvonatkoztat. Előadása minden reflexivitáson túl van, és a tárgyiasítást is végső határig feszíti. De nem mond le az érzékletes képekről, mint korábbi elvonatkoztatásra törő szonettjeiben. Másfelől pedig elkerüli az imaginista képzelet túlzásait is, melyekre még olyan nagy mítoszverseiben is sok példát lehet találni, mint a *Medeia*. Érett, megfontolt egyensúly jellemzi a verset, a kép nem díszítmény a gondolati vázszerkezeten, és nem is rajzos illusztráció, hanem a gondolat kifejlődésének eleven erőtere: a „gyors bolygók" látványa, a „fenn-fénylő pajzsok", a „pinty-csőrnél gyengébb" harmadik koppanás, a tátongó „tág kút" képe a vers fordulópontjait köti a képi gondolkodáshoz. Az érzéki-tárgyi közvetlenség mozzanatai mellett megteremti a személyesség légkörét is. Másképpen mint Babits, de nem kevésbé szuggesztív módon. Nem a történetet hajlítja finom íven a személyes sorshoz és indulati tartalomhoz, hanem az elvonatkoztatás körét húzza meg úgy, hogy a költő és az olvasó egyaránt belülre kerüljön. Elengedi a mitológia vezérfonalát, s az olvasónak nem is szükséges sokat tudnia arról, hogy ki a vers hőse, mert ő maga az. Ezért fordulhat át minden erőltetés

és szónokiság nélkül az egyes szám harmadik személyű előadás a második háromsorosban többes szám első személybe.

[*Mallarmé és a Mallarmé-hatás*] Az 1950-es években lassan csordogált és el-elapadt Weöres szonettíró kedve, voltak évek, hogy egyet sem írt, az évtized végére érve azonban egyszer csak nekilendült, 1959-ben tíz szonett került ki a keze közül, a rákövetkező esztendőben pedig tizenhárom. Ez a huszonhárom vers volt az *Átváltozások* harminc szonettből álló ciklusának magja, mely a *Tűzkút*-ban jelent meg. Mi lehetett ösztönzője és ihlető forrása a hirtelen fellobbanó műfaji vonzalomnak? Mint ő maga többször is nyilatkozott róla, ezúttal fordítói feladatai hatottak rá közvetlenül és próbát, kísérletet indítóan. (CS. SZABÓ, 1977, 28–29; CZIGÁNY, 1967. 942) 1959 tavaszán küldte el elkészült Mallarmé-fordításait Fülep Lajosnak bemutatásra, elolvasásra, véleményezésre, mint ahogy hosszú éveken keresztül elküldte csaknem valamennyi versét, munkáját. (WEÖRES LEVELEI, III. 2) A Mallarmé-kötet csak 1964-ben jelent meg, egy esztendőben a *Tűzkút*-tal, valamennyi versét Weöres fordította, a prózaverseket viszont Dobossy László ültette át, és ugyancsak ő írta a könyv utószavát és magyarázó jegyzeteit is. Weöres munkája azonban már öt évvel korábban készen volt.

Huszonnyolc szabályos szonettet kellett lefordítania, amiből mindössze kettő volt félrímrendű, valamint nyolc olyan tizennégy soros verset, amiből hét közel áll az angol szonetthez, de annak poétikailag nem felel meg teljesen. Mallarmé költői életművének összterjedelmét tekintve a szonettet vezető műfajnak lehet nevezni, utána következik a prózavers. Az utóbbiakat Dobossy fordította, így tehát Weöres munkája közben még fokozottabban érzékelhette a szonett jelentőségét. A francia költő inspiráló hatása az *Átváltozások* szonettciklusára elsősorban formai természetű volt: annak révén bontakozott ki, hogy a fordítói munka során Weöresnek összpontosítania kellett figyelmét ennek a nála addig még különösebben előtérbe nem került

formának a kifejezési lehetőségeire. Ezenkívül e munka ébresztette rá arra a belső rokonságra is, mely Mallarméhoz fűzte; a hatás tehát, mint pályája során oly sokszor, most sem külsőleges volt, tematikus vagy szövegszerű (témáért, parafrazálandó gondolatokért mindig bátran nyúlt a világirodalom és a filozófiatörténet legkülönfélébb műveihez és munkáihoz), hanem önkibontó. Saját irányát tudatosította, ösztönözte és mélyítette el.

A modern magyar szonett történetének figyelemre méltó jelensége, hogy négy jelentős állomása – az első nemzedék a *Nyugat* hőskorában, *A huszonhatodik év*, az *Átváltozások*, majd Tandori Dezső szonettköltészete – közül kettő a francia szimbolizmus valamilyen lenyomatát őrzi. A *Nyugat* első korszakában mindenekelőtt Baudelaire és Verlaine hatott, a francia szimbolizmus más, érdekesebb, harsányabb, szabálytalanabb belső irányai, mint Laforgue-é és Corbière-é, akik például T. S. Eliot alapolvasmányai közé tartoztak, nálunk csak Szabó Dezső remek korai tanulmányaiban jelentek meg, de nemzedékének költői gyakorlatát nem befolyásolták. Mallarmé hatása is elenyésző volt, s magyarországi hatástörténetének legjelentősebb fejezete az *Átváltozások*.

Weöresnél először az 1931-ben írott *Disszonancia* című versében fordult elő Mallarmé neve, de olyan játékos, gúnyos összefüggésben, ami még éppen a szimbolizmussal és impreszszionizmussal szemben támasztott fiatalkori ellenvetésekre utalt:

> Sok hangoknak, kürtökének, imáénak, allarménak
> zűr-miséjén fülem dobja visszahallgat Mallarménak
>
> földre-ejtett, félig-meddig elfelejtett kínrimére,
> ez a vers egy kis levél a múlt-századi csín cimére.

Vas István e még hosszan tovább folytatódó, gúnyolódó, hetvenkedő versből a fiatal Weöres készülődő költői hitvallását és

célját olvasta ki (VAS, 1981. I. 235, 250–252), s noha Weöres alapvető költői célkitűzései nem változtak meg lényegesen az évtizedek során, Mallarmé egy csúfondáros rímből mégis egyszer csak ösztönző példája lett. Olvashatott tőle és róla addig is, Hamvasnak éppen fő hivatkozásai közé tartozott, de nyilvánvaló és természetes, hogy a fordítás közben ismerte meg igazán, akkor tárult föl előtte a francia költő világa, amikor sorról sorra haladt verseiben.

Az elkészült fordítások azonban nagyon érdekesen, csaknem olyan módon tükrözték saját költői indíttatását és a Mallarmétól nyert ösztönzést, mint a szobrászatban a maszkkészítésnél használt gipsznegatív az arcformát: fonákjáról és hiányaival. Ami mélyen megragadta őt a francia költő versalkotó módszerében, azt majdnem lehetetlen volt a fordításban megőrizni: a legkötöttebb európai versforma tökéletes belső kötetlenségét, szabadságát, távoli asszociációit, messze vezető gondolati elágazásait a fordításnak mint határok közé szorított értelmező munkának szükségképpen le kellett nyesnie. Fordításai éppen ezért nem igazán ihletettek a versek eredeti szellemében, de nem igazán „Weöres Sándor-osak" úgy, hogy az ő stílusának, mondatszerkesztésének, szófűzésének, ritmusainak, rímelésének sajátosságait visszhangoznák. Éppen az hiányzik belőlük, amivel igazán megérintette őt Mallarmé költészete, és amit belső késztetésre keresett benne. E különös kapcsolatnak és hatástörténetnek azért gipsznegatívja a Mallarmé-könyv, mert mégis beszédesen utal arra, ami csak az *Átváltozások* szonettjeiben valósult meg, de a fordítások nélkül nem vagy legalábbis nem úgy jött volna létre.

Ennek megvilágítására vessük egybe Mallarmé egyik legismertebb és leghíresebb szonettjét, a *Le Tombeau d'Edgar Poe*-t Weöres fordításával. Azért érdemes ezt választani, mert az összehasonlítás munkáját egy egyedülállóan megbízható és hiteles értelmezés segítheti. Ismeretes, hogy erről a verséről maga Mallarmé készített jegyzetekkel ellátott nyersfordítást, amikor Sarah Helen Whitman, aki Poe menyasszonya volt, arra ké-

szült, hogy átültesse angolra. Éppen ezért a francia irodalomtörténet is sokat foglalkozott evvel a verssel, s különösen részletes és tüzetes szövegelemzést készített róla Charles, Chassé, aki évtizedeket töltött Mallarmé kutatásával. (CHASSÉ, 1954. 101–115)

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change,
Le Poète suscite avec un glaive nu
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange!

Eux comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange
Donner un sens plus par aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du blasphème épars le futur.

Az eredeti francia szöveg nyelvi felszíne rendkívül eldolgozott és lecsiszolt, nyugodt és kiegyensúlyozott. Ha az elemi jelentés szintjén nem ütköznék mindjárt nehézségekbe az olvasó, akkor „kívülről" nem szimbolista, hanem tisztán parnasszista vers benyomását keltené. Felépítésének nyelvi technikája olyan, hogy fordítása inkább egy Rónay, Kálnoky, Rába vagy Nemes Nagy típusú költő tollára kívánkoznék, mint a hosszúénekek vagy játékversek Weöres Sándorának képi és zenei ihletére. A nyelv fogalmi és imaginista elemei láncszerűen kapcsolódnak egymáshoz, a képek mint kis lámpások gyulladnak ki a fogalmi kifejezések között. Így a tisztán fogalmi nyelvet használó

első két sor végén a „glaive nu" (csupasz kard), a második négysoros első sorában a hidra és az angyal, a harmadik sor végén a „sortilège bu" (amit Mallarmé a kézenfekvő félreértés, a magic potion, varázsital elkerülése végett szó szerint és ragaszkodva a francia participiumos szerkezethez „spell drunk"-nak, megivott varázslatnak fordított), majd a következő sorban a „flot" (áradat) és a „noir mélange" (fekete keverék). A szextettben mintegy megfordul az arány, és az imaginárius kifejezés kerül túlsúlyba, s a fogalmi mozzanatok összekötő szerepet játszanak közöttük.

A fel-felvillanó, majd csaknem folyamatossá váló képsorok azt sugalmazzák, hogy a szavaknak mögöttes tartalmuk van, s minduntalan olyasvalamire utalnak, ami nincs jelen. Az érzéki-tárgyi közvetlenség helyett ez a szüntelen kifelé irányulás már a szimbolizmus jellegzetes alkotómódjához tartozik. Mallarmé értelmezését az nehezíti meg különösen, hogy ő a képzettársításokat és a mögöttes tartalomra való utalásokat nem a szavak értelmező szótári jelentéséből indítja el, hanem etimológiai-történeti összefüggéseiből röpteti föl. Sokat emlegetett ezoterizmusa nagyrészt abból a ma már jól ismert filológiai tényből következik, hogy az ő korában nagy tekintélyű orvos-filozófus-nyelvész Émile Littré etimológiai munkáit forgatta. A köznapi francia szavak etimológiai jelentéséhez fordult, amikor a költészet „eredeti" és „primér" nyelvét kereste. Erre vonatkozik a *Tombeau d'Edgar Poe* második négysorosának második sora is: a költőnek az a dolga, hogy a „törzs" szavainak tisztább értelmet adjon. Így lesz a megelőző sorban az angyal is azonos a költővel, amint arra az angol nyersfordításhoz csatolt jegyzetekben külön fölhívta az amerikai költőnő figyelmét. Az „ange", mint a magyar angyal is, latin közvetítéssel a görög aggeloszból származik, ami pedig héber tükörfordításból jött létre, és hírvivőt jelentett. A költő és a hírvivő összekapcsolása már nyilvánvaló asszociáció. Erre a hírvivőre utalt a versnek az az első változata, melyből a nyersfordítás készült, s ahol a Pléiade-kiadásban szereplő „glaive nu" helyett még

„Hymne nu" állt. A himnusz *A holló*-ra utalt, az „angyal", vagyis a költő-hírvivő híres versére, annak hangját érezte Mallarmé himnikusnak. A himnusz szót azonban később kijavította az angyallal ugyancsak asszociáló „glaive"-re, kardra; ez azonban már nem nyelvtörténeti képzettársítás volt, hanem kultúrtörténeti.

A vers középpontjában a költő áll. Mégpedig két költő, Edgar Poe, akinek a tiszteletére a síremlék készül, és Mallarmé, aki a szavakból elkészíti az emlékművet. Ő nyelvtanilag csak a szextett többes szám első személyébe rejtve jelenik meg a versben, valójában azonban kezdettől uralja az egészet: a szimbolizmus csaknem mindig érvényesülő erős személyes tartalma itt is föltűnik a talányos és sokértelmű jelentéssíkok között. Csak az utalások rendkívül bonyolultan szövődő hálója teszi nehezebben érzékelhetővé. A költő szerepe óriási : ő az angyal, a hírvivő, ő az, aki megtisztítja a szavak jelentését, s evvel voltaképpen az emberi létezéshez tartozó titkokat fejt meg. Charles Chassé szerint a versben mélyen rejtett utalás van az Oidipusz-mítoszra, a költő Oidipusszal azonos, a hidra pedig a szörny, akit legyőz: nem más, mint a Szfinx. Oidipusz a mitológiai történet szerint megfejtette a kérdéseit, mire a Szfinx haragjában felugrott, és egy szakadékba vetette magát. Erre vonatkoznék az oktáva második négysorosának első sorában a „vil sursaut" (hitvány felpattanás; vagy ahogy ő maga angolul értelmezte: „vile writhing", ami inkább hitvány vonaglást jelent). A költőnek evvel a nagy cselekedeteket végrehajtó életével áll szemben az értetlen és rosszindulatú kortársi közönség („Son siècle épouvanté": megrémített százada) és talán az utókor is. A síremlék, amit Mallarmé emel szavakból Edgar Poe emlékére, az értetlen és téves véleményekkel szembeszállva, a költő igazi mivoltát szeretné nemcsak megmutatni, hanem megőrizni is.

Ezek után vegyük szemügyre Weöres fordítását:

Ahogy az öröklét Önmagává avatja,
A Költő meztelen pallossal kelti fel
Meghökkent századát melynek még rejtelem
Hogy ez a messzi hang a halál diadalma!

Ők, mint hydra rándult egykor az angyalt hallva
Kitől a nép tisztább értelmü szót veszen
A megivott rontást hirdették szélesen
Fekete habarék durva habját kavarva.

Ó föld és fellegek ellenségei, de fáj!
Ha ezért ideánk domborművet se váj
Poe-nak, hogy vakítón ékeskedjék a sírbolt,

Nyugodt tömb, mely sötét csapásból ide dőlt
Jelezze a határt a jövendőbe szétszórt
Káromlás fekete szállongása előtt.

Emlékezzünk még egyszer az eredeti költemény roppant talányosságára, homályos sokértelműségére, vegyük tekintetbe eloldott gondolatszervező logikáját és tökéletesen kötött versszervező rendjét, és akkor Weöres magyarítását bátran a költői fordítás remeklésének nevezhetjük: a lehetőségek végső határán jár. Nem érdemes a szövegszerű értelmezés bizonyos félresiklásait felróni, mert e bonyolult tartalmat ennél aligha lehet hívebben kifejezni magyarul a tizennégy sor kötött formájában. A „föld és fellegek ellenségei" nyilvánvalóan értelmezési csapda, mert az eredetiben a felbontott, gyakran latinosnak nevezett mallarméi szórend különös nehézségeket támaszt. (WEÖRES, 1972. 468) Az angol nyersfordítás viszont határozott és egyértelmű „Of the soil and the ether (which are) enemies . . .", a zárójeles magyarázat még nyomatékosítja is, hogy égi-földi ellenségekről, ellenséges földről és fellegről van szó, nem pedig

a föld és ég ellenségeiről. Franciául a „grief" nem jelent fájdalmat, de angolul éppen azt jelenti. Éppen ezért figyelemre méltó, hogy Mallarmé az „ô grief" kifejezést „o struggle"-nak fordította, amihez hasonlót a francia szó ugyancsak nem jelent. Ezt a talányt Chassé egy hosszú asszociációs sorral próbálta feloldani. A szó etimológiai alapja a latin gravis, súlyos; mármost ami nehéz és súlyos, az nyom és fájdalmat okozhat, a fájdalom kínlódás, a kínlódás pedig olyasfajta erőfeszítés, mint a küzdelem, így lesz a főnévi értelemben panasz és sérelem melléknévi értelemben nehéz, súlyos jelentésű francia „grief"-ből angolul „struggle", Mallarmé rekonstruált szándékának megfelelően. Weöres fordítása jó leleménnyel az asszociációs ív közepén áll meg, amikor a kifejezést „de fáj"-nak fordítja magyarra.

Ez a lelemény egyszersmind tünetszerű is a műhely módszerét illetően. Mallarmé képzettársításai végletesebbek, távolibbak, ezáltal fokozzák a vers enigmatikusságát, növelik elvont, metafizikus jellegét. Az eredeti vers víztükörszerű, tiszta, nyugodt felszíne alatt zaklatottabb és mélyebb gondolati asszociálás nyílik, Weöresnél éppen a nyelvi felszín mozgalmasabb. A megmerevedett s ezáltal absztrahált genitívuszos főnévi-melléknévi szókapcsolatokat például igékkel oldja föl, így lesz a „comme un vil sursaut d'hydre" magyarul „mint hydra rándult"; az igeneveket is cselekvő igékké változtatja: „Donner un sens plus pur aux mots" – „tisztább értelmű szót veszen"; vagy éppen egyetlen csapással átvágja a bonyolult igei szerkezetek csomóját: „Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu" – „Meghökkent századát melynek még rejtelem." Gondolatilag némiképp leszűkül, nyelvileg viszont felfokozódik a magyarításban a vers, egy-egy árnyalattal majdnem mindenütt több, színesebb, választékosabb, a „change" nem változtat, hanem „avat", a „Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange" (valamilyen fekete keverék méltatlan áradatában), ami gondolatilag ugyan messze vezető asszociációkat indít el, de nyelvileg egészen egyszerű, majdhogynem hétköznapi

kifejezés és mondatszerkezet, magyarul megtoldódik és kikerekedik egy igenévvel, de azáltal gondolatilag is zártabbá és körülhatároltabbá válik: „Fekete habarék durva habját kavarva". A magyarul megszólaló vers nyelvi fokozásához, mozgalmasságához, nyugodtságához tartozik a rímek eltérő jellege is. Mallarmé szintén túlnyomó többségében tiszta rímeket használt, a szimbolista zenei hangzás igényének megfelelően (change – étrange; glaive nu – pas connu; jadis l'ange – noir mélange stb.), de nem érvényesült nála a rímhívás és rímkényszer olyan játékossága, mint Weöres olyan könnyű megoldásában, hogy „angyalt hallva" – „habját kavarva"; ahol a sor már említett értelmi megtoldásához (az eredetiben nem kavarják az italt és kiváltképp nem a habját, mert az utalás Poe kedvelt puncskészítményeire vonatkozik), a rímhívó szó kívánalma és hatása is hozzájárul. Ezenkívül a szextett rímelése visszafogottabb az eredetiben, míg Weöresnél éppen itt válik legharsányabbá a „de fáj" – „se váj" rímmel, mely az eredeti „ô grief" – „bas-relief" halkabb és finomabb egybecsengésének helyén áll.

Illyés Gyula, aki már 1942-ben *A francia irodalom kincsesháza* című antológiája számára lefordította ezt a verset, mintegy utat vágott magának a szöveg rejtelmeiben: egyetlen határozott értelmezés gondolati fonalát emelte ki belőle. Hozzá közelebb állt Mallarmé mondatfűzésének rendje, s a felhasznált és alkalmazott poétikai elemek stílushatását is pontosabban érzékelte, hiszen kiválóan ismerte a nyelvet és annak egész kultúráját, de a szöveg enigmatikusságát nem viselte el, és inkább magyarázó-kommentáló módon átvilágított rajta, s beérte a logikailag biztosan megragadhatóval. Weöres Sándor több mint másfél évtizeddel később már nem járhatott volna el így, neki már akarva-akaratlan alkalmazkodnia kellett a megváltozott műfordítói ideálhoz, és az analítikus módszer szigorúbb, pontosabb szövegkötöttségei között kellett dolgoznia. De ő nem is törekedett arra, hogy kibogozza a mallarméi költészet tartalmi rejtelmeit, hanem ellenkezőleg, őt maga

a bog érdekelte. Éppen a többértelmű jelentéssíkok egymásra vetülései, a távoli utalások és az azok nyomán felvillanó (például a hidra és az angyal említésével kapcsolatos) rejtett képek izgatták; az gyújtotta fel képzeletét, aminek a fordítás folyamatában óhatatlanul szárnyát kellett szegnie.

Illyés a fordítás közben tulajdonképpen kiírta magából, amit Mallarméről el akart mondani, Weöresben az inspiráció olyan áradatát indította el a mallarméi költészettel való fordítói munkakapcsolat, amit már csak saját verseiben lehetett továbbfolytatni és megvalósítani. Amint fordításain meglátszik, a nyelvi felszín nem bűvölte el, a parnasszizmus fegyelmezett eszközeivel fölvértezett sajátos szimbolizmus nem tett rá különösebb hatást, nem is került igazán bensőséges viszonyba vele: ő akkor már a szürrealizmuson túl kereste a modern költészet hajlékony és mégis pontos nyelvét. A fordítói feladatot ragyogó leleményekkel, az átültetés mesterfogásaival végezte el, de egy kicsit túl könnyen, egy kicsit felületesen tett eleget a verseket részeire bontó analitikus fordítás követelményeinek. Igazi átélés nélkül dolgozott, mint aki már messzebbre néz, és távolabbi célra tör.

[*Az „Ünnepélyes szónoklat"*] Az igazi Mallarmé-ihlet nem a fordításokban jutott szóhoz, hanem az *Átváltozások* ciklusában öltött testet, de nem utánzásszerűen és nem is beleélő-beleérző szerepjáték formájában, hanem a saját lehetőségeit kibontó, öntudatra ébresztő szellemi áthasonítás révén érvényesült. A ciklus címe ugyanazt jelenti, mint a *Graduale* és *A hang vonulása:* immár harmadszor rugaszkodik neki a kötetben, hogy a fokozatokon keresztül feltárulkozó, szüntelen mozgásban, alakcserélő gomolygásban megmutatkozó lényeget, az egységes emberi-szellemi létezést megragadja. A szonettciklus is az átszellemült vándorlás, nyugtalan peregrináció eszményét sugalmazza, ami a nagy mítoszversekben témaszerűen is megjelent. A ciklus élére helyezett szonett, az *Ünnepélyes szó-*

noklat még csak figyelemfelhívó mozdulat, mint amikor a karmester egy súlyosabb ütemrész előtt pálcájával felüt.

A vers az „Ész" és „Együgyűség" fejtetőre állított ellentétén gúnyolódik, azt mondva, hogy a nagyra tartott és ünnepelt ész felszínes és közönyös, a dolgok alapjáig hatoló bölcs együgyűség viszont rendíthetetlen. Vessük el az ész uralmát és koronázzuk meg helyette az együgyűséget? Az „ész" tétele és az „együgyűség" ellentétele után rejtetten és talányosan bújik meg a feloldás a szextett második háromsorosának gúnyos tagadó formájában: „agyunk", azaz elménk hozhatna emberhez méltó megoldást, ha „villámba-veszendő" lenne, más szóval, ha vállalná az igazi felismerések kockázatát, s nem a felszínes gondolkodás kultuszát támogatná, nem olyan volna, mint egy elfoszló „nagyapa-kendő", vagyis holt anyag, amit ugyanúgy megesznek a molyok, mint a megelőző sorban a „felszín bársonyát". A „villámba-veszendő" emberi elme (a többes szám első személy arra utal: a költészet) a jó feloldás eshetőségét kínálja, a „molyok" pedig a rossz feloldást jelképezik: eszükkel hasukban élnek, az öncélú és hideg rációval szemben látszólag az alapok irányítják őket, de valójában az anyagiság és haszonelvűség alapjai ezek, s ezért igazi táplálékuk mégiscsak a felszín, a „felszín bársonyát" rágják.

A vers gondolati köre *A teljesség felé* ontologizáló irányával rokon, de itt mégsem filozófiaként jelenik meg – ehhez túlságosan általános és jelzésszerű –, nem is társadalomtanként működik – ehhez túl elvont és megfoghatatlan –, hanem egy, a költő munkájában is irányadó, hétköznapi, mindennapi humanizmus értékrendjének elemét alkotja. Ahhoz elegendő az értékérzésünk számára leadott általános és elvont jelzés.

A vers a valóságos és helyes ismeretekre törekvő erkölcsi magatartás értékeit pártolja, s ezáltal olyan nem esztétikai értéket emel ki, melyet a költészet nemcsak hirdethet, hanem önkörében meg is valósíthat. Ez a kettő nem jár szükségszerűen együtt, a költészet sok olyan nemes és magasrendű érték érvényességét pártolhatja és hirdetheti, amit természetéből követke-

zően nem képes megvalósítani, gondoljunk csak arra, hogy hányszor szól a nagy költészet a fiatalság tényállásértékének igézetéről, noha a vers nem lehet fiatal, nem testesítheti meg a fiatalságot, mint ahogy megtestesítheti az igazságot és szépséget. A *villámba veszendő* elme olyan igaz felismerésre törekvő erkölcsi magatartás jelképe, ami testet ölthet a költészetben, és alapul szolgálhat az esztétikai érték számára, az esztétikai érték – mint Hartmann írja – ennek „hátán" jelenhet meg. (HARTMANN, 1977. 531–550.)

Ezért is kell különös figyelemmel lennünk kifejtésének versszerű, költői módjára. Lényegében ez is tételes gondolati vers, de nem húzza le mégsem az elvont bölcselkedés, mint Weöres korábbi didaktikus-tételes szonettjeit, mert a fogalmak nem telepednek rá nehézkesen a költői kifejezésre, hanem képekhez rendeződnek hozzá, és kiegyensúlyozódnak velük. Ez a fogalmi-képi egyensúly felel meg legjobban az intellektuális szonett lehetőségeinek és kívánalmainak. E rövid, kötött forma nehezen viseli el a túlzásokat, a szabadon lebegő, hideg fogalmak költőietlenné változtatják, a túlszínezett, zsúfolt képek pedig a szárnyaló, dalszerű könnyedségtől fosztják meg. Majdnem minden jó szonett az érzelem és gondolat, a kép és fogalom egyensúlyára épül. (E. HAMER, 1936. xlix) Az *Ünnepélyes szónoklat* legfőbb költői erénye a fogalmak és képek műfajhoz illően megteremtett aránya: technikailag ez az egyensúlytartó arány avval a láncszerű egymásba kapcsolódással valósul meg, amit már Mallarmé szonettjeiben is megcsodálhattunk. Figyeljük meg ebből a szempontból az első versmondat szerkezetét:

> Jelenlevő nagy Ész! kecses veréb-patán a
> por pillanatai szökdelnek a sötét
> menny-gömbön, míg a szík pazar őrületét
> beékelt válladon tartod, nincs oly Purána
>
> s igyekvő Appendix mely ne téged imádna: (. . .)

A megszólítás fogalmi elvonatkoztatását remek ellentétekben szikrázó képek követik, a „veréb-pata" az álnagyság sommás érzéki képe, távolról a *Le Journal* „porcellán patáit" is bevonja ellentétül az asszociáció körébe, mint ahogy a negyedik sorban a hamis eszmény már oly hatalmas, akárcsak a földgolyót vállán tartó Atlasz. A fejtetőre állított világban persze nem a föld gömb alakú, hanem a mennyboltozat, mint ahogy az „őrület" is a „pazar" jelzőt kapja, hogy szüntelenül ellentétekbe villanjanak a képek. Ezután következik a képsort megszakító „Purána" és „Appendix" tiszta fogalmi utalása a költészetre és tudományra, Keletre és Nyugatra, de ehhez már újra az imaginista kifejezés láncszemei kapcsolódnak. E láncszerű technika lehetővé teszi, hogy a képek ne legyenek egyneműek, hanem változatosan kavaroghassanak a „veréb-patá"-tól a szuroklét tűzéig és jegéig, mert belső egységüket a lánc fogalmi elemei teremtik meg. A vers teljes egyneműsége viszont mélyebben rejlik a kifejezés technikájánál: a szonettet az érvényre jutó költői magatartás szervezi egységbe. A gúny. Ez teremti meg egyszersmind a képek érzéki-tárgyi közvetlensége mellett a személyesség uralkodó mozzanatát is.

3. A PRÓTEUSZI ÉLET JELENTÉSE

[*Az alakcsere kritikai fogadtatása*] Ha az *Ünnepélyes szónoklat* még csak felütés és kezdet, a *Proteus* már a vándorútra, varázsos alakcserére indult kalandozó szellem mélyebb indítékait deríti fel. De ez a ciklus zömét alkotó 1959–1960-ban keletkezett huszonhárom szonettnél korábbi vers, 1957-ből való. 1958 előttről mindössze két vers került be a kötet szonettciklusába, az 1950-ből származó *Metropolis* és ez. Weöres már a ciklusalakító szándék tudatos mozdulatával nyúlt utána: ez növeli súlyát és jelentőségét.

A parton Proteus alakoskodik:
most majdnem isten, most a lehetetlen,
most számtalan hűs gyönggyé szerteröppen,
most sziklává mered, most újra híg.

A vers hőse úgy jelenik meg előttünk, ahogy az *Odüsszeia* negyedik énekében megismerjük, amikor leheveredik a tengerparton, s Meneláosz el akarja fogni embereivel: „Hát mi rikoltva rohantunk rá, s a kezünk kivetettük / már köribé: de az agg se feledte cseles tudományát, / mert legelőször oroszlán lett ő, sűrüsörényes, / és azután sárkány, s párduc, s nagytermetü vadkan: / végre folyékony víz és nagy fa, magaskoronájú . . ."

Ki is tehát ez a Próteusz, Weöres szonettjének hőse? Már évekkel, sőt évtizedekkel e vers megszületése előtt értekeztek bírálói és méltatói költészetének próteuszi jellegéről, elkáprázva tökéletes szerepjátszó és alakcserélő képességétől. Kiss Tamás már az első kötet, a *Hideg van* formai virtuozitását tárgyalva megállapította azt a különös tulajdonságát, hogy különféle maszkok szemnyílásain nézi a világot. (KISS TAMÁS, 1935. 264) Vajda Endre a *Medúzá*-ról írva tért ki erre a jelenségre: „Weöres anélkül, hogy hugói rendszerességgel a *Századok legendái*-t költené újra, egyik versével a babiloni mondában van otthon, a másikkal a japán teaházban; megérintik a daloló sztyeppék és szent őrületü művészek képzelt országai. Gyermek lesz a gyermekek kedvéért, megszólaltatja az állatokat, és átérzi a teremtmények mitológiáját." (VAJDA, 1944. 180) Elsőnek mégis Bajcsa András írta le vele kapcsolatban Próteusz nevét (BAJCSA, 1947. 557), a szerepjáték és alakváltoztatás költői lényegét legszebben viszont Cs. Szabó László foglalta össze, ha név szerint nem is a görög mitológia tengeri lényéhez hasonlította Weörest: „A kínai mesék varázslói százféle alakban jelennek meg az elámult néző előtt, hol kígyónak, hol cseresznyefaágnak látszanak, de minden változatban megmarad állandó, igazi alakjuk is. Weöres is ilyenféle varázsló.

Százféle poétai átalakulásában hol a régi virágénekek villannak fel, hol Arany János és Babits, hol a finnugor népköltészet, hol buddhista életszabályok vagy a japáni No játék s a középkori misztika. De valamennyi változásban megmarad ízes dunántúli hangja, még kalandos, humoros szóképzéseiben is. Elszáll Kelet-Ázsiába, felszáll a fjordokra, sólyomlábán azonban ott van Vas megye aranykarikája." (CS. SZABÓ, 1953. LXII)

Többfelé ágazott Weöres metamorfózisainak megítélése. Cs. Szabó a varázslatos átalakulások mögött Weöres magyarságára és népiségére vetette a hangsúlyt, Szabolcsi Miklós először csak egy filológiai összefüggésre hívta föl a figyelmet 1957-es tanulmányának egyik bővebben ki nem fejtett megjegyzésében, és Babitscsal rokonította Weöres költészetének ezt a jellemvonását. (SZABOLCSI MIKLÓS, 1959. 155) Részletezően azonban nem tért ki erre, látszott, hogy magának a jelenségnek sem tulajdonított akkor még nagyobb jelentőséget. Nagy Péter 1961-ben minden ideológiai felhang és előjel nélkül sorolta Weöres alkati tulajdonságai közé, hogy „a hisztrió hajlékonyságával tud más korok, költők, stílusok ruhájába öltözni, s abban az eredetire rálicitálót alkotni". (NAGY, 1965. 317)

Elsőnek – évekkel később – Szabolcsi Miklós vetette föl a *Tűzkút*-ról írott bírálatában, hogy az átváltozások mélyebb tartalma ideológiai és filozófiai kételyeket is támaszthat. Szabolcsi, akárcsak Cs. Szabó, észrevette, hogy a „szinte hihetetlen utánzási, átváltozási képesség" mélyén valami szilárd és nem változó minőség igazgatja az elbűvölően színes tűzijátékot, de ezt nem Weöres magyarságának, népiségének mélyről feltörő megnyilatkozásaként értékelte, mint Cs. Szabó, hanem annak a számlájára írta, hogy Weöres szerint a gondolkodók és költők által keresett „lényeg" nem a külvilágban, hanem a „belső végtelenben" lelhető meg. Evvel mintegy visszakapcsolta a költői jelenséget, versalkotó módot *A teljesség felé* gondolati körébe. (SZABOLCSI MIKLÓS, 1964. 2–3)

Később, a *Merülő Saturnus* és különösen a *Psyché* megjelenése után még erősebben előtérbe került a próteuszi alkat jelenléte a kritikai megítélés szempontjai között. Bata Imre nem Weöres társadalomtanára vetette a hangsúlyt, mint Szabolcsi Miklós, hanem személyiségfelfogását értelmezte. „Weöres próteuszi hajlamú költő – írta. – Következik ez már személyiségfelfogásából is. A lírai hőst nem az individuális emberre alapozza, fontosabbnak érzi az ősi emberi tulajdonságokat, a közös vonásokat, mint az elütőket, s nem csinál ügyet belőle, hasonlít-e valakire vagy nem; még a plágiumról is inkább középkoriasan, mint tizenkilencedik századi módon gondolkodik; az sem zavarja, mikor különböző stílusokat ötvöz életművébe." (BATA, 1972. 216) Szőcs Géza esszéjének címével és alcímével is kifejezte, hogy középponti jelentőségűnek véli Weöres életművében az alakcserélő hajlamot, s az ezt hitvallásszerűen összefoglaló szonettet: „A parton Proteus alakoskodik. A megtalált vers." Ő Hamvashoz csatlakoztatta a gondolat fonalát: „Halios Gerón, azaz Proteus, azaz Néreus a lét minden alakjába be tudott bújni. Miért? Hamvas Béla írja: »Mert eredetileg is mindenütt ott volt. Ő (. . .) minden, ami proteusi, aminek a kész és látható csak alkalom arra, hogy benne tenyészszen. A poszeidóni lét alaptörvénye: a metamorfózis.«" (SZŐCS, 1973. 1856)

A próteuszi alkat megítélésében Király István vetett föl merőben új szempontot. 1972-ben a debreceni irodalmi napokon előadást tartott Móricz örökségéről, és a korszerű elkötelezettségről s ebben a kortárs magyar irodalom és szellemi élet általános jelenségeiről szólva vitába szállt Somlyó György Psyché-értelmezésével: azt állította, hogy Somlyó „»az egyéniség kiteljesítéseként« ünnepli (. . .) az ez is én vagyok, az is én vagyok nihilisztikus relativizmusát, a személyiséghiányt". (KIRÁLY, 1976. 165) A korábbi bírálatok Szigeti Józseftől kezdve abból indultak ki, ami Weöres költészetében a szerepváltozások tündöklő játéka mögött változatlan maradt, és kemény mag gyanánt megszilárdult, Király István az alakváltoztató

költői hajlamnak tulajdonított elutasítandó ideológiai tartalmat: a relativista szemlélet és magatartás megnyilatkozását látta benne. Ő a közéleti állásfoglalásra kész citoyenember eszménye mellett tört lándzsát, aki mélyen hisz abban, hogy a társadalom gondjai közös összefogással megoldhatók, de nem hódol be a végletes viszonylagosságokba tévedő, elvtelen merő taktikázgatásnak sem. Király akkor csak az elvi ellenfelet tudatosította a szerepváltó tulajdonsággal bővelkedő költészetben, s noha méltányolta művészi jelentőségét, nem kereste az együttműködés és szövetség lehetséges határterületeit.

Pedig Weöres éppen a *Tűzkút* megjelenése után nyilatkozott hangsúlyozottan költészetének társadalmi hatású céljairól: „Igyekszem költészetemet súlyosabbá, szellemibbé tenni, hogy az önző elanyagiasodással, individuális széthúzással szemben ellenhullámokat támasszak, a lelkek felemelése és megművelése, a kommunió létrehozása végett .(. . .) Paradox, hogy izolált én-nek bélyegzik azt a poétát, aki a közös univerzális áram élményét akarja közkinccsé tenni, s a sok külön kis praktikus célért törtető, zárt személyiséget fel szeretné oldani nyitottá, összefüggővé. Csak annyiban vagyok izolált én, amennyiben közösségi küldetésemet izolálják." (WEÖRES, 1971. 190–191) Ilyen értelemben az 1960-as évektől kezdve már senki nem izolálta Weörest, sőt 1970-ben Kossuth-díj jelezte félreérthetetlenül az állami megbecsülést, és mint Király István idézett, 1972-ben tartott előadásában mondta, költői rangja is vitán felül állt. De a tartalmas emberi életért folytatott munkában, társadalmi és nemzeti értékek jegyében megújuló nem elvont, hanem gyakorlati humanizmus, amit Király István is képviselt, nem talált mégsem együttműködésre alkalmas kapcsolatot vele pályájának a *Tűzkút*-tól a *Psyché*-ig tartó termékeny korszakában. Sőt az 1970-es évek közepétől fel-fellobbanó viták fölkapták és tovább vitték Király bíráló szavát a személyiséghiányról. Szilágyi Ákos, aki alaposan tanulmányozta Weöres költészetét, határozottan kijelentette, hogy életműve „szerepek-

re hullik szét, s eltűnik az egyéniség vallásos megszüntetésének lírájában". (SZILÁGYI ÁKOS, 1975. 20)

[*Költészet és szabadság: a „Proteus"*] Visszatérve most már a költői tanúbizonyságként megfogalmazott vers jelképeinek köréhez, Próteusz lényege éppen az, hogy nemcsak alakoskodik. Meneláoszék nem is erre az egyébként szemkápráztató tudományára kíváncsiak, hanem egy másik, nem kevésbé csodás és varázsos képességéért lesnek rá a parton, fókabőrbe öltözötten. Homérosz azt írja, hogy Próteusz „a tenger igazszavú véne" ... „ki a tengermélyt jól ismeri és szolgálja Poszeidónt". Márpedig aki fölött csak Poszeidón uralkodik, ezenkívül jól ismeri a tenger mélységeit, ami egyszerre jelenti a világ és a lélek titkait, s ráadásul még igazat is szól, az bizonyosan meg tudja mondani, hogy mit hoz a jövő. Meneláosz és emberei azért ejtik foglyul a tengeri öreget, hogy jövendőmondásra kényszerítsék, és szabadulása fejében elárulja nekik, hogyan juthatnak haza. Próteusz tehát nemcsak alakját képes kénye-kedve szerint elváltoztatni, hanem ennél nagyobb tudománynak is birtokában van, ismeri a jövőt, és jósolni is tud. A híres jelenetből az is nyilvánvalóan kiviláglik, hogy nem afféle egyszerű vándor jós, aki különös jelekből megfejti, hogy mi fog szükségszerűen bekövetkezni. Meneláosz haza akarja vinni embereit, és le akarja győzni a végzetet, úrrá akar lenni a sorson: ő nem érheti be a jövő előrevetített képével, azt is tudnia kell, hogy mit tegyen célja érdekében, hogy éppen ne az következzék be, ami egyébként bekövetkeznék. Próteusz ismeri a mélységet, ezért biztosan tájékozódik a jövő titkaiban, de túl ezen ismeri azt is, hogy milyen cselekedettel lehet megváltoztatni a jövőt, hogyan lehet legyűrni a végzetet, a rossz sorsot. Mindezt tekintetbe kell vennünk, amikor Weöres szonettjét értelmezzük.

Tizenkilencedik-huszadik századi feldolgozásokban nem volna meglepő, ha Próteusz alakja a váteszköltő jelképévé formálódnék mitológiai sorsmondó és tanácsosztó szerepének következtében. De már láttuk, Weöres szemlélete nem errefelé haj-

lik, nem hevíti a váteszmagatartás felölthető póza, elhárította már a Hamvas által sugalmazott ‚poeta sacer" szerepét is. Az ő Próteusza ezért egyszerre több és kevesebb a Homérosznál megjelenő tengeri istenségnél: versében romantikus-esztéta szemléletének jellegzetességeihez igazítva változtatja meg az eposzbeli jelenet értelmét. A szonett nem azt erősíti föl, ami a szótlanul szenvedő, meg nem értett, a szent őrhelyen mégis egyedül kitartó hősi „sacer-lény" tulajdonságaihoz tartozhatnék vagy éppen a költő sorsformáló hatalmát, irányító képességét, népet, nemzetet vezető rátermettségét jelképezhetné. Az oktáva második négysorosa így foglalja össze Próteusz sajátlagos léthelyzetét:

> Víz és föld határ-láncára bukik,
> de menny s mélység közt lakik: ő a tenger,
> keblén sarat ringat, s e szerelemben
> sár urává, emberré változik.

A helyzetmeghatározás szándéka olyan erőteljes és átütő, hogy a második sor értelmi-logikai szünete előtt még egy önkéntelen alkalmazott és a szakasz ritmusrendjét megzavaró belső rím tovább is fokozza. A sor belsejéből az első és negyedik sorvéggel egyberímelő „lakik" a mitológiai lény valódi mibenlétét hangsúlyozza, egyszersmind kiemeli az utána következő szavakat, „ő a tenger", az utóbbi szó viszont csak gyenge asszonáncként illeszkedik a rímelésbe, de a kis zeneietlenség belső működési feladata nyilvánvaló: a hangzásról felhívó jelleggel vezeti az olvasó figyelmét a jelentésre.

A lebegő, köztes lét hangulata jól ismert Weöres korábbi pályaszakaszaiból, s a magasabb általánosítás szintjéről is bizonyos személyes vonatkozásokat társít a szonetthez. „Az ég alatt, a falu fölött / keress: az az én hazám" – írta már a *Csönge 1933. május* című lírai naplójában, s e motívum vándorlása a *Tűzkút*-ig végigkísérhető olyan versein át, mint a *Széltornya* és a *Padlásablak*. E lebegő, köztes lét nem egzisztencialista határ-

helyzetként nyilatkozik itt meg, hanem inkább az ellentétes elemek, minőségek, dimenziók között megvalósítható kapcsolat és közvetítés lehetőségét kínálja. A motívum életrajzi eredete a csöngei magányhoz vezet, a sehová nem tartozás és magányosság panaszában gyökerezik, de az évtizedek során megnemesedett, fölemelkedett, költőfeladattá vált, a hivatás részévé lett. Aki a „között" állapotában él, az nemcsak elszigetelődhet, hanem közvetíthet is, pozitívra, tevőlegesre válthat át egy hiányt. A motívum mélyén, a vers belső háttérrétegében az a mediátoreszme dolgozik, aminek tartalmi szerepéről *A hallgatás tornyá*-nak nagy mítoszverseivel kapcsolatban már ejtettünk szót.

Az a lény, aki a „víz és föld határláncára bukik", gyengébb és esendőbb teremtés, mint Homérosz tengeri öregje. A szakasz második két sora viszont valami nagyobbat és többet sejtet: a szeretet erejével emberré változott tengeri istenségben már újra Weöres egy másik alapvetően fontos, vissza-visszatérő eszmei motívuma rajzolódik ki, Jézus alakja dereng föl benne. Evvel töri át végképp az elzárkózó hajlamot, s ezáltal veti le az öncélú szépség kultuszát is. Jézus szintén mediátor, isten akarata és az emberek között közvetít, a szeretet és a tökéletes önfeláldozás erejével cselekszik. De tanításai és csodatételei ellenére nem tömegirányító népvezér abban az értelemben, ahogy az *Ószövetség* Mózese az. A Próteusz alakjában távolról földerengő Jézus a keresztény hittételek és vallási áhítat szerint még blaszfémiaszámba is menne, a klasszikafilológia szempontjából pedig merőben önkényes anakronizmus. A jelkép egybefoglaló, társítási árama azonban nem vallási kegyelet vagy tudományos megfontolás alapján működik, hanem a költői képzelet törvényeinek engedelmeskedve fejti ki hatását.

A Weöres költészetébe szilárdan beépült Jézus-eszmény kétfelé nyilvánít ki meggyőződéses elhatárolódást. Egyrészt eltökéltségre vall, és visszatartja költészetét attól, hogy a formai mesterteljesítmények törvényszerű röppályaívén egy elidegenedett, modern parnasszizmusba hulljon, és csak és kizárólag

a szépség esztétikai minőségének hódolva építkezzék, az esztétikai értéket megalapozó magasabb emberi-szellemi princípiumok nélkül. A szépség persze ilyen megalapozó értékek nélkül is érvényesül, mint ahogy ezt Hartmann részletesen kifejti (HARTMANN, 1977. 511–531), de a művészet teljesértékűségéhez nemcsak esztétikai értékre van szükség, mert a művészet hatásköre és kompetenciája nagyobb sugarú az esztétikuménál. Weöres romantikus-esztéta szemlélete éppen abban nyilatkozik meg, hogy mélyen és megingathatatlanul hisz a szépség varázserejében, de túl ezen a varázslaton, bízik a költészet szélesebb körű emberi, társadalmi hatásában is. Másrészt viszont a Jézus-eszmény visszatartja attól is, hogy a költészetnek túlzott mértékű és közvetlen emberformáló, társadalomformáló szerepet tulajdonítson, s a közösség életét irányító pozícióba helyezze, ahová maga az élet sem helyezi. A szonett Próteusza tehát nem pusztán alakját váltogató, ravasz, öreg varázsló, aki mutatványaival elkápráztatja nézőjét, de nem is sorsfaggató, sorsmondó vátesz, hanem inkább Jézussal rokon, avval vállal közösséget, amit Jézus eszménye sugall, túl a tételes valláson. Az elzárkózó szépségkultusz és a pózokba, gesztusokba merevülő váteszszerep rossz alternatívájának elkerülésére vannak másfajta magatartások is, ilyen többek között a már említett citoyenember eszménye, azé, aki a közéleti-politikai cselekvés terén keresi a közös gondok megoldását. Weöres eszménye nem ilyen, sőt hirdetett tételeiben sem hiszi, hogy a citoyenember még eredményt érhet el e században, de a gondok megoldhatóságában ő sem kételkedik, és a *Tűzkút* értelmi és érzelmi hangsúlyával végső soron mégis igent mond arra a kérdésre, hogy az embernek van-e még esélye a teljesebb és magasabb értékű életre. Egész ekkori költői korszakának egyik mélyen meghatározó jellemvonása ez.

A szextett első háromsorosában jelenik meg Próteusz ellenfele, „a bírák és bankosok areopágja". Ez természetesen nem a mitológiai történetben szereplő Meneláosz, de számolnunk

kell avval, hogy az oktáva első négysorosa után már erősen eltér a vers a Homérosz által elbeszélt mesétől.

Bírák és bankosok areopágja
megméri, sorsa tűhegyen forog:

Meneláosz fortélyos cselt vet, és megijeszti Próteuszt, de lényegében ő az alárendelt, ő kér segítséget. A szonett areopágja ellenben hatalmaskodó és ellenséges. A szonett asszociációs mezejének ezen a helyen három rétege van: távolról történelmi képzettársítást indít el, majd mitológiai vonatkozásokat sejtet, közelebbről pedig a szonettsorozat saját kép- és fogalomrendszerével is összefügg. A történelmi képzettársításhoz emlékezetünkbe kell idéznünk, hogy az areiopagosz az athéni legfelső bíróság testülete volt, tagjai az arkhónokból, vagyis a legvagyonosabb polgárok soraiból kerültek ki, s felemelhették szavukat még az ekklésziával, a népgyűléssel szemben is. Ez az Arész dombján ülésező testület szembefordult a demokratikus fejlődéssel, a konzervatív erőket támogatta, ezért a demokrácia megteremtése után, az ötödik században megfosztották előjogaitól. A „bírák és bankosok areopágja" kifejezés tehát nagyon pontosan tükrözi a fogalom lényegét, és rendkívül tömören összefoglalja azt a tudnivalót, hogy Próteusz olyan ítélkező elé került, aki a pénz és vagyon érdekeit képviseli, s nem érti az emberi teljesedés mibenlétét. A tömör és hangulati tartalmával még a történelmi igazságnak is megfelelő kifejezés külön érdekessége, hogy ha közelebbről megvizsgáljuk, akkor kiderül, hogy a „bírák areopágja" fölösleges szóismétlés, hiszen az areiopagosz, ha nem is szó szerint, de tartalmilag bíróságot jelentett, a bankintézmény pedig későbbi eredetű gazdasági fejlődés eredménye, a „bankosok" említése tehát kortévesztő szóhasználat. Így – a kötőszót nem számítva – három szóból álló szókapcsolatból kettővel szemben kifogás emelhető a jelentéstani szinten kibontakozó összefüggések szerint, a szókapcsolat egésze mégis tökéletesen és az igazsághoz híven működik az

olvasóra tett hatás pragmatikai dimenziójában. (KENYERES, 1979. 421–428)

Az „areopág" azonban nemcsak történelmi képzettársítást indíthat el az olvasóban, hanem Próteusszal kapcsolatban még egy mitológiai vonatkozást is felidéz. Az areiopagosz (vagy: areioszpágosz) onnan kapta nevét, hogy az intézménynek az Akropolisztól nyugatra emelkedő Arész-dombon volt a székhelye. A domb elnevezése pedig onnan származott, hogy a mitológia szerint erre a dombra menekült Arész isten, amikor Poszeidón avval vádolta, hogy megölte a fiát, s ott folyt le a híres bírósági tárgyalás tizenkét isten előtt, akik végül fölmentették a vád alól: Poszeidón nem nyerte el igazát. Nem meglepő tehát, ha a Poszeidónt híven szolgáló Próteusz számára sem ígér sok jót az areopággal való találkozás. A mitológia nem ismert ilyen jelenetet, de a versben önkényesen összekapcsolt nevek asszociációs íve messzire kanyarodik, miközben egyik a másikhoz tesz hozzá magából valamit. Az areopág, a bíró, Arész háborúistennel a nevében még félelmesebb és sötétebb előjelű ellenfél a tengeristent urául elfogadó Próteusznak.

A történelmi és mitológiai asszociációk mellett a „bírák és bankosok areopágja" természetesen a szonettsorozat saját találmányú, saját leleményű fogalmainak és képeinek körével is összefügg. Az előbbi képzettársítások a birtokos jelzős szerkezet birtokszavára vonatkoztak, most a birtokosok két csoportja kerül előtérbe. A „bírák és bankosok" az előző vers, az *Ünnepélyes szónoklat* két baljós elemére emlékeztetnek. Ott az embertől eltávolodott, elidegenült hideg ráció, a „Jelenlévő nagy Ész" és az alpári, lesüllyedt utilitarista szellemet és anyagias gondolkodást jelképező „molyok", akik az „eszükkel hasukban" élnek, jelentettek többé-kevésbé hasonlót, mint itt ezek. Ebben a szonettben a birtokos jelzős szerkezet már a vers nyelvtani rétegében szorosan összekapcsolja egymással a bírákat és bankosokat, azt sugalmazva a jelentés szintjén, hogy az életben is csaknem megkülönböztethetetlenül egybevegyülnek.

De az előző vers jelképrendszerében is oly szorosan társult a felszínes gondolkodás, a hideg észkultusz a puszta utilitarizmussal, hogy egymástól nehezen elkülöníthetően álltak szemben a „bölcs együgyűséggel" és a „villámba veszendő", igazi felismerésekre sarkalló emberi értelemmel. A *Proteus* értékszerkezete azonban továbbhalad az előző vers értékszerkezetén, más dimenzióra irányítja rá a figyelmet. Ott a „mély" és „sekély" ellentétpár erővonalai mentén bontakozott ki a vers gondolatmenete, itt a tűhegy, melyen Próteusz sorsa megfordul, a szabadság vagy rabságba vettetés roppant különbségét tartogatja:

vagy visszadobják habzó szabad árba

vagy uszonyán ember-gúzs csikorog;

A sorskülönbség oly hatalmas, hogy két külön szakaszba kerül az alternatíva két eshetősége, az egyik a szextett első háromsorosának harmadik sora, a másik pedig a második háromsoros első sora lesz. A mondatszerkesztés grammatikája itt a szonettszerkezet ellen dolgozik, mert nem engedi elkülönülni a két háromsorost egymástól, hanem áthajlik az elsőből a másodikba. A vers jelentésrétege viszont semmibe veszi a nyelvtan szándékát, nem támogatja logikailag az áthajlást, és így szemantikai szinten helyreáll a megbillent szonettszerkezet. Figyelemre méltó, hogy a szabadság és az önkény-rabság-elnyomás két különböző közeget feltételez beteljesülésül: a szabadság a tenger habzó, hullámzó, örökké mozgó terében valósul meg, a rabsors pedig emberi környezetben vár az átváltozó Próteuszra. Mintha emberi szabadság nem is létezhetnék. Csakhogy az „ember-gúzs" nem általában az emberi közösséget jelenti itt, hanem a „bírák és bankosok areopágjá"-nak a világára utal, aminek jelentése a szavak három asszociációs rétegében bontakozik ki.

A *Proteus* drámai szonett. Weöres Sándornak azok közé a

versei közé tartozik, melyek legközelebb vannak ahhoz, hogy katartikus megrendülést váltsanak ki. A szonett ellentétező mélyszerkezete itt nem az elvont gondolat dialektikus ívében valósul meg, hanem drámai összeütközésre emlékeztető szerephelyzetből ered. Az *Ünnepélyes szónoklat* finom stilizációja a fogalmak és képek láncszemeit ölti egymásba, s e kétanyagú láncra függeszti mondanivalóját. A *Proteus* konstrukciója merőben különbözik ettől, a fogalmi nyelv teljesen kiiktatódik belőle, a költői elemeket a megjelenített drámai szituáció vonza magához, s a szonett nyelvi egyensúlyát az biztosítja, hogy mivel itt most nem egyetlen gondolatot, hanem egy egész drámát kell tizennégy sorba tömöríteni, nincsen mód arra, hogy az imaginista költői képzelet a műfajtól elütő túlzásokba ragadja a verset. De a vers drámai jellege nem a nyelvi megformálás előterében bontakozik ki, hanem a megjelenő háttérrétegekhez tartozik: előttünk áll a hős és ellenfele, a leírt sorok által keltett asszociációk segítenek teljesebben elénk varázsolni a cselekmény körülményeit, előzményeit, vonatkozásait, melyek kifejtésére nem elegendő a tizennégy sor. A szonett tétele és ellentétele az összeütköző szereplőkhöz, távolabbról az általuk megtestesített princípiumokhoz igazodik, a lezáró szintézis pedig az egyik legfontosabb drámai elemnek, a felismerés mozzanatának felel meg. (GAILLARD, 1961. 43) A kifejlet az utolsó két sorba sűrűsödik, mint az angol szonettben:

de minden sejtje tengert párolog:
száraz porvert tanyán nem élt hiába.

Itt világosodik meg Próteusz igazi mivolta és küldetésének jelentősége. Az oktáva első négysorosa a csodás alakváltozásra képes varázslót mutatta be, a második a közvetítőre, a mediátorra vetett hangsúlyt, aztán megjelent a szextett elején a veszélyes ellenfél, s most, a vers végén a megbízatás értelmére derül fény. Egyszeriben szertefoszlik az előző két sor súlyos alternatívájának sötétlő vagy-vagy kérdése: a „bírák és banko-

sok areopágja" tehetetlen Próteusszal szemben. Éltető eleme a tenger, a szabadságot is csak saját közegében, a „menny s mélység közt" nyerheti el, s ha partra vetik, gúzsba kötik, akkor elpusztul. De bármi legyen is személyes sorsa, lénye nem változhat meg, s azt a közeget, azt a magasabb princípiumot képviseli egész mivoltával, ahonnan szellemi értelemben származik.

Itt nyeri el teljes értelmét az áldozat és a távolról felderengő Jézus-motívum. Próteusz sok káprázatos alakoskodása között volt egy, ami alapvetőnek és véglegesnek bizonyult, hittel, küldetéssel „sár urává, emberré változott", s ennek céljaitól nem tágít. Egész lényéből a tenger eszménye ragyog abban a világban, amelyet a „bírák és bankosok" uralnak. Próteusz az embertől elidegenült, hideg észkultusszal és a lesüllyedt anyagi gondolkodással szemben a szabadságot képviseli. Weöres humanizmusának és romantikus-esztéta magatartásának kulcsverse ez a szonett. E hitvallás szerint a költő nem lázad, nem harcol, nem küzd, nem is toboroz, nem mozgósít, nem irányít és vezet, nem áll szent őrhelyen sem szoborrá merevült pózban, hanem egyszerűen csak képvisel. Képviseli önkéntelenül, egész lényével, minden sejtjével a tengert, a magasabb szellemet, a szabadságot, képviseli akkor is, ha szabadságától megfosztják, ha gúzsba kötik, bármit tegyenek vele, bármilyen körülmények közé kerül, ezt az eszményt sugározza magából.

Hszi-csün hercegnő már nem ilyen erős egyéniség, nem képes környezetét átformálóan szerteárasztani magából lényének éltető elemét, de eszményeihez és vágyaihoz hű marad; „az eltört tükör épségben jut a sírba". Weöres még az 1950-es években, fordítói feladatai között találkozott az i. e. második században élt kínai költőnővel, az ő átültetésében ismerjük magyarul *A vu-szun nép fejedelménél* című tizenkét soros versét, mely a régi kínai dalköltészet egyik remekműve. A törékeny, kényes hercegnőt férjhez adják egy távoli, barbár fejedelemhez, de nem tud megbarátkozni új környezetével, viszolyog a bűzös bőrsátortól, irtózik attól, hogy a nyers húst evő és lótejet ivó

asszonyokkal kell együtt élnie, álma szüntelenül hazaszáll, s arra gondol, bárcsak hazatérhetne a sárga darumadárral. A szonett erre a történetre épül rá, mégpedig, mint Bata Imre írja, úgy, hogy Weöres kiszűr belőle minden epikus elemet. (BATA, 1979. 188)

A *Hszi-csün hercegnő* nem drámai szonett, mint a *Proteus*, hanem állapotrajz. Weöres tudta, hogy az eredeti vers megkapó, finom szépségével nem illik, nem szabad, de nem is lehet versenyre kelni, ám kiegészítheti és gazdagabbá teheti érzelmi tartalmát. A nemes szomorúságot ezért különös ellentétekkel és humorral elegyítette. A nomádok tudvalévőleg kancatejből készült kumisszal és juhtejből készült kefírrel táplálkoznak, elképzelhető, hogy mégis hogyan tette volna tönkre, sőt nevetségessé a fordításban az eredeti vers hangulatát a „kefír" szó. Saját versébe azonban merészen bevehette; tartalmilag pontosan illik is oda, aztán játékosan társul hozzá a langyos szellő neve, a „zefir", azt pedig alig egy kecskerímnyi magánhangzó választja el a szép kék drágakőtől, a „zafir"-tól. S ha már egyszer ott csillog a zafír, miért ne rímeljen Ofirral, a bibliai kincses országgal, ahonnan dúsan megrakodva tértek haza Salamon király bárkái? Az oktáva e játékos leleményű rímelés négy pillérén nyugszik, zafir–zefir–kefir–Ofir. A négy szó négy irányba lövi ki a kulturális asszociációk nyilait. A zafír tündöklő égi kő a keleti varázslást és a középkori alkímiát vonja ide, megannyi mágikus szimbólum tartozik hozzá a szellem szférájáról, csodás gyógyító képességekről, varázsos szabadító erőről (CHEVALIER, 1969. III. 147), távolról kapcsolatba is lehet hozni őket a házasságát a barbár környezetben rabsorsnak érző hercegnővel, s minderre súlyosan zuhannak rá ellentétül a következő sorban a „kondában röfögő" disznók. A „zefir rózsaszín fésüje" nemcsak görögös hangulatot kelt, hanem egyszersmind Berzsenyit is idézi („Nincs rózsás labyrinth, s balzsamos illatok / Közt nem lengedez a Zephyr."), a kefír az állattenyésztő nomádok életét villantja föl, hogy a rímre rácsapó „Ofir" az ótestamentumi csodákra emlékeztessen.

A rímek játékára, a nyelvi kifejezés kedves humorára rá is szolgál a téma, mert a hercegnő sorsa sötét és kilátástalan. A szonett mélyszerkezete csonka, csak a tételt és a fájdalmas ellentételt formálja meg, de hiányzik belőle a feloldás, adós marad a szintézissel. A „hasadt disznó-csülökre" írt valóságos sors és a vágyak és álmok világa, a múltba tűnt emlék kibékíthetetlenül állnak egymással szemben. Tudjuk már, a hercegnő lelkébe zárja eszményeit, nem tágít tőlük, s ha környezetét átalakítani nem is képes, nem süllyed le a kondában röfögők színvonalára. A néptől irtózó arisztokratizmusról szólna a vers? Megint a szöveget mélyen irányító értékszerkezet nyújt támpontot a helyes értelmezéshez. Ez a szonett a *Proteus* középpontjába állított szabadság fontos kiegészítő értékét mutatja be, és a kivetettség-otthonosság dimenziójában alakul ki. A kivetettséghez és otthontalansághoz tartozik a barbárság, nyerseség, szellemnélküliség, nem a néphez. Az igazi otthon követelménye a kimunkáltság, műveltség, szellemmel teltség állapota. Ennek eszményét terjeszti a vers a szomorú történeten keresztül.

[*A ciklus íve: alászálló és fölemelkedő ága*] Folytatódik tovább az átváltozások sorozata. A következő álarc éppen az, hogy leveti a maszkot, s a felismerésekre vezető elme allegóriát keres a kifejezendő gondolathoz. A *Nyüzsgés* ihlete hasonló Szabó Lőrinc *A földvári mólón* című híres meditációjához. A víz látványa, a „botok verésében", vagyis a fénysugarakban csillámló víztükör s a hullámok játéka indítja el a képzelet működését. De az elmélkedés itt messzebbre rugaszkodik el a tapasztalhatótól, a gondolat elvontabb, elméletiesebb jellegű régiói felé tör. Nem olvad benne oly harmonikus egyensúlyba az érzékelhető és az elgondolható, mint Szabó Lőrinc versében. Az indító képsorok jelképezéssé válnak, s amit jelképeznek, az soványabb és élettelenebb az előző versek tartalmánál. Az élet csupa nyüzsgés, alaktalan és értelmetlen mozgás, mondja a vers, s áttételesen, közvetve fölrémlik benne a felhőkakukk-

vár allegóriája, de a XX. *századi freskó* reménytelensége itt megbékélve oldódik föl abban a gondolatban, hogy a felszín nyüzsgő rendezetlensége mégis mindig új formák születéséhez vezet. A vers allegorizáló képekben beszél, s az a költészettani vívmánya, hogy az összefüggő képsorral feleslegessé teszi a reflexiót, amit a látványból kiindulva mond, bármilyen messze jut is attól, a reflexiós elme segítsége nélkül mondja.

A szonettsorozat most következő darabjaiban egyre mélyebben szállnánk alá a baljós tünetek bugyraiba. *Az akasztott isten* a hasztalan áldozat komor mementójaként himbálódzik a fán. (BATA, 1979. 191) Nincs megváltás, minden kezdődik elölről, „a huszonötödik óra fúl kondulásba / s az inga holttest az elsőbe fordul át". Legföljebb annyi változás várható, hogy a korhadt, beteg ág letörik a tetem súlya alatt. De lehet-e minden áldozatot, szenvedést, feláldoztatást megváltói tettnek tekinteni? Hátha az akasztott isten nem igazi megváltó, hanem csak a „halhatatlan / testlengető gyönyör kék semmi címere..." A világ mindenesetre megváltatlan, megváltásra vár, s addig olyan, mint *A kettébomlott Hermaphroditus:* a nem nélküli lényből létrejött nő és férfi nem képes új életet nemzeni. A világ megváltatlan, és ami evvel egyet jelent, meddő, „szőrt és karmot mereszt a két jégpóluson". A meddő élet e monumentális képe Juhász Ferenc *Könyörgés középszerért...* című versének nagyszerű zárósoraihoz hasonlítható. Sötét színekkel festik ezek a versek az emberi világot, de megint csak értékszerkezetük igazít el valódi tartalmuk felől: azért perelnek, ami a költő szerint hiányzik; a teljesebb, jobb életért emelnek szót.

De nem erkölcstanítói hangon. A tanítói célzat és stílus a versszerűség ellen dolgoznék, márpedig a szonett ívének tökéletes kifeszítése itt elsőrendű cél. A *Proteus*-ban megfogalmazott költői hitvallás is mást kíván. Az a jobbulásba vetett, de cselekvés nélküli, mozgósítást kerülő bizalom hatja át ezeket a verseket, amit Kerényi Károly meliorizmusnak nevezett: „várni kell, amíg az emberiség maga kijózanodik, előrehalad, saját

magától egészségesebb lesz". (KERÉNYI GRÁCIA, é. n. 137–138) *A medve-ős* ezt így mondja a szonett összefoglaló szintéziseként:

> Az angyalon szikráz a dér,
> így várja, gyúl-e felszökő fény,
> talán egy rovar szárnyfedőjén.

Evvel a megfontolással kell olvasni *A kilyukadt világ* és *Az elhomályosult ablak* sötét keserűségét. *A meddő terebély* szép, kicsit jékelyesen zenei rímelésével a síron és halálon túli örök szerelem és szeretet régi témáját dolgozza föl modern hangszerelésben. A kiszáradó, terméketlenné vált cédrus jelképezi itt az elapadt teremtőerőt; a feltámadás, az egyesülés, az új élet mégsem következhet már be, csak a vágyakozás őrzi a reményt, „borzongva mégis a holt imádottra vár", de a valóság még nem változik meg, a csoda nem mehet még végbe, marad a „fél sors" és a „rossz álom". Ilyen borús hangulatú vers *A holnap születése*, a *Történelem* és a *Népvándorlás* is. Az emberélet csapdái tárulnak fel, „az anya éledez, szép forgói ropognak, / nem sejtve, hány fiát vakon tiporja el", a hang néha szokatlan erővel csattan, mint Kölcsey óta a nagy ostorozóké: „Szikrázva fut a gőgös babona / egy világ őszében elüszkösödve"; nem politikai és történelmi, hanem szellemi, spirituális értelemben fogalmazódik újra Ady „Kompország"-gondolata; a „között-lét" kincsét el is lehet herdálni, van rossz közvetítés is, sőt a mediáció megszakadhat. Ezt írja itt le: „vágyódunk oda, verődünk ide, / s a mindkettőt megőrző lyukba térünk / nem tudva már melyik táborban éltünk."

Egymás változataiként gyűrűznek a motívumok, a ciklus nem halad előre, hanem körben forog a remény és reménytelenség határmezsgyéjén. A versek részletei nehezen értelmezhetőek, egy-egy pontjukról többfelé indulnak el az asszociációk ívei: ezekben a versekben dolgozik a szonettalkotás mallarmés talányossága és rejtelmessége. Weöres ezekben hüvelyezte

ki magának, ami Mallarmé alkotómódjából a modern líra számára hasznosítható volt. A fordításokban megelégedhetett a jó nyelvi lelemények begyakorolt, kicsit gépies, kicsit lélektelen alkalmazásával, mert itt, ezekben a szonettekben él a Mallarmé-vers eleven költészet áramába kapcsolt lelke. A ciklus nyitóhangjai után a versek nem távoli tájak szülötteinek álarcát, nem is mitológiai alakok maszkjait viselik, hanem élethelyzeteket, léthelyzeteket festenek meg a fölvetett gondolatok drámai, ütközéses kifejtésével.

Filozofáló életképeknek is lehetne hívni őket, józan megszorítással használva mindkét szót. Ismeretes, hogy Horváth János Petőfi-könyvében milyen érzékeny és fogékony műértéssel különböztette meg a helyzetdalt, a genre-képet, az életképet, a leíró tájképet s az alaki ihlet verseit egymástól, és sorolta egyszersmind valamennyit a tárgyias, mint ő írta, „tárgyas" líra körébe. (HORVÁTH JÁNOS, 1926. 54–62; 388–393) A megkülönböztetés következetes végrehajtása már Petőfi költészetében is elég bajos volt, a modern líra pedig túlságosan kedveli az eredetileg eltérő válfajok egybevegyítését ahhoz, hogy az élesen elkülönülő fogalmak műszerével lehessen közeledni hozzá. Az életkép szóval ezért nem lehet többet mondani, mint hogy a vers alapvetően vagy végső soron tárgyias jellegű, megjelenítésének, érzékeltetésének módja költői leírás, továbbá akár életszerű, akár éppenséggel élettelen dolgot ábrázol, az ábrázolat képkeretbe illeszthető. Bármennyire nem figurális, tehát bármilyen mértékben alkalmazza is – mintegy nyelvi parafrázisként – a képzőművészeti képfelbontás elvonatkoztatást szolgáló eszközeit, a tér-idő viszonyt tekintve rajzszerű vagy festményszerű jellege van.

A „filozofálás" szó is magyarázatra szorul. Nem filozófiaiak ezek a versek abban az értelemben, hogy egyik vagy másik rendszerszerűen kibontakozó filozófiai iskolához lehetne csatlakoztatni őket, még abban az értelemben sem azok, hogy rendszeres filozófiai munkákból származó gondolatokat verselnének meg. Az ebbe a válfajba tartozó versek allegorikusak, s

képeik allegorikus tartalmában nyilatkozik meg filozofáló hajlam, ahogy megnyilatkozhatnék benne politizáló, moralizáló vagy éppen érzelmi és hangulati vonzalom is. Az allegória – ahogy Lukács Goethét idézve kifejtette – abban különbözik a szimbólumtól, hogy a költő az általánoshoz keresi benne a különöst, nem pedig a különösben szemléli az általánost. (LUKÁCS, 1965. II. 676) E fogalmi megkülönböztetés megtételekor azonban nem szabad lebecsülnünk az allegória művészi értékét, még ha szem előtt tartjuk is azt a mélyen gyökerező esztétikai tényt, amit Lukács evvel kapcsolatban feltárt, mert nemcsak átlátszó tantételek áramolhatnak az allegorikus képből, s nemcsak másodlagos lehet a költői beszéd az ilyen előadásban az elvont gondolathoz képest. Weöresnek ezekben a szonettjeiben nem is tételre kész, előre szentenciózusan megfogalmazott gondolatok öltenek alakot, hanem sejtésszerű, alakuló, gomolygó és többértelmű tartalom keresi a jelképező kifejezést. A gondolat ezért nem él oly külön bennük, mint a korábbi, főleg barokk és romantikus allegorizálásban, hanem egybeépül a képpel (ha nem is azonosul vele), s csak valami állandóan érezhető, belülről sugárzó erő irányítja minduntalan a tekintetet a képek közvetlen tartalmán túlvezető elvont és általános jelentésre. A transzcendenciára, az érzékfelettire való irányulás ez.

Az *Átváltozások* sorozata tehát nemcsak helyzetek, maszkok, alakok, ruhák cseréjéből áll, hanem bővelkedik belső változatokban is. Láttunk már példát a gondolatot és képet láncszerűen egybeöltő szonettre, feltűnt a drámai építésű szonett, megjelent a műfajba oltott állapotrajz, és bőven szerepelt az alakoktól, személyektől független filozofáló életkép válfaja is. Ez utóbbi hasonlatként még Weöres „újholdas" verstípusának is tekinthető, mivel a nyelvi rétegek kialakítása és megszervezése, a szavak használatának technikája hasonlóságot mutat az elvont tárgyiasság költői alkotómódjának „külső", nyelvi, versformáló eljárásával. (KENYERES, 1964. 204–219) A hajdani *Újhold* modern lírateremtő kísérlete éppen a *Tűzkút* és a *Me-*

rülő Saturnus idejében, az 1950-es évek végétől az 1960-as évek végéig terjedő periódusban fejlődött ki érett, nagy hatású költészetté, mindenekelőtt Nemes Nagy Ágnes, Pilinszky János, Rába György és Rákos Sándor akkori verseiben és köteteiben. Weöres és az újholdasok kapcsolata nem bővelkedik a műhelyszerű együttműködés eredményeiben, sőt inkább csak hiányok és ellentétek mozaikjaiból rakható össze. A csoportszervező folyóirat annak idején támadólag vett részt az *Eidolon*-vitában, s Lengyel Balázs értékelő bírálatai is eltérő költészetfelfogásukról tanúskodtak. A dokumentumok tanúságai ellenére költészettörténetileg mégis meg kell állapítani, hogy kísérletezésük természetében nemcsak elágazások láthatók, hanem párhuzamosság is van.

A modern költészet története szüntelen költői nyelvújításba ágyazódik. Az 1950-es évek második felétől kezdve újra felívelő magyar líra a költői nyelvújítás kétféle útját járta: Juhász Ferenc és Nagy László új szókincset teremtett, mégpedig Ady óta a legmerészebbet, felbúvárolták a kis organizmusok és a hatalmas galaktikák természetrajzát, összegyűjtöttek egy költői szótárra valót az átalakuló, eltűnő népi életforma fogalomköréből, s különös összetett szavakat fűztek a verssorok látomásos képeibe. A mikro- és makrovilág nyelve Weöresnél is föl-föltűnt már korábban versteremtő mozzanatként, ha nem is ilyen mértékben és átütő erővel. Volt ezenkívül más út is, s ezt választották az *Újhold* költői, s aztán nyomukban fiatalabb nemzedékek: végtelen és kimeríthetetlen lehetőségeket kínált a régi szavak felfrissítése, megtisztítása és felújítása. Ez a csöndesebbnek tetsző költői reform valójában a szavak versbeli helyzetének revolúcióját kívánta, valósággal föl kellett forgatni hozzá a versben megvalósuló jelentésviszonyokat. Az átalakító munka lényegét irodalomtudományi szinten Bányai János foglalta össze egy Rába Györgyről írott tanulmányában: „Vannak szavak, melyek költészetbeli megterheltsége már olyan nagy, hogy szinte lehetetlen kiszabadítani a megszokott asszociációs körökből. Ezek a szavak csak úgy válhatnak az új

költészet elemévé, ha versbeli funkciójuk és a »jelölthöz« való viszonyuk lényegesen megváltozik." (BÁNYAI, 1971. 169)

Weöres többféleképpen is kísérletezett a szavaknak a régi kötöttségek és megterhelések alól való felszabadításával. Ide tartozott *A sorsangyalok* típusú versek alkotómódja, a kísérletezés egy másik, szélsőséges, radikális eljárása volt az, ami a *Négy korál II* vagy a *Tapéta és árnyék* nyelvszerkezetében látható, de a szavak versbeli helyzetének átalakítására törekedtek a játékversek is ritmikai, zenei mozzanatokkal. A szürrealista automatikus írás sajátos alkalmazása, a térszerkezeti versek, nyelvrácsok, valamint a ritmikai ellenpontozás három eljárása után a szonetteknek ebben a válfajában találkozunk a negyedik módszerrel, melyet a szavak regenerálására felhasznált. Ezt a negyediket lehet hasonlatként „újholdas" megoldásnak nevezni, mivel az *Újhold* költői fejlesztették ki legteljesebben, s az elvont tárgyiasság költészetének nyelvi rétegeire a legjellemzőbb. Lényege abban áll, hogy a költő szokatlan szókapcsolatokkal eloldja a szavak megszokott jelentését, s ennek következtében megszakadnak az elkoptatott képzettársítások. A szokatlan környezet hatására zárlat keletkezik a jelentési viszonyban, a szavak csaknem magukra maradnak hangalakjukkal, összesűrűsödnek, tömörebbek lesznek, s nyelvi érzékcsalódás gyanánt a szó maga mint hang- és betűképződmény anyagszerűen válik érzékelhetővé, jelentésétől elszakadva. „A szó nem a tárgy neve már, hanem a tárgytól független: csak szó" – írja erről Bányai. (I. m. 168)

A kísérlet nem egymásra való hatásként indult meg, hanem közös költői problémára adott válaszként párhuzamosan ment végbe. Weöres verselésének alapvetően más a temperamentuma, mint az újholdasok bármelyikének, a mozgalmasabb, látomással teltebb, romantikusabb, szürrealisabb képeket kedveli, s szonettjeiben a szó különös anyagszerű átváltozása e belső tulajdonságokhoz igazodott. Jellegzetesek *A kettébomlott Hermaphroditus* sorai:

A titkos asszonyi tengerszem összenőtt
lágyan-hatalmasan az éggel és a földdel,
medencéje körül lápi szempilla zöldel,
pólyások ligete bújtat egy szeretőt.

A *Terror*-ban olvashatjuk:

ám a fillér-fejű szatócs és házanépe
bútorral költözik a tágas hidra-szájba:

A *Tenebrae*-ben:

Csont-moszat sarjadoz a fehér sivatagban,
meddő nászban fekve az éggel összeforr
mint legyűrt lány hanyatt, arc-oldal és sasorr
eltemetett fakó érmeken a romokban,

De néha már az intonáció is közel van az újholdasok jellegzetes stílusához. *A kilyukadt világ* nyitó sorai: „Külön árkaink s gátjaink miatt / az Áldás tengerét föveny elissza." A *Metropolis*-ban: „Mint színes krém, a tér megsürüdik, / házak szélén a lég fölhasogatva, / élesen szeli cifra cafatokra / henger, meredek kocka, ferde sík." A *Suhanás a hegedűkön* kezdő képsora: „Bomló fehér amint lebegő törzs alatt / izzó sürüsödés éle rásujt, remegve / levegő-lombu fák, a test-nélküli penge / üres szivébe szel, sértetlenül halad . . ."

A szonettsorozat filozofáló életképei a versek nyelvi rétege alatt azonban jelentősen különböznek az elvont tárgyiasság alkotómódjától. Weöres arra használja fel az életkép tárgyiasságát, objektív jellegét, hogy elkerülje vele a reflexív tudatot. A képbe foglalt tartalom maga beszél, néhány kivételtől eltekintve nincs bennük első személyű ige. Evvel szemben az elvont tárgyiasság költészete arra törekszik, hogy belülről feszítse szét a reflexív lírát, a reflexivitást mint tágítható és továbbfejleszthető beszédhelyzetet használja fel. Úgy, ahogy a

költői szubjektivitást és élményszerűséget is. Nemes Nagy Ágnes nyomatékosan hangsúlyozza, hogy személyes élményeit fejezi ki, s hogy minden művészet, de főleg minden irodalom alapvetően mindig szubjektív indíttatású. (NEMES NAGY Á., 1980. 835–836) Weöres eltérő véleményen van, azt keresi, ami az egyéni mögött közös s a személyes fölött általános. Az elvont tárgyiasság alkotómódjában az elvontság nem transzcendentális irányulásként van jelen, hanem az elvont tartalommal való találkozás élményében testesül meg. A költői értékelésnek abban az újraegyesítésében játszik szerepet, amit T. S. Eliot az angol metafizikus költőkről írva fejtett ki poétikai eszményként: a gondolatot is úgy kell érzékelni, mint a rózsa illatát, s az elvont eszmének is olyan élménnyé kell válnia, mint a szerelemnek. (ELIOT, 1966. 287–288) Weöres filozofáló életképeinek belső indíttatása érzékfeletti, a képekkel megragadott és kifejezett versgondolat maga elvont és általános. Nem a rátalálás élményét közlik, hanem magát a gomolygó, alakuló, formát kereső tartalmat fejezik ki, s a közlésmód lesz élményszerű, mint mindenfajta versben, ha a művészi megoldás magas szintű.

A *Magyar etüdök* nyitódala a költészet mágikus, varázsos hatalmát hirdette, a mesés tündérsíp hangjából merített reményt, mintha csak azt mondta volna József Attila nemes erkölcsű vállaló ars poeticájával szemben, hogy a pokolraszállás gyötrelmeit már megélte a század embere, szükség van olyan költészetre is, mely játékkal, bűbájjal oldja a szenvedést. Az *Átváltozások* zarándoklatában elindul mégis lefelé, a tépett lélek, a baljós jelek, a meddő vágyak köreibe, a megváltatlan, otthontalan világba, a lesüllyedt, szellem nélküli, anyaguralmú közegbe, hol tobzódik a zűrzavar, s az anya vakon tiporja el gyermekét. A sorozat közepén elhelyezkedő *Jelenlét* ér el a mélypontra.

Az oktáva első négysorosában a léthiánytól hajtott „pokoli szélmalomba" ütközik a tekintet: ismerjük a motívumot, ez a pokolbeli malom zokog Vörösmarty versében abból a képte-

remtő látomásból születve, hogy ha a mennyekben isten igazságosztó malmai őrölnek, akkor tükörképül kell hogy legyen malma a pokolban mindannak, ami rossz, gonosz, bűn és förtelem, mindannak, ami a sötét erőkhöz tartozik. Az oktáva második négysorosa a görög mitológia titántörténeteit idézi, hol a lázadó istenek megdöntik a trónt, s megölik atyjukat. A szextett első háromsorosában ellentételként a múlt, az ősvilág képei után egy pillanatra fölrémlik a jövő, mintha Madách Ádámja nézne szét. Mit tartogathat még az idő, ha folytatódnak a vers hősének szenvedései, az eszkimó-színt vagy az űri magányt? Rosszabbat. A vers hőse már az oktáva első soraitól kezdve asszonyával járja végig a stációkat, mint Ádám Évával a történelmet. De itt nincs remény, nincs feloldás. A Medusafő komoran dörgi a szextett második háromsorosában, hogy csak az életet kioltó öngyilkos mozdulat választása létezik. A *Tragédia* legsötétebb gondolata győzedelmeskedik itt a szonettben, pedig tudjuk, Weöres egész költészete Éva monológjának jegyében áll: romantikus-esztéta eszménye a „szerelem, költészet s ifjúság" varázsos hitét hirdeti megoldásul, azt, amit Sőtér István a *Tragédia* lírai csúcspontjának nevezett. (SŐTÉR, 1979. 251) A *Jelenlét*-ben a rossz fölött a még rosszabb diadalmaskodik, mint a *Marsyas és Apollon*-ban. De itt az értékszerkezet még rejtekezőbb módon működik, csak a Medusafő dermesztő szeme fejezi ki a rettenetet és sugalmazza, hogy az utolsó pillanatban mégis megálljt kellene parancsolni a szakadék előtt.

A *Metropolis*-ban az ív mintha már kezdene a mélypontról fölfelé emelkedni. A pezsgő élet, amit bemutat, csak reménytelen látszat, minden az enyészeté lesz, minden „háttal az elrejtett halálra dül". Egyvalami mégis dacol az idő romboló munkájával, a sok elillanó nem valóság között van mégis igazi valóság: az „ódon templom". A korábbi századokból, különösen a barokk kor irodalmából jól ismert rommotívum villan meg a vers záróképében, a régi, ódon vagy talán már csak romjaiban létező épület, ami allegorikusan utal a rombolás és pusz-

tulás elemi erői fölött győzedelmeskedő magasabb értékű életre. (W. BENJAMIN, 1969. 149) A vers képei egyszersmind emlékezetünkbe idézik Weöres egyik korábbi kísérletét is. Még az *Eidolon* szélsőséges szürrealista kísérletezésének idején megpróbálkozott álomvers írásával is. Egyik levelében elbeszélte Hamvas Bélának az álmát, melyben egy mozgalmas város, talán egy elsüllyedt földrész metropolisának épületcsoportjai jelentek meg előtte. Később a levelet vissza is kérte Hamvastól, mert – mint írta – egy prózai munkán dolgozva fel akarta használni. Ebből keletkezett 1947-ben *A képzelt város* című furcsa, lírai novella, mely a legkevésbé sikerült kísérletezései közé tartozik, és először *A hallgatás tornyá*-ban jelent meg. A feldolgozás során az eredeti anyag kibővült, de inkább felhígult, s olyan nagymértékű stilizáláson ment keresztül, hogy az eredeti ihletnek már szinte nyoma sem maradt.

A szonett értelmezéséhez vissza kell térnünk az eredeti álomelbeszéléshez. Íme, néhány részlet Weöres leveléből: „(. . .) Az álom kb. 30–40 épület-részletet és szoborcsoportot mutatott; s nem volt hozzá más kommentár, mint egy hely-érzés, hogy az indiai Kudserat félsziget és Kelet-Afrika közt elterülő földrészen vagyok. Ez az elsüllyedt ős-földrész: Gondvána. – Felébredés után csak két szoborcsoportra és egy épület-párkányra emlékeztem aránylag tisztán, de az összkép jól bennem maradt. Ez a művészet gyökeresen különbözött minden ismert művészettől: robbanó derű jellemezte; végsőig feszülő harmónia, mely mintha szét akarna repülni az örömtől. (. . .) Ami az építészetet illeti: vaskos tömbök, de mindig olyan folytatással, hogy az épület a súlytalanságnak, sőt az explóziónak érzését kelti. Egy-két emelet magasságú épületek, mégis óriásinak látszanak, rengeteg hullámvonalukkal és szövevényes párkányaikkal. Az épületek alapszíne villogó fehér márvány; a berakás legtöbbször kékes-szürke és zöldes-szürke, mely a fehérségen igen élénknek látszik. Emlékszem egy vízszintes, cikcakkos párkány-sorra, melyet sűrűn kereszteztek függőleges hullámvonalsorok a párkánytól a földig; (. . .) A szobrok mindig csopor-

tosak: két-szarvú isten, bóbitás istenné, körülöttük tagbaszakadt, felnőtt isten-gyermekek. Ezt a szoborcsoportot egy templom-bejárat mellett, a szabadban láttam: márványból volt, zöld patinás fém-berakással. Hasonló csoportot láttam egy templom belsejében (. . .) Ezt az egész művészetet úgy lehetne jellemezni: spirituális rokokó. Boucher, Fragonard képein tombol ekkora vidámság, csakhogy felszínesen, ál-módon; itt pedig mélyről-fakadón és féktelenül." (WEÖRES LEVELEI, IV. 2 és 3)

A szonett négy évvel készült e levél után, 1950-ben, ez tehát a sorozat legkorábbi darabja, az egyetlen, mely a költői magatartásra nézve kulcsversnek tekinthető *Proteus*-nál is régebbi keletkezésű. Feltételezhető, hogy közreműködött megszületésében az 1946-os álombeli élmény emléke és az akkori költői feldolgozás szándéka. *A képzelt város* nem merítette ki a téma lehetőségeit, sőt el is maradt a látomás friss, eleven mozgalmasságától és sejtelmes érzékletességétől. A *Metropolis* a levélben leírt álomjelenet költői feldolgozásbeli változata, természetét az eltérés és hasonlóság együttesen alakítja ki. A legfőbb eltérés a szonett tárgyi-érzéki közvetlenségében van. Ez egészen más jellegű, mint a levélbeli elbeszélésé, a képek szintjén és közvetlen érzékeltető hatásuk gyanánt nem nyilatkozik meg az a szellem, amit Weöres a levélben spirituális rokokónak nevezett, nem árasztják azt a vidámságot és a formák túláradó jókedvét, amiről ott szó volt:

Mint színes krém, a tér megsürüdik,
házak szélén a lég fölhasogatva,
élesen szeli cifra cafatokra
henger, meredek kocka, ferde sík.

Nyüzsgését szurok-csatorna itatja,
de bájt és kéjt idézve viselik
a pillanatszergyár termékeit,
nem sejthető, hogy élnek-e alatta.

Az oktáva városleírásának stílushangulata elüt a levélbeli városétól, mégsem lehet azt mondani, nincsen semmi köze hozzá. A rokokó hajlított vonalait és fodrozódó díszeit a kubizmus jellegzetes geometrikus idomai váltják fel, de a kép olyan, mintha a rokokó témát egy kubista festő dolgozta volna föl a maga módján. A feldolgozás eltérő stílushatása mögött mély hasonlóság van a két kép között: mindkettőben szembeötlik a látvány erős tagoltsága. Költészettanilag mellékes, hogy az álomképek hogyan szerveződnek a valóságban, és hogy a levél, valamint a szonett képeit álomszerűnek hitelesítené-e az evvel tudományosan foglalkozó lélektan, itt fontosabb és lényegesebb, hogy az álomszerűség kifejezésének kialakult a művészi hagyománya s ettől hasonlóképpen elüt mind a levél, mind pedig a szonett. Az ábrázolásbeli hagyomány szerint az álomképek egybemosódnak, egymásra másolódnak, s legtöbbször határozatlanok és körvonaltalanok. Márpedig a levélben megjelenő és a költő által álomként elbeszélt látvány határozott, kifejtett és részletező, s a kubista stílus a hosszabb prózai leírásnak ezt a jellegzetességét remekül tömöríti a szonettben rendelkezésre álló terjedelemre. Az álombeli látványnak a levélben elbeszélt élénk színeit a szonett első sorában a „mint színes krém" hasonlat foglalja magába, az oktáva utolsó sora pedig az álomelbeszélésnek arra az ugyancsak fontos jellegzetességére utal, hogy a látványban felrémlő épületek körül nincsenek emberek. Hiába van szó arról, hogy a város nyüzsgését „szurok-csatorna", aszfaltozott utak rendszere itatja, nem látunk embereket: a „nyüzsgés" elvonatkozódik, és már magának a képnek arra a térszerkezeti mozgalmasságára is utal, amit a levél részletezett:

> Falak között bizonytalanba úszva
> pillanatokból épül fel az utca
> és ha nem néznek rá, megsemmisül.

A zaj, a sebesség, a láz, kórság
háttal az elrejtett halálra dül,
csupán az ódon templom a valóság.

A szextett első háromsorosa tartalmilag tér el a levélbeli elbeszéléstől, hiszen annak lényege éppen a szinte megragadható képek határozottságában rejlett, hogy a mélyről fakadó derű hangulatát is félreérthetetlenül sugalmazzák. A formák szépségéből kibontakozó derűt itt a bizonytalanság szorongáskeltő érzelmi tartalma váltja föl. Az oktávában kifejezett kép érzelmi és hangulati töltésének ellentéte ez. A látvány „a bizonytalanba úszik": e kifejezésnek kettős kötöttsége van a versben. A jelentés szintjén az oktávától és a levél tartalmától való elszakadást, ellentétező eltérést fejezi ki, az ingardeni értelemben fölfogott sematizált látvány rétegében viszont éppen az álomra és az álomszerűségre utal vissza a kép konvencionalitásával, más szóval éppen itt jelenik meg az álomábrázolás hagyományosan elfogadott kelléke, sőt fölismerhető, azonosító emblémája. Az utaláson túl ennek mélyebb értelme is van. A vers a látszat és valóság értékdimenziójában halad előre, a látszathoz tartozik első szinten a tagoltság, színesség és mozgalmasság, második, mögöttes szinten pedig a bizonytalanság, enyészet, pusztulás és halál kötődik hozzá: az első mintegy lelepleződik itt. A látszat nem más, mint az álvalóság világa, hasonlóan ahhoz, ahogy a szonettsorozat első versében a „jelenlévő nagy Ész", a hideg, elidegenült ráció is az értelmesség álarcában megbúvó értelmetlenség volt. A látszatnak evvel az álvalóságával áll szemben az igazi valóság, az „ódon templom". Ez dacol egyszersmind az idő pusztító erejével is, és képviseli az enyészet fölött diadalmaskodó magasabb értékű életet.

Ez a vers is a romantikus-esztéta magatartás következetes megnyilatkozása: a pusztulás általános állapotából kiemelkedő templom a szellemi szférát jelképezi, de jelképezi a művészetet is, azon keresztül, hogy tárgyi létében építészeti alkotás. A jelképnek ez a második síkja nem allegória, hanem szimbólum:

a szonett szintézisében szimbolizálva jelenik meg az életkérdések és létproblémák művészi megoldásának már jól ismert és hitvallásként őrzött motívuma. Az első személyben megszólaló *Autophagia* még nyíltabban és egyenesebben szól a művészi alkotómunka természetéről. De humoros hangon, avval az évődő tettetett játékossággal nyilatkozik, amivel csak nagyon közeli, személyes kérdésről tud beszélni az ember. A vers az alkotó lélek autofágiájáról, önemésztéséről szól, a művész önmagát falja fel, s az alkotást úgy kell elképzelni, hogy amikor már megcsömörlik a lakomától, kidönti tartalmát közönsége elé. A lépésről lépésre kibontakozó jelképezés értékét fokozza, hogy a gúnyos, játékos képsorozatnak a vers elejétől kezdve elágazó értelme van. A költőt fölemészti az alkotómunka, de rágja, emészti a gyötrelem is; az írás gyötrelemből, szorongásból sarjad. Ez újra csak kettős jelentésű gondolat: jelenti azt, hogy az írásmű megszületéséért meg kell szenvedni, s jelenti azt, hogy a szenvedés a legfőbb irányítója, mert maga a világ szenved. Mit is dönt hát ki olvasói elé a lakomától eltelt költő? Az elkészült önnön testéből, lelkéből sarjadt művet? Gondjait adja át? Gyötrelmeitől, baljós érzéseitől szabadítja meg magát? A riasztó, komor árnyakat győzi le? A vers mindezt egyszerre jelenti és fejezi ki.

A sorozat következő szonettjeiben a filozofáló életképek hangja folytatódik. A fölfelé lendült ív egy pillanatra megtörik, s még visszatér a szenvedés köreihez, az emberi élet fájdalmas, sötét jelenségeihez. Fölrémlik a semmi jóra nem vezető terror „köd-szemű polipja", a *Contrappostó*-ban a történelem viharaira emlékeztet az alkonyi táj, a nap sugarai eltűnnek, mint egy tűzlovakon elvonuló sereg, a folyó holtágában csendesen énekel egy magányos pákász. Őt már ismerjük, ő az, aki a gondok, bajok és szenvedések közepette ezer alakot ölt, és mégis ugyanaz marad, azonos avval, aki korábban Próteuszként jelent meg, a költővel és annak eszmei, ideabeli alakjával azonos. A táj elsötétül, eljön a *Tenebrae*, az éjszaka árnyai veszik át az uralmat, a „teremtő ige fonákja" ez, a „Ne legyen"

parancsol itt. A következő vers, *A makacs élet* soraiban aztán feltűnik egy „lány mézesbáb-alakja" s vele halványan feldereng már a „legyen" életparancsa is. A mézesbáb a mese és a játék vidékéről származik, s a vers szándéka szerint az „élő Otthont" jelképezi, arra emlékeztet, hogy talán mégis létezik valahol „egy szem eleven fölsíró búza-mag", amiből kicsírázhat az új élet. Transzcendens, szellemi elvekről szól ez a vers, az „élő Otthon" nem a működő társadalom intézményrendszerében épül föl, idegen tőle az anyaga, s az intézményesített embernek nincs is fölötte hatalma. Az *Átváltozások* nyitó versében tudjuk, hogy a „villámba-veszendő" gondolat az igazi felismerés, *A makacs élet*-ben a „villám-otthon" az „élő-Otthon" szinonímája, a villámlás a sorozatban utána álló *A rajzvázlat*-ban is az értékdimenziók pozitív pólusára vonatkozik. A megvalósulás motívuma. (A lélek és szellem megvalósulásáé. A villámlás egy hajókat emelő tengeri vihar képéhez tartozik, s az egész képsor lényegében annak jelentésbeli kifejezése, amit a már üressé vált köznyelvi metafora a „lélek óceánjának" s a „lélek viharának" nevez.) A vers arról szól, hogy a „hajló csípőjü" akt a sárguló papíron műalkotássá változik át, a festő teremtő munkája révén a hétköznapok esendőségéből és esetlegességéből a művészet kozmoszába, világűrjébe szökik.

Az utóbbi két szonett hangján ismét fölfelé lendül az ív. A művész keze nyomán megszülető rajz ugyanazt az életelvet testesíti meg, mint az „ódon templom", a mállasztó, pusztító idővel dacolva a maradandóság princípiumát öltözteti érzékletes, tárgyi alakba. De a vers, melyben megjelenik, valóságosan előttünk van: a vers már nemcsak alakváltozat, hanem a magasabb elv megvalósuló működése. A versbeli rajz az enyészettel dacoló maradandóság jelképe, a jelképet magába foglaló vers pedig már maga is a szellem nem pusztuló része: a költői teremtés mindennapi csodái közé tartozik. A *Suhanás a hegedűkön*, Weöres egyik legrejtelmesebb szépségű verse ennek érkezik felső határterületére. *A rajzvázlat* megidézte a papírlapon megjelenő rajzot, szavakkal el is beszélte, hogy

mit ábrázol, de nem próbálta meg elhagyni a költészet hatáslehetőségének körét. A *Suhanás a hegedűkön* ezt kísérli meg, és a zene intelligibilis hatásának ered a nyomába. Nem a vers lehetséges zenei mozzanataira épít, a szonett fegyelmezett formájában ezek korlátozottak is, hanem a zenei élményt fogalmazza meg szavakkal. Már nemcsak a vonó suhan a húron, nem is csak a dallam szárnyal a hangszerből, hanem mi magunk suhanunk a muzsika lélekemelő élményében. A reflexív líra elemezné és részeire bontaná ezt az élményt, értekezve kifejtené a mibenlétét. Weöres a reflexív költészettel folytatott annyi sok kísérlet után itt már képes arra, hogy belülről újrateremtse és sugározza a lélek e suhanásának magasrendű érzését. A vers témája a zenei elragadtatás, a témában kifejezett tartalom pedig az emberi élet egy oly teljes értékű pillanatát idézi föl, mint a szerelmi beteljesülés. De valóság ez, vagy csak káprázat? Az utolsó sorokban megfordul a vers, és azt a benyomást kelti, hogy csak távolról szemléljük a szellem csodás játékát, ablaküvegen át látjuk a jelenést, de közvetlenül nem vehetünk részt benne. A személytelenül előadott oktáva után „megszólal" a vers, egyszer csak kilép egy szereplő, és a szextett monológba fordul. Talán a zene géniusza szólal meg, a versben elérendő érzékfeletti, intelligibilis szellem beszél. A nyelvi jelentésréteg szintjén a vers csupa talány, a többértelmű síkok tökéletesen egymásra másolódnak, s ezen a szinten a kristályos tömörségű tizennégy sor ellenáll a logikai értelmezésnek. De a romantikus-esztéta eszmény, a művészi teremtés magasabb szellemszférájába vetett hit félreérthetetlen.

Az *Aoidos a Múzsával* az előbbi szonett érzelmileg visszafogottabb párverse. Címe festmények címadását idézi, különösen a barokk kedvelte ezt a témát. Előkelő isteneket, leginkább Apollónt ábrázolták együtt az isteni eredetű leányokkal, az ilyen képeken általában kies ligetben ülik körül a lanton játszó istenséget olyan elhelyezkedésben, hogy ruháik leple ne eltakarja, hanem meggyőzően hirdesse a kor női szépségideál-

ját. Weöres versének hőse, az aoidosz azonban nem isten, nem is valami magasztos, szent hivatású művész, hanem csak egyszerű énekmondó, aki hősi énekek előadásával keresi kenyerét, nem alkot újat, legföljebb kisebb-nagyobb szövegváltozatokkal gazdagítja a hagyományt. Nem művész, hanem mester. A vers ebben az összefüggésben a *Marsyas és Apollon*-nal és a *Hephaistos*-szal tart kapcsolatot, a művészi alkotómunka mesterségbeli, fáber oldalára veti ismét a hangsúlyt. Az aoidosz, aki a későbbi oly sokáig lenézett és megmosolygott Tinódi Lantos Sebestyének, Hegedűs Mártonok, Moldvai Mihályok őse és elődje, hangszerén kíséri a táncoló Múzsa lépteit, s evvel segédkezik abban, hogy feltáruljon a „mulandóban rejlő menynyei". A beteljesülés szerelmi egyesüléshez hasonló pillanata ez is: „pillantásom betelten elfakúl / alig-nyiló kék szemhéjad előtt". Az alakváltozásokban változatlanul fel-feltörő és a verseket végigkísérő eszmény fogadalomszerűen csendül fel az utolsó sorokban: „. . . azt a néma szót mi fenn vonúl, / talpadra esküdött húrom kövesse".

A hang és hangulat újabb nagy átváltozása vezet a „szemétdombon rohadó végzet" morbid-gúnyos csendéletéhez a *Nature Morte*-ban. A francia nyelvű cím magyarul szó szerint halott természetet jelent, s a vers ebben a második, szó szerinti jelentésben is értelmezi a szavakat, mint József Attila *Holt vidék*-e. A csendélet egy cseréptálon fekvő hal. Ezt a képet egészíti ki értelmező magyarázatokkal, leíró, elbeszélő mozzanatokkal a vers. Az oktáva első négysorosa az emberi étellé átváltoztatott halat és felhasználatlan maradékait mutatja be, a második pedig a feltálalt étel élettel teli környezetét és elfogyasztóit ábrázolja. Az első a „nincs", a második a „van" köre. Az előadás finoman gúnyos hangja azonban arra hívja föl a figyelmet, hogy a „nincs" és a „van" minőségeihez tartozó értékdimenziók nem egészen úgy alakulnak, ahogy első olvasásra gondolnánk. A pontynak lemetszették a fejét, ezért koponyája már maga a mennyboltozat, lélegző kopoltyúja pedig álommá változott, más szóval a „lelke" is szellemi minőséggé

alakult át. Ez az átlényegülés véglegesnek mutatkozik. A „van" köre viszont csupa közvetettség, átmenet és határozatlanság. Ezt fejezi ki a függöny, az olvadás és az ázás képzete. „Nincs többé semmi baj" – jelenti ki a szextett első háromsorosa mindjárt az elején. Miért nincs? Azért, mert a komor jelképű jelenetben csak valami nagyon természetes folyamat következett be. A halat megpucolják, fölszeletelik, megfőzik kocsonyának, húsát elfogyasztják, amiként minden elmúlik, elpusztul, s minden megszűnés csak átalakulás. A konyha is eltűnik egyszer, ahol a hal végzete betelt. A második háromsoros végén megjelennek a bivalyok, és felszántják életünk talajrétegét: új élet sarjad majd ki. Ezek a bivalyok hozták a hajnalt a *Tavaszi virradat*-ban, s a vers végén fellobbanó jelkép fényében válik világossá, hogy a hal új, átalakult minőségének, átlényegülésének csakugyan „szülői keze" volt az a kéz, mely pikkelyeitől megtisztította. A „szülő" képzete még egyszer fölvillan az „anya és gyermeke" motívumban is, így a születés-pusztulás-születés körforgása összesen háromszor ismétlődve nyomatékosítja annak a magasabb értelmű rendnek a bizonyosságát, melynek jelképéül szegődik a szonett. Távolabbról *Az elveszített napernyő* gondolatának újrafogalmazása ez, de annak szép és sugallatos elragadtatását most kis gúnnyal és humorral vegyült egykedvűség váltja föl. A vers címe eképpen egy harmadik jelentést is nyer: jelenti a festményt, a csendéletet, jelenti a mögötte felrémlő halál témáját, amögött pedig a rend bekövetkeztének csöndes bizonyosságát fejezi ki.

4. A DERŰ MEGTEREMTETT HARMÓNIÁJA

[*Az animus-anima motívum*] A sorozat következő két szonettje arccal egymás felé forduló párvers: az *Animus és Anima*. Egymáshoz közeli keletkezésük, az első 1959-ben készült el, a második 1960-ban, valamint a ciklusban párba állított szerepeltetésük nyomatékosan hívja föl a figyelmet arra, hogy

egyszerre és együtt kell tárgyalni őket. E két vers jelentősége a *Proteus*-éhoz hasonló. Olyan kérdések vetődnek föl bennük, melyek túl a sorozatban betöltött szerepükön, mélyen érintik Weöres költészetét. Az egymásra felelő fogalompárok, kettősségek, dualitások természete és költészeti funkciója tárul fel e két vers tartalmi és motívumszerveződési tulajdonságában. Kritikusok és irodalomtörténészek már évtizedekkel korábban észrevették, hogy Weöres költészete valamiképpen poláris jellegű és különös, nemegyszer megütközést keltő vonásaihoz szüntelen megnyilatkozó kettősségek járulnak hozzá. Vajda Endre már a *Medúza* költői egységét, többek között a borzalom és a derű egymást kiegyensúlyozó szerepeltetésében kereste (VAJDA, 1944. 190), később Szentkuthy esszéjének már központi gondolata volt az, hogy Weöres költészetében ellentétes minőségek szintézise valósul meg. (SZENTKUTHY, 1947. 47) Még később a versekben tettenérhető kettősség kritikai értékelő szempontban szűrődött le, mint Weöres irracionális filozofálásának és elbűvölő formavilágának Janus-arca. (HÉRA, 1957; SZABOLCSI MIKLÓS, 1958; TIMÁR, 1958; SÜKÖSD, 1958; SIMON, 1964)

Mégis először csak a *Tűzkút* megjelenése után írtak a motívumpárokról és kettősségekről és ezen belül a férfi-nő elv megkülönböztetett szerepéről Weöres költészetében. Bori Imre a *Híd*-ban megjelent nagy, átfogó tanulmányában a teljesség utáni vágy tartalomformáló erejéből kiindulva jutott el oda, hogy felismerje a férfiasság és nőiesség princípiumának egymással feleselő és egymást kiegészítő képeit és a kettőt feloldó harmadiknak, a hermafroditizmusnak a jelképező motívumát. Bori nem bontotta ki részletesen ezt a megfigyelését, de azért futólag leszögezte azt is, hogy a „kettő" és a „kettőt" egybefoglaló „harmadik" az általánosítás egy magasabb fokán már strukturáló elvvé válik a kötetben. (BORI, 1965. 53–54) Bata Imre evvel egyidőben két kisebb tanulmányt adott közre a *Tűzkút*-ról. Az egyikben egyenesen Weöres versszerkesztő logikájának kulcsát kereste, és a dialektikus gondolkodás

ellentétező fogalompárjaiban és szintézisre törekvésében jelölte meg a nehezen feltárulkozó versek nyitját. A *Graduale* első versét elemezve a közel-távol, tér-idő, én-te fogalompárok szervező feladatát mutatta be, de érdekes módon a nő-férfi elv ellentéte nem szerepelt ezek között. A tanulmány vége felé egy, a „jungi ihletettségre" történő odavetett utalás jelezte, hogy az összefüggések felkutatásában milyen irányban tapogatózik tovább. (BATA, 1964. 56) Ezt a fonalat vette föl és folytatta a másik írás, és a párizsi *Magyar Műhely*-be írott vitacikkében Tellér Gyulával polemizálva már nyomatékosan felhívta a figyelmet a kettőzött lélek jelentőségére. (BATA, 1964/a. 42)

Később ezt a gondolatot fokozatosan egyre bővebben fejtette ki, a *Merülő Saturnus*-ban Weöres uralkodó struktúratípusát keresve a *Stonehenge*-ciklus nyolc versét már végig a nő és férfi minőség megkülönböztető motívuma alapján tárta föl (BATA, 1968. 44), két évvel később egy Weöresről szóló összefoglaló tanulmányát pedig már így summázta: „Mitológiájának két nagy körét ismertük fel. Az egyik az anya-nő fenoménra vonatkozik, a feminitás husserli – intencionális-analitikus – elemzése. A másik mítoszkör a költészet ősi természetére vonatkozó problematikák rétegeit rajzolja ki. Mindkét összefüggésben a bináris elvet, az igen-nem, pozitív-negatív, nő-férfi kettősséget tünteti ki. Kétértékű logika szerint képződik a weöresi »vers-gondolkozás«. A szerelem, az alkotás, a világteremtés analóg körei egy centrumra vonatkozva rajzolják ki a gömb palástját, mely e költői univerzum felülete." (BATA, 1970. 639) Ezeken a közbülső grádusokon át érkezett el az 1979-ben megjelent monográfia megírásához, s abban már központi helyre került a bináris oppozíciók hálózata s azon belül is a női és férfilélek, az anima és animus megkülönböztetés, a feminin és masculin mentalitás két pólusa mint a weöresi versvilág ívének két állandó támpillére szerepelt.

Közben – elsősorban Bata hatására – mások kíváncsiságát is fölkeltette az animus-anima motívumkettős, különösen ami-

kor a *Kortárs* 1971-ben tíz újabb részletet mutatott be a *Merülő Saturnus*-ban elkezdődött *Psyché*-sorozat folytatásából, egy évvel később pedig kötetbe rendezve, a fenntartások minden korlátját ledöntő példátlan sikert aratott a nagyközönség körében a „verses regény". Beney Zsuzsa arról írt, hogy Weöres egész költészete alapvetően ellentétpárokba rendeződik, s az ellentétpárok közül különösen kettő emelkedik ki meghatározó érvényességgel, a fenn és lenn, valamint a férfi és a nő. „Weöres verseiben a be- és lefeléfordulás, az alászállás a test és a föld alvilágába, a »kapcsolat éggel és földdel« – e kapcsolat, mely elválaszthatatlanul vonzó és taszító, szép és rettenetes – mindez a metafizikai tartalom a nőiség képében jelentkezik." (BENEY, 1973. 131) Beney Zsuzsa tehát a hangsúlyt nem a motívum képteremtő, strukturáló szerepére vetette, hanem tartalmi, jelentő funkcióját állította középpontba. „A férfira-nőre bontott ember az ember metafizikai kitaszítottságának is jele; ezért idézi a férfi-nő találkozás az elveszített teljességet és a férfi és nő násza így lesz a világ teljességének szimbólumává." (I. m. 137–138) Somlyó György is mint az emberi egységsóvárság motívumát tekintette végig a kettőzött lélek képét, s mivel ő a *Psyché*-ről írt, a férfi-nő alakcsere történetét a görög-római irodalomig követte visszafele nyomon. (SOMLYÓ, 1977. 423–424)

Tamás Attila a Weöres költészetében érzékelhető ellentétes minőségekből indította el 1971-ben keletkezett első tanulmányát, *A hallgatás tornyá*-t fogadó kritikákra emlékeztető hangon, de a motívumpárokra és kettősségekre nem tért ki. (TAMÁS, 1973. 43–63) 1978-ban megjelent monográfiájában viszont már egész fejezetet szentelt ennek a költészettani jelenségnek *Kettősségek viszonya – férfi és nő viszonya* címmel, jelezve, hogy mit tart közülük legfontosabbnak és legjelentősebbnek. Az ellentétpárok költői motívumait ő a képteremtő látásmódnak abban a sajátosságában ragadta meg, hogy Weöres az eltérő jelenségek mélyebb szinten összetartozó tulajdonságait nem az átmenetek egymással érintkező fokozataiban

ismeri föl. Az 1950-es években írott mitológiai ihletésű versek természeti képeiből kiindulva ezt Tamás Attila így fogalmazta meg: „Tiszták a körvonalai ezeknek a szavak segítségével elénk rajzolt képeknek, nem ismerik az árnyalatnyi színátmeneteket. A más-más változatokban megjelent természeti jelenség egyedi részleteinek megragadása helyett tehát a részben eltérő jelenségek – valós vagy képzelt – közös lényegének mint változatok végtelen sokaságában megjelenni tudó egyetemes tényezőnek a művészi rögzítése adta itt a művészi célt. A kép éppúgy mutat vizet és Napot vagy tengert és égboltot, mint amennyire időtlen geometriát, lent és fönt elvont ellentétpárját, nő és férfi egymást vonzó, egymást taszító összetartozását vagy éppen egymásba forrásukat." (TAMÁS, 1978. 113–114)

Ezután tért rá ez utóbbi viszonylat részletezőbb tárgyalására, és ha nem helyezte is oly középpontba, mint Bata Imre, láthatólag ő is Weöres költészetének egyik külön kiemelendő tulajdonságaként határozta meg. De lényegét ő sem a versek ellentétező, dialektikus gondolati szerkezetében jelölte ki, hanem Beney Zsuzsához hasonlóan tartalmi, szimbolizáló szerepet tulajdonított neki. „A nő mint eleven vizeknek – patakoknak, tavaknak vagy tengereknek –, mint lombbal, harmattal, madárzsivajjal meghitt elevenségűvé varázslódó völgyeknek velük egylényegű rokona jelenik meg Weöresnél, ellenpárját adva a sugarait rávető Napnak, a kőtömbjével fölébe magasodó hegynek, a ráboruló égboltnak, melyek inkább a férfi értékeit magukba sűrítő, ezeknek más formát adó természeti elemekként jelennek meg. S ahogy a testi összekapcsolódást ilyen egyetemes összefüggés-rendszer részének tudja látni; amint a kettévált egység, egy megbontott teljesség újra összetalálkozásának, új egységbe forrásának megnyilatkozására tud benne ismerni, feloldódik Weöres tudatában a korábban végletesen merevnek mutatkozó ellentét." (I. m. 118–119)

A kritika és irodalomtörténet viszonylag későn, csak az 1960-as évek közepe tájától kezdve fordított figyelmet Weöres

költészetének erre a jellegzetességére, noha magának a kettőzött léleknek a motívuma már korábban megjelent verseiben. Bata Imre az *Elysium* korszakáig vezette vissza a motívum eredetét az *Anadyomené*-t és az *Atlantis*-t elemezve. (BATA, 1979. 79–80; 117–118) De már korábban, a *Medúza* kötet *Rongyszőnyeg* ciklusában megjelent egy kis dal, „Szeretem ernyős szemedet" kezdettel, mely máris kész, kifejlett állapotban mutatta be a férfi és női lélek feltételezett különbözőségére épülő, ellentétező szemléletű verstípust. Az 1941-ben keletkezett verses párbeszéd később *Boldogság* címmel látott újra napvilágot *A szerelem ábécéje* kötetben. A kis versike két megjelenése közé esett *A teljesség felé* filozofáló értekezése a nőről és férfiról. „A teljesség megbomlásának főformája, hogy nő és hím lesz belőle (...) Ahogy a nő-test és férfi-test kiegészítésre szorul, éppígy csonka a nő-lélek és férfi-lélek. A nő nem ismeri a világosságot, a férfi nem ismeri a meleget. A nőből hiányzik az igazi teremtő-erő, a férfiból az igazi éltető-erő." Néhány sorral alább e bölcselkedés már egyik forrását és eredetét is elárulni látszott: „Ha a férfi olykor átlát egy nő lelkébe, vagy a saját férfilénye alatt rejtetten létező nőt figyeli: látja, hogy vöröses félhomályban az egymásba mosódó, alaktalan dolgok csíraként, forró lüktetésben élnek; ha a nő előtt feltárul egy férfi-lélek vagy önmaga rejtett férfi-lénye: látja, hogy kékes-szürke fényben dideregnek a dolgok, egymástól elkülönülve, szobor-szerűen." *(Nő és férfi)*

A férfi és nő e lelki szembeállításában távolról Otto Weininger híres könyve visszhangzik, mely a század elején bejárta Európát, és nálunk Gábor Andor fordításában és bevezetőjével ellátva jelent meg *Nem és jellem* címmel 1913-ban. Ez a hatásosan megírt és érdekes, de merőben tudománytalan könyv akkor a legnagyobb sikerek közé tartozott, és még később is felismerhető hatással volt az irodalomra: például Karinthy Frigyes 1922-ben írott *Capillária* című regénye és a regény újabb kiadása elé 1925-ben írott terjedelmes esszéje tanúskodott szellemi kisugárzásáról. Weininger a férfi- és női

lélek és jellem szöges ellentétéről értekezett, s határozottan tagadta az ellentét pszichikai feloldhatóságát: „Minden nemi átmeneti forma ellenére is az ember végül vagy egyik, vagy másik, vagy férfi, vagy nő." (WEININGER, 1913. 94) Ezért aztán nem is lehet egységes emberi lélektant írni, hanem a férfi lélektanát a nőétől elkülönítve kell tárgyalni. (I. m. 236) A lelki, jellembeli, viselkedésbeli különbözőség tüneteit több száz oldalon soroló értekezésben elsikkadt és másodlagossá vált Weiningernek az a feltevése, hogy „rudimenter állapotban" minden emberi lényben megmaradt valami a másik nemből is. (I. m. 60) Jung később mégis ezt a megállapítást emelte ki a gondolatmenetből és illesztette a maga „imago"-elméletébe, mely szerint férfi lelkében él egy ideálkép a nőről, ez az anima, a nő lelkében pedig van egy férfieszmény, az animus. Jung idevonatkozó személyiség-lélektanáról nálunk Boda István írt nagyobb ismertető tanulmányt 1939-ben, és ebben mindezeket a nézeteket olyan hangsúlyvetéssel mutatta be, ahogy Weöres idézett soraiban is szerepel (BODA, 1939. 30–31 és BATA, 1979. 355–356)

Mégis, feltételezhetően nemcsak Weininger és Jung közvetlen vagy Boda könyve által közvetített hatása játszott közre Weöres költői motívumának kialakulásában. Weininger a kettőzött emberi lélekről szóló elméletét éles értékelő különbséggel kötötte össze, szerinte a nők szellemi és lelki élete alacsonyabbrendű a férfiakénál, és tagadta, hogy léteznék női személyiség. Ez az értékelő különbség még Karinthy regényében és tanulmányában is tükröződik, egy etikai dimenzióba áthelyezve avval az előjellel, hogy a férfiak nemi elnyomatásban sínylődnek (KARINTHY, 1957. 88), a nők pedig az emancipáció előtti századokban megfosztva a fáradságos munka lehetőségétől, fokozatosan kifinomultak, és így jobban képesek élvezni az élet örömeit. (I. m. 137–138) Weöres ezzel szemben a hétköznapi életben, a társadalom mindennapi közegében éppen a nőt értékeli többre, a magasabb általánosítás területén pedig lényegesen nem a jó-rossz értékelő különbség-

tételével alkalmazza a motívumot. Ezen a szinten nála az animus-anima fogalompár két elv, két egymást kiegészítő princípium. Már Beney Zsuzsa kapcsolatba hozta futólag az ókori kínai filozófia jin-jang elvével. (BENEY, 1973. 119) Ez a kapcsolat nem légből kapott: ismeretes, hogy Weöres milyen élénk érdeklődéssel fordult a távol-keleti kultúrák felé, Laocet egészen korán olvasta, s Kosztolányinak már 1929-ben arról írt, hogy szeretne megtanulni kínaiul (WEÖRES LEVELEI, II. 1), sőt Várkonyival folytatott későbbi levelezése tanúskodik róla, hogy egyidőben tanult is egy keveset. (VÁRKONYI, 1976. 376) A jin-jang váltakozás elve az ókori kínai filozófia legsajátosabb vonásai közé tartozik, s költői képteremtő lehetőségei csakugyan fölkelthették Weöres érdeklődését.

„Az éginek az útja (tao) alkotja a férfit, a földinek az útja alkotja a nőit. Az égi megismeri a nagy kezdetet, a földi munkálkodik a kész dolgokon. Az égi a könnyű által ismer meg, a földi az egyszerű által tud cselekedni." (TŐKEI, 1980. I. 43) A jin elem a Földet és a Holdat jelentette, ez volt a női princípium, tulajdonságai közé tartozott a passzivitás, a sötétség, a nedvesség és a hideg. A jang evvel szemben a férfi elvet testesítette meg, ez volt az Ég és a Menny eleme, tulajdonságai közé pedig az aktivitás, világosság, szárazság és meleg tartozott. (SCHWARZ, 1978) De a világban váltakozó, egymásra felelő, egymásba átfejlődő férfi és nő elv felbukkant a teozófia és antropozófia szemléletmódjában is (WOLKEMBERG, 1923. 100), amiről Weöres már gyermekkorában hallhatott, mivel édesanyjával eljártak egy antropozófiai körbe, mely váltakozva ülésezett Csöngén és Celldömölkön. Átitatódott evvel a gondolattal a hellénikus és kora középkori misztika is Plotinosztól, a gnosztikusoktól és a manichaeusoktól kezdve (HATÁR, 1976. 831–1010), ami ugyancsak fiatalkorától kezdve fölkeltette Weöres érdeklődését.

Mindehhez járult – nem is csak pótlólagos kiegészítésül, hanem mélyebben érintő szellemi hatásként – az 1930-as évek-

ben Kerényi Károly körül megszerveződő Sziget-mozgalom. Az ennek vonzásában és légkörében fogant tanulmányok ugyancsak érintették az „egység" és „teljesség" eszményével kapcsolatban a teremtés és a világ női és férfiprincípiumát, s leírták e princípiumok jelentésváltozatait a görög mítoszoktól és művészetektől kezdve a zenei arányviszonyokig és a számmisztikáig. S természetesen nem szabad figyelmen kívül hagyni a magyar népköltészet gazdag hagyományait sem, a csúfolók, páros felelgetők egész serege tanúskodik arról, hogy a népképzeletet hogyan hatotta át az ellentétező, típusos allegorizáló szemlélet, melyben a legény aranycsillag, a leány pedig aranyalma, az égi és földi, a fenn és a lenn poláris mitológiai gondolkodásának mintájára.

Mindennek fényében már nem merő különcködés az, amit Weöres *A teljesség felé* idézett részletében írt, hanem következetesen folytatott és tudatosan vállalt hagyomány. Mégpedig egy térben és időben egyaránt nagy távolságokat áthidaló hagyomány, hiszen a férfi-nő elv, az animus-anima motívum az ókori görögségtől a huszadik századi szellemtörténetig s a távol-keleti bölcselettől a folklórig terjed. *A szerelem ábécéjének* 1946-ban keletkezett *Ajánlás*-a a népköltészetből ismert csúfolódók és gúnydalok hangját ütötte meg: „A nő: tetőtől talpig élet. / A férfi nagyképű kisértet." Ez a hangvétel okozhatta, hogy ez a továbbiakban egyébként komolyabb tartalomba forduló vers az *Egybegyűjtött írások*-ban a hajdani *Rongyszőnyeg* ciklus kiegészítő darabjai közé került. A legényeket, lányokat gúnyoló népdalok tréfás szava ilyen: „Cseresznyefán terem a ződ ág. / Lányoké lesz a mennyország. / Azalatt egy csipkebokor. / Legényeké lesz a pokol", vagy: „Egy-egy ördög minden férfi, / a leánynip azt beszéli" stb. Weöres versében a tréfás hang mögött a gondolat nem volt tréfás, évtizedekkel később egy interjúban azt mondta róla, hogy komolyan gondolt véleményét fejezte ki. „Sokat ma sem tennék ehhez hozzá... Változatlanul az a véleményem, hogy (...) a nők (...) dinamikusabbak, mozgékonyabbak (...) Arra gondo-

lok, hogy a férfi szereti a statikusabb, véglegesebb döntéseket és megfogalmazásokat. A nő viszont rugalmasabban változtat önmagán s a döntésein is." (FÖLDES, 1972. 183)

Az animus-anima motívumpárnak kétféle jelentését, értelmét, tartalmát kell megkülönböztetnünk. Az egyikre ez az idézett vers és a hozzá kapcsolódó későbbi interjú a példa. Ez a nők és férfiak valóságosnak vélt, érzelmi, viselkedési, társadalmi különbözőségére vonatkozik, a történelem mindennapjaiban hosszú évszázadok és évezredek alatt kialakult és általánosítható lelki eltérésekre utal. Nem irodalomtörténeti feladat annak eldöntése, hogy ilyesfajta általánosítható különbségek ténylegesen léteznek-e, és ha igen, akkor pontosan milyen mértékűek és természetűek. Valószínűleg Weöres túlzottan sarkított tételei nem felelnek meg a valóságnak, irodalomtörténetileg mégis a motívumpárnak ezt a használatát kell a közvetlen jelentés szintjén lévőnek tekinteni.

E mellett a közvetlen, „reális", nem átvitt értelmű jelentés mellett van az animus-anima kettősségnek egy metaforikus értelmezése is. Ez sokkal gyakrabban fordul elő Weöres költészetében, és sokkal nagyobb szerepet tölt be. „A nő: tetőtől talpig élet" kezdetű vers keletkezésének évében írta azt a már ugyancsak idézett levelét Hamvasnak, melyben beszámolt az álmában látott furcsa városról. Az élénk, vidám, csupa mozgás, rokokó látvány leírásához hozzátette: „A feminin művészet volt ez! egy matriarchális világ művészete. Csak nők alkothattak ennyire anti-sztatikusan. A férfi-világban az explózió mindig kifejlett, itt pedig az explózió-sor maga a folyamat. Az érzelmek boldog viharzása volt végeszakadatlanul. Ilyen vidám, libegő, problémátlan, színekké-hullámokká foszló volt a világ, melyben nem a férfi-elv, hanem a nő-idea, a család dominált. Akkor a nő volt ébren és a férfi aludt; most a nő alszik és a férfi éber. – S ez a viharzó művészet mégis gyengéd volt és illedelmes. (...) Mámoros művészet volt, s nem a férfias, önző, narkotikus mámor: hanem az egészséges szeretet, társas-érzület eksztázisa. Teljesen a temperamentum áradá-

sának jegyében állt, mégsem harsogott; inkább mozarti volt, mint beethoveni." (WEÖRES LEVELEI, III. 2)

Íme, a motívumpár Weöres költészetében gyakrabban előforduló és jelentékenyebb szerepet betöltő metaforikus értelmezése. Ezen a metaforikus szinten két jellegzetessége van. Először is általánosabb és elvontabb tartalmat fejez ki vele, mint a közvetlen jelentés szintjén, másodszor pedig kerüli a motívumpáron belül az értékelő megkülönböztetést. Láttuk, a közvetlen jelentés szintjén Weöres legtöbbször a nők javára tett igazságot, a motívum metaforikus alakjában viszont eltűnik a döntés és bíráskodás: az animus és anima között nincsen értékbeli különbség, egyik sem jobb vagy rosszabb a másiknál. Sőt: nem is lehet őket elhelyezni azon a képzeletbeli egyenesen, amelynek két lezáró pontját a jó és a rossz jelölné ki, más szóval nem alkalmazható rájuk a jót a rossztól elkülönítő legáltalánosabb és legegyetemesebb értékelő ítélet. Ezáltal különös jelentőséget kap ez a motívumpár, és mélyen jellemző sajátszerűségeket tár föl Weöres egész költészetének értékszerkezeti tulajdonságairól.

Már *A teljesség felé* lapjain megütközést keltett az a kijelentése, amit korábban idéztünk, hogy „a teljességben nincs jó és rossz, nincs érdem és hiba, nincs jutalom és büntetés". *(Az erkölcs, III)* Weöres tagadná a legalapvetőbb értékorientációs kategória érvényességét? Álláspontját akkor értjük meg, ha apodiktikusnak hangzó tétele mellett idézzük *A fogak tornáca* élén álló *Köszöntő* első sorait is: „Nem szándékom, hogy kérjelek a jóra. / Perzselő szomjat kelteni a jóra: ezért jöttem. / Nem szándékom, hogy hívjalak a jóra. / Korgó éhet kelteni a jóra: ezért jöttem." A jó-rossz kategóriapárnak nyilvánvalóan kétféle jelentéséről és értelmezéséről van itt szó: egy érvényesnek és érvénytelennek tekintett tartalmáról beszél a két idézet. Vagy pedig két értelmezési, értékelési szintről indul el a gondolat, és ami az egyik szinten alapvető jelentőségű, az a másik szinten jelentéktelenné válik, sőt nem is létezik. Ez a szemlélet nem idegen a filozófiai értékelmélettől

sem. Heller Ágnes a jó-rossz kategóriapárnak ugyancsak kétféle jelentését különböztette meg: fölvette mint primér értékorientációs fogalmat, mely a valóság minden szférájában orientál, és minden más értékorientációs kategóriára alkalmazható, ezenkívül besorolta a szekundér kategóriák közé mint olyan fogalmat, mely arra hivatott, hogy a cselekvésre és magatartásra vonatkoztatott erkölcsi értékek megítélésében mutasson irányt. (HELLER, 1970. 782) Egyrészt tehát a legszélesebb körű fogalom, mivel minden alája rendelhető, a szép, a kellemes, a hasznos stb., minden érték megítélhető a jó-rossz dimenzióban, másrészt pedig vezető orientációs fogalma az értékek egy meghatározott osztályának, az ember magatartását és cselekedeteit elbíráló erkölcsi értékeknek.

A jó-rossz mint primér orientációs kategória Weöres költészetében a teljesség-csonkaság kategóriapárral azonosul. A jó a teljességben valósul meg, a rossz az, ami csonka, részleges és töredezett. A teljességre törekvő cselekvés a jó körébe tartozik, a rossz rögzíti a csonkaságot, és növeli a tépettséget; a jó felszabadítja a teljesség óhaját, a rossz megbénítja ezt a kívánságot, és bebörtönzi az embert a részlegesség világába. Ezért veszti értelmét a teljesség szintjén a további megkülönböztetés. A teljesség szintjén már a jó birodalmában vagyunk, a jó-rossz mértéke csak a csonkaság alacsonyabb szintjén igazít el a cselekedetek értéke felől: a jó ott a teljességre törekvésben, a teljesség kiküzdésének és megvalósításának szándékában nyilatkozik meg. Az előbbi két idézet között lévő látszólagos ellentmondást tehát föl kell oldanunk. *A teljesség felé* lapjain olvasható mondat, arról, hogy „a teljességben nincsen jó és rossz", a teljesség szintjére vonatkozik, a *Köszöntő* pedig arról a jóról beszél, mely a csonkaság szintjén is elérhető e szinttől való elszakadás óhaja, a teljességre törekvés révén. Weöres tehát nem tagadja a jónak és a rossznak mint filozófiailag legalapvetőbb és legáltalánosabb értékorientációs fogalmaknak érvényességét, hanem ellenkezőleg, gondosan ügyel arra, hogy sajátos értékvilágára pontosan alkalmazza őket.

A horizontalitással a vertikalitást állítja szembe. Már ugyancsak idézett 1965-ös önvallomásában mondta: „korunk horizontalizmusa berzenkedik az én vertikalizmusom miatt. Érthetetlen, embertelen, pesszimista, nihilista stb. Csakhogy az épülő kommunizmus nemcsak horizontális, széles, tágas, hanem vertikális is, magas szellemű, folyton továbbemelkedő. Vertikalista vagyok. A mélységet és a magasságot kutatom, nem a közvetlenül érzékelhető szintet." (WEÖRES, 1971. 191) Bármennyire sajátszerűnek hangzik is ez a fogalmazás, mélyebb tartalma egybevág a filozófiai értékelmélet egyik jól ismert gondolatával. Az axiológia is különbséget tesz az értékek alapvetősége és magassága között. Az értékek kétféleképpen alkotnak egymáshoz viszonyított hierarchikus rendet: horizontálisan és vertikálisan. Horizontálisan aszerint sorolódnak be, hogy az emberi élet fenntartása szempontjából milyen helyet foglalnak el, és milyen orientációs szerepet töltenek be. Meghatározott társadalmi viszonyok között például alapvető értéktartalmat kap a pénz, mégpedig függetlenül a társadalom hirdetett és vallott ideológiájától. Ugyanakkor a művészet és a tudomány értékei, kiváltképpen a társadalomtudományoké, azokon belül is az úgynevezett „soft" stúdiumoké háttérbe szorul. Az értékmagasság hierarchiájában viszont ezek vannak élen. Heller Ágnes, aki részletesen írt erről, fölvetette, hogy az értékeknek, értékdolgoknak ez a kétféle rendje és e kétféle rend egymáshoz való viszonya sokat elárul egy korszak jellegéről és társadalmi elidegenedettségének fokáról. „Amikor az »alapvetőség« hierarchiája az értékmagasság hierarchiájához közelít (értékmagas javak is az alapvetőkhöz tartoznak), az elidegenedettség a legkisebb (Athén klasszikus korszaka), amikor pedig az értékmagasság hierarchiája az alapvető hierarchiához közelít, az elidegenedettség a legnagyobb (kapitalizmus, melyben a termelés vagy a pénz az értékmagasság-hierarchiában is előkelő pozícióhoz jut). (HELLER, 1970. 790)

Weöres romantikus-esztéta szemlélete értékszerkezeti szempontból éppen a vertikalizmusban nyilatkozik meg, abban jut

kifejezésre, hogy a magasság értékeit kutatja és terjeszti. Költészetének lombikjában mesterségesen megteremti az alapvetőség közeledését a magasság hierarchiájához: ez a valóság romantikus átpoétizálásának értékszerkezeti tartalma. Ennek előfeltétele, hogy eloldja a költészetet a hétköznapi valóság szintjétől, és átemeli egy másik közegbe. „A tudomány és művészet hazája nem a lét, az »esse«, hanem a lehetőség, a »posse«, s ha a létben megnyilvánul, attól a lét lesz gazdagabb" – hirdette *A teljesség felé* egyik szakaszában, amivel ugyancsak foglalkoztunk már. A romantikus-esztéta magatartás keresi itt a megnyilatkozást, a maga módján hatni, részt venni, beleszólni akar: de nem annak révén, hogy ábrázolja, tükrözi, kifejezi azt, ami van, hanem úgy, hogy a művészetet áttéve a lehetőségek szabad áramlásának területére, hozzáadja a valósághoz azt, ami hiányzik belőle. A „posse" közegében mindenből minden lehet: a csonkaságból, töredezettségből, részlegességből is lehet még teljesség, de legalábbis megszólalhat benne a teljesség után való vágyakozás. Ebben a vágyakozásban a művészi szép magas értékének lesz alapvető jelentősége. Ez a romantikus-esztéta szemlélet esztétaoldala. Az egyedüli megoldást a művészi teremtés kínálja, a művészi alkotó munka az a morális tiszta cselekvés, ami még nem keveredett a gyakorlat során gyanúba, és természetéből következően nem is keveredhet. Nem valóság, hanem lehetőség, nem alapvetőség, hanem vertikalitás, mélység és magasság: ezek Weöres értékszemléletének orientációs pontjai.

A metaforikus értelemben fölfogott animus-anima e vertikális szemlélet, az értékmagasságot előnyben részesítő értékrend alapján társul a teljesség-csonkaság dimenzióihoz. E költészet belső szemlélete szerint a legfőbb jó a teljesség, s minden aszerint ítéltetik meg, hogy mennyire mozdítja elő a teljesség megvalósulását vagy legalább reménységének és óhajának ébrentartását. Ebben az értelemben az animus-anima azoknak a poláris, de nem egymást kizáró, hanem egymást kiegészítő értékeknek a metaforikus kifejezése, melyek érték mi-

voltát éppen az „egész" magasabb értéke alapozza meg. (SCHELER, 1979. 156–157) Az „egy", az egész, a teljesség eszménye már egészen korán megjelent Weöres költészetében, de a *Háromrészes ének* óta, az 1940-es évek első harmadában lejátszódott nagy költői fordulattól kezdődően különös erővel sugárzik át költészetén. A teljesség igézete, az „egész" elveszett paradicsomának visszaálmodása az a magasabb rendű, költészetformáló, költészetteremtő eszme, mely fénykörébe vonva átvilágítja, és lélekkel, szellemmel tölti meg az animus-anima motívumot is.

Weöres értékszemlélete erősen kettőzött, poláris természetű. A jó és rossz elvét a teljesség-csonkaság képviseli: a jó és rossz ennek az alapvető elágazásnak a kereszteződésében nyeri el értelmét. A teljességhez vezető úton már nincs jó és rossz, itt már lényegében minden a jó körébe tartozik, de a kettőző, felbontó szemlélet továbbra is eleven marad. A teljesség-csonkaság dimenziójában minden értékválasztás erkölcsi parancsra történik, a költészet esztétikai értékei ennek az erkölcsi imperatívusznak a „hátán" jelennek meg. A teljességhez vezető úton megjelenő polaritások már nem az alapvető választásra késztető erkölcsi eszme üzenetét hozzák, hanem közvetlen alakjukban a versek sematizált látványosságainak rétegéhez tartoznak. Az animus-anima motívum azokat a pozitív értékeket fejezi ki kettőzött, poláris, dramatikus formában, azokat jeleníti meg a színen egymásra felelő előadásban, melyek már a teljesség kellékei, kívánalmai. Igaz, a „kettő" az „egy" töréséből származik a számszimbolika jelképeinek értelmében, de a „kettő"-re van szükség az egyesüléshez, az új egésznek a „harmadiknak" a megszületéséhez is. Az animus-anima motívum metaforikus jelentése híven őrzi a „kettőnek" ezt a kettős kötöttségét – a kettéválás fájdalmát és újraegyesülés boldog ígéretét –, de hangsúlyát tekintve legtöbbször az utóbbi felé húz, a remény és bizalom szavát hozza.

Nem kibékíthetetlenül összeütköző értékek jelennek meg a motívum képszerű szerveződésének tükrében, hanem egy-

mást kiegészítő, komplementer értékkategóriák találnak kifejezésre benne. Kötőszavuk nem a vagy-vagy, hanem az is-is. A vagy-vagy a teljesség-csonkaság elágazásánál érvényes, ahol feltűnik az animus-anima motívum, azon a szinten már az egységbe fűző is-is uralkodik. A magasabb fokon, az egységbe és teljességbe integrálható értékek foglalata ez a motívum, egész értékcsoportokat, értékosztályokat jelent. Mintegy modellálja az értékképzésnek azt a módját, amikor nem ellentétes pólusokon szikráznak ki a kategóriák, hanem egymást kiegészítőleg jönnek létre és fejtik ki irányító tevékenységüket. Az axiológia ilyen esetben választható fogalmakról beszél. Például a szent és a profán egymással szembeállítható fogalompárnak látszik, holott a társadalomban mindkettő jótékony szerepet tölthet be, s legfeljebb egy-egy adott korszak vagy társadalmi és ideológiai berendezkedés nevezi ki egyiket a másik eltörlése és betiltása árán értéknek. (HELLER, 1970. 783) Az animus-anima motívum ilyenfajta komplementer értékek dramatizált, képszerű megjelenítését szolgálja. Egyiket sem lehet a másik kárára üdvözíteni: csak egymással és egymás által üdvözülhetnek. Weöres egyik legnagyszerűbb leleménye e motívum költői alkalmazása, mert tökéletesen elvont és bölcseleti értekezésekbe illő gondolatokat tud képszerűen megragadni vele. A verseknek a reá épülő sematizált látványossági rétege valóban a nyelvi érzékelhetőség, a költői szenzibilitás gyarapodását és terjeszkedését szolgálja.

Mindennapi értékérzetünkbe ágyazott értékviszonyokat fejez ki vele, és tudatosít úgy, hogy nem szorul rá közben az ezt az érzést elemző és boncoló reflexív tudat segítségére. Az animus-anima ebből a szempontból a többértelmű képeket teremtő képzelet leleménye, abból a célból, hogy érzéseink egyik különleges, de alapvetően fontos és jelentős fajtáját, az értékérzést gondolati visszahajlítás nélkül sugározza. Az értékérzés – mint Bonyhai Gábor írta – az „az önálló tudati aktus, melynek révén az objektum értékességét közvetlenül felfogjuk. Önállósága abban áll, hogy nem helyettesíthető más tudati

műveletekkel és intenciókkal. Ha valaki nem érez egy objektumot értékesnek (...) akkor fogalmi magyarázatokkal, érvekkel nem segíthetjük hozzá az értékesség érzéséhez." (BONYHAI, 1977. 609) Nicolai Hartmann szerint ez az értékérzés nem akkor jelentkezik, amikor hívjuk, nem akkor szólal meg, amikor önkényesen kívánjuk, de mégsem marad talányos vagy megismerhetetlen, mert az élet gyakorlata mindig szóra bírja. „Amikor bizonyos szituációk vagy konfliktusok keletkeznek, akár sajátjaink, akár nem, amikor tehát olyan események történnek, amelyek kihívják állásfoglalását, röviden, ha a zajló élet szituációba taszít bennünket, akkor hallatja a szavát – érthetően, egyértelműen, gyakran izgatóan és ellenállhatatlanul." (HARTMANN, 1972. 545) Az animus-anima motívumot költészete szerepe felől úgy kell felfognunk, mint ilyen megnyilatkozást teremtő élethelyzet képszerű, modellszerű magvát, alapját, amelyre a legkülönfélébb tárgyi konkretizálások épülhetnek rá.

A szonettsorozat felfelé szálló ágában megjelenő párvers, az *Animus és Anima* e megnyilatkozást teremtő élethelyzet dramatikus megjelenítése. A motívum kitölti bennük a versek egész keretét, részletből teljes verssé válik. Két monológ ez a párvers, két egymáshoz kapcsolódó, egymástól független elmondott és mégis egymásra felelő monológ egy nagy drámából, mely a végső dolgok természetéről szól, az élet értelméről és a halál jelentéséről beszél. Az „animus", a férfilélek vagy a lélek férfifele, vagy megint másképpen, Jung értelmében, a nőben lakó férfi-imago, apa-kép, „paternális Logosz" és az anima, a feminitás princípiuma, a lélek női fele, vagy a férfiban felvilágló nő-kép, anya-kép, „maternalis Erósz" ugyanavval néz szembe, és lényegében, végső tartalmában ugyanazt mondja; de másképpen és más-más hangsúllyal fejezi ki. (JUNG, 1958. 9–22)

Mégse mindegy; pedig utánam nem marad
élelmes kis család, se tortaszelet-forma
ház és kert, ékelve gipsz-önérzetü sorba,
hulltomban meztelen imádjam az Urat,

fillér is égetett, gatyámat is sokalltam,
bámulva hogy önnön nedvétől részegen
mindenki ráng, kerít, törtet, sosem pihen
s vágyna száz évig is pacskolni ennyi bajban;

Az *Animus* egyetlen haragvó indulattal kimondott mondat, az oktáva végén nincsen pont, a lélegzetvétel még tart, a mondat folytatódik tovább. De már a kezdése is szokatlan és feltűnést keltő. A zaklatottan, dacosan odavetett „mégse mindegy" az érzelem különleges feltörésére vall, és szonettszerkezetileg is érdekesen vetíti előre a szintézisben felcsendülő szólamot. A szerzésvággyal és az élet tünékeny hívságos örömeivel szembeszálló erkölcsi önérzet szava ez.

tudom, sosem lehet jobb ez átvonulás,
mert mindig szutykosat sulykol a nagymosás,
a szenny mind visszahull, és elröppen a tiszta:

A tételre felelő ellentétel nem biztat sok jóval, a jelen árnyai után a jövő is ugyancsak borúsnak mutatkozik. De itt mintha a vers átváltana abba a morálprédikátori hangba, mely pedig az erkölcsjobbító szándékot sem szokta célba vinni, és igazán magas értékű költészetté sem válik. A morálprédikátor ítélkező fölénye nyilatkozik itt meg, életidegensége, szeretetlensége kap hangot abban a bizonyosságban, hogy a jövő sem fog kedvezni az erkölcsi tisztaságnak.

mégse mindegy, hogy a derűs lét ősi titka
szavamból fölkel-e és útjukra borítják,
vagy csak holttestemet túrkálják mint giliszták.

A vers üzenetét magasabb fokra emelő második háromsoros helyreállítja a vers megbomlott egyensúlyát. Eltűnik az ítélkező fölény, elcsitul a morálprédikátori hang: a szilárd értékrend belső sugárzása igazgatja a gondolatot. Itt nyer értelmet a konok, dacos indulat, itt válik világossá a harag és aggodalom oka és eredete. Művének hatását és érvényesülését félti a költő, attól tart, hogy a morálisan süllyedő korban, az önös érdekek virágzása idején, az individualizmus tobzódásakor visszhang nélkül marad a szava. Mégsem a költői hírnév szárnyalását veti gátul a kis egyéni érvényesüléseknek, nem a művészlélek minden l'art pour l'art-ban magasabb értékűnek tartott individuális többletjogait és fölényét hirdeti, hanem művének végső és legbelső tartalmát őrzi és vigyázza. Az aggasztja, hogy a nem jobbuló körülmények között elsikkad majd az az életkedv, amit műveivel kifejezett és szolgált, az emészti, hogy ez az elv, ez a princípium nem lesz majd képes kifejteni jótékony munkásságát. A monológ képi kifejezésmódja egészen finom, és kerül minden harsányabb megnyilatkozást. Az előző három sorban az „átvonulás" képe jelölte az élet sodrát, most ehhez kapcsolódik az „útjukra borítják" kifejezés, ami azt jelenti, hogy az átvonulás alatt, vagyis az emberi élet útján felhasználják és hasznossá teszik a szóban forgó elvet. Ez a kívánalom. Ennek kellene megtörténnie, de ez forog veszélyben.

Már maga az elvszerűség, az elvhez való ragaszkodás is megemelné a verset erkölcsileg, magasabb szintre emelné még akkor is, ha merőben elvontan és formálisan nyilatkoznék is meg. De az elv ki is mondatik: „a derűs lét ősi titka". Néven nevezve áll előttünk e költészet legfőbb princípiuma: nem más ez, mint a teljesség után való sóvárgás, mely derűs harmóniába rendezi a költői együtthangzás eszközeit, vagyis mélyen elvi, tartalmi rétege felől haladva változtatja derűssé a poézist és a vele érintkező lelket. Nem akármilyen horderejű tét ez, érdemes kiállni érte: erre vonatkozik a „mégse mindegy" dacos felütése a vers elején és konok megismétlése a má-

sodik háromsorosban. Az „animus" hangján megszólaló vers tehát a költészet értelmét és nem múló feladatát hirdeti a világban, viszonylagosságot, egyezkedést nem tűrő makacs kitartással.

[*„Haláletika"*] De egy tágabb sugarú körben az elmúlással és halállal szembenéző derűs életszemlélet elvét fogalmazza meg annak a gondolatnak a közvetítő kapcsolatával, hogy a költő szavában a derűs lét ősi titkának, a teljességből sugárzó derűnek kell megszólalnia. Derűs életszemlélettel élve nem riasztó a halál, más szóval a halál bizonyossága nem borítja örökös és félelmes árnyékba az életet, ha a teljesség távlatára tekintünk, és e távlat derűjét tesszük magunkévá. Kissé furcsa kifejezéssel talán „haláletikának" is lehetne nevezni Weöres itt kibontakozó gondolatkörét, mely az 1960-as években írott verseiben egyre erősebben csendült fel, s a következő kötetnek, a *Merülő Saturnus*-nak már egyik vezető szólama lett. Koncsol László, aki részletesen foglalkozott evvel a kérdéssel, megkockáztatta a feltevést, hogy „költészetének mindent megmagyarázó lényege az az újszerű viszony, amely Weörest a halálhoz fűzi. (...) Líránk a halál sötét derengésében fogan, és drámaian polarizált vergődés, vallomás: líra a szó eredeti, tiszta értelmében. Így – élet és halál korlátai között – teljes és zárt (totális) a modern költészet. Weöres kivonta magát a halál árnya alól, ledöntötte magában a fekete bálványt, és barátságos, derűs halálképet állított helyére. Nála nem a rettenet, hanem az örök nyugalom, a tökéletes harmónia, a tökéletes béke – nem a feloszlás, hanem a boldog beolvadás, a végtelenbe simulás állapota – a halál". (KONCSOL, 1970. 102) Hozzá kell tennünk: mégsem valamiféle ferdült halálvágy irányítja ezt a költészetet, hanem a halállal is derűs nyugalommal szembenéző magatartás az életszemlélet szoros tartozéka, a különös „haláletika" középpontjában mindig a teljességre törekvő élet áll. A derű forrása nem a megsemmisülés távlatából ered, hanem a teljesség értékrendjében keletkezik.

A derű a teljesség érzékelésének, felfogásának értékérzéséből fakad.

Az *Anima* lágyabb hangon mondja el ennek a gondolatnak kevésbé elméleti és jobban az élet felé fordult oldalát. Az „anima" megvalósítja azt, amit az „animus" tételesen hirdet, itt a költészet hirdetni való feladatául tett derűs életszemlélet magát az életet itatja át. De az élet mégsem a valóság hétköznapi színeibe öltözötten jelenik meg, hanem álomszerűen dereng föl.

A víg városból meredély ölébe
mélyebb törésbe menekülni vágyva
hol egy-remény lobog, a szív halála:
elém jő sorsom menyasszonyi képe.

Az élet itt vidám és kívánatos, s a szemlélő részéről nyoma sincs ítélkező fölénynek. A vers alanya saját álombeli képével találkozik.

Mint tűzköntös borítja pőresége
hajlásain csillagok illanása
tánc és zengés valahány mozdulása
nagy rózsák fonódnak lehelletébe.

A pőreség az individualizmus minden pózától megszabadult lélek jelképe Weöres költészetében, jól ismert motívum ez is, az 1939-ben keletkezett *Istar pokoljárása* című költeményében Istar leveti minden ékét, ruháját, s „szült-meztelen" hajtja végre feladatát. (KENYERES, 1974. 288) Végigvonul a versen egy ugyancsak jól ismert világirodalmi toposz is: az élet álom s a halál is álom, elalvás, elcsöndesedés és egy másik létre ébredés.

Csóknál közelebb világol ez álom,
ámít tán, nem tudom mért nem maradtam
hab és iszap közt a vizes világon.

A vers ellentétele alig észrevehetően kontradiktorikus az oktávában kifejezett tartalommal. Csak pillanatig tartó tanácstalanság, fölvillanó kétség, csipetnyi habozás, hogy az álomban megjelenő kép szépsége, lenyűgöző sugallata talán csak puszta káprázat, s mégis jobb lett volna a másik világban maradni. De a bizonytalanság csak rezzenésnyi ideig tart.

Állok az elperzselő zuhatagban
szinte megcsaltan és zavarodottan:
a várt gödör helyett ez a halálom.

A csalatkozásról kiderül, hogy jó értelemben, meglepetésszerűen múlja felül a látvány a várakozást, s a csodás vízió okozza a zavart. De ami az előbb még tünékeny káprázatnak tetszett, az most már tartós állapot. Az álom a valóság alakját ölti magára, a halál olyan lesz, mint a legszebb élet. A halál nem riasztó, rémisztő sötét sírgödör, hanem perzselő fényzuhatag. A kép kettős kötésű. Egyrészt van kapcsolata avval a vallásos túlvilág-elképzeléssel, hogy a halálon túl valami jobb és szebb kezdődik, másrészt viszont nagyon erősen kötődik az evilági élet számára hirdetett értékrendjéhez: az „elperzselő zuhatag" rokon értelmű kifejezése a „derűs lét ősi titkának". A vers maga azt a derűt árasztja magából, melynek elveiről az „animus" monológja nyilatkozott. Az eszme itt nem fogalmazódik meg tételesen, hanem „áttűnik" a vers ábrázolt tárgyiasságán, átdereng az álom-halál képein.

Az álombeli látomást és az általa keletkezett lelkiállapotot a reflexív tudat ellenőrzésével, a visszahajlítások ívei révén mutatja be, a tétovaságot és zavarodottságot nem árasztja, hanem elemzően elbeszéli. A teljesség értékelvéhez tartozó érzést, a derűt viszont minden reflexivitás nélkül közli a vers,

árasztja, sugározza magából, anélkül hogy meg kellene neveznie vagy utalnia kellene rá. Míg az *Animus*-ban a teljesség értékérzése, a derű a vers közvetlen jelentéstani rétegében fejeződött ki, az *Anima* jelentéstani rétegében nincsen szó róla, de a kompozíció úgy épül fel, hogy a kimondott szavak hatása, a szöveg pragmatikai dimenziója mégis megteremti. Az *Animus* kifejezett alapérzelme a kicsinyes, merkantilszellemű emberi törekvésekkel való nemes, dacos ellenszegülés volt, az *Anima* kifejezett alapérzelme a csodálkozó meglepetés, a csodalátásig fokozódó váratlanság. Az előbbi versben ezért a teljesség értékérzése tartalmilag olyannyira elütött a kifejezett alapérzelemtől, hogy csak néven nevezve, a jelentési rétegbe bevonva lehetett közölni. Az *Anima* kifejezett alapérzelme viszont eredendően közel van a derűhöz, ezért a meglepetést kifejező képek a szavak jelentésének segítsége nélkül is felidézhetik. A derű és rajta keresztül a teljességhez kapcsolódó weöresi értékrend ezért itt a vers érzéki-tárgyi közvetlenségéhez tartozik.

A teljesség igézetéből erőt merítő haláletika a témája az *Átváltozások* következő három szonettjének is. *A barlang ívei* a halálról és a költői szellemről szól. A léleknek és szellemnek mindig különös jelentősége van a halállal szemben, mint arról Platón oly szépen ír a *Phaidón*-ban. A cím mindjárt sokértelmű, ősi jelkép. A barlang a legtöbb mítoszban és mitológiai rendszerben a világot jelenti, ahol életünk lejátszódik, a születés, beavatás és halál színtere. Plotinosz arról írt, hogy a szellem a megvilágosodás, a lélek pedig a szabadulás felé halad benne, Guénon megjegyezte, hogy ha a hegyet egy csúcsával fölfelé néző háromszöggel jelölik, a barlang e nagy háromszögön belül egy csúcsával lefelé álló kisebb háromszög lehet, mintegy a test és a szív jelképeként. (CHEVALIER, 1969. I. 285–292) Weöres szonettjének három tétele három hasonló jelentésű motívum köré szövődik, ez a három motívum a vitorla, a toll-bóbita és a láng-lomb.

Sírkő jege örök menny-foszlányt tükrözőn
ragyog, e csöpp habon kibontod vitorládat,
kis vágyó csónakod elér egy égi házat
hol kinn sír a gonosz és benn zeng az öröm:

szomj s bosszú súgta ezt.

Az önmegszólító típusú vers első tétele áthajlik az oktáva második négysorosának első sorába. A „sírkő jege" a halált és a hideget összekapcsoló köznyelvi metaforákból nő ki, s a vers asszociációi ebből a kezdő képből indulnak el. A jég tükröz, mint a víz, a víz (a hab) elvezet a csónak képzetéhez, a csónak szinekdochészerűen vezet a vitorlához, a vitorlabontás metonimikusan visz tovább az utazáshoz, s máris a barlangjelkép kellős közepében vagyunk, az életből a halálba vezető úton. Három szó utal a felfokozott érzelmi állapotra: a vágy, a szomj és a bosszú. Vágyakozás arra, ami bekövetkezik, szomjúság az öröm iránt és bosszú a gonosz ellen. Az út nem félelmetes, hanem kívánatos, nincs semmi, ami elrettentsen tőle, hiszen az égi házból, ami a barlangon kívül van, kirekesztik a gonoszt, és benn csak az öröm zeng.

Már jő a por-özön,
madár! a szemedre vonnák toll-bóbitádat
de úgyis vaksi vagy; elmetszenék a szárnyad
de úgyis vonszolod tapadtan a rögön.

Az oktáva második négysorosa retorikus vigasztalás. Retorikus abból a szempontból, hogy tartalmilag nincsen rá szükség, mert már megtudtuk, hogy ami bekövetkezik, az nem félelmes és nem rossz. De az első négysoros a lélek szintjéről szólt, ez a második a test szintjéről beszél. A képek is ellentétükbe fordulnak, a vízzel szemben feltűnik a por, a vitorla ebben a közegben toll-bóbitává alakul át, s előrevivő segítségből akadállyá változik. S ahogy növekszik a retorikus vi-

gasztalás szava, úgy válik a lefestett helyzet egyre riasztóbbá és elkeserítőbbé. A por-özön és a rögön vonszolt elmetszett szárny képe erős kontraszt a kibontott vitorlához, az égi házhoz és a zengő örömhöz. A vigasztalás fölöslegesnek tetszett, de ezek után a feloldást már indokoltan várjuk.

Az áthatlan halált ne féld, csak délibáb,
lárvádat szőttesd itt, majd szőheted tovább,
mindegy, itt-e, ott-e, álmodban szövögetsz te;

vagy hamvvá-égető könnyedből megjelensz-e
s a vándorok fölé tárva láng-lombodat
a káprázat szive szivedben megszakad.

Az oktáva második négysorosában már megtudtuk, hogy ki a költemény megszólítottja: a madár, vagyis maga a költő. Az önmegszólító vers a szextettben egyre személyesebb lesz, a mellékmondatban odavetett önjellemzés szándékát, hogy úgyis álomban él, álomban szövöget, bizonyítja az *Önéletrajz* és *Az élet végén* című későbbi verse, mely mindkettő lényegében erre a gondolatra épül, ennek bővebb kifejtéseként is felfogható. A szextett gondolati íve egyébként úgy alakul, hogy önálló versnek is megállná a helyét, szinte leválik a vitorla és a víz, majd a toll-bóbitás madár és a por-özön képi asszociációs köréről. Önálló hangütése is van általános értelmű, szentenciózus felszólításával. Ez a felszólítás persze szerves tartozéka az önmegszólító verstípusnak, s az általánosságból induló mondat fokozatosan átvált egyre személyesebb tartalomba. A személyes utalás azonban mégsem lényege és belső jelentése ennek a hat sornak, hanem csak a lírai érzékeltetés körülményeire és összefüggéseire utal. Az oktáva első négysorosa – más szóval a szonett tétele – a lélek útjáról szólt, a második négysoros erre ellentételül a vigasztalás retorikájával a testről beszélt, a feloldásként és összegezésként szereplő szextett a szellemi létszféra vigaszát nyújtja.

Félelem nélkül való szembenézés ez a halállal; halálköltészet, amiből hiányzik a halálfélelem. A lírai költészetben két hang uralkodik e témában: az élet szeretete és az elmúlástól való rettegés (ez hatja át például Kosztolányi Dezső líráját) vagy életundor, végső elkeseredés, ami bizonyos tettetett vagy valóságos halálvággyal jár együtt. Weöres költészete itt harmadik utat talál: a derű fényébe vont élet és halál képét állítja elő. Nem fordítja a félelemnélküliséget az élet ellen, nem azért nem féli a halált, mert az élet értéktelen és rossz, de életszeretete úgy nyilatkozik meg, hogy nem kíséri sötét, riasztó árnyék gyanánt a végső bizonyosság. Nem a „miért" új ebben, hanem a „hogyan", nem a filozófiailag leszűrhető tétel, hanem e lírai-költői, emberi magatartás, ami mindenekelőtt a versek tónusában, érzelmi tartalmában fejeződik ki.

A derűs egykedvűség lenne ez, a tökéletes közömbösség és közönyösség, ami már *A teljesség felé* lapjain is megjelent? Nem így van. Derűs egykedvűség csak elvont bölcselkedésként létezik, valójában a derű érzelmileg mindig tartalmas és kötött. De félrevezető volna, ha az ezt a költészetet átvilágító derűt azonosítanánk a winckelmanni „Heiterkeit", a *serenitás* fogalmával. Ez nem a csendes egyszerűség és a nemes nagyszerűség egyvelege, mint ahogy a klasszicizmus megfogalmazta. (WELLEK, 1961. I. 150) Inkább a *géniusz*-szal rokonítható, ami ugyancsak jelentett a latinban a vidámsághoz közel álló fogalmat (például genium vino curat), mint ahogy az angolban a belőle származó genial ma is azt jelenti, hogy szívélyes, barátságos, derűs. A szó alapja a gignere ige, nem más, mint létrehozni, nemzeni. Weöres költészetében a derű ebben az összetett jelentésben értendő. A derű a géniusz testet öltése és megvalósulása, a létrehozó, teremtő szellem akadálytalan érvényesülése az alkotásban. A derűs szemlélet ebben az értelemben nem közönyös az élet és halál iránt, hanem akadálytalanul átlát rajtuk, nem felhőzi félelem és szorongás. Mint még látni fogjuk, ez nemcsak hogy érzelmileg

elkötelezett lelki minőség, hanem az olvasót is bevonja körébe, és elkötelezetté teszi.

A vigasztalásnak tartalmilag nincsen tétje, amit mond, az lényegében annak a régi irodalmi toposznak felel meg, hogy „de műved él". Az európai irodalmi hagyomány háromféle választ adott eddig a halálra, vagy a vallásos hit túlvilági bizodalmát fejezte ki, vagy a megalkotott művek értékének tartósságát vetette szembe az elmúlással, a test múlandóságával, vagy pedig – és leggyakrabban ez történt – e kettőt együtt és egyszerre hirdette. Domokos Mátyás vetette föl, hogy ezekhez a hagyományos válaszokhoz képest a modern magyar költészetben Illyés Gyula adott újfajta, evilági és közösségi természetű feleletet a halál kihívására. (DOMOKOS, 1977. 360–63) Weöres nem a válasz újfajta tartalmával lep meg, hanem a tradícióba illeszkedő felelet gondolati ívének finom költői kidolgozásával, esztétikai értékével tűnik ki. A felhasznált toposz lehetne egészen közhelyszerű is, de itt mégis különös pátosszal telítődik, és elkoptatott szólam helyett egy életmű tárgyi hitelével megerősített igazságnak hangzik. A gondolati tartalom lírai átlényegülése teszi ezt a hatást. Ennek eszközei közé tartozik a szonett ellentétező szerkezetét továbbfeszítő belső ellentétek, motívumkontrasztok szerepeltetése, a sírkő és a menny, a víz és a por, a hajó és a madár, a lélek és a test, a délibáb és a lárva, a könny, ami éget, a lángokból álló lomb, a káprázat, aminek szíve van. Ezt fokozza még a képi, imaginista kifejezés és a fogalmi, tételes beszéd láncszerű egymásba kapcsolása, ahogy a második négysoros elején a képekbe illeszkedik a „szomj s bosszú súgta ezt" kifejezés, majd a szextett bevezetéseként elhangzik „az áthatlan halált ne féld" szentenciózus felszólítása. Legfőbb lírai átlényegítő eleme mégis a többértelműség párájába vont nyelvi jelentésréteg. Sőt: a közvetlen jelentés megfordítása, ellentétes értelmű használata.

A vers érzelmi és értelmi csomópontja ebből a szempontból a szextett harmadik sorának élén álló „mindegy". Mintha csak

az *Animus* dacos „mégse mindegy"-ének mondana ellent. A szemlélődő közömbösség, a letargikus életszemlélet szava ez. Ellentmond nemcsak a vele egy évben keletkezett másik szonett indulati tartalmának, de ellentmond Weöres egész eddig megismert romantikus-esztéta szemléletének is, hiszen magatartását éppen az indulati töltés különböztette meg a puszta esztétizmustól. Ellentmond közelebbről a vers egész vigasztaló logikájának: mi szükség a vigaszra, a halál ijedelmének eloszlatására, ha az élet és halál nagy, végső kérdései úgyis egyre mennek? De nem illik a szó a vers gondolatához akkor sem, ha a halál után feltárulkozó túlvilág ígéretét vesszük komolyan, és az első szakaszban feltűnő „égi ház" látomásából indulunk ki. Akár az evilági létezés materializmusára, akár a túlvilág transzcendenciájára vetjük a hangsúlyt, a „mindegy" közömbös szava idegenül hangzik. Egy eszkatologikus fogantatású költészetben éppen a végső dolgokat nem lehet egykedvűen szemlélni. A közömbösség kifejezését, tényítéletszerű, reflexív megállapítását nem támogatja a vers érzelmi felépítése sem, s ellentétben van feltűnő indulati gazdagságával is.

Mindez együttesen arra vall, hogy a vers értelmét illetően nem a nyelvi jelentésréteg játszik döntő és meghatározó szerepet. A képek egymást ellentétező elemei az olvasás folyamatában, az olvasóra tett hatásukban egybevegyülnek, egymásra másolódnak, más szóval nem válnak el élesen egymástól, hanem asszociációs köreik átfedik és kölcsönösen módosítják egymást. A jég, a víz (a hab) és a por, a vitorla, toll-bóbita és a láng-lomb, a sír, a menny és a rög, a délibáb és a lárva, az égi ház és a káprázat szó szerinti jelentése eloldódik és körvonaltalanná válik, egyszersmind feltöltődik a másik jelentésével is, s ezáltal nem bizonytalanabb, hanem ellenkezőleg, több és gazdagabb lesz mind. A többértelműségnek ebben az általános, csillámló közegében a „mindegy" fogalomszava is elveszti egyértelmű és megfellebbezhetetlen határozottságát, eloldódik jelentésétől, és a vers hangulati, érzelmi, indulati

áramának hatása alá kerül. A lappangó félelem, ami ellen a logikai érvek szárnyra kelnek, a vágy, a szomj és a bosszú s az az emelkedettség és pátosz – ami oly félreérthetetlenül árad a versből az olyan szavakon keresztül, mint a „ragyog", „zeng", a köznyelvi jön helyett a „jő", a haláltól ne félj helyett a „halált ne féld", vagy a szokatlan jelző, az „áthatlan" – ez az érzelmi, nyelvhangulati többlet a „mindegy" jelentése ellen dolgozik, és azt sugalmazza, hogy éppenséggel nem mindegy. Nem mindegy, hogy az életműnek mi lesz a sorsa, nem mindegy, hogy sikerül-e láng-lombját, szellemét a vándorok fölé tárnia, vagyis megvilágítani azokat, akik útközben vannak, más szóval az élet útját járják.

A vers befejező sora, „a káprázat szive szivedben megszakad", arra a halálra utal, mely a feladatát teljesítő embernek jut osztályrészéül. A költő, ha művének szellemisége lánglombként, elevenen világít derűs nyugalommal, vagy ha úgy tetszik, méla egykedvűséggel nézhet a halál elébe, nem rettenti, de legalábbis félelmét csillapítja és csökkenti bevégzett munkájának értelme. A „mindegy" csak a fizikai létre érvényes, a félelmet leküzdő tudatos beletörődés csak arra vonatkozik, de a szellemi övezetben nincsen alku, a költői és tágabb értelemben mindenfajta teremtő emberi szellem sorsa, hatása, munkája az enyészet felett győzedelmeskedő erők történetéhez tartozik. A vers mindezt nem „mondja", hanem sugalmazza, nem tételesen, verbálisan fejti ki, hanem érzelmi, indulati tartalmával ennek belátására ösztönzi olvasóját. Az élet és halál nagy kérdéseit illetően nem új a vers mondanivalója, de lélekindítóan eleven: lírai erővel tölti meg az európai irodalomból jól ismert toposzt. Tartalmilag pedig egyetlen szálra fűzi fel a többi jelképet és jelképmozzanatot az alvilági utazás képzetét keltő „csónak"-tól a barlangjelképhez tartozó „szív"-ig. (Az utolsó sorban a „káprázat szive szivedben" kifejezés önkéntelenül megfelel a Plotinosz által fölvetett allegorikus ábrázolásnak.) Az elágazó és sokértelmű képekből igazi versegész keletkezik így.

Ezekben az években tűnt föl a halál jelképes motívuma Juhász Ferenc költészetében is. Már 1956-ban *A tenyészet országa* hírt adott a pusztulás látomásával való viaskodásáról, 1965-ben pedig kötetté bővülve jelent meg a gyűjteményes kötet záróciklusa, a *Harc a fehér báránnyal.* A halál és pusztulás már ott volt az *Apám* lapjain is, de most bölcseletileg és történetfilozófiailag egyaránt az általánosítás magasabb szintjére emelkedett: kétféle halált különböztetett meg az imaginista képzelet segítségével, az egyiket az undok varangykirály jelképezte, a másikat pedig a népköltészetből vett fehér bárány fejezte ki. Felelősek vagyunk érte, hogy milyen halált halunk: aszerint, hogy milyen életet élünk – mondta a kötet verseivel. A varangykirály győzelme az értelmetlen, haszontalanul elfecsérelt élettel, a bevégzetlen munkával azonos, a fehér bárány pedig az értelmes, tevékeny, cselekvő élet végén jelenik meg. (KENYERES, 1974. 306–319) Az ezekkel a jelképekkel kifejezett haláltagadás és életvigasz hasonlóképpen a „műved él" nevű toposzra vezethető vissza, mint Weöres Sándor idevonatkozó versei, mégis alapvetően más szinten fogalmazódott meg. Juhász Ferenc versei közelebbi vonatkozásban voltak a „tékozló ország" történelmi és társadalmi meghatározottságával, Weöres pedig már a *Mahruh veszésében* is a jelképek elvontabb és spirituálisabb összefüggéseit kereste. Nem „privatizáló", individuális választ adott ő sem az élet és halál eszkatologikus kihívására, de a teremtő, alkotó szellem elvont és általános kollektivitását állította szembe vele, lehető legtávolabb az itt és most történelmi és társadalmi valóságától s kiváltképp politikai küzdőterepétől. Az ő verseiben csak sokkal több áttétellel voltak jelen a kor árnyai, fényei, törekvései és kívánságai, mint Juhász aggodalmában, emberféltésében. Ennek ellenére a motívum ilyen jellegű tartalma nála is kétségtelen: a próteuszi költősors és a költészet életértelme, embert nemesítő, jobbító eszménye a romantikus-esztéta magatartás válasza volt ezekre a kérdésekre, a kor mély válságainak kihívására is.

Elvontság és roppant képi absztrakció jellemzi a ciklus következő darabját, a *Hekaté*-t is. A képek már-már riasztó érzéki-tárgyi közvetlensége („lángol félig-nyitott még üres koporsóból / hat sor fehér ujjal a halálfélelem") merő stilizáció, a vers tartalma egészen elvont és általános: hasonlót fejez ki ahhoz, amit az egzisztencializmus a szorongás fogalmával jelöl. De ennek nem mélyebb, filozófiai értelmét közvetíti, hanem a mindennapi élet szintjén történő öntudatlan gomolygását ragadja meg. Az embert átjáró, sokszor már babonás, misztikus aggodalom árad a versből. A címet is ennek értelmében foghatjuk fel. Hekatének egészen ellentétes minőségei és tulajdonságai ismeretesek: ő volt az, aki a megtermékenyítés és születés fölött őrködött, ő vigyázott a tengeri tájékozódásra, ő ügyelt a jó termésre, a gazdag halászzsákmányra, de még a szóbőségre is, s az orfikus hagyomány szerint ő irányította a jelenéseket és kísérteteket, az éjjeli rémek is az ő fennhatósága alá tartoztak, minden boszorkányság, bájital és méreg, minden gonosz varázslás kapcsolatban volt vele. Egyszerre volt alvilági halál-istennő és égi hold-istennő. (Néha Artemisszel is azonosították, s ekkor mint vadászistennő is feltűnt. Nemes Nagy Ágnes azonos című verse ebből indul ki.) Weöres szonettje nyilvánvalóan a hozzá kapcsolódó mítoszok és mondák komor, félelmes, ijesztő mozzanataira vonatkozik.

A ciklus elején álló *Proteus* szöges ellentéte ez a vers. Úgy árasztja magából a szorongató félelmet, mint ahogy Próteusz árasztotta magából, egész lényéből a tenger princípiumát, a mindenség, teljesség és szabadság eszményét, a teremtő költészet elvét. Az eszmény itt éppen hiányával van jelen. A vers egymásba fűződő képei fölöttébb enigmatikusak, talán ez az egész szonettsorozat logikailag legnehezebben értelmezhető darabja, szinte csak találgatni lehet az egyes képek és képi egységek, közlésegységek pontos jelentését illetően. Az első sor talán azt jelenti, hogy az ember élete a cselekvéstől való tartózkodás vagy a cselekvésben való odaadó feláldoztatás szö-

vevényéből áll; a hat sor fehér ujj talán arra utal, hogy Hekatét három testűnek szokták ábrázolni, az elsápadó pohár a méregpohárral azonos, és metaleptikusan illeszkedik a versbe, vagyis nem a pohár sápad el, hanem aki iszik belőle; az imádók alighanem azok, akik a hármas útelágazásoknál áldoztak tiszteletére, mivel a keresztutak istennőjének is tartották. Ehhez kapcsolódik még a különös éj-csuklyás madár röptének bizonytalan iránya. A madár lehet a hold jelképe, lehet a halálé (a népképzelet a kuvikot tartotta halálmadárnak), de Bata például Perszephonét sejti mögötte. (BATA, 1979. 199) Ezúttal nem segít a versszerkezet sem, mert noha pontosan három mondatból áll, ezek nem felelnek meg a tétel-ellentétel és szintézis viszonyának, hanem egyenes vonalban haladnak, a konstrukcióból hiányzik a szonett mélyszerkezete. *A sorsangyalok*-típusú versekhez hasonló nyelvi-képi megoldások és ezek talányossága, eloldott logikája, többértelműsége ellenére a vers végső érzelmi-hangulati tartalma nem hagy kétséget maga felől. Azt az állapotot, élethelyzetet mutatja be, idézi föl, melyből hiányzik a derű eleme és a derűs életszemlélet. Éppen e riasztó hiánnyal, ijesztő „ott nem léttel" őrzi ez a vers a ciklusban a romantikus-esztéta eszmény értékrendjét.

Az *Ascensio* hasonló eszközöket alkalmaz a vers nyelvi jelentésrétegének fölépítésére, s noha három évvel később, 1963-ban keletkezett, mintha csak a *Hekaté* szófűzését és képeit folytatná. Fontos szerepe van a szonettciklus ívében, vele fejeződik be a költői hitvallást egzisztenciális szintre emelő haláltéma. A *Hekaté* az alászállás verse volt, ez a fölemelkedés, az alvilágból való kiszabadulás lehetőségéről szól. A tökéletes haláltagadás verse ez. Nem varázslat és bűbáj által, nem is isteni csodatétel révén, hanem, úgy is mondhatnánk, racionális belátás segítségével. A belátásra, az igazság megvilágosodására utal a fátyol szó háromszori ismétlése: a fátyol minden mítoszban, mondában, mesében az elrejtett, de létező, sőt előttünk lévő és kézenfekvő igazságot jelenti. Fátyol alatt van, más szóval magától nem nyilatkozik meg, de

ott van, megsejthető és megismerhető. „Semmi se történt" – mondja a vers utolsó sora: a halál nem történik meg, félelmünk eseménye nem következik be, „dermesztő robaja" csak amolyan nagy hűhó, szorongásunk és aggodalmunk tárgy nélküli, az űr csak magát falja föl. Az emberi érvelés önmagába kapaszkodó hősiessége élteti e sorokat, akárcsak a halál jelentőségét bölcs mosollyal elhárító Epikurosz híres tételét, hogy „a halálnak, amely állítólag minden rossz közül a legborzalmasabb, nincs számunkra jelentősége, mert ameddig még itt vagyunk, a halál nincs itt; ha pedig a halál beállít, akkor mi nem vagyunk már itt". Amihez Lukács hozzátette: „a halál, a meghalás miként je csak így válik tisztán erkölcsi, kizárólagosan emberi kérdéssé". (LUKÁCS, 1976. I. 27)

Az *Ascensio* Weöres evilági válaszának tömör összefoglalása azon a költői nyelven, melyet *A sorsangyalok* típusú versekkel alakított ki. Fellazítja a hétköznapi szófűzés logikáját, végsőkig sűríti és egymáson átvetíti a képeket, s e versépítési technikával különös, már-már misztikus fénybe vonja a sorokat – a vers végső tartalmában azonban az emberi szellem nem transzcendens minősége nyilatkozik meg. A halál tagadásának-letagadásának gesztusát az élethez való ragaszkodás igazgatja. Az élettörekvés – mely jelképesen még a holttestet is „fényes hiányként" világítja át – mint erkölcsi princípium ölt testet: nem tételesen megfogalmazva, példabeszéd gyanánt, de mélyebben, annak révén, ahogy elhelyezkedik a szonettsorozatban, és az abban már kifejtettektől is támogatva művészi minőségével megragadja az olvasó lelkét és képzeletét.

[*A szintézis verse*] Az *In Aeternum* méltóképpen zárja le és foglalja össze az egész sorozatot. Már nem folytatja az átváltozások csodáit, az eszme már nem ölt benne újabb alakot, a gondolatot nem lendíti addig még ki nem jelölt irányba, de útravalóul megismétli a legfőbb tanulságot.

A tiszta változatlan messzeségben
ki mindég szív-közelnek áldozik,
világ-omlásként, mégis észrevétlen,
ime az Eszme majdnem változik,

ráhajló szomszéd fények szőttesében
előrehorgad, mint égi ladik,
örök-derűs szerelme ünnepében
a kívűle forrongó szomjakig;

idegen zűr cikáz domboru héján
mely mindent elfogad és visszaver,
érintetlen szül a homoru belső,

a nála pompázóbb vágyak karéján
szinte hozzájuk-durvultan hever,
de nem ő lett más, csak leple, a rejtő.

Ellentétezés helyett tükörszerű szerkesztést követ ez a vers. Nincsen tétele, ellentétele és zárótétele, hanem az oktáva és a szextett egymáshoz gondolatritmusként simulva ismétli a változatlan változás vagy változó változatlanság eszméjét. Az oktáva első négysorosa és a szextett második háromsorosa tükörkép gyanánt néz egymásra, s hasonlóképpen viselkedik az oktáva második négysorosa a szextett első háromsorosával. Így a vers elején kimondott „majdnem változik" megismétlődik abban, hogy „nem ő lett más", a vers közepe pedig ugyancsak gondolati ismétléspárból épül fel, a költői léleknek a külvilágra való reagálását írja le. A párhuzam és ismétlődés mértéke mégsem azonos, a vers eleje és befejeződése tökéletesebben kötődik össze, a közepén pedig több a belső gondolati előrehaladás. A szerkezetnek ez a tulajdonsága megfelel a kifejezett tartalomnak is, mert a tökéletesebb gondolatpárhuzam a nem változó eszmére vonatkozik, a bővülő, előrehaladó gondolat pedig a költői magatartás változó külsőségeiről szól.

De a tartalom kívánalmainak felel már meg a vers alapvetően nem dialektikus építkezése is: a változatlan változást, a lényegbeli azonosság eszméjét csak erőltetve lehetett volna belekényszeríteni a szonett hármas körű dialektikus rendjébe. A szonett dialektikus mélyszerkezete ezúttal is hiányzik, mint a *Hekaté*-ban, s noha éppen ezért igazi szonettnek nem nevezhető abban az értelemben, ahogy J. R. Becher a műforma lényegét meghatározta, de igazi lírai vers, és szépségének titka nem kis mértékben abban rejlik, hogy nincsenek a kifejezett gondolat természetétől elütő, formális mozzanatai.

Az egyetlen többszörösen összetett mondatnak fölfogható vers nyelvtani és logikai szerkezete is a kifejezendő gondolat természetét tükrözi. A mondat két nagy egysége, melyet pontosvessző választ el egymástól, a szonett hibátlanul megvalósuló külső versszerkezetéhez igazodik, az oktáva alkotja az első felét és a szextett közli a másodikat. Az oktávát kitöltő és önmagában még mindig többszörösen összetett első mondategység megnevezett alanya az Eszme. Ez a grammatikai alany. A grammatikai alany mögött azonban van egy logikai alany is: őt a vers nem nevezi meg, és nyelvtani szinten nem jelöli, de a vers helyes értelmezése azon fordul meg, hogy e két alany egybejátszását és összefonódását, mégis különvalóságát felfedezzük- és figyelembe vesszük-e. A két alany úgy jelentkezik a nyelvi jelentésréteg szintjén, hogy más az, aki „áldozik", és más az, aki „változik". Az áldozás alanya a vers meg nem nevezett logikai alanya, a változás alanya pedig a megnevezett grammatikai alany, az Eszme. A két alany között nyelvtani birtokviszony van, a vers logikai alanya a birtokos és a grammatikai alany a birtok. A jelentésréteg mélyebb, eszmei, logikai szintjén ez a nyelvtani viszony megint csak átformálódik, és részes birtokos viszony, genitivus partitivus lesz belőle. Mert az Eszme nem úgy birtoka, tulajdona a logikai alanynak, mint a lakása vagy a tolla, hanem lelkének, szellemének része. Elválaszthatatlanabb tőle, mint a birtok a birtokostól. Ezért szerepelhet a megszemélyesítések ala-

nyaként is, ezért helyettesítheti metonimikusan a másikat, az igazit, a logikai alanyt. A két alany szüntelen egymásba játszása a jelentésréteg szintjén azt fejezi ki, hogy a vers logikai alanya azonosul az eszmével, s az eszme őbenne ölt testet.

De kit jelöl a vers logikai alanya, akinek jelenlétére egyetlen szó utal csak bizonyíthatóan, a második sor elején álló vonatkozó névmás? Ki az, „ki mindig szív-közelnek áldozik"? A válasz nincsen benne a versben, de kikövetkeztethető az egész ciklus eszmei jelentéséből. Bárki lehet az, és semmiképpen sem csak a költővel azonos. Mindenki a vers logikai alanyának tekintheti magát, aki elfogadja gondolatmenetét, és hatása alá kerül. Ez az igazi átváltozás, a művészi átlényegülés: a vers áramába kerülve az olvasó egyszersmind az író pozíciójába kerül. A nem reflexív költészet érzéki-tárgyi közvetlensége képes erre a csodára. Mivel nem elbeszél és elemez, hanem elemi erővel megjelenít és sugároz, megszünteti a távolságot a szöveg és az olvasó között, s ami lényegében evvel egyet jelent, megszünteti a távolságot az író és az olvasó között. A reflexív versnél mindig fennáll annak veszélye, hogy az olvasó az író távolságtartó kritikai szellemét éli át, mellyel saját érzelmeit analizálja, s ilyenkor megmerevül a köztük lévő távolság. A nem reflexív versnél ez nem fordulhat elő, mert ott az olvasó vagy a hatása alá kerül a versnek, vagy teljesen érintetlenül hagyja őt.

De csakugyan nem reflexív vers-e az *In Aeternum?* A harmadik személyű előadásmódban egy meg nem nevezett külső tekintet vezet végig a történteken, és minden leírásszerűen jelenik meg előttünk, a szöveg nem sugalmazza, hanem tudósításként kíséri az Eszme azonosulási folyamatát. Mégis, mi az, ami ellenállhatatlanul árad ebből a versből, s ami mégis hatalmába kerít bennünket, és arra kényszerít, hogy a logikai alany ki nem töltött helyére a magunk nevét írjuk be? Persze, nem más ez, mint a vers szépsége, arányossága és harmóniája. A magasrendű esztétikai minőség nélkül természetesen hatástalanul leperegne rólunk, és csak tételes értekezés maradna

belőle. Az esztétikai minőség azonban nem összetevő elemeivel fejt itt ki közvetlen hatást, hanem az elemek és mozzanatok összességével már elemezhetetlenül, már visszavezethetetlen módon létrehoz egy tartalmi réteget ebben a versben a logikusan elbeszélhető és összefoglalható mondanivaló fölött. Ez a tartalmi réteg a vers érzelmi töltése, s ez hat ránk közvetlenül és áradón. Az érzelmeket nehéz megnevezni, és a fogalmi névadás gyakran félrevezető. Ezúttal is inkább csak a jellegét és irányát lehet megjelölni olyan szavakkal, mint nemesség, tisztaság, fennköltség, ragaszkodás, pátosz. Ezt az érzelmi réteget mindenki közvetlenül tapasztalja, aki végigolvasta a ciklust, mégpedig anélkül tapasztalja, hogy komolyabb fogalmi apparátust igénybe véve elmélyültebben foglalkoznék a verssel. Mégsem intuitív belátás következtében kerül kapcsolatba vele, hanem a vers értelmén keresztül érzékeli.

E versnek két tartalmi rétege van, más szóval, az ábrázolt tárgyiasságok két összefüggő réteget alkotnak benne, egy értelmi és egy érzelmi réteget. Az értelmi (kognitív) réteg magáról az eszméről szól, az eszmét ábrázolja, létrejöttét és természetét mutatja be. De csak utalásszerűen jelöli, hogy minek az eszméjéről van szó. Aki nem olvasta a ciklust, és nem ismeri Weöres Sándor költészetét, azt is képzelheti – kiváltképp, amikor a nagy kezdőbetűt látja az Eszme élén –, hogy mindenfajta eszme megszemélyesítő összefoglalásával találkozik. Ez félreértés. A *Proteus*, a *Suhanás a hegedűkön*, *A barlang ívei* azok közé a versek közé tartoznak, melyek önmagukban, egyedül is helyesen értelmezhetők. Ezek például kiemelhetők a ciklusból, és elszavalhatók egy műsorban, vagy egy újabb kötetben valamilyen más szempont szerint egy újabb ciklus rendjébe állíthatók. Az *In Aeternum* nem ilyen. Feltételezi az előtte álló ciklus ismeretét. Helyén maradt akkor is, amikor az *Egybegyűjtött írások* sajtó alá rendezésekor tíz szonettel kibővült a sorozat, s e tíz vers tematikus elhelyezése kedvéért az eredeti harminc vers mintegy egyharmada felcse-

rélődött, illetve elkerült a *Tűzkút*-ban elfoglalt helyéről. Az Eszme a teljességnek és a derűs életszemléletnek az eszményére vonatkozik, mely a ciklus ívében, az alakváltozások sokaságában és a hozzájuk kapcsolódó gondolatok sokszor elkomoruló tónusában lényegileg mégis változatlan maradt. Azt az eszményt szólítja, melyet a ciklus kiküzdött, és önkörében is megteremtett. A nagy kezdőbetű tehát nem az általánosítás költői jele, hanem a csaknem személynévvé avató egyediséget jelöli. Aminek azért mégis részesei lehetünk.

A körülötte gomolygó zűrzavaros világ és a ráirányuló vonzások és hívások dacára változatlan eszmét, valamint az eszme változatlan lelkületű birtokosát ellentétek záporozó fogalompárjai írják le. Messzeségben és mégis szívközel, világomlásként, mégis észrevétlen, ráhajlik és előrehorgad, örök derű és forrongó szomj, domború héj és homorú belső, elfogad és visszaver. Ezeket a verbális ellentéteket kell a vers nyelvi molekuláinak tekintenünk, melyek úgy fordulnak egymás felé, úgy feszülnek egymáshoz, hogy mozdulatukkal mintegy lekicsinyítve bemutatják az eszme természetét, tulajdonságait, kettős arcát és mégis egyazon mivoltát. E nyelvi alkotóelemek egyenértékek a kifejezendő tartalommal, az eszme méltóságteljes uralma végül is e kis alkotóelemek egymásra villanásából szikrázik ki. A nyelvi dinamizmus ugyancsak a tartalomhoz simul. Figyeljük meg, milyen finom ívet alkotnak az igék és az igei mozzanatokat tartalmazó igenevek a tizennégy sor gondos építményében. Az ív az „áldozik" szóval indul, ünnepélyesen, várakozást keltően, majd egyre erőteljesebb lesz, és egyre magasabbra emelkedik a következő három igei mozzanatú szóban: „változik", „ráhajló", „előrehorgad". Az oktáva végén és a szextett elején, tehát a vers szerkezeti középpontjában a „forrongó"-val és a „cikázik"-kal ér az ív csúcspontra, s innen fokozatosan elcsendesedve ereszkedik le az utolsó sor létigéjéhez, mintha csak elnyújtóznék a változatlanságban, és megpihenne a lényegi azonosság megnyugtató tudatában.

Az oktáva első szakaszában kettősség és kettős jelentésbeli kötöttség támaszt egy pillanatra értelmezési nehézséget. A mellékmondatok egymáshoz való viszonya meghatározatlan és bizonytalan, s kapcsolatuk átrendezhető aszerint, hogy mit rendelünk a logikai alany és mit a grammatikai alany fennhatósága alá. A következő változatok kínálkoznak: 1. Aki tiszta változatlan messzeségben mindig szív-közelnek áldozik, annak számára az Eszme – világomlásként, mégis észrevétlen – majdnem változik, de lényegében változatlan marad. 2. A tiszta változatlan messzeségben lévő Eszme – világomlásként, mégis észrevétlen – majdnem változik, de lényegében változatlan marad annak számára, aki mindig szív-közelnek áldozik. 3. Aki tiszta változatlan messzeségben mindig szív-közelnek áldozik, mégpedig világomlásként, mégis észrevétlen, annak a számára az Eszme majdnem változik, de lényegében változatlan marad. 4. A tiszta változatlan messzeségben lévő Eszme majdnem változik, de lényegében változatlan marad annak számára, aki mindig szív-közelnek áldozik, mégpedig világ-omlásként, mégis észrevétlen. Az első változatban a logikai alanyt tartalmazó második sorhoz tartozik az első sor, és a grammatikai alanyt tartalmazó negyedik sorhoz tartozik a harmadik sor. A második változatban egyedül marad a második sor, és az első és a harmadik egyaránt a negyedikhez kapcsolódik. A harmadik változatban ennek fordítottja játszódik le, a második sor szippantja magához az elsőt és a harmadikat, és a negyedik marad egyedül, végül a negyedik változatban a második sor a harmadikat, a negyedik pedig az elsőt vonzza magához.

A vers első szakasza mindezt magába foglalja, és egybeolvasztja. Ha ezt a szakaszt, úgy, ahogy a versben olvasható, egy ötödik megoldásnak tekintjük az előbbi négy után, akkor azt kell mondanunk, hogy ez az ötödik az egyetlen lehetséges sorrend, mely képes arra, hogy a mellékmondatok összes számba jöhető kötöttségét és kapcsolódását kifejezze. Ebben az egy versmondatban (mert nyelvtanilag pontot lehetne tenni a vé-

gére a további tíz sor nyelvi értelmének megváltozása nélkül) tehát négy különböző mondat rejlik. A sorrend szokatlansága révén így egy tömör, sűrített mondat áll elő, melynek közlésértéke nagyobb a logikailag kikövetkeztethető változatok bármelyikénél. A bizonytalanság és többértelműség mint a tömörítés és sűrítés eszköze játszik közre a létrejövetelében, a közlésértéket fokozó értelmi összevonás és egybegyúrás pedig már költészetalakító, poétikai eszköz. A mondatépítő nyelvi szerkezet tehát ebben az esetben fölemelkedik a költői stílus szintjére, és a vers egyik legfontosabb mozzanata lesz. A többértelműség ezúttal nem talányos, hanem egészen pontosan fölbontható és meghatározható, nem hagy semmit homályban, hanem egybefoglalja és összegzi az elágazó gondolatokat. A talányos és rejtelmes többértelműséggel szemben ezt világos és áttetsző többértelműségnek lehet nevezni.

Mind a négy értelmező változatban szükség volt arra, hogy az eszme változására vonatkozó szavakat rövid magyarázattal egészítsük ki: az eszme majdnem változik, de lényegében változatlan marad. A mondatszerkezet nyelvi szintjén ez a kiegészítés önkényesnek tetszik, mert az eredetiben nem szereplő szavakat kever bele, sőt a kiegészítő magyarázat egyik szava sem fordul elő az egész versben. Ilyesfajta aggályokkal szemben avval lehet megindokolni az értelmező betoldást, hogy az a verset befejező tizennegyedik sor szinonímája, tehát tartalma egybecseng a vers mondanivalójával: a változás csak a külsőségekre vonatkozik, a belső lényeget nem érinti. Ezt szögezi le az utolsó sor: „nem ő lett más, csak leple". Ezt a végső közlendőt pedig nagyszerűen megsejteti az oktáva első szakasza is. Előlegezi, magában hordozza ezt a jelentést. A tömörítésnek és sűrítésnek talán éppen ez a legfényesebb vívmánya: a különös mondatrend nemcsak kiágazó gondolatokat foglal egybe, hanem magyarázkodás és taglaló érvelés nélkül sugalmazza az eszme egyöntetűségét és lényegi integritását. Az oktáva ezért is állna meg magában önállóan, önálló versként, míg a kiegészítő, leíró, vele gondolatpárhuza-

mot alkotó szextett éppen magyarázó jellegénél fogva alárendelt szerepet tölt be.

Az oktáva első szakasza határozza meg a vers alapvető érzelmi tartalmát. A többértelműségnek és a gondolati tömörítésnek a stílushatása már egyszersmind átvezet, áthajlik a vers érzelmi hatásának köreibe. De az érzelmi hatás nem a stílushatásban rejlik, a versben felhasznált stíluseszközök mégoly gondos elemzése révén sem lehet a természetét megragadni. A stíluseszközök csupán arra utalnak itt elemzésünk szempontjából, hogy az egész szöveg – Laziczius Gyula szavával – különleges „mező"-ben helyezkedik el, és mezőértéke is van, amit meg kell fejteni. (LAZICZIUS, 1942. 147–151) Az áldoz helyett az „áldozik", az olyan kifejezések, mint a „szív-közel" és az „ime az Eszme", a stílus emelkedettségével a lelkiállapot emelkedettségére vall, érzelmi többlet jelenlétére utal. Ilyen jelölő feladatot tölt be az „áldozik-változik" rím is. Az egyébként elítélendő ragrím itt nemhogy nem bántó, de kellemesnek, sőt szépnek hat, mert a rímhívó egybecsengés várakozását a lehető legegyszerűbben elégítve ki képes arra, hogy önmagán túlmutatva sugalljon valamit, talán az áhított jó bekövetkezésének bizonyosságát ígérje, az egész vers összhangzásában.

Mert az érzelmi tartalom a vers egészével bontakozik ki: nem tördelhető részekre, és nem vezethető le részletekből és mozzanatokból. Az analitikusan megragadható részletek csak az előterét alkotják, a körülményeit alakítják ki, de ezt az érzelmi tartalmat az észlelésnek abban a szakaszában fogjuk föl, amelyet Hartmann a befogadás aktusszerkezetét elemezve keresztülpillantásnak nevezett. „Látjuk a fát és a bogarat, de mindkettőben látjuk az életet is, mégpedig differenciálatlanul, mint különböző fajtájú elevenséget. Belépünk egy szobába, és látjuk a szegénységet vagy gazdagságot, a lakók hanyagságát vagy ízlését. Rátekintünk egy arcra vagy egy mozgó alakra, esetleg csak hátulról, s mégis épp ezáltal már közvetlenül tudunk valamit az illető ember lelkivilágáról, jellemé-

ről, sorsáról. S az életben leggyakrabban éppen ez, tehát a tulajdonképp láthatatlan valami jelenti az észlelés valóságos tartalmát számunkra, aminek kedvéért odafordítjuk tekintetünket, vagy egy darabig pihentetjük a látottakon. Egyedül a külsőségek talán fel sem tűnnének, nem is szólva figyelmünk lekötéséről. Így nézünk mi, emberek egymás arcába: az észlelés áthatol a látható formákon az elvileg más valamiig, a bensőig, a lelkiig." (HARTMANN, 1977. 74) Ez a fajta észlelés, ez a keresztülpillantás játszik szerepet a műalkotás megismerésében is, amikor ismeretlen érzések kerítenek hatalmukba bennünket, öröm, szeretet, fájdalom, aggodalom, féltés, amelyekről az előttünk lévő műben egyáltalán nincs is szó. Tárgyilag valami egészen másról szól az a vers, elbeszélés, dráma vagy regény, amit olvasunk, okosan, szépen, színesen adja elő mondanivalóját, de mi szinte átnyúlunk rajta és megragadjuk azt, amit szavakkal nem mond ki, de aminek lényegi közreműködéséhez mégsem fér kétség.

Ez úgy lehetséges, hogy a mű egésze sugalmazza: nem a valamilyen elemzési szempont szerint megnevezhető részlet hordozza, hanem a teljes mű közvetíti, nem lépcsőfokonként épül föl, nem elemekből mozzanatosan rakódik össze vagy folyamatosan bontakozik ki, mint egy mese vagy történet, hanem teljességében előttünk áll, mint egy természeti tünemény. Az irodalomtörténet fogalmi eszközeivel megmagyarázhatatlan jelenség ez, de az érzelmek tanával foglalkozó lélektan és filozófia racionalizálni tudja. Itt most természetesen nem azokra az elméletekre gondolunk, melyek szerint a nyelv eredetileg éppen az érzelemkifejezésből jött volna létre, és a fogalmi használattal szemben az érzelmek kifejezése lett volna az ősi és eredeti feladata (CASSIRER, 1980. 147–155), nem is a „két nyelv" elméletére, mely szerint a nyelvnek kétféle gyakorlati használata léteznék: egy fogalmi és mellette egy érzelmi. (RICHARD, 1963. 261–271) Hanem azokat az elméleteket kell itt segítségül hívnunk, melyek nem a nyelv felől közelítik meg a kérdést, hanem az érzelmek lelki és társadalmi

kialakulását vizsgálják, s tulajdonságaikat, fajtáikat és típusaikat veszik szemügyre.

Az *In Aeternum*-ból felénk áradó érzelmi tartalom egyáltalán nem viharos, elementáris és tomboló, hanem halk és finom, alig leheletnyi és mégis átható. Aki elolvasta az egész versciklust, annak számára egészen nyilvánvaló a természete, és egyetlen szóval mégsem lehet megnevezni, sőt mindenfajta megnevezése pontatlannak hangzik, és legjobb esetben is csak hozzávetőlegesen fejezi ki igazi mivoltát. Érezni azonban nagyon határozottan és egyértelműen érezzük. Olyasféle szavakkal lehet jellemezni, hogy megkönnyebbülés, kis meghatottság, áhítat, csendes öröm. Az ilyen és ezekhez hasonló érzéseket mindig valamely összetett mozzanatokból álló, jelentésteli élethelyzet váltja ki. Heller Ágnes, aki részletesen foglalkozott érzéselmélettel, és egész monográfiát szentelt az érzések és érzelmek antropológiai magyarázatának, ezeket az érzéseket nevezte voltaképpeni emócióknak, és megkülönböztette őket az ember biológiai egyensúlyának megbomlását jelző késztetésérzésektől (például éhség, szomjúság), továbbá az ingerek által kiváltott általános emberi affektusoktól (például vidámság, szomorúság), valamint az úgynevezett orientációs érzésektől, melyek a tapasztalat révén keletkeznek, és általános irányító, tájékoztató feladatokat töltenek be választható lehetőségek és döntések esetében (például igen-érzés, nemérzés, rokonszenv, ellenszenv).

Az emóció nem különíthető el attól az élethelyzettől, amelyben keletkezett, de hozzá kell tennünk, hogy a szóban forgó élethelyzet emléke vagy puszta elképzelése is kiválthatja. Az olyan kifejezések, mint az „örülök, hogy így történt" vagy „már előre örülök annak, hogy . . .", világosan jelölik az emóció valóság- és időviszonyait. Egyszersmind jelölik a kifejezhetőségét is: az emóció mindig magyarázatra szorul, mert egyszerű megnevezése nem árulja el igazi természetét. Azt a késztetésérzést, hogy „éhes vagyok", nem kell megindokolni, mert félreérthetetlen állapotra utal, ellenben azt az affektív

érzést, hogy „vidám vagyok", szinte nem is lehet szavakkal kimondani, mert fölösleges, mert ha csakugyan úgy van, akkor nyilvánvalóan látszik rajtam, nincs szükség szavakra, mert az egész viselkedésem elárulja. Az emóció viszont nem beszédes; viselkedés, arcjáték, mimika nem fejezi ki. Az a szó, hogy „örülök", csak szituációba állítva lehet értelmes kijelentés. Értelmét akkor nyeri el, ha tudjuk, hogy mi az, ami kiváltotta, mi az, aminek a beszélő örül. (HELLER, 1978. 204–247)

Ezek után nem azt kell kérdeznünk, hogy mi a neve annak az érzelemnek, mely az *In Aeternum* olvasásakor szerteárad bennünk, hanem inkább azt a kérdést kell föltennünk, hogy mi a vers érzelmi tartalmának az élethelyzete a vers eszmei tartalmában, hiszen csak ennek az ok-okozati viszonynak a feltárása világítja meg – a fogalmi megnevezésnél pontosabban – érzelmünk igazi mivoltát. Ha így tesszük föl a kérdést, reményünk van arra, hogy elkerüljük a rejtelmesen ködösítő magyarázatokat, melyekbe óhatatlan belebonyolódunk, ha nem jutunk túl a nyelvi szerkezet, stilisztika és poétika elemzései rétegein. A vers érzelmi tartalmának kulcsa a vers értelmi (kognitív) tartalmában van, és amint keresztülpillantunk ezen a tartalmon, feltárul előttünk. Megkönnyebbülés, kis meghatottság, csendes öröm, áhítat. Ennek az összetett érzelmünknek a kiváltó helyzetét már az első szakasz, az oktáva első négysorosa elénk állítja, s a vers érzelmi tartalma ezután már nem is változik. A kiváltó helyzet és eseménysor bemutatására már az első négy sor elegendő: az érzelem úgynevezett szituációja ugyanis az „átváltozásoknak" az a kalandja, amit a ciklus verseinek olvasásakor átélünk, s az első sorok erre a kalandra utalnak, már felidéző erővel.

Föl kell tennünk, hogy aki nem olvasta a ciklust, annak ez az érzelmi tartalom nem nyilatkozik meg, és minden bizonnyal nem is érti, hogy miről beszélünk. A megkönnyebbülés, kis meghatottság, áhítat, csendes öröm összetett érzelmi vegyülete nem típusos és általános, hanem a szituációhoz tapadó egyéni és különleges érzelem, és mint ilyen azonnal ki-

kapcsolódik, ha megszakad a kiváltó élethelyzet ismeretének áramköre. Az *In Aeternum* sűrített mondanivalója az *Átváltozások* kalandjára utal, de a szonettciklus maga is sűrítmény, a *Tűzkút* költői kalandját foglalja össze, azon keresztül pedig a *Medúzá*-tól és az *Elysium*-tól kezdve bekövetkezett költői fordulat állomásainak azokat a tanulságait és vívmányait emeli bárkájába, melyek a romantikus-esztéta szemlélet körébe tartoznak, és a nem reflexív lírai kifejezést szolgálják. Később, az *Egybegyűjtött írások* sajtó alá rendezésekor ki lehetett bővíteni a ciklust anélkül, hogy alapjellege megváltozott volna, s így az *In Aeternum* érzelmi tartalmát életre hívó szituáció is azonos maradt, mert az akkor belekerült tíz vers még mindig ugyanannak a költői kalandnak az eseményei közé tartozott. A fölkeltett érzelem forrása nem korlátozódik szűken az eredeti ciklus itt elemzett harminc versére, sem negyvenre kiegészített változatára, hanem kiterjed a *Medúzá*-tól és az *Elysium*-tól az 1960-as évek második feléig tartó nagy költői kaland egész színterére. Mindez mégis azt jelenti, hogy a ciklus záróverse csak Weöres költészetének termőföldjén él n eg, és elsorvad, mihelyt kiszakítják onnan. Egy antológiába vagy szöveggyűjteménybe beválogatva nem volna képes arra, hogy mondanivalóját egyedül is kifejezze, ha más költők versei öveznék. Az oktáva önállósága – amiről föntebb volt szó – tehát roppant viszonylagosan értendő, mivel az egész vers léte környezeti feltételekhez van kötve.

Megkönnyebbülés, kis meghatottság, áhítat, csendes öröm: az Eszme kalandja és a kaland szerencsés befejeződése váltja ki ezt az érzést belőlünk. Ez az összetett érzés, mely hatalmába kerít bennünket a vers elolvasásakor, rokonságban van a katarzissal, de nem egészen azonos vele. A közös családfához tartozik, hogy egyik sem egyszerűen esztétikai érzés, mert az esztétikai érzés – és vannak, akik kétségbe vonják, hogy egyáltalán léteznék ilyen – a szép forma élvező befogadása nyomán keletkezik, itt pedig ennél többről van szó. (HELLER, 1972. 301–302) Erkölcsi igazság járul hozzá,

aminek jelentőségét a katarzis létrejövetelével Goethe nyomán Lukács hangsúlyozta, továbbá lelki-szellemi fölemelkedés, nemesedés részeséül is érezzük magunkat, mintha embervoltunkat magát éreznénk át teljesebben. A katarzis mégis a megváltoztató hatású megrázkódtatás érzése, sajnáljuk, sőt szégyelljük, hogy milyenek voltunk az élmény előtt, és arra érzünk indíttatást és ösztönzést, hogy más, új irányba forduljunk. (LUKÁCS, 1965. I. 758–759) Az *In Aeternum* viszont nem belső megváltozásra késztet, hanem éppen az eddigiekben való hűséges megmaradásra biztat. Az értékrögzítő, megerősítő érzés, ami árad belőle, nem azonos a katarzissal. Csak abban az esetben tartoznék a körébe, ha az *Átváltozások* szonettjei és általában Weöresnek a *Medúzá*-tól és az *Elysium*-tól a *Tűzkút*-ig kibontakozó nagy, érett pályaszakaszaiban írott versei a megváltoztatást sugalmaznák, a rilkei „változtasd meg önmagad" parancsát közvetítenék. Az alakváltozások színjátékában tündöklő, lényegében mégis azonos tartalmú Eszmény előtt azonban az örök és változatlan teljesség igézete lebeg. Ennek nemes, szép, fölemelő megőrzése és megerősítése nem vonható egybe a katarzis megrázkódtatáson és megszégyenítésen átvezető, sőt átkényszerítő megtisztító érzésével. A megőrzésre és megerősítésre felszólító meghatottság azonban nem méltatlanabb érzés a katarzisnál, és esztétikailag sem vall alacsonyabb rendű műalkotásra. Szerdahelyi István helyesen írta költészetesztétikájában, hogy „a művészi alkotás akkor is értékes hatást tud gyakorolni a befogadóra, ha ez a katartikus mozzanat elmarad, mert a befogadó ugyanúgy a »nembeliség« szemszögéből ítéli meg az ábrázolt élményeket, mint az alkotó . . ." (SZERDAHELYI, 1972. 180)

Az „ime az Eszme majdnem változik" persze nem azonos kijelentés avval, hogy változatlan marad, és egyáltalán nem változik. Az érzelmeket kiváltó szituáció, a költői kaland lényegéhez tartozik, hogy végletekig van feszítve: nem tét nélküli ez a kaland, hanem állandó kockázat emeli az értékét. E nélkül a feszültségteremtő kockázat nélkül elpattanna az

egész szonettciklus különös varázsa. Tételekre hullana szét, mint *A teljesség felé* bölcselkedő életparancsai. A romantikus-esztéta szemlélet hite és eszménye azonban mélyebben gyökerezik a prózai vademecum tantételeinél. Ebben a „majdnem"-ben benne van az egész kísérlet felelősségvállaló, nemes feszültsége: a lehetőség felső határáig kell elmenni. Az ajánlott világmegoldás nem a nirvánabölcselettel azonos itt már, hanem a teljességnek nevezett emberi lényeg eszménye köré szerveződik a teremtő, alkotó szellem kísérletező szenvedélyével. A megoldás maga a költészet, a sűrítés és létrehozás, amihez a meg nem alkuvó hitre van szükség, már-már megváltói küldetéstudatra és a patkolókovácsok és furulyafaragók mesterségbirtoklására. Ki kell bújni a görcsbe merevedő pózokból, és helyette el kell fogadni a játék önfeledtségét – s ha ez sikerül, akkor a hivatáshoz ragaszkodó költészet derűs lesz, és a derű elemét sugározza, még ha az élet legsötétebb árnyaival vagy éppen az elmúlással néz is szembe. Röviden összefoglalva, ez az a tét, ami kockán forog e költői kaland folyamán, ez tölt el várakozással bennünket, s mint amikor valakiért aggódunk, és egy veszélyes útról épségben hazatér, úgy érzünk a sorozat befejeződésekor megkönnyebbülést, kis meghatottságot, áhítatot, csendes örömöt.

A. F. Shand híres tétele szerint potenciálisan minden érzés érdektelen, ha az, ami kiváltja, nem nekünk váltja ki, hanem valaki másnak. (McKELLAR, 1968. 210) A vers felszínén ez az érzelmi közömbösség uralkodik, semmi izgalom és feszültség nem látható rajta. Az érzelem nekünk nyilatkozik meg, akik elolvassuk, a vers a maga kiváltó élethelyzet-leírásával van elfoglalva, és a belőle fakadó érzelem iránt közönyösen viseltetik. De mi, akik keresztülpillantunk rajta, és ellátunk lényegéig, mi az érzelem hatása alá kerülünk. Így működik a nem reflexív vers. A reflexív vers evvel szemben saját érzelmében érdekelt, a kiváltó helyzetet és a kiváltott érzelmet maga a költő, a vers alanya elemzi, az érzelem az ő számára nyílik meg, s ezáltal bennünket változtat legtöbbször

közönyös megfigyelővé. Nekünk objektív, külső és tárgyszerű marad. Van ennek előnye is, ilyenkor ugyanis fogékonyabbak lehetünk a formai megoldások kiválósága és szépsége iránt, mindjárt megakad a szemünk egy-egy nagyszerűen kiválasztott szón vagy remekül összeállított képen stb. A reflexív verset ilyen módon már csak akkor élvezzük, amikor elhárítjuk magunktól az érzelmet, ami árad belőle.

Mivel érezni nem más, mint benső kapcsolatban lenni, mint benne lenni, mint érdekeltnek lenni – Heller Ágnes részletesen ír erről, és felsorakoztatja az idevonatkozó nemzetközi szakirodalmat (HELLER, 1972. 138–151) –, ezért a reflexív vers számunkra való objektív, tárgyi mivolta mindig elmosódott és bizonytalan. De a mű termékeny és jótékony bizonytalansága ez. A bűvös szubjektum-objektum különböztető viszony (tudniillik az, hogy a lírai szubjektivitás az olvasó számára tárgyként adott) épül le – vagy legalábbis csökken a befogadás aktusában, amikor a kiváltott érzelem hatására involválódunk abban, amit a vers mond. A költői kalandot ennek révén nem kívülről figyeljük, hanem érzelmi elköteleződésünkkel érdekeltek vagyunk benne.

Innen visszatekintve most már feltárul előttünk, hogy a közeledések egész egymás fölé gyűrűző sorozatát teremti meg a vers. Ami statikus, kategoriális elemzéssel csupa egymásnak feszülő ellentétpárnak tetszett, arról a vers mélyebb megértésekor kiderült, hogy nem összevillanó antinómia, hanem egymás felé közeledés, egymásba olvadás: nem ellentétek szikrája, hanem a kiegyenlítődés és kiegyensúlyozódás tüze élteti a verset. Megállapítottuk, hogy a szonettkompozíció csonka, és csak két részből áll: hiányzik belőle a dialektikus mélyszerkezet. A ciklus befejező darabja csak tizennégy sorosnak nevezhető, J. R. Becher értelmezése szerint; de most már ennek működési szerepe is nyilvánvaló. Ez az egyszerűbb szerkezet elősegíti az érzelmi tartalomhoz eljutó keresztülpillantást, a szextett az érzelmet kiváltó szituációt magyarázza, de a fölkeltett érzelem hatására maga is megemelkedik; az oktáva és

a szextett nem ellentétezi, hanem kiegészíti egymást, s a két rész a vers összhatásában kiegyenlítődik.

Érdekeltségünket, a vershez való benső indíttatású közeledésünket mozdítja elő a nyelvi jelentésréteg szintjén a mondatrend említett többértelműsége: arra kényszerít ez, hogy a szó szoros értelmében részt vegyünk a jelentés megtervezésében és kialakításában. A többértelműség ilyenfajta hatása jól ismert a modern irodalomelméletben, mint ahogy Tordai Zádor rámutat erre Sartre-ról írott tanulmányában. (SARTRE, 1976. 273–274) Meg kell jegyeznünk, hogy a reflexív versnek ez a közelítő hatás is nagyon korlátozottan áll rendelkezésére, hiszen ott az értelmezés a vers alanyának szerepéhez tartozik, ezért inkább csak a szókincs, mint a mondatszerkezet síkján lehet többértelmű.

A közeledések következő gyűrűje a vers grammatikai és logikai alanyát fogja át. Az Eszme és birtokosa már nyelvtanilag és logikailag is összekapcsolódott, de a vers folyamán a rész-egész viszony többet jelent pusztán jelölő-helyettesítésnél. Az Eszme és birtokosa (a vers logikai alanya) abban a rétegben, amit itt értelmi tartalomnak neveztünk, s ami az ábrázolt tárgyiassághoz tartozik, tökéletesen egybeolvadnak egymással. Az Eszme átlelkesül a megszemélyesítések révén, a logikai alanyról pedig nem tudunk meg egyebet, mint hogy az Eszme bűvöletében él, nincsen külön léte, külön valósága. A vers magával ragadó érzelmi tartalma (ami ugyancsak az ábrázolt tárgyiasság része) minket is bevon a költői kaland izgalmába, és érdekeltségünket, involválódásunkat úgyis meg lehet fogalmazni, hogy ha nem azonosulunk is e kettős alannyal – tehát ha nem képzeljük is konkrétan azt, hogy mi vagyunk az Eszme birtokosai –, de legteljesebben együttérzünk vele. A két alany közeledik egymáshoz és egybeolvad, mi pedig érzelmileg kapcsolódunk ahhoz, ami avval a minőséggel történik, amit együttesen kifejeznek és megtestesítenek.

A közeledések végső gyűrűje már az előbbiek következtében jön létre. Ha a két alany egybeolvad, továbbá érdekelt-

ségünk teljessé válik, akkor a vers hatásában megszűnik az ábrázolt tárgyiasság értelmi és érzelmi rétegének különvalósága is. A vers az Eszme őrzőjének erőfeszítését ábrázolja, hogy az alacsonyabb, szellem nélküli szférák minden csábításával, kérlelésével, kényszerítésével, lehúzó erejével dacolva megtartsa alapvető azonosságát és megerősítse alapvető lételemét, amit éppen az Eszme és azon belül megnevezve az „örökderű" alkot. Aki a versek – immár az egész ciklus és távolabbról az egész kötet, sőt a *Medúzá*-tól és az *Elysium*-tól kibontakozó periódusok – szellemi kalandját átélte, lelkében átitatódik a derű elemével, és azt sugározza maga körül. Az alkotáslélektan és az irodalomtörténeti életrajz külön fejezetben tüzetesen elemezné ebben a folyamatban Weöres Sándor személyes szerepét, a költészettörténet és eszmetörténet szempontjából azonban fontosabb ennél a vers olvasói – de mondjuk ki: társadalmi – hatása és hatáslehetősége.

A versben megtestesülő magatartás, mely az Eszme őrzésével azonos, s az Eszme, mely „örök-derűs szerelme ünnepében" csúcsosodik ki, tételekkel hirdetett zártsága ellenére is a társadalom és közösség életsorsának közelében fejti ki működését. A közeledések versteremtő gyűrűsora evvel a legfontosabb közeledéssel válik teljessé – és evvel be is zárul a magyarázat köre. A vers és az egész versciklus nem nyilvánulhatott volna meg számunkra érzelemkiváltó szituáció gyanánt, ha nem érintett volna bennünket közelről az egész költői kaland értelme és jelentése. Az érzelmi érdekeltség csak a tiszta ornamentális formák természetében járhat együtt tartalmi közömbösséggel. Weöres Sándor alkotói korszakait viszont a tartalomteliség jellemezte, eszményéhez és értékeihez való ragaszkodás határozta meg az *Elysium* és a *Tűzkút* között, amikor kibontakoztatta itt tárgyalt műfajait és verstípusait a modern nem reflexív költészet hasznára.

PILLANTÁS A PSYCHÉRE

A *Psyché* több kiadása és hatalmas sikere után végérvényesen fölszámolhatjuk azt a hiedelmet, hogy Weöres Sándor a kevesek költője, a furcsa ínyenceké, akik abban lelik örömüket, ha keresztrejtvényfejtő buzgalommal láthatnak neki egy első, második, harmadik és negyedik olvasásra is zárva maradó irodalmi mű felnyitásához. Weöres Sándor könyvében nem kell a modern irodalom boszorkánykonyhájának titkait fürkészni: nyitott és világos lapjai feltárulnak bárki előtt, aki kész arra, hogy lelkét megszabadítsa előítéletektől, és átengedje magát néhány órára a mese varázshatalmának.

Persze nem gyermekmesék csodái kelnek életre ebben a könyvben, hanem amolyan „tizenhat éven felülieknek" való történetek, Boccacciót idéző epizódok. A kötet műfaját meg is jelölhetnénk azzal az olasz szóval, hogy „raccolta di novelle", vagyis elbeszélésgyűjtemény. De a *Psyché* mégis több ennél, szorosabban szerkesztett, szervesebben komponált könyv. Ha akarjuk, fölfoghatjuk verses regénynek is, olyannak, amit a *Délibábok hőse* óta már alig írtak. És a kötet versei a prózai írásokkal és jegyzetekkel kiegészítve csakugyan összefüggő történet lapjait rakják egymás mellé.

A történet Lónyay Erzsébetről szól, aki 1795-ben született, apja gazdag partiumbéli birtokos nemes volt, anyja viszont egy cigánykirály leszármazottja, akit egy Mailáth gróf fogadott örökbe. Lónyay Erzsébet Mária, harmadik keresztnevén Psyché, mesés ellentétekbe született, és hatalmas végletek közt nőtt fel. Egyszer a miskolci cigánysoron élt, máskor a ma-

gas arisztokrácia palotáiba lakott; hol egészen korán felébredő érzéki vágyaitól hajtott kalandokban engedelmeskedett a természet parancsainak, hol a regensburgi apácák leánynevelő intézetének aszketikus szigorúsága szabályozta életét. Aztán megismerkedett Maximilián Zedlitz báróval, egy sziléziai birtokossal, aki kalandos együttlétek és szakítások után elvette feleségül. Ez 1816-ban történt, és Psyché akkor már nyolc éve írt verseket. Mozgalmas sorsa a kor nagy művészeivel hozta kapcsolatba. Egy németországi utazás közben megismerkedett Goethével, találkozott Hölderlinnel, a Brunswick család jóvoltából Beethovennel kötött ismeretséget, itthon pedig Kazinczyt bájolta el furcsa, koraérett verseivel. Az 1820-as évek közepétől kezdve aztán egyre nagyobb érdeklődéssel fordult a kibontakozó reformmozgalom felé, különböző kisebb-nagyobb pénztámogatásokkal segítette a nemzeti ügyet. Lírájába azonban nem került bele a hazafias buzgalom, hanem a lélek rejtett tájain járt tovább, és a hétköznapok eseményei között marad. A nagyhírű kritikus, Toldy Ferenc meg is rótta hűvösségét. Közben öregedő férjében fölébredt a féltékenység ördöge, s már a jótékonysági cselekedetekben is férfiúi megcsalatásának eseményeit gyanította egyre növekvő mániával. Lónyay Erzsébet 1831 tavaszán váratlanul meghalt, s hogy a halálát okozó kocsibaleset véletlen műve volt-e, vagy a dühöngő férjé, azt ma már, csaknem másfél század távolából, nem lehet kideríteni.

Idáig tart a kötetből kiolvasható életregény vázlata. A színes és sikamlós, sőt „szemérmetlen" epizódok kiváló mulatságot szereznek az olvasónak – a könyv második rétege azonban nagyot fordít a történeten. Psyché nem halt meg 1831-ben, mert meg sem született, soha nem volt, s a történelmi nevek meg az agyafúrtan megszerkesztett hitelesítő mozzanatok ellenére merő kitaláció az egész mese, s Weöres Sándor gúnyosan szamárfület mutatva történelmi hiszékenységünknek, páratlan nyelvi persziflázsban állítja elénk a tizenkilencedik század elejét. Oly tökéletesen veszi magára a kor nyelvi

kifejezésmódját, hogy stíluskritikai elemzéssel nem is lehetne igazolni, hogy Psyché versei nem korabeliek. A nyelvi bűvészmutatványok, mondhatni, világszámaival találkozunk itt. Psyché kislányból érett asszony lesz, aztán öregedni kezd, s a versek természetrajza pontosan követi az életrajzi változást. A nyelvi travesztia néha többszörös. Psyché például elküldi verseit Toldy Ferencnek, a kor nagy kritikusának, s Toldy kritikai glosszában válaszol, az egyikben példaként pár soros verset rögtönöz Czuczor Gergely modorában – ebben a pár sorban azonban nem egyszerűen az történik, hogy Weöres amolyan „így írtok ti"-formán ír egy Czuczor-féle verset, hanem úgy utánozza Czuczor Gergely modorát, ahogy Toldy Ferenc utánozta volna a maga korában.

A könyvnek ezt az elsőnél semmivel sem kevésbé szórakoztató és mulatságos második rétege a nyelvi imitáció csodája. A parodisták mindig nagy sikert aratnak, akár színészeket, énekeseket vagy politikusokat szólaltatnak meg. Csakhogy utánozni csupán olyasvalamit lehet, ami létezik vagy létezett. Márpedig Psyché soha nem élt, s nemcsak ő, hanem az a versvilág sem született meg, ami a kor nyelvének megtévesztően pontos utánzásában e könyv lapjain föltárul előttünk. S itt vesz a kötet egy harmadik fordulatot. Most már nem mozgalmas életregény, nem is egy tizenkilencedik század eleji életregény imitációja, hanem egy életmód és életlehetőség virtuális megteremtése. Modellfelállítás. Nem imitáció, hanem kreáció. Megálmodása annak, hogy milyen lett volna egy késő rokokó, korai biedermeier irodalom egy szabad és független Magyarországon, ahol a poétákra nem a társadalom és a nemzet súlyos gondjainak közönséget megmozgató megfogalmazása hárul, hanem csak a szerelem, az öröm és a bánat mindennapi megnyilatkozásait kell versbe venniük. Annak megálmodása, hogy milyen lett volna egy európai színvonalú magyar irodalom, amely megengedheti magának a fényűzést, hogy csak nyelvében legyen magyar, s ne tematikájában is. A *Psyché* azoknak a verseknek utólagos megírása, amelyek múlt század

eleji magas irodalmunkból szükségszerűen kimaradtak. Ismerjük az akkori költők visszatérő panaszszavát, hogy mi mindenről szerettek volna még írni, ha a nyájas képzeletből – mint Eötvös írta – nem verte volna fel őket a „komoly valónak súlyos érckara". Nos, a *Psyché* ebben az összefüggésben annak a költészetnek tünékeny álomképe, amely olyan közegben él és fejlődik, ahol a társadalom politikai gondjaival nem kell az irodalomnak bajlódnia, mert megoldásukra felelős társaságok és hitelesen tudósító sajtó mozgósítja a közvéleményt.

Azon a tizenkilencedik századi nyelven, amit Weöres Sándor oly tökéletesen magára ölt, már csakugyan meg lehetett volna írni Lónyay Erzsébet európai rangú verseit, de abban a magyar társadalomban, amelyben a történet játszódik, mégsem jöhetett létre ilyen költészet. És ez a könyv, miközben mulattat, miközben elénk állít egy örömben és bánatban egyaránt bővelkedő asszonyéletet, fájdalmasan figyelmeztet egy irodalomtípus hiányára. Sokan elsiratták már elveszett vagy meg sem született naiv eposzunkat, a magyar Kalevalát, s Arany János önerejéből iparkodott pótolni azt, amit a történelem elmulasztott vagy szertefoszlatott. Weöres Sándor azt a stílust építi föl ebben a könyvben, ami a rokokó és a biedermeier között nem tudott kifejlődni nálunk, aminek Csokonaitól Ungvárnémeti Tóth Lászlóig megtaláljuk a nyomait, sőt néhány nagy versben jelentősége is nyilvánvalóvá válik, de ami egész életművet alakító erő mégsem lehetett a történelem szorításában. Azt a stílust építi föl, ami nemcsak irodalmi stílus lett volna, hanem életstílus is, tágasabb, szabadabb, levegősebb, mint amilyet a kor engedélyezett.

Korhű életregény, ragyogó imitáció, történelmi üzenet: íme a könyv egymást váltó és mégis egyszerre jelenlevő rétegei. Ismeretes az is, hogy maga Weöres Sándor tesztrendszernek tekinti könyvét. Lélektani próbának, ahol mindenki tudatállapotának megfelelően rakja össze az elé tett ábrákat és képeket. Ez a negyedik réteg, a könyv mindent elfogadó és

mindent relativizáló mozzanata, ami föloldja a történetiséget, és ami ellen határozottan tiltakozni kellene. De ennek a mozzanatnak ezúttal szerepe és értéke van, mert még egy szállal a játék áramkörébe kapcsolja az olvasót, és meggyőzi arról, hogy érte szól a harang, hozzá beszél ez a különös történet, és az ő tekintetét irányítja szabadabb, tágasabb vidékekre.

BIBLIOGRÁFIAI JEGYZETEK

(A *Csöngétől Pécsig* című fejezet jegyzetei a szövegben találhatók.)

APOLLODÓROSZ, 1977: *Mitológia*, Bp.
BAJCSA ANDRÁS, 1947: *Weöres Sándor. Sorsunk*, 549–558. l.
BÁNYAI JÁNOS, 1971: *Szó, kő, kavics* (Rába György versei). *Híd*, 2. sz. 165–173. l.
BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ, 1978: *Élmény és gondolat*. Bp.
BATA IMRE, 1964: *Vers és logika* (Weöres Sándor: *Tűzkút*). *Kritika*, 10. sz. 54–56. l.
BATA IMRE, 1964/a: *A Weöres-vers közelítése. Magyar Műhely*, 10. sz. 40–44. l.
BATA IMRE, 1968: *Egy versmodell természetrajza. Valóság*, 8. sz. 41–48. l.
BATA IMRE, 1970: *Weöres Sándor költészete. Jelenkor*, 631–639. l.
BATA IMRE, 1979: *Weöres Sándor közelében*. Bp.
BECHER, J. R., 1963: *A költészet hatalma*. Bp.
BENEY ZSUZSA, 1973: *Ikertanulmányok*. Bp.
BENJAMIN, WALTER, 1969: *Kommentár és prófécia*. Bp.
BODA LÁSZLÓ, 1939: *A Jung-féle lelki típusok*. Bp.
BONYHAI GÁBOR, 1968: *A Szarvas-ének szerkezetelemei. Kritika*, 1. sz. 29–41. l.
BONYHAI GÁBOR, 1976: *Értéknyelv. Magyar Filozófiai Szemle*, 4. sz. 591–616. l.
BORI IMRE, 1965: *Eszmék és látomások*. Novi Sad

BORI IMRE, 1967: *Két költő.* Novi Sad
BORI IMRE, 1970: *A szürrealizmus ideje.* Újvidék
CASSIRER, ERNST, 1980: *The Philosophy of Symbolic Forms I–III.* New Haven – London
CAUDWELL, CHRISTOPHER, 1960: *Illúzió és valóság.* Bp.
CHASSÉ, CHARLES 1954: Les Clefs de Mallarmé. Paris.
CHEVALIER, JEAN-GHEERBRANT, ALAIN, 1969: (ed.) *Dictionnaire des symboles I–III.* Paris
CZIGÁNY GYÖRGY, 1967: *Borsos Miklós és Weöres Sándor kapcsolata a zenével. Látóhatár,* 941–943. l.
DARABOS PÁL, 1975: *Hamvas Béla irodalom- és művészetszemlélete. Literatúra,* 3–4. sz. 188–208. l.
DOMOKOS MÁTYÁS, 1977: *Ugyanarról másképpen.* Bp.
ELIOT, T. S., 1966: *Selected Essays.* London
FÁJ ATTILA, 1978: *Kerényi Károly hatása a hazai és a nyugati magyar írókra.* in: *Kerényi Károly és a humanizmus* (Szerk. Saáry Éva és Szépfalusi István). Zürich
FISCHER, ERNST, 1964: *A romantika lényege.* Bp.
FÓNAGY IVÁN, 1959: *A költői nyelv hangtanából.* Bp.
FÖLDES ANNA, 1972: *A nő szerepe: főszerep.* Bp.
FÜST MILÁN, 1948: *Látomás és indulat a művészetben.* Esztétikai előadások. Bp.
FRYE, NORTHROP, 1973: *Anatomy of Criticism.* New Jersey
GAILLARD, OTTOFRITZ, 1961: *A dráma alaptörvényeiről.* Bp.
HAJDU ANDRÁS, 1964: *Még egyszer a „Bóbita" ritmikájáról. Magyar Műhely,* 7–8. sz. 44–58. l.
HAMER, ENID, 1936: *The English Sonnet.* London
HAMVAS BÉLA, 1943: *A láthatatlan történet.* Bp.
HAMVAS BÉLA, 1944: *A „Medúza". Diárium,* 2. sz. 21–23. l.
HAMVAS BÉLA, 1947: (szerk.) *Anthologia humana. Ötezer év bölcsessége,* Bp.
HARTMANN, NICOLAI, 1972: *Lételméleti vizsgálódások.* Bp.
HARTMANN, NICOLAI, 1977: *Esztétika.* Bp.
HATÁR GYŐZŐ, 1976: *Golghelóghi.* London

HEGEDÜS GÉZA, 1978: *A költői mesterség.* Bp.
HEGEL, G. W. F., 1979: *A logika.* Enciklopédia, I., Bp.
HELLER ÁGNES, 1970: *Hipotézis egy marxista értékelmélethez. Magyar Filozófiai Szemle,* 5. sz. 759–790. l., 6. sz. 1043–1077. l.
HELLER ÁGNES, 1978: *Az ösztönök. Az érzelmek elmélete,* Bp.
HÉRA ZOLTÁN, 1957: *Fatalista költő* (Weöres Sándor válogatott verseiről). *Népszabadság,* március 31.
HOGGART, RICHARD, 1957: *W. H. Auden.* London
HONTI JÁNOS, 1962: *Válogatott tanulmányok.* Bp.
HORNYIK MIKLÓS, 1967: *Műhelybeszélgetés a költészetről a „Hold és Sárkány" szerzőjével. Híd,* 1118–1134. l.
HORVÁTH JÁNOS, 1926: *Petőfi Sándor.* Bp.
HORVÁTH JÁNOS, 1951: *Rendszeres magyar verstan.* Bp.
HORVÁTH KÁROLY, 1965: *A műfordítás-irodalom. A magyar irodalom története,* IV. k. 558–564. l.
INGARDEN, ROMAN, 1977: *Az irodalmi műalkotás.* Bp.
JAKOBSON, ROMAN, 1969: *Hang – jel – vers.* Bp.
JÓZSEF ATTILA, 1958: (S. a. r. Szabolcsi Miklós) *Összes művei, III.* k. Cikkek, tanulmányok, vázlatok, Bp.
JUNG, C. G. 1958: *Psyche and Symbol.* New York
KABDEBÓ LÓRÁNT, 1980: *Az összegzés ideje* (Szabó Lőrinc 1945–1957). Bp.
KANT, IMMANUEL, 1966: *Kritik der reinen Vernunft.* Leipzig
KARDOS LÁSZLÓ, 1946: *Weöres Sándor új versei. Magyarok,* december, 799–800. l.
KARDOS PÁL, 1972: *Babits Mihály.* Bp.
KARDOS TIBOR, 1972: *Élő humanizmus.* Bp.
KARINTHY FRIGYES, 1957: *Utazás Faremidóba. Capillária.* Bp.
KECSKÉS ANDRÁS, 1981: *A vers hangzásvilága.* Bp.
KENYERES ZOLTÁN, 1974: *Gondolkodó irodalom.* Bp.

KENYERES ZOLTÁN, 1979: *Irodalom és társadalmi érték. Bevezetés az értékorientációs novellaelemzés módszertanába. Literatúra,* 4. sz. 421–428. l.
KERÉNYI GRÁCIA, é. n.: *Topográfia.* (h. n.)
KERÉNYI KÁROLY, 1973: *A mítosz és a technika lényegéről. Korunk,* 12. sz. 1843–1848. l.
KERÉNYI KÁROLY, 1977: *Görög mitológia.* Bp.
KIRÁLY ISTVÁN, 1970: *Ady Endre, I–II.* Bp.
KIRÁLY ISTVÁN, 1976: *Irodalom és társadalom.* Bp.
KISS FERENC, 1960: *Alkotás vagy öncsonkítás. Kortárs,* 7. sz. 95–125. l.
KISS FERENC, 1979: *Az érett Kosztolányi.* Bp.
KISS TAMÁS, 1935: *Weöres Sándor: Hideg van. Protestáns Szemle,* 5. sz. 263–264. l.
KODÁLY ZOLTÁN, 1974: *Visszatekintés, I–II.* Bp.
KOMLÓS ALADÁR, 1965: *A szimbolizmus és a magyar líra.* Bp.
KONCSOL LÁSZLÓ, 1970: *Tapogatózás Weöres Sándor világában. Irodalmi Szemle,* 101–105. l.
KOTTÁNYI ATTILA, 1946: *Az építészet. Mouseion.* A Magyar Esztétikai Társaság Évkönyve. 10–15. l.
KUNSZERY GYULA, 1965: *A magyar szonett kezdetei.* Bp.
LAZICZIUS GYULA, 1942: *Általános nyelvészet.* Bp.
LACKÓ MIKLÓS, 1981: *Szerep és mű.* Bp.
LENGYEL BALÁZS, 1948: *A mai magyar líra.* Bp.
LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, 1967: *Structural Anthropology.* New York
LUKÁCS GYÖRGY, 1965: *Az esztétikum sajátossága, I–II.* Bp.
LUKÁCS GYÖRGY, 1976: *A társadalmi lét ontológiájáról, I–III. Bp.*
MARTINKÓ ANDRÁS, 1977: *Teremtő idők.* Bp.
McKELLAR, PETER, 1968: *Experience and Behaviour.* London
MEZEI OTTÓ, 1978: *Mezőőrlak Gyöngyös mellett. Művészet,* 2. sz.

MIHÁLYI GÁBOR, 1980: *Peter Brook, a guru. Nagyvilág*, 6. sz.
MÖNCH, WALTER, 1955: *Das Sonett. Gestalt und Geschichte.* Heidelberg
NAGY PÉTER, 1965: *Rosta.* Bp.
NEMES NAGY ÁGNES, 1980: *Ekhnáton éjszakája* (A versről a költővel Lator László beszélget). *Jelenkor*, 9. sz. 833–840. l.
NÉMETH G. BÉLA, 1970: *Mű és személyiség.* Bp.
NÉMETH G. BÉLA, 1978: *Az egyensúly elvesztése* (A német romantika). Bp.
NÉMETH LÁSZLÓ, 1970: *Két nemzedék.* Bp.
PÉCZELY LÁSZLÓ, 1965: *Tartalom és versforma.* Bp.
RÁBA GYÖRGY, 1972: *Szabó Lőrinc.* Bp.
RÁBA GYÖRGY, 1981: *Babits Mihály költészete* (1903–1920). Bp.
READ, HERBERT, 1966: *The Meaning of Art.* London
RICHARDS, I. A., 1963: *Principles of Literary Criticism.* London
RÓNAY GYÖRGY, 1947: *A teljesség felé* (Jegyzetek Weöres Sándor költészetéről). *Vigília*, 494–501. l.
RÓNAY LÁSZLÓ, 1981: *A harmadik nemzedék irodalomszemlélete. Literatúra*, 1–2. sz. 184–197. l.
SARTRE, JEAN-PAUL, 1976: *Módszer, történelem, egyén.* Bp.
SCHELER, M., 1979: *A formalizmus az esztétikában és a materiális értéketika.* Bp.
SCHMIDT JÓZSEF, 1923: *A szanszkrit irodalom története.* Bp.
SCHÜTZ ANTAL, 1940: *A titkok tudománya.* Bp.
SCHWARZ, ERNST, 1978: (übersetzt und herausg.) *Laudse: Daudedsching.* Leipzig
SIMON ZOLTÁN, 1964: *Két mítosz. Gondolatok Weöres Sándor költészetéről a Tűzkút ürügyén. Alföld*, 734–738. l.
SOMLYÓ GYÖRGY, 1977: *A költészet vérszerződése.* Bp.
SŐTÉR ISTVÁN, 1979: *Félkör.* Bp.

SÜKÖSD MIHÁLY, 1958: *Weöres és világa. Kortárs*, 7. sz. 93–102. l.
CS. SZABÓ LÁSZLÓ, 1953: *Magyar versek. Aranytól napjainkig.* Róma
CS. SZABÓ LÁSZLÓ, 1977: *Két tükör közt.* Basel
SZABÓ ZOLTÁN, 1977: *A mai stilisztika nyelvelméleti alapja.* Kolozsvár
SZABOLCSI BENCE, 1959: *Vers és dallam.* Bp.
SZABOLCSI MIKLÓS, 1959: *Költészet és korszerűség.* Bp.
SZABOLCSI MIKLÓS, 1963: *Fiatal életek indulója.* Bp.
SZABOLCSI MIKLÓS, 1964: *Weöres Sándor új versei. Élet és Irodalom*, május 23.
SZÉKELY BOLDIZSÁR, 1964: *Házi feladat a Medeiáról. Magyar Műhely*, 7–8. sz. 66–80. l.
SZENTKUTHY MIKLÓS, 1947: *Weöres Sándor. Magyarok*, 9. sz. 605–615. l.
SZEPES ERIKA–SZERDAHELYI ISTVÁN, 1981: *Verstan.* Bp.
SZERDAHELYI ISTVÁN, 1972: *Költészetesztétika.* Bp.
SZERDAHELYI ISTVÁN, 1981: *A versritmus szemantikája. Magyar Filozófiai Szemle*, 3. sz. 380–396. l.
SZIGETI JÓZSEF, 1959: *Irodalmi tanulmányok.* Bp.
SZILÁGYI ÁKOS, 1975: *A Weöres-i magatartás. Kritika*, 9. sz. 20–21. l.
SZILÁGYI PÉTER, 1981: *Forma és világkép.* Bp.
SZŐCS GÉZA, 1973: *A parton Proteus alakoskodik. Korunk*, 12. sz. 1849–1857. l.
TAMÁS ATTILA, 1973: *Irodalom és emberi teljesség.* Bp.
TAMÁS ATTILA, 1978: *Weöres Sándor.* Bp.
TIMÁR GYÖRGY, 1958: *Mágia és népiesség* (Weöres Sándor: A lélek idézése). *Nagyvilág*, 12. sz. 1865–1869. l.
TINYANOV, JURIJ, 1981: *Az irodalmi tény.* Bp.
TŐKEI FERENC, 1980: (szerk.) *Kínai filozófia.* Ókor. Első kötet. Bp.

TÖRTÉNELMI JELENIDŐ, 1981: Szerk. Béládi Miklós. *Beszélgetések a magyar irodalom legújabb fejezeteiről.* Bp.
UJFALUSSY JÓZSEF, 1962: *A valóság zenei képe.* Bp.
VAJDA ENDRE, 1944: *Weöres Sándor: Medúza. Protestáns Szemle,* 6. sz. 180–181. l.
VAJDA ENDRE, 1946: *Weöres Sándor új könyvei. Válasz,* 278–279. l.
VÁRKONYI NÁNDOR, 1976: *Pergő évek.* Bp.
VAS ISTVÁN, 1981: *Mért vijjog a saskeselyű? I–II.* Bp.
VERES ANDRÁS, 1979: *Mű, érték, műérték.* Bp.
WEININGER, OTTO, 1913: *Nem és jellem.* Bp.
WELLEK, RENÉ, 1961: *A History of Modern Criticism I. The Later Eighteen Century.* London
WEÖRES SÁNDOR, 1939: *Vas István: Menekülő múzsa. Nyugat,* I. 123–124. l.
WEÖRES SÁNDOR, 1939/a: *Berczely A. Károly: Július. Nyugat,* I. 339–340. l.
WEÖRES SÁNDOR, 1943: *Egy ismeretlen nagy magyar költő. Ungvárnémeti Tóth László. Diárium,* 12. sz. 271–273. l.
WEÖRES SÁNDOR, 1971: *Önvallomás.* In: *Írói vallomások.* Szerk. Kabdebó Lóránt. Petőfi Irodalmi Múzeum. Bp.
WEÖRES SÁNDOR, 1972: *Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak? Filológiai Közlöny,* 3–4. sz. 467–473. l.
WEÖRES SÁNDOR LEVELEI
I. *Babits Mihályhoz* (Közli: Gál István. *Életünk,* 1973. 3. sz. 200–218. l.)
1. 1939. március 17.
II. *Kosztolányi Dezsőhöz* (Közli Gál István. *Életünk,* 1973. 4. sz. 294– 316. l.)
1. 1929. december 1.
III. *Fülep Lajoshoz* (MTA Kézirattár)
1. 1947. február 27.
2. 1959. április 9.
3. 1963. december 2.

IV. *Hamvas Bélához* (OSZK)

1. 1946. október 4.
2. 1946. november 7.
3. 1947. július 11.

V. *Kenyeres Imréhez* (A család tulajdonában)

1. 1944. február 29.

WOLKEMBERG ALAJOS, 1923: *Teozófia és antropozófia.* Bp.

ZALAI BÉLA, 1978: *Etikai rendszerezés: Esszépanoráma* (Vál. Kenyeres Zoltán). I. 942–954. l. Bp.

ZOLNAI BÉLA, 1957: *Nyelv és stílus.* Bp.

TARTALOM

CSÖNGÉTŐL PÉCSIG

I. AZ ELSŐ VERSESKÖNYVIG 9
1. A FELFEDEZÉS PILLANATA 9
2. GYERMEKKOR 12
3. ELSŐ VERSEK, ELSŐ ÍRÁSOK 27
4. VONZÁSOK ÉS VONZÓDÁSOK 38

II. AZ ELSŐ KÖTETEK ÉS A HARMADIK NEMZEDÉK 50
1. AZ ÖTTORONY VÁROSÁBAN 50
2. „HIDEG VAN" 57
3. „A KŐ ÉS AZ EMBER" 63
4. A NEMZEDÉK SZÁRNYÁN 72

AZ „ELYSIUM"-TÓL A „TŰZKÚT"-IG

I. KÖLTŐI FORDULAT 85
1. A SZEMÉLYISÉG FÖLÖTT 85
Az „orpheuszi" költészet próbája 85
A „tiszta" meditáció bölcselete 90
A kozmikus harmónia esztétikája 94
2. SZÜRREALIZMUS ÉS VISSZAVÉTELE 96
A logikai láncolat felbontása 96
Egy verstípus műhelytitka: „A sorsangyalok" 102
A kigyensúlyozódás és a dalforma 114

II. HOSSZÚÉNEKEK 124
1. ÉRZELEMELBESZÉLÉS VAGY ÉRZELEMSUGÁRZÁS? 124
A költői érzelemkifejezés nehézségei 124
A tárgyi-érzéki közvetlenség 128
A kísérlet irányai 131
2. A VERSSÉ VÁLT SZEMLÉLET 133
A mítoszi ihlet jellegzetességei 133
Feloldás a tragikum közelében 136
A Mária-motívum nagy versei 140
A cselekvés változatai 150

III. JÁTÉKVERSEK 160
1. A RITMUS SZÖVETTANA 160
A *„Magyar etüdök"* szerepe 160
Sorképzések 165
Hangzásérzékelés és ritmusfokozás 173
Szimultán ritmusok 176
Ritmus és kép: a belső ritmikai kör 185
2. A RITMUS JELENTÉSI HATÁRHELYZETE 190
A meghatározhatatlan jelentés 190
A ritmus szervező szerepe és feltáró jellege 195
Játékosság és derű 199

IV. SZONETTEK 208
1. „RÖGTÖL SZÍVIG MINDEN DALOL" 208
Weöres pályaszakaszai és a *„Tűzkút"* 208
A szonett mélyszerkezete 213
A modern magyar szonett útja 215
Weöres korai szonettjei 226
2. „REJTETT KINCSEK SZÁZADÁT..." 231
A *Marsyas és Apollon* és a *Hephaistos* 231
Mallarmé és a Mallarmé-hatás 240
Az *Ünnepélyes szónoklat* 249

3. A PRÓTEUSZI ÉLET JELENTÉSE 252
Az alakcsere kritikai fogadtatása 252
Költészet és szabadság: a *Proteus* 257
A ciklus íve: alászálló és fölemelkedő ága 267
4. A DERŰ MEGTERMETT HARMÓNIÁJA 285
Az animus-anima motívum 285
„Haláletika" 304
A szintézis verse 317

PILLANTÁS A PSYCHÉRE 335

BIBLIOGRÁFIAI JEGYZETEK 343



SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ
FELELŐS VEZETŐ
ILLÉS ENDRE IGAZGATÓ
A KIADVÁNY
A PÉCSI SZIKRA NYOMDÁBAN
KÉSZÜLT PÉCSETT, 1983-BAN
MUNKASZÁM 82-6011
FELELŐS VEZETŐ
SZENDRŐI GYÖRGY IGAZGATÓ
FELELŐS SZERKESZTŐ DOMOKOS MÁTYÁS
KÉPSZERKESZTŐ ZSOLDOS VERA
MŰSZAKI VEZETŐ GINÁCS LÁSZLÓ
MŰSZAKI SZERKESZTŐ OSZTERHUBER ETELKA
A BORÍTÓ- ÉS KÖTÉSTERV URAY ERIKA MUNKÁJA
WEÖRES SÁNDOR FÉNYKÉPÉT
MOLDOVÁN DOMOKOS KÉSZÍTETTE
MEGJELENT 18,12 A/5 ÍV TERJEDELEMBEN,
1 LAP MELLÉKLETTEL
ISBN 963 15 2469 8 / SZ 3851-1-8385