

---

## szó, kő, kavics

Rába György versei

BÁNYAI JÁNOS

---

Néhány nyomós ok támasztja alá azt az igényt, hogy Rába György minden ízében *modern* költészetét egészében a *nyelvi aktivitás* perspektívájából közelítsük meg. Rába György az a költő: „aki számára a nyelv problémát jelent”. (Roland Barthes) Éppen ezért nehéz volna és, úgy látszik, fölösleges erőfeszítés is Rába György verseinek ún. „témaköröit” kutatni. A „témakörök” kutatása során könnyen ilyen, merőben önámító, megállapításokra juthatnánk: „Az egyes képek, gondolatok világosan kirajzolódnak, azonnal tisztában vagyunk jelentésükkel.” (C. M. Bowra Apollinaire költészetéről) Mert hogy egy ilyen irányú kutatás során költészetének csak a *látszata* derülne ki. A látszatok viszont félrevezetnek, és azt a tévhitet eredményezik, hogy „azonnal tisztában vagyunk” mindennel. A költészet azonban, a modern költészet (Apollinaire-é is) jóval bonyolultabb, mint hogy „azonnal” tisztában legyünk vele, mert esetleg „megértettük” a képeit, gondolatait. Ebből az irányból közeledve felé, nem is olyan biztos, hogy „a modern költészet... meg lehet, sőt meg is kell érteni”. (Vas István) Nyilván meg kell, de nem biztos, hogy *azonnal* meg is lehet... Különösen, ha a költő a kritikusnak nem a „témaköröket”, hanem a *nyelvet* kínálja megfigyelésre, mert számára nem a téma, hanem a nyelv jelent problémát. Az ugyanis, hogy Roland Barthes kérdését parafrázálva, van-e a költő a beszéde előtt?

Rába György érdes, kemény, szigorúan megszerkesztett verssorai a nyelvi jelek és kifejezőeszközök kivételes *töménységét*, *sűrűségét* mutatják; a verssorokból és persze a költemények egészéből is kimarad, kikopik minden olyan nyelvi jel, ami fellazíthatná ezt a sűrű jelentéshálózatot, mintha csak azt példázná, hogy „a vers nem tűr meg semleges anyagot”. (Fónagy Iván)

Ennek a töményítésnek, sűrítésnek legkönnyebben meglátható példája *a szavak több irányú kötődése*. Figyeljük meg a költői grammatizálásnak ezt a mechanizmusát két példán:

- 1) ki a falakon túl követve önként  
gyöngé szopránját a kórusnak adta  
tanúságul az idők éjjelén

(*Fatemplom*)

E három verssorban a láthatóan két irányba kötődő rész a „gyöngé szopránját”. Kötődik egyrészt a megelőző sorhoz, és az információ első rétege itt lezáródik. Nyelvi tudatunk a „gyöngé szopránját” megismételné, és csak úgy kapcsolná a sor befejező részéhez, hiszen ez már az információnak egy második rétege. A két hírréteg azonban a versben elvegyül, és ezáltal a két sor esztétikai hírértéke kivételes intenzitást nyer. Ezt az intenzitást még két tényező erősíti: egyrészt, hogy a „gyöngé szopránját” mint metafora a megelőző sorhoz, illetve a sor végéhez kapcsolódva más-más funkciót tölt be, másrészt, hogy a „gyöngé szopránját” után a vers olvasásakor egy hosszú szünet következik, a tájékozódás szünete, melyet a keresés izgalma tölt ki. Erre a kivételes intenzitásra azért van szükség, hogy az idézet harmadik sora: „tanúságul az idők éjjelén” jelentészónája minél szélesebb legyen. Az idők éjjelének a tanúsága ez a grammatikailag — elsősorban a szintaxis szintjén — eltérbe állított „gyöngé szoprán”, amit csak elmélyít (erősít, fokoz), a szakasz két első sorának névsorolása:

De a padokon *Fabricius Anna*  
*Cornides Katalin, Nendtwich Helén*

A nevek idegen hangzása is az időt idézi, a múltat, az „idők éjjelét”. S mindez a *templom* kontextusában, tehát egyfajta „mitikus” jelentéskörben. Ennek a kontextusnak az elemei közé tartozik az „önként”, a magatartás és a viszonyulás meghatározója.

- 2) végtelen a tér  
egy kavicson  
világ kezdődik s véget ér

(*Purgatórium*)

A grammatizálásnak ugyanez a mechanizmusa figyelhető meg ezen a példán is. Azzal a különbséggel, hogy itt a központi kép — „egy kavicson” — külön sorba kerül, ezzel is figyelmeztetve, hogy a kétirányú kötődésnek sajátos problémája van: a végtelen teret „konkretizálja”. Mert az idézet harmadik sora az első sor „végtelen” jelzőjének a kifejtése: a végtelen nyilván az a „pont”, ahol a világ kezdődik és véget is ér. Ennek a pontnak a képi megjelenítése a *kavics*. Az a *kavics*, ami egyébként is egyik központi szóképe Rába György költészetének. (Említsük csak meg az *Arcaim* című verset.) A *kavics* tehát itt a grammatikai sűrítés szintjén túlmutatva (persze ennek a sűrítésnek köszönve a túlmutatást feltételező nagy hírértéket), általános érvényű jelentéshor-dozóvá válik.

Ezek a szintaktikai megoldások: a központi kép két- vagy több irányú lekötése, még egy — itt csak érinthető — elvi kérdést hozhat érdeklődésünk homlokterébe, mégpedig azt, hogy a *vers grammatizálásának módja a vers esztétikai szférájának egyik legfontosabb meghatározója.*

Egy, a köznyelvi tudat számára, rendhagyó nyelvi megoldás a vers esztétikai hírértékét intenziválja, és ezáltal jelentészónáját is kiszélesíti (elmélyíti).

A nyelv szokatlan grammatizálásával elért magas fokú intenzitás mellett a nyelvi aktivitásnak még egy sor változatára kell felhívni a figyelmet. Elsősorban azokra a versekre, amelyekben „vizuálisan”, közvetlenül is felismerhető a nyelvi aktivitás mint versstrukturáló eljárás. Figyelmeztetni kell a *szó-rakodásos Jelenlét* című versre, melyben a „Bevésni mégis legalább egy-két vonást ami belőlem megmarad” közlésegségnek a kialakulását követjük nyomon sorról sorra. A közlésegség első szavával indul a vers, és minden további szót egy-egy indukáló jelenlét-kép előz meg, olyan képek, amelyek éles kontrasztban vannak a megmaradás, a tartósság, a huzamos létezés igényét közlő, idézett záróssal, ilyenek: „Már a lócsárdában is ülhet” vagy „Van egy maszek cukrászda Óbudán”. A *Jelenlét*ben ezek a „semleges” mondatok, ezek az efemér jelenlét-képek indukálják, mintegy ellenpontként, az egész verset meghatározó utolsó sor kialakulását; tudatos, játékosnak is mondható eljárás. De figyelmeztetni kell a *Képzés* című versre is, amelyben egyrészt a vers szavakkénti feltöltődését, másrészt pedig a szóképzésnek mint versstrukturálásnak a példáit láthatjuk: „fa / fatörzs / szálfá / fák / fasor / tilalomfa / lármafa / fagyöngy / fadöntés / fatönk / faeke / kopjafa / fás / fátlan”. Más kérdés, hogy a *fás* — *fátlan* ellentétpár, vagy a vers útja a *fától* a *fátlanig* önmagában is kialakíthatja a vers jelentéskörét, de ennek a jelentéskörnek a lényeges vonása a képzésnek mint nyelvi aktivitásnak a visszfényében lehet csak teljes. A vers útja a *fától* a *fátlanig* még egy kérdést hoz előtérbe, azt, hogy hogyan veszi el a szó a tárggyal való megfelelést, azonosságot. Erről, később, bővebben. A nyelvi aktivitásnak ugyanilyen szemmel látható példáit találhatjuk a népdal- emlékekkel telített, a *Románc* ciklusába tartozó versekben. Adva van egy zárt, következetes, szigorú népdal-forma, amelynek pattogó ritmusa — Babits nemegyszer jogosan bírálta nézete szerint — nem alkalmas mélyebb, korszerűbb érzések kifejezésére és ezzel szemben egy bizonytalan, sok helyütt homályba merülő, titokzatossá tett, nehezen meghatározható érzelmi és gondolati jelentés. A népdal- és forma- emlékek, valamint az egész ciklus jelentéshálózata is az *eltérést* tudatosan alkalmazó nyelvi aktivitásnak az eredménye. Tehát nem a népdal és az új jelentés közötti ellentét az, ami kialakítja ezeknek a verseknek az értékskáláját, hanem az a tudatos nyelvi eljárás, ami ezt az ellentétet láthatóvá, érzékelhetővé teszi. A nyelvi aktivitás vizsgálatokor külön figyelmet érdemel Rába György költészetében a jelentésmeghatározó szó vagy sor tudatos *késleltetése*, mint a *Pisztráng* című versben, vagy ugyanezeknek a meghatározóknak az *elhagyása*, mint a *Kőbe vésvé* című versben, melynek a következtében a vers struktúrája nyílt és végtelen . . .

Mindebből a nyelvi aktivitásnak mint versstrukturáló erőnek az előtérbe állítását, előtérbe hozását láthatjuk. De ezeknél a versformáló módozatoknál, melyeket végeredményben a versírás technikájának is tarthatnánk, ha nem tartanánk szem előtt, hogy a versírás maga a vers, hogy a vers elsődleges problémája az „írás”, a nyelvi aktivitásnak egy —

Rába György egész költészetét átfogó — meghatározóját kell különösen kiemelni: a *párhuzamosságot*.

Jurij M. Lotman szerint a költészetet olyan struktúrának kell tekinteni, melynek „minden eleme különféle szinteken párhuzamos”. A kérdésnek már bőséges irodalma van; különösképpen a népköltészet vizsgálatának körében. A párhuzamosság — Lotman szerint — két tagot feltételez, melyek közül az egyiket a másik segítségével ismerjük meg, melyek közül az egyik tag a másikhoz viszonyítva mint modell szerepel; a két tag nem azonos, de nem is választható el egymástól, vagyis — szem előtt tartva, hogy a két tag nem azonos, mi egy meghatározott viszonyban kiegyenlítjük őket, állítja Lotman.

A kérdés nyilván rendkívül egyszerűen megoldható a népköltészet vagy a 19. század költészetének példáján, de jóval nehezebb és jóval bonyolultabb formában merül fel a modern költészetben.

Rendkívüli módon példázza a *párhuzamosságot* és a modern költészetben a párhuzamossággal felmerülő bonyolult problémakört Rába György költészetének egyik központi fogalma, a *kő*. A *kő* Arany Jánosnál kint repül — „Repül a nehéz *kő*, ki tudja, hol áll meg, kit hogyan talál meg” —, egy látható és valóságos veszélyt visz magával. Versbeli funkciója tehát azonos a valóságos, a valóságban repülő malomkő funkciójával. A *kő* követ jelent tárgyszerűen is, nemcsak metaforikusan. Az új költészet azonban már nem használja fel a tárgy és a szó meglepő azonosságát. Rába György verseiben a *kő* már nem jelent valójában követ — levetkőzte tárgyszerűségét. A szó nem a tárgy neve már, hanem a tárgytól független: *csak szó*. Lemondott mindarról, amit a szó a köznyelvben és empirikusan jelenthet: minden „szóképpé” válik, metaforává:

Negyven felé mint kagyló zúg az ember  
és ablakából minden metafora

(Téli esküvő)

A tengert, a morajlásokat, a hullámszókat, a viharokat már magába szívta, de kiszáradt, és amit még felmutathat, csak emlék és metafora; a kagyló morajlása, bár morajlás, már nem a tengeré, elvesztette a kapcsolatát a tengerrel — hanggá változott. A szó, mint a kagyló, elvesztette kapcsolatát a tárggyal, és a versben már csak mint szó van jelen.

Az egész folyamatot jól példázza Rába György *Kő* című versének kettős síkja.

A *kő* a versben két idősíkon jelenik meg: a jelenben és a múltban. Az első versszakban: „Követ dobtam kútba” — múlt idő, a másodikban: „zuhan a *kő*” — jelen idő. A múltban a *kő* még tárgyszerűen is *kő* — a kútba esik, tehát egy meghatározott, lemérhető távolságot tesz meg a vízig, és a hatása is tárgyszerű, a kiváltott hullámszó is meghatározott ideig tart: „amíg a fény el nem hanyatlott”. A vers második szakaszában, a jelenben, a *kő* már elveszti ezt a meghatározott tárgyszerűséget: csak zuhan, és nem egy meghatározott távolságot tesz meg, konkrét hatása sincs, semmit sem vált ki oly módon, ahogyan a víz hullámszóját kiváltotta. A *kő* itt csak „jelez” valamit, de nem jelenti önmagát. A *kő* megszabadult tárgyszerűségétől, és ezzel egy elvont, irracionális térbe került — „kintről” „belülre” —, ahol szabadon, vég nélkül, állandóan zuhan. Nem jelent már konkrét követ, hanem egy bizonyos követ, melyből min-

den reális köszerűség hiányzik. És ezzel a szó kerül előtérbe: a szóvá formált kő zuhan, nem a valóságos kő. Ezért mondhatja Rába György más helyütt:

Gyökerem nőtt itt a kövön  
szavamból ki nem költözöm  
(Az ellenállók emlékművére)

azonosítva voltaképpen a követ a szóval.

A vers két idősíkjának is hasonló a funkciója: a kő az első szakasz múlt idejéből (dobtam) a második szakasz jelen idejébe (zuhan) kerül, tehát egy konkrétan vehető emlékképből egy határozatlan, időn kívüli, mert állandó állapotképbé. A kő csak ebben a formában és ebben a vershelyzetben jelenthet újat, hozhat fel új tartalmakat, telítődhet új jelentéssel. A hagyományosan használt és a hagyományos vershelyzetben lévő szó, mely a tárgy és neve azonosságával számít, könnyen válik közhellyé. Rába Györgynek ez az eljárása egy újabb elvi kérdésre figyelmeztet: *vannak szavak, melyek költészetbeli megterheltsége már olyan nagy, hogy szinte lehetetlen kiszabadítani a megszokott asszociációs körökből. Ezek a szavak csak úgy válhatnak az új költészet elemévé, ha versbeli funkciójuk és a „jelölthöz” való viszonyuk lényegesen megváltozik.* Rába György költészete a szó ilyen értelmű felszabadításának egyik lehetőségét példázza.

Ezek után nyilván már világos, hogy a modern költészetben miért oly bonyolult a költészet struktúráját meghatározó párhuzamosság.

Ugyanis, ha a szó elvesztette közvetlen kapcsolatát a tárggyal és a versben már csak mint a tárgy neve szerepel, akkor a párhuzamosság elsősorban a vers grammatizálásának síkján jelenik meg. Ennek a grammatikai párhuzamosságnak egyik kézenfekvő példája az *Elhallgat a zene* című költemény, melyben a versindító első két sor és a verszáró utolsó két sor pontos szintaktikai párhuzama a vers belterében álló *izolált* (mert mindig befejezett) *sorokat* fogja össze. Ezek az izolált sorok azonban grammatikailag szintén párhuzamosak. Ezt a párhuzamosságot bontja fel a 7. és 8. sor eltérése. De ennek az eltérésnek határozott funkciója van: a már-már zavaró szabályosságot törli meg. A példavers nyilván nem kíván alaposabb grammatikai elemzést, hogy felismerhetővé váljon benne a *paralelizálás*. Csak egy szempontra kell figyelmeztetni a grammatikai párhuzamosság egymástól nagyon távolra eső szemantikai síkokat is össze tud kötni, az ellentéteket is párhuzamos viszonyba tudja állítani. Rába György versében a paralelizmus nem ezt a szerepet tölti be, mert az ő versében az izolált sorok, a lezárt és pontosan elhatárolt képek azonos szemantikai szférából fakadnak; mind, kivétel nélkül, „a benti szélcsönd” képszerű megfogalmazásai. A párhuzamosságnak itt az egyik legegyszerűbb és ezért talán legteljesebb megjelenési formájával állunk szemben, az *ismétlődéssel*. De ezek a képek csak önmagukat ismétlik. Vagyis a szavak mondatbeli helyzete, a szavak grammatikai formái, a szavak rendje az, ami az ismétlődő párhuzamosságot feltételezi, figyeljük meg ezt a majdnem teljes megfelelést a vers harmadik, negyedik és ötödik sorában. A vers tehát *formalizálódik*, és jelentése is elsősorban az erős formalizálódás révén domborodik ki. Egészen élesen fogalmazva: a vers voltaképpen a nyelv formalizálásának a

kérdése, és minden, ami a *mögöttes* szférájába tartozik, csak ennek a formalizálódásnak az útján figyelhető meg. Rába György verseihez is ennek az útnak a megfigyelése vihet közel.

A párhuzamosság, ami az *Elhallgat a zene* alapvető strukturáló eszköze, Rába György költészetében még egy vonatkozásban releváns: szemantikai síkon a párhuzamosság a két részre való elosztottságnak mint idegenségnek, szorongásnak, félelemnek a „képszerű megelevenítése”. Rába György verse a „semmit” igyekszik kettőbe hasítani, ahogy a „köbe dermedt egyetlen kiáltás”-t példázandó torony *A torony* című versben:

a semmit kettőbe hasítva  
reccsenti a szakadozó alapot  
s a fodros úrt születni tanítja

vagy ahogyan a *Karácsonyfa* a világot osztja „előttre és utánra”:

világot félbevágva  
előttre és utánra  
az egy halálnyi áron  
alkotva két világot

vagy ahogyan a *Lárva* című versben a világ már nem is létezik másként, csak „elosztottan”, „párhuzamosan”:

két új félre osztom  
percenként a világot

Tehát a versstrukturáló párhuzamosság itt már a költői világot strukturáló párhuzamossággá alakult, s itt sem más formában, mint a nyelv szintjén. A világ egységébe látja bele a kettősséget, a „paralelt” a nyelv révén. A nyelvben adott ellentéteket építi a vers egymás mellé, és így a nyelvnek ez ideig láthatatlan vagy nehezen felismerhető természetét azonosítja a költői világképben.

Rába György költészetének egész drámája a szavak „bensőjének” színpadán játszódik le: a szavakba szorul, mintha visszavonulna, a szavak burkán mintha nem tudna áttörni. Költészete így „kopogtatás a héj falán”. Persze, kopogtatás a héj falán, de *belülről*. A szavak burka, a szavak héja azonban *kökemény*, áttörhetetlen. Lezárt és majdnem végzetesen idegen világ. Ezért mondhatta már a *Nyílttenger* (1961) verseket és műfordításokat tartalmazó kötete egyik versében: „sorsom ma már külön kontinens”, vagy ugyancsak ennek a kötetnek a *Férfikor* című versében: „Elszabadult ez a bolygó az úrtól, / s külön naprendszert csinált, / maga körül keringi útját, / s maga teremti a halált.” Csakhogy ott még a „külön kontinens” és a „külön naprendszer” a magányosság, az idegenség *metaforája* volt és a végtelenben mozgott, ma viszont már *lokalizálódott*, és megőrizve metaforikus jellegét, bármennyire is rideg, de valóságos *otthonra* talált a szó héján, a szó burkán belül: „szavamból ki nem költözöm”. Költészetének *lényegi paradoxona* — lényegi, mert egyszerre a vers jelentésének és a vers szóanyagának a síkján is megjelenik — éppen itt alakul ki. A szavak belterébe való beszorulás és a

versnek a szóban való lokalizálása nem az elfogyatkozást, hanem a felfedezés szép örömeit hozza felszínre. Rába György nem keresi a szavakon kívüli mítoszt, ő elzárkózik a mítoszok elől, és ezzel, *paradox módon*, nagyobb területeket hódít meg a költészetnek, mint a szándékosan mítosz-teremtő, vagy mítoszba-néző költészet. Ugyanez figyelhető meg versei szó-anyagának a síkján is: a dologi jellegétől megszabadított szó már nem a tárgy nevéként szerepel a versben, hanem „csak” mint nyelvi tény, mint nyelvi anyag, de ez nem veszteség — láthattuk — és nem is elzárkózás, semmiképpen sem az, hanem nyereség, hiszen egy új, még nem látott, még be nem járt világot tár fel, a kéreg mögötti világot, a mag világát. Ugyanez a paradoxon figyelhető meg abban az eljárásban, ahogyan a verset strukturáló párhuzamosság a vers szemantikai szféráját is meghatározza, vagyis ahogyan a formalizáltság elve a költői világkép jelentéskörén belül visszatér.

Ennek a versformáló nyelvi aktivitásnak, melynek végső meghatározóját a lényegi paradoxonban láthattuk meg, egyik legteljesebb összefoglalása, s egyben a *Férjhangra* egyik legszebb verse, a „harminchat évnyi” tapasztalatot felölelő *Madártávlát* című költemény:

I. A köznapok képek üzenete	(1)
Fölé emeltél a magasba te	(2)
madártávlát Kőlyökméretbe vész	(3)
II. melletted a tegnapi szenvedés	(4)
léggömbként könnyű a kolonc a test	(5)
s emberszabású a kép szóba kezd	(6)
III. A csupasz ágak könnyörgése ráz	(7)
a tornyokban te vagy a szárnyalás	(8)
a végükhöz nem érkező szavak	(9)
a zokogás mely kötényhez szalad	(10)
öröm mely ragad kantártalanul	(11)
s legelső minden hajnal mely kigyúl	(12)
IV. Mikor az arc harminchat évnyi rom	(13)
a fény békéje vagy a csonkokon	(14)
mikor se múlt se idő s vadgalamb	(15)
a szív tereit bezengő harang	(16)
s a vonatfüty sóvárgott útra kel	(17)
a világ lehull róla mint lepel	(18)

A vers felépítése teljesen szabályos: 18 azonos ritmusú, páros rímmel végződő, jambikus lejtésű sor — a szerelembe-hazatalalás formalizáltsága, mely *paradox módon*, kontraszt-struktúrák útján épül fel.

A vers első olvasásra már kivételes nyelvi sűrűséget mutat, melyben a nehezen elválasztható, összefonódott ellentétpárok dominálnak. Jól látható ez a nyelvi sűrűség, töménység a vers hatodik sorában („s emberszabású a kép szóba kezd”): a kép kettős kötődése. Ez a kettős kötődés lehet az elemzési lánc szilárd fogódzója, a versnek az a sarkpontja, amelyből egész perspektívája belátható.

A kép szintaktikai helyzete a vers hatodik sorában a párhuzamosságra figyelmeztet, arra az elvre, ami az egész vers felépítését meghatározza.

A párhuzamosságnak azonban sajátos értelmezésével találkozunk. A *Madártávlat*ban szinte elválaszthatatlanul fonódnak össze az 1) analógiára és 2) ellentétre épülő paralelek. A vers harmadik közlésegségében (III) az analógiára épülő párhuzamos grammatikai formák és szemantikai síkok dominálnak, míg a negyedik közlésegségben az ellentétre épülők. Mindez arra figyelmeztet, hogy a vers egy sajátos *kontraszt-struktúrát* mutat.

A kontraszt-struktúrának a legvilágosabb példája a vers negyedik közlésegsége (13—16. sor). A 15. sor épül a legélesebb kontraszt-képre: a kétszer megismételt tagadás erősségére (*se múlt se idő*) „válaszol” a folytatás-formájú állítás (*s vadgalamb*). Az éles kontrasztban az *s* hangok ismétlődése figyelmeztet, mintegy láncot képezve, hogy a kontraszt-képek azonos szemantikai sík elemei. Ugyanilyen erős a 14. sor kontraszt-képe is: a „csonkokon” a 13. sor „rom” hívószavára válaszol, és ezzel „a fény békéje” ellentétsíkját hozza mozgásba. Ellentétek találkoztak, de nem ellenségesek már: egymásba épülnek — a 17. sor szép trópusa és színesztéziája, *s* a 18. sor egyszerű, de egyszerűségében is megdöbbentő hasonlata bizonyítja ezt. De az egész közlésegségen ez az egyszerre és egyidőben megjelenő analóg és ellentétes párhuzamosság dominál; a 18. sor nem esik túl messze a 13-tól, hogy ne ismernénk fel: „a világ” hull le az arcról, a „harminchat évnyi rom”-ról „mint lepel”, és ekkor „a fény békéje” hatja át az egész verset, olyan intenzitással, hogy a versindító első sor, „A köznapok képek üzenete” grammatikai bizonytalansága, homályossága e két, már áthidalt, de meglévő pólus visszfényében rendkívüli élességgel lesz jelentésmeghatározó.

Megfigyelhetjük most már, hogyan épülnek egymásba a vers közlésegségei.

Az *egyszerű ellentét* az első közlésegségben (köznapok—madártávlat), az *összevetés ellentéte* (a tegnapi szenvedés, a kolonc a test súlya, szemben a kölyökméretű szenvedéssel és a léggömbként könnyűvel, amit a *melletted*, a jelenléted tesz összevetéssé és a már elemzett hatodik sor szintaktikai formája fokoz fel), az *Elhallgat a zene szigorúságával* megvont *párhuzamosság*, elsősorban grammatikai párhuzamosság, a harmadik közlésegségben és mindennek összefogása, összekapcsolása, mintegy tanúságtétele a bonyolult, egyszerre ellentétes és egyszerre analóg *kontraszt-struktúra* a vers negyedik közlésegségében. A közlésegségek tölcserfomájú koncentrikus köröket alkotva épülnek egymásra. Ez a tölcserfomájú forma örvényt eredményez, az egyszerre ható megnyugvás és megtörtség örvényét.

Kétségtelen, hogy a *Madártávlat* az itt elemzett erős nyelvi formalizáltság útján éri el hatását; a nyelvi formalizáltság láttatása után aligha van még szükség a vers „interpretálására”, „lefordítására”.

Hugo Friedrich, Mallarmétól és Valérytól errefelé, a modern költészet elsődleges feladatát a vers *szóegyüttesének* megformálásában ismerte fel. A modern költészet a „tartalomközpontúság” helyébe a „szóközpontúságot” helyezte, azt példázva ezzel, hogy a versnek valóban nincs más problémája, mint a nyelv, az, hogy a nyelvből valamilyen módon még verset vagy versre emlékeztető alakot, szerkezetet „erőszakoljon” ki. A modern költészetnek valóban nem lehet más feladata, mint hogy a ka-



otikus nyelvi tudatot verssé formálja. Hogy betöltse ezt a feladatot tudatosítania kell, hogy a vers olyan „autonóm világ”, mely önmagát gondolja, és „tartalmi” csak nyelvi sajátosságainak köszönve léteznek, nem pedig a világ tükrözésének és az érzések közlésének.

Rába György versei pontosan példázzák a modern költészet ilyen helyzetét.

A költészet hagyományos feladata csak mint *groteszk* térhet vissza (lásd a *Groteszk* c. verset). Hiába kísérli meg a költő az ellenállást, ellenállásának nincs fogantója; hiába van tudatában választása veszélyeinek és emberi erőt meghaladó terheinek, a szó közrefogta, nem szabadulhat szorításából. A költő nem képeket teremt és nem képeket elevenít meg, hanem szavakat formál a semmiből, szavakat, melyek csak önmaguknak felelnek, mert csak önmagukkal azonosak.