

„A teljesség felé”
Tanulmányok Weöres Sándorról

Műhelytanulmányok

I. évfolyam

1. „Hullatja levelét az idő vén fája...”
Tanulmányok Arany János születésének 200. évfordulójára
Szerkesztő: Balogh Csaba – Windhager Ákos

„A teljesség felé”
Tanulmányok Weöres Sándorról

Impresszum

Műhelytanulmányok I. évfolyam/2.

Sorozatszerkesztő:
Kocsis Miklós – Kucsera Tamás Gergely

„A teljesség felé” Tanulmányok Weöres Sándorról

Szerkesztők:
Balogh Csaba – Falusi Márton

Olvasószerkesztő:
Balogh Csaba

© Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2019

© Szerkesztők, 2019

© Szerzők, 2019

ISBN 978-615-5869-34-1

MMA MMKI
1121 Budapest,
Budakeszi út 38.

A kiadásért felel Kocsis Miklós, az MMA MMKI igazgatója.

Tartalomjegyzék

Kenyeres Zoltán: Weöres Sándorról másképpen	7
Falusi Márton: Modern? Posztmodern? Orfeuszi? Próteuszi? Fogadtatástörténeti dilemmák a Weöres-életműben	13
Kabdebó Lóránt: <i>Fairy Spring</i>	27
Szilveszter László Szilárd: „Barátaim az állatok / s az emberfölötti áramok” Természet és transzcendencia Weöres Sándor verseiben	33
Nagy János: Weöres Sándor teremtő nyelvéhez	43
Farkas Attila: A hatalom képei: politika Weöres Sándor drámáiban	53
Huszár Lajos: Vers és zene, ritmus és forma – zeneszerzői szemmel	65
Kende Katalin: Weöres Sándor és Várkonyi Nándor kapcsolata a Várkonyi-hagyatékban lévő dokumentumok alapján	83
Szirtes Gábor: „Ragyogó porodba vetem szívemet...” Weöres és Pécs, Pécs és Weöres	91

Kenyeres Zoltán

Weöres Sándorról másképpen

Az 1920-as években az avantgárd mozgalmak diadalukat élték szerte Európában, harsány programjaik önhitt magabiztossággal jelentették be végső győzedelmüket a fátyolos szépségű impresszionizmus felett, amikor nálunk még a *Nyugat* szerény elő-modernsége is sok értetlenséget váltott ki a naturalista realizmusnál megrekedt úgynevezett művelt közönség körében. Ady elismertetéséért még mindig küzdeni kellett, Kassák és kis köre az ízléskultúra peremvidékén izolálódott. Márai, aki ebben az időben éveket töltött Párizsban, hazuról hozott irodalomtudásával semmit nem vett észre az európai változásokból. Az akkor megjelenő második nemzedék, Illyés Gyula, Németh László generációja új formák helyett új témavilágot keresett a vidéki magyarság szociális problémái között. Az évtizedfordulónál, 1929-ben semmi jel nem mutatott arra, hogy változások készülődjenek, valami hasonló ahhoz, ami az 1910-es évek elején végbement. Az a szerény kis verseskötet, amelyben egy újabb színre lépő nemzedék adott első életjelet magáról, aztán végképp nem arra vallott, hogy most aztán jönnek a legújabbak, akik fölkaparják az állóvizet.

Jóság címmel közreadott bemutatkozó kötetüket a legjobb indulatú kritikák is bágyadtnak, bátortalannak és erőtlennek nevezték. Lakatos Péter Pál, Sükösd Ferenc, Vajda János, Forgács Antal, Radnóti Glatter Miklós, Dán György, Wagner György, Kalmár Magda, Fekete Alfréd: így következtek a nevek a címlapon. A nagyobb közönség számára közülük csak Radnóti neve maradt fenn, néhányukat aztán nem is annyira a következő években valóban kibontakozó harmadik nemzedék költészetéből ismerjük, hanem más vonatkozásban, mint például József Attila életében játszott szerepük alapján. Ilyen volt Lakatos Péter Pál, akiről legutóbb Lengyel András írt kitűnő tanulmányt. De Radnóti Miklós mellett a harmincas évek elején aztán sorban megjelentek azok is, akik vele együtt jelentős költészetet teremtettek, s tovább vitték a *Nyugat*, ha nem is adys, semmiképpen nem adys hangját, hanem a Babits-Tóth Árpád és kisebb részben Kosztolányi nevével jelölhető hangvilágot, nyelvtönust, érzelmi hangoltságot. Remekművű költészetek jöttek így létre a következő évtizedekben, nagy kár értük, mert a jelenlegi versolvasótudatban alig szerepelnek. Vas István, Zelk Zoltán, Jékely Zoltán, Kálnoky László, hogy Rónay Györgyöt, Takáts Gyulát, Hajnal Annát, Devecseri Gábort már ne is említsem.

Ám ebből a gazdag és kiváló nemzedékből a legutóbbi évtizedekre, a mai korra egyetlen név maradt igazán élő, mégpedig minden kritikai és irodalomtörténeti unszolás nélkül, és ez Weöres Sándor. Sőt, tulajdonképpen a XX. század második felének egész költészetéből ő szól legelőbbben a magyarul tudóknak. Pedig Piliinszkytől Juhász Ferencig hosszan lehet sorolni a következő költőnemzedékekből azoknak a neveit, akik a legmagasabb színvonalon vitték tovább a magyar költészet hagyományait, és teremtettek új irányokat. Juhász Ferenc egészen új nyelvet hozott létre, bevonta a biológiai világegyetemet a költészet képvilágába, az egysejtűektől a növényburjánzásokig, a tenyésző élet csodáit hozta el. Ilyen nyelvertermő költő

utoljára Vörösmarty volt, aki diadalra vitte Kazinczy nyelvújításának nyelvét, ilyen nyelvteremtő költő volt Ady Endre, aki eltalált valami megnevezhetetlen, ősi hangot, amelyben mindnyájan magunkra ismerünk.

És mégis Weöres Sándor és Weöres Sándor. Pedig sokan még a nevét sem tudják pontosan kiejteni. Cs. Szabó László egyszer egy londoni interjúban meg is kérdezte tőle: azt felelte, vörös, két ő-vel, mint ökor.

És akkor evvel el is kezdődik a magyarázat: a zsenialitás, mint megmagyarázó minőség: amelyet persze csak megnevezni lehet, de nem lehet tovább magyarázni. Elhinni sem kell, mert mindenki érzi, aki találkozik vele.

1929 áprilisában Kardeván Károly érezte ezt először, aztán mindenki, máig. Kardeván Károly a *Pesti Hírlap* szombathelyi tudósítója volt, az volt a feladata, hogy legalább egyszer egy héten találjon valami említésre méltót a dunántúli városban, amellyel néhány bekezdésnyi fehér helyet be lehet tölteni betűkkel a nagyétvágyú olvasóknak. De ezen az áprilisi héten semmi nem történt az álmos kisvárosban, már elkeseredett, amikor fölötölt benne, bemegy az iskolába, hátha ott talál valamit. Kis, ványadt fiúcskát vezettek elé. – Sanyika, mutasd meg a bácsinak verseidet – cirógatta meg a gyerek fejét az igazgató. Kardeván Károly elámult. A paksamétát azonnal postázta a szerkesztőségbe, Bónyi Adorján, az irodalmi szerkesztő (vagy negyven regényt írt, ki emlékszik rá?) pedig nyomban betette a következő vasárnapi számba a versek felét, egy héttel később közölte a többit is. Néhány hónappal később, az édesapja, kvietált katonatiszt elvitte magával Budapestre, akkor kapta első hosszúnadrágját. Tizenhat éves volt. Hogy öntudattal tudott-e magáról valamit, nem tudjuk, mindenestre szerét ejtette, vagy talán csak a véletlen műve volt, de találkozott Kosztolányi Dezsővel. A gúnyos, cinikus, délceg Kosztolányi nézte a lötyögős nadrágú kis ványadékat, és tíz perc alatt megérezte a csodát. Később Babits is. És mindenki. Weöres volt első és egyetlen magyar költő, akinek semmit nem kellett harcolnia. Harcolnia? A kisujját sem kellett kinyújtania az elismerésért. Kodály kórusművet írt első verseinek egyikére, az *Öregek* Kodály egyik legszebb kórusműve. Akik később, 1947-48 táján egy időre félreállították és a népi demokrácia ellenségét keresték benne, azok sem vonták kétségbe rendkívüliségét. Tanú vagyok Lukács György véleményére.

Én úgy nőttek fel a szülői házban írók, művészek között, hogy ő volt a mérték, az összemérhetetlen mérték. De mindenki így volt vele. Réz Pál, a régi Szépirodalmi Könyvkiadó egyik főszerkesztője – neve egy fogalom az irodalmi életben – azt mondta egyszer, hogy soha nem irigykedett semmire és senkire, hacsak nem az olyan abszolút zsenire, mint Mozart. Vagy az olyan felfoghatatlan zsenire, mint a Weöres Sanyi. És hosszan lehet sorolni a hasonló történeteket. Egyszer Kormos Istvánval álltam a New York kapujában, éppen indulni készültünk, amikor azt mondta, tudod, ha zsenivel akarok találkozni, csak fölmegegyek a Weöres Sanyihoz.

Weöres költészetének és nemcsak a költészetének, hanem egész lényének jellegadó lényege a zsenialitás. Ez átjárta, de nem úgy, hogy áradt volna belőle, hanem csak úgy, hogy volt. És a zsenialitás mellett van még egy lényege, még legalább egy, mert lényegből sem egy van, hanem sok, és még ugyanannak a teremtménynek is többféle lényege valósulhat meg egyszerre és ugyanabban az időben. Weöres Sándor személyes lényének és költészetének ilyen másík és második lényege a derű.

A zseni jellegadó minőség, de éppen ebben a pozíciójában soha nem áll egyedül, hanem egyszerre létezik és van, és ugyanakkor áttűnik, átcsúszik egy másik minőségbe, és ezt a kettőt együtt és egyszerre kell érzékelnünk, ha beszélni akarunk róla. Ami persze aligha lehetséges, és néha nem is kell, néha jobb, ha csak az egyiket nevezzük meg. A zseni nagyon gyakran átcsúszik a gonoszba. És ilyenkor legtöbb esetben inkább csak azt az utóbbit szoktuk emlegetni. Amikor azt mondjuk, hogy az örült Néró, akkor ebben a kifejezésben próbáljuk szublimálni a két egymásba áttűnő minőséget, a zsenit és a gonoszt. Nem vagyunk képesek elviselni a feltörő kognitív disszonanciát, ezért inkább kitalálunk egy harmadik minőséget, és ebben megnyugszunk. Se nem zseni, se nem gonosz, hanem örült. A zseniről alig lehet valamit mondani az állapot és pozíció megnevezésén túl, a gonosszal pedig nem szívesen nézünk szembe.

És Weöres zsenialitása? Igen, az is áttűnik, átcsúszik, egy másik pozícióba, de nem a gonoszba, hanem ellenkezőleg, a jósnak egy naiv, szelíd és kicsit furcsa, néha megmosolyogtató, néha megható és néha talányos megjelenésébe. A jósnak ez az a hétköznapiól eltérő formája – persze a hétköznapiokban nagyon ritkán találkozunk a jószág bármilyen formájával –, szóval, a jósnak ez a fajtája az, amelyet Dosztojevszkij félkegyelműnek nevezett. Nem kell összehúzni a szemöldököt, nem kell felcattanni, nem kell megharagudni arra, aki kimondja, igen, Weöres Sándor zseni volt és félkegyelmű volt a szónak miskini, felemelkedett, légies, szinte éteri és nagyon szeretni való értelmében. A regény eredeti orosz címe „Igyiöt”, ami görög eredetű szó, az Oxford-szótár két szóval fordítja, own és private. A régi görögöknél azt jelentette, hogy olyasvalaki, aki nem vesz részt az állam ügyeiben, aki magában van, a maga útját járja. Kuncz Aladárnak van egy nagyon szép Dosztojevszkij-tanulmánya, 1924-ben jelent meg a *Nyugat*-ban, ebben írja, éppen evvel a regénnyel kapcsolatban, hogy Dosztojevszkij hitte és minden szavával hirdette, hogy a Jóság útban van.

Weöres zsenialitásának ez a másik minősége az egy ilyen naiv és idióta hit a szelídségben és jószágban. (A nemzedék beköszöntésének kis, elenyészett versgyűjteménye is ilyesmi irányban indult el.)

Weöres nem volt hétköznapi lény, persze az is volt, tudta, mi történik körülötte, lehetett politizálni vele aktuális eseményekről, de a reakciói néha egyszer csak földöntúliak voltak, értelmetlenek és tulajdonképpen meghatóak. Amikor első lakásunkba költöttünk a feleséggel, meghívtuk őket. Kisfiam eléjük futott az előszobában (a kisfiam ma az ELTE Angol-Amerikai Intézetének igazgatója), szóval eléjük szaladt, Sándor pedig kedvesen felém fordult: – Mit olvas? – kérdezte. – Sanyikám, hát még csak hároméves! – Na jó, jó, de mit olvas?... És ő írta a világ legédesebb, legszebb, legtüneményesebb gyerekverseit, a gyerekmondókák százait. Kodály lejegyzett dallamokat, dallamtöredékeket, és elküldte neki, hogy írjon hozzájuk szövegkíséretet. Így születtek ezek a gyönyörűségek. Béres Ilona mesélte egyszer, hogy a rádióban a rendezője arra kérte, hogy itt és itt, ezt a három sort fordítva mondja el, hátulról előre. Napokig tanulta a szöveget, de, mondta, a Weöres-szöveg így, fordítva is gyönyörű volt.

Gyönyörű volt, mert a zsenialitás előlről hátrafelé és hátulról előre is átsugároz anyagán, és felemel valami megnevezhetetlen magasságba. És erről a magasságról

utak vezetnek tovább, kijelölhető és megnevezhető utak. Az egyiknek az a neve, hogy metafizikus értékvilág, egy másiknak az a neve, hogy ironikus világnézet. Weöres nem ezeket választotta, hanem egy harmadikat, a derűt és játékot, mert a félkegyelműbe áttűnő zsenialitás pozíciójához ez illet legjobban. Nem a metafizika komor doktrinársége és nem is az irónia kétségbeesett mindent-tagadása.

A metafizikus azt mondja (és itt nem egészen szó szerint, de jóformán mégis idézem Richard Rorty felfogását, hogy az idő fölött léteznek fontos instanciák. Ott van az igazság fogalma, a szükségszerűség, a lényeg, amihez igazodnunk kell. Éles választások előtt állunk. Jó és rossz. Igaz és hamis. Vagy-vagy. A XX. század a metafizikusan tetelezett eszmék jegyében indult nálunk. Babits metafizikus volt. Lukács György metafizikus volt, igaz, előbb még rákérdezett, előbb még bizonytalankodott, Hebbelt idézte, ha Isten közém és az általam elvégzendő feladat közé a bűnt helyezte, ki vagyok én, hogy elkerüljem. Lehet-e keresztülhazudni magunkat az igazsághoz? 1919-ben aztán választott, ha egyszer a bűn és a hazugság vezet a végső igazsághoz, a végső jóhoz, akkor önmagunk erkölcsi bukását vállalva is vállalnunk kell a hazugságot és bűnt. És nemcsak a politikában, hanem az esztétikában is vállalta az éles, kérlelhetetlen választásokat: Kafka oder Thomas Mann. Minden messianizmus metafizikus, de nem minden metafizikus messiánikus. Ifjúkori barátja, aki tőle eltérően soha nem avatkozott bele a gyakorlati politika világába, Fülep Lajos szintén metafizikus volt. Évfolyamtársaimat valósággal megbabonázta, hívtak, járjak az előadásaira, azt hiszem, életre szóló veszteség, hogy nem hallgattam rájuk, és csak évekkel később ismerkedtem meg vele. Weöres Sándor és Amy vittek el hozzám. Folyt a beszélgetés, egy darabig csak hallgattam, aztán egy idő után szerettem volna én is bekapcsolódni. Chagall... – kezdtem bátortalanul egy mondatot, de a név kimondásán nem juthattam túl, mert Fülep Lajos, megtermett fehér szakállú aggastyán az asztalra ütött nagy, erős kezével. – Chagall nem festő! – kiáltotta. Aki azt mondja, Chagall, nem mondhatja azt, hogy Picasso. Picasso festő, Chagall nem festő. Weöres Sándor áhítattal tisztelte évtizedeken át Fülep Lajost, gyanítom, *A hallgatás tornyának* verseit ő szelektálta, de Weöres soha nem mondott volna ilyesmit. Weöres nem volt metafizikus.

De ironikus sem volt. Itt megint Rortyhoz fordulok. Az ironikus azt mondja, hogy az idő fölött nincsen semmi. Nincs örök igazság. Nincsenek örökké érvényes fogalmak. A kulcsjelszó nem az, hogy szükségszerűség, hanem az, hogy esetlegesség. Kontingencia. Az idősebbek talán emlékeznek még, hogy a 60-as években, a 70-es évek elején volt egy művészi értékeket eldöntő varázsszó, a groteszk. Örökényt a groteszkjei miatt szerettük, a groteszk mesterének tekintettük. Weöres is megpróbálkozott vele, egyik remeke a *Le Journal*. Amiben nem voltak fellelhetők a groteszk formák jellegzetességei, azokat fanyalogva félretoltuk. Kisvártatva aztán megjelent egy újabb varázsszó: az irónia. Mindenben iróniát kellett keresni, az értők és kifinomultak számára ott kezdődött a korszerű modernség, ahol ki lehetett mutatni az iróniát. És mivel a magyar irodalomkritikusok többsége filozófiailag nem volt eléggé iskolázott, az ironikus beszédet összekeverték a humor és gúny különféle megjelenéseivel. Akik viszont olvasták Kierkegaard-t, azok tisztában voltak avval, hogy az irónia egyáltalán nem vicces. Az igazi irónia egy tragikus létállapot kifejeződése.

A humor leleplez, a gúny nevetségessé tesz, de mindig valaminek a nevében tesz nevetségessé, valaminek a nevében leplez le, valaminek a nevében ítél el. Valami szilárd és pozitív nevében. Az igazság nevében, a jövő nevében, a helyes életcélok és helyes társadalmi kiformalódások nevében teszi. De mi van akkor, ha ezek az eszmények megfakulnak, kifogynak, megfagynak, eltűnnek. Mibe kapaszkodjunk, amikor úgy érezzük, hogy belekerültünk egy nagy és végtelen gödörbe? Hová forduljunk végső kétségbeesésünkben? Minden szertefoszlik, eltűnik, megsemmisül, nincs eszme, nincs érték, nincs semmi. És akkor valamibe még mindig belekapaszkodhatunk, amikor hullunk és zuhanunk. Egyvalami még mindig megmarad. Az Isten még mindig ott van, öbele még mindig belékapaszkodhatunk. És mi van, amikor már Isten sincs? Hát ez a nem stilisztikai, hanem egzisztenciális értelemben vett irónia állapota. Tévednek, akik azt képzelik, hogy az irónia nem egyéb, mint a humor és gúny egyik formája, az a forma, amikor mondjuk is meg nem is, amikor mást mondunk, mint gondolunk. Nem, az irónia az emberi léttragédia végső nyelve, a végtelen és abszolút negativitás. Kierkegaard így elemezte, és így elemezve el is utasította az ebben az értelemben felfogott iróniát. És Weöres Sándor sem ezt a nyelvet választotta.

De nem volt metafizikus sem. A *Mária mennybemenetele* nekem a legszebb és legáhitatosabb keresztény vers a magyar költészetben, pedig kicsoda ide tartozó költészetünk van. Mégsem metafizikus költészet az övé, hanem a zsenialitás félkegyelműségi oldalán létrejövő, azon az oldalon létrehívott derű adja költészetének összetéveszthetetlen jellegét. A derű a cél nélküli és idő nélküli pozitívitás. Nem vídám, a vídámsággal sem szabad összekeverni. A vídámságot mindig valami külső hívja elő. A tréfa, a vicc éppen úgy, mint a gúny és a szatíra, mindig valami külsőre irányul. A derű pedig belső. Igen, ahogy az idióta görög szó jelentését az angol értelmező szótár magyarázza: own, private. Inkarnálódhat versekben, festményekben, akár iparművészeti tárgyakban is, témájában pedig lehet szomorú, sőt, tragikus, de a belső derű csodával határos minősége megmarad benne, és megérint, ha megérintjük. És megmaradhatott még abban az infernális évszázadban is, amelyben Weöres élt, abban a világban, abban a szörnyűségből szörnyűségbe bukó évszázadban? Igen, ehhez kellett félkegyelműnek lenni, a félkegyelmű mosolya kellett hozzá, és a zseninek a zseniális szeme. Mert a költészet minden félreértés ellenére nem a szavakat formáló szájé, hanem a jelenségek mögé látó szemé. Ahol a jelenségek feloldhatatlan szorítása mögött feltűnik a „minden-lehet”, és a „minden-mindenné átváltozhat” dimenziója, ahol minden forma ledobhatja alakját, és átalakulhat, és lehet belőle egy másik. Ahol a minden egyes egyszersmind azonos minden másikkal. És ahol nincs is egyik és nincs is másik. A világ egy nagy Próteusz, aki már nem is a parton alakoskodik, hanem mibennünk, mindnyájunkban. Az átváltozások és átváltozhatóságok végső reményt adó derűjében.

Amit nem tudok megfejteni, az Weöres mai roppant népszerűsége. Miért őt olvassák ilyen sokan, miért róla tartanak most és éppen itt tudós konferenciát, amikor sok nagy költőnk közül ő a legkevésbé ide – a mai világba – illő költő. Ha újabb kori politikusaink tönkre nem tették volna, akkor itt leírnék egy európai szót, amelyet eleink, a régi magyarok, Kossuth, Eötvös, Kemény, Deák a szabadelvűség magyar szavával kapcsoltak össze, és ez a szó: a liberalizmus. Weöres egész költésze-

te a liberális szabadság „minden lehet” mámorát sugározza. Ha a liberalizmusnak zárójelbe tesszük a gazdaságpolitikai és zárójelbe tesszük a manapság eltorzított politikai jelentését, akkor azt lehet mondani, hogy Weöres költészete a liberalizmus költészete, a liberalizmus megtisztult, öndogmatikájától is megtisztult költészete. Ez a minden keserűséget is magába foglaló, félbolond derű nem más, mint az átváltozások, formacserélések és az élethelehetőségek sokszerűségével és összevissza kevertségével megvalósított szabadság világa, mely a politikai hatalomnál mindig nagyobb szellemi hatalom területén teljesedik ki, és érinti meg szelíden, és mégis átformáló erővel az olvasók generációit.

Falusi Márton

Modern? Posztmodern? Orfeuszi? Próteuszi?

Fogadtatástörténeti dilemmák a Weöres-életműben

Sem hétköznapi, sem magasztosabb feladat elé nem nézhet az irodalomértés, mint hogy tárgyát, az irodalmat, a maga teljességében legyen képes szemügyre venni. Amikor kutatóintézeti koncepciómban¹ azt a kihívó feltételezést fogalmaztam meg, hogy Weöres Sándor költészete afféle „őstojás”, amelyből a későbbi poétikai szemléletmódok mind kibonthatók, valójában a kortárs magyar irodalomértés látványos töredezettsége, sőt töredékessége mögött halványan derengő teljes képpért jelentettem be igényt – talán nem csupán a magamét. Hallom ám a tudós pengék fenekedését, s a ruhák zizzenését, ahogy ki-ki edzett kése után kap. Ugyan, mi-féle teljes kép rajzolható ki a nagyelbeszélések és koherens monográfiák utáni XXI. században? Olyasféle, amely az irodalomtörténeti értékítéletet nem szolgáltatja ki mindenestül az uralkodó irodalomtudományi paradigmának. A Weöres-életműről ugyanis elmondhatjuk, hogy tudományos feldolgozottsága – jelentőségéhez mérten – meglehetősen szegényes, ugyanakkor nincs még egy magyar költő, akinek a hagyományba illesztése – a kanonizálás alapjául vett esztétikai kód szerint – ekkora változatosságot mutatna. (Leszámítva Ady Endrét, ő viszont kevésbé poétikai, inkább eszmetörténeti bázisról mutatja különböző arcait. Arany János megítélése pedig inkább alkotói korszakai és műfajai szerint módosul.) Noha a Weöres-recepció alapfogalmai rögzültek, e fogalmak értelmezése és történeti analízise – vagyis annak bemutatása, hogy e líra miből merít és kiben talál örökösére – azonban nyitott, állandóan alakul, sőt bátran hozzátehetjük: tisztázatlan. Ha áttekintjük a Weöreszakirodalmat, tapasztaljuk, hogy ugyanaz a stílári ismérv gyakran homlokegyenest ellentétes következtetésekhez vezet az elemzőt. (Jóllehet Ady költészetéből is kiolvasták már „az önálló világgá felnövesztett szubjektumot”² és a „felfokozott individualitás kritikáját”³ egyaránt, a századelő nagy költőjének oeuvre-je mégis integránsabb maradhatott.) Ennek magyarázata elsősorban nem Weöres költői gazdagságában, többszólamúságában keresendő – ilyenre bőséggel akadnak példák a magyar irodalomtörténetben –, hanem az életmű pozícióját a másodmodernség és a (korai) posztmodern között kijelölő határhelyzeti szerepben.

A *Psyché* ugyanabban az évben látott napvilágot, mint Oravecz Imre *Héj* című kötete, 1972-ben, majd egy esztendővel később kikerült a nyomdából Tandori Dezső emblematikus könyve, az *Egy talált tárgy megtisztítása*. Ez a sűrűsödési pont szinte felkínálta magát: a korszakalkotó művek egy új korszak nyitányát vezényel-

¹ FALUSI Márton: Az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet irodalmi alapkutatói koncepciója file:///C:/Users/falusi.marton/Downloads/Falusi_M%C3%A1rton%20(4).pdf

² Lásd többek között SCHWEITZER Pál: *Szerelem és forradalom. Két életszféra egységesülése Ady költészetében = Irodalomtörténet*, 1974, 2. sz., 355–384.

³ Lásd EISEMANN György: *Modernitás, nyelv szimbólum = A magyar irodalom története II.* Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Gondolat, 2008, 699–703.

jék. Weöres poétikáját emiatt kellett az utóbbi évtizedben akként azonosítani, hogy poszttextusai a par excellence posztmodern műalkotásokban manifesztálódnak – avagy ellenkező irányból: a Weöres-versekre egyes posztmodern műalkotások pre-textusaiént ismerjük rá –, ami egyszerre befolyásolta a nagy előd, a kortárs utódok és e két dimenzió közé hidat verő irodalomértés karakterét. Sőt a Weöres-értelmezéseknek alkalmasint demonstrálniuk kellett, hogy a modernitás és a posztmodern közötti törés mind a költészettörténetben, mind az irodalomértésben *roppant éles*.⁴ E kontextusban Weöres – a „kettévált modernség” elméletének megfelelően⁵ – radikalizálta a versszelf József Attila és Szabó Lőrinc poétikáiban tetten ért centrumvesztését és poszthumanista egzisztenciáját. Ahogy Schein Gábor elvi élel papírra veti: „[Weöres költészete] Szabó Lőrinc és József Attila után még gyökeresebben szakít a magyar költészetet mindaddig meghatározó humanisztikus elképzelésekkel, amelyek az emberi minőség uralma alá rendeltek minden létezőt.”⁶ De ugyanígy markáns példa, amit Harmath Artemisz a *Psychéről* ír. „A *Psyché* gazdag értelmezhetőségének kulcsát, egyben posztmodernitását abban látom, hogy a mű [a] modernségre jellemző nyelvi-esztétikai elemeket megtartva, azt posztmodern szemléletmódba átvezetve a két paradigmát egyszerre hagyja érvényesülni, akár egyetlen olvasás alkalmával is. Így viszont a nyelvnek egy, mégis inkább a posztmodern nyelvfelfogást tükröző tulajdonsága kerül előtérbe, vagyis a szöveg kontingenciája és az értelmezhetőség kockázatai, az írás és a papír Derrida kijelentéseire visszavezethető ideája.”⁷ De csakugyan ilyen mérvű változás ment-e végbe, s a magyar irodalomtörténet radikálisan új irányvétele új diszciplináris nyelvet kíván-e, mely korszerű és korszerűtlen művek fölött ítél? Nem inkább arról van-e szó itt, hogy a *Psyché* remekműként kiváló terep a teória gyakorlatoztatására, egyként alkalmas lévén akár *ennek*, akár *annak* is az igazolására, miközben valamennyi művészi produktum szövegéről szükségszerűen és kockázatmentesen kijelenthető, hogy értelmezése kontingens és kockázatos? S csakugyan elfogadhatjuk-e – miként a kortárs irodalomértés burkoltan állítja –, hogy a gazdag értelmezhetőség a posztmodern nyelvfelfogással ekvivalens? Így pedig vajon elegendő-e egy alkotásnak a posztmodernnel szembeni ellenálló képességét bizonyítani ahhoz, hogy művészi értékét kétségbe vonjuk?

Tanulmányom röviden bemutatja a Weöres-recepció hangsúlyeltolódását, valamint jelzi az értelmező stratégiák erényeit és fogyatékoságait. Bármelyik olvasótát üssük is föl az életműnek, a következőkben vázlatosan ismertetett fogalmi apparátusokat könnyűszerrel besorolhatjuk egy bináris kódrendszerbe, amelynek két szélső pólusán az *orfeuszi minőség* és a *próteuszi minőség* taszítják, illetőleg vonz-

4 Lásd ehhez például a weöresi lírát Kovács András Ferenc pastiche-jaihoz és Tandori Dezső concept art teóriájához – mely a Tandori-versek lecsupaszított grammatikai játékeit mint az ornamentális Weöres-versek „inverzeit” értelmezi – kötő tanulmányt. MARGÓCSY István: *Weöres Sándor: Negyedik szimfónia. – Értelmezési kísérlet = 2000, 2010, 12. sz.* <http://ketezer.hu/2010/12/margocsy-istvan-weores-sandor-negyedik-szimfonia-ertelmezesi-kiserlet/>

5 KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján.* <http://mek.oszk.hu/05800/05846/pdf/nemfelelnek02.pdf>

6 SCHEIN Gábor: *Weöres Sándor.* Bp., Elektra, 2001, 7.

7 HARMATH Artemisz: *Szüntelen jóvátétel. Újraolvasni Weörest.* Bp., Helikon, 2013, 133.

zák egymást. Csakhogy az orfeuszi és a próteuszi princípium is kétértelmű. Kétségtelen, hogy az orfikusság eredendően a költő archaikus eszményképe, platóni ideája. Hamvas Béla a „poeta sacer” fogalmában fejti ki alapvonásait: „A pillanattól, hogy a szent körben a költő egyedül maradt, a király uralmát, a főúr méltóságát, a papi rítust, a katona harci ösztönét, a bíró igazságtudását, a tudós ismerésszenvedélyét vállalnia kellett, a művész, a lovag, az orvos, a jós, a gondolkodó minden feladatát – attól a pillanattól kezdve a költő túlnőtt a tulajdonképpeni költőn.”⁸ Az egyszerre átkozott és fenséges költő ősi funkciója, hogy a csoportemlékezet őrzésével a kánon kulturális koherenciáját biztosítsa⁹, valamint közvetítse az elveszett aranykor szubsztanciaélményét. A hamvasi ezotéria „az ősi istenkirályság sacer-méltóságát” ruházta a költőre, akinek tiszte, hogy „utód”, „jelkép” és „őr” gyanánt verbalizáljon metafizikai tartalmakat. Hamvas – itt és most nem illetve a neki máskülönben kijáró szigorú bírálattal – a heroizmus és a krizeológia két apostola, Szabó Dezső és Nietzsche szellemi örököse. A poeta sacer ugyanis a költőt a nemzeti szellem kifejezőjeként számon tartó politikai és esztétikai kívánalmat – ezt rögzíti Szabó Dezső Ady-képe¹⁰ – emelte a tradicionalizmus és az antropozófia egyetemes – jóllehet ingatag – filozófiai szintjére. A Weöresre ható „orfikus impulzusokat” Bartal Mária mutatta ki legalaposabban¹¹; s a költészet „Homérosz előtti »őszállapotát«” – Hamvas hatásától függetlenül is – a líra transzcendens tapasztalatával hozhatjuk összefüggésbe, valamint Rilke és Mallarmé poétikájával¹². Csakhogy a keresztre feszített Dionüszosz, a gnosztikus hagyományba pedig Krisztus analogonjaként beemelt Orpheusz romantikában tovább élő alakját Nietzsche detronizálta. Nem véletlen, hogy Schein Gábor – Pór Péter témában írott könyvét elemezve – éppen a „kimerült” Orpheusz-mítoszt hangsúlyozza, amidőn „Nietzsche Orpheusza *A vidám tudományban* kétségtelenül megszakítja a világhoz fűződő mitikus viszonyát, és elhallgat”¹³. Teremtőhatalmától immár megfosztva Orpheusz az aranykori szubsztanciát nem közvetítheti többé, csupán a nyelviségben őrzi annak emlékét. Nota bene Heidegger Nietzsche-kommentárja is kitüntetett módon foglalkozik az orfikus minőséggel, ám különösképpen ellenkező előjellel: Heidegger szerint ugyanis a filozófia feladata, hogy újraartikulálja a „költői lakozást”, a nyelvi gondolkodás konvencióinak megromlott viszonyát a szubsztanciához. E feladatához kell szövetségeseket keresnie a költészetben, mint például Hölderlint, az orfeuszi minőség megtestesítőjét.¹⁴

⁸ HAMVAS Béla: *Poeta sacer = Hamvas Béla*. Válogatta, sajtó alá rendezte és a bevezetést írta MIKLÓSSY Endre. Bp., Új Mandátum, 2002, 107.

⁹ Vö. ASSMANN, Jan: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. HIDAS Zoltán, Bp., Atlantisz, 2013, 36.

¹⁰ Lásd SZABÓ Dezső: *Ady*. Bp., Magvető, 1982

¹¹ BARTAL Mária: *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében*. 2008 https://modernmagyar.files.wordpress.com/2008/02/orfikus_impulzusok.pdf

¹² Lásd többek között SCHEIN Gábor: *Rilke költészetének térkonceptiója*. 2001 http://www.kontextus.hu/Buksz/2001_01/biralat/schein.html

¹³ SCHEIN: *Weöres Sándor. i. m.* (2001), 59.

¹⁴ Heidegger Rilket elemezve fejti ki az ő „orfeuszi” költészetkonceptióját. Lásd HEIDEGGER, Martin: *Költők – mi végre?* Ford. SCHEIN Gábor = Uő: *Rejtektutak*. Ford. BACSO Béla et al., Bp., Osiris, 2006, 233–278. „A lét, amely minden létezőt egysúlyban tart, középpontként szüntelenül vonzza és magához vonja

Ekként a Hamvas Béla által idézett aforizma – „Der Tempel brennt” („a szent hely ég”) – és Nietzsche híres mondása – „Die Wüste wächst” („a sivatag nő”) kétféleképpen is értelmezhető. Sarkallhat bennünket arra, hogy építsünk új templomot, és öntözzük romló földjeinket, ám arra is, hogy pusztán bemutassuk a szakralitás hiányát és környezetünk pusztulását. Úgy vélem, hogy – Weöres Sándor lírájában – előbbi az orfeuszi, utóbbi a próteuszi stratégia. Ha Weöres költészete bármelyik mellett kizárólagosan elköteleződött volna, didaktikus alkotóként, netán ideológusként tartanánk számon. Nyilvánvaló a két stratégia közötti átjárás lehetősége: Orpheusz sorsa az elbukás, Próteusz magatartása viszont tartózkodásában is teret ad a cselekvésnek. Weöres művészetének értéke, hogy benne és általa az orfeuszi és a próteuszi minőség birokra kel. A recepció hangsúlyai pedig az utóbbi évtizedekben áthelyeződtek Orpheuszról – Próteuszra. S az a műfogás is a hangsúlyt *erre* vagy *arra* fektető értelmezések sajátja, hogy az orfeuszi minőséget fontosabbnak tartók Próteuszt is inkább orfikusnak, míg a próteuszi minőséget előbbre sorolók Orpheuszt is inkább próteuszinak festik.

Bata Imre és Kenyeres Zoltán, a weöresi poézis első nagy hatású tanulmányozói – Heidegger Nietzsche-komentárjának álláspontjával megegyezően – az orfeuszi minőséget annak a törekvésnek a szolgálatába állították, amely kifejezi, hogy „a jelenkori embernek vissza kell találnia ősi alapjaihoz”¹⁵ (Bata), lét és élet, létező és élő, azonosság és nem-azonosság egységéhez, illetőleg meg kell valósítani „a kozmikus harmónia esztétikáját”¹⁶ (Kenyeres), amikor „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”.¹⁷ (Weöres) Ezzel szemben Schein Gábor Walter Benjamin allegóriafogalmával kapcsolja össze – igaz, Rilkeről szólva – az orfeuszi minőséget. A Baudelaire-ről elmélkedő Benjamin szerint pedig „a modern költészet poétikai feltételei közt megjelenő allegorikus intencióra mindenekelőtt éppúgy az élet összefüggéseiből, azaz a természetes kapcsolatokból való kiszakíttóság jellemző, mint magára az allegorikus jelre, amely így nem egy feltételezett összefüggésrendet, hanem korábbi elbeszélések romjait, az írás emlékezetszerű nyomait hozza játékba”¹⁸. Schein tehát úgy véli, hogy a „baudelaire-i allegorikusság” és a „rilkei orfikusság” olyan stratégiák, amelyek nem valamiféle harmóniavágyat juttatnak szóhoz, nem az elveszített egészlegességet, teljességet fürkészik, hanem – a líra világszerűségéről lemondva – az újraírt mítoszok csupán szövegelőzményeikkel, architektusaikkal lépnek párbeszédbe.¹⁹ Két perdöntő jelentőségű kitétele az orfikus minőség dekon-

a létezőt. A kockázatként felfogott lét minden létezőt mint kockára tettet ebben a vonatkozásban tart. Ugyanakkor a vonzó vonatkozás e középpontja minden létezőből visszavonul. Ilyenformán a középpont átengedi a létezőt a kockázatnak, a létezőt, amely kockára van téve.” Uo., 244., vö. „Orpheusz számára, aki isten, és végtelenül a nyitottban időzik, könnyű az ének, az emberek számára azonban nem.” Uo., 275.

¹⁵ BATA Imre: *Weöres Sándor közelében*. Bp., Magvető, 1979, 25.

¹⁶ KENYERES Zoltán: *Weöres Sándor*. Bp., Kossuth, 2013, 92-95.

¹⁷ Uo., 93.

¹⁸ SCHEIN: *Rilke költészetének... i. m.* (2001)

¹⁹ A térpoétikának a posztstrukturalizmus szövegszerűség-konceptiójához való felhasználásáról általában lásd RICOEUR, Paul: *Az élő metafora*. Ford. FOLDES Györgyi, Bp., Osiris, 2006. Ricoeur idézi Gérard

strukciójának, hogy az ily módon szituált poétika „lemond a nyelvi alkotás demiurgikus igényeiről”, valamint hogy „a tökéletesedés, a kifejlés, tehát mindaz, amire az orfikus alakzat metaforikus mozgásai irányulnak, valóban csupán törésként értelmezhető”²⁰. Ebből pedig az következik, hogy „kísérlete nem a mallarméi eszmény megvalósítására, hanem ironikus-humoros újrarájátszására irányul”²¹. Ahhoz tehát, hogy Weöres költészetét a dekonstrukció alapján, az „elkülönböződés és a megfélemlés sorozatait” létrehozó posztmodern műegyüttesként mutathassa föl, Schein Gábornak dekonstruálnia kellett az orfeuszi minőséget, aminek közvetlen előzményét a Babits klasszikus-esztétista modernségétől eltérő „jelhasználátú” Füst Milán-i lírában találta meg. (Meggjegyzendő, hogy Tamás Attila viszont éppen Babits Mihály poétikájához vezeti vissza Weöresét.)²² Mintegy fordulópontként meghatározva pedig e modernség utolsó nagy lobbanása – az irodalomtörténész szerint – a *Tűzkút* című kötet (1964). A Weöres-recepcióban vissza-visszatérő toposz, hogy az orfeuszi minőség a képviselői líramodellel szakító, elszemélytelenítő ars poetica, s a jövőbe látó Próteusz is megsokszorozza személyiségeit, elbizonytalanítja szubjektumát – sápadt visszfénye csupán a homéroszi figurának. Ez a megközelítés tévedésen, ideológiai feltevésen alapul; a képviselői líra és a teljes elszemélytelenítés ugyanis pusztán ideológimák. Ahogyan Orpheusz sem vetkőzi le személyiségét, Próteusz sem olvad föl a mindenségben. Ennél azonban termékenyebb opposíció feszül az orfeuszi logocentrizmus, szubsztancializmus és a próteuszi szupplementaritás, anti-szubsztancializmus között, amit az előadás gondolatmenete vezérfonálnak választ.

Itt viszont mindjárt tárgyalhatjuk a próteuszi minőség mibenlétét. Az „alakváltoztató költészetként” nagy karriert befutó – és Orpheuszhoz hasonlóan ugyancsak a weöresi versvilágból kiemelt – fogalom alapján véve szerves ellentéte mindannak, amit az ősi léthez „tragikusan odatartozó” énekes archetípusa²³ képvisel. Ez az ellentét kétséges azonban, ha a lírai szubjektum identitását kezdjük firtatni. Kenyeres Zoltán a „létegyiség”, a „létegező” megközelítésére vállalkozó, a „dolgok szubsztanciájába” hatoló orfeuszi költészetet „az önnön határain túlterjeszkedő, tagolatlanok fölfogott mindenségbe belesimuló új személyiség eszméjével” azonosította.²⁴ Úgy folytatja, hogy Weöres a modernitás – romantika utáni – azonosságválságára gyökeresen újszerű választ adott: sikerült összeegyeztetnie a lírai énközpon-túságot, személyességet a tárgyi-érzéki közvetlenséggel²⁵. A mítoszparafrazisok általános alanya ugyanúgy „áttöri” a reflexív líra kereteit, mint a zeneiségre összpontosító ritmusképletek, tiszta nyelvi formák; ám a „szintézis szintézise” az *Átútló*-

Genette-et: „Az irodalom – a gondolat – ma csakis a távolságra, a horizontra, az univerzumra, valamilyen tájra, helyre, fekvésre, útra, lakhelyre vonatkozó szavakkal fejezi ki magát: ezek naiv, de mégis csak jellemző, *par excellence* alakzatok, ahol is a nyelv *széttérjed a térben*, méghozzá a célból, hogy maga a nyelvvé vált tér beszélve és írva legyen.” Uo., 220.

²⁰ SCHEIN: *Rilke költészetének... i. m.* (2001)

²¹ SCHEIN: *Weöres Sándor. i. m.* (2001), 89.

²² Lásd TAMÁS Attila: *Weöres Sándor*. Bp., Akadémiai, 1978

²³ BATA: *i. m.* (1979), 39.

²⁴ KENYERES: *i. m.* (2013), 83-92.

²⁵ Uo., 123-231.

zások című szonettciklus. Kenyeres szemléletmódja ekként a weöresi esztétikát nem a törés, a szakítás vagy a fordulat kifejezéseiben éri tetten, hanem a romantikus-esztéta hagyományhoz visszanyúló egyensúlykeresésben. Próteusz alakja pedig a váteszköltő és a poeta sacer magatartását egyaránt elhárítja: „nem pusztán alakját váltogató, ravasz, öreg varázsló, aki mutatványjaival elkápráztatja nézőjét, de nem is sorsfaggató, sorsmondó vátesz, hanem inkább Jézussal rokon”²⁶, sőt a lírai én – legtökéletesebben a *Tűzkút* című kötet idején! – „végső soron mégis igent mond arra a kérdésre, hogy az embernek van-e még esélye a teljesebb és magasabb értékű életre”²⁷. Kenyeres Weöres-recepciója tehát az orfeuszi minőségbe vett törekény hitért folytatott küzdelem jegyében mutatja fel a lírikust, aki a „köztes lét” képviselőjeként sem az életvilág abszolút megismerését, sem a „magukban való dolgok” totális megismerhetetlenségét nem fogadja el. Ő tehát – szemben a posztmodern értelmezőkkel – nem érzi úgy, hogy Orpheuszt ki kellene játszania Próteusszal szemben; a művészet egzisztenciális vigaszát, a remény elvét nem zárja ki a retoricitás, a nyelvi megelőzőség tétele. A későbbi interpretációkhoz képest fontos különbség, hogy nemcsak impliciten utal ez a megközelítés a neokantiánus bölcselőre, de folyamatosan hivatkozik is a szellemi irányzat módszertanát követő Nicolai Hartmann ontológiájára.²⁸ Olyannyira, hogy az előadás problémája – nemes egyszerűséggel – így is fölvethető: vajon szükségszerűen ki kell-e szorítani Derrida Weöresének Hartmann Weöresét?

A Kenyeresével egybevágó szemléletmódot érvényesít Bata Imre. Bata Weöresnek a mítoszok és a keleti filozófiák iránti csillapíthatatlan vonzalmát a világgyarazó elv keresésével indokolja. Az elénk varázsolt „ősvilágok” a hartmanni létrétegeket (ő ugyan nem citálja a német filozófust) egységben láttatják, s formaalkotásuk ezért példaszzerű. Amikor Weöres költészete a szellemi valóság és a létrétegek modern megoszottságát tudatosítja, ekként érzéki és eszmei, élet és halál, valóság és álom, női és férfi princípium, animus és anima, nappal és éjszaka, azonosság és nem-azonosság, káosz és rend bináris oppozícióiból szervez szekvenciális struktúrákat, egyszersmind lázad a psziché szétszaggatása ellen. Bata tehát ugyancsak valamiféle orfikus ideál áhításának szolgálatába állítja a mítoszok és a zenei formák absztrahálóképességét; az énközpontúság elvetése nem vezet az ismeretelméleti kételkedés apoteózisához. Amit Kenyeres a reflexivitás és a tárgyi-érzéki közvetlenség szintézisében formuláz, Bata Imre a következőképpen fogalmazza meg. „A filozófiai jelentés úgy lebeg a költemény érzéki alakja felett, mint a mindennapi élet fölött a sors, amely amazt létté súlyosítja.”²⁹ Szó sincs arról, hogy Weöres Sándor költészete Hamvas Béla (és a korabeli) krizeológia – mára talán megmosolyogtatóan kategorikus – alapvetéseit parafrázeálná; mindössze művészetének alapélménye rezonál rájuk – akárcsak sok tekintetben az újplatonizmusra és

²⁶ Uo., 267.

²⁷ Uo., 268.

²⁸ Lásd STEGMÜLLER, Wolfgang: *Korunk hat német filozófusa. VI. fejezet. Kritikai realizmus: Nicolai Hartmann*. Ford. HORN András. http://nemetfilozofia.hu/filozofia_realizmus_hartmann.html

²⁹ BATA: *i. m.* (1979), 46.

a neokantiánus ismeretelméletre –; a kiindulópont egyezik meg. „Az embernek kell olyan belső magaslatra jutnia, ahol azonos tud lenni a világgal”³⁰ – írja Bata Imre Weöres poétikájáról. Orfeusz az a minőség, amelyben „az ősköltő szelleme inkarnálódott”, s „még kapcsolatban van a Saturnus-korral, de megvalósulásának köre már a létben tudatos élet”³¹. Emlékezzünk vissza, mennyire egyezik ez a kép Weöres költői imágójáról Kenyeresével, aki azt Jézus istenemberi (theantropikus) egzisztenciájához kapcsolta. Ám Orpheusz, a formaadó szellem tragédiára van kárhoztatva, amiért a sokféleképpen megnyilvánuló, rejtőzködő anyagi princípium, Eurüdiké az alvilágban reked.

Kenyeres és Bata Weöres-értelmezése e költészetet kinyitja mind a modernitás és a posztmodern, mind a személyesség és az individuum feloldódásának irányába, amit az a finoman árnyalt álláspont is kiemel, hogy Orpheusz voltaképpen Próteusznek egyik inkarnációja³². A beszélő nézőpontjának többszörözése nem vonja kétségbe a beszélő létezését, csupán autentikus (aranykori) egzisztenciájának el lehetetlenülését nyomatékosítja. A recepciótörténet későbbi fázisaiban az orfeuszi minőségnek a próteuszi minőség javára történő háttérbe szorítása korántsem marad meg az ezoterikus jelentésrétegben; éppen ellenkezőleg: ez a Weöres Sándor költészettörténeti konfigurációját megszabó egyik legfontosabb illeszték. A nagy költő mibenlétét ugyanis meghatározza, hogy más költőket – elődeit, kortársait és utódait – hozzá képest milyen relációba helyezzünk. Kenyeres Zoltán és Bata Imre még a weöresi mítoszparafrazisok eljárásának hasonlóságát pillantja meg Nagy László és Juhász Ferenc hosszúverseiben. De nemcsak a mítoszalkotás ars poetica karaktere mutat rokonságot, ily módon az individuum és a kollektívum, a szubjektív élmény és az objektív leírás, a személyes élet és az egyetemes lét, az esetleges tapasztalatok és a történelmi cselekvésminták összeegyeztetéséért vívott nyelvi forradalom, a költői szótár kibővítése a „mikro- és makrovilág nyelvének” valamennyi létrétegére³³, hanem a bonyolult, szimultán ritmusképletek és a többszólamú kifejezőmódok egyidejű alkalmazása is. Kenyeres pedig nemcsak a weöresi poézisben munkáló Nagy László-it és Juhász Ferenc-it mutatja fel, hiszen az *Átváltások* szonettciklusát „Weöres újholdas verstípusának” tekinti. Az elvont tárgyiaság a szemiotikai viszonyokat ugyanúgy átrendezi – csak éppen másképpen teszi ezt –, mint a látomásos-metaforikus versnyelv;³⁴ esztétikai szempontból egyik sem alacsonyabb rendű, *nota bene* mindkét formanyelv megküzd reflexivitás és tárgyi-érzéki közvetlenség, logocentrizmus és szupplementaritás, világszerűség és szövetségesség apóriáival.

Semmiféle nyakatekert irodalomtörténeti okoskodás nem szükséges annak kimutatásához, hogy a Weöresével nagyjából párhuzamosan fejlődő, új költői szem-

³⁰ Uo., 105.

³¹ Uo., 170.

³² Uo., 172.

³³ KENYERES: *i. m.* (2013), 134., 190.

³⁴ Uo., 280.

léletmódok – Nagy Lászlóé éppúgy, mint Nemes Nagy Ágnesé, Pilinszky Jánosé vagy Rákos Sándoré – mind töltekeztek az ő lírájából; így kiváltképpen merítették a személyességnek – és ezen keresztül az ismeretelméletnek – a *Nyugat* első nemzedékétől különböző felfogásából. Kivált, ha felidézünk Németh László híres esszéjét, a *Magyar műhely*, amely a bartóki modellalkotás példájaként említi Weöres líráját.³⁵ Más szempontból tesz kísérletet egy ilyesféle, kiegyensúlyozottan teljes Weöres-kép megrajzolására Szilágyi Ákos, amikor „ornamentális lírai személyességről”³⁶ ír. Érdekes, hogy Szilágyi nem Orpheusszal, hanem Prométheusszal konfrontálja Weöres próteuszi karakterű lírai lényét. Prométheusz nem más, mint a „pateitikus-romantikus” lírai hős, az ő „egyéniségének szilárd magja van”. Próteusz ezzel szemben a teremtett lény, a természeti változások szenvedő alanya – Szilágyinál már végképp nem látnok! –, lényege szerint folyton az emberen túli világ felé transzcendál. Szilágyi egyértelműen a lírai tartalmat a lírai személyesség „immanens élettartalmától” elszakító szimbolizmusban gyökereztetni a weöresi versszelfet³⁷. Meghökkentő állítás ez, ha arra gondolunk, hogy a szimbolizmushoz és a secessziós ornamentikához az Ady-líra felnövesztett egóját szoktuk társítani. Szilágyi Ákos problémafölvetése már nemcsak a Weöres-recepció fordulatát előzi meg, hanem a posztmodern paradigmaváltásnak a versszubjektum lebontását számon kérő preskripcióját is. „Mivé válik hát a lírai hatás, hogyan épülhet föl a lírai mű világa, mi lesz a lírai személyességgel, ha az érzés fantasztikussá válik, ha az »ént« katapultálja magából, ha az egyén hiányzik középpontjából, vagy csak lehetőség-egyéneként jelenik meg, máskor pedig eltűnik a nem változó Lét nyugvó azonosságának örök hullámaiban?”³⁸ A „retorikus-ornamentikus pompa” Szilágyi számára az a stratégia, amelyet a modern művészt a művéhez fűző „naiv”, „harmonikus” – mondhatnánk: orfeuszi – viszony megbomlása után, de valamely új, autentikus művészi forma kialakítása helyett választ Weöres. A weöresi poézis e fénytörésben a közép-kelet-európai „köztes” léttel éppúgy birkózik, mint az elidegenedés élményével. Sem teljesen vallásos (misztikus) nem lehet többé, ám a mallarméi „tisza művészet” esztétikáját sem választhatja (mint Eliot vagy Kavafisz)³⁹.

.....
³⁵ „Később Weöres Sándor lírája (az, amit akkoriban ismertünk belőle) mutatott példát rá, hogy a nyugati törekvések vakmerő követése s az Európa alatti világ földidézése milyen természetesen és természetesen találkozhat egy magyar lírikus költői világában. De minél többet forgattam magamban – a fordítás kényszerű csöndjében – az egyre növő feladatot (részben talán a magam vigasztalására is), egyre több magyar író soroltam be azok közé, akik akaratlanul is a mellemre gördült követ fessegették, görgették tovább.” NÉMETH László: *Magyar műhely*. = Uő: *A felelősség szorításában I-III*. Bp., Püski, 2001, III., 164.; Vö. „Feltűnő egyébként, hogy *A teremtés dicsérete* kötet – nem szembehelyezkedve Weöres korábbi elveivel – igen nagy mértékben hagyatkozik különböző poétikai hagyományokra, az amerikai spirituálétól a malaj ábrándokig, valamint többek között a magyar népköltészetre: de mint a korábbi, Bartókot idéző *Bartók suite* jelzi, alighanem a magyar népzenet nyersanyagként tekintő zeneszerzőhöz hasonlítható módon nyersanyagához Weöres is az egyéni átértelmezés, az átdolgozás, átlenyegítés módszerével nyúl.” PRÁGAI Tamás: *Weöres Sándor Gnomái = Kortárs*, 2015, 1. sz. <http://www.kortaronline.hu/2015/01/arch-weores-sandor-gnomai/26218>

³⁶ SZILÁGYI Ákos: *Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében* = Uő: *Nem vagyok kritikus!* Bp., Magvető, 1984, 485-673.

³⁷ Uo., 548-551., 617.

³⁸ Uo., 567.

³⁹ Uo., 551.

Nem véletlen hát, hogy e „díszítőművészet” esztétikai alátámasztását az elemző szintén Nicolai Hartmann rendszerében találja meg. Az ornamentikus személyesség lényege, hogy olyan világszerűséget fejez ki, amelyben „mind a valóság léttelensége, mind a lét valóságnélkülisége megszűnt”⁴⁰. A – gyakran az érvelésbe nem szerkesztődő – Hegel- és Lukács György-idézetekkel zsúfolt, dialektikus okfejtés konklúziója, hogy Weöres költészetében az ornamensek – ma úgy mondanánk: jelek – egy-neműsítése és allegorikus jelentésüktől való eltávolítása révén nem a világot reprezentálják – tagadják vagy alkotják újjá –, hanem egy egészen új, eddig a képzeletben sem élő utópia képét festik.⁴¹ Szilágyi Ákos tehát az „esztétikai felidézés” céljának nem a „valószerűséget”, hanem a „létszerűséget” nevezi meg, amit afféle közvetítő irányzatként is elhelyezhetünk a Weöres-oeuvre modern és posztmodern recepciójának határmezsgyéjén. Az ornamentális lírai személyesség beszédmódjában a szó kontextusát veszíti, az eldologiasulástól menekülő individuuum a díszítőelemekben (arabeszekekben) szemiótizálódik, de nem disszeminálódik.

Az iménti gondolatmenet fölveti viszont azt a distinkciót, amely később – többféle megfogalmazásban – a progresszív lírai megnyilatkozás ismérveként vonul be az irodalomtörténetbe: szemben a korábbi, allegorikus-retorikus költészet díszítőmotívumaival – az efféle jelhasználatban a díszítőelv érzékisége külsődleges volt a szellemi tartalomhoz képest –, az „ornamentális irányultság” immár az „új lírai személyiségtípus” belső szervezője.⁴² Az így képződő létmódnak viszont *igenis van igazsága*, episztemológiai hatalma; „az általános és neutrális lírai személyesség” értékel, valamiképpen az orfeuszi autenticitás közelébe férközik. Sőt traktátusának végén a szerző még afféle romantikus (orfeuszi) nyelvfilozófiához is visszahajlik, amikor arról ír, hogy „Weöres Sándorban, aki Arany János és József Attila után a legmélyebben fejezte ki a nemzeti nyelvnek ezt a tevékeny szellemiségét [...], e folyamat, úgy látszik, utolsó hőisére lelt”⁴³. Persze nem mindegy, hová helyezük a hangsúlyt, hiszen e megállapításból kiolvasható, hogy – amint Szilágyi ezután fogalmaz – „az önálló életre keltett nyelv önmagára irányuló pillantása, önmagával való játéka és önmagában való gyönyörködése” érvényesül e lírában⁴⁴. Ily módon az egyén anyanyelvében érvényesen nyilatkozik meg; kifejezést nyer és felszabadul. Ám egyúttal az is ott rejtőzik e mondat mélyén – derridai „redőzetében” –, hogy Weöres Sándor költészete utolsóként tartható számon mint amelyik a modernség orfeuszi minőség iránti törekvéséről nem mond le *egészen*. Orpheusz nem bírható szólásra többé.

A recepció fő szolamát azután „a lírai alany destabilizálása” és „az én eltüntetése” (Kulcsár Szabó Ernő) vette át.⁴⁵ Az orfeuszi elszemélytelenítés posztmodern fel-

⁴⁰ Uo., 588.

⁴¹ Uo., 592.

⁴² Uo., 616.

⁴³ Uo., 671.

⁴⁴ Uo., 672.

⁴⁵ Lásd erről BARTAL: *i. m.* (2008), 7., valamint KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Bp., Argumentum, 1993, 66.

fogását – hűnek maradv a előadás gondolati ívéhez – a próteuszi minőséghez kell sorolnunk. Nyilvánvaló a különbség a személyesség kifejezésének útkeresése, valamint az irodalomértésnek a weöresi útkeresés leírására irányuló erőfeszítése és a személyiség „destabilizálása” között. Boros Oszkár és Harmath Artemisz az előzőeknél jóval szűkebb fénykört vonnak Weöres hatástörténetéhez, s azokat az alkotókat értik bele, akik a lírai én totális destabilizálását végigvizszik: az irodalomtörténeti progresszió *ennélfogva* méltányolja őket. Harmath a mítoszi költemények eljárásait Borbély Szilárd, Kovács András Ferenc, Oravecz Imre, Marno János, Kukurly Endre és Térey János poétikai megoldásaiban látja viszont, és Nagy László, Juhász Ferenc – valamint az ő szemléletmódjukat újra- és újraartikuláló költők – nem fűzhetők föl erre a láncorra többé. Szempontjai, a „lírai én személytelensége”, „a mítoszi nyelv központ nélküli metaforái” és a „bináris oppozíciók képszerűező logikája” az indokoltnál megszorítóbb értelmezésben emelnek költőket az érdeklődés homlokterébe.⁴⁶ A „szétírt” hangvétele, a szövegen kívüli valóságreferencia hiánya, a heterogén, ellentmondásos „viszonynyalábok” használata – mint kategóriák – valójában nem is a weöresi poétika magyarázatát segítik, sokkal inkább a par excellence kortárs magyar irodalomtudomány és irodalomtörténet-írás sajtószzerű szelekciós kritériumai.

Az elemzések árnyékában – komplementerében? – ott kísért egy másféle poétika, amelynek hangvétele meghatározott, szövegen kívüli világokat termel, avagy az életvilág beszűremkedik a szövegekbe, s nem csupán az intertextualitás dominál. Kiszorolnak a weöresi költészet rokonságából mindazok, akik a „bináris oppozíciókkal” a lét és az élet széttöredezését allegorizálják, s írásművészetük nem képes igazolni, hogy „az identitászavart tovább élezz az egymásra rakódó, palimpszesztként működő, különböző korú irodalmi szövegrétegek”⁴⁷. Pedig hát – hogy konkrét ellenetést is tegyünk, s néhány példát hozzunk – Térey *A Nibelung-lakóparkja* nagyon is rendelkezik valóságábrázoló, sőt kultúrkritikai funkcióval, és Oravecz kötetéről (*Héj, A hónap könyve*) is nehéz bizonyítani, hogy ellenállnának bárminemű valóságelvű olvasatnak. Hozzájuk képest viszont Orbán Ottó sokkal „próteuszibb” alkot, Baka István szerepversei és nyelvi játékosága pedig szintúgy mindkettejüknél „weöresibb” textuális univerzumot hívnak életre. Harmath Artemisznél jellemzően előforduló toposzok „filozofikusság és költőiség feszült kölcsönhatása” és az identitás „kimozdulása”⁴⁸, amelyek részint bármilyen műalkotásra ráfoghatók – ilyen fogalmak lesznek az „egymást közvetítő médiumok”⁴⁹ és a roppant zavaros „kockázat”⁵⁰ is –, részint a weöresi poétikát csupán felemásan veszik számításba. Efféle felemásságot érzékelünk például a mítoszparafráziszok orfeuszi minőségének figyel-

⁴⁶ HARMATH: *i. m.* (2013), 36.

⁴⁷ Uo., 43.

⁴⁸ Uo., 45.

⁴⁹ Uo., 58.

⁵⁰ Lásd „Magas rizikófaktorú költészet”, uo., 85–86., vö. „Kockázatról inkább akkor beszélhetünk, amikor a szubjektum a nyelv médiumában színre vihető, vagy a hangos olvasásban aktualizálható egyéb mediális jelenségek hatására uralhatatlan nyelvi fenomének hordozottjává válik.” Uo., 106.

men kívül hagyásakor. Milyenek is a nem orfeuszi mítoszok? Leszámolnak a romantikus mitokritikával, mely szerint „az alkotások az egyestől és a történelmi-nemzetitől az általános emberi felé távolítanak”. Nem az a céljuk, hogy „egy tágabb kontextusban fogalmazzák meg a szubjektum számára értékelendő emberi-szellemi tartalmakat”, elvetik az „omnipotens bölcsességet”; helyett egy „költői territórium felépítésében” vesznek részt, de úgy, hogy „lírai-retorikai immanenciák” maradnak⁵¹. Ekként a „mítosz” locuszát mindenestül a posztmodern várakozások foglalják el, kirekesztve a derridai szupplementaritásnak nem engedelmeskedő műveleteket. Holott a mitikus hosszűversek jó része bizonyára nem efféle „mítosz” hypertextusa – így például Nagy László „azonos vagyok a szóval” ars poetica kijelentése alkalmasint orfeuszi, ám nem próteuszi minőséget hordoz. Harmath el is utasítja Kerényi Károly romantikus mítoszfelfogását, amely „a mítoszt az önmegismeréshez vezető útnak látja”, mert formája „az ész >felépítését< tükrözi”, hogy Lévi-Strausst idézze egyetértően, aki „a jelölők elsőbbségét hangsúlyozza”⁵². Orpheusz mítosza ennél fogva – mint láttuk, a recepciótörténetben fokozatosan – a posztmodernitás allegóriájaként beszélhető el, a hős csak „a látszatvilágot énekelheti”, nem dalnok többé, csupán önfeledt virtuóz, „játékos teremtő”. A mitikusság átértelmezése hovatovább „filozófia” és „költészet” ellentétpárját is dinamizálja, mert a költészet fejlődéstörténete – a posztmodern műkritika szerint – a mítoszi és vallásos reminiscenciák (ne feledjük, hogy a nemzet is szekularizált vallás!) törülésén keresztül vezet a csúcstra, a filozofikus episztéméig. Annak érdekében, hogy Weöres mítosziparafraízait a kánonban lehessen tartani anélkül, hogy egyéb magánmitológiák is bebocsátást kérhessenek, az irodalomértés dekonstruálja azokat; a medialitás, a szintaktikai és fonetikai permutációk (retorikai kockázat), az uralhatatlanság és elbizonytalanítás Próteusz mellől eltávolítja Orpheuszt. Harmath Artemisz ebből a perspektívából Nemes Nagy Ágnes is leértékeli, amiért ő „a keresztény mítosz hagyományos értelmezéseit szemantikailag tagadja, ám stilisztikailag a rend és a hagyomány mellett teszi le a voksát”⁵³, sőt „a megszépítés stratégiáját választja a létértelmezéshez”⁵⁴. Ezzel szemben Weöres „felékesít”, imitál és hallucinál, tisztában van tevékenysége illuzórikusságával – Próteusz alakoskodik. A posztmodern irodalmi mítoszfelfogás szöges ellentéte például a Jánosi Zoltán-féle remitológizációs eljárás⁵⁵, amely szintén a mítoszok újraírására utal; olyan költőket is „láthatóvá tesz”, mint Szilágyi Domokos, Ratkó József, Csoóri Sándor, Kiss Anna és Tornai József, de nyilvánvalóan – az előadás szóhasználatában – az orfikus modell szerint.

Hogy a Weöres-recepciót mennyire eluralta a logocentrizmus tagadása, sőt a műelemzéseknél fontosabb a fonocentrikus sémák állandó alkalmazása, a monográfia valamennyi mondatából kitetszik. Idézzük fel Harmath Artemisz vélekedését a

⁵¹ Uo., 204.

⁵² Uo., 202.

⁵³ Uo., 217–218.

⁵⁴ Uo., 219.

⁵⁵ Lásd többek között JÁNOSI Zoltán: *Barbárok hangszerén*. Bp., Holnap, 2010

weöresi teljességre törekvésről, „az *egész-elvű* létező” fenomenalizálásáról.⁵⁶ Mivel a teljességre törekvés a „kísérletezés” stádiumában marad, az irodalomtörténész ab ovo a posztmodern identitásvesztés alakzataihoz sorolja. A *Rongyszőnyeg*, a szöveget, a szöveg „felfelése” és töredékessége azonban törvényszerű, a költészet mint techné sohasem lehet tökéletes – a tudós pedig hiábavalóan bizonyítja, amivel ügyis tisztában vagyunk, halandó emberi mivoltunkat, tökéletlenségünket. A McLuhan-i tétel – „minden médium tartalma csupán egy másik médium” – ugyanúgy nem bír magyarázó erővel Weöres Sándor költészetére vonatkoztatva, mint az a felismerés, hogy bizonyos motívumok – például a kanca és a cédrus a *Le Journal* című versben – az ismert szimbólumokat érvénytelenítik.⁵⁷ E megállapítások ugyanis nem az értelmezendő szövegekhez, hanem a dekonstrukciós értelmezői aktushoz tapadnak. „... a weöresi líra ugyanazt viszi színre a medialitás szintjén, ami jelentésanilag olyan kézenfekvőnek tűnik: ez pedig a nyelv töredékessége, megszilárdíthatatlansága, elillanása, kiszámíthatatlansága. A kockázatnak kitett jelentésalkotás minduntalan emlékeztet a távollevőre, a lehetőségek másikára.”⁵⁸ De vajon a nyelv töredékességére éppen az a weöresi poézis a legjobb példa, amelyik az eufóniát, a kötött formát, a bonyolult ritmusképleteket, sőt a polifon szerkesztést tökélyre csiszolja? És vajon kering-e olyan szöveg a Gutenberg-galaxisban, amelynek jelentését kockázatmentesen rekonstruálhatnánk?⁵⁹ Az identitás távollevése, a többszólalúság és a dialogicitás – lényegileg ugyanazon jelenségek, amelyeket a korábbi értelmezők is rögzítettek – Harmath Artemiszt ellentétes következtetésekre ragadtatják: „Éppen nem a teljességet, s még úgy sem, mint az egészet önmagán keresztül megcsillantó részt, hanem sokkal inkább az onnipotencia »impotenciáját« [közvetítik]”.⁶⁰

Egészen más interpretációs stratégiát követ Boros Oszkár, aki a keleti filozófiák és az ősgység-tapasztalat megbomlása felől (Harmath Artemisz fontosnak tartja azt is, hogy a keleti filozófiák relevanciáját kikezdje a Weöres-interpretációban), klasszikus verstani elemzéssel a weöresi poézis mélyére ás. „A weöresi líranyelv számos ponton találkozott a nagy keleti filozófiai rendszerek gondolatiségével, amellyel sok esetben konfliktusba is került. Eme tényből azonban nem a párhuzamos diskurzusrendek egymást kioltó, aláásó természete és a lírai dikció disszeminatív jellege következik, hanem egy olyan többrétegű szemantikai háló megléte, amely bizonyos szempontból folytathatatlan maradt.”⁶¹ Emiatt Boros – Bata Imre és

⁵⁶ Uo., 63.

⁵⁷ Uo., 64–66., 69.

⁵⁸ Uo., 70.

⁵⁹ Szinte a komikumig viszi a szerző az elbizonytalanítás alakzatát. „A kiszámíthatatlan kontingenciájegyében mindenkor *keletkező* retorikai bizonytalanság alighanem beláttatja velünk, hogy a távollevő megragadására tett szándék az itt olvasott versek nyelvét illetően, a nyelv közegtulajdonosságának ismeretében csupán szándék maradhat.” Uo., 80., vö. „Aki egymás mellé illesztette e verseket, döntésével az olvasás kockázatát erősítette fel, hiszen nem látható előre, hogy az olvasás eseményében mely elemek írják fölül a másikat, és hogy ezek azután hogyan módosítják egymást.” Uo., 101.

⁶⁰ Uo., 78.

⁶¹ BOROS Oszkár: *Versritmus, textualitás és költészetfilozófia Weöres Sándor lírájában, valamint annak egyes pre- és poszttextusaiban*. PhD-értekezés. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Piliscsaba, 2013, 34.
[https://btk.ppke.hu/uploads/articles/7430/file/Boros%20oszk%C3%A1r_disszert%C3%A1ci%C3%B3\(1\).pdf](https://btk.ppke.hu/uploads/articles/7430/file/Boros%20oszk%C3%A1r_disszert%C3%A1ci%C3%B3(1).pdf)

Kabdebó Lóránt modernista megközelítéseit elfogadva⁶² – éppen úgy fogalmaz, hogy amennyiben e líra mégiscsak „folytatóira talált”, „a modernség után megtapasztalt jelentésszóródással szembeni kapaszkodót” nyújtotta⁶³. Tézisét bizonyítandó a *Harmadik szimfóniát* és *A vers születése* című Weöres-disszertáció – a recepcióban nagyrészt szállóigévé vált – kijelentéseit összeolvasva az orfeuszi minőség, a „szubjektum önazonosságáért” folytatott küzdelem jegyében mutatja be az életművet. Ám miközben magát Weöres Sándor művészetét mintegy az utómodernség paradigmarendszerében konstituálja az irodalomtörténész, e poétika „folytatóiként” csupán „a nyelv jakobsoni értelemben vett kommunikatív funkciójának radikális felszámolását”⁶⁴ végigvivő, s „a forma hordozta szemantikummal szakító”⁶⁵ Parti Nagy Lajos és Kovács András Ferenc költészetét idézi. Jogos ellenvetésünk tehát nemcsak azt foglalhatja magában, hogy vajon felszámolható-e a nyelv kommunikációs formája egyáltalán, és vajon elhomályosíthatja-e bármilyen formai stílusbravúr a tartalmat; de minduntalan föltehetjük a kérdést: a hagyományhoz való viszonyulásnak a versszelfet radikálisan kritizáló mikéntje, az intertextualitással, a nyelv történetiségével való állandó szembesülés, az irodalom „belpolitikájának” és „külpolitikájának” kollíziója, a metafora illékony természete – s a nagy elméleti toposzok mindegyike – nem teszi-e valamennyi műalkotást problematizálhatóvá? A Boros Oszkárt fenyegető csapdahelyzet ugyanis szimptomatikus. Egyfelől általános elméleti problémákat mutat ki életművekben úgy, mintha valamiért azok nem lennének kimutathatók bármelyik másik életműben is. Végső soron pedig ellentmond annak a rokonszenves kitételének, hogy ne dekonstrukciós bázisról vizsgálja a verseket: számára a művek éppen azért relevánsak, mert – állítólag – az alanyi személyességet felszámolták és a beszélő pozícióját elbizonytalanították. Még Kulcsár-Szabó Zoltán némiképp doktrinér KAF-kritikáját is főlelegeti: „Kovács András Ferenc kivételes biztonsággal, egyenletesen magas színvonalon »teljesít«. Ha sikerülne változatosabbá tenni a szövegekben implikált olvasói szerep szerkezetét, minden bizonytalanságot tartósíthatná helyét a XX. századi magyar költészet kánonjában.” Hát bizony senkinek sem könnyű, annak pedig végképp nem – sóhajtunk föl némi részvétellel –, aki a beszélő és az olvasó szerepét és pozícióját folyton elbizonytalanítani, míg helyét a kánonban tartósítani igyekszik.

Talán előadásom többet nyújtott holmi ízelítőnél a Weöres-recepcióból; arra tett kísérletet, hogy a csomópontjainál ragadja meg. A posztmodern értelmezők nemcsak máshová helyezik a hangsúlyokat, mint a modernisták, de Weöres Sándor életművét a kortárs kanonizálás legitimációs bázisának is rendre felhasználják, alig-alig leplezve a műveletsor egyoldalú és kizárólagosságra törő jellegét.

⁶² A bibliográfiához lásd *uo.*, 7.

⁶³ *Uo.*, 35.

⁶⁴ *Uo.*, 79.

⁶⁵ *Uo.*, 85.

Kabdebó Lóránt *Fairy Spring*¹

Ima az anekdotában.² A verses jelenet, amely – önmagában – inkább illene Babits *Eratójába* (ott is inkább a Babits, mint a Szabó Lőrinc fordította darabok közé), valójában a *Freskók és stukkók egy vidám színházba* alcímet viselő tündéri kinyílás sorozat egyik darabja. Amikor kiemelte és közlésre külön címmel leadta, nem is tudom, miért jelölte az eclogát az antik jelzővel. A disztichon miatt? Amely akkoriban nem volt divatos költői forma? Vagy ironikusan: a téma és tények különbségét hangsúlyozandó? A biedermeier-diákidillnek értéket, súlyt, emberi méltóságot adva. Ezzel kivonta a teljes kompozícióból, de egyben kiemelte „realista” színhelyéből, az úri-középosztálybeli játszadózások világából is. Játék metafizikai mezőben. Nem úgy, mint Móricz, Kosztolányi vagy Márai diákvilágot idéző regényeiben (*Forr a bor, Aranysárhány, Bébi vagy az első szerelem*), ahol a környezet von komor keretet a

27

¹ Megjelent WEÖRES Sándor: *Fairy Spring I–VII.* = Uő: *Tűzkút.* Párizs, Magyar Műhely, 1964, 95–104.; Bp., Magvető, 1964, 111–119.

² 1964. május 24-i dátummal levelet kaptam Weöres Sándortól. A levél megértéséhez néhány emlékeztető adat kortársaimnak, és magyarázó szó azoknak, akik akkor még nem is éltek: ekkor jelent meg a *Tűzkút*, Weöres költészetének egyik legjelentősebb állomása, egyszerre – külön kiadásban – Párizsban és Budapesten. Benne a *Fairy Spring* című versciklussal, melynek VI. számú, disztichonban készült darabját akkortájt közli az *Új Írás* című, még eléggé új keletű, a Kádár-féle konszolidációt reprezentáló folyóirat – óriási országos fölháborodást kiváltva. A bal- és jobboldali prűdéria egyként elszabadult, egymást felerősítve majd elsöpörte a szerzőt és szerkesztőt egyaránt. Napokig csegett a telefon a szerkesztőségben – mondják –, és hangok csak annyit ordítottak bele: *Ecloga*.

Az 1956-os válogatás, a *hallgatás tornya* óta a *Tűzkút* volt az első megjelent új Weöres-kötet. A költő nem tartozott a kultúrpolitika kedveltjei közé. Bár egyre többen próbálták-próbáltuk – így-úgy – tudatosítani, hogy személyében egyik legnagyobb élő költőnk tisztelhetnénk. Magam részéről a *Napjaink* című folyóiratban, amelynek sokáig versrovatót szerkesztettem, szinte mindegyik számban közöltem ekkoriban egy-két Weöres-verset. Ezúttal az idétlen országos felháborodás szelét is igyekeztem a jó ügy vitorlájába fogni. Ha mindenki beszél az *Antik eclogáról*, akkor könnyűszerrel tudok közönséget szerezni, akiknek – „csapdába” csalva őket – a nagy költőről beszélhetek. Jó színészek nagy verseket mondtak (például a teljes *Istár pokoljárását*), egy mondat el is hangzott az inkriminált versről, aztán sok érdeklődő embernek méltó tálalásban bemutattuk Weöres Sándor pályáját. Mindent megírtam az általam személyében még nem ismert költőnek, elküldtem a helyi lapok hasonló értelemben fogant sajtóvisszhangját, jelezve, sajnáltuk, hogy végül nem tett eleget meghívásunknak, és nem vett részt a – mondhatom: – méltó ünneplésén. Erre érkezett a válasz:

„Kedves Kollégám, megbocsásson, hogy egy hónapos késéssel köszönöm meg értesítését a szerencsétlen vers körüli boxmeccsről. – Tulajdonképpen vers-részlet, s az egész vers, ahogy a „Tűzkút” kötetben megjelent, már nem ilyen olcsó diákcsemege, melytől százezer kispolgár egyszerre versolvasóvá és megfellebbezhetetlen hozzáértővé válik.

Jobban szeretem a nem konkrét, lebegő, megfoghatatlan verseket: mert aki beléjük akar hatolni, fel kell hogy ajzza az intellektusát, fantáziáját, intuícióját, teljes emberi regiszterét. A sokat kárhoztatott „értelmetlen” verstől, ha valaki mégis meg akarja érteni: gazdagabb lesz az olvasó, fel kell, hogy emelkedjék. De az a nyomorúságos konkrét vers nem dolgoztatja meg az olvasót, nem kíván tőle erőfeszítést, áldozatot, lefekszik neki, mint... Na hagyjuk.

Azt hiszem, az idén még lesz alkalmam Miskolcra látogatni; feleségem ott akarja kezeltetni magát Petró Sándor doktor barátunkkal. Remélem, hogy beszélgetünk sok mindenféléről. Addig is köszönettel sokszor üdvözlöm Telesi Györgyit, Szekrényesit és a többieket. Minden jót kíván szeretettel Weöres Sándor.”

(Telesi Györgyi, akkor a Miskolci Nemzeti Színház művésznője mondta az *Istár pokoljárását*, Szekrényesi Lajos szerkesztőtársam 1956 óta ismerte a költőt, ő kérte számomra közlésre a verseket.) A történet poénja azután a következő. Nemsokára, amikor személyesen is megismerkedtünk, előhoztam sajnálkozva az esetet. Mire azt válaszolta: nem félelemből nem jött el, hanem attól tartott, hogy ha kérdezik, el kell mondania, hogy a vers nem is erotikus jelenet, hanem valójában vallásos költemény. És hát ez, 1964-ben még nagyobb „bűnnek” számított volna. Mára mindez mosolyognivaló anekdotikus történet. Anekdota, amelyet – mármint a *műfajt* – Weöres Sándor nem szeret, sőt egy életen keresztül küzd versalkotásában ellene. Mégis ezúttal éppen költészete lényegi sajátságára döbөнhet rá.

szerellel kacérkodó ifjak egymást ismergető játszadozásának. Weöres kiemeli a jelenetet. Szabadon lebeg a történet: játéktól a beteljesülésig. A beteljesülésben is megtartva a játék hangnemet. Diadalra juttatva ezzel itt, ebben a „nyomorúságos konkrét versben” is azt a derűt, amelyet monográfiusa, Kenyeres Zoltán a Weöres-költészet legfontosabb kiküzdött sajátosságának tekint, joggal.³ A derűt, amely az itt-létben keresi meg az autentikus idő lényegét: az anekdotában az ima megtestesülését.

Mert miről is szól – az *Antik eclogát* is magában foglaló teljes ív – a *Fairy Spring*? Egy európai kamasz a szerelmi élet idilli jeleneteiben önmaga létezésére ébred rá, és ezzel egyben az embernek a létezésbe ágyazottsága is tudatosodik a számára; történetet prezentál és metafizikát teremt ezáltal. Egy szüzesség elvesztésének a története és a szüzesség elvesztésének története: beavattatás a létezésbe. Nem lineáris elbeszélés, hanem a kiteljesedő erotikus események kiváltotta boldogság és gyönyörűség, borzadás és elszietés egymást kiegészítő folyamatának néhány történettel való jelölése. Psyche előképe. Ezúttal fiúszerepben. A „mocorgó”, „ébredni kívánó” szerelemtől ível a versciklus a „tapasztaló összesimulás”-ig. Jelenetekből történet, történetből élet, erotikából a létezés titkait érzékelő mitológia. Mindez egyszerre e versciklus, és általában a vers Weöres költészetében.

A költőnek sajátos emlékezete van. Ritmusérzék? Szómágia? Asszociációs készség? Képkalkotás? A *Fairy Spring* esetében is népdalihletől az antik költészet metrumjaiig, népi jelenettől a polgári „úriszoba” ismeretéig benne minden hagyomány és tapasztalat. De mindez csak technikai adottság, amelynek segítségével – művészetelmélete szerint: – „alaktalant formássá építi tudatos akarattal”, amellyel „az eredmény szépségéért felelős”.⁴ Nála közegellenállás csak mindez (máskor röptető költői adottság, sokszor az alkotói lehetőség maximuma). Weöres mindezen szükséges adottság birtokában olyan ősi meghatározottságra ébred rá minduntalan, amelyben a létezés összefüggései, kapcsolódásai felszikkázhatnak.

Az evidenciák természetességével világosít fel olyan összefüggésekről, amelyek pedig benne élnek az emberben, csak nem merete tudatosítani a hagyományban jelenlétüket. Vagy még inkább: egyoldalú ideológiai-vallási tilalmak korábban ki is zárták a tudatból azokat. A gyermek naivitásával felszabadultan mondja ki mindazt a Weöres-vers, amit a bölcsök évezredek óta is csak bizonytalanul fogalmaznak. Persze nem naiv művész ő: tudja pontosan azt is, amit a „bölcsök” leírtak. Természetesen „doctus” poeta ő is – a javából. Csakhogy amikor a vers születik a számára, akkor egy olyan emlékezőmechanizmus kezd dolgozni, amely a mesék, mítoszok, népdalok, barlangrajzok létrejöttét is ihleti. Olyan lényegi összefüggések élednek benne, amelyekről a hagyományos gondolkozásban – és ennek következtében a hétköznapi életben – már tudomásunk sincsen, pedig mégis ezek szerint cselekszünk. Így alakult ki a hagyományban a büntudat egy formája, amely a cselekvést szembeállította a normatív gondolkozással. Weöres nem cselekedeteket jellemez, hanem a cse-

³ KENYERES Zoltán: *Tündérsíp. Weöres Sándorról*. Bp., Szépirodalmi, 1983

⁴ WEÖRES Sándor: *A vers születése (Meditáció és vallomás)*. Pécs, 1939. Az idézet Uő: *Egybegyűjtött írások* 1–3. Bp., Magvető, 1986, 1., 221., 223.

lekvéseket meghatározó összefüggések szemlélése alapján felszabadítja az embernek a létezésben való helykeresését.

Mint például a *Fairy Spring* esetében a „csodás kinyílás” eseményében ünnepli a mindenkor meglévő aranykort, amelyet bárki elérhet, ha a csodás kiteljesedést életelvvé, „imává” varázsolja: „Ámor mondja: Boldog, aki az élet minden állapotában ugyanúgy küzd, sért, haragszik, mint az első egyesülésben: folyton a bizalom perceit éli, az ő-örök Aranykort”. Azt hiszem, ezzel igazolódik az egyetlen versre vonatkoztatott „antik” jelző. A testeknek egyessége. De Weöres nem áll meg itt; felfedez-megidéz ebben az idilli jelenetben valami mást is, lehet, hogy Kelet ihlete is kellett hozzá, végeredményében én mégis a keresztény világot érzékelem benne és általa. Illetőleg a benne kifejtetlenül maradt „hézagokat”.

„Ámor mondja: – Engesztelő máglyatűz minden bánalomért és bánatért: ez a két szeretőnek rohama egymás ellen, valamennyi gátat áttörve, csak egy lassítja: akaratlan kímélet a másik iránt, ő maga sem tud róla. De párja semmitől sem szenved inkább, mint éppen e kímélettől, pedig benne is ugyanez lakik. Végül a kettő egyé olvad, és mégsem egy: nem marad más feloldatlan, mint ez a tétova mozdulat: fátyol-vékony, mégis páncél-erős határ mindörökre; titok, melyben az irgalom a szerelemnél is hatalmasabb. Ez a pillanatnyi megingás, parányi késlekedés veti borúba, viszályba és szenvedésbe a világot; mégis nélküle a szerelem mindent rögtön elhamvasztana, tűzét az érzéketlen porszem se bírná – mondja Ámor.”

A vele kortárs magyar regényirodalom is jelzi éppen ezt a „hézag”-szindrómát, de még a díszharmóniát hangsúlyozva: Szentkuthy magatartásképletében a keresztény hagyomány megkötő erőként ellenpontozza a világ erotikus átélését (lásd a *Prae* című regény záró harmadának etikáját, és a *Fejezet a szerelemről* című „maszkos” regényének tematikáját); Németh László pedig utolsó regényének címébe is emelve (*Irgalom*) állítja szembe (hosszas alkotói vívódás eredményeként) az irgalmat a szerelem erotikájával; a nyugati világban ugyanakkor – ezzel ellentétben – a szexuális forradalom néven elhíresült szemléletváltozás, tagadás és lázadás egzaltációja zajlik. Weöres mindezzel egy időben a szexualitás születésének, a test kinyílásának apoteózisában harmonikusan találja meg a keresztényi létezés archetipikus meghatározottságát. Az irgalom – Szentkuthynál a *Prae* záró harmada vívódó etikájának kulcsszava – Weöresnél beleépül, részévé válik a szexuális kapcsolatban megszülető vallásos létállapotnak. Weöres a harmonikus létezés elővarázsolója: a keresztény korszak antinómiáját természetes magától értetődéssel oldja fel. Egyzerre, egyazon mozdulattal szeretkezik és imádkozik.

Joyce az ember mindennapi életében a héroszi kalandok jelenlétét fedezte fel. Weöres a jelen embere számára a metafizikus élményeket teszi érvényessé. Még hozzá a legmindennapibb ténykedésében. „Csak” azáltal, hogy e ténykedésnek méltóságot ad: dignum et iustum est. Arra ébreszt rá, hogy minden emberi mozdulat a rítus része, másrészt ezáltal minden egyes ember minden egyes mozdulata metafizikus meghatározottságú. Önmagunk méltóságáért harcolunk, ha tetteink rangját önmagunkkal elismertetjük.

Azzal a rácsodálkozással néz szét minden versében, amellyel a tudatára ébredt ember először tekinthetett világára. Amikor felbontotta a látványt és nevet adott tárgyakkal, rögzítette a jeleneteket, kereste a kapcsolódást ebben – a tudat ráve-

tett fénycsóvája előtt – hirtelen felbomló világban. A hajszából, amely a modern emberre rászakadt, ő tudatosan lép az időn kívülibe. A tettben nem a lezajlás, de a mozdulat érdeklí, a jelenetben nem a történet, de a katartikusan megszülető létezés. Ő nem a törvénykönyvvel érkező Mózes, de a táncoló Dávid.

*

30 Versek átértékelése az életmű kompozíciójában. Ha nemcsak egyes versét nézzük, hanem a kompozíciót, amelybe különböző alkalmanként más- és másként helyezi bele az adott költeményt – sajátos alkotás-lélektani tanulságot is levonhatunk. Az *Egybegyűjtött írások* tanúsága szerint maga a *Fairy Spring* is eredetileg 1946 és 1961 között keletkezett különálló versek kompozíciója, de ennél az összegezésnél sem áll meg. Az *Antik eclogát* (a *Fairy Spring* darabjaival együtt) egy évtized múlva tematikusan szerkesztett válogatott verseinek kötetében, a *111 vers* címűben⁵ a *10 vers a szerelemről* ciklusba építi. A háborút követő kötet, *A szerelem ábécéje* Ajánlásával indítja a sort, beleépíti a *Grádicsok éneke* ciklus tengelyéből ismert, a szeretkezés rítusát rögzítő *Kettős szobor* címűt, a *Merülő Saturnus* kötetből pedig a *Carmina Mystica* című, középkori örmény szerzetesnek „tulajdonított” énekciklussal zárja: *A lélek éjszakája* címmel. Bata Imre (akkoriban Weöres kötet-összeállításainak segítője) könyvében⁶ jelzi a versek átértelmezhetőségét a ciklus-szerkezetváltás hatására: a ciklusban egyesülnek a szerelemről legfontosabbat elmondó versek. A varázslatos kinyílás fokozatai helyett itt elsődlegesen a szerelem metafizikája válik nyilvánvalóvá. Ahogy a *Fairy Spring*ben az „Ámor mondja” kezdetű prózaversek adják a „távlatot”, az „imát”, most a versek együttese szövi önmagából ezt az egyszerre „jelenetet” és „metafizikus tapasztalatot”. Az élet teljes ívét és az ember kozmikus elhelyezkedését. A vers így egyszerre lesz a testi szerelem éréseinek, átéléseinek és ماندóságának konkrét megjelenítése és emlékműve.

„Imádottamban alszom,
magzata és halottja.”

Az együvé tartozás friss öröme fogja keretbe a kezdet és a vég, az alfa és az ómega jelzését. A létezés alapvető lényegéről vall ezzel a kerettel a költő. Mint ahogy tette valaha egy természeti folyamatot idézve korábban Szabó Lőrinc.

„Nézd, útra készül a piciny szulák...
Ember, ne félj,
te vagy minden ősöd és unokád!”

Írta ezt Szabó Lőrinc személyes létezése deklarációján, harmincnégy évesen, az idősödő írónak, Móricznak ajánlott versében. Weöres a *10 vers a szerelemről* ciklus összeál-

⁵ WEÖRES Sándor: *111 vers*. Bp., Szépirodalmi, 1974

⁶ BATA Imre: *Weöres Sándor közelében*. Bp., Magvető, 1979

lításakor összegező személyes „alkonyi” létállapotban ezt a Szabó Lőrinc-i megosztottságot (deli férfi – búcsúzó öreg) már egyesíti. Egyszerre idézi az élményt, éli át az emberi sors ívét és búcsúzik – imádságos glóriába fogva – a testi gyönyört is magában foglaló létezéstől.

Mintha Salvador Dalí csodálatos fiatal aktja előterében felrévedő bölcs öreg elefántot látnánk. Így búcsúzik Weöres is, fenséges derűvel – és közben újakezdi az életet. A történet időbeli, melyen átsüt az időtlen lényeg. Mert ebben a költői világban egyszerre van jelen a folyamat, a tett és annak „égi mása”. Egyszerre bukolikus történet (antik mezben biedermeier idill), *Erato*-beli izzó szeretkezés és metafizikus eszmélkedés. Bukolika – metafizikus erőterben.

*

31

Balladás álomból a szeretkezésben imádkozásig. Amikor úgy tűnt fel, hogy a nagy *Nyugat*-korszak lezárult, 1947-ben egy akkor induló ifjú költő, Lakatos István új stíluskorszakról áldomott, határozott gesztussal egybefogta az őt (és őket) megelőző nemzedékeket. Egységesnek látta az Adytól Weöresig ívelő „stíluskorszakot”. Szokatlan, mégis figyelmeztető szemléletmód. Általában a különbségeket szoktuk hangsúlyozni. Magam is jobbra inkább azt tudom, mi választja el, mondjuk, Szabó Lőrinc-től Weörest. Mégis most, egyetlen – bár lényeges – motívumban összefogtam őket. Miért ne mehetnénk tovább! Akár csak egyetlen ötlet erejéig! Íme: Ady és Weöres. Szabó Lőrincel a búcsúzás bölcs érzékelése rímeltette össze, Adyval éppen ellenkezőleg: a kinyílás hajszáktól, szerepektől megszabaduló kozmikus bukolikája.

Az első igazi Ady-kötet, az *Új versek* első verse (*A mi gyerekünk*) mintha éppen az *Antik ecloga* Weöresét idézné meg.

„Ha jönnek az új istenek,
Ha jönnek a nem sejtett órák,
Valamikor, valamikor,
Kipattannak a tubarózsák
S elcsattan hosszú csoda-csók.

Mások lesznek és mink leszünk:
Egy napvirág-szemű menyasszony
S egy napsugár-lelkű legény.
A tubarózsa illatozzon
S áldott legyen a mámoruk.”

De ha ez csak csalóka ötletnek tűnnék fel, idézem a másik Ady-verset, ugyane kötetből: *A másik kettő* című éppen a héja-nászos, feloldhatatlan izzású szerelemmel szemben a *Fairy Springet* előlegezi, egészségesen önmaguk kapcsolatára ébredő szerelmeseit láttatja.

„S piros kertekből, úgy tetszik nekünk,
Közelg egy leány és egy ifju ember
S mi, ím, egyszerre forrón ölelünk,
Nagy szerelemmel.”

Ha így olvassuk Adyt, benne van már ekkor is költészetében az – oly sokszor kicsinylett – Csinszka versek poétikája, az idilli emberi létezés reménysége is. Az ekkor még büszkén vállalt – az Arany Jánoséra kettős értelemben visszaütő (ütő és hasonlító) – balladás tépettség, hajsza mögött az ihlető, értelemadó öskép, amelyben emberrel találkozhat is.

Weöres költészetében éppen ez az egység él még. Bárha már tudatosodik a részlet is, a szétválást bizonyítva (például az *Antik eclogá*ban: ókori forma, hangnem, úri diákidill). De a költő emlékezetében az egység él, amikor nincs külön szó, ritmus, kép, törvény. Ez adja a vers összképét, egyszerre erotikus-vallásos sugallatát.

Megidézni a konkrétat is, hogy kibontsa a lebegőt, a megfoghatatlant. Csakhogy a kettő ritkán választható szét ennyire könnyen egymástól. Mint ahogy – ő maga írja – kompozícióba szervezve már az *Antik ecloga* sem ilyen „konkrét” vers. Ugyanakkor néprajzi, mitológiai, kultúrtörténeti ismeretek birtokában szinte minden „lebegő, megfoghatatlan” Weöres-vers konkrétta is válik.⁷ Ne is a konkrétság ellenében keressük a lebegést, a megfoghatatlanságot. Éppen a kettőt egyben. A mesékben, a jelenetekben a lényegi meghatározottságot, az „emlékezés” csodáját. Emlékezést a rendre, amely éppen felbomlásával testesül életté, hogy a tudatban ismét jelentkezve a jelen életet hangolja harmonikussá. Így a vers nála állandó áttűnés a konkrétból a megfoghatatlanba és vissza. Lebegés: az archetípus és a mese között. Ebbe a lebegésbe von be, olvasóit, átélőit, akik beléje akarnak hatolni versei világába.

De nemcsak versei világába hatolhatunk ezáltal, hanem a személyes létezés jeltemeibe is. És személyes önmagunkon át – a világ labirintusába. Otthont teremtve az egyesnek a végtelenben. Mondjam: hermeneutikai élménnyel kecsegtet, ha idézett levelének tanácsát megfogadjuk: „aki beléjük akar hatolni, fel kell hogy ajzza az intellektusát, fantáziáját, intuícióját, teljes emberi regiszterét”.

A köztudatban azért csodáljuk a költőt – technikájáért: a költői mindent tudásért –, amitől épp szabadulóban van. Mert ő éppen azért lesz költő, hogy visszavezessen abba az idilli állapotba, amikor nem a részletek poklában élünk, és az ember valamilyen teljességben, kozmikus harmóniában létezhetett. Volt ilyen? Vagy lesz ilyen? Emlékezet valóban ez, vagy a nosztalgia egy sajátos esete? A nyugati gondolkozás hézagainak kitöltése? Mindenesetre az emberlét nagyszerű esélye. Amelyet a mi irodalmunkban éppen a tragikus élethelyzetek költője, Ady álmodott meg színre lépése pillanatában. A Weöres által beteljesített esély hitelesítette az Ady-költészet sorsba ágyazott, hajszának kitett, a történelemben eszmélkedő tragikusságát. Ady jóslata pedig bejelenti, felvezeti, áldásával kíséri a szerelmi kinyíláskor fogant emberi imádságot, a Weöres költészetében tragédiákon túl katartikusan érvényesülő harmóniát, kozmikus bukolikát.

⁷ Segít ebben BATA Imre idézett könyve és TAMÁS Attila: *Weöres Sándor*. Bp., Akadémiai, 1978. KENYERES Zoltán említett monográfiája még inkább.

Szilveszter László Szilárd

„Barátaim az állatok / s az emberfölötti áramok”

Természet és transzcendencia Weöres Sándor verseiben

Weöres Sándor költészetében a növény- és állatvilág nem csupán afféle dekoráció, az én elidegenedtségének ábrázolását, az univerzum kaotikusságának XX. századi tapasztalatát szolgáló allegorikus / metaforikus háttér, sokkal inkább a szubjektív tudattól független létezők valósága, mely magában hordozza a teremtett világ ember által elfeledett titkait, illetve határozottan egy transzcendens értelem, végső cél felé mutat. Azt is mondhatnánk, hogy flóra és fauna ebben a lírában – bizonyos módon – ellensúlyozni képes lét és individuum alapviszonyának modern kori problematikusságát, hiszen minden szenvedés vagy kétely ellenére egy ismeretlen harmónia, szakrális egység meglétét érzékelteti. A Weöres-költészetben az ember egyszerre szereplője és nézője Isten dicsőséges, örök színházának (*Theatrum Gloriae Dei*), halandósága folytán része, haláltudatában és üdvösség hitében viszont külső szemlélője is a pre- és extrahumán dimenzióknak. Talán túlzás nélkül állíthatjuk, hogy ez a transzcendenshez fűződő sajátos viszony érhető tetten az olyan verseskötvény-címekben, mint *A kő és az ember* (1935); *A teremtés dicsérete* (1938); *A hallgatás tornya* (1956); *Tűzkút* (1964); *Ének a határtalanról* (1980) stb. Amint azt Kenyeres Zoltán monográfiája a Weöres-líra első korszakához kapcsolódóan megjegyzi: Weöres Sándor a „verset nem a személyes önkifejezés, hanem az általános lét-kifejezés eszközének szánta, nem az élmény tűnékeny csodáit kívánta rögzíteni, hanem az embert és természetet összefoglaló kozmosz jeladásait kereste, az esetlegessel szemben a nem változót kutatta, az egyszer megjelenő helyett a mindig jelenlevőt akarta megragadni, és a végső dolgok bizonyossága vagy éppen bizonytalansága gyűjtötte fel képzeletét.”¹

Az ásványok világa a szenttelen közömbösségben, a panasz nélküliség, a feltétlen szolgálat állapotában nagyobb józanságra inti az embert, a növények a szüntelen növekedés, burjánzás és termékenység feladatában töltik be földi létük célját, az állatok egymást pusztító harca pedig egy jelenvaló, de kiismerhetetlen teljesség, univerzális értelem részeként a születés és megsemmisülés szükségességére emlékeztet. A természet kiszolgáltatottságában is boldogabb, oktalanságában is bölcsebb, ösztön-vezéreltsége folytán is nyitottabb az embernél, adódik tehát a lehetőség: az élővilágból vett analógiákkal tartalmasabbá, tökéletesebbé tenni az emberi életet, megismerni értelmét olyan mélységében, amennyire egy halandó számára egyáltalán megadatik. Egy ilyen kontextusban az állatok és a növények viszonya a teremtéshez és a Teremtőhöz problémátlan, az ember az egyedüli létező, aki test és lélek szüntelen tusakodásában, a földi és szellemi meghatározottság ellentmondásosságában utat nyit a hit és a tagadás, az öröm és a szenvedés, a görcsös élni akarás

¹ KENYERES Zoltán: *Weöres Sándor*. Bp., Kossuth, 2013, 84.

és a halálvágy kettősségének. A Weöres-költészetben a kezdetektől jelen van ez a gondolat, például A *kakuk* című 1938-as költeményben:

„Idegen életek zúgtak köröttem,
idegen fészek ahol növekedtem
s amint a szárnyacska pelyhet váltott,
elhagytam én minden társaságot,
nincs fészke, nincs bajom, nincs örömöm,
ne legyen semmihez semmi közöm –
míg szállnak a vágyak, akaratok,
holtomig senkise lásjon engem...”

34

A kakukk-lét tanulsága az élet célját kereső ember számára alapvető: a (madár)világ nyüzsgésétől, kicsinyes, siránkozó mindennapiságától való távolmaradás, szemlélődés, elköteleződés-mentesség, mindannak az elutasítása, ami ezt a kívülről való biztosított harmóniát, a mindenek fölötti teljesség és szeretet átélését megzavarhatná. Ez az esztétikai-filozófiai attitűd nem idegen a korszak költészetétől, József Attila vagy Szabó Lőrinc gondolati verseiben egyaránt jelen van. Amiben Weöres közelítésmódja mégis különbözik a két világháború közötti líra hasonló megnyilvánulási formáitól, az az ironikus felhangjában is optimista végkövetkeztetés, hogy mindez nem a világban uralkodó káosz, netán valami fatális tévedés eredménye, sokkal inkább a teremtés lényegéhez, igazságához tartozik, illetve hogy tulajdonképpen így is van ez rendjén, hiszen egy végső, transzcendens értelmet szolgál: „Nagy törvény terped a fű-fa felett, / mely minket vígan egymással etet / s a neve: szerelem és szeretet. / (Rossz? – ne hidd: / céljait / nem ismered.)” Egy Filep Lajoshoz címzett levelében ezt a meggyőződését Weöres Sándor a következőképpen írja le: „Eddigi életemben a legtöbb, hogy ide eljutottam: nem hittem volna, hogy az élet látványa, felülről, ilyen végtelenül szép; itt nem probléma többé, hogy miért kell létezni a sok zűrzavarnak, ha teljes összefogottságában ennyire zavartalan. Innen nézve, a legszenyesebb dolgok sem ijesztőek többé, mert nyilvánvaló a hitelességük, a hovatarozásuk. S a legcsodálatosabb, ahogy megéreztem, hogy itt már milyen zavartalanul lehet szeretni mindent, különbség és fokozat nélkül [...] Akik, egyenként, egymást ölik-marják, együttvéve a szeretetnek csaknem akkora máglyája, mint a Teremtő maga.”²

A gondolkodó, érzékeny, a halál elkerülhetetlenségének tudatában lévő ember számára talán a legnagyobb botrány az egymásból táplálkozó, egymást pusztító élővilág kegyetlensége, illetve a természet közömbössége mindazzal a fájdalommal és szenvedéssel szemben, amely a létfenntartás – látszólagosan öncélú – mindent fölülíró ösztönének működésében tetten érhető. Weöres Sándor költészetének ez a kérdéskör egyik origó-pontja, vissza-visszatérő motívumként, változó formában és konklúziókkal ugyan, de állandóan fel-felbukkan az életmű mindegyik időszakában.

² KENYERES Zoltán: *Medúzalebegés. Weöres Sándor a Nyugattól önmagáig = Öröklét. In memoriam Weöres Sándor.* Szerk. DOMOKOS Máttyás Bp., Nap, 2003, 93.

A *kakuk* idézett szövege az érzelmeiktől mentes, távolságtartó, szemlélődő magatartással oldja fel ezt a problémát, annak a tudatos – és nem kis mértékben cinikus – felvállalása által, ahogy a költeményben szereplő kakukk az utódgondozás, fajfenntartás terheit éppen a zsbongó, lenézett madárvilágra hárítja. Az 1942-es *De profundis* a „szörnyű lakoma” szenvedéseit, az életért egymást ölés soha meg nem szűnő, pokoli körforgását az egész világra kiterjesztve ábrázolja: „hol Istennek barma és virága / tolong egymás elevenét rágva”, ugyanakkor nyilvánvalóvá teszi, hogy mindez csak az ember, a gondolkodó én számára bír valamiféle jelentéssel. Az öt évvel korábbi keltezésű *Herakleitos* pedig ugyanezt az univerzumot átfogó fájdalmat a tapasztalás szubjektív korlátozottságának, az individualista szemlélet kicsinyességének tulajdonítja:³

„Ne mondd, hogy rossz az élet és az Isten.
Ne koldulj tőle kellemest. Világa
nem a boldogság langyos pocsolója
[...]
Azért hogy néked kása nem jutott,
kár a világot rossznak mondanod:
te vagy örte és nem ő teérted.”

Az élet örök körforgásának, az élőlények létrejöttének és megsemmisülésének misztériumára, a II. világháború előtti Weöres-lírában a *Rongyszőnyeg* 79. versének sorai adják a legautentikusabb választ, mely szerint a természeti lét alapja a szenvedés. A fű magja, a fa gyümölcse, az állatok születése és az emberi alkotás is mind-mind a változás fájdalma árán érlelődik. Az élet célja tehát nem a boldogság, hanem a termékenység, részvétel Isten állandó munkálkodásában, a teremtés soha meg nem szűnő aktusába való beleolvadás lehetősége. Egy ilyen nézőpontból az emberi szenvedés sokkal magasabb, mint a növényeké vagy az állatoké, hiszen megadatott neki, hogy az egyedi, a pillanatnyi helyett az egész határtalanságában, az örökkévalóságban osztozhat: „Most mint gallyat a máglya égése / befogad az Isten szenvedése – / nem véges kín, mint vágott-libáé: / határtalan, mint a termő tájé.” Az

³ Az újabb szakirodalomból Schein Gábor kisonográfiája, illetve részletesebben Bartal Mária könyve is kitér annak az elemzésére, hogy a II. világháború előtti Weöres-lírára milyen hatással voltak a Stemma által, Hamvas Béla kísérőtanulmányával megjelentetett Hérakleitosz-törödékek, bár egyikük sem idéz a korabeli fordításból erre vonatkozó konkrét szövegrészleteket. SCHEIN Gábor: *Weöres Sándor*. Bp., Elektra, 2001, 49. BARTAL Mária: *Áthangzások. Weöres Sándor mitoszpoétikája*. Pozsony-Budapest, Kalligram, 2014, 155–157. Íme néhány Hérakleitosz-gnóma az 1936-os kétnyelvű kiadásból, amely kapcsolatba hozható az ember és természet, ember és Isten viszonyának weöresi értelmezésével: „Ha boldogság volna a test gyönyörűségeiben, az ökröket mondanók boldogoknak, mikor borsót találnak, hogy egyenek. [...] Ne látszatra találgassuk a legnagyobb dolgokat. A természet rejtekezni szeret. Ha az ember nem reméli a nemremélhetőt, kitalálni nem fogja, mert nehezen kitalálható és hozzáférhető. [...] Az istennek szép minden és jó és jogos, emberek gondolják ezt jogtalanak, amazt meg jogosnak. Nem értik meg, mint van az, ami ellenkezik, önmagával mégis összhangban: visszacsapó illeszkedés, mint ijű és lanté. [...] Az út fel és le ugyanaz. A hideg dolgok melegszenek, a meleg kihűl, a nedves megszárad, a száraz megnedvesedik. Betegség teszi az egészséget édessé és jóvá, éhség az elteltiséget, fáradtság a megpihenést. Az ellentétre csiszolt illik össze (és) az ellenkezőkből a legszebb illeszkedés. Osszeillő párok: egész és nem egész, egyező ellenkező, összhangzó széthangzó, és mindenből egy és egyből minden.” HÉRAKLEITOSZ: *Műszi vagy a természetről. Pontos irányítás az élet célja felé*. Bp., Stemma, 1936, 39–49.

1936-os *Aurora combattans* ugyanezt a célt az állandó mozgásban, születésben és pusztulásban, a küzdelemben és önzetlen önfeláldozásban láttatja.⁴ A nyolc szótagos, kétütemű verssorok lendülete, a patetikus, archaizáló beszédmód, az allegorikus ábrázolás, illetve a sajátos metaforika a keresztény ókor, kora középkor, Aurelius Prudentius Clemens vagy Szent Ambrus himnuszait idézi:

„Balga az, ki földi s égi
örömét Tetőled kéri
a boldogság sose fő,
sose cél csak pihenő.

Hogy tartós legyen Egészed,
váltakoznak mind a részek.
Nem a megnyugvás a cél:
mind mozogjon, ami él.”

„Weöres világképében – jegyzi meg Alföldy Jenő – az állandó, a változatlan, a mozdatlan, az örök azzal a mindent összefoglaló lényeggel azonos, amelynek megnyilvánulása minden, ami változik. A változás a mindenség legjellemzőbb sajátossága, de miközben minden változik a csillagos ég makrokozmikus világában éppúgy, mint a parányok mikrokozmoszában, a változók összessége nem változtat a mindenben benne levő, közös lényegen: az örökkévalóságon.”⁵

Az emberi léptékkal mért időben öröknek tartott, valójában viszont mulandó, illetve pillanatnyinak tűnő, mégis maradandó paradoxona Weöres Sándor több versében is megjelenik. Ezek közül talán legismertebb az 1979-es keltezésű *Öröklét*, melyben a látszólag feledésre ítélt élmény, az átélt esemény, az egyszer megtörtént „gyík-kúszás” vagy „szárnyverés” örökkévalóságát állítja szembe a kozmikus időben előbb-utóbb megsemmisülésre kárhoztatott anyagi világ, az égitestek vagy éppen a „mindent elnyelő sírverem” időleges voltaival. Ugyanez a szemlélet viszont a korai versekben is megtalálható. Nem másról van itt szó, mint látszat és valóság, materializmus és transzcendencia radikális különbözőségének hangsúlyozásáról, arról a jellegzetesen weöresi, egzisztenciális és egyben esztétikai-filozófiai alaplásról, amely a szakralitás és racionalitás szembeállításában mindenképpen az előbbi mellett teszi le a voksát:

⁴ Talán nem fölösleges itt Weöres kortársának, Martin Heideggernek az egyik 1939-es filozófiai szövegét is felidézni, amely szerint a korai görög gondolkodásban ember és természet nem egy rész-egész viszony egy-egy alkotóelemeként értelmezhető, hanem a mindenség egységét adó mozgásban. Onmagában tehát semmi sem abszolút és változatlan érvényű, semmi sem állandó, csakis az univerzummal, a másokkal való együtt változásban: növekedésében vagy csökkenésében, fejlődésében vagy felbomlásában ismerhető fel. Heidegger szerint ez az a működés, amely minden elemnek csak a teljességhez fűződő kapcsolata függvényében tulajdonít jelentőséget: „Növények és állatok mozgásban vannak még akkor is, ha mozdatlanul állnak és pihennek. [...] A φύσις [phüszisz] kiindulása és elrendelése is a mozgásnak és nyugalomnak.” HEIDEGGER, Martin: *A φύσις lényegéről és fogalmáról*. Ford. VAJDA Károly = *Uő: Útjelzők*. Szerk. PONGRÁCZ Tibor, ford. ÁBRAHÁM Zoltán et al., Bp., Osiris, 2003, 225–282.

⁵ ALFÖLDY Jenő: *Két költő. Tanulmányok Weöres Sándorról és Kálnoky Lászlóról*. Bp., Orpheusz, 2014, 18.

„Mit málló kőre nem bízol:
mintázd meg levegőből.
Van néha olyan pillanat,
mely kilóg az időből,
[...]
Mint fürdőző combját ha hal
súrolta, s tovabillent –
így néha megérezheted
önnön-magadban Istent”

(Örök pillanat)

Az 1943-as *Háromrészes ének*, avagy későbbi címe szerint *Harmadik szimfónia* a fent és lent, égi és földi, örökkévaló és pillanatnyi kettősségének ábrázolásában fűzi tovább ezt a gondolatsort. Maga a költemény még a Weöres Sándor-lírára tekintve is rendhagyó szerkezetű, hárompillérű konstrukció, zeneműszerűen vissza-visszatérő motívumokkal, variációkkal, refrénnel. A vers kísérletező könnyedségében egyszerre van jelen a lendület és meg-megtorpanás, vidámság és fájdalom, kiszolgáltatottság és hatalom, születés és halál. A törekeny szépség feszül szembe az öröklét súlyával, mozgás az állandósággal, ének a hallgatással, cselekvő, érző lét az időtlen és változatlan isteni szemlélődéssel: „Madárka sír, madárka örül, / míg piros gerendái közül / néz a hatalmas –”. Amint a csend a zenét, a nyugalom a mozgást, úgy hordozza a múlthatatlan a mulandót: a Teremtő a teremtett világ soha meg nem szűnő táncát, körforgását. Egy ilyen viszonyban a látszólag egymástól különböző dolgok valójában egylényegűek („magad vagy a vadász, meg a vad”), az én, az egyedi feloldódik a mindenség egységét adó működésben. „A teljességhez vezető úton – állapítja meg a *Háromrészes ének* kapcsán Kenyeres Zoltán – már nincs jó és rossz, itt már lényegében minden a jó közé 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.”⁶

A természet itt az emberi lélek rezdüléseit követi, a létélmények mintegy az álomszerű, szürreális, belső világ kivételéseképpen az állati hangokban, mozdulatokban, táncban és énekben találhatnak társra. A meg-megisméltődő refrén, a különböző variációk ezt a tökéletes egymásra hangoltságot, ember és természet együtt-létét érzékeltetik: „Rikolt a páva veled, / tipeg az éjbe veled, / elveszti nyúlt vonalát a futórózsa veled”. Ellentétek és párhuzamok játéka fűzi egybe a költemény sorait, erő és gyengeség, cselekvés és nyugalom, fortissimo és piano váltakozása, amely mégsem zárja ki egymást. „A *Háromrészes ének*ben az élő átváltozik létezővé; a lírai hősnek ez az átváltozása a teljes ember születésének misztériuma. De az életben is megtalálja Weöres a teljes embert. Az apácában, aki kilenc csomagjához magát tizediknek számolja, vagyis maga is tárgy. A teljes ember az életben magát azonosnak

6 KENYERES: *i. m.* (2013), 308.

tudja mindennel, a tárgyak közt maga is tárgy. Itt válik nyilvánvalóvá ezen életfilozófia célja” – jegyzi meg a vers kapcsán Bata Imre.⁷

A II. világháború utáni Weöres-lírában megsaporodnak a hosszűversek. Ezek közül a különböző mitológiai témákat feldolgozó költemények mellett, mint a *Mahruh vesztése; Medeia; Minotauros; Orpheus* stb., *Az elveszített napernyő* elsősorban azért emelhető ki, mert közvetlenül nem az ógörög vagy a távol-keleti hagyományra és szereplőkre épít, hanem egy köznapi idilli történetet választ kiinduláspontként, mellyel – bizonyos értelemben – az egész Weöres-életmű esztétikai-filozófiai szintézisét valósítja meg. Maga a költemény csaknem 400 sorból áll, az első Weöres-kismonográfia szerzője, Tamás Attila szerint „a valóságosnál egy fokkal naivabbra stilizált” világkép jellemzi.⁸ Az epikus szál lényege a természeti légyott mementójaként a vadon sűrűjében hagyott napernyő, melynek további „sorsa” lét és természet, születés és halál titkait jeleníti meg. A szerelmi találka helyén felejtett tárgy idegen testként kerül a természeti világba, túl a gyakorlati használat által motivált tényezőkön – mint minden ember által létrehozott produktum – az univerzumban uralkodó káosz elleni időleges tiltakozás metaforájaként is felfogható.

Weöres Sándor költészete mindvégig reflektál az isteni munka tökéletességére, kiismerhetetlenségére, de egyben ennek befogadhatatlanságára, végtelen igazságosságára és jóságára is. Az alkotás folyamatában a halandó ember a teremtett világ szépségét, rendszerszerűségét, funkcionalitását kívánja megközelíteni. Ezt a párhuzamot emeli ki a versben az a kitérő, mely – mintegy történetet a történetben – a napernyő anyagát, származását, megmunkálásának fáradalmaikat részletezi. Legtöbb esetben tehát, még egy ilyen egyszerű használati eszköz – egy napernyő – elkészítése is feltételez esztétikai célokat: „lombard selyem, rajnai bíbor festék / elefántcsontját küldte India, / vasát Pittsburg, fáját Brazília; / részeit mennyi kordén vitték / hány vasútra, hajóra tették: / egy világ műve! ezer kéz fia!” A napernyő az ember által létrehozott XX. századi életteret, a globális civilizációt jelképezi, a költemény szövege ezt állítja a teremtett világ, a hegyek, a völgyek, állatok és növények mellé. Talán az sem véletlen, hogy funkcionalitásában éppen a természet egyik létfenntartó forrásától, a napfénytől óvja az embert.

Maga a történet viszont egyben azt is igazolja, hogy a mesterséges és természetes valóság mégsem teljesen idegen egymástól. Az ember által létrehozott rend, mely a használati eszköz elkészítésében teljesedett ki, a lebomlás folyamata során látszólag az entrópia győzelmét állítja előtérbe, amiként azonban a növények és állatok lassan birtokba veszik az immár funkciótlanúvá vált tárgyat, a szeretet törvénye végül uralkodni képes a káosz felett. A két világ közötti kezdeti távolság ugyanis, mely az ottfeledés pillanatában létrejön, a napernyő pusztulásával, részekre bomlásával visszavonhatatlanul megszűnik. Tanúi lehetünk annak, ahogy a napernyő menedékében sarjadó új élet növényi, állati és emberi szinten egyaránt legyőzi a pusztulást, a halált:

⁷ BATA Imre: *Weöres Sándor közelében*. Bp., Magvető, 1979, 98.

⁸ TAMÁS Attila: *Weöres Sándor*. Bp., Akadémiai, 1978, 92.

„Pára tulipán felveti fejét,
villog kristály-zöld másvilági rét,
lila tövis gyűl a látóhatárra;
távol szívetet 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.”

Egy ilyen nézőpontból minden csupa játék és könnyedség. Az öröklét, az üdvösség a pillanatnyiban létezik. A kicsiny dolgok szépsége és törekenysége, sebezhetősége, az élet legapróbb megnyilvánulásaiban kiteljesedő végtelen szeretet, konokul felülkerekedik minden pusztító erőn. Mint Isten színháza, úgy működik a világegyetem, csupán azt kell felismerni benne, hogy célja nem az egyénben, hanem a nagy egészben, a teljességben keresendő. „[A] Mindenséggel azonosított Semminek – jegyzi meg Alföldi Jenő – nincs köze a nihilizmushoz, csupán az örökös változásban minduntalan mássá alakuló Valami vagy Valaki sorsára vonatkozik, arra, hogy ami a mindenségbe visszatér, ismét más Valamivé, Valakivé alakul az idő végezetéig. Nem reinkarnációról van szó, csupán az egyedi lét kiválásáról és visszatéréséről az örök körforgásba, de ezt Weöres a mindenséget átható szeretettel azonosítja, mely egyként buddhai és jézusi vonás.”⁹

És valóban: Az *elveszített napernyő* befejező versszaka a mindenek fölött győzedelmeskedő hit és szeretet / szerelem apoteózisa – József Attila közismert *Óda* című költeményének mellékdalához hasonlíthatóan –, a rejtett irónia ellenére is optimista végkicsengésű, hiszen az élet igenlését hirdeti. A sárgarigó-hasonlat pedig – mint a *Háromrészes ének* refrénje, az örömeit és fájdalmait világba-daloló madárka képében – itt egyszerre az ártatlanság, a feltétlen esztétikai szolgálat kifejeződése. Létezik, mert létének célja, értelme van, hozzájárul az univerzum szépségéhez, a soha meg nem szűnő teremtés kiteljesedéséhez: „Most már ujjongva töltöm életem, / mint sárgarigó az erdei lombban: / míg le nem hull egy vén fatörzs elé / harsányan énekel, majd megszakad belé!”

Az *elveszített napernyő* optimista játékosságával ellentétben a II. világháború utáni Weöres-lírában az ember alatti létezők ábrázolása sok esetben az elidegenettség vagy a XX. századi társadalomból való kiábrándultság megjelenítéséhez kapcsolódik. A túlzott racionalizmus, a technikai civilizáció dehumanizáló hatása, vagy a modern tudományosság örve alatt a transzcendencia minden lehetőségétől megfosztott valóság gyilkos iróniával jelenik meg az ötvenes-hatvanas évek verseiben:

⁹ ALFÖLDY: *i. m.* (2014), 21.

„Az ember a majomtól származik?
Nem tudom – de majommá változik:
már megszakad a kapcsolat,
mely összeköt embert és angyalokat.”
(*Elérünk olyan józanságot...*)

40 Az irónia mellett azonban, Weöres Sándor költészetében a majommá (vissza)fejlődő ember, a (d)evolúció groteszk ötlete sokkal több egyszerű metaforánál. A költő közeli barátja és mestere, Várkonyi Nándor ugyanis 1942-es *Szíriat oszlopai* című kötetében – ehhez készíti Weöres a maga *Gilgames*-fordításait az 1937-es, 1938-as évben¹⁰ – a fejlődéselvű világgéppel szemben Edgar Dacqué elméletére és az emberiség régi mitoszaira alapozva egy másik, bizonyos szempontból fordított alakulástörténet lehetőségét is felvázolja. Várkonyi az ember őstípusának az idők során egyfajta sajátos (de)formálódásáról, (vissza)fejlődéséről beszél, amely végső mozzanatként előrevetítheti akár a homo sapiens tragikus szellemi visszahullását az állatvilágba.¹¹ Lényegében egy ilyen nézőpont érvényesüléséről tanúskodik Weöres Sándor 1940-es években írt *Én, a határtalan szellem* című, 49 darabból álló versciklusában az a gondolatsor, amely világosan kifejti, hogy a szakralitás forrásaitól egyre inkább eltávolodó modern ember, illetve az elállatiasodott társadalom végérvényes pusztulása mindmáig csak az isteni irgalom növekedésének köszönhetően maradhatott el: „Isten végtelen türelme / leszállt a legelső fokra // Mert az emésztő malom-torokban / senkise térhet jobbra vagy balra. [...] Az eszűktől megfosztottakra / az ész nélkül gyilkolókra, / nem haraggal: mosollyal tekint, // mint marakodó állatokra.” Ugyanebben a körben fogalmazódik meg a szentencia: a húsevés nem más, mint természetellenes erőszakátétel az állatvilágon, tulajdonképpen ez a gondolat is kapcsolatba hozható a *Szíriat oszlopai* megállapításával, mely szerint az emberiség az ősidők során csak kényszerből tért át a növényevésről a húsevésre.¹²

¹⁰ VÁRKONYI Nándor: *A kozmikus költő (részletek) = Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezetére.* Szerk. DOMOKOS Máttyás, Bp., Szépirodalmi, 1990, 113–116.

¹¹ A kötet első kiadásában Várkonyi több mitológiai idézettel igyekszik alátámasztani Dacqué az emberi faj különböző formáinak változásaira vonatkozó – tudományos szempontból ma már kétségtelenül korszerűtlen – érveit: „Saxo Grammaticus csaknem szó szerint megismétli az indián mondákat: »Az idők előtt háromféle emberfajta volt: szörnyű külsejű emberek, hatalmas testalkatúak, óriások. Aztán nagy-szellemű emberek éltek, akiknek megvolt a képességük az igazlátásra, a jóslásra. Aztán jöttek a közön-séges emberek. Ezek már nem rendelkeztek az előbbi fajták tudományával: a művészettel, hogy meg-változtassák a saját alakjukat és megcsalják az emberek szemét. Mégis legyőzték a többi fajtát, kiirtot-ták őket, s a föld uraivá lettek.«” VÁRKONYI Nándor: *Szíriat oszlopai. Elsüllyedt kultúrák.* Bp., Királyi Ma-gyar Egyetemi Nyomda, 1942, 282. „Az ősnépek mondái egyforma határozottsággal jelzik a műveltség vívőzóna előtti harmadkori eredetét; a nagy oktatómesterek mint istenek vagy félistenek (Cson, Oannes, Thot), és mint királyok, fejedelmek (Kenan, Xisuthros stb.) jelennek meg. [...] Hasonló szabatosággal emlékeznek meg az új faj, a »közönséges«, vagyis a később általánossá lett, vad, műveletlen, plebejus színvonalú emberről. A mi negyedkori nagyapánkról. Az előbb között hagyományok róluk is szólnak: ők a csúszó-mászó félistenek tanítványai. A zsidó mitosz tárgyilagos őszinteséggel mondja: »Henoch idejében ... az emberek olyanok lettek, mint a majmok.«” Uo., 285. „Íme tehát a mítoszok egy egész kis fejlődéstörténetet adnak elő, amely feltűnően egyezik az élettan legújabb eredményeivel: az első fok a félelmetes, óriási állatszerű, homlokaszemű óslény, a hulló és kétlétű ember-törzs képviselője, elne-vezésünk szerint: a protohomo; – aztán a nyújtott fejű, összenőtt ujjú, démoni erővel és varázstudo-mánnyal rendelkező harmadkori ember, a homo magus; – és végül a kistermetű, műveletlen, de értel-mes, szorgalmas és szapora »közönséges« homo faber.” Uo., 287.

¹² Uo., 163.

Várkonyi Nándor koncepciójában a technikai fejlődés és a kultúra, a test és a szellem, az ember érzelmi, képzeleti és értelmi oldala ellentétben van egymással, az egyik dimenzió túlzott kiteljesedése mindig maga után vonja a másik elcsökevényesedését. Szerinte míg az ősi prehisztorikus népeket a transzcendentális kapcsolatok irányították, a görögök nyomdokain kialakuló európai társadalom inkább az anyagi világ megszállottja, holott az ember csak a szakralitásra való nyitottság, a fejlett képzelet és az érzelmi viszonyulásai révén különbözik az állatoktól, ezáltal képes meghaladni földi létének korlátait: „A civilizációt megteremtő működésben – állapítja meg a *Sziriat oszlopai* első kiadásának utószava – az érzelmi képességek az uralkodóak, a kulturális cselekvésben az érzelmi és képzeletiek. Ezek az utóbbiak kétségkívül magasabb rendűek, a távolság, mely elválasztja őket az állat képzeleti és érzelmi képességeitől, nagyobb, mint az a különbség, mely az állati és az emberi értelem közt fennáll [...] az ember elsősorban vallási lény, ez teszi emberré.”¹³ Ez a lét- és lélekállapot azonban a XX. századi modern, racionalista társadalom számára – úgy tűnik – véglegesen elveszett. A teremtés céljait kereső individuum egyetlen menedéke, amelyből talán még rekonstruálható a szakralitás, Weöres Sándor emblematis kétésorosának tanúsága szerint, a prehumán, illetve extrahumán dimenziókhöz fűződő kapcsolat újraalkotása, az ember önkultuszának feladása: „Barátaim az állatok / s az emberfölötti áramok” (*Elhagyott dimenziók*).

Az egyik kései költemény, az 1980-as *Natura* szövegében viszont ez a lehetőség már nem adatik meg többé. Hiszen a prehumán szféra, mely menedéket nyújthatna, látszólag önmaga is súlyos kompromisszumokkal terhelt, a racionálisan egyre inkább megismert és „birtokba vett” kozmosz hideg közömbössége pedig a károsztól, a végleges megsemmisüléstől való félelem elkerülhetetlen fenyegetését hozza egyfajta „ajándékképpen” az embernek. Ebből a nézőpontból minden látszat és hazugság, a természet önfeledt, tudattalan boldogsága ugyanúgy, mint a létnélküliség illuzórikus biztonsága az ásványok esetében:

„Az ég ökölcspásai
piros sebek a szívben,
a nemlét kalapácsai
alatt vergődik minden.

Az állat tetteti, hogy él,
de homlokában álom.
A kő színleli, hogy kemény,
és rend van a világon.”

A kései Weöres-líra verseinek pesszimizmusa mintha a XX. század bizonytalanság-érzésének, idegenség-tapasztalatának, egzisztenciális szorongásainak eluralkodásáról tanúskodna a szakralitásra nyitott – korának nyomasztó földhözragadtságával radikálisan szemben álló – alkotói jelenlét fölött. Bár az utolsó évek költészete, né-

¹³ Uo., 293–294.

hány darab erejéig azért lát még okot a reménytelenség és fájdalom világából való felemelkedésre, elszakadásra (*Odatúl, odaát; Változatok egy Narekaci-témára; Angelus Silesius*). A szerves és szervetlen létezők, az őselemek kifogyhatatlan türelme, befogadókészsége, anyag és szellem, test és lélek egymás ellen tusakodó, mégis egymástól elválaszthatatlan kettőssége – ebben a kontextusban – bizakodásra ad alkalmat a saját létének végességével, a mulandósággal szembenézni kénytelen, de a földi és égi valóságra tudatosan reflektáló individuuum számára. Amint azt az 1987-es *Lépések* szentenciaszerű sorai találóan megállapítják: „Lépések kopognak legalul / de mindig akad út fölfelé / emelhető. Vigyázni kell. // A víz, a tűz várakozik / nem voltat vár, vagy visszavár / a kettős természet szerint.”

Egy dolog bizonyos: Weöres Sándor versei, minden reménytelenség és kétely ellenére, az isteni princípium jelenlétét és a teremtés csodáját hirdetik az Isten nélküli, Istentől elfordult világban. A Weöres-életműhöz egy ilyen nézőpontból talán csak Dsida Jenő vagy Pilinszky János költészete mérhető.

Nagy János Weöres Sándor teremtő nyelvéhez

„Vigyázz, hogy világosat gondolsz-e, vagy sötétet;
mert amit gondoltál, megteremtetted.”

Weöres Sándor: *A gondolatok visszája és színe*

Sajátos kötetpár jelent meg Kolozsvárt ugyanabban az évtizedben: Cs. Gyimesi Éva *Teremtett világ* (1983),¹ Péntek János pedig *Teremtő nyelv* (1988)² címmel közölte monográfiáját. E tanulmány Weöres Sándor költői nyelvéről mint a szövegvilágot megteremtő-létrehozó, az olvasó számára megjelenítő anyagi és szellemi erőről szól.

Weöres Sándor költői nyelve legalább annyira sokszínű, mint orfikus költészete maga.³ Bori Imre szurrealista elemzése,⁴ Károlyi Amy nyilatkozata a költő avantgárd világáról,⁵ a retorikai-stilisztikai alakzatok weöresi konstrukciói,⁶ a különböző verselések lüktetési,⁷ az anyanyelv-változat és a dunántúli regionális köznyelv hatásai⁸ egyaránt ezt igazolják. Az irodalomtörténeti megközelítés⁹ és az irodalomelméleti elemzések,¹⁰ a *Valse triste* sokoldalú megközelítései¹¹ jól tanúskodnak erről a sokszínűségről.

Weöres költészetének ősköltői, orfikus jellegéhez kapcsolódik a másik alapsajátossága, a próteuszi sokarcúság. „Van hajlamom erre a sokszemélyűsége: kitapin-

1 GYIMESI Éva, Cs.: *Teremtett világ. Rendhagyó bevezetés az irodalomba*. Bukarest, Kriterion, 1983

2 PÉNTEK János: *Teremtő nyelv*. Bukarest, Kriterion, 1988

3 DOMOKOS Mátyás: *Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezete*. Bp., Szépirodalmi, 1990

4 BORI Imre: *A látomások költészete = Uő: Huszonöt tanulmánya*. Szerk. TOMÁN László, Novi Sad - Újvidék, Forum, 1984, 447-495.

5 KÁROLYI Amy: *A szörnyeteg koporsója = Holmi*, 1990, 9. sz., 1003-1008.

6 PETŐFI S. János: *Szöveg, szövegten, műelemzés. Textológiai tanulmányok*. Bp., Országos Pedagógiai Intézet, 1990; SZATHMARI István: *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*. Szerk. KOZOCSA Sándor Géza. Bp., Tinta, 2008

7 FÓNAGY Iván: *A költői nyelvről*. Bp., Corvina, 1999

8 NAGY L. János: *Hullámok a Weöres-tengerből. Válogatás Weöres-tanulmányaimból*. Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó - Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2014

9 BATA Imre: *Weöres Sándor közelében. Tanulmányok, visszaemlékezések*. Bp., Magvető, 1979; WEÖRES Sándor: *Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. Szerk., sajtó alá rend. DOMOKOS Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1993; KENYERES Zoltán: *Weöres Sándor*. Bp., Kossuth, 2013; LŐCSEI Péter: „Minden mű átváltozás...” *Weöres Sándor időszemléletéről, plágiumairól és a Psychéről = Tiszatáj*, 2014, 9. sz., 80-88.; LŐCSEI Péter: *Weöres-mozaik. Dokumentumok, tanulmányok, beszélgetések Domokos Mátyás, Kerényi Ferenc és Tuskés Tibor emlékének*. Vasszilvágy, Magyar Nyugat, 2014; TAMÁS Attila: *Weöres Sándor*. Bp., Akadémiai, 1978; TUSKÉS Tibor: *A határtalan énekes. Írások Weöres Sándorról*. Bp., Masszi, 2003

10 SCHEIN Gábor: *Weöres Sándor*. Bp., Elektra, 2001; a jubileumon: „tánc volnék, mely önmagát leíti” *Tanulmányok Weöres Sándorról*. Szerk. BARTAL Mária, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, PALKÓ Gábor, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014; MÁTÉ Zsuzsanna: *Verssé vált idő-filozófia = Tiszatáj*, 2014, 9. sz., 95-104.; PÁL József: „... et anni tui non deficient” *Időről és időn túliról Weöres Sándor költészetében = Tiszatáj*, 2013, 12. sz., 61-68.; SZÖRÉNYI László: *Weöres Sándor költészete és a görög-római hagyomány = Tiszatáj*, 2014, 9. sz., 89-94.

11 *Valse triste (A Szombathelyen, Celldömölkön és Csöngén 2013. április 26-28-a között rendezett Valse triste-konferencia szerkesztett és bővített anyaga)*. Szerk. FÜZFÁ Balázs, Szombathely, Savaria, 2013

tani önmagamban a mindenkiben ott élő könnyelműt és fukart, jó szándékút és rossz szándékút, heteroszexuálist és homoszexuálist, férfit és nőt stb.; egy ember csupa antinómiából, csupa kontrasztból áll, és önmagában tulajdonképpen mindent megtalál, ami emberileg lehetséges, a szenttől a tömeggyilkosig...”¹² Ennek térben és időben határtalan megjelenési módja jól szemléltethető egyik, 1946-ban írt szövegének soraival.

„Ki minek gondol, az vagyok annak...
Mért gondolsz külön rokonalannak?
Jelet látsz gyűlni a homlokomra:
Te vagy magad, ki e jelet vonja

S vigyázz, hogy fénybe vagy árnyba játszik,
mert fénye-árnya terád sugárzik.

[..]

Szemem tavában magadat látod:
Mint tükröd, vagyok leghűbb barátod.”

(*Rongyszőnyeg* 127)

Tanszékünknek, a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola Magyar Nyelvészeti Tanszékének kutatói az irodalmi nyelv vizsgálatában is kitűntek (Benkő László, Török Gábor, Békési Imre). Az évek során a szövegnyelvészeti elemzésekhez nonverbális (zenei, grafikai) tényezők retorikai-stilisztikai vizsgálata kapcsolódott.¹³

Lőcsei Péter tanulmánykötete sajátos teremtett világokat ismertet meg az olvasóval: egyik fejezete Weöres képzelt birodalmait mutatja be.¹⁴ Ezek a képzelt birodalmak a költő gyermekkorába visznek vissza. Képzelt világok Weöres költészetében megjelennek, akár képzelt nyelven is; ezeket itt csak röviden jelezzük. Károlyi Amy 1990-ben fontos cikket közölt Weöres és az avantgárd kapcsolatáról.¹⁵ A szavakra, szórészekre tagoló, majd ezekből újra meg újra variációsan építkező avantgárd eljárásokban jelöli meg Weöres egyik meghatározó késztetését: „Weöres Sándor forradalmár – nyelvi forradalmár. Nyelvteremtő és megőrző. Generációk beszélnének rosszabbul nélküle. S az utána következő nemzedék, ha jól használja a mondathangsúlyt, nem tudja, hogy neki lehet hálás. Ezért van sok köze az avantgárdhoz. Eszköznek tekintette, nem célnak.”¹⁶

Weöres bizonyos egysoros versei avantgárd hatásra vezethetők vissza. A *Csilrlólagza*, az *Afeurika Eurafriópa* és a *Haladás. Adás. Ás. Hal.* egyaránt erről tanúskodik; idézhetjük a *Kézírákos könyv Pokoli tánc* című szövegét is.

¹² DOMOKOS: *i. m.* (1993), 208.

¹³ Legutóbb NAGY L.: *i. m.* (2014)

¹⁴ LŐCSEI: *Weöres-mozaik. i. m.* (2014), 134–148.

¹⁵ KÁROLYI: *i. m.* (1990)

¹⁶ Uo., 1008.

„Mit kergettem? A cifra sötétséget. A cifra sötétség kergetett engem. Így találkoztunk. Mit sötétítettem? A cifra kergetést. A cifra kergetés sötétített engem. Így sötétedtünk. Így valójában nem sötétedtünk. Mit cifráztam? A kergető sötétséget és a sötét kergetést. Így cifrázódtunk. Így valójában nem cifrázódtunk. De mégis. De mégsem. Rázódtunk. Sem. Is.”

Az *áramlás szobra* szövegében néhány szómozaik ragadja meg az olvasó figyelmét. Hasonlítanak a fentebb idézett egysorosokra is.

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

45

ló puszta paripa sivatag
pulósza sipavaritaga
[...]
éj kert hold pad
üres szívdobogás
dobéjdob dobkertdob dobholddob dobpadding
...”

Weöres az avantgárd kísérletek, más költők (például René Char) munkái, Fónagy Iván *Wawiri* című gyűjteménye hatására is írt hangzaskísérleteket. Ezekre vonatkoztatható egyik nyilatkozatának mondata („Minden ujjgyakorlat, és semmi sem ujjgyakorlat...”). A *Dal* néhány sorának hangköltészeti játékából:

„honnan ahonnan
honnana hunnana honnan
innen eminnen
elinneme immene innen
immon hommi enommon hennon monnini...”¹⁷

Az egyik legismertebb ritmusjáték szövege a *Táncdal*. Ennek előadásával Latinovits Zoltán hívta fel a figyelmet a szövegre.

„panyigai panyigai panyigai	kotta kudora panyigai
ü panyigai ü	kudora kotta ü
panyigai panyigai panyigai	kotta panyigai kudora
ü panyigai ü	panyigai kotta ü

¹⁷ WEÖRES Sándor: *Elhagyott versek*. Sajtó alá rend. STEINERT Ágota, Bp., Helikon, 2013, 264.

kudora panyigai panyigai	ház panyigai kudora
kudora ü	ü kudora kotta ház
panyigai kudora kudora	kudora ház panyigai
panyigai ü	ü panyigai ház kotta"

Szombathelyen élt egy *Panyigai Sándor* nevű fuvaros, Weöres ismerhette is. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a *Táncdal* szövegéhez a névnek mint névnek semmi köze (hacsak az nem, hogy a költőnek szüksége volt az adott helyeken négy rövid szótagra). Ugyanígy nincs köze a szövegben lévő *ház* és *kotta* szavak jelentésének a *Táncdal*hoz, kivéve hogy kellett egy *á* magánhangzós egy szótagos elem meg egy két szótagos elem, mély, rövid magánhangzókkal, hosszú első szótaggal. Weöres szavaival: „Ezeknek semmiféle szótári vagy szótározható jelentésük nincs; csak hangzási, dinamikai és strukturális jelentésük van.”¹⁸

3. A költői nyelvben alapvető dilemma rejlik: a mindennapi nyelvhasználat és a költői nyelvhasználat meg is egyezik egymással, el is tér egymástól. Weöres egyik nyilatkozata szerint: „A költészetben csak egy igazi metafizikai elemet ismerek: a nyelvet... Hogy ugyanazokkal a szavakkal, melyekkel egy doboz cigarettát kérhetek, vagy egy vigyázatlan utcai járókelőt összeszidhatok; s tán nem is bonyolultabb mondanivalót kifejezve: oly teljes remekművet lehet létre hozni (sic!), melytől az olvasóra delejes sugárzás árad és egész lénye más erőviszonyok szerint rendeződik, ez olyan csoda, mintha egy tündér testet-öltene előttünk.”¹⁹ (*A költészet metafizikája*. Steinert 1999: 45). A gondolat egybevág Hegel ismert véleményével: a költő mindig arra törekszik, hogy egyéni, mások által még meg nem írt, szubjektív érzéseket, hangulatokat, véleményeket fogalmazzon meg. Tehát az általános eszközökkel paradox módon egyéni tartalmakat kíván közölni. Hegel paradoxonja a hétköznapi nyelvhasználatra is áll: „... az ember minden alkalommal valami sajátost, egyéni, egyszerit akar közölni, a fogalmak azonban csak az általánost tudják kifejezni, »s így nem tudjuk nyelvi eszközökkel kifejezni, amit mondani akarunk.«”²⁰

Weöres a költői nyelv megoldásainak fontosságára így utal: „Mindig ugyanúgy viadalban, viaskodásban voltam vele, mint mindennel, ami érdekelt, és vajmi kevés-foglalkoztatott az, hogy a fiatalságnak milyen problémáját tartalmazza az a vers. Hogy milyenek a hangzói, milyen a struktúrája, ez érdekelt, ez foglalkoztatott... Aki a verset írja, az á-t meg í-t, ó-t ír...”²¹ Túl azon, hogy maga a nyelvi kifejezés pontosan hogyan sikerül, a költészetnek szüksége van a nyelvi szövet által keltett fogalmi, érzelmi, hangulati hatásra is: „Azt hiszem, a költészet egyik célja ez, hogy egy tartós és igen rázós áramot vezessen, vigyen.”²² Ezt a legutóbbi gondolatot – egy-

¹⁸ WEÖRES: *i. m.* (1993), 92.

¹⁹ WEÖRES Sándor: *A költészet metafizikája* = Uő: *Versek a hagyatékából. Egybegyűjtött versek IV.* Sajtó alá rend., jegyzetek, utószó STEINERT Ágota, Bp., Saxum, 1999, 45.

²⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Berlin, Duncker und Humblot, 1833, 143. (Ford. N. J.)

²¹ WEÖRES: *i. m.* (1993), 216.

²² Uo.

szere betű szerint és átvitt értelemben – hangsúlyozza Weöres levele Fülep Lajoshoz: „Az értelmetlen vers híven vezet az ismeretlenből érkező áramokat – a tudatalatti ösztönvilág, a tudatfeletti intuíció, isteni sugallat áramait –, ha ezek az áramok jelen vannak; s az értelmetlen vers belülről sugárzó jelentést nyer általuk. De ahol az áramok nincsenek jelen: ott az értelmetlen vers csupán értelmetlen, semmi más. Képzeld el egy szerelőmunkást, aki villanydrótot csavar az állványra, hogy a drót áramot vezessen; utána felmászik a póznára egy majom, ő is faháncsot csavar, komoly képpel, lázas és mutatványos fontoskodó mozdulatokkal. A majomnak bizonyára nagyobb közönségsikere van, mint a szerelőmunkásnak; de a villanyáram mégis a munkás drótján bír csak áramlani.”²³

Mindehhez még egy törekvés járul: az egyéni, mások által meg nem formált kifejezés igénye. Illyés Gyula így ír erről: „Nem lehet elégszer leírni: a költészetnek egy komoly ellensége van, az irodalom. Mi hátráltatja egyre kisebb területre, végül egy fellegvárba vagy szegénylegénytanyára a költészetet? Az, ami annyi más téren diadal: a maga-megisméltése. Kronoszt nem eszik, nem üldözik úgy a nemzetjei, mint a Múzsákat.”²⁴

4. Az eddigiekhez tartozik az a gondolat, amely Weöres kétsorosában így fogalmazódott meg: „Barátaim az állatok / s az emberfölötti áramok.”²⁵ Az a delejes hatás, amely annyira tipikus Weöres szövegeire, az a határozott lüktetés, amely annyira sajátja a *Magyar Orpheus* versei hangzásának. Ez a vershangzás játssza a főszerepet abban, ahogyan többször nyilatkozta a költő: célja a lélek izmainak edzése, erősítése.

Szócs Géza a *Magyar Orpheusban* – előbb a *Korunkban* – kiemeli Paul Valéry véleményét az attitude centrale-ről. Ez a költői alapállás vissza-visszatér Weöres elképzeléseiben is: „Van attitude centrale, az emberi értelemnek olyan centrális magatartása, amelyet ha az ember elér és elfoglal, ebből a megismerés mindennemű vállalkozása lehetséges.”²⁶ Ez a magatartás az extramundiális pont helyzetében lehetséges: „azon a ponton állok, ahonnan minden tartalom belátható és felfogható. Ez az extramundiális pont, és ez a magatartás az attitude centrale.”²⁷ Közismert toposz: szilárd pont a Földön kívül, ezzel Arkhimédész kimozdíthatja a földgolyót sarkaiból.

Hogy pedig Weöres kimozdíthassa sarkaiból a világot, ahhoz sajátos szemantikai / szemiotikai bravúrra van szüksége. Szócs Géza szerint: „Ez Weöres területe, a valóság és a szó közötti senki földje, a dolog és a kép, a lét és a látszat között, Phüszisz és Nómosz között: a néven túl, a dolgon innen: aki ott van, a nevek fonákját is látja, a név valóság felé fordított arcát. A neveknek erről a mögöttes arcáról is

²³ Weöres Sándort idézi KÁROLYI: *i. m.* (1990), 1006.

²⁴ ILLYÉS Gyula: *Bevezető a Dólt vitorla című ciklushoz* (1965) idézi BENKES Zsuzsa – NAGY L. János – PETŐFI S. János: *Szövegteni kaleidoszkóp 1. Antológia. A magyar nyelv és irodalom tanuláshoz a 14–18 éves korosztály számára.* Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 32–33.

²⁵ WEÖRES: *i. m.* (2013), 16.

²⁶ DOMOKOS: *i. m.* (1990), 476.

²⁷ Uo., 477.

beszél Weöres; néha – mint akinek mindegy – össze is keveri őket. [...] Gondolat és Kép egybeesése, először a magyar versben...”²⁸ Sajátos érdekesség, hogy Károlyi Amy az *Egyedül mindenkivel* című kötet egyik riportjában olyan könyvtervéről nyilatkozik, amelynek a címe *Között...*

5. Weöres anyanyelvi változata, a szociolingvisztika műszavával vernakuláris nyelvváltozata a művelt dunántúli köznyelv: ezt tanulta édesanyjától (ver(n)a lingua = 'igazi nyelv'). Péntek János így vélekedett erről: „A vernakuláris többnyire inkább hangzásában válik nyilvánvalóvá, és az a maradandó (»artikulációs bázis«), feltehető, hogy a költők általában is a vernakuláris hangzására építenek. Még annyit: én a vernakulárist általánosan értem. Annak is van vernakuláris nyelvváltozata, akinél ez sztenderdközeli. Kérdés, hogy nyelvi inspirációban vagy a nyelvi gátlásban mi jelenti a többletet, a »hátrányt« vagy az »előnyt«. De mindenképpen másságot jelent, más hangot. És ez lényeges.”²⁹

Weöres saját verseit olvasva ezen a nyelven hangoztatja sorait, például a szövegi rövid magánhangzókkal, a zárt *ë* hang kedvelésével.³⁰ Bizonyíték a *Valse triste* „dreiaachtel Takt”-ja – ahogyan a költő olvassa.

„Hüvös és öreg az este.	ti-ti ti ti-ti ti tá-ti
Remög a venyige teste.	ti-ti ti ti-ti-ti tá-ti
Elhull a szüreti ének.	ti-ti ti ti-ti-ti tá-ti
Kuckóba bujnak a vének.	ti-ti-ti ti-ti ti tá-ti
Ködben a templom dombja,	ti-ti ti tá-ti tá-ti
villog a torony gombja,	ti-ti ti ti-tá tá-ti
gyors záporok sötéten	tá ti-ti-ti ti-ti-ti
szaladnak át a rétén.	ti-ti-ti tá ti tá-ti
Elhull a nyári ének,	ti-ti ti tá-ti tá-ti
elbujnak már a vének,	ti-ti-ti tá ti tá-ti
hüvös az árny, az este,	ti-ti ti tá ti tá-ti
csörög a cserje teste.	ti-ti ti tá-ti tá-ti
Az ember szíve kivászik.	ti ti-ti tá-ti ti-tá-ti
Égyik nyár, akár a másik.	ti-ti ti ti-ti ti tá-ti
Mindégy, hogy rég volt, vagy nem-rég.	ti-ti ti ti ti tá-ti
Lyukas és fagyos az emlék.	ti-ti ti ti-ti ti tá-ti
A fákon piros láz van.	ti ti-ti ti-tá tá ti
Lányok sírnak a házban.	tá-ti ti-ti ti tá-ti
Hol a szádról a festék?	tá ti ti-ti ti tá-ti
kékre csípi az esték.	tá-ti ti-ti ti tá-ti

²⁸ SZŐCS Géza: *A parton Proteus alakoskodik. A megtalált vers.* = *Korunk*, 1973, 12. sz., 1853–1854. Idézi DOMOKOS: *i. m.* (1990), 472–483.

²⁹ PÉNTEK János magánlevele Nagy Jánosnak. 2013. április 1.

³⁰ WEÖRES Sándor *verseit elmondja a költő.* Hungaroton SLPX 13918, 1982

Mindėgy, hogy rėg, vagy nėm-rėg,	ti-ti ti tá ti tá ti
nem marad sėmmi emlėk,	ti ti-ti tá-ti tá-ti
az embėr szıve vásik,	ti ti-ti tá-ti tá-ti
ėgyik nyár, mint a māsik.	ti-ti ti tá ti tá-ti
Mėgcsőrren a cserje kontya.	ti-ti-ti ti ti-ti tá-ti
Kolompol az ősz kolompja.	ti-ti-ti ti tá ti-ti-ti
A dır a kőkėnyet mėgeste.	ti ti ti ti-tá ti-ti-ti
Hűvős és öreg az este.”	ti-ti ti ti-ti ti tá-ti

A *hűvős, bujnak, elbujnak, sirnak* mellett figyelmet érdemelnek az *ė* hangok. (Mėg akkor is, ha olykor következetlen: *nėm* és *nem* követi egymást. Elrontja a rımet is: *sőtėten – rėtėn* – a vernakuláris változat rögzült szokásai miatt.) A hangzásban a *gyors* háromegeységnyi (tái) volna szabályosan. A lűktetés érdekében a *Hol*, a rész első szótagja csak hosszan szolgálja a *tá* ti háromnyolcadnyi ütemét, bár a szótag rövid kellene legyen; a *Mindėgy, hogy rėg, vagy nėm-rėg* sornak minden egyes szótagja hosszú, de a hármas ritmusban *ti-ti ti/ tá ti/ tá-ti* értékekre van szükség – előbb a *Mindėgy, hogy rėg volt, vagy nėm-rėg* csupa hosszú szótagjának ritmikája *ti-ti ti/ ti ti/ tá-ti* stb.

6. Petőfi S. János áttekintése – „*Non scholae sed vitae...*” *Megjegyzések az oktatási / nevelési reformokhoz a harmadik évezred küszöbén* – a modern és posztmodern irodalom szövegalkotó tényezőit sorolja.³¹ Ezek rendre a játék, a véletlen, a kombináció, a szórtság, az interszöveg, az antiforma, a felszın térhódítása.

A játék mint szövegszervező tényező megfelel Weöres kísérletező elveinek is. Idevágnak ismert sorai: „Csak játék, mondja dalomra a kortárs, / a jövő mit se tud róla, elfeled...” (*Rongyszőnyeg 116.*). Ehhez kapcsolódva feltűnő szerepe van a költő konstruáló hajlamainak (a hangzásokat is szilárd szerkezetbe igyekszik építeni).

A *vers születése* című értekezésében Weöres a kidolgozás fázisában kiemeli annak a szerepét, ahogyan a költő agyában mindig jelen lévő részletek, töredékek beépülnek a formálódó szövegbe: „... a költő agyában mindig nagyszámmal (sic!) vannak kész motívumok; véletlenül létrejött foszlányok vagy előbbi versekből kiszorult részletek – és többnyire akad köztük néhány, ami a kialakulófélben lévő költeménybe épen (sic!) beleillik. Ezerszámmal lappanganak bennünk a kész és felhasználatlan motívumok...”³² Az elemezhető alkotófolyamatot kiegészíti a spontán alkotóerő: „... (eszköze vagyok én is) olyan erőknak, amiket nem egészen tudunk definiálni, nem egészen tudunk nevén nevezni. Van úgy, hogy amit megírni, megformálni nem tudok, az egyszerre csak záporosőszerűen megjelenik az ember agyában, megformáltan, készen. Ezeknek az erőknak a működése nagyon nehezen követhető, nagyon nehezen fejthető meg. Vagy sehogyan sem.”³³

³¹ PETŐFI S. János: „*Non scholae sed vitae...*” *Megjegyzések az oktatási / nevelési reformokhoz a harmadik évezred küszöbén* = *Vigilia*, 1997, 6. sz., 409–417.

³² WEÖRES Sándor: *A vers születése. Meditáció és vallomás*. Pécs, Baranya Megyei Könyvtár, 1986, 27–28. (Weöres Sándor 1939-ben megjelent bölcsészdoktori értekezésének hasonló kiadása.)

³³ WEÖRES: *i. m.* (1993), 353.

Mint az eddigiek is bizonyítják, ötvöződik Weöres versalkotó eljárásaiban a véletlen és a kombináció. A Mallarmé-hatásra írt *Kockajáték*, a *Variáció*, a *Gazdag Erzséki köszöntése*, a *Korniss-motívum*, a *Szél és lomb*, a *Gravitáció* tanúskodik erről; de a *Talizmán* elemeinek rendje, az *Ünnep* felsorainak ismétlése Weöres tervezői megformálását jelzi.

A szórtság és az interszöveg alkalmazására a disszemináció (*Jézus*), az *Automatikus írás*; másrészt a zsoltárfordítás szövegei vagy a *Harmadik nemzedék* elemei jó példák.

Weöres fiatal költő korától kedvelte az ellentétek provokatív alkalmazását (ez persze avantgárd hatás is), igen gyakran nyilatkozott azzal a szándékkal, hogy kiközösítse a környezetét, hallgatóit, olvasóit kényelműkből, megszokott véleményűkből. Ezt szolgálták azok a kifejezésformák is, amelyek a képtelen tartalmak anti-formáiban jelentek meg. A képzelt világok képzelt nyelvű szövegei, a *Szembe szét* egysoros, a *Marionett* (és mottója), az *Önéletrajz* egy-két szavas mondatai, az *Ellentétek* egymásnak megfeleltetett azonosságai mind-mind ebbe az irányba mutatnak.

A posztmodern irodalmi kifejezés magát a kifejezést emeli a középpontba: akár a lényegében retorikainak minősített nyelvhasználat alapján, az allegória mint megjelenítési mód kedvelésével. Weörest a felszín fontosságára egyrészt az avantgárd örökség, másrészt a verseiben a fizikai megformálás megkerülhetetlen, lényegi szerepe vezethette.

7. A vers, így Weöres teremtő nyelvének értelmezéséhez idézzük Nemes Nagy Ágnes, Domokos Mátyást (a *Magyar Orpheus* szerkesztőjét) és Szócs Gézát.

Nemes Nagy Ágnes a versszöveg teremtő aktusáról: a vers „... napvilágra hoz bennünk, olvasókban olyan ismeretlen jelentéseket, érzelmcsomókat, amelyeket a versjelenség nélkül nem közelíthetnénk meg, amelyek a vers által jönnek létre. Nincsenek, vagy szinte nincsenek vers (művészet) nélkül. Úgy hozza létre a vers az emóciót befogadójában, ahogy a levegő létrehozza a lélegzést, vagy az utak kereszteződése a várost. Egyszerre van valami, ami azelőtt nem volt.”³⁴

Domokos Mátyás Lőcsei Péterrel beszélgetve fejti ki a következőket: „Azt mondanám, hogy az ő versbeszéde, vakító evidenciája: magától értetődő nyelv, amelyet mindenki nyomban megért vagy megérthet. De ezt a nyelvet csak ő beszéli. Olyan személyes nyelv, amelynek a kisugárzása az egész világra vonatkozik, és az egész világra érvényes.”³⁵

Szócs Géza rejtélyesnek tartja Weöres nyelvét: „... mintha a szöveg mögött egy másik textus is ott húzódnék, mintha. [...] Néha az a benyomásunk Weöres Sándorról, mintha általunk ismeretlen igeidők, igemódok és logikai viszonyok tudója lenne, beszél nekünk ezen a nyelven, s mi értjük is, egyetlen picike mozzanat híján, mint amilyen kicsike, és nem is nagyon fölöttűnő a »ha« meg a »de«.”³⁶

³⁴ NEMES NAGY Ágnes: *A vers mértana* = *Uő: Metszetek. Esszék, tanulmányok*. Szerk. PARANCS János, Bp., Magvető, 1982, 185-188.

³⁵ LŐCSEI: *WEÖRES-mozáik. i. m.* (2014), 335.

³⁶ Idézi DOMOKOS: *i. m.* (1990), 479.

Maga Weöres a szöveg egészében ellentétek működését látja: „... minden költészet belső ellentmondásból születik, és a vers nem más, mint a két ellentétes elem, a pozitív és a negatív ideiglenes kiegyenlítődése, akárcsak az elektromos kisülés – ennél fogva egy költészet lelki-arcát csak vibráló és ellentmondó mozaikdarabokból tudom összerakni.”³⁷

Fónagy Iván a szó mozgásával hozza összefüggésbe a teremtő hatást: „A köznyelvi szórend költői módosítása reprodukálja a táj tagozódását és a gondolat fokozatos kialakulását. A szemantikai térben mozgó szó segítségével újra átéljük a teremtést, a nyelvi univerzum kialakulását. Hanggal, ritmussal, szavakkal meg tudjuk ragadni, szinte a szó szoros értelmében, a tárgyakat és eszméket.”³⁸

Ezt a gondolatot erősíti Hankiss Elemér oszcillációelmélete: „A metaforában, látuk, a kép és a jelentés közt vibrál a tudat, a rímbe a rímhívó szó és a rím között, a megszemélyesítésben az élő és az élettelen jelenségek síkja közt... a feszültségek alatt tulajdonképpen további s talán alapvetőbb síkok, ellentétpárok: az emberi tudat alapkategóriái húzódnak meg.”³⁹

8. Ami pedig a költői szubjektum és környezete egységét illeti, legyen a befejezés Weöresnek 1934-ben keletkezett, 1987-ben közölt szövege – *Ha kérdezik, ki vagy, ezt mondd:*

egyenemű vagyok a széllel,
 folyó sodrával,
 esőcsepp hullásával,
 madár röptével,
 fapadlón járó facipős ember lába zajával.
 Levegő-e a szél?
 Víz-e a folyás és a csöppenés?
 A röpülés madár-e
 és fából van-e a fapadlón járó facipős ember kopogása?
 Megszűnik a szél,
 a levegő nem szűnik meg,
 de szél nélkül halott.
 Elhull a madár,
 a teste új mezbe öltözött,
 száz új alakba szétivódott –
 de a röpte nem maradt meg
 és el sem vészett.
 Többet nem is tudok magamról
 és mire tudnék,
 már több leszek annál,

³⁷ Weöresnek Kosztolányihoz 1932-ben írt levelét idézi DOMOKOS Mátyás: *A porlepte énekes. Weöres Sándorról.* Bp., Nap, 2002, 148.

³⁸ FÓNAGY: *i. m.* (1999), 452.

³⁹ HANKISS Elemér: *Az irodalmi mű mint komplex modell. Tanulmány.* Bp., Magvető, 1985, 518.

hogysem tudhatnék bármit is.
Még nem vagyok egész
és mire az lehetnék,
már több leszek annál,
hogysem magamban lehessek egész.
Még nem is élek,
nem is fogok élni:
életnél teljesebb
leszek a holtom után. –

Ezt mondd, ha kérdezik, ki vagy.⁴⁰

⁴⁰ WEÖRES: *i. m.* (2013), 617–618.

Farkas Attila

A hatalom képei: politika Weöres Sándor drámáiban

A politikai főhatalom képi ábrázolása hagyományosan két típusban jelenik meg: az egyik az organizmus, a másik a gépezet. Ezek a képek nemcsak leíró jellegűek, hanem értéktulajdonítások is szorosan kapcsolódnak hozzájuk, pozitív és negatív értékelések mindkét típushoz. Egy vonatkozást kiemelve ezek közül azt láthatjuk, hogy sokan az élő szervezet analógiájára elképzelt államot – mivel az szerves fejlődés eredményeként előállott, természetes képződmény – lényegesen kedvezőbbnek, emberibbnek tartják, mint a mesterséges, elidegenült masinériát: „rohadt az államgépben valami”. Ugyanakkor az is közismert, hogy attól, hogy valami természetes, még korántsem biztos, hogy nekünk, embereknek jó is, és hát első megközelítésben, s talán elsősorban, más álláspontot, mint emberit, nem foglalhatunk el. De mit is jelent az, hogy természetes? Erre nincs egyértelmű válaszunk, így nyugodtak sem lehetünk. Weöres Sándor színműveiben – legrészletesebben az *Octopusban* és *A kétfejű fenevadban* – döbbenetes dramaturgiai, poétikai és retorikai összetettséggel foglalkozik ezzel a kérdéskörrel, napvilágra hozva az ebből következő feloldhatatlan ellentmondásokat. A következőkben annak a képi világnak az elemeit vizsgálom, amelyből a politika történelmi abszurditása kibontakozik. Teszem mindezt a történelemfilozófia és a politikai filozófia fogalmi eszköztárának felhasználásával annak a reményében, hogy ez az interpretáció hozzájárul Weöres Sándor költészetének megértéséhez.

Oswald Spengler terjedelmes művének igencsak hosszú bevezető fejtegetéseit olvasva az a benyomásunk támad, hogy *A Nyugat alkonyának* szerzője az I. világháború után értetlenséget színlel és felháborodást tettet afőlött, hogy nemcsak az ő nemzedékében, hanem a fiatalabbak között is töretlen a filozófia és a költészet iránti vonzalom. Pedig jobban járnának, ha a versek helyett a gépekkel, a festészet helyett a tengerészettel, a metafizika helyett a politikával foglalkoznának.¹ De sajnos nem ezt teszik, a történelemről kialakult képük hamis bálványainak hatása alatt állnak. Úgy vélik, hogy az individuális szabadság a történelem bármelyik szakaszában sikeressé tehet bármilyen vállalkozást, így a filozófiát és a művészetet is. De ez nincs így. A nyugati kultúra szükségszerűen elérte azt a szakaszt, amelyben már kiveszett belőle az élet felfelé vivő lendülete, civilizációvá vált. Ebben az extenzív végső periódusban a magasabb lelki működések megfelelő terepe nem a korábbi bölcsélet és művészet, hanem a technika és a politika. Ez utóbbi Spengler számára nem a korlátolt anakronisztikus pártpolitikát jelenti, hanem a folyamatokat átlátó, azokkal összhangban működő cselekvést. Erre is vonatkozik a könyvet lezáró, Senecától származtatott szállóige, melyben a latin klasszikus összefoglalja az antik sztoikus életfilozófia lényegét: *Ducunt fata volentem, nolentem trahunt*. Ezt Spengler

¹ SPENGLER, Oswald: *A Nyugat alkonya I-II*. Ford. CSEJTEI Dezső, SIMON Ferenc, JUHÁSZ Anikó, Bp., Európa, 1996, I., 83-84.

úgy interpretálja, hogy „Sok mindent nem választhatunk szabadon, de azt igen, hogy a szükségszerűt tegyük-e vagy semmit.”² A felismert szükségszerűségként meghatározott szabadság a hegeli filozófiának is egyik toposza, de ezt Spengler figyelemre sem méltatja, mivel Hegelt a meghaladni kívánt lineáris eurocentrikus történelemfilozófia iskolamesterének tartja. De mi ez a fátum, ami ellen nem küzdhetünk, amivel együtt kell működnünk? Ha utalni szeretnénk Spengler eredeti szakmájára, a matematikára, akkor azt mondhatnánk, hogy egy történelemfilozófiai képlet, ami az életciklusok biológiáját írja le, s amibe csak be kell helyettesítenünk a tapasztalati eseményeket. Erről a naiv pozitívizmusba hanyatló spengleri determinizmusról írja Németh László 1934-ben a szabad cselekvés lehetőségének megmentése érdekében, hogy „Handabandázni a történelem ellen: nevetséges; handabandázni a történelemmel együtt még nevetségesebb.”³ Az a történelemfilozófiai milió, amelyben Weöres Sándor drámáinak alakjai megjelennek, a klasszikus német filozófia és egyúttal a spengleri szükségszerűség bírálatát idézi fel. Olyan világ ez, amelyben antinómikus tendenciák kavarnak, ezek időnként egy-egy kép létmódjában merevítődnek ki, hogy aztán újra mozgásba lendüljenek, példázva a szintézis átmeneti időlegességét. De miért is lesz valaki költő és filozófus a modern civilizációban, és nem politikus? A *homo politicus*nak nem csupán az a három cselekvési lehetősége van, amit Spengler említ a civilizáció korára vonatkozóan. Az ideologikus pártpolitikuson, a pragmatikus technokratán és a cezarizmus hívének kívül lehetséges olyan meggyőződés is, amelyik nem kívánja vezetni a tömegmédiával működtetett tömegpolitizálást, hanem csatlakozik a politika művészi reflexiójának hagyományaihoz.

Weöres Sándor az 1941-ben elkészült *A holdbéli csónakos* című dráma műfaját kalandos játékként adja meg, s cselekményét húsz képre osztja. Ezek közül a hetedikben, mesés menekülő kalandozásaiknak inkább még az elején, két figura egy cseppkőbarlangban talál menedéket. Itt várnak a többiekre, a várakozás bizonytalan idejét rövidítendő Bolond Istók így szól Pávaszemhez:

„Oda nézz: képeket muzsikálok neked a barlang falára.”⁴

A zene, a költészet és a festészet, a modern művészet vezető ágainak, többek szerint az igazi művészetnek az összekapcsolása jelenik itt meg. Ugyanakkor utalás-ként is feltűnik ez Platón barlanghasonlatára, amely az *Állam* hetedik könyvében olvasható. Az antik bölcselő azt állítja, hogy az intellektuális nevelésben nem részesült, az ideákat nem ismerő elmét úgy kell elképzelnünk, mint azt a lekötözött barlanglakót, aki a háta mögött mozgatott, tűz által megvilágított tárgyaknak a vele szemben lévő barlangfalra vetülő árnyait valóságnak hiszi. Az ideákkal megismerkedő elmét pedig úgy, mint azt a szerencsés barlanglakót, aki kötelékeitől megszab-

² Uo., II., 728.

³ NÉMETH László: *Három kortárs* = Uő: *A minőség forradalma*. Magyar Élet, 1940, 21-46., 24.

⁴ WEÖRES Sándor: *A holdbéli csónakos* = Uő: *Színjátékok*. Bp., Argumentum - Weöres Sándor örököse, 2005, 37-126., 70.

badulva feljut a napvilágra.⁵ Platón hasonlata igen összetett, figyeljünk arra, hogy a barlangban mozgatott tárgyak maguk is készítmények, például szobrok. Nyilván, mert mondjuk, állatokat körülményes lenne ilyen célirányosan kezelni. A szobrok kapcsán viszont eljutunk a platóni művészetontológiához, ami szerint a művészet pusztá utánzás, mégpedig az utánzás utánzása, mivel a valóságos tárgyak maguk is utánzatok, mégpedig az ideák utánzatai. A művészet ismertszerzési értéke csekély, morálisan pedig káros, mert valamilyen félrevezető manipuláció pusztá instrumentuma. Mindannyian jól ismerjük Raffaello *Athéni iskola* című freskóját. A kép közép-pontjában Platón és Arisztotelész található, Platón felfelé mutató ujjal, Arisztotelész előrenyújtott kézzel, lefelé fordított tenyérrel az idealizmus és a realizmus, illetve a normatív és a deskriptív tudományosság didaktikus szembeállításának allegóriájaként. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. Arisztotelészt sem érdemes a földhözragadtság filozófusaként őriznünk emlékezetünkben. Több okból sem. A számunkra most fontos művészeti szempontból sem. Abban ugyan egyetért Platónnal, hogy a művészet utánzás, de abban már nem, hogy a művészet ontológiai és episztemológiai rangja alacsony lenne. *Poétikájában* úgy érvel, hogy a költészet mélyebb és magasabb, egyszóval filozófikusabb a történetírásnál, mert a történetírás csak az egyedi esetlegest veszi számba, a költészet viszont az általánost és szükségszerűt is ábrázolja.⁶ A *holdbéli csónakos* jelenete ezeken túl még azzal szaporítja a művészet értéktartományát, hogy mintegy melléktermékként kimutatja, hogy a művészet tiszta intellektuális jelentősége mellett még utilitarista értelemben véve hasznos is. Nemcsak könnyebbé teszi a várakozást, mert gyorsítja az idő folyását, hanem ténylegesen el is hozza a várt eseményeket: a társak meg is érkeznek.

Nem önkényes az ilyen filozófiai toposzokkal kapcsolatot teremtő interpretáció, és nem ellentétes a szerző intencióival sem. Weöres Sándor felfogása szerint a vers értelme nem a verssorok belső linearitásából bontakozik ki, hanem az általuk létrehozott asszociációk hálózatából, illetve az így keletkező hangulatokból.⁷ Az ilyen ars poetica összecseng Kant esztétikájával, aki *Az ítéleőrő kritikája* című könyvben a szép élményének keletkezését a képzelet szabad játékának és az értelem bizonyos működéseinek egységéből származtatja. E folyamat során keressük a fogalmakat, amikkel az élményt azonosíthatjuk, de meghatározni nem tudjuk azokat, mivel nem teoretikus viszonyulással állunk szemben. A dráma azonban nem „csak” költészet, ez a műnem lírai és epikus elemeket egyaránt magában foglal. Ha a modern filozófia matematika iránti tiszteletét akarjuk némi iróniával kifejezni, akkor azt az egyenlőséget vagy egyenlőtlenséget állíthatjuk fel, hogy dráma \geq líra \times epika, kihasználva a szorzás műveletének azt a sajátosságát, hogy adott esetben az nagyobb eredményt hoz, mint az összeadás. Természetesen az oldalakat másképp is rendezhetjük, mivel a líra szintén egyesít drámai és epikus elemeket, hasonlóképpen az epika drámai és lírai elemeket. Másfelől a dráma egyszerre poétika és retorika is.

⁵ PLATÓN: *Állam*. Ford. STEIGER Kornél, Bp., Atlantisz, 2014, 514a-515e

⁶ ARISZTOTELESZ: *Poétika*. Ford. SARKADY János, Bp., Kossuth, 1992, 51b

⁷ BATA Imre: *Utószó = WEÖRES Sándor: Egybegyűjtött írások. Versek, kisebb prózai írások 1-3.*, Bp., Argumentum - Weöres Sándor örököse, 2003, 3., 655-661., 657.

Shakespeare-nél és Weöresnél mindenképpen, még akkor is, ha tisztában vagyunk a retorika hullámzó karrierjének mintegy két és fél ezer éves történetével. A meggyőzésre törekvő beszéd művészetének vagy mesterségének hívei és bírálói egyaránt szép számmal akadtak már a régiségben is. Modernitásban Descartes és Hobbes óta a többség elvitatja tőle tudományos relevanciáját, a XIX. századtól fogva pedig – nem kis mértékben Kantra támaszkodva – kizárják a szabad művészet univerzumából. A retorika rehabilitációjára a XX. század második felében több törekvés irányult, amelyek között a legjelentékenyebbnek valószínűleg a Gadamer-féle hermeneutikai filozófia bizonyult. Szerinte „a hermeneutika a retorika és a poétika egyfajta megfordítása”.⁸ A hermeneutika, a megértés és az értelmezés tudománya visszafelé járja be azt az utat, melyet a szöveg létrehozása során a retorika és a poétika már megtett. Ebben az összefüggésben közel kerül egymáshoz a retorika és a poétika, melyek a modern esztétikában elváltak egymástól. Ennek az elválásnak az okai az absztrakt esztétikai tudatban és a zseniesztétika hatásában keresendők. Ha a műalkotást az öntudatlan zseni hozza létre, és ő ad szabályokat a művészetnek, a befogadó pedig csak ezekre a momentumokra figyel, akkor a retorika által leírt eljárások irrelevánsak a művészi szöveg megértésében. Hermeneutikai megközelítésben azonban a poétikus és a retorikus közötti határok folyékonyakká válnak. Egy másik figyelemre méltó rehabilitációs kísérlet Quentin Skinner nevéhez fűződik. Ő a politikai filozófia szempontjából igyekszik igazságot szolgáltatni a klasszikus retorika morális alapelveinek, amely így szól: *Audi alteram partem!* – amit a karteziánus és Hobbes-követő gondolkodók az egyedüli, s mindenki által megérthető racionális igazság eszméjének jegyében a társadalmi és politikai argumentációból kiiktattak. Skinner elemzésében a klasszikus retorika lényege az *inventio*, a *dispositio* és az *elocutio* egysége, mert ezek a „győzedelmes stílus” zálogai.⁹ Az érvek elrendezése és megfogalmazása során az a szónok célja, hogy a hallgatóságban érzelmeket keltsen, bizonyos *ethoszt* alakítson ki; arról akarja meggyőzni a hallgatókat, hogy az ügy, amiről beszél, a közösség egészét érinti.¹⁰ Ez úgy fog sikerülni neki, ha a hallgatókat nézőkké változtatja metaforák előadásával. Arra kell törekednie, hogy olyan szóképeket alkalmazzon, melyek nem szokványosak és unalmasak, de nem is túl idegenek és szokatlanok, mert ezen utóbbi esetben a szónoklat hatása rejtvényfejtés lesz. Az még jobb, ha a nézővé vált hallgató nevet is. A nevetés előidézéséhez, sőt kiprovokálásához élni kell az ironia, a szatíra és a gúny stílus-eszközeivel. A „győzedelmes stílus” és általában az ékesszólás immanens eleme Shakespeare dráma művészetének, de szintúgy elvégzi a retorika reflexív vizsgálatát, és bemutatja a szavak hatalmának korlátait is. Weöres Sándornál nemkülönben. A retorikus abszurd következményein derülhet az olvasó vagy néző az 1968-ban elkészült *A kétféjú fenevad* első részének negyedik jelenésében, mikor az ottomán vezetők haditanácsra gyűlnek össze Pécssett, megszólalásaikban a legmesszebb me-

⁸ GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer*. Ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984, 144.

⁹ SKINNER, Quentin: *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996, 111.

¹⁰ Uo., 129.

nőki követve azon retorikai alapelvet, hogy mindig az alkalomnak megfelelően kell beszélni. Amikor a *diván* intézményes keretei érvényesek, Dzserdzsis janicsár-aga így fordul Orkhán pécsi szandzsák-béghez:

„Orkhán bég, vanilát és szegfűszeget lehelő szívsvomjúhoztatóm! mekkora kéjmámor nekem, hogy véled éldelhetek a paradicsomi fényű Pecsevi városának balsamumligetjei és nárduskertjei közepett...”¹¹

Mihelyt azonban szünetet rendelnek el, odahagyja a homoerotikus áthallásokat sorjáztató protokolláris nyelvet – aminek kontextusába egyéb okok miatt Szondi ap-ródjai sem kívántak bekapcsolódni Aranynál –, s így folytatja:

„... a csatornátlan kátyus Pécsnek lapulevelei s csollánjai közepett, ahol katonák holtrészezen henteregnek – ámbátor a Korán megtiltá a borívást – mert a rác, sokác, bunyevác szőlősgazdákat és borárosokat nem engeded fölraggatnom a kerti fáikra. Mustosat fosnak a fejedre, te hűle! Értvel!”¹²

A „Változtassuk a hallgatókat nézőkké!” retorikai imperatívusza és immanens poétikai eszköze nemcsak *A holdbéli csónakos* barlangjelenetében kerül a középpontba, hanem az 1972-ben megjelent *Psyché* egyik versében, a *Katitzához keserűségemben* címűben is. Ahol a kétfejű címerállat heraldikai-politikai allegóriája a szexualitás szimbolikájával játszik egybe, lehetőséget adva a freudi életösztön direkt és indirekten szublimált megnyilvánulásának egyidejű megjelenítésére: a tizenéves költő-lány a szerelmi egyesülést a kétfejű sas egységével ábrázolja, ami a testi-lelki öröm intenzitásának érzékeltetése mellett asszociációt kelt az antik toposszal, mely szerint az ember *zoon politikon*, abból az egyszerű tényből kiindulva, hogy az egyén a faj fenntartása céljából kénytelen együttműködni másokkal:

„Nékem kéne sirnom, hát te se bánkódgyál,
Hogy véle két-fejű tzímer állatvóltál,
Szívességem mián egy kis vért áldoztál,
Azt hiszem, meg-érte, igen szórakoztál.”¹³

A kétfejű címerállat kapcsán a magyar olvasó elsősorban a Habsburg-címerre gondol, amelyen I. Lipót korában, amikor *A kétfejű fenevad* játszódik, a főpajzsot fekete, kiterjesztett szárnyú, felröppenő, arannyal fegyverzett, vörös nyelvét kinyújtó osztrák kétfejű sas tartja a mellén. A kétfejűként ábrázolt sas története – bár sok vita övezi az egyes előfordulások hatásösszefüggéseit – majdhogynem egyidős az emberi civilizációval. Már sumér leleteken is megjelenik, majd feltűnik a hettita birodalomban, egyesek szerint a sztyeppe-i lovas birodalmak is alkalmazták, maradtak

¹¹ WEÖRES Sándor: *A kétfejű fenevad* = Uő: *Színháttételek. I. m.* (2005), 361–449., 380.

¹² Uo., 381.

¹³ WEÖRES Sándor: *Psyché. Egy hajdani költőné írásai* = Uő: *Egybegyűjtött írások. I. m.* (2003), 3., 5–222., 24.

fenn leletek az árja hódítás utáni India korából (itt Nagy Sándor is találkozhatott vele), Afganisztánban is ismert, aztán a bizánci birodalomban valószínűleg hivatalos rangra emelkedett. A keresztes háborúk során a német fejedelmek átveszik szimbolikáját, aztán Luxemburgi Zsigmond királyunk német-római császárként beemeli a birodalom reprezentációi közé, amit a császári trón megszerzése után a Habsburgok is magától értetődően folytatnak. A politikai hatalom címerállatai általában fenséges teremtmények, többnyire ragadozók, de találunk példát békés állatok megjelenítésére is, amilyen a mogyorót szájához emelő fekete mókus egy késő középkori magyar nemesi család címerén. A heraldikai jelentésadás szempontjából a kétfejű sas fölöttébb előnyös, mivel horizontális olvasatban arra utal, hogy ha magának jobbra tekint, uralja a Nyugatot, ha balra, akkor a Keletet, tehát az egész világot; hasonlóképpen, ha jobbra néz, uralja a múltat, ha balra, a jövőt, tehát az idő egészét. Ezen túl tulajdonítani szokás a címereknek egy, az immanenset a transzcendenssel összekötő, vertikális jelentést is, ami a fekete és az arany szimbolikájából következik. Esetünkben a fekete sas utal a földi világra az aranyfegyverzet és korona pedig az égire. Bizánc oszmánok általi meghódítása után azonban a kétfejű sas feltűnik a harmadik Rómát fővárosukként bíró orosz cárok jelképtárában is. Többféle színváltozatban, rendkívül összetetten és időnként kristálytiszta egyszerűségében is: aranypajzson fekete kétfejű sas, mellén Moszkva címerét ábrázoló vörös mellékpajzson ezüst Sárkányölő Szent Györggyel. Ebből következik egyébiránt Oroszország hatályos címere is, csak ott vörös pajzson látható az arany kétfejű sas. A cári címer többnyire arany és fekete, a Szovjetunió zászlaja vörös, bal felső sarkában arany ötágú csillag és arany sarló, kalapács. A *kétfejű fenevad* megírása a hidegháború idejére esett, hitelességre tart igényt az a képi értelmezés, hogy a világ és Magyarország feletti kizárólagos uralomra, anyagi és lelki értelemben egyaránt, két hatalom, a Nyugat és a Kelet tart igényt. A kétfejű sas a Habsburgok és Oroszország címere mellett megtalálható Örményország, néhány balkáni állam, de például Fiume városának címerében is, valamint a kitűnő görög futballcsapat, az AEK Athén is öt tiszteli, mégpedig sallangmentes férfiasággal, aranypajzson feketével, mélyen kiaknázva a sport és a politika közötti funkcionális analógia lehetőségét, és megmutatva a több évezredes civilizatórikus fejlődés egy lehetséges kimenetelét.

Badeni Lajos őrnagy, a Magyarországot felszabadító koalíciós hadak egyik vezére a színdarab záró monológjában megkísérli kifejtetni azokat a következtetéseket, amelyek szerinte utat nyithatnak nemcsak a darabban történetek, hanem a történelem racionális interpretációja számára is:

„A história oly kétfejű fenevad, mely ha tojásokat rak, egyik csőrével anyai hevet lehel rájok, másik csőrével mind megvagdalja, összetöri. Tehát: le a világtörténelemmel! Le a fujtogató ál-erkölccsel, a fogolytáborra hasonlatos ál-békével, a rettegő ál-hatalommal! Le a politikával, diplomáciával, s a paktumokkal, melyeket az uralmak a lakosság ellen koholnak! Én, a harcos, ezennel ennen magam ellen szólok: a háborgó történelmi korszakok után immár a történelem-utáni békés idő nyíljék!”¹⁴

¹⁴ WEÖRES Sándor: *A kétfejű fenevad. i. m.* (2005), 449.

Baden a történelem végét hirdeti. Akárcsak a Hegel–Marx–Fukuyama trió (elnézést kérek azoktól, akik kimaradnak a felsorolásból, de hagyományosan három elem eleendő példa szokott lenni a nyugati kultúrában), mindazonáltal *zurück zu Kant*, ahogy a neokantiánus akadémikusok indítványozták, mikor kifejtették minden idők legunalmasabb filozófiáját, amivel esetleg az utilitarizmus kelhet versenyre, legalábbis a rossz nyelvek szerint, akiknek azért csak bizonyos összehasonlításokat alapul véve van igazuk. A kanti történelemfilozófia transzcendentális nézőpontot képvisel. A történelem megértését a történelemnek *tulajdonított* célszerűség alapján tartja kivihetőnek. Ez nem jelenti az empirikus történelem negligálását, de az empirikus álláspont mellett, vagy inkább fölött a morális *kellést* vezeti be. A teleologikusnak tekintett történelmi folyamat célja az ember adottságainak kifejlődése, ideértve a morális adottságokat is. A gondviselésnek vagy a természetnek ez a terve csak a nemben sikerülhet, az egyénben (sajnos) nem. Ehhez a célhoz elengedhetetlen a jogállam és a világállam egymással összefüggő követelménye. Az államok békés koalíciója felé tartó hosszú fejlődés során az egyének és a csoportok rossz törekvései is jóra vezethetnek. A háborúk hatására benépesül a Föld, mert a háború szétszórja az embereket és a népeket, s a vérveszteségek után az átmeneti békés periódusokban szaporodnak. Kant még nem számol a bolygó túlnépesedésével. Az egyre több véráldozatot követelő háborúk és az egyre súlyosabb államadósságot maga után vonó hidegháborús készültség ráébreszti az embereket, hogy ez így nem mehet tovább, és létre kell hozni a világbéke rendszerét. A *társiatlan társiaság* (kanti fogalom egy antropológiai jellemző leírására, ami egyben a gondviselés eszköze is) másik megnyilvánulása a nemzetközi kereskedelem, amit a pénz és a hatalom utáni hajsza jellemez ugyan, de hatásaiban ez is a békét szolgálja. Kant itt sem említi a negatív következményeket, a gyarmatosítást, a gyarmati háborúkat, a kereskedelem világbirodalmának elnyomó működését.¹⁵ Ennek a sokat emelgetett kanti tervzetnek a paródiájaként érzékelhetjük Baden szavait, már csak azért is, mert egy olyan valaki mondja ezeket egy tiszta pillanatában, aki szexuális úton terjedő agylotyogást kapott a szép kantinoslánytól. A méltányosság kedvéért arra is emlékeztetnünk kell a tisztelt közönséget, hogy az örök békéről írt kanti program sem biztos, hogy teljesen komolyan veendő, tekintettel a bevezető sorokban leírt képre, amely egy németalföldi fogadó cégtábláját idézi fel, rajta feliratként az értekezés címével és egy temetővel, jelezvén, hogy örök béke csak a sírban.¹⁶ Baden a történelem végével együtt értelem szerint a politika végét is hirdeti. De ez végletekig kicsavart regulatív princípiumként, mondhatni már majdnem empirikusan is megjelenik a drámaiban. A politikai egy közismert specifikus definíció szerint nem más, mint a barát és az ellenség megkülönböztetése. Ezt annak az analógiájára kell elképzelnünk, ahogy az erkölcsi megkülönbözteti a jót és a rosszat; az esztétikai a szépet és a rútat; a gazdasági a hasznosat és a károsat.¹⁷ Az eredeti politikai megkü-

¹⁵ KANT, Immanuel: *Az emberiség történetének eszméje világpolgári szemszögből* = Uő: *Történeletfilozófiai írások*. Ford. MESTERHÁZI Miklós, VIDRÁNYI Katalin, Szeged, Ictus, 1997, 41–58., 47–48.; KANT, Immanuel: *Az örök béke* = Uo., 255–333., 278–286.

¹⁶ Uo., 258.

¹⁷ SCHMITT, Carl: *A politikai fogalma* = Uő: *A politikai fogalma*. Ford. KISS Lajos, Cs., Bp., Osiris – Pallas Stúdió – Attraktor, 2002, 7–102., 18–19.

lönbötzetés zavara akkor léphet fel, amikor más megkülönböztetések rátelepednek, ha az ellenséget morálisan rossznak vagy/és esztétikailag rútnak bélyegzik. A modernitásban azonban előáll a teljes zavar, mivel a gazdasági motívum kiszorítja a politikait. Ez szituáció ábrázolódik *A kétfejű fenevad* második részének elején abban a konspirációs sztereotípiában, amely a keresztények és a muszlimok harcának igazi mozgatóját a zsidó gazdasági körök érdekeiben határozza meg. De ezen túlmenően mivel szembesülünk a darab első színének ötödik jelenésében? Mehmed szultán és Lipót császár – hasonlóan a pécsi *diván*-jelenethez – abban a meggyőződésben, hogy senki sem hallja őket, kifejtik politikájuk értelmét és végső célját. Ez nem az általuk uralt terület megtartása, illetve a másik által meghódított visszafoglalása. Dehogyan, az csak a hadvezérek ambícióit segítené, s ennek arányában a kormányzást nehezítené. Épp ellenkezőleg, mindketten veszíteni akarnak, mégpedig mindent. Mehmed ezt így jelenti ki:

„Millen idő! Leghelyesebb volna nemzetjeink az utolsóig kiirtani, hogy ne fájdtanak szívünket.”¹⁸

Amit Lipót csak helyeselni tud:

„Biz a! Csupán mink ketten maradnánk, és végre zavartalan szerethetnénk egymást.”¹⁹

A barát – ellenség oppozíció kikerül az eredeti kontextusból, nem államok egymás közötti viszonyára vonatkozik immár, hanem az uralkodók koalíciója áll szemben a nemzetekkel, s ha az uralkodók győznének, akkor tényleg megvalósulna az örök béke halálos csendje. Baden monológja értelmezhető a dráma műnemének történelmi végeként is. Ez a konklúzió jelentőségében véleményem szerint valamelyest elmarad az előző kettőtől, mivel csak akkor érvényes, ha a dráma lényegi szervezőelemének a tettváltás-sorozatban megjelenő egymásnak feszülő akaratot, röviden a konfliktus tarjuk, ahogy kiindulási pontjává tette – mások mellett – Lukács György²⁰ vagy mestere, Hegel²¹. *A kétfejű fenevad* alakjai nem hősök a konfliktusos drámaelmélet értelmében, hanem a körülményeknek és egymásnak kiszolgáltatott szenvedő és szenvelgő figurák, akik egyrészt az opportunisták „kompromisszumok robotosai”, másrészt, a szultán és a császár közös utópiájában, a teljes konszenzus hívei. Ha ellenben a dráma konstitutív elemeiként epikus és lírai jellemzőket is számba veszünk, akkor természetesen nem érvényes a drámáról készült halotti jelentés.

Az 1965-ös *Octopus avagy Szent György és a sárkány históriája* című darab szintén a politikai-történelmi cselekvés lehetőségeit firtatja egy közismert és rendkívül

¹⁸ WEÖRES: *A kétfejű fenevad*. i. m. (2005), 389.

¹⁹ Uo.

²⁰ LUKÁCS György: *A modern dráma fejlődésének története* Bp., Magvető, 1978, 31-36.

²¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esztétikai előadások I-III*. Ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1980, III., 368.

erős képből kiindulva. A mű 2002-es kiadása előszóként hozza Weöres Sándor interpretációját, ahol a szerző megállapítja, hogy a témának sok képzőművészeti, de kevés irodalmi feldolgozása van.²² A képzőművészeti ábrázolások közül a legismeretesebb valószínűleg Raffaello festménye, a *Szent György legyőzi a sárkányt* 1506-ból. A képen a lovagot sötét páncélban, fehér lovon ülve látjuk, amint éppen lándzsával halálos dőfést mér a ló lábainál vonagló sötét sárkányra, hátrébb a térdre borulva imádkozó szűz szökén, pirosas ruhában, még hátrébb kivehetőek a város tornyai. Az Octopus azonban víziállat, akárcsak az a bibliai sárkány, a Leviatán, akit Thomas Hobbes azzal tisztel meg, hogy 1651-ben kiadott filozófia fűművének címébe emel, a figyelem felkeltésének egyértelmű retorikai céljával. Az értekezés eredeti kiadásának címlapján egy bonyolult metszet található, Abraham Bosse munkája, aki a korszak híres illusztrátora volt. A főalak egy deréktól felfelé látható férfi, aki egy civilizált táj fölémelkedik, fején korona, jobbában kard, baljában pásztorbot, az alak törzse és karjai több mint háromszáz kis emberi alakból áll össze, akik a nézőnek háttal helyezkednek el és a fejre néznek, a metszetet fölül egy szöveg zárja le: *Non est potestas Super Terram quae Comparetur ei – Nincs e földön hozzá hasonló hatalom.* Az őszövétségi hely Károli Gáspár fordításában: „Nincs e földön hozzá hasonló, amely úgy teremtetett, hogy ne rettegjen.”²³ Ennek a két képnek az egymásra vetítéséből származó asszociációk segítségével megkísérelhetjük a dráma értelmezését. A bonyolult cselekménysorok eredménye úgy összegezhető, hogy Szent György a sárkányt teológiai értelemben legyőzi ugyan, de Giorgio lovag az Octopust politikai értelemben nem. De miért is kell legyőzni az Octopust? Mert az mégsem az a Leviatán, amiben Hobbes összefoglalja politikai tanításának lényegét.

Hobbes könyvében a Leviatán a szuverén képi reprezentációja, aki megóvja a polgári társadalmat attól, hogy visszazuhanjon a természeti állapotba, ahol ember embernek farkasa, illetve a polgárháborúba, ahol szintén. A szuverenitás osztatlan és állandó hatalmat jelent, ami úgy jön létre, hogy az emberek – belátva azt, hogy természeti állapotban életük folyamatos veszélynek van kitéve – szerződésre lépnek egymással, mindenki mindenkivel, azzal a céllal, hogy létrehozzák azt a főhatalmat, amely biztosítani képes a békét. A Leviatán mint a szuverén szimbóluma több metaforát foglal magában: jelent mesterséges embert, halandó istenséget, mechanikus gépezetet, és természetesen szörnyeteget, sárkányt is. De ez utóbbit nem elsősorban negatív tartalommal. Mások mellett Carl Schmitt hívja fel a figyelmet arra, hogy Hobbes filozófiájában a Leviatán a rend megjelenítője; a káosz, a pusztulás képi ábrázolására *Jób könyvének* egy másik figurája, a Behemót, a szárazföldi szörny szolgál, ahogy az Hobbes egy másik művének, az 1670 körül írt *Behemoth or the Long Parliament*nek címében is megjelenik.²⁴ Weöres Sándornál Silene városa egy olyan rendet tart fenn Inganga anyakirályné vezetésével, amely távol tartja a polgárháború kísértetét, de ezt manipulatív módszerekkel, sőt egy komplex mani-

²² WEÖRES Sándor: *Octopus avagy Szent György és a sárkány históriája*. Bp., Balassa – Katona József Színház, 2002, 8.

²³ *Szent Biblia, azaz Istennek Ó és Új Testamentomában foglaltatott egész Szent Írás*. Ford. KÁROLYI Gáspár, Bp., Magyarországi Református Egyház Egyetemes Konventje, 1960, *Jób könyve* 41,33.

²⁴ SCHMITT, Carl: *The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes*. London, Greenwood Press, 1996

pulatív univerzum kiépítésével oldja meg. Hobbes politikai filozófiája az immanens legitimáció elmélete, nála a transzcendensre való hivatkozás, az „Isten akaratából...” típusú argumentáció, kiiktatódik az érvelésből. Az persze igaz, hogy ezen a földön végső soron minden Isten akaratából történik, de ez a „végső soron” nem tartozik a tudományos magyarázat hatáskörébe. Silene esetében az a helyzet, hogy a transzcendens legitimáció manipulatív módon immanenssé van téve, az Octopus akarata mindennek az alfája és ómegája.

A manipulatív univerzum feltételezése a XX. század eseményeinek elméleti magyarázatából születő komor vízió. Az elmélet szerint a modern ipari termelés civilizációja a társadalom, a kultúra és az ember egészét saját képére formálja különböző csatornákon történő manipuláció segítségével. E csatornák közül kitüntetett szerepet kap a tágan értelmezett modern tömegkultúra, s ezen belül a populáris művészet hatása. Ebből az álláspontból az következik, hogy nemcsak a XX. század diktatúrái voltak totalitáriusok, hanem a demokrácia is az mind a mai napig. A modern tömegdemokráciában is azzal állunk szemben, hogy a megszemélyesített, de lényegében személytelen és elidegenült hatalom a társadalom egészét, illetve az emberek késztetéseinek teljességét uralja. Az elmélet legkövetkezetesebb képviselői, Herbert Marcuse és Theodor W. Adorno a Frankfurter Iskolából kerültek ki, de számos eleme megtalálható nemcsak George Orwell, Aldous Huxley és Anthony Burgess, hanem például André Gide, Philip K. Dick vagy Thomas Pynchon regényeiben is. A számos nagy sikerű filmes adaptáció pedig mutatja azt, hogy a tömegkultúra kritikája hogyan olvad föl a tömegkultúrában, dialektikus igazolását adva az eredeti elméletnek. Ugyanakkor az ilyen igazolás nem mentesíti az elméletet eredendő morális problémájától, attól, hogy elvitatja a modern ember minden racionalitását és individualitását. A magyar irodalmat tekintve mindenképpen meg kell említeni Illyés *Egy mondat a zsarnokságról* című költeményét, melyben a sztálinizmus hatalmi gépezete egyrészt terrorral, de másrészt mindenféle szocializációval, indoktrinációval és manipulációval eléri, hogy „eszmélnél, de eszme / csak az övé jut eszedbe” – akárcsak Winston Smithnek az 1984 végén.²⁵

Giorgio Iovag azzal a céllal érkezik, hogy megölje a szörnyet, illetve hogy felszámolja a barbár babonát, amit számára a transzcendens manipulatív immanenssé tétele jelent, tenné mindezt a polgárok élete és szabadsága érdekében. Az Octopus nem tudja elpusztítani, mert nagy valószínűség szerint az nem is létezik fizikai valójában, a manipulatív rendszert megingatja ugyan, de ennek ára a polgárháború, ami felkelti az új rend igényét, de a polgárok más lehetőséget nem nagyon látnak, mint új manipulatív renddel helyettesíteni a régit. Szent György sikere üdvtörténeti szempontból megkérdőjelezhetetlen, Giorgio küldetése világtörténeti egyént tétel fel, de ennek ő lényegében nem képes megfelelni. Az ötödik felvonás második színében, közeledve a dráma végkifejletéhez, Giorgiót kétségek gyötrik, nem első sorban azért, mert a nem létező szörnyet nem tudta megölni, még csak nem is azért, mert a csalást nem tudja felszámolni, hanem azért, mert túl sok az áldozat. Hűséges tisztje, Redvulfus azzal vigasztalja, hogy emlékezteti a gondviselés tervére, arra,

²⁵ FARKAS Attila: *A politikai manipuláció*. Bp., Prema Consulting, 2014, 3., 14.

hogy tulajdonképpen az általános akarat kicselezte a hadvezér egyéni racionális számításait, mi több, eszközként használta azokat:

„Sorsod bölcsebb, mint fejed.
Mindég imádkozol, hogy Istened
szándéka teljesüljön, ne tied –
nos ez történt!”²⁶

Majd, mikor a lovag aludni tér, nem elégszik meg ezzel a magyarázattal, s kollégáinak figyelmétől követve megpróbálja behaviorista módon, a cselekedetekből kiindulva megfejteni a Giorgio-jelenséget:

„Furcsa ember! Még furcsább katonai
Oroszlán testben bárány a lélek,
sőt málé birka, sokszor azt hiszem –
de végül mindig győztes hadvezér,
császár kedvence! Amit más elveszít,
őt küldik visszavívni. Hogy csinálja?
hisz folyton hátrál, harc elől kitér
bátran, nem fél gyávának látszani,
megtámadják, rávernek csúfosan,
sikeres csatája egy se volt, de mégis
folyton talpon marad, míg üldözői
szétszóródnak, s övé a diadal –
mellette élek, s meg nem fejthetem
fonák stratégiáját.”²⁷

Redvulfus nem érti Giorgio „fonák stratégiáját”, nyilván még kevésbé érti taktikáját, mivel azt még mondhatná, hogy a stratégiai cél a győzelem és a hírnév, de hogy a taktikai eszközök, a hátrálás és a kitérés, hogyan vezetnek ehhez, az végképp meghaladja katonai ismereteit. Mondhatjuk, hogy Redvulfus értelmezési horizontja szűkös. Hegel az ilyen nézőpontot egy közmondással határolja be: „senki sem hős a saját komornyikja előtt”, de azt is hozzáteszi, hogy „nem azért, mert ez nem hős, hanem azért, mert amaz komornyik”.²⁸ Itt nem elsősorban a komornyik társadalmi rangjából adódik a korlátoltság, hanem a távlat hiányából. Ő közelről, magánemberként látja a hőst, mi láthatjuk világtörténelmi egyénként is. A világtörténelmi egyén mozdít egyet a történelmi ész célján, ami Hegel szerint nem más, mint az emberi szabadság tudatának fejlődése. Kétféle módon teheti ezt, úgy, hogy tudja, mit tesz, de úgy is, hogy nem. Ez utóbbi csoportba tartozhatna Giorgio. De valami miatt még-

²⁶ WEÖRES: *Octopus avagy Szent György és a sárkány históriája* = *Uő: Színjátékok. i. m.* (2005), 177–360., 342.

²⁷ Uo., 343–344.

²⁸ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*. Ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1979, 75.

sem. Hegelnél a világtörténelmi egyének olyan hódítók, mint Nagy Sándor, Julius Caesar vagy Napóleon, mindannyian szenvedélyesen hatalomra törő, vagy azt megtartani igyekvő politikai cselekvők. A hatalmi szenvedély céljához rendelnek racionális kalkuláció után eredményesnek tekintett eszközöket. Az más kérdés, hogy a cél elérése maga is eszköz csupán a történelmi ész magasabb spekulatív céljához képest, ily módon történelmileg ők is át vannak verve. Giorgio Iovagot nem fűtik hatalmi szenvedélyek, racionális kalkulációi sem eredményesek. Egyvalamiben azonban ő is osztozik a cészárok sorsában, őt is felhasználja és becsapja a történelem. Parancs érkezik Maximianus társcsászártól: a sereg azonnal induljon Silene alól Carthago érintésével Numidiába. A császári parancs mögött szintén a történelmi ész sejtethetjük: Amiért Silene érdekes volt, az megoldódott, Szent György sikere által a kereszténység történelmi ügye jól halad, a világszellem átcsap más, fontosabb helyre. Ami ezután Silene városában történik, az illeszkedik a dolgok általános menetébe, aminek szempontjából úgy az Octopus, mint a polgárháború, vagy annak ilyen-olyan lezárulta tűnhet akár véletlennek is, mindegy. Giorgio elhagyja a várost és elhagyja a darab nézőit, a város Uttanganga királynő szakrális uralma alatt szerveződik újjá, de mögötte a valós hatalmat a régi adminisztráció tartja a kezében, a szokásos manipulatív módon kihasználva most már nem az Octopus létét, hanem annak pusztulását, ugyanakkor optimálisan kizsákmányolva Uttanganga együgyűségét. Hogy a Hegel-paródia lekerekedjék, de az is világossá váljék, hogy a történelmi szintézis „nem kerek”, ugyanakkor mégis nyílják valami lehetősége az életnek is, a darab zárójelében az új királynőt látjuk, amint hozzálát ahhoz, amiben addig megakadályozta őt a számára teljesen érthetetlen nagypolitika, éppen pisilni készül.

Huszár Lajos

Vers és zene, ritmus és forma – zeneszerzői szemmel

Bevezető

Mint gyakorló zeneszerzőt mindig izgatott a szöveg és a zene összefüggése. Miért választja a zeneszerző megzenésítésre épp azt a szöveget, amit kiválasztott? És mit tesz olyankor, amikor nincs szabad választása, és mégis zenét kell rá írnia? Hogyan viszonyul a zeneszerző az évezredes liturgikus szövegekhez? Hogyan viszonyul a gondolati tartalmú, nem érzelmi szövegekhez? A zene nem képes gondolatok, fogalmak kifejezésére – mivel pótolja ezt a „hiányosságát”? Hogyan illusztrálták a zeneszerzők a szöveg tartalmát, képeit a gregorián énektől a barokk figura-tanon keresztül Kurtágig? Mi az, amiben a zene többet mondhat, és mélyebbre áshat, mint a szöveg? Hogyan viszonyul a vers ritmusa a zenei ritmushoz? És hogyan viszonyul a vers formája a zenei formához? Ilyen és ehhez hasonló kérdések mindig ott gomolyogtak bennem, miközben mindig szívesen, sőt rajongással zenésítettem meg a számomra vonzó, engem megindító szövegeket. A teljes tudatosságig nem jutottam el, és már nem is fogok. Most mégis kísérletet teszek arra, hogy – Weöres Sándor verseiből kiindulva – néhány részletkérdést megválaszoljak, vagy legalább a kérdésfelvetésig eljussak.

Mivel a felvetett problémák interdiszciplinárisak, mindkét oldalhoz – a zeneihez és az irodalmihoz – egyformán kellene értenem. Azonban sajnos ez nincs így! A zeneszerzési, zeneelméleti problémák között jól kiigazodom, az irodalomtudományi, verstani területen viszont csak amatőr vagyok, aki – bár igyekezett tájékozódni ebben az irányban is – inkább megérzéseire tud támaszkodni, mint egzakt ismereteire.

Ez a dolgozat két témát próbál kiragadni az előbb felsorolt problémahalmazból. Milyen a ritmus, a sebesség létezőmódja versben és zenében, konkrétan: Weöres Sándor verseinek ritmikája hogyan viszonyul a zenei ritmikához, metrikához? Másrészt a versformák és a zenei formák hogyan függenek össze, és hogyan kísérletezett Weöres a zenei formák költészetbe való átültetésével? Függetlenül gyanánt elemzem saját kórusművem, a Két madrigált, vizsgálva a ritmikai, formai és harmóniai szempontok érvényesülését és a költői szöveggel való összefüggését.

Ritmus, sebesség, idő versben és zenében

A magyar nyelv kvantitatív nyelv: éles különbséget tesz a rövid és hosszú magánhangzók és mássalhangzók között, s ennek következtében a rövid és hosszú szótagok között is. Két ókori nyelv, az ógörög és a latin is kvantitatív volt, ugyanolyan élesen megkülönböztette a rövid és hosszú szótagokat, mint a magyar. Ugyanezt a tulajdonságot találjuk a cseh és a szlovák, valamint a finn és az észti nyelvben is.

A versritmus tehát rövid és hosszú szótagokból áll. A tudomány morának nevezi a rövid szótagot, mint ritmikai alapelemet, a hosszú szótagot pedig ennek kétszeresének tekinti. E két alapelem kombinációjából jön létre a sokféle versritmus, versláb, ezek verssorokká állnak össze, a verssorok pedig versszakokat alkotnak. A zenei ritmusok hasonlóképpen valamilyen alapérték többszöröződése által jönnek létre, egy nagy különbséggel: a rövid alapérték hossza bármilyen lehet, időtartama (legalábbis mióta metronóm létezik) egzakt módon mérhető. Az alapérték többszöröseinek száma is szinte végtelen, s így a ritmikai értékek egymáshoz mért aránya is végtelenül sokféle. A zenei ritmus gazdagságát tovább növeli a tempó változtathatósága és a többszólamúság is.

A verstan megkülönbözteti az ütemhangsúlyos és az időmértékes verselést. Ez a kétfajta közismert verselés nem csak külön-külön fordul elő, hanem összekeverve is. Hol az egyik, hol a másik válik uralkodóvá, miközben a másik is jelen van. (Arany János *Toldija* például ütemhangsúlyos verselésű, felező tizenkettesekből áll. De ha szemügyre vesszük az első versszakot – „Mint ha pásztortűz ég őszi éjtszakákon” –, azt látjuk, hogy két versláb váltakozik benne: a trocheus és a spondeus – így ez a versszak, ha nem is tökéletesen, de időmértékesnek is tekinthető.) A szimultán verselés akkor jön létre, ha a vers egyszerre tesz eleget mindkét verselési módnak, más szóval: az ütemek és a verslábak tökéletesen fedik egymást.

Véleményem szerint a verslábak három fő csoportba oszthatók. 1. a 4 morások (daktilus, anapestus, spondeus, prokeleusmaticus), amelyeknek zenei megfelelői a páros ütemek, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ stb. 2. a 3 és 6 morás verslábak (jambus, trocheus, tribrachis, ionicus, molossus, choriambus), amelyek hármas lüktetésű ütemekké változnak: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ stb. 3. jóval ritkábbak az aszimmetrikus, 5 és 7 morás verslábak (bacchius, creticus, paeon, epitritus). Ezeket mi, magyarok bolgár ritmusoknak nevezzük, ám a balkáni táncritmusoknál jóval korábban, az ógörög irodalomban is használatosak voltak. Zenei megfelelőik az $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ ütemek.

Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* és *Magyar etűdök* című gyűjteményeiből először két olyan verset idézek, amelyek négymorás verslábakból állnak:

Magyar etűdök 18. „Szunnyadj, kisbaba, / őriz halk szoba, / zsongó éjszaka, / csillagfény.” (A vers minden sora kétütemes, minden ütem egyúttal versláb is: spondeus és daktilus.)

Magyar etűdök 46. „Paripám csodaszép pejki, / ide lép, oda lép, hejhó! / Hegyen át, vizen át vágdat, / nem adom, ha igérsz százat.” (Minden sor háromütemes, verslábak: anapestus, anapestus, spondeus.)

A következő példák hatmorás verslábakból állnak:

Rongyszőnyeg 91. „Ha vihar jó a magasból, / ne bocsáss el, kicsi bátyám. / Ha falomb közt telihold lép, / kicsi néném, te vigyázz rám.” (Minden sor kétütemes, minden versláb ionicus a minore.)

Magyar etűdök 54. „Égi csikón léptet a nyár, / tarka idő ünnepe jár, / táncra való, fürdeni jó, / nagy hegy alatt hűsöl a tó.” (Minden sor kétütemes, minden versláb choriambus.)

Amint ezt a két ciklust, a *Rongyszőnyeget* és a *Magyar etűdöket* átnéztem, rájöttem, hogy a tökéletes egybecsengésű szimultán versek mellett sok az olyan, amelyben egyik-másik versláb eltér a megszokottól, egy morával hosszabb vagy rövidebb

lesz, ritmusa „megbillen”. Ezt a típust elneveztem „tökéletlen szimultán” versnek. Ez utóbbi, ha „megbillenéseinek” száma megnő, egyre inkább elveszti időmértékes mi-voltát, és az ütemhangsúlyos versek közé lesz sorolható.

Magyar etűdök 4. „Fut, robog a kicsi kocsi, rajta ül a Haragosi, / din dondiridongó. / Ha kiborul az a kocsi, leborul a Haragosi, / din dondiridongó.” (Az 1. és 3. sor négy-ütemes, a 2. és 4. sor két [vagy három?] ütemes. A verslábak: 1. sor: paeon1, prokeleusmaticus, paeon1, prokeleusmaticus, a 2. és 4. sor: spondeus és ionicus a minore [vagy spondeus, anapestus, csonka láb?]. A 3. sorban mind a négy versláb prokeleusmaticus, s a továbbiakban ez utóbbi modell állandósul, tehát az 1. sor paeonjai jelentik a „kibilleneszt”. Minden versláb 4 morás, csak a paeonok 5 morások.)

Magyar etűdök 38. „Arany ágon ül a sármány, / kicsi dalt fúj fuvoláján, / arany égen ül a bárány, / belezendít citeráján.” (Minden sor kétütemes. Az 1. és 3. sor verslábai: paeon3, ionicus a minore. A 2. és 4. sor minden verslába ionicus a minore. A továbbiakban a ionicus-os sorok normál képletnek, tehát az 5 morás paeon3 számít a 6 morásionicus egy morával való megrövidülésének.)

A következő versben már annyi a „kibillenesz”, hogy nem vezethető vissza valamely egyenletes képletre, így a vers inkább ütemhangsúlyosnak tekinthető:

Magyar etűdök 114. „Csili-csali ez a nótám, / ötös-hatos ára volt ám. / Adhatsz érte kopasz birkát, / mégse kapod el a farkát.” (Minden sor kétütemes, ám a verslábak mindvégig igen különbözőek: prokeleusmaticus, ionicus a minore, többfajta paeon és többfajta epitritus. Mivel a szótagszám állandó, a szótagok hosszúsága rendszertelen, ezért itt ütemhangsúlyos versről van szó.)

Az eddigiekben logikai sorrendben haladtunk a tökéletes szimultán verstől a tökéletlen szimultánon keresztül az ütemhangsúlyosig. Mi következhet ez után? A próza, amelyben sem ütemek, sem verslábak nincsenek, ritmusa teljesen szabad. A prózai szövegek megzenésítésének vizsgálata azonban már nem ennek a dolgozatnak a feladata.

A versritmus átalakítása zenei ritmussá, avagy: az írott vers hogyan alakul át kottává?

Először az időmértékes versekről. Ha a verslábak alapján iskolásan skandáljuk a verset, egyhangú, mechanikus ritmust kapunk, amelynek hangsúlyai nincsenek tekintettel az értelmi hangsúlyokra. A zeneszerzőnek, ha időmértékes vershez nyúl, a verslábak lüktetésére és az értelmi hangsúlyokra egyaránt tekintettel kell lennie, a két szempont között egyensúlyt kell létrehoznia. Kodály több időmértékes verset megzenésített, legismertebb *A magyarokhoz* című kórus-kánon Berzsenyi Dániel versére: „Forr a világ bús tengere, ó magyar!” konstrukciós remekmű. További kórusművek időmértékes szövegekre: *Magyarország címere* (Vörösmarty), *Békesség óhaj-tás* (Virág Benedek), *Jelige* (Jankovich Ferenc).

A szimultán versek megzenésítése kevesebb problémát jelent. Bennük a szótagszámok és a hangsúlyok annyira egyértelműek, hogy szinte nem is lehet őket eltérő ritmusban megzenésíteni. Ez a zeneszerzőnek könnyebbség, de gúzsbakötöttség is, hiszen könnyen az egyhangúság csapdájába eshet.

Érdekes esetet jelentenek a „tökéletlen-szimultán” és az ütemhangsúlyos versek. Ezeknél a zeneszerző – mint hasonló esetben a népdalt szerző nép – ritmuskorrekciót hajt végre (már ha ez a célja!). Ennek oka a zene szimmetria-vágya, szimmetria-ösztöne. Ez úgy nyilvánul meg, hogy a zene a vers aszimmetrikus ritmusait szimmetrikusakká egyenesíti ki, konkrétan: a 3 és 5 morás verslábakat 4 morásokká, a 6 és 7 morásokat 8 morásokká teszi, hogy létrehozza a szimmetria-ösztön által kívánt kvadratikus ritmikát.

Lássuk például, milyen változáson megy keresztül az „Ugrótáncot jókedvemből...” kezdetű Weöres-vers (*Magyar etűdök* 27.), míg egyenletes lüktetésű, táncritmusú dal válik belőle. A vers szótaghosszúság szerinti („idómértékes”) ritmusa a következő:

Ugrótáncot jókedvemből, édes rózsám, járok,
 országút viz Fehérvárig, széles a két á-rok!
 Így tedd rá, úgy tedd rá, Rozika, Terike, Marcsa,
 kinek nincsen Hz tallérja, kötő-féket tartsa.

A szimmetria-ösztön (szimmetria-konvenció?) következtében minden verssor arra törekszik, hogy $2 \times 4/4$ időtartamú legyen, ezt szolgálja a ritmus-korrekció:

Ugró-táncot jókedvemből, édes rózsám, járok,
 országút viz Fehérvárig, szé-les a két á-rok.
 Így tedd rá, úgy tedd rá, Rozika, Terike, Marcsa,
 kinek nincsen Hz tallérja, kötő-féket tartsa.

A 4, 6 és 7 morás ütemek ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{7}{8}$) 8 morásokká ($\frac{4}{4}$) változtak. Érdekesebb problémát vet fel a kotta 11. üteme, ebben hat egyenlő hosszúságú hang van 3+3 tagolásban („Rozika, Terike” – két tribrachis). Ennek a hat hangnak egy $\frac{4}{4}$ -es ütembe kell beleférnie, ez pedig csak két triolával megoldható.

A kékszakállú herceg vára alábbi részletében Bartók a szótaghosszúsághoz nem igazodó, korrigált, kiegyenlített ritmust használta, az énekesre bízva az egyenletes nyolcadok magyaros ritmizálását:

Ugye Judit, jobb volna most vőlegényed kastélyában?
Fehér falon fut a rózsá, csereptetőn táncol a nap.

69

Ha ezt az élőbeszéd ritmusában kottáznám le, nagyjából így nézne ki:

Ugye Judit, jobb volna most vőlegényed kastélyában?
Fehér falon fut a rózsá, csereptetőn táncol a nap.

Az egyforma értékek ellentétéként a zeneszerző választhatja a beszédszerű ritmus pontos (?) lejegyzésének módszerét is. Ennek illusztrálására hadd idézzem saját művem, a 69. zsoltárt, amelyben Károli Gáspár prózai szövegét így zenésítettem meg:

Szabadíts meg engemet a sárból, hogy el ne boruljak,
hanem inkább szabaduljak meg az én ellenségimtől
és a vizek-nek ör-venyi-től.

Formaproblémák

Mi adja a vers formáját? A versritmusok, verslábak, rímek rendje, a sorokból a versszakok különböző típusainak kiépülése, majd ezekből az egyre nagyobb egységek létrejötte. A gondolat, cselekmény tagolódása is hat a formára.

Ami a zenei formákat, zenefajtákat illeti, véleményem szerint két alapvető, ősi típust különböztethetünk meg: az egyik a népdallal, a táncsal, az ember egyenletes mozgásaival kapcsolatos szimmetrikus-metrikus forma, a másik a beszéddel rokon zenei próza. A szimmetrikus, dalszerű-táncszerű formákból alakult ki a klasszikus formavilág, míg a zenei próza a parlando-rubato népdalokban, a gregorián énekek bizonyos fajtáiban, a reneszánsz polifóniában, a barokk és klasszikus recitativókban, majd a kortárs zenében jelenik meg.

A klasszikus zenei forma definícióját saját szavaimmal a következőképpen tudnám megfogalmazni: a zenei egységek azonossága és különbsége, ismétlődése és visszatérése által alkotott rendszer, a téma jellegű és az átmenet-fejlesztés-feldolgozás jellegű szakaszok egyensúlya.

A zenei formákat – terjedelmük szerint – három csoportba sorolhatjuk. 1. az elsődleges, kis formák: periódus, népdalstrófa, 2. 2-3-5 tagú formák: kéttagúság, háromtagúság, rondó, 3. többtémás, komplex formák: szonátaforma, szonátarondó. Weöres Sándor költészetében csaknem minden zenei formatípusra akad példa, ezek irodalmi alkalmazására ifjúkora óta tudatosan törekedett. Saját megfigyelésem mégis az, hogy míg a kisebb formák esetében a megfelelés konkrétabb, a bonyolultabb, összetett formáknál az összefüggés elvontabb, intuitívabb, a zenei szabályokat kevésbé követő. Vannak olyan Weöres-versek is, amelyek a XX. századi zene újszerű kompozíciós eljárásait (dodekafónia, aleatória) használják fel.

Lássuk a példákat, az egyszerűből kiindulva és az összetettebb, bonyolultabb felé haladva:

a klasszikus periódushoz hasonló versszak: ABAB

Magyar etűdök 41. „Volt nekem egy cimborám, / mosakodni restelt, / kéményseprő fogta meg, / vitte a kis embert.”

Négysoros, visszatérési forma (a zeneelmélet ezt hol visszatérési kéttagúságnak, hol szűkített háromtagúságnak nevezi): AABA

Magyar etűdök 37. „Mély erdőn / ibolya-virág, / elrejt jól / a boróka-ág. // Minek is rejt az az ág, /gyere, tágas a világ, // mély erdőn /ibolya-virág.”

Aszimmetrikus visszatérési forma:

Rongyszőnyeg 154. „Jelek ti, világ jelei, / ki tud titeket érteni, / egy ágacsját megfejteni? // Elvetjük a magot a földbe: / ki sejti, hogy lesz szár belőle? // Jelek ti, világ jelei, / biztosan bánunk veletek, / de nem bírunk megfejteni.”

Több versszakos visszatérési forma (a vers végén a teljes 1. versszak visszatér – itt a betűjelzések már egy-egy versszakot jelölnek)

Rongyszőnyeg 76. „A hársfa mind virágzik” (négy versszakos, ABCA forma)

Rongyszőnyeg 136. „Síkos bádagon zápor sóhaja” (mint az előbbi)

Rongyszőnyeg 27. „Száz ponton zörget a kezem” (öt versszakos, ABCDA forma)

Rongyszőnyeg 14. „Rózsa, rózsa, rengeteg” (mint az előbbi)

Rondóforma: ABACA (a rondótéma legalább háromszor jelenik meg, a témák közt közjátékok vannak).

Parainesis, Téli dal, Ariel, Pavane, Csíja, csicsíja rózsa, Betlehem

A rondóforma rokona a barokkból ismert concerto-forma, ez a *Haláltánc* című versben jelenik meg (*Első szimfónia, IV. tétel*): A-B-acadaeafagaha-B-A. (Bach *Olasz koncertjének* I. és III. tételében például ezt a formát találjuk, jellemzője, hogy a téma rövidítve és más hangnembe transzponálva is visszatérhet.)

Említsünk meg egy barokk polifon formát is (nem is elsősorban forma, hanem inkább szerkesztési mód): a fugát. Ez egy (ritkán kettő vagy három) téma polifon feldolgozása, többnyire 3 vagy 4 szólamban. Jellemző rá a témás szakaszok és a közjátékok váltakozása, valamint a modulációs rend, amely az alaphangnemből indul ki, különböző rokon hangnemeket érint, végül visszatér az alaphangnembe. A zenei fuga összehasonlítása Weöres *Fuga* című versével igen problematikus, konkrét megfelelést nehéz találnunk. A kettő között inkább csak szimbolikus, távoli és intuitív rokonság áll fenn. Az egyidejű ellenpont, a többszólamúság, a hangnemek léte és rendje – versben mind megvalósíthatatlan. Ezek hiányát a költő másfajta eljárásokkal, irodalmi intuícióval pótolja. Szerintem ez a vers nem tekinthető a zenei fuga költői megfelelőjének.

Ehhez hasonlóan kételkedve olvasom a *Fughetta* című vershez fűzött magyarázatokat, miszerint ez a vers megfelelne egy fugaexpozíciónak, az egymás alatti verssorok megfelelnek a zenei szólamoknak, az ellentétére fordított nyelvi kifejezés megfelelne a zenei tükörfordításnak. Mint zenész, vitathatónak, önkényesnek tartom ezeket a magyarázatokat. Ezen a ponton nem érzem célravezetőnek a zenei megoldásokkal való rokonítást.

A fugához hasonlóan szimbolikus a kapcsolat a szonáta-szimfónia műfaj és Weöres *12 szimfóniája* között. A zenei szimfónia magva az úgynevezett szonátaformájú tétel. Ez három nagy részből áll: legalább három témát tartalmazó exposíció hangnemváltozással – szabadabb kidolgozási rész – a háromtémás exposíció visszatérése hangnemváltozás nélkül. A négytételű klasszikus szonáta-szimfónia ciklus leggyakoribb modellje a következő: 1. gyors kezdőtétel szonátaformában, 2. lassú tétel háromtagú vagy szonátaformában, 3. menüett vagy scherzo triós formában, 4. gyors zárótétel szonáta- vagy rondóformában. Weöres Sándor szimfóniáiban azonban nem szabad a klasszikus-zenei formaképleteket a maguk tankönyvszerű konkrétságában keresni. Ezek 3–4–5 tételű versciklusok, amelyekben a legsúlyosabb mondanivaló hol a szélső, hol a középső tételben koncentrálódik. Olyan sorozatok ezek a szimfóniák, amelyek egységét kezdetben tematikai-gondolati összefüggés biztosítja, később pedig egyre inkább képi motívumokat alkalmazó, zenei logikára épülő ciklikusság. Ez utóbbinak mesteri példája a *Tizenegyedik szimfónia*.

A Tizenegyedik szimfónia első tételének elemzése

A *Csillagzene* című tétel a 12-es szám osztásain (4, 3) és megkétszereződésén (24) alapszik. Ez a kombinatorikus technika erősen emlékeztet Anton Webern *Koncert*

(op. 24.) című művére. Webern a 12-hangú sort négy hármas csoportra osztja, ezek a háromhangú csoportok pedig egymás fordításai: úgy viszonyulnak egymáshoz, mint alapsor, tükör, rák és ráktükör fordítás. Weöres versének kombinatorikus összefüggései a következők: minden verssor 12 szótagú, és négy három szótagú szóból (szócsoporból) áll. Az 1. versszakban három sor tartalmaz új szavakat.

1. sor: végtelen vonalak hatalmas árama,
2. sor: gomolygó benti éj örvénylő irama,
4. sor: zárt kapcsú híd-ívek messzi kék karmai

E három sor szavait 1-től 12-ig terjedő számsorral jelöltem. A számszerű összefüggések matematikai rendje: 3 szótag \times 4 szó (szócsoport) = 12 szótagú verssor, 3 sor \times 4 szó (szócsoport) = 12 szó (szócsoport).

A többi versszakban együtt ismét három olyan sort találunk, amely új szavakat tartalmaz:

2. versszak, 2. sor: eleven hulló kő tágra nyílt éneke
3. versszak 1. sor: halálos nagy madár halovány árnyon át
4. versszak 1. sor: vezérlő csillagod kioltja mécsesét

E három sor szavait a 13-tól 24-ig terjedő számsorral jelöltem.

A teljes versben tehát összesen 24 szó (szócsoport) található, ami két dodekafon sornak, vagy még inkább egyetlen 24 szavas sornak felel meg. A vers nagyobb része szabad felépítésű sorokból áll, ezek a már exponált szavakat szabad sorrendben tartalmazzák, a nyelvtani rendnek és az értelmes jelentés szempontjainak engedelmessé. Ez a szabad sorrend eltérést mutat Webern dodekafon technikájától: nála ugyanis egy soron belül nincs szabad sorrend, szabadság ott mutatkozik, hogy melyik sorváltozat után melyik következik. Eltérés továbbá, hogy Weöresnél a teljes „sor” 24 elemből áll – ez Webernnél nem fordul elő, de a későbbi generáció zeneszerzőinél már előfordulnak 12-nél több (néha kevesebb) hangú sorok.

Befejezésül essék szó a variációs műfajról. A klasszikus zene variációsorozata egy témát ír körül különböző figurációkkal, de úgy, hogy a téma formája és harmóniai mindvégig felismerhetők maradjanak. Ez a klasszikus variációs típus Weöres sok versében megjelenik, bennük az egymást követő versszakok egymás variánsai: *Csónakok*, *Dal három alakban*, *Ellentét*, *Ünnep*, *Talizmán*, *Gravitáció*. Ide tartozónak vélem azonban a *Rongyszőnyeg* és a *Magyar etűdök* bizonyos verseit is. *Rongyszőnyeg* 19. („Ó, ha cinke volnék”); 49. („Még most sem szoktam meg egészen”); 51. („E világ szűk nekem”); 79. („Amikor még kicsi fiú voltam”); 138. („Boldog hajós”); *Magyar etűdök* 69. („A világnak nekivágok”); 75. („Hét-pupu zivatar”).

A másik variációs típus nem mutatja sem a klasszikus, sem a barokk variációs technika nyomait. Leginkább egy XVIII. századi kockajátékra emlékeztet, amely dobás útján határozta meg a dallamrészecskék (ütemek) sorrendjét. Ez az eljárás a permutáció, amelynek lényege a vers elemeinek-szavainak a felcserélése. Weöres Sándor versei közül a következőkben találjuk ezt a kombinatorikus technikát: *Variáció*, *Mozgó oktaéder-kristály*, *Gazdag Erzsi köszöntése*, *Tenger felhő*, *Téma és variációk*.

A *Téma és variációk* című vers (próza) elemzése

E mű kötöttségei – mivel próza – nem verstaniak, hanem kombinatorikusak. Első olvasásra viccnek, mulattató szójátéknak, paródiának tűnik ez a szöveg. Ha azonban figyelmesebben szemügyre vesszük a szavak sorrendjének változását, kiderül, hogy e szöveg mögött matematikai logika rejtőzik. Néhány konstans elemtől (ma, van, csupa, és, még, is, a, az) eltekintve 12 szó játssza a főszerepet, s ezek sorrendje folyamatosan változik. A variációk száma is (a témával együtt) 12. Ha számtáblázatot készítünk a szavak állandóan változó sorrendjéből, 12×12 számból álló négyzetet kapunk. Az első sor (a „téma”) eredeti sorrendben tartalmazza a 12 szót. A 2. sor a „téma” második szavával indul, a harmadik sor a harmadik szóval, és így tovább. A második sortól kezdve tehát a sort kezdő szó kötött, az ezt követő szavak sorrendje szabad, de egyik szó sem fordulhat elő kétszer. Itt is Webern sortechnikájával való részleges hasonlóságról van tehát szó.

A tizenkét kulcsszó a következő:

1 - nap, 2 - sugárzás, 3 - futkos, 4 - kutya, 5 - árokszél, 6 - mindenki, 7 - remek, 8 - tölt, 9 - idő, 10 - rabkocsi, 11 - nóta, 12 - hangzik.

A szavak sorrendjét tartalmazó teljes számtáblázat a következő:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	9	4	5	3	1	11	8	6	12	10	7
3	6	2	5	4	9	7	8	1	12	11	10
4	3	10	11	8	6	12	7	5	1	9	2
5	11	7	12	4	10	8	6	1	9	2	3
6	7	3	10	5	4	12	2	9	1	11	8
7	12	3	5	1	9	10	2	4	6	8	11
8	4	2	11	1	7	9	6	10	3	12	5
9	10	7	12	3	4	8	6	5	11	2	1
10	8	2	7	1	4	5	12	3	9	11	6
11	5	4	7	8	12	3	6	2	1	10	9
12	1	3	11	5	7	10	2	9	8	6	4

Két madrigál – elemzés

Ezt a két Weöres-megzenésítést pályám elején írtam. A „Ha nap süt a rétre” kezdetű tétel keletkezett előbb: már 1970 körül megírtam gyermekkórusra, zongorakísérettel. A másik tétel – „Szállni, szállni” – 1982-ben készült vegyes karra. Ugyanekkor az előbbi tételt is vegyes karra dolgoztam át, így alakult ki ez a tételpár. Miért került első helyre a „Szállni, szállni”? Mert benne a lágyabb ritmus, a hárommorás trocheus az uralkodó versláb. Ezután következett a „Ha nap süt a rétre”, keményebb ritmusával, élesebb hangsúlyaival, ismétlődő daktilusaival.

Ritmus

I. tétel: „Szállni, szállni”. A trocheikus lüktetésnek megfelelően a tétel uralkodó üteme a $\frac{6}{8}$ (időnként a vele rokon $\frac{9}{8}$). Ezekről eltérő metrum csak ritkán jelenik meg, és mindig a szöveggel összefüggésben. A „meg-megállni” szavaknál (6. ütem) a ritmus is „megtorpan”, az ütem $\frac{7}{8}$ -osszá bővül. A másik illusztratív pillanat a 21. ütemben található, ahol a „soha nem volt” szavak egy szintén „soha nem volt” $\frac{4}{4}$ -es ütemmel párosulnak.

A II. tétel ütemjelzője általában $\frac{2}{4}$, uralkodó ritmusa a daktilus – a vers következeten ismétlődő daktilusait nem is lehetne más zenei ritmussal visszaadni. A vers minden sora ütemelőzővel (felütéssel) kezdődik, amelynek változásait zeneszerzőileg figyelembe kellett vennem: ha az ütemelőző rövid szótag, a zenében tizenhatod értékű felütés jelenik meg (ha nap süt a rétre, a rét közepére), a hosszú ütemelőző pedig nyolcad felütéssé alakul (és este). Van azonban eset, amikor az ütemelőző az erős (szóeleji) értelmi hangsúly miatt hangsúlyossá válik és megszűnik ütemelőzőnek lenni (hozzuk ki a labdát, rakjunk güzü-csapdát, csattogjon...), ilyenkor az ütem $\frac{5}{8}$ -osszá hosszabbodik (13–15. és 17–19. ütem). A továbbiakban visszaáll a $\frac{2}{4}$ -es ütem és a hangsúlytalan ütemelőző – hol tizenhatod, hol nyolcad.

Forma

A két tétel formáját – a világi vokális zene hagyományainak megfelelően – a szöveg tagolódása szabja meg.

Az I. tétel egyszerű háromtagú forma: A1 („Szállni, szállni... jó dolgod van, szép madár”), B („... én meg, látod...”), A2 („hol a lélek...”). A II. tétel formája bonyolultabb, jellemzők rá az ismétlődések: A1, A2 („Ha nap süt...”), B1, B2 („... hozzuk ki a labdát...”), C1 (este), D1 („éjjel”), C2 („este”), D2 („éjjel”) – és végül a coda, amely a D motívum anyagát használja fel.

Röviden a hangnemekről és a harmóniákról

Ennek a dolgozatnak a centrumában az irodalom áll, viszont egy zenemű elemzésekor elkerülhetetlen a hangnemek és a harmóniák áttekintése, már csak azért is, mert ez utóbbiak is szervesen kapcsolódnak a szöveg képeihez, szimbólumaihoz.

Mindkét tétel tartalmaz ellentétpárokat: az I. tétel a madár szabad röptét hasonlítja össze az ember behatárolt létezésével, amelyben a fantázia, az ábrándozás pótolja a valódi szabadságot. A madár szabadságát a világos, dūr-jellegű modusok (líd, mixolid) jelképezik, a zárt térben élő ember ábrándjait pedig egy sötét, moll-jellegű modus, a fríg. Hadd emeljek ki néhány jellegzetes harmóniai jelenséget: 1. a repülés végtelen távlatait a kezdő F-dūr és a poláris h-moll (4–5. ütem) távolsága szimbolizálja, 2. a 14–17. ütemekben megjelenő ultratercron fordulatok (F-dūr-cisz-moll és d-moll-b-moll) az álom titokzatosságát, irrealitását szimbolizálják, 3. a

fríg fordulatok pedig a bezártság miatti fájdalmat érzékeltetik (10-11., 25-26-27. ütem).

A II. tételben a napsütötte rét, a gyermekjátékok nappali világa és az esti-éjjeli álmodozás képezi a két ellenpólust: ismét a dúr-jellegű (mixolid) és a moll-jellegű (fríg, dór) modusok állnak szemben egymással. A coda (53. ütemtől) többször ismétlődő mixolid fordulata a két világ találkozását, „kibékülését” sugallja: az éjszaka álmai visszaidézik a gyermekjátékok nappali fényét.

Ez a mű 1982-ben díjat nyert
a Kodály Zoltán emlékére rendezett kóruspályázaton

KÉT MADRIGÁL

Weöres Sándor verseire

I.

LÍD

HUSZÁR Lajos

♩. cca. 66

A1

p Száll - ni, száll - ni, mesz - sze száll - ni, száll - ni, száll - ni,
S. Száll - - - ni száll - ni, száll - ni,
p
A. Száll - ni, száll - ni, mesz - sze száll - ni száll - ni, száll - ni,
T. - - - - -
B. - - - - -

mesz - sze száll - - ni, meg - meg - áll - ni, ré - ten hál - - ni,
mesz - sze száll - - ni, meg - meg - áll - ni, ré - ten hál - ni,
mesz - sze, mesz - sze száll - ni, meg - meg - áll - ni, kinn a ré - ten hál - ni,
4

B
FRIG

2
9

ré - ten hál - ni.
ré - ten hál - ni.
Én meg lá - tod mint az á - lom,
jó dol-god van, szép madár! Én meg lá - tod mint az á - lom,

14

ÁLOM- AKKORDOK

mint az á - lom,
mint az á - lom,
mint az á - lom,
mint az á - lom,
mint az á - lom,
mint az á - lom,

19

á - lom szál - lok én so - ha nem volt tá -
mint az á - lom szál - lok én so - ha nem volt tá -
lom szál - lok én so - ha nem volt tá -
lom, mint az á -

23 FRIG A2 3

száll-ni, száll-ni, mesz-sze száll-ni

jon száll-ni, száll-ni mesz-sze száll-ni

jon száll-ni, száll-ni mesz-sze száll-ni

jon

lom

hol a lé - lek

hol a lé - lek

27

lé - lek, hol a lé - lek tes - te nél - kívül, tes - te

lé - lek, hol a lé - lek a lé - lek tes - te

tes - te nél - kívül, a lé - lek, a lé - lek tes - te nél - kívül

tes - te nél - kívül, a lé - lek, a lé - lek tes - te nél - kívül

31 MIXOLÍD

nél - kívül er - re, ar - ra, er - re, ar - ra, ar - ra jár.

nél - kívül er - re, ar - ra, er - re, ar - ra, ar - ra jár.

er - re er - re, ar - ra, er - re, ar - ra, er - re, ar - ra jár.

er - re er - re, ar - ra, er - re, ar - ra, er - re, ar - ra jár.

A1

II.

♩ = cca. 84

Ha nap süt a rét - re, ha nap süt a rét-re, a rét kö-ze-pé - be gye-
 Ha nap süt a rét - re, ha nap süt a rét-re, a rét kö-ze-pé - be gye-
 Ha nap süt a rét-re ha nap süt a rét-re, a rét kö-ze-pé - be gye-
 ha nap süt a rét-re, a rét kö-ze-pé - be gye-

MIXOLID

A2

rünk gye-re-kek csa-pa- tos -tól. Á rünk gye-re-kek csa-pa- tos -tól. Á Ha nap süt a rét - re a rét kö-ze-pé - re gye-
 rünk gye-re-kek csa-pa- tos -tól. Á rünk gye-re-kek csa-pa- tos -tól. Á
 rünk gye-re-kek csa-pa- tos -tól. Á rünk gye-re-kek csa-pa- tos -tól. Á
 rünk gye-re-kek csa-pa- tos -tól. Á

B1

Hoz-zuk ki a lab-dát,
 Hoz-zuk ki a lab-dát,
 Hoz-zuk ki a lab-dát,
 Hoz-zuk ki a lab-dát,

14 MIXOLÍD B2 5

rak - junk gü-zü-csapdát, csat-tog-jon a csil-la-gos os - tor. A
 rak - junk gü-zü-csapdát, csat-tog-jon a csil-la-gos os - tor. Hozzuk ki a lab-dát
 rak - junk gü-zü-csapdát, csat-tog-jon a csil-la-gos os - tor. A
 rak - junk gü-zü-csapdát, csat-tog-jon a csil-la-gos os - tor. A

18

rak-junk güzü-csapdát, csat-togjon a csil-lagos os - tor.

23 FRIG C1

És es - te a ré - ten, a rét kö - ze - pé - ben tün - dér a - ra - nyak - ra - a -
 És es - te a ré - ten, a rét kö - ze - pé - ben tün - dér a - ra - nyat ta -
 A p dolce rét kö - ze - pén mf tün - dér a - ra - nyat ta -
 A p dolce tün - dér a - ra - nyat ta -

27 ⁶MIXOLÍD

D1 DÓR

lál - junk s ha el - jön az éj - jel, az é - sza - ki -
 lál - junk, az éj - jel s ha el - jön az éj - jel, az é - sza - ki -
 lál - junk, es - te a ré - ten, a rét kö - ze - pén, és a
 lál - junk, az éj - jel el - jön és a

80

31

FRÍG

C2

szél - lel o - da jár - jon visz - sza az ál - munk. És es - te a
 szél - lel jár visz - sza az ál - munk. És es - te a
 szél, jár visz - sza az ál - munk. A
 szél, jár visz - sza az ál - munk.

36

FRÍG

MIXOLÍD

ré - ten, a rét kö - ze - pé - ben tün - dér a - ra - nyak - ra ta - lál - junk,
 ré - ten, a rét kö - ze - pé - ben tün - dér a - ra - nyat ta - lál - junk, az
 rét kö - ze - pén tün - dér a - ra - nyat tat - lál - junk, es - te a
 tün - dér a - ra - nyat ta - lál - junk, az

40 D2 DÓR 7

Meno mosso
♩ = 56-60
mp

s ha el - jön az éj - jel az é - sza - ki szél - lel o - da
 ré - ten a rét kö - ze pén, és az é - sza - ki
 éj - jel el - jön és az é - sza - ki

44

jár - jon, o - da jár - jon, o - da jár - jon
 szél, o - da jár - jon, o - da jár - jon
 jár - jon visz - sza az ál - munk o - da jár - da
 szél, o - da jár - jon, o - da jár - jon visz - sza az

48 FRÍG rit.

visz - sza az ál - munk jár -
 visz - sza az ál - munk
 jár - jon visz - sza az ál - munk, az ál - munk
 ál - munk, az ál - munk

CODA

53

Tempo I

MIXOLÍD

s ha el - jön az éj - jel az é - sza-ki
 ha el - jön az éj - jel az é - sza-ki
 ha el - jön az éj - jel az é - sza-ki
 8 majd és majd ha el - jön az éj - jel,
 majd és majd ha el - jön az éj - jel,

56

szél - lel o - da jár - jon visz - sza az ál -
 szél - lel o - da jár - jon visz - sza az ál -
 szél - lel o - da jár - jon visz - sza az ál -
 8 és majd az é - sza-ki szél - lel jár - jon visz - sza az ál -
 és majd az é - sza-ki szél - lel jár - jon visz - sza az ál -

59

rit. - - - - - pp
 munk.
 munk.
 pp
 munk.
 pp
 munk.
 munk.

Kende Katalin

Weöres Sándor és Várkonyi Nándor kapcsolata a Várkonyi-hagyatékban lévő dokumentumok alapján

Ahhoz, hogy megértsük ennek a két szellemóriásnak a kapcsolatát és barátságát, röviden meg kell ismerkednünk Várkonyi Nándorral. Pécsen született 1896-ban, Nyitrán járt iskolába, ott is érettségizett. Érettségi után a Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészkarán végzett magyar, francia és filozófia szakon. 1924-ben visszaköltözött Pécsre, és élete végéig nem hagyta el szülővárosát. Időközben (1929-ben) ledoktorált magyar–francia–német irodalomtörténetből, *summa cum laude* minősítéssel.

Németh László szerint: „Pécs szent embere”. Író, költő, szerkesztő, magántanár, egyetemi könyvtáros, megbízott könyvtárvezető. Irodalom- és kultúrtörténész, eszmetörténész. Ennyi idő távlatából már tudjuk: szellemi polihisztor. Kenyérkereső munkahelye 1924–1956-ig, nyugdíjba vonulásáig a Pécsi Magyar Királyi Tudományegyetem Könyvtára volt¹. 1941–1948-ig szerkesztette (mögötte a Janus Pannonius Társasággal) a *Sorsunk* című kulturális, irodalmi folyóiratot, mely a zavaros (háborús) évek ellenére – rövid megszakítással – nyolc évig fenn tudta tartani magát. Irányította és meghatározta a város irodalmi életét, mely által egy időre a Dunántúl szellemi fővárosává tette. A *Sorsunk* lehetett volna a dunántúli *Nyugat*. Számos ismertté vált költő és író alkotása itt jelent meg először. Nem csak szerkesztője, de lelke is volt a lapnak. 1948 után, az egyre gyakoribb politikai támadások miatt teljesen visszavonult az irodalmi élettől. Ekkor kezdte el feldolgozni azt a hatalmas forrásanyagot, mely az élete fő munkájának tartott, elsüllyedt kultúrákkal foglalkozó tetralógiájának megírását eredményezte (*Szíriat oszlopai, Az elveszett Paradicsom, Varázstudomány és Az ötödik ember*).

Várkonyi hagyatékában a Weöres Sándorral való kapcsolata korszakából fennmaradtak gondosan megőrzött levelek, képeslapok, beszélgetőcédulák és beszélgetőfüzetek, versek kéziratai, dedikált könyvek és fényképek. Ezek rendszerezve, szinte hiánytalanul megvannak. Sajnálatos viszont, hogy Várkonyi reakcióit, válaszait nélkülöznünk kell (feltételezhetően nem másolattal készítette, mint ahogyan Weöres sem), de óriási segítséget jelentenek önéletírásában, a *Pergő években*² leírt visszaemlékezései, magyarázatai. Négy évtizedes kapcsolatuk emlékei nem csak szoros barátságuk bizonyítéka, hanem egy költői életmű fokáról fokra, napról napra való alakulásának története is – ezen hiteles források alapján. Mi lehetne hitelesebb a költő saját szavánál, illetve írásánál? Így első kézből követhetjük egymás munkájának segítését, figyelemmel kísérését, építő bírálatát. Nem mi következtetünk és

¹ Ma Pécsi Tudományegyetem Egyetemi Könyvtár.

² VÁRKONYI Nándor: *Pergő évek*. Bp., Magvető, 1976; 2. kiadás: Bp., Széphalom Könyvműhely, 2004

találjuk ki gyötrődéseiket egy-egy mű megszületésénél, nem mi elemezzük őket, mindezt ők maguk írják le.

Kapcsolatuk több volt barátságnál. Egyszerre családias, tanítványi és munkatársi is: „Társ és barát a lét forgandóságaiban” – emlékezik Várkonyi.

Személyesen 1933-ban találkoztak először, amikor Weöres, az akkori bölcsészhallgató felkereste Várkonyit az egyetemi könyvtári dolgozószobájában: „kicsi, sovány ember, diákos, arca is sovány, sápadt, de nagy fekete szeme karbunkulusként ragyog. Mozgása csendes, szinte félénk, pillantását nem veszi le arról, akivel beszél”³ – így írta le Várkonyi benyomásait az akkor húsz éves csöngői fiúról. Az első beszélgetőcédula⁴ tartalma szerint Berda József⁵ kérte őt, hogy üdvözlétével keresse fel Várkonyit. Ez a könyvtárszoba lett az elkövetkező években a pécsi fiatal író-nemzedék szellemi szentélye, ahol érdeklődéssel gyűltek köréje. Az egyetemi évek alatt kialakult állandó baráti társaság tagjai: Weöres Sándor, Takáts Gyula és Tatay Sándor⁶ rendszeres látogatójává váltak, nem kis bosszúságot okozva Várkonyi felléteseinek. A nagy korkülönbség ellenére – Várkonyi ekkor harminchét éves volt – „pajtásukká fogadták” őt. Takáts Gyula így emlékezik ezekről a pécsi évekről: „Pécsen a meghitt otthont nekünk, az albérlő bölcsészeknek három hely jelentette: az egyetemi könyvtár, a bölcsészkar folyosó és a Korzó kávéház. [...] Várkonyi Nándor és Albin, a hitelező kávéházi főúr voltak »családunk« összetartói [...] ahol mindnyájunk tanácsadó barátja, Várkonyi Nándor volt az őr. [...] Várkonyi nagy, távlatos, naprakész tudásából, sokoldalú érdeklődéséből és irodalmi érzékenységből többet tanultunk, mint a bölcsészkar előadásokból.”

Első levélváltásuk is ehhez az évhez köthető. Weöres az egyetem karácsonyi szünetét Csöngén, szülei házában töltötte, innen számol be Várkonyinak minden napjairól, születendő verseiről, egyéb munkáiról. Többek között *Az üres szoba* című versciklusáról. 1934 januárjában már személyesen viszi Pécsre Várkonyinak a saját találmányú runó-betűkkel rajzolt, iniciálékkal díszített és házilag összefűzött (22 fektetett oldal, 17×10,5 cm méretű) füzetecskét, amit azóta is a Várkonyi-jogutódok őriznek féltő gonddal. A költő szavait idézve a versciklus „arról szól, hogy egy lány teherbe esett, és ezért a szobájából kiköltözött – a futólag érintett eset kapcsán el akarom mondani, hogy az ember miért ne lázadhatna föl a természet által rákényszerített testi élvezetek ellen, hiszen a szellemi élvezetek bőségesen kárpótolják; célja ne a fajfőntartás legyen, hanem a megsemmisülés.”⁷ Az ide tartozó beszélgetőcédulákból pontosan tudjuk, valójában mit jelentenek ezek a stanca-strófák. Weöres maga írja egy cédulán, hogy ezért a versért még „pörbe foghatnának”⁸.

3 VÁRKONYI: *i. m.* (2004), 359.

4 Várkonyi Nándor teljesen süket volt, ezért beszélgetőpartnerei cédulákra írták közlendőjüket. Ezeket ő megőrizte, némelyiket gondosan rendszerezte is. Ennek köszönhető, hogy a Weöres által teleírt papírdarabok hiánytalanul megmaradtak.

5 Berda József (1902–1966) József Attila-díjas költő.

6 Tatay Sándor (1910–1991) író. A *Lődörgések kora* című regényében ír Várkonyi Nándorról és erről a baráti irodalmi körről.

7 WEÖRES Sándor *Várkonyi Nándornak írt leveléből*. Csöngé, 1933. december 28.

8 WEÖRES Sándor megjegyzése az ehhez kapcsolódó beszélgetőcédulák egyikén (1934).

Levelezésüket követve tisztán rajzolódik ki előttünk kettejük „szakmai” világa és életútja, annak ellenére, hogy csak a Weöres által írtak állnak rendelkezésünkre. Tartalmukból mégis kiderül, mire reagálhatott éppen, mert véleménynyilvánítása a válaszokban teljes képet ad. Minden levél kézzel íródott, ceruzával, fekete vagy kék tintával (nem golyóstollal). Rajzolatuk nem csak tisztán olvasható, kifejezetten esztétikai élményt nyújt. Sokan megemlítik előadásokban, írásokban kézírását. Nekem a fecskék farkának szép ívét juttatja eszembe, Várkonyi verébfejhez hasonlította.

Várkonyi a *Sorsunk* főszerkesztőjeként is komoly segítséget kapott Weörestől, aki megegyszer külön levélben közölte vele, mely munkákra tart igényt Levélváltásuk a folyóirat megszűnéséig (1948) volt nagyon intenzív. Ez érthető, és abból következtethető, hogy Weöres 1943-ban költözött Pécsről Budapestre, mestere, Babits és a *Nyugat* közelébe. Az ő kozmikusságának minden földi tér szűknek bizonyult, főleg Pécs, a fővároshoz képest, ahol a fiatal írónemzedék tömörült. Azonban ebből a távolságból is ugyanúgy részt vett a lap sorsában, és küldte hasábjaira verseit. Összesen negyvenegy verse, két műfordítása és két recenziója jelent meg a lap fennállása alatt. Ezenkívül még megjelentek róla méltatások, kötetismertetések, arcképek és rajzok.

Nem csak a levélváltásokból követhetjük együttműködésüket, de Várkonyi rendszeresen megkapta verseinek kéziratát is. Természetesen nem egész önzetlenül. Kritikát, véleményt, kiigazításokat kellett cserébe adnia: „némi vitánk támadt körül: formai disszonanciákat éreztem benne, a babiloni mellett görögös részek váltakoztak népballada-stílusúakkal, s akadtak korszerűtlen szövegek is. Éjszaka olvastam a kéziratot, s a zűr megijesztett: az ügy tisztázandó.”⁹ Amikor 1943-ban Weöres Budapestre költözött, nemcsak életében, de költészetében is új állomáshoz érkezett. Figyelemreméltó „vallomással” számolt be erről a fordulópontról az 1943. július 8-án kelt levelében. Egy versrészleten¹⁰ keresztül példázza: „költészetem közben egészen átalakult; új verseim már alig hasonlítanak mindahhoz, amit költészetnek neveznek. A forma mellé végre megjelent nálam a tartalom, de minden eddigitől eltérő módon. [...] 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 értelem-láncban, hanem a gondolatok egymásra-villanásában és a hangulati egységben rejlik. Ezzel elértem azt, hogy versemnek nincsenek többé »megtúrt« elemi, hanem minden elem egyenrangúvá és szétbonthatatlan egységgé válik.”¹¹

Pár adalék ahhoz, hogy a két barát miként inspirálta egymást: Várkonyi ezekben az években nem csak a *Sorsunkat* szerkesztette, ekkor dolgozott az elsüllyedt kultúrákkal foglalkozó tetralógiájának első könyvében, a *Szíriat oszlopain*¹². Készülő köny-

⁹ WEÖRES Sándor *Gilgames-eposzáról* van szó. VÁRKONYI: *i. m.* (2004), 367.

¹⁰ WEÖRES Sándor a *Harmadik szimfónia* című költeményének első része.

¹¹ WEÖRES Sándor *Várkonyi Nándornak írt leveléből*. Pécs (Csöngö?), 1943. július 8.

¹² VÁRKONYI Nándor: *Szíriat oszlopai*. Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1942

véhez forrásanyagként szüksége volt a sumér-babiloni őseposzra: Weörest kérte meg a *Gilgames* eposz magyarra fordítására, aki rögtön otthon érezte magát a babiloni hitvilágban, és a fordítási munkálatok közben kedvet kapott egy saját *Gilgames* eposz megírásához. „Visszatérve III. táblámra: minden műértő fülnek szörnyű lehet, ahogy a kezdet Balassi-hangulata után shakespeare-i átok, majd sophokleszi filozoféma, aztán székely ballada, majd dantei álom, végül fene-tudja mi következik. A pesti házsorok mutatnak ilyen zagyva stílusképet. [...] Fülep L. és levélben Vas I. szintén szememre vetették az eszmei, tartalmi és formai hűtlenséget”¹³ – jellemezte öniróniával saját eposzát. Várkonyi is komoly helyreigazításokat eszközölt. Az egyéges stílusúvá átdolgozott *Gilgames* végül a *Fogak tornáca* című kötetben szerepel majd, 1947-ben.

1942-ben jelenik meg *Az újabb magyar irodalom 1880-1940* is, melyben Várkonyi már szerepelteti Weörest a korszak lírikusai között: „Különc, az első törőlmetszett különc irodalmunkban, de olyan szertelenül játékos képzelet és szabadjára bocsájtott, szeszélyes gondolatvilág rugdalózik benne, hogy külföldön sem találunk senkit, akihez hasonlíthatnók. [...] nem az egyféleség, az egysíkú eredetiség a becsvágya, hanem a sokszerű, a mindig változó; amit megragad, kívül esik az egyén s a tárgyak határain. [...] ő a bűvészinas, aki önállósította magát, s a célja éppen az, hogy szabadjára bocsássa a szellemeket. [...] formai nehézségei egyszerűen nincsenek, átváltozó-képessége szinte határtalan, [...] a papírhílet éppúgy elröpíti, mint egy régi mítosz ősinspirációja.”¹⁴ Többek között Várkonyi a keresztapja három Weöres-verseskötetnek is. Ezek: *A teremtés dicsérete*, a *Medúza* és a *Theomachia*. Számos közös tervük viszont végül nem valósult meg. Terv maradt egy irodalmi folyóirat ötlete *Öttorony* címen, mely a pécsi egyetemista fiatalok írásait közölte volna. Nyitócikk megírására Babitsot kérték fel, aki eleget is tett ennek a kérésnek.¹⁵ Továbbá terveztek egy *Dunántúli Antológia* létrehozását, melyet Pável Ágoston ötlete alapján Várkonyi szerkesztett volna. Ő el is készült a bevezető tanulmánnyal, ám a pénztelenség és a labilis, háború utáni gazdasági helyzet miatt a megjelenésig nem jutott el a több mint hatvan költőt és azok életrajzi adatait tartalmazó kötet.

Természetesen kritikusak voltak egymással. Ha kellett, a mű érdekében kíméletlenül bíráltak, ugyanakkor mindketten a maguk eszközeivel, intelligenciájával, kulturáltan elemezték és oldották meg a problémákat. Az egyik erőteljesebb egymásnak ugrásuk egy „félreérzésen” alapult, amikor 1963-ban Pécs kulturális vezetősége felkérte Várkonyit, hogy írjon egy visszaemlékezést Weöres 50. születésnapja alkalmából, a költő Pécsen töltött éveiről. Várkonyi megírta tanulmányát – „Helyesebben esszé, azaz kísérlet: lehántani és fölmérni, mi a formai szépségek ragyogványába burkolt, örök értékű lényeg, senki mástól föl nem fedett lírai igazság?”¹⁶ – novellányi terjedelemben. Számára ez nem csak egy megbízás volt, végre számot

¹³ Részlet egy nyolc oldal terjedelmű beszélgetőcédulából.

¹⁴ VÁRKONYI Nándor: *Az újabb magyar irodalom 1880-1940*. Bp., Szukits, 1942, 393-394.

¹⁵ Várkonyi Nándor ezt az írást később közli – Babits halálának hatodik évfordulója alkalmából. BABITS Mihály: *Üdvözlét* [1935] = *Sorsunk*, 1947, 7-8. sz., 385-386.

¹⁶ VÁRKONYI: *i. m.* (2004), 399.

vetethett avval, hogy mit jelentett neki kettejük barátsága. Egy, Nagy Pálnak – aki ekkor Párizsban a *Magyar Műhely* szerkesztőjeként dolgozott¹⁷ – írott levelében egyszerűen fogalmazva tört fel belőle: „Ami engem illet, egy bizonyos: abban a meggyőződésben fogok elhalálozni, hogy Sanyi a legnagyobb minden lírai költő közt, aki ezen a földgolyón él, sőt élt.” A megemlékezés *Weöres Sándor pécsi évei* címmel jelent meg először 1964-ben az *Életünk* című folyóiratban, majd ugyanebben az évben a *Magyar Műhely*ben is. Ez a cikk okozott – ha csak rövid időre is – kettőjük között egy kis összetűzést. Ehhez tudni kell, hogy Weöres sosem szerette mások fölé emelni (emeltetni) magát. „Egyszer-kétszer összerúgtuk a patkót, goromba voltam, és különös, ő kért bocsánatot” – emlékezik Várkonyi. A méltató tanulmány megjelenését követő „vádirat”-jellegű, megrovó hangú levelezésben így reagált Várkonyi egyik válaszára: „Úgy éreztem, fűlig mocskos-koszos vagyok, s így is van.” De ahogy feladta levelét, rögtön Pécsre utazott, hogy személyesen vallja be barátjának a félreértést és megbánását, amiért oly gyorsan postára adta elkeseredett levelét. Ez év végén már így válaszolt a róla, a kozmikus költőről mint képteremtőről és képlátóról szóló Várkonyi-esszéről: „Végtelen távlatot nyitsz írásodban, és semmi kifogást sem emelhetek ellene. Hogy az én szegény verseim kapcsán mondasz el ekkora méretű gondolatokat, Teilhard de Chardin koncepciójának rokonát – ezt tudomásul kell vennem és végtelenül megtisztelő számomra.”¹⁸ Viszonzásul egy szonettet írt Várkonyinak *A belső végtelen* címmel „Nándornak Sanyi”. „Benne van az egész nagy Végtelen, ahogyan én szerettem volna látni. ... Ez az én oklevelem.” – mondta Várkonyi, aki élete végéig dolgozószobája falán, bekeretezve őrizte a kézzel írt verset.¹⁹

A beszélgetőcédlák „műfaja” közvetlenebb a levelekénél is, mert kontrollálatlanul közli rögtön az első benyomást, gondolatot és véleményt. Sokan értetlenül állnak eme „műfaji” meghatározás előtt. Teljes süketsége miatt Várkonyi beszélgetéseire mindig hordott a zsebében cédlákat, amelyeket előhúzott, és odatolt beszélgetőtársa elé, ha az nem tudott kellőképpen artikulálni, vagy levegőben írni úgy, hogy ő megértse. Weöres eleve nem volt hajlandó ezekre az akrobatikus mutatványokra, hiszen szeretett írni: „... Sanyi unta a tagolt, tatógó beszédet és az ákombákomok firkálását a levegőbe; szívesebben írt, erőltetés nélkül, hiszen életformája volt az írás.”²⁰ Ennek a sajnálatos fogyatéknak köszönhető, hogy beszélgetéseik fennmaradtak, melyek őszinte, kendőzetlen vallomások, véleményeket és beszámolókat tartalmaznak a beszélgetés témáiról. A száznál is több cédluka és füzet időrendben követik alkotói periódusaikat, az éppen hatalmon lévő kulturális vezetőség hierarchiáját, diktatúrájának mindennapjait és gépezetének működését, a történelmi helyzet aktualitását (II. világháború), napi-percnyi hangulatra bontását. Nem csak irodalomtörténeti dokumentumnak számítanak, hanem a történelmi hely-

¹⁷ A *Magyar Műhely* 1962-től Párizsban induló irodalmi, kritikai és művészeti folyóirat. A lapot az 1956 után nyugatra kényszerült fiatal művészek alapították, egyik alapító-szerkesztője Nagy Pál volt.

¹⁸ Részlet WEÖRES Sándor *leveléből*. 1964. november 2.

¹⁹ Jelenleg a Várkonyi Nándor Emlékszoba falán található, a pécsi Belvárosi Könyvtár épületében.

²⁰ VÁRKONYI: *i. m.* (2004), 359.

zetről, hangulatról, az államgépezet működéséről „helyszíni riportként” is szolgálhatnának: „Hitler egy súlyos-beteg kultúrállamból csinált számottevő, virulens anti-kulturális államot. Lehet, hogy a beteg kultúr-Németország megkrepált volna, ha ez a barbarizmus fel nem rázza...” – írja Weöres. Ez csak egy kiragadott cédula a beszélgetések özönéből. A beszélgetőcédulák sok – ma már – ismert emberről, írókról-költőkről szóló gondolatokat, véleményeket tartalmaznak, ám Várkonyit jobban érdekli, amit Weöres mond, mint az, akiről szó volt. Ezek a cédulák őszinte, kitaruló-kozó vallomásokat is rejtenek életük minden periódusából.

Helyük volt egymás magán- és családi életében is. Amikor Weöres nem Pécsen tartózkodott éppen, Várkonyi intézte hivatalos ügyeit: „szíves voltál följánlani, hogy elintézed a függőben-lévő egyetemi ügyeim: szégyenlem, hogy tényleg igénybe kellennem a szívességedet, fáradozásodat. Indexemet itt küldöm, ezzel egyidejűleg 163 pengőt utalványon. Kérlek, az indexet add át valamelyik altisztnek, talán Manó bácsinak és adj neki egy pengőt a 163-ból: ő majd aláírhatja a hátralévő professzorokkal. Ha az aláíratások megvannak: meg kell kérvényezni a rektori hivatalban, hogy a múlt félévi 80 P. és mostani félévi 80 P. (összesen 160 P.) befizethető legyen. Ezért itt küldök egy kérvényt a rektori hivatalhoz: kérnélek, ha az aláíratások megvannak, légy szíves 50 f. okmánybélyeget tenni rá, 1 P.-t mellékelni hozzá, az aznapi dátumot ráírni és a rektori hivatalban beadni. Akkor, ha a kérvény elintéződött, kérlek fizettesd be a 160 P.-t az altiszttel a quaesturában; aztán még a két félév dékáni aláírása kéne.”²¹ Kapcsolatukban keveredett a barát a munkatárssal. Számon tartották egymás családját. Egyetlen levélváltásból sem maradhatott el a családtagok üdvözlése és érdeklődés irántuk. Túl a szokásos udvariassági formaságokon, figyelemreméltó megjegyzéseket is találunk. Például az egyik beszélgetőcédulán Weöres őszintén leírja édesanyja aggályát barátjáról: „amikor Csöngén voltál, anyám mondja: »Mi történt Nándorral, hogy ennyire rajong K.-ért²², mint egy bakfis az önkéntesért«”. Ismeretes, hogy Weöres nem jó szemmel nézte Várkonyi Kodolányihoz fűződő kapcsolatát, óvta tőle: „sose húzott, sose vitt magával; akár Komáromi, Kemény Zs., Eötvös, Gárdonyi, Tömörkény, Móra [...] Kár, hogy amíg az értelmekben megfelelő hely jut minden magyar értéknek, a szívedben csak egyetlenegy uralkodik. Az ész és szív most egyensúlytalan Nálad.” Továbbá a levelekből értesülünk arról is, amikor Károlyi Amy társa lesz Weöresnek. Ettől kezdve a Várkonyinak írott levelek végén olvashatjuk Amy üdvözlését, néha rímbe szedve. Megszólításai tiszteletről és háláról árulkodnak, itt-ott humorosan. 1968-ban Amyval együtt látogatnak el Várkonyiék Kürt utcai otthonába.

Utoljára személyesen 1973-ban találkoztak, a pécsi Nádor kávéházban, ahol „te-lebeszéltek” egy egész A5-ös spirálfüzet minden oldalát. Nagyon érdekes észrevenni benne, hogyan alakult Weöres véleménye az idők folyamán: „Magyar költőket tanulás végett olvasni igen veszélyes. A rengeteg szóval néhány obligát tartalom (haza, nép, szerelem, politika) mindent elhígít. Babits nem a legnagyobb; de az

²¹ Részlet WEÖRES Sándor *leveléből*. Csönge, 1938. június 2.

²² Kodolányi János (1899–1969) Kossuth-díjas íróról van szó.

egyetlen szűkszavú költőnk – bár a *Nyugtalanság völgye* kötet után őt is elsodorta a szokásos szó-árvíz. A korai Babits, meg Arany: iskolának magyarul csak ez a kettő használható. A többi mind a millió szó hortobágyára sodor.” – és így tovább, teleírva az egész füzetet. Ebben az időben dolgozott Várkonyi saját önéletírásán²³, melyben egy teljes fejezetet szentelt költő barátjának *A kozmikus költő* címmel. Weöres ezt külön levélben köszönte meg, és egyben summázza barátságukat: „köszönöm önéletrajz-részletedet, ami kettőnk életrajz-részlete. [...] Jólesett, írásodon át, a hajdani kedélyes évekre visszazökkenni, veled újra együtt lenni, abban a barátságban, ami azóta se változott; csak akkor időbeli volt, most pedig idő nélkül stabil.”²⁴ Ez az utolsó, Várkonyihoz írt levelének záró mondata...

Várkonyi 1975. március 11-én meghalt. Íróársai és barátai hozzá írott megemlékezéssel, verssel és prózával búcsúztatták, melyeket saját maguk olvastak fel a Kossuth Rádióban. Itt mondta el Weöres Sándor *Várkonyi Nándor emlékezete* című versét.²⁵

„Holtod tudni nehéz.
Hiányodon tovább-élni nehéz.
Nemléteden vagy másléteden tengődni nehéz,
mint a talajból kiemelve virágcserepbe férő kicsi földön
a viharok és csillagok lobogásában
a menny érintetlen partú medencéje alatt
a palántának, mely nevét se tudja
s hogy neve van, azt se tudja
és hogy létezik, azt se tudja.
Évmilliók milliói előzték meg ezt az életet
és követik évmilliók milliói.
Nemléted vagy másléted ott van
az évmilliókban. Többé nem neked nevezetes,
csak nekünk, kimért kis életidőnk
papírcsónakján úszva számlálatlan idő-óceánon.
Ahol te vagy, ott a határtalan,
s létnek vagy nemlétnak nevezzük-e,
plusz vagy mínusz jelet teszünk eléje: attól
a végtelen nem változik.
Lét és nemlét: nekünk ellentét,
neked azonosság.
Tegnap még öregebb s ifjabb
a körötted imbolygóknál,
ma már egyidős vagy

²³ VÁRKONYI: *i. m.* (1976 / 2004)

²⁴ WEÖRES Sándor *Várkonyi Nándornak írt leveléből*. Buda, 1973. szeptember 16.

²⁵ *Jelenkor*, 1975, 6. sz., 520.; *Várkonyi Nándor emlékkönyve*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 1993, 257.

az éneklő kövekkel, az adamant ligetekkel,
a habba merült Atlantisszal
és Sziriat oszlopaival
és a teremtés dátumával,
át nem törhető, nem változható
és aki átlépett a halálon:
íme a halhatatlan!”

Néhány érdekes adat a számok világából. Ezekre az évszámokra munkám közben figyeltem fel. Nem tudom, van-e jelentőségük, de abban biztos vagyok, ha megkérdeznénk őket, találnának rá választ a számmisztika köréből.

1913: Weöres születési éve

1923: Várkonyi visszaköltözik Pécsre

1933: Első levélváltásuk

1943: Weöres elhagyja Pécsset

1973: Utolsó levélváltásuk és találkozásuk

Az utolsó két dátum között *harminc* év a különbség.

E rövidke tanulmány lényege egy mondatban összefoglalható: Weöres Sándor teljes megértéséhez Várkonyi Nándor személye megkerülhetetlen.²⁶ Az itt kiragadott részletek csak töredékei egymásra ható kapcsolatuk dokumentumainak.

²⁶ Várkonyi Nándor életműve szinte teljességében megtalálható a www.varkonyinandor.hu honlapon.

Szirtes Gábor

„Ragyogó porodba vetem szívemet...”

Weöres és Pécs, Pécs és Weöres

„Nekem Pécs az irodalmi felnőtté válás színterét jelentette” – fogalmazott a költő a 70 éves jubileumán készült interjújában, 1983. június 18-án.¹ Az 1933 és 1943 közötti pécsi évtizedéről több hasonló tartalmú megállapításával találkozunk leveleiben, interjújában. Számos tényező eredményezte azt, hogy évtizedekkel később így emlékezhetett pályakezdésének éveire. Mindenekelőtt az, hogy szülői megfontolásból Pécsre (és nem egy másik városba) került, nem akarták ugyanis teljesen idegen környezetben hagyni egyetemi éveire a gimnáziumot négy különböző településen, Pápán, Győrben, Szombathelyen és Sopronban végző, testileg gyenge, gyakran betegeskedő, a könnyelműségekre is hajlamos fiút, aki a családi döntés eredményeként Pécssett tanulhatott tovább, és beiratkozhatott 1933 őszén előbb bölcsésznek, majd fél év múlva, 1934 tavaszán jogra a pécsi egyetemre.

A szülői előrelátás szerencsésnek bizonyult. Édesanyja pécsi leány volt, anyja testvére, Blaskovich Iván főispán, a megye első embere pedig családjával itt élt, és sajátos „védőernyőt” jelentett a későbbiekben valóban komoly ifjonti csínyeket elkövető, esetenként sértő magatartásával még a jogot is maga ellen kihívó fiatalember számára. Sokat megőrzött ezek közül a Weöres-legendárium, Csorba Győző és mások visszaemlékező írásai², egyről pedig ő maga is „vallott” 1970-ben a Bertha Bulcsunak adott interjújában.³ Eszerint a Ferencesek templomában elkövetett kalandja, a hívőket megbotránkoztató viselkedése után a vallásgyalázás vádja helyett – főispán nagybátyja és Török rendőrkapitány közbenjárásának eredményeként – megúszta ittasan elkövetett kihágással és öt pengő bírsággal. Természetesen nem a „villoni kiskocsmák és életvitel, a villoni környezet, a botrányok és kalandok” (ahogyan fogalmaz 1938. február 1-jei, Jékely Zoltánhoz írott levelében⁴) eredményezték azt, hogy a mecsekalji városban töltött éveit élete vége felé az irodalmi felnőtté válás esztendeinek tekinthette. Ezek ugyanis legfeljebb színesítették pécsi éveit, gazdagították irodalmi kapcsolatait, elmélyítették egyesekkel (például egyetemi társaival, Takáts Gyulával, Tatay Sándorral és másokkal) a barátságát.

Erőteljes hatásúnak, döntő jelentőségűnek, maradandónak bizonyult a Pécs nyújtotta *város-élmény*, mindaz, ami eltért szülőföldjétől, Csöngétől, ellentétét jelentette a szülőfalu általa egyhangúnak nevezett világának, és mozgalmasságával, folyton

1 BEBESI Károly: *Látogatóban a 70 éves Weöres Sándornál* = *Dunántúli Napló*, 1983. június 18., 9.

2 CSORBA Győző: *Kis történetek egy nagyon nagy költőről* = *Magyar Nemzet*, 1988. június 22., 4. = *Uő: Vallomások, interjúk, nyilatkozatok*. Pécs, Pro Pannonia, 2001, 361–366.; TUSKÉS Tibor: *Weöres-variációk* = *Uő: Jelbeszéd*. Bp., Kráter Műhely Egyesület, 1994, 139–151.

3 BERTHA Bulcsu: *Látogatóban Weöres Sándornál* = *Uő: Meztelen a király*. Bp., Szépirodalmi, 1972, 277–299.

4 A levélhivatkozások, levélidézetek forrása a továbbiakban is WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött levelek I–II*. Szerk. BATA Imre, NEMESKÉRI Erika, Pesti Szalon – Marfa Mediterrán, 1998

jelentkező feladataival, állandó kihívásaival megváltoztatta az életét. Itt értette meg Karinthy mondásának igazságát – írja Várkonyi Nándornak 1933. december 28-án –, nevezetesen, hogy „mindenütt rossz, de a legrosszabb otthon”. „Itt [azaz Csöngén – Sz. G.] az önemésztésen kívül sajnos semmi dolgom nincs. Talán éppen ez a dologtalanság nyom annyira engem, amit vesefájdalmak, szédülések, idegzavarok súlyosbítanak, hogy se olvasni, se írni, semmit se bírok” – panaszkodik egykori tanárának, szombathelyi szállásadójának, Pável Ágostonnak 1934. január 8-án Csöngéről. Hasonló élményekről számol be Bárdosi Németh Jánosnak is 1935. január 15-én: „A hó már nagyjából elolvadt, minden tele van kosszal, mint az olvadáskor szokott lenni. Ihletem nincs: pegazusomnak székrekedése van...” Csönge a korai lefekvést, a délig törtéző alvást, majd délután változatlanul megint csak az alvást tudja nyújtani számára, a mértéktelen unalmat, a tétlenséget, az állandó nyomottságot – olvasható a Várkonyinak, Fülep Lajosnak, Takáts Gyulának a harmincas években írott leveleiben.

Mit nyújtott számára ezzel szemben az akkor negyvenöt-ötvenezer lakosú, egyetemmel, irodalmi társasággal, élénk szellemi élettel rendelkező mecseklaji város? A csöngei „üres latyakfészekkel” szemben, a gyakori atyai konfrontálódások helyett inspiratív szellemi környezetet, baráti társaságot, irodalmi terveket, szakmai megbízásokat, folytonos tennivalókat, jó közérzetet. És talán a legjelentősebbet: az *urbs világtát, a város élményét*. Szépen vall erről Jékely Zoltánnak 1935. október 29-i levelében: „Szép hely ez a Pécs, legalábbis magyar viszonylatban; érdemes lejönnöd. Két török mecset, hegyek a város közepén, körös-körül erdők, Árpád-kori dóm, patina stb.” Továbbá a várakozásainál is jobb egyetemet jelentett, hiszen azzal jött ide, hogy „nagyon korlátolt emberektől fogok hallani nagyon unalmas előadásokat”, ezzel szemben kellemesen csalódik, kiváló oktatókkal ismerkedik meg: a művészet-történész Fülep Lajossal, a doktori disszertációjának témáját javasoló, majd dolgozatát szóbeli szigorlatként elfogadó Halasy-Nagy József filozófussal, Princz Gyula földrajztudóssal, Tolnai Vilmos irodalomtörténésszel. Kapcsolatba kerül a város íróival: a pap Kocsis László költővel, a tudós könyvtárossal, Várkonyi Nándorral, Lovász Pál költővel, a Janus Pannonius Társaság befolyásos, tekintélyes titkárával, Surányi Miklós és Sásdi Sándor íróval, Bajcsa (Holler) András íróval, műfordítóval, Blaskovich Iván leányának, Hannának későbbi férjével, tehetséges egyetemi társakkal, Tatay Sándorral, Takáts Gyulával és Zsikó Gyulával. Méltán összegzi úgy Pávelnek 1933 novemberében a helyzetét, hogy „jól érzem folyni az időt, majdnem mindig van tennivalóm. Áldott jó ez a csöngei örök mitcsináljak-mitcsináljak után, hogy itt nem kell napokat a díványon átdögleni és az asztal körül sétálni az unalomtól.”

A falusi csönd és egyhangúság után mi várt rá Pécssett? Hogyan került bele Pécs élénk, színvonalas irodalmi, művészeti életének áramába? Milyen feladatoknak, milyen jelentős folyamatoknak vált részesévé? Elsősorban Lovász Pálnak⁵ köszönhetően fokozatosan bekapcsolódik a Lovász kezdeményezésére 1931-ben létrejött, idehaza és a trianoni határokon túl is egyre tekintélyesebb Janus Pannonius Irodal-

⁵ Kapcsolatukról részletesebben lásd SZIRTES Gábor: „A világmindenség az ő otthonos játszótere.” Lovász Pál és Weöres Sándor = *Kortárs*, 2008, 12. sz., 76-87.

mi és Művészeti Társaság munkájába; felajánlja Lovásznak, hogy esetenkénti pécsi távollétében, Csöngérről szívesen vesz részt „Janus ügyek” intézésében; mint önértékelése szerint is pontos, figyelmes korrektor, több könyv, így például Bajcsa (Holler) András *Verhaeren-versek* című fordításkötetét korrektúrázza; több alkotótárs kéziratát véleményezi; feladatokban, megbízásban teljesedik ki mitológiai érdeklődése a harmincas évek második felében, amikor Várkonyi felkéri, hogy a *Sziriat oszlopaihoz* fordítsa le számára a sumér-babiloni őseposzt, a *Gilgamest*; már fiatalon meglepően széles körű irodalmi ismeretségét kamatoztatja a Társaság kapcsolat-építése, a felolvasóülésekre történő felkérések, meghívások érdekében; rengeteget levelez, sokakkal, mindenekelőtt költőkkel tart fenn kapcsolatot, „kiknek elit részét szeretném egy táborba összehozni” – írja Takáts Gyulának 1935. május 24-én. Levelezése meglepően aktív irodalomszervezői – és mint később láthatjuk, irodalmi – tevékenységéről tanúskodik. Majd 1938. április 23-án, Dénes Gizella és az erdélyi Berde Mária írók között, huszonöt éves fiatalemberként, ő maga is egy felolvasó-ülés résztvevője, szereplője lesz Pécssett. Többeket, köztük a legjobbakat igyekszik bevonni a Társaság munkájába: Jékely Zoltánt, Rády Elemért, Ágoston Juliánt, Dénes Gizellát, Gergely Mártát és másokat ajánl Lovász Pálék figyelmébe. Jékelynek írja: „Pécssett elég aktív részt vettem az ottani Janus Pannonius irodalmi társaságban, tervbe vettük, hogy Téged is letrombitálunk Pestről, hogy olvass föl verseket egy irodalmi esten.” (1938. május 27-i levél)

Évekkel korábban, Pécsre kerülését követően, a harmincas évek elején-közepén társaival, Takáts Gyulával, Tatay Sándorral, Barátos Endre költővel, Ficzko Gyula regényíróval folyóirat-alapítási terveket szövögetnek, Öttorony címmel folyóirat indításáról álmodoznak⁶, Várkonyi Nándor jóindulatát is megnyerve az ügynek, végül őt bízva meg azzal, hogy Babits Mihályt kérje fel előszó megírására. Ezt a feladatot is sikerrel teljesíti, a folyóirat azonban nem jelenik meg. 1938-ban és 1939-ben Pávellal és Várkonyival a *Dunántúli költők antológiájának* válogatását, összeállítását végzi. Véleményezi Várkonyi megszülető munkáit, 1939 elején a *Magyar Dunántúlról*, 1939 decemberében a Petőfi dagerrotípiáról ír részletes véleményt, utóbbit igen nagy értékű irodalmi dolgozatként Lovász Pál figyelmébe ajánlva, megjelenését szorgalmazva a Társaság kiskönyvtára sorozatban, ahol az 1940-ben napvilágot is lát *Petőfi arca* címmel; javaslatokat tesz a felolvasóülések előadóira, tagokat jelöl felvételre a Társaságba. Várkonyi Nándornak szóló 1941. március 8-i levelében például a következőket ajánlja: „Jankovichot, Takátsot, Hollert, Pavelt, Csorba Győzőt; ha Sőtér dunántúli, akkor őt is. Erdélyi József tag-e?... És Tatay! A legjobbak egyike.” – írja. A *Sorsunk* előkészületei során, majd a folyóirat 1941-es indulását követően is *szorgos irodalomszervezőnek*, Várkonyi és Lovász segítőjének, a folyóirat hasznos szerkesztőjének bizonyul.⁷ Várkonyi, a kezdetben *Pécsi Szemle* címmel tervezett lap koncepcióját megosztja vele, ő 1940-1941 fordulóján Várkonyihoz írt

⁶ A történetet emlékezetesen dolgozta fel regényében TATAY Sándor: *Lődörgések kora*. Bp., Szépirodalmi, 1977, 227–241.

⁷ Lásd erről és a *Sorsunkról* részletesebben SZIRTES Gábor: *Lovász Pál, az irodalomszervező = Jelenkor*, 2008, november, 11. sz., 1258–1272.

leveleiben véleményezi az elképzeléseket, örömmel vállalja a szerkesztői felkérést, továbbá a megbízást, hogy Babitstól verset kérjen a folyóirat számára, amelynek első, 1941. január-áprilisi száma Babits Mihály, Török Sophie, Jankovich Ferenc és Takáts Gyula verseivel jelenik meg. Az induló szám közli *Theomachia* című drámai költeményét is, ezt a Lovász Pál 1957. október 27-i, Weöresnek írt levelében „ős-lemi erejű, modern ragyogású, antik szépségű kompozíciónak” nevezett, talán a költő által elért első csúcshoz tekinthető művét is.

Az ifjú Weöres, akit később gyakran „szemlélődőnek”, „visszahúzódnak” neveztek, pécsi évtizedében sokoldalú tevékenységet végzett, amit nem csupán a segítő-készség, a költői indulású Lovász Pál és Várkonyi Nándor részéről nyújtott segítség miatti hála motivált, hanem a Janus Pannonius Társaság vezetőihez, Klebelsberg Kunóhoz, Surányi Miklóshoz, Lovász Pálhoz hasonló felfogása is, az a felismerés, hogy a Trianon után a gazdasági hátrországát elvesztett város a kultúra területén mutathatja meg igazi erejét, valódi képességeit, aminek eredményeként Debrecen és Szeged mellett a szűkséges „decentralizáció” harmadik kulturális fellegvára, szellemi centruma lehet. Ennek szellemében törekedett Esztergár Lajos, Pécs polgármestere, Fischer Béla, Baranya megye alispánja értékes alkotók megnyerésére, Pécssett történő letelepítésére. Hasonló elképzelése volt az ifjú Weöresnek is. 1941. április 2-i Várkonyinak szóló levelében például javasolja Jankovich Ferenc és néhány társa Pécsre „szippantását”, „ily módon megbomlana a magyar irodalom egészségtelen centralizációja és Pécs is irodalmi központtá fejlődhetne” – írja. A város vezetői őt is végleg Pécshez szerették volna kötni, aminek itteni irodalmi munkássága, itt született művei, itt megjelent könyvei, 1941-től a *Sorsunk* szerkesztésében való részvétele 1942 augusztusáig, minden alapot megadtak. Igaz, a *Sorsunk*-nál Lovász Pállal és Makay Gusztávval csak az 1942. 7. számig volt a lap társszerkesztője, akkor a népi irány túlzottan ítélt szerepe, befolyása miatt Makay, Csorba és ő kiléptek a szerkesztőségből, majd néhány hónap elteltével Csorba és ő jelezték, hogy szeretnék az ellentétek elsimítását, visszatértek a laphoz. Lényegében megmaradt a lap munkatársának, bár a szerkesztésben többet nem vett részt.

A *Sorsunk* – megjelenésének nyolc éve, 1941 és 1948 között – kiemelt jelentőségű volt, a legfőbb fórumnak bizonyult számára.⁸ Tüskés Tibor számba vette, hogy három hosszabb költeménye, huszonegy verse, két műfordítása, két kritikája és egy tanulmánya jelent meg a lap ötvennyolc számában, és csaknem minden 1941–1948 között kiadott kötetét ismertette, méltatta a folyóiratban Bajcsa (Holler) András, Csorba Győző vagy Takáts Gyula. Amikor a város vezetői elhatározták a városi könyvtár létrehozását, az előkészítő munkálatokkal – Lovász és Várkonyi közbenjárására – őt bízták meg, felkészülése érdekében pedig előbb a pécsi egyetemi könyvtárban, majd a fővárosban, a Széchényi könyvtárban részesült képzésben. A könyvtári anyag gyűjtését, összeállítását rendben elvégezte, ám a könyvtárosi aprómunka, a vele járó ügyes-bajos dolgok intézése már távol álltak tőle. Az 1943 októberében megnyíló könyvtárból 1943 novemberében valósággal „elmenekült”,

⁸ Tanulmányában részletesen foglalkozik ezzel TÜSKÉS Tibor: *Weöres és a Sorsunk* = Uő: *A határtalan énekese. Írások Weöres Sándorról*. Bp., Masszi, 2003, 37–52.

egy hónapos működés után felmentését kérve, átadva annak vezetését Csorba Győzőnek.

Első öt kötetének is Pécs volt a szülőhelye.⁹ Itt jelenik meg az első verseskötete a költő költségén és kiadásában, 1934-ben, *Hideg van* címmel. Benne a szinte gyermek- és kamaszkorától született versekkel, élükön a tizenöt évesen írt *Öregekkel*, mely bizonyította csodálatos tehetségét, és amely Kodály Zoltán megzenésítése révén vált ismertté; a Pavel Ágostonnak ajánlott *Krisztus-szemű asszonyok*; a Várkonyi Nándornak ajánlott *Disszonancia*, végezetül itt olvashatóak a Pécs-élménykör első versei is, a *Groteszk* és a négysoros, emblematikussá vált *Pécs*. Előbbi egy beteg magányjáról, kiszolgáltatottságáról szóló leírás, amely valamelyik konkrét pécsi kórházi élménye alapján született, benne a versbeli valóság változáson megy át, éjszakai képzelgessé, vízióvá, álommá transzformálódik. Az utóbbiban, a mindössze négysoros *Pécsben* a város földrajzi sajátosságainak, történelme lényeges mozzanatainak, azaz természeti és történelmi jellegzetességei felvillantásának lehetünk tanúi: „A hullámos város felett / harangok hang-leve folyt. / De mind fölitta a Hold, / hogy éjszaka lett.” – szólnak a hegyes-dombos, azaz a hullámos, Pécsről szóló sorok, melyek megidézik a sok templom valamelyikének – a versben a múlt, a történelem jelképévé váló – harangszavát is, az arról közszájon forgó gondolatot, hogy ebben a püspöki városban szinte mindig szólnak a harangok. Első kötete – az utószó szerint – valami újat, eddig idegent hozott a magyar lírába, ami alighanem annak eredménye, hogy egészen köznapri érdeklődésével, tematikájával párhuzamosan roppant időbeli és térbeli tágasságot tudott teremteni verseivel, egy egészen sajátos élet- és világszemlélet velejárájaként. A könyvre Weöres Baumgarten-jutalmat kapott, amely anyagilag lehetővé, erkölcsileg pedig érdemessé tette arra, hogy második verseskötete, *A kő és az ember* 1935-ben megjelenhessen, a *Nyugat* híres emblémájával a borítóján, jelezve, hogy a nagy tekintélyű folyóirat már a sajátjaként vállalja a könyvet. A kötet keleti vonzalmáról is tanúskodik, ami a későbbiekben költői világszemléletének egyik meghatározó elemévé válik. Bravúros költői felkészültségét mutatja, hogy paraszballadát, Füst Milán sajátos stílusában a mesteréhez írt költői levelet, amerikai néger spiritual songokat és katolikus-keresztény vallásos énekeket egyaránt tartalmaz a kötet. Úgy tűnik, hogy a fiatal költő már művészetének csaknem teljes birtokában van, bravúros mindentudás jellemzi, amit bizonyítanak a *Dunántúli képek* ciklus tizenöt versének impresszionista remeklései, illetve *Az üres szoba* című, terjedelmes, pécsi vonatkozású filozofikus verse is. 1933. december 28-án ír Várkonyinak e vers születéséről: „Elkezdtém piszmogni egy hosszabb versen... Címe: »Az üres szoba«. Arról szól, hogy egy lány teherbe esett, és ezért a szobájából kiköltözött – a futólag érintett eset kapcsán el akarom mondani, hogy az ember miért ne lázadhatna föl a természet által rákényszerített testi élvezetek ellen, hiszen a szellemi élvezetek bőségesen kárpótolják; célja ne a fajfönntartás legyen, hanem a megsemmisülés.” A poéma olyan erőteljes hatással van Várkonyira, hogy annak eredeti kéziratát – a *Pergő évek* szerint¹⁰ – „védőörizetbe” vette, ami-

⁹ Lásd erről SZIRTES Gábor: *Két szőlamban. Lovász Pál pályaképe*. Pécs, Pro Pannonia, 2008, 58–65.

¹⁰ VÁRKONYI Nándor: *Pergő évek*. Bp., Széphalom Könyvműhely, 2004, 364.

nek következtében a vers kimaradt első kötetéből, a *Hideg vanból*. Egy költői emlék szép lírai elemzésétől, a hiány élményétől induló vers filozofikus jellegét mutatja, hogy benne a költő folyamatosan valakihez, egy csak közvetetten, csak virtuálisan jelen lévő személyhez szól, valakit, végül *az* embert magát szólítja meg, és a szoba egykori, nyomait maga után hagyó lakója, egy eltávozott, elvesztett nő és saját maga harmónia-hiányt, örökkön kereső magatartást kifejező önarcképének megrajzolása után az emberlét alapvető kérdéseire, az élet és halál gondolatáig jut el. Megfogalmazza az elhagyott szoba emléknymoi keltette veszteség érzését, a szoba egykori lakójának már csak virtuális jelenlétét, majd az élményt az általánosság szintjére emelve kimondja a pusztulás egyetemességének, a halál elkerülhetetlenségének tételét. Így válik a vers a jelenkor emberének létszimbólumává. Igaz – mutat rá elemzésében Tüskés Tibor¹¹ –, a vers végén a „de hiszen” kezdetű záró sorokba sűrített reményének is hangot ad: „De hiszen: lesz szó másféle halálról! / eljő az idő gyémántkoronája, / mikor az Ember szórtelen nyakáról / lehull a fajfönntartás zöld igája, / így válik meg a változó világtól / az Ismeretlen Cél csúcsára hágva, / a küszöbön bölcsek-kövére lelve / az istenekkel egy-dalt énekelve!” Az *üres szoba* konkrét történetéből és élményéből filozófiai problematika formálódik, a modern kor embere létállapotának és létérzésének metaforikus kifejeződéseként.

Lovász Pál és Fischer Béla alispán karolják föl – az akkor már a Baumgarten-jutalom után a díjat is elnyert költő – harmadik kötetét, az 1938-ban, a Janus Pannonius Társaság kiadásában, könyvsorozatának 8. köteteként (ismét Várkonyi címadásával) megjelenő *A teremtés dicséretét*. A még mindig csak huszonöt esztendőös költő kivételes tehetségének elismerését jelzi, hogy a könyv „finom és drága kiállítású” lett, hogy a terjedelmnövekedés költségeit a Társaság magára vállalta, és hogy nagy áldozatot hozott a kiadással, „hisz a versek iránti érdeklődés minimális a mai világban” – írja Lovász Pálnak 1938. december 10-i, a kiadást, a törődést megköszönő levelében. Az általa megkomponált kötet átgondolt, figyelmet érdemlő szerkesztű, benne mintha bizonyítani akarná, hogy már a költészet sokféle húrján képes játszani. A könyv tartalmazza a személyes hangú *Anyámnak* című versét, a *Harmadik nemzedék* című ars poetica jellegű nemzedéki vallomását, keleti utazásának néhány dokumentumát, a Várkonyival és Lovással folytatott levelezés eredményeként kimaradt viszont belőle a *Pastorale*, jelezve egyrészt az ő nagyvonalúságát, másrészt az erotikával, a szexualitással kapcsolatos szókimondással összefüggésben az eltérő határvonalakat nála, illetve a Társaság vezetőinél. „Belátom: a Janus Pannonius Társaság nem vállalhatja olyan vers kiadását, amit az olvasó esetleg még pornográfiának is minősíthet. Igaz, hogy maga Janus Pannonius is írt drasztikus költeményeket; de a róla elnevezett társaság nem ezen a téren akar a nyomdokain haladni; kétségtelenül nagyon helyesen” – írta 1938. december 10-én Lovásznak. A Társaság csak tiszteletdíj nélkül vállalta könyvek kiadását, a szerzőt a kinyomtatott mű példányaival honorálta. Weöres *A teremtés dicséretéből* 100 tiszteletpéldányban részesült.

¹¹ Weöres Sándor Pécs-élményéről TÜSKÉS: *i. m.* (2003), 163–165.

Negyedik pécsi könyve doktori disszertációját tartalmazza. Filozófiaprofesszora, Halasy-Nagy József próbálkozott vele ugyan különböző esztétikai témákkal, de rá kellett jönnie, hogy „kiütközött belőle mindig a szubjektív ösztönember, aki objektív gondolkodásra nem alkalmas. Elutasítani mégsem akartam. S így született meg ennek a disszertációnak az eszméje. Ha mások disszertálhattak úgy, hogy iskolás gyerekeket faggattak ki, gondoltam: Weöres faggassa ki önmagát, hogyan születik nála a lírai vers... Munkája sok érdekes adalékot hoz a költői alkotás lélektanához, s több eredetiség van benne, mint sok szorgalmas tudományos böngész csinálmányában” – írta a disszertációról szóló értékelésében. Ezek alapján Halasy-Nagy és másik bírálója, dr. Bognár Cecil bencés szerzetes, pszichológus, egyetemi tanár az értekezést a szöbeli szigorlat alapjául elfogadták. Az 1939-ben megvédett dolgozat, amely eredeti, vallomásos, önmegfigyelés jellegű, önmagát vallató, finom pszichikai elemzést és önálló alkotás-lélektani gondolatokat tartalmazott, *A vers születése* címmel, *Meditáció és vallomás* alcímmel 1939-ben a Filozófiai Intézetben készült 15. dolgozatként, Weöres Sándor kiadásában jelent meg, valamint a Pannónia egyetemi folyóiratban is megvédése után rövidesen olvashatóvá vált. Ötödik, Pécsen megjelent műve a *Theomachia* című drámai költemény (a monográfusa, Kenyeres Zoltán által hosszúéneknek nevezett mű), amelyet Várkonyi Nándor a *Sorsunk* főszerkesztőjeként az iránta való nagyrabecsülése jeleként a folyóirat 1941. január-áprilisi nyitószámban teljes terjedelmében közölte, majd a Janus Pannonius Társaság ugyanebben az évben különnyomatként is közzétette.

Az életmű a *Pécs-élménynek még számos jelentős alkotását* tartalmazza. Az 1940-es évek elején több pécsi kötődésű verse született. 1940-es datálású a keretes szerkezetű, a valóságot és a látomást ötvöző, nagy, szürrealisztikus verse, *Az éjszaka csodái*, melyben egy városvegi házban egy kislánynak meséli el látomását, illetve a Kosztolányi *Hajnali részegségéhez* hasonló látomásban együtt van részük. Az éjszaka szereplői valóságosak, a kövér Vakos néni, a ferdeszájú Vigláb néni, a Gős pék, a cirkusz-kisasszony, Balogh úr, a vasutas és a többiek, mindenelekőtt – a pentametert jelentő híres cégfelirat szereplője – Tóth Gyula bádigos és vízvezeték-szerelő, akik mind lassan átváltoznak a versben, fokozatosan átlépnek a képzelet, az álom világába. Varázslat tanúi lehetünk, „megrendezésre kerül” az éjszakai lények karneválja. Aztán vége a csodának, lassan szertefoszlik, szétfoszlik minden, a hajnalban, az utcán megjelenő söprőgép tompa morájával ismét a valóság köszönt rá a költőre és a kisleánynya. Pécsi éveinek reális elemeiből és szereplőiből, egy cégtáblán fellelt névből és foglalkozásból, létező személyek nevéből, városi környezetének érdekes figuráiból lírai látomást alkotott, megteremtette a pécsi emlékeket őrző éjszaka csodáit. Unokahúgához, Blaskovich Iván lányainak egyikéhez, aki gykori betegsége során odafigyelt rá, segítette a gyengélkedő fiatalembert, írta a *Hannának* című versét 1942-ben. Élethelyzetének leírásával kezdődik ez a vers: betegágyból ír, nyújtózik, pihen, magány veszi körül, ablakából a „nagytemplom tömbjét” látja, a lány által küldött teát kortyolgatja, és közben felsejlik benne közös gyermekkoruk, Hannára és három nővérére, az ő sorsukra gondol. Aggodalmaskodó kérdések merülnek fel benne Hanna sorsával kapcsolatban, majd a vers végén megszólítja a lányt: „Látod, így tűnődöm, lonc-ágacska, Hanna. / Kiesett belőlem a sors őrle malma: / mintha nem is volnék, csak mondatlan emlék, / szőke hajad körül

fátyolként lebegnek.” – szólnak a vers utolsó sorai. Lovász Pál *A hallgatás tornya* kötet verseiről készített feljegyzéseiben „Nőnek írt legszebb, leggyöngédebb magyar versnek” nevezte ezt a Weöresnek írt, 1957. október 7-i levelében¹². Az 1942-ben született *A málomi út* egyidejűleg a Mecsek alatt elterülő város, a belőle déli irányba kivezető, az ég peremével valósággal összeforrt, ősszel „csillogó por-ruhát” öltő, „fehér homokú országút”, a málomi út mesészerű elemekkel átszőtt rajza, melyen ősszel nyulak szaladnak át, melyen szekerek haladnak, és amely az évszakok váltakozásának, az idő múlása feletti keserű, bánatos hangulatnak, valamint a városhoz való odaadó hűségnek egyidejű kifejezőjévé válik. A refrénszerűen megismételt sorok a valóságos látványt, a rajta elhatalmasodó érzést és hangulatot, továbbá a városához való hűségét erőteljes költői képpel fejezik ki: „Ragyogó porodba vetem szívemet, / Sírjon mint el nem küldött izenet, / széljárta málomi út!” *A málomi útnál* terjedelmesebb, a valóságot és a képzeletet, az emlékeket és a mesészerű elemeket ötvöző 1943-as *Széltornyának* helyszínéeként, valóságos színtereként a vers valamennyi értelmezője Weöres tizenhárom (!) pécsi albérleteinek egyikét, a hegyre futó, ma is a Mecsek nevet viselő meredek utca egyik vadszőlővel borított hegyoldali házát nevezi meg, ahol „félkörben alatta / mészki-szakadékok alján / füstöl a város”, ahol a szarvasagancsos folyosóra színes ablakokon át szűrődik be a fény, ahol a fák alatt a gyerekek vizslái futnak, ugatnak. Így szólnak Tatay Sándor és Takáts Gyula visszaemlékezései, így Tüskés Tibor versmagyarázata egyaránt. A ház tulajdonosai, Jusztika néni és Gazsi bácsi, albérlői Lénárt/Leonárd, a csak Szöcskének nevezett Anna-Marie mind egyidejűleg valóságos és furcsa történések részesei, hiszen ebben a házban, a Széltornyában nem csak csodás dolgok történnek a hétköznapiak mellett, hanem különös, látomásos alakok is megjelennek, amelyek és akik a múltba kalauzolják el őt, és a változásokra, a személyesen megélt idő végeségére, valamint a változatlanságot eredményező objektív idő végtelenségére emlékeztetik. A vers befejezése is erre utal: „Széltornya, / változatlanság orma, / körötte égi derű-ború, / homlokán vadszőlő koszorú, / előtte a hegy mészki-szakadéka, / és lenn a város, mint tóban a béka – // ő fenn a levegőben / csak tűri elnézően / időtlen zsámolya előtt / az önmagába maró időt...”

Ez, a *Széltornyában* is megjelenő modern időfelfogás végigkíséri költészetét, mint ahogyan pályája első évtizedének élményei megjelennek későbbi verseiben is. Az ötvenes évek elején – több szövegváltozatban fennmaradt – *Az erkély* című emléverse – az éjszaka csodáiban már szerepelt – pécsi motívumokkal van tele. A *Merről Saturnus* (1968) kötetben megjelent, szintén *Az éjszaka csodáival* rokonítható, Lovász Pál *bátyámnak* ajánlással született *Álom a régi Pécsről* pedig olyan pécsi emlékvers, melyet a költő „legpécsibb” verseként tart számon a helyi irodalmi köztudat. Alkalmi verseinek sora kötődik még a kiváló költőtárhoz, barátához, Csorba Győzőhöz (*Csorba Győzőnek, Győzőnek, Amikor Csorba Győzővel hatvanévesek lettünk*); verseket írt első fogalmazványai szigorú ítézéséhez, ifjúkori írásából a germanizmusokat kíméletlenül kigyomláló, őt egész életében nagyra becsülő és mesteré-

¹² Kettejük levelezésének forrása: „Fenn az idő tűhegyén...” Weöres Sándor és Lovász Pál levelezése 1938–1975. Sajtó alá rendezte SZIRTES Gábor, Pécs, Pro Pannonia, 2017

nek szólító Fülep Lajoshoz (*Arcképvázlat, Üdvözlőkártya, Himnusz Fülep Lajoshoz*); Várkonyi Nándornak – aki igen sokat tett érte pályakezdése évtizedében, és akivel termékeny szakmai vitákban formálódott, erősödött kapcsolata, barátsága – két versét ajánlotta (*Disszonancia, A benső végtelen*); *Lovász Pál emlékére* című versével búcsúzott 1976-ban az 1975-ben elhunyt, mindig tisztelt, szeretett mentorától; *Martyn Ferencnek* címmel verset írt, közös könyvük is született, melyben a festőművész 32, a várost és környezetét ábrázoló grafikájához – a legenda szerint – a grafikai élmények és a benne mélyen élő régi emlékei alapján egy ültő helyében írta meg a négy soros verseket 1979-ben, a *Baranyai képek* címmel megjelent albumhoz.

A Város sosem feledte, mindig becsülte, szerette költőjét, akivel a helyi hatalom, az irodalmi nyilvánosság (Weöres hivatalos irodalompolitikai megítélése változásainak megfelelően) a Pécsről távozását követő másfél évtizedben ugyan mostohán bánt, ám a Pécssett élő költők (Csorba Győző, Bertók László, Lovász Pál, Galambosi László) verseket írtak hozzá; intézmények, fiatal alkotók hívták pécsi találkozókra; ünnepi könyvheti és más kulturális rendezvényeknek volt megbecsült vendége; az egykori Baranya Megyei (később Csorba Győző) Könyvtár falán emléktábla őrzi nevét és pécsiségét; a könyvtár új szárnyának átadásakor a Martyn Ferenc tervezte üvegablakra Weöresnek a pillanat mulandóságára és a létezés örök mivoltára figyelmeztető négy sorosa került: „Előbb elfújhatsz házat és hegyormot, / mint egy tegnap-elhamvadtt tollpíhét. / Örök arcukat mutatják a dolgok / a múltban. Nem másít rajtuk a lét.” Születésének 90. évfordulójára, 2003-ban vallomásokot, dokumentumokat, emlékeket tartalmazó kiadványt jelentetett meg – Tüskés Tibor szerkesztésében – a pécsi Csorba Győző Megyei Könyvtár. Tüskés Tibor ugyanebben az évben *A határtalan énekes* című tanulmánygyűjteményével emlékezett rá. A centenárium alkalmából Bertók László tekintette át a költő és a város kapcsolatát.¹³ 2017-ben sokéves kényszerű várakozás után a Pro Pannonia Kiadónál megjelenhetett „Fenn az idő tűhegyén...” felcímmel a Weöres Sándor és Lovász Pál közel négy évtizedes, 1938 és 1975 közötti levelezésgyűjteménye, megerősítve a Martyn Ferenc üvegablakán olvasható négy sorosának igazát. Azt, hogy telhetnek az évek, évtizedek, elmúlhat akár egy évszázad is, ám egykori pécsi évtizedének emléknymain mit sem változtat a „lét”, mit sem változtat az idő, hiszen ma, holnap és holnapután is „örök arcukat mutatják a dolgok”. Az ő pécsi éveinek az életműbe beépült, a város által máig őrzött „dolgai” is.

¹³ BERTÓK László: *Weöres Sándor pécsi kötődéséről* = *Jelenkor*, 2013, 7-8. sz., 782-785. Uő: *Visszanéző. Írók, alkalmak, élet*. Pécs, Pro Pannonia, 2017, 99-104.

