

## Tanulmány

BARTAL MÁRIA

Lírai kardalok Weöres Sándor *Medúza* és *Elysium* című kötetében

### Bevezetés

Weöres Sándor költészetében kimutatható, hogy poétikai törekvéseinek három meghatározó iránya szorosan összefügg egymással: a ritmikai kísérletezés, a kapcsolódás a dramatizált szövegtípusok (európai kultúrán kívül tételezett) eredetéhez és a decentralizált versbeszéd feltételrendszerének kialakítása.<sup>1</sup> Jelen tanulmányban a lírai kardaloknak a decentralizált versbeszéd kialakításában játszott szerepét Weöres Sándor *Medúza* (1944) és *Elysium* (1946) kötetének lírai kardaljai és az *Aggok a lakodalmakon* (1914) című drámája egy részletének egyik szövegváltozatában vizsgálom. A költemények értelmezése során kitüntetett figyelemben részesülnek az önreferencialitás, a műfajközöttség, az átírás és a fordítás műveletei. Az itt vizsgált költemények háttérében egyúttal két, egymással szembenálló olyan gondolkodásmód figyelhető meg, amelyek intenzív jelenléte és feszültsége meghatározó jelensége a századközep lírájának: a tág értelemben vett gnoszticizmusé és a panteizmusé (itt sztoikus kozmopolitizmus formájában), amelyek Weöres költészete számára a kardal szövegtípusa mellett a zárt, identikus beszédközpont felszámolásának újabb modelljeit nyújtják. A tanulmányban ezek közül részletesebben a vizsgált szövegek működés módjára meghatározóbb hatást gyakorló gnosztikus modellel foglalkozom.

### *Az ókori lírai és tragikus kardalok poétikai sajátosságai*

A ókori görög színházi előadások körülményeinek vizsgálata és lehetőség szerinti pontosítása az archeológiai leletek nyomán, amely összekapcsolható a kulturális antropológia eredményeivel, valamint a görög tragédiák és vígjátékok szövegeinek szoros olvasatával, újra felhívta a figyelmet a folytonosságra az archaikus kardalformák és a Kr. e. 5. századi athéni színház kardaljai között.<sup>2</sup> A fennmaradt tragédiák kardalainak szövegéből egyértelműen kiderül, hogy a kar játékában egymás-

---

<sup>1</sup> Erről az összefüggésről és a tragikus kardalok szövegtípusáról egy korábbi tanulmányomban részletesebben írtam: BARTAL Mária, *Theomachia: a lírai és a tragikus kardalok mint a modern lírai beszéd megújításának modelljei Weöres Sándor költészetében = A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2010, 233–251.

<sup>2</sup> Lásd többek között: Claude CALAME, *Giochi di genere e performance musicale nel coro della tragedia classica: spazio drammatico, spazio culturale, spazio civico*, ford. Liana LAMIENTO, Franca PERUSINO = *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, a cura di Franca PERUSINO, Maria COLANTONIO, Edizioni ETS, Pisa, 2007, 51; UÓ., *From Choral Poetry to Tragic Stasimon*, Arion, vol. 3, 1994/5, 136.

tól elválaszthatatlan volt a tánc, az aulosz kíséret és a költői szöveget megszólaltató ének (ahogyan azt a *kehoros* szó jelentéssíkjai is mutatják), míg a szereplők feltehetően zenei kíséret nélkül szólaltak meg.<sup>3</sup> A színészek és a kar megnyilvánulásai között érzékelhető „billegésnek” a jelentősége különös hangsúlyt kap azokban a kutatásokban, amelyek az Alexandria-központú irodalmi kultúra felől tekintenek vissza a zenei dominanciájú archaikus görög kultúrára.<sup>4</sup> Fontos azonban azt is hangsúlyozni, hogy ugyancsak erre az időszakra tehető a görög költői-zenei műfajok erőteljes változása is. A nomosz és a dithürambosz keretein belül már Kr. e. 450 körül tapasztalható, hogy egyre jobban elválík egymástól a szöveg tagolása és a zenei kíséret, vagyis már nem feltétlenül a vers metrikai sémája alkotja a zenei megoldás ritmikai bázisát.<sup>5</sup> Az új dithürambosz-költészet nagyfokú zenei szabadságról tesz tanúbizonyságot: dór, fríg, líd hangsorokat egyaránt találunk az enharmonikus, diatonikus és kromatikus műfajokban. E változások következtében a nomosz és dithürambosz már nem különíthető el egymástól megnyugtatóan, s a nagyobb ritmikai gazdagsággal összefüggésben a szöveggel szemben a zene kerül előtérbe. Melanippidész műveiben a dithüramboszt már nem kizárólag egymásnak felelgető versszakok építik fel, bevezeti az előjáték, az anabolai, amely asztrófikus szóló-részleteket is tartalmaz.<sup>6</sup>

A lírai kardalok jellemző poétikai sajátosságának, az E/1. személyű és a T/1. személyű megszólalások váltakoztatásának köszönhetően sokáig tartotta magát az a téves elképzelés, hogy kizárólag egyetlen személy szólaltatta meg azokat (esetenként tánckísérettel), valamint, hogy az E/1. személy a költő és nem a kórus egészének megszólalásaként értelmezendő. Ezt a feltevést sem az ókori kommentárok, sem pedig a pindaroszi ódák szoros olvasata nem támasztják alá. Gentili szerint például Pindarosz 10. pythói ódájának 4–6. sorai egyértelműen bizonyítják, hogy a költemény előadója az egész kórus volt, Tedeschi pedig arra mutat rá, hogy az ódák elküldése legtöbb esetben nem pusztán költői közhelyként, hanem tényleges eseményként értendő, melynek következtében az E/1. a költőn túl (legalább) az előadóra is kellett, hogy vonatkozzék.<sup>7</sup> A jelenlegi kutatások szerint azokat a tragikus kardalokat is, amelyek következetesen E/1. személyben szólalnak meg, többségében a kar egésze énekelte és táncolta el hangszerkísérettel. Kaimio elemzései nyomán Calame a szöveghelyeket az archaikus rituális költészet beszédhelyzeteinek (paián, hümenaiosz, thrénosz) átvételeiként értelmezi, és olyan rituális aktusként interpretálja, amely az E/1. személy használatának köszönhetően egyszerre szólal meg a kar és a nézők hangjaként.<sup>8</sup> A klasszikus görög tragédiák vonatkozó szöveghelyeinek

---

<sup>3</sup> Albert HENRICH, „Why Should I Dance?”. *Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy*, Arion, vol. 3, 1994/4, 56.

<sup>4</sup> Gregory NAGY, *Transformations of Choral Lyric Tradition in the Context of Athenian State Theater*, Arion, vol. 3, 1994/5, 49; Helen H. BACON, *The Chorus of Greek Life and Drama*, Arion, vol. 3, 1994/5, 6.

<sup>5</sup> Bruno GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: Da Omero al V secolo*, Feltrinelli, Milano, 2006, 54.

<sup>6</sup> I. m., 52.

<sup>7</sup> I. m., 83.

<sup>8</sup> Claude CALAME, *From Choral Poetry to Tragic Stasimon*, i. m., 148.; Uő., *Giochi di genere*, i. m., 50.

átfogó vizsgálata nyomán Kaimio az E/1. személy használatát a T/1. személynél jóval gyakoribbnak tartja<sup>9</sup>, és jellemző tematikai csoportként kiemeli az erős együttérzésről tanúskodó szövegrészeket, szemben Mary Lefkowitzcal, aki mind a lírai, mind a tragikus kardiok esetében egyenértékűnek, egyenesen felcserélhetőnek tartja az E/1. személy és a T/1. személy használatát.<sup>10</sup> Calame a lírai és tragikus kardiok összehasonlító vizsgálata során megállapítja, hogy a pindaroszi kardiokhoz képest Aiszkhülosznál már jóval polarizáltabb a grammatikai személyek használata.<sup>11</sup> Természetesen a kutatók egymástól eltérő álláspontja következik a kar hipotéziseikben vízionált (dramaturgiai) szerepéből. A tragikus kórusok beszédhelyzete, ha lehet, a lírai kardiokénál is összetettebb, a kar tagjai hol a fikción belül maradvá szereplőként, hol színészként, hol a hallgatóság képviselőiként szólalnak meg.<sup>12</sup>

A szereplők igazságának és individualitásának ellenpontozása, a beszéd rituális funkciója és a (társadalmi) emlékezet képviselete Weöres költészetében a kóruszerű beszéd egymással szorosan összefüggő komponensei. A romantikus esztétikák kérdésfelvetéseinek nyomán a *kar* a *szereplőkkel szembeállítva* azt mondhatjuk, hogy a tragédia akkor is létre tudja hozni a mítosz kettős látásának élményét, ha a tragikus hősök mértéktelenségével, a heroikus kóddal a kar megnyilatkozásain keresztül nem kizárólag a közép igazságát helyezi szembe. A *Hippolitosz*-ban például a dajka Zeusz és Szemelé szerelmének történetét bátorításképpen adja elő Phaidrának, míg a kar ugyanezt a női áldozat-lét narratívájaként értelmezi, s e két típusú sophia közötti feszültség játszik központi szerepet a tragédiában, finoman jelezve a cselekmény kimenetelét. A korai Nietzsche értelmezésében a kar az egyetlen realitás, amely önmagából hozza létre a színpadi jelenet dionüszoszi látomását, tehát *rituális értelemben szolgál*, amely megszállottságában, individualitásától elszakadva lehet bölcs és az istenséggel együtt szenvedő.<sup>13</sup> A tragédiában a kar a *kollektív emlékezet* megtestesítőjeként működik, amelynek biztosabb ismeretei vannak a játék eseményeinek meggyökerezettségéről, mint a tragikus hősöknek. Ebben az értelemben lehet – Hegel kifejezésével élve<sup>14</sup> – valóban „talaj”, amely a jelen bizonytalanságával a múlt stabilitását állítja szembe. Ez a kollektív tapasztalat az átörökített történeteken, a társadalmi emlékezet és az orális hagyomány bölcsességén alapszik, kontextust teremt az aktuális, a tragikus számára.<sup>15</sup> Nyelvének és érvelésmódjának integráns ré-

---

Lásd még M. KAIMIO, *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki, Helsingfors, Societas Scientiarum Fennica, 1970, 9–17, 239–248.

<sup>9</sup> KAIMIO, *I. m.*, 13, 36, 150, 248–251.

<sup>10</sup> Mary LEFKOWITZ, „ΤΩ ΚΑΙ ΕΓΩ: The First Person in Pindar”, HSP, vol. 67, 1963, 177–254.

<sup>11</sup> Claude CALAME, *From Choral Poetry to Tragic Stasimon*, i. m., 140.

<sup>12</sup> *I. m.*, 84.

<sup>13</sup> Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése avagy a görög pesszimizmus*, ford. KERTÉSZ Imre, Bp., Európa, 1986, 74.

<sup>14</sup> Vö. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások, Esztétikai előadások*, III., ford. SZEMERE Samu, Bp., Akadémiai, 1980, 413.

<sup>15</sup> John GOULD, *Tragedy and Collective Experience = Tragedy and the Tragic*, ed. by M. S. SILK, Oxford, Calderon Press, 1996, 233; Bruno GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, i. m., 76.

szét képezik a gnómák,<sup>16</sup> amelyek a lírai kardaloknak is jellegzetes összetevői.<sup>17</sup> A tragédiák többségében így zárja le a kar a cselekményt, példaként említhetnénk az Euripidésznél igen gyakori aitológiai jellegű befejezéseket (*Médeia*, *Hippolitosz*), amelyek éppen a kollektív emlékezet létrehozásában és fenntartásában érdekeltek.<sup>18</sup> Az emlékezet folyamatossá tételében van kiemelkedő szerepe annak, hogy a kar a tragédiák többségében végig jelen van a színpadon, és fenyegetettsége ellenére sértetlen marad a játék folyamán.<sup>19</sup>

#### *A lírai kardal weöresi szövegtípusa: Anadyomené*

Weöres Sándor három korai kötete, *A teremtés dicsérete* (1938), a *Medúza* (1944) és az *Elysium*<sup>20</sup> esetében is megfigyelhető, hogy a kötetszerkezet, a könyv belső tagolódása és utalásrendszere egyaránt párbeszédet kíván folytatni a rituális funkciójú költői beszéd különböző kulturális hagyományaival.<sup>21</sup> A felvonultatott műfajok és beszéd-típusok repertoárja (áldozati ének, rege, óda, kardal, himnusz, elégia, siratóének, zsoltár, sírfelirat, gnóma, „biblikus kép”, epigramma és a többi) kísértetiesen emlékeztet Füst Milán *Változtatnod nem lehet* (1914) és *Az elmúlás kórusa* (1921) című kötetének beszédhelyzeteire. Rába György megkockáztatta azt a kijelentést, hogy Füst valamennyi költői szövege kardalként is értelmezhető.<sup>22</sup> Állítását a versmondatok többségének közlő, kijelentő dikciójával, a gnómák szerepeltetésével, a vallomáslíra hagyományával szembeforduló T/1. személy gyakori alkalmazásával és a cikluscímekkel kívánta alátámasztani. Bár a kardalok beszéd-típusa tulajdonképpen gyűjtő-fogalomként értendő, amely a himnusztól a siratóénekig számos lírai beszédformát foglal magában,<sup>23</sup> mégis túlzó általánosításnak kell tekintenünk ezt a kijelentést,

<sup>16</sup> Például EURIPIDÉSZ, *Médeia*, E. *összes drámái*, ford. DEVECSERI Gábor, HORVÁTH István Károly, JÁNOSY István et alii, Bp., Európa, 1984, 811–813, 816–818; SOPHPKLÉS, *Trakhszi nők*, ford. KARDOS László = *S. drámái*, ford. BABITS Mihály, DEVECSERI Gábor, HORVÁTH István Károly et alii, Bp., Magyar Helikon, 1970, 385–388, 588–589, 592–593, 723–724.

<sup>17</sup> Bruno GENTILI, *Introduzione = Dalla lirica corale*, i. m., 17.

<sup>18</sup> Erről bővebben lásd S. SCULLION, *Tradition and Invention in Euripidean Aetiology = Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, ed. M. J. CROPP, K. LEE, D. SANSONE, Urbana–Chicago, 1999–2000, 217–233.

<sup>19</sup> A fennmaradt tragédiák közül talán az egyetlen kivétel SZOPHOKLÉSZ *Aiasz* című darabja, ahol a tragédia közepén kivonul a kar.

<sup>20</sup> WEÖRES Sándor, *A teremtés dicsérete. Versek*, Pécs, Janus Pannonius Társaság, 1938; UÓ., *Medúza. Versek*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, é. n. [1944]; UÓ., *Elysium. Versek*, címlap: ILLÉS Árpád, Bp., Móricz Zsigmond, 1946. – A tanulmányban e korai kötetek szövegváltozatait és tördelését tekintetem irányadónak, mert a későbbi kiadásokban több ízben egyértelmű tördelési hibákkal, helyenként sorkihagyással is találkozunk. Ha a tanulmány nem jelzi, a legújabb kiadással egyebekben megegyezik a korai kötetekben közölt szövegváltozat.

<sup>21</sup> *A teremtés dicsérete* című kötet a *Biblikus képek, Ódák, Dalok, Glosszák (Régi bölcserekre, Epigrammák)*, *Két iker-szonett* elnevezésű ciklusokra tagolódik.

<sup>22</sup> „Füst egész lírájára érvényes beszédhelyzet valósul meg a »Kardalok« ciklusában, sőt, minden verse többé-kevésbé »kardal.«” (RÁBA György, *Füst Milán lírája mint az Ezeregyéjszaka utóhangja = Szellemek utcája. In memoriam Füst Milán*, szerk. KIS PINTÉR Imre, Bp., Nap, 1998, 298–99.)

<sup>23</sup> Bruno GENTILI, *Introduzione*, i. m., 12.

amely egyneműsíti a beszédformák sokféleségének ötvözetével és kontrasztjával dolgozó füstí költészet többek között Weöres poétikája felé mutató rétegzettségét. Rába megállapítása ugyanakkor a recepciótörténet meghatározó mozzanata, hiszen elsőként utal az általam is vizsgált poétikai tendenciára. Füst lírája kapcsán visszatérően idézték azt a megjegyzést, amelyet a költő az *Objektív kórus* verssorozatához mellékelte folyóiratbeli megjelenéskor, majd első kötetében is:<sup>24</sup>

E kórus alatt a drámai vers egy fajtát értem, amelyet az elképzelt kar vezetője társai zenekíséréte mellett elszavalna nagy tömeg nevében, tehát objektíven szólván.<sup>25</sup>

Hangsúlyozni kell, hogy ez a kommentár, amely valóban utal az énszerűség egységes képzetének felbontására,<sup>26</sup> olyan beszédhelyzetet tételez, amely különbözik a tragikus görög kardalok jelenleg feltételezett, fent vázolt előadásmódjától.

Weöres kísérletét a pindaroszi kólonok mintájára felépített metrikai konstrukciókra a *Theomachia* című dráma kórusaiban és korai köteteinek számos szövegében többek között Babits Mihály *Laodameia* című drámájának ritmikai kidolgozottsága inspirálta. A „lompos jambus” ellen folytatott harc metrikai kísérleteiben a harmincas évek végétől kezdődően kapcsolódott össze a görög kardalok által teremtett sajátos beszédhelyzettel. Babitsnak írta 1939 márciusában:

Mellesleg azzal is foglalkozom, hogy verselésemet fölszabadítsam a készen-kapott gépies ritmus-sémák alól és verseim ütemét magam készítsem a görög tragédia-kórusok módján.

Ez majdnem szűz terep; Mester Laodameiája jóformán az egyetlen útjelzőm és bázisom [...]<sup>27</sup>

Pindarosz ódáira és kardalaira Weöres Ungvárnémeti Tóth László költeményei kapcsán figyelt fel, amelyekkel Endrődi Sándor századfordulós szöveggyűjteményének köszönhetően kezd el behatóbban foglalkozni. Kézírással lemásolta a Nemzeti Múzeum könyvtárában Ungvárnémeti két fennmaradt verseskötetét,<sup>28</sup> és a költő 40-50 versének, valamint *Narissos* című drámájának újraközlését tervezte.<sup>29</sup> *Theomachia* című, korai drámájának parodoszában és sztaszimonjaiban is jól megfigyelhető a

---

<sup>24</sup> RÁBA György, *Füst Milán lírája mint az Ezeregyévszaka utóhangja*, i. m., 299; SCHEIN Gábor, *Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909–1927*, Bp., Akadémiai, 2006, 206. – Schein Gábor hívja fel a figyelmet annak jelentőségére, hogy ez a megjegyzés a *Szellemelek utcája* (1948) című kötetből már kimarad (I. m., 206.)

<sup>25</sup> FÜST Milán, *Objektív kórus*, Nyugat, 1910, I, 158–160; UÓ., *Változtatnod nem lehet. Verseik*, Bp., Athenaeum, 1914 (Modern Könyvtár), 41.

<sup>26</sup> SCHEIN Gábor, *Nevetők és boldogtalanok*, i. m., 38.

<sup>27</sup> WEÖRES Sándor levele Babits Mihálynak, 1939. március 17., Csöngé = W. S., *Egybegyűjtött levelek*, szerk. BATA Imre, NEMESKÉRI Erika, Bp., Pesti Szalon – Marfa Mediterrán, 1998, I, 217.

<sup>28</sup> UNGVÁR-NÉMETI TÓTH László *Versei*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1816; UÓ. *Görög versei. Magyar tolmácsolattal*, Pesten, Trattner János Tamás betűivel, 1818.

<sup>29</sup> „Tóth két könyvből mindössze csak két-két példány maradt országszerte, ezek a Nemzeti Múzeum könyvtárában vannak. Jórészt lemásoltam őket [...] kézirati hagyatékából Endrődi Sándor »A magyar költészet kincsesháza« című antológiában kiadta »Az istenülés dicsősége« című hatalmas pindaroszi ódát (ez az a vers, melyet Tóthtól először olvastam és amely figyelmessé tett rá). – Egyelőre, ha kapok rá kiadót, közrebocsátom Tóthtól a Narcissus-drámát és 40-50 válogatott verset.” (WEÖRES Sándor levele Fülep Lajosnak, 1944. február 2., Csöngé = W. S., *Egybegyűjtött levelek*, i. m., I., 437.)

kardalok dór rituális költészetből örökölt szerkezete és műfaji konvenciói,<sup>30</sup> mint például az E/1. és a T/1. személy váltakoztatása vagy az autoreferenciális megszólalások. A Weöres-dráma kardaljai énekelt kultikus aktusként értelmeződnek, versszakokra tagolódnak és válaszos szerkezetűek az ötödik századi Melanippidész megelőző dithürambosz-költészet hagyományának megfelelően.<sup>31</sup> Ha a *Medúza* és az *Elysium* költeményeinek azt a csoportját vizsgáljuk, ahol a beszéd reflektál önmön hangzóságára vagy megalkotottságára, jól látható, hogy a szövegek kizárólag zenei megnyilatkozásként értik önmagukat, énekhangként: „kél a dalunk tifeletek” (*Kar-ének*), „dalol Ung király [...] énekét”, „dalolja majd róluk otthon, távol [...]”, „téged kérlek az ének [...]”, „dalomat meghallgatod [...]”, „a sorsod akkor legszebb, / ha elszáll, mint az ének”<sup>32</sup> (*Rongyszőnyeg*, 69., 80., 85., 92., 120.) vagy hangszer hangjaként: „kereplőként űzöd körbe magad” (*Háromrészes ének*), „zsongó húr, mely nem rezeg!” (*Sugaras ének*), néhány, a gondolatmenet szempontjából kitüntetett esetben pedig egyszerre a tánc mozdulataiként és zeneként. Ez utóbbi alcsoport markánsnak tekinthető példái, amelyekkel a következőkben részletesebben foglalkozom: a *Sugaras ének* és a *Két zsolnár a Medúzából*, valamint az *Anadyomené az Elysium* című kötetből.<sup>33</sup>

Albert Henrichs, aki invenciózus és átfogó elemzést adott az attikai tragédiák azon kardalairól, amelyekben a kórus éneke reflektál saját előadásmódjára, kiemeli az általa vizsgált szövegek néhány olyan jellegzetességét, amelyek Weöres költészetének értelmezéséhez is értékes szempontokat nyújtanak.<sup>34</sup> Henrichs szerint a kardalok önreferenciális részletei teszik leginkább érzékelhetővé a kar összetett drámai identitását, vagyis hogy a kórustagok dionüszoszi önazonosságuknak megfelelően drámai karakterként és a rituális cselekmény részeseiként egyszerre vannak jelen a színpadon.<sup>35</sup> Mint korábban említettük, Claude Calame ezt a jelenséget poétikatörténeti szempontból magyarázza azt hangsúlyozván, hogy a rituális költészet poétikai jellegzetességei dominálnak ezekben a kardalrészletekben, és a lírai kardalok beszéd-típusának gyakori eljárásai, mint például a beszélők személyének váltakoztatása teszi lehetővé az autoreferencialitás módozatait.<sup>36</sup> A tragikus kardalok egy részében ennek meghatározó összetevője a hármas térszerkezet létrehozása. E szövegrészletek a kartáncot gyakran a dráma színhelyén és idején kívülre helyezik. Az *Oedipus király* 3. sztaszimonjában a thébai aggok kara korábbi rituális kétségeik helyszínét, az

<sup>30</sup> A kar megszólalásait a meloszköltészet tradíciója felől értelmezi: Claude CALAME, *Giochi di genere...*, i. m., 51.

<sup>31</sup> Bruno GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, i. m., 52.

<sup>32</sup> E szövegrészlet jelentőségét fokozza, hogy a *Rongyszőnyeg* ciklus és egyben a *Medúza* kötet utolsó soraként magára a ciklusra, de akár az egész kötet dikciójára vonatkozatható.

<sup>33</sup> További, itt részletesebben nem vizsgált példák a kötetekből: „Nimfa táncol, faun kering, /ájul száz alakban. / Vén kő nézi hallgatag / örök kárhozatban.” (*Rongyszőnyeg*, 18. ), „Táncol a Hold / fehér ingben.” (*Rongyszőnyeg*, 91.) „Oszlopok és csipkék mozdulatlan kő-vihara mindent elrejt, / tánc ki nem villan, fuvola és dobpergés ki nem hallatszik onnan.” (*Mennybemenetel*)

<sup>34</sup> Albert HENRICHS, „*Why Should I Dance?*”, i. m., 56–111.

<sup>35</sup> I. m., 60, 68, 70, 75, 86.

<sup>36</sup> Claude CALAME, *Giochi di genere...*, i. m., 51.

orchestrát a Kithairon hegyével cseréli fel, amelyet mint idilli dionüszoszi teret szólít meg E/2. személyben, hiszen Oedipus születésekor segítségére sietett: „Újra se telik a hold még, óh, Kithaeron / Völgye s téged fogunk énekelni, / Mert a te gyermeked / Oedipus király, / Anyja és dajkája voltál: / Táncsal ünnepelünk [...]”<sup>37</sup> (1088–1093.) Később, a thébai pásztor szavai nyomán Kithairon a Pannukhisz-ünnep helyett hirtelen a fájdalom terévé válik, kiteljesítve ezáltal azt az iróniát, amelyet az időhasználat kettőssége teremtett meg korábban, hiszen a kartáncot kísérő énekben felhangzó, reménybeli „holnap” a görög tragédiák időszerkezetének megfelelően itt is visszafordíthatatlanul későnek bizonyul.<sup>38</sup> Az *Antigoné* parodoszában a tragikus fordulat csomópontja szintén dionüszoszi meghatározottságú, az istent a kartáncba beavatóként szólítják meg, kéri, hogy vegye át éjszakai táncuk vezetését. A tér megkettőződésével a rituális identitások cseréjének bonyolult mintázata jön létre, hiszen ismét elmozdul a határ a kar és a hallgatóság, az isteni és halandó táncosok, a mítosz és a kultikus cselekmény között.<sup>39</sup> A Henrichs által felsorolt valamennyi példában, mint a *Trakhiszi nőkben*<sup>40</sup> vagy az *Aiaszban*<sup>41</sup> a fent jelzett poétikai eljárás a kar kettős, dionüszoszi identitásának megerősítésével jár együtt.<sup>42</sup>

Ezek a tematikai és poétikai jellegzetességek megfigyelhetőek a *Medúza* és az *Ehysium* kötetek lírai kardaljai és e beszéd típus emléket őrző költemények esetében, amelyek közül két, egymástól gyökeresen különböző szöveget vizsgálok a továbbiakban. Elsőként az *Anadyomené* című költemény értelmezését kísérem meg, amely feltehetően 1944 tavaszán keletkezett,<sup>43</sup> nyomtatásban először az *Ehysiumban* jelent meg a kötet negyedik szövegeként, szűkebb kontextusát a *Tavaszi-ünnep előestéje, az Áldozati táblák, a Meghalni és a Mennyegzői kar* alkotja, s ezt a szöveggörnyezetet megőrzik *A hallgatás tornya* és az *Egybegyűjtött írások* kiadásai is. A legszorosabb kapcsolat a felsorolt költői szövegek közül a *Meghalni* című verssel tételezhető, amely a későbbi kiadásokban már közvetlenül megelőzi, mintegy bevezeti a nagyobb kompozíciót.

Az *Anadyomené* tagolását és metrikáját a görög kardalhatárgyomány határozza meg, a három, 10-10 soros strófapárt 8 soros epódoszok zárják. A szöveg egyedülálló jellegzetessége Weöres kardaljai között, hogy a három strófapár metrikai képlete kisebb módosításokat leszámítva egymással is megegyezik, így ritmikailag egy egységet alkotnak, hasonlóképpen, mint a műfaji konvencióknak megfelelően szintén megközelítőleg azonos ritmikájú három epódosz. A pindaroszi kardalok beszédmódját

---

<sup>37</sup> Az *Oedipus király* részleteit a következő kiadásból idézem: SZOPHOKLÉSZ *Drámái*, ford. BABITS Mihály et alii, Bp., Osiris, 2004 (Osiris Klasszikusok).

<sup>38</sup> Lásd Albert HENRICHS, „Why Should I Dance?”, i. m., 71–73. – Babits Mihály fordításában a *hegy* helyett *völgy* szerepel, s a *holnap* mint jellegzetes időhatározó szó elmarad a szövegből.

<sup>39</sup> I. m., 76.

<sup>40</sup> I. m., 81.

<sup>41</sup> I. m., 74–75.

<sup>42</sup> I. m., 72.

<sup>43</sup> Fülep Lajosnak írt levelében Weöres beszámol arról, hogy a *Magyar Csillag* betiltása miatt nem jelenhetett meg *Két dithyrambos* című verse. (WEÖRES Sándor levele Fülep Lajosnak, 1946. április 26.) Feltehetően ezzel együtt közölték volna az *Anadyomené* és az *Ungvárnémeti Tóth László emlékére* című költeményeket is. (Vö. WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött levelek*, i. m., I., 473, 54. lábjegyzet.)

idézi, hogy a szöveg tartalmi tagolása határozottan eltér a verssorok tördelésétől, ugyanis a sorvégek több mint 40%-ában a szintagmákat felbontó enjambement-okat találunk. A 2. strófa Anadyomené táncát jeleníti meg, aki karvezetőként tanítja a tánc mozdulatait a szörnyek csapatának. E tükörszerkezetet a strófa és antistrófa metrikai szimmetriája teszi teljessé. Ez a két szakasz olvasható akár direkt utalásként is Aphrodité vagy más források szerint Apollón tiszteletére lejtett darutáncra, amely tekerdő mozdulataival a labirintusból való szabadulás emlékét is őrizi. Mind Ungvárnémeti, mind Kerényi kitérnek az ókori szerzők nyomán e szokás értelmezésére, sőt, Ungvárnémeti arra is utal, hogy a görögök a kardal mítikus eredetként tartják számon ezt az ünnepi mozdulatsort, hiszen a karvezető e táncban háromszor fordul meg, amely megfeleltethető a strófa, antistrófa és epódosz hármasságának.<sup>44</sup>

Az ókori lírai és tragikus kardalokhoz hasonlóan a szövegben gyakoriak a gnómák<sup>45</sup>, az utolsó mint (hangzó vagy leírt) szövegre a költemény metapoétikusan visszautal, tanító igényét hangsúlyozandó: „bontsd ki szívedben e tíz szót s kivirúl / benned a világ jegyese”. A „tíz szó” természetesen utalhat nem csak a megelőző, 10 szóból álló sorra, hanem a 3. antistrófa 10 sorára vagy akár a hat 10 soros egység bármelyikére, s a megszólított lehet akár a korábbi beszélő is. E felszólítás azonban mindenképp megtöri és átalakítja a költemény korábban egységesen leíró jellegét és (az aposztrophénak köszönhetően) a szöveg lezárásakor egy E/2. személyű, elkülönülő megszólítottat hoz létre. Sajátos feszültségben áll ez a két sor nem csak a költemény korábbi szakaszainak beszédhelyzetével, hanem a 2. epódosz és a 3. strófa kijelentésével is, amelyek szerint a „messzi menyasszony” látványára azok érdemesek, akik önerejükől megszabadulnak a vak harctól és keserű rögtől, hogy immár nem aktorként „áradhassanak” víg ölelésébe, ezáltal részesülve a szerelem és üresség, láz és közöny azonosságának tapasztalásából. Az idézett felszólítás azonban ismét aktív, személyes tudati cselekvésre buzdít a térszerkezet megfordításával és az E/2. személy jelzésével, eszerint a „[...] ki a forgó tájról csak egyetlen / rátapadó porszemet is visel még: / nem bírja e telt csodát” belső kiüresedését a személyes tudat és aktivitás jövőbeli visszanyerése kell, hogy kövesse.

A költemény kommunikációs helyzetének összetettségét mutatja, hogy nehezen válaszolható meg az a kérdés, honnan és ki szemléli a látványt, és ki számol be róla. A „telt csoda” ugyanis mindenekelőtt vizuális és csak másodsorban auditív jelenségként érzékelhető a szöveg szerint, szemlélői azonban „vakxi szemek”, valamint azok, akik a „forgó táj egyetlen porszemé”-től is mentesek, erre az állapotra azonban csak a határozatlan jövőben kerülhet sor: „[...] bontsd ki szívedben e tíz szót s kivirúl / benned a világ jegyese”. Az elrejtőzés és megmutatkozás, hiány és birtoklás

---

<sup>44</sup> UNGVÁRNÉMETI TÓTH László, *A' Költőnek remekpéldáiról, különösen Pindarról, 's Pindarnak Versmértékéről* = U. T. L. *Művei*, szerk. MERÉNYI Annamária, TÓTH Sándor Attila, Bp., Universitas, 2008 (RMKT XVIII. század, IX), 513; KERÉNYI Károly, *Prótagonos Koré* = Uő., *Halbatatlanság és Apollón-vallás. Ókortudományi tanulmányok 1918–1943*, ford. KÖVENDI Dénes, SZERB Antal, TATÁR György, Bp., Magvető, 1984, 453.

<sup>45</sup> például: „...mert a Szép parancsa: teljes öröm! / és akihez boru férhet, / koldus marad.”; „Nem mindent illet a tűz és / mindenre világol a fény...”, stb.



csábító kettősét a szörnyek táncával vezeti be a szöveg a második antistrófában: „A szörnyek / már vele ropják – düledt hasuak, / ágas-bogasak, szikarak, / lábatlanok – és kegyetlen / szemük kimeresztve, bővületben / trombitálnak: Elérhetetlen! / Míg messze kering az imádott, / a vad testek kacagó // messzi menyasszonya: mindannyiuké!<sup>46</sup>

A „szemük kimeresztve” szókapcsolat arra enged következtetni, hogy a táncosok sem jutnak el az isteni látására, csak roppant erőfeszítéssel kutatják a látványt. A harmadik strófa bűjóska-játékként olvassa ezt az egyenlőtlen, sok tekintetben humoros karakterű küzdelmet: „mindenben az ő szeme játszik / és mindenből kihajol, / tarkaságba csalja a lompos rögöt”, sajátos szimmetriát építve ezáltal a nyitó kép kronoszi tettével: „Mint a lázadó, lapul és hirtelen / vágat elő az égi / törvény maga is. Orvul / támad a tiszta láng, mert a homály / nem tudja, hogy őt idézi.” A tíz soros egységek megegyező ritmikája még inkább aláhúzza a párhuzamot a két megnyilvánulási forma között. A költemény nem használ tulajdonneveket, a cím is egy tulajdonságot jelöl, a görög szó jelentése ’felmerülő, felmerült’, a görögök számára Aphrodité egyik állandó jelzője, amely keletkezésének történetében ragadja meg isteni voltát, a vízből kiemelkedő isteni szépségű meztelen test látványában, amely halandó számára szemlélhetetlen és ezért elbeszélhetetlen is egyben. Úgy gondolom, a szöveg az isteninek abból a felfogásából indul ki, amelyet Kerényi Károly a homéroszi himnuszok első magyar nyelvű kiadásának bevezetőjében fogalmaz meg:

Ha örök alakoknak, nagy világválóságoknak fogjuk fel, akkor értjük meg őket legkönnyebben. [...] Olyan képletekhez hasonlíthatnók őket leginkább, amelyek iszonyú világerők egyensúlyát fejezik ki élesen és világosan. Képletekhez, melyek a világot minden egyes nézletében mintegy *határhelyzetben* ragadják meg [...] világaspektusok, önmagukban azonban egész világok, amelyeknek ismét aspektusaik vannak, ellentétes aspektusaik is, mivel ennyire ellentétes valóságokat tart szerkezetük egyensúlyban.<sup>47</sup>

Ezt az olvasatot erősítik meg az ellentétpárok, amelyekre a szöveg épül, így a *lázadó* és a *törvény*, az *orv* és *tiszta*, továbbá az *Iszonyat* (25.) és a *Szép* (39.) nagybetűs fogalmainak kettőse, amelybe az *Elysium*-beli szövegváltozatban harmadikként az „Elérhetetlen!” felkiáltás kapcsolódik.<sup>48</sup> (A későbbi szövegvariánsok ezt a jelzőt már kisbetűvel írják.) A vers értelmezhető egymást folyamatszerűen követő látványok sorozataként, amelyek történeté állnak össze, hasonlóan ahhoz, ahogyan Lator László interpretálta a szöveget.<sup>49</sup> Én összetettebbnek látom a szöveg időstruktúráját, amely az igeidők és időhatározók sajátos használatával, a párhuzamos mondatstruktúrákkal és ismétlésekkel véleményem szerint az ósmitológiai pillanat egységének érzékeltetésére tesz kísérletet, amikor „a nemző és a nemzett a víz méhében azonos

<sup>46</sup> A WEÖRES Sándor *Egybegyűjtött költemények* (szerk. STEINERT Ágota, Bp., Helikon, 2013) I. kötete hibásan tördeli a 43–44. sort, amelyre egyik korábbi szövegkiadásban sem találunk példát: „ágas-bogasak, szikarak, lábatlanok – és / kegyetlen / szemük kimeresztve, bővületben”.

<sup>47</sup> KERÉNYI Károly, *Prótagonos Koré*, i. m., 428–429. (Kiemelés az eredetiben.)

<sup>48</sup> WEÖRES Sándor, *Elysium*, i. m., 10–12.

<sup>49</sup> LATOR László, *Érthetetlen?*, *Mozgó Világ*, 1992/12, 110–113.

volt”<sup>50</sup>. Devecseri Gábor éppen a homéroszi himnuszok kapcsán hangsúlyozza, hogy az általa fordított költemények állandó jelzőikkel érzékeltetik a mítoszok időtlenségét.<sup>51</sup> Weöres szövegében Anadyomené hol asszony (21.), hol menyasszony (49.), hol pedig gyerekként néz (80.). A költemény, amelynek címe éppen egy epitheton ornans, mindvégig jelen időt használ, kapcsolatos mellékmondatokból épül fel, ahol az időviszonyok többnyire jelöletlenül maradnak. A *mikor* időhatározó szó egyértelműen egyidejűséget jelez (32. sor), a *míg* határozó azonban (11., 47.) egyszerre olvasható ’miközben, mialatt’ jelentéssel párhuzamosan lefolyó események jelzéseként valamint ’egészen addig, amíg’ jelentéssel egy folyamat végpontjaként:

s már a vaksi szemek csokrokként rejtőznek a kétfele-hajló híg rengés kapcsai közt,	szemük kimeresztve, bűvöletben trombitálnak: Elérhetetlen! Míg szerte-kering az imádot, a vad testek kacagó
míg hűvös torony kel a párkánytalan úrbe s gyűrűzve omlik széjjel[...]	messzi menyasszonya: mindannyiuké!
(8–13.)	(45–49.)

Feltűnő, hogy az idézett szövegrészekben a vizsgált határozó egymástól különböző interpretációi éppen az isteni látványtól való elzártág (egyidejűség) vagy a látványból való részesülés mellett foglalnak állást (folyamat végpontja), de akár meg is tarthatják a sorokat e kettő közötti határvonalon. Egyetlen helyen alkalmazza a szöveg a rákövetkezőt is kifejező *majd* időhatározót a cím jelzőjét kibontva: „És a higany-csapású / hullám s a kusza-kezdű / lég: szelíd, éhes állat mikor ő / mozdítja világos arcát, / majd termete józanul / és mégis alélva tárul” (30–35.). de a szöveggörnyezet a határozószó másik jelentését is megengedi, amely a határozatlan jövőbe helyezi a feltárulkozás pillanatát. Ugyanez mondható el az 52. sor „míg végre” szerkezetéről. A *már* határozószó két előfordulása (8., 42.) pedig olyan eseményre, cselekedetre utal, amely a jelenben fennáll, de kezdete nincsen megjelölve. Itt érdemes ismét Kerényi bevezetőjét idézni:

Aphrodité [...] a *batár* aközött, ami még nem ez (csak vágy, de nem lét a szépségben) és aközött, ami már nem ez (hanem például: termékenység).<sup>52</sup>

A párhuzamos mondat szerkesztés és az alany részleges azonossága jelzi a következő sorok kapcsolatát:

Mint a lázadó, lapul és hirtelen / vágat elő az égi / törvény maga is. Orvul / támad (1–3.)

<sup>50</sup> KERÉNYI Károly, *Prótoponos Koré*, i. m., 427.

<sup>51</sup> „A homéroszi himnuszban Hermés már az első nap Ἀρσιφόντης, pedig milyen messze van még az a tette, mely ezt a nevet megszerzi neki. Messze van és mégis jelen van, mert a mítoszok nem időben, egymás után történnek, hanem egyszerűen vannak. A gyermek, az ifjú és a szakállas Dionysos egyszerre νεώτατος καὶ πρεσβύτατος, külön-külön megidézhető és egy személy.” (KALLIMACHOS *Himnuszai. Görögül és magyarul*, bevez. KERÉNYI Károly, ford., utószó DEVECSERI Gábor, Bp., Officina, 1943, 101.)

<sup>52</sup> KERÉNYI Károly, *Prótoponos Koré*, i. m., 470. Kerényi itt visszautal saját korábbi, Szigetben publikált tanulmányára.

kit az arany csendü törvény, / mint fűrge kalandor, / alattomosan /szöktet ki (26–28)

kit a nagy törvény, a kopár haragú, / mint ifju vitéz, ringat szeliden” (88–89.)

E sorok lineáris egymásutánja, ha úgy tetszik, a költemény végére egységes narratívát épít ki, a „nyügös rengéstől rablott, a sudár” (79.) Perszephóné elrablásának történetét, amely magában foglalja Uranosz megcsonkíttatásának, Perszephóné elrablásának drámáját és Aprodité születésének elbeszélését. Ezt az interpretációs eljárást hajtja végre, egészen más eszközökkel, Kerényi Károly idézett tanulmánya, a *Prótozonos Koré* is, amely hangsúlyozza, hogy az eleusziszi misztériumokon megjelenítették Aphrodité születését.<sup>53</sup> E történetek a sajátos időkezelésnek köszönhetően Weöresnél is úgy szólnak meg, hogy az istenek eszmeként, ideaként világnak fel, és nem valami másból jönnek fokozatosan létre.<sup>54</sup>

### *A lírai kardal beszéd típusa és az Aggok a lakodalmon*

Füst Milán *Aggok a lakodalmon* című tragédiája a Nyugatbeli megjelenést követően a *Változtatnod nem lehet* című kötet lezáró szövegeként látott napvilágot.<sup>55</sup> Bár a könyv szerkezete műfaji csoportosításra épül, az ódák, epodoszok, kardalok és elégiák ciklusainak sorát lezáró tragédia a lírai és drámai szövegtípusok közötti folytonosságra hívja fel a figyelmet, amelyet a *Válogatott versek* tovább radikalizál. Itt jelenik meg ugyanis a *Részlet az „Aggok a lakodalmon” című verses színdarabból: Kajetán beszéde a Királyhoz* című szöveg,<sup>56</sup> amely a vizsgált kérdésben pretextusával többszörös ironikus játékba bocsátkozik: a korábbi műfajmegjelölést (*sorstragédia*) a *verses színdarab* megnevezés váltja fel, s a közölt szöveg a címet meghazudtolva valójában nem részlete, hanem átírása a korábbi monológnak. Weöres kitüntetett figyelemmel kísért e két szöveg viszonyát, szóbeli javaslatát a teljes tragédia hasonló átírására, mint amelyet a részlet kapcsán Füst végrehajtott, fél éven belül négyszer ismételte meg levélben:

[...] van Veled kapcsolatban egy rögeszmém – régi rögeszmém, amiről beszéltem már, de hátha elfelejtetted. Remek volna, ha a teljes „Aggok a lakodalmon”-t átírnád úgy, ahogy egyik részével (a „Felség, aggok vagyunk, mint látható” kezdetével) megtetted. A régi, egyszerűbb és új, dússzövévű „Aggok a lakodalmon” olyan pompásan illeszkedne egymás mellé, hogy szinte már nem is embernek való.<sup>57</sup>

Végül csak a prologus minimális átdolgozására és önálló szöveggé váló újraközlésre került sor a *Szellemelek utcaja* című kötetből kezdődően. A tragédia megfelelő részletét

<sup>53</sup> *I. m.*, 466.

<sup>54</sup> *I. m.*, 429.

<sup>55</sup> FÜST Milán, *Változtatnod nem lehet*, Bp., Athenaeum, 1914, 71–123.

<sup>56</sup> FÜST Milán *válogatott versei*, Bp., Nyugat, 1934.

<sup>57</sup> WEÖRES Sándor levele Füst Milánnak, Pécs, 1942., június 22. = W. S., *Egybegyűjtött levelek*, i. m., II, 246; WEÖRES Sándor levele Füst Milánnak, 1942. július 4., Pécs = *I. m.*, 248; Weöres Sándor levele Füst Milánnak, 1942. október 3., Pécs = *I. m.*, 249; Weöres Sándor levele Füst Milánnak, 1942. október 20. = *I. m.*, 251.

és a verseskötetben publikált szöveget összevetve a különbségek szembetűnők.<sup>58</sup> A sorok szótagszáma jelentősen megnő, a második változat kezdősorainak bővítései a színpadias látvány megteremtésére irányulnak, az „aggok vagyunk, mint látható” betéttel már az első sorban művi jelleget kölcsönözve a szövegnek, amelynek tér- és időviszonyai sokkal összetettebbé válnak. A színpadi játékra, az arméniai múltra és a vándorlásra vonatkozó, hol átfedésbe, hol egymással ellentmondásba kerülő névmási utalások a szövegen kívül lokalizálhatatlanná teszik azt, amire a színpadi változatban a király kérdése vonatkozott („Aggastyán, hogy hínak és honnan származol?”), hiszen a deixisek a szöveg által megteremtett látvány jelenvalóságát állítják, majd a költemény több ízben bejelenti, hogy mindez már lezárt, hozzáférhetetlen, vagyis csak a beszéd erejéig jött létre (a kiemelések tőlem – B. M.): „Király, csodás *e* táj” és „De miért is szólni *minderről*, hisz vége van.” Ezt a feszültséget sűríti magába az „*e* messzi világ” szintagmája, a két bővítmény ellentétével.

A korábbi szövegváltozatban a gyermekkorhoz kapcsolt Arménia került szembe az aggok jelenével és az új hazával, amely a dráma egészében is érvényesülő szembeállításához, az öregségnek és a fiatalságnak a metaforarendszeréhez kapcsolódik. Az átírásban ez a kettősség kiegészül az ifjúsághoz kapcsolt vándorlás időszakával, amely hol a jelenhez tartozónak bizonyul, hol elhatárolódik az agg kortól. A vándorlás a jelenre is kiterjesztett állapot a „S hogy mit várunk *e* tartós éjszakában még? – azt nem tudom. / Nehéz a vándor sorsa, nagy Király!” és az „Ezt bezzeg megtanultuk akkor vándorok.” sorokban, míg ugyanitt a *túlérett gyümölcs* metaforája a várakozáshoz és mozdulatlansághoz kapcsolja a beszélő jelenét:

„Bizony, szegény lelkünk elszakadt az ágról, amely hordozá s akár a túlérett gyümölcs,  
Amely egy éjszakán lehull és már csak önmagának van és vár... sötétben ilykép rejtözünk  
S hogy mit várunk *e* tartós éjszakában még? – azt nem tudom.”

A „Téboly volt *e* lét nekünk!” deixise Arméniához hasonlóan a szövegben lokalizálja a vándorlás időszakát. Weöres költészete felől és a kardal kapcsán korábban összefoglaltak nyomán a bővítményben még inkább szembetűnő, hogy a színpadi változatban a király E/2. személyben megfogalmazott kérdésére a válasz Kajetán szájából T/1. személyben fogalmazódik meg, és ezt a későbbi változat is megőrzi. A „Gazdák mi nem voltunk sosem.” sor, amely a költeményben a gyümölcsmetaforával és a gaz (egész emberiségre kiterjesztett) metaforájával áll szemben, külön felhívja a figyelmet arra, hogy a vándorlás időszakának elbeszélésében Kajetán és Bohemund csak átmenetileg személyek, akik céltalanul bolyonganak, és hangsúlyozottan nem alakítói az eseményeknek („De mint átkozottak jártunk-keltünk, elmerülve, sóhajtozva, ögyelegtünk, hízelegtünk[...]”), sokkal inkább természeti folyamatokként, tárgyakként léteznek:

Voltunk megváltó vidámság kietlen pusztaságokon,  
Vagy másutt: lenge, könnyű tűz, mely nyomtalan vonúl...  
[...]

---

<sup>58</sup> Az általam használt szövegkiadások: *FÜST Milán összes drámái*, szerk. PETRÁNYI Ilona, Bp., Fekete Sas, 1996; *FÜST Milán összes versei*, szerk., utószó ZSOLDOS Sándor, Bp., Fekete Sas, 1997, 65–67.

akár az épülőben lévő városok, feltúrt utak,  
Mi olyanok valánk, hogy csak jövőt akartunk, semmi mást és elfeledtük érte napjaink

Ez utóbbi idézetben az „épülőben levő város” és a már „feltúrt utak” kettőssége ismét olyan sűrűsödési pont a költeményben, amely a szöveg saját működésére reflektál, a hiperbatonok, zeugmák és csonka mondatok sokaságára, és egyúttal a beszélt ismételtén átíródó, személytelen, összetett térbeli látványként hozza létre. Ezt viszi tovább a dráma (későbbi) eseményeire utaló zárókép, ahol Kajetán és Bohemund az öngyilkosok nyugtalan lényében ismernek önmagukra.

A gondolatmenet szempontjából kitüntetett jelentőséggel bír, hogy az idézett részlet számos olyan jellemzőt mutat fel, amely az *Aggok a lakodalmon* lírai drámájának egészére is érvényesnek látszik. Kajetán és Bohemund ugyanis nem csak beszédmódjukat, hanem dramaturgiai szerepüket tekintve is igen közel állnak az attikai tragédiák kórusaihoz, archaizáló, kevert nyelvből felépülő megnyilatkozásaik ismételtén a gyászdal felé tartanak, holott a dráma szereplőiként nászdalokat kellene írniuk. A sorstragédia kiírta magából azokat a nyomokat, amelyek a tragédia metafizikus koncepciójához vezethetnének, a dráma cselekményessége nem tematikus, hanem nyelvi eredetű.<sup>59</sup> Ez a jellegzetessége, mint Schein Gábor rámutat, a szimbolizmus színházi eszményéhez kapcsolódik és a posztdramatikus színház wilsoni és grüberi irányának előkészítőjeként is értelmezhető.<sup>60</sup>

Az *Aggok a lakodalmon* és idézett részletének átírása számos vonatkozásában kapcsolódik a *Változtatnod nem lehet* görögységkonceptiójához, ahol az önmagára reflektáló költői nyelv színpadi beszédként jön létre, és önnön történetiségének hangsúlyozásával egyúttal láthatóvá teszi a törést az egymást átjáró archaikus és modern kérdésekben.<sup>61</sup> Weöres Sándor *Sugaras ének* és *Két zsoldár* című költeményeinek kapcsolatában és poétikájában jól érzékelhetőek a füstí poétika és görögységfelfogás nyomai, s habár a *Medúza* című kötetben olvashatóak, az egyelőre kísérleti irány meghatározóbb összetevője lesz majd az ötvenes évek weöresi görögségverseinek, mint az *Elysium* kötet *Anadyomené*-típusú költeményei. Ezzel összefüggésben a kidolgozott, a kardal hagyományhoz kapcsolódni kívánó, egységes ritmikát *A hallgatás tornyában* felváltja majd az önnön előképeire már csak emlékfoslányként tekintő, kevert metrika, amely rövidebb- hosszabb betétekként alkalmazza csak a görög kórusoknak tulajdonított hangzásvilágot.

### *Polyrhythmia*

A *Medúza* kötet *Két zsoldár* című költeménye ugyan címevel a zsidó kultúra zenés-táncos költeményeihez kapcsolódik, de ez a műfajmeghatározás inkább feszültséget generál a vers szövegével, mintsem hogy értelmező funkciója lenne. A költemény a kötet második ciklusának, a *Polyrhythmia*ának a tagja, egy olyan verssorozatnak, amely-

<sup>59</sup> SCHEIN Gábor, *Nevetők és boldogtalanok*, i. m., 192–197, 206.

<sup>60</sup> I. m., 207.

<sup>61</sup> I. m., 208.

nek darabjai saját szöveg és nyersfordítás, vallomásos beszéd és a személyes megszólalás feltételeinek kiiktatása, prózai és verses műfajok feszültségének játéktérben szólnak meg. Ebbe a vibráló, az újraközlések során folyamatosan változó összetételű szövegtérbe olyan költeményeket helyez el a kötet, amelyek úgy utalnak önmön eredetükre, hogy egyúttal rögzíthetetlenek, fiktívnek mutatják azt: legyen szó szövegek intertextuális kapcsolódásáról (akár a kötetben belül), életrajzi szerzőről, műfajmodellről vagy metrikai alakzatról. A ciklus költeményeinek összetett működés módját a következőkben a *Két zsoldár* című vers szövegváltozatainak értelmezése nyomán vizsgálom. E költeményt poétikai szempontból nem sorolom a *Medúza* legsikerültebb darabjai közé, jelentős állomásnak tekintem azonban abban a kísérletezésben, amely a beszélő(k) és a megszólított(ak) térbeli pozicionálása, mozgásban tartása, identifikálhatósága valamint személyes illetve személytelen mivoltuk közötti vibrálás kapcsán figyelhető meg a *Medúza* és az *Elysium* című kötetek számos további szövegében.

(*Szövegváltozatok játéka*) A *Polyrhythmia* című verssorozat az első publikáció alkalmával<sup>62</sup> még a *Nyersfordítások egy képzelt idegen költőtől* alcímmel jelenik meg, amely a kötet későbbiek során módosított címével (*Weöress Sándor versei*) együtt olyan próza-vers-ciklusként olvastatja a szövegeket, mint amelyek egy férfi három életszakasza köré szerveződve önarcképet rajzolnak ki. Nem is csak a költemények szövegtípusát vagy műfaját kijelölő metatextuális utalások gyakorisága a feltűnő ebben a szövegváltozatban,<sup>63</sup> hanem a szövegek metrikai megformáltságára vonatkozó ellentmondások a fő- és az alcím (*versei*, illetve *nyersfordítások*), továbbá az alcím és a szövegek közötti kapcsolatokat teremtő műfajmegjelölések között (*nyersfordítások*, illetve *lírai részlet*, *verses önéletrajz*, *eposz*, *dal-sorozat*). Ezt a játékot űzi a folyóiratbeli közlést megelőzően a Fülep Lajosnak elküldött versekhez mellékelte levél is, amely szerint a prózaversek egy-egy fiktív, „igen bonyolult” „eredeti forma” nyomait őrzik, és együttesen egy férfi idealizált önarcképet rajzolják ki.<sup>64</sup> A *Medúza* kötetben már alcím nélkül, *Polyrhythmia* címen jelenik meg a szövegegyüttes, majd ez a cím az *Egybegyűjtött írások*ban egy másik verscsoport élére kerül, az általam vizsgált, folyamatosan változó korpusz pedig a költemények sorrendjének módosításával a *Medusa*-ciklus tipográfiai el nem különített részét képezi.<sup>65</sup> Ha mi is bekapcsolódnánk e játékba, a

<sup>62</sup> WEÖRESS Sándor *versei* (sic!), [Kolozsvar], Termés, 1943/tél, 34–40.

<sup>63</sup> Mindhárom periódushoz kapcsolódik egy-egy *dal-sorozat*: *Két vers egy ifjúkori dal-sorozatból*, *Két vers egy férfikori dal-sorozatból*, *Három vers egy öregkori dal-sorozatból*; további példák: *Lírai részlet egy verses önéletrajzból*, *Lírai részlet egy eposzból*.

<sup>64</sup> „Most végeztem be egy versciklust, melynek címe: »Nyersfordítások egy képzelt idegen költőtől«. Próza-versek, melyeken átdereng egy-egy fiktív, »eredeti forma«, többnyire igen bonyolult formák. Az egész sorozat egyébként holmi idealizált önarckép: formalisztikus és tájékozódó »ifjúkori versek«, misztikus mámorú, istenes-himnikus »férfikori versek« és Istennel megtörtén beszélgető, alázatos »öregkori versek«. Ha szabad, elküldöm az egészet.” (WEÖRESS Sándor levele Fülep Lajosnak, 1942. december 9., Pécs = W. S., *Egybegyűjtött levelek*, i. m., I., 435.)

<sup>65</sup> A *Medúza* kötetben olvasható ciklussal összevetve az *Egybegyűjtött írások* kiadásaiban publikált változatokat látható, hogy a ciklust alkotó versek címének és szövegének kisebb módosításain túl a költemények sorrendje is változik, továbbá hogy a *Sugaras ének* című költemény bekerül a sorozatba.

Termésbéli alcím nyomán még azt is mondhatnánk, hogy a *Medúzában* közölt *Két zsoldtár* II. szövegtömbje az „eredeti formát” adó, szintén a *Medúzában* olvasható *Sugaras ének* nyersfordítása,<sup>66</sup> hiszen nem csak a második versszak keresett, nehézkes, már-már parodisztikus lezárása mutat ebbe az interpretációs irányba, de a két szöveg szerkezetének, tördelésének szembetűnő hasonlósága is. Minden egyes sor kis módosulással kerül át a másik szövegbe, szinonimapárokra, finom jelentésmódosulásokra figyelhet fel az olvasó. A sorok bővítése természetesen ritmizált betétekkel történik, azzal a technikával, ahogyan a ciklus költeményei illesztenek montázszerűen egymás mellé ritmus- és kólontöredékeket. Az *Egybegyűjtött írások* a két szöveg viszonyára, esetleges hierarchiájára és interpretációjára vonatkozóan a *Medúzától* eltérő ajánlatot tesz, itt a *Sugaras ének* közvetlenül a *Két zsoldtár* után olvasható, kiemelve a korábbi kötetkompozíciónak köszönhetően rejtett intertextuális kapcsolatot:

Majd ha minden félhomályt  
kizár lényed karimája  
a szilárd  
teljes-létezést ragadd meg, mely valóddal  
eggyé-áldja  
semmi előtt ki nem bomló önmagát.

Őbenne az akarat  
mozgás nélkül és egyszerre szánt-arat;  
mozdulatlan áramlása irány nélkül száll  
mindenre,  
közelebből, mint magadhoz ten-magad.

Zsongó húr, mely nem rezeg!  
láng, kívül a lángoláson!  
torz beteg  
hozzá mérten az üres tér – és az idő durva  
vászon –  
s dadogók a morzsolódó nagy hegyek.

(*Sugaras ének*)

II.  
Ki letisztítottad sorsod pereméről  
a homályos, soha el nem készülő dolgokat,  
ragadd meg  
amit a mag kínál, veled eggyé ötvözve  
semmi előtt ki nem táruló önmagát.

Benne a vibrálás  
mozdulatlan és sugárzása nem  
irányul bizony  
sehonnan sehova, mindent átszó, mindenhez  
egyenlőn közel, végtelenszer közelebb,  
mint te önmagadhoz.

Körülményen kívüli láng,  
résztelenül ütemeződő láng!  
az ő keletkezetlen  
mivoltában foglaltatik a nem-alvó!  
a morzsolódó hegyek csak körötte dadognak.

(*Két zsoldtár*)

(*Műfajmodellek, beszédhelyzet*) Az első versszak E/2. személyű aposztrophéja („ragadd meg”) mindkét szöveg esetében akár önmegszólításként, akár a beszélőn kívül tételezett megszólítottához intézett tanításként is értelmezhető. A beszédhelyzet a korábbiak kettősségében is tételezhető, még akkor is, ha a *Medúzában* közölt *Két zsoldtár*

<sup>66</sup>A *Medúza* kötetben a *Sugaras ének* az első, cím nélküli versciklus hetedik darabja, a *Két zsoldtár* pedig a második, *Polyrhythmia* ciklusnak szintén hetedik költeményeként olvasható (WEÖRES Sándor, *Medúza*, i. m., 21, 40–41.).

esetében az E/2. személyt a ciklus megelőző szövegének (*Egy szép leány halálára*) címzettjére vonatkoztatjuk: „nézésed csillagokig hatolt [...] Fény voltál, mely maga köré / hinti valóját és nem homály, mely magába süpped”. Ettől a referenciától a szövegek sorrendjének a megváltoztatásával az *Egybegyűjtött írások* már elmozdítja az olvasót. A *Termésbeli* cím, a *Két vers egy férfikori dal-sorozatból* a *Medúzától* kezdve *Két zsolttárra* módosul, ezáltal újabb beszédhelyzetet jelezve. Az ószövetségi zsolttárakban ugyanis az E/2. személyű felszólítások címzettje legtöbbször Isten, tanító jellegű szövegek igen ritkán szólalnak meg ebben a beszédhelyzetben, bár találunk rá példát.<sup>67</sup> Ha a *Polyrhythmia* cikluscím felől közelítjük meg a költemények beszédhelyzetét, akkor inkább a görög drámák kardalait kell modellként szemügyre vennünk, ahol az istenek és a szereplők megszólításán túl (igen ritkán) az exodikon közvetíthet E/2. személyben tanításokat a hallgatósághoz,<sup>68</sup> a beszélőt (énekest) azonban ezekben az esetekben nem egyetlen személy, hanem az egész kar hangjaként kell hallanunk. A *Sugaras ének* szövegében az E/2. személyű személyragok („lényed”, „valóddal”, „magadhoz”, „ten-magad”) olyan sorozatot hoznak létre, amely a megszólítottat a mind intenzívebb önreflexió felé mozdítja. Az utolsó versszakban a vers kísérletet tesz arra, hogy olyan hangot találjon, amely nem különíti el az E/2. személyű megszólítottat a leírás E/3. személyű tárgyától: a személyragok eltűnnek, a szövegrész metaforák viszonyaként jön létre, és egyetlen tagadó ige, a (nem) „rezeg” köré rendeződik. Ezt készíti elő a két alanyváltás a szöveg első versszakában, míg a *Két zsolttár* esetében a beszélő és az E/3. személy kilétét, elkülöníthetőségét érintő bizonytalanságot elsősorban az I. szövegtömbbel való kapcsolatteremtés dilemmáinak köszönhetjük:

I.

Csillagok, csillagok,  
tüzek és tűztartó edények,  
dalolók és dalok magatok!

Bennetek közös a tartály s tartalom,  
egy a működés s az eszköz hiánya,  
csillagok, csillagok!

Magamat magamból kiüríteném,  
magamat magamból kiüríteném,  
tánc volnék, mely önmagát lejtli!

<sup>67</sup> „Ne indulj haragra a gonoszok miatt, ne irigykedj a cselszövőkre!” (Zsolt 37,1); „Vesd az Úrra terhedet, és ő gondot visel reád!” (Zsolt 55,23). Arra is találunk példát, hogy Isten úgy szólítja meg E/2. személyben a hozzá folyamodót vagy népét, hogy magáról hol E/1. személyben, hol E/3. személyben beszél: „Hálaadással áldozz Istennek és teljesítsd a Felségesnek tett fogadalmaidat! Hívj segítségül engem a nyomorúság idején!” (Zsolt 50, 14–15.)

<sup>68</sup>Például: „Ha a boldogulást keresed, csak a józanság / Legyen útmutató! Lábbal ne tapodj / Soha isteni törvényt!” (SZOPHOKLÉSZ, *Antigoné*, ford. MÉSZÖLY Dezső = *SZOPHOKLÉSZ drámái*, i. m., 1348–1349. sor.)



Én is égni akarok, mint ti,  
én is mozdulatlan akarok táncolni,  
csillagok, csillagok!

Itt ugyanis egységes, cselekvő, személyes alanynak, centrumnak a szöveg első számú egységében az E/1. személy tekinthető (aki feltehetően egyben a második egység megszólítottja is), míg a *Sugaras ének*ben inkább a „szilárd teljes-létezés” E/3. személyéről mondhatjuk el ugyanezt. A későbbi szövegváltozat ezt a cselekvő, személyes létezőként tételezett pólust igyekszik megfosztani ezen tulajdonságaitól: az E/3. személyű cselekvő igék nagyobb számban fordulnak elő a *Sugaras ének* soraiban (*kizár, szánt-arat, száll, nem rezeg, eggyé áldja*), míg a *Két szoltár*ban a „szilárd teljes-létezés” képzetét felváltó *mag*hoz már jellegzetesen a személy megjelölésétől tartózkodó igenevek társulnak (*el nem készül, ötvözve, ki nem tárul, vibrálás, sugárzás, ütemeződő, nem-álvó*). Ezzel az elmozdulással függ össze a szöveg időszerkezetének megváltozása a későbbi változatban: míg a *Sugaras ének* verskezdeté („Majd, ha”) az *Istar pokoljárásának* zárlatához hasonlóan a távoli, bizonytalan jövőbe helyezi az egyesülést feltételező történéseket is, addig a *Két szoltár* párhuzamos szöveghelye azt szólítja meg, aki az első szövegegységben kifejezett vágyát („Magamból magamat kiüríteném”) a második egységet megelőző csendben az *Egy szép lány halálára* sorai nyomán már megvalósította.

(*Térszerkezetek, a plótinuszi modell*) Az E/2. személyű megszólítottat, annak sorsát, továbbá a *szilárd teljes-létezés* és az azt felváltó *mag* metaforáját térbeli alakzatokként építik fel a szövegek, amelyek módosulásai, valamint egymáshoz viszonyított helyzetük alakulása meghatározó a szöveg értelmezése szempontjából. A *Sugaras ének* soraiban a *szilárd teljes-létezés* a tér középpontjaként, centrumként jön létre („mozdulatlan áramlása irány nélkül száll mindenre”), míg a *Két szoltár*ban a *mag* már lokalizálhatatlan lesz („sugárzása nem / irányul bizony / sehonnan sehova, mindent átszó, mindenhez / egyenlőn közel”). A *Sugaras ének* második sorában a „lényed karimája” szintagma az individuum személyes és osztott voltának képzetét hozza létre, amely a külső „réteg” aktivitásának köszönhetően, az individuumot és a rajta kívüli teret alkotó közegnek, a *félhomálynak* a fokozatos kizárásával módosul. Ez az összetett képzet egy banális kép, az arcot a nap sugárzása elől árnyékoló kalap inverzeként jön létre, és kívülről befelé tartó mozgással párosul. A megszólított „körvonalai” tagadás által jönnek létre („minden félhomályt kizár lényed karimája”), de a verskezdetnek köszönhetően csak a távoli, bizonytalan jövőben, amikor az identitás elkülönítésének lehetősége már meg is szűnik. A „közelebről, mint magadhoz tenmagad” sor ugyanakkor konstansnak mutatja a megszólított térbeli és osztott mivoltát, amelyet szembeállít az E/3. személyhez kapcsolódó attribútumokkal: szilárd, akarattal rendelkező, aktív, mozdulatlan, egységes, önreflexív és változatlan, a tér egészét betöltő. A *homály* azon kevés metafora egyike, amely Weöres korai költészetétől kezdődően viszonylag szilárd és változatlan jelentéstartománnyal rendelkezik, s már a *Medúza* verseitől kezdve gnosztikus mellékjelentéseket is hordoz, amelyek erőteljesen befolyásolják használatát és működésmódját az egyes szövegekben. Mint látható, rendszerint egy ellentétpár egyik tagjaként szerepel: a nyitott térhez kapcsol-

lódó fényjelenséggel áll szemben a magába záruló, véges individualitás *homálya*: „nézések csillagokig hatolt [...] Fény voltál, mely maga köré / hinti valóját és nem homály, mely magába süpped” (*Egy szép leány halálára*). Ez a szembeállítás a *Sugaras ének* esetében folyamatot is jelez, mint később például a *Mária mennybemenetele* soraiban: „a test homálya mint emelkedik / a végső láng fölé, világot szétfeszít”; „karéjos homályból kelő tekintet / örökig telő holdja lebben” (5–6., 122–124.).

E térbeli modell és a benne létrehozott mozgásfolyamatok olyan struktúrát építenek fel, amelyet Halasy-Nagy József visszatérően tárgyalt könyveiben<sup>69</sup> és minden bizonnyal egykorú egyetemi előadásain is Plótinosz kapcsán. Weöres Sándor pécsi egyetemi éve alatt az *Iratkozási lapok* tanúsága szerint rendszeresen hallgatta Halasy-Nagy esztétikai és filozófiai tárgyú előadásait,<sup>70</sup> majd tanulmányai végeztével őt kérte fel értekezése témavezetőjéül. Plótinosz (204/205-270) vitáiból formált értekezéseit halála után tanítványai adták ki tematikus csoportokba rendezve. Magyarra először Szilasi Vilmos, majd Magyary Zoltánné Techert Margit fordított szemelvényeket műveiből, amelyek Halasynak köszönhetően minden bizonnyal a pécsi egyetem könyvtárában is hozzáférhetőek voltak.<sup>71</sup> A transzcendens Egyről Plótinosz mint világforrásról beszél, akinek lényét a belőle kisugárzott valóságok fénykörökhöz hasonlóan veszik körül és burkolják be: a Szellem vagy az ideák világa illetve az Élet régiója. Ezek a hiposztázisok nincsenek egymástól elkülönítve és egymásból erednek. Az emanációt Halasy-Nagy szerint nem időbeli folyamatként kell elképzelnünk, hanem az Egy szubsztanciájának időtlen jellegű belső tagozódásaként.<sup>72</sup> A rétegek között megfigyelhető egyrészt az Egyből lefelé irányuló mozgás, másrészt az anyagi-érzéki világból a kiindulási pont felé irányuló, felfelé törő mozgás. A lélek – a keresztény felfogástól eltérően – Plótinosz gondolkodásában olyan szubsztancia, amelyben mozgás, törekvés, változás van (a filozófus ide sorolja az ásványokat, növényeket, állatokat és az égitesteket is).<sup>73</sup> A léleknek „visszafelé forduló reflexióval”<sup>74</sup> át kell törnie a világgrétegeket, hogy ismét egyesülhessen az Eggyel, és ezáltal megismerje.

---

<sup>69</sup> HALASY-NAGY József, *Az antik filozófia*, Bp., Danubia, 1934, 406–419; Uő., *A filozófia*, Bp., Akadémiai, 1991 [reprint kiadás, 1944], 86–87. – Weöres korai kötetei kapcsán Halasy-Nagy József egyetemi előadásainak és könyveinek jelentőségére TAMÁS Attila utal anélkül, hogy e kapcsolatot részletesen tárgyalná. (*Weöres Sándor*, Bp., Akadémiai, 1978, 95–96.)

<sup>70</sup> Az *Iratkozási lapok* szerint Weöres Sándor a következő kurzusokat hallgatta Halasy-Nagy Józsefnél: Középkori filozófiatörténet, Esztétika, Bevezetés a filozófiába (1–2), Kant és a német idealizmus, Pascal, Psychologia, Neveléstan (PTE EL., ETE BTK, *Iratkozási lapok*, 1933–1938.)

<sup>71</sup> PLOTINOS, ford. SZILASI Vilmos, *Szellem*, 1911; PLOTINOS, *A Szépről és a Jóról*, ford. Magyary Zoltánné TECHERT Margit, PFEIFER Ferdinánd, Bp., Zeidler Testvérek Nemzeti Könyvkereskedése, 1925 (Filozófiai Könyvtár, 9). – A kötet előszavából kiderül, hogy a fordítást Kövendi Dénes ellenőrizte, és nyomtatásban Kerényi Károlynak köszönhetően jelenhetett meg. Ez utóbbi kiadványra Halasy-Nagy József is hivatkozik (HALASY-NAGY József, *Az antik filozófia*, i. m., 409.)

<sup>72</sup> HALASY-NAGY József, *A filozófia*, i. m., 101.

<sup>73</sup> Magyary Zoltánné TECHERT Margit, *Plotinos = PLOTINOS, Istenről és a hozzá vezető utakról. Szemelvények Plotinos Enneasából*, ford. TECHERT Margit, Bp., Farkas Lőrinc Imre, 1993 [reprint kiadás, 1944], 5–9.

<sup>74</sup> Az idézőjelbe tett kifejezést HALASY-NAGY József használja több ízben: *A filozófia*, i. m., 86–87.

A *Két zsoldtár* szövegében a *Sugaras ének* térszerkezetétől némiképp eltérő modell jön létre: az egyéni sorsa által körülhatárolt E/2. személy osztott voltát és a kívülről befelé tartó mozgást direktebb módon a „perem” és a „mag” kettőse hozza létre. A *mag* metaforának, amely általában a tartalmazottság és a tér centrumának képzetét hordozza, térbeli elhelyezkedése a megszólítotthoz képest nem egyértelmű. Ha a gyümölcs-metafora képzete nyomán az egyéni sorson belül elhelyezkedőnek tételizzük, akkor a szöveg az identitáson kívülről, határai megnyitásával halad annak addig hozzáférhetetlen *magja* felé, ha pedig az egyéni sorson kívüliként értelmezzük, akkor az excentrikus térben az egyéni sors felől nézve belülről kifelé tartó mozgás árán érhető el. Lényeges, hogy a szöveg nem erősíti meg egyik modellt sem, hanem ellenpontoszza a „mindent átszó, mindenhez / egyenlőn közel” sorokkal, amelyek nehezen egyeztethetőek össze a *mag* képzetével. Érdekes arra is felfigyelni, hogy ez a szó egyben a szövegben található nyolc visszaható névmás valószínűsíthető nyelvtörténeti előzménye, amelynek korábbi jelentése feltételezhetően ’test’ volt.<sup>75</sup> Valószínűsíthető, hogy a jelzett ellentmondások ellenére ezért választja a költemény ezt a kifejezést, amelyre mintegy „visszavezetheti” az önreflexív individuum képzetét. Különösen az I. szövegtömb felől látszik célravezetőnek, ha a vers *mag* metaforáját összefüggésbe hozzuk Plótinosz *forma* fogalmával:

De mikor [az értelem] megérti, hogy át kell mennie ahhoz, ami kevésbé kialakult, akkor a törekvését rögtön arra irányítja. Mert hisz ez volt az, amit ő [az értelem] kezdettől fogva érzett, amikor egy homályos fény sugar láttára, vágyódás fogta el a nagy fényesség után. Ugyanis ennek a nemkialakultnak a visszfénye az alak vagy a forma.<sup>76</sup>

A „ragadd meg” felszólítás arra szólítja fel az E/2. személyt, hogy saját erőfeszítése eredményeként egy egyszerre nyitott és zárt, mozdulatlan, de sugárzó entitás részévé váljon. A „végtelenszer közelebb, mint te önmagadhoz” sor jelzi, hogy ez a beszéd idején még nem következett be. A kívül és belül, perem és mag, megszólított és a rajta kívüli entitás, mozgás és mozdulatlanság közötti határvonal fokozatos felszámolását a fent említett grammatikai és poétikai eljárásokon túl a „mag”-hoz tartozó tagadások sora hivatott végrehajtani a szövegben ( „semmi”, „ki nem táruoló”, „mozdulatlan”, „nem irányul”, „sehonnan sehova”, „körülményen kívüli”, „résztelenül”, „keletkezetlen”, „nem-alvó”), de ahelyett, hogy valóban megeremtenék a megszólítottól különböző, majd azt magába ötvöző vágyott pólus képzetét, e következetes grammatikai eljárással még jobban megerősítik a vers első néhány sorában felállított dichotómiákat.

A *Két zsoldtár* I. szövegtömbje két részre tagolható: az első két versszak megszólítottjai a csillagok T/2. személyben, míg a hang forrása azonosítatlan marad, a második két versszakban pedig a változatlan beszédhelyzetet már a beszélő erős identitása uralja (*magamat, magamból, magamat, magamból, én, akarok, én, akarok*). E váltást a versszakok kezdőszavai is mutatják. Forma és tartalom (csillagok kapcsán tagadott)

<sup>75</sup> *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, főszerk. BENKŐ Loránd, Bp., Akadémiai, II, 1970, 812; SIPOS Pál, *A névmások = A magyar nyelv történeti nyelvtana*, szerk. Bp., Akadémiai, 1991, I, 377–380.

<sup>76</sup> PLOTINOS, *Istenről és a hozzá vezető utakról*, i. m., 71. (VI, 7, 33.)

kettőssége határozza meg tehát a beszélő identitását. Ennek az osztottságnak a megszüntetését paradox módon a formára redukálódott, cselekvő énnel kellene végrehajtania, amelyet a tűz – tűztartó edény, tartály – tartalom metaforapárok mintájára térbeli alakzatként, tartalmazóként láttat a szöveg. Tanulságos lehet összevetni Weöres szövegét Plótinosz Halasy-Nagy interpretálta gondolataival: „A test a tartalom az edényben, a mozgott a mozgatóban (4. Enn., III., 20.) Hasonlással szólva: a lélek úgy van jelen a testben, mint a fény a levegőben: »mindenütt jelenvaló és mégis magában van, mindenén áthatol, de semmivel sem keveredik« (4. Enn., III., 22.)”<sup>77</sup> Ezt a képzetet viszi tovább a II. rész „sorsod pereme” szintagmája, amelyet a felszólításnak engedelmessé kell letisztítani, mintegy kitörölve az identitás határait. E folyamat mégis az individuum történetét és önazonosságát meghatározó látás érzékletéhez kapcsolódva beszélhető el Plótinosz modellje szerint. A weöresi költemény a számozott első egységben előre haladva megfigyelhető, hogy a feltételes módtól elmozdulva, az E/3. személyre történő váltás után („önmagát lejt”) újra megerősödik az én elkülönítettsége és személyes tudata (vö. az utolsó versszakban megismételt: „én” és „akarok”), vagyis ahhoz hasonlóan, ahogyan az *Anadyomené* esetében is tapasztaltuk, a belső kiüresedés csak ideiglenesen jön létre a szövegben, amelyet rendszerint a személyes tudat és aktivitás visszaszerzése vagy visszanyerése követ, ezáltal sajátos vibrálást eredményezve.

Megválaszolatlan maradt azonban a kérdés, kit jelöl az E/1. személyű névmás? A *Medúza* és az *Elysium* kötetekben kibontakozó intertextuális kapcsolatrendszer alapján ismét hajlanék arra, hogy metapoétikus alakzatként olvasva magára a szövegre vonatkoztassam. Az utolsó versszak világosan kifejezésre juttatja, hogy beszélőjének vágya ahhoz a létmódhoz hasonulni, amelyet a csillagoknak tulajdonított. Feltűnő, hogy az azonosulási folyamat során a korábban a csillagokhoz társított névszók közül egyedül a *daloló*, *dal* nem ismétlődik, hanem felváltja két egymással összekapcsolt képzet: a *táncé* és a *mozdulatlanságé*.

---

<sup>77</sup> HALASY-NAGY József, *Az antik filozófia*, i. m., 415.