

PhD-értekezés

Pethő Ildikó

**A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák
Weöres Sándor költészetében**

Szeged

2004

Tartalomjegyzék

1. Bevezető	3
1. 1. A téma kijelölése	3
1. 2. A témából következő problémák, kérdések felvetése	7
1. 3. Zene és irodalom kapcsolata eltérő megközelítésekben és a szűkebb Weöres-recepcióban	10
1. 3. 1. Zene és irodalom, művészet és tudomány kapcsolata eltérő megközelítésekben	10
1. 3. 2. A weöresi zenei elv kritikai értelmezése és értékelése	13
1. 4. A módszerről	20
1. 4. 1. Az olvasás kísérlete, kreatív olvasat	20
1. 4. 2. Motívum és téma	22
2. Az első korszak: rátalálás a zenei elvre	25
2. 1. Az első korszak reprezentatív zenei műfajai, a zenei sorozat	30
2. 1. 1. <i>Bartók suite</i>	31
2. 1. 2. <i>Hegedű-partita</i>	34
3. A második korszak: a bizonyosság, az új versmodell	38
3. 1. A fuga variációi	40
3. 1. 1. <i>Fughetta</i>	40
3. 1. 2. <i>Fuga</i>	44
3. 2. <i>Négy korál</i>	50
3. 3. A szimfóniák	55
3. 3. 1. <i>Első szimfónia (- A négy évszak -)</i>	58
3. 3. 2. <i>Második szimfónia</i>	61
3. 3. 3. <i>Harmadik szimfónia</i>	63
3. 3. 4. <i>Negyedik szimfónia</i>	67
3. 3. 5. <i>Ötödik szimfónia</i>	68
3. 3. 6. <i>Hatodik szimfónia</i>	74
3. 3. 7. <i>Hetedik szimfónia</i>	78
3. 3. 8. <i>Nyolcadik szimfónia</i>	80
3. 3. 9. <i>Kilencedik szimfónia</i>	82

3. 3. 10. <i>Tizedik szimfónia</i>	83
3. 3. 11. <i>Tizenegyedik szimfónia</i>	84
3. 3. 12. <i>Tizenkettedik szimfónia</i>	89
4. Téma és variáció	94
5. „Az öregkori zeneszerző”	112
5. 1. A zenei mozgás és a körré zárt szerkezet kérdéséhez	117
5. 2. Variációk a variációra	119
5. 3. Változatok a csendre	122
5. 3. 1. Szó és csend	122
5. 3. 2. Csend és zaj	125
6. Összegzés	129
7. Bibliográfia	137

1. Bevezető

1. 1. A téma kijelölése

„Weöres költészetének «zeneisége» irodalomtörténeti közhely. Hogy mi idézi elő ezt a mindenki által hallott – felismert zeneiséget, azt kevésbé tárták fel. A kutatók többségének véleménye szerint e könnyen megjegyezhető, népdalszerű, pregnáns ritmusok hatnak zeneien, a rímek csengése – bongása is zenei; szóval mindazt nevezik zeneinek, ami par excellence költészet. Holott Weöres zeneisége – amennyiben ő maga tudatosan akar zenei lenni – mélyebbről, valóban zenei fogantatásból ered.”¹ Weöres Sándor költői életművének egyik (a mítoszhasználat mellett) sarkalatos jellegzetessége a zenéhez való viszony. A dolgozat írója számára a legizgalmasabb és a versek túlnyomó többségére kiterjedő alapelv a zenei elv, a zenei szerkezetek, kompozíciós eljárások és műfajok használata, a ritmussal, hangokkal, hangzásokkal, a csenddel való szakadatlan kísérletezés. A dolgozat célja, hogy rámutasson erre – a Szepes Erika által is megfogalmazott – kevésbé tárgyalt, tudatos és mélyebb fogantatású zeneiségre Weöres Sándor költészetében.

Szegedy-Maszák Mihály a magas művészet előfeltételének tartja a kísérletezést.² Ez az experimentális jelleg válik az egész költői életmű meghatározó sajátosságává Weöres vallomása szerint is: „Igen, gondolom, hogy mindent végig kell kísérletezni. Azt is, amit se a holnap, se a holnapután, se soha senki igazolni nem fog, tekintve, hogy mikor egy kísérletnek nekifogunk, vajmi kevésbé tudjuk, hogy az hova vezet”.³ „Hát Adyt, Babitsot, Kosztolányit föltétlenül költőnek érzem: magamat inkább kísérletezőnek. Valami átmenet a költő és a kutató között. Nem érzem egészen költészetnek azt, amit én csinálok. Sokkal inkább: kutatás, kísérlet.”⁴ Igazodva a költő nyilatkozataihoz, maga a dolgozat is inkább próbálkozás, mintsem végleges megoldás. Egy a Weöres-kritikában eddig kevésbé járt úton próbál haladni, s Weöres költői életművének jellegzetességeit ebből az irányból

¹ SZEPES Erika: Hódolat Weöres Sándornak. In: Uő: *Magyar költő – magyar vers. A mai magyar költészet verstani kisenciklopédiája*. Kecskemét: Tevan Kiadó, 1990, 295. LÁSZLÓ Zsigmond is hasonló véleményének ad hangot: „A költői nyilatkozatok újraidézésével csak azt kívántam jelezni, hogy a versélmény, annyi hiteles vallomás szerint, *zenei légkörben sarjad*, ebből a légkörből mindenesetre sok átárad a kész műbe is. A vers dallamtényezője nem lehet csak díszítő elem, ornamentum: a vers lényegéhez is építően kell hozzájárulnia.” In: Uő: *Költészet és zeneiség. Prozódiai tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985, 26.

² SZEGEDY-MASZÁK Mihály: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In: *Ismétlődés a művészetben*. OPUS Irodalomelméleti Tanulmányok 5. HORVÁTH Iván - VERES András (szerk.), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980, 88.

³ *Negyvenhat perc a költővel*. CS. SZABÓ László rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. 1963. In: *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. DOMOKOS Mátyás (szerk.), Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 36.

⁴ *Válaszolni nehezebb*. DOMOKOS Mátyás tv-beszélgetése Weöres Sándorral. 1978. Uo. 349-350.

próbálja meg értelmezni. Természetesen lehetetlen vállalkozás lenne versről versre haladva bemutatni az életmű zenei vonásait, párhuzamait, hiszen a versek túlnyomó többségében találnánk zenei utalást. Csak arra vállalkozunk, hogy a fontosabb zenei műfajú, szerkezetű versek vagy több versen végigvonuló, tendenciaszerű, zenéből átvett jelenségek és kompozíciós eljárások bemutatásával igazoljuk Weöres költészetének a pusztán díszítőjellegesen messze túlmutató, alapvetően zenei jellegét.

A költő egyik beszélgetésében magát teljesen rossz hallásúnak és antimuzikálisnak nevezte, sőt tagadta költészetének zenei indíttatását, s verseinek inkább a táncsal és más mozgásművészetekkel való kapcsolatára helyezte a hangsúlyt.⁵ Ugyanakkor Bata Imre az *Egybegyűjtött levelek* utószavában Weörest érzékeny, anyjához hasonlóan muzikális gyermekként látta.⁶ A vélemények ilyen eltérése ellenére is tendenciózusnak tekinthető és költészetének semmiképp sem elhanyagolható jelensége, hogy írt többek között szvitet, partitát, szimfóniát, fűgát, fughettát, variációkat különféle témákra, cantatát, áriát, canzonét, etűdöt, ütempróbát, népdalt, madrigált, bagatellt, impromptut, rumbát, rock and rollt, dzsessz ritmust, korált, lant futamot, madrigált, kórusművet, rapszódia, toccatát, rondót, valcert, szonátát, bolerót, pavane-t, zenei futamot, barokk templomi zenét, improvizációt, dobzenét. Sokszor ad zenei utalást tartalmazó címet, mint *Akkord, Cantabile, Csavarodó, forgó ütemek, Metrum, Szonatina, Kürt, Egészen halk, Harangkongás, Kakofónia*. Költeményei közt akadnak a zene naturalista törekvéseit (konkrét zene, bruitizmus) idéző versek is, mint pl. *Szán megy el az ablakod alatt, Őszi zápor, Vas Witteg, Szieszta*. A zenei utalást tartalmazó verseknek ilyen sora, mennyisége mögött teljesen tudatos alkotói szándékot feltételezhetünk. „Zeneszerzői” tevékenységéről, módszeréről többször, vallomásaiban mindvégig igen következetesen szól. Így érinti azon remekművek körét, melyek csak kommentárral érthetők, vagy nincs is összefoglalható, elbeszélhető tartalmuk, amelyek, mint a zeneművek, hangzásukkal, dinamikájukkal, szerkezetükkel hatnak. Tartalmuk zenei tartalomnak felel meg, mely szavakkal körülírhatatlan, ám hatásuk mégis felemelő.⁷ Czigány Györggyel folytatott rádióbeszélgetésében kitér a zenei struktúrák költészeti alkalmazásának lehetőségére, s megállapítja, hogy míg korai verseire főként a zene dallama, hangzása volt hatással, az ezt követő (érett) korszakában a zenei struktúrából igyekszik tanulni, s különféle zenei szerkezeteket (fűga, szonáta, rondó, szimfónia) épít szavakkal. Határozottan törekszik

⁵ *Természeti ritmusok és a vers*. MOLNÁR Dániel beszélgetése Weöres Sándorral. 1980. Uo. 373.

⁶ *Weöres Sándor: Egybegyűjtött Levelek I-II*. BATA Imre – NEMESKÉRI Erika (szerk.), Budapest: Pesti Szalon – Marfa Mediterrán Könyvkiadó, 1998, II. 485.

verseit zenei formákra alapozni. A rövidebb terjedelmű, 20-30 soros versek fő struktúraadójaként Bachot jelöli meg: „Zenei formát senkitől annyira nem tanulhat az ember, mint Bachtól. Nála a legtisztább rajzúak, legegyszerűbbek, költészetben is leginkább realizálhatók a strukturális elemek”.⁸ A szimfóniák kapcsán pedig utal e monumentális felépítésű művek adaptációjának nehézségére is. Többször nyilatkozott szimfóniáinak alapgondolatáról, nehézségeiről, megvalósítandó problémáiról.⁹ A versek keletkezésében, mozgáslehetőségében alapvetőnek gondolja a strukturális problémákat ezek megoldását.¹⁰ A verstémákat is zeneszerzőként kezeli, variációsorokon át fejleszti vagy éppen lebontja, feszültséget teremt, majd feloldja, különböző mozgáslehetőségeket, kezdettől végpontig tartó lendületet, spirálisan szétnyíló – köröző, örvénylő vagy körbeforgó mozgásokat hoz létre a témák zenei módszerekkel történő feldolgozásakor. A ritmus, a zenei ritmus, a verselés tárgykörében is számos alkalommal ad módszerét megvilágító fogódzókat az értelmezők számára.¹¹

A zenei hatások vizsgálatakor a már említetteken (nyugati műzenén, népzene, vagy akár a könnyűzene) kívül izgalmas egyezéseket találunk a keleti zenével is. A *Kínai templom*, a *Hold és tanya* és a *Tizenhat* című versek a kínai költészettel és zenével tartanak rokonságot. Egy 1743-as dátummal lejegyzett császári Konfuciusz-szertartásból tudhatjuk, hogy „rendkívül fontos jellemvonás, hogy az egyes dallamsorok négy hosszan kitartott hangból állnak, a vers négy szóból álló sorainak megfelelően”.¹² Az első kettő Weöres-vers hangzásában is imitálja a gongütések zengését az egytagú szavak zenéjével. A kínai (szillabikus, izoláló) nyelv és a kínai vers álló sorai köszönnek vissza a *Kínai templom* és a *Tizenhat* című költeményekben. Ez utóbbi négyszer négy sorával maga a miniatűr mindenség: makrokozmosz, mikrokozmosz, tér és idő.

⁷ *Megfejtés a „rejtelem”-re*. Nyilatkozat. 1964. In: *Egyedül mindenkivel*. 43.

⁸ *Költészet és zene*. CZIGÁNY György rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. 1967. Uo. 75.

⁹ *Nem változó csillagok*. SZÚCS Imre látogatóban Weöres Sándornál. 1974. Uo. 257., *A vers: villám*. BOZÓKY Éva beszélgetése Weöres Sándorral. 1973. Uo. 236., *Írószobám*. SIMON István beszélgetése Weöres Sándorral. 1974. Uo. 274-275., *A szimfóniákról, az elfelejtett versekről*. CZIGÁNY György rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. 1975. Uo. 307., *Beszélgetés Weöres Sándorral*. Beszélgetőtárs: Székér Endre. 1976. Uo. 324. és *Weörestől Weöresről*. TÜSKÉS Tibor (szerk.), Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 259. Részletesebben lásd a szimfóniák tárgyalásánál.

¹⁰ *Írószobám*. In: *Egyedül mindenkivel*. 275., *A Vigília beszélgetése Weöres Sándorral*. Kérdező: Mezey Katalin. 1983. Uo. 430.

¹¹ *Negyvenhat perc a költővel*. Uo. 29-30., *Költészet és zene*. Uo. 77., *Népdal a költő szemével*. FARKAS Ferenc rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. 1971. Uo. 163-165., *Hogyan lehet a film hatékony formálóerő?* EMBER Marianne beszélgetése Weöres Sándorral. 1971. Uo.179., *Kodály Zoltánról*. MOLDOVÁN Domokos magnetofonbeszélgetése Weöres Sándor és Károly Amy költőkkel. 1972. Uo.190., *Természeti ritmusok és a vers*. Uo. 371., *Weöres Sándor*. NÁDOR Tamás beszélgetése a költővel. 1980. Uo. 381.

¹² KÁRPÁTI János: *Kelet zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 102.

Szintén a keleti hagyományból, az indiai és az arab-perzsa zenéből emeljük ki az improvizáció és a változatképzés elvének (maqám/ makám), a zenemű nyitottságának fontosságát, bár ezek tulajdonképpen minden népzene alapvető tulajdonságai. Megemlíthetjük még a mantra és a Véda-recitálás hagyományait. Mindkettőnek mágikus jelleget tulajdonítanak. A mantra „varázsos hatású, értelmi összefüggéssel nem is rendelkező mondóka, szóismétlés, szókapcsolat”.¹³ A Véda-recitáló a szöveg bizonyos kiragadott szavait meghatározott szabály szerint ismételteti, a „vikriti [módosítások] technikája jelentőséget, sőt varázserőt tulajdonít a szavak eme öncélú, permutációs ismételésének”.¹⁴ A buddhista szertartás zörej-effektusainak „lényegi összefüggése van a vallás meditatív jellegével, a csend mind teljesebb átélésével és a csendben is telő idő érzékeltetésével, belső organizációjával”.¹⁵ Az említett keleti zenei példák is jól mutatják, hogy a felsorolt jellegzetességek olyan nagyon ősi, ösztönös, a vallásos tapasztalattal érintkező felfogást körvonalaznak, amellyel Weöres költészetében is találkozunk.

A számos zenei szerkesztésű vers létjogosultságának igazolását láthatjuk Pethő Bertalan *Tavirózsa-költőiség* című írásának egyik gondolatában: „Weöres költészetének sajátos problémája a nyelvi kifejezés fogalmi jellege és a mondanivaló eredendően nem fogalmi természete közötti ellentét”.¹⁶ Weöres Sándor költészetének fő hajtóereje az ösztönösség, képlékenység, lebegés, állandó forgás és örvénylés. Ezen erők sűrűsödése nem kedvez a fogalmi kifejezésnek, önkéntelenül is zene és költészet határainak egymásba olvadásához vezet. Az eredmény valamiféle „máshogy” jelentő szavakból életre hívott és a versek olvasójának képzetében létrejövő (hangtalan) kompozíció. A jelentés éppen a szavak és az általuk életre keltett zenei szerkezet egymásra hatásában ragadható meg.

A dolgozat témája is e két művészeti ág (zene és irodalom) kereszteződésében bontakozik ki. Jelen dolgozat nem (vagy csak érintőlegesen) vizsgálja a hagyományos értelemben vett verszenét, tárgya a zenei műfajok (pl. fuga, szimfónia, korál, rondó, téma és variációk) és kompozíciós elvek irodalmi műfajként és szerkesztési elvként való alkalmazása, s az ebből eredő poétikai és esztétikai kérdések vizsgálata.

Zene és költészet kapcsolódásának egy másik lehetséges vetülete a megzenésített versek kérdésköre, ami Weöres esetében, tekintve a számtalan megzenésített verset, szintén releváns megközelítési módja az alapproblémának. Mi azonban úgy gondoljuk,

¹³ Uo. 157.

¹⁴ Uo. 67.

¹⁵ Uo. 88.

¹⁶ PETHŐ Bertalan: *Tavirózsa-költőiség*. In: Uő: *Lét és Irodalom (1964-1986)*. Budapest: Platon Könyvkiadó, 2000, 148.

hogy ez elsősorban a zenetudós feladata kell, hogy legyen, így dolgozatunk a téma e szeletével nem foglalkozik.

A dolgozat témájának érdekes aktualitást adhat a European Society for the Study of English 2004 szeptemberében Zaragozában megrendezendő konferenciája, melyen külön szekció foglalkozik majd az angol irodalom és a zene érintkezésével, határterületeivel a téma iránti egyre növekvő tudományos érdeklődés miatt. A megvitatandó fő kérdések az alábbiak lesznek: a zenei és irodalmi formák analógiáinak használhatósága és határai, mennyiben megvalósítható az átmenet zene és irodalom között, esztétikailag ugyanazt jelenti-e egy zenemű, mint egy irodalmi, hogyan használhatunk zenei terminusokat irodalmi művek értelmezésekor.¹⁷

1. 2. A témából következő problémák, kérdések felvetése

A megközelítésemben tézisként felhasznált gondolatok egyike T. S. Eliot 1942-ben írt *The Music of Poetry* c. esszéjében található. Eliot szerint a költészet zenéje nem kizárólag a gyönyörű szavak kiváló hangzásából fakad, hanem alapvetően a szerkezetből. A szerkezet zeneisége az utalásokkal összekapcsolt szövegrészekből, az ismétlődő témákból, motívumokból és ezek elrendezéséből fakad.¹⁸

A zenei szerkezetek szavakkal történő létrehozása sajátos „határképződményeket”¹⁹ hoz létre, melyekben zene és költészet ismérvei nem pusztán összeadódnak. Összefonódásuk megváltoztatja az értelmező tevékenységet, kitágítja a befogadás határait. Alapvető fontosságú, hogy ezeket a kereszteződéseket tudatosan érzékeljük, valójában erre irányul jelen esetben az értelmezési kísérlet. A szövegek szerkezete és egysége az értelmező képzetében, értelmében jön létre. S mint egy zenemű esetében az értelmezőt

¹⁷ *The European English Messenger*, Volume XII/2, Autumn 2003, 15.

¹⁸ 'I think that a poet may gain much from the study of music. [...] I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure. I think that it might be possible for a poet to work too closely to musical analogies: the result might be an effect of artificiality; but I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image; [...] The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangement of subject matter.' In: T. S. Eliot: *The Music of Poetry*. In: *Selected Prose of T. S. Eliot*. Frank KERMODE (ed.), London: Faber and Faber, 1980, 113-114.

¹⁹ Lech KOLAGO: Paul Celan „Halálfügéja”. A „spirál” az irodalomban. In: *Spirál a tudományban és a művészetben*. Budapest: INTART 1988, 111.

állandó összevetésre, differenciálásra, elrendezésre készítetik. Az értelmező maga is tevőlegesen alakítja a kompozíciót, rendezi a motívumokat, észleli az azonosságokat, hasonlóságokat és különbségeket, miközben szembesül az időbeliség, egyidejűség és térbeliség problémájával.²⁰

A fent említett határképződmények lényegének megragadhatóságát az ami és az ahogyan viszonya biztosítja. „A hasonló az, amit a művészetek kimondanak, egy Másikká válik azáltal, ahogyan ezt kimondják. Tartalmuk éppen az *ami* és *ahogyan* viszonya.”²¹ A művészeti ágak közti határok elhalványulásával egyidejűleg megváltozott befogadói magatartásra van szükség, az érintkezési pontok nélküli különállás helyett a különféle művészeti ágak egységének hangsúlyozására.

Elég arra emlékeztetni, hogy a különböző művészeti ágak között – legalábbis történeti nézőpontból – lényeges különbségek vannak. Egyeseknek képjellegük van vagy volt, burkoltan máig ebből az örökségből élnek, tehát utánzó vagy ábrázoló művészetek. Másokból hiányzik ez a képjelleg, s az csak fokozatosan, időről időre és mindig problematikus módon táplálódik beléjük, például a zenébe. Továbbá minőségi különbség van a költészet és a nemfogalmi művészetek között; a költészetnek szüksége van a fogalmakra, s még legradikálisabb alakjában sem válik el teljesen a fogalmi elemtől. A zene, amíg igénybe vette a tonalitás készen kapott közegét, tartalmazott olyasmit, ami hasonlít a fogalomhoz, voltak harmóniai és dallami zsetonjai: néhány tonális akkord és azok származékai. Ezek azonban nem valami alájuk rendeltnek voltak az ismertetőjelei; nem úgy „jelentettek” valamit, mint fogalom a jelenségeket; ezeket csupán a fogalmakhoz hasonlatos módon alkalmazták, mint azonost azonos funkcióval. A művészeti ágak közötti ilyen mélyreható különbségek mindenesetre azt tanúsítják, hogy az úgynevezett művészetek nem állnak össze olyan kontinuummá, amely feljogosítana arra, hogy egy maradéktalanul egységes fogalomba foglalva gondoljuk el az egészet. Anélkül, hogy ennek tudatában lennének, talán azért is rojtosodnak ki a művészetek, hogy véget vessenek az ugyanazon névvel jelöltek különnevűségének.²²

De Weöres Sándor esetében mindenképpen hangsúlyoznunk kell a zenei szerkezetek, elvek, műfajok tudatos felhasználását. Ez már önmagában is indokoltá teszi vizsgálódásainkat. Egyben rámutathatunk a megközelítési lehetőségek sokféleségére is (megváltoztatandó/ megváltozó recepció, alkotói tudatosság, általános esztétikai kérdések).

A magyar szakirodalomban Szegedy-Maszák Mihály és Bonyhai Gábor vetik fel meggyőző módon a dolgozat témájához elengedhetetlenül szükséges alapkérdéseket. Mennyiben jelent (indokolható esetben) elfogadható, új értelmezési stratégiát a zenei analógiák alapján végzett vizsgálódás, mi teheti egyenesen szükségessé,

²⁰ Zofia LISSA: *Zene és csend. Zeneesztétikai tanulmányok*. Budapest: Gondolat, 1973, 50-53. Vö. SZEPES Erika a nagyot a kicsiben felmutató észrevételével: „Jelentősnek, lényegesnek érzem az azonos szótagszámú hangsúlyos ütemek különmemű időmértékes lábakkal való ötvözését: azonosság és különbözőzés lehetőségeit kóstolgatja a költő, a variabilitás minden esetét kipróbálva. *Azonosság és különbözőzés egyidejűsége Weöres szimultán verseinek lényegi sajátja*; a variációs lehetőségeknek ezt a fajtáját, az *azonosság és különbözőzés szimultaneitását* rajta kívül senki nem emelte versalkotó elvvé.” In: Uő: i. m. 280.

²¹ Theodor W. ADORNO: A művészet és a művészetek. In: Uő: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok*. Helikon, 1998, 14.

²² Uo. 18.

megkerülhetetlenné az ilyen elemzést, az irodalom felől nézve mit nyerünk ezáltal.²³ Bonyhai Gábor is a zenei elvek esztétikai feltételeit és lehetőségeit, valamint a zenei párhuzamoknak az irodalmi mű lényegét érintő és nem a pusztán díszítőjelleget gazdagító felhasználását tartja a legfontosabb általános kérdéseknek.²⁴ Bonyhai *A Szarvas-ének szerkezetelemei* c. írásában meggyőzően tárja elénk a vers anyagának és tárgyának szimbolikus kapcsolatát, azaz a vers különböző szintjeinek (szerkezet, szintaxis, retorika, képrendszer) és a bartóki zene leglényegesebb vonásainak egymásra vonatkoztatását. „A költemény nem *beszél* erről a zenéről, hanem maga olyan, mint ez a zene.”²⁵ Ez a gondolat rávilágít Weöres zenei fogantatású verseinek alapvető jellegzetességére is. A dolgozatban vizsgált versek nem a zenéről szólnak, beszélnek, hanem úgy szerveződnek meg, mint a zeneművek. Bonyhai másik fontos észrevétele a szerzői tudatosságot érinti: „A képek tematikus értékrendszere és kétszeres, sőt néha háromszoros szimbolikus vagy asszociatív funkciójuk lehetővé teszi, hogy a költemény tematikus struktúráját zeneművek szerkezetével állítsuk párhuzamba. Kézenfekvő, hogy a mű struktúrájában egy oratórium formáját tételezzük fel, melynek bonyolultsága bármelyik modern nagyoratórium komplexségi fokát eléri. A képek többszörös funkciója egy ilyen összehasonlításban a polifóniának felelne meg. Csak ennek az összefüggésnek a leírása adhat magyarázatot arra, hogy a különböző síkok montázsai, montázshierarchiái és többszörös funkcióik miért éppen így és így kombinálódnak. A korábban tárgyalt szerkesztési elvek [parafrazáló és montázstechnika] alkalmazása ugyanis semmiképpen sem lehet ötletszerű, esetleges”.²⁶ A zenei párhuzamok alkalmazása során mindenképpen hangsúlyoznunk kell a szerzői tudatosságot, s Bonyhaival együtt azon a véleményen vagyunk, hogy a verscímként megjelölt és/vagy a vers szerkezetében érezhetően, kimutathatóan jelen lévő zenei jellegzetességek Weöresnél sem ötletszerűek, hanem a művek lényegét érintő, az értelmezőt eligazító utalások.

A dolgozat a zenei terminológia segítségével próbál közel kerülni a szövegekhez, természetesen nem fontossági sorrendet felállítva. Választ próbálunk adni arra a kérdésre, mennyiben jelent a zenei megközelítés többletet az irodalom számára, melyek azok a közös szerkezetek, módszerek és elvek, melyek által a zenei és költői kompozíció létrejön. Rámutatunk arra, hogyan lehetséges az, hogy a vizsgált versek közvetlenül nem úgy

²³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról*. Helikon, 1968/3-4. 433-445.

²⁴ BONYHAI Gábor: *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfügájának struktúrájában*. Helikon, 1968/3-4. 525.

²⁵ BONYHAI Gábor: *A Szarvas-ének szerkezetelemei*. Kritika, 1968/1. 31.

„jelentenek” valamit, ahogy más szövegek, hanem a motívumok és témák elrendezése, ismétlődése és variációja által, a frázisok hatása az értelmezőben kombinálódik értelemmé, viszonyná, fogalmi eszközökkel (sok esetben ezek ellenében) megteremtett zenévé. Végző soron a fő kérdés az, hogy mi az a művészi, esztétikai többlet, amit csak ezekkel, jelen esetben zenei eszközökkel lehet megteremteni.

1. 3. Zene és irodalom kapcsolata eltérő megközelítésekben és a szűkebb Weöres-recepcióban

1. 3. 1. Zene és irodalom, művészet és tudomány kapcsolata eltérő megközelítésekben

Habár a dolgozatnak nem célja zene és irodalom kapcsolatának történeti áttekintése, hadd utaljunk itt röviden néhány általunk hasznosnak tartott, átfogó jellegű történeti szempontú műre, pontosan háromra, melyek közül az első kettő (James Anderson Winn: *Unsuspected Eloquence. A History of Relations between Poetry and Music*, H. T. Kirby-Smith: *The Celestial Twins. Poetry and Music Through the Ages*) költészet és zene szimbiózisát, majd szétválását mutatja be a kezdetektől, a költészet és zene orális fázisától a különböző történeti korszakokon át egészen a modern korig. A harmadik mű (Jamie James: *The Music of the Spheres. Music, Science and the Natural Order of the Universe*) a zenét a filozófiai és természettudományos gondolatokkal való történeti kapcsolatában vizsgálja.

Történeti szempontból érdekes és talán egyedülálló, hogy Weöres Sándor saját költészetén belül végigjárja zene és költészet fejlődésének különböző fázisait a primitív énektől, az értelmetlen hangoktól, soroktól kezdve az ismételt sorokon, egységeken, a versszakon keresztül a szakaszokból épülő hosszabb versekig és ezeknek nagyobb egységekbe, ciklusokba történő rendezéséig. *A vers születésében* a költő megjelöli zene és költészet történetileg közös gyökerét, az éneket, melyben szó és zene együttesen van jelen. A költészet felé tett első lépés a már létező dallamokhoz és táncritmusokhoz illesztett szöveg volt. Weöres beszámol versei keletkezésének erről a típusáról, amikor a születendő vers „dallama”, ritmusa már előbb megfogalmazódik, mint a dallamhoz, ritmushoz társítandó szöveg.

²⁶ Uo. 41.

A történeti áttekintés jelentős segítséget nyújt a különböző korokban használatos zenei és költői technikák megismeréséhez és kapcsolataik felfedezéséhez. Például alaposan kidolgozott matematikai arányokkal és előre meghatározott mintákkal, rejtvénytűszerűségével, a szemnek és/vagy a fülnek tetsző technikák kidolgozásával a középkori zene és költészet még a modern kor embere számára is olyan absztraktnak hat, mint a permutációs dodekafon rendszer. Izgalmas kérdés, hogy maga Weöres a különböző zenei korszakokból miféle technikákat, gondolatokat vesz át, és hogy a különböző zenei és irodalmi korszakok között miféle párhuzamos jelenségek mutathatók ki. (Ezeknek bemutatását lásd az egyes fejezetekben.)

Kirby-Smith könyvében, úgy tapasztaltuk, kevésbé mutat túl a hagyományos verszenei elemzéseken, és elég ingoványos talajnak gondolja a szerkezeti vagy műfaji analógiákkal „manipuláló” munkákat.²⁷ Példaként említi T. S. Eliot *Négy kvartettjét*, és nem tartja túl szerencsésnek a műfaj szerinti értelmezést. Szerinte a költészet zenéje a szavakból fakad, így még e versfolyam esetében is a figyelem központjában elsősorban a verselés áll. Mi mégis úgy gondoljuk, hogy nem teljesen hasztalan a műfaji szempont előtérbe helyezni, sőt ez vihet közelebb a szöveg „ideális” olvasatához. Csak a műfaj sajátosságait figyelembe véve érthetjük meg a négy kvartett horizontális (a kvartettek azonos tételei közötti) és vertikális (egy kvartett tételének kapcsolódása) összeszövöttségét a gazdag utalásrendszeren, variációkon, motívumokon keresztül. A két kiterjedés (horizontális és vertikális) mint időben együtt hangzó akkord és időben fejlődő szólam is értelmezhető. Mindezeknek a zenei párhuzam által előhívott egyidejűsége elméletben létrehozza a szöveg ideális olvasatát, egyfajta szimultán olvasatot, metaszinten egyben rámutat fogalmi és nemfogalmi különbségére. Nevezetesen arra, hogy a fogalmi gátak miatt képtelenek vagyunk a megfogalmazott gondolatokat egyidejűleg, együttállásukban és együttes hatásukban befogadni. Ezért, úgy gondoljuk, a műfaji megjelölés túlmutat pusztán zenei jellegén, és fogalmi megértésünk és időbeli létezésünk fogyatékos voltának metaforájává válik. Nem minden esetben biztosított, hogy egy vers hagyományos verstani elemzése ugyanilyen következtetésekre vezet. Hangsúlyozzuk, hogy az így felfogott zenei párhuzam a zenei analógiákat felhasználó művek esetében a helyes irányba tereli az

²⁷ 'I spoke irreverently above of critics who "take Eliot's bait" about *The Waste Land*, seeing in Eliot's own annotations a guide for further study. [...] I believe that *Four Quartets* is the greatest poetic achievement in English of the twentieth century and I believe that it will continue to be so regarded by many readers of the future. But I do think that the multitude of studies that undertake to demonstrate exactly how Eliot orchestrated his poems on musical principles, while they provide some readers and many authors with much diversion, are as misguided as those studies that repeatedly explicate *The Waste Land* in terms of the Fisher

értelmezőt, és a művek olyan rétegeit tárhatja fel, amelyek nélkül talán nem lennének megközelíthetők.

Jamie James könyvét azért tartjuk fontosnak megemlíteni, mert a zenét nem elszigetelt jelenségként, különállásban láttatja, hanem filozófiai és természettudományos gondolatokkal egységben, rámutatva ezek kölcsönhatására, esetenként egymásnak megfeleltethető tendenciákra. Filozófiai megközelítésben a zene a transzcendens kifejeződése, matematikai absztrakcióban megfogalmazott kozmikus távlat, az isteni tökéletesség manifesztációja, mint ahogy ez Bach kései műveiben érzékelhető. *A fuga művészete* olyannyira ezt sugározza, olyannyira tiszta, elvont zene, hogy Bach még azt sem határozta meg pontosan, milyen hangszeren kell játszani. Vagy utalhatunk arra is, hogy Schönberg egy évvel azután kezdte el a tonális, hangnemeken alapuló zenei rendszer szétzilálását (ami felé már a romantikusok is mutattak egyre hangsúlyosabb kromatizmusukkal, ami mellel egybeesik a versmondattal felazulásával), hogy Einstein 1906-ban közzé tette relativitáselméletét. Majd a huszadik századi újítások a gondolkodásban és a tudományok területén fokozatosan a fragmentaritást, a kauzalitást felváltó valószínűség, a véletlen felé irányítják a művészetek és a tudományok figyelmét egyaránt.

A *The Measured Word* című esszégyűjtemény kortárs költők, esszéisták és gondolkodók tollából közöl írásokat, melyek mind a költői és a tudományos képzelet eltérő és hasonló voltára koncentrálnak. Első látásra mi sem állhat távolabb, mint tudomány és művészet, mégis az írások célja e két különböző pólus összeegyeztetése a tudományos felfedezések és matematikai gondolatok kreatív művészeti alkalmazásai révén. Konkrét versek értelmezésével mutatják be, hogyan válhatnak a modern technológia és különböző tudományos felfedezések a posztmodern költészet részévé (lásd pl. a fraktálisok és hypertext költészeti alkalmazásait). Az írások rámutatnak a nyugati gondolkodás újraértékelésének szükségességére is egy olyan gondolkodás mellett érvelve, ami nem elszigeteltségében vizsgálja tárgyát, hanem a látszólag egymástól teljesen különböző területeket egymással kölcsönhatásban, párbeszédben. Habár ez a könyv nem foglalkozik a zenével, a könyv írásaiban szereplő gondolatok némelyikét beépítettük gondolatmentünkbe, hasonlóképpen a tudományterületek és művészeti ágak átjárhatóságának lehetőségét biztosítva a dolgozat keretein belül.

King and the Grail.' In: H. T. KIRBY-SMITH: *The Celestial Twins. Poetry and Music Through the Ages*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999, 286-287.

Calvin S. Brown munkája, *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, leginkább a módszer kialakításában volt segítségünkre. Mivel a könyv régebbi kiadású, szemlélete inkább hagyományosnak mondható. A dolgozatban ezt próbáltuk minél modernebb eredményekkel, gondolatokkal frissíteni. Brown könyve rendkívül szisztematikusan, több szempontból is vizsgálja zene és irodalom hasonlóságait és különbségeit. Külön kiemeljük a zenei technikák és a műfaj szerinti megközelítéseket. Így külön fejezetekben foglalkozik például a harmónia és ellenpont, az ismétlés és variáció, az egyensúly és kontraszt, a téma és variáció, az ABA forma és a rondó, a fuga, a szonátaforma kérdéseivel. Külön fejezetet szentel a szimbólumok zenei fejlesztésének, amit Whitman költészetén vizsgál, és Conrad Aiken művészetének, akit különösen érdekelt a zenei elvek versbeli alkalmazása. Foglalkozik még a vezérmotívum zenei és irodalmi előfordulásaival, valamint zene és irodalom egyéb érintkezési területeivel, az operával, a programzenével, leíró és narratív zenével is.

Mindezek a bemutatott művek segítségünkre voltak a lehetséges megközelítések elgondolásában és a vizsgálódás módszereinek és kereteinek kialakításában.

1. 3. 2. A weöresi zenei elv kritikai értelmezése és értékelése

A magyar kritikában Tamás Attila volt az első irodalomtörténész, aki Weöres költészetének ezt az alapvető sajátosságát felfedezte, és megpróbálta kijelölni az ebbe a csoportba tartozó versek helyét, esztétikai értékét az életműben. Monográfiájának keretein belül külön fejezetet szentel „*Zenei-iparművészeti*” nyelvi alkotástípusok címmel ezeknek a műveknek. Részletesebben elemzi a *Fuga*, *Fughetta*, *Négy korál*, *Dob és tánc* című verseket, valamint utal több, az említettekkel érintkező versre is (*Arany kés forog*, *Táncdal*, *Barbár dal*, *Hangcsoportok*, *Néma zene* stb.). Figyelmet fordít a nyelvi anyag rendezettségére, a motivikus ismétlődésekre, a költői szó fogalmi értékeiről tudatosan lemondó s ezáltal a hangzásban megmutatkozó zeneiségre, melyet elhatárol a motívumok kombinatív elrendezéséből fakadó zeneiségtől. A tizenkét szimfónia együttesében a „zenei építkezés iránti vonzalom [, ... a] kompozíció-teremtés”²⁸ kifejeződését látja.

²⁸ TAMÁS Attila: *Weöres Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978, 205.

Kenyeres Zoltán kifogásolja azonban, hogy Tamás Attila nem fejlesztette tovább monográfiájában a már azt megelőzően (Tamás Attila egy korábbi tanulmányában) is kifejtett gondolatokat, s hogy nem hatol el Weöres lírájának esztétikai szempontból leglényegesebb problémáig. „Pedig nem kétséges, hogy a zenei-iparművészeti formák (és a lírai transzponálás) művészetelmélete segítségével lehet, és alighanem csak ezzel lehet eldönteni a tartalomtalanság vagy tartalom nélküliség Weöressel szemben már többször (a legszínvonalasabban Szilágyi Ákos által) fölvetett aggodalmak jogos vagy jogosulatlan voltát, ami sokkal mélyebb és lényegesebb kérdés, mint hirdett ideológiájának filozófiatörténeti és politikatörténeti körülhatárolása.”²⁹ Végeredményben azonban Kenyeres a további kutatást a Tamás Attila által meghatározott úton haladva tartja kívánatosnak.

Bata Imre munkáiban szisztematikusan, külön egységbe, fejezetbe foglalva nem, de elszórva, az egyes versekhez kapcsolódva foglalkozott a zenei jellegzetességekkel. Így szót ejt a zárt, körkörös, zenei, matematikai és nyitott szerkezetekről, a szimmetria – aszimmetria kérdéséről, a ritmus strukturáló szerepéről, bizonyos versek zenei alapon történő rokoníthatóságáról és ciklusba szervezéséről, a szimfóniákról. A zenei szerkezetekben kiemeli a ritmusosság, az ismétlődések, az arányos tagolás, a strukturáltság, a tételek és motívumok ismétlődéséből kibontakozó rend fontosságát. A csak versben elmondhatót már nem választhatjuk el a formától – érvel Bata –, mert itt az egyes elemek egymáshoz való viszonya határozza meg a verset.³⁰ Ez a speciális viszony hozza létre a zenei szerkezeteket. (Bata Imre gondolataira többször utalunk a dolgozatban egyes versek értelmezésekor, a további hivatkozásokat lásd ezeknél a részeknél.)

A monográfiák sorában Kenyeres Zoltáné a zenei elven belül a ritmusnak szentel kitüntetett figyelmet az általa játékversnek nevezett verstípus vizsgálatakor. A *Rongyszőnyeg* darabjaival szemben kiemeli a *Magyar etüdök* szerepét. Míg az előbbi szerteágazónak és szétszórtnak, afféle lírai vázlatfüzetnek tartja, az utóbbi ciklusban a kísérletezés egységességét emeli ki.³¹ Az egységesség a ritmuskísérletek típusában, a változatosság a sorképzésben ragadható meg. Alapvető ritmikai célnak látja a „gyorsítás és lassítás, az aprózás és elnyújtás sorozatszerű egybeszerkesztését”.³² A zenében az etüd

²⁹ KENYERES Zoltán: Elvek, távlatok. Tamás Attila könyve. In: Uő: *A lélek fényűzése*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 352.

³⁰ BATA Imre: *Weöres Sándor közelében*. Budapest: Magvető, 1979, 68.

³¹ A ritmus-próbákról maga Weöres vallja: „Kíváncsiság, ami száz felé szalad. [...] Ritmikailag, dallamilag szükség volt rá.” In: Weöres Sándor: *Az utolsó szavak jogán*. (1988. április, lejegyezte Károlyi Amy), *Újhold-Évkönyv 1990/1*. Budapest, 1990, 5.

³² KENYERES Zoltán: *Tündérsíp*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983, 180.

műfajának fontossága a széles körben alkalmazható technikai és előadásmódbeli készségek elsajátításában rejlik. A technikai készségek körébe tartoznak az objektíven meghatározható, gyakran mérhető hanghatások, míg az előadásmódbeli készségek fejlesztése által a darab minél értőbb interpretációja, az esztétikai hatás fokozása érhető el.³³ Ezzel egybevághó következtetésekre jut Kenyeres is, amikor rámutat arra, hogy ezek „az erősen tagolt, zárt nyelvi-zenei felépítésű kis versikék, bármennyire konkrétak és szenzuálisak is, tulajdonképpen a költői elvontság távoli határterületein járnak, hiszen a nyelvi érzékelhetőség olyan tiszta alapformáit keresik, ami már-már absztrakció”.³⁴ (Tehát a nyelvi-zenei felépítésből a zenei felé billen a mérleg.) Végül soron a felfokozottságból létrejövő és felfokozottságot teremtő ritmusból keletkező játékosság ezekben a versekben „esztétikumá emelkedett minőség”.³⁵

(Fontos megemlítenünk, hogy Kenyeres is utal Hajdú Andrásnak a Magyar Műhely Weöres-számában megjelent írására, melyben Hajdú közzétette Weöres ritmusának új, zenei alapon nyugvó felfogását. Nyilván nem lehet véletlen, hogy épp egy zenész talált erre rá. Weöres módszerének és az új rendszernek lényege „a magyaros és mértékes elv zenei alapon történő egyesítése”.³⁶ Hajdú szerint Weöres ritmusa egyik rendszer (sem az időmértékes, sem a magyaros) szerint sem magyarázható, hanem csak egy harmadik rendszerrel, melyben az eredeti rendszerek, elvek sajátosan egyesülve új jellegzetességekkel gazdagodtak. Weöres módszerének lényegét abban látja, hogy a „szótagoknak versbeli helyzetükből eredő hosszúságát a szótagok abszolút hosszúságával is alátámasztja”.³⁷ Ezzel a módszerrel lehetővé válik addig meg nem hallott tagolások érzékelése. Különösképpen dallam nélküli verseknél érdekes ez, mert „ahol magából a szövegből kell kihallani a ritmust, úgy látszik Weöres szótaghosszokkal szervesen építkező módszere az egyetlen biztos módszer arra, hogy ezek a zenei ritmusok kihallhatóvá váljanak”.³⁸)

A monográfiák sorában Schein Gáboré az, amely egyenesen kijelenti, hogy Weöres egész költészete zenei jellegű. Erre utalnak verseinek, ciklusainak átfogó

³³ Stan GODLOVICH: *Musical Performance*. Routledge: London – New York, 1998, 54.

³⁴ KENYERES Zoltán: i. m. 173.

³⁵ Uo. 205. Lásd még: „Ez érvényesül a játékversekben is: a játékosság mint az erősen kidolgozott ritmus általános jelentési határhelyzete, s a ritmussal eloldott szavak és lebegő képek által is fölkellett játékosság együttesen a *bájos* és az evvel rokon *derűs* esztétikai minőségét teremti meg. [...] A derű megjelenő eszménye magának az alkotásnak és teremtésnek a megvalósulásán keresztül jelenik meg.” 207.

³⁶ HAJDÚ András: *Mégegyszer a „Bóbita” ritmikájáról*. Magyar Műhely, 1964/7-8. 55.

³⁷ Uo. 48.

³⁸ Uo. 53.

formakoncepciói.³⁹ Schein szerint Weöres volt az, „aki a magyar irodalomban elsőként és mindmáig legradikálisabban alakított ki olyan költészetpolitikát, amelyben a versek nem egy akarattal, vágyakkal rendelkező személyt állítanak a világról alkotott nyelvi koncepciók középpontjába, hanem magát az érzékelést, a történeti korok és kultúrák játékát, valamint a nyelv zeneiségét, ami megelőzi a gondolatilag megragadható tartalmakat”.⁴⁰ Ez a zenei jelleg adja vissza a költészetet saját alapjainak, eredetének, egyben kiemeli Weöres felfogását az élet alapvetően esztétikai és nem etikai természetéről.⁴¹ Weöres pályájának elején egyre tudatosabban kereste az elgondolásának megfelelő kifejezési formákat, míg 1943. július 8-án Várkonyi Nándornak írt levelében (amelyről a későbbiekben még lesz szó) rálel a költészetét végleg és alapjaiban meghatározó zenei elvre. A *Meduza* kötetéről írja Schein Gábor: „A kötet folytatta a zenei szerkezetekkel kezdett korábbi kísérleteket, amelyek alapjaiban kezdték ki azokat a poétikai, illetve még a 40-es években uralkodó versolvasói hagyományokat, amelyek a verset artisztikus formába öntött szemantikai üzenetként fogták fel”.⁴² Az újonnan megtalált zenei elv logikája szerint a „különböző nemű elemek egyenrangúsága partitúraszerű olvasásmódot feltételez. Célja nem valamiféle egységes értelem megalkotása, és annak referenciális biztosítása, hanem a kapcsolódási lehetőségek felszabadításával olyan nyelvi tér létrehozása, ahol nem jelennek meg azok a tényezők, mint például a „lírai én”, a leírható forma és a „szemléletesség” alakzatai, hanem az egész mű önmaga folytonos megújítására és kitágítására törekszik”.⁴³ A művet folytonos alakulásában, változásában, mintegy zenei keletkezésében és kibontakozásában követjük a vers szövetében/ partitúrájában. Ebben a mozgásban ragadható meg maga a jelentés (már amennyire ez több esetben verbalizálható).

A monográfiák íróin kívül többen megfogalmazták Weöres zenéhez való viszonyának egyik-másik jellegzetességét, így például Petőcz András, aki az *Arany és forog* című verset szimfonikus hangzásként értelmezi, s leírja azt is, hogyan inspirálta őt ez a vers egy hasonló, saját költemény megírására. Weöres elvitathatatlan érdemét abban látja, hogy ő az a költő, „aki visszaadja a költészetet a művészetnek, aki megmutatja, hogy a nyelv nem egyszerűen eszköz a mondandó számára, hanem formálható anyag, *matéria*, amelynek hallhatósága (zeneisége) és láthatósága (vizuális esztétikája) van. *Weöres* [az

³⁹ SCHEIN Gábor: *Weöres Sándor*. Elektra Kiadóház, 2001, 6.

⁴⁰ Uo. 5.

⁴¹ Uo. 26.

⁴² Uo. 52.

⁴³ Uo. 54.

Arany kés forog című] versében is komponál, és a kompozícióban a szavak jelentése némileg háttérbe szorul: a motívumok építkezése zenei alapokon történik. A vers «barbár eredetije» szintén ezt igazolja.

A magyar költészetben a nyelv anyagszerűségének, tisztán művészi alakíthatóságának ilyen szintű megnyilvánulásával eddig nem találkozhattunk.⁴⁴

(Lator László, Radnóti Sándor, Bori Imre is kapcsolódik Weöres zeneiségének kérdéséhez, gondolataikra a tárgyalt versekhez kapcsolódva térünk ki. Ugyanakkor nem kizárólag Weöres verseihez közelítettek az elemzők a zene segítségével. Lásd például Koncsol László elemzéseit: Ladislav Novák: *Győzelmi induló*, Tözsér Árpád: *Férfikor*, Vörösmarty Mihály: *A vén cigány*, *Előszó*, Arany János: *V. László*, Babits Mihály: *Fortissimo*, Pilinszky János: *Apokrif*⁴⁵ vagy Szegedy-Maszák Mihály értelmezéseit: Arany János: *A lejtőn*, Kassák Lajos: *Honegger zenéjét hallgatom*.⁴⁶)

Weöres Sándor élet- és művészetfelfogásának alapvetően esztétikai jellegéről már szóltunk. Ezen a ponton is izgalmas érintkezésekre világíthatunk rá Weöres költészete, a taoista filozófia és az ebből kialakuló zeneelmélet között.

A társadalmi „nem-cselekvés” gondolatától ez a filozófia egészen odáig jut el, hogy a valóság törvényét, a *taót* kizárólag elmélkedéssel lehet megismerni, sőt, hogy a legfőbb eszmény: a mindenséggel való azonosulás. Esztétikai szempontból ennek logikus következménye, hogy a művészetnek az erkölshöz és a társadalomhoz semmi köze, a műalkotás célja is a mindenséggel való azonosulás, a művészet ösztönös, taníthatatlan és így tovább. Ne higgyük, hogy a taoista esztétika a konfuciánus „kollektivizmus” államérvével európai értelemben vett individualizmust állít szembe. Hiszen bármily „egyéni”, személyes magatartás is a „nem-cselekvés”, az elmélkedés, ugyanakkor az általa elérhető azonosulás a mindenséggel valójában az egyéniség panteisztikus feláldozását jelenti. [...] a taoista filozófiából is kisarjadt egy zeneelmélet, amely szerint a zene egyfelől a valóság *taójának* kifejezője a valóságnak megfelelő lelkiállapotokon keresztül, másfelől a valóság elvárásolásának, megváltoztatásának eszköze.⁴⁷

Részben ezek azok a gondolatok, amelyek Szilágyi Ákos kritikájának középpontjában állnak, és amiért alapvetően elutasítja Weöres Sándor költészetét és Weörest mint költőt. Érvelésében olyan dolgokat kér számon a költőn, amelyeket Weöres nem tartott fontosnak, és amelyek alapvetően ellenkeztek felfogásával. A költő nyilatkozatainak értelmében, vagy akár Schein Gábor fent említett és idézett gondolatainak ismeretében a problémák jó része megszüntethető. Az újfajta, állandóan keletkezésben levő

⁴⁴ PETŐCZ András: Variáció és médium-art. Jegyzet *Weöres Sándorról*. In: Uő: *A jelben-létezés méltósága. Írások, 1982-1990*. Budapest: COLOSSEUM, 1990, 164.

⁴⁵ KONCSOL László: *Kísérletek és elemzések*. Bratislava: Madách, 1978.

⁴⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Az átlényegített dal. In: *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából*. NÉMETH G. Béla (szerk.), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972, 293-358. és Uő: *Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról*. Helikon, 1968/3-4. 433-445.

nyelvi tér kialakításának vagy a hagyományos értelemben vett lírai én hiányának, a keleti gondolkodás hatásának elfogadása egy rugalmasabb szemlélet számára nem okozhat feloldhatatlan problémát. Mint ahogy az sem, hogy Weöres költészetét alapvetően esztétikai természetűnek tekintjük, hiszen a költő által leginkább elfogadhatónak tartott mértékről maga Weöres ír például a *Vázlat az új líráról* (1968) vagy a „*Harmadik nemzedék*” (1938) című versében. Az elsőben elutasítja a csak tartalmáért vagy csak formájáért alkotott verset („Az ilyen költészettől elfutok/ zenébe, csöndbe, hogy bolond maradjak.”, „Metrum, hangsúly, rím, mind helyénvaló;/ átlátszó forma és olvashatatlan”). A vers egyetlen kritériumát abban határozza meg, hogy éljen és éltesen: „végső tartalma, vagy formája nincs is,/ csak él és éltet. Vajjon mit jelent,/ nem tudja és nem kérdi.” (A manapság olyan divatos és megszokott irodalomelméleti tobzódásban ez a megközelítés bizonyára nem hangzik nagyon kifinomultnak, de mindenesetre hiteles.) A „*Harmadik nemzedék*” című versben, még a zenei elv megfogalmazódása előtt, az esztétikum mint végcél jelenik meg, egészen a tartalmától függetlenül olvasható vers eszményéig:

Mit bánom én, hogy versed mért s kinek szól,
csak hátgerincem borzongjon belé.
Csak épület legyen, zárt, teljes egység,
sokrétű, mégis áttekinthető,
s nem kérdezem, hogy vajjon lakható-e.
Csak minden szónak fénye, súlya, izma
legyen helyén s mindannyi talpra essék,
akár izgalmas, hajlós macskatest
s még azt se bánom, ha semmit se mond.
Csak szép legyen [...]

Szilágyi alapvetően elutasítja Weöres zenei kísérleteit, és elveti a zenei műfajok költészeti alkalmazását is. „Mert ha a «verssorok az értelmüket nem önmagukban hordják», mint Weöres Sándor állítja, akkor vagy a művészi megformálatlanság, vagy a díszítőművészeti forma elvontsága a sorsuk.”⁴⁸ Pedig tényleg úgy van, ahogy Weöres írja, a sorok nem önmagukban hordják (vagy nem csak önmagukban hordják) jelentésüket, hanem ahogy zeneművek esetében is, a részeknek az egészben betöltött helye, szerepe, funkciója, valamint a részek egymásra vonatkoztatása, az összefüggések feltárása határozzák meg a sorok, egységek végső jelentését. Erre Schein Gábor is utal, amikor a Weöres által létrehozott új nyelvi térről szól. Ahogy a zenében tér és idő kettősségét nem

⁴⁷ *A kínai zene elméletéből*. A kínai szövegeket válogatta, gondozta és magyarra fordította TŐKEI Ferenc. Argumentum, Orientalisztikai Munkaközösség, 2000, 7-8.

ellentétként, hanem a zenei folyamat egységeként érzékeljük, aminek alapján értelmezni lehet a zenét, úgy Weöres költészetében a fogalmi és nemfogalmi együttesében, kereszteződésében ragadható meg a jelentés. Az elutasító, negatív vélemények háttérében, még ha esztétikailag és bölcséletileg olyannyira megalapozottnak tűnnek is, Adorno szerint a művészeti ágak keveredése által kiváltott „védekező szorongás”⁴⁹ áll.

Továbbmenve Szilágyi megállapítja, hogy a zenei átvételek megőrzik külsődlegességeiket, nem tudnak belső formává válni: „Minden esetben eredeti szerkezet, újszerű kompozíció jön létre, mégis anélkül, hogy belülről, magából a lírai viszonyból fakadó tartalommal, *belső formává* válhatna. Mind a «szvit», mind a «szimfónia» megőrzi zenei külsődlegességét, idegen származását, mesterkéeltségét, amit a virtuóz kidolgozás nem megszüntet, inkább kiemel”.⁵⁰ Mi nem osztjuk ezt a véleményt, és ezért az elemzések során próbálunk rámutatni arra, hogy a zenei átvételek (műfaj, szerkezet), a nemfogalmi jellemzők hogyan erősítik, gazdagítják a fogalmi oldalt, és hogyan alkotnak szerves egységet. Ezért nem tekinthetők pusztán a forma díszítményeinek, hanem a szöveget szervező elvnek. A két oldalt nem különállásban kell szemlélni, hanem egységében. Tartalmasság és tartalmatlanság, tartalom és forma még a zenén belül is viták forrása,⁵¹ de a viták ellenére úgy gondoljuk, hogy Weöres kísérletezésének és egyedülálló versmodelljének létjogosultságát nem lehet elvitatni. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy Weöres költészetéhez nem közelíthetünk (ahogy Schein Gábor is megállapítja) a hagyományos versolvasói módszerekkel, sem a versek gondolatisága, sem a versek formai megoldásai miatt sem. Szilágyi tanulmányában a *Rongyszőnyeg* 4. darabjából idézett részlet folytatása ideillő kritikai megjegyzésként is szolgálhat:

⁴⁸ SZILÁGYI Ákos: Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében. In: Uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest: Magvető Kiadó, 1984, 581.

⁴⁹ „Az előrehaladott kortársi művészet és az úgynevezett nagyközönség között kialakult ellentét kibékíthetlenné válásában valószínűleg komoly szerepet játszik a kirojtosodásnak [ti. a művészeti ágaké] ez a folyamata. Ahol határsértés történik, könnyen felébred a védekező szorongás a keveredéstől.” Theodor W. ADORNO: i. m. 8.

⁵⁰ SZILÁGYI Ákos: i. m. 581.

⁵¹ „Platónról Kantig, vagy még tovább húzódik azoknak a filozófusoknak a sora, akik a zene tartalmiságának biztosítékát a színpadi cselekményben vagy a szövegben keresték, s a szövegtelen zenét mint közvetlen tárgyi egybevetéssel nem kontrollálható, gyanús vagy egyenesen erkölcstelen zenét elvetették. Velük párhuzamosan Püthagorásztól napjainkig húzódik azoknak a zenemagyarázóknak a sora, akik a szöveg nélküli zenében, maguknak a hangviszonyoknak a számszerű, fizikai – matematikai törvényszerűségeiben a világrend, az ideák, a «tiszta-formák» vagy az ember legtisztább bensőségének «anyagtalan» megnyilvánulását látták, ezért – különösen az utóbbi másfél évszázadban – a szövegtelen, az «abszolút» zenét a művészi ranglétra tetejére emelték. A programzene és az abszolút zene értelmetlen vitája a mai napig is tart; az egyik a «tartalmat», a másik a «formát» abszolútizálja és véli védelmezni a másik felfogás ellenében.” In: UJFALUSSY József: *Zene és valóság*. In: Uő: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980, 165.

Pedig nem rejtőzöm – csak igazában nem vagyok.
Cselekszem és szenvedek, mint a többi,
de legbenső mivoltom a nemlét. (Szilágyi ezt a részt idézi, de a
következőt már nem.)

Barátom, nincs semmi titkom.
Átlátszó vagyok, mint az üveg – épp ezért
miként képzelheted, hogy te látsz engem? (kiem. tőlem)

Szilágyi Weöres legmagasabb színvonalú műveinek a rögtönzéseket, vázlatokat, ötleteket, sorozatokat tartja. Kiemeli a nyelvi ihletettséget, kreativitást és virtuozitást az ornamentális lírai személyesség egyedülálló típusainak megteremtésében. Szilágyi szerint ennek a költészetnek a lényege „a «felszínes», a «lényegtelen», a «mellékes» Weöres”,⁵² mely megállapítást inkább Hamvas *Orpheusz* című esszéjéből vett gondolattal kívánjuk alátámasztani, ahol Hamvas a következőket írja: „Ami a dolgok felszínén van, az bennük a legmélyebb. Az arc a láthatatlan megjelenése. A világ értelme a világ arcáról sugárzik. Ez a senki által nem felfedhető mélység [...], és a mindenki által érzékelhető felszín [...] egysége”.⁵³

1. 4. A módszerről

1. 4. 1. Az olvasás kísérlete, kreatív olvasat

Weöres zenei versei aktív, kreatív olvasatban nyerhetik el valódi, fogalmi és nemfogalmi kereszteződésében megragadható jelentésüket. E versekben Weöres még a későmodernség költészetében oly jelentős, a nyelvi lehetőségek határainak kitolására tett kísérleteket is meghaladja azáltal, hogy a versszövegeket zenévé változtatja. Ha lehet, így még fokozottabban szembesülünk azzal a problémával, hogy az irodalmi mű nem tekinthető egyszer s mindenkorra késznek, véglegesnek. Ugyanúgy nem lezárt és végleges, mint ahogy a lekottázott zenemű sem az. Zenehallgatáskor is aktívan, kreatívan,

⁵² SZILÁGYI Ákos: i. m. 529.

⁵³ HAMVAS Béla: *Orpheusz*. In: *Hamvas Béla művei. 3. köt. Patmosz I.* DÚL Antal (szerk.), Szombathely: Életünk Szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Magyarországi Csoportja, 1992, 468. (Weöres és az orfika kapcsolatára az összegzésben még kitérünk.) Minden bizonnyal Weöres érzekelte a felé irányuló negatív kritikákat és többször, különféle nyilatkozataiban próbálta megfogalmazni költészetéről kialakított véleményét. Amikor a hagyományos értelmezői gyakorlattal meg nem fejthető angol és német nyelvű versek értelmezésére kérték, a kérést ironikusan így fogalmazta át: „Vagyis: «Sanyi, te is firkálsz ilyen zöltségeket, vadd meg, ugyan mi a fenének? Miért nem írsz normálisan?» Barátaim, ha már mellbe támadtatok a sikátorban (és nem hátba, hiszen a felszólítás névre szóló), megpróbálok válaszolni, amennyire tőlem telik.” In: *Megfejtés a „rejtelem”-re*. Nyilatkozat. In: *Egyedül mindenkivel*. 41.

bensőnkől vezéreltetve figyelünk a zenére. A zeneszerző szándékának pontos megértése, érzékelése a zenehallgató kreativitásának függvénye. Weöres zenei verseinek értelmezése is ilyen aktív ráhagyatkozást igényel, olvasáskor a verset alakulásában követjük, és a zenei analógiák segítségével tárhatjuk fel a versfolyamat logikáját.⁵⁴ „A szoborszerű státusz helyett innen fogva a műnek inkább a tranzitorikus, beszédeseményi karaktere mutatkozik meg: olyan képződménnyé válik tehát, amely csak az élő, hallásra, oda- és ráhallgatásra is képes beszélgetésben közvetíthet csak esztétikai tapasztalatot.”⁵⁵ Valóban Weöresnél a keletkezésükben tekintett, újraalkotásban létrejövő szövegeknek inkább szükségük van egy ilyen utánamondó, aktívan ráhallgató olvasatra, hiszen nemcsak szóról, hanem inkább zenéről van szó, sokszor szinte az elénekelhetőségig, az előadásig víve a mondást (*Bartók suite, Barbár dal, Táncdal, Hangcsoportok, Az áramlás szobra, Arany kés forog, Dob és tánc* stb.). Álljon itt egy konkrét verstani példa a *Harangkongás* című versről: „A harangkongást utánzó ritmus azonban csak akkor válik érzékelhetővé, ha hangosan mondjuk, így összeolvastván a sorokat kapjuk meg a harangszó ging-galang ritmusát”.⁵⁶ De ugyanezzel az aktív, újraalkotó módszerrel jutunk eredményre a hosszú versfolyamoknál is, mint amilyen például a *Tizenegyedik szimfónia*.

Egy másik jellegzetesség, ami miatt a zenei verseket nem tekinthetjük statikus, szoborszerű képződményeknek, a zene és következőképp e versek folyamatjellege. Bennük a folyamatos alakulással, létrejövással van dolgunk, ahogy a motívumok variálódnak, nagyobb egységekké összeállnak, tartanak valami felé. „Statikus irodalomszemléletünknek egyik jellemzője, hogy a költői műveket mozdulatlanak véljük, hogy a mozdulatlanság ténye megnyugtató számunkra”.⁵⁷ Annyiban Weöres versei is statikusak, hogy egy bizonyos módon meghatározott elejük és végük van, s egy bizonyos végső formában kerültek kötetekbe. A zenei versek specifikuma azonban a verseken belül mégis a változás, alakulás, a változatképzés, s az ezt létrehozó technikák (variáció, permutáció, aleatória stb.) alkalmazása. Ennek megfelelően a versek olvasása sem lehet

⁵⁴ Vö. 'listening to music means creating relations between tones/ sounds. [...] these relations are the result of mental involvement (activity) that can recognise them only due to specific abilities of human consciousness – the categories of musical shaping. These categories are the rules of musical continuative logic which are intuitively followed by a composer as well as a listener. This leads us to a recognition that the process of musical listening requires from the listener a similar kind of musical thinking as the composer's one.' In: Július FUJAK: Notes on the Notion 'Text' and the Being of Musical Work of Art. In: *Poetics of the Text*. International Conference Proceedings, Nitra, 7-8 June 2002, Nitra: Department of English and American Studies, Faculty of Arts, University of Constantine the Philosopher, 2002, 229-230.

⁵⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és dialógus*. Literatura, 1997/3. 261.

⁵⁶ SZEPEŠ Erika: i. m. 275.

⁵⁷ PAPP Tibor: Múzsával vagy múzsa nélkül? In: NAGY Pál: *az irodalom új műfajai*. Budapest: ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, 1995, 391.

lineárisan előrehaladó folyamat, hanem, mint ahogy zenehallgatás közben is, a figyelem folyamatos elmozdulásban van, előre és hátra. Egyszerre van jelen folyamatos összevetésben az, amit már hallottunk, olvastunk, és amit még ezután fogunk olvasni. A zenében ezt az emlékező – anticipáló értelmezést tovább bonyolítja a szimultaneitás, szukcesszivitás problematikája, amit irodalmi művek esetében csak jelezni lehet, de megoldani nem.

Mindezekkel összhangban az értelmezéseket sem tekintjük, tekinthetjük véglegesnek. Régebbi publikációkban foglaltak, habár fontos kiindulási pontot jelentettek a dolgozat megírásához, sok esetben teljesen átalakultak, s szándékaink szerint zeneileg jóval átgondoltabb munkára ösztönöztek. Bizonyára a zenei érzékenység további elmélyítésével újabb kapcsolódási pontok tárhatók fel zene és vers között Weöres Sándor életművében.

1. 4. 2. Motívum és téma

A bevezetőben már utaltunk arra, hogy az értelmezésekben jelentősen támaszkodunk a zenei terminológiára, de ezt nem azért tesszük, hogy bármiféle fontossági sorrendet állítsunk fel a két művészeti ág között, egyszerűen praktikus és megkerülhetetlen. Amikor szükségesnek tartjuk, a főszövegben vagy lábjegyzetben magyarázó megjegyzéseket fűzünk a használt terminushoz. Úgy gondoljuk, egy zeneileg kevésbé tájékozott befogadó számára ezek a szövegek kevésbé vagy alacsonyabb szinten értelmezhetők csak, esetleg egyik-másik szöveg egyenesen érthetetlennek, értelmetlennek, pusztán szóhalmaznak tűnhet zenei szervező elv, magyarázat nélkül.

E terminusok használatában elsődlegesen a zenei értelemben vett motívumot és témát érezzük kiemelendőnek. Mielőtt azonban meghatároznánk zenei téma és motívum fogalmát, fontos rámutatnunk arra a tényre, hogy az irodalmi motívum szoros rokonságban van a zeneivel. Az irodalmi motívum fogalmát meghatározandó Oskar Walzel a zenei motívumból indul ki, pontosabban a wagneri leitmotifból. Szerinte ezek a motivikus ismétlések „egymástól távol eső mozzanatokot a szó szoros értelmében «összekötnek», és olyan összefüggéseket hangsúlyoznak, amelyeket nélkülük esetleg nem vennénk észre. [...] az olyan versben is, amely nem zenéhez kapcsolódik, a zenei motívuméhoz hasonló elmélyülést hoz az ismétlés, olyan elmélyülést, amely a főmotívum alkalmazása nélkül

nem jönne létre”.⁵⁸ Érdeemes itt megjegyezni, hogy Weöres zenei verseiben véleményünk szerint a zenei és irodalmi motívumfogalom komplexen, egymást erősítve van jelen. Az irodalomban a motívum a mű

olyan képszerű, képben kifejtett vagy szituáció adta eleme, mely közelebből a témát határozza meg, rögzíti és szervezi a szöveget, megragadja a konfliktust, és feszültséget hoz létre; dinamikája a képi vagy helyzetek adta képi komponensen alapul, szövegszerű ismétlődésével gazdag asszociációs kapcsolatokat eredményez. Egy motívum képben vagy szituációban megragadott eszmealakja évszázadokon keresztül fennmaradhat. A motívum tehát a konkrét képben – tegyük hozzá: vagy költői magatartásformában – az absztrakt fogalmiságot ragadja meg és hordozza, mert az eszme, a gondolat igazán így, képben, magatartásformában hatékony. A gondolat a motívumban nem többretegűen, nem ambivalensen jelenik meg, ugyanakkor a motívumok hatóköre más szövegelemekkel való kapcsolataikban ismerhető fel.⁵⁹

Weöres zenei verseiben tehát egyszerre jelentkezik a motívum mint képi, gondolati, fogalmi építőelem és mint a zenei gondolat alapegysége, mely ebben a speciális esetben épp képi jellege (és nyilván nem dallama vagy harmóniája) miatt azonosítható. Egy a mostanitól eltérő (csak irodalmi szempontú) motívumértelmezésben megvizsgálhatnánk Weöres visszatérő motívumait, mint amilyenek például a kút, ablak, csillag, kristály.

Zenei motívum és téma úgy viszonyulnak egymáshoz, mint téma és tétel egy adott kompozíción belül. A kisebb egység nem teljes a nagyobbhoz képest, mégis felismerhető karakterrel rendelkezik, ami befolyásolja a nagyobb egység kialakítását és szerkezetét. Ezért nem egészen helytálló a motívum és téma szembeállítása olyan alapon, hogy a téma önmagában is lekerekített, egész gondolatot tartalmaz, a motívum pedig csak részleges és befejezetlen.

A motívum a zenei gondolat alapegysége, rövid zenei gondolat, mely kifejeződik a dallam, a harmónia vagy a ritmus, vagy mindhárom közvetítésével. A motívum a témán vagy frázison belül, mint ezeknek építőköve, megőrzi saját zenei gondolati egységét és azonosíthatóságát. A tudatosan használt zenei motívum, csakúgy, mint az irodalmi, biztosítja a mű belső összefüggését, egységét, érthetőségét.

⁵⁸ SZIGETI Lajos Sándor: *A József Attila-i teljességigény. Motívumértelmezések*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1988, 24. Vö. Calvin S. BROWN is a zenei és az irodalmi vezérmotívum hasonlóságát hangsúlyozza: 'A genuine Leitmotiv in literature is hard to define, for its existence is determined more by its use than by its nature. One might say that it is a verbal formula which is deliberately repeated, which is easily recognized at each recurrence, and which serves, by means of this recognition, to link the context in which the repetition occurs with earlier contexts in which the motive has appeared. (It will be noted that this definition, written earlier for the literary use of the Leitmotiv, will apply equally well to the musical use if we merely change *verbal* to *musical*.) Perhaps we should add that in both music and literature the Leitmotiv has to be comparatively short and must have a programmatic association – must refer to something beyond the tones or words which it contains.' In: Uő: *Music and Literature*. Athens: The University of Georgia Press, 1963, 211.

A téma, függetlenül a műtől, amelyhez tartozik, teljes, önmagában is értelmes szerkezeti és értelmi egység. Zeneművek részben vagy teljes egészében a témára épülnek, s még akkor is biztosítja a téma a mű identitását, ha nem eredeti zeneszerzői ötlet, hanem átvétel eredménye (mint pl. téma és variációk esetében). A XIX. század közepére három alapvető fontosságú tulajdonsága fejlődött ki a témának, mely tulajdonságok a későbbiekben állandósultak. A témának nem feltétlenül a mű elején kell először előfordulnia, gyakorlatilag a mű bármely részében megjelenhet. Leginkább befejezettségével, lekerekítettségével üt el a terjedelmében rövidebb és elemibb motívumtól. Végül a téma, mivel mindenkor felismerhető kell, hogy maradjon, a mű „személyazonosságát” biztosítja. Mindezen okok miatt a minél karakterisztikusabb, frappánsabb téma megfogalmazása a zeneszerzői eredetiség és a zenei kompozíció jelentős ismérve lett. Fontos jellegzetesség maradt mindvégig a téma adott művön belüli ismétlése, fejlesztése, variációja.⁶⁰

A versek értelmezésekor fontosnak tartjuk a zeneművek esztétikai értékelésében szerepet játszó jellemzők (a zenei anyag bemutatásának érthetősége, a feldolgozás, az átvezetés belső összefüggései, kontraszt, arány, ismétlés, variálás, tempó, dinamikai tényezők, stílusesszók) és a zenei logika vizsgálatát.

⁵⁹ Horst S. és Ingrid Daemrich *Wiederholte Spiegelungen* c. könyvének motívumfogalmát ismerteti SZIGETI Lajos Sándor. In: Uő: *Modern hagyomány. Motívumok és költői magatartásformák a huszadik századi magyar irodalomban*. Budapest: Lord Könyvkiadó, 1995, 25.

⁶⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley SADIE (ed.), London: Macmillan Publishers Limited, 1998, Vol. 12, 648. és Vol. 18, 736.

2. Az első korszak: rátalálás a zenei elvre

Az *Egybegyűjtött levelek* két kötete jelentős segítséget nyújt a Weöres-kutatók számára, hiszen a leveleket olvasva első kézből szerzünk tudomást a költői pálya változásának részleteiről. Különösen fontos a dolgozat számára a korai, a harmincas évek és a negyvenes évek elejének levelezése, hiszen a levelek alapján rekonstruálható, hogyan talált rá, szinte azonnal, Weöres a zenei szerkesztés, zenei analógia alapelveire, hogyan gondolta megvalósítani azt. A zenei szerkezetről tanúskodó levelek mellett nagyon fontosak a ritmus megújításának szándékáról írt vallomásai is.

Az első zenei utalást egy 1930-as, Kosztolányihoz írt levél tartalmazza, ami talán azzal is összefüggésbe hozható, hogy korai műveire (saját vallomása szerint) főleg a zene melódiaanyaga volt nagy hatással: „De még sok minden foglalkoztat.” – írja Weöres. „Sztravinszky-Bartók-ízű zenedarabok forronganak bennem és megpróbálom lekottázni a melódiájukat (ami nincs)”.⁶¹ Formai problémát érint Pável Ágostonnak írt levelében, 1932-ben: „Érdekes, hogy a szabadverseim mindig laposak lesznek. Amint valami kötött formához nyúlok, mingyárt jobban sikerül”.⁶²

1933-tól szaporodnak zenei kísérletezéseiről írt tudósításai. Kosztolányinak írja 1933. január 4-én: „Mostanában azzal szoktam babrálni, hogy mondanivalóimhoz új törvényeken alapuló új ritmust próbálok előállítani: a zenei durral és mollal keresek kapcsolatot egyfelől az emelkedő, másfelől az ereszkedő verslábak leegyszerűsítésével”.⁶³

1933. február 8-án Babitsnak írt levelében közli új módszerének a zenei műfajok költészetbeni alkalmazásának lehetőségeit. Már megvalósított és megvalósításra váró műfajok sorát nyitva meg ezzel:

Mostanában kevés verset írok, de annál több vázlatot és mindenféle törmeléket. *Zenei műfajokat próbálok behozni a költészetbe, a „szvit”-et már meg is valósítottam gyakorlatilag, annyiban különbözik a ciklustól, hogy míg egyfelől minden része önálló vers, másfelől mégis mindegyik része az előtélvőnek értelmi továbbfejlesztése. A „szimfónia” elméletével is kész vagyok: az első részben fölvetek egy téma-, kép- és ritmus-csoportot és ezt még két avagy három részen keresztül variálok, mindig más és más hangulatba mártva az első szakasz anyagát.* Ez igen nehéz lesz. „Preludium”-om nem párhuzamos a zenei preludiummal: úgy definiálok, hogy magasabb, elméleti, semmi esetre sem szubjektív témáról kell hogy szóljon, a hangulat háttérben legyen benne, egyes szavak és fordulatok új meg új ismétlődése és állandó ellentétek adják gondolatritmusát, továbbá tömör tárgyilagosságával és fagyos keménységével előszóféle legyen, de azért befejezett egész is. A „fuga”, „invenció”, „szonáta” stb. poétikai párhuzamát még nem találtam meg. *Azonkívül egy „giccs” nevű műfajt akarok csinálni, amiben a sláger-romantikát és dzsessz-ritmust próbálok megnevesíteni, kicsit nagyképműven uccasarat mímelni a templomtorony*

⁶¹ Weöres Sándor: *Egybegyűjtött levelek*. I. 140.

⁶² Uo. I. 47.

⁶³ Uo. I. 171.

gombján és ily módon a sarat fölcsalogatni: mire fölé, már nem sár lesz, hanem föld. Egy ilyen giccs-töredékem: „Hol a dzsessz-muri lesz, - oda fut a dressz, meg a fez, - dominó, kimonó, meg a nyílt apacsing, - oda hol a dzsessz-zene lármáz, - oda csoda sok boka csámpáz, - oda csoda-sok toka ring ...” Másik: „Ó Mária! – Leggyönyörűbb ária! – Szívem lárija-fárija; - Ha anyád ittben ránktekint – táncoljunk bigint – odakint ...” stb. – Néhány nagyobb tervem is van, az asszír Gilgames-eposz új földolgozása, meg egy regény a vidéki életből, ezeket egyelőre békében hagyom.⁶⁴

Babitsnak többször is írt újíto szándékairól, s a levelek alapján úgy tetszik, hogy először a szerkezet dolgában talált járható utat, később fordult a ritmus radikális megújítása felé. E sejtelmes, tapogatózó kezdeti szakaszban, olykor hirtelen támadt, feltörő ötletéről számol be, hol kínlódo vajúdoáról, a megvalósítás nehézségeiről. 1933. április 12-én írja: „Éjjel felé elkezdtem egy hirtelen komponált szvitet fütyülni a mocsári békáról, nádzizegésről, vadrucáról és a mocsárba fulladt emberről. Azt hiszem, modern Beethoven-i zenemű volt, de már egy akkordra sem emlékszem belőle”.⁶⁵

Több mint egy évvel később (1934. augusztus 8-án) még mindig úgy fogalmaz, mintha csak most kezdődne kísérletezése, amely nagyon lassan körvonalazódik és pontos megfogalmazásra mindeddig nem talált. Maga a levél szövege is lírai, elfogódo, benne Weöres az oly sokszor versbe szótt kút-metaforát használja, így ez a levele verseihez is valóban szervesen kapcsolódik:

Úgy érzem, most végre az igazi kutak vize fog fölfakadni bennem: távoli, homályos dallamokat hallok; zenei pontossággal fölépített, bonyolult ritmusú, az értelemmel és az étellel csillagtávolságból érintkező műveket tapintok ki magamban. Már régóta vemhes vagyok ezektől, de amint hozzájuk érek, szétomlanak és legföljebb töredékeket tudok papírra menteni belőlük. Isten segítsen engem, most talán megbírkózom velük: nemsokára nekiülök egy négyteteles szimfónia fölépítéséhez.⁶⁶

Ritmikai kísérleteiről is többeknek ír (1937-től 1939-ig): Vas Istvánnak, Fülep Lajosnak, Kodálynak és Babitsnak. 1937. augusztus 5-én írja nemzedéktársának:

A klasszikus és nyugateurópai verselésnél végtelenül gazdagabb, változatosabb ritmika kulcsát rejti a magyar nyelv és dallam, annyiban is finomabb a görögös verselésnél, hogy nem kattogja le hüen a föléje írható sémát, hanem azt szinte „kontrapunktikusan variálja” (hogy kifacsartan fejezzem ki magamat). [...] A lényeg ott van, hogy míg a klasszikus és nyugati formákra az ember rábízhatja magát, mert azok automatice jóhangzásúvá teszik a verset, addig a magyaros verselés jó fület kíván és zenei hallást.⁶⁷

⁶⁴ Uo. I. 190.

⁶⁵ Uo. I. 193.

⁶⁶ Uo. II. 526.

⁶⁷ Uo. II. 50.

Fülep Lajosnak már konkrét példákön mutatja be elképzeléseit a különböző tempójú, hatású ritmuskombinációkról, amit egyedülálló, szinte csak magyar nyelven létrehozható lehetőségnek tart:

Ami a verseket illeti: megúntam a nyugat-európai ritmus kész kaptafáit. Átnyergelek a pindarosi verselésre, a hellén tragikus kórusok verselésére. Most körülbelül harmincféle verslábbal dolgozom. Olyan hajlékony ütemeket tudok létrehozni velük, amilyenre a modern verselés álmában sem képes. – Gyors, pattogó ütemeket nyerek a prokeleusmatikus, daktylus, molossus, kettőzött spondeus segítségével. Pl.: ◡◡◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡ („galagonya táncol a szél karjában”), ◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡ („ringat a félálom”), ◡◡◡◡|◡◡◡◡|◡◡◡◡|◡◡◡◡|◡◡◡◡|◡◡◡◡|◡◡◡◡|◡◡◡◡ („ide-oda ide-oda ringó zöld ág, hajló szép-szál, lopd el a szívemet”) stb.

Ha előszedem az ionicust, choriambust: a ritmust trombitálni kezd, mint a szélvész. Pl.: ◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡|◡◡ („üdv a Mostannak – mely az eszmét levetette – mint ragyogó burkát a kígyó, ha – hívja az új kikelet”). Vagy: ◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡ („friss-vasu lolábakkal a végzet – nyargal a földeken át – s csontot és agyat örölve – nyargal az élet-időnkön”). – Jön a bacchius és antibacchius: az ütem lelassul, puha és gyengéd lesz. Pl.: ◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡ („jönnetek és híven áldnátok őket”) vagy: ◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡|◡◡◡ („az árnyék előbujt, a szívedre szállt”). – És így tovább. A lehetőségek száma fölmérhetetlen. Mintha féltucat pasztellkréta helyett egyszerre csak a napsugárral pingálhatna a festő. – De a pindarosi ritmust más nyelven, mint magyarul (úgy hogy a fülnek muzsikát jelentsen) tán még Swinburne se tudná megszólaltatni.

Hálás volnék nagyon, ha Professzor Úr megírná nekem a véleményét mindezekről. Vagyis a módosult disszertáció-tervemről és ritmikai építményemről. Helyesli-e őket a Professzor Úr. Tanácstalan és elhagyatott vagyok itt Csöngén; nagyon jólesne a hozzászólás.⁶⁸

Kodálynak 1939. január 4-én írt levelében is a jambus ellen, a ritmikai újítások mellett szólal fel:

De most végleg le akarok számolni a jambussal és az egész indogermán verseléssel. Ezentúl verseim nagyrésztében nem a készen-adott ritmikai sémákat alkalmazom, hanem magam alkotom meg külön-külön az egyes versek ütemeit, ahogy Pindaros tette valamikor. Most húszegynéhány különböző verslábbal dolgozom; végigpróbálgattam őket, hogy különböző egymásutánjaik milyen ízeket, hangulatokat csálnak elő a magyar nyelvből.⁶⁹

Tegyük hozzá, Kodállyal létesített munkakapcsolata, Kodály segítő tanácsai nagyban hozzájárultak Weöres zenei ritmusra való rátalálásához s a magyar verselés megújításához.

Pár hónappal később, március 18-án Babitsnak is ír egy levelet, melyben összefoglalja ritmikai kísérletezéseinek addigi eredményeit, egyben utal a ritmikai témáknak tartalmiakkal való összevonására és együttes variálhatóságukra:

Mellesleg azzal is foglalkozom, hogy verselésemet főlzabadítsam a készen-adott gépies ritmus-sémák alól és verseim ütemét magam készítsem a görög tragédia-kórusok módján. Ez majdnem szűz terep; Mester Laodaemeiája jóformán az egyetlen útjelzőm és bázisom. Körülbelül húszféle verslábat próbálgatok, hogy melyik milyen hangulatot hoz a magyar versbe. Pl. daktylus után paeon: lassú, ünnepélyes („áldd meg a hét vezért”); daktylus után tribrachys: gyors, táncos („lopd el a szívemet”); daktylus után molossus: bizarr, álmatag („modzdu a lomb-árnyék”). Gyorsaságot, frissességet ad a négy-rövid, a prokeleusmatikus; itt pl. daktylus és négy-hosszú jön

⁶⁸ Uo. I. 420-421.

⁶⁹ Uo. II. 17.

utána: „jegenyefa táncol a szél karjában”. Lassú, mélabús a bacchius („az álom feléd jött, a szívedre hullt”) és az antibacchius („mennétek és híven áldnátok őket”). – Egyelőre még csak vaktában kísérletezem; annyit már tapasztaltam, hogy így a hanghatárok hihetetlenül kiélezhetők és letompíthatók. Nem tudom, ezt a soksípú orgonát meg lehet-e még egy nyelven úgy szólaltatni, mint magyarul. Mintha a ritmus összes ördögeit a magyar nyelvbe csukta volna az Isten. – Hosszabb-lélegzetű dolgoknál az „új módi” verselést következőképpen képzelem: föllép egy ritmikai téma, benne egy tartalmi téma; amint a tartalom kibontakozik, a ritmikai téma is változni kezd, a hosszú szótagok két-röviddé bontásával, vagy két-rövid egybevonásával, esetleg toldásokkal vagy csonkításokkal; így a ritmikai téma átfolyhatik más-alakúvá; vagy esetleg átmenet nélkül belevághat egy ellentéma, mindez a tartalomnak megfelelőleg. Lehetnek szimmetrikus és aszimmetrikus szerkezetek; stb. – Egyelőre mindez csak fantazmagória, minthogy nincs időm alaposan foglalkozni vele.⁷⁰

A zenei ritmusra való rátalálás miatt érdemes hosszabban időzni Weöres és Kodály munkakapcsolatánál. A XX. századi magyar költők legtöbbszörre hatással volt Bartók és Kodály zenéje. Legtöbbszörük meg is ihlették e zeneszerzők. Bori Imre Weöres-tanulmányában többször utal egy lehetséges Weöres-Bartók párhuzamra,⁷¹ ám sokkal fontosabbnak tartjuk e lehetséges párhuzamnál a Kodállal megvalósult kapcsolatot, melynek kézzel fogható eredményei vannak. Weöres jambusellenessége minden bizonnyal Kodálytól származott.⁷² Erre utal Eöszé László is, aki részletesen foglalkozott Kodály és Weöres kapcsolatával.⁷³ Ránki György visszaemlékezésében⁷⁴ szintén elmond egy példaértékű történetet Kodály jambusellenességéről: „–*Jámbust lehetetlen magyarul megzenésíteni.*” – idézi Kodályt. „*Egyáltalán az egész magyar jámbus-költészet aberráció* – mondta. „De hát, tanár úr” – hápogtam én – „eszerint le kell mondanunk Aranyról, Vörösmartyról, Petőfiről, Reviczkyről, Vajdáról, Adyról, Babitsról, József Attiláról...” Kodály szó szerint ezt válaszolta: „*Kár volt azt a sok – olykor egész jó – gondolatot ilyen lehetetlen formába öltöztetni*”.⁷⁵ Weöres többször beszélt a költészetét érintő Kodály-

⁷⁰ Uo. I. 217.

⁷¹ BORI Imre: A látomások költészete (Weöres Sándor). In: *Bori Imre huszonöt tanulmánya. A XX. századi magyar irodalomról*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1984, 456. 462. 492.

⁷² KODÁLY Zoltán rádiónyilatkozata Weöres Sándorról, 1966. „Itt van például a jambus kérdése. Egyszer azt olvastam, hogy a jambus azért kell a magyar költőknek, mert a magyar versforma mindig bizonyos magyar nóták dallamára emlékezteti a hallgatót, ezáltal sablonos és egyhangú lesz. A naiv emberek nem vették észre, hogy az ő jambikus verseik éppúgy dallamokat idéznek, csakhogy nem magyar, hanem idegen dallamokat. Vagy idegenszerű dallamokat. Persze, aki azokat nem ismeri, annak nem mondanak semmit. De aki csak egy kissé ismeri a külföldi zenét, az a magyar költők jambus-verseiben minduntalan hallja a külföldi zene bujkálását, ami ezeket a verseket magyartalanná teszi. Weöres Sándor versei azért magyarosabbak, mert bár ő bejárta az egész világot Indiától Maniláig, és mindenhol fordított, eredeti verseiben mégis mindig csörgedezik valami a magyar ritmusból. Ez pedig fő feladata kellene hogy legyen költőinknek.” In: *Öröklét. In memoriam Weöres Sándor*. DOMOKOS Mátyás (szerk.), Budapest: Nap Kiadó, 2003, 23.

⁷³ EÖSZE László: Kodály Weöres-kórusai – Weöres Kodály-versei. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. BÓNIS Ferenc (szerk.), Budapest: Püski, 2001, 166.

⁷⁴ RÁNKI György visszaemlékezése. In: *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés*. BÓNIS Ferenc (szerk.), Budapest: Püski, 1994, 108-111.

⁷⁵ Uo. 111.

hatásról.⁷⁶ Ennek a hatásnak „Megmutatható nyoma a sok ritmusvázlat, amit életemben készítettem. Ezek részben Kodály-dallamokra vagy cseremiszi dallamokra készültek, részben dallam nélküli puszta ritmus-stúdiumok. [...] Gyerekverseim, amelyek eredetileg többnyire ritmusvázlatnak készültek, mind vagy majdnem mind Kodály-hatást mutatnak”.⁷⁷ Weöres minden esetben elfogadta Kodály módosításait, akár verseiről, az *Öregekről*, a *Norvég lányokról*, akár a biciniumok dallamaihoz vagy a 333 olvasógyakorlathoz írt szövegeiről volt szó: „Munka közben a Tanár Úr többször is írt, ha változtatásra volt szüksége, és ez roppant hasznos volt az ember későbbi prozódiai tudására, mert voltaképpen ezeken a Kodály-dallamokon keresztül tanultam meg én a főhangsúlyok, mellékhangsúlyok szerepét, ami nemcsak énekben nagyon fontos, hanem a vers hangzásában is”.⁷⁸ Eősze László tanulmányában rámutat arra a fontos tényre, hogy a Kodály és Weöres közt létrejött – több mint harminc évig tartó – kapcsolat „nem tekinthető alkalmi társulásnak, hiszen lényegi kérdésekben vallott nézetazonosságon alapult”.⁷⁹ E nézetazonosságot az alábbi hasonlóságokban ragadja meg. Az „ősi hagyományok tisztelete” szintézisreteremtő képességük révén mindkettejüket „korszakos jelentőségű újítónak” tette. Mindketten kiemelt érdeklődéssel fordultak „a múlt feledett vagy épp eltemetett kincseinek” feltárása felé, esetenként szándékuk a „hiányos, vagy épp hiányzó múlt megteremtése volt”. „Mindketten alkotó művészek és tudós filológusok is egyben, kiknek közös témája a hangsúly, a ritmus; közös ideálja az irodalomban Arany, a zenében Bach, és közös hitvallása, hogy a gyermekeknek csak a legjobb való.”⁸⁰ Kodály kitüntető figyelme annak köszönhető, hogy már korán felismerte, „Weöres Sándor verseiben még mindig csörgedezik valami a magyar ritmusból, ő egyike annak a kevés magyar költőnek, aki sejti, hogy a magyar versnek nem szabad elszakítani a szálait, ami a magyar muzsikához köti”.⁸¹ (Ugyanakkor érdemes utalni arra a gondolatra, melyben Szabolcsi Bence megragadhatónak látja Bartók és Kodály zeneszerzői alkatának lényegi különbségét a „mítoszi ősnyelv egyedülálló, s mégis egyetemes artikulációjá”-nak⁸² és a bartókinál régiesebb, melódiájában élő, „az emberiség legősibb emlékezetében gyökerező”⁸³ dallam

⁷⁶ Kodály Zoltánról. In: *Egyedül mindenkivel*. 188-195. és WEÖRES Sándor visszaemlékezése. In: *Így láttuk Kodályt*. 189-191.

⁷⁷ Uo. 189.

⁷⁸ Kodály Zoltánról. In: *Egyedül mindenkivel*. 190.

⁷⁹ EŐSZE László: i. m. 168.

⁸⁰ Uo. 167.

⁸¹ Idézik Kodály Zoltánról. In: *Egyedül mindenkivel*. 188. és DOMOKOS Mátyás: *A porlepte énekes. Weöres Sándorról*. Budapest: Nap Kiadó Bt, 2002, 184.

⁸² SZABOLCSI Bence: *A zene története*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1999, 359.

⁸³ Uo.

elsődlegességének hangsúlyozásával. Weöres költészete e különbségek (mítosz és melódia) ötvözete, és így annyira nem is fontos, hogy melyik zeneszerző lehetett rá nagyobb hatással.)

2. 1. Az első korszak reprezentatív zenei műfajai, a zenei sorozat

„Minden jó költő, s így a legjobb magyar költők is önálló poétikát teremtettek, melyet új versmodellben valósítottak meg.”⁸⁴ Ennek az új versmodellnek a megteremtése és felvázolása Weöres Sándor költészetében a harmincas évekre tehető. E periódus költői termése túlnyomó többségben a sorozatban találja meg az adekvát kifejezési formát. Zeneileg ennek a törekvésnek a szvit, a partita és az első két szimfónia lesz a megfelelője. Szilágyi Ákossal ellentétben azonban úgy gondoljuk, hogy a sorozat, a „sorozatszerű komponálási mód”⁸⁵ nem a témák állandó visszatérése okán létrejövő túlírás veszélye miatt alakul ki Weöresnél, hanem mert gondolkodása alapvetően zenei. Több aspektusból világítja meg témáit, tudatosan törekszik tematikai, ritmikai csoportosításra, körüljárásra, verseit egymásra rendezi. Verseinek, ciklusainak átfogó formakoncepció szerinti építkezése a „rendszeresség” és „variabilitás” egyidejűségével hat.⁸⁶ (Hasonlóan vélekedik Szepes Erika is, aki az életműben különleges szerepet tulajdonít a ritmusvariációs sorozatoknak (*Rongyszőnyeg, Magyar etüdök, Harminc bagatell*), és a sorozatjelleg kedvező értékelése mellett érvel, amikor rámutat: „a sorozatok miniatűrjei [...] mind egy-egy sosemvolt – új szimultán ritmus megszólaltatásáért jöttek világra. [...] a sorozat azért jó műfaj, mert bármikor folytatni lehet, még teljesebbé lehet tenni, a miniatűrök külön-külön világa összeadódva teljes világképet ad, ami nem felsoroló jellegű «extenzív totalitást» nyújt, hanem a világ sokféleségének sokszínű tükré.”⁸⁷)

A húszas évek végétől a negyvenes évek elejéig verstermését, akár zenei, akár nem zenei indíttatású versekről van szó, javarészt sorozatokká rendezi. Legtöbbször a

⁸⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály hozzászólása. In: *Formateremtő elvek a költői alkotásban*. HANKISS Elemér (szerk.), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, 543.

⁸⁵ SZILÁGYI Ákos: i. m. 570.

⁸⁶ SCHEIN Gábor: i. m. 6.

⁸⁷ SZEPES Erika: i. m. 273. Érdekes megjegyezni, hogy még a *Holdaskönyv* verseiben is kimutatja, hogyan válnak a ritmus szintjén jelentkező hasonlóságok és különbözőségek sorozatszerző elvvé, egyszerre hangsúlyozva az összetartozást és az elkülönülést. 301. Holott az említett ciklusról szólva még maga a szerző is leginkább a pusztá díszítőjelleget emeli ki: „Talán nem is versek, csak közös hancúrozás. Vagy primitív hímzések, naiv kerámiák: sűrű indázatban nyüzsgő pirinyó démon-, ember-, állat-alakok.” In: *Egybegyűjtött írások I-III*. (Ötödik, bővített kiadás). Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986, I. 591.

sorozatban szereplő versek nem is egy időben keletkeztek, s csak később, nyilván tudatosan rendezte azokat egy verscsoportba. Az első korszak sorozatai a *Trilógia – Három ballada* (1927-28), *Két dal* (1929), *Két kórus* (1930), *Látványok derengésben* (1931), *Ó-egyiptomi versek* (1931-32), *Tíz figurális kompozíció* (1931-43), *Naplójegyzetek* (1932-33), *Filigránok* (1930-34), *Bartók Suite* (1931-34), *Suite burlesque* (1931-34), *Gnómák* (1934-36), *Halotti énekek* (1935), *Első szimfónia* (1932-35), *Hegedű-partita* (1934-35), *Huszonnégy melódia* (1931-40), *Dunántúli képek* (1934-37), *Norvégia* (1935-40), *Képek Bulgáriából* (1937), *Tizenkét óda* (1935-38), *Epigrammák* (1934-45-52), *Iker szonett* (1936), *Más iker szonett* (1938), *Régi bölcserekre* (1936-37), *Második szimfónia* (1935-38), *Dalok Naconxypan-ból* (1939-40), *Japán táncjáték* (1938), 1942-ből *Két dalvázlat*, *Két zsoltár*, *Triptichon*.

A zenei műfajok közül a Babitsnak írt levél tanúsága szerint is a szvit volt az, amelyet elsőként sikerrel valósított meg. (Érdekes adalék, hogy a szvit-muzsika, egymáshoz kapcsolt táncjátékaival, elsőként valósította meg a ciklus-elvet a komponált hangszeres zenében.) A szvit nevében hordozza magát az elvet, a francia szó jelentése a 'következők', 'amik egymás után jönnek, következnek'. A zenében nemcsak az újonnan komponált darabok, hanem a már meglévők – kiadás vagy különösképp előadás céljából történő – összerendezésére szolgált.⁸⁸ Ezekben az összerendezésekben, sorozatokban kiemelt szerephez jutott a különböző karakterek, részek egymáshoz és az egészhez való viszonya. A XX. századi zenében, a barokk szvitirodalom újrafelfedezésének hatására, a kísérletezés eszközeként a zene egyik fő formájává vált.⁸⁹

2. 1. 1. Bartók suite

A szvitnek a fentiekben felsorolt jellegzetességei jól megragadhatók Weöres *Bartók suite*-jében. A kísérleti jelleg, a különböző karakterek egymás mellé helyezése válik hangsúlyossá. A *Bartók suite* négy különböző zenei ritmuskarakter vizsgálata, mindegyik vers egy alapmintát visz végig (több-kevesebb variációval, invencióval). Az első, a *Varázsének* a szerelmi varázslásnak, a varázsigé mondásának monoton mormogását valósítja meg a következetesen, változtatás nélkül végigvitt ritmussémával.

⁸⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 18, 333.

⁸⁹ Uo. Vol. 18, 349.

A második, *Lidérc* című darab az elsővel ellentétben ritmusvariációkban bővelkedik. A vers leggyakrabban használt ritmussora (| Π |) adja az alaplétktetést, minden versszakban megtalálható, összesen hétszer szerepel a húszsoros versben. A versszakok ritmussémái a következők.

1.	Π	2.	Π	3.	Π Π	4.	Π Π	5.	Π Π Π
	Π		Π		Π				Π
	Π Π		Π Π Π		Π Π Π		Π Π Π		∩ ∩
	Π Π		Π		Π		Π		Π Π

A sémákból kiolvasható, hogy mind az ugyanazon számú sorokat tekintve, mind egy versszakon belül variálja az azonos és eltérő ritmusok arányát. Minden első sor más és más ritmusú, a versszakok második sorában négy azonos, egy eltérő van, a harmadik sorok közt három azonos, két egymástól is eltérő, a negyedik sorok között három azonos és a háromtól eltérő, de egymással megegyező két sort találunk. Versszakokon belül is hasonlóan változik az azonos és eltérő elemek aránya. Az első, a negyedik és az ötödik versszak sorai mind más ritmusúak, a második és harmadik versszak páros soraiban az alapritmus ismétlődik. Két kitüntetett ritmusképletet találunk, melyek a ták és titik hol szimmetrikus, hol aszimmetrikus elrendezését kizökkentik: a negyedik versszak második sorának egyforma hosszúságait (itt ellentétet fejez ki a csupa tá-ból álló, egyenletes, a lépcsők egyenletesen emelkedő fokait jelző ritmus és a maga a sor: „lépcsőt vétett”) és az ötödik versszak második sorának szinkópáját (funkciója egyértelműen a zárlat kiemelése). A ritmuskarakterek különbözősége ellenére kapcsolat is van a két vers között, míg az első a szerelmi búbjóssághoz köthető, a második mocsári tűzhöz/ fényhez, a lidérchez, az embert a pusztulásba taszító, kísértő szellemalakhoz. A vers három jelentéssíkjának, (a természeti, szerelmi és a részeg apa) összefonódása a részegség révületét, pusztító erejét fejezi ki a lidérc képében.

A harmadik tétel, *Szán megy el az ablakod alatt*, visszatérés a ritmus monotóniájához, minden sora egy hatnyolcados ütemnek fogható fel, csupa azonos hosszúságú szótagból áll az egész vers. A ritmus alapegységeit a hangutánzó szavak adják (csing – ling – ling / kop – kop – kop). Minden versszaka kétsoronként szimmetrikus elrendezésű, ezért vannak a versszakok közepén (a 2. és 3. sorokban) a

szókereszteződések. Nemcsak a versszakok, de az egész vers is szimmetrikus, tengelye a középső versszak tengelye.

Ez a szimmetrikus szerkezet⁹⁰ teljes összhangban van e hangutánzásból származó, naturalisztikus törekvésű zene dinamikájával, mely dinamikai bilaterális szimmetria⁹¹ : pp< ff >pp, két csönd közötti, a csöndből kiszakadó és oda visszatérő zene képletével. A külvilágból származó hangeffektus artisztikus felhasználásáról is szó lehet e vers kapcsán. Itt a ritmushoz feltétlen társul elképzelt, belső hallásukkal felidézhető hangélmény is.

A negyedik részben, melynek címe *Estétől reggelig*, a hangzás vonzása olyan erőssé válik, hogy ez a vers megköveteli a hangos mondást. A vers a táncszókat kiáltozó táncosok szövegének imitációja ritmikában, intonációban. Ez a vers felveti még sok Weöres-vers alapvető tulajdonságát, nevezetesen e verseknek csak a hangos utánamondással felfedezhető zenei jellegzetességeit, hogy ezeknek a verseknek mondásértékük van, hogy ezeket a verseket el kell kiáltozni, el kell dobolni, néha szinte elénekelni is lehetne. E versek csoportja visszavezet bennünket a költészet orális fázisába, amikor vers és zene még valóban megbonthatatlan egységet alkotott. A negyedik és harmadik rész a cikluson belül kisebb egységet hoz létre, mivel mindkettőben felfedezhető egy „-tól-ig” logika, csöndtől csöndig, estétől reggelig. Mindkettő elsősorban a hangélmény felidézésén alapszik.

S ami leginkább weöresivé teszi a ciklus utolsó darabját s így magát a ciklust is, az a negyedik részbe belekomponált filozófia az idő folyásáról, a szakadatlan (el)múlásról, az időben való elmerülésről:

„Nem fordulok-kerülök:
térületlen merülök,

egyik perc a másikat
váltja, s engem adogat.

...
Percből percbe merülünk,
merül minden mivelünk.”

Az idézet ugyanakkor kapcsolódik az egész vers alaptényezőjéhez, a néptánchoz. A fordul, kerül, térül, adogat igék felidézik a tánc mozgalmasságát, egyúttal magukat a táncmozdulatokat is, az idővel való táncét.

⁹⁰mely rákfordításra hasonlít, vö. BARTÓK Béla: *Mikrokozmosz I. Hat unisono dallam 6.*: a dallam teljesen szimmetrikus, amit a ritmus aszimmetriája ellensúlyoz, a példát lásd LANTOS Gábor: *A szimmetriák világa, a világ szimmetriái*. Budapest-Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2000, 28-31.

⁹¹Vö. KURTÁG György: *Preludium és Valcer C-ben* hangmagassági és dinamikai bilaterális szimmetriájával, uo.

2. 1. 2. Hegedű-partíta

A *Hegedű-partíta* a korai termés darabja, még nyelve sem tipikusan weöresi, inkább (József Attilát idéző) „nyugatos” hang. A *Bartók suite* és az *Első szimfónia* vonzásában keletkezett ugyancsak zenei műfajú sorozat. Darabjai nem egyszerre készültek (1934-ben és 1935-ben), eredetileg nem is alkottak összefüggő kompozíciót. A műfaji elnevezés, partita (’rész’, ’részek’) jelenthetett variációt, variációsorozatot, szvitet vagy más többtételű művet. Általánosan használták egyszerűen hangszeres darabok vagy szvitszerű sorozatok jelölésére (mint például Bach szólóhegedűre írt partitái).

Ami Weöres *Hegedű-partitáját* a zenéhez köti, az az első olvasásra is szembeütő erőteljes szóló hangzás, az egyes szám első személyű szövegszubjektum jelenléte. Míg az *Első szimfónia* a természet körforgását, az évszakok váltakozását választotta témájaként, a *Hegedű-partíta* ugyanezt a ciklikus mozgást ragadja meg, a mikrokozmosz szintjén, az emberi élet ritmusát tagoló napszakok váltakozásában. Az öt rész/ tétel tempóban, dinamikában is fokról fokra kibomló, egyre gyorsuló, egyre erősödő a negyedik tétel végi hirtelen szünetig. Az ötödik rész összefoglal, visszakanyarodik az első tételhez (képeiben is), és megerősíti az emberi élet témáját.

Az első tétel a hajnali eszmélkedés ideje. A gyermek Nap fénye omlik el fokozatosan a kinti világon, a pókhálón megcsillanó vízcseppeken, a mezőn elterülő lágynál. Ez a mézként csorduló fény behatol a szoba sötétjébe, a benti világba, és megérinti az ott szemlélődő „húsz-éves gyermek”-et. Tipikus weöresi vershelyzet ez az ablakon át történő szemlélődés, egyfajta határhelyzet megjelenítése, a benti és kinti világ, az én és a más ütköztetése.

A szoba bentjéből még beljebb hatolunk, az én „szétomló” lelkébe: elszigeteltség, magány kiált némán. Az ébredő, felpezsdülő reggeli kinti világ nem ér el ide. Az egyetlen külvilágból érkező hang a munka kezdetét jelző, vonyító gyárkémény. Égbe nyúló alakja felidézi a szövegszubjektum célját: „az eget járom,/ nem tudom mivégre”.

A harmadik tétel továbbviszi a belső világ magányának témáját, mely magányhoz már zavar és félelem is társul. A második rész *most*-ja a harmadik részben már *minden*-re vált, nappal és éjszaka monoton váltakozását, a befelé fordulásban elmerülő én számára értelmetlen ritmusát hangsúlyozva. A külvilág képei is egyre szürrealisztikusabbak, egyre kevésbé biztonságot adók: „Az éj melle közt/ a nap mint béka ül,/ zöld kígyó tekereg/ a holdtányér körül”. A tétel végére az alkonyig jutunk, a belső világban a szobára is rávetülő

fizikális rosszullét, a betegség jelei mutatkoznak: „Fejem fáj, szédülök,/ az alkony, az van itt,/ a szoba lázasan vetközi színeit”.

A negyedik rész az előző nappal-éjjel kettősségből éjjel-nappal-ra vált, a lázas állapot („ingem verejtéktől tapad/ a fejem is kettészakad”) nyugtalan hallucinációkhoz vezet, melyekhez az üzöttség érzése társul: „Megpihenni sose szabad”, „Se éjjelem se nappalom”, „hogyan is lesz nyugovásom?”.

A belső világ fokozatos széthullását a forma fegyelme ellensúlyozza. A második rész 5/5/6/5/5/6 szótagos versszakait, a harmadik rész 6/6/6/6 osztású szakaszai követik, az előbbiben a hatszótagos sorok rímelenek minden szakaszban, az utóbbiban $x a x a$ rímképletű versszakokat találunk, a negyedik rész $a a a$ rímelésű 8/8/8 szótagszámú szakaszaiban és a szürrealisztikus boszorkányéj képeiben valósul meg a legnagyobb ívű kontraszt.

A negyedik rész végéig egyre fegyelmezettebb formában, de fokozatosan felerősödő dallamot kapunk a szigorúan egymásra épített tételekből. A dinamikus felerősödést hirtelen szünet vágja el, a pattanásig feszített hangerő, hangzás azonnali oldást kíván meg. A negyedik rész végi koronás szünet szerves része a versfolyamatnak éppen azért, hogy ezt a folyamatosságot bizonyos időre megszakítja. Jelentése pontosan ebben a kontrasztban, az ismétlődő „csengetyűznek” fortissimójában és a hirtelen elnémulásban ragadható meg.⁹² Az „elrendezés szempontjából” a két tétel szünettel való elválasztása a tételek karakterének kontrasztját emeli ki. A „kifejezés szempontjából” a versfolyamatba beleszótt csend/pauza megállást, a gondolat hirtelen megszakadását jelenti.⁹³

A feszültség oldása az ötödik részben visszavezet az első részhez, ugyanazzal a szemlélődéssel, ugyanazzal a tónussal találkozunk. Egyben összefoglalása a napszakok sorozatának. Egyetlen tételben jelenik meg az éj, a hajnal, a nappal és éjjel, az éj és a nap s a reggel. A hanghatások is változatosabbak, dalol a hajnali harang, a kút csikorog, kemény hangokat lóbál a templomtorony, „Harangszó béleli koponyámat”. Az idő is kitágul, a szövegszobjektum a jelen pillanatból visszagondol a születésre, és előreutal az elkövetkező halálra. Hiábavaló az őrlődés éj és nap közt szüntelen, a reggel újakezdsre készítet: „Farkával megcsap, körülnyal a reggel,/ akár borját a tarka tehén”.

⁹² UJFALUSSY József hozzászólása. In: *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. 385-388. és ugyanerről SZEGEDY-MASZÁK Mihály: Az átlényegített dal. Arany *A lejtőn* c. verséről szóló tanulmányában: „A szaggatott szakaszolás a verset abba a fejlődésbe helyezi, mely a XVIII. század második felében indult meg és jóformán napjainkig tart, s a logikai szintakszis egyre erősebb vagy sajátosabb deformációját eredményezte. A szemantikai csend jellegű kontrasztforma mindhárom szakasz kezdő sorában ismétlődik.” In: *Az el nem ért bizonyosság*. 352.

⁹³ John CAGE: *A csend. Válogatott írások*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994, 43-44.

Mind az első, mind az utolsó tétel azonos rímelésű ($x a x a$) kötetlen szótagszámú szakaszokból áll, habár az utolsó tétel nagyobb szabályosságot mutat: 10 és 11 szótagszámú sorokból áll, kivéve az elsőt és az utolsót, melyek 9 szótagúak, így ez a rész önmagában is kerek egész. Az első rész is hasonló elrendezésű: az első sora és az utolsó előtti sora a leghosszabb, e 10 szótagú sorok alkotják a tétel keretét, míg utolsó sora, a legrövidebb, 6 szótagú átvezet a második részbe, melynek sorai 5/5/6/5/5/6 szótagú elrendezést mutatnak. Így az első rész utolsó sora (attaca) beleilleszkedik a második tétel sorrendjébe is, mintha az anyagtalán cigarettafüst elillanása hívná elő a gondolatokat. Így kontraszthatás alakul ki az első és második tétel attaca egymásba hatolása és a negyedik és ötödik tétel pauza általi elhatárolása közt is. Ez a sorozatok egyik jellegzetességére is felhívja a figyelmet: az egyidejűleg jelentkező elválasztásra és kapcsolódásra, amit Alison Hawthorne Deming töredezett kapcsolatnak, széttört kapcsolódásnak ('fragmented connectedness') nevez el.⁹⁴

A sorozat másik érdekessége az állatmotívumok napszakokhoz (nappal-éjszaka, fény-sötétség) köthető használata: pók (1), hangya (2), béka, kígyó (3), varasbéka, majom, patkány (4), pók, borjú, tehén (5). A hangya, ami általában a szorgalom, bölcsesség, rendszeret kifejezője, Weöres versében az emberi erőfeszítés hiábavalóságára utal. A kígyó, béka (varasbéka), majom, patkány egyértelműen negatív erők összpontosulásai. A kígyóhoz és békához egyaránt társulnak sátáni, ördögi jelentések,⁹⁵ egyaránt lehetnek a Sátán megjelenési formái (vö. „Az ördögök kergetőznek/ koponyámban sütnék főznek/[...]/ benn rotyog a varasbéka”). A majom főként álmokban a szemérmertlenség, az érzékiség, a tudattalan cselekvések megjelenítője, az ember megvetendő képe⁹⁶ (vö. „fekete folt ül a falon/ mint egy hosszúkaru majom”). A patkány álombeli megjelenése életenergiát pusztító rejtett problémákra utal, a személyiség egyik aspektusának elvesztését is jelentheti.⁹⁷ A pók, fonása miatt általában feminin jelkép, szövő, fonó mitológiai alakokra, így életre, halálra is utal.⁹⁸ A versben a pók hálóján való ringás a bölcsőben való ringás képét evokálja. A pók hálója lehet a kozmosz képe is, így a versben utal a

⁹⁴ 'The poetic sequence, as a contemporary form, aims for a kind of fragmented connectedness in a long series of poems or a combination of poetic lines and prose, perhaps it exemplifies the idea that within chaos there is an inherent propensity for order.' In: Alison Hawthorne DEMING: Science and Poetry. A view from the divide. In: *The Measured Word. On Poetry and Science*. Kurt BROWN (ed.), Athens: The University of Georgia Press, 2001, 195.

⁹⁵ *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.), Budapest: Balassi Kiadó, 1997, 72-73. 261.

⁹⁶ Uo. 318.

⁹⁷ Uo. 375.

⁹⁸ Uo. 383.

szövegszubjektum világban elfoglalt helyére is. A tehén a bőség, a jólét, termékenység, az anyai ösztön jelképe, feminin szimbólum.⁹⁹ A pók által már felidézett óvó, gondoskodó jelentést gazdagítja a tehén-borjú által sugalmazott utalás.

A *Hegedű-partíta* minden részletében szigorú következetességgel egymás mellé rendelt részekből álló kompozíció, témái, motívumai egymásra építettek, egymást erősítik. A kinti és benti világ ütköztetése, a két szélső és a három közbülső tétel egymásba kapcsolódása és kontrasztja, a három közbülső tétel átgondolt dinamikája és e feszültség oldása, megannyi példa Weöres korai szakaszának zenei kísérletezésére.

⁹⁹ Uo. 451.

3. A második korszak: a bizonyosság, az új versmodell

A bizonytalanságot, a megerősítésre váró kísérletezést a negyvenes évek elején felváltja a revelációszerű bizonyosság érzése. Ennek legpontosabb megfogalmazását nyújtja a sokak által idézett, Várkonyi Nándornak 1943. július 8-án írt levele. E levélben megfogalmazott gondolatok korszakos jelentőségét mutatja Weöres költészetében az is, hogy minden nagyobb Weöresről szóló monográfiában szerepel mint az új versmodell manifesztuma.

A forma mellé végre megjelent nálam a tartalom, de minden eddigitől eltérő módon. Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok, mint a zeneműben a fő- és mellék-témák, keringenek, anélkül hogy konkrétá válnának, az intuíció fokán maradván, ezeket a párszerű gondolatokat egy-egy versen belül többféle ritmus hengergeti, hol innen, hol onnan csillantva őket. – Eddig azért volt nálam a tartalom mindig satnyább a formánál, mert valahogy visszának éreztem, hogy versben mondjam el azt, amit prózában is elmondhatnék. Így aztán a forma lett a fő és a tartalom csak mint a forma szőlőkarója szerepelt. Most végre megtaláltam a csak versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható: a gondolatok nem az értelem rendje szerint, hanem az értelemre mintegy merőlegesen jelennek meg. A verssorok az értelmüket nem önmagukban hordják, hanem az általuk szuggerált asszociációkban; az összefüggés nem az értelem-láncban, hanem a gondolatok egymásra-villanásában és a hangulati egységben rejlik. Ezzel elérem azt, hogy verssemnek nincsenek többé „megtúrt” elemei, hanem minden elem egyenrangúvá és szétbonthatatlan egységgé válik. [...]

Eddig csak a forma röpült nálam; a tartalom az értelmi összefüggés pórázán a földön kocogott. Most a tartalmat is pilótaképzőbe küldöm. Az összefüggés megmarad, sőt tán még szorosabbá válik; csak a kötőanyag többé nem az értelmi láncolat, hanem a gondolatoknak valami csillagszerű gravitációja.¹⁰⁰

1944 februárjában Fülepnek ír a költészetében bekövetkezett változásról: „próbálok hajlékonyabb, lebegőbb formákat találni, és a tartalmat is lebegőbbé tenni, nem «valamiről», de «valamit» írni”.¹⁰¹ A levélrészletben nyilvánvaló Hamvas Meduzakritikájának Weöresre gyakorolt hatása, vagyis ahogy ő értelmezte azt: „a mai költészet szükségszerűen csakis orpheusi lehet, vagyis a realitással nem a felületen, nem jelenségekben találkozik, hanem csak a felső szférában: a dolgok szubsztanciájába kell hogy hatoljon, belülről élje át a dolgokat, ne «valamiről», hanem «valamit» beszéljen. Illetve ne is beszéljen, hanem zengjen, mert az ember «valamiről» beszél és «valamit» énekel”.¹⁰²

Ezekről a törekvésekről számol be Vas Istvánnak egy dátum nélküli (1944. március 3-a utáni) levélben is:

¹⁰⁰ Weörestől *Weöresről*. 86-87.

¹⁰¹ Weöres Sándor: *Egybegyűjtött levelek*. I. 437.

¹⁰² Weörestől *Weöresről*. 98.

Verseim most többé-kevésbé tartalmatlanná és értelmetlenné válnak: néha csak annyiban, hogy a vers a témát nem „elmondja”, hanem mintegy „körüllegi” (ilyen például a Medúzában a „Háromrészes ének”, vagy a „Triptichon”) s a versnek nincs elmondható tartalma, hanem mintegy „merőleges” a mondanivalójára; máskor meg a szavakat az értelmi jelentésüktől függetlenül rakom egymás mellé és arra igyekszem, hogy a pusztá hangzásukkal, pusztá dinamikájukkal hassanak és tisztán csak érzelmet fejezzenek ki, mint a zene és főleg a tánc. A költészetnek ez a módja, minden látszat ellenére, hallatlanul nehéz; de mérhetetlen lehetősége van. Sokkal nagyobb szuggesztivitást lehet elérni vele és a nem-irányuló, élet-fölötti teljes-érzelemnek olyan közvetlen átvitelét, ami értelmes szöveggel lehetetlen.¹⁰³

Az új versmodell elmélete, a bizonyosság, hogy jó úton jár, olyannyira belsővé, sajátjává vált, hogy 1946 elején az ismerős gondolatok már Csorba Győzőnek szánt tanács formájában ismétlődnek meg:

A gondolatok elvesztik konkrétságukat, s egy kozmikus, vagy szeráfikus logika tartja össze őket: gravitáció, mint a naprendszereket. [...] Ne legyen témád, hanem vegyél alapul egy határozatlan hullámzást, és bízd erre a hullámzásra, hogy alakítsa önmagát verssé; vegyél alapul egy tárgyaltalan kompozíciót, s ezt töltsd ki szavakkal, fénnel, árnyal, változatos futamokkal, s így kompozíciódat az örök áram fogja teletölteni.¹⁰⁴

A továbbiakban a második korszak jelentős zenei műfajait vizsgáljuk meg: a fűga variációit, a korált és a szimfóniákat. Vizsgáljuk továbbá az értelmezett költeményekkel érintkező vagy kapcsolatba hozott más verseket, annak bizonyítására, hogy a zenei szerkezetnek, a zeneműként is értelmezhető verseknek sajátos kritériumai vannak. A szimfóniák közül az első két szimfóniát az első korszak termésébe tartozónak tekintjük, de elsődlegesnek gondoljuk a tizenkét szimfónia összefoglaló sorozatjellegét, ezért a kronológiát megbontva, de a műfaji szempontot szem előtt tartva, a szimfóniákat együtt tárgyaljuk.

¹⁰³ *Weöres Sándor: Egybegyűjtött levelek II.* 67-68.

3. 1. A fuga variációi

A fuga a legfejlettebb ellenpontozó forma és kompozíciós technika. Két legfontosabb és legkarakterisztikusabb eleme az egy fő témára való építkezés és az ellenpont.¹⁰⁵ Expozícióval indul, melyben a tetszőleges sorrendben belépő szólamok mindegyike bemutatja a rövid témát. A témának mindig felismerhetőnek kell lennie, mivel a fuga elsősorban tematikus folyamat.¹⁰⁶ A téma bemutatását moduláló szakaszok és a mű végén stretta követheti, a témaszakaszokat rövid közjátékok választják el egymástól. De „inkább nyitott forma [...], ha egyáltalán tagolható, egyedi, nem tipikus szakaszokat alkot. A fúgakomponálás «szigorúsága» nem «szabályok» vagy valamilyen külső «forma» követésében rejlik, hanem a folyamat belső, zenei következetességében, amelyet a téma kontrapunktikus feldolgozása, nem pedig a tagolás valamely adott skémája határoz meg.”¹⁰⁷ Például Bach fúgái is szerkezetüket tekintve annyira sokfélék, hogy ellenállnak az előíró és klasszifikáló szabályoknak.¹⁰⁸ A fuga-szerkesztés fontos elve az imitáció, az ellenpontozó szerkesztésmód egyik leggyakoribb formája. A szólamok egymást imitálva indulnak. Léteznek több témára épülő fúgák is (kettősfuga, hármásfuga).

3. 1. 1. Fughetta

Fughetta

egy gerenda legurul
piros csörgők tündökölnek
kék tojások énekelnek
tarka csigaszarvak lengnek

piros csörgők összetörnek
egy gerenda legurul
kék tojások énekelnek
tarka csigaszarvak lengnek

¹⁰⁴ Uo. II. 339.

¹⁰⁵ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7, 9.

¹⁰⁶ Uo. 10.

¹⁰⁷ *Brockhaus – Riemann zenei lexikon*. I. C. DAHLHAUS – H. H. EGGBRECHT (szerk.), BORONKAY Antal (a magyar kiadás szerk.), Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 621.

¹⁰⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 7, 9-10.

piros csörgők összetörnek
kék tojások szétfeccsennek
egy gerenda legurul
tarka csigaszarvak lengnek

piros csörgők összetörnek
kék tojások szétfeccsennek
tarka csigaszarvak tűnnek
egy gerenda legurul

A vers címe, *Fughetta* ('kis fúga') a terjedelemre és a fajsúlyra vonatkozik. A *Fughetta* tehát rövid terjedelmű fúga, mely jelen esetben leginkább fúgaexpozíciónak fogható fel, tehát olyan bevezető résznek, melyben a szólamok külön-külön bemutatják a témát. A versszakok négy sora megfeleltethető a négy szólam (szoprán, alt, tenor, basszus) négy partitúrasorba való elrendezésével. A téma („egy gerenda legurul”) egyirányú, ereszkedő téma. Az első versszakban a szoprán, a másodikban az alt, a harmadikban a tenor, a negyedikben a basszus szólamban jelenik meg. A nem a témát bemutató szólamok egymást és a témát imitálják mondatszerkezetükkel (jelző – alany – állítmány)¹⁰⁹ s egymást imitálják azáltal is, hogy előbb értéktelített, majd értékvesztett állapotot jelölnek („piros csörgők tündökölnék” – „piros csörgők összetörnek”, „kék tojások énekelnek” – „kék tojások szétfeccsennek”, „tarka csigaszarvak lengnek” – „tarka csigaszarvak tűnnek”). A vers igen érdekesen alkalmazza a fúga szó jelentését (futás, menekülés). A nem a témát bemutató sorok értelmi ellentettjére fordulása transzformált témákat, tartalmi tükörfordításokat hoz létre. Ez az ereszkedő téma bemutatása miatt következik be, mintha a téma szólama üldözné az alatta elhelyezkedő szólamokat. A témák magassági rendjéből, tehát abból, hogy a téma alatt és fölött is van imitált és transzformált téma, úgynevezett kettős ellenpont jön létre. A téma bemutatása olyan logikai rend szerint halad, melynek eredményeképpen a vers előttünk teremődik meg, képileg alátámasztva a jelentést. A *Fughetta* sajátos képvers is egyben. A téma, az „egy gerenda legurul” sor valóban legurul, mire a vers végéhez ér, s a vers első sorából a vers utolsó sorává válik, (látszólag) körszerűen zárt szerkezetet hoz létre ezáltal. Az egyetlen dolog, amely nem pusztul el végérvényesen, s így kimutat a vers zárt szerkezetéből, a csigaszarv, mely lengőből tűnővé változik. S talán az újrakezdés, a regeneráció lehetőségét hordozza magában.

Az öngerjesztő romlás képlete ez? Vagy inkább a sokféleséget („tarka”) megszüntetve magába szippantó monotónia („egy”)? „A versben lévő szereplők: csörgő, tojás, csigaszarv, míg élnek, kiszámíthatatlan, kitalálhatatlan dolgokat csinálnak,

¹⁰⁹ A nyelvi anyag szerveződését részletesen ismerteti TAMÁS Attila. In: Uő: i. m. 151.

pusztulásukban azonban visszafordulnak eredeti természetükhöz, szikár és tényszerű létállapotukhoz. Az élet – szabadság; a halál – törvény.”¹¹⁰ Talán az idő múlását teszi érzékletessé a vers, ahogy Tamás Gáspár Miklós látja? Az általa az idő jelzésének tekintett sor („egy gerenda legurul”) „mind előbbre és előbbre (vagy ha úgy tetszik mind hátrább és hátrább) csúszik, a semmit hagyja meg. A dolgokat elfogyasztja, maga változatlan marad, a periódusok tartalma végig azonos. A dolgok szép szabályosan helyet cserélnek az ürességgel [...]. Amit látunk: a megsemmisülés megszentelt tánca”.¹¹¹ Ugyanakkor a vers megidézi a gyermeki világot és gyermekeink játékát, a kisgyermek által épített játékvár öncélú lerombolását is akár. A gyermekire való utalás összhangban van a fughetta fűgánál könnyebb fajsúlyával is.

A *Fughettával* szerkezetileg érintkező versek közül figyelmet érdemel a Diáknótesz „*Nem megy a szinusztétel, Sándor*” kezdetű szövege, melyben szintén megvalósul az ereszkedő témára való építkezés elve.

„Nem megy a szinusztétel, Sándor.”
Fehér kréta, fekete tábla
és én szürkén tapogatok csak—
(„Sándor, négyesre vagy lezárva...”)
Az egész már egy messze álom.

Eridj csak helyre, lóg a fejed,
nem megy a szinusztétel, Sándor.
Lesznek, akik értik a dürgést,
akiknek keze tette bátor.
Ez már az élet. Nincs itt helyed.

A végtelenbe tapogattam,
ott kerestem a befogókat...
Nem megy a szinusztétel, Sándor,
hiába susogsz gyáva szókat
hogy: a táblába lelket adtam

végtelen éje volt a tábla
a kréta tévedt messzi vándor
s a számok a síkon remegtek—
Nem megy a szinusztétel, Sándor,
bújj vissza és szüless meg újra.

Én, végtelenben kréta-vándor,
nem találtam a befogókat...

¹¹⁰ CSERJÉS Katalin: Hét sorból egy verset. Versírási gyakorlat WEÖRES SÁNDOR *Fughetta* című verse alapján. In: Uő: *Műelemzési kísérletek, gondolkodás-módszertani gyakorlatok az irodalom és a képzőművészet tárgyköréből*. Szeged: JATEPress, 1999, 14.

¹¹¹ TAMÁS Gáspár Miklós: W. S. Fughetta. In: *Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezetére*. DOMOKOS Mátyás (szerk.), Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990, 306-307.

Jaj, nem való e tábla élet
végtelenbe tapogatóknak,
nem megy a színusz-tétel, Sándor.

A kezdősor és a zárójelbe tett „Sándor, négyesre vagy lezárva” sor a tanár szövegeként, a többi a diák gondolataként ebben a versben mint két egymásnak feszülő téma, a befogók közt tábla-életet élő tanár és a végtelenbe tapogató kréta-vándor diák ellentéte. A szembetűnő hasonlóság az első sor fokozatos lecsúszása utolsó sorra, amire Szigeti Csaba is utal a sestinaról szóló írásában a sestina szó-rímeinek mozgását értelmezve.¹¹²

Az *Ének a határtalanról* kötet *Kockajáték* című verse is ugyanezzel az eszközzel (a sor lecsúsztatásával) él.

Kockajáték

elkallódni megkerülni
ez volt teljes életem
jó volt tengerparton ülni
habok játszottak velem

ez volt teljes életem
elkallódni megkerülni
habok játszottak velem
jó volt tengerparton ülni

habok játszottak velem
jó volt tengerparton ülni
elkallódni megkerülni
ez volt teljes életem

jó volt tengerparton ülni
habok játszottak velem
ez volt teljes életem
elkallódni megkerülni

Itt is (mint a *Fughettában*) szó szerinti értelmet ad a sornak a legördítés, hiszen maga a sor („elkallódni megkerülni”) kallódik el a második és harmadik versszakban, és kerül meg az utolsóban, a negyedikben.¹¹³ Így mivel a vers első szava az elkallódni, az utolsó a megkerülni (a makrostruktúrában is megvalósul a sornyi egység struktúrája), a

¹¹² SZIGETI Csaba: Az első magyar sestina? In: Uő: *A himfarkas bőre*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1993, 158.

¹¹³ PETÓFI S. János – BENKES Zsuzsa: *Elkallódni megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben*. Veszprém: Országos Továbbképző, Taneszközfejlesztő és Értékesítő Vállalat, 1992, 117.

vers jóval reménykeltőbb kicsengésű, mint a *Fughettában* a gerenda legurulásának végérvényessége. Jelentős különbség azonban az „egy gerenda legurul” sornak, témának elkülönítése¹¹⁴ a témát imitáló soroktól, ami már csak azért sem lenne szerencsés a *Kockajátékban*, mert a négy sor páronként értelmileg összefügg, és variációjuk is alárendelődik az értelmi egységnek.

A *Fughetta* mindkettőtől különbözik, mert nem egyszerű ellentétességet, egymásnak feszülést és nem pusztán az egyes sorok helyzetének variálását valósítja meg, hanem a soroknak a zenei analógiák segítségével véghezvitt dinamikus átváltoztatása teszi lehetővé az értelmezést (ha csak lehetőségek formájában is). Míg ha a *Kockajáték* négy versszakát egymástól elszigetelten próbáljuk értelmezni, ugyanarra az eredményre jutunk minden esetben (az élet, mint a tenger egyszer magához húz, másszor eltaszít, s ebben az örökös kettősségben telik el az élet).

3. 1. 2. Fuga

Míg a *Fughettában* főleg a téma bemutatásával, a témavariációk (tükörfordítások) adta lehetőségekkel élt a költő, a *Fugában* kitüntetetten az ellenpontosító technika versbeni alkalmazásával próbálkozott. Az ellenpont olyan többszólamú szerkesztési mód, amelyben a szólamok önálló mozgása az elsődleges. Eredetileg ez a szerkesztés a punctus contra punctum („pont ellen pont”) meghatározásból származik, melynek során az adott szólamhoz, dallamhoz társuló másik szólam az eredeti dallam egy-egy hangjához egy-egy hangot énekel. (Ettől elválaszthatatlanul van jelen az imitáció is.)

Fuga

mennyi forró szakadékból szomja felkél
minden hűvös kútban veszti szomját
kútból emelt fejű kígyó
ahány tűzből habját gyűjti folyton
annyi áradatban elfolyatja
süket éjbe
zártan mélyen boltozódó
mell bordái közt kovában és palában
teste gyűrűjébe bilincselten

¹¹⁴ PETŐFI S. János: Kombinatorikus költői nyelvi játékok. In: Uő: *Szöveg, szövegtan, műelemzés*. Budapest: OPI, 1990, 166. „vizuális organizáció”

föld súlyával elnyomottan
fúrja vak fejét emelten
álmot hengerítő áramokba
forrva kószán
kúszva folyvást
emelt ékkő fejű táncos imbolyogva
mennyi álmot folytat ébren
annyi ébrenléletet forgat álma
őrzi s elfolyatja
folyton elfolyatva őrzi
fúrva hogy a pala pattog kova sercen
teste gyűrűjét kibontja
forró szakadékból felszökellve
éles feje tajtékozva
múlhatatlan múlását dörögve
búborékát sziporkázza égre
táncol koronája ékkő
fenn
de lenn
csörren összetörve
kútból emelt fejű kígyó széttiporva
hengerítő áramokban elomolva
hamvatlan kihülve sárral egyesülve
hol a tajték álom
az álom ékkő
az ékkő valóság
a valóság kígyó
a kígyó tajték

Az ellentét versbeni megjelenése az egymásnak pontosan megfeleltethető ellentétben nyugvó képek alkalmazása: „mennyi forró szakadékból szomja felkél” – „minden hűvös kútban veszi szomját”, „teste gyűrűjébe bilincselten” – „teste gyűrűjét kibontja”, „föld súlyával elnyomottan” – „forró szakadékból felszökellve”, „koronája ékkő/ fenn” – „de lenn/ csörren összetörve”. Izgalmasak a szólamcsereszerű kereszthalakzatszerű megoldások, melyek a hangzás szintjén is egymást imitálják: „forrva kószán” – „kúszva folyvást”, „mennyi álmot folytat ébren” – „annyi ébrenléletet forgat álma”.

Az ellentétből származó feszültség, mely a „fenn/ de lenn” nyomtatásban is elkülönített sorokban éri el csúcspontját, szinte egy pillanatra szétszakítva, megállítva a vers áradását, a költemény egészét szervezi. A vers tömbszerű egységekből áll, melyek az energiával való telítettség és az enerváltság, tétovaság állapotait, elmozdulásait helyezi egymással szembe (1-5, 6-18, 19-24, 25-29). „Az ellenpontozás kezdettől fogva zaklatottá teszi a verset, amely a folytonos kielégületlenség állapotát és a folytonos beteljesülés

vágyát sugallja.”¹¹⁵ Ahogy Zalabai Zsigmond is rámutat, a vers minden szintjén (témák, motívumok, ritmus, szójáték szintjén) érzékelhető ez a zaklatottság, feszültség. A vers jelentése ennek a feszültségnek és a feszültség feloldásának a fuga távolságtartó, objektív belső töltetével, energiájával való érzékeltetése, mely tipikusan zenei jellegzetesség. Weöres Sándor így vall a vers keletkezéséről: „Nálam többnyire ami mint verscsíra mozogni kezd, olyasmi, hogy például elinduljon egy törekvés, amelyik fölfelé tendál, akkor egy ponton explodál, visszazuhan és leesve forog. [...] ahol egy ilyen fölemelkedést, explóziót és visszazuhanást próbáltam, a *Fuga* című”.¹¹⁶

A *Fugában* (csakúgy mint a *Fughettában*) hiányzik mindenfajta központosítás, s ez ráirányítja figyelmünket magára a (zenei) folyamatra, a versnek egy impulzusból származó folyamatos haladására. „Ez fenomenológiailag a fuga egyik legpregnansabb sajátosságának, sajátosságos lendületének és szakadatlan-folyamat jellegének felel meg.”¹¹⁷ (Ez a folyamatosság, már utaltunk rá, csak egyetlen egyszer torpan meg, a fenn – lenn szakadékánál, ami a mintától eltérő volta miatt is különösen fontos.) A központosítás hiánya miatt (mint Celan *Halálfügájában* is) az „értelmi egységek” sajátosságos „egybeolvadása”, ugyanakkor egyidejű „atomizálódása” figyelhető meg.¹¹⁸ A vers értelmezőjének feladata a vers fő struktúraadó elve, az ellenpont szerint logikai kapcsolatot, egységeket találni a vers masszájában. A témák áramlása, váltakozása, érintkezése követi a kígyó (mint fő motívum) csavarodó, indázó kúszását, kiszabadulását bezártságából, táncát, majd megsemmisülését. Az (ismét) körszerűn zárt coda tökéletes formájával feloldja a vers feszültségét,¹¹⁹ harmonikusan lezárja a fuga „végtelen csavarját”,¹²⁰ és az egymásba áttűnő, újra felvonultatott, letisztult motívumaival a fő téma (kígyó mozgása) értelmezésére ad lehetőséget. A kígyó, mely a versben összeköti a fenti és lenti világot, kapcsolatban van a tűzzel, levegővel, vízzel, földdel, maga a közvetítő az anyagi és szellemi világ közt, az ellentéteket kioltó alakuló azonosság. A fent és lent versbeni térérzékelési pozícióihoz egy

¹¹⁵ ZALABAI Zsigmond: a homály fényei. Weöres Sándor Fuga című verséből. In: *Magyar Orpheus*. 396.

¹¹⁶ *Írószobám*. In: *Egyedül mindenkivel*. 274.

¹¹⁷ BONYHAI Gábor: *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfügájának struktúrájában*. 539.

¹¹⁸ Uo.

¹¹⁹ SZABOLCSI Bence írja az 1100 táján kialakuló új mozgási elvről, az ellentétes szólamvezetéséről: „Viszonos, tükörszerű mozgás szebb, mint a párhuzamos, egymással szembeszökő irányvonalak egyensúlyjátéka nemesebb, gyönyörködtetőbb – mondják a kolostorokban. Nem csodálatos-e, mikor a szólamok ellentétes világtájokról jövet, magasból alászállva, mélységből felemelkedve találkoznak a nyugvóponton, boldog konzonanciákban.” In: Uő: i. m. 74. Vö. Conrad Aiken gondolatával: ‘What I had from the outset been somewhat doubtfully hankering for was some way of getting contrapuntal effects in poetry – the effects of contrasting and conflicting tones and themes, a *kind of underlying simultaneity in dissimilarity*’ (kiem. tőlem). Idézi Calvin S. BROWN: i. m. 202.

¹²⁰ BONYHAI Gábor: i. m. 541.

sor olyan kép tartozik, amelyek izomorfak a Gilbert Durand által „a szubjektum környezethez való alkalmazkodását irányító alapvető biopszichikai törvényszerűségek szerint”¹²¹ szerveződő, a felemelkedéssel és zuhanással, valamint a ciklikusság sémáival érzékeltetett archetipikus témákkal. Durand a felemelkedés térérzékeléséhez a következő szimbólumokat társítja: nappal, fény, ragyogás, tisztaság; ég, zenit, csúcs, homlok, fenség. A versben: forró, tűz, emelt ékkő fejű, ébrenlét, felszökellve, (múlhatatlan), ég, koronája ékkő. Az emelkedés szimbólumsorához tartozó cselekvés a tánc, mely ritmust, mintát, értelmet visz a szimbolikus aktusba. A segítségül hívott rendszerben a zuhanáshoz társulnak az éjszaka, sötétség, az idő múlása (folyóvíz-vér-hold) kifejezői, valamint a szakadékoktól, a mélység szörnyeitől való félelem. A versben: hűvös kút, szakadék, áradat, elfolyatja, süket éj, zártan mélyen, föld súlyával elnyomottan, álom, múlás, elomolva, kihülve, sár. A lent pozíciójához kapcsolódó cselekvés az elfolyatás (melynek ellenpontja a versben a gyűjtés, őrzés), s a passzív megbilincseltség, elnyomottság, széttiportság, elomoltság és kihülés. Míg a felfelé törekvéshez az integráltság, rendezettség, a tánc társul, addig az ellentétes pozícióhoz a dezintegráció, azaz a felbomlás, a széthullás. Több ponton azonban a verset építő ellenpontosító képzetsorok elemei egy értelmi egységben szerepelnek, mintegy összeolvadnak, előrevetítve ezzel a kígyó közvetítő szerepét a lent és fent között, az ellentétek kioltását (1-2. sor, 11-12. sor, 15-17. sor, 18-19. sor, 21-22. sor, 24. sor, 30. sor).

(Károly Amy: *Álló kígyó* című verse Weöres *Álló kígyó* rajzát értelmezi, egyúttal Weöres *Fugájának* variációja. (Alcíme W. S. Fugájára.) Weöres központozás nélküli verséből emel ki hat sort, és ezt a hat sort két mondatba szervezi. Ez a kígyó a Weöres által megfogalmazott mozgáslehetőségek közül az emelkedést fejezi ki (az ’emelt’ háromszor szerepel a hat sorban, hangsúlyos a ’fürja’ ige mint a felfelé jutás dinamikus igéje). Az álom és ébrenlét határán imbolyog, e két állapotot mossa össze (folytat, forgat)).

Csűrös Miklós említi, hogy Weöres „zenei fogantatású fűgatechnikájának, a téma és az imitációk kontrapunktikus szembeállításának–egybeolvasztásának sejtelmesen szép példája a [...] *Mozgó oktaéderkristály*-on kívül – az *Éji útutazó*”¹²².

Mozgó oktaéder-kristály

a hiány puszta falai
ha elindulok meglehet

¹²¹ CS. GYÍMESI Éva: *Teremtett világ*. Pátria könyvek, 1992, 64.

¹²² CSÜRÖS Miklós: *W. S: Harmincöt vers*. In: *Magyar Orpheus*. 510.

beburkolják érzékemet
ahol nincs többé valami

magam nélkül terpeszkedem
a tiszta semmiség s az is
szétkallódásomban hamis
mert hiányával van jelen

ha elindulok meglehet
a tiszta semmiség s az is
ahol nincs többé valami

beburkolják érzékemet
szétkallódásomban (hamis
a hiány) pusztá falai

A *Mozgó oktaéder-kristály* című versben nem áll rendelkezésünkre elég megkülönböztető jegy ahhoz, hogy fűgaként értelmezzük. Az egyetlen jellemző, ami elmondható, az az, hogy a fűga expozíciója általában hosszabb, mint a visszatérés, de ez más művekre is jellemző lehet. A sorok/témák többsége változatlan alakban tér vissza, és kontrapunktikus szembeállítást sem lehet felfedezni. Minthogy a költő maga értelmezi ezt a versét, legszerencsésebb ezt az 1977-es nyilatkozatot idézni: „A vers intellektuális kristály, és forgásában (vagy ahogyan körüljárjuk) hol itt, hol ott hatja át a jelentés sugara más-más fénytöréssel”.¹²³ A cím egyben magyarázat a versre: a szonett első nyolc sora az oktaéder-kristály, utolsó hat sora pedig a körüljárt, kézbevett, forgatott test. A hatsoros szakaszban egyetlen szabályszerűség figyelhető meg. Az első három sor az oktáva páros soraiból áll össze, a második három sor a páratlanokból. Szerkezete körszerűen zárt, de ez megint nem a fűgára általában, hanem a versre jellemző jegy. Az elindulás („ha elindulok meglehet”) a túli felé úgy tűnik, nem hoz változást, a szétkallódásban a tiszta semmiség is valamiként van jelen, a „hiány pusztá falai” csupán illúzió, ezért a körbefordulás a vers utolsó sorában.

A Csűrös Miklós által említett *Éji átutazó* már inkább felkelti egy többtémás (háromtémás) fűgaként való értelmezés lehetőségét. A vers egészét tekintve azonban leginkább az a meghatározó, hogy értelmezésünkben a költő harmadik pályaszakaszára jellemző módon a témák próbálgatásából, variációjából hogyan áll össze egy megfogalmazható dallam.

¹²³ *Oktaéder-kristály*. Nyilatkozat. 1977. In: *Egyedül mindenkivel*. 343.

Éji átutazó

a zene hullámozása
a cseréptetők árnya
a zene hullámozása

süss idegen csillag
a zene hullámozása
süss idegen csillag

virágcsokor arcu
villanydrótok közt
harang nézésü
a zene illata

süss idegen hold
virágcsokor arcu
harang nézésü

a cseréptetők árnya
süss idegen zene
villanydrótok közt
hullámozó hold alatt

hullámozó hold partján
fürdik a szomjuság
idegen zenében
ázott cseréptetőkben

villanydrótok közt
fürdetik a szomjuságot
árnyak hullámában

süss idegen csillag
a zene hullámozása
a cseréptetők árnya

csillag
cserép
idegen

Az első két szakasz az alaptémák felvillantása („a zene hullámozása”, „a cseréptetők árnya”, „süss idegen csillag”), majd a következő két szakaszban új témák bevezetése következik („virágcsokor arcu”, „harang nézésü”, „villanydrótok közt”). Ezt követi a témák asszociatív összekapcsolása („a zene illata” – virágcsokor, „süss idegen hold” – csillag, „süss idegen zene” – hullámozás, harang). A következő szakasz átvezet az improvizatív próbálkozástól a dallammá összeálló két szakaszig. Benne összekapcsolja az idegen zene témáját a hullámozó holdéval. A megfogalmazható gondolatot a vízképzetek (hullámozó, partján, fürdik, szomjuság, ázott) dominálják, ebben a szakaszban a zene által

terjesztett hanghullámot társítjuk a víz hullámaihoz. Az ég mint fenti víz/tenger jelenik meg, melynek partja a hold. A cseréptetők, villanydrótok mind a fenti felé terelik vágyunkat, szomjúságunkat. A túli vágya fogalmazódik itt meg, mely a cseréptetők és villanydrótok felől nézve (habár ezek egy városi táj „égi”, fenti pontjai) még idegennek tűnik.

Az artikulált dallamot külön egységbe fogja a „hullámozó” és „hullámában” szavak kezdő és záró helyzete. Az utolsó két szakasz visszavezet a kezdethez, megismétli az eredeti témákat, lekerekíti, lezárja, ugyanakkor le is bontja a témákat alapvető motívumaikra. Ezt a lebontó technikát is többször alkalmazza Weöres zenei szerkesztésű verseiben, például a *Dob és táncban* vagy a *Tizenkettedik szimfóniában*, más-más céllal.

3. 2. Négy korál

A korál a mai szóhasználatban protestáns egyházi éneket, protestáns népéneket jelent. Egyszerű nyelv, rímes, ritmikus versszöveg, zeneileg és szövegileg strófikus szerkezet (ami Luther szövegeiben gyakran csak egy sorból állt), és könnyen énekelhető dallam jellemezte.¹²⁴ Luther dallamai sajátosan meditatív karakterűek.¹²⁵ Ám az újabb kori nem egyházi zenében is fontos szerepet játszik közvetlen „átvételnél” és újrakomponált formában is [...] főleg vallásos, emelkedett, ünnepélyes vagy archaikus tartalmak zenei hordozójaként”.¹²⁶ Ciklusként is előfordult vagy tételenként a liturgiához kapcsolódva, vagy összefüggő, önmagában zárt formaként,¹²⁷ legtöbbször a két elv kölcsönhatásaként. A korál mindig sorszerkezetű, az egymás után következő sorok egymásból következnek és egymásra vezetnek. A szerkesztésnek ez az alapelve érvényesül Weöres korálciklusában is, amelynek mindegyik darabjában – a negyedik korált kivéve – megfigyelhetjük a soronkénti, gondolategységenkénti építkezés elvét.

¹²⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 4, 312. 315.

¹²⁵ Uo. 315.

¹²⁶ *Brockhaus-Riemann zenei lexikon*. 1984, I. 336.

¹²⁷ Uo. 338.

Négy korál

I

Megszólal a kimondhatatlan
de nem mondhatja ki önmagát

Cselekszik a kezetlen
de csak a te kezeddél
megindul a lábatlan
de csak a te lábaddal
eszmél az esztelen
de csak a te eszeddel
virágba borul a virágtalan
de csak a te virágoddal
gyümölcsbe merül a gyümölcstelen
de csak a te gyümölcsöddel
adakozik az adhatatlan
de csak a te adományoddal
irgalmaz az irgalmatlan
de csak a te irgalmaddal
imádkozik az imátlan
de csak a te imáddal
fényes lesz a fénytelen
de csak a te fényeddél

Megszólal a kimondhatatlan
de csak a te szívedben

II

Ha homlokban drágakő lakik
drágakő lánggá emelkedik

Ha drágakőben láng lakik
láng homlokká emelkedik

Ha lángban homlok lakik
homlok drágakővé emelkedik

Ha drágakőben homlok lakik
homlok lánggá emelkedik

Ha homlokban láng lakik
láng drágakővé emelkedik

Ha lángban drágakő lakik
drágakő homlokká emelkedik

III

Ha rátekintesz kedvesedre
akit szeretsz: tán nem te vagy?

Ha koldus lép a küszöbödre
akit kivetsz: tán nem te vagy?

Ki orrodért nyúl s orrát fogja
és gúnyolod: tán nem te vagy?

A dal ajkad testtelen fogja

és dúdolod: tán nem te vagy?
Fű, bárány, tigris, féreg, ember,
akit megölsz: tán nem te vagy?
Bárki megy hóban akadozva
s befedi tél: tán nem te vagy?
Jutsz üdvösségre, kárhozatra,
s aki itél: tán nem te vagy?

IV

Nincs fülem többé, mégis beszélj hozzám,
tökéletesen értelek.
Míg éltem, nem érthettelek,
annyi vágyad, késed és sérülésed, annyi rögeszméd,
persze nekem is: két bolond.
De ha most kérdezel,
gömbölyü csöndem felel.
Segítõn átölel,
ne is hiányold a beszédet.
Ezernyi szóval mit adhatnék?
magamét, nem tiédet.

Weöres műve egy négytétéles korálciklusként is értelmezhető, melyben a négy tétel a hit, a szellem, az azonosság és a csend témáit dolgozza fel, egyben utalva Weöres gondolkodásának négy alappillérére. A négy tétel témájában, struktúrájában, intonációjában különbözik, ugyanakkor összefüggésük a „kimondhatatlan”-tól („Megszólal a kimondhatatlan/ de nem mondhatja ki önmagát” 1. korál) a „gömbölyü csönd”-ig („De ha most kérdezel,/ gömbölyü csöndem felel” 4. korál) nyilvánvaló.

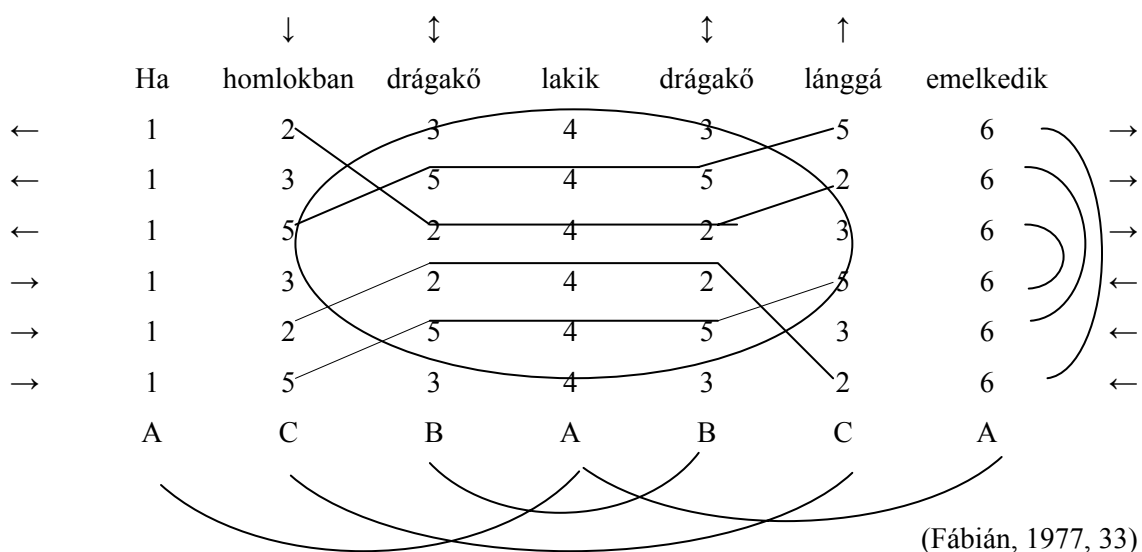
Bata Imre rámutat a zártság – nyitottság, zárt formák – nyitott formák használatára Weöres költészetében, így szerinte zárt formát akkor alkalmaz, ha „nagy feszültségű, mert kiterjedt tárgyat akar megragadni”.¹²⁸ A zárt formai megoldások közt említi a szonettet, az önmagába visszatérő, spirális mentén haladó, zenei szerkesztésű és matematikai pontosságú szerkezeteket. A *Négy korál*ban a szonettet kivéve mindegyikkel találkozunk. Az első, mely a hit ébredésétől annak beteljesüléséig ível, spirálisan köröző, mintegy letről fölfelé ismétlődve szélesedik, hogy rámutathasson a ciklus második darabjára, mely a szellem tétele.

A második korál szerkezete sugaras, körszerűen zárt, ugyanakkor tükröződő. Fábrián László ismerteti a Lantos-Weöres: *Négy korál 2.* című képzőművészeti kísérlet eredményeit, melyek leginkább a vers „vizuális [mű]fordítása”-ként foghatók fel, s feltárják a mű lényegi szerkezeti felépítését.¹²⁹ Tüskés Tibor pedig ezt írja az általa

¹²⁸ BATA Imre: Egy versmodell természetrajza. Weöres Sándor Merülő Saturnusának néhány formai vonása. In: Uő: *Képek és vonulatok*. Budapest: Magvető Kiadó, 1973, 179.

¹²⁹ FÁBIÁN László: *Lantos – Weöres: Négy korál 2.* Művészet, 1977/3. 32-33.

geometrikus szerkezetűnek nevezett verstípusról: „A zene lerajzolására Sztravinszkij már példát adott, amikor vízszintesekből, vonalrácsozathoz álló ábrán szemléltette a gregoriánének, a többszólamúság, a harmonikus polifónia (Bach), Wagner, Webern, az új szerzialisták, valamint saját komponálási módját. Ne idegenkedjünk hát a vers grafikus ábrázolásától, képi lefordításától, különösen akkor, ha ez közelebb visz a költő versépítő módszerének, komponálási módszerének megvilágításához és megértéséhez”.¹³⁰ Lantos minden vizuális lehetőséget felhasznál síkban és térben, a vers eredeti formáját megtartva, és a versszakok egy sorba írásával is.¹³¹ Lantos zenei építményként, kórusként is értelmezi a második korált a három változó szólam (homlok, drágakő, láng) és az egy állandó szólam (lakik/ emelkedik) térbeli elhelyezkedésének feltárásával. Itt most csak egy lehetséges változat kiemelésével mutatjuk be a sugaras és tükrös szerkezetet annak bizonyítására, hogy a vers a szellemi szférával van kapcsolatban, legfontosabb eleme, fókusza a drágakő, és csomópontja a kimondhatatlan/ csend/ nem jelenlévő vagy ami hiányával van jelen.



Ha a 3-as számmal jelzett elem (drágakő) megjelenési helyeit összekötjük, (kvázi) kört kapunk, melynek csomópontja, a vers fordulópontja a harmadik és negyedik versszak közötti üres helyen van, ami előtt és ami után a drágakő szó ugyanazt a pozíciót foglalja el a versszakokban (második elem), így legközelebb állnak egymáshoz az egész versen belül, legnagyobb az erő, ami bennük koncentrálódik. Ez az erő egymáshoz rántja a vers két

¹³⁰ TÜSKÉS Tibor: Weöres-megközelítések. In: Uő: *Mérték és mű*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980, 191-192.

¹³¹ Vö. TAMÁS Attila kevésbé kifejező ábrájával, In: Uő: i. m. 157.

felét, a széttartót és az összetartót. A vers mindhárom változó eleme (homlok, drágakő, láng) a szellemet asszociálja, a szellem lobogását, haladását. A drágaköveket a kozmikus erők koncentrációjának tekintették, és apotropaikus funkciót tulajdonítottak nekik. A drágakő csiszolása megfeleltethető a lélek, szellem fejlődésének, ahogy a durva, sötét, formátlan követ szabályossá, fénylővé csiszolják, úgy válik a lélek alkalmassá az isteni fény befogadására, tükrözésére. A buddhizmusban a bölcsességet jelenti. „A hármasság Buddha, a Dharma és a Szangha; a helyes hit, a helyes tudás és a helyes vezetés.”¹³²

A harmadik korál páronként összefüggő kisebb egységekből álló, lineáris mellérendelésekkel (szeretsz – kivetsz, gúnyolod – dúdolod, megölsz – legyőz, befedi tél – aki ítél), mintsem körszerűen zárt szerkezettel hirdeti az ellentéteket feloldó azonosság elvét („tán nem te vagy?”).

Végül a negyedik korálban, a csend a válasz egy léten túli dimenzióból („Míg éltem, nem érthettek”; „De ha most kérdezel,/ gömbölyü csöndem felel./ Segítón átölel, ne is hiányold a beszédet.”). Jellemző megvalósulási formája a csendnek az ideális test, a gömb, ami a káosszal szemben a tökéletes rend, a rendezett világ megtestesítője, itt véd, oltalmaz, magába zár. (Közelebbi rokonságban a második korállal van a szerkezet okán (kör – gömb), míg az első a harmadikkal.)

Weöres ugyanakkor egyedi módon formálja meg mind a négy korált az intonáció szintjén is. Az első imaszerű lebegő mormolás, a második kimozdít, hullámzó, emelkedő – eső (ha – akkor viszony), a harmadik emelkedő, a negyedikben már nem érvényesül sorsszerkezet, sem különleges intonáció, épp ellenkezőleg, ezek hiánya figyelhető meg. Ez összefüggésben van azzal, hogy az első három korál a negyedikre vezet, s abban feloldódik, kioltódik („Nincs fülem többé, mégis beszélj hozzám,/ tökéletesen értelek.”).

A ciklust összefogó jelentés a monotónia és a variáció sajátos összefonódása, pontosabban az ismétlődések, variációk, a sokféleség mögött felsejlő monotónia.

¹³² Szimbólumtár. 107.

3. 3. A szimfóniák

Weöres Sándor költészetének egyik összegző sorozatát alkotja a tizenkét szimfónia füzére. Itt kell megjegyeznünk, hogy az első szimfóniáknál összeütközésbe kerül a dolgozat elején felvázolt kétféle megközelítési elv: az időrendet szem előtt tartó, korszakoló és a műfajelvű. Az első két szimfónia beilleszthető lenne a sorozatjellegű feltáró, korai darabok közé is, de úgy tartjuk szerencsésebbnek, ha a szimfóniáknál a műfaj szerinti csoportosítást vesszük elsődlegesnek. Hatalmas az az ív, amit Weöres költészete az egyszavas vagy inkább a *Le journal* című költeményben megfogalmazott és ideálnak tekintett semennyi szavas verstől („minden betűnél többet ér/ a papír pőrén maradt része”), a teljes csöndtől a szimfóniáig tesz láthatóvá. Ugyancsak nagy az ív a szimfóniákon belül a programatikusságtól az abszolút zenéig. Monumentális, oszlopszerű képződmények ezek a művek, felvillantják a teljes életmű legfontosabb irányait, gondolatait, csakúgy mint a *Grádicsok éneke* vagy az *Átváltozások* szonettciklus, mely utóbbi formájánál fogva a zenei szerkesztésű versek ellenpólusát is képviseli egyben. Utalunk itt J. R. Becher véleményére, mely szerint a „szonett [...] jellegénél fogva teljességgel *nem*zene, a szonett a költészetben egyenesen a zenei hangfestés antipólusa”.¹³³ Formailag ugyanakkor a szimfóniák továbbviszik Weöres első költői-„zeneszerzői” szakaszának sorozatszerű szerkesztési elvét. „A sorozat, a formális szekvencia a költő egyik nagy kifejezőmódja egész életében. Mindegy, hogy e szekvenciák közül nem mind keletkezett is így (bár nagyon sok), hiszen a művészileg meggyőző utólagos elrendezés lehetősége is ugyanarra a költői természetre mutat. Ezért alkothatta meg még életműve nagyszabású, individuális műveiből, «oszlopaiból» is a szimfóniák sorozatát.”¹³⁴

Weöres Sándor a tőle megszokott szerénységgel a szimfóniákra úgy utal, mint akusztikus versekre,¹³⁵ hiszen a szimfónia szó hangzást (egybehangzást, harmóniát) jelent. Aztán azt is hozzáteszi, hogy többnyire négy-, öttételes, olykor kevesebb tételből álló kompozíciókról van szó. Azért ez nem ennyire egyszerű. A költő maga is a „nehéz” versek között tartotta számon szimfóniáit: „Azon igyekszem, hogy munkáim közt a legkönnyebbtől a legnehezebbig minden legyen, a zenei alapformáktól, játékos mondókától egészen a szimfóniáig, amelybe csak az hatol bele, aki megküzd érte, tízszer is

¹³³ J. R. BECHER: A szonett filozófiája vagy Kis szonett-tan. In: Uő: *A költészet hatalma*. Válogatta, szerkesztette és a bevezetőt írta: PÓK Lajos, Budapest, 1963, 113.

¹³⁴ RADNÓTI Sándor: Egy igen nagy költő. Születésnapj laudatio. 103. In: Uő: *Recrudescunt vulnera*. Budapest: Cserépfalvi Kiadása, 1991, 103.

¹³⁵ *A szimfóniákról, az elfelejtett versekről*. In: *Egyedül mindenkivel*. 307.

elolvasván, mert fontos a számára”.¹³⁶ Nehéz az alkotónak, hiszen az alapvetően a zenére jellemző ilyenfajta monumentális építkezést a költészetbe kell átültetnie, ha egyáltalán lehetséges (és ez Weöres kételye is), és nehéz az olvasónak is a zenei analógiák alkalmazása, értelmezése, a tételek egymásra vonatkoztatása.

A tizenkét szimfóniából tizenegy külön kötetben is megjelent a költő hatvanadik születésnapja alkalmából, egyidőben a *III vers* című válogatáskötettel. Ez a sok egyes, tizenegyes, vagy éppen 10 + 1-es változat, több számmisztikai találgatásra is okot adott. Bata Imre tízes rendet vél felfedezni Weöres ciklusaiban (a *III vers* 10-es ciklusai, *Grádicok éneke*, *Átváltozások*, *Orbis Pictus* stb.). Szerinte ezen a renden „mit sem változtat az, hogy a tíz szimfónia tizenkettőre szaporodott, mert az utóbbi kettő egy következő tízes sorra nyit”.¹³⁷ Tegyük hozzá, hogy ekkor nem lehetett még tudni, vajon nem ír-e Weöres egy tizenharmadikat is vagy még többet. Bata azonban 1998-ban is írt Weöres tizenegy szimfóniájáról, ekkor egyiptomi számmisztikával magyarázva már nem a tízes ciklus elvét, hanem a tizenegyes csoportosítást. Az „egyiptomi építészet szerint a 111 a kozmikus harmónia száma”¹³⁸ – írja Bata. Szerinte a *III vers* minden tízes csoportjához rendelhető egy szimfónia, s ezt a rendet a tizenkettődik fölöslegesen terhelte volna meg. A tizenkettődiket megemlíti ugyan, de egyáltalán nem foglalkozik vele. Miért ennyire mostoha, feledésre szánt kompozíció ez a tizenkettődik? 1998-ban már tudható volt, hogy ez a végleges szám, s ha így van, mindenképpen ki kell jelölni helyét, szerepét a szimfóniák sorában, annál is inkább, mert a *Tizenegyedik szimfónia* után teljesen logikus lépésnek mutatkozik a tizenkettődik a weöresi szimfóniaműfaj fejlődésében és visszafejlődésében.

Domokos Mátyás is sugalmazza azonban a tízes kompozíciók elvét („amely nálad nem véletlen, valamilyen számmisztika?”¹³⁹) az *Ablak négyszögében* című vers apropóján folytatott beszélgetésében, amire Weöres így válaszol: „Talán egyszerűbb a dolog: tíz ujjunk van, és a számrendszer, amiben dolgozunk, az tízes. Ez inkább csak alkalmazkodás ahhoz, hogy egy, kettő, három kivételével, az első három alapszám kivételével a

¹³⁶ *A vers: villám*. Uo. 236. Vö. Sztravinszkij gondolatával: „Mert a zene megértéséhez – inkább, mint más művészetben – csak azok juthatnak el, akik aktív erőfeszítést tesznek érte. A passzív befogadás nem elegendő. Az, hogy a hangok valamiféle kombinációját hallgatjuk, és automatikusan hozzá is szokunk, még nem jelenti szükségszerűen, hogy halljuk és felfogjuk a zenét” In: Uő: *Életem*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969, 137.

¹³⁷ BATA Imre: *Weöres Sándor közelében*. 323-324.

¹³⁸ BATA Imre: *Csak zenét... Weöres Sándor tizenegy szimfóniájáról*. Élet és Irodalom, 1998. december 18. 12.

¹³⁹ *Ablak négyszögében*. DOMOKOS Mátyás beszélgetése Weöres Sándorral. 1980. In: *Egyedül mindenkivel*. 391.

leglényegesebb nagyobb szám az ember számára a tízes”.¹⁴⁰ A tízes ciklust Weöres 9 + 1-nek érzi, ahol a tizedik vers inkább csak összegzés, közérthetőbb magyarázat a megelőző kilenchez képest.

Újabb megvilágításba helyezheti a számokról való találgatást az a tény, hogy a zenében igen gyakori a hatosával, huszonnégyesével, de főleg tizenkettesével való csoportosítás egyazon műfajon belül. A zenei köztudatban a barokktól kezdve úgy gondolták, hogy azonos műfajú művek körüljárásához, több nézőpontbóli bemutatásához legalább egy tucat műre van szükség. (Ez az elv érvényesül pl. Bach, Händel, Vivaldi, Haydn, Debussy, Sosztakovics egyes műfajainak csoportosításában. Bach: *Das wohltemperirte Clavier* 2x24 prelúdium és fűgáját imitálja Sosztakovics *24 Prelúdium és fűgája*, valamint Hindemith: *Ludus Tonalis* c. műve; Haydn 12 Londoni szimfóniája, Chopin és Debussy 12 prelűdje; Händel concerto grossói hatos vagy tizenkettes csoportosításúak.) Nem tudható, hogy Weöres ismerte-e ezt az elvet, de zenei szemmel nézve kézenfekvőnek tetszik, hogy épp tizenkét szimfóniát írt, se többet, se kevesebbet. Egy utolsó adalék a számok kérdéséhez egy Várkonyi Nándornak 1939. október 29-én kelt levélben található, amelyben a tizenkettőt egyszerűen a „barátságos” számok közé sorolja. „Arra is ügyelni akarok, hogy egy-egy ciklusban a versek száma ne legyen pont 9, vagy 11, vagy 13; az ilyen számokat az ember valahogy csonkának érzi. Barátságos számok: a 10, 12, 7, 3 stb. Bizonyosan érzed, hogy a «Tizenkét szonett» mennyivel jobban hangzik, mint például a «Tizenkilenc szonett». Minden számhoz más asszociáció tapad; többnyire a páros és sokféleképpen osztható számok vonzóak, ahogy az öreg Pythagoras is tanította.”¹⁴¹

A szimfóniák (Weöres szándéka szerint is) „egymással összefüggő, egymást kiegészítő”¹⁴² alkotások. Ezt szem előtt tartva próbáljuk a tizenkét szimfónia elsősorban zenei jegyeit feltárni az elemzés során, a két legtisztábban zenei szimfóniát: a tizenegyediket és a tizenkettődiket állítva figyelmünk fókuszába. Rámutatunk arra is, miért jelentett szükségszerű végállomást a *Tizenkettődik szimfónia*.

¹⁴⁰ Uo.

¹⁴¹ VÁRKONYI Nándor: *Weöres Sándor pécsi évei*. Párizs: Magyar Műhely, 1964/7-8. 1964. március 15. 8.

¹⁴² *Nem változó csillagok*. In: *Egyedül mindenkivel*. 257.

3. 3. 1. Első szimfónia (- A négy évszak -)

Az *Első szimfónia* tipikus programzene, négy tétele a négy évszakot idézi meg, a *Jubilus* a tavaszt, a *Himnusz a Naphoz* a nyarat, a *Valse triste* az őszt és a *Haláltánc* a telet. A négy különböző tétel karakter és tempó tekintetében is híven imitálja egy négytételű szimfónia jellegzetességeit: az első tétel örvendező, gyors, a második szélesen hömpölygő, lassú, a harmadik tánctétel, a záró pedig igen gyors, egyben extatikus befejezése a szimfóniának.

Az első tétel a fénytel teli, párában úszó tavaszi, éledő természetet idézi meg. A természeti lények nyugtalansága, a szövegszobjektum nyugtalansága is, s e zaklatottság oka nem lehet más, mint a szerelem, a mulandó örömök, melyek ebben a sokhangú sietségben még a sziklák s rögök állandóságánál is becsesebbnek tünnek. Az örvendező felkiáltások és a különböző hosszúságú sorok (12/12/6/13), különösen a rövid harmadik, egyenetlenné, zaklatottá teszik a szöveget.

A második tétel (nyár) kontrasztosan követi az elsőt, lassú hömpölygésével, kiegyensúlyozott, egyenlő szótaghosszúságú soraival (8/8/8). Míg az előző tételt a négy szervezte, ezt a három. Három és négy izgalmas keveréke lesz a *Valse triste* és a *Haláltánc*. Ugyanakkor folytatása is az első tételnek, hiszen az első tétel kérdését („Emelkedj, tetőtlen jókedvem, te röpke,/ szánalommal tekints sziklákra, rögökre:/ mért vannak örökre,/ mikor csak a mulandó lelhet örömökre?”) teszi fel újra: „Mit tudsz a tűnő örömről, ami a rügyön dörömböl,/ hőt-húst váltó légbe bömböl?”. A válasz majd később érkezik a harmadik és végül a végső válasz a negyedik tételben. A „gabonával vemhes hónap” már nemcsak az áldást, hanem a hanyatlást is magában hordozza, így a vers második felében felszaporodnak az őszre utaló képek (vén ülők, tarka temetők, görnyedt ember, csontváz kattog, lompos farkú szél, por-guba). S így lesz a Napból kötöző, mikor áldást oszt, és oldozó, mikor megvonja magát a természettől.

Hosszabb zeneműnek általában van különösen kedvelt, önmagában is sokat játszott tétele, az *Első szimfóniából* ez a tétel biztosan a *Valse triste*, mely leginkább andalító ritmusával, a valcer hármassal lüktetésével bűvöli el olvasóját. Formája Weöres szerint zenei rondóforma,¹⁴³ mely a b a b a (szerintünk inkább: a b a' c a) részekből áll, a részeket a ritmus változtatása érzékelteti. Az a b a b a nem tekinthető zenei rondóformának, mivel a b részt visszatérése téma rangra emelné. Az a részekben 3-3-2, a b részekben 3-2-2 szerint

¹⁴³ *Költészet és zene*. In: *Egyedül mindenkivel*. 76.

alakulnak az ütemek, bár a második b részben az első négy sorban metrikai ingadozások figyelhetők meg, többféle ritmizálás is elképzelhető. A három és négy összjátéka a vers. Három „a” rész, a hármas lüktetés, négy- és nyolcsoros szakaszok, nyolc- (3 3 2) és hétszótagú (3 2 2) sorok szigorúan megkomponált egységei hozzák létre ezt a hangzásában is kivételes szépségű, hipnotikus erejű verset. Lator László a vers szerkezetét „egyforma súlyú képek, képzetek, motívumok láncá”-nak¹⁴⁴ tekinti, melyek mozaikszerűen kapcsolódnak egymáshoz. Az első és utolsó sor (a főtéma) azonossága („Hűvös és öreg az este.”) és az ettől való elmozdulások, árnyalatnyi variációk, az ehhez való visszakanyarodások „változatos monotóniát”¹⁴⁵ teremtenek. Ez rávetül a lüktető ritmusra is, az azonos és az árnyalatában variált ritmussémákra is. Az „a” részek minden motívuma visszatér variált alakban:

- Hűvös és öreg az este. → Hűvös az árny, az este, → Hűvös és öreg az este.
- Remeg a venyige teste. → Csörög a cserje teste. → A dér a kökényt megeste./
Megcsörren a cserje kontya.
- Elhull a szüreti ének. → Elhull a nyári ének, → Kolompol az ősz kolompja.
- Kuckóba bújnak a vének. → elbújnak már a vének,
- Az ember szíve kivásik. → az ember szíve vásik,
- Egyik nyár, akár a másik. → egyik nyár, mint a másik.
- Mindegy, hogy rég volt, vagy nem-rég. → Mindegy, hogy rég, vagy nem-rég.
- Lyukas és fagyos az emlék → nem marad semmi emlék,

Ugyanakkor vannak lazán illeszkedő, kapcsolódó képzetek is, mint például:

- gyors záporok sötéten/ szaladnak át a réten. → Lányok sírnak a házban.
- Hol a szádról a festék?/ kékre csípi az esték. → A dér a kökényt megeste.

Nem az ismétlődéseket tekintve, hanem pusztán azt, hogy egy ötrészes darabról van szó, mindenképp kiemeli a középső (pár nélküli) részt és ez nem lehet véletlen. (A szerkezet érintkezik a hídformával is, de ez sem valósul meg maradéktalanul, hiszen nem a szélső elemekben (a-t az a-ban, b-t a b-ben) tükrözteti a motívumokat, hanem az a részt a b-ben variálja.) A középső rész kiemelése azonban így is jelentős, hiszen itt kapunk választ a mulandó, tűnő örömök okán feltett kérdésekre. A válasz a lelki kiszáradás, befagyás, az egyhangú ismétlődések unalma, egy élettelen lelki táj felé fordítja figyelmüket:

¹⁴⁴ LATOR László: *Vers, zene, verszene*. Mozgó Világ, 1996/11. 109.

¹⁴⁵ Uo. 111.

Az ember szíve kivásik.
Egyik nyár, akár a másik.
Mindegy, hogy rég volt, vagy nem-rég.
Lyukas és fagyos az emlék.

Mivel az a és b részek egymáshoz való viszonyában nem a kontrasztálás, hanem a motivikus rokonság a döntő, zeneileg leginkább egy a ||: ba :|| háromtagú formára hasonlít.

A negyedik tétel, a *Haláltánc* érintkezik az előzővel, lévén a negyedik is tánc, körtánc, mely szervesen kapcsolódik az európai kultúra haláltánc-hagyományához.¹⁴⁶ Heves iramú végkifejlete ez a haláltánc a négytétéles ciklusnak. A keret („Pöre Panni, szár Boriska,/ lyukas Jancsi, zörgős Miska,/ öreg csont, ifju csont,/ rajta-rajta-rajta”) a táncban résztvevőket már mint csontvázakat láttatja, a tánc háttéréül a fakó Hold fénye (a harmadik tétel árnya után), hó és jég borította puszta tanyavilág szolgál. A táncba vitt emberek jellemző típusok, szólamukban egy-egy groteszk miniatúra villan fel: a gazdag, a szegény, leány és legény, kövér és sovány mind így egyformán lesznek az enyészeté ebben az utolsó szédítő, zakatoló táncban.

A tételt itt is a változatos monotónia és a három és négy változása szervezi. A refrén (öreg csont,/ ifju csont,/ rajta-rajta-rajta) hármasai váltakoznak a tájfestő részek négyeseivel, valamint a táncba hívott személyek szövegének négyes ütemeivel („Mindenfélé | csupa hó./ Döcög a Hold, | a fakó./ A fagyos fák | kérge pattan,/ a jég reccsen | a patakban./ Hé-hahó |/ hóhe hó!” vagy „Amíg éltem, | gazdag voltam,/ parádésan | furikoltam.”). Ezt a váltakozást csak egyszer dőccenti meg, a verszárlatban, az utolsó refrén előtt, jelentős hangsúlyt adva ezáltal az egész szimfónia lezárásának:

Se szántások, se utak.
Mind hidegek a kutak.
Jégcsap lóg a kereszt-ágon.
Álom tesped a tanyákon.
Hé! Hó!
Mindenfele mély hó!
Pöre Panni, szár Boriska, stb.

A három (hé-hahó, csupa hó) kettőre vált, lassít, s ezzel a váltás előtti négy sor is kiemelt szerephez jut. A senkiföldjén kábult, halott vidéken járunk, nincs feltámadás, s az álomból nincs ébredés. De ezt észre sem vesszük, hiszen ott zakatol fülünkben a ritmus kényszerítő ereje.

¹⁴⁶ SZIGETI Lajos Sándor: „*Hív a halál boleróba*”. *Zenei hangoltság Baka István műveiben*. Szeged: Különlényomat az Irodalom- és Művészettörténeti Tanulmányok Studia Historiae Literarum et Artium 3. kötetéből, 2001, 106-108.

3. 3. 2. Második szimfónia

A *Második szimfónia* bibliai témákat dolgoz fel. Egy miniatűr üdvtörténet. Az *Első szimfóniában* megénekelte négy évszak ciklikus mozgása párosul négytétéles, nyitottabb szerkezettel, a második szimfóniában a lineáris időszemlélet érvényesül. Szerkezete „centrálisan páratlan-tagú szimmetrikus építmény”,¹⁴⁷ (a Bartók által is gyakran alkalmazott) hídforma.

A tételek közül így az első (*Ének a Teremtésről*) az ötödikkel (*Újszövetségi Apokrif levél*) tükrösen ismételt, a második (*Ábrahám áldozása*) a negyedikkel (*Mária siralma*). A pár nélküli harmadik (*Dávid tánca*) pedig rejtett utalásaiban a szimfónia egészével van kapcsolatban.

Az első tétel a világ teremtését beszéli el. A tétel az ember teremtésével zárul, akinek „szájában édesség,/ fejében fényesség,/ szívében lüktet a vér/ s mindegy, hogy mi neve,/ boldog-e, szives-e,/ kinek kedvese:/ elmegy és vissza se tér”. Az utolsó sor értelmezhető a bűnbeesésre, az elvesztett Édenre való utalásként, így végességünk s az időben való létünk tragikumaként. Az utolsó tétel visszautal az elsőre („Ott volt az Éden.”, „Hol a Tilos Fa lombja ringatózott”) apokrif levélhez illően utal a titáni időre, majd az ember idejére, de végül mégis a visszanyerhető Éden ígését tanítja: „Ne fűzzön bilincs a részhez,/ szeress egyformán mindent, mint az ég!”, „Kiáltom: minden jó! mindenhogyan jó!/ gonoszság nincs: a harc az Istené!/ a harc és mozgás: ugyanaz! mi mozgunk/ a mozdulatlan Újra – Egy felé!”

A második tétel, *Ábrahám áldozása*, az Istenhez való megingathatatlan hűség, az ember által fel nem fogható isteni jószág és gondviselés artikulálása, egyben utalás a bűnbeesésre is, az áldozat azért kell, hogy „törlődjék az adósság”. Ugyanakkor sajátosan weöresi gondolat kifejezésére is okot adó az apa áldozata, a gyermekgyilkosság témája:

Gyermekgyilkos mindannyi szülő:
nem-lévőt létbe rántott
és meghal aki e világra kijő –
Te rended ez így: legyen áldott.
Parancsod, Uram: kit egy éj gyönyörén
megöltem már, másodszor is én
öljem meg e gyermek Izsákot.

¹⁴⁷ UJFALUSSY József: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. In: Uő: *Zenéről, esztétikáról*. 92.

A gondolat nem új, megjelenik már *Az üres szoba* című versben is:

Milyen boldogság: élni! kezet – lábat
mozgatni! mily öröm! kimondhatatlan!
[...]
testünket odavetni a halálnak
jól kifacsartan, ronggyá szaggatottan
s az út végén Isten-tökélyt remélni!
– De százszor nagyobb boldogság: nem-élni.

Miért hívjuk hát elő gyermekünket
a nem-létező idők szövetéből?

A tipológiai szimbolizmus hagyománya szerint Ábrahám áldozata a keresztrefeszítés prefigurációja, a bokorban fennakadó, Isten által küldött kos Jézus előképe. Így kapcsolódik a második tétel a negyedikhez, mely Máriának Krisztus megfeszítése fölött érzett fájdalmát énekli meg. Ábrahám tiszta, logikus szólama Mária bús jajongására vált („jaj nekem, én fiam,/ jaj én fiam”). Mária a „lélek mártírja”,¹⁴⁸ aki Jézus fájdalmait lelkében érzi át és viseli el. Mária gondolataiban, álmában megidéződik a múlt, a kisgyermek és anyja szeretetteljes, bensőséges, gyengéd kapcsolata. Mégis a keresztthalál a záloga, a „mozdulatlan Újra-Egy”-ben való feloldódásnak. Így vezet át Mária személye mint az emberi és isteni szférák közötti legfőbb közvetítő és a megváltó áldozat a visszanyerhető Éden gondolatához.

Nem szóltunk a magányos harmadik tételről, mely a *Dávid tánca* címet viseli. A cím utalhat egy bibliai jelenetre, mely azt a táncos, zenés ünneplést örökíti meg, amellyel a frigyláda Jeruzsálemben, Dávid palotájába szállítását ünnepelték (2Sám 6). A szövetség visszautal Ábrahámra, akivel az Úr szintén szövetséget kötött (1Móz 17, 1-14), s ahogy Ábrahámot megáldja és megsokasítja hitéért, Dávid magját is megerősíti, és örökkévaló királlyal jutalmazza meg (2Sám 7, 12-16). Ezzel a gondolattal utal a harmadik tétel előre a negyedikre.

Dávid versbeni tánca maga az élet, Istennek szánt ajándék, mely mint piros láng a telítettség, érettség, babusgatás után elemésződik, attól hamvad el, ami táplálja, az hamvasztja el, aki táplálja. Így a tánc az utolsó lesz, ringó, óvó átlebegés a halálba:

és testemet
önnön vérem
édes tüzein
Te égeted el

¹⁴⁸ *Szimbólumtár*. 447.

és sok örömben
az életemet
így ringatod el
az árnyak hajlékába!
az árnyak hajlékába!

A vers vége visszakanyarodik a nyitó sorokhoz, a „könnyűhaju, koszorúshaju/ ifju leányok” sorához az úton, akik „mennek, mennek - -”. Egyszerre érzünk egy körbefordulást és egy nyitást, kinyílást, itt már nem az „ifju leányok” mennek, hanem az éneklő Dávid tart „az árnyak hajlékába”. Ugyanaz a kettőség érezhető a szimfónia makrostruktúrájában és a kifejezett gondolatban. A középpont körül elhelyezkedő, páronként egymásba forduló tételek zártságában és az öt tételben, állomásban felmutatott gondolat linearitásában: „elmegy és vissza se tér” → „mennek, mennek - -” → „mi mozgunk/ a mozdulatlan Újra-Egy felé!”. Ez a linearitás kiegészül a páros tételek felfelé törekvésével: „minket fölemelsz és áldozatul/ értünk ártatlan gödölye hull/ vergődve a vérbe, pokolba.” (2. tétel) és „jaj nekem, megfulladok,/ fogjatok föl engem” (vagyis ne engedjétek földre hullani, 4. tétel).¹⁴⁹

Ugyanakkor a szimfónia variációk sora a halálról, a halál arcairól. A gyilkosságtól, áldozattól, az átlényegülésen, a halál okozta testi, lelki fájdalomon át, a kereszthalál szükségességéig.

3. 3. 3. Harmadik szimfónia

Lator László szerint az *Első szimfónia Valse triste*, harmadik tételének zenei alakítása előképe a Harmadik szimfónia kialakításának.¹⁵⁰ Úgy gondoljuk, ez a megállapítás rávilágít általános módon a szimfóniák közti összefüggésekre is és konkrétan a két említett mű szerkezeti hasonlóságaira. Mindkettőben a páratlan tagból álló szerkesztés figyelhető meg. Említettük a *Valse triste* esetében a lazán, mozaikszerűen kapcsolódó motívumokat. A motívumok hasonló kezelése figyelhető meg a *Harmadik szimfóniában* is: „a Háromrészes ének egy tömbbé van szerkesztve sok külön kis számból. [...] valahogy önmagában kering, mint egy naprendszer.” –vallja a költő. Weöres úgy látja, hogy a „*Háromrészes ének*-nek [...] elmondható tartalma nincs, ott minden repülésben és

¹⁴⁹Vö. UJFALUSSY József: i. m. 93. „a létfolyamat körre zárt vagy egyenesvonalú kibontakozását hangsúlyozó szemlélet vívja küzdelmét a zenei formák nagy történelmi fejlődésében is”

¹⁵⁰LATOR László: i. m. 112.

folytonos átváltozásban van, ami a közvetlen érthetőséget lehetetlenné teszi”.¹⁵¹ Még ha ezzel a megállapítással nem is értünk teljesen egyet, elfogadjuk Radnóti Sándor véleményét, mely szerint Weöres a *Harmadik szimfóniával* megteremti a tartalmától függetlenül is olvasható vers eszményét,¹⁵² melyben a „tiszta esztétikai gyönyörködésnek és az érzelmi hatásnak az intellektuális hatástól való oly mérvű elkülönülésére nyílik lehetőség, melyre a modern költészetben szinte soha”.¹⁵³ A *Második szimfóniához* is kapcsolódik a páratlan tagból álló szerkezet miatt és tematikusan is. Felfogható a második szimfónia témájának más szempontból való feldolgozásaként, a kétfajta lét (mennyei – földi) ütköztetésével a *Harmadik szimfóniában* a földit megelőző létforma szüntelen kutatására, visszavágására, visszaálmódására utal.

A *Harmadik szimfónia* egészét tekintve a szimfónia főtémája, gondolati magva a három tétel középpontjában, tengelyében álló szakaszban ragadható meg: „Ki egét elhagyta, lássa:/ habos örvény a lakása,/ fedelének éj az ácsa,/ sötétség a kalapácsa.” Ez a versszak a második tétel hatodik versszaka, mely nemcsak a teljesen szimmetrikus második tétel középpontja (4 4 4 8 4 4 4 8 4 4 4), de a páratlan számú, három tételből építkező szimfónia fókuszpontja is, mely épp azért lesz különösen fontos, hogy pár nélkül áll (ugyanúgy mint a *Valse triste* harmadik szakasza vagy a *Második szimfónia* harmadik tétele). (A szimfónia formális felépítésével részletesen foglalkozik Susanna Fahlström is, de a formai jellegzetességeket nem köti sem más hasonló felépítésű zenei szerkezetű műhöz, sem a szimfóniához mint műfajhoz.¹⁵⁴) Az idézett szakaszból következtethetünk tehát a szimfónia fő gondolatára, mely értelmezésünkben az otthontalanság. Ez a fő téma az idézett versszakban és az egész költeményben az odafönn – itt lenn; ég, fény – éj, sötétség; egyetlen, osztatlan egység – habos örvény motívumpárjaiban és ezeknek a másik két tételben megjelenő variációban bomlik ki. Az idézett szakaszon kívül a második tételből a főtéma aspektusait kidolgozó szakaszok a második és a nyolcadik szakasz:

odafönn villámló kútnál
remegő gyöngy közt aludtál –
kikkel egy-éjbe jutottál,
mindannyival oda futnál.

¹⁵¹ *Ének a határtalanról*. LIPTAY Katalin, BÁRDOS László, REISINGER János beszélgetése Weöres Sándorral. 1983. In: *Egyedül mindenkivel*. 421. 419.

¹⁵² RADNÓTI Sándor: i. m. 91. és *Weörestől Weöresről*. 258.

¹⁵³ *Weörestől Weöresről*. Uo.

¹⁵⁴ Susanna FAHLSTRÖM: *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Uralica Upsaliensia 32, 1999, 178-179.

Itt minden örömben
bogárka vész,
s a fájdalom mélye
tiszt méz.
Hét szín mozog itt
és hang-özön:
egyetlen arany csend
volt odafönn.

A tételen belül ezek a melléktémák előfordulnak variált alakban is: a második szakasz az ötödikben és a tizedikben, a nyolcadik a negyedikben és a kilencedikben variálódik.

Az első tétel a földi otthontalanság okára mutat rá a többször ismételt hiábavalóság, üzőttesség témájában: „míg magad vagy a vadász, meg a vad,/ nem szűnhet kerge futásod./[...] vermed hasztalan ásod”, „de nem lelhetsz soha békét”, „Ne hidd, hogy a rögben alhass” „Kereplőként üződ körbe magad”, „mégsem lelhetsz soha békét”. Ennek az üzőttességnek a felismerése artikulálódik a páratlan számú, eltérő hosszúságú szakaszok középpontjában álló leghosszabb részben:

Ne kérdd a veremtől jussodat.
Te vagy a vadász és te vagy a vad
s távol, a hatalmas: az is te magad.
Ő odafönn
merev csillámu közöny
és sorsba burkolt lény idele
rengés, mely sohasem pihen,
s a két arc: az Igaz és a Van
összefordul mámorosan,
mint a Nap meg a tenger
nézi egymást ragyogó szerelemmel.

Ebben a tételben, mint majd a harmadikban is, a fönn – lenn kettősség (Ő odafönn – és sorsba burkolt lény idele) egész szimfóniát átható alapgondolata kiegészül a kint – bent motívumpárjával. A „Kinyílik a táj,/ lehunyódik a táj – / az üresség öntözi szélét!” pulzálásában a benti kintivé lesz. Ugyanakkor a kintről jövő impulzusokban valami idegenség, nem internalizált másság dominál: „néz a hatalmas”, „Ő odafönn/ merev csillámú közöny”, „és vallat a fény a hatalmas”.

A harmadik tétel a második főtémájára, az otthontalanságra adott válasz, az otthontalanság következménye. Egyben az első tétel tükörképe is, hiszen az otthontalanság következménye a harmadik tételben az első tételben megfogalmazódott üzőttességnek nem kívülről, hanem belülről fakadó fajtája: „Tűzhabos, bársonyos tereken át/ keresem szárnyának pille-porát./ Ormokon,/ kő-fokon/ kutatom fátyla nyomát.” Ez a belülről

fakadó üzöttség a keresés, kutatás, mely a vers végén őrzéssé, egyben a bensővé tétel végpontjává, a változóból állandóvá válik. A harmadik tétel is önmagában szimmetrikus építmény, de az egységek irregularitásuk ellenére itt érik el a legnagyobb összefonódottságot. Az első tételben változó hosszúságú, aszimmetrikus szakaszok követik egymást, de a középpont jól kivehető. A második tétel szimmetrikusan rendezett, nemcsak a középpont jól kivehető, de a többi szakasz is egymásnak megfeleltethető a már felvázolt sémában (4 4 4 8 4 4 4 8 4 4 4). A harmadik tételben a szerkezetet a két felkiáltó mondat („Ide se lát!” és „lezuhan a jég alá!”) hozza létre. Így a két említett mondat közé eső rész négy szakasza egy egységet, a tétel tengelyét hozza létre, a két szélső három szakasz pedig egymásra utal. A két szélső három szakaszból a harmadik és a nyolcadik átvezető szakaszként is felfogható, vissza és előre is utalnak: hegyeken-völgyeken – rögökön-fellegeken, sápadt kis mécsesem – mécsesem fénye az ő kicsi foglya, a mélység föllazul – s lenn fekszem, és minden fekete, holt – földdé vált fekete holt. Kitétetett, összefoglaló szerepű az ötödik és hatodik szakasz:

Hasztalan üldözöm zajban, csendben,
nem érem el soha: itt van bennem,
vad futásommal ő úzi magát,
mécsesem fénye az ő kicsi foglya,
vézna, ijedt fény, mégis beragyogja
a végtelen tükör-palotát.

Rögökön, fellegen, kék vidéken
siető léptemmel el nem érem:
szivemben szövöget
napokat, éjeket,
a kinti sokszínű szőnyeget
benn szövi mind,
bennem szőtt szőnyegen
odakinn keresem,
míg ezer mintája szüntelen
körbe kering.

Szabályosság-szabálytalanság tekintetében is elkülöníthető a második tétel szabályos szerkezetével, szabályosan váltakozó szakaszaival, míg az első és a harmadik egymásra utalnak szabálytalan szakasz- és sorhosszúságaikkal.

Weöres „naprendszer” metaforája találó. Ebben a naprendszerben a középpont a második tétel, mely szimmetrikusan körre zárt (első és utolsó sora azonos), így önmagában is kering. Az első tétel variáltan, de szintén körre zárt. Ez utalhat a szubjektum önmagába zártságára is. A harmadik tételben a tétel kezdete és vége nagyobb mértékben variált, így a

körré zárás foka kisebb. Ez összefüggésben lehet azzal, ahogyan a körré zárt szubjektum kinyílik a kint és bent kölcsönhatásában.

3. 3. 4. Negyedik szimfónia

Dolgozatunknak nem célkitűzése a stílusimitációk mélyrétegeinek feltárása. A *Negyedik szimfónia* estében is csupán a zenei jellegzetességek bemutatására törekszünk. Mint ahogy a *Téma és variáció* című fejezetben is utalunk rá, a *Negyedik szimfónia* érintkezik az artisztikusabb karaktervariációkkal, valamint más zeneszerzők témáira írt zenei variációkkal.¹⁵⁵

A *Negyedik szimfónia* négytétel elrendezését nemcsak a zenei analógiákra való rájátszás, hanem a szükségszerűség is diktálja, hiszen az egyes tételek Arany költészetének négy fő vonulatát, alaphangját szólaltatják meg. Így a négy tétel sorrendben a *Toldi*, a balladák, a *Bolond Istók* és a lírai versek költőjét idézi meg. Radnóti Sándor a *Negyedik szimfónia* stílusimitációjáról, szintén zenei analógiával élve, a következőket írja: „valóban úgy hangzik, mint egy eredeti zenemű modern, tehát önálló művészetté váló interpretatív előadása: mondjuk Gieseking Mozartot játszik, Furtwängler Schubertet vezényel. Persze két költő között szorosan véve nem lehet olyan viszony, mint zeneszerző és muzsikusközött: nem az eredeti partitúra szolgál az előadáshoz, hanem egy stílus plasztikus sejtelve”.¹⁵⁶ A *Negyedik szimfónia* különlegességét e stílussal való egyesülés és az attól való elválás együttes jelenléte biztosítja. A formák, a stílus minőségi imitációja mellett, fel-felbukkannak Weöres tipikus motívumai és látásmódja. Jó példa erre az első tétel negyedik versszaka: „Alattuk a *mélység végtelen örvénye/* horpad a homályba, *fodrosúl a fénybe,/ testtelen imbolygás tág űrben lebegve,/* valóbb a valónál: lélek tiszta kedve.” (kiem. tőlem). Hasonló jelenségre mutat rá Szajbély Mihály a szimfónia negyedik tételében, melyben Weöres Arany *Mint egy alélt vándor* című költeményének virág-illatmotívumát variálja. A tétel a „mulandóságra tekintő *belenyugvásnak a megidézése*”,¹⁵⁷ de míg Aranynál ez a belenyugvás halálvágyként jelenik meg, Weöresnél „a lét életem is túlvezető kegyetlenségének belátása”-hoz¹⁵⁸ vezet.

¹⁵⁵ Részletesebben lásd a dolgozat említett fejezetében.

¹⁵⁶ RADNÓTI Sándor: i. m. 101-102.

¹⁵⁷ SZAJBÉLY Mihály: *Aranyt idéző Weöres Sándor*. Holmi, 1995/8. 1087.

¹⁵⁸ Uo.

„A költői, irodalmi variáció nagyon erős empátiát igényel: a parafrazeálónak mintegy azonosulnia kell az eredeti mű alkotójával, úgy, hogy közben önállóságát, személyiségét ne veszítse el. «Közvetíti» a variálandó mű szerzőjének egyéniségét (médiummá alakul), de értelmez, és önmagát is felmutatja. Veszélyes játék, mert az utánpótlás lehetőségét rejti magában, ami elértéktelenít.”¹⁵⁹ (Weöresnél, tegyük hozzá, szó sincs utánpótlásról, formaérzéke, költői és az elődökről való tudása ennél sokkal gazdagabb.)

A két költő közti viszonyt (visszatérve Radnóti Sándor idézetéhez) Szajbély több szempontból is vizsgálja. Megállapítja, hogy akárcsak Weöres, Arany is „régészhajlamú költő”,¹⁶⁰ aki Zrínyi mellett a XVIII. század kismestereivel is foglalkozott. Aranyt sem hagyta nyugodni az „ősköltészet, az elveszett naiv eposz kérdése”,¹⁶¹ de míg Arany görcsösen igyekezett pótolni a magyar irodalom eme hiányosságát, Weöresnél nincs meg ez a görcsösség, a gyermeki lelkét őrző, az ősköltészethez ezernyi szállal kötődő Weöres olyan és annyiféle mitológiát alkot meg, amilyen neki tetszik. Szajbély gondolatmenete abban a megállapításban csúcsosodik ki, mely szerint Weöres életművében „kiteljesedik mindaz, ami Aranyánál töredékben maradt”.¹⁶² S viszont: „Weöres a szavak jelentésével szemben bizalmatlan, a neszmét „zengeni” igyekvő, orphikus költőre ismert rá már abban az Aranyban is, aki maga minden erejével homéroszi szeretett volna lenni”.¹⁶³ Így hozhatott létre Weöres a *Negyedik szimfóniában* Arany alkatát, szellemiségét megidéző „tökéletes szerepköltészet”-et.¹⁶⁴

3. 3. 5. Ötödik szimfónia

Az *Ötödik szimfónia* öt tételből, tehát páratlan tagból álló szerkezet, de itt –úgy gondoljuk– nem a hídforma kialakítása a döntő tényező, hanem a tételek motivikus egymásra építettsége, motivikus összeszövöttsége s a tételek lineáris kapcsolódása.

Bata Imre az ötödik és a kilencedik szimfónia említésekor nyílt Beethoven-párhuzamról szól.¹⁶⁵ Összefüggést tételez fel Weöres és Beethoven e két, azonos számú szimfóniája esetében. A dolgozat írója több okból sem tartja szerencsésnek az ilyesfajta

¹⁵⁹ PETŐCZ András: i. m. 164.

¹⁶⁰ SZAJBÉLY Mihály: i. m. 1084.

¹⁶¹ Uo.

¹⁶² Uo.

¹⁶³ Uo. 1087.

¹⁶⁴ Uo. 1085.

¹⁶⁵ BATA Imre: i. m. 12.

konkrét megfeleltetéseket. Egyrészt az eredetileg *Sorsangyalok* címen íródott vers nem ezzel a címmel került be a szimfóniába, hanem a szimfónia szövegébe jobban beleillő *A csillagok* címmel. Másrészt a Beethoven-szimfónia első tételének kopogó ritmusát érintő ma szokásos egyszerűsítő értelmezése (miszerint így kopogtat a sors az ajtón) az eredeti jelentés elferdítésén alapul. Ezt Ujfalussy József meggyőzően bizonyítja:

Az V. szimfónia „intőn kopogó” ritmusának tehát már jelentős előtörténete volt [Haydn, Mozart, Marseillaise, Cherubini, Beethoven VII. szimfónia]. A ritmusképlet kiemelt helyzetekben már felöltötte részint ismételt, unisono formáját, részint imitációs felelgető alakját. Ezekben a kiemelt helyzetekben bizonyos jelentéskörhöz is kapcsolódott: a döntő cselekvésre ösztönző, sürgető, sors-rendelte pillanat jelentéseként jelent meg különböző műfajokban. A kortársak, elsősorban Beethoven számára ugyancsak ezt jelentette: a „kairoszt”, a kellő pillanatot, amikor a sorsot „torkán ragadva”, szolgálatunkba kényszeríthetjük.

A sors kérlelhetetlen, végzetszerű jelentését, „moira”, „fátum” értelmezését az V. szimfóniához bizonyára egy későbbi, múlt századi szemlélet és felfogás társította, az eredeti jelentéskör feledésbe merültével, változott történelmi tapasztalatok légkörében.¹⁶⁶

Bata Imre megjegyzéséből nem derül ki, vajon „Moira” vagy „Kairosz” értelemben gondolja a párhuzamot. Harmadrészt az ilyen konkrét megfeleltetést a zenemű és a vers között ötletszerűnek tartjuk, a párhuzam bizonyíthatóságát pedig kétségesnek, még akkor is, ha a legelső négy soros szakaszban kétszer is felhangzik az V. szimfónia kezdetének kopogó ritmusa („dobol a fény”, „fa levelén”).

Célravezetőbbnek tűnik, ha minden egyes Weöres-szimfóniának, így az ötödiknek is, a tizenkét szimfónia és tágabban az életmű keretén belül jelöljük ki helyét, szerepét. Az *Ötödik szimfónia* a *Harmadik szimfóniával* szorosabb kapcsolatban áll. Ha van az ötödikben a középső, harmadik tételnek kiemelkedő funkciója, akkor az az, hogy nyíltan utal a *Harmadik szimfóniára*: „Mind a te álmod,/ mind az enyém is:/ gyermeki álmunk ugyanegy kút gyöngyeit issza.” (Hosszabban idézzük ezt a részt a variációról szóló fejezetben.) Ugyanakkor több más motivikus ismétlődés is alátámasztja a két szimfónia kapcsolódását: menny-föld, fény („gömbölyü pártában didereg a puha mécszláng” [5.] – „ápolná kegyesen/ sápadt kis mécssem fénysugarát” [3.]), álom, kint-bent és lent-fent dimenziói. Az *Ötödik szimfónia* a fent-lent dimenzióinak értelmezésével indít. Míg a *Harmadik szimfóniában* a fönti világból kikerülő ember lent maradása véglegesnek tetszik, az ötödikben megfordul a viszony, és a fönti világ hívja ismét magához az embert. A hívásra többféle válasz érkezik: „jó nyújtózni és aludni”, „jó meghalni néha,/ szállni, elszállni, szerteszállni,/ túl a világvég görcsén”. A fenti dimenziót pontosítják az el, szerte, túl és át szavak. Nem is határozott irányról van itt szó, inkább valamiféle szétáradásról,

feloldódásról és eltűnésről. Erre a fellazulásra ad lehetőséget az álom: „kristály hölgy suhan az álom sűrűjén,/ átsüti fény, testén áthatol a kusza árnyék,/ dajkálva lágy dala kél”. Az első tétel három egymástól szaggatott vonallal elválasztott kisebb szakaszból épül fel. Mindegyik szakasz vége nyitott, fellazult: „csillag evez a nád hegyén,/ fa levelén –”, „hegyeken túl/ távol a lápon, hol a hosszulábú/ lából, lából, lából –”, „tükröm sugarából fakad a kéklő hajnali zápor,/ átlibeg a tornyaimon,/ át, meg át, meg át...”. A szimfónia többi tételének viszont markáns befejezései vannak:

*második tétel: „Testből, melynek nyúge átok,/ nyílnak testtelen virágok,/ és az iszapos húson látod/ felragyogni a valóságot.”,

*harmadik tétel: S majd ha nem félsz,/ tenmagad áldozod:/ szemkendőd íve magára-tépi a lángot!/ Ó ha meglátod vérszínü palástod!”,

*negyedik tétel: „Menny betűi, csillagok/ rezgő dalra kelnek:/ zöld sűrűségben, mint halott,/ hófehéren alszik a Gyermek.”,

*ötödik tétel: „a menyasszony kel, sűrög, szeme tág,/ megfürdik benne az új világ!/ s a szívben, s fön, a sötét paripák/ már szúnynak, amint hazaérnek.”.

Ebből arra következtethetünk, hogy az első tétel funkciójában a nyitányhoz vagy a szimfóniák előtt esetenként előforduló (lassú) bevezetőhöz hasonló. Bevezeti a rákövetkező tételeket, melyek abban is egységet mutatnak, hogy értelmezhetők álmokként.

A második tétel egy hexaéder (és nem oktaéder, mint ahogy Bata írja) kristály belsejében történő, álomszerű, légies tánc leírása. Figyelmet érdemlő a kristály-motívum mint Weöres költészetének egyik alapmotívuma. A kristály a költő világának egyik alapidimenziója is, mely gondolkodását a szervesetlen világ szimmetriára törekvő elrendeződéseihez köti. A hexaédes, kocka alakú kristályok (de az oktaédesek is) a legnagyobb szimmetriájú, szabályos kristályrendszerbe tartoznak. Tartósságuk és koruk alapján főként a halhatatlanság, örökkévalóság képzetét társítjuk a kristályokhoz. Weöresnél az alkotók közül csak a legnagyobbakat, Babitsot, Bartókot, Kodályt illeti a kristálymagány, a kristályok köre, a kristályok magassága.¹⁶⁷ Az *Ötödik szimfóniában* a

¹⁶⁶ UJFALUSSY József: „Moirá” vagy „Kairoz”? Megjegyzések Beethoven V. szimfóniájának értelmezéséhez. In: Uő: i. m. 71.

¹⁶⁷ Weöres írja Babitsról: „A művel találkoztam és nem a művésszel. Olvastam azóta idilli költőt és indulatos költőt, jámbor költőt és lázongó költőt: ott költeményeket olvastam, és semmiféle költőt. Műveket, melyek delejesen sugároznak, mint az északi fény. Mikor szemtől szembe találkoztam vele, már nem a *Recitativ* kristály-magányú költője volt, hanem beteg, törődött, megható ember. [...] Így esett, hogy az élőember Babits Mihállal igazában tán sose találkozhattam – csak gyerekkoromban a kristály-versek testtelen költőjével és most az idő múlásából kiszabadult költővel.” In: *Emlékezés Babits Mihályra*. Vallomás. 1943. In: *Egyedül mindenkivel*. 13., Weöres *Bartók Béla* c. versében: „szülőanyjára visszanéz/ A NAGY VILÁGON E KÍVÜL/ már ott honol a kristályok körében/ zengő sípok állják körül/ de nem hallja nem látja”. In: *Egybegyűjtött írások* II. 411. Weöres értelmezésében „Bartók mint egy lassanként földietlenedő, eloldódó

költő az álombeli kristálytáncot versszakonként a valóság képeivel ellenpontoszza. A tánc egyrészt erősen kötődik a zenéhez, a zene által határozódik meg mint „mozgásból szőtt ária” (3. vsz.). Másrészt a szimfónia többi motívumával is kapcsolatot tart: [a tánc] „száll a csillag-végtelenbe”, „győzött minden izom-szálon,/ hogy libegjen, mint az *álom*”, „*Hullócsillag*ként suhanva/ sudaraz, szökken, lobban Anna”, „ember-erővel így teremt/ egy lépésből *végtelent*”, „Tiszta *fény*, messzi fény” (kiem. tőlem). Az utolsó két versszakban a tánc ugyanolyan világrendező elvvé válik, mint amilyen a zene Weöres verseiben. Éteri, megfoghatatlan, mégis kitölti a teret, az úrt és egy más valóságba vezet át:

Tiszta fény, messzi fény
siklik a forgó föld körén,
a mozdulat átüti szótlannul
és hulláma tovább-vonul.

Testből, melynek nyúge átok,
nyílnak testtelen virágok,
és az iszapos húson látod
felragyogni a valóságot.

A harmadik tétel álom az álomban. A prenatális állapot, a születés, a gyermekkor egyáltalán nem örömteli visszaálmódása: „Ó jaj! tenger/ álom hullámszik, inog a lomha redőkön,/ vörös alapon tarka szál: csillagsereg álom!/ villámló ábrák a vér-színű paláston!” A szemhéj belső falán filmként pereg az álmodó álma, miközben álmában önmagával, tudatának egy másik rétegével beszél: „Emlékezz már”. A tipikus álombeli helyzet az archetipikus tudattartalmakhoz vezet vissza, a közös álomhoz, a szív közös gyökeréhez, a közös sorshoz. Ismét találunk ismétlődő motívumokat, ami a tételeket egymáshoz rendeli. Így az álom, a tánc, álom és való versvégi egymásba csendítése teremt kapcsolatot a második és a harmadik tétel között. A Platónra történő utalás álom és való viszonylatában tovább árnyalja az értelmezés lehetőségeit (csukott és bekötött szem, álom és való, helyesebben, amit valónak hiszünk, de csak torzított való stb.).

A negyedik tétel esetében mindenképpen szólnunk kell a módszerről, melynek segítségével a vers keletkezett, hiszen itt több ponton is érintkezés mutatható ki zenei és költői módszer között. A *Sorsangyalok* geneziséről Weöres részletesen beszámolt Fülep Lajosnak 1946. augusztus 5-én kelt levelében. „Szoktam néha úgy írni verset, hogy a

életsors” jelenik meg. In: *A Három emlékmű-ről*. UNGVÁRY Ildikó rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. 1973. In: *Egyedül mindenkivel*. 238. és Weöres: *Kodály Zoltán 70. születésnapjára* c. versében: „A hegytetőn, hol sas szárnya lendül,/ a kristály jég mint orgona zendül/ a széles éggel összeforr kékje,/ a csendnek van csak ily nagy zenéje.” In: *Egybegyűjtött írások* II. 64.

keletkezésében való részvételemet minimálisra redukálom, s a vers létrejöttét ugyyszólván a poézis hatalmaira bízom”¹⁶⁸ – írja Weöres. A szerzői kontrollnak a háttérbe szorítása más versek keletkezésében is szerepet játszott, például az *Áldozati táblák*, *Mennyekzői kar*, *Mennybemenetel* és a *Patakmonda*, a *Hatodik szimfónia* második tételének esetében is. A modern zene aleatorikus törekvéseiben találjuk meg a szerzői kontrollról való ilyen fokú lemondást. A költészetben, ugyanúgy, mint a zenében, a túlzottan kimódolt, kigondolt, megszerkesztett alkotásmódokat egyensúlyozhatja egy inkább a véletlenre hagyatkozó automatizmus, spontaneitás. Weöres említett levelében lépcsőről lépésre sorra veszi a vers létrejöttének állomásait, melyek közül az első néhány sornyi értelmetlen szövegnek a rögtönzése. A rögtönzést követi az értelmetlen szavak próbálgatása, ízlelgetése, annak kitalálása, hogy melyiknek milyen értelmes szavak felelhetnek meg leginkább. Ezt követi az értelmetlen fogalmak „megfejtése”, „magyarrá fordítása”. Itt Weöres hozzáteszi, legalább százféle más és más eltérő lehetőség van. Majd egyre lazábban ragaszkodik a megadott értelmezési, fordítási lehetőségekhez. Végül lehetővé válik a nyers szöveg megformálása, de ebben a fázisban már egyáltalán nem ragaszkodik a kiinduló fogalmakhoz. Amit ebben az alkotási folyamatban ki kell emelnünk, az mindjárt az első lépés, az értelmetlen szavak rögtönzése. Az improvizáció a művészetek gyökere, az „egyéni kedvtelés, a játék”,¹⁶⁹ a rátalálás öröme a művészetek forrása. Weöres költészetében sajátos verscsoportot alkotnak a költő rögtönzései. Azonban akár a költészetet, akár a zenét vizsgáljuk, nagyon nehéz megállapítani, mi tekinthető rögtönzésnek, mi nem. Melyik mű magva volt egy rögtönzés, amit a szerző továbbfejlesztett, és melyiké egy eleve készen megfogalmazódott gondolat. A zenében ritka az a partitúra, amely az előadandó anyagnak csak a vázát tartalmazza, melyre az előadó rögtönöz az előadás során. Mivel a zeneszerzők védték saját improvizációikat, előbb-utóbb leírták, így rögzültek, s ma már esetleg csak dokumentumokból, levelekből tudjuk, hogy azok valaha improvizációk voltak. Ezért értékes Weöres levele is, melyben sajátos költői módszeréről számol be. Módszere hasonlít ahhoz a zenei rögtönzéshez, amikor például a közönség által megadott egyszerű témára improvizáltak hosszabb zenedarabot. Ebben a hasonlatban az értelmetlen szöveg felel meg a rövid témának és a szöveg lehetséges fordításai, valamint az eredeti magyarításoktól egyre eltávolodó megoldások képviselik magát a rögtönzést. A szabad improvizáció egy másik sajátossága, amiről Weöres is említést tesz, hogy minden ponton száz és száz más lehetőség is

¹⁶⁸ Weöres Sándor: *Egybegyűjtött levelek*. I. 457-459.

¹⁶⁹ GONDA János: *Jazz. Történet – elmélet – gyakorlat*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 412.

elképzelhető, a lehetőségek többféleképpen kombinálhatók. Az, hogy az improvizáció erősen kötődik a variációhoz, a szimfónia negyedik tételéből is látható. A motívumok gomolyognak, vissza-visszatérnek, új környezetbe kerülnek. Weöres a sorozat szerkesztési elvének megfelelően a *Sorsangyalokat* is úgy illeszti egy nagyobb egységbe, hogy oda is kapcsolódni tudjon motivikusan (csillagok, fény-kút, kettősségek: fent-lent, közös tapasztalat, sors, dajka-dal vö. 1. tétel: dajkálva lágy dala kél). Mivel Weöres sorról sorra értelmezi saját versét az említett levélben, nem vállalkozunk arra, hogy a verset értelmezzük. Csak egy, a többi tételhez képest új motívumra hívjuk fel a figyelmet. Ez az új motívum az „ütem”, amely ugyanolyan rendező elvként jelenik meg, mint a második tételben a tánc: „Tág tető láng-ormai,/ kulcsos könyv betű-lelkei/ lanyha port puha illanással,/ lomhaságot ütem-vonulással/ nem szűnnek betölteni.”, „Mélyén a ködös áradatnak/ ütem bodrai rejlenek,/ görcsös útnak rangot adnak.”. Az ütem, a dolgok megnyugtató ritmusa, lüktetése az az értelmet adó elv, amely fentről érkező jelentést visz lenti világunkba.

Zenei érzékelésünket az is nagyban felerősíti, hogy Weöres a szimfóniában kitartóan alkalmaz zenei utalásokat, hangutánzó szavakat az első tételtől az utolsóig:

*első tétel: holdi síp, dobol a fény, szekerek kereke pattog, fűrgé mécsek zenekara cirreg, az erdővel megzendülni, csillag-ködök árkaiban zúg az égi nád, dajkálva lágy dala kél

*második tétel: fölveri lábak halk dobaja, mozgásból szótt ária, jelszavak dörrenései

*harmadik tétel: s mint hegedű-vonó a kényes idegre,

*negyedik tétel: ütem-vonulás, hű bivalyként húz az ütem, sóvár hús nehéz dobogása, ütem bodrai, rezgő dajka-dal

*ötödik tétel: a fagy vad kürtjei zengnek, üveg-fuvolák, távol ütem, nász-zene, karmester, belezendül a messzi zenébe, a picinyke királylány úgy dalol, fagy-csörgés, a hang a sugár ködkürtjeiben, a menyasszony bátor éneke, hallgatja szempillái nesztét, sugár-ölü kürtök, zengjetek, lemossa a Holdat az ének.

Zárótételhez méltóan az utalások az utolsó tételben érezhetően felerősödnek, szinte tobzódnak. Búcsút int az előző tételnek („s a dermedt tájon üveg-fuvolák/ bókolnak a távol ütemnek”, „tűz párkánya”) s az álomnak is. Az éjszakát felváltja a nappal, de ez a hajnali átmenet, az átváltozás még előbb misztikus nász-zenében tejesedik ki. A vőlegény s egyben a „hajnali dús szövevény” karmestere a Nap, a meghalni készülő, utolsó dalát éneklő „picinyke királylány” a Hold. Fent–lent dimenzióit értelmezi a vőlegény Nap és az emberi lét, lélek mint ara egyesülése. A zárótételben is világrendező elvként, a lent és fent dimenzióit összekötő anyagtalan szálként jelenik meg a zene: „a mélyt s magasat, miként a

ruhát,/ kicsiny férc fűzi: az ének,/ a hang a sugár ködkürtjében/ s a menyasszony bátor éneke lenn”. Majd az egyesülés és átlényegülés befejeztével a maszkulin és feminin jellegzetességek felcserélődnek, s a menyasszony tág szemében fürdik meg az új világ. Más megfogalmazásban, de itt visszhangzik fülünkben a *Harmadik szimfónia*. A lenti hideg és a fenti fény egyesülése, a kint és bent („tudom: bennem foly az ostrom”) egymásba csendítése, a motivikus ismétlések, variációk (mécs-lélek, „Élettelen lángrózsa lebeg – „rád-kúszó rózsza remeg”, téli táj, jeges rétek, fekete holt – „odalenn a télben, a fagyban”, holt táj, jég, hideg). Ugyanakkor a szimfónia többi tételéhez, de leginkább a harmadikhoz is kapcsolódik motivikusan a szimfónia zárótétele. Egyrészt a látás, a „vetítés” („s mintha fentről tekintene szét,/ a horpadt tájat, a tél mezejét/ rá-látja a falra bolondul” – „villámló ábrák a vérszínű paláston”, „Gondold: füstben jársz. Szemedet bekötötték.”, „Szemkendőd íve magára tépi a lángot!/ Ó ha meglátod vérszínű palástod!”), másrészt a csukott, bekötött és tágra nyílt szem által biztosított, a világ különféle érzékelésekkel megragadható változatai témájával. De míg a *Harmadik szimfónia* befelé fordulással zárul, itt az álom eltűntével kifelé fordulással, a nappali tudat visszatértével fejeződik be a szimfónia: „a menyasszony kel, sűrög, szeme tág,/ megfürdik benne az új világ!/ s a szívben, s fönn, a sötét paripák/ már szűnynak, amint hazaérnek.”

3. 3. 6. Hatodik Szimfónia

A *Hatodik szimfónia* a *Tizenegyedik* előképe, benne hiánytalanul megvalósul már a négytételű elrendezés kikristályosodása, a négy tétel egymásra vonatkoztatása, az első tételnek a negyedikkel és a két középső tételnek egymással való szorosabb kapcsolata. Ezt az elrendezést azonban a szimfónia egészének erősen fogalmi jellege, filozófiai tartalma miatt jóval kisebb jelentőségűnek érezzük, mint a *Tizenegyedik szimfóniában*, ahol a négy tétel egymásra vonatkoztatása más eszközökkel, asszociációkban és sejtésekben, mozgásirányokban, emocionális és esztétikai síkon jön létre. (A *Hatodik szimfóniában* csak a szimfónia legvégén, az egyesülés megragadásában dominál az érzelmi sík.) Míg a *Tizenegyedik szimfóniában* a nyelvi jelekből épülő motívumok és témák a hozzájuk tapadó ritmikái és hanghatások miatt is zeneivé szublimálódnak, és határozott zenei jelentést hordoznak, addig itt a zenei szerkezetet, amellet, hogy a gondolat magasabb egységbe szervezését eredményezi, éppen a gondolat miatt mégsem érezzük kiemelkedő

fontosságúnak. Esetleg az olyan értelmező számára, aki nem tájékozott a zenei nyelvet, zenei szerkezeteket illetően, a tételek sajátos elrendezésének logikája rejtve marad, vagy pedig egyáltalán nem zenei jellegzetességként fogja értékelni, hanem csak a gondolat egy lehetséges kifejeződési menetének. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy jelen esetben is kifejezetten zenei logikát követ a tételek rendje, mely logika bemutatása értelmezésünk elsődleges célja. Ugyanakkor a *Hatodik szimfónia* darabjai sem egyszerre készültek (*A teremtés* – 1941, *Az ősidő* – 1946, *A történelmi korszak* – 1938, *Az állandó a változóban* – 1949), tehát az eddigieket módosítva arra mutathatunk rá, hogy két elv, a négytétéles szimfónia elve és a sorozatszerű szerkesztési elv egyszerre van jelen és mutatható ki. Annál nyilvánvalóbb a tételek e meghatározott elvek szerinti tudatos elrendezése.

A szimfónia az idő és tér szimfóniája, ebből a szempontból még programatikus szimfóniának is tekinthető, mely a különböző idő- és térképzetek tételenkénti bemutatására törekszik. A szimfónia az időnek az utolsó tételben bekövetkező térré válásában éri el csúcspontját. Az első tétel az idő kezdete, maga a teremtés, egyben Weöres filozófiájának egyik legszemléletesebb megfogalmazása. Ha az utolsó tétel címe *Az állandó a változóban*, az első épp a fordítottja, a változó az állandóban, ahogy az ősegesz, a tökéletes, időtlen isteni minta a teremtés aktusával részekre bomlik.

Az azonosság kelyhében sejlik különbség és arány,
a nem-változás ágyában mozdul világos és sötét,
a nyugalom csészéjében látszik erő és bénaság,
a teljesség hajlékában sajdul az út s az úttalan –
mind, mely a Korlátlan csúcán bontatlan-egy, nem változó,
az Egymásután völgyében százarcú forgó áradat.
[...]
Gáttalan teljességünkben nem-mozgók és osztatlanok,
lenn létezőkké osztódva küzdünk a teljesség felé,
[...]
Minden árad, fodrozódik, nyugalma odavan –
szenvetésbe és örömbé vetődik a világ.
Delejes zöld zivatar jön, takard be a szemedet!
ím a lélek kivetetten didereg a habokon.

Az időn és téren kívül álló „három-egy Moira” által irányított, idő- és térkoordináták által behatárolt világteremtés a lélek kivetettségével zárul. E kivetettség azonban nem végleges, a ciklikus időszemlélet érvényesül, amennyiben megvalósul a teljességbe, a tökéletességbe való visszaáramlás: „Mind, mely kezünkől létet kap: mi vagyunk, örök Három-Egy,/ s a valóság felső ormán belénk mindannyi visszatér.”

A negyedik tétellel a modern természettudományos korszak térképzetében oldódik fel és valósul meg egy újfajta egység. A változó beteljesedik egy új állandóban, az idő kezdete a jelennel összeér (az állandó a változóban maga a kör), az időképzet térképzetbe fordul át. A beteljesedés a kinti és benti végtelen találkozása, egymásban való feloldódása, mely végső soron saját határaink fellazulásához és a végtelennel való misztikus egyesüléshez vezet:

Ha sokat láttál, szólj: mit rejt a tér?
Testtelen ívek rengetege, mondják új bölcseink,
fényévek ezrei közt hajlik iszonyú karéja
melyen vakon tör át a csillag – míg mi, szál-erein bukdosók,
kinyitva törpe ablakaink, bámuljuk az éjszakát,
az óriás koronát, mely alatt nincsen homlok
s megérint embertelen ragyogása.

De más teret is ismerek, emberibbet
s még-titkosabbat. Figyeld csak:
ha szemed behunyod:
[...]
mondom: egy benső tér, hova porszem sem fér a foghatóból,
hol semminek sincs mérete, se rendje,
mind varázsosan keletkező, csapongó, eltűnő.

A kinti űr s a bennünk rejlő
egymásba özőnlík: ajándék e perc:
[...]
bőrödet érinti a végtelen
[...]
Szólít – vagy képzeled? Ha arra riadnál,
hogy nem rideg, nem idegen!
hogy eleven hullámzó szerelem!
hogy rokonabb veled önmagadnál!

E modern tér és űr nem tölt el félelemmel, hanem inkább megérint és felszólít az egység megteremtésére azáltal, hogy felismerjük magunkban a világegyetem végtelenségét, bentiben a kintit. A *Tizenegyedik szimfónia* ugyanerre a metamorfózisra utal „benti éj” – „benti kék” (1. tétel) és „benti éj” – „kinti nap”, „benti nap” – „kinti éj” (4. tétel) motívumainak egymásba fordításával. (Ugyanakkor igen erősen érezhető a *Harmadik* és az *Ötödik szimfóniával* való érintkezés is. Motívumszinten: párkány, minta, láng, forgó áradat, vetítés, tánc, kristály, didergő lélek, közös jel, ugyanegy gond, kint és bent.)

A két középső tétel tempójában és időképzetében is egymással kontrasztáló: a második hosszabb és rövidebb soraival változatosan hömpölygő, lassúdad, mint maga a mélyben, álomban remegő patak, a harmadik kétszer ismétli ugyanazt a mintát (10, 10 és

12 sorból álló versszakával), ezáltal rendezettebbnek hat, mint a második tétel. Hangvétele miatt leginkább scherzóként értelmezhető. A két tétel időképzete is egymásnak feszül. A második tétel címe *Az ősidő*, a mítoszi múltba, a természeti világba, a patak életébe, múltjába, az özönvíz egyszeri, mitologikus eseményéhez, ugyanakkor minden további esemény okához, vezet vissza. Világa a sötét, tudattalan, formátlan és kaotikus feminin. Ezzel szemben a harmadik tétel, *A történelmi korszak*, a mindenkori tudatos történelmi jelen, a „Mostan” világába, az emberiség „férfikorába”, kultúrák sokaságába, rideg, pusztulással teli világba vezet. A második tétel egyszeriségével szemben, elsősorban Múlt – Jelen – Jövő szembenállását, a történelem örök körforgását, ciklikus időszemléletét hangsúlyozza. A bőrét levedlő kígyó szimbóluma, mely a vers elején jelenik meg, ennek az időszemléletnek a megtestesülése, hiszen a regenerációra és a ciklikusságra utal.

A négytételes elrendezés mellett megfigyelhető a sorozatszerű szerkesztési mód is. A szimfónia érdekessége, hogy mindkét elrendezést felfejtve értelmezhetőek a tételek. Sorozatként a tételek egymást gazdagítják a kitüntetett téma, tér és idő szempontjából is. Az első tételben, a teremtés eredményeként artikulálódó kettősség (a „Korlátlan csúcán” és az „Egymásután völgyében”, „a valóság felső ormán” és a „lenti hamuba”, a „habokon”) lesz a második tétel kiindulópontja. Ezt viszi tovább a második tétel: „lenn az önfeledt patak; fölötte fény-árny-íveken/ a magasság áttetsző falkái tolongnak fürtösen;”. Egyszersmind folytatja is az első tétel befejezését, a lenti, áradó, fodrozódó, nyugtalan világ képzetét: „vad vonulás alján, álomban szó-fon, remeg”. Ugyanakkor új jelentéssel is bővül a tétel. Az özönvíz leírásában felfedezzük a „termő hallgatás” ellenpólusát, a pusztító, homályos erőt, mely „a rögben kezdettől éhezett”, s az özönvizet „alvó, szelíd patak”-ká változtatta: „tépő görcs feszítette szét./ Partok dültek, megdermedt a tenyészlet illata,/ gyűlt a fakó tajték, kavargva fölfelé, vagy hengeregve; [...] nem volt többé föld sem ég!/ Forrt a színtelen áradat,/ körbe-érve, önmagába ütközött s elájult.”

A végeesség gondolatát megtaláljuk a harmadik tételben is a ciklikusság mellett. Két időfelfogás kerül egymás mellé egymás ellenében, a már érintett természeti és történelmi ciklikus: „s mint a lehullt avaron fű nő:/ kínunkból ha lehulltunk, sarjad más ember. [...] Vallja Herakles a meggyötört,/ meg a nagy-könyvü Klio:/ semmi se lehet hiába.” És a mindenkori jelenre, az egyes emberre vonatkozó lineáris: „Friss-vasu lólábakkal a végzet/ nyargal a földeken át,/ csontot és agyat örölve/ vágat az élet-időnkön.”

A negyedik tétel, mivel a szimfónia egészének lezárása is, a harmadik tételhez is kapcsolódik. A harmadik tétel zárlata, az örök körforgás gondolata („Röpül az idő csunya fejszéje,/ álljuk éle találatát,/ hullánkból új virulás szokik.”) a negyedik tétel nyitó képére,

az örökkön forgó Földre tevődik át („Gyorsan repül a Föld, e vén boglyas madár. Most, őszi éjeken,/ ahogy fordul, a fénytől mindjobban elvonva északi oldalát,/ érezni szárnyzuhogását, míg iramodva merül/ a tér idegen redőibe.”). Ugyanakkor az idő körforgásából kiragad egy szeletet, az őszi hanyatlás idejét. Új témaként és új metamorfózisként az idő helyett a teret helyezi a fókuszba.

A zeneileg legjobban megfogalmazott tétel a második. Az első tétel is felidéz zenei asszociációkat, hiszen a szöveg a görög drámák tagolását és deklamációját imitálja, mégis a második tételben érezhető leginkább közvetlen zenei ihletettség a motívumok egymásra építésében, összeszövésében, az átvezető és ismétlődő részek alkalmazásában. A zenei kifejezés tekintetében is igen hatásos a negyedik tétel vége. Természetesen nem véletlen, hiszen az egész szimfónia lezárásáról van szó. A misztikus egyesülés magasztosságát zeneileg a szimfónia zárlatát felduzzasztó anafórák sorok, majd az azokat akkordszerűen lezáró három felkiáltójel fejezi ki. A szimfónia egészét tekintve a legfőbb zenei jegy maga a szerkezet, melyben eredetien keresztezi egymást a klasszikus szimfónia négy tételének, az elemzés elején ismertetett egymáshoz való viszonya és a sorozatszerű szerkesztési mód linearitása.

3. 3. 7. Hetedik szimfónia

Zenei szempontból kevésbé megoldottnak, kevésbé hangsúlyosnak érezzük a hetedikről a tizedik szimfóniáig terjedő verstermést, inkább az „oszlopszerűség” kerül előtérbe, mintsem az eddig megszokott kifinomult zenei érzék és utalások rendszere. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a zenei megoldások inkább csak adalékul szolgálnak, nem elsőrendű fontosságúak, mivel az erőteljes fogalmi jelleg miatt háttérbe szorulnak.

Az 1952-es *Hetedik szimfóniában* is megfigyelhető a törekvés a négyteteles szimfónia történésrendjének megvalósítására (erről részletesebben a *Tizenegyedik szimfóniánál* szólunk még), az első tételnek a negyedikben való beteljesítésére s a két közbülső tétel kontrasztjára. A két szélső tétel a fizikális sík, a test halála és a spirituális sík, az örök élet, így a földitől az égiig ívelő folyamat két végpontja. A két közbülső szerkezetileg egymással kontrasztáló tétel. A második rövid kéttagú, aszimmetrikus, míg a harmadik hosszú, tökéletesen szimmetrikus tétel. A két közbülső tétel ilyen elrendezése már önmagában feszültséget teremt, amelyet a két szélső tétel egymásra vonatkoztatása

old. A feldolgozandó anyagot (Mária mennybemenetele) azonban a négy tételben egymásra építve, fokenként bontja ki. Tehát a közbülső tételek éppúgy lépcsőfokai ennek a kibontakoztatásnak, mint a két szélső. Ennek bizonyítéka például az is, hogy az első tétel témáját veszi át és variálja a második tételben: „Az árny, a kő, a mész, a gyolcs,/ a vánkos...” (1. tétel) – „Az árny, az éj,/ a csönd, a hideg/ törik...” (2. tétel). A téma variálásának érdekessége, hogy a második tételben a sorok elaprózásával, félbetörésével olyan hatást ér el, mintha gyorsabb lenne a második tétel tempója. (Ez a megoldás – lassabb nyitótétel és gyorsabb második tétel – nem túl gyakori a zenében, de azért van ilyen is, pl. Beethoven *IX. szimfóniájában*.)

A második tételben a szöveg felidézi a hagyományos zenei ikonográfiát, az angyalok karának szokásos hangszereit, ezzel is erősítve magát a zenei hatást: „ragyogó tetőn/ szárny lebeg,/ bárány-sereg,/ hárfák, fuvolák,/ hegedű sikolt,/ harang kong,/ kürt felel –”. Ugyancsak a zenei hatást erősíti a kórus kiterjedt használata a második, harmadik és negyedik tételben. Különösen a XX. századi szimfóniairodalomban, főleg Mahler és Sosztakovics műveiben bővül ki a zenekari hangzás emberi hanggal. Ez lehet a kórus felhasználásának egyik oka. A másik ok (a téma miatt is) a középkori egyházi zene lehet, pontosabban a suffragium és a suffragiumok között külön csoportot alkotó Mária-antifona. A suffragium (’oltalom’) tartalmában is megfeleltethető a szimfóniával, hiszen a suffragium „rendszeres vagy alkalmi megemlékezés a közösség védőszentjéről, különleges szándékokról (béke, alkalmas időjárás, stb.)”¹⁷⁰ (vö. „Csillagpályák asszonya, Mária,/ oltalmazd Máriát, édesanyámat”). Leginkább a harmadik tétel váltakozó kórusaiban (cori spezzati) érzékeljük ezt a középkori zenei hatást. A tételben két egymásnak feszülő kórus, az asszonyt – anyát – szüzet ünneplő és a teremtmény/ gyermek/ „mi” kitaszítottságát megéneklő, hangzik fel. A negyedik tétel teljes formai szimmetriája (ABCBCBA, azaz nyitószakasz/ kórus/ Mária/ kórus/ Mária/ kórus/ zárószakasz) jelzi a halált legyőző örök életbe lépést: „ő jön, lassan fordul uszálya,/ integető sok csecsemő/ rózsza-tengere kapdos utána,/ áll a halál, függ az idő”, „a szárny hangja/ széttárt, örök”.

A szimfóniát záró *Kóda*, csakúgy, mint a zenében, a szimfónia külső bővítése. A szimfónia lezárása után új mondandó közlésére alkalmas. Itt válik értelmezhetővé a szimfónia ajánlása (Édesanyám emlékének). Az új közlendő Szűz Mária és a költő édesanyja, Mária összekapcsolását, és a szimfóniát olvasó/ hallgató befogadóban kiváltani szándékolt hatást célozza.

¹⁷⁰ DOBSZAY László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Editio Musica, 1993, 303.

A tételek lépcsőzetes egymásba fordulását egy kitüntetett szerepű motívum (szárny) s ennek motivikus ismétlődései segítik. A szárny mint a felemelkedés, mennybemenetel, a mennyei hatalom, irgalom és oltalom kifejezője jelenik meg a szövegben. Kétszer, az első és harmadik tételben, a fizikális, szárnyak általi felemelkedés a spirituális felemelkedés jelzésével bővül a szárny és az imádkozó kéz összekapcsolásával:

Üdv néktek, imába-zárt kezek,
szentély boruló fal-ívei,
dobozban két sor gyertyaszál,
harmatba-merült tíz hattyuszárny,
viruló éj csukott virága. (1. tétel)

...imába simulnak a szép kezek,
jóság feszülő pillérei,
ujjak párás tető-sora,
eleven csönd tíz anya-szárnya,
szírom-tengerben mezítlen ujjak,
tízszeres zengés, mely hangtalan,
ragyog, sugártalan osztva fényét,
világosság, csökként úttalan... (3. tétel)

A második tételben a szárny az égi szféra kifejezőjéhez, az angyali kórushoz kötődik. A negyedikben pedig magának a mennybemenetelnek hordozója: „A forrás felett/ szétnyíló szárny/ pihéje pereg”, „mindent betölt a szárnyak hangja”, „Édesanyánk, ifju aránk,/ pirosarcu zsenge leányunk,/ elibéd hullámszik a szárnyunk/ tengerként rendül sűrű bodra,/ szállsz-e felénk? nézel-e ránk?”, „a szárny hangja/ széttárt, örök”. (Nem célunk a szimfónia temérdek szimbólumának vizsgálata, de a szárny oltalmazó, irgalmat kifejező jelentése miatt érdemes megjegyezni, hogy az utolsó tételben Mária mint Caritas/ Misericordia jelenik meg, s ennek kifejezője a szárnyhoz kapcsolódó, azt variáló fészek-motívum: „csak fészek [vagyok]: ahogy meleg, úgy melenget”.)

3. 3. 8. Nyolcadik szimfónia

A *Nyolcadik szimfónia* sorozatát (1949-60) Weöres Krúdy Gyula emlékének szentelte, ami annál meglepőbb, hiszen soha nem nyilvánította ki Krúdyról vallott nézeteit, véleményét, vagy hogy milyen helyet foglalt el az írásról, prózáról alkotott felfogásában. Témaválasztása miatt a *Negyedik szimfóniával* rokoníthatjuk. Jelen esetben azonban speciális stílusimitációval van dolgunk, hiszen Krúdy prózájának impresszionizmusát Weöres versben imitálja, utalva Krúdy kedvelt motívumaira is (nő, temető, emlék, múlt,

illat, bánat). A szimfónia témája nehezen körülhatárolható, tere az álom, az emlék, a három tétel időkezelése átfogja jelen, múlt, jövő dimenzióit.

Az első tételben megfogalmazódik élet és halál öntudatlan körforgása („belőlük [halottakból] nyílik a virág/ mely az erkélyre pírját ejti/ s hogy honnan fakadt elfelejti”), a mulandóság érzése. Ég és föld, magasság (Nap, székesegyház, háztetők) és mélység (a piac kuszasága, forgataga, a temető-halott-verem) között lebeg az erkély, rajta egy nőalak (?), legalábbis ezt asszociáljuk, mivel „pamut-fonál fut a kezében,/ sok kis emléket gombolyít”, mintha maga a sors ülne az erkélyen. A magas éppoly közömbösnek tűnik, mint a mély. Ugyanakkor nincs senki, aki képes volna a (túli) megismerés(é)re: „de aki a határon túlra látna,/ itt nincs és nem is lehet soha;/ mert ha van: nem fönn-lebegőben,/ már érkezéskor eltűnőben”.

A második tétel továbbszövi az első lebegését, elmerül az álomban, az emlékekben (ez lehet a szövegben megjelenő „itt”), mintha egészében a múltat idézné. Felmerül a lélek~madár kapcsolódás, feltételezhetően egy lelki tájon járunk. A vízképzetek ismétlődése (víz, csobbanás, pára, köd) és az ehhez kapcsolódó füst, szél, felleg az emlék/ álom cseppfolyósságát, megfoghatatlanságát jelzik.

A harmadik tétel ismét a jelenből szól hozzánk, de az ismétlődő kérdéssel („De te mikor jössz el értem?”) egy a jövőbeni beteljesedésre utalva. Motivikus kapcsolódása az első két tételhez hangsúlyos (szárny, mozgások, érkezés – eltűnés [1.], álom – ébrenlét, vízképzetek – ital, égő kút, tenger, pára, óceán, bor, csepp, szesz, vér [2.]). Az első és harmadik tétel egymásba fordul: „Levegő alján, óriási pók,/ magasból függ a székesegyház” és „ahol már a kora-este/ gyökér nélkül szétültette/ fülemüle-bokrait,/ lenről függnék az egekbe”. De főként a megismerés problémája miatt is. A harmadik tétel témája, amennyiben ez egyáltalán megragadható, a pillantás, a nézés, és hogy bár nézni muszáj, mennyire lehetetlen vállalkozás. Mert amit látunk, érzékelünk, messze meghaladja értelmző pillantásunkat, még arra sem vagyunk képesek, hogy saját érzékeléseinket egészen bensővé tegyük. A tétel utolsó egysége talán a misztikus átlényegülés következményére: a látás visszaszerzésére valamiféle isteni, bódító ital révén, a megismerés lehetőségére utal: „az ital vulkán-tüzeben/ új szemem szemedbe lát”, de mindezt a záró kérdéssel a jövőbe helyezve. Ha beszélhetünk egyáltalán zenei analógiákról jelen esetben, talán ismét a tételek összeszövöttségét, egymásra utalását emelhetjük ki. Impresszióinkra hagyatkozva leginkább Debussy zenéjét juttatja eszünkbe a szöveg páraszerűsége, lebegése.

3. 3. 9. Kilencedik szimfónia

A szörnyeteg koporsója alcímet viselő *Kilencedik szimfónia* (1955-60) sorozata, a történelmi/ közéleti témájú verseket összefoglaló oszlop a szimfóniák sorában. Ebben a műben sem a zenei vonatkozások dominálnak. Az utolsó tételt leszámítva csak hangulati és pusztán szigorú értelemben vett formai célzattal használ Weöres zenei utalásokat. Elsősorban a tételcímekre utalunk itt.

Az első tétel *Andante* tempójelzése hangulati elem az emlékezés kiemelésére (*Emlékezés a gázkamrákra és a keretlegényekre*). A második tétel, mint címe (*Variazioni*) is mutatja, variációs tétel. Azonos szerkezetet tölt meg témavariációkkal. Az azonos szerkezet az „ők és mi” szembenállásán alapul („azt hiszitek”, „amit tudunk nem tudjátok”), s e szembenállás árnyalatai adják a variációkat. Az állandó elemek (napszakok, a zöld csatornán kifejezés és az idézett frázisok) a variáció miatt egyben mindig új kontextusban jelennek meg, ami az állandó és változó elemek kapcsolatára irányítja a figyelmet. A harmadik tétel *Scherzója*, „tréfája” a házmester és gázmester szavak egymásra játszásából fakad. A „tréfa” minden versszak végén megjelenő, egy igei és egy főnévi részből álló refrén. A tétel vége a teljes és végső pusztulás témájában csúcsosodik ki. Így válik a negyedik tétel (*A szörnyeteg széztúzása*) az egész, egyre borzasztóbbá váló vízió megoldásává. A tétel keletkezése aleatorikus, azaz egy a véletlenre hagyatkozó kompozíciós elvet követ.¹⁷¹ A legfontosabb zenei párhuzam, ami a *Finaléval* kapcsolatban megemlíthető, az az a tény, hogy a hagyományos versmondat fellazulásának kezdetei egybeestek a zenei mondat fellazulásával,¹⁷² gondolunk itt a periodikus szerkesztés felbomlására, az atonalitás, a kromatika és disszonancia fokozott jelenlétére a zenében. Itt jegyezzük meg, hogy például a kromatika megjelenése a zenében mindig válságokat jelez vagy kísér.¹⁷³ A nyelvi konvenciók versbeni fellazulásával és ellehetetlenülésével és a nyelv újratereemtődésével a *Finalé*nak a *Dob és tánc* című költeménnyel való kapcsolata okán szólunk az utóbbi költemény értelmezésekor. Itt csak annyit jegyzünk meg, hogy a

¹⁷¹ Az aleatóriáról bővebben l. a *Tizenkettedik szimfónia* értelmezését.

¹⁷² UJFALUSSY József is utal a „költői és zenei mondatban történelmi fejlődésének bizonyos párhuzamosságára. Körülbelül azzal egyidőben – a XIX. sz. folyamán, főként vége felé –, ahogyan a költői nyelv mindinkább lemond a logikusan szilárd mondatstruktúráról, ahogy képeit mindinkább csak felsorolja, vagy indulatait, érzéseit felkiáltások, mondatatlanul nem rendezett kitérések formájában közli, körülbelül ezzel egyidőben bomlik fel a periodikus zenei szerkesztés. Wagner «végtelen dallam»-elve, a motívumok nagyobb logikai egységekre nem sorolt szabad szövése, fejlesztése, Debussy motívum-párjainak gondolatritmusa, – mind a zenei mondatstruktúra felbomlásának jelei.” In: Uő: *Az esztétika alapjai és a zene*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1974, 104-105.

¹⁷³ SZABOLCSI Bence: i. m. 117.

tétel témáját a tipográfiai is kiemelt „NEKITÁMAD” szó sűríti magába. E kaotikus, örvénylő nekitámadás uralma alá vonja az ugyancsak nyomtatásban elkülönített, nyelvileg ép (alany – állítmány, jelzős szerkezet), ismétlődéseiben ritmikus részeket. Majd a tétel záró részében oda is behatolva szétzülleszt: „*füstöl a tábornok/ csikorgó szeke-/ recsegő kere-/ köhögő mene-/ kürtöl a kolosszus/ a kolosszusnak a*”. A kolosszus pusztulását egy nyelvileg teljesen hibátlan, de a kaotikusan örvénylő nyelvbe rejtett mondat jelzi: „járda szélén belapult koponyája lehajolva keresgél”. Az elhasználódott nyelv visszaállításához csönd, béke és fény kell.

3. 3. 10. Tizedik szimfónia

Minden más szimfóniától különbözik (egyben utal Weöres verseinek egy csoportjára), hiszen prózaversről van szó. A prózavers „olyan költői intenzitású prózaszöveg, amely tipográfiai nem a vers, hanem a próza – lapszéltől lapszélig terjedő – tördelését követi”.¹⁷⁴ Mallarmé és Rimbaud a prózaversben „a versétől eltérő zeneiség és a magasabb absztrakciós fok megteremtését tűzte ki célul”.¹⁷⁵ Weöres szimfóniájára is érvényesek a prózavers negatív definíciói, hogy nem kötött, nem versszerű és nem tisztán lírai műről van szó.¹⁷⁶ S mint egyfajta „köztes műalak”,¹⁷⁷ jellemző rá a műnemek vegyítése, az epikum jelenléte, a történet.

Ugyanakkor érzelmileg igen átfűtött, intenzív szöveg, jellemzően sok felkiáltó és kérdő mondat színesíti a verset. Ez az érzelmi meghatározottság a Presto zárótétel sodrásában csúcsosodik ki. Már a tétel felütése erőteljesen ritmizált, és rendkívül gyors ritmusú két sorból áll: „Szárnyak a szívben, a szívben, a szívben! A fekete viharokon át a világok arany kapujáig!”. Ezt a ténylegesen hallható ritmust párhuzamosságokon alapuló szólamritmusok váltják fel: „nem vágyakozom soha többé, nem iszonyodom soha többé”, „Hánts le a bőrömet ágytakarónak, fejtsd ki az inaimat ostorszíjnak, fűzd fel a csigolyáimat asszonyi dísznek, fald fel a húsomat, idd meg a véretem, ejtsd el a szívemet a kóbor ebeknek, pusztá helyemről üzd el a lelket.”.

¹⁷⁴ *Világirodalmi lexikon*. 11. köt. KIRÁLY István (szerk.), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989, 165.

¹⁷⁵ Uo.

¹⁷⁶ BÁRDOS László: *Az átmenetiség alakzatai. Nemes Nagy Ágnes két prózaverse*. Kortárs, 1983/6. 983.

¹⁷⁷ Uo.

A *Tizedik szimfónia* (1958) három különböző, egymást követő (?) létállapot versbefoglalása. A három jól elhatárolt és egyre gyorsuló tempójelzés (Largo, Andante, Presto) visz a beteljesülésig/ megsemmisülésig a harmadik tétel ismétlődésekkel tarkított, markánsan ritmikus szövegében. A tételek között átvezető részek biztosítják a kapcsolódást.

A második tételben a csend mint a zene tökéletes, romlatlan ideája tételeződik: „Nincs semmi, csak a zengés. A néma zengés, mely az emberkoponya fátyolán átszűrődve és lecsökkenve, hanggá, tánccá, festett képpé, faragott pillérré porlik az eleven nyomorúságban.”

3. 3. 11. Tizenegyedik szimfónia

Az *Első* és *Második szimfónia* kapcsán már szoltunk a körré zárt és lineáris szerkezetek, szemléletek ütköztetéséről. A *Tizenegyedik szimfónia*, mely Weöres szimfóniáinak zenei szempontból legmegformáltabb, legtökéletesebb darabja, s egyben áthallása a túlinak,¹⁷⁸ azt a szintézist képviseli, amelyet a zenében a bécsi mesterek hoztak létre egyensúlyt teremtve a zárt és egyenesvonalú formák közt. E négytétéles elrendezésben „az első és utolsó tétel egymásra utalása a szimmetria zártságát hangsúlyozza, a két belső tétel ellentéte pedig az eltérő vonásokat véteti észre. Ez a dinamikus tartalom azonban a szélső tételekre is áthat, mert az utolsó tételben a kiteljesedést, a szimfónia történésrendjének egy meghatározott cél felé való egyenesvonalú törekvését és megérkezését kívánja meg”.¹⁷⁹ Pontosan ezek azok az elvek, amelyeket Weöres megvalósít a *Tizenegyedik szimfóniában*. Az első tétel, *Csillagzene* felidézése és beteljesítése a negyedikben, a *Csillagzene Finaléban*. A két közbülső tétel nemcsak tempóban megnyilvánuló (lassú – gyors), hanem irányulásában is figyelemre méltó kontrasztja: a *Körséta*, a lassú második tétel hipnotizáló körbeforgása és a gyors harmadik tétel (*Iram*) egyenesvonalú iramlása, sodrása. Habár Weöres szimfóniáinak fele négytétéles elrendezésű, a fent ismertetett zenei szintézis csak itt valósul meg, mert ez az egyetlen olyan négytétéles szimfónia, melyben a fogalmi jelleg és értelem mintegy alárendelődik a

¹⁷⁸ Vö. *Egybegyűjtött írások* III. 638.

¹⁷⁹ UJFALUSSY József: A híd-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében. In: Uő: *Zenéről, esztétikáról*. 93.

zeneinek. A kompozíció minden részlete elsősorban a zenei jelentést szolgálja, és zenei jelentést hoz létre.

Kompozíciójában, motívumaiban, ritmusában, hangzásában is legzeneibb és legtökéletesebb szimfóniája tehát a tizenegyedik, a szimfónia műfajának betetőzése Weöres költészetében. G. Szabó László a nyelv zenévé való átlényegítése szempontjából betetőzésnek tartja a *Tizenegyedik szimfóniát*.¹⁸⁰ Weöres így vall szimfóniájának keletkezéséről: „Engem témák sohasem foglalkoztattak. Igyekszem verseimet témamentessé tenni, amennyire csak tudom. Arra törekszem, hogy verseimnek abban az értelemben legyen témája, ahogyan egy zeneműnek van. Tehát témáim: arányok, proporciók, szerkezetek. Hogy mi a legfontosabb, az mindig attól függ, hogy milyen irányúak a terveim, a kísérleteim. Egyben jelzi a kísérlet stádiumát is. Most a legfontosabb a *Tizenegyedik szimfónia* című sorozatom. Négy tételből áll, s benne a költészet lehetőségeinek kitágítását és variációs lehetőségeit kutatom”.¹⁸¹

A *Tizenegyedik szimfónia* valóban követi egy négy tételből álló szimfónia szerkezetét: 1. gyors, 2. lassú, 3. triós menüett vagy scherzo, 4. finálé, gyors. Habár Weöres nem látta el a tételeket külön tempójelzésekkel, a tempók a versmondással, értelmezéssel érzékelhetővé válnak: *Csillagzene* (Allegretto), *Körséta* (Andante), *Iram* (Presto), *Csillagzene Finale* (Allegro).

A szimfónia egészére jellemző a szakadatlan áramlás, iramlás, örvénylés, a bent és a kint, a közel és távol, a most és a mindig, az ébrenlét és álom ütköztetése és egymásba fordítása.

Az első tétel, a *Csillagzene*, a motívumok szakadatlan áramoltatásán és variálásán alapszik, mintha valamiféle spirális csillagpályán haladnánk egyre nagyobb köröket leírva a benső végtelen felé. Szigeti Csaba a szimfóniában megjelenő variációt a „rendezett rendetlenség”¹⁸² permutációs elvének nevezi főként a *Csillagzene* és a *Körséta* kapcsán. A permutáció elve a zenében is megjelenik (pl. permutációs fuga esetében, vagy a szeriális zenében), a *Tizenegyedik szimfóniában* a *Csillagzenében* használt módszer leginkább a nem szabályos permutációra¹⁸³ hasonlít, mely a kombinációk szabad sorrendjén alapszik, vagy a fraktális ismétlődésre. Gyakorlatilag sem az első, sem a negyedik tételben nem tudjuk előre megmondani, milyen elvek szerint fog végbemenni a motívumok variációja, látszólagos véletlenszerűség irányítja a motívumok rendeződését. Ezért egyszerre van jelen

¹⁸⁰ G. SZABÓ László: *Szavakból katedrális*. Irodalomtörténet. 1975/3. 671.

¹⁸¹ *Weörestől Weöresről*. 259.

¹⁸² SZIGETI Csaba: i. m. 158.

bennünk egyfajta bizonytalanság a variáció kimenetelét illetően és egyfajta bizonyosság az ismétlődések miatt.¹⁸⁴ A tételek feszültsége részben a váratlan és a tudott együttes jelenlétéből származik, részben a tételek mozgásából. A két tétel dinamikusság tekintetében nem mutat eltérést, a kevésbé rendezett éppúgy mozog szakadatlanul, mint a rendezettebb.¹⁸⁵ Annyi azonban megállapítható, hogy a szimfónia a kaotikusabbtól halad a rendezettebb felé, vagyis a zárótételben a rendezettségnek egy magasabb fokára törekszik. „A tény miszerint kicsi változások a kezdeti feltételekben nagy változásokat eredményeznek a további viselkedésben, előny lehet; csak annyit kell tennünk, hogy biztosítjuk: elérjük azt a nagy változást, amit akarunk.”¹⁸⁶ Gondolunk itt a szimfónia legvégére mint „bonyolultságból kialakuló egyszerűsége”,¹⁸⁷ vagy a hasonlósággal együttesen jelenlévő különbségre¹⁸⁸.

Az öt versszakban hat különböző témát vezet be („végtelen vonalak hatalmas árama”, „gomolygó benti éj örvénylő irama”, „zár kapcsú híd-ívek messzi kék karmai”, „eleven hulló kő tágra nyílt éneke”, „halálos nagy madár halovány árnyon át”, „vezérlő csillagod kioltja mécsesét”), melyek fokozatosan egymásba oldódnak a motivikus variáció segítségével. A motívumokból asszociációs csoportok hozhatók létre, pl.: híd-ívek, karmai, halálos nagy madár, hulló kő, tágra nyílt éneke, tágra nyílt karmai, halovány nagy madár messzi kék éneke stb., vagy egy másik ilyen csoport lehet az örvénylő mozgást kifejező szavak csoportja. A vers csúcspontja az utolsó szakasz igéje (kioltja), amivel megjelenik az egyes szám második személy is („vezérlő csillagod kioltja mécsesét”). Ez a Te lehet a benső világ, a mindenségben feloldódni vágyó lélek, de az első tétel végére még nem megy végbe a teljes metamorfózis. A „benti ég”-ből és „messzi kék”-ből csak „benti kék” lesz, ami új elemként és csak egyszer jelenik meg a tétel végén és a végtelen képzetét kelti

¹⁸³ *Brockhaus-Riemann zenei lexikon*. III. 1985, 102.

¹⁸⁴ 'Unlike the villanelle or sestina's recycling, fractal repetition does not appear at a predetermined place within a set scheme. The poem is more dynamic and turbulent because its repetitions have an element of ambush. Readers experience the consolation of pattern without being able to anticipate the moment of return. Such recycling, at once surprising and reassuring, can occur throughout a poem, book, or body of work.' In: Alice FULTON: *Fractal Amplifications*. In: *The Measured Word*. 124.

¹⁸⁵ 'Chaos thus may be conceived as a dynamic motion that binds together the pure freedom of the apparently random and the organizational necessity of the seemingly intended.' In: Daniel TOBBIN: *Ammons and the Poetics of Chaos*. Uo. 149.

¹⁸⁶ Ian STEWART: *A természet számai. A matematikai képzelet irrális realitása*. Budapest: Kulturtrade Kiadó, 1995, 107.

¹⁸⁷ Uo. 112.

¹⁸⁸ 'The reason natural forms such as trees and leaves rarely display the perfect symmetry of a nautilus shell or the Mandelbrot set is that their forms possess what scientists call 'broken symmetry', also described as 'similarity with difference'.' In: Paul LAKE: *The Shape of Poetry*. In: *The Measured Word*. 171.

ugyan, de a tétel egésze nem mentes a baljós¹⁸⁹ vagy metamorfózist gátló motívumoktól, mint zárt kapcsú, hulló kő, halálos nagy madár, tágra nyílt karmai, halálos hulló kő.

A negyedik tételben már szabályosabb, rendezettebb permutációval találkozunk, de ez sem szabályos permutáció, tehát nem megadott szabály szerint megy végbe a variáció. Csak az elv, az előző téma beolvasztása az újba azonos, a megvalósítás sorrendje már nem.

Ha most a *Csillagzene Finale* motívumait vesszük szemügyre, láthatjuk, hogy sokkal elsöprőbb, sokkal megerősítőbb és pozitívabb képek szövik át a verset. A „hatalmas vonalak” „ragyogó fonalak”-ká változnak, a hullás képzetét a „forrongó zuhatag” és nem a „hulló kő” kelti az olvasóban. Kiolt helyett elolt lesz az egyetlen ige. A kiolt igében s így az első tételben burkoltan a halál képze is benne van, míg a záró tételben az elolt ige a „kinti nap” fényének eloltására irányul, hogy immár megtörténhessen a végtelenben, áramlásban, zengésben való feloldódás. Így lesz a „benti éj”-ből „benti nap”: „forrongó fonalak benti éj kinti nap/ ragyogó zuhatag benti nap, kinti éj/ eloltja vezető sugarát dallama/ végtelen messzeség csillagod árama”.

A benti éj-kinti nap és benti nap-kinti éj fordulatot az emeli ki, hogy a permutációs elv szerint azon a helyen már nincs lehetőség az új elemek bevezetésére. Ezek az elemek csak egyszer hangzanak fel és csak itt, ami különös versvégi fókuszba helyezi őket. Ebben a cserében csúcsosodik ki az egész szimfónia témája, a benső végtelenben való kibontakozás.

Ha az első tétel moll hangnemű, akkor a negyedik bizonyosan dúr. Az első valamivel lassabb, inkább szélesen hömpölygő, míg az utolsó nagyobb lendületű és léptékű. Az eltérések mellett hangsúlyoznunk kell a két tétel fő hasonlóságát is, mely a technikában, az első és a negyedik tételre egyaránt jellemző *moto perpetuo* alkalmazásában rejlik. A *moto perpetuo* nem feltétlen gyors, de minden esetben folyamatos mozgást, kidolgozást jelent.¹⁹⁰ A Tizenegyedik szimfóniában nem csupán a brillírozás az eredménye a technika használatának, bár a *Finale* esetében még ez is szóba jöhet, mivel a zenében is gyakori a *moto perpetuo* zárótétel. Úgy véljük, a versben főként a folyamatos előretörés érzetét, a kitartó kidolgozást kell hangsúlyoznunk. Az első tétel által jelzett előrehaladást a második és harmadik tétel más mozgásirányokkal váltja fel, ezáltal késlelteti az első tételnek a negyedikben való kiteljesedését.

A második tétel, *Körséta* a zenei variációs forma költői megvalósítása. Az első tétel által kijelölt mozgás, örvénylés, áramlás itt lassú keringéssé szelídül. A vers tere is

¹⁸⁹ G. SZABÓ László: i. m. 675.

¹⁹⁰ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12, 648.

behatárolhatóbb: „Lombos kékségben kering az éden, és a/ levegő elrejtí villámait, forrás/ buzog itt, mellette oszlop, mögötte/ tölgyfa, erdei réten”. A három alapmotívum (forrás, oszlop, tölgyfa) a sétáló nézőpontja szerint variálódik. A kiindulás az „itt és most” jelenbeli pillanata: „mindannyi egybe/ összefonódott a napos pillanat csillagává/ itt és most” „lassú lépések ütemében” indul a séta. Ahogy egyre többször látjuk a tárgyakat, egyre több derül ki róluk. Megtudjuk, hogy az oszlop fehér márványból van és kézcsiszolta, a forrás tajtékzó és örök, a tölgyfát még nem érte fejsze. Az idő is kitágul, az itt és most pillanatából itt és többször, itt és újból, itt és bármikor, itt és mindig lesz, azaz örök pillanatra vált. A ritmus, az ismétlődés az ébrenléetet álommá, a jelen pillanatot örök pillanattá formálja. Itt és mindig a világ látható és láthatatlan dolgai csak egymáshoz való viszonyuktól nyerik jelentésüket, a jelen pillanat az öröktől, az ébrenlét az álomtól és fordítva.

A tétel a változó, variálódó és állandó elemek (napsugár-simogatás, lombos kék, kering az éden, mennyi virág, mennyi madár) egyensúlyától nyeri szépségét, hipnotikus erejét és ütemét. Az árnyalatokban variált elemek a tétel tempójához híven, lassan fokról fokra bomlanak ki (például: ahogy körbe halad a séta, lassú lépések ütemében, míg kanyarog a séta, kavicsokon lépések íve csikordul, ahogy pereg a séta, emberi a séta-forgás, ahogy forog a séta).

A harmadik tétel, az *Iram*, sodró lendületű scherzo. A zenében rendszerint éles ritmika és hangsúlyozás, valamint gyors tempó jellemzi. Háromtagú forma, melynek középszakasza általában kidolgozásszerépű, modulatorikus. A versbeli scherzo formája is ilyen: scherzo – trio – scherzo – coda. Amit a másik három tételben a motívumok variálásával fejezett ki, itt a ritmusvariációkkal hozza létre. A scherzo hordozza az alapritmust: ti-ti-tá-tá-tá. Mind a trio, mind a coda előtt a scherzo megelőlegezi a ritmusváltást („fordul a hegy alatt”, „szive befödetlen”, „kegye akaratlan”, „heve hihetetlen”). A trióban még fellelhető olykor-olykor az alapritmus, „valahol a zenekar mélyén makacsul ott bújkál a tétel alapritmusa”¹⁹¹ („suta hajlékok”, „mi a szándékok”, „ha te megjöttél” szövegrészek ritmusában), a coda viszont, mely egy mitikus történet magvát hordozza, teljesen eltér az addigi ritmusoktól.

Említettük az irányulásban kifejeződő kontraszthatást, a körbeforgással ellentétes egyenes irányú mozgást, melyre számos példát találunk a szövegben: suhan, viszi, eltáncol, fut, kelsz, tűnsz, hívsz haza, halad. A kettétört scherzoban jellemzett nagy istennő, a

¹⁹¹ G. SZABÓ László: i. m. 679.

mennyei lény, aki szinte levegőszerűen könnyű s táncában az égi szférába tűnik át, a trió szakasz megszólítottja is egyben. A trióban a lenti/ földi nézőpont érvényesül, melyből a hazatérés még nem lehetséges. Nem véletlen, hogy ezt a szakaszt három kérdés tagolja: „de te honnan kelsz?” (a scherzo ritmusában), „mennyei, hova tűnsz?” (a scherzo által megelőlegzett ritmusvariációban) „meztelen égi való, hova hívsz haza?” (az eddigiektől eltérő, szabad ritmusban). A bizonytalanság után a coda bizonyossága zárja a verset („a nagy istennő addig mostoha”).

A *Tizenegyedik szimfóniát* tematikus egység is jellemzi. Témája a végtelen, a végtelennel való egyesülés, átváltozás. Az első tétel pendíti meg a témát, a második a konkrétól az elvont felé, az örökkévaló felé, a harmadik tétel a lentitől a fönti, égi szféra felé nyit, az utolsóban pedig mindez távlatot kap, és kiteljesedik, a kinti csillagpályák végtelenje benti végtelenné változik.

3. 3. 12. Tizenkettedik szimfónia

A *Tizenkettedik szimfónia* az utolsó a szimfóniák sorában. Emiatt kitüntetett szerepe is van. Öt részből/ tételből áll, s az egész szimfóniának csupán egy egyszerű témája van: alma ring az ágon. A költő ezt a témát variálja asszociációs láncokon át. (A variációról bővebben lásd a téma és variációval foglalkozó fejezetet.) Az öt rész csak lazán válik el egymástól, nincsenek önálló tételcímek sem, nyomtatásban szaggatott vonalak jelzik egy-egy rész végét.

Az asszociációlánc három szálon halad, az elsőt az alma, a másodikat a ring s a harmadikat az ágon szó indítja el. Olykor-olykor két szál összekapcsolódik, s a kettő közösen hoz létre egy újabb asszociációt (olykor értelmi, olykor hangzásbeli hasonlóság alapján):

alma	ring	ágon
piros		lombos
gömbölyű		zöld
kerek		barna
	ringa-ringatózva	
	inga	
	hinta	
	palinta	
		leveles

álom
 függ
 hintál, ingva, ringva
 enyhe szélben
 mozdulatlan

gömbje
 árnya

 hűvös szélben
 forró
 napsugárban
 árnyékában
 imbolyogva

kukac-bölcső
 lomb közt
 pergő napsugárban
 ring a hinta
 alma-törzsön rózsza inda
 kék lepke
 fekete hangya
 sárga dongó
 inga
 inda
 hinta
 palinta fodros
 mindig

(alma)
 (álma)
 elme
 álmodj
 mozdulatlan lengedezve
 hús szélben árnyban

ágak álma
 ágak álma
 pírja
 száll erre-arra
 leng az ága reng a lombja
 zöld ruhája
 rokolyája
 csípős szélben
 csillog, reszket kis kabátja
 langyos szélben

kerek piros alma
 (alma)
 (álma)
 (elme) – rülve
 napban elvegyülve
 ringva
 most
 pirkadozva
 most mindig
 ingva-ingadozva
 ringva-ringatózva
 hinta-himbálózva

	inda-indiába	
	afrikába	
	holdvilágba	
alva	ring	
	elhajózik imbolyogva	
	tengerekre	
	hullámozva	zöld vitorla
	tágas térség	
gömbölyűség		
	állandóság	
	mindenség	
	végtelenség	

		árboc barna
	egyhelyben elhajózik	
	kék mindenség	
álom	hűség	
hideg	álom	
meleg	langyos	zöld vitorla
	himbálózik	
álmodj		
alma alszol		
sátor		
a répa		
téved		
opera		
flótás		

Igen érdekes az alma-ring-álom-elme-rülve sor, az ágak mozgásából felderengő hinta-bölcső-hajó-tenger-tágas térség-állandóság- (kék) mindenség-végtelenség, zöld lomb-zöld vitorla, ág-barna árboc és a groteszk, humoros alma-kukacbölcső-kék lepke-fekete hangya-sárga dongó. Ebben a szimfóniában is találkozunk a most és mindig, a mozdulatlanság és folytonos ringás kettősségével. Az asszociációk a konkrét képtől a világot áthajózó kék mindenségbe tágított képig mozognak. Az utolsó rész összefoglalja a képeket, majd a verset záró öt teljesen új szóval szétporlasztja, megsemmisíti a kompozíciót. (A sátor még esetleg magyarázható az alvás lehetséges helyeként vagy mint lombosátor.) A költő végére ért a kísérletezésnek, s a *Tizenkettedik szimfónia* pusztán formalizmusig vitt témavariációjával felszámolja ezt a monumentális műfajt. A verszárlatnak zenei párhuzama lehet az aleatória, ami csupán a véletlenszerűségre való hagyatkozást jelenti mind a komponálásban, mind az előadásban. A véletlen kompozíciós elvként való alkalmazása érintkezik az improvizációval, a verszárlat elemei „egyszeriek, megismételhetetlenek”,¹⁹² ezért és ezért sem igénylik a folytatást.¹⁹³

¹⁹² SZIGETI Csaba: *A „Bartók-versek” formavilága*. Palócföld, 1981/6. 9. és TELLÉR Gyula gondolata, mely szerint „Mallarmé egy ízben zsákutcának nevezte saját költői törekvéseit. Ha a

Figyelemre méltó Vadai István gondolata a verszárlat szavairól,¹⁹⁴ melyek hangzásukkal valóban felidézhetik az ismert mágikus ókeresztény betűnégyzet szavait:

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS

A szavak minden irányból olvashatók, s ezzel a szimfónia ismétlődésen alapuló szerkezetének summázatát adják Vadai olvasatában. S mivel a betűnégyzet betűiből összeolvasható a PATER NOSTER kifejezés, s a keresztet alkotó harmadik szó (TENET) felidézi Jézus keresztjét, Vadai a versindító motívumot a bűnbeesés almájaként értelmezi. Cáfolni ezt az okfejtést nem áll szándékunkban, de talán érdemes Weörest idézni, aki az alábbiakat nyilatkozta a *Tizenkettedik szimfóniáról*: „Ez öt tételből áll. Nem irodalmi, hanem zenei motívumra épült, nagyon egyszerű motívumra: alma ring az ágon. Ennek variációi és permutációi után végül más szóanyagra porlik szét a vers”.¹⁹⁵ Úgy érezzük, hogy még ha a betűnégyzet szavai akusztikailag fel is idézhetők, a bűnbeesés gondolata igen távol áll a verstől, közelebbi tematikai kapcsolat a variációsorok és az említett jelentés között nemigen akad. A „véletlen” álarca mögé bújtatott betűnégyzet felidézése azzal viszont kapcsolatban lehet, ahogy Weöres értelmezte az aleatorikus módszert: „úgy készíteni egy művet, hogy annak egy része már eleve kész és más célt szolgál. Ez az aleatorikus metódus, ez a zenében roppantul elterjedt. A költészetben az igazi aleatória még eddig nem sikerült senkinek. Az lenne a költői aleatória, ha a költő nem a vers egészét írná meg, hanem egyes részeket csak összefüggően vagy összefüggéstelenül: ilyen nálam az *Egerrágtá mese...*”.¹⁹⁶ Pontosításként fontosnak tartjuk itt megemlíteni, hogy a zenében az aleatória három fő típusát különböztetik meg:¹⁹⁷ 1. meghatározott kompozíción belül véletlenszerű folyamatokra való hagyatkozás, 2. a szerző által felkínált formai megoldások közül az előadó választhat, 3. a notáció olyan formái, melyek a szerzői kontrollt csökkentik a hangok megszólaltatásában. Az első típusba tartozónak érezzük a *Tizenkettedik szimfónia*

megismételhetetelenségükre, folythatatlanságukra gondolt, igaza volt.” In: Stéphane MALLARMÉ: *Kockadobás*. Ford. és a tanulmányt írta: TELLÉR Gyula, Helikon Stúdió V. Helikon Kiadó, 1985, 56. Az aleatória az alea=kocka szóból származik, az aleatorikus zeneszerzők bevett szokása volt a kockadobással, véletlenszerűen eldöntött hangokkal való komponálás. Nem véletlen, hogy Mallarmé *Kockadobás* c. műve az aleatorikus szerzők alapműve volt.

¹⁹³ A fejlesztő és lebontó variációról bővebben lásd a variációról szóló fejezetet.

¹⁹⁴ VADAI István: *Bóbita*. A Tiszatáj Diákmelléklete, 1999. szeptember, 62. szám, 7-8.

¹⁹⁵ *A szimfóniákról, az elfelejtett versekről*. In: *Egyedül mindenkivel*. 307.

¹⁹⁶ *Egy óra Weöres Sándorral*. A hetvenéves költő köszöntése a televízióban. CZIGÁNY György műsora. 1983. Uo. 428.

¹⁹⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1, 237.

versvégi megoldását, valamint a bizonyos keretek közé szorított automatikus írást, olyan verseket mint pl. a *Collage, In memoriam Devecseri Gábor, a Kilencedik szimfónia* negyedik tétele. A második típus inkább prózai alkotásokban jobban megvalósítható, mint pl. az olyan antiregényfajtákban, ahol az olvasás menetéről, sorrendjéről az olvasó dönt. A harmadik típusba sorolhatjuk a Weöres által említett *Egerrágtá mesét*, a szerzői kontroll csökkentése miatt. Az aleatorikus módszer (mint technika és mint egy művön belül alkalmazott eljárás) a korábban használt ismétlődések tagadása.¹⁹⁸ Így a *Tizenkettedik szimfóniában* is az ismétlődés, a variációs elv tagadása.¹⁹⁹

Mindezeket egybevetve úgy gondoljuk, hogy a *Tizenkettedik szimfóniában* alkalmazott versvégi eljárás aleatorikus, melynek elsődleges célja a lebontás, Weöres kifejezésével a vers s egyben a szimfónia műfajának szétporlasztása volt.

¹⁹⁸ SZEGEDY-MASZÁK Mihály: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. 89.

¹⁹⁹ Az ókeresztény betűnégyzet szavai megfeleltethetők különféle variációs eljárásoknak (tükör- és rákfordításoknak), mivel vízszintesen és függőlegesen is oda-vissza olvashatók. Mivel a vers utolsó öt (előzmény nélküli) motívuma közvetetten utalhat a betűnégyzet szavaira, az elferdített szavakban mindenféle

4. Téma és variáció

„Lenyúlni a gyökerekig és kimeríteni a változatokat: ez a zene természete”²⁰⁰

E fejezet célja a variáció dinamikus szövegszervező elvként való bemutatása Weöres Sándor néhány, az életmű különböző szakaszaiból (második, második lezárása, harmadik) vett költeményében a variáció legjellegzetesebb formáin keresztül. Felhasználjuk a téma és variáció, a fejlesztés és lebontás, a motivikus variáció, a motívumkeringés²⁰¹ és témakeringés alkalmazásait annak bizonyítására, hogy a vizsgált versek elsődleges jelentése nem az, amit „mondanak”, hanem az, ahogyan azt „mondják”. A felsorolt kompozíciós elveket a *Téma és variációk* (1969), *Pokoli tánc* (1980), a *Tizenkettedik szimfónia* (1970), a *Dob és Tánc* (1962), a *Bolero* (1979), a *Mindannyian* (1986), a *Tizenegyedik szimfónia* (1970) és a *Harmadik szimfónia* (1943) című verseken mutatjuk be. A *Tizenegyedik szimfóniát*, ahol a versnek saját témájára írt változatát taglaljuk, és a *Harmadik szimfóniát* kivéve, ahol a versek egészére kiterjedő témakeringést járjuk körül, minden csoportba választottunk olyan verset, amely mozgásként, táncként is vagy elsődlegesen annak értelmezhető, hiszen verseinek a mozgásművészetekkel való rokonságát Weöres is igen fontosnak tartotta.²⁰² Weöres természetesen már korai korszakában alkalmazza az ismétlés és variáció technikáját szövegszervező elvként olyan versekben például mint a *Trilógia* három balladája, *Veríték*, *Fekete malom*, *A kő és az ember*, *Valaki hí*. Ebben a fejezetben azonban a már kiforrottnak tekinthető alkotásokra s ezek közül is főleg azokra koncentrálunk, melyek közvetlen módon kapcsolatba hozhatók a zenével.

A variáció „az egységes zenei folyamat formaalkotó eleme”²⁰³ mely az improvizációból, a népzene szájhagyomány útján kialakuló folytonos, ösztönös, kollektív variációiból eredeztethető. A „népi változatképzés a variáció legősibb, legösztönösebb formája”.²⁰⁴ A népi zenész számára a „dallamok többféle alakban élnek, egyetlen alakjuk nincs, egyetlen alakjuk elképzelhetetlen [...], ha egyetlen alakja lenne, már nem is nagyon

variáció ironikus visszavételét kell látnunk. Ez szintén megerősíti az aleatorikus módszer, valamint a lebontó variáció alkalmazásának jelentését.

²⁰⁰ Hszün-Ce. Tanulmány a zenéről. In: *A kínai zene elméletéből*. 35.

²⁰¹ CZIGÁNY György: Vers, zene, Weöres Sándor. In: *Magyar Orpheus*. 569.

²⁰² *Természeti ritmusok és a vers*. In: *Egyedül mindenkivel*. 372-373. „ami a verseimben zenei elem, az ugyanannyira mozgáselem is, táncelem. Nem is annyira tánc, mint inkább mozgásművészet.”

²⁰³ GONDA János: i. m. 401.

²⁰⁴ Uo.

élne, már útban volna a kihaláshoz”.²⁰⁵ A kompozíciós zenében a variáció fontossága annak értelemadó szerepében ragadható meg leginkább. „Egy megkomponált darab motívuma, témája éppen az azt követő vagy megelőző zenei anyag révén nyer motivikus, illetve tematikus rangot és értelmet.”²⁰⁶ A zenében a variációs technikának két alapvető lehetősége van. Vagy az adott elemek változtatásával hozható létre variáció, vagy az eleve rendelkezésre álló elemekhez való hozzáadás révén.²⁰⁷ Weöres mindkét lehetőséget alkalmazza. Az elsőt például a *Téma és variációkban*, az utóbbit a *Mindannyian* című versben.

Az első nagy kultúrák zenéjéről szólva Szabolcsi különösen nagy hangsúlyt fektet a „csak-variáció” elvére Kelet és Dél dallammodelljeit vizsgálva:

A gondolat annyira általános s oly mélyen gyökerezik a melódia természetében, hogy titokban, kimondatlanul az európai zenét is áthatja s hol követelőbben, hol halványabban, hol a felszínen, hol a mélyben éltetni fogja alighanem mindvégig. Azon a felismerésen alapul, hogy *zenei alapgondolat kevés van*, a főmelódiák száma lényegében korlátolt; ami tehát a zene aktuális, pillanatnyi életét teszi, az mindig a változat. E változatok száma milliónyi, kiapadhatatlan, kimeríthetetlen, elágazásaik beláthatatlanok – ez az igazi zenei lomboszat, a melódiák őserdeje. A dallamot megváltoztathatom egy-két hang kicserélésével vagy elhagyásával s a dallam élete során, szinte önmaga törekszik az ilyen elváltozásra; gyökerében azonban tízezer változaton keresztül is azonos marad. Új alapmozdulatokat nem tudunk kitalálni, de hogy magunk miképpen mozgunk az ősi, régi-kitalált, szükség szabta mozdulatok keretében, az mindig újszerű marad és mindig megkapó.²⁰⁸ Csakhogy ehhez az elvhez Keleten és Délen még egy gondolat járul: az, hogy az alapeszme a maga teljességében nem is jelenik meg soha. Talán kimondhatatlan, talán a Platón ideájával [és Weöres elgondolásával is] rokon; mindenütt ott lebeg belőle valami s egész életünkben csak őt kerülgetjük – de ő maga, mezítelenül és egészében, sohasem áll előttünk. A mindenség lényegét csak ezer burkolaton keresztül láthatjuk: legfőbb sajátossága az örök jelenlét, de sajátossága az elburkolás is a távolság, a köd, mellyel körülveszi magát. És a fájdalom is, melynek árán utat kell törnünk feléje, botorkálva, meg-megroskadva s újra meg újra felegyenesedve a küzdelemre.²⁰⁹

Weöres már a korai, 1934-es *Simon mágus* c. versében áttételesen utal a „csak-variáció” elvére: „Két-két ellentét rejti előlünk/ a nevezhetetlen lényegét.”, azaz a téma kimondatlan, csak az azt folytonosan újrafogalmazó variációiban létezik. Weöres gondolkodásának alapfogalmai, az „ős-egész” és a „különbség-áradat” ebből az irányból is felfejthetők és megérthetők. *A teljesség felé* (1943-45) c. írásának egy szakasza tovább árnyalja a fent elmondottakat:

²⁰⁵ Uo. 402. (Szabolcsit idézi Gonda)

²⁰⁶ Uo. 406.

²⁰⁷ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19, 536.

²⁰⁸ SZABOLCSI Bence: i. m. 17.

²⁰⁹ Uo. 19.

Figyeld a tünemények szakadatlan áramlását: mindig más és mégis mindig azonos. Figyeld tested fájásait: a tompán húzódó sajtástól az élesen villanó fájdalomig mennyi változat! S ezek folyton cserélődnek, egymásra rétegződnek, akár egy zenemű motívumai, vagy a fán a lombok, gallyak, virágok csipkézete. Figyeld a történelemben, a jelenkorban és saját hétköznapijaidban a jószándék, szenvedély, hazugság, erőszak egymásba-mosódó vonulását: mindaz, amit magábanvéve rossznak, csúfnak, aprónak ismersz, oly harmóniába szövődik, mint a felhők vándorlása, vagy a hegykúpok láncolata.

Az életet úgy kell megérteni, mint egy zeneművet. Ha el tudsz vonatkoztatni mindattól a kellemes, vagy kellemetlen hatástól, melyet az élet dolgai egyenként, egyéniségednek jelentenek: felismered a közös szépséget a hullámok játékában és tested fájásaiban és az események váltakozásában és érzéseid, gondolataid áramlásában és mindenben. Mind más és mindig más és mégis mindig azonos. A dolgoknak ne a szerepét és hatását figyeld, inkább mintázatát és iramát: csak ezen az úton értheted meg az életet, természetet, embertársaidat és önmagadat.²¹⁰

Weöres „Néhány írása úgy is felfogható, mint a logikusan szervezett beszéd sokszoros kitekerésével üzött játék. Hogy bemutassa: íme, ha felcseréljük az alkatrészeket, még mélyül, mert talányosabbá válik a jelentés. Ide sorolható a *Téma és variációk* című írás is”.²¹¹ – vallja Pethő Bertalan. Nem lehetünk egyáltalán biztosak abban, hogy az említett vers kapcsán bármiféle logikus jelentésről szó lehet, és hogy ez a feltételezett jelentés még talányosabbá válna a vers során. Arról van szó, hogy ez a zenei szerkesztésű vers téma és variációk során mint zenedarab mutatja meg magát, jelentése pedig az, ahogyan ezt megvalósítja. Nem hiszem, hogy bármiféle revelatív vagy érzelmileg kizökkentő erőt lehetne tulajdonítani akár a vers témájának („Ma szép nap van, csupa sugárzás, futkosnak a kutyák az árokszálon és mindenki remekül tölti az időt, még a rabkocsiból is nóta hangzik.”), akár a téma bármelyik variációjának.

Kenyeres Zoltán a *Téma és variációk* c. verset önparódiának gondolja.²¹² Egyrészt, irodalmi szempontból elmozdulhatunk azon vélemény felé, hogy ez a vers pusztán szavakkal véghezvitt artistamutatvány, aminek semmi különleges jelentése és jelentősége nincs. Másrészt, zenei szempontból úgy gondolhatjuk, hogy a semleges elemkészlet arra jó, hogy a technikára és szinte csak a technikára figyeljünk. A zenei technika alkalmazása

²¹⁰ Ezt a szöveget kommentálja KENYERES Zoltán mint Weöres későbbi költészetét megfogalmazó alap gondolatot. In: Uő: *Tündérsíp*. 96.

²¹¹ PETHŐ Bertalan: i. m. 149.

²¹² KENYERES Zoltán: i. m. 101. és Uő: *Sándor Weöres – Poet of Cosmic Harmony*. The New Hungarian Quarterly 1984/93. 52-53. [Theme and Variations]’ for instance, can be viewed as a self-parody. With a gentle humour he presents again the type of a poem based on a logical linguistic format—the type he has written so many poems of earlier. These were built up through their own internal logic, words and motifs gyrate and are varied with a mathematical precision. Now he turns to them again and seems himself to find them funny.’ A versnek önparódiaként való értelmezése annyiban mindenképp igazolható, hogy a *III vers* című versválogatásban a *Téma és variációk* a *10 humoreszk* című részben található. Ez önmagában azonban még nem magyarázat a szöveg technikai megoldására.

elvonja figyelmünket a versről mint szövegről, s helyette textúrájában zenei jellegzetességeket felmutató anyagként kezeljük.

A téma és variáció kompozíciós elv a zenében, de jelen esetben is a szerző technikai tudásának bemutatására tett kísérlet az összes kompozíciós eszköz bevetésével. A viszonylag egyszerű téma csak ürügy, a hangsúly azon van, hányféleképpen lehet bemutatni a témát úgy, hogy a variációk során mindig mássá váljon, de ezzel egyidejűleg az azonosság mindig érzékelhető maradjon. A variációs forma jelentése a variációk karakterében, a variációknak a témához való viszonyában ragadható meg.

A vers egyetlen impulzus elejétől végéig, egyetlen kibontakozó zenei ív. A témától a tőle egyre távolodó variációkon át az eredeti témát visszaidéző, lenyugvó két utolsó variációig. A figyelem az azonosság és különbözőség felismerésére irányul. Paradox módon az azonosság, a változatlan elemek éppen olyan fontosak, alapvetők a téma és variációk során, mint a változók. Mivel a téma fő jellegzetességei (arányok, a részek egymáshoz való viszonya) változatlanok maradnak a variáció során, könnyebben megfigyelhetjük és észrevehetjük a változó, kombinatív részeket. Tudatosan használva az ilyenfajta fejlesztő variálás belső összefüggést és gördülékenységet biztosít a műnek.

Schönberg szerint csak annyi variálást szabad alkalmazni, „amennyit a darab karaktere, hossza, tempója enged, mindig hangsúlyozni kell a motívum-formák összefüggését”.²¹³ A versben a variációk, a variált elemek egyre távolodnak a témától, egyre elviselhetetlenebbnek érezzük a távolságot, hiszen a variáció egyik ismérve szerint az eredeti témának mindenkor felismerhetőnek kell maradnia. Mielőtt végképp szétesne a zenei tartalom az eredeti témában nem társított, de a variációban egymás mellett használt motívumoktól („még a nap is nótázva tölt”, „idős rabkocsi sugárzik a kutyákra”, „még a futkosás is hangosan árokszélezik”, „még az idő is nótázva mindenkizik”), az utolsó két variációban lenyugvó visszakanyarodást figyelhetünk meg a kiinduló témához, bár némi disszonáns véggel („még a töltésen is mindenki kutyázik”).

A zenei megvalósításhoz másodlagosan hozzátapadnak a logikai és grammatikai bukfencek. Ezek funkciója a variációk során a téma és változatai közt keletkező távolság érzékletessé tétele. Ugyancsak a variáció alkalmazásából következik a nyelvi logika felborulása a *Pokoli tánc* c. versben. Ezekben a versekben a témának a variációk miatt

²¹³ Arnold SCHÖNBERG: *A zeneszerzés alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 37.

bekövetkező értelmi deformációját²¹⁴ figyelhetjük meg. A *Pokoli tánc* c. versben új momentumként jelentkezik a variációnak a mozgással való összekapcsolása. Három elemet (kergettem, cifra, sötétséget) s ezeknek az egymást követő mondatokban betöltött szerepét variálja. Habár a téma utolsó mondata feloldhatatlan ellentétbe kerül az előtte álló mondattal (Igy talákoztunk. Igy valójában nem talákoztunk.), a téma mondatai értelmesek. A két variációról már nem mondhatjuk el ugyanezt. Itt is külön figyelmet érdemel a cím, *Pokoli tánc*, a mozgás és variáció összefonódása. Első látásra szédítő körtáncra gondolunk („Mit kergettem? A cifra sötétséget. A cifra sötétség kergetett engem.”), mivel még az első variáció is ezt a sémát követi az elemek felcserélésével („Mit sötétítettem? A cifra kergetést. A cifra kergetés sötétített engem.”). A második variáció azonban elhagyja a harmadik mondatot és a körtánc ide-oda mozgásra, „hintázásra” vált: „Mit cifráztam? A kergető sötétséget és sötét kergetést. De mégis. De mégsem.” A vers végére a variáció a körbeforgást egyhelyben toporgásra változtatja: „Rázódtunk. Sem. Is.” A komplextől, a rendezettől, a rendezettség egy alacsonyabb fokán át a lebomlásig vezetett a variáció. Ebben az esetben nem a zenét, hanem a tánc különböző formáit transzformálva.

Igen figyelemreméltó, hogy a fejlesztés „nemcsak növekedést, augmentációt, bővítést és kiterjesztést jelenthet, hanem redukciót, sűrítést, tömörítést is”.²¹⁵ Mint ellentétes, kontrasztáló folyamatok a szerkezetben egymást ellensúlyozzák. Ezt példázza a *Tizenkettedik szimfónia*, hiszen nemcsak a verszárlat valósítja meg a vers motívumainak végső lebontását, hanem a vers/mű minden egyes tétele/része a fejlesztés, bővülés és lebontás dinamikus kapcsolatát fejezi ki. „A lebontás célja a karakterisztikus elemek fokozatos kiküszöbölése, mindaddig, míg csak nem-karakterisztikusak maradnak. Ezek már nem igénylik a folytatást. Néha csak olyan motívumok maradnak, melyeknek alig van közülük az alapmotívumhoz.”²¹⁶ Ezt tapasztaljuk a *Tizenkettedik szimfónia* esetében is, ahol a verszárlat felidézi a kiinduló motívumot (piros alma), majd variáció során fejlesztett egyik változatát (álmodj/ alma alszol). Némileg ideköthető a következő motívum (sátor) mint alvóhely vagy lombsátor, de az ezt követő motívumok már teljesen elszakadnak a kiindulótól. A répa/ téved/ opera/ flótás sorozat teljesen lehetetlenné tesz bármilyen fejlesztő folytatást, leépti, felszámolja a variációk áradását.

²¹⁴ Nelson GOODMAN: Variations on Variation – or Picasso back to Bach. In: Nelson GOODMAN – Catherine Z. ELGIN: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. London: Routledge, 1988, 67.

²¹⁵ Arnold SCHÖNBERG: i. m. 75.

²¹⁶ Uo.

A fejlesztés és lebontás kontrasztáló iramodásai és megtorpanásai az alapmotívum („alma ring az ágon”) három elemének asszociációs láncokon keresztüli kidolgozásában ragadható meg. Általában egy teljesen új elem bevezetése pillanatnyi megtorpanáshoz vezet, de egyben az új, következő asszociációsor elindításához is, melyben az új elemet ízlelgetve, fokról fokra vagy vissza-visszatérve vonja be a szerző a szavak új áramába. Az, hogy a vers fő szervező ereje az ellentétes elmozdulás, tettenérhető a szimfónia néhány motívumában is (most – mindig, mozdulatlanság – folytonos ringás, hűvös – forró, árny – napsugár), mely motívumok alapja az alma ringása az ágon a kiindulóponttól a végpontig és vissza. Ahogyan a motívumok összessége is két végpont, a konkrét kép („alma ring az ágon”) és a világot áthajózó kék mindenségbe tágított kép között foglal el valamilyen „közeli” vagy „távoli” helyet. A negyedik rész zárósorai egészen a végtelenségig tágítják a vers olvasójának képzeletét („állandóság/mindig most min-/ dig/ most/ min-/ denség/ végtelenség”). Az ötödik rész célja az összefoglalás, visszavezetés és lezárás, lebontás. A lebontás az utolsó négy sorban egyértelműen a véletlenre való hagyatkozást jelöli meg szervező elvként, melynek zenei megfelelője az aleatória, mely használatos mind a komponálásban, mind az előadásban.²¹⁷

(Fókuszában eltérő, de a zeneiséget szem előtt tartó verstani elemzéseiben a fejlesztés – lebontás alapelvét fedezi fel Szepes Erika is: „a *Harangkongás* álarcos krétikusában egy sajtószerű weöresi versépítő elvet érzek. Pontosabban egy kétirányú folyamatot, amelyet az összes ritmusvariációs versre érvényesnek látok: minden ritmusegységet levezetni a legkisebb, még hangzó tényezőjére (ez az egy szótag), majd újra felépíteni a legkisebb elemekből a nagyobbakat, a *Harangkongás*-ban azt az elemi növelést láthatjuk, amely az alap-egyszótagos sorokat – ezek mindig hosszú szótagok! – elől egy röviddel növeli, így lesz a második ritmusegység kétszótagossá, de – mint látjuk –, a tényleges hangzást csak a két-két sor összeolvadásából létrejövő háromszótagos ritmusegységek valósítják meg. Lebontás – felépítés (ha tudományosan szeretnénk fogalmazni): analízis – szintézis az a kétirányú folyamat, amely Weöres ritmusalkotásának egyik lényege a sorozatokban”.²¹⁸ Akár a ritmus szintjén, akár a motívumok szintjén vizsgálódunk, az alkotás módja, az elv azonos. Elemzései konklúziójaként Szepes Erika párhuzamot von a ritmikai (azonosság és különbözőség, kis és nagyformák, lebontás és fejlesztés) és a világgépi elvek (egylényegű világ, a Minden-egy) között.)

²¹⁷ Részletesebben lásd a *Tizenkettedik szimfónia* tárgyalásánál.

²¹⁸ SZEPES Erika: i. m. 277.

A *Tizenkettedik szimfónia* módszeréről írja Tamás Attila, hogy „a *Dob és tánc* analógiájára készült, de ennél sokkal lazábban illeszkednek egymáshoz eleve kisebb «fajsúlyú» szavai”.²¹⁹ Hogy lényegesen lazább lenne az asszociációsorokat összetartó erő, nem gondoljuk. A *Dob és tánc*ban is találunk igen merészen távolra nyitó sorokat, mint pl.: „örökös szálak verejtéke/ só/ orsó/ koporsó/ kopp/ kopp/ harkály/ óriási csönd órája/ sok külön kis csönd ingája/ kövön gyík/ néma bálvány”. Az asszociációsorok kialakítása javarészt az értelmezőn múlik, de annyit talán pontosíthatunk, hogy a *Dob és tánc*ban kevesebb (de rövidebb is a vers) a különböző asszociációláncok összekapcsolódása, vagy jobban nyomon követhető, mivel a versben főleg lineárisan előrehaladó asszociációsorokat találunk. Az eltérő fajsúlyú szókészlet oka a két vers céljának különbözőségében ragadható meg. Mint már rámutattunk, a *Tizenkettedik szimfónia* a fejlesztő és lebontó variációk dinamizmusán alapszik, a variáció végső mozgatórugója azonban a vers egészét tekintve a teljes szétporlasztás és megszüntetés. Ezzel szemben a *Dob és tánc* c. vers, mely az *Egybegyűjtött írásokban* a *Kilencedik szimfónia* után következik, az egyre bővülő elemek variációján át az építkezésre törekszik, ismét (mint a *Száncsengő*nél is) csöndtől csöndig tartó folyamattal, a csöndből kiszakadó és oda lenyugvóan visszatérő megszólalással (dobzenével) van dolgunk. Bata Imre a *Dob és tánc* fő jellegzetességének szintén az építkezést tartja, amit elsődlegesen a két vers, a *Kilencedik szimfónia*, annak is leginkább negyedik tétele és a *Dob és tánc* kötetbeni egymásutániságából vezet le. Arra a megállapításra jut, hogy míg a *Kilencedik szimfónia Finaléj*ának montázsában a vers szövete alaktalan, kaotikusan egy szó körül (NEKITÁMAD) forgó káosz, a *Dob és tánc*ban a „káosszá züllött nyelv néhány tisztán maradt szavából újra fölépül a grammatikailag tagolt mondat”.²²⁰

A motivikus variációt és az elemkombinációt tekintve a variációsor kiindulópontja a kézzel nem fogható (csönd, fény, béke), ezt követi a közvetlen tárgyi és természeti környezet (lomb, kő, kút, fű, csepp, hab). Ezzel együtt megjelenik a mozgás és konkrét hangzás, majd a tágabb természeti környezet (szél, víz, föld) motívumai az előző motívumokkal kombinálódnak antrpomorfi formában (föld keble, víztüdejű szél, lombtorku csönd, kőarcu béke stb.). Az összefoglalás, az elemek kombinációja a tempó gyorsulásával jár együtt. A tér körüljárása után az időperiódusok motívumsora következik, ami a tempó jelentős lassulását idézi elő, majd a makrokozmosztól egyre erőteljesebb elfordulást tapasztalunk a mikrokozmosz felé az emberi cselekvések (hímzés, szövés, fonás, rovás,

²¹⁹ TAMÁS Attila: i. m. 218.

²²⁰ BATA Imre: *Weöres Sándor közelében*. 323.

írás) és két új elem, az emberi életre utaló tűz és füst felvonultatása miatt. Megjelenik az emberi élet és sors: örökös szálak (~szövés, fonás) verejtéke (~sós~)/ só (~élet)/ orsó (~szövés, fonás, sors)/ koporsó (~ halál). (Mindezekhez hozzáadódik a belső ismétlés hangzásbeli hasonlósága 'só', 'orsó', 'kop'). Majd a hangzásbeli hasonlóság miatt koporsóról kopp/ kopp-ra asszociál, majd ebből a harkályra, csöndre és így tovább, egyik következik a másikból.

Az egész mondattá összeálló nyelv létrehozása egészen az utolsó, leghosszabb szakaszig várat magára. A teljes mondatok közül kettő a szerelemre utal („szeretőd lappang/ virágzó ág rejtekében/ párod rejlik/ minden kapu hajlatában”), ami talán a kultikus ceremónia, amiről az elkövetkezendőkben szó lesz, esküvő; kettő pedig a kozmikus rendre („szállj békés lomb csöndje/ fényes ünnep ága lengj”). A két felszólító módú ige által határolt két mondat az építkező variáció végcélja. Ami ezután következik, már a lebontáshoz tartozik, a visszakanyarodó, megerősítő lezáráshoz. A „csönd ünnep béke szállj/ ima fény ünnep lengj béke” sorokban már ismét az elemek felsorolása, egymás mellé helyezése dominál. Az utolsó felszólítás („lengj béke”) egyben előrevetíti a vers zárlatát is, ahol valóban a béke leng, úgy leng, vagyis úgy leng el, mint ahogy a hangból csönd lesz: ”fény csönd/ béke/ csönd/ csönd/ béke/ béke”.

Nemcsak a motívumok variációja és kombinációja miatt köthető a vers a zenéhez, hanem címe miatt is. A *Dob és tánc* a ritmushoz, ritmikus cselekvéshez, dob és tánc együttese valamiféle ősi szakrális rítushoz, ünnephez, transzállapot elérésének eszközeihez vezet az értelmezőt. Ezt megerősíti az utolsó szakaszban fellelhető szakrális jelentéskörbe tartozó motívumok sora: csönd, ünnep, béke, fény, rend, ima. A ritmusok gomolygása, a tempó gyorsulása, lassulása, valamint különféle mozgásra utaló motívumsorok (hajló, inda, hintája, ingája, dajkája; csepp, csepp [~mozgás és hangzás]; kis patak irama; hímzés, szövés, fonás, rovás, írás; ima irama) arra engednek következtetni, hogy a motivikus variáció szorosan összefonódik a ritmusvariációval. Sőt, a ritmusok, dobok, dobütések ritmusai szinte elnyomják a motívumok jelentését. Mindezek a jellegzetességek erősen asszociálják az afrikai dobzene jellemzőit:²²¹ a rögtönzést és variálást, e metrum nélküli zenének kiérezhető alaplüktetését (a versben: csönd/ béke) és felfedezhető újrakezdési helyeit (a versben a vers szakaszai), a ritmus önálló életét, a versben a poliritmikára emlékeztető megoldásokat, dobzene és tánc kultikus célzatú összefonódását. „A dahomeyiek hite szerint az ünnepeken az istenek a dobokon át szólnak a törzs

²²¹ GONDA János: i. m. 415. 18-19.

tagjaihoz.”²²² „Megszólal a ritmikus zene, s ami ezzel a négereknél mindig együtt jár: kezdődik a tánc (nemegyszer körtánc [vö. csöndtől csöndig tartó folyamat]), a lábdobbantás, ritmikus testmozgás és tapsolás.”²²³ Az asszociációsorok linearitása miatt a dobozenekarok szimultán együtthangzásáról itt le kell mondanunk. Ha a szakaszokat egymásra montíroznánk, akkor kapnánk valami hasonlót talán.

A motivikus variáció nemcsak a nagyszabású versek sajátja, sőt éppen a kevesebb elemből építkező versek szolgálhatnak alapul a nagyobb formátumúak megértéséhez. A *Bolero* és a *Mindannyian* rövid terjedelmű, az életmű harmadik szakaszából kiválasztott darabok, melyek tematikusan és tónusukban is kapcsolódnak egymáshoz.

Bolero

Mind elmegyünk, a ringatózó fák alól mind elmegyünk,
a párás ég alatt mind indulunk a pusztaságon át
a száraz ég alá, ahányan így együtt vagyunk,
olyik még visszanéz, a holdsugár a lábnyomukba lép,
végül mind elmegyünk, a napsütés is elmarad
és lépdelünk a csillagok mögött a menny abroncsain,
tornyok fölé, olyik még visszanéz és látni vágy,
hullott almát a kertben, vagy egy bölesőt talán
ajtó mellett, piros ernyő alatt, de késő már, gyerünk,
ahogy a harangok konganak, mind ballagunk
mindig másként a csillagok mögött, a puszta körfalán,
ahányan végre így együtt vagyunk, mind elmegyünk.

Nagy L. János a *Bolero*ra mint olyan versre utal, amiben az ismétlés a „zenei műfaj szervezőereje”.²²⁴ Igazolásként idézi Czigány György, egy a *Magyar Orpheuszban* is megjelent írásának azon részét, melyben a szerző az ismétlődő elemeket veszi sorra. Czigány György is zenei műfajként értelmezi Weöres *Bolero*ját, utal az azonos című Ravel mű „monotóniájára, a makacs motívumkeringésre”.²²⁵ A hetedik sor végétől majdnem a tizedik sor végéig tartó, nem ismétlődő elemekből álló szakaszra a „fényes fuvolaszóló” elnevezést használja. Észre kell azonban vennünk, hogy a bolero nemcsak zenei műfaj, hanem tánc is. Úgy gondoljuk, a versnek ez utóbbihoz jóval több köze van, mint a zenei műfajhoz. Mielőtt rátérnénk a tánc jellegzetességeinek ismertetésére, felvázoljuk az ismétlődések, variációk és a nem ismétlődések sémáit, melyek mind egymásra felfűzhetők.

²²² Uo. 17.

²²³ Uo. 20.

²²⁴ NAGY L. János: *Ismétlések és értelmezések Weöres Sándor verseiben*. Nyelvtudományi Értekezések 143. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996, 17-18.

1. a fő cselekvés ismétlődései, variációi:

*mind elmegyünk, mind elmegyünk, mind indulunk, végül mind elmegyünk, és lépdelünk, [gyerünk], mind ballagunk mindig másként, mind elmegyünk

2. a cselekvők számára vonatkozó variációk:

*ahányan így együtt vagyunk, ahányan végre így együtt vagyunk (kapcsolódik a fő cselekvéshez: mind elmegyünk)

*olyik még visszanez, olyik még visszanez és látni vágy (nem kapcsolódik a fő cselekvéshez: egyes ember, emlék egyedisége, vissza ↔ mind, el, végcél)

3. a fő cselekvéssel egyidejű történés:

*a holdsugár a lábnyomunkba lép, a napsütés is elmarad (a fő cselekvés igéit variálja, ugyanakkor kapcsolódik a térbeliség sorához is)

4. térbeliségre vonatkozó ismétlés és variációk:

*ringatózó fák alól, a párás ég alatt, a pusztaságon át, a száraz ég alá, a csillagok mögött, a menny abroncsain, tornyok fölé, a csillagok mögött, a puszta körfalán

5. nem ismétlődő egységek:

*(láttni vágy) hullott almát a kertben, vagy egy bölcsőt talán ajtó mellett, piros ernyő alatt, de késő már, [gyerünk], ahogyan a harangok konganak

Valóban, a versben ezek az ismételt és variált egységek keringenek, de nem a spanyol zenei bolero AAB, hanem a tanc ABA szerkezete szerint.²²⁶ A bolero spanyol tanc, amit leginkább párosan, kevésbé gyakran szóló táncként adnak elő. Három részből áll, melyek mindegyike a paseo-val, promenáddal, azaz a mérsékelt tempójú sétával kezdődik. Nem nehéz hasonlóságot látnunk a vers fő cselekvése (elmegyünk, a három fő részre vonatkoztatva: mind indulunk, és lépdelünk, mind ballagunk) és a tanc említett jellegzetessége között. Két táncos esetében az első és a harmadik részt párban, a középső részt szólóban adják elő. A szólórész különbözik a párostól abban is, hogy bonyolult, gyors tempójú lépéssorozatot tartalmaz. Tehát markánsan elválnak az A részekről. Kézenfekvő, hogy a versben a nem ismétlődő egységekből álló sorok felelnek meg a szóló résznek, ami, mint az már az ismétlődő, variált és nem ismétlődő elemek bemutatásakor láthatóvá vált, az egyes ember emlékképeit tartalmazza, s irányultságában is (vissza ↔ valami felé való

²²⁵ CZIGÁNY György: i. m. 569.

²²⁶ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2, 870-871.

haladás) teljesen ellentétes az A részekkel. Czigány szerint Weöres *Bolerója* „szelíd”.²²⁷ S valóban, a markáns ritmusok helyett szelíd motívumkeringés jellemző a vers egészére. Ez a szelídség abban is megmutatkozik, hogy az A és B, valamint a B és A részek közti átmenet nem szakadékszerű, hanem előkészített, megelőlegzett (olyik még visszanez → megelőlegzés, ennek variációja a szóló B rész kezdete → olyik még visszanez és látni vágy, valamint a B részből utal a záró A részre a fő cselekvés felszólító módú változata → gyerünk). A versnek egyetlen szava (gyerünk) sűríti magába a bolerótól megszokott, de a versben nem artikulált pregnánságot, markánságot. Ez a szó egyszerre variált és nem ismétlődő elem, szinte kikiált az egész vers intonációjából.

Ugyanilyen szelíd tónus jellemzi a *Mindannyian* c. verset, melyben a harmadik alkotói szakasz jellegzetessége, a variációk segítségével létrejövő dallamépítés figyelhető meg.

Mindannyian

A virágok elhervadtak
a virágok elhervadtak
a virágok el
a virágok mind elhervadtak
a réten, ahol járok
a virágok
a bánat
mind elhervadtak
ahol járok bánat
a virágok mind
ahol a virágok
a réten el
a virágok hamar elhervadtak
mind el ahol bánat
a réten amerre járok
a virágok elhervadtak
a bánat a szívben
ahol a szívben a bánat
el a virágok
mind ahol a szív
a virágok mind elhervadtak

A *Mindannyian* című vers igen egyszerű témával indít („A virágok elhervadtak”), majd variációk és a motívumok kereszteződése útján (1. sor, 4. sor, 13. sor, 17. és 18. sor, 21. sor) kicsúcsosodik a központi gondolat, melynek kezdeménye, gondolati magva az

²²⁷ CZIGÁNY György: i. m. 569.

indító motívumsor: az elhervadt virágok olyanok, mint a szívben a bánat, ez mindannyiunk elkerülhetetlen tapasztalata.

Az első két sor a kezdő téma körül forog, ismétléssel nyomatékosítva a témát a második sorban, majd megtorpanva („a virágok el”). Az új lendület kis variálással érkezik („a virágok mind elhervadtak/ a réten”). Majd „a virágok” motívum analógiájára bevezeti a teljesen új motívumot („a bánat”) a változás előkészítésére, mintha modulálna egy zenemű. Ismételt iramodásokkal és variálással az új motívumot szervesen beépíti a többi közé (7.-17. sor). A 17. sorral, egy teljesen új témával és gondolattal, mintha lezárttá, teljessé válna a moduláció. Az egyszerű kiinduló természeti képtől átvitt jelentésig jutunk el. A két kép közötti nyilvánvaló kapcsolat, az egyszerű, érthető analógia, ugyanakkor a kifejezés mássága, különbözősége a variáció lényegéről árul el valamit. A kapcsolat, egyezés és a különbség együttes jelenlétéről.

A vers nem érhet véget a modulációval („ahol a szívben a bánat”) a (zenei) gondolatot le is kell kerekíteni, befejezetté kell tenni, felidézve mind a kezdetet, mind a véget, majd ismét megerősítve a kezdetet, de ezúttal már a variációval létrehívott új motívumról való tudásunkkal együtt („el a virágok/ mind ahol a szív/ a virágok mind elhervadtak”).

A *Boleróban* és a *Mindannyian* c. versekben a variációs technika alkalmazásának következtében a téma új elemekkel bővül, egészül ki.²²⁸ A *Boleróban* főként a cselekvők számára és a cselekvés térbeliségére utaló variációk adódnak hozzá közvetlenül a témához, ezzel árnyalva azt (mind elmegyünk). De gyakorlatilag az összes rendszerezett variációsor egyre bővülő egységgé áll össze. A *Mindannyian* c. versben a kiinduló témához (a virágok elhervadtak) a fokról fokra bekövetkező variáció és moduláció során adódik hozzá az újonnan beépített motívumsor (a szívben a bánat). Ezekben a versekben a variáció célja egy gondolat kifejtése, kidolgozása.

Az eddigiektől kissé különböző variáció a változatok kérdése saját és idegen témákra, mely a versek egy jellegzetes csoportját alkotják (*Dal három alakban, Variációk Katona-nótákra, Variációk Sevcsenkó témáira, Változat egy népdalra* (Árad a patak kezdetű), *Változat egy népdalra* (éren át/ téren át kezdetű), *Változatok egy Károlyi Amy motívumra*, vagy akár a *Collage* és a *Stewardessek a repülőgépen*, hogy csak egy keveset említsünk). Zenei párhuzamként említhetjük Mozartot, aki variációihoz szinte mindig népszerű dallamokat, táncdalokat, operarészleteket és más zeneszerzők témáit használta

²²⁸ Nelson GOODMAN: i. m. 67.

fel, Brahmsot, aki népdalokra, valamint Händel és Paganini témákra írt variációkat, Chopint, aki Mozart *Là ci darem la mano* kezdetű duettjére írt variációt, Lisztet, aki Bellini *A puritánok* c. operájából használt fel egy témarészletet variálandó témaként. A példák száma szinte kimeríthetetlen.

Az idegen motívumok és témák változatainak testvére a stílusimitációt tartalmazó, feldolgozó művek is, mint például a *Negyedik szimfónia* vagy a *Psyché*, melyek leginkább az egyszerűbb figurális variációnál artisztikusabb zenei karaktervariációhoz társíthatók. „Mennél több variációra képes az ember, annál többet tud elmondani. Egy stílusban, egy személyiségben elég kevés az elérhető, átadható. Úgyhogy stílusok, személyiségek sokasága kell a teljesebb kifejezéshez, a többrétű közléshez.”²²⁹ Az életmű egészében figyelhető meg az a jelenség, amit a motívumkeringés analógiájára témakeringésnek nevezhetnénk. Ugyanazon témának az életmű különböző szakaszaiban való megjelenése, a téma más kontextusba helyezése sajátos variációt eredményezhet. (Ez a sajátosság zeneszerzők életművében is megfigyelhető. Bach *Weinen klagen sorgen zagen* kantátájának nyitókórusa nagyrészt átkerül a h-moll mise *Credó*jának *Crucifixus*ába, Schubert *A pisztráng* c. dala az *A-dúr zongorás ötös* variációs tételének lesz témája, Mozart *Szöktetés a szerájból* Blonde G-dúr áriájának témája az *Oboaverseny* III. tételének lesz főtémája.) Weöres ezt a jelenséget azzal magyarázza, hogy ami „az emberben kezdettől fogva megvan, újra és újra kifejeződik. A régi formák, régi hangulatok újraélednek. A témák köröznek az emberben”.²³⁰ Ugyanakkor nemcsak a versek egészére kiterjedő téma-, de motívumkeringésről is beszélhetünk Weöres esetében. Három motívum látszik kitüntetett szerepűnek: az ablak, a kút és a kristály. Ezeknek felfejtése azonban túlmutat a dolgozat keretein.

Egyik saját témájára írt változat a *Versek a hagyatékból* című kötetben olvasható „Szüntelen vonalak” kezdettel. A jegyzetekben tévesen a *Tizenegyedik szimfónia Csillagzene* darabjának variációjaként tüntetik fel.²³¹ A motívikus variáció technikája, az elemek és a sorok száma is arra enged következtetni, hogy nem az első tétel (*Csillagzene*), hanem az utolsó (*Csillagzene Finale*) első két szakaszának variációjáról van szó. Nem is

²²⁹ Weöres Sándor. In: *Egyedül mindenkivel*. 377. A „mennél több variáció” elvét vö. pl. Picasso negyvennél is több *Las Meninas* variációjával, elemzi GOODMAN: i. m. 76-81. vagy Degas 1868-ból származó véleményével: „ugyanazt a témát újra és újra, tízszer vagy akár százszor is meg kell ismétlni. A művészetben semmi, a legkisebb mozdulat sem tűnhet véletlenszerűnek” In: Virginia SPATE: *Degas élete és művészete*. Kossuth kiadó, 2002, 129. Lásd még Monet sorozatait.

²³⁰ *A feledésre ítélt költők ébresztetője*. POLNER Zoltán beszélgetése Weöres Sándorral. 1969. In: *Egyedül mindenkivel*. 119.

²³¹ WEÖRES Sándor: *Versek a hagyatékból. Egybegyűjtött írások IV*. Budapest: Saxum Könyv Kft., 2000, 109. 174.

lehet több, mint változat, hiszen a két tétel viszonyában sem hangzásában, sem jelentésében nem tölti be ugyanazt a szerepet, mint a *Csillagzene Finale*. A *Tizenegyedik szimfóniában* a két tétel által sugalmazott hangnemi viszony moll nyitótétel és a rá válaszoló, kifényesedő dúr zárótétel. Erre a motívumok hangzásából és jelentéséből következtethetünk (pl.: hatalmas árama, gomolygó, örvénylő irama, híd-ívek, messzi kék, hulló kő, halálos nagy madár, halovány nagy madár ↔ ragyogó fonalak árama, forrongó zuhatag dallama, forrongó messzeség, messzeség ragyogó karmai stb.). Az első tétel inkább szélesen hömpölygő, gomolygó, míg a zárótétel kulcsszavai (ragyogó, forrongó) egyben sodróbb lendületet is eredményeznek.

A „Szüntelen vonalak” kezdetű változat intenzitásában a két tétel között lebeg. A „végtelen” alternatívájaként használt „szüntelen” nem elég dinamikus a zárótételhez, s hangzásában is inkább az első tétel mattabb, fakóbb fényéhez kapcsolódik. A második szakaszban az első tételből átemelt „örvénylő” és az utolsóból kölcsönzött „forrongó” dominálnak, ismét megerősítve a két tétel közötti átmeneti pozíciót. A „zuhatag” energiája is visszafogottabb itt („szüntelen vonalak zuhatag árama”, „zuhatag örvénylő forrongó vonalak”, „örvénylő szüntelen irama zuhatag”), mint a negyedik tételben („benti éj forrongó zuhatag dallama”, „zuhatag végtelen benti éj árama”, „ragyogó zuhatag benti nap kinti éj”). Összességében kevésbé energikus, intenzív hangzású és asszociációs úton sem kelti fel ugyanazokat a sejtéseket, mint a végleges negyedik tétel vonatkozó szakaszai.

Saját témáira írt, de nem csupán egy versre kiterjedő változatait a *Harmadik szimfóniának* az életmű különböző szakaszaiban fel-felbukkanó alakváltozatain kívánjuk bemutatni, időrendben előrehaladva. Az általunk témakeringsnek elnevezett jelenség, variáció legfontosabb jellegzetessége a témának tekintett *Harmadik szimfónia* és a variációnak tekintett, az alábbiakban felvonultatott többi vers sajátos kölcsönhatása. Habár önálló, önmagukban is kompakt versekről van szó, e kölcsönhatásban erősíthetik a témát (a variált verset), és ők maguk is felerősödnek a témától. Egyben ebben a viszonyban a téma és variáció új értelemmel gazdagodik, a variációk a téma értelmezéseivé válnak.²³²

A *Harmadik szimfónia* előzményének tekinthető, az *Egybegyűjtött írásokban* a szimfónia után szereplő, de korábbra (1941) datált költemény, az *Egy másik világ* című:

Egy másik világ küldött engem,
hogy milyen volt, már nem tudom,
de tört sejtése vissza-fénylik
színek nélküli fátyolon.

²³² Nelson GOODMAN: i. m. 82.

S ahogy a föld sok látomásán
régi hazám nyit néha rést:
onnan túlról vissza-sejtem
az örömet s a szenvedést.

(vö. a *Harmadik szimfónia* otthon-otthonalanság témáját kifejtő részeivel, motívumszinten: másik világ-föld ~ odafönn-itt, fátyol).

A *Rongyszőnyeg I. 21.* darabja a szimfóniával egyidőben keletkezett, szintén az otthon – otthonalanság témáját ismétli. Motívumszinten az odafönn (égi, menny) és itt (súlyedek, éjszakában) kettősségével, az alvás, álmodás, a „virág-ölü mennyei kút”, fény, tűz utalásokkal kapcsolódik a szimfóniához:

Idők elején álmodtalak én
virág-ölü mennyei kútnál,
fény sávjai közt, tűz ágai közt
föltő szívemben aludtál.
[...]
Te égi gyerek, te angyali-jó,
mért jöttél szökve utánam?
Óvd lépteimet, mert súlyedek, ó,
súlyedek az éjszakában.

A teljesség felé (1943-45) c. írás *Az értelem fokozatai* c. részében a szimfónia első tételének középpontjában álló, hetedik szakaszt és ennek a szimfónián belül módosított formában megjelenő szakaszait variálja az idézetben a teljesség, isteni értelem témája: „S a végtelen áramokon túl, a teljességgel-egyesülésben megint más a gondolatforma: ez az „isteni értelem”, melyben a gondolkozó, gondolattárgy és gondolat azonos”. Részint az azonosság, részint az otthon – otthonalanság témáit írja újra az *Ötödik szimfónia* (1947) *Az álmok* c. tételében. Motívumszinten történő utalás az álom, a kút és a gyöngy:

Emlékezz már:
jársz kiveszett fennsíkon, szikla-barázdán,
lelsz valakit nyakig-állig kőbe temetve,
s a menő, s az elásott: ez is , amaz is, te magad vagy!
A kiálló fejbe gorombán belebotlasz,
de a másik fejnek fáj csizmarugásod.

Mind a te álmod,
mind az enyém is:
gyermeki álmunk ugyanegy kút gyöngyeit issza.

Szintén ide kapcsolódik az *Orbis Pictus Vetített tünemények* c. négysorososa (1952): „Életed tarka kép a leplen,/ a főszemély is a néző is te vagy;”. Motívumszintű kapcsolódás a fátyol~lepel érintkezés. A többi szimfónia közül a *Tizedik szimfónia* (1958) is, mely három tételében értelmezésünkben különböző létállapotokat ragad meg, felidézi a harmadikat: „Ifjú emlékezet, te lyukas tenyerű pazarló! Míg gondos gazdaként/ mindent betakar, megóv az ős feledés!/ Fukar jóságát—öröklétünk el nem vesző hullámgyűrűit—értenék szívünkben is, ha ott, ama kútban, ígére ige visszhangzana, vagy értelemnek értelme volna.” (1. tétel) és „Tegnap-ma-holnap közös kéréje, özönölve örvénylő idők, egy-szál idő helyett! Világ, ahol egyetlen lét helyén minden lehetőség egyszerre vándorol! – De mindez árnyék.” (2. tétel). Mindezek összevethetők az otthon – otthontalanság témájával, valamint a *Harmadik szimfónia* harmadik tételének hatodik szakaszával: „szivemben szövöget/ napokat, éjeket,/ a kinti sokszínű szőnyeget/ benn szövi mind,/ bennem szőtt szőnyegen/ odakinn keresem,/ míg ezer mintája szüntelen/ körbe kering”, az áradás, sokféleség témájával. Motívumszinten a kút, az örvénylés~keringés tart kapcsolatot. *A Rongyszőnyeg I. 144.* darabja (1960) mind a *Harmadik*, mind a *Tizedik szimfóniával* rokon:

Mikor anyából földre tetek,
hová keverték röptömet?
Embernek többé ne szülessek,
szárny nélkül élni nem lehet.

Ugyancsak az otthon – otthontalanság (odafönn és itt lent, preegzisztencia és földi lét) témáit hangszereli át, motívumszinten: szárny~madár/lepke~lélek vö. „Szárnyak a szívben, a szívben, a szívben!” (*Tizedik szimfónia*, 3. tétel) és „Tűzhabos, bársonyos tereken át/ keresem szárnyának pille-porát.” (*Harmadik szimfónia*, 3. tétel). Az *Internus* ciklus *Nocturnum* c. darabja (1963) szintén evokálja a sokféleség, áradás, lehetőség témáját (itt pozitív értelemben): „vagyok a gát-nélküli bőség,/ az észrevétlen lehetőség/ aki mindent magába-fogva/ teljes kincsét szüntelen osztja”. Az ugyanebben az évben keletkezett *Magna Meretrix* hatodik versszakában ismét felcsendül az otthon – otthontalanság témája, egyben kapcsolódik a *Rongyszőnyeg I. 144.* verséhez is: „Az ő otthonába honnan,/ mikor, miért vándoroltam?/ Tán az anyából tudatlan/ s akaratlan fölfakadtam”. Motívumszinten: otthon—lakás, fedél (*Harmadik szimfónia*, 2. tétel, 6. vsz.). Az 1975-ben írt *Vénülő pasas* c. vers vége is ugyanezt a témát írja újra:

sűrűsödő homályban élvezem
hogy csökken szüntelen
mi elvált a végtelentől,
a tagolatlan szerelemtől,
ahonnan Isten tudja miért kerültem
örvénylő-lüktető világba,
imbolygó összevisszaságba
– nem is én, csak álarc helyettem.

Motívumszinten: sűrűsödő homály-hályogossá sűrűség, éj, sötétség, örvény-kereplő, utal az evilági üzöttség témájára (vö. *Harmadik szimfónia* 1. tétel). Az idézett versrészletekből most már az is kitűnik, hogy alapvető fontosságú az odafönn—itt lenni kettősségében az onnan idekerülés, melynek következménye az otthontalanság, amit meg nem értés fogad, kérdések sora próbál tisztázni. (Egy másik világ küldött engem,/ hogy milyen volt, már nem tudom; Te égi gyerek, te angyali-jó,/ mért jöttél szökve utánam?; az ő feledés; Az ő otthonába honnan,/ mikor, miért vándoroltam?; Isten tudja miért kerültem örvénylő-lüktető világba vö. „Ki merne súgni neked/ arról, hogy mi lett veled?/ melyik ég rejti helyed?/ őrizi-e gyöngyeidet? [*Harmadik szimfónia*, 2. tétel, 5. vsz.] Végül az 1985-ben írt *Forgó* c. versből idézzük az üzöttség és állandóság témáit feldolgozó szakaszt, mely motívumszinten a kerge futás, kereplő (1. tétel) és keresem, kutatom, (hasztalan) üldözöm, siető léptem(mel el nem érem) (3. tétel); és egyetlen arany csend (2. tétel), simuló pille-por és ujja nyoma (3. tétel) megnyilvánulásokkal rokon:

A forgásban
sose vagy együtt
sajátmagaddal:
ő előtted nyargal,
ő mögötted kullog—
mire magadra döbbsz,
már csak az elveszettre,
aki te voltál,
aki te léssz.

Valódi éned
azonos az állandóval,
igazi léted
közös a halállal.

Láthatjuk, hogy akár kis-, akár nagyformákról legyen is szó, egyes verseket és a versek egészét tekintve, egy versen belül és versek kölcsönhatásában is a variáció alapvető kompozíciós technikája Weöres Sándor zenei szerkesztésű versei javarésznél.

Érdekes módon – eltérően a zenétől – Weöres Sándor fúgakompozícióiban (*Fuga*, *Fughetta*) nem a motivikus variációra helyezi a hangsúlyt, hanem a műfaj más jellegzetességeit (fordítások, ellenpont) emeli ki.

5. „Az öregkori zeneszerző”

A Weöres-szakirodalomban találunk arra utaló nyomokat, hogy jelentős váltás érzékelhető az érett és az öregkori alkotások között, hogy Weöres kései költészete még hozhat újat, mást, az eddigiektől eltérő hangot és alkotói módszert.

Lengyel Balázs a *Merülő Saturnus* kötetről írt kritikáját fejezi be ezzel a kérdéssel: „Vajon az öregedés, ez a beláthatatlan lírai téma árnyalja majd át Weöres Sándor nagyszabású kötetét?”²³³ A kérdést átfogalmazva azt kérdezhetnénk, vajon ez a változás hatással van-e a zenei kísérletezésre, a zenei módszer alkalmazására és milyen új irányt jelöl ki a továbbfejlesztéshez?

Kenyeres Zoltán angol nyelvű összefoglaló tanulmányában a *Toccata* című versről írja, hogy ez a költemény olyan, mintha benne egy fuvola hangja szólalna meg nagyzenekari darab elhangzása után.²³⁴ Kenyeres kijelentése valóban feltár valamit abból az ellentétből, ami a két korszakot, az érettet az öregkoritól elválasztja egymástól. A *Toccata* Kenyeres által felismert szólóhangzása zeneileg is igazolt, hiszen a toccatát szinte kizárólag szóló, billentyűs hangszerre írtak.²³⁵ A *Toccata* hangzása mintegy előrevetíti a későbbi kötetek (*Harmincöt vers, Ének a határtalanról*) hangját. Erről a hangról Kenyeres a „fuvolaátirat” metaforával beszél, szerinte Weöres ez utóbbi kötetekben fuvolaátiratokban próbálta közreadni verseit, jóval egyszerűbb, személyes hangon. Ez maga után vonja „összhangzattan és harmónia óhatatlan elszegényedése”-t.²³⁶ Ez a verstermés rövid terjedelmű versekből áll, melyek között szép számmal vannak jelen fragmentumok, törmelék versek. Kenyeres szerint hiányzik a kísérletező kedv is.

Annak ellenére, hogy ezek a Kenyeres Zoltán által is megfigyelt jelenségek valóban jelentkeznek az életmű kései szakaszában, nem feltétlen kell e jeleket hanyatlásnak, sorvadásnak tekinteni. A Weörestől szokatlan új témák, új hang és új hangsúlyok válnak a kései szakasz markáns ismertetőjegyeivé. Tandori Dezső az *Ének a határtalanról* című kötetről gondolkodva kifejti, hogy ez a kötet „visszacsendíti, már a legérettebb eszközök egyszerűsödése által, a korai korszak benső, még nem mindenképp megszólaltatott, de

²³³ LENGYEL Balázs: Weöres Sándor és a *Merülő Saturnus*. In: *Hagyomány és kísérlet*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972, 182.

²³⁴ KENYERES Zoltán: i. m. 53. 'sound of a flute after a great orchestral composition'

²³⁵ Ugyanakkor érzékelhető a versben a toccata szó eredete is a 'toccare'=érinteni szóból. A rövid sorok közvetítik a billentyűk gyors, épphogy csak megérintését, ami által maga a költemény is könnyed, levegős lesz, ami viszont a vers gondolatosságával is összhangban van.

²³⁶ KENYERES Zoltán: Medúza-lebegés. In: Uő: *A lélek fényűzése*. 339.

képzetesen létező hangjait”.²³⁷ Tandori egyenesen az életmű „megújításának”²³⁸ sejtí ezt a kései költői korszakot, melynek fő jellegzetességeit az eszközök „gazdaságosság”-ában²³⁹ és a „csillapult, áttekintő hang”-ban²⁴⁰ véli megragadhatónak. A kötet verseit sorra véve és értelmezve a következő értékelő megjegyzést teszi: „a legnagyobbak közé, hadd kockáztassam meg, Weöres Sándor ezzel az öregkori lírával emelkedik”.²⁴¹

Az utolsó nagyzenekari darabokkal, a *Tizenegyedik* és *Tizenkettedik szimfóniával* lezárul a zenei szerkezetű monumentális sorozatok és zenekari hangzáskísérletek sora. Az *Áthallások* kötetben, mely egyben a változás előtti készülődés, kivárás kötete, alig találunk zenei utalásokat (*Rondo, Antik szonáta, Anton Webern emlékére*).

A kései korszak jellemző jegyei tehát a nagyzenekari hangzást felváltó dallam, inkább dallamcsíra, később improvizációszerű dünnögések, szösszenetek, a fragmentálódás (*Tört részek*). A dallamcsírára, frázisra jó példa lehet a címében is zenei asszociációt keltő, az előadásmódra utaló *Egészen halk* elnevezésű vers: „Rejtett fuvalom épül/ a sötétségbe.” Az improvizáció érzetét keltő rövidke versek kiapadhatatlan forrása a versírás, vagy az öregedés, a közelítő halál tudata, mint például a címében ismét jellegzetes *Dünnögés*:

Már túl az öregség küszöbén
szédülök éveim tetején,
hatvanöt évembe mint kútba
tekintek. Mi lesz, ha lehullva
szétzúgom hajdanom sok kövén?
A múltban nincs veszés, tudom én,
a jelen törí be fejem
s majd a múlt kútjában lesz helyem.

A költő teljesen szakít a sorozatszerű szerkesztéssel, ami eddig alapjaiban jellemezte költészetét és annak zenei jellegét is. A dallam- és szerkezetteremtésben is fő elv marad a variáció, de mindinkább a matematikai szerkezetű variációk, melyekben az absztrahálásra való hajlam, a zenének matematikai elvekre való visszavezetése figyelhető meg. Mindezekből következik, hogy a versek terjedelme drasztikusan összemegy, hiszen ezekkel az új elvekkkel hosszabb terjedelmű művet már nem lehetséges létrehozni. Minden a végső letisztulás felé mutat. Ez abban a tendenciában is tetten érhető, hogy e késői

²³⁷ TANDORI Dezső: *Az „égiről” – a „földit”*. Weöres Sándor újabb költői korszakáról. Kortárs, 1983/6. 910.

²³⁸ Uo.

²³⁹ Uo. 912.

²⁴⁰ Uo. 913.

alkotói szakaszban jelentősen megnő a csendnek mint a léten túli állapot zenéjének szerepe, és az alkotó magányának kifejezőjeként egy olyan szféra felé nyit utat, ahova már nem követhető, de nem is igényli, hogy kövessék.

Teljesen új fejlemény, hogy a versírás mint kényszer jelentkezik, megjelennek a metapoétikus reflexiók, leginkább improvizációszerű vagy töredékes formában, ahogyan erről a csennel kapcsolatban még szólunk.

E harmadik korszak két programadó verse *Az ének árnya* és a *Beethoven emlékére*:

Az ének árnya

A hang kedves nekem
bár megőrizni nem tudom
a veszélyes uton
mellettem futott a folyó
akkor öledben
az örök vándorlást kipihentem
nyugvó kezed alatt
a dal a húrban alszik
míg a fenti s a lenti világok
hallgatásba borulva fülelnek

E központozás nélküli versnek többféle tagolása is elképzelhető, de induljunk ki a vers centrumában összecsendített kontrasztból (akkor – örök), így két sorból álló mondatokat kapunk. Jelen, múlt, jövő és örök e tízsornyi vers ideje, tere a fenti s lenti világok tágassága. Az idő folyását a futó folyó képe is felerősíti („mellettem futott a folyó”). A kezdettől a végig futó időfolyó célja az őt magába fogadó alaktalan tenger/óceán („akkor öledben/ az örök vándorlást kipihentem”). Megcsillan az élet ritmusa, teljessége, célja és az élet feszültsége is. Kontrasztokra (hang – hallgatás, veszélyes – nyugvó, akkor – örök, öled – folyó, vándorlás – kipihentem) épülő dinamikus szerkezetű, mégis halk, visszafogott, fáradt, s a még beteljesületlen ígéretétől feszült végkifejletű költemény. Válsághelyzet megérezkítése („A hang kedves nekem/ bár megőrizni nem tudom”) és az újrakezdés ígérete (az utolsó négy sorban). Az ének árnyát, negatívját, lehetőségét adja a jelen hallgatásában. Így az értelmező is arra figyel, milyen verstermés jöhet még, hogyan, milyen hangzással és módszerrel lehet ezt az átmeneti hiányt feloldani.

²⁴¹ Uo. 917.

Beethoven emlékére

Utolsó vonósnégyesek:
a hangzás hasadékai,
a lélek elvesztette dallamait
és nem kíván többé zenét,
se patak, se madarak hangját
ezentúl, csillagforgások
úgyse hallható énekét,
inkább a mennydörgés
vonulását!

Mindig a csöndet,
ahonnan néma rezgések fakadnak,
másvilági üzenetek,
némák, süketek, kénytelen
hangra fordítani –

A bontatlan
magányban társ dalol, a tökéletes,
az egyetlen és akármennyi,
a sükettségben sincs többé egyedül.

A Beethoven-vers csakúgy, mint a Bartók-vers, ahogy Szigeti Csaba is megállapítja Bartók-versekről szóló tanulmányában, nem „hommage à”, hanem „à propos de” költemény.²⁴² Azaz az emlékezés, felelevenítés látszatát keltve ezek a versek többet árulnak el alkotójukról, mint az emlékezés ürügyét megteremtő zeneszerzőről (vagy más művésztől). A *Beethoven emlékére* című versből első olvasásra is megragadható, hogy Weöres megértette, s jól értette Beethoven kései korszakának zenéjét. Szabolcsi Bence értelmezése szerint:

Akik 1800 táján ezeket a beszélő, ágáló, kinyúló, hadonászó, lelkendező témákat hallották, akiket megütött a Beethoven-adagiók végtelen magánya és megrendültsége, a variációk Bachra emlékeztető, feneketlen változtatókedve, a scherzók vad humora, a táncszerű tételek küklopszi, dühöngő ritmikája: nyomban felismerték, hogy Beethoven nemcsak Mozarthoz, de talán minden régebbi zenéhez képest is mértéktelenebb, nyersebb, görcsösebb és befejezetlenebb. Voltak, akik emiatt elfordultak tőle; de voltak, akik meglátták, hogy egyúttal minden másnál forróbb, intenzívebb, meztelenebb és boldogabb, s ezért ámultan szegődtek a nyomába.²⁴³

A magányos óriás alakjában nemcsak Beethoven, hanem Weörest is megpillantjuk. S utolsó korszakának pontos lenyomatát, még *Az ének árnyánál* is pontosabb megfogalmazását tárja az olvasó elé. Az utolsó korszak termése nem az együtthangzásra, harmóniára épít, sokkal inkább egyrészt a szétforgácsolódás, diszsonáns improvizációk és dallamfoszlányok felé nyit, másrészt a csönd kontrasztjából feltörőt próbálja rögzíteni, ha csak képzeletben is, valójában soha nem realizálva. Egy más dimenzióból szól hozzánk,

²⁴² SZIGETI Csaba: *A „Bartók-vers”*. 2000, 1991/4. 60.

más hangon, mely dimenzióban ő válik saját maga társává és értőjévé, egyedül és társaságban saját meg nem valósított, képzeletbeli zenéivel. A versben mintegy zeneileg értelmezhetőek a szerkezeti egységek végét jelző írásjelek. Az első rész egyre fokozódó intenzitása és dinamikája a szakasz végi felkiáltójelben csúcsosodik ki. A második egység líraibb hangvétellű, lágyabb, halkabb, a semmibe száll végén a gondolatjellel. A harmadik szakasz zárata megerősítő, a véglegességet jelentő ponttal.

A Szabolcsi Bence által Beethoven utolsó korszakáról írt gondolatok túlnyomó többsége egyszersmind Weöres harmadik korszakának is meghatározó jegyei:

Süketsége szinte segítségére van: kevésbé köti a zenei anyag természete, messzebbre lendülhet a kísérletek, újítások, a követelmények, a hallucinációk és látomások világában. [...] A zene élete előről kezdődik, végtelen magasból száll alá, végtelen mélységből szivárog elő, áttörten, alig megfoghatóan, dadogva, gyónásszerűen, túlvilági fényben. [...] itt a „műhely” valóban az alkotófolyamat aprólékos feltárását jelenti, a gondolat keletkezésének, kibomlásának, elhullásának részletes bevallását, közvetlen kitarulkozást, a zenén keresztül az élet műhelyét. Nem szégyenli, hogy küzd a kifejezésért, nem titkolja a vázlatot, az elégtelenséget, nem titkolja, hogy sokszor rögtönzi, sokszor kínlódva faragja a szót, hogy sokszor beéri a jelzéssel, körvonallal; minden pillanatban vallja és hirdeti, hogy gyarló és mindenható, halandó és halhatatlan ember.²⁴⁴

A továbbiakban azt vizsgáljuk meg, milyen új matematikai (absztrahált) formákban jelennek meg Weöres kései költészetében azok a „másvilági üzenetek”, amelyeket „kénytelen hangra fordítani”. Milyen szerkezeteket használ, mennyiben különböznek ezek a szerkezetek érett korszakának műveitől. Hogyan szüremlik be a versekbe egyre erőteljesebben a csönd mint a zene kontrasztja/ nullformája, egy más dimenzió zenéje. S hogyan van mindezekkel összefüggésben a metapoétikus reflexiók sora.

5. 1. A zenei mozgás és a körré zárt szerkezet kérdéséhez

Weöres Sándor zenei költeményeiben számos példáját találjuk az önmagába visszatérő, körré zárt szerkezetnek. (Gondoljunk itt például a korábbi verstermésből származó *Fughettára*, a *Fuga* zárlatára vagy a *Négy korál* második darabjára.) A költő harmadik szakaszában ismét megtalálható ez a szerkesztésmód olyan versekben, mint a *Szieszta*, *Csónakok*, *Variáció*, *Bolero*, *A felső fény*, *Kockajáték*. Ez összefügghet azzal, ahogyan Weöres korábbi kitüntetett mozgásirányaihoz (áradás, lebegés, tűnés, átváltozás)

²⁴³ SZABOLCSI Bence: i. m. 246.

képest fontosabbá válik a forgásra való koncentráció (Égi-földi forgás, Körforgás, Körbe-körbe, Forgó, Cantabile) mint a létrejövés, keletkezés mozgása, ahogy a *Cantabile*-ben írja: „Mindent árnyba és fénybe ránt/ a forgás az egész világon”. Vagy mint az embertől távoli, az ember számára megtapasztalhatatlan világmindenség tökéletes mozgása (*Könyörgés*), vagy csak mint e mozgás érzékeltetése (*Csavarodó, forgó ütemek*). Egyik cím nélküli versében írja Weöres: „A versek kezdete és vége/ Valahonnét összezeng.” Az önmagába visszazáruló, visszatérő szerkezet, mint ahogyan a kör szimbolikája is jelzi, maga az állandó a változóban, a folytonos változás és a változatlanosság egyszerre. John Cage írja a körkörös zeneművekről: „Ez a mozgás mozdulatlan. És talán csak így mozog igazán”.²⁴⁵ Mint ahogy az állandó mozgás is bizonyos monotóniát, a mozgás egyformaságát és „irritáció”-ját²⁴⁶ hozza létre (például a *Tizenegyedik szimfónia* első és negyedik „moto perpetuo” tételében).

A körköröség leginkább a matematikai (és a) variációs technikát alkalmazó verseket jellemzi. Cage gondolatával összecseng Weöres egyik versnyitó metaforája: „Körök, spirálisok,/ a határtalanság perpetuum mobiléi” (*Lossonczy Tamásnak*). Nem szabad tehát figyelmen kívül hagyni azt az alapvető tényt, hogy a zene „azonos valami helyzetváltoztatása”, „mozgása”,²⁴⁷ ezért a versekben is fontos rámutatni a különböző mozgásirányokra, például az ellenmozgásra, körköröségre, lendület és megérkezés viszonyára. Ez utóbbira jó példa a *Zenei futam* című vers:

mert mindent itt kell hagyni
mert minden elhagy egyszer
vígságot csak a perc ad
a múlás vonulását
tarka függöny takarja
de már a másik percben
a rácsodálkozás él
örökre távozóra

A kétszeres felütésben koncentrációban lendületet viszi végig a versen, míg kiforr a gondolat, és lekerekíthetővé válik, eléri végcélját, megérkezik. A zene/ szöveg folyamatjellegét hangsúlyozza ismét a központozás teljes hiánya. Ahogy már erre többször rámutattunk, a zenei versekben rendkívül fontos az írásjelek elhagyása vagy meghatározható, zeneileg is értelmezhető szándékkal való használata.

²⁴⁴ Uo. 244-245.

²⁴⁵ John CAGE: i. m. 63.

²⁴⁶ Uo. 62.

²⁴⁷ UJFALUSSY József: *Az esztétika alapjai és a zene*. 71.

Úgy gondoljuk, Weöres költészetében akár motívumszinten, akár a versek szerkesztettségében ismételt felbukkanó kör, spirál, gömb és kristály mind a rend, rendezettség alakzatai, formái. Végül soron maga a zene is ezt a rendezettségre törekvő mozgást, elvet fejezi ki.

5. 2. Variációk a variációra

Variáció tekintetében is eltér a harmadik szakasz az előző kettőtől. Megjelenik a variáció a variációért elve (*Variáció*), az ujjgyakorlatszerűen űzött fejlesztés és lebontás (*Csónakok*), a szintén edzéseként, gyakorlatként kezelt formai variáció (*Barokk embléma két verzióban*, sormetszet nélküli végrímes tizenkettes és közép- és végrímes felező tizenkettes) és a csak árnyalatokban, jelzésszerűen felvillantott variáció (*Dal három alakban*). Mindkét utóbb említett vers a következménnyel nem járó, díszítő jellegű vagy figurális variációra példa. Nem is annyira variációról van itt szó, mint inkább csak variánsról. A felszínen legalábbis. A *Dal három alakban* c. költemény mélyén, érvel Tandori, „az enyhe változatokkal elébünk kéredzkedő «ugyanaz», mint a természeti világ sohasem azonos azonosságai”²⁴⁸ tárulnak fel. A fenti példákat akár hanyatlásnak, visszafejlődésnek is tekinthetjük. Az alkalmi versek csoportjában (pl. *Csanádi Imrénék*, *Tandori Dezsőnek*, *Oravecz Imrével*) megismétlődnek a korábbi stílusimitációk bravúrjai, de ebben az esetben (ahogy erről még szólni fogunk) mint a saját költészetében meghasonlott, saját termékenységének és ihletének hitében megrendült költő ellenpólusaként, bizonyítva, hogy még mindig képes a költői mesterség különös fogásaira.

A matematikai – zenei variációk (*Mozgó oktaéder-kristály*, *Ellentétek*, *Ünnep*, *Talizmán*, *Variáció*, *Gravitáció*, *Gazdag Erzszi köszöntése*) elsősorban a sorok meghatározott, bizonyos logikai rend szerint elgondolt elrendezésével, helyük megváltoztatásával, új elemekkel való összekapcsolódásával hozzák létre a variációt.²⁴⁹ (Például a *Kockajáték* c. versben is, melyről a *Fughetta* elemzések már szóltunk.)

²⁴⁸ TANDORI Dezső: *A személyiség belső fénye. Weöres Sándor: Ének a határtalanról*. Jelenkor, 1980/10. 926.

²⁴⁹ Vö. „Bata Imre személyes tapasztalatai alapján elmondta, mi volt Weöres Sándor munkamódszere. Igen gyakran darabokra szedte verseit, ciklusait, köteteit és más sorrendbe rendezte. Olyat is csinált, hogy előbb megírta a vers matematikai – zenei képletét, és erre a vázra költötte rá a sorokat.” In: CSERJÉS Katalin: i. m. 17.

A felső fény című költeményben az állandó elem („a felső fénybe ér”) soronkénti elrendezésével nemcsak a felső fénybe érés ritmusát, magát a folyamatot teremti meg az állandó elem folyamatos ismétlésével, egymásra következésével az egymás alá írt három sorban sorkezdő, sorközépi, majd sorzáró pozíciójával, hanem sajátos vizuális mintát is beleszó a vers textúrájába.

Az *Ellentétek* analógiájára íródott *Talizmán* című vers jó példája annak, hogy még ezek a versek sem csupán a pusztá játékösztöntől vezérelve születtek. Azon túl, hogy a *Talizmán* illeszkedik a magyar infinitívusos versek²⁵⁰ vonalába, a variabilitás elvét is teljesen felhasználja, mégpedig úgy, hogy az elemek összes logikai összekapcsolódását megmutatja. A versszakok első két sorában a mindennapi létezés terméketlen egyértelműségére, míg a szakaszok utolsó két sorában a lét termékeny paradoxonszerűségére utal, mely a vers utolsó két sorában csúcsosodik ki: „születek meghalni/ meghalok születni”.

Hagyományos kötött formában, szonettben bontakozik ki az *Ünnep* c. vers matematikai – zenei variációs elrendezése. Felsőronyi elemekből, ezek új kontextusban történő ismétléséből építkezik szigorúan betartva a rímelés szabályait (felsoronként is). Négy kitüntetett szerepű fől sor ismétlődése és elrendezése adja meg a vers (értelmi) vázát is: „a csillagszárnyas éj”, „égen kereng a dal”, „a nap világa kél”, „lenn hárfá peng”. Az éj-nap (idő) és égen-lenn (tér) oppozíciókat oldja fel az ötödik kitüntetett szerepű fől sor: „a szívben ünnepély”, mely a fől sorok elrendezésének logikáját követve az oktáva végén a sor elején, a szextett végén a sor végén az egész szonett lezárásaként szerepel a külső tér – idő dimenzióit bensővé változtatva. A vers kulcsszava, a *dal* kétszer kerül kitüntetett helyzetbe. Először az első szakaszban, ahol nem ismétlődik („Égen kereng a dal”, majd „égen kereng”) vagyis hiányával teremti meg ezt a különös szerepet. Másodszor a harmadik szakaszban, ahol nem rímel semmivel, kihallatszik a sok magas magánhangzó közül (leng – zeng, kél – veszély – zenél). Míg a záró szakaszban a rímelés maradéktalanul megvalósul: peng – reng – dereng, éj – él – ünnepély.

Hasonlóképpen matematikai-logikai-zenei variáció dominál a *Gravitáció* és a *Gazdag Erzsébet köszöntése* című versekben. A *Gravitáció* c. költeményben igen egyszerű sémát kezd el, mely a sorok rendjének változtatásán alapul. Három szakaszon keresztül a körré zárt szerkezet látszik megvalósulni (1234, 2341, 3412). E logika szerint a 4123 sorrendnek kellene következni a negyedik versszakban, de kisiklatja, sőt a harmadik sor

²⁵⁰ SZIGETI Lajos Sándor: „Élni először itt e világon” (Infinitívus és immigráció). In: Uő: *Modern hagyomány*. 72-100.

helyett annak variánsával zárja a verset (2143v): „mintha kristályként csengenének” helyett „mintha kristályként repednének”. Hatásos a vártnak váratlannal való felcserélése, egyben jó példa Weöres meg nem szűnő kreativitására.

Ennek a kombinatorikus, permutált-variált kompozíciós eljárásnak egyik extrém példája lehet a hagyatékban fellelt és a hatvanas évek legvégére datált *Tenger felhő...* kezdetű vers, amely már-már a szeriális kompozíció felé mutat. Szérián, azaz soron a zeneszerző „olyan – korlátolt számú – zenei elemek csoportosítását érti, amelyet szabadon választ ugyan, vagy szabadon választottakból származtat, de azután egy meghatározott kompozitív területre kötelező mintának tekint és alkalmaz. A dodekafonikus technika számára a széria a tizenkét hangnak az a csoportosítása, melyet a komponista tervezett művéhez modellnek, alapformának választott”.²⁵¹ Itt már nem a sorok ismétlésével és variálásával él, hanem a szavak első és második szótagjainak csereberélésével hozza létre az új sort, mintha az egyes szótagok felelnének meg a hangoknak. Természetesen itt sem teljes azonosságról van szó zenei és költészeti alkalmazás közt, hiszen a versben nem tizenkét szótag, hanem csak nyolc van egy sorban. Ezen kívül találunk egy olyan sort, az utolsót, amelyben egy hang, vagyis egy szótag, a második, kétszer fordul elő, s ez ellenkezik a sor szabályával, mely szerint a sorban egy hang csak egyszer fordulhat elő, s addig nem ismétlődhet, amíg az összes hangot egyszer nem szólaltatja meg a szerző. Azonban maga a sor elve, s ahogyan Weöres meglepetésszerűen kombinálja a szótagokat sorokká, nagymértékben hasonló. Íme a vers:

Tenger felhő csillag szántás
csilger fellag szánkő tentás
lagten hőger szánfel csiltás
felcsil szánger hőten lagtás
hőszán tencsil lagger feltás
szánlag felcsil gerten hótás
csilfel laghő tenfel gertás

(Ugyanezt a technikát alkalmazza a *Tizenegyedik szimfónia* első és negyedik tételében is, azzal a különbséggel, hogy ott a hanggal egyenrangú alapegységként szavakat használ. Tulajdonképpen ezt a rövidke verset is a fraktális ismétlődés szervezi.)

A variációs elv groteszk visszavonását is megtaláljuk a kései verstermésben. „*A falramászott fogkefe*” *mintájára* című versben téma és variáció viszonyát dekonstruálja. Az azonosságot variációnak mutatva ássa alá az olvasói elvárást:

²⁵¹ Idézi GÁBOR György: *Ingres hegedűje*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972, 543-544.

„A falramászott fogkefe” mintájára

Kúszik a kés, a sógoré,
az asztal lábán fölfelé.

Más:

Kúszik a kés, a sógoré,
az asztal lábán fölfelé.

Megint más:

Kúszik a kés, a sógoré,
az asztal lábán fölfelé.

Befejezés:

Kúszik a kés, a sógoré,
az asztal lábán fölfelé.

Ugyanezt a módszert alkalmazza *A négy évszak* c. versben, ahol a címben jelzett program értelmében minden szakaszban valami másnak, eltérőnek kellene következni. Ehelyett minden esetben teljesen azonos szakasszal jellemzi a négy különböző témát: „Noha cseles, noha csélcsep,/ mégis csodás ez az évszak,/ túltesz minden vágyon, álmon,/ különb, mint a többi három.”

(Weöres kései variációinak legszebb példáival, mint az *Éji átutazó*, a *Mindannyian* és a *Bolero* című költeményekkel más fejezetekben foglalkozunk, hangsúlyozva a variáció mellett a dallamszerűség, a moduláció és táncszerűség fontosságát az említett versekben.)

5. 3. Változatok a csöndre

5. 3. 1. Szó és csend

Az utolsó szakasz termésének jellegzetes csoportját alkotják az elhallgatáshoz, így a csendhez is kapcsolódó metapoétikus reflexiók, rögtönzések. Az elhallgatástól való félelem az alkotás kényszerét vonja maga után, amikor a szavak a szavakért, hangok a hangokért születnek. A továbbra is teljességre törekvő költő a töredékességtől, az elmondhatatlanságtól való félelemének is hangot ad:

Még annyi mindent elsorolni kéne, [...]

s az elmondásba egyszerre csak egy fér
és még az egynek is csak törmeléke. [...]

a könyvből majdnem minden kimarad
s helyébe lép a foszlány és az álom. (*Még annyi mindent*)

Ugyanez a gondolat fogalmazódik meg az alkotás folyamatának nehézségéről, a kifejezéssel való küzdelemről a *Most, mikor ezt írom* c. műben: „Nagyon keveset tudok érzékeltetni, az égről beszélek, vagy a hullámokról, közben az igazi mondanivaló elmondatlan marad, egyszerűen csak azért, mert nincsenek rá szók, se mondatlehetőségek.”

Az elmondhatatlanságtól való félelem ellentételezéseként a fehér, üres papírlap, a csend magasztosul fel tudatos kompozícióvá, mely magába olvasztja az összes lehetőséget, a végtelen variabilitást is, mindig más és mégis mindig ugyanaz.

Magasztalás

Mennyivel szebb vers az üres papírlap, mint a megírt költemény. Ez is, amit most írok: a papír bepizkolása. Az üres lap nem csak látványnak szebb, szűzebb, fehérebb, mint a teleírt, hanem a világ minden nyelvének, minden bolond és bölcs eszméjének, minden már kimondott és még sose sejtett gondolatának lehetőségét tartalmazza, anélkül, hogy egyetlen betűt is mutatsa.

A szántatlan-vetetlen papírok a lehető legszebb versek, de értékkülönbség nélkül, és elolvasásuknak időtartama semmi.

„A papír fehérsége a világ elérhetetlen, egyszerre tiltó és kihívó teljessége. Egyszerre «tabula rasa», amely még mindent magában foglalhat, és végső tökéletesség, amely máris, nélkülünk mindent magába foglal. A fehér lap így a modern költő számára egyszerre tartalmazza a pascali «végtelen terek» és a baudelaire-i «örvény» szorongását”.²⁵²

Az *Egyszerre terv és megvalósulás* improvizatív játék, vers a versről (mint pl. Lope de Vega *Szonett a szonetről* c. költeménye), a verselési kedv szándékos ébrentartása az elképzelt és megvalósított szöveg egymásutánjában. A verset záró páros rím disszonanciája azonban aláássa a megvalósulás sikerét.

Szeretnék írni most
egy halvány pársorost,
fénylőt, mint ametiszt,
fehéret, mint batiszt,
mingyárt készre írom,
tapad a papíron.
Még két sort záradékul
és minden összebékül.

²⁵² SOMLYÓ György: *Philoktétész sebe*. Budapest: Gondolat, 1980, 233.

A *Fragmentum* és az *Űr* című versek is a képlékeny ötlet, gondolat megkötését, rögzítését, papírhoz tapasztását írják tovább, hasonlóan rövid, töprengésszerű hangvételen. Az *Űr* címűben egyenesen „nyers törekvés”-ként jelenik meg a megvalósítandó verscsíra, oka az ihlet hiánya: „Nem látogat,/ csak tátogat/ ihletem,/ s a hiánya,/ mint körpálya,/ végtelen.” Ennek a hiánynak a terméke Weöres *Négysorosa* és *Kétsorosa*. A *Négysoros* szerint mindegy miről szól a vers, csak legyen, szóljon: „Egy négysorost/ kell írni most,/ mindegy miről,/ hát semmiről.” A *Kétsoros* tanúsága szerint azonban előfordul, amikor már ez sem működtethető: „A betűk csendje/ a papíron.”

Érdekes fordulat, hogy a következő versekben inkább az újbóli rácsodálkozás, a felefedezés, rátalálás öröme dominál. A csüggedtség helyett az alkotáshoz való ragaszkodás, például az *Impromptu c.* versben.

Álmos vagyok s a vers tart ébren,
mi most csöppen tollam hegyéről.
Nem így képzeltem el. Reméltem
valami többet és nagyobbat.
Kapok mindennél meglepőbbet:
a majdnem-semmi gőz-uszályát,
mely égen úszik láthatatlan,
minden világon át az éjben.

Jelen esetben a cím többletként utal a zenei párhuzamra is, hiszen az *impromptu* szóló hangszerre, rendszerint zongorára írt improvizatív mű. Maga az elnevezés valószínűleg arra az ellazult, véletlenszerűség irányította állapotra utal, mely a szerzőt a mű komponálására inspirálta.²⁵³ Mint ahogy a versben olvassuk, a vers szinte a költő akaratától függetlenül „csöppen” a papírra álom és ébrenlét határán, s a végeredmény is épp ilyen képlékeny, leheletszerű, de amit mégis a rácsodálkozás öröme kísér.

A *Metrum c.* mű az *Egyszerre terv és megvalósulás* pozitív újraírása a ritmushoz (metrumhoz), a formához való ragaszkodás és az abban fellelt öröm által:

Tíz sor itt következik,
öltözik nem vetkezik,
vesz magára versformát,
többnyire nem egyformát,
a papíron versforma
röpíti mint vitorla.
Fehér papírtengeren
szálldogáló eleven
szók, mondatok: szálljatok,
viharossá váljatok!

²⁵³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 9, 31.

Az alkotás szükségességét artikulálja *Folytassuk* c. költeményében is: „Folytassuk. Ne kíméljük az üres oldalakat!” Az alkotás folyamatának megfoghatatlanságát, misztériumszerűségét helyezi előtérbe az *Egy versnek lába lóg* kezdetű versében:

Egy versnek lába lóg
és elkapom. Nem ereszttem.
Aztán bontakozik
a törzs is.
Meg a feje,
ki tudja honnan.
Csodálatos,
Hogy sejtelmekből eggyé összeáll.

Weöres utolsó kötetében, a *Kútbanézőben* egymást váltják a két pólust, a hiányt, a kifejezés reménytelenségét és az elhallgatástól való félelemből született alkotáskényszert és a rátalálás lehetőségét megéneklő versek (mint amilyen az épp imént idézett költemény is).

Régóta nem írtam semmit,
írni kéne valamit.
A sírásból meg a sásból meg a sárból meg a sírból
Ha csak tökéletlen töredéket is. (*Szaggatott*)

Pár sort csak mielőtt elalszom.
Lesz-e, akinek ez a kedvenc kézvonása?
A betűk jobban érzik magukat bokrosan,
nem szívesen terjengenek mint a kása. (*A kútba néz valaki*)

Kellene
valami ejtőernyő
a szók közé magasból
aztán hol szerte-
szállni, hol össze-
sűrűsödni
de mindez szárnytalan

Elfelejtettem verset írni.
Pedig vers nélkül
nehéz kibírni.

Mi ez a sok
betű és szótag és szó
és mondat (*Átváltozások*)

Az alkotás folyamatának vissza-visszatérő helyzetjelentései, feltérképezése szoros kapcsolatban állnak az elhallgatástól, az elnémulástól, a csendtől való félelemmel egy

olyan költő esetében, aki termékenysége, rögtönzőkészsége miatt is leginkább az írok, tehát vagyok ok-okozati kapcsolattal határozhatná meg önmagát. Az írás, alkotás létkérdés, és létének egyetlen lehetséges megvalósulása. A csend azonban a fent említettől eltérő jelentésben, szerepben is megjelenik Weöres költészetében.

A Weöres Sándor hagyatékából előkerült *Jó volna még...* kezdetű vers összegzése lehet az elmondottaknak, de a következő témához – csend mint zene, hangzáselem – is kitűnő átvezetést nyújt. A hagyaték verseiből összeállított kötet szerkesztője a vers keletkezési idejét az írás alapján a hatvanas évekre teszi, de gondolatisága akár későbbi keletkezést is sejtethet.

Jó volna még néhány sort írni,
de nem szól. Húrtalan hangszer a papír,
a költő eszköze. Közölje gondolatait?
Sokezer év valamennyi
gondolata sem ér többet, mint a csiszoló-kő.
És én nem gondolkodni, inkább
hangzani szeretnék, de mint a hang-hiány,
a csönd. Nem szólni,
hallgatni. De akkor hol a vers?

Hallgatni szeretnék. De akkor mért vagyok költő?
Nem-lenni szeretnék. De akkor minek élek?
Minek ez a sóvárgás, a nemlét s hallgatás felé,
mikor belőle évmilliók jutnak,
s az élet perzselő parazsa
csak hatvan-nyolcvan évig.

Hogy a tünemény táncoltasson zsarátnokon,
nehéz egy percig is kibírni.

5. 3. 2. Csend és zaj

A legtöbb zene hangból és csöndből is áll, több hangból és kevesebb csöndből természetesen. Szélsőséges esetben, mint például moto perpetuo darabok esetében (amilyen Weöresnél a *Tizenegyedik szimfónia* első és negyedik tétele) csak hangból, Cage elhíresült *4'33''* c. darabjában csak csöndből. Cage kísérlete a csendnek a zenében a hanggal egyenrangú szerepére irányítja a figyelmet. Ezért érdemes a Weöres fenti versében artikulált hang-hiányt, mint elérendő, ideális állapotot zenei szempontból is megvizsgálni.

Csend és zaj szembeállítása több versben fellelhető. A kettő együttese sajátosan modern zenei hangzást hoz létre. Weöres maga is zeneként, kompozíciós eszközként

értelmezi a zajt és a csendet is. *Vas Witteg* című művében mintegy a képzőművészeti readymade zenei megfelelőjeként a talált zajt, zörejt teszi meg kompozíciója esztétikailag telített elemévé: „Zene van-e szebb, mint mikor vasakat visznek az éjszakában hálósobád ablaka alatt, és a vasak csörögve, csörtetve, csörömpölve átvonulnak hallásod területén. Férfiak viszik a síneket, a rudakat, a csöveket, és amily véletlenül érkeztek, ugyanoly véletlenül eltávoznak.” A *Szán megy el az ablakod alatt* c. verssel kapcsolatban már említettük ezt a csöndtől csöndig tartó, erősödő, majd halkuló dinamikát, ahogy (Weöres kifejezésével élve) a hang, zaj átvonul hallásunk területén. Jelen esetben kifejezetten zajzenéről van szó, adott hangjelenségről, mely a külvilág zajaiból és tipikusan nem hagyományos értelemben vett zenei forrásból táplálkozik. Az ilyen zenének általában nincs érzelmi tartalma, s a bruitizmus naturalisztikus zeneként értelmezi. Érdekes azonban, hogy Weöres még ezt a fajta zenét is esztétikailag és érzelmileg is értéktelítettnek gondolja. Ez a fajta zene a hallásra és hallgatóra koncentrált, célja a hallgató teljes figyelmének lekötése (vö. „csörömpölve átvonulnak hallásod területén”).²⁵⁴ (Hasonló forrásból táplálkozik a korábbi, 1952-es *Őszi zápor* c. vers, amelyben az ablakra verődő eső kopogását avatja zenévé, hangutánzással, zenei asszociációkkal erősítve a zenei hatást, a legördülő cseppek („átlátszó gilisztasereg”) mozgását pedig a sorok tördelésével, bizonyos szavak elrendezésével érzékelteti.)

A *Vas Witteg*éhez hasonló hangzásvilág jellemzi a *Szieszta* c. verset, melyben a „parttalan éji csend” jelene és a zaj emléke hoznak létre hasonló dinamikát. Ez a csend azonban nem tökéletes csend, mint ahogy nem is létezhet ilyen. Ez a csend emberi: „A parttalan éji csendben/ csupán a szívemet hallom” – írja Weöres. „A zörejek, amelyeket hall [...] egyben saját fiziológiai létének kísérő zörejei: szívdobogása, vérkeringésének lüktetése, sóhaja, lélegzete, suttogása.”²⁵⁵ Szerencsére a világ zajainak emléke, „a gépkocsik zúgása”, „horgonylánc csikorgása”, „motorok dohogása” sem tudja megzavarni ezt az emberi csendet. Ugyanezt a gondolatot, az emberhez tartozó csend gondolatát találjuk meg a *Változatok a csöndre* című írásban: „A csöndnek micsoda ütemei lüktetnek a vérben! Tagolatlan csönd csak ott létezik, ahol senki sincs. Lehet-e, hogy a holtak hallják a csöndet? Vagy a hajdani nyugtalanok árasztják a nyugalmat és habjaikban úszunk, de

²⁵⁴ Stan GODLOVITCH: i. m. 118.

²⁵⁵ UJFALUSSY József: i. m. 101. (Ugyanitt írja, hogy Bartók Éjszaka zenéiben is ezeket a zörejeket érhetjük tetten.) John CAGE írja: „Voltaképpen akárhogy próbálnánk is csendet teremteni, az lehetetlen.” Igazolásképpen leírja, hogy milyen két, jól elkülöníthető magasságú hangot hallott egy süketszobában. A magas hang az idegrendszer tevékenységéből, a mély a vérkeringésből származott. Konklúzióként megállapítja, hogy ezek a hangok haláláig, de halála után is hallatszani fognak, ezért nem kell aggódni a zene jövőjéért. In: Uő: i. m. 36.

fölfogni nem tudjuk. Csönd van, ahol süketség uralkodik, de az örök csönd kihabzik a süketség alól.”

A nem emberi, túlvilági csönd a csillagok csendje, mely a határtalan, végtelen térhez, az űrhez kötődik: „A csillagok csendjét/ most idehallani/ minden zajon keresztül.” (*Az űr*), „A félig nyitott ablakon/ behajol a szél a szobába,/ a világűr csendje, magánya. [...] Rozsdája/ a lárma.” (*Csend*).

A csend legtöbbször az éjszakához, hűvös nyugalomhoz, az álomhoz kapcsolódik a versekben (pl. *Tört fény, Átmenet, Holnap, Hús, Szieszta*), leginkább pozitív értelemben. Bár olyan példát is találunk, ahol a haláltól való félelem kifejezője, mint az *Éjszakában, pusztaságban* című versben: „Éjszakában, pusztaságban/ szinte háborít a csend,/ nagy rezdületlensége/ váratlan vést jelent.” Ugyanakkor a „meghitt elmúlás”, az elvonultság kísérője is lehet, sőt inkább ez a gyakoribb, mint *A bagoly* című költeményben is:

Amikor beburkol
éj s nyugalom
és a baglyot hallom
a kertfalon:
nem olyan ijesztő
már a halál,
mint a nap észvesztő
forगतagán.
A város élete
távol dobol,
erdei csendembe
is behatol,
ezer utca folyvást
zajjal teli,
a meghitt elmúlást
nem ismeri.

A csend a „bábeli káosszal” ellentétben a csoda forrása (*Sok tünemény*), maga a teltség, teljesség (*Mily telt nyugalom...*). Mind teljesebb átélésével érhető el a legnagyobb adomány, a megvilágosodás (*Csend*):

Próbáltam én is
nyerni a vásár zajában,
de mindig visszahúzott a csend.
Mindent elveszítettem,
csak azt nem,
mit a csend hozott nekem.

A csend, az elnémulás utáni vágy, ez a látszólagos egyszerűsödés vagy eszköztelenedés egyáltalán nem jelent azonban szegényedést. „A csönd a legnagyobb kiáltás,/ a nyugalomban a legcikázóbb révület.” – írja Weöres (*Ami a Rongyszőnyeg II-ből kimaradt*). Lendvai Ernő egy gondolatával kívánjuk ezt alátámasztani, mely szerint a „Bartók-adagiókban minden a végsőkig egyszerűsödik, a legnagyobb beteljesülés – a romantikus mammut-technikával ellentétben – szinte eszköztelenül, rendszerint egy unisono dallammal következik be.”²⁵⁶

²⁵⁶ LENDVAI Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1993, 63-64. Ugyanitt írja, hogy míg az említett unisoso dallam a régebbi zenében elszegényedést

6. Összegzés

A bevezetőben már utaltunk Adorno gondolatára, mely a művészeti ágak határainak elmosódásáról szól. Érdeemes hosszabban idézni az általa felsorolt példákat a művészetek kirottosodására:

Bizonyos zenei technikák kialakulásában nyilvánvalóan festői technikák játszottak szerepet, például az úgynevezett informel vagy éppenséggel a Mondrian-típusú kompozíció. Számos zenemű kottaképe már-már grafikai jellegű. Az ilyen kottakép autonóm grafikai alakzatra emlékeztet, mi több: grafikai lényege bizonyos mértékben önállósul a kompozícióon belül [...]. Sajátosan zenei technikák, köztük a szeriális technika, konstrukciós elvként hatottak a modern prózára, [...], az elbeszélte tartalom háttérbe szorulását kompenzálva. A festészet viszont már nem éri be azzal, hogy a síkfelületre korlátozódjék. Miután korábban lemondott a térbeli távlat illúziójáról, most maga lép ki a térbe [...]. Calder mobiljaiban a plasztika nemcsak imitálja a mozgást, mint tette az impresszionizmus idején; a szobor itt már nem minden ízében nyugalomban lévő alakzatként jelenik meg a néző előtt, hanem az eolhárfa véletlenségi elvét követve legalább partikulárisan szeretne idővé válni. Ezzel szemben a zenemű bizonyos szakaszai, mivel felcserélhetők lettek, vagy szerkezetük instabil, elvesztették időrendjük kötelező jellegét: nem akarnak oksági viszonyokra hasonlítani. A szobrászok sem respektálják a plasztika és az architektúra közötti határvonalat [...]. [...] oly sokféle alakban és makacsul újra meg újra jelentkező jelenségekkel van dolgunk itt, hogy vakok lennénk, ha nem vennénk észre bennük egy markáns tendencia tüneteit. Ezt a tendenciát kell megértenünk, interpretálnunk kell a kirottosodás folyamatát.²⁵⁷

A zene absztraktsága miatt például könnyen modellé vált azon festők számára, akik el akartak távolodni a figuratív ábrázolástól. Az absztrakt festészet kezdeteikor fontos lépés volt a hang vizuális lefordítása, mely a tudományos hullámelméletek hatására lehetővé is vált. Az „ut musica pictura” elv legfőbb megvalósítója a szín, ami a zenei rezonanciákat a láthatóhoz közelíti. Hang és szín közelítése arra ösztönzi a festőket, hogy festményeiket „szín-szimfóniáknak” tekintsék (pl. Frantisek Kupka: *A zongorabillentyűk. A tó* (1909), *Newton-lemezek. Tanulmány kétszínű fűgához* (1912), Kandinszkij: *Fűga* (1914)). A zene kompozíciós rendszere, megkomponáltsága révén is hódít a festők körében, akik mint kombinatorikus modellt használják, ahol a szín a hang, a paletta a zongora és a vászon a partitúra. Ez a zenei szerkezetre alapozott módszer Kandinszkij szerint a festészetet a ritmus, a matematika és az absztrakt konstrukciók felé irányítja (Frantisek Kupka: *Grafikus mobilok lokalizációja I.* (1912-1913), Alexandra Exter: *Színek dinamikája* (1916-1918)). Az a belső meggyőződés vezeti az absztrakt festőit, hogy a képi jelenség az időbelinek részben birtokában van, így átmenet jön létre a térbeli és időbeli művészetek között. A

jelentett (pl. Mozart komikus, buffó figuráknál alkalmazta), Bartóknál a népdal hatására a legfontosabb, „legsűrűbb” mondandó kifejezője lett.

²⁵⁷ Theodor W. ADORNO: i. m. 7.

zene időbelisége a festészetet kimozdítja a statikus keretből a mozgó, dinamikusabb és anyagnélküli formák irányába.²⁵⁸

Az orfizmus (orphism ang., orphisme fr.) a kubista festészet irányzata (Robert és Sonia Delaunay, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Frantisek Kupka). Az irányzat neve Apollinaire-től származik, és egyszerre utal Gauguin technikájára, melynek segítségével színeit „meghangszerelte”, és Orpheusz költészetére. A festészet zenéhez való közelítésében a láthatót elvont színharmóniákba transzponálták. Az egymásra emelt színek körei megteremtik saját ritmusukat, mozgásukat, egy sajátos dinamikát. Ezeket a vibráló színharmóniákat a befogadó szeme látható, hatásában hipnotikus zeneként értelmezi (pl. Francis Picabia: *Udnie*, (1913)).

Zene és irodalom XX. századi találkozására (az előbbieket analógiájára „ut musica poesis”) is találunk számos példát az orális költészet és a hangköltészet köréből. Ezekkel a példákkal már konkrétan Weöreshez is közelítünk, amennyiben számos egyezés fedezhető fel a felsorolt példák és Weöres egyes versei között.

Kurt Schwitters 1922-27 között írt *Ursonate* című „zeneileg tagolt, strukturált, de a költői hangot fölerősítő”²⁵⁹ fonémaversét, szóversét, onomatopoeimáját Moholy-Nagy László nagyon fontos műnek tartotta, s ezt írta róla 1946-ban: „A szavaknak csak annyi helye van a műben, amennyi megvalósulhat belőlük bármelyik nyelven. Értelmi tartományuk nem logikus, hanem érzelmi fonetikus vibrálásuk úgy lengi be a fület, mint a zene”.²⁶⁰ Nagy Pál írja könyvében, hogy az első hangversek Saussure nyelvészeti munkásságával egyidejűek, majd a hangvers újbóli előtérbe kerülése az ötvenes-hatvanas években a konkrét zene keletkezésének idejére esik.²⁶¹

A továbbiakban ismertetett hangköltészeti példák vagy már címükben is, vagy rendezőelvükben használnak fel zenei analógiákat. Francois Dufrene *Kába szavak kantátája* című művének „rendezőelve a következő: egy szótagmatricából indul ki, majd az öt következő szótagon belül azonos hangzású, de eltérő jelentésű szótagot kell produkálnia. Fúga-szerű, homofón szériák jönnek így létre; a homofón szótagok, ha úgy tetszik «rímként» is funkcionálnak, a szöveg szinte önmagát generálja”.²⁶² Bernard Heidsieck műfaja a partitúra-költemény, melynek több, általában négy egyidejű, együttesen elhangzó rétege van. Szövegsorozatokat alkot, használja az indeterminált komponálási módot is,

²⁵⁸ *aux origines de l'abstraction 1800-1914*, Le Petit Journal des grandes expositions No. 385. 3 Novembre 2003 – 22 Février 2004, Musée d'Orsay, Paris

²⁵⁹ NAGY Pál: i. m. 44.

²⁶⁰ Uo.

²⁶¹ Uo. 50.

például a francia értelmező szótár minden betűjénél keresett tíz (számára ismeretlen) szót. Az ezekkel megalkotott szöveg e 260 szó körül „örvénylik, forog. [...] A *Vaduz* is az ismétlés, a permutáció és az örvénylés elvére épül [...]. Mivel a repetitív elemeket a magnetofon is megismétli, olyan (mimikával, gesztusokkal kísért) szöveghullámzás jön létre, mely páratlan a maga nemében és felér egy zenei produkcióval”.²⁶³ Nagy Pál könyvének a hangköltészettel foglalkozó fejezetéből még számos példát felvonultathattunk volna, de így is szembetűnő, hogy Weöres is felhasználta a fent bemutatott lehetőségeket költészetében, a magyar lírában egyedülállót alkotva ezzel.

Weöres zeneiségének lényegét az orfikában látjuk kicsúcsosodni.²⁶⁴ Orpheusz alakjában azonban nemcsak a költőt mint isteni dalnokot, a költészet és zene hatalmának szimbólumát látjuk, aki zenéjével a vadállatokat, a haragvó természetet is lecsendesíti és elbűvöli, hanem inkább (a rilkei értelemben is) az átváltozás kifejeződését. A Weöresre is oly jellemző változást, átváltozást, amely a külsőt bensővé teszi, vagy a végső átváltozást, amely maga a halál, ami azonban nem más, mint az életnek egy másik aspektusa, a feloldódás ebben a másféle létben. Orpheusz történetében Weöres költészetének két meghatározó jellegzetességét fedezhetjük fel, a mítoszt, a mítoszi gondolkodást és a zenét. Úgy gondoljuk, Weöres mítoszparafrazisai, mítoszvariációi beolvashatók a zenei elvbe. A két elv összekapcsolhatóságát Schein Gábor is megemlíti monográfiájában. A mítosz jelentőségét vizsgálva rámutat arra, hogy Weöres számára a mítosz „eredendően dramatikusan jellegű, ami az átváltozás lehetőségét hordozza magában”.²⁶⁵ Majd megállapítja, hogy azok „az elemi szerkezetek, amelyek e szemlélet [a mítoszból kibontható filozófiai gondolat] szerint az ellentéteket végtelenül megismételve és egymásba átfordítva a világ ritmusát alkotják, éppen olyan zenei szerkezetűek, retorikailag pedig a paradoxonok sorozataként épülnek fel, mint az átmenetek univerzumának nyelvi megnyilvánulásai”.²⁶⁶

Az európai kultúrában Orpheusz alakjában inkarnálódik mítosz és zene kapcsolódása, mivel mindkettő a létezésnek olyan alakzatait hozza létre, amely sokkal

²⁶² Uo. 53.

²⁶³ Uo. 60-61.

²⁶⁴ Weöres költői fordulatával, gondolkozásának elmélyülésével KENYERES Zoltán is foglalkozik. In: *Tündérsíp*. 85-96.

²⁶⁵ SCHEIN Gábor: i. m. 50.

²⁶⁶ Uo. 50.

egyetemesebb és istenibb, tökéletesebb, mint a beszéd. A mítoszi gondolkodás egyenértékű a zenei gondolkodással, mindkettő (nemcsak a zenei) érthető, mégis lefordíthatatlan.²⁶⁷

Hamvas Béla a bevezetőben már említett *Orpheusz* című esszéjében értelmezi az orfika mibenlétét. Hamvas szerint az orfikát meghatározni azért nehéz, mert mindenben, amit ezzel a névvel illetnek, egységesség van, és ezt az egyöntetűséget meghatározni nem lehetséges. Ez egy egységes gondolat, amit a görögök „megiszté muzikének, vagyis a legmagasabb zenének neveztek el”.²⁶⁸ Ez az a gondolat és centrum, amelyben a különböző szemléletek (mítoszi, művészeti, tudományos) találkoznak. A zene („kozmosz aiodész”, az éneklő világegyetem²⁶⁹) ennek a rendnek egyik igen kifejező rendszere, megnyilvánulása. Az esszé negyedik, az orfika jellegzetességeit taglaló részét teljes terjedelmében idézzük, mert Weöres költészetének lényegét (habár a szöveg maga konkrétan nem erről szól) ennél érzékletesebben senki nem foglalta össze.

Szellemi, anélkül, hogy azt hangsúlyozná, és anyagi, anélkül, hogy azt előtérbe helyezné. Örömet kelt, anélkül, hogy ez benne külön szándék lenne, és anélkül, hogy a szenvedés mélységeit megérintené. A legkisebb tárgyban meg tudja látni a legnagyobbat, egyetlen kézmozdulatban a bolygók keringését. Az emberbe és a világba épített meg nem változtatható rend, még ha a legszigorúbb is, soha az életet nem sérti, mert nem a kényszer, hanem a szabadság jegyében áll. Művészi anélkül, hogy ez benne külön szándék lenne. Egzakt tudása van, anélkül, hogy azt külön akarná. Amit csinál, azon a szépség bélyege van, de ez azért történik, mert azt emeli ki, ami a dologban a legmélyebb. Mindig arány és összhang, de sohasem a gazdagság és feszültség rovására. Mindig a valóság teljes sokszerűségében, de mindig egységben. Egyéni, de nem önkényes. Egyetemes, de nem közönséges. A rész és egész viszonya számszerű, de nem élettelen, mert a szám benne ritmus. A világban semmi sincs, ami csupán önmaga lenne, mert minden létező jelképe valaminek, ha másnak nem, saját ellentétének és azt magába rejti. Úgy látszik, úgy növekszik, mint a kristály, vagy a fenyő, de minden mozdulata tudatos. Semmi hasznot nem hajt, mégsem lehet megenni nélküle. Ha azt mondja, nincs kevésbé természetes, mint természetesnek lenni, azt gondolja, hogy természetellenesebb, mint természetellenesnek lenni. Derűje komolyságában, és komolysága derűjében van. Amit lát, minden jelkép, megismételhetetlenül egy. Egyetlen cseppben megvalósítani az örökkévalóságot, egyetlen gondolatban a mindentudást, és egyetlen alkotásban a világtéremtés mindenhatóságát. A művész gondolkozó, a gondolkozó művész, mert a gondolat a szellem érzékisége, ahogy az érzékiség a szellem legmélyebb gondolata. A lények testet öltött istenek, ahogy az istenek szellemet öltött lények. Nincs külön lét és élet, nincs külön föld és túlvilág. Az öröklét az élet minden pillanatában jelen van, és minden pillanatban elmúlik, és ez a minden nap újra kezdődő és bevégződő élet örök változása a változatlan és mozdulatlan egyetlen Egy.²⁷⁰

²⁶⁷ Vö. 'Lévi-Strauss contends that "to think mythologically" is to think musically. Wagner has proved the quintessential kinship of myth and musical statement. Among all languages only music "unites the contrary attributes of being both intelligible and untranslatable". It is, moreover, intelligible to all – a fact which makes "the creator of music a being similar to the gods". [...] He [Orpheus] is myth himself and a master of life through his power to create harmony amid the inertness of primal silence or the ferocity of discord (the fierce beasts pause and listen). His presence – order and perception as the condition of the mind when that condition is nearest music – is discernible in Pythagorean doctrine and in Bacon's *Magna Instauratio*; it has the energy of living myth in Rilke and Valéry.' In: George STEINER: *Orpheus With His Myths*: Claude Lévi-Strauss. In: *Uő: Language and Silence*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1979, 259.

²⁶⁸ HAMVAS Béla: i. m. 467.

²⁶⁹ Uo. 487.

²⁷⁰ Uo. 469-470.

Weöres Orpheus-versei a mítosz legfontosabb elemeit emelik ki: Orpheuszt mint énekest, Orpheusz halálát, Orpheusz és Eurydiké történetét. Orpheusz alakján, felismerésén keresztül juthatunk el a megismeréshez, a beavatáshoz, a tiszta lélekhez és szellemhez, ahhoz a bennünk lakó másikhoz, ami e felismerés nélkül belesüpped a zűrzavarba, sötétségbe. Ezt fogalmazza meg Weöres a ciklus nyitó négy sorosában:

Ime a vándor, porlepte énekes, akinek garast hajítsz,
az idegen, a másféle, akit rettegve keresztre vonsz,
önnön benső, igazi arcod, akit nem ismersz,
nélküle tested akollá sötétül, eszméleted ura.

A játszó Orpheus című részben az egész teremtett univerzummal egységet vállaló, abból keletkező és azzal egyesülő, azt magába foglaló dalnok alakját állítja elének:

végignyújtózom a fennsíkon, tárt karjaim
két sziklaormot ölelek; göndör szőke hajamból
kel a nappali fény; a táj lehajló szélein
lábam a távolodó éjbe csügg; mellemből buzog
az égi kút, átizzik bordáim közén.

A parányiban mutatja meg az egészet és az egészben a rész szerepét:

Gyüszüvirág-sűrűben ébredek,
bogárhéj-koponyámban mogyorónyi mennyboltozat,
[...]
Harang, megkondulok, óriás
harmatgömb, csigaház, sás-kard a patak remegő
tört tükrében, villám, mely a hegy szívébe hasít.

Orpheus dala a világot átható és működésbe hozó isteni lehelet („a néma dal hullámain három fonál/ lengeti: szellő, csira és lehelet”) és a szellem tüze („Énekem, a láng,/ robogó, szertenylalló”, valamint: villog, fény, villám).

A megölt Orpheus című versben Orpheus áldozat- és megváltójellege hangsúlyozódik: „Lássatok, én vagyok/ a ti szívetek: vakokért, nyomorultakért/ a halállal elgyűrűzött.” Orpheus, a beavatott, az alvilág titkainak is ismerője, ismeri, mi az igazi valóság, ahol feloldódnak a meghasonlottságok:

Minden vagyok
és semmi vagyok: ó nézzetek rám. Mindenki vagyok
és senki vagyok: kőből és ércből, sok alakban,
rabszolga-keresztben. [...]

Átkozott vagyok és szent vagyok: görnyedj meg előttem.
Poklos vagyok és tisztult vagyok: érints. [...]

Tudatlan vagyok és bölcs vagyok,
ne kérdezz, szótlantul érts. Holt vagyok és élő vagyok,
én a néma tekintet.

Orpheus halálában is örökkön létező, mindig ható, halálában (ahogy énekében is) a természet részévé válik, ezért nem is pusztulhat el termékenysége:

A halál dobja pereg, én forgok a táncban örökre,
az ének, a véremtől termő völgyet teletöltő,
a halál lugasa fonja be titkos örök-életem.

A harmadik egység, *Orpheus, Eurydiké, Hermés*, a pokolraszállás történetét írja újra, ismét az élet és halál közti átmenetre, átváltozásra, a halálbéli újjászületésre koncentrálva. Kettősségekben érzékeljük ezt a köztességet: lelki barlangvilág és alvilági táj, élettelen és éledő, mozdulatlan és eleven, szűzies és termékeny. Hamvas Orpheusz alászállását a lélek katarzisaént értelmezi: „Le kell szállnia az alvilágba saját lelkéért, ahogy Orpheusz leszállt Eurüdikéért, lelkének nehéz és a sötét anyagban elmerült feléért. Ez az orfikus misztérium lényege”.²⁷¹ Erre utalnak a versben az „asszony-alakban lenn fekszem az éjben”, „rám néz férfi-szemem” kifejezések. Orpheus és Eurydiké tehát a lélek két aspektusa, melyet Hermész, a lélekvezető közreműködésével próbálnak meg újra egyesíteni. Érdekes módon Weöres nem a lélekegyesítés sikertelenségét hangsúlyozza. Eurydiké, miután végleg visszaszáll az alvilágba, Orpheus inspirációjává, segítőjévé lesz: „de a por-zuhatag palástja mögött párját vigyázza,/ eláraszt messzi ragyogása, átfonja dalom.”, „De ő, aki rejtve, szüntelen ád, mint pára lebeg,/ illan, mégse tűnik s mire utolérem, egyedül megyek.”

Így kapcsolódik a negyedik vers, *Lebegés a határtalanban*, az előzőhöz. A záróvers újra felidézi, újraálmodja az egész történetet, de most egy külső nézőpontból. Orpheus magányára egy beavatásra váró lélek magánya a válasz. Ahogy Orpheus inspirációja Eurydiké lett, most Orpheus válik inspirációvá a tökéletesedésre váró számára:

Fölém hajol, kinek arca és alakja titok,
láthatatlan szárnyal beborít énekem ura.
[...]

²⁷¹ Uo. 480.

Piheként száll belém, szivemben néki dalolok
a hangot eloltó úrben, mint tenger hala.

Orpheus, aki tökéletesedett és tökéletessé tevő lény, akinek öltözetét istenek készítették, isteni, időtlen, fényt sugárzó alakként jelenik meg a versben.²⁷²

„széthullt a sors, csak az énekes dalol egymaga” – olvassuk a versben. Az orpheuszi költészet, mint Weöresé is, nem személyes, sőt inkább az elszemélytelenedés jellemzi, egy ős-eredeti egyetemes tudat, szellem kifejezője, tiszta költészet, nincs különösebb hagyományos értelemben vett célja sem.

Úgy gondoljuk, Weöres költészetének legfőbb ismertető jegye és újdonsága a zene, a zene révén létrehozott tiszta költészet. Ebbe a zenei alapelvbe illeszkednek az életmű darabjai. Weöres verseinek java részét bizonyos értelemben „kétnyelvűnek”²⁷³ tekintjük, hiszen szó és zene szerves egységet alkotnak, de itt elsősorban nem a szavak hangzására vagy ritmusára kell gondolnunk, bár ezek is természetesen közrejátszanak a zenei minőség megteremtésében, hanem a zene modellálására, a zenei kompozíciós technikák alkalmazására.

A dolgozat egyik újdonsága az lehet, hogy a zenei elvet a legfontosabb szervező elvnek tartva három, jól elhatárolható korszakra bontja Weöres hatalmas lírai életművét, és rámutat e korszakok sajátosságaira. A dolgozat fejezetei is ezt a korszakoló elrendezést követik. Az első, „korai” korszakra az elgondolásához illő zenei megfogalmazás kikísérletezése a jellemző. Az első adekvát zenei kompozíciós technikát a sorozatelvű szerkesztésben találja meg. Második, „érett” korszakára a sorozatelvű szerkesztés megtartása mellett a zenei műfajokat kiteljesítő, szimfonikus hangszerelés válik jellemzővé, míg harmadik, „öregkori” szakaszában az egyszerűsödő, letisztuló szólóhangzás válik meghatározóvá. Az életmű egészére kiterjedő zenei elv leginkább a variáció különböző típusaiban ragadható meg.

Weöres költészetében egyaránt él a népzene, esetenként a keleti zene, de leginkább a nyugati műzene klasszikus műfajaival és kompozíciós technikáival, ugyanakkor a modern zene törekvéseinek alapvető vonásait is mutatja. Kreatívan használja fel az

²⁷² Vö. „Aki saját lelkét a Hadész hatalmából megszabadítja, aki az éjszaka, a sötétség, a bűn, a szenny erőit a fény szenvedélyes akaratával legyőzi, az alkalmas lehet arra, hogy más tévelygőket is a világosság útjára vezessen. És aki Phanész, a világfölötti istenség, a Fény jegyében újjászületett, az még emberi testében és életében is megszabadulhat.” Uo.

²⁷³ 'This use of music, not for outward sonority or tricks of rhythm, but as a model for the actions of the mind within language – as an attendant major language to make the writer's consciousness in some root sense bilingual – is vital to both Kierkegaard and Nietzsche (the latter being, in fact, a musician). Precisely as line

improvizáció, a szándékolt töredékesség, a kollázs, az indeterminált komponálásmód gyakorlatát. Matematikai alapú „zenét szerez”. A csendet és zajt a zenei kompozíció hanggal egyenrangú elemeiként kezeli. A ritmust önálló jelentéssel ruházza fel.

Költészetének ismertető sajátosságai miatt az értelmezőt új módszerek kidolgozására, a recepcióesztétika határainak kiszélesítésére, a művészeteket nem elkülönültségükben, hanem alapvető egységességükben megértő szemlélet alkalmazására ösztönzi.

7. Bibliográfia

- ADORNO, Theodor W.: *A művészet és a művészetek. Irodalmi és zenei tanulmányok.* (Szerk. és ford.): ZOLTAI Dénes. Helikon, 1998.
- aux origines de l'abstraction 1800-1914.* Le Petit Journal des grandes expositions No. 358. 3 Novembre 2003 – 22 Février 2004, Musée d'Orsay, Paris.
- BAHTYIN, M. M.: *A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben.* In: Uő: *A szó az életben és a költészetben.* (Ford.): KÖNCZÖL Csaba. Budapest: Európa Kiadó, 1985. 55-161.
- BATA Imre: *Egy versmodell természetrajza. Weöres Sándor merülő Saturnusának néhány formai vonása.* 1968. In: Uő: *Képek és vonulatok.* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1973. 166-183.
- BATA Imre: *Weöres Sándor közelében.* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1979.
- BATA Imre: *Csak zenét. W. S. tizenegy szimfóniájáról.* In: *Élet és Irodalom*, 1998. december. 18. 12.
- BATA Imre – NEMESKÉRI Erika (szerk.): *Weöres Sándor: Egybegyűjtött levelek I-II.* Budapest: Pesti Szalon – Marfa Mediterrán Könyvkiadó, 1998.
- BÁRDOS László: *Az átmenetiség alakzatai. Nemes Nagy Ágnes két prózaverse.* Kortárs, 1983/6. 983-990.
- BEARDSLEY, Monroe C.: *Vers és zene.* (Ford.): P. MÜLLER Péter. In: KANYÓ Zoltán és SÍKLAKI István (szerk.): *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből.* Budapest: Tankönyvkiadó, 1988. 75-90.
- BECHER, J. R.: *A szonett filozófiája vagy Kis szonett-tan.* In: Uő: *A költészet hatalma.* (Szerk.): PÓK Lajos, (ford.): HAJNAL Gábor és SZÖLLŐSY Klára. Budapest, 1963. 89-121.
- BONYHAI Gábor: *A Szarvas-ének szerkezetelemei.* In: *Kritika*, 1968/1. 29-41.
- BONYHAI Gábor: *Egy festészeti és egy zenei forma imitációja Celan Halálfügájának struktúrájában.* In: *Helikon*, 1968/3-4. 525-543.
- BORI Imre: *A látomások költészete.* In: *Bori Imre huszonöt tanulmánya. A XX. századi magyar irodalomról,* Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1984. 447-495.
- BÓNIS Ferenc (szerk.): *Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés.* Budapest: Püski, 1994.
- BROWN, Calvin S.: *Music and Literature. A Comparison of the Arts.* Athens: The University of Georgia Press, 1963.

- BROWN, Kurt (ed.): *The Measured Word. On Poetry and Science*. Athens: The University of Georgia Press, 2001.
- CAGE, John: *A csend*. (Ford.): WÉBER Kata. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1994.
- CSERJÉS Katalin: *Hét sorból egy verset. Versírási gyakorlat WEÖRES SÁNDOR Fughetta című verse alapján*. In: Uő: *Műelemzési kísérletek, gondolkodás-módszertani gyakorlatok az irodalom és a képzőművészet tárgyköréből*. Szeged: JATEPress, 1999. 11-19.
- CS. GYÍMESI Éva: *Teremtett világ*. Pátria Könyvek, 1992.
- DAHLHAUS, C. – EGGBRECHT, H. H. (szerk.): *Brockhaus – Riemann zenei lexikon I-III*. (A magyar kiadás szerk.): BORONKAY Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1983-1985.
- DOBSZAY László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Editio Musica, 1993. 292-307, 314-316, 324-329.
- DOMOKOS Mátyás (szerk.): *Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezetére*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1990.
- DOMOKOS Mátyás (szerk.): *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993.
- DOMOKOS Mátyás: *A porlepte énekes. Weöres Sándorról*. Budapest: Nap Kiadó, 2002.
- DOMOKOS Mátyás (szerk.): *Öröklét. In memoriam Weöres Sándor*. Budapest: Nap Kiadó, 2003.
- EGRI Péter: *Value and Form. Comparative Literature, Painting and Music*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- EŐSZE László: *Kodály Weöres-kórusai – Weöres Kodály-versei*. In: BÓNIS Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról, és korunkról*. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok, Budapest: Püski, 2001. 159-168.
- FAHLSTRÖM, Susanna: *Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry*. Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Uralica Upsaliensia 32, Uppsala, 1999.
- FARKAS Ferenc: *Elmúlt idők Weöres Sándorral*. Lyukasóra, 1993/9. 10-11.
- FÁBIÁN László: *Lantos – Weöres: Négy korál 2*. In: *Művészet*, 1977/3. 32-33.
- FITTLER Katalin: *Sator Arepo Tenet Opera Rotas or else: Symmetrical Constructions in Webern's Rows ('Reihe')*. In: DARVAS – NAGY (ed.): *Symmetry of Structure – an interdisciplinary symposium, Budapest, 13-19 August 1989. I-II*. Budapest, 1989. I. 145-147.
- FUJAK, Julius: *Notes on the Notion 'Text' and the Being of Musical Work of Art*. In: *Poetics of the Text*. Department of English and American Studies, Faculty of Arts,

- University of Constantine the Philosopher in Nitra, Slovakia, International Literary Conference Proceedings, Nitra, 7-8 June 2002. 227-232.
- GÁRDONYI Zoltán: *Elemző formatan.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1963.
- GODLOVITCH, Stan: *Musical Performance. A philosophical study.* London-New York: Routledge, 1998.
- GONDA János: *Jazz. Történet – elmélet – gyakorlat.* Budapest: Zeneműkiadó, 1979. 400-499.
- GOODMAN, Nelson: *Variations on Variation – or Picasso back to Bach.* In: GOODMAN, Nelson – ELGIN, Catherine Z.: *Reconceptions in Philosophy, and Other Arts and Sciences.* London: Routledge, 1988. 66-82.
- G. SZABÓ László: *Szavakból katedrális.* In: Irodalomtörténet, 1975/3. 670-682.
- HAJDÚ András: *Mégegyszer a „Bóbita” ritmikájáról.* In: Magyar Műhely, 1964/7-8. 44-56.
- HAMVAS Béla: *Orpheusz.* In: DÚL Antal (szerk.): *Hamvas Béla művei. 3. Patmosz 1.* Szombathely: Életünk Szerkesztősége és a Magyar Írók Szövetsége Nyugat-Magyarországi csoportja, 1992. 463-492.
- HANKISS Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971.
- HÉRA Zoltán: *Weöres Sándor szimfóniái.* Népszabadság, 1973. október 14. Vasárnapi melléklet. 7.
- HORVÁTH Kornélia: *Tűhegyen. Versértelmezések a későmodernség magyar lírája köréből.* Budapest: Krónika Nova Kiadó, 1999. 8-30, 77-126.
- HOWAT, Roy: *Debussy, Bartók és a természeti formák.* (Ford.): KOLTAI Ágnes. In: *Spirál a tudományban és művészetben.* Budapest: INTART, 1988. 84-107.
- JAMES, Jamie: *The Music of The Spheres. Music, Science and The Natural Order of The Universe.* New York: Springer-Verlag, 1995.
- KABDEBÓ Lóránt: *Kozmikus bukolika (Weöres Sándor költői világáról).* In: *Versek között.* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1980. 201-217.
- KÁRPÁTI János: *Kelet zenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- KECSKÉS András: *A magyar vers hangzásszerkezete.* OPUS Irodalomelméleti Tanulmányok 8. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.
- KERMODE, Frank (ed.): *Selected Prose of T. S. Eliot.* London: Faber and Faber, 1980.
- KENYERES Zoltán: *Mítosz és játék. Bevezetés Weöres Sándor költészetébe.* In: *Uő: Gondolkodó irodalom.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974. 243-305.

- KENYERES Zoltán: *A lélek fényűzése. III.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 279-371.
- KENYERES Zoltán: *Tündérsíp. Weöres Sándorról.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983.
- KENYERES Zoltán: *Sándor Weöres – Poet of Cosmic Harmony.* In: *The New Hungarian Quarterly*, 1984/93. 38-53.
- KIRBY-SMITH, H. T.: *The Celestial Twins. Poetry and Music Through The Ages.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.
- KOLAGO, Lech: *Paul Celan „Halálfügéja”. A „spirál” az irodalomban.* (Ford.): FITTLER Katalin. In: *Spirál a tudományban és művészetben.* Budapest: INTART, 1988. 108-127.
- KONCSOL László: *Kísérletek és elemzések.* Bratislava: Madách, 1978. 21-36, 45-160.
- KONCSOL László: *Ütemező.* Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, 1990.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő: *Költészet és dialógus.* In: *Literatura*, 1997/3. 256-269.
- LANTOS Gábor: *A szimmetriák világa, a világ szimmetriái.* Budapest-Pécs: Dialóg Campus Kiadó, 2000.
- LATOR László: *Vers, zene, verszene. Weöres Sándor: Valse triste.* In: *Mozgó Világ*, 1996/11. 109-112.
- LÁSZLÓ Zsigmond: *Költészet és zeneiség.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985.
- LENDVAI Ernő: *Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata Profana.* Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1993.
- LENDVAI Ernő: *Szimmetria a zenében.* Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.
- LENGYEL Balázs: *Weöres Sándor és a Merülő Saturnus.* In: *Hagyomány és kísérlet. Elvek és utak.* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1972. 175-182.
- LISSA, Zofia: *Zene és csend. Zeneesztétikai tanulmányok.* (Ford.): SOLTÉSZ Gáspár. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1973.
- MAGYAR Műhely, 1964/7-8. 1964. március 15. (Weöres szám)
- MALLARMÉ, Stéphane: *Kockadobás.* (Ford.): TELLÉR Gyula. Helikon Kiadó, 1985.
- NAGY L. János: *Ismétlések és értelmezések Weöres Sándor verseiben.* Nyelvtudományi Értekezések 143. sz. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996.
- NAGY Pál: *az irodalom új műfajai.* Budapest: ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, 1995.
- PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok és témák az egyetemes és a magyar kultúrából.* Budapest: Balassi Kiadó, 1997.

- PETHŐ Bertalan: *Bartók szellemi sorsa*. In: Uő: *Lét és irodalom (1964-1986)*. Budapest: Platon Könyvkiadó, 2000. 155-169.
- PETHŐ Bertalan: *Vox humana hungarica*. In: Uő: *Lét és irodalom (1964-1986)*. Budapest: Platon Könyvkiadó, 2000. 171-178.
- PETHŐ Bertalan: *Tavirózsa-költőiség*. In: Uő: *Lét és irodalom (1964-1986)*. Budapest: Platon Könyvkiadó, 2000. 141-154.
- PETŐCZ András: *Variáció és médium-art – Jegyzet Weöres Sándorról –*. In: Uő: *A jelbenlétezés méltósága. Írások, 1982-1990*. Budapest: COLOSSEUM, 1990. 163-165.
- PETŐFI S. János: *Kombinatorikus költői nyelvi játékok*. In: Uő: *Szöveg, szövegtan, műelemzés*. Budapest: OPI, 1990. 159-199.
- PETŐFI S. János – BENKES Zsuzsa: *Elkallódni megkerülni. Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben*. Veszprém: Országos Továbbképző, Taneszközfejlesztő és Értékesítő Vállalat, 1992.
- PETŐFI S. János: *A jelentés értelmezéséről és vizsgálatáról. A mondatsemiotikától a szövegszemiotikáig*. Párizs – Bécs – Budapest: Magyar Műhely, 1994.
- POMOGÁTS Béla: *Weöres Sándor: Canzone*. In: Uő: *Versek közléről. Értelmezések és magyarázatok*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1980. 99-112.
- RADNÓTI Sándor: *Egy igen nagy költő. Születésnap laudatio*. In: Uő: *Recrudescunt vulnera*. Budapest: Cserépfalvi kiadása, 1991. 96-111.
- RÓNAY László: *Irodalom és zene kölcsönhatása századunkban*. In: *Szabálytalan arcképek*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982. 311-339.
- SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vols. 1-20*. London: Macmillan Publishers Limited, 1998.
- SCHEIN Gábor: *Weöres Sándor*. Elektra Kiadóház, 2001.
- SCHÖNBERG, Arnold: *A zeneszerzés alapjai*. (Ford.): TALLIÁN Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- SOMLYÓ György: *Philoktétész sebe. Bevezetés a modern költészetbe*. Budapest: Gondolat, 1980. 129-268.
- STEINER, George: *Language and Silence*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1979.
- STEINER, George: *Real Presences*. Chicago: The University of Chicago Press, London: Faber and Faber, 1989.
- STEWART, Ian: *A természet számai. A matematikai képzelet irreális realitása*. Budapest: Kulturtrade Kiadó, 1995.
- SZABOLCSI Bence: *Vers és dallam*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

- SZABOLCSI Bence: *A zene története*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1999.
- SZAJBÉLY Mihály: *Aranyt idéző Weöres Sándor*. In: Holmi, 1995/8. 1083-1092.
- SZÁNTÓ Tibor: *Szó és kép*. Budapest: Pesti Szalon, 1993.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szintaxis, metafora és zeneiség Kassák költeményében*. In: HANKISS Elemér (szerk.): *Formateremtő elvek a költői műalkotásban*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1971. 419-437.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról*. In: Helikon, 1968/3-4. 433-445.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Az átlényegített dal*. In: NÉMETH G. Béla (szerk.): *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszához*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972. 293-358.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A művészi ismétlődés néhány alaptípusa*. In: Literatura, 1974/2. 114-125.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében*. In: HORVÁTH Iván és VERES András (szerk.): *Ismétlődés a művészetben*. OPUS Irodalomelméleti Tanulmányok 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. 77-159.
- SZÉKELY András: *Zenei stílus – zenei forma I*. Budapest: Országos Széchenyi Könyvtár, Könyvtártudományi és Módszertani Központ, 1972.
- SZÉLES Klára: *Van-e értelme a műelemzésnek? Ha van, mi az?* Budapest: Panem-McGraw-Hill, 1996.
- SZEPES Erika: *Hódolat Weöres Sándornak*. In: Uő: *Magyar költő – magyar vers. A mai magyar költészet verstani kisenciklopédiája*. Kecskemét: Tevan Kiadó, 1990. 273-345.
- SZEPES Erika: *A teológia theosza. Weöres Sándor: Az ég-sapkájú ember*. In: Uő: *Olvassunk együtt II. A vers mint alma*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1999. 249-331.
- SZIGETHY Gábor (szerk.): *Weöres Sándor titkai. Károlyi Amy és Weöres Sándor kéziratot verseskönyve 1947-1948*. Cserépfalvi kiadása, 1993.
- SZIGETI Csaba: *A „Bartók-versek” formavilága*. In: Palócföld, 1981/6. 8-9.
- SZIGETI Csaba: *A „Bartók-vers”*. In: 2000, 1991/4. 56-60.
- SZIGETI Csaba: *Az első magyar sestina? Weöres Sándor: A szegény kis üdülőgondnok panasza*. In: Uő: *A hím farkas bőre*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1993. 141-158.
- SZIGETI Lajos Sándor: *A József Attila-i teljességigény. Motívumértelmezések*. Budapest: Magvető Könyvkiadó: 1988. 12-32.
- SZIGETI Lajos Sándor: *Modern hagyomány. Motívumok és költői magatartásformák a huszadik századi magyar irodalomban*. Budapest: Lord Könyvkiadó, 1995.

- SZIGETI Lajos Sándor: „*Hív a halál boleróba*”. *Zenei hangoltság Baka István műveiben*. Különlenyomat az Irodalom- és Művészettörténeti Tanulmányok Studia Historiae Literarum et Artium 3. kötetéből, Szeged, 2001.
- SZILÁGYI Ákos: *A weöresi magatartás*. 1975. In: Uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1984. 114-123.
- SZILÁGYI Ákos: *Az ornamentális lírai személyesség helye Weöres Sándor életművében*. 1980. In: Uő: *Nem vagyok kritikus!* Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1984. 485-672.
- SZTRAVINSZKIJ, Igor: *Életem*. (Ford.): F. CSANAK Dóra. Budapest: Gondolat Könyvkiadó, 1969.
- TAMÁS Attila: *Weöres Sándor*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.
- TANDORI Dezső: *A személyiség belső fénye. Weöres Sándor: Ének a határtalanról*. Jelenkor, 1980/10. 924-93.
- TANDORI Dezső: *Az „égiről” – a „földit”*. *Weöres Sándor újabb költői korszakáról*. Kortárs, 1983/6. 910-917.
- The European English Messenger*. Volume XII/2, Autumn 2003
- TÓKEI Ferenc (szerk. és ford.): *A kínai zene elméletéből*. Argumentum, Orientalisztikai Munkaközösség, 2000.
- TÜSKÉS Tibor: *Weöres-megközelítések. 1968-1973-1976*. In: *Mérték és mű*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1980. 174-194.
- TÜSKÉS Tibor: *Két verskaleidoszkóp*. In: *Triptichon*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1986. 58-67.
- TÜSKÉS Tibor (szerk.): *Weörestől Weöresről*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993.
- TÜSKÉS Tibor: *A határtalan énekese. Írások Weöres Sándorról*. Budapest: Masszi Kiadó, 2003.
- UJFALUSSY József: *A hid-szerkezetek néhány tartalmi kérdése Bartók művészetében*. 1962. In: Uő: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. 92-108.
- UJFALUSSY József: *Zene és valóság*. 1972. In: Uő: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. 150-179.
- UJFALUSSY József: *Az esztétika alapjai és a zene*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1974.
- UJFALUSSY József: „*Moira*” vagy „*Kairosz*”? *Megjegyzések Beethoven V. szimfóniájának értelmezéséhez*. 1979. In: Uő: *Zenéről, esztétikáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. 67-76.
- Újhold-évkönyv 1990/1*. Budapest, 1990.
- VADAI István: *Bóbita*. A Tiszatáj Diákmelléklete, 1999. szeptember, 62. szám

- VAJDA Miklós: *The Poetic World of Sándor Weöres*. In: *The New Hungarian Quarterly*, 1987/107. 43-50.
- VÁRKONYI Nándor: *Weöres Sándor pécsi évei*. In: *Magyar Műhely*, 1964/7-8. 1-24.
- WEINER Leó: *A zenei formák vázlatos ismertetése*. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadóhivatala, 1911.
- WEÖRES Sándor kézírásos könyve*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött írások I-III*. Ötödik, bővített kiadás. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986.
- WEÖRES Sándor: *Kútbanéző*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1987.
- WEÖRES Sándor: *A sebzett föld éneke*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1989.
- WEÖRES Sándor: *Versek a hagyatékból. Egybegyűjtött írások IV*. Budapest: Saxum Könyv Kft, 2000.
- WINN, James Anderson: *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*. New Haven-London: Yale University Press, 1981.