

PAPP ÁGNES KLÁRA

## Csillagzene

A látomás és a zeneiség szerepe Weöres Sándor *Tizenegyedik szimfóniájában*

Az itt közvetkező elemzés egy olyan kutatás részét képezi, amely Weöres Sándor álommotivikája és álomversei kérdését helyezi a középpontba. Az álom képi világának versbéli megteremtése ugyanis Weöresnél egy átfogóbb problematika részeként jelenik meg, egy speciális szubjektivitás-élmény megformálásának kísérletébe illeszthető be. A szubjektumnak formát adó, individualizáló tudat elvesztése, az ennek a „belső végtelenben” való feloldódása a Weöresre jellemző – az elsősorban Pilinszky, Nemes Nagy költészetében megjelenő tárgyiasságtól merőben eltérő – személytelenség-tapasztalat<sup>1</sup> megteremtésének része lesz, szorosan kapcsolódva a költő számára egész életében kihívást jelentő transzcendencia-élmény megragadásának kísérletéhez. Ez a kísérlet mindenekelőtt a nyelvi forma keresését jelenti, hiszen a hagyományos – a művet a költő vallomásaként színre vivő – versszubjektum hangján lehetetlenné válik a tapasztalat megszólaltatása, s ennek következtében a kísérletezés célja épp a költemény forrásának tekintett első személyű én elbizonytalanítása. „Ő [Weöres] volt az, aki a magyar irodalomban elsőként és mindmáig legradikálisabban alakított ki egy olyan költészetpoétikát, amelyben a versek nem egy akarattal, vágyakkal rendelkező személyt állítanak a világról alkotott nyelvi koncepciók középpontjába, hanem magát az érzékelést, a történeti korok és kultúrák játékát, valamint a nyelv zeneiségét, ami megelőzi a gondolatilag megragadható tartalmakat” – írja Schein Gábor kismonográfiájában.<sup>2</sup> Mi sem bizonyítja jobban azt, hogy Weöresnél az álom kérdésköre szorosan összefügg a

\* A szerző a Károli Gáspár Református Egyetem Modern Magyar Irodalmi, Összehasonlító Irodalomtudományi és Irodalomelméleti Tanszékének tanára.

- 1 Weöres költészetének személytelensége a befogadástörténet visszatérő kérdése. Vö. KENYERES Zoltán, *Tündérsíp* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1983), 95, 130–132; SZILÁGYI Ákos, „Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében”, in SZILÁGYI Ákos, *Nem vagyok kritikus!*, 534–672 (Budapest: Magvető Kiadó, 1984). A kérdés recepciójának összefoglalását (és továbbgondolását) lásd HORVÁTH Kornélia, „A Kettő és az Egy”, in HORVÁTH Kornélia, *Tühegyen*, 93–94 (Budapest: Krónika Nova Kiadó, 1999). A legújabb értelmezések közül: ÁCS Pál, „Két világ határán: Az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében” in *A magyar irodalom története III.* szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 614–622 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 614–615; KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Érthető mozgás: A személytelenség kérdéséhez Weöresnél – Országút” in „*Tánc volnék, mely önmagát lejtí*”: *Tanulmányok Weöres Sándorról*, szerk. BARTAL Mária et al., 28–42 (Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014). A Weöres-féle személytelenség hatástörténeti elemzését adja: BARTAL Mária, „Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében”, in BARTAL Mária, *Áthangzások*, 150–182 (Budapest–Pozsony: Kalligram Kiadó, 2014). Elioti és babitsi előzményeiről: HORVÁTH Kornélia „Weöres Sándor és a forma”, in „*Beszélhetnek a kortársak*”: *Esszék és tanulmányok Weöres Sándorról*, szerk. RADVÁNSZKY Anikó, 109–119 (Budapest: Ráció Kiadó, 2017).
- 2 SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor* (Budapest: Elektra Kiadóház, 2001), 6.

szubjektivitás sokkal tágabb problematikájával, mint az, hogy az életműben mennyire nehezen határozható meg az álom-versek köre. Természetesen szűkíthetnénk a vizsgálatot azokra a művekre, amelyek egyértelműen kijelölik, verbalizálják az álom témáját – csakhogy ezzel épp a hagyományos és kevésbé érdekes művekre fókuszálnánk, miközben kimaradnának olyan alkotások, amelyek a szürreális látomásosság új módzatait hozzák létre. Azok a versek, amelyek nem tárgyukká teszik vagy motívumként használják fel az álomvilágot, hanem sajátos álom-beszédet próbálnak létrehozni, nem az álomról, hanem az álomból szólnak.

Ennek következtében az álom sajátos nyelvének megteremtése Weöres egyes pályaszakaszaiiban költői kísérletezésének kiemelt terepét alkotja: a képalkotó eljárások, a nyelvi útkeresések ihletőjévé válik. Noha nem célunk periodizálni az életművet, jól látható, hogy bizonyos kísérletek jellemzően egy-egy korszakra sűrűsödnek. Ilyen, a *Medusa* kötetből megjelenő (és aztán az egész életművön végigvonuló) eljárás az álom, a látomás térként való megképezése, például a *Harmadik szimfóniában*. Ilyen a *Tűzkút* új verseiben (majd a *Hallgatás tornyában*) az álom – vagy inkább az álmodás – folyamatként való megragadása, sajátos igésítése többek közt az *Ötödik* és a *Hatodik szimfónia* darabjaiban.<sup>3</sup>

Az *Ötödik* és *Hatodik szimfóniában* a létező és a létezés viszonyáról az álom motívumán keresztül megfogalmazódó szemléletet Weöres a későbbiekben két irányban hosszabbítja meg. Egyrészt magát az álom és az álmodó személy problematikáját gondolja tovább, a fenti kísérletek után meglepően személyes, vallomásos versek formájában a *Tűzkút Internus* ciklusában és a *Merülő Saturnus* végére helyezett *Naplórészletekben*. Másrészt a korábbi, többek közt az álom képzetkörén keresztül megnyilatkozó, a létnek a szubjektummal szembeni elsőbbiségét tükröző hang egy másik irányt is kijelöl: a kísérlet folytatását. A mozgásélményként színre vitt létezés, és ennek következtében a metaforizációt az igék területére koncentrááló képalkotás továbbgondolásában: a mozgásélményt a hangzással, a ritmussal, a vers-kombinatorikával érzékeltető költeményekben. Ez az a verscsoport, ahol a legnehezebb elkülöníteni az álomverseket, épp annak köszönhetően, hogy ezek a művek szabadulnak meg leginkább a beszélő hang fikciójától, egyrészt azért, mert a szavak értelmének jelentősége erősen háttérbe szorul a zeneiség és a műben betöltött szerkezeti hely javára, másrészt e versek hangjának személytelensége miatt.

### „Testből font jelbeszéd”

Az *Ötödik szimfóniában* meghatározó *tánc motívuma* e téren is kiemelt jelentőségű (ezt az egész életműben betöltött szerepe is mutatja). Olyan formateremtő tényezővé tud válni, ami e folyamat szubjektumszemléleti következményeit tükrözi: a tánc mint tevékenység, a cselekvőt megelőző cselekvés, a létezőt megelőző lét (és az alkotót meg-

3 A fentiek elemzését lásd PAPP Ágnes Klára, „Talán az álmon túli csöndben ébrednek: Weöres Sándor álommotívumai”, *Magyar Művészet*, 4. szám (2015): 41–50.

előző alkotás) képévé válik. Ebbe a motívumkörbe tartozik az ütem, a zene, az ének is, ugyanakkor a tánc kiemelt jelentőségét az adja, hogy egyszersmind mozgás is: megtestesült zene, a táncolót feloldó tevékenység. „Tánc volnék, mely önmagát lejti” – szól a *Medusa* kötetbeli *Két zsoldár*; „Testből font jelbeszéd”, „Testből, melynek nyúge átok, / nyílnak testtelen virágok” – az *Ötödik szimfóniának A tánc* című tétel (*Hallgatás tornya*); de ugyanebből a kötetből származó példát hozhatunk a *Hatodik szimfónia A teremtés* tételéből: „pusztulva és újjá-kelve önnön tűzünkben táncolunk, / s kívül az idő korlátján sok táncunk összeforr”; vagy *A megölt Orpheusból*, ahol a rituális tánc képévé válik halál és élet örök termékeny körforgása: „Gyászdob pereg és lejtem a táncom. Vajon ki, miért / ölt meg engem?”<sup>4</sup> „[A]mi verseimben zenei elem, az ugyanannyira mozgáselem is, táncelem” – állapítja meg Weöres egy 1980-as rádióinterjúban.<sup>5</sup> Ennek megfelelően a tánc nemcsak téma, motívum, hanem a vers formáját, ritmusát meghatározó tényező is: „az a weöresi poétika számára mindvégig meghatározó gondolat, hogy a metrum elsősorban mozgáselemként értendő. Ez az elgondolás, amely számos költői szövegének struktúráját, a különböző eredetű fragmentumok közötti átmenetet és szemantikai szinten a szöveg térszerkezetét is meghatározza”.<sup>6</sup> Azaz nemcsak metafora, hanem metrum, hangzás is, ami kivezet az értelem, a tudat által ellenőrzött, irányított jelentés köréből, és a szubjektum által nem uralt jelentő területére visz át. Így válik Weöres költészetében a hangzás, a ritmika és ennek egyik gyökér-metaforája, a tánc, ennek a személyt, az individuumot feloldó létezés élményének a kifejezőjévé. Weöres már 1944-45 táján az értelem helyett a hangzásra épülő vers-modell példájaként említi a táncot egy Vas Istvánnak írt levelében:

a versnek nincs elmondható tartalma, hanem mintegy „merőleges” a mondanivalójára, máskor meg a szavakat az értelmi jelentésüktől függetlenül rakom egymás mellé, és arra igyekszem, hogy a pusztá hangzásukkal, pusztá dinamikájukkal hassanak és tisztán csak érzelmet fejezzenek ki, mint a zene és főleg a tánc.<sup>7</sup>

4 Ezzel összhangban áll, amit Visy Beatrix ír halál és tánc összekapcsolásáról és ennek szubjektumtapasztalati következményéről már az *Első szimfónia* darabjai kapcsán: „Weöres őszi *Valse triste*-jében és téli *Haláltánc*-darabjában az emberi lét elmúlását, örök körforgását felismerő, verbalizálhatatlan, szubjektumon túli létélménynek adekvát kifejezési formája a tánc, különösen, ha a versek testtapasztalatát is hozzáillesztjük mindehhez, hiszen a természet és az emberi test egymásra, majd verestetté iródása, illetve szövegtestté táncolása a létezés megközelíthetőségének egyetlen, értelmén túli, esztétikai lehetőségét sugallja.” VISY Beatrix, „Öreg csont, ifjú csont”, *A haláltánc mesterei: Babits és Weöres*, in *„Beszélhetnek a kortársak...”*, 156–163.

5 *Egyedül mindenkivel: Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1993), 372–373.

6 Bartal Mária *A vers születésétől követi végig a tánc motívumának és fenti értelmezésének hatástörténeti forrásait*. BARTAL Mária, „A lírai és a tragikus kardalok mint a modern lírai beszéd megújításának modelljei Weöres Sándor költészetében”, in BARTAL, *Áthangzások...*, 66–68.

7 WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek II.*, szerk. BATA Imre és NEMESKÉRI Erika (Budapest: Pesti Szalon, 1998), 68.

„benti éj forrongó zuhatag dallama”

Ezek után érthető, hogy az álmodót megelőző álmodás, a létezőt megelőző létezés tapasztalata, és az ebből fakadó „személytelenség”, ami nemcsak Weöres motivikájának szófaji sajátosságai, hanem időtapasztalatában is megmutatkozik, vezet újabb ritmuskísérletekhez. Ez visz tovább az örök áramlásként, hullámszásként, örvénylésként vagy táncként megjelenő léttapasztalat ritmussá vagy kombinatorikává transzponálásához.<sup>8</sup> (A folyamat ellenkező irányban is végbemegy: a létezőt teremtő ütem, ritmus megszemélyesítésében és színrevitelében, például *Az ütem istennője* esetében.)<sup>9</sup> Illetve a Weöres költészetében kezdettől fogva jelen lévő ritmuskísérletek folytatásához: a személyt feloldó látomás, álom speciális szubjektivitásának vagy inkább személytelenségének megteremtésében való felhasználásához.<sup>10</sup> A ritmika ilyen meghatározóvá tétele, a szavak hangzásának, ritmusának, variációinak a szemantika fölé emelése kezdettől fogva programszerű eljárása a költészet hangjának a szubjektivitás uralma alól való felszabadításában,<sup>11</sup> mint ezt már Kenyeres Zoltán is leírta monográfiájában.<sup>12</sup> Utalhatunk Schein Gábor jellemzésére is:

célja nem valamiféle egységes értelem megalkotása, és annak referenciális biztosítása, hanem a kapcsolódási lehetőségek felszabadításával olyan nyelvi tér létrehozása, ahol nem jelennek meg azok a tényezők, mint például a „lírai én”, a leírható forma és a „szemléletesség” alakzatai, hanem az egész mű önmaga folytonos megújítására és kitágítására törekszik.<sup>13</sup>

Kiemelkedik e kísérletek sorából a – talán nem túlzás azt állítani – legzeneibb<sup>14</sup> *Tizenegyedik szimfónia* (1970), amelyben jól figyelemmel kísérhető, hogy a mozgalmas, eleven

8 „A változatlan és változhatatlan lényeg elképzelt mozgását, gomolygó alakváltozását modellálják a versek zenei és képi alkotóelemei, a versek felépítése és a ciklusok belső rendje ezt a szüntelen mozgást közvetíti: a forma ennek az elvnek megfelelően válik tartalomává, a szavak lexikális jelentésénél gyakran lényegesebb mondanivalót közlő tartalomává.” – írja Kenyeres Zoltán Weöres „kozmosz” költészetfelfogásáról (aminek egyik csúcsa a továbbiakban elemzett *Tizenegyedik szimfónia* lesz). KENYERES, *Tündérsíp...*, 96, lásd még 100–102.

9 Az ütemnek erről az értelmezéséről lásd még a *Sorsangyalok* (ami azonos az *Ötödik szimfónia* Csillagok című részével) keletkezéstörténetéről írott, Kenyeres Zoltán által közölt Weöres-levél megállapítását: „A sorsangyalok teszik a lenti port puhán-illanóvá [...], s a teremtett világ tehetetlen lomhaságát ütemessé, ütemes periódusokon át kibontakozóvá. Ők viszik az alaktalan iszapba az ütem égi, érlelő elemét.” Uo., 110–111.

10 E téren fontos utalni, a „formai” elemek szerepét, illetve a Weöressel kapcsolatban emlegetett formaművészet kérdését vizsgáló, azt a szubjektumfelfogásával összekapcsoló Horváth Kornélia tanulmányára. HORVÁTH Kornélia, „Weöres Sándor és a forma”, in „*Beszélhetnek a kortársak...*”, 109–112.

11 Olyan közismert műveket említhetünk itt, mint az *Arany kés forog* (1946), a *Fughetta* (1955), a *Dob és tánc* (1962), de a különféle táncok ihlette verseket is ide sorolhatjuk, kezdve a korai *Valse triste*-tel (1932–35).

12 KENYERES, *Tündérsíp...*, 100–102, 190–207.

13 SCHEIN, *Weöres Sándor...*, 54–55.

14 Ebben a szellemben ír róla két részletes elemzője is: G. SZABÓ László, „Szavakból – katedrális: Weöres Sándor 11. szimfóniájáról”, *Irodalomtörténet* 57 (1975): 670–682, 671; ΠΕΤΗΘΉ Ildikó, *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*, PhD disszertáció (Szeged: 2006) 85, hozzáférés: 2018. november 5., [http://doktori.bibl.u-szeged.hu/270/1/de\\_2852.pdf](http://doktori.bibl.u-szeged.hu/270/1/de_2852.pdf). Ezt az alkotást Rónay László is a szimfóniák tapasztalatának összegzéseként említi: RÓNAY László, „A nagy mű tétellei (Weöres Sándor szimfóniái)”, in RÓNAY László, *Hűségés sáfárok*, 409–423 (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1975), 423.

látomás hogyan válik hangzás- és ritmusélménnyé, sőt, hogy a ritmus és a vers-kombinatorika segítségével hogyan hoz létre mozgásélményt a vers.

Tanulmányosak e szempontból az alcímek, amelyek az értelemképzés uralma alól kibújó versbeszédet értelmező paratextusokként működnek. Ezek közül kettő egyértelműen mozgásra utal: a *Körséta* és az *Iram*; kettő pedig zeneként határozza meg magát (ahogy a szimfónia főcím is): *Csillagzene*, *Csillagzene finale*.<sup>15</sup> A négy tétel ugyanakkor hangzás, mozgás és jelentés egymáshoz való viszonyát más és más módon alakítja. Mint az alcímek is mutatják, az első és az utolsó szorososan összefügg: hasonló formaalkotási móddal és visszatérő motívumokkal. E részek szinte teljesen megszabadulnak a szubjektivitás nyűgétől (a kevés kivétel persze annál hangsúlyosabb lesz): a „zene” mindenekelőtt a szavak ismétlődő variációjából, illetve a jelentésük által sugallt mozgás- és térélményből, az így létrejövő ellentétekből és párhuzamokból születik. Jellemző, hogy míg a korábbi, a mozgás-élményt, az álmok kavargását érzékeltető álomversek alapvetően mozgást jelentő igékkel dinamizálták a hangzást, addig ebben a két részben legfeljebb igenevek szerepelnek (az egyedüli kivételre még a részletes elemzésben visszatérünk): a mozgásélmény a szavak variációjából bontakozik ki, nem a jelentés, hanem a szerkezet és a hangzás révén. Ugyanakkor az igék kivonása a szövegből erősen hozzájárul a vers hangjának személytelenné tételéhez. Elsősorban erre a két tételre vonatkoztatható Weöresnek ehhez a szimfóniához fűzött megjegyzése:

Engem témák sohasem foglalkoztattak. Igyekszem verseimet témamentessé tenni, amennyire csak tudom. Arra törekszem, hogy verseimnek abban az értelemben legyen témája, ahogyan egy zeneműnek van. Tehát témáim: arányok, proporciók, szerkezetek.<sup>16</sup>

A szimfónia második verse (*Körséta*) ellenpontot képez az elsővel szemben,<sup>17</sup> amennyiben nem zenei, még csak nem is tánc-, hanem egyértelműen mozgásélményt tükröz: a meg nem nevezett szemlélő, mozgó szubjektivitás nézőpontváltásait érzékelteti a leírás ismétlődő, variálódó elemeivel. Ennek a tételnek van a legtöbb köze a hagyományos,

15 Ami a cím „csillag” összetevőjét illeti: a fenti két tétel szövegalkotási technikája rokon azzal, amivel Weöres az *Ötödik szimfónia* utolsó, eredetileg *Csillagok* (!) címen közölt tételében kísérletezik, amelynek már idézett magyarázatában Weöres magát az ütemet nevezi „égi elemnek”. KENYERES, *Tündérsíp*, 111.

16 *Weörestől Weöresről*, szerk. Tüskés Tibor (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993), 259.

17 Itt most arról nem beszélek, hogy az egyes tételek mennyiben, hogyan feleltethetők meg a zenei szimfónia-műfaj felosztásának, noha a második-harmadik tétel általam leírt ellentéte beilleszkedik abba a koncepcióba, amit Pethő Ildikó ír le a mű zenei szerkesztése és a két középső tétel kontrasztja kapcsán: „A *Tizenegyedik szimfónia*, mely Weöres szimfóniáinak zenei szempontból legmegformáltabb, legtekélyesebb darabja, s egyben áthallása a túlinak, azt a szintézist képviseli, amelyet a zenében a bécsi mesterek hoztak létre egyensúlyt teremtve a zárt és egyenesvonalú formák közt. [...] Pontosan ezek azok az elvek, amelyeket Weöres megvalósít a *Tizenegyedik szimfóniában*. Az első tétel, *Csillagzene* felidézése és teljesítése a negyedikben, a *Csillagzene Finaléban*. A két közbülső tétel nemcsak tempóban megnyilvánuló (lassú – gyors), hanem irányulásában is figyelemre méltó kontrasztja: a *Körséta*, a lassú második tétel hipnotizáló körbeforgása és a gyors harmadik tétel (*Iram*) egyenesvonalú iramlása, sodrása. Habár Weöres szimfóniáinak fele négyteteles elrendezésű, a fent ismertetett zenei szintézis csak itt valósul meg.” PETHŐ, *A zenei elv...*, 84. A kérdésről lásd még: G. SZABÓ, „Szavakból – katedrális...”, 670–682; BARTAL Mária, „A szimfónia mint szövegmodell”, in: BARTAL, *Áthangzások...*, 258–264.

a szavak értelmén nyugvó, a referencializálhatóság benyomását keltő versbeszédhez: egy séta leírása – és egy sétáló személy – bontakozik ki a motívumokként variálódó tájelemek egymásra következéséből.

A tételek közül a harmadik (*Iram*) emlékeztet leginkább Weöres játékversekből is ismert ritmuskísérleteire. Az értelmet alapvetően határozza meg a szimultán versritmus „irama”, s az egész szöveget az ütem értelemképző ereje alapozza meg. Az egymástól ritmusukban elkülönülő strófák beszédmódja is alapvetően eltér. Az utolsó előtti sor kivételével tíz szótagos, hatsoros szakaszok harmadik személyűek, míg a hosszabb, nagyrészt tizenegy szótagos sorokból álló részek a (megválaszolatlan) kérdéseknek rendelődnek alá: „de te honnan kelsz?”, „mennyei, hova tűnsz? mi a szándékom”, „meztelen, égi való, hova hívsz haza?”, ezzel egy csak mozgó, megszólított és egy beszélő, megszólító szubjektumot víve színre. Ugyanakkor azzal, hogy az aposztrófé „mennyeiként”, „égi valóként”, „nagy istennőként” határozza meg a megszólítottat, a földi halandó és az elérhetetlen transzcendencia közti párbeszédként értelmezi a tételt. (E téren rokonítható ez a rész az olyan, a ritmust életet adó istenségként megszemélyesítő versekkel, mint a már említett *Az ütem istennője*.) Az értelemkonstrukcióban ennek következtében jelentőséget kap a fönt és a lent („lebegő léptedig sosem ér fel”), az anyagtalan és az anyagszerű ellentéte. Ebbe illeszkedik a mozgás, az „iram”, mint az elérhetetlenség képe, és a megfoghatatlanságnak a különböző formákban, a láthatatlansággal, a nem szilárd halmazállapottal („laza felhő”, hab, „légfátyol”), illetve a lepel, a fátyol, a fény és az árnyék motívumával való érzékeltetése. Ugyanakkor nemcsak tempójában ellenpontozza egymást a két közbülső tétel (andante, presto), hanem a leírt mozgásban: körkörös, egyenesvonalú,<sup>18</sup> illetve témájában is, amennyiben a földit az égivel állítja szembe. Ez utóbbi különös jelentőséget kap az első és az utolsó tétel szempontjából, amelyek a személyest, a „bentit” a kozmoszként megjelölt „kinti” világban helyezik el.

### *A „csillagzene” mint Weöres kozmikus költészet koncepciójának megvalósítása*

Mint az összefoglalásból kitűnik, a magát zeneként meghatározó első és utolsó tétel közelíti meg leginkább a nyelv hangzásából épülő, személytelen verszene ideálját. A két középső ugyanis nem szakít olyan radikálisan a jelentésen alapuló, a szubjektivitást középpontba helyező versbeszéddel, mint a *Csillagzene* és a *Csillagzene finale*. Az előbbi tételekben a kombinatorika és a hangzás nem írja fölül, nem szorítja háttérbe a nyelvi szerkezeteket: mindkettő mondatszerű részekből épül fel (tükrözi ezt az is, hogy itt írásjelek tagolják a szöveget), szemben az utóbbiakkal, ahol csak a ritmika, illetve a sor- és szakaszhatárok tagolják a szöveget.

A *Csillagzene*-tételek háromféle hatáskeltő mechanizmust játszanak egymásba. A verset egyrészt hangzásként, zeneként szólaltatják meg, másrészt – Schein Gábor szavaival – egy nem lineáris, „partitúraszerű olvasást” kívánó „nyelvi teret” építenek



fel,<sup>19</sup> harmadrészt felhasználják a szavak jelentését is, de nem a referencializálás értelmében, hanem egymáshoz viszonyítva: részben az ismétlődő és folyton variálódó szavak egymásutániságából létrejövő kombinálódó jelentéseket hoznak létre, részben a szavak keltette képzetek ellentéteire alapoznak. Ezek az ellentétek viszont nagyrészt a tér- és a mozgás jelentésköréhez tapadnak: a nyitott (végtelen) és a zárt, a külső és a belső, a felfelé és a lefelé irányuló, a forgó, gomolygó és az egyenes vonalú mozgás ellentétére<sup>20</sup> (persze vannak más képzetkörök is, mint például a sötét-világos, vagy az élő-élettelen). Noha a *tánc* szó nem szerepel a versben, az együttes zene-, tér- és mozgás-élmény – aminek forrása éppúgy lehet a szavak egymáshoz képest való elmozdulása, mint a mozgást idéző szavak értelme – a tánc képzetét sugallja. Ahogy a hangzás, zene és az értelem kölcsönhatásából – Weöres saját meghatározása szerint is<sup>21</sup> – a költészet képzete bontakozik ki. (Ezt megerősíti a vers egyetlen semmilyen ellentétpárba nem állítható szava az „éneke”, illetve a *Finalé*ban a „dallama”, ami a tánchoz és a költészet-hez egyaránt kapcsolódik.) Kimondatlanul mindkettő ott rejlik a vers által megidézett, és a vers egészét értelmező fogalmak között, a Weöres művészet-ideálját megtestesítő „kozmosz” költészet, „existenciális líra” érzékeken átlépő multimedialitását tükrözve, aminek egyik „receptjét” Csorba Győzőnek így foglalja össze egy 1946-os levélben: „töltsd ki szavakkal, fénnel, árnnal, változatos futamokkal, s így kompozíciódat az örök áram fogja teletölteni”.<sup>22</sup>

Ennek megfelelően a vers maximálisan kihasználja a három értelemképző eljárás (a zeneiség, a térbeli kombinatorika és a nyelvi jelentés) interferenciáit. A legegyszerűbben azok az eljárások ismerhetők fel, amelyek a költészet hagyományos eszközei közül kerülnek ki, mint a hangzás alapján rokonított szavak közti értelembeli kapcsolatteremtés (pl. *árama–irama, irama–(k)armai* amelyek egymásnak egy hang híján anagrammái vagy természetesen a rímek). De a vers a szavakat nemcsak hangzásuk alapján felelteti meg egymásnak, hanem a ritmus révén is: minden sor négy három szótagos ütemből áll (legtöbbje egy-egy szó, de vannak két szóból álló szó szerkezetek is, mint a *benti éj*, a *hulló kő* vagy az *árnyon át*), amelyek ritmikailag jakobsoni értelemben egyenértékűvé válnak. Ezt az teszi ebben az esetben különösen hangsúlyossá, hogy e szavak – formájuk változtatása nélkül – a legkülönbözőbb variációkban értelmes mondatokként olvasható sorokat képeznek. Ez a szavak kettős kötődését hozza létre. Egyrészt az ismétlődések, az egyenértékűségek, az ellentétes képzetkörök (kint–bent, világos–sötét, élő–élettelen) felidézése egy *nem lineáris* rendben helyezi el őket, másrészt a mondatokként is olvasható verssorokba rendezés *lineáris* kapcsolatot hoz létre közöttük. Az olvasás során aztán nemcsak az egyes médiumok, hanem az értelem két-féle rendje (a lineáris és a nem lineáris) közti interferenciák is érvényesülnek, mint például az önmagában az élő képzetkörébe tartozó *nagy madár* esetében, amely hol az élet

19 SCHEIN, *Weöres Sándor...*, 54–55.

20 Ezek közül a fent és lent, illetve az egyenes vonalú és a keringő mozgás szembeállítását egyszerűsített a szimfónia két középső tételének ellentétében is megvalósul.

21 Lásd már *A vers születésében* írottakat: „A vers tartalmilag fogalmi, formailag auditív művészet.” WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött prózai írások*, szerk. STEINERT Ágota (Budapest: Helikon Kiadó, 2011), 76.

22 WEÖRES, *Egybegyűjtött levelek II.*, 400.

(„nagy madár tágra nyílt karmai eleven”), hol a halál („halálos nagy madár halovány árnyon át”) asszociációját hívja elő.

A szekvenciák egyenértékűségének hatását felerősíti, hogy a versben Weöres nem használ semmilyen, a szöveg tagoltságának érzékeltetésére használatos jelet, se írásjelet, se nagybetűt. Ez háttérbe szorítja a lineáris, a sorokat mondatokként értelmező olvasást, és előtérbe helyezi a nem lineáris, hanem térszerű, „partitúraszerű” értelmezést kívánó, a kombinatorikán, illetve a szavak jelentését feledtető, a hangzáson alapuló befogadást. Az írásjelek hiánya azonban még egy másik okból is érdekes: ennek következtében a vers nemcsak a verssorok képezte „mondatok” harmadik személyűsége (az utolsó versszakig, amire még visszatérünk) vagy az igék hiánya miatt kelti a személytelenség benyomását, hanem azért is, mert ez az eljárás azt érezteti, hogy egy véletlenszerűségeen alapuló mechanizmus a versképző erő. Ennek következtében pedig a szöveg erősen ellenáll az antropomorfizáló, arc-adó olvasásnak. Ugyanakkor az, hogy a szöveg *beszédként* egyáltalán nincs tagolva (írásjelekkel stb.), nem jelenti azt, hogy teljesen tagolatlan: *versként*, mint az előbb leírtak is mutatják, nagyon is tagolt: ütemekre, verssorokra, versszakokra. Ez megint olyan vonása a szövegnek, ami a zeneiséget a jelentés fölé rendeli, és rendkívül tág terepet nyújt az értelmezésnek, amiben egyrészt a szavak egymásutánosságából kialakuló „véletlenszerű” sorrend (lineáris olvasat), másrészt az egyes egyenértékűvé tett részek párhuzamai és ellentétei (nem lineáris rend) játsszák a vezető szerepet.

A médiumok és olvasásmódok közti interferenciák közel se kimerítő sorrovétele azt érezteti, hogy itt az interpretáció semmiképpen sem indulhat ki a vers hagyományosan értett szövegközeli, értelmező olvasatából, hanem magukat a *szövegképző eljárások* által sugallt jelentéseket kell figyelembe vennünk. Egy ilyen olvasat először is a *véletlenszerűség* és a *rend*, a *szükségyszerűség* ellentétére irányítja a figyelmet, mint a mű legkülönbözőbb szintjein ismétlődő benyomásra. Maga az, hogy mind a *Csillagzene*, mind a *Finale* „véletlenszerűen” egymás után kerülő szavakból hoz létre értelmes, mondatzerű sorozatokat, azt sugallja, hogy a kombinatorika, illetve a hangzás, a ritmus kihívást jelent az értelemképzés számára: egyfelől véletlenszerűnek tűnik. Másfelől arra készíti az olvasót, hogy a véletlenszerűnek tűnő sorrend mögött szükségyszerűséget keressen.<sup>23</sup> Ez lehetővé teszi, hogy a verset a mozgások véletlenszerű játékból születő zeneként fogadjuk be, s azt is, hogy a véletlenszerűséget egy a szubjektumon kívül álló erőnek tulajdonítsuk, ami kaphat a címből kiindulva kozmikus jelentést, mint az emberen túli transzcendens erő, de elképzelhető olyan értelmezés is, amely a nyelv – a beszélő szándékától független – teremtő erejének tulajdonítja a jelentések születését (nem

23 Ezt példázza Pethő Ildikó olvasata is: „A permutáció elve a zenében is megjelenik (pl. permutációs fuga esetében, vagy a szeriális zenében), a *Tizenegyedik szimfóniában* a *Csillagzenében* használt módszer leginkább a nem szabályos permutációra hasonlít, mely a kombinációk szabad sorrendjén alapszik, vagy a fraktális ismétlődésre. Gyakorlatilag sem az első, sem a negyedik tételben nem tudjuk előre megmondani, milyen elvek szerint fog végbemenni a motívumok variációja, látszólagos véletlenszerűség irányítja a motívumok rendeződését. Ezért egyszerre van jelen bennünk egyfajta bizonytalanság a variáció kimenetelét illetően és egyfajta bizonyosság az ismétlődések miatt.” PETHŐ, *A zenei elv...*, 85–86.



annyira a dekonstrukció, mint inkább az *Ars poetica* szellemében).<sup>24</sup> A *Sorsangyalokhoz* írt, az előbbieken már idézett gondolatok, ahol Weöres az ütemet a tehetetlen anyagba („alaktalan iszapba”) rendet – értelmet – vivő „égi, érlelő elemként” írja le, inkább az előbbi olvasatot támasztják alá;<sup>25</sup> az „éneke” motivikus ismétlődése, kapcsolódása a költészethez viszont az utóbbit. Ebből a szempontból viszont igenis van jelentősége annak, hogy az „éneke” a *Finaléban* a nyelviségre nem utaló „dallama” variációban idéződik fel. Arról nem is szólva, hogy míg az „éneke” még feltételezi a zene szubjektív forrását, az éneklőt, addig a „dallama” elszakad ettől a forrástól, teljesen személytelenül hordozza a zene képzetét.

Ennek következtében kétféle lehetőség rajzolódik ki a szövegtképző eljárásokból: a lineáris olvasás folyamatos értelemkeresése, szemben a kombinatorikának és a hangzásnak az értelem ellenőrzése alól kibújó rendjével (a jelentés szempontjából véletlenszerűségével). Az olvasás értelemkereső mozgása ugyanakkor nem azonos a ritmusnak, az ütemnek a személyen túli rendjével: ezek mintegy szándékosan úgy viszonyulnak egymáshoz, hogy a kozmosz embertől független rendjét (táncát, „énekét”, „dallamát”), és a teremtmény azt fürkésző tevékenységét képezzék le. A lineáris és nem lineáris olvasatnak és az ebben rejlő véletlenszerűség kontra szükségszerűség ellentétnek vers- és létértelmezésként való működését az is igazolja, hogy a mű motívumrendszerét szervező szembeállítások egyike a lineáris és a körkörös, kaotikus mozgás ellentéte.<sup>26</sup>

A lineáris olvasás lehetősége több szinten érvényesül. Egyrészt a verssorokon belül, a sorokat értelmes mondatokként értelmezve, mint erről már volt szó. Másrészt a szakaszokon belül: itt elsősorban az egy-egy szakasz elején megjelenő motívumokat „témaként”, az utána következő sorokat pedig azok „varációiként” olvastatja. Így olvassa disszertációjában Pethő Ildikó is:

Az öt versszakban hat különböző témát vezet be („végtelen vonalak hatalmas árama”, „gomolygó benti éj örvénylő irama”, „zár kapcsú híd-ívek messzi kék karmai”, „eleven hulló kő tágra nyílt éneke”, „halálos nagy madár halovány árnyon át”, vezérlő csillagod kioltja mécsesét”), melyek fokozatosan egymásba oldódnak a motivikus variáció segítségével.<sup>27</sup>

Az általa említett példák közt is szerepel a *Csillagzene* első két sora, ahol az első strófa első nyolc motívuma megjelenik:

végtelen vonalak hatalmas árama  
gomolygó benti éj örvénylő irama

24 „Fogd el a lélek árján fénylő forró igéket: / táplálnak, melengetnek valahány világévet / s a te múltó dalodba csak vendégségbe járnak, / a sorsuk örökélet, mint sorsod örökélet, / társukként megölelnék és megint messze szállnak.”

25 Vö. 15. jegyzet. Lásd még: „A sorsangyalok rangot, létjogot adnak a lenti sárnak, azáltal, hogy az ütem égi váltakozását viszik bele” stb. KENYERES, *Tündérsíp*, 112.

26 Egyrészt: „vonalak”, „fonalak”, „vezérlő”, „vezető”, „hulló kő” – másrészt: „gomolygó”, „örvénylő”.

27 Vö. PETHŐ, *A zenei elv...*, 86.

A sorpár egyrészt a végtelen, egyenes vonalú (1. sor) és a körkörös, kaotikus (2. sor) mozgás ellentétét érzékelteti. Ez a nyitottságot asszociáló „végtelen” és a zártságot tükröző „benti éj” kifejezéseket hangsúlyossá teszi, s a két sort a külső végtelenség és a belső világ, a kint és a bent ellentétéként értelmezi, a két világhoz a kétféle mozgást is hozzákapcsolva. A továbbiakban aztán az első két sor témája visszájára fordul, amennyiben a motívumok variációiban felcserélődnek az attribútumok, mintha egymásba fordítanák a kintet és a bentet az ilyen kifejezésekben, mint a „végtelen benti éj” (vagy a későbbiekben: „gomolygó benti éj tágra nyílt éneke”). Ezekben a példákban is jól érzékelhető, hogy a szavak sorrendjén túl az ellentétpárok szabják meg az értelmezés irányát az olvasás során. Azokat a szavakat vagyunk hajlamosak a sor értelmét eldöntőként érzékelni, amelyeket a sorpárban ellenpontos egy azonos képzetkörbe tartozó ellentétes értelmű motívum, ahogy a harmadik szakaszban,<sup>28</sup> ráadásul sorkezdő pozícióban a „halálos” és a következő sorban az „eleven” egymás után kerülése az egész versszakot ennek a kettősségnek a fényében olvastatja:

halálos nagy madár halovány árnyon át  
eleven híd-ívek örvénylő vonalak

Tovább haladva a lineáris értelmezés „kényszere” az egyes szakaszok közt is érvényesül, és az egész verset egy folyamatként olvastatja, elsősorban arra irányítva a figyelmet, hogy milyen új motívumok és ezzel milyen új képzetkörök jelennek meg versszakról versszakra, illetve mely képzetkörök lesznek hangsúlyosak. Mint a második szakaszban, a második sorban (az első sor az első szakasz első sorának ismétlése, ami még jobban kiemeli az új motívumokat a következő sorban): „eleven hulló kő tágra nyílt éneke”. Itt az „eleven”, illetve az „éneke” két egészen új asszociációs mezőt hoz be: az élet–halál, élő–élettelen ellentétét, illetve a zene képzetét, ami az egész szöveget értelmező (a címre utaló) motívum (ezt bizonyítja, hogy ez az egyetlen, ami nem illeszkedik be az ellentétek rendszerébe).

Vagy az utolsó versszak első sorában, ahol a „vezérlő csillagod kioltja mécsesét” a korábbi versbeszéd teljes személytelenségével szemben behozza a második személyű alakot. Ez a második személyű alak azonban épp a halál megszépítő körülírásaként használt „kioltja mécsesét” kifejezéshez kapcsolódik: egyszerre jeleníti meg és vonja vissza a szubjektivitást. A „kioltja mécsesét” kifejezést azért is kiemelt jelentőségüként érzékeljük, mert itt szerepel először a vers egyetlen igéje. Ráadásul a fenti kifejezés két szekvenciás, ennek ellenére még egyszer ugyanebben az összeállításban megismétlődik (a továbbiakban mindkét elem csak egyszer jelenik meg más kapcsolatban), ami azt sugallja, hogy a „kioltja mécsesét” reláció erősebb, szükségszerűbb, mint legtöbb motívum közti véletlenszerűen változó kapcsolatok. Ez viszont, ha folyamatszerűségében próbáljuk értelmezni a szöveget, az előző szakasz „eleven”–„halálos” szembeállításából az utóbbit viszi tovább, amit megerősítenek az olyan részek, mint a „halálos

28 A szakaszfelosztásnál a Steinert Ágota által gondozott 2013-as kötetben szereplő strófiákat vettem figyelembe. WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött költemények III.* (Budapest: Helikon Kiadó, 2013).

nagy madár kioltja mécsesét”, vagy a „halálos hulló kő örvénylő irama”. Ez a szakasz olyan kapcsolatait is, mint az „eleven hulló kő” vagy a „halovány árnyon át”, az egyén halálba vezető életének metaforikus képeiként olvastatja. Az élet halálba, a személyes lét nemlétebe fordulása viszont az első rész külső világ-belső világ megfeleltetésének témájába illeszkedik bele.

Ezt támasztja alá, hogy a szakasz témájában felvetett másik új motívumpár a „vezérlő csillagod” a „kioltja mécsesét” kifejezéshez hasonlóan (sőt még fokozottabban) állandó kapcsolatot hoz létre: csak ebben a párosításban szerepel. Ebben az állandó összefüggésben egyrészt a külső világ, a „végtelen” egy motívumát, a csillagot kapcsolja az egyénhez („csillagod”), másrészt egy a hétköznapi nyelvhasználatban is a sors szinonimájaként használt kifejezést (vezérlő csillag) idéz meg. Eszerint megállapítható, hogy az első tételt magában nézve, a vers mint folyamat egyrészt az eleven felől a halálos felé tendál, másrészt a személytelen versben és létezésben helyezi el a személyeset, harmadrészt a „benti éjt” és a kinti végtelent felelteti meg egymásnak.

Ezen felül annak is jelentőséget tulajdoníthatunk a lineáris olvasat során, hogy a vers folyamatosan bővülő szerkezetű. Egyrészt minden versszak eleje felvet egy témát, amit a következő sorok tovább variálnak, másrészt minden új versszak tovább növeli a kombinálódó motívumok számát, harmadrészt a strófák is egyre hosszabbak lesznek,<sup>29</sup> mintegy fúgaszerűen egyre bővülő és bonyolultabbá váló szerkezetet hozva létre. Ez a szerkezet – lévén, hogy egyértelműen olyan alkotásról van szó, amely Weöres „koz-mikus költészet” koncepciójának jegyében született – a költőnek a létezés folyamatos „gyarapodásáról”, növekedéséről vallott gondolatait idézik: „a világban lépcsőzetes haladást látok, a variánsok és lehetőségek periodikus gyarapodását látom; egymás után jelentek meg az egyre bonyolultabb tényezők [...] a világ szakadatlan összetettebbé válása nyitva hagyja, hogy az élet valamilyen ismeretlen cél felé tendál” – írja 1939-ben Füst Milánnak.<sup>30</sup>

A lineáris értelemkeresés azonban még egy negyedik összefüggésben, a tétel kerekein túllépve is működik: a *Csillagzene* és az azonos elv szerint, hasonló motívumokból felépülő *Csillagzene finale* egymáshoz való viszonyának, a későbbi folytatásként, kiteljesedésként értelmezésének lehetőségében, amit megerősít a zenei szimfónia-forma, amelynek utolsó tétele az első motívumaiból építkezik, azokat variálva, újraértelmezte.<sup>31</sup> Ebben a viszonylatban kiemelkedő jelentőséggel bír, hogy mely motívumok tűnnek el teljesen, és melyek alakulnak át (az átalakulással kétféleképpen is számolnunk kell: a hasonló jelentés és a hasonló hangzás mentén). Teljesen elmarad a „halálos”, a „hulló kő”, az „árnyon át” egyaránt a sötétséghez, halálhoz kapcsolható motívuma. Igaz, hogy az „eleven” sem bukkan fel újra, a (megmaradó) „végtelen” és az „eleven” egybehangzása azonban felidézi az utóbbit is. Hiányzik a „gomolygó” és az „örvénylő” is, helyette viszont hasonló hangzású jelzőként a „ragyogó” és a „forrongó” jelenik meg:

29 Akár a Steinert Ágota által szerkesztett kötet strófafelosztását nézzük (WEÖRES, *Egybegyűjtött költemények III.*), akár a költő életében megjelent, Domokos Mátyás által szerkesztett *Tizenegy szimfónia* című kötetét. WEÖRES Sándor, *Tizenegy szimfónia* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1973).

30 WEÖRES, *Egybegyűjtött levelek II.*, 235.

31 PETHŐ, *A zenei elv...*, 84.

a céltalan, kaotikus mozgást a hő és a fény asszociációjára váltva. Azt a benyomást, hogy az arányok valóban a világosság, az elevenség irányába tolódnak el, megerősíti az első részben is szereplő „benti éj” párjának tekinthető új képzet: a „kinti nap” megjelenése.<sup>32</sup> Ez felveti annak lehetőségét, hogy a fény, a „kinti nap” megjelenése szempontjából értelmezzük a két rész egymásnak megfeleltethető második személyű sorát: az első tételbeli „vezérlő csillagod kioltja mécsesét” átalakulását „vezető csillagod oltja el *sugarát*”-ra (kiemelések tőlem: P. Á. K.). Ebben a kontextusban a még mindig az élet végére utaló kifejezés megváltoztatása azért lesz figyelemre méltó, mert a gyenge fényű, kialvó, az emberi világot idéző „mécses” a kozmikus, örök „sugár” váltja fel, lehetővé téve, hogy a fény a sor elején szereplő „csillagod”-hoz is kapcsolódjon, ezzel az emberi életet a „kinti” végtelen világban helyezve el, ami magát a halál jelentőségét vonja kétségbe. Ezt az értelmezést megerősíti a korábbi elemzések szerint is<sup>33</sup> a vers központi magjának, csúcspontjának tekinthető utolsó előtti sorpár:

forrongó fonalak benti éj kinti nap  
ragyogó zuhatag benti nap kinti éj

ahol a bent és a kint viszonya megfordul: az éj lesz a kinti és a nap lesz a benti (megvilágítva a „sugarát” eredetét), ami bent és kint, ember és kozmosz világát egymásnak felelteti meg.<sup>34</sup> Ennek fényében értelmeződik át a személyes élet vége az utolsó két sorban:

eloltja vezető sugarát dallama  
végtelen messzeség csillagod árama

Itt a második személyű „csillagod” a végtelen messzeséggel kapcsolódik, míg az „eloltja [...] sugarát” a csillagokkal, a kozmosszal összefüggő zene (dallam) motívumával, ami a véletlenszerűséget ellenpontoszó kozmikus rend, harmónia körében értelmezhető. Ha a fentieket összevetjük az első tétel arányaiból, belső átrendeződéséből kibontakozó folyamattal, akkor két elem tűnik különösen hangsúlyosnak: egyrészt a fény, a végtelen, a „kint” hangsúlyosabbá válása, másrészt a személyesség még további visszavonása (lásd a nagyon hangsúlyos „éneke” – „dallama” váltást). Ez a halál képzetét mint a személyes lét végét, amely mindkét tételben hasonló hangsúllyal jelenik meg, átértelmezi: míg az első rész sokkal inkább befejezőként, addig az utolsó feloldódásként jeleníti meg.

32 Nem soroltam fel valamennyi változást. Vannak olyan variációk, amelyek számomra nem tűnnek új értelmet felvetőnek, mint a „vonalak” – „fonalak”, „messzi kék” – „messzeség”, „kioltja” – „oltja el”, „vezérlő” – „vezető”. Illetve a már az értelmezés során említett „éneke” – „dallama”.

33 G. SZABÓ, „Szavakból – katedrális...”, 682; ΠΕΤΗΘ, *A zenei elv...*, 86.

34 A kint és bent, a külső és a belső végtelen egymásnak megfeleltetése, egymást tükröző értelmezése visszatérő motívuma Weöres költészetének. Hivatkozhatunk a *Harmadik szimfóniában* a kint és a bent közti egymást tükröző viszonyra (pl: „szivemben szövöget / napokat, éjeket, / a kinti sokszínű szőnyeget / benn szövi mind, / bennem szőtt szőnyegen / odakinn keresem...”). *Az állandó a változóban (Hatodik szimfónia)* strófaszerkezettel is alátámasztott tükrös felépítésére: „A kinti úr s a bennünk rejló / egymásba özőnlík”. A *Grádicsok éneke* második részére: „Koponya: cella. / Kinn zárt / benn végtelen // Nyitott szem / ködbe húnyt, / Csukott szem / befelé tárt”.