

Papp Ágnes Klára

## „Talán az álmon túli csöndben ébredek”

Weöres Sándor *álmomotívumai*<sup>1</sup>

■ Weöres Sándor életművében az álmomotívumok kivételesen gazdagon burjánzanak: számtalan változatban merülnek fel, minek során újraírja, átértelmezi a világirodalom olyan álmotposzait, mint az „élet álom” vagy épp a halál és az álom azonosítása, az álom és az alkotás rokonítása. Ugyanakkor nem biztos, hogy a kérdés megközelítésében az a legcélravezetőbb módszer, ha az egyes álmomotívumokat és jelentésváltozataikat próbáljuk számba venni és végigkövetni egyes költői korszakaiban. Az álom képi világának versbéli megteremtése ugyanis Weöresnél egy átfogóbb problematika részeként jelenik meg, egy speciális szubjektivitásélmény megformálásának kísérletébe illeszthető be: a szubjektumnak formát adó, individualizáló tudat elvesztése, az énnak a „belső végtelenben” való feloldódása a Weöresre jellemző – az elsősorban Pilinszky, Nemes Nagy költészetében megjelenő tárgyiasságtól merőben eltérő – személytelenségtapasztalat<sup>2</sup> megteremtésének része lesz, szorosan kapcsolódva a költő számára egész életében kihívást jelentő transzcendenciaélmény megragadásának kísérletéhez. Ez a kísérlet mindenekelőtt a nyelvi forma keresését jelenti, hiszen a hagyományos – a művet a költő vallomásként, „kihallgatott monológjaként”<sup>3</sup> színre vivő – versszubjektum hangján lehetetlenné válik e tapasztalat megteremtése, minek következtében a kísérletezés célja épp a költemény forrásának tekintett első személyű én elbizonytalanítása. (E ponton jól érezhető Weöres ars poeticájának és személytelenségélményének szoros összefüggése:<sup>4</sup> az, hogy a szubjektum feloldódása nemcsak téma, hanem a modernség költészetprojektjét kétségbe vonó, beszédmódjának újragondolására, állandó keresésre készítő probléma is, ami éppúgy vezet a filozófiai gyökerek kutatásához, mint a mítoszok és a népdalok világába vagy a vers értelmet felülíró zeneiségével folytatott kísérletekhez – jellemző módon újra meg újra a modernség költészetének határain túlra.) Mi sem bizonyítja jobban azt, hogy Weöresnél az álom kérdésköre szoros

összefüggésben áll a szubjektivitás és transzcendencia sokkal tágabb problematikájával, mint az, hogy az életműben mennyire nehezen határozható meg az álomversek köre. Természetesen szűkíthetnénk a vizsgálat tárgyát azokra a művekre, amelyek egyértelműen exponálják az álom kérdését – csak hogy ezzel épp a hagyományos és kevésbé érdekes versekre fókuszálnánk, miközben kimaradnának olyan alkotások, amelyek a szürreális látomásosság új módozatait hozzák létre. Azok a versek, amelyek nem tárgyukká teszik vagy metaforaként használják fel az álomvilágot, hanem sajátos álombeszédet próbálnak létrehozni: nem az *álmorról*, hanem az *álomból* szólnak.

Miután az álomversek Weöres költői kísérletezésének ilyen kiemelt terepét alkotják, a továbbiakban nem a konkrét motívumok képi világa vagy jelentése mentén fogunk haladni, hanem egyes képalkotó eljárásokból kiindulva a nyelvi útkeresések módozatait próbáljuk számba venni. Noha nem célunk periodizálni az életművet, jól látható, hogy bizonyos kísérletek jellemzően egy-egy korszakra sűrűsödnek. Ilyen a *Medúza* kötettől megjelenő (és aztán az egész életművön végigvonuló) eljárás: az álom, a látomás térként való megképezése; ilyen a *Tűzkút* új verseiben (majd a *Hallgatás tornyában*) az álom – vagy inkább az álmodás – folyamatként való megragadása, sajátos igésítése; ez utóbbi eljárás továbbgondolásának is tekinthetők azok a kísérletek, amelyek e folyamatszűrűségnek a vers zeneisége, ritmusa, kombinatorikája által való megteremtését célozzák meg (Weöres egész életét végigkísérő ritmuskísérletei miatt ez az időben legkevésbé behatárolható típus, ugyanakkor épp az álom és a szubjektivitás megragadásában aránylag későn jelenik meg, lényegében az *Áthallások* kötettől lesz jellemző); míg a kései versekben megfigyelhető – az álom motívumában is – a vallomások beszédmód újramegjelenése, illetve a szubjektivitás feloldásának az első személyű én tapasztalatába való beillesztése (például az álom és az éb-

renlét közti átmenet megragadását célzó szövegekben), ennek következtében a korábbi versekhez képest, ahol az álom inkább látás- és beszédmód volt, itt a mű témájává válása. A fenti típusokból most a legizgalmasabbakkal, a térként és a folyamatként színre vitt álom és látomás kérdéssel, az én és nem-én, a személyes és a személy fölötti viszonyával fogunk foglalkozni.

### „Kinyílik a táj, lehunyódik a táj”

Weöres Sándor költészetével kapcsolatban a térszerkezetek jelentősége és a szubjektum érzékelésével való összefüggése már több ízben felmerült. Horváth Kornélia a *Merülő Saturnusban* megjelent *Keleti elégia*-elemzésében arra mutat rá, hogy a személyiség eltűnése az általa létrehozott vers terében megy végbe, ahol a „bezárt ürességként” megképzett szubjektumot a keletkező szöveg „tölti meg”.<sup>5</sup> Schein Gábor kismonográfiájában a zenei szerkesztés előírta újfajta, nem lineáris, hanem „partitúraszzerű” olvasásmódból eredezteti, amelynek „célja nem valamiféle egységes értelem megalkotása, és annak referenciális biztosítása, hanem a kapcsolódási lehetőségek felszabadításával olyan nyelvi tér létrehozása, ahol nem jelennek meg azok a tényezők, mint például a »lírai én«, a leírható forma és a »szemléletesség« alakzatai, hanem az egész mű önmaga folytonos megújítására és kitágítására törekszik”.<sup>6</sup> Schein gondolatmenete nagyon pontosan írja le az absztrakt térszerkezetek meghatározóvá válásának következményeit, ugyanakkor elsősorban az olvasás számára bejárható nyelvi térként működő szövegről ír, és a térnek, mint metaforizáló tényezőnek, nem tulajdonít különösebb jelentőséget (noha a kettő nem független egymástól). A tér értelemképző jelenőségét legátfogóbban Bartal Mária tárgyalja, Weöres költészetének orfikus vonala, illetve a *Hallgatás tornya* mítoszi hosszúversei kapcsán.<sup>7</sup> A tanulmány mindenekelőtt arra fókuszál, hogy a költő orfikus ihletésű műveiben a (cassireri értelemben vett) mitikus tér mennyiben lesz alapja a mű értelem szerkezetének, összefüggésben a „lírai beszéd alanyának destabilizálásával és személytelenné tételével”.<sup>8</sup> Az álommotívumok vizsgálata azonban jól mutatja, hogy a térnek ez a szubjektivitás elbizonytalanításában játszott szerepe már sokkal korábban, a *Medúza* kötettől megfigyelhető, és nem csak a zenei szerkesztésnek köszönhetően. Sőt, sok tekintetben a bonyolult mítoszi szerkezetek előzményeit láthatjuk ezekben a művekben, ahol a belső világ térként – leggyakrabban város, terem vagy táj tereként<sup>9</sup> – tárul elénk.

A belső világ, az álom térként való megjelenítése – különösen jól érzékelhető ez a *Medúzában* megjelentek,

azaz a korábbiak esetében – épp abban jelent újdonságot, hogy lehetőséget teremt a tudatos és egyértelmű versszubjektum feloldására. Ezek a versek ugyanis a belső világ tapasztalatát nem kívülről, az éber állapot felől próbálják megragadni, hanem ezt a keretet félredobva, a motívumokat szétírva hoznak létre újszerű beszédmódot. Már önmagában ez, a tudatos szubjektivitás által teremtett keret megszüntetése gesztusértékű: a látomás álomnak nevezése ugyanis csak a tudat, az éberrenlét felől lehetséges. A magát „álomnak” tituláló szöveg csak az éber és tudatos szubjektum pozíciójából, hangján beszélhető el. Weöres próbálkozásai többek közt épp ennek a keretnek (tudatos szubjektumnak) a szétrobbantására vonatkoznak – mint már írtam –, arra tesznek kísérletet, hogy ne az *álomról*, hanem az *álomból* beszéljenek: magának az álomnak a terét, hangját teremtve meg. Ez érzékelhető több átmeneti állapotot tükröző műben is, mint például az *Orbis pictusban* megjelent *Álom-vidékek* című három szakaszos költemény esetében, amit – ha a cím nem igazítana el – nem jutna eszünkbe a szűken vett álomversek közé sorolni. Ugyanakkor ezekben a versekben is megfigyelhető, hogy épp a keret hiányának következtében, az egymástól független strófák töredékes, széteső világában elbizonytalanodik a versszubjektum. Mintha a későbbi versekben az álom ábrázolásának meghatározó vonásává váló változékonyság itt az egymást követő, egymástól független látomások váltogatásában teremtődne meg. (Az átmenet egyes késői versek esetében tematizálódik: az *Ének a határtalanról* kötetben megjelent *Fél-alva, Álom, Átmenet* vagy *Imaginárius világ, az Áthallásokból a Külső és belső tér* az álom és éberlét közti határátlépés élményét próbálják rögzíteni. Különösen az első esetében érzékelhető az első személyű éber én fokozatos leépítése, a versírás műben rögzített folyamatának tudatos tevékenységből automatizmussá, látomássá alakulása.<sup>10</sup>)

Ennek a beszédhelyzetnek a létrehozását példászerűen mutatja a *Harmadik szimfónia* első tételének ismétlődő sorpárja: „Kinyílik a táj, / lehunyódik a táj”, ami *belülről* szituálja a költemény látomását azzal, hogy a „kinyílik” és a „lehunyódik” alanyként nem az álmot látót, hanem magát a látomást, az imaginárius teret (tájat) jelöli meg (minek következtében az igék értelme kifordul: nem a külső, hanem a belső tájra „nyílik” a tekintet<sup>11</sup>). Ezzel viszont rámutat ezeknek a kísérleteknek az egyik meghatározó vonására: arra, hogy ezekben a versekben úgy tűnik, mintha a tér teremtené meg a szubjektumot. A látomás szereplője, illetve szereplői lesznek a szubjektivitás elkülönülő és egybeolvadó arcai, ahol a második

személyű megszólított és a harmadik személyű „szereplők” (a „hatalmas”, a „vadász”, a „vad”), de maga a tér is végül azonosulnak:

*Te vagy a vadász és te vagy a vad  
S a pálya is, minden te magad  
madárka sír, madárka örül –  
piros gerendák közül kidagadva  
tág szemmel nézel magadra.*

A kinyílik-lehunydók igék egyszerismind azt is érzékeltek, hogy kimondatlanul jelen van valamilyen, a látomást keretező (forrásnak tekinthető?) álmodó szubjektivitás, amit alátámaszt az aposztrófé által megképezett első személyű hang is, amely a (második és harmadik személy közt létrejövő) azonosulás körén kívül marad, nem olvad bele a látomásba. Ugyanakkor a látomás tere és az első személyű rejtett szubjektivitás egymáshoz való viszonyát, az elsőbbség kérdését eldönthetetlené teszi versbéli felbukkanásuk sorrendje, amely a látomást („Madárka sír, madárka örül, / míg piros gerendái közül / néz a hatalmas”) előbb teremti meg, mint a beszélő hangot megkonstruáló megszólítást („Küldd néki töretlen álmodat...”). Ez a sorrend (ahogy a térben elfoglalt hely, a szemlélődő pozíció is – mint erről még lesz szó) pontosan tükrözi Weöres transzcendenciatapasztalatának eredendő ellentmondásosságát: az egyszerre bennünk lakozó és mégis tőlünk független, saját létünket is megalapozó és mégis általunk teremtett (ld. álom) lény élményét.<sup>12</sup>

Természetesen – épp e kérdésben – a szimfónia három, egymást ellenpontoszó részének egymáshoz való viszonyától nem lehet eltekinteni. Mindhárom tétel utat jár be: az első a megszólítás által feltételezett második személy és a tér által teremtett harmadik személy egybeolvadását (pontosabban harmadik személyek: vadász, vad, hatalmas); a második – az aposztrófé keretén belül maradván – a most, „itt lenn” és az egykor „odafönn” ellentétére épül. Ugyanakkor mindkét részben érintetlen, elkülönült marad a beszélő szubjektum rejtett, első személyű hangja. Annál hangsúlyosabbá válik az utolsó részben felcsendülő első személyű szólam, ami egy harmadik személyű megszólítottat képez meg: „Tűzhabos, bársonyos tereken át / keresem szárnyának pilleporát...”. A keresés<sup>13</sup> (és variációi: „kutatom”, „üldözöm”, majd: „el nem érem”) a cselekvés (és a beszéd) alanyának és tárgyának/céljának térbeli elválasztottságát hangsúlyozza (ahogy a többi ige is: „kérlelem”, „meglátom”), ugyanakkor – az első tételt idéző módon<sup>14</sup> – itt is bekövetkezik az azonosulás:

*Hasztalan üldözöm zajban, csendben,  
Nem érem el soha: itt van bennem,  
Vad futásommal ő űzi magát*

Ezek a sorok azonban nem lezáró pozícióban vannak: a mozgás, az azonosulás és elválasztás játéka tovább folytatódik, az egész szimfóniának, szubjektivitásnak dinamikus, változékony jelleget adva, ahol az egyetlen biztos pont maga a megszólítás gesztusa, „fiktív, diszkurzív eseménye”,<sup>15</sup> ami önmegszólításként éppúgy értelmezhető, mint a Másik megszólításaként (a három tételben egyedül az én–te azonosulás nem megy végbe!). De ha önmegszólításként értelmezzük, akkor is az én grammatikai elkülönöződése történik meg általa.<sup>16</sup> Az „itt van bennem” ugyanakkor teret képez a szubjektivitásból, és visszaul a „kinyílik a táj, lehunydók a táj” külső és belső világot szembeállító térképezésére, mint az egész látomást megalapozó térszerkezetre. Ez a kettősség a harmadik rész tükörpalotájában is leképeződik<sup>17</sup> („Alszik és álmában épít / ablaktalan tükörpalotát”, később „végtelen tükörpalotát”), majd az ötödik versszaknak a „kint” és a „bent” világot szembeállító soraiban, ahol a „bent” fogja megalapozni a külső világ tapasztalatát:

*szivemben szövöget  
napokat, éjeket,  
a kinti sokszínű szőnyeget  
benn szövö mind,  
bennem szőtt szőnyegen  
odakinn keresem,  
míg ezer mintája szüntelen  
körbe kering.*

És itt megint bizonytalanná válik az eredet, a forrás kérdése: a beszélő (a zárótételben első személyre változó), megalapozónak látszó *hangot* (ez a szólam zárja az egész szimfóniát), az általa elbeszélte keresést ugyanis itt megelőzi a keresés *helye* (a „bennem szőtt szőnyeg”, ahogy korábban – kevésbé szembetűnő módon – a tükörpalota is), ezeket viszont a megszólított, a keresett harmadik személy teremtő tevékenysége hozza létre („álmában épít ... tükörpalotát”, „a kinti sokszínű szőnyeget / benn szövö” [kiemelések tőlem: P. Á. K.]). Ez a teremtő cselekvés azonban „bennem”, „szivemben” zajlik: a kör bezárult, az utolsó tétel, ahogy a mű egésze is, kint és bent, első, második és harmadik személy, beszélő és megszólított között lezáratlan átalakulásokat, mozgást éreztet:<sup>18</sup> „ezer mintája szüntelen körbe kering”.<sup>19</sup>

Ennek a legteljesebben a *Harmadik szimfóniában* felépített imaginárius világnak a térkompozíciója, szubjektumpozíciói, attribútumai más negyvenes években született költeményekben is felbukkannak, függetlenül attól, hogy táj, város vagy belső tér képét ölti magára a „belső végtelen”. Legjobban ez az *Elysium* kötetbeli *Atlantisban* érzékelhető (különösen az első két részében), ahol szintén egyrészt a megszólítás, másrészt a látomás, a belső tér teremt alakokat: „Névtelen vagy te [...], ki emlékemben fekszel [...], s kiról azt se tudom: más vagy-e? vagy én vagyok?”, „Benn mélyen a csarnok mélyén, / a király!”, „Sokszor végigmentem a termeken, / én lelke” (kiemelések tőlem – P. Á. K.). A mű – az előbb elemzethez hasonlóan – a belső teret létrehozó első személyű hang, a második személyű megszólított és a harmadik személyben megjelenő megközelíthetetlen „király”, majd „fény” hármasságára van komponálva. Ez a belső világot, teret belakó – általa teremtett, egyszersmind azt teremtő – három szólam mindkét műben a három nyelvtani személy képében jelenik meg, ugyanakkor eltérő „neveket”, „szerepeket” vesz fel (hatalmas, vadász, vad; az *Atlantisban* a harmadik személy király, a második személy női attribútumokat kap, ami átírja az én és a te viszonyát stb.). Ugyanakkor, változékonyságuk<sup>20</sup> ellenére a tetteikben megnyilvánuló attribútumaik és ennek következtében viszonyuk hasonló: az Én a másikat elérni akaró, céltudatos, a másakra irányuló cselekvést gyakorol (megszólító, kereső, üldöző); a Te folyamatos, de nem célra irányuló mozgást végez (jellemző a körkörös mozgás: „Kereplőként üzöd körbe magad”, illetve az ezzel egyenértékű futás, repülés, libbenés, az *Atlantisban* a táncolás), és – ami sokat elárul a folyamatos mozgás értelméről – álmodik, épít, sző, azaz alkot, világot teremt. Ezzel szemben a harmadik személy létmódja teljesen passzív, a jelenlétben, a szemlélésben illetve a remélt megszólításban nyilatkozik meg. Ugyanakkor a belső térnek ő is alakja (teremtője vagy teremtettje), a térbeli elhelyezése (*fenn*, „a gerendák közül”, „távol” vagy „benn, mélyen, a csarnok mélyén”) a távolságát, az elérhetetlenségét fejezi ki – a belső végtelenben jelenlévő transzcendens leképezéseként. Ezek az attribútumok minden esetben a térrel való kapcsolat viszonylatában képződnek meg: az alakok topográfiai elhelyezkedése, egymáshoz való térbeli viszonya, illetve az elsősorban mozgásként leképezett cselekvése (vagy annak hiánya) jellemzi őket. Ezek a szövegek az azonosság és elkülönöződés játékában léteznek: nemcsak a versek témájában (ld. „Te vagy a vadász és te vagy a vad”, „nem érem el soha: itt van bennem”, „kiról azt se tudom: más vagy-e? vagy én vagyok?”), hanem a szövegek egymásba fonódásában is.<sup>21</sup>

De nemcsak a grammatikai személyekhez kapcsolódnak attribútummá váló jellemzők, hanem a térhez is. Már az is beszédes, hogy az utóbb elemzett mű az *Atlantis* ciklus része, ami az elsüllyedt városként azonosítja az így megképzett belső teret: ez pedig a térként ábrázolt álmovilág egy másik visszatérő attribútumára hívja fel a figyelmet, a mélység képzetére (ami itt egyszersmind a feledésbe merülés, a múlt képévé válik).<sup>22</sup> Hasonlóképpen visszatérő motívumpár a fény és sötétség, mozgás és mozdulatlanság, változékonyság és üresség, behatároltság és határtalanság (sokszor a fenttel és a lenttel kapcsolódva), amit mind a *Harmadik szimfónia* valamennyi tétele különféle variációkban, mind *A víz alatti város*, mind az *Atlantis* második része a jelen és múlt (az egykori étellel szembeállított halál) színre vitelében használ fel: „Többé nem tudok végigmenni a termeken, / ó vakító, tudd meg, ürességben járok.”

#### „százarcú, forgó áradat”

A *Harmadik szimfónia* azonban azért is jó példa, mert csírájában már magában hordozza az álmot, a belső világ ábrázolásának később meghatározóvá váló eljárásait is: a mozgás- és folyamatszerűséget, a motivikus kombinatorikát, ami szintén a változékonyság, dinamikusság tapasztalatát közvetíti. Megkockáztatható az a kijelentés, hogy épp ez a változékonyság, megragadhatatlanságélmény az, ami a látomás terének a mű világát meghatározó elemévé tétele után az álmot folyamatként érzékelése felé viszi Weöres kísérleteit. A *Harmadik szimfónián* kívül is számos vers a kétféle (a térből és a tevékenységből kiinduló) metaforizáció közti átmenetet mutatja. Kézenfekvő példa a *Negyedik szimfónia* (*Hódolat Arany Jánosnak*) első tétele, amely a megidézett költő álmaként láttatja költői világának áradó képeit, miközben magát az alkotást teremtő álmot (az egymást váltogató látomásokat) a tenger hullámzó mozgásaként írja le.<sup>23</sup> De jól követhető ez az átmenet a *Hatodik szimfónia* zárótételét képező *Az állandó a változóban* című versben is.<sup>24</sup> A mű Weöres szimfóniáinál meglepő módon áttekinthetően négy szakaszra épül: (1) a külső világ, (2) a belső világ, (3) a kettő „egymásba önzölése”, majd ezt a szimmetrikus szerkezetet bontja meg az utolsó strófa (4), ami egy a belső világnál is mélyebben rejlő, belső és mégis elérhetetlen, személytelen, de az embert megszólító teret tételhez hasonlóan a „király”, a „hatalmas” figurája által közvetített transzcendenciaélményhez.

Most azonban nem annyira a vers értelemszerkezete, hanem a – felépítésből is láthatóan – térként megkonstruált belső világ megalkotása érdekel. A második versszak leírása a térként elképzelt imaginárius világ jellemző mo-

tívumaiból épül: a behatároltság és határtalanság, a változékonyság, megragadhatatlanság leírásából. Ugyanakkor az előbb csak a képek váltakozásában érzékelhető dinamizmus egyszer csak felbukkan a képeken belül is, és a belső tér jellemzésében a mozgás, az igei jelleg egyre meghatározóbb lesz: „s az emlékek híg vázai szállanak, / s a csodák üveges lényei suhannak”, „mind varázsosán keletkező, csapongó, eltűnő” (kiemelések tőlem – P. Á. K.). A negyedik versszak beszédmódja (de még metrikája is) ezt folytatva teljesen átalakul, a képek változékonyságának dinamizmusa teljesen áthatja:

örvénylik a láng, parttalanul forog  
az eleven tűz, az ezerszemű,  
párába borult paripák dobognak,  
megvillan tajtékos tomporuk,  
áthallik érc-patáik csattogása,  
füled mellett süvít a híg elem,  
bőrödet érinti a végtelen  
és sistereg és hártát nővel  
mint jégtől az olvadt acél.  
Szólit – vagy képzeled?<sup>25</sup>

A szöveg lendületességét nemcsak a mozgást jelentő igék tükrözik, hanem egyrészt az érzéki fény és hanghatások is (az utóbbi a hangutánzó, hangulatfestő szavak mellett a hangzósság keresésében is megmutatkozik), másrészt a folyékonyság, illetve a halmazállapot-változás: a mozgáson kívül a folyamatos átalakulást érzékeltető szavak (pára, tajték, híg, olvadt, sistereg, hártát nővel). Ugyanakkor megfigyelhető itt is az álmot, a belső világot történekként leképező versek azon tulajdonsága, hogy jellemzően a cél nélküli, sokszor végtelen, ritmikus, körkörös mozgást<sup>26</sup> (itt: örvénylik, forog) asszociálják. A cél nélküli mozgás képzetének fontos az idővonatkozása: a végtelen ismétlődés élményét tükrözik ezek az igék, ahogy a folyékonyság is az állandó alakulás állapotát. A Weöres költészetében visszatérő „örök változás” időtapasztalata<sup>27</sup> nyilatkozik meg bennük: ez van jelen a mozgás és a mozdulatlanság oximoronjában („mozdulatlanul akarok táncolni”, *Két zsoldár*; „a nem-változás ágyában mozdul világos és sötét”, „Kívül az idő siklásán, mozdulatlan orsó pörög, / [...] kívül a tettek tuskéin, cselekvés nélkül működünk, / túl a lehető párkányán, bogozunk mozdulatlanul.” *Hatodik szimfónia: Teremtés*; „lábai mozdulatlanok s gyorsak, mint az évszakok sora”, *Lebegés a határtalanban* – kiemelések tőlem: P. Á. K.); a hullámváz és a tenger képében; a ritmus, az ütem megalapozó élményének tematizálásában, meg-

személyesítésében (*A ütem istennője*), a tánc akár motívus, akár ritmikus élményének megteremtésében.

Az előbbi idézet kapcsán külön érdemes felhívni a figyelmet az „eleven” és az „ezerszemű” jelzőkre („az eleven tűz, az ezerszemű”), mert mindkettő Weöres belsővilág-értelmezésének egy-egy meghatározó vonására mutat rá. Az „eleven” magába foglalja mindazt, ami az imaginárius világ leképezésében szubjektumszemléleti szempontból végbemenő folyamatot generálja Weöres költészetében a lírai alany víziójaként tematizált (passzív, tárgyként megjelenő) álom toposzának lebontásától a belülről megteremtett, a látomás tereként megalkotott álomképeken át a folyamatként, mozgásként érzékeltetett álom élményéig. Az „eleven” egyfelől a változékonyságot és aktivitást, teremtőerőt foglalja magában, ami részben a verbális jellegben, részben a kifejezés animisztikusságában, illetve a ritmus dinamizmusában jelenik meg, másfelől az álomnak az étellel, a létezéssel való azonosítását. Ez az eleven, méghozzá cél nélküli, folyamatos mozgás a cselekvés elsőbbségét, mondhatni megalapozó voltát fejezi ki a cselekvővel szemben; ha az álmot a lét metaforájának tekintjük, akkor a létezés elsőbbségét a létezővel szemben (hasonlóan transzcendencia bennünk élő tapasztalatát az álom terének az álmodóval szembeni elsőbbségével leképező korábbi versekhez). Ezt támasztja alá az is, hogy a cselekvés, a történet elsőbbsége, megalapozó volta, nem csak a (jellemzően a *Hallgatás tornyában* megjelenő) álomversekben figyelhető meg. Már a *Medúzabeli Két zsoldár* sokat idézett „tánc volnék, mely önmagát lejt” vagy a *Töredék*, „Ajkam, fogsorom elpusztul; de nem hal meg az én nevétem! / homlokom, szemem kiapad; de nem hal meg az én sírássom!” soraiban ott rejlik. Aforisztikus megfogalmazásával találkozhatunk többek közt *A teljesség felé* lapjain: „A sokféle keletkező és pusztuló: az élet. Az örök egymásután, melynek minden alakzat csak egy-egy állomása: ez a létezés” (*A létezés*), „Szállj le önmagad mélyére, mint egy kútba; s ahogy a tárolt kút mélyén megtalálsz a talajvizet: változó egyéniséged alatt megtalálsz a változatlan léte-zést.” (*Az alap-réteg*).<sup>28</sup> Megjelenik a Weöres-versek azon jellemző fogásában, hogy a szubjektumot mint „álmodottat” vagy „gondoltat”, azaz grammatikai értelemben szenvedőt jelenítik meg: „Isten öröktől fogva gondol téged” (*Prae-existentia*).<sup>29</sup> Az örök létezésnek a mulandó létezővel szembeni elsőbbségét tükrözi az örök változás előbb említett időtapasztalata is. Az ezt a létélményt mitológiai köntösbe öltöztető, antik kardalokat idéző *A teremtés* Moiráinak dalában (de alakjukban is) ez szólal meg: „gáttalan teljességünkben nem-mozgók, osztatlanok, / lenn léte-zökké osztódva küzdünk a teljesség felé.”

A Moirákban megszemélyesülő „létezőkké osztódó” lét élménye összefügg *Az állandó a változóban* másik kiemelt jelzőjével, az „ezerszeművel”. A sokaság, a nyüzsgés és a szaporaság, illetve termékenység egyik eddig nem említett, de szintén ismétlődő motívuma nem annyira a belső világ megjelenítésének (bár ilyen példa is található), mint inkább a mitológiai ihletésű verseknek. Az élet nyüzsgő áradata (*Az egyesülésben: „Száz szív, egy fényben – mekkora nász / az emberi nap foganása! / egy vőlegény, ara száz meg száz”*) jellemző módon a teremtést mint nászt,<sup>30</sup> illetve az ősanját<sup>31</sup> megjelenítő versekben tér vissza. A cselekvés, a történés elsőbbsége ugyanis nemcsak a változékonyságon, elevevényen keresztül kapcsolódik az élet, a lét szubjektumot megelőző tapasztalatához, hanem sokkal (szó szerint) testközelibb módon is, amennyiben az egyént, a személyes létet a nemzés-születés-nász és halál egymást váltogató örök ritmusába szövődő szálként érzékeli ez a léttapasztalat. Itt kapcsolódik Weöres verseinek térszerkezetében és a cselekvés elsőbbségét érzékeltető verbális metaforizációjában megnyilvánuló szubjektumszemlélet költészetének karneváli látásmódjához. A karnevalizáció, illetve a groteszk népi nevetés motívumai ugyanis az egyénnel szemben a folyamatosan változó élet elsőbbségének felszabadító tapasztalatából táplálkoznak: „A groteszk ábrázolás a jelenségeket változásuk, még lezáratlan metamorfózisuk, haláluk és születésük, növekedésük és keletkezésük állapotában mutatja be. Az idővel, a változékonysággal való kapcsolat minden groteszk ábrázolás konstitutív, meghatározó mozzanata. Másik, ezzel összefüggő [...] vonása az ambivalencia: a groteszk ábrázolás valamilyen formában mindig tartalmazza [...] a változás mindkét pólusát: a régit és az újat, az elhalót és az éppen születőt, a metamorfózis kezdetét és végpontját.”<sup>32</sup> A szövéis képét nem véletlenül említetem, hiszen (mondhatni Babits metaforájának – „az élet gyenge szál, amellyel szőnek” – továbbgondolásaként) többször is (nem csak a *Harmadik szimfónia* már idézett részében) előfordul a lét mint szöttes – a létező mint szál képe Weöresnél: „Nem nyughatsz addig, se halva, se élve, / míg át nem szöttes árnyad és színed / a szerelem végtelen szöttesébe” (*Post-existentia*). A létnek ez a karneváli értelmezése nemcsak az „ezerszemű” jelzőt magyarázza az *Atlantisban*, hanem azt is, hogy miért írja Weöres a mélyben meglelt áramló teljességről azt, hogy „eleven, hullámzó szerelem” (kiemelés tőlem – P. Á. K.), ami ezek szerint éppúgy lehet isteni szeretet, mint teremtő nász. A mitológiai és az álomversek közös forrása pontosan ez: a teremtmények egyesüléséből, születéséből és halálából szövődő létben feloldódó egyéni élet gondolata. Ami az

egyén és álma felől az álomnak a nem-személyes belső tereket megnyitó, illetve mozgó, alakuló voltában mutatkozik meg, az a mitológiai létértelmezésben az egyénnek a kollektív létezésből származását és abba való visszatérését jelenti, a szubjektumnak mint időleges, mulandó konstrukciónak a megjelenítését a lét egészében. (A már idézett *A teremtésben*: „mind, mely a Korlátlan csúcán bontatlan-egy, nem változó, / az Egymásután völgyében százcú, forgó áradat”). A létezés – mint örökké változó, ezerfelé osztódó egység – elsőbbségének pedig nemcsak misztikus sejtelmét, vízióját vonja magával e világlátás, hanem karneváli, testi felfogását is: a születés-nász/fogantatás-születés végtelen ritmusában – szöttesében, hullámzásában vagy táncában – való részvételét.<sup>33</sup>

#### JEGYZETEK

- 1 A tanulmány részlet a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen *Álmodó ember* címen 2015. április 17–18-án rendezett nemzetközi konferencián elhangzott előadásból.
- 2 Weöres költészetének személytelensége a befogadástörténet visszatérő kérdése. Kenyeres Zoltán: *Tündérsíp*. Bp., Szépirodalmi, 1983., 95., 130–132; A kérdés recepciójának összefoglalását (és továbbgondolását) lásd: Horváth Kornélia: *A Kettő és az Egy*. = Uő: *Túhegyen*. Bp., Krónika Nova, 1999, 93–94. Az újabb értelmezések közül ld. még: Ács Pál: *Két világ határán: Az utolsó fordulat előzményei Weöres Sándor költészetében = A magyar irodalom történeti*. Szerk.: Szegedi-Maszák Mihály – Veres András, Bp., 2007, Gondolat, 614–615. A Weöres-féle személytelenség egyik forrásának részletes hatástörténeti elemzését adja: Bartal Mária: *Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében = Uő: Át-hangzások*. Bp.–Pozsony, Kalligram, 2014, 150–182.
- 3 John Stuart Mill Northrop Frye által idézett, széles körben hivatkozott meghatározása a lírai költészetről. Northrop FRYE: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József, Bp., Helikon, 1998, 210.
- 4 „Ő volt az, aki a magyar irodalomban elsőként és mindmáig legradikálisabban alakított ki egy olyan költészetpoétikát, amelyben a versek nem egy akarattal, vágyakkal rendelkező személyt állítanak a világról alkotott nyelvi koncepciók középpontjába, hanem magát az érzékelést, a történeti korok és kultúrák játékát, valamint a nyelv zeneiségét, ami megelőzi a gondolatilag megragadható tartalmakat.” Schein Gábor: *Weöres Sándor*. Bp., Elektra Kiadóház, 2001, 6.
- 5 Horváth Kornélia: i. m. 35.
- 6 Schein: i. m. 54–55.
- 7 Bartal Mária: i. m. 160–171 és 228–234.

- 8 Uo. 202.
- 9 A teljesség igénye nélkül: városként jelenik meg a belső világ *A víz alatti város*, a *Metropolis*, a *Dalok NaConxypanból*, az *Imaginárius világ* című versekben; tájként a *Harmadik szimfónia* első tételében, az *Ötödik szimfónia Öröm* című részében, *Az állandó a változóban* és az *Álom-vidékek* című versekben, az *Ének a határtalanról* kötetben megjelent *Álomban*; belső térként a *Harmadik szimfónia* harmadik tételében, az *Atlantisban*, a *Holtak holdjában* vagy a *Bútorok, holmik* című versben, ami éppúgy értelmezhető leírás-ként, mint látomás-ként.
- 10 A vers részletes elemzését ld. Papp Ágnes Klára: „*Tánc volnék, mely önmagát lejtí*” Weöres Sándor én-verseiről, Napkút, 2013. október, 55–64.
- 11 Hasonló eljárással él a *Grádicsok éneke* második része: „Koponya: cella. / Kinn zárt / benn végtelen // Nyitott szem / ködbe hűnyt, / Csukott szem / befelé tárt”. Vagy kevésbé evidens módon *A benső végtelen*: „Kitárul arcod utcahossza / a népes elmén átvezet...”. A motívum mindkét műben, a fentihez hasonlóan a belső világ térként való megteremtését alapozza meg.
- 12 Egy Hornyik Miklósnak adott interjújában a költő a következőképpen ragadja meg ennek a paradox tapasztalatnak a lényegét: „Tétel nélküli hit ez, amelyik még azt sem tartalmazza, hogy Isten van. Istent mint teremtőt ismerjük, mint a létnek, a *van*-nak a forrását. Ellentmondást érzek abban az állításban, hogy „Isten van”, ha egyszer a *van* öbelőle ered. Ha azt mondjuk „Isten van”, ezzel őt is a létezők közé soroljuk [...] a létezők fölé pedig egy létkategóriát emelünk, ami ezáltal Isten fölött áll. Ha tehát azt mondjuk „Isten van” tulajdonképp két istenünk van: Isten és a fölötté álló létkategória.” *Egyedül mindenkivel*. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai, szerk.: Domokos Mátyás, Szépirodalmi, 1995, 99.
- 13 A helyváltoztatás motívumainak (keresés, vándorlás) jelentőségét az életműben – többek közt a *Harmadik szimfóniában* – Kenyeres Zoltán is kiemeli. Kenyeres: i. m. 140., 153–154.
- 14 Az első tételben is megtalálható az azonosuláshoz kapcsolva a keresés (illetve a kereső és keresett elválasztottsága): „míg magad vagy a vadász, meg a vad, / nem szünhet kergetés futásod”. Csak itt nem az én és az ő, hanem a te és az ő azonosulása megy végbe (ugyanakkor mindkét esetben a megszólítás két feléről van szó!).
- 15 Vö. „Az aposztrófé nem reprezentációja egy eseménynek; ha működik, akkor megteremt egy fiktív, diszkurzív eseményt” Jonathan Culler: *Aposztrófé*. Ford. Széles Csongor, Bp., Helikon, 2000/3., 387.
- 16 Németh G. Béla az önmegszólítás alapján azt tartja, hogy a beszélő „mintegy tárgyiasítva, elvonatkoztatva szemléli a [saját] személyiséget, mintegy felülről és kívülről”. Németh G. Béla: *Az önmegszólító verstípusról = Uő: 7 kísérlet a kései József Attiláról*. Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 115.
- 17 A tükörmotívum hasonló használatát lásd például az *Elysium* kötetben megjelent *Felhőkben*: „Úsznak a felhők és szemközt a tükörfelhők; s aki szemléli: koponyája alatt a természet szemközt úszik a gondolattal.”
- 18 Amire itt nem volt alkalom kitérni: a vers motívikus felépítése hasonló ismétlődő, variálódó, alapvetően zenei szerkesztést teremt. Erről részletesen ld.: Tamás Attila: *Weöres Sándor*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1978, 79–87; Radnóti Sándor: *Egy igen nagy költő = Magyar Orpheus, Weöres Sándor emlékezetére*. Szerk.: Domokos Mátyás, Bp., Szépirodalmi, 1990, 517–518.
- 19 A *Harmadik szimfóniát* is tartalmazó *Medúza* kötet idejéből származik több olyan dokumentum is, amely a zeneiséggel folytatott kísérletet hasonlóképpen az elszemélytelenítés körében értelmezi, mint Weöres Várkonyi Nándorhoz írott 1943-as levele: „Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok, mint a zeneműben a fő- és melléktémák, keringenek, anélkül, hogy konkrétá válnának, az intuíció fokán maradvá.” Várkonyi Nándor: *A kozmikus költő = Magyar Orpheus*. I. m. 129.
- 20 Mondhatni a változékonyság maga az egyik alaptulajdonságuk. Ez az *Atlantis* utolsó részében a metamorfózisok sorozatában explicit módon megjelenik: „...bozót vagy, ember vagy, angyal vagy...”.
- 21 E szubjektum- és térszerkezetet rendkívüli egyszerűséggel képezi le az *Orbis pictus*beli *Vetített tünemények*:  
*Életed tarka pergő kép a leplen,  
 A főszemély is, a néző is te vagy;  
 A lámpa kigyúl, a kép tovalebbrben,  
 Hogy fényben felocsúdj, vagy felriadj.*  
 Itt ugyanakkor – ebből is származik a megfogalmazás egyszerűsége – csak kép, csak tér, csak téma a szubjektumnak ez a belső megosztottsága; a szólamok szervezését nem hatja át.
- 22 Ld. még: *A víz alatti város*: „Majd e várost is levettem, hogy semmi se maradjon. / Hadd ússzék múltam mélyén”; a már említett *Álom-vidékek*: „Tengermélyi kertben...”; az első *Rongyszőnyeg* sorozat 42. darabja: „Két szemem / még álomtól hináros - / Mélybe lenn / éled a kusza város.”; *Az állandó a változóban*: „Mélyebben, mint a gond fészke szivedben / [...] a világ eresztékei ragyognak”, vagy egy korai példa, amely az egyértelmű első személy keretébe helyezi a belső világ mélységének képzetét: „Akár mély kútba, hulltam önmagamba” – *Levél Füst Milánnak*.
- 23 Hullámok, hullámok lengedezve szállnak, tükrei kékségnek, öblei homálynak,

- csigázva, gyöngyözve, bukdosva rogyásig,  
elalél az egyik, iramlík a másik -
- 24 A *hatodik szimfóniával* nagyjából egy időben született *Mahruh veszése* esetében Kenyeres Zoltán szintén az eltérő beszédmódokat, stílusokat és műfajokat váltogató strófák, illetve az ellenétes princípiumok változtatása által keltett dinamikusság benyomását emeli ki. Kenyeres: i. m. 140.
- 25 Kiemelések tőlem: P. Á. K.
- 26 A *Hallgatás tornya* kötetben megjelent új költeményekből: az *Ötödik szimfóniában*: hullámszik, inog, táncol (*Álmok*); *Az özönvíz*: forgás, örvény, forog, *Hatodik szimfónia*: orsó, pörög, forgó áradat, tánc, árad, fodrozódik (*A teremtés*), örvénylik, forog, hullámszó (*Az állandó a változóban*); forogtag tajtékzik, apaszt és áraszt, örvény (*Tünemények tengere*); a *Megölt Orpheus*: „forgok a táncban örökre”; *Lebegés a határtalanban*: lengedezem, kavargva-szökellve, lüktetés, hullámok, lebeg.  
De már az *Atlantisban*: „Dalomra forog a táncod”; a *Negyedik szimfónia* első részében (a már idézett részleten kívül): örvény, fodrosul, imbolygás, lebegve.
- 27 Kenyeres: i. m. 96.  
Bartal Mária a *Médeiának* az örök változást hirdető Hérakleitosz-mottója („Ugyanúgy bennünk az élő és halott, éber és alvó, ifjú és öreg. Mert az innen átérve azzá, az átérve ezé változik. A halhatatlan halandó, a halandó halhatatlan, az éli ennek halálát, az halja ennek életét.”) kapcsán ír a motívum, illetve az ellentétek egységében való gondolkodás egyik forrásáról: a Sziget-kör, és ezen belül is elsősorban Hamvas Hérakleitosz-értelmezésének Weöresre gyakorolt hatásáról. Bartal: i. m. 183–190.
- 28 Ez utóbbiban ugyanakkor – mint Weöresnek ebben a korszakában, a negyvenes évek közepén jellemző – e léttapasztalat térként, a személyiség mélyére hatolásként, *határtolt* és *határtalan* ellentéteként jelenik meg. Emellett az aforisztikus beszédmódnak köszönhetően ez a létérzékelés nem válik formaalkotó tényezővé, hanem a tudatos, kinyilatkoztató szólamnak alárendelődő téma lesz.  
A személyiség mélyén rejülő személytelen létezés gondolatában (ld. még *Az isten*, *A halálról*, *Az elmosódó határok*) pedig éppúgy jelen van a már említett, Hamvas közvetítette Hérakleitosz-hatás, mint az ellentétek egységében. (Vö.: „A modern európai ember végre elérkezett Hérakleitosz igazságához: a lélekvilág határtalanságának felismeréséhez.” Hamvas Béla: *A pszichológia értéke és válsága*, [http://www.arsnaturae.hu/folyoirat\\_3-4/hamvas\\_pszichologia](http://www.arsnaturae.hu/folyoirat_3-4/hamvas_pszichologia), letöltés ideje: 2015. augusztus 14.)
- 29 Ld. még: „Álmodtad, hogy nincs testem, se lelkem,/csak te magad gondoltál ki engem, / kép vagyok csak és tied örökre,/magad varrtál fehér függönyödre” (*Rongyszőnyeg* I. 24.); „minket gondol a folyó” (*Forróövi motívumok* 4.).
- 30 *Az egyesülés*, *Az ősidő*, *A holnap születése*, *Az áradatok hatalma* (az „Álom az ösvilágról” alcímű *Stonhenge* ciklusból).
- 31 Ld.: *Az óriásnőstény*, *Az ósanya szól ivadékaikhoz*, de van egy hasonló rész a *Médeia* 3. szakaszában, és a *Minotaurusban* is (ahol Pasiphae testesíti meg).
- 32 Mihail Bahtyin: *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Ford. Könczöl Csaba, Bp., Osiris, 2002, 34.  
A kérdésről részletesen ld.: Papp Ágnes Klára: Grotteszk test- és szubjektumfelfogás Weöres Sándor költészetében. *Literatura*, 2012/4., 354–361; PAPP Ágnes Klára: Weöres Sándor karneváli motívumai. *Jelenkor*, Pécs, 2013. július-augusztus, 790–800.
- 33 Mutatják ezt azok a versek, amelyek a személyes élet, az egyén szempontjából beszélnek el ezt a történetet, mindelelőtt az *Internus* ciklus darabjai, a *Naplórészletek* vagy az *Élet végén* és a *Toccata*. Ezekre az első személyű, a valamósos szubjektivitás hangján megszólaló versekre (pl. „Érdektelen vagyok magamnak”, *Oldódó jelenlét*; „Átböviskoltam teljes életem...”, *Az élet végén*; „Ahogy öregszem, / érzem:...”, *Toccata*) egyaránt jellemző a nyüggként érzékelt élet, illetve test motívuma („Végtelen unom szüntelen / zártságomat egy férfi-testben”; *Nocturnum*; „Aki voltam, csak fuldokló tetem”, *Önarckép kutyával*), gyakran a test groteszk megjelenítésével párosulva. Ezzel párhuzamosan pedig az egyéni lét megnyitása valami más, több, személytelen létezés felé: legyen az a történelem és a történelem előtti világ (a *Toccátában* – jellemző, hogy itt is a család, az ősök jelentik az átmenetet az egész természeti létezésben való feloldódáshoz) vagy az én, a test kötöttségéből való kilépés (főleg az *Internus* verseiben, például: „Míg él s lőt-fut, halott vagyok, / s ha ő nincs, megszabadulok”, *Nocturnum*). Ez utóbbi ciklus egy darabjának (a *Nocturnum*nak) elemzését a benne megjelenő testkoncepció és az ezzel kapcsolatos létértelmezés szempontjából ld.: Papp Ágnes Klára: Grotteszk test- és szubjektumfelfogás...