

Somlyó György

„A SONETTO MUSÁJA”

(Az 1991. karácsonyi könyvvásárra megjelent SZONETT, ARANYKULCS című világirodalmi szonettantológia [Orpheusz könyvek] utószavában megemlíttem, hogy „többféle, technikai, anyagi, időbeli körülmény összjátéka folytán” a kötet elejéről kimaradt a tervezett, „a szonett formaalkotását és történetét tárgyaló bevezető tanulmány”. E tanulmány rövidített változatának itteni közlése ezt a hiányt kívánja, amennyire lehet, pótolni. Kérem a Holmi minden olyan olvasóját, akinek birtokában van az antológia, vagy netán ezután kívánja birtokába venni, iktassa be a saját példányába, mellékleként, ezt a közleményt: ott van az igazi helye.)

Abban a szonett minden (jobb) kutatója (és ilyenek szinte minden európai irodalomban számosan vannak, a magyar irodalomtudomány sajnálatos kivételével) megegyezik, hogy a szonett egyedülálló és egyben központi szerepet játszik az európai líra egészében, az egyetlen olyan lírai műformaként, amely minden nemzeti költészetben megjelenik, és folyamatosan, vagy előbb-utóbb, vagy egyik-másik korszakban meghatározó jelentőségre tesz szert. Az egységes európai kultúra valóságos lírai imágójaként. Érdemes volna egy szonettkartográfusnak megrajzolnia e műforma történeti és politikai, hegy- és vízrajzi térképét, ahogy a földrész legdélibb csücskén fakadva az újkor hajnalán, először a latin burkából éppen kibomlófélben lévő új, „sl” nyelven, fölfelé húzódik a nyelv északibb tájékaira, s már itt, a „stílnovisták” körében eljutva első csúcspontjára; majd új nyelvet is keresve magának, átfordul az ibér félszigetre, hogy három nyelvet is meghódítson; innen visszafordulva a nagy francia reneszánsz szonettáradat következik, mely átkelve a Csatornán, szinte egyidejűleg az angol költészet egyik legnagyobb korszakát veszi szinte kizárólagos birtokába. Visszatérve megint a kontinensre, a német barokk felvirágzása következik, mely kisebb mértékben Németalföldre is kihat, sőt szórványként felhúzódik a skandináv és balti nyelvek tavai és fjordjai közé, egészen Izlandig. Közben megrezdítve néhány elszigetelt hang erejéig az első szláv nyelvterületet, a lengyelt is. Hogy a XVIII. századtól kezdve minden irányba kiterjedve, a többi szláv nyelv hazáját is bekebelezzve, a finnugorokat is egymás után megkísértse, a magyaron kezdve a finnt és az észtet is. Közben, már a XVI. században átkel az Óceánon, megkapaszkodik a spanyol Mexikó és a portugál Brazília költészetének szinte már kezdő lépéseiben, s onnan szétágazik az egész latin-amerikai földrészen. Végül az észak-amerikai költészet fejlődésében is elérkezik a maga ideje. A XX. században aztán, a „vers válsága”, a modern líra szabadvers-hívó környezetében szinte az egyetlen kötött formává válik, amely nem teret vesz, hanem újra tért hódít, beépítve az új verselés- és lírai persona-váltás szerkezeti elemeit is a maga mindazonáltal tovább megőrzött lényegébe. A szonett történeti hegy- és vízrajza maga is olyan homogén képrendszert alkothatna, mint akár egy szonett tömör versképe, mely, mint egy mágikus ábra, mindig egyetlen rápillantásra megidézi önmagát.

Joggal egyeznek meg hát fontosságának már-már apologetikus kiemelésében szinte mindazok, akik behatóbban foglalkoztak vele. Abban, hogy a szonett „a költészet alapformája”, „a legmagasabb rendű költői műfaj, olyan forma, melyben minden idők és minden nép költészete szinte túlszárnyalta és felülmúlta önmagát” (J. R. Becher); hogy „a műköltészet esz-

ményi formája” (Pongs világirodalmi lexikona); hogy „*mintegy kiválasztja és elvegyíti* (»*emphasise and eptomise*») minden lírai költszet ismétlő jellegét” (Sandra L. Bermann); hogy a lírai költészet „*alapvető formakérdésének paradigmája*” (A. von Bormann); hogy „*minden bizonnyal nemcsak a legismertebb, de a legelterjedtebb versformája is a világirodalomnak*” (az egyetlen rendszeres magyar világirodalmi VERSTAN szerint, 1981); hogy „*a formák értelme és az értelem formája... vele a gondolkodás éneken megvalósult képmása állt elő*” (Hugo Friedrich). S legfőképpen Jacob Burckhardtnak, a reneszánsz egyik legnagyobb kutatójának sommázata tapint rá a velejére: szerinte „*a szonett gondolat és érzelem oly általános érvényű ötvözete, amelyhez hasonlóval semmilyen más modern nemzet költészete nem rendelkezik*” (ti. az olaszon kívül, amely megteremtette).

*

Boileau, a XVII. század közepe táján, mikor a szonett éppen visszahúzódóban volt, nyugat-európai csúcspontján már túlfordult, a keleti régiókba még csak szórványosan szívrággott be, mégis azt írta kifoghatatlan ARS POETICÁ-ja V/93. alexandrinusában:

„Egy hibátlan szonett felér egy hosszú Verssel.”

S ugyanő egyenesen Apollónnak tulajdonítja a szonett feltalálását. Vagyis isteni (és, persze, szükségképpen antik) eredettel ruházza fel.

A szonett mint műforma egyedülálló titkán révedezve, ezzel a boileau-i játékkal tovább eljátszva, azt az egyébként okadatolhatatlan felfogást kezdtem táplálni magamban, hogy a szonett tizennégy sorának kialakulásában az apollói lant, a *lúra* hét húrjának is szerepe lehet, illetve, hogy az antik líra hangszerének és fogantatásának e mitikus száma és emblémája ugyanabból a titkos aszimmetrikus összhangigényből származhat. Annál is inkább, mert hasonló „archetipikus” szerkezetek rejtett jelenlétét már régebben is keresték a szonett bonthatatlan aszimmetrikus alakzatában. Mindezekelőtt a *sectio aurea* vagy *divina proportione* képe merült fel, ez ugyancsak antik előzményekből levont, de mindenestül reneszánsz felfedezés, mely olyasféle termékeny félreértéssel, mint később a klasszikus dráma hármasesége, utánpótlás képében merőben új fejleményeket kezdeményező felfedezésként, az újkori képző-, illetve drámai művészet egyik nemtője lett.

„...tündöklő égi négyrét,
Te isteni arány arany szabálya!”

dicsőíti majd (természetesen szonettben) a XX. században Rafael Alberti a reneszánsz festészet és szobrászat e fő-fő művészettudományi paraméterét (egyébként névrokonaként annak a tudós Leon Battista Albertinek, aki fél évezrede ennek az „isten arány” első felfedezője volt). És a szonettből kihallani, hogy a költő ezt a szabályt a maga művében és műve nemtőjében, magában a szonettformában is megtestesítve érzi.

Az antik mitológia szerint a költő-héroszok egyike (méghozzá az építész), Amphión lantszavára épültek fel Théba *hétkapujú* falai, és hét fia és hét lánya (mint egy kettős lant húrjai) veszett, „*pallant*” el az isten szeszűje folytán.

További analógiaként, szinte elkerülhetetlen, hogy fel ne tűnjön a 7-es, valamint a 2x7-es és a 14-es szám meghatározó szerepe a Bibliában. Méghozzá az Ó- és az Újszövetség egy-egy döntő fontosságú helyén. Az ember özönvíz utáni, mintegy „másod”-

születése mindenestül a 7 és a 2×7 jegyében megy végbe. Az Úr *hetednapra* időzíti Noé és a megmentendők számára az özönvíz beköszöntét. Mondván Noénak: „*minden tiszta állatból hetet-hetet végy be, hímeket és nőstényt... az égi madarakból hetet-hetet... mert hét nap elmúlván esőt bocsátok a földre...*”. És *hetednapra* nyugszik meg a Bárka. S mikor az első hírhozóként kibocsátott galamb visszatér, Noé „*vára még aztán hét napot*”, és aztán megint „*hét napot vára*”, míg kibocsátotta a következőt. S ezek után *hét napra* rá nyitotta ki végleg a Bárka ajtaját. Még kevésbé szabadulhat az „analógia démonától”, aki az első Evangélium – a Mátéé – első fejezetét olvasni kezdi: „*Jézus származása, ki Ábrahám fiának, Dávidnak a fia...*”, és eljut a 17. versig:

„*Annak okáért az egész nemzetiség, Ábrahámtól fogva Dávidig, tizennégy nemzetiség. És Dávidtól fogva a babiloni fogságba való vitélkezésig tizennégy nemzetiség, és a babiloni fogságba való viteltől fogva a Krisztusig tizennégy nemzetiség.*”

Ha ehhez hozzágondoljuk (anélkül, hogy e számunkra ismeretlen terület dolgaiba illetéktelenül bele akarnánk kontárkodni) ennek a számnak a modern matematikában kiemelkedő szerepét (3^{14} ; 10^{14}), akkor megkockáztatható, hogy a szonett kultúránk hármasként generálódva, a zsidó-keresztény, az antik és a reneszánsztól a modern fizikáig ívelő újkori (s a mindegyik mélyén lappangó mágikus és misztikus) tapasztalatok ritka egységének tömör „képlete”.

A szonettben a szám és a költészet e kapcsolata olyan kivételes módon demonstrálódik, hogy az *egészét* meghatározó 14-es számig (néhány kivétellel) valamilyen osztásban *minden szám* szerkezeti jelentőséget és jelentést kap.

Joggal állapítja meg Hugo Friedrich, hogy „*a szonett hosszú élettartamát nem magyarázhatja más, csak ha felismerjük benne a költészet és a számok párbeszédének alapformáját*”.

S Baudelaire, örökös örvénye szélén, nem a lények és a számok felbonthatatlan kettőségét érzi-e?

Ezt a bár már régi, de néki titokzatosan új, minden versalakok között szuverénül egyedülállót, sőt mindjárt ennek Múzsáját szólítja – s egyben szólaltatja is – meg Kazinczy, mikor nem győz azzal hivatkozni, hogy ő az első, aki ezt az immár fél évezredes, ám rendíthetetlen ifjúságú nimfát vagy delnőt megtanította a magyar szóra, s idecsalogatta egyenesen a Bodrog partjára, arra a dombra, amelyet ő a Szép halmának nevezett el. A SONETTO MUSÁJA nem az első szonettje. Az elsőt, AZ ÉN BOLDOGÍTÓM-at saját állítása szerint már 1804-ben írta, de csak öt év múlva, 1809 tavaszi hónapjaiban küldi szét barátainak. Mindegyik levele úttörésének mámoros dicsőségétől hangos. Berzsenytől nem kevesebbet vár el ezért, mint „*venni tömjénedet, ha azt arra érdemesnek fogod lelni*”. Kis Jánosnak pedig kereken kijelenti azt, amiben – úgy látszik – legfőbb dicsőségét látja, hogy „*szonettet magyarul soha nem írt még senki*”. Holott tudnia kellene, hogy Faludi Ferenc évtizedekkel előbb publikált már egyet, és leveleiből kitetszik, hogy Csokonai 1794-ben írt AZ ESZTENDŐ NÉGY SZAKASZÁ-t ismeri is. Még Virág Benedek öt szonettjéről is lehetett tudomása, melyek szintén előbb készültek, bár csak később jelentek meg, összegyűjtött munkáiban. Igaz, hogy Kazinczy mégsem rosszhiszeműen hirdette a maga elsőségét; inkább rosszul informáltan. Ő a szonettet (bár azt írja, Ausoniából csalogatta át Múzsáját) főként a közelebbi német mintákból ismerte, a német szonett XVIII. század közepi új, romantikus szakaszának kortársa és tanítványa volt. Ugyanúgy, mint Schlegel szonett-tana és a szonettéről szóló szonettje, ő sem ismer el mást „*hiteles szonett*”-nek, csak azt, amelyikben:

„Két rímnek mondom: térjen vissza négyyszer
 S megosztva szedem egyforma sorokba,
 Hogy kettőt kettő itt s ott egybefogva
 Kettős kórusban zengjen lebegéssel.” (Stb.)
 (Hajnal Gábor fordítása.)

Csakhogy Kazinczy nem tudta, hogy a szonettforma formai szigorúsága – bár mindig meg kell lennie – nem egyirányú. Már a szonett születése után egy századdal (1332-ben) Antonio da Tempo SUMMA ARTIS RITHMICI című traktátusában az olasz szonettnek nem kevesebb, mint tizenhat különböző „art”-jét, válfaját sorolja fel, méghozzá számos alfajjal egyetemben. Faludi Ferenc a PIPADAL-t – nemhiába teszi oda alcímül – valóban „olasz Sonetto formára” komponálta. Az olasz szonett egyik formájára, amelyet a fent említett traktátus – és azt követően az irodalomtörténet – *sonetto rinterzatónak* nevez, s amely az endecasillabót (a tizenegyes sort) *settenariókkal* (hetesekkel) változtatja.

Faludinak, tudtommal, a Nyugat első nemzedékének oly nagy reményű s oly fiatalon pályájaszaktat irodalomtörténész, Király György szolgáltató először igazságot, „a magyar költészet tavaszi virágaiból” kötött „koszorújának” (antológiájának) utószavában, 1921-ben. Érdemes hosszabban idézni. „A kötetet – írja – Faludinak egy szonettje vezet be; szonettnek még kissé esetlen és félszeg, de nevezetes nemcsak azért, mert első fecskéje irodalmunkban ennek a sajátos nyugati versformának, hanem azért is, mert jellemzőnek tartottuk a kor egész költészetére. A magyar irodalom, mely eddig szinte kizárólag a klasszikus és bibliai minták után indult, most ismerkedik meg először behatóbban a tulajdonképpeni nyugati műfajokkal, az olasz, francia, angol és német irodalom jellemző alkotásaival. Irodalmunk ekkor emelkedik ki eddigi elzárt provincializmusából, szűk látókörű deákos műveltségéből és lép szorosabb érintkezésbe a modern világirodalommal.”

De ha Faludi Ferencnek igazság szolgáltatik (Kazinczy rovására), akkor, paradox módon, Kazinczynak is igazságot kell szolgáltatnunk. Mert ha ténylegesen nem is ő írta az „első” magyar nyelvű szonettet, igazából ő hívta fel (akkori) irodalmunk egészének figyelmét a szonettre, azzal az irodalomszervezői zsenialitással, amellyel csak ő rendelkezett, s azzal az érzéssel is, amivel jobban sejtette meg a magyar irodalom további fejlődésének, hogy a legmaibb (és legmeguntabb) neologizmussal mondjuk (azért, mert akkor kétszeresen aktuális volt), Európához való csatlakozásának fő irányát, amely majd a Nyugat nemzedékeiben teljesebbé válik. A „tömjént”, amit Berzsenyitől remélt „venni”, meg is kapta. A „deákos” verselés legnagyobb alakja – válaszul és tömjénül – deákos versben, görögös empházisával írta A SZONETTHEZ és első magyar szerzőjéhez intézett ódáját, mely ezzel a sorral végződik:

„Vaucluse s Laura leend – Széphalom s angyala.”

Hamarosan eljön azonban az idő, mikor a tömjén szórása helyett a sár dobálására kerül sor. A KRITIKAI LEVELEK-ben Berzsenyi ugyan már megbánással tekint vissza arra a „mi ronda szonettháborúnkra”, amelyben a barikád másik oldalán vett részt, s Kölcsey recenziójára írt ANTIRECENSIO-jában „szóke lotyónak” nevezte „a sonettisták Musáját”, a nemrég még versben dicsőített „alak Sonett”-et. De a barátság megbomlása fölött érzett megbánása ellenére, élete végéig szilárdan kitart álláspontja mellett: „Kazinczynak csak azon kártékony elveit ostromoltam, amelyek szerint ő a magyar poézis menetelét, mely a nagy

rómaiak és görögök felé való indulva, az ízellen trubadúrok útjára fordítá.” Csakhogy, bármennyire nagy költő is Berzsenyi, az irányzéka Kazinczynak volt biztosabb. Ő látta jól, hogy a magyar költészet jövője nem a deákos verselés eröltetése, hanem a későbbi verstanok által „nyugat-európai verselésnek” nevezett formavilág felé vezet. Jóhiszemű (vagy akár enyhén „csúsztató”) tévedése ellenére: a szonett honosításához fűződő büszkeségét, azért, hogy

„Ott, hol Tokaj nyújt nektárt istenének,
Víg szárnyakon kél a nem-hallott ének –”

jogos és elévülhetetlen érdem igazolja. Szinte egymagában elég a halhatatlansághoz; mi több – s ez maga is elválaszthatatlanul összefügg a szonett hagyományával – még „hölgye” halhatatlanságához is. Kazinczy így szól – „a sonetto Musája” által – Kazinczyhoz:

„Egy új Tibull itt megdicsőített engem,
S én őtet és hölgycét örökre zengem.”

Bármily kétségeink (illetve fent említett cáfoló adataink) merülnek is fel Kazinczy elsőségének kizárólagosságát illetően, az a magyar irodalmi köztudatban (amennyiben egyáltalán felmerül) máig az ő nevéhez fűződik. Többek között annak a pecsétjével is, hogy korunkban a szonett egyik mestere, az ifjú Weöres Sándor a fent kiemelt sor- és versvégződést majd – nyilván tudatos utalással – átveszi tőle, az azonos rímsszóval is felerősítve az „utánzást”, MINT VÉRZŐ MEDVE... című szonettjében, maga is a maga „hölgyéhez” szólva (lásd a kiemelést):

„– ne mondjam odatúl, ahonnan küldtek engem,

Egy kedves patakról engedj örökre zengnem.”

A szonett mindenestül reneszánsz fogantatásában – melynek atavisztikus emlékeit egész történetén át megőrzi, Shakespeare titokzatos „sötét hölgyétől” Baudelaire titokzatos „tünékeny szépségéig” és tovább – elidegeníthetetlen kromoszóma az is, hogy a költő nemcsak önmagát érzi általa halhatatlanná téve, hanem azokat is mind, akikről, -hez énekel, a felsorolhatatlan Laurákat, Beatricéket, Dianákat, Stellákat, Helénákat, Kasszandrákat, Sophie-kat, mindazokat, akikkel költőik boldogok voltak, vagy akikkel „boldogok lehettek volna” (Baudelaire), vagy akiktől a boldogtalanság gyönyörében részesültek; akik az ágyukba feküdtek, és akik csak álmaikban imbolyogtak. Hiszen a Mű nemcsak „a sonetto Musájának”, hanem minden egyes szonett (megnevezett vagy névtelen) földi műzsjának műve is.

A következőkben annak a demonstrációjára, hogy a szonett időben és térben végtelenül szerteágazó vízrajza – ha lehet így mondani – milyen egységet képvisel a maga egészében, minden formai és tartalmi variációin keresztül, kiindulópontnak az első magyar szonettet választom, Faludi Ferenc „pipadalát”, amelynek valóságos címe A PIPÁRUL. Alkalmas az itt következő összevetésre azért is, mert témája merőben marginálisnak, semmiképpen sem központinak mondható, s azért is, mert bizonyos, hogy

nem lehetett közvetlen hatással azokra az időben utána következő szonettekre, amelyekkel összevethetőnek látszik, s feltehetően órá sem volt hatással az a szonett, amely időben megelőzi. Annál jobban bizonyítja azt, amiben Sandra L. Bermann mintegy összefoglalja A SZONETT - MINDEN KORBAN (THE SONNET OVER TIME) című könyvének alap gondolatát. A szigorú szonettformáktól így vagy úgy elrugaszkodott modern szonett felől visszakanyarodva „minden korba”, ezt állapítja meg: „A szonett, mindennek ellenére, mégis felismerhető alakban maradt meg, olyanban, amely a múlt erős visszhangját sodorja magával. A szonettet zenei felépítésének éles különössége és felismerhetősége óhatatlanul történelmi rezonanciával telíti, s legfontosabb írói nem is tévóváztak, hogy ezt kiaknázzák. Ebből a szempontból nézve, százados ismétlődése folytonosan csak tovább csiszolta a szonettformát, egyre tökéletesebb eszközzé avatva egy tematikai és formai egység minél pontosabb meghatározásának, egyre drámaibban kiemelve egyedi esetét az egyre sokasodó szövegek közösségében.”

A témák közt jelentéktelenebb témát már nem is választhatnánk, mint a pipát vagy akár az ember és a pipa kapcsolatát. Éppen azért szignifikáns különösen a szonett benső transzformációs képességére, hogy a szonettekben – az itt következő négyben – a téma négy különböző időben éppen egy-egy századdal egymástól elválasztott formaváltozata, egymástól függetlenül is, miként hordozza magában ugyanazt az egzisztenciára vonatkozó drámai struktúrát, amely az igaz szonett mindenkorai sajátja. Újból Bermant idézve: „A szonettnek azt a különös képességét, hogy megőrzi magában azt a hagyományt, amelyben az emberi személyesség – ha kérdéssé válva is – továbbra is központi szerepet játszik”: s ahol maga a forma folytonos ismétlése a különbségek (különbözőségek, különbözőzések) megújuló sodrásával erősíti a kihívást a mai író és olvasó számára is.

Antoine de Saint-Amant, a magát „szaros költő”-nek nevező XVII. századi vagabundus, e kései Villon és korai Verlaine (ha nem még korábbi beatköltő) PIPÁZVA (eredetiben csak A PIPA) című szonettje a szabályos francia reneszánsz szonett egyik legutolsó jelentős reprezentánsa, nevezetes antológiadarab (magyarul is, Tóth Árpád fordításában). A *sirma* (vagy *fronta*), a szonett kezdettől fogva egységet alkotó két négyesorosa, ha úgy tetszik, alig több a társadalom peremére szorult „lézengő” ifjú zsánerképenél; mint már az elsőből is kitetszik:

*„Itt ülök, holmi rózsén, pipával a kezembe,
S nagy bánan könyökölve a kandallóra dülök,
Merőn bámulva földet, lelkemig csömorülök,
Embertelen zord sorsom forogván bús eszembe.”*

A szonett eleve önmagába épített transzformációs mozgása azonban a *caudában*, a két terzinában itt is felszínre kell hogy törjön. Akár egy kisebbfajta fátum. Mint maga a költő (a költészet? az emberi lét?) ebben az esetben könnyed, füst- és szellőszerű reménytelensége; most a befejezést lássuk:

*„Jól látom, uramisten, bizony csak egyre mén
Egy pipa rossz dohány meg egy kevés remény:
Az egyik kósza füst, a másik kósza szellő.”*

A PIPÁRUL, éppen száz évvel később, „olasz Sonetto formára”, elsőként ismerkedik és próbálkozik magyar nyelven a szonettel; igaz, „formája” még botladozó és téveterg ebben az indulásban; minden joggal feltételezhetjük, hogy fent idézett elődjét nem is-

meri, s formaválasztása sem a francia, hanem az olasz hagyományra, annak is egy ritkán alkalmazott sajátos válfajára esik (ezért is nem ismeri fel [és el] benne a szonettet Kazinczy). Ez is a líra klasszikusan-vallomásos első személyében szólal meg, de érezhetően más történelmi és társadalmi környezetben: egy magyar kisúri kúria biztonságában. Ugyanolyan játékosan bánik azonban hőse – önmaga – leírásával a *sirmában*, s ugyanúgy megisméli helyzete kettősségének pipafüst metaforáját, a „*vigasztalót*” és „*megcsalót*”, ahogy Saint-Amand, aki „*lelkéig csömörült*”, majd „*balgán felderült*”:

„*Füstecsskéd kereng, forog, játszik,
És megvallom, vigasztal,
De alig tűnik s már nem látszik,
Azért engem meg is csal.*”

Hogy a *caudában* aztán itt is – úgy látszik, szükségképpen – ugyanúgy megtörténjen ez a drámai fordulat. Amely nemcsak az élet egy jelentéktelen mozzanatát – egy pillanatot hangulatát – emeli az élet egészének problematikájába, hanem – ezúttal – a szonett sokak által hangsúlyozott, s az előbbi szonettben is jól látható – intellektuális fongantatását explicitté is teszi:

„*Sőt nem csal, leckét ad elmémnek,
Mert így lesz vége életemnek,

Mint a füst oszlik hirtelenül...*”

Ezzel is példázva, hogy semmilyen lírai formában nem fonódik egybe ily követhetetlen gyűrűzésben (mint a majd alább idézendő Mallarmé-szonettben a füst egymást kergető karikái) érzélem és gondolat. Minden igazán jó szonett „*leckét ad az elmének*”, miközben – és épp azzal, hogy – teljes emocionális lényünket felkavarja.

Baudelaire A PIPA című szonettje további csaknem pontosan egy századdal később keletkezett. Itt a Bermann által a szonett történetét végigkísérő „*repetition with a difference*”, a különbözőséggel kombinált ismétlés első pillanatban szembetűnő két motívuma: a verssor és a vallomás közvetettsége. A verssor az olasz szonettben ismeretlen (de legalábbis nem kanonizált), s a franciában (Baudelaire-nél magánál is) ritka nyolcas; a versben megszólaló hős maga a pipa: hasonló „*zsánerképet*” kapunk róla, mint Saint-Amand-nál vagy Faludinál magukról a költőkről, de ez a pipaportré mintha ugyancsak a költő arcát mintázná:

„*Író pipája vagyok én,
rajtam ki-ki láthatja szépen,
nézvén sötét kafferi képem,
hogy gazdám füstnyelő legény.*”
(Tóth Arpád fordítása.)

Itt ebben a személycserében tükröződik a modern költészet kezdeti személytelensége, az önmagunkon kívül állásnak az álcázását játszva voltaképpen a személyiség rejtettebb zugába bűvő pozíciója. A főszereplő itt is, mint Saint-Amand-nál, mint Faludinál: a füst. Az életnek ez a primitív, közkeletű metaforája. Amely azonban mindhárom költőnél a szonett drámai ambivalenciájában jelenik meg, a „*csömör*” és a „*remény*”, a „*vi-*

gasztalás” és a „megcsalás”, itt a „lomha bú” (a baudelaire-i *spleen* egyik válfaja) és a „balzsamnak bűvös kelleme” attribútumaival, melyek által közelebb kerül a modern „mesterséges paradicsomok”-hoz, önéltető és önáltató poklához. A fordulat verssora: „Tüzes szájamról sűrű háló” – már egyenesen átvezet negyedik szonett-példamondatunkhoz, a Mallarmééhoz.

„Lélegzeted összeszedve
És lassan lehelve ki
Füstkarikát eregetve
Amely egymást kergeti

Némely jó szivart sugallhat
Mit vigyázva élvezel
Hogy tűz-csókjától a hamvat
Fény-gyűrű vállassza el

Igy ha ajkodon az ének
Szárnyas kara folszokik
Zárd ki belőle a tények
Hitvány földi köreit

Hogyha túl pontosra szabtat
Széthull kósza irodalmaid”

Itt már sem a költő, sem a pipa nem beszél – csak a *vers*. Eddig magunk előtt láttuk a hozzánk forduló „szóvivőt”: a mindennapi nyomorúsága földhözragadt gondjaival küszködő, ám azokat a bohémia füstjébe burkoló kóbor pikareszk legényt; a feltehetően pipatóriuma előtt biedermeier karszékében és társadalmi biztonságában merengő urat, aki előtt a „fustecske” kerengéséből felgomolyog a lét bizonytalansága; a modern „író”, akinek immár a lét állandó szorongásába „*lankadt szellemét*” kell – érezhetően futólag, „*mint a füst*” – „*bűvös kellemeivel*” behálózni az „*élvezeti mérgek*” balzsamának. Mallarmé szonettjében már csak a költeményt halljuk, amely – önmagáról és önmagára vall, önmaga féltett autonómiájának, „homályosságának” védelmét látja a megfoghatatlanul kerengő füstkarikákban. Aki szerint „*a világ célja egy Könyv*”, az ezt a „*kóssa*” (*vague*) irodalmat viszont a homályban gomolygó Világ síkjára forgatja vissza: egy olyan „világba”, amely „*törvényen kívül helyezte a költőt, s ezért a költő a törvény fölé helyezi önmagát*”. Baudelaire (egy másik, híres szonettjében, AZ ÖRVÉNY-ben „*a Számok és Lények honából*” szeretne kimenekülni; Mallarménak már a *Tényeket* („*le réel*”) kell kizárnia a világból, ha maga az autonóm emberi egyéniség – a szonettnek és a költészetnek e központi állandója – benne akar maradni.

Mallarmé modern szivardala (a „pipadal” modernizált változata) formai alakjában ugyancsak eltér mindhárom „elődjétől”. Nem állapítható meg (számomra), vajon két francia elődjére tudatosan visszautal-e (amit Bermann szerint „*a szonett legjelentősebb költői sosem mulasztanak el*”), Faludira bizonyosan nem utalhat: mégis olyan, mintha – az utóbbit is beleértve – mindegyiket visszhangozná valamilyen formában, az ismétlésnek és különbözőségnek abban a dialektikájában, amely virtuálisan a beláthatatlanul széterjedő szonettirodalmat mintha egyetlen hatalmas testvéri halmazzá s egyben ennek az egységnek történeti rendjét példázóvá avatná.

Mallarmé szonettje a költészetről szól – nem a szonetról. Mégis hozzátartozik – rejtett ars poetica voltában – az egész szonett-történet egyik legegységesebb tulajdonságához: a formai önreflexióhoz. Mert a szonett történetének egyik legtöbbet hangsúlyozott – és eléggé nem hangsúlyozható – leitmotívuma egy, jobb híján szólva, műformai nembeliségét magával a műformával reflektáló válfaj: a „szonett a szonetról”, a szonett témájú szonett, a szonett – vagyis önmaga – létrejöttét magával a létrejöttével kirajzoló, hol didaktikus, hol ironikus, hol ironikusan didaktikus, hol szimbolikus-allegorikus modorban megközelítő szonettfajta; az utóbbi két esetben magát a reflexiót is reflektálja, a szonettet előbb „a szonett szonettjévé”, majd a szonett szonettjét *valami másnak* a szonettjévé transzponálva át (ehhez áll legközelebb Mallarmé szonettje is).

Az első (ismert) ilyen szonett már a legelső (ismert) szonettek után csakhamar megjelenik: mihelyt az új műforma zárt szicíliai kútfőjéről megkezdődik sokszázados kiáradását felfelé, majd minden irányba, első – toszkánai – állomásán, ahol első kiteljesedése vár rá, Dante, Petrarca és Boccaccio háromkirályságával, már itt is van a szonett első szonettben írt *ars poeticája*, Pieraccio Tebalditól, a XIV. század elején. Ezt majd, szinte pontosan ugyanazzal a sorral kezdve, másolja át és másítja meg a francia Pierre Poupo, több mint két századdal később, a XVI. végén. Tegyük egymás mellé a két kezdő sort; az ismétlés fordítás nélkül is szembetűnő:

„Qualunque vuol sapor fare un sonetto”

„Qui veut faire un sonnet et qui veut le bien faire”

De a kettő között már a szintén szonett-aktivizált spanyol és portugál nyelvterületen is megszületik számos párjuk, többek közt a legnagyobbak, Camões vagy Lope de Vega tollán, de kisebbekén is, mint például a spanyol Diego Hurtado de Mendozaé, aki a szonett a szonetról alakzatot az udvarló-hódoló szonettel párosítja, mint első sorából is kitetszik:

„Pedis, reina, un soneto, ya le hago...”

(„Szonettel kérsz, úrnőm, meg is csinálom...”)

Így jutunk el aztán, A. W. Schlegelen és Goethén át, nem is csupán a nagy magyar honosító Kazinczyig és Kölcseyig, hanem egy Töltényi Szaniszlóig és Fenyéry Gyuláig is, tovább, más tájakra tekintve pedig Wordsworthig, Puskinig, a román Eftimiug. Érdekes módon, éppen a finnekél Oksanen, később Arvo Turtiainen „finn” melléknévvel látja el az elsők közt írt szonettjeit, s írt „magyar” szonettet Babits, Juhász Gyula s előttük több más kisebb jelentőségű költő. Az említett antológia címét pedig Babits SZONETTEK című szonetról szóló szonettjéből választottuk. Mint ahogy magyar költő hasonló tárgyú szonettjével is tetőzzük be munkánkat. A fiatalabb nemzedék jelentős költője, Várady Szabolcs ironikus TANSZONETT-je az egész modern költészetnek szóló *üzenet*. Önmagán – saját szonett-a-szonetról mivoltán – túl, lenyúl a „szabad” és „kötött” formáknak csakis a mi századunkban előállt egyszerre antagonisztikus és komplementer kapcsolatáig, ahhoz a máig tartó előérzetig, amely először Mallarmé korszakalkotó tanulmányában, a CRISE DE VERS-ben rezdült meg. Azzal, hogy mintegy a szonett – e fő-fő európai lírai hagyomány – folytatására való *képességet* tételezi fel az újabb keletű „szabad” költői eljárások használatának feltételül is.

Ebből (is) érthető lesz, hogy a kötött formák felbomlásának e modern időszakában,

minden kötött formák legkötöttebbje, a zártak legzártabbja indult új virágzásnak. S hogy maga a korszak – a szabad vers és a modern költészet korszaka – legnagyobb kezdeményezőinél éppen a szonett új térhódításával kezdődik. Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud éppúgy elsősorban a szonett mestere, mint Gerard Manley Hopkins vagy Carducci, Rilke és a spanyol és latin-amerikai „modernisták” zóme, a magyar *Nyugal*-nemzedék s a minket körülvevő népek egyívású irányzatai. A romantika érzelmi és verbális áradását, retorikus parttalanságát, úgy látszik, éppen ebben a geometrikus vagy kristályszerű képződményben igyekeztek az új ihlet nevében a többértelműség, áttetszőség és sejtetés tömör meditációs tárgyává sűríteni. A legutóbbi időben pedig, a klasszikus és avantgárd „modernség” végén, ki tudja, hányadszor, megint előtérbe kerül.

Semmiképp sem egyetlen, de a számunkra legfontosabb példa rá a fiatalabb és legidősebb mai magyar költők egy jelentős részének szinte kizárólagos szonettkultusza. Amelynek paradox történelmi talaja éppen egy hosszú kulturális és irodalmi gátrendszer lebomlása, az eszmei és stílusbeli tilalomrendszer alóli felszabadulás. A ülalmak hálózatának szétfoslása, úgy tetszik, nem az eddig tiltott szélsőséges szabadságok látványos tobzódását, hanem a költészet benső kútfejéhez való visszatérés *szabadságát* hozza magával. Hogy „látványos” nem hazai tanúságtétellel is szolgáljak: a francia költészet, ahol, az olasszal együtt, talán a leghosszantartóbb volt a szabad vers különféle formáinak szinte-egyeduralma, épp mostanában fordul saját szonettköltészetének (most derül ki) még mindig hézagosan ismert története felé (főként Jacques Roubaud kutatásai nyomán – lásd SOLEIL DU SOLEIL című antológiáját, 1990). Másrészt: a szovjet irodalom ízlés- és egyéb terrorja elől egyenesen a Nobel-díjig menekült Jozsif Brodskij – otthoni tiltott „beates” szabad versei után! – a *szabadsággal* együtt, legfőbb kifejezésformájául, ugyancsak a szonettet „választotta”.

A szonett kivételes belső kohéziójának, formai homogeneitásának tulajdonítható az is, hogy még elnevezése is minden nyelven megmaradt az eredetinel, illetve annak a különböző nyelvekhez illeszkedő változatainál. Valamint az is, hogy a világban íródott szonettek jelentős része vagy cím nélküli, vagy egyszerűen a nevét viseli címként, mintha csak azt közölné, hogy a szonettnek *szonett volta* a legfőbb információjú, első és legfontosabb olvasata, legpontosabb jelölője, értelmezője és minősítője. A szonett, egész történetén keresztül, külön *műformát* alkot, nem „műfajt” a lírán belül, mint az ugyancsak tartósan kialakult óda, elégia, dal, epigramma stb., s ez a műforma nem tartalmi, hanem formai sajátosságából alakul ki, amelyet az határoz meg, hogy *minden* „tartalom” – téma, hangulat, szemlélet és felfogás – *formájává* képes válni. A szonett nem elsősorban ilyen vagy amolyan témájú, hangulatú, felfogású stb. lírai költemény, hanem mindenekelőtt – szonett. Nemcsak egyes darabjai, még nagy terjedelmű és nagy fontosságú ciklikus gyűjteményei is e mivoltát hordozzák címükben, mint Shakespeare *szonettjei*, gyakran legfeljebb egy jelzővel vagy értelmezővel ellátva (Donne: SZENT SZONETTEK, Elizabeth Barrett-Browning: PORTUGÁL SZONETTEK, Ronsard: SZONETTEK HELÉNÁHOZ, Rilke: SZONETTEK ORPHEUSZHOZ, Wildgans: SZONETTEK EADHEZ, Becher: NAGY SZONETT-KÖNYV, Queneau: SZÁZEZERMILLIÁRD SZONETT, Vinicius de Moraes: A VÁLÁS SZONETTJE stb. stb.).

Holott a szó eredetileg csupán „dalt” jelentett. A latin *sonus*ból („hang”) alakított provanszál *sonnak* a kibontakozó újlatin *si* nyelven kicsinyítő képzővel ellátott *sonet* formájában. Ebből lett („*a megnemesedett népnyelven*”, ahogy Dante nevezi) az olasz *sonetto*, a spanyol-portugál *soneto*, az angol *sonnet*, a német *Sonett*. Dante a DE VULGARI

ELOQUENTIA-ban még latinra is visszaalakította, *sonulus-sonulum-sonitum* alakban. (Örök veszteség, mellesleg, hogy befejezetlen művének költészettani részében csak a *canzone* elemzéséig jutott el, a *ballata* és a *sonetto* tárgyalását a már el nem készült IV. könyvre kívánta hagyni. Ebből talán több fény derült volna a szonett eredetének máig felderítetlen útjaira.) Kísérlet is alig történt arra, hogy ezt az elnevezést valamelyik nyelven eredeti szóval helyettesítsék. Az egyik ilyen a holland nyomán született rövid életű német *Klanggedicht* és a Virág Benedek által alkotott *hangzatka*, amely pontos grammatikai megfelelése és bájos rokokó-nyelvújítási találatja ellenére sem tudott rövid időre sem meggyökeresni. A magyar szonett elnevezése a *soneto-sonet-szonett* vonal mentén alakult a maivá. Az elnevezés ilyen elterjedése is egyik jele vagy jelzése annak, hogy a szonett minden nyelven az összeurópai költészet terméke; inkább, mint bármely más versidom. Igazolja Sandra Bermann-nak azt a megcáfolhatatlan állítását, miszerint „nem lenne túlzás azt állítani, hogy a szonettnek, akként, ahogy először Petrarca, majd olasz követői népszerűsítették, minden más egyedi formánál nagyobb szerepe volt egy magas szinten egymással versengő s egyben együttes európai irodalmi közösség létrehozásában”.

*

Itt, a vége felé járva, ideje, hogy végére járjunk a szonett keletkezésének is. A hálás utókor nagyon hálátlan is tud lenni. Még több évszázaddal e műforma megszületése után is Petrarcanak tulajdonították létrejöttét. Holott még annak későbbi, „petrarkizáló”-ként kanonizált felfogása és gyakorlata sem egészen tőle származik. Már az is mintha együtt született volna a szonettel, éppoly készen, mint külső alakzata. Mindenesetre, nemcsak Petrarca, már előtte Dante és firenzei köre is a kerek egy századdal előbb, a szicíliai császári udvarban működött „első olasz (si) nyelvű költői iskolának” köszönheti ezt az egyik legfőbb kifejezési formáját, s magát az első köznyelvi olasz költészetet is.

A szonett – ebben minden komoly kutatója megegyezik – a XIII. század első évtizedeiben született, Itália legalsó csücskében, a Szent Birodalom legfélreesebb zugában, az oda visszavonult császár udvarában. Csakhogy ez a csücsök Itália leggőrogebb hagyományának vidéke; és ez a császár egy korát messze megelőző, korai felvilágosodott uralkodó, maga is tudós és költő, II. Hohenstaufen Frigyes, az első „reneszánsz uralkodó”. Amit az is mutat, hogy hármas pápai átokkal a fején húzódott ide. A szonett tehát születésében a guelf-ghibellin testvérharcoktól dúlt világban „csendítette” meg kristályos „hangját”, s hosszú időn át visszhangozza is maga megteremtette harmóniájában a sokféle e világi diszharmóniát. Ki csendítette meg először? Ugyancsak az általános mai felfogás szerint Giacomo (más írásmód szerint Jacopo) da Lentino (vagy Lentini) írta az első szonettet, akitől mindenesetre az ebből a körből fennmaradt szonettek döntő többsége származik. Ő az, akit később, a szicíliai költészetet elemezve, Dante is elsőként említ a DE VULGARI ELOQUENTIA-ban. Mások Piero della Vignára (latin nevén Petrus de Vineia) szavaznak, akitől azonban csak három szonettet ismerünk. Mindenesetre: Lentino már a petrarcai és petrarkizáló költészet egyik fő reneszánsz témáját és felfogását tárja fel: a paradicsomról szól, de azzal a szentségtörő csattanóval, hogy nem kíván nagyobb kegyelmet, mint hogy Donnáját lássa ott „gyönyörben tündökolvén”: „Egyedül ott fenn, tőle elhagyottan / mit énnekem a mennyek íze, títka!” (Rónai Mihály András fordítása.)

Bármily meglepő, ebben is teljesen fedi a valóságot Hugo Friedrich megállapítása, miszerint a szonett „már legrégebb példáiban is teljesen kiérlelt formájában lép elénk”. Abban a páratlan kettős specifikumában, hogy formája nem valami zenei forma derivátuma

(mint az antik metrikus formák, vagy a középkori himnuszok, motetták stb., vagy a népdalból kialakult dalformák), és hogy nem kialakult versalakok (-szakaszok) tetszés szerinti számú ismétlődéséből áll, hanem ugyanabban a rögzített kvantitásban és kvalitásban, egyetlen aszimmetrikus szimmetriában önmagát ismétli különböző reinkarnációin keresztül. Olyan vers-forma, amely *nem* „versforma”. Nem megszabott „kötött” sorok vagy strófák szabad, bárhol abba hagyható vagy vég nélkül folytatható egymásutánja: hanem egészében megszabott egység. Illetve (megint Hugo Friedrichtet kell idéznem): „*Egyszerre egység és kettősség – szétbonthatatlan egység és egységet képező kettősség.*” Ebből a véglegesen megszabott formájából sosem vetköztethető ki. Ezért aztán irodalomtörténet, műfajelmélet, poétika, verstan stb. együtt sem találta meg mind ez idáig – bár sokszor kereste – azt a koordináta-rendszert, amelyben a szonett (rejtélye) másokkal társítható és megnyugtató módon elhelyezhető lenne. A szonett egyetlen „poétikai” kérdése voltaképpen ez a minden poétikai kategóriában elhelyezhetetlen mivolta. A szonett se nem „versforma”, se nem lírai „műfaj”: legfeljebb minden lírai műfajok műfaja. Olyan matematikai halmazhoz hasonlítható, amely önmagának egyetlen eleme. Szemben az újkori lírai költészet minden más formájával, amely az antik vagy népköltészeti hagyomány kettős nyomdokain, egyrészt különböző sor- és strófafajok, másrészt bizonyos témái-hangulati elemek szerint rendeződik. A poétikák legtöbbje meg is próbálja valamiként a strófaszerkezetek között tárgyalni a szonettet is. Nemcsak, mondjuk, Schlegel szonettfelfogása, hanem például az olasz verselés teljes rendszerezésére vállalkozó modern kutató W. Th. Elwert is; Horváth János legutolsó, 1951-es *RENDSZERES MAGYAR VERSTAN*-a is egyszerűen „*a nyugat-európai jövevény formák*” között, a különböző strófaszerkezetek rendjébe helyezi a szonettet, azzal az egyetlen különítő megjegyzéssel, hogy „*nemcsak egy strófának, hanem többstrófás egész költeménynek köti meg versalakját a szonett*”.

A lényeg azonban az, hogy *ilyen* versalak nincs több – legalábbis az európai líra fejlődésében. Azazhogy: a szonett kezdeteinél s kevéssel utána történtek ilyen további kísérletek. A *ballata* (vagy *ballade*), Villon kedvelt formája, a *rondeau* (vagy *rondó*) stb. ugyancsak igyekeztek egy egész vers szerkezetét meghatározni; de ezek az alakok (hozzájuk sorolható még sok más is, a *villanelle*, a *triolet*) se nem pattantak ki a szonett-hez hasonló tökéletességgel a költészet Minerva-fejéből, sem további útjukban nem sikerült hasonló módon megszilárdulniuk. Nem volt rá idejük. Önnön szerkezetük keménysége megközelítőleg sem bizonyult olyan időtállóknak, mint a szonetté. Nemigen tudták túlélni – vagy csak ritkán, elszórtan, mintegy stülizált alakban bukkanva fel olykor a későbbiekben – egy-egy történelmi és költői korszak, illetve stílus (mindenekelőtt a kora reneszánsz) köré. Míg a szonett évszázadok viharait visszahangozza, évszázadok költői stílusainak egész sorát veszi magára, varázslatosságában sértetlenül lábal (vagy gázol) át reneszánszon, barokkon, manierizmuson, klasszicizmuson, romantikán, szimbolizmuson, dekadencián és mind a számtalan modernizmusokon. A legnehezebb forma, és egyben olyan, amely a legkönnyebben illik a magát neki szánt költő keze alá. Mint Mörike szép szonettjében mondja, erdei délutánjait felidézve:

„S mikor a finom nép azt hiszi, tudja,
mint vesztegetik idejük a költők,
jobb lenne, hogyha irigykedve nézne.

*Mert a szonettek tarka koszorúja
szinte magától fűződik kezem közt,
még szemem belevész a messzeségbe.”*

Lehet, hogy elvonulva, mint egy sokkal régebbi erdei sétán, a XVI. századi szonettíró, Étienne de la Boétie írja: „később tudom meg így ezer baját koromnak”. De a szonettek mindenkori olvasója mégis minden korok „ezer bajával” szembesül.

✱

Érthető hát, hogy a szonett meghonosításával nemcsak a magyar Kazinczy kérkedett. Már harmadfél századdal előbb Joachim du Bellay is hasonlóképp büszke rá, hogy ő (és társai) voltak az első francia szonettisták. Nemcsak prózában (híres, A FRANCIA NYELV VÉDELME ÉS ISMERTETÉSE című munkájában), hanem versben, melynek címe: AZ IRIGY KÖLTŐK ELLENÉBEN. PIERRE DE RONSARD-NAK:

*„Az istenek kegye tette,
hogy az elsők közt legyek,
ki a szép olasz Szonettre
Anjou földön rálelek.”*

Egy másik helyen külön is hangsúlyozza: „Szeretném ezt megerősíteni előtted, Olvasó, ne-hogy azt híhesd, magamnak szeretném tulajdonítani mások találmányát.” Így a nagy (igazán újító) költő. Nem így azonban azok, akik ekkor, a XVII. század derekán, a francia szonett virágzásának teljében (mint máskor és máshol is annyian) e téren is nehezen viselhették el a nemzeti elsőbbség hiányát. A szonett annyira franciának tűnt fel – mint ahogy annyira spanyolnak a spanyolok, angolnak az angolok stb. számára. Az idegenből honosított virágzó újítást vagy meg kell fosztani idegen eredetétől, vagy el kell utasítani, mint „idegent”. Az „irigy költő” és a szűkkeblű nemzeti öntudat mindig így jár el. Ez a középszerűek, a saját érdem híján a nemzeti érdemekre (és érdekekre) hivatkozók mindenkori paradigmája. Guillaume de Colletet akadémikus költő, drámaíró (később a francia klasszikus drámát spanyol témával kezdeményező Corneille-nek is adóz ellenfele), kritikus és még sok minden, 1668-ban kiadott TRAKTÁTUS A SZONETT-RŐL című – egyébként érdemes – poétikai művében szembeszáll Du Bellay eretnek nézetével, és tiszteletre méltó apparátussal igyekszik kimutatni, hogy Petrarca (mert hiszen még általánosan neki tulajdonították az úttörést) a provanszál, vagyis „francia” trubadúroktól tanulta a szonettet. Legfőbb hivatkozása azonban, hogy Dante és Petrarca maga is vallja, mennyit köszönhet a provanszál költészetnek, bár más tekintetben tény, érvként mégsem állja meg a helyét. Provanszál nyelven sosem írtak szonettet (legalábbis nem maradt fenn ilyen, s nem is mutat erre semmi); viszont, mint már láttuk, Petrarca sem az első olasz költő, aki szonettet írt; legfeljebb az, aki először vitte világirodalmi rangig a szonettet. De hát, mint Valéry írja, „a legnagyobbaknak, sőt még a legszentebbeknek is szükségük van elődökre”.

Mindez egyszerre tanúskodik a javíthatatlan emberi (nemzeti) elkülönülés sokszor torz természetéről, valamint a szonett „különösségéről”, kivételes helyzetéről minden más költői formához képest. Sajátos „önértékéről”, amely keletkezését és hosszú pályafutását minden vonatkozásban jellemzi. S az eltulajdonítási kísérletek – melyeknek komplementer megnyilvánulása az ugyancsak felmerülő elidegenítési kísérletek sora

– ugyancsak visszatérő kísérői a szonett történetének. A már eddig is említett szonettviták és szonett háborúk, melyek mindig az adott irodalom éppen időszerű összproblémája fölött törnek ki, látszólag egy „műforma” keretein belül.

Érintettük már a francia, német, magyar villongásokat. Nem kerülhetjük meg az időben talán legelsőt, azért sem, mert éppen ennek lett legnagyobb kihatása a modern költészetre, s mert – akárcsak a magyar „háború” esetében – nem a középszerű konzervatívok és a zseniális újítók frontja mentén bontakozott ki, hanem egyformán zseniális kortársak között. A líraproblémák társadalmi vetületei sokszor igencsak drámai alakot öltenek. „A homályosak és az egyszerűek heves és mulatságos szonettcsatákat vívnak, s a harc gyakran drámaivá és csaknem mindig tisztességtelenné fajul”, mondja róluk Lorca. Itt az „írgy” költőtárs (különös egybehangzással, García Lorca is ezzel a jelzővel illeti a támadót, mint Du Bellay fent említett versében láttuk), Francesco Gómez de Quevedo y Villegas, a spanyol barokk ugyanolyan teremtő géniusza, mint a megtámadott Luis de Góngora y Argote. A viszálynak még a magánéletben is csúnya konfliktusai támadnak. Az elszegényedett öreg Góngorát házából is, melyben hosszú idő óta élt, éppen ellensége, Quevedo forgatja ki; ami a költő nem sokkal ezután bekövetkezett halálához is hozzájárulhatott. Góngora ettől kezdve hosszú időre háttérbe szorul, igazi helyét átveszi a róla elnevezett *góngorismo*, amely Európa jó részében a kiagyalt, „ért-heteden”, „spekulatív”, szélsőségesen „intellektuális” költészet csúfneve lesz. A pangás után egyszerre magasba lendülő modern spanyol költészet, az akkor megjelenő fiatalok, elsősorban a három „nagy”, Lorca, Alberti és Jorge Guillén műve, kezdő „neonépies” irányzatuk után, a 20-as évek végén Góngora elsőprő hatású újrafelfedezésével teljeseedik ki. A XVII–XVIII. századi pejoratív „góngorismo” most „baroquismo”-ként e tündöklő fiatalok jelszavává és emblémájává válik. A zászlót Lorca A KÖLTŐI KÉP DON LUIS DE GÓNGORÁNÁL című tanulmánya bontja ki. Itt nem kevesebbet mond, mint hogy „Góngorát még Cervantesnél is inkább lehet nyelvünk atyjának nevezni... A spanyol nyelv előtt új távlatok tárultak fel”. Lorca a legboszorkányosabb módon szolgáltat elégtételt Góngorának, mikor Quevedo – természetesen szonettben írt – gúnyversét, tehát a karikatúrát, a leleplezni szándékozó pastiche-t, ezzel a felkiáltással idézi: „Micsoda ünnepe ez színnek és zenének a spanyol nyelvben! Ez Don Luis de Góngora tolvajnyelve. Ha Quevedo ma látná, hogy milyen dicsőhimnuszt zeng ellenségéről, a kasztíliai síkság Torre de Juan Abad-i vastag és izzó bánatába húzódná vissza.” Quevedo szonettjét, amely Lorca interpretálásában az elvarázsolásnak ezen a metamorfózisán megy keresztül, András László fordításában idézem, azzal a jegyzettel együtt, melyet a fordító fűz hozzá: „[A szonettet] a szó szerinti fordítás nagy fontossága miatt és a magyar műfordítói gyakorlattól eltérően, rímtelenül adjuk vissza.” (Ami sajnálatos ugyan, mert Góngora – és az őt csúfoló Quevedo – „góngorizmusának” a keresett, bravúros rímelés is szerves tartozéka; de a fordítás rendkívüli nehézségeit tekintve, érthető.) Ezért is, itt – a vers címe után csak második négy sorosát idézzük:

RECEPT SOLEDADOK GYÁRTÁSÁRA

 „Többé-kevésé, ha nem, felbiborlás,
 semlegesség, tipor, magaslik, elme,
 zenget, kamasz, hivalgó, kiszolgáltat,
 hárpia, jelszó, máglya, meghüisit.”

Mi lesz ebből három évszázad múltán Lorcánál, A SÖTÉT SZERELEM SZONETTJEI-ben! A békává varázsolt költő-királyfiakat csak más költő-királyfiak csókja tudja visszavarázsolni. S az elfeledett szonetteket az azokat magukba varázsoló újabb szonettek.

(Arra itt már csak egy mondatnyi hely jut, hogy csaknem ugyanez történik ugyan-csak e század harmincas éveiben az angol költészetben. Az angol barokk legnagyobb szonettköltője, John Donne, hosszú lappangás, majd nem elfeledettség után egyszeriben a modern angol líra, Eliot és társai legfőbb ihletőjévé válik. A modern angol költészet „atyjának” lehet nevezni Donne-t is, ahogy Lorca a modern spanyol költészetben szó szerint ennek nevezi Góngorát.)

Giordano Bruno „a filozófia varázsképletét” „az ellentétek egybeesésében” fedezi föl. Talán azért lehetett a szonett egyik mestere is, mert a szonett is ilyen varázsképletre épül. Azt mondhatjuk, nyolcszáz év óta az újkori Európa „a szonett által homályosan” szemléli önmaga „egybeeső ellentéteit”. És persze, a szonett világosságában is.

Ezért nem elég, ha az antológia címét Babits gyönyörű szonettjének egyik sorából kölcsönöztük:

„Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet...”

Mert hátha ez a kulcs, ez az aranykulcs mégsem csak zárásra való. Forgassuk meg – hátha nyitni is lehet vele. Hiszen Wordsworth meg – ugyancsak szonettben – azt mondja Shakespeare szonettjeiről:

„Shakespeare e kulccsal megnyitotta szívét...”

Hátha nekünk is sikerül. Hiszen a két költői állítás éppen „az ellentétek egybeesésének” csillagállásában ragyog fel. Nem hazudolja meg egymást – egymás igazát erősíti. A bennünk élő kettős igazság- és költészetigényt mutatja fel. Az egyén létének kettős imperativusát: amely egyszerre titok és vallomás, magunkba fordulás és kitárulkozás.

Bertók László

A VADÁSZ NEHÉZ, NEM A NYÚL

Ekkora súly. Ekkora súly.
Más ekkora súllyal röpül.
Tele csillagokkal az űr.
Az űr a pokolban is űr.

A vadász nehéz, nem a nyúl.
Mért csak a száj? Mért csak a fül?
Az a golyó, hogy istenül?
Az a titka, hogy nem tanul?