

A LÁTOMÁSOK KÖLTÉSZETE

(A hang vonulása)

Bori Imre

A SZINTÉZIS-TEREMTŐ

Jeleztük már, hogy a *Tűzkút* a szintézis verseskönyve, Weöres költői lehetőségeinek foglalata, költői geográfiájának teljes mappája — összefoglalója és értelmezése költői eredményeinek, „lezárása” s egyben általánosítása is a megtett útnak. Kivételes erejű csomósodása, sűrűsödése annak a pulzációnak, ami Weöres költészetében az elmúlónak és keletkezőnek az együtt-játszatásával az élet elvét jelenti. Összefoglaló jellegű tehát a *Tűzkút* gyűjteménye, költői témáinak és elgondolásainak egy magasabb fokon történő sommázása — finálé, amelyben sorra megszólalnak az előző tételekben megcsendített dal-
lamok és témák, s új helyükön emlékeztetnek ugyan régi önma-
gukra, de már mások is, hiszen új hangzatok alapelemeivé váltak, új értelmet kaptak, miközben a költői terv törekvéseit beszélik ki.

Ebből a szempontból határátkö a *Tűzkút*, s becsukva e kötetet, a költő alakja az indulás izgalmában dereng — éppen oldozza köteleit, készülömben ismeretlen világok felé, odahagyva az otthonossá tett és felfedezett világokat. S amilyen izgalmas azon töprengeni, hogy „merre is tart” a költő, éppen olyan tanulságos vizsgálni, mit is járt be költői pályáján, mit tart érdemesnek ebben a költői fináléban újra felvenni és megszólaltatni. A *Tűzkút* szintézise ezt teszi lehetővé.

Tanulmányunk előző fejezeteiben megfigyelhettük, hogy Weöres költői tervében a ciklikusság gondolkodásának kiemelt és hangsúlyozott jegyét jelenti, hogy költői pályája egyes szakaszaiban bizonyos versképletek ismételt felbukkannak, bordázatát képezve költőiségének. Ahogy az irodalomtörténészek Ady motívum-gazdálkodásában

gyönyörködnek, s nem győzik dicsérni azt a tervszerűséget, amellyel az életműben az egyes motívumok kifejlének, továbbfejlődve élnek Ady költészetének ellenpont-hálóját formázva, úgy figyelhetünk meg Weöres Sándor költészetében forma-gazdálkodást és forma-építkezést, amely a *Tűzkút* csokrában megkapta foglalatát, Weöres rendezői és értelmezői elvének engedelmessé. Weöres forma-világának nagy találkozója és megszólalása, megmutatkozása is a *Tűzkút* — itt vall arról a költői törekvéséről legtöbbit, hogy az „egyetlen” verses-könyv az eszmény, az egyetlen „Költemény”, miként Mallarménál, akinek költeményeit oly remekül szólaltatta meg magyar nyelven. Ebből a szempontból a *Tűzkút* az ötven esztendő költő retrospektívája s „egyetlen” könyve is: nem válogatás az életműből, hanem az életmű sajátos megidézéseként az újraéneklés gyönyöre is, kompozíció — egészében is Weöres nagy szimfóniája a bevezető tételként felfogható „Graduale” 10 darabjával, majd „A hang vonulása”, az „Átváltozások” és az „Intimus” tételével s a „Profusa” prózaverseivel, amely a kötet zárórésze.

A „Graduale” a kötet nyitánya, bevezetés a költészet szertartásába, „lépcsőének”, úgy, ahogy azt a cím eredeti jelentése hirdeti. A megállított pillanatnak és az örökös áramlásának versei ezek — Weöres életérzésének, élet-élményének alapvető kifejezéseiként, mint ahogyan a „nagyak” és a „kicsinyek” folytonos egymásba áramlása és változása is dialektikájának törvényei szellemében mozog, az ember és világ látványát idézve meg. A „Graduale” első verse ezt a hangulatot és látványt idézi, elénk terítve Weöres költőiségének varázsszőnyegét is:

Ablak négyszögében
csillag alvad
fekete égen
egy percet megformál a tompa fény
sötétben áradnak a fák
lombban messzi tenger énekel
a szél függönybe dőfi homlokát
zárt perceden kívül
csillagod elragad
a kertben tajtékkozva átfolyik a végtelen
de a szobában összegyűlt a tér...

A „testetlen” élmény szólal meg, s a személyiség feloldódik a pillanatban, úgyhogy annak a nyelvén szólva fordulhat testisége önmagához („zárt perceden kívül...”), aki kitör a pillanatból, hogy a mindenség élményében megfürdjön. A X. vers, a legfelső „lépcsőfok” dalában éppen ezért énekelheti, összekötve az I. vers induló hangulatát is:

A változó világon
átnyúlva szakadatlan,
fürdöm oly végtelen harmóniában,
mit a művészi álom
nem rögzíthet szavakban,
belőle a versben néhány szilánk van.

Ez a szüntelen élmény
eltávolít a földtől,
fejemet kéken-túli égbe ásom...

Idézeteink lényegükben Weöres költőisége körének ívén futnak, zártságáról, meghatározottságáról beszélnek, ugyanakkor a belőlük kifejthető variációk sokasága, az induló utak sok iránya a költői lélek *nyitott* voltát biztosítják — a zártságnak és szabadságnak az egyensúlyi helyzetét hozva létre Weöres költői „lebegésében” az életmű egészét is tükröztetve. A „Graduale” ebből a szempontból Weöres költészetének „kulcs-ciklusa”, maga a szintézis tíz vers mikrokozmoszában költőiségének a „magja”, amelyből a költészet fejlődik ki. Ha eddig kétségeink is lehettek Weöres univerzumát illetően, a „Graduale” ezeket is el tudja oszlatni, s meg tud győzni a költő „határolt végtelensége” meglétéről, arról a rendről, s e rendből fakadó törvényszerűségekről, amelyek költőiségét szabályozzák, az egyes verstípusoknak helyét megszabják a költői szintézisben, az életmű megkomponálásában. Ha valamihez hasonlítható e ciklus szerepe Weöres költészetének megértésében, akkor Balzac *Emberi színjátékának* előszavára, vagy Proust regényének záró-tömbjére, *A megtalált Időre* utalhatunk, ott vonulnak így fel témák és motívumok, amelyekből a nagyobb kompozíciók tételei nőnek majd ki. A „Graduale” így lesz a *Tűzkút* „tervrajza”, szimfóniájának foglalata, és Weöres szintézisének vallomása is, a „földtől” az „égig”, az „embertől” a „világig” megtett út legfőbb állomásainak jelzése, a mikro- és makrokozmosz távlat-játékaival színesült utazás rajza.

Egy fény sugar a kozmosz „kocsonyás” anyagából, amely Weöres költőiségét beragyogja, egy fénypont, amelynek kis köre mégis a végtelent idézi, kiszakítva „egy percet” az Időből, s egy négyszöget” vonva a roppant Térből — íme, Weöres „földi” s egyben „kozmosz” pillanata is, úgy, ahogy azt a „Graduale” első verse megidézi. Költői alaphelyzete ez, „tengerszintje” költői felfogásának és szemléletének:

Ablak négyszögében
csillag alvad
fekete égen
egy percet megformál a tompa fény...

A határoltóság, a zártság tudata ez, a közvetlen „valóság”, a látott világ „zárt perce”, ahogyan a költő megfogalmazza; zárt és személytelen is — maga az éjszaka, amelyben a világmindenség a legtisztábban és leghallhatóbban küldi üzeneteit a mai kornak is, nemcsak a romantikusoknak. Ebbe kell kilépnünk, hogy Weöres költőiségevel, látásmódjával ismerkedhessünk, miként ő is teszi „csillagától elragadottan”, s az Idő és a Tér kis köre egyszerre mérhetetlen kiterjedésű lesz (sőtétén áradnak a fák / lombban messzi tenger énekel / a szél függönybe dőfi homlokát... / a kerten tajtékozva átfolyik a végtelen...), a kis körön belül pedig a tárgyak, a „való világ” dolgai az éjszaka „varázslatának” hatása alatt metamorfózison mennek át; anélkül hogy tárgyi mivoltukat elveszítenék, rejtett világuk mutatkozik meg — a

Tér válik érzékelhetővé, mintegy spiritualizáltan, a „tárgyak hullámveréseként”, amelyről a szem ismét az ég felé tartó útjára kap indításokat. Az érzékelésnek e parabolikus útján a graduale-típus a fokozatokban is őrzi az egész ciklus természetét: a vers-részleteknek is megvannak a belső lépcsői:

de a szobában összegyűlt a tér
sarkokban elmerül
karszék piros hajlásain
átlátszón szétterül
mosdókancsó indázó kék nyakán
egyhelyben fölrepül
gyűrűd az asztalon
gyertya mit nem lehet eloltani
a szigetet paskolja éj...

Szívdobbanásként, az élet jeleként, de az éjszaka csendjének érzékletes megidézéseként is hallhatóvá válnak a dolgok:

tárgyak hullámverését
süket héjukban hallani...

Ezen a ponton fordul a költemény az érzékelés elvontabb szféráiba, a létezés spirituális vonásainak irányába, a csillagászat képzeiteiből építve fel a verset:

te mennyek ábrás könyve
a teljes fényű ősi létben
érintésre becsukódtál
de szemem tovább fut a fedelén
ahogy e csillag vándorol
sok év előtti sugarában
pillantás a parttalan ürében

Az előbb emlegetett elvontság azonban a legteljesebb tárgyiasság és tudományosság igazságait képezi, benne a kozmoszról szóló ismereteink nemcsak materializálódnak, hanem költőiesednek is — a tudományos igazság költőivé és érzelmi telítettségűvé lesz, ha a költő és a világ viszonyának ellenpontjai között feszül; pólusai Weöres költői rendszerében a „teljes fényű ősi lét” (versei nosztalgikus vezérszólamát idézi a sor!) és a „pillantás parttalan üres”, amely az érzékelés dimenzióit hivatott megmutatni. Az első az érzékelés „tárgya” felé tereli a figyelmet, a másik a költői „módszert” sejteti. A vers parabolikus íve így rajzolja fel ebben a versben a „Graduale” egészének ívét, s így tartalmazza Weöres költőiségének a *Tűzkútban* megfigyelhető törvényszerűségeit, majd azután a retrospektívát Weöres egész költészetének alapvető vonásaként mutatja meg.

A „Graduale” első verse a „látásé” volt, bár a „szem” képzeete csak az utolsó sorokban bukkant fel, hogy a „teljes fényű ősi lét” zártsága költői vizsgálatát idézze, egyben a költő földiségét, emberi jellegét is bekapcsolja a vers áramába. A ciklus versei, egymásutánjukban, a költőnek ebből a képzetből kiinduló elemzéseit tartalmaz-

zák, miközben a ciklus „lépcsőzetes” jellege is kidomborodik. A második versben a „szem” a magány képzetét hívja elő, megfogalmazva a lélek belső körére irányuló figyelem vallomását is: a koponya mikrokozmosz-jellege emelkedik ki:

Koponya: cella.
Kinn zárt,
benn végtelen.

Nyitott szem
kődbe húnyt.
Csukott szem
befele tárt...

A harmadik vers ezt a fiziológiai vizsgálatot folytatja tovább, hogy a fények-árnyak játékának villanásaiban megállapodjék az ágyék tájékán, „ahol a has kidomborúl”, és felfedezze a „hatalmas árnyék” ráborulását. Sötét háttérben, csillag-alvasztó sötétségben kószál az egyetlen fénysugár (az elsőben a szoba tárgyait járta be, a másodikban a koponyát vonta körébe, azután végigtapogatta a testet), majd a negyedik versben vakító fényesség, fényáradat tör a versbe, miközben a „bolygó fény” csillaggá válva női hason állapodik meg („hol súlyos ragyogó csillag a nő gyenge hasán pihen”). A fény bőségének a verse a negyedik, ellentétben az első három (különösen pedig a második és a harmadik) aszkétizmusával, kemény megmunkálásával. Időmértéken fut a vers, s az antik költészet csorduló tavasz-verseivel kél versenyre a költő:

Eleven zuhatag, mit nap-arany kürttel a méhraj áld
s üde lepkecsapat röpteiből hajladozó füzér:
túláságos lobogás! gally-tövisen sárga cukor, tavasz,
mennyi a harci szekér fönn
adamant-rudakon, nincs pata-dörgés, csak az égi tér
tágabb csöndje felel, míg lehajolnak meredek falán
fogatai messzi-fehérlőn...

„Vagy a fellegeket nézd, e leány-szellemeket” — biztat, s elragadja a mámor a tavaszi égbolt alatt. Szerelmi mámor ez („s a palánkok előtt reszket az ín, roppan a férfi-térd...”), olyan hatalmas a természet szava, hogy „holt sem nyughatik itt, forr a gödör, lázad a vén terem, jussát követeli élőn...”, s

angyallal poharaz gömbölyü meggy-húsban a lány kukac,
ékkő-diszbe ború, ő a király, hódol a víz, a fény,
és míg távol a tél jön,
kicsi szálat ereszt ág s fű közén, rá csak a menny havaz.

A ciklus innen a szerelmi mámor lépcsőin kapaszkodik mind magasabbra: az ötödik versben már a nyelv is megzavarodva, beleszédülve az elragadtatásba, dadogó lesz, s felrúgja szabályait. „Arcom az arcán...” — kezdődik vers, hogy három szakasszal alább így folytatódjék: „arcodom arcomod”. Ég és föld küzdelme és ölelkezése ez, a

költő elszakad a földtől, és ott van abban a „teljes fényű ősi létben”, amelyet az első versben becsukódni láttunk. Kezdetben földi, s „ál-lati” a küzdelem, amelyben legyőződik a Föld vonzóereje:

Arcom az arcán
barna hajam árad szőke hajába
kopár emlőit paskolja zuhogva szívem
karmos fekete mancs ráfaragva fehérmárvány derekára
kettéhasadt combjára beleim csavarodnak
hasa kristály csésze tele vérrel.

Gyilkolva mozog
erdőborított zuhatag világa
hol a hím a nőtényt leszúrja
hol a nőtény a hímet elnyeli...

A szerelem ez, az egyetlen út a kozmosz felé:

akiben én vagyok te és te vagy én
és napkorong áll az éjben

tej-finom áram közös ereinkben elárad
mint magam oly közel vagy hozzám
mégis az ájulat távoli fátyol-fellegében
bújkáló csillagaid között
holdsarló-pillantásu égen
törzsemmel összenőtt
istennő végtelen messzeségben.

A hatodikban lendül át a „túlsó éjszakába”, megszólaltatva a „nő-
elvet”; amely képzetében a hajdani élet-egység tudatával azonosul:

Hajlik lenge derékkal a Férfi elé örök árnyon
átcsengő lugasom: honnan e hajnali fűrt?

Ez a szerelem verse, csak már az ellentétes pólusról szemlélt képek-
kel, ahonnan már az látszik, hogy „nézi a vaksi világ: csillaga merre
sajog”.

E befejező képpel köti össze a költő a ciklus első hat darabját, a
testből kiindulva az ég felé törően, hogy mozdulatának a szerelem
legyen a motorja, s „úrutazásában” rakétája. Az ív a földi, e világi,
tárgyi éjszakából indul, és veti át magát az irreálisba, a „túlsó éjsza-
kába”, a koponyán innen és túl, kívül és belül elterülő univerzum-
ban egyaránt szemlélődve.

A ciklus hetedik darabjával új kör kezdődik, az élmények egy má-
sik rétege fejlik fel: a spirituális, bár érzésünk szerint a szó nem fedi
egészen azt a tartalmat, amit ki kellene fejeznünk vele, mint ahogy
az „intellektuális” jelző sem mondja ki a teljes igazságot Weöres ver-
seinek e körét illetően. Népi és irodalmi ihletés, gondolati síkok, ame-
lyek alig érintkeznek a tárgyi világgal, az intellektuális képzelet já-
tékai, képek és kép-áramok, amelyek a látomások bimbóiból nyílnak;
asszociációk, amelyek Weöres költészetének legmélyebb rétegeként
realizálódásukat keresik.

A lépcső, immár az imaginárius, hiszen a hatodikban már feljutott a „túlsó éjszaka” fennsíkjára, tovább kapaszkodik felfelé, ha még itt a „fent”-nek és a „lent”-nek különösebb jelentősége lenne. Ízeit azonban (a lépcsőfokokat) itt is kitapinthatjuk. A hetedik rafinált egyszerűsége az irodalmi asszociációk gazdag körét nyitja meg: monoton, kopogó rímei, nyers primitívsége a középkori költészet vallásos áhítatát éppen úgy idézi, mint ahogy képeiben a népi mitológia-teremtés mozdulása lelhető fel, ahogy a népi sors-látásnak fatalisztikus vonásait felrakja:

Vörös kóró a legényfa
lepi göndör fürt tajtéka
tollbokréta hasítéka

Szurtos kötény a leányfa
cincér fészkel odujába
csápot rezget porfuvásba...

Majd látomást énekel:

Habos ménesekre nézel
villogó fehér sörénnyel
átúsznak a vizen éjjel

Arany János és a népi látásmód — ballada, ahogyan az öreg Arany átélte az élet sorsszerű mitológiáját, majd ezt a nyolcadik versben átjuttatja görög sors-élménnyé, egyúttal pedig kiegyenlíti a kettőt. A nyolcadik vers ugyanis félre nem érthetően Arany reminiscenciával kezdődik:

A hegyen, ahonnan a zene lepedőben alászállt,
juhok árnyai buknak szakadékba, Tápláló bogáncs-
töveik sorra kiszakadnak husunkból
mely közös a földdel az ázó völgyben...

S ezzel a görögös képpel végződik a „Soprán” szavaiban:

... Képzeld el engem itt,
illatban áztatott hajam és csillogó bőröm, e táncos csillag,
messzi veled-létem ráttapadó meleg borzalma egyedül
kísérjen téged a tetőtlen hullámokon! Többről ne tudj.
Örökké nem sirok.

A kilencedik a „kútba dobott lány” mitológiájáról énekel:

Zöld országban virágzó terebélyek
kettős sorában hegyre visz az út
s az égen folytatja páros szivárvány:
rajta meddig jutottak el a vének?
lábnyomuk vájkójában hold aludt,
és ősök néptek, megannyi bálvány...

Weöres világ-élményének egyik markáns mozzanatát beszéli ez a vers. Egyfelől „A medencében vásár, villogás: bohóc ebédel, mint zsák el-

pihen, malac visít a madzag kurta szárán”, másfelől ennek ellentétéként az „éterikus” élmény:

Ily hánytorgó világ habját robogni
s az állandó kristálytenger csodáját
érzi a csont, fohászkodik a parton:
Ó hallom a Jelenvalót susogni
s jelenvoltom irtózó némaságát
e pillanatban és örökre hallom.

A tizedik, a záróvers ennek a foglalatát adja, egészen egyértelműen megfogalmazva azt a belső költői elvét, amelynek munkáló nyomaira a ciklus egyes darabjaiban állandóan figyelhettünk: az eláramlást a világmindenség képei felé, az éteribe, a spirituálisba való áramlást, az Egész felé törekedve, amely a költő szerint már csak ott van jelen, érzékelhetően pedig a szerelmi mámorban, a változás és az állandóság mindig jelenvaló dialektikájában. A tizedik vers nagy indító valamósa egyúttal az „élettől” a „művészetig” vezető utat is lezárja, ars poetica-szerűen fogva össze az egész ciklus jelentését, s rámutatva költőisége alapvonására, arra a „szüntelen élményre”, amely „eltávolítja a földtől”, de amely mégiscsak rajta tartja:

A változó világon
átnyúlva szakadatlan,
fürdöm oly végtelen harmóniában,
mit a művészi álom
nem rögzíthet szavakban
bellőle a versben néhány szilánk van...

Így lett a „Graduale” Weöres költészete motívumainak, szólamainak, hangzatainak nagy fölvonulása, képeinek, technikájának megmutatása, költői alaptermészetének vallomása, költészetének a leltára, versbirodalmának „ábrás-könyve”.

A *Tűzkút* gazdag szövevényének száalai ebből a ciklusból indulnak el, s az ezt követő vers-fejezetek innen nőnek ki a zenei művek tételeként.

TÉTEL: VARIÁCIÓK

A „Graduale” segítségével csomósodási pontjaiban rögzített költői világkép „A hang vonulása” darabjaiban a variációk szívárványszíneivé bomlik — abban a világban mozogva, amelyet a „Graduale” utolsó darabjaiban figyelhettünk meg, a stilizálás Weöres költészetében már hagyományos módja és a mitológiai hajlam koordinátaiban, miközben versformáinak gazdagságában dűskálva a Salve Regina nagy lélegzetű himnusz-formájától az epigrammáig, „népdaltól” a kantáta-formáig megszólaltatja a világirodalom forma-örökségének ritkában művelt, nehézségeket támasztó, formai bravúrra ingerlő alakzatait. A költő irodalmias-intellektuális világ-síkján készültek ezek a versek, amelyekben az „alakoskodó”, az adott formákba oly termé-

kenyen beilleszkedő, azokat merészen vállaló egyéniség játékos-megidéző vonásai érvényesülhetnek, bátran keverve színeit, minden formában önnön természetére lelve, minden alakban önmagát adva és megmutatva, minden hangban a maga szavait mondva.

Weöres világ-élményének legközvetlenebb következménye ez a mások színeit is kölcsönvevő, más alakokba behelyezkedő magatartása. Weöres szerint a világ nemcsak folytonosan „változó”, amelyből a költőnek át kell „nyúlnia” a teljesség igényével és vágyával, hanem sokalakú is — minden pillanatban metamorfózisra kész, minden darabjában a lehetőségek számtalanja rejtőzik. S hogy e lehetőségeket megidézze. azért fordul a hagyomány kínálta verses formákhoz is, azzal a természetességgel, amellyel „ki akarta próbálni”, hogy milyen az, nőnek lenni, mintha csak ebben a mozdulatában Kaffka Margit egykori hívása csendülne és realizálnódna. Így énekelheti az újkor bátor hajósainak énekét, a Salve Reginát, az ismeretlenbe hajózó Kolumbusz módján; így írhatta meg „egy ókori költő epigrammáit”, Tang Ming-Huang császár „vallomásait”, újraénekelhette az ukrán Sevcsenko témáit, Reverdy „intérieur”-jeit és „paysage”-jait, készíthetett „Babits-emblémát”; így faraghatta ki a romantika korának kedves „génuszait”, a „borúst” és a „nyájast”. Megírja „változatát” egy népdalra, „A szörnyeteg koporsója” kantátáját, a „Dob és tánc” ritmustanulmányát, görög siratót és xeniát, az impresszionista képeket festők modorában, és a „Magna Meretrix” rokokó versét.

E széles skálájú formavilágot egyensúlyozza a *Tűzkút* harminc szonettje („Átváltozások”), a zártság és a szigorú szerkesztés remekei, „A hang vonulásá-nak áradása ellenében itt az összefogottság az uralkodó (a *Tűzkút*ban ez az andante tétel), a forma befelé mutató vonalának gazdagságát idézi meg. Ebben a ciklusban a formai változatok legyezője befelé fordítva — egyetlen formai képlet harminc lehetőségét kísérletezi ki, az *egy* variációiban tobzódva, miközben tökéletesen érvényesíti a „gondolkodva érezni és érezve gondolkodni” Becher megfogalmazta szonett-törvényt: „Valamennyi költői műfaj közül a szonett az, amelynél a legkevésbé bízhatjuk magunkat az intuíción. A szonettköltő mindenekelőtt konstruktőr, emellett azonban csak akkor sikerül költői konstrukciót alkotnia, ha megtanul gondolkodva érezni és érezve gondolkodni” (Becher: *A szonett filozófiája* . . .). Weöres szonett-ciklusa igazolni látszik Becher egy másik megfigyelését is, amely szerint a szonett az a műalkotás, „amellyel először találkozunk, ugyanakkor visszanyúlunk emlékeinkbe és felidézi bennünk mindazokat az alkotásokat, melyeket szonettnek nevezünk”. A szonettek eme „csodálatos jellege” e 30 szonettben is felfedezhető. Nemcsak Weöres forma-érzékenységének megnyilatkozásai ezek a szonettek, hanem annak bizonyítékai is, hogy Weöres számára a formai kérdések távolról sem pusztán alaki kérdések — az életmű, s külön a *Tűzkút* ihlet-tervének szerves részei is. Egyfelől folytatja a szonettekben is „A hang vonulása”-ban megfigyelt törekvést, hogy a személyestől elszakítsa a verset, elidegenítse magától, a szubjektívnek negatív mását is kicsalja, hiszen a szonettek „évszázadok szonettjeinek kíséretében lépnek elénk” (Becher), egyszerre szonett-emlékek

is, de Weöres-versek is, amelyekben a költő az „átjátszás” lehetőségeit kiaknázva, megerősíti az olvasót abban a hitében, hogy itt Weöres költészetének egyik fő sajátosságával találkozott, amelyet, a brechti példa sugallatára, bátran nevezhetünk Weöres-effektusnak, a formai mimikri sajátos megnyilatkozásának, hiszen Weöres nem rejtőzködni akar, hanem megnyilatkozni. Másfelől, tartalmi kicsengésként a szonett zárt rendszere hordozza a ciklus verseinek egységbe foglaló gondolatát, az ihlető filozófiát, ezen túl pedig a költői magatartást is, nézőpontot is: a biológiai létezés szemszögéből látott Én-t és világot, a biológiai létbe zártság tudatát. A szonett-ciklus így a távlat-váltás tényét is felveti. „A hang vonulása”-ban egy kozmikus távlat vonalai futottak, s velük az eufória és az idill hangjai szálltak, itt a biológizmus fokán ironikus-kesernyés a költői szemlélet, amelyet a szonett-formával együtt járó ünnepélyesség nem old fel, hanem hangsúlyoz: íme, az emberben ez a „földi” — a test vegetáló nyomorúsága.

Az „Intimus” darabjai (a *Tűzkút* harmadik versciklusa) ismét a változatok sokféleségében dúskál, s ha „A hang vonulása”-ban a „fent”, az „Átváltozások” szonettjeiben a „lent” elve dolgozott a formákban is, itt a „középút” verseit olvashatjuk, ám a ciklus harmadik verse után megkapjuk az első figyelmeztetést arra is, hogy ez a „középút” mégsem a szokványos formai megoldások ösvénye, hiszen a ciklus negyedik verse már a Fairy spring, amelyet a költő így minősít: „freskók és stukkók egy vidám színházba”. Mintha a középkori chantefable bűbájos műfaját teremtette volna újra ebben a többrészes költeményben, amelyben a varázslatos tavasz szerelmeiről dalol, a narratív részekbe a görög eklógák szabad témakezelését is érvényesíti, annak formáját, módorát is felhasználva. Majd a „Zimizim” gyermekverse következik, azután az „Egérrágta mese”, ennek a Weöres-versvonulatnak játékos tartópillére, ezt a „Harminc bagatell” rövidebb darabjainak szaporázása követi, hogy azután a „Symphonie concertante” széles íve a zenei formakincs területére emlékeztetve átvigye a figyelmet a „Profusa” zeneiségben tündöklő darabjaira.

A „Harminc bagatell” önmagában is összefoglalás: azoknak a rövid daraboknak, hangpróbáknak, aforisztikus futamoknak, pillanatfelvételeknek zeneileg kiteljesített formáit összegezi, amelyek vonulatát *A hallgatás tornyával* kapcsolatban már volt alkalmunk érinteni. Ennek szinte minden változatára akad példa a „Harminc bagatell”-ben. Megszólaltat „őskori” motívumot, majd jávai, kínai, cseremis, ukrán, szlovák, cigány, török, északi népek dal-próbái után „népballadafoszlány” s magyar népdal-variáció következik — zenei impresszionizmusának remeklései. Az Ányos-, Csokonai-, Kölcsey-„utánzatok” után forma-tanulmányok (chanson, lied, song, epigramma, fabula) következnek, amelyek közé ritmus-játékok (rumba, rock and roll), tónus-próbák ékelődnek, megidézve mind a képversek, mind pedig a zeneiség tisztább alakzatai felé haladó költő törekvéseit.

A „Profusa” ciklusban a költő szüntelen alakváltozásai, „elidegenítő” törekvései a képversekben nyilatkoznak meg a legmaradandóbban. „Az áramlás szobra”, a „Tapéta és árnyék”, a „Néma zene” című versei a szemnek kínált lakomák is — szándékaiként annak a

törekvésnek, hogy a kifejezés lehetőleg minden lehetőségét birtokába vegye, hogy megszólaltassa és megláttassa azokat a témákat is, amelyek rejtett vonásai csak a képvers több érzéket munkába fogó kényszerével mutatkoznak meg. Példái ennek „Az áramlás szobra” nyelvi halandzsája, grammatikai erőszakai is, amelyek a mozgás zenei képlenyomatai: az első sorban egy szóösszerántás, egy főnévként használt ragozott ige és igeként alkalmazott főnév szokatlanságával idézi meg a nyugalom és a mozgás összekapcsoltságát, közben a haladás képzetét az értelem „elmosásával”, felbontásával, határozott jelentésének elmosásával idézi fel („nyugmozgás siethez indul sietben ablakik”), majd a negyedik sor („ló pusztá paripa sivatag”) képzeteit mozgássá, szabad száguldássá a szótagok összezavarásával alakítja: „pulósztá sipavaritagba”, s az egymás mellé került szótagok hangzása a gyorsulás érzékletét tudják kiváltani, ugyanúgy, ahogy a záró versszakban a megnyugvást asszociáló, andalgást és álmodozást sugalló fogalmakból („éj kert hold pad”) a szótag-kombinációk idézte zeneiség lassú koppanásai szólalnak meg: „dobéjdob dobkerdodob dobholddob dobpadding”. A „Tapéta és árnyék” szép őszi versében az epikus mozzanat elhagyását teszi lehetővé a kép- és hangvers kombinációja. Szőnyegkép, amelyen azonban nemcsak a szüretre váró tőke rajza mutatkozik meg, hanem a szüret teljes érzéki benyomása is: a „qip”-ek madárhangjai az ugráló madarakat éppúgy megidézik, mint a szőlőhegyet, a hangjaira eső „szőlő venyige kacs fürt” szavak pedig a termésétől megfosztott tőke képzetét ébresztik („rt szőlő venyige kacs f yige kacs cs fürt sz”, s nem marad más a hegyen, csak a madarak, hiszen két „qip”-pel záródik vers), s a képbe szerkesztett tréfás weöresi „népdal” („Egyszerre két este van Mindkettő csak festve van Harmadik az igazi Koldusként áll odaki”) a jókedvű szüretelő, a vidám szüret hangjait és színeit is felrakja hangos palettájára. Ezeket a „költői” eredményeit, amelyek önmagukban „reálisak”, fejleszti tovább, absztrahálva, sejtelmekké alakítva, a „Néma zené”-ben, amely ebben a pillanatban alighanem Weöres Sándor legfrissebb törekvéseinek a jelzése.

A *Tűzkút* záróciklusa a prózaverseké, amelyekben a költő a képteremtésnek és kép-tobzódásnak szabadságával bölcselkedik, mintegy költészetének filozófiai gyökereire mutat, összegezve költőisége legfontosabb vonásait, amelyek a prózaversek áttételeiben is megnyilatkozhatnak, megvillantja annak lehetőségét is, hogy benne, aki a legösztönösebb magyar költők egyike (az ösztönösséget természetesen nem közhasználatú vonatkozásaiban értelmezve), a vers lét-eleme, a nem-vers költőisége is mozdul, igazolandó azt a korszerű szemléletet, amely a költőiség fogalmát nem korlátozza csupán a versre, tehát pusztán formai kérdést lát benne, hanem a művészet alapsejtjei között tartja számon, ami ugyanakkor nem jelenti azt, hogy magában a prózaversben a vers ellenpólusát lássuk.

Weöres Sándor „formai geometriája”, amely a *Tűzkút* alaptervét is jelzi, nem „euklidészi” tehát, hanem határtalanul szabad és kötetlen, alakváltozatokra igen érzékenyen reagáló. Egyben ezek az eredmények a „formának” egy nem közhelyszerű értelmezését is lehetővé teszik, s arra figyelmeztetnek, hogy Weöres vers-világában a megol-

dásoknak nemcsak módszerbeli a szerepük, hanem „tartalmi” is, a költői „anyag” megjelenési formái akárcsak a világ egyéb dolgai: pillangók vagy ásványok, amelyek ugyanannak az élet-mechanizmusnak más-más alakjaként egységes lét-törvényeknek engedelmeskedve keletkeztek. Költészetének ez a mozzanata azonban új kört nyit meg: a világlátását, az élet érzékelését, költészetének élet-dialektikáját, amelyből Weöres vers-alakzatai, költeményeinek formai kérdései oly természetes módon nőnek ki.

TÉTEL: VILÁGLÁTÁS

A „Graduale” elemzésekor megrajzoltuk már azt a kört, amelyben Weöres szemlélete mozog, s jeleztük a költő és a világ ott fellelhető projekcióját. Az egész kötet anyaga, a „Graduale”-ből kibontott variáció-sorok, ennek határozottabbá tételét is lehetővé teszik. A „Graduale” elsősorban Weöres élmény- és gondolat-mozgásainak irányát fedte fel, a „földtől” az „ég” felé haladó elmozdulásaiban, a kettő közötti határterületet a szerelem mozzanatát jelölve meg, ahol „földi” s biológiai princípiuma átveti magát a határon, s a spirituális, kozmikus felé indul el. Weöres költészetének ilyen erővonala megszabja a „múlt” és a „jelen” nála megmutatkozó perspektíváját is, az egész és a *megosztottság* relációiba vetítve az álom és valóság, a vágyott és kézzelfogható ellentétpárjait.

A „Néma zené”-ben olvashatjuk a következő sorokat:

zsoltár kezdődik újból
 a látatlan *látatlan* tiszta világért
 mely nem az évekkel *süllyedt* habokba
 a redőtlen szerelmi korszakért ami folyton
 elsötétült
 így szülte a *tört ént* a világtalant
 s a törzs *nem is meri* egymásba feloldani többé
 a semmiből *éle- sen kiált* a
 mélybe merült...

Kulcsvallomásának tarthatjuk ezeket a sorokat? A *Tűzkút* egésze, amelyet előző versei oly meggyőzően hitelesítenek, a „Graduale” egyenes ívével nemcsak határozottá teszi, de a költői érettség itt szemlélhető magas fokán egészen egyértelműen is megfogalmazza, s fenti idézetünk kiemelt szavaiban rejtve megmutatja:

atlantisz elsüllyedt mikor történt nem ismeri senki

A boldog Atlantisz képze, amely beleszövődik a versbe, annak eredeti jelentését is felfedi. Weöres költői emlékezetében létezik egy „látatlan tiszta világ”, amely Atlantiszként süllyedt a mélybe, a világ valamikori kozmikus boldogságának egy pillanatában, amikor az ember boldog egységben élt a világgal, önfeledt paradicsoma „redőtlen szerelmébe” merülve. Mítoszok, a népköltészet alkotásai, varázsszavai őrzik ennek a világnak halvány emlékeit ma már, amikor az ember, kiűzve ebből az Édenből, „tört énje” szakadékaik felett bo-

lyongva él, az egység harmóniája utáni nosztalgiájában. A szerelmi mozdulat az egyetlen még, ami meg tudja idézni a biológiai létből elkíváncozó vágyat; ezen a résen tud kisurranni az élet vegetatív funkcióinak szorításából; a férfi és a nő eggyé váló teste tudja még a lélek spirituális világ-élményét ősi tisztaságában és egységében rekonstruálni, miként erről a „Graduale” 5. és 6. versében olvashattunk.

Weöres az árnyalatok gazdagságát látja bele e témába. Éteri csúcán a „Salve Regina” himnusza áll:

Most kőasztalt terít a pirkadat
és hív megfoghatatlan lakomára
a semminek látszó első sugár,
s föld, ég, látóhatár
elpattant foglalat,
áthabzik rajta Ékességed árja,
s a tönk anyag e tündöklés alatt
mély forrását kitarja:
telt szerelem-pohár,
fölötte lengsz, nyitott szárnyú fehér madár...

Egy másik versszakában a „mindenütt áramló ifjú Nőt” emlegeti, aki, mintha egy Boticelli-képről mosolyogna felénk boldog derűjében. A Bartókról szóló versben ugyanennek az „égi-élménynek” megfogalmazásába merül:

az állat és angyal közti űrben
az élet kiszárítja kegyetlenül
merő szeretet és semmi irgalom
mi másnak kincs önéki lom
mi másnak szemétdomb önéki égi kémia
beágyazva józan önkívületbe
az időt folytatja tétlenül
munkája működik helyette

— — — — —
már ott honol a kristályok körében
zengő sípok állják körül
de nem hallja nem látja...

Az „Internus” darabjaiban az önfeledt anyag mellett tesz vallomást, amely az egykor volt atlantiszi időket jellemezte:

Élet s halál nem érdekel,
csak az a harmónia kell,
mit nem hordozhat az anyag
s nem tudhat róla értelem...

(Oldódó jelenlét)

s ott maradok, hol nincsen föld, csak ég;
nincs esemény meg tünemény varázsa.

se felszín, látszat, habzó semmiség,
csak a valóság békés ragyogása,
mérettelen, számtalan, névtelen,
vágytalan, változatlan szerelem.

(A belső végtelenből)

Testibb élmény-réteget jeleznek a szonettek egyes darabjai, mint „A kettébomlott Hermaphroditus” is:

A titkos asszonyi tengerszem összenőtt
lágyan-hatalmasan az éggel és a földdel,
medencéje körül lápi szempilla zöldel,
pólyások ligete bújtat egy szeretőt.

— — — — —
De a férfi orom a nem ősi kékbe forrva
megbűvölten tekint a hetyke szuka holdra,
ott fény-árny pörgettyűn a kívánság oson...

A földi szerelem megoszlott — ez a kicsengése ennekaz élménykörnek, s mint láttuk, a női öl „tengerszeme” tartja a legtöbb kapcsolatot a természettel, az éggel és a földdel, míg a férfi csonkasága a beológiai lét, a fiziológiai képzetek felé mutat. Weöres verseiben ez a csonka férfi-mozzanat egyfelől a nő utáni vágyban nyilatkozik meg, másfelől a nővé válás dalait szüli.

A szerelem „ég” felé mutató ívén a „Fairy Spring” versei haladnak:

Magányos éjek tőrei
vér-erek dörgő dobjai
két külön tűzvész kanyarog
egymást akarja oltani,
két szerelem egymás felé
kigyózik mint a gyűlölet
s az ösökkel telt temető
susogva bíztat, integet.

— — — — —
Lányban dereng az éjszaka
minden hulláma, csillaga,
csípője urna-íve közt
a virrasztó halál maga.

Ó a közös kétféle vágy
vakon egymás felé szalad
egyetlen cérnaszál-hidon
és a híd mindig leszakad!

Ez a szerelem-felfogás vezeti be a „Fairy Spring” három „ferskójának” versét, s a költői Amor a III. (prózai) betétben így kommentálja a szerelmi egyesülést: „Egymás iránti féktelen szomjukban tulajdonképpen vágytalanok; hiszen karjukban tartják a kielégülést, aki éppúgy szomjazik. Dulakodnak, sírnak, haragusznak: de dulakodásuk ölelés, könnyű ékesség, haragjuk szerelem. Boldog, aki az élet minden állapotában ugyanúgy küzd, sért, haragszik, mint az első egyesülés-

ben: folyton a bizalom perceit éli, az ős-örök Aranykort — mondja Amor”. Weöres költészetében a „Fairy spring” pontján értük el az „emberi arányoknak” nevezhető síkot, félúton az „égi perspektíva” és a biológiai lét érzékelése között. A három eklógai hangulatot árasztó történet (a harmadikat „Antik eklóga” címmel jelentette meg a szerző az *Új írásban*) azonban a „realitás” itt megjelenő formáját is megtörtén, „átjátszva” tükrözi, hiszen irodalmasítottan, eklógiai hangulatok lengik be, a történetek játékos jellege pedig elmosza az éles határokat, a naturalista körvonalakat, s lesznek a versek nemcsak az öneledt, biológiai létben boldogan élő és játszadozó fiatal-ság megidézései, de az ártatlanságé is, amely itt, költői bravúrként, a szerelmeskedés már-már fényképszerűen „reális” leírásaiból árad.

Ám a „Gradualé”-ban megfigyelhető szerelem-értelmezés és funkció itt módosulást szenvedett. Itt is, igaz, a szerelem az „ég felé mutat, de egyúttal az Édenből való kiűzetés” mozzanatát is belejátszva, az ártatlanság elvesztésének tragikumát is sejteti:

S bimbók közt leszorítva, folyondárral lenyűgözve
fekszik az ifjú hanyatt a lány eleven lugasában,
megszédülten, ijedten; s Éva nem engedi el már,
földanyaként, ki szivéből szül fiat és vele alszik,
elnyeli síkosan és szorosán gyűrűző melegébe,
fürtjei csiklandozzák, hullámozva-lökődve
őrli tapadt öle, könnyű tompora, hinta-csipője.
Lát a fiú dúlt, izzadt, fulladozó, idegen nőt,
lát a lány megszeppent s elpityerült gyerek-ajkat,
édeni létben holtrasebezve kiáltana: csak néz,
összecsapó hullámokon ingó tágrameredt szem.

A tavasz gyönyöreinek ez a látomása így nyitja meg a férfi-lét tragikumára felé a gondolat útját. A „Xeniá”-ban („Nő voltam s uramat kényes testemre fogadtam mint érzékeny húros hangszer a mesteri játszót... — kezdi a verset) így kiált fel: „ó hogy irigylem a gaz ringyót! most férfi vagyok csak”. A „Nocturnum”-ban pedig még tovább viszi a gondolatot:

Végtelenül unom szüntelen
zártságomat egy férfi-testben,
percre sem múlik jelenléte,
közös ágyban kell hálnom véle...

Weöres költői gondolatának új kristályosodási pontját képezi ez a férfi-létben gyökerező biológiai szemlélet. Weöres „biologizmusa”, amelynek nyoma már ős-eposzaiban megtalálható volt, a flóra és fauna tobzódását hozta, itt az emberi test élettani mechanizmusa felletti borzadály élményévé alakul át: az „éter” itt kapja meg ellentétét, a nyers s meztelen létezés eme rajzaiban, amely megköti a lélek röptét, életfunkcióival a földhöz és a hétköznapokhoz láncolja, „állat-volta” törvényeinek kiszolgáltatottjává teszi: „...érezem melegét, nyirkát, végig lábujjától hajgyökeréig, beleinek kacsaringóit, hímrönkjét, meddő mellbimbóit, tüdő-tömlője tátogását, változékony szív-

dobogását, zsibbadt s hegyes fájásait, gyönyöre villanásait, szomjuzását és éhezését, zsákként telését-ürülését..." („Nocturnum”).

Weöres szonett-ciklusában azonban az emberi test látványa költészetének olyan aspektusait is előhívja és megszólaltatja, amelyek eddig vagy némák maradtak, vagy bonyolult áttételekben voltak csak fellelhetők: a személyesnek keresi a kifejezést, amely a test test-voltával, tehát fájdalmaival és igényeivel eltakarja a szeme elől a Napot s a csillagokat, s a lélek kozmikus utazásainak határt szabva, a figyelmet magára kényszeríti:

Elrágta gyökerem a gyötrelem
s már érzéketlen húzódtam felette.
Ekkor belécsavarodott belembe.
Hasamat felhasítám hirtelen,
sajgó belemet hurkoltam kezemre,
benn poshadó megcsócsált élelem
duzzadt fekete-zöld rétegesen,
s ezt falni kezdtem, vad szagán merengve.

Agyam zsiros, szemem híg; mily soká
győzőm e disznótort, ördög se tudja,
fejjele lerogytam fenekem alá.

A megmaradt vonagló véreshurka
még friss-piros, még semmi erjedés:
egyétek ti. Kidöntött az evés.

(Autophagia)

Dühös szatíra ez, s kétségbeesett döbbenet, amit a világnak ez a látványa kivált az emberi test pontján. Innen nem lehet sem a bensőbe megszökni, „honnan tárul az ősvilág”, „vagy torony-erkélyről szét nézni a jövőben”. Az „Autophagia” képei tanúskodnak arról, mekkorát zuhant a lélek a test parancsszavára. Nemcsak a Weöres-versek atmoszférája sűrűsödött meg, tónusaiban lett sötétebb, hanem anyagában, a képek elnehezültségében, a vers-test zártságában, a zenei elemek eltompult hangzóságában is. Kicserélődött a kép-készlet is: a verset a hétköznapi dolgok szállták meg, az „égi kémia” helyett földi anyagcsere-folyamatok dalait írja, a révület helyett, kesernyés, iróniával hangjában, a földi dolgok kényszerű voltán töpreng:

mégse mindegy, hogy a derús lét ősi titka
szavamból fölkel-e és útjukra borítják,
vagy csak holttestemet túrkálják mint giliszták.

(Animus)

Vajon Weöres költészetének fordulatót jelzik ezek a szonettek, amelyek a mai magyar költészet csúcán állnak? Ebben a pillanatban nehéz lenne felelni erre a kérdésre, hiszen ezt a költői praxisnak kell eldöntenie. A *Tűzkút* versei azt láttatják, hogy Weöres költészetében a megosztottság oly messze vitte pólusait egymástól, hogy azok az önnön ellentéteikbe való átcsapás határai felé közelednek; hogy „égi”

és „földi” képzetei között a harmónia-vágy mind égetőbb és mind parancsolóbb, úgy, ahogy a Nehéz órában a próza eszközeivel, rációjával fogalmazta meg: „A megismert és rendezett bensők túlnőnek egyéni mohóságaikon, egymással összeférnek, külső világukat is harmonikussá alakítják”.

A szonettek válaszáton mutatják a költőt, aki most került a testnek ebbe a bővületébe, amelynek oly sokáig ellenállt. Az „In Aeternum”-ban mintha a maga kétségeiről vallana változásaival kapcsolatban:

idegen zűr cikáz domboru héján
mely mindent elfogad és visszaver,
érintetlen szül a homoru belső,

a nála pompázóbb vágyak karéján
szinte hozzájuk-durvultan hever,
de nem ő lett más, csak leple, a rejtő.

H Ū R É S N Ę M A S Z O

A zenei elv Weöres költészetének nem pusztán kiegészítő, mellékes jelensége, hanem a kifejezés legfontosabb összetevő elemeinek egyike. amely nem egy versében, különösen a kép-versekben, a modern zene-történetben használatos „folklór-irányzat” jellegét viselő népdal-variációiban, ritmus-tanulmányaiban elsődleges szerepre is szert tesz, a szavak puszta hang-képén túlhaladó módon. De a zenei elv körében kell látnunk a Weöres-versek kompozícióját jellemző törekvéseket is, a vers-építkezés zenei jellegét, úgyhogy Weöres költészetének intellektuális alapjaiban, anyagában ott kell tudnunk századunk zenéjét is, sőt meggyőződésünk, hogy egy tüzetes Bartók—Weöres párhuzam a költő életművének olyan belső rendjét segítene felfedezni, amely a csak irodalmi vizsgálat előtt rejtve marad. Weöresnek is vannak népdal-varriációi, írt ő is *Allegro barbarókat*, nagy kompozíciói pedig meglepő törekvéseket mutatnak, amelyekhez elsősorban Bartók utolsó periódusában keletkezett műveiből gyűjthetünk analógiákat (gondoljunk pl. az ütőhangszerek megnövekedett szerepére és a Weöres-versek ritmikájában fellelhető dobpergésekre!) Nem lesz véletlen, hogy a költő, amikor Bartóknak állít „emlékművet”, a maga költői törekvéseit, önnön lelkiségét énekli, olyan jellemzést ad, amelyet rá is vonatkoztathatunk:

a hegyeket és tengereket
akaratlanul háta mögé dobja
halad foszlányokon és sivatagon át
különös szomját a száraz homok oltja

az állat és angyal közti űrben
az élet kiszárítja kegyetlenül
merő szeretet és semmi irgalom
mi másnak kincs önéki lom
mi másnak szemétdomb önéki égi kémia

— — — — —
 már ott honol a kristályok körében
 zengő sípok állják körül...

(Három emlékmű — Bartók Béla)

Mi teszi lehetővé, hogy Weöres költészetében a zenei elv oly kivételes és előkelő szerephez jut? Mindenekelőtt világlátásának sajátosan általános, meghatározatlan voltára mutathatunk ezzel kapcsolatban, ám az „általánost” és a „meghatározatlant” illetően megszorításokkal kell élnünk, hiszen más költők határozott programjához viszonyítva (s ez a program legtöbbször politikai akcióprogram, amelyből a „nemzeti” tematika szinte egyenesen következik), ilyen. Weöres költészetében egy világ-elv körvonalai bontakoznak ki, egy kozmogónia készül (főbb csomósodási pontjait előző fejezetünkben igyekeztünk rögzíteni), amelyben a költői dialektika törvényei szabadon érvényesülnek, a variációk számtalanját hívják elő, s a gondolat-folyamatok kép-áramokként jelennek meg, s ezekkel a költő ott köröz ismeretlen világa fölött. „Élet és halál nem érdekel, csak az a harmónia kell, mit nem hordozhat az anyag s nem tudhat róla értelem” — jelölte ki az „Internus” egyik darabjában témáját, az „ismeretlent”, amelynek költői átvilágítására vállalkozik. Szemléletében a „valóság” egy másik arca ez: nem az esemény, a tünemény, a felszín, a látszat, a semmiség kell neki, hanem a „valóság békés ragyogása”, amely „mérettelen, számtalan, névtelen, vágytalan, változatlan szerelem”. Ebben az „úrutazásban” a zenei-elv a hajtóerő:

Mert nem csak hang-sor, hanem dallam is van,
 hárfám kíséri táncos lépteid
 épp eltűnőben örök képeit
 a szónokian hallgató magasban,

hol az egyenlítőn átúszva lassan
 gyengéd csillagunk feltárni segít
 a mulandóban rejlő mennyeit,
 bogár-szárnyat borostyán-foglalatban.

(Aoidos a Múzsával)

„... azt a néma szót, mi fenn vonúl, talpadra esküdött húrom kövesse” — zárja versét. Nagyon jellemző a „Suhanás a hegedükön” című versének vallomása is: a zeneiség és a maga költészete legközvetlenebb kapcsolatára mutat, amikor a zene hatásait fogalmazza meg. Képszerűsítésének titkait fedi fel itt, a materializálódás sajátos és egyedi formájaként, hiszen Weöres képabsztrakciója csupán olyan mértékben az, mint ahogy absztrakt a zenei hangzat is:

Bomló fehér amint lebegő törzs alatt
 izzó sűrűsödés éle rásujt, remegve
 levegő-lombu fák, a test-nélküli penge
 üres szívébe szel, sértetlenül halad,

híg eleven ezüst és forró jég szalad,
 de sehol senki sincs, már csak önmaga leple...

(Suhanás a hegedükön)

Kapcsoljuk csak ehhez nyilatkozatát: „Nem igyekszem megörökíteni személyem, életem, vágyaim, érzelmeim, gondolataim kis számárfész-két, nagyjából ugyanolyan, mint bárkié. Inkább ami bennem az alig-ismert mélyrétegből fölfakad, kevéssé személyi, sokkal inkább általános emberi, növényien, állatian vitális, kollektív-kozmosz, szelle-mi... Nem magamnak, hanem másoknak írok. Ezért szuggesztivitásra törekszem. Nem fontos, értik-e, de az idegek borzongjanak, mint kifeszített húr a szélben...”

Ez a felfogás, mint láttuk, a variációs lehetőségek sokaságát teszi lehetővé, ami azt jelenti, hogy Weöres számtalan „archimédeszi pont-tal” dolgozhat mind az egyes versek (különösen nagyobb kompozíciói) szerkesztése, mind nagyobb egységeinek, ciklusainak, konkrét eset-ben a *Tűzkút* egészének megtervezésében is. Jeleztük már, hogy bon-tódik ki a kötet a „Gradualé”-től, s ez hogyan fixálódik néhány cso-mósodási pont körül, s lesz egy-egy weöresi hangzatnak a variációja. Amit mi forma- és ritmus-gazdagságnak látunk, ezért lesz több mint forma és ritmus, s ezért nem is formalista a költő, hiszen verseiben nem „formákkal” találkozunk, hanem a megjelenő anyaggal, kép-so-rokkal, képek zengte dallamokkal. Ugyanezt figyelhetjük meg egy-egy képe állandóan keletkező voltában is, amely abból a „szabadságból” következik, amit a világszemléletének csomósodási pontjai között el-terülő „űr” biztosít. A képelemek nemcsak „távoli dolgok” összekap-csolásai: a weöresi kép dialektikusan ugratja ki az anyag rejtett vo-násait (a magyar nyelv jelzős szerkezeteinek előtte nem ismert soka-sága születik ezért verseiben), az érzékek és az ismeretek állandó s nagyfokú angazsáltsága segítségével.

A belső zenei elv mellett, nevezhetnénk „zenei gondolatmenetnek is” Ujfalussy József nyomán, Weöres költészetének, külön pedig az összefoglaló és szintézist mutató *Tűzkútnak* van egy külsőségeiben is zenére épült vonulata, amelynek szélső pontjai a „bagatellek” dallam-tanulmányai és a nagy kompozíciók, mint e kötetben pl. a „Salve Regina” és a „Simphonia concertante”, „A szörnnyeteg koporsója” vagy a „Néma zene”, közbeeső állomásként pedig a „Dob és tánc”, a „Változat egy népdalra” vagy a „Magna meretrix”, a „Tapéta és ár-nyék” kínálkoznak példának. Itt a hangzat-kép mellett a szó hang-alakjának szerepe van előtérben, amelynek legszélső pontja, mintegy csúcsa pl. a „Néma zene” egyik betétje, amelyben a szó értelme semmi szerepet nem játszik már.

Nem zárhatjuk Weöres költészetének vizsgálatát, anélkül hogy ne érintsünk még egy zenei mozzanatot: azt a kettősséget, amelyet a *Tűzkút* oly feltűnően megmutat. Nemegyszer utaltunk már Weöres költészetének „égi” és „földi” pólusaira. Ilyen pólusokat találunk a *Tűzkút* zenéjében is, s mert a *Tűzkút* verseit szintézisnek tartjuk, Weöres nagy összegező kísérletének, amely pályája eredményeit té-mavilágban és megformálásban egyaránt összefogja, egész költésze-tének immár tudatosult elveként is felfogható. Ha Weöres verseinek nagyobbik hányadát a „zene” fogalmával minősíthetjük, s leegyszer-rűsített párhuzammal „égi” elvéhez kapcsoljuk, úgy van egy olyan vers-csoportja is, amely a „nem-zenét” jelenti (természetesen ezt a

„földi” elvvel lehet összekapcsolni). A *Tűzkút*ban ilyen funkciójuk a szonetteknek van. Ugyanis Weöres szonett-ciklusában fokozott mértékben látjuk érvényesülni azt a szonett-tel kapcsolatos elvet, amit Johannes Becher szonett-tanában így fogalmazott meg: „A szonett... jellegénél fogva teljességgel *nemzene*, a szonett a költészetben egyenesen a zenei hangfestés *antipólusa*”. Ha a másik pólus „tonális”-nak nevezhető, az „Átváltozások” szonettjei atonálisak, tehát egy új költői harmónia lehetőségeit is tartalmazzák, amavval együtt pedig Weöres költészetének ezen a síkon is biztosítják egységességét. Így fogja össze ez a „zenei elv” Weöres költőségének azt az alapvető törekvését, amely a harmónia utáni vágyban s költői megvalósulásában nyilatkozik meg. A „kozmosz” élet- és világszemlélet így tükröződik a költő harmónia-princípiumában, amely rajta kívül ennyire szomjasan a magyar költészetben csak József Attilában élt (nem véletlen, hogy mindkettőjük költészetében fellelhetők a zenei nyomok, különösen Bartókéi). Az a vallomás, amelyet Weöres „A nehéz óra” című prózaversében fogalmazott meg, „kozmosz” képeivel meglepő hasonlóságot mutat József Attila „A város peremén” című versének záró soraival, arra utalva, hogy Weöres „kozmosz” szemlélete éppen úgy a katalizátor szerepét játssza a harmónia-vágy realizálásában, mint József Attila művében az ösztönöket és a termelőerőket rendbe, harmóniába illesztő szocialista jövőbe vetett hit.

Így jutott el Weöres Sándor társadalmon kívüliségével ugyanannak a harmonikus humánus-hitnek a bevallásáig, amelynek szellemében József Attila is figyelte a világ dolgait, a társadalmiság tragédiáját önnön életében élve át. Weöres költészetének ilyen vonatkozásai azonban már verseiben megmozdult, s türelmetlenül dobog.