

ad rólunk, anyagi biztonságban pedig beváltja ígését, s egyszer kiad egy svédországi különszámot is. Addig pedig... Nos, addig keresse mindenki, akit az itteniek élete és munkája érdekel, a Peregrinus Klubot a világhálón.



Veress Zoltán

## **„...az idegek borzongjanak...”**

### **Weöres Sándor költészetéről angolul, Svédországban**

Doktori disszertációmát Form and Philosophy in Sándor Weöres' Poetry címmel az uppsalai egyetem finnugor tanszékén írtam 1998-1999-ben. Könyv formában az Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Uralica Upsaliensia sorozatban jelent meg, annak harminckettedik köteteként.

A téma, Weöres Sándor költészete, számomra kezdettől fogva magától értetődő volt. Hiszen Weöressel valamiféle lelki közösségben éltem a vele való első találkozásom, gimnazista éveim óta. A Pécsi Tanárképző Főiskola magyar-angol szakán ez az ösztönös érdeklődés egyre fokozódott, de akkor már inkább tudományos irányban módosult. Mégsem hittem volna annak idején, hogy ez a téma egyszer más országban, más nyelven és más név alatt - Fényes Zsuzsának hívtak akkor - doktori disszertációvá érik.

Weöres Sándorról természetesen sok tanulmány született Magyarországon is, külföldön is. Így hát nem szűkölködtem anyagban vizsgálataim során. A probléma inkább az volt, hogy mit válasszak és az adott forrást hogyan alkalmazzam. Három Weöres-monográfiát forgattam különösen gyakran: Tamás Attila Weöres Sándor című, Bata Imre Weöres Sándor közelében és Kenyeres Zoltán Tündérsíp című könyvét. Ezekben a monográfiákban közös a költői pálya időrendben való bemutatása, de ugyanakkor egy-egy téma hangsúlyozott, külön fejezetben való tárgyalása is. Az én munkám, szerkezetét illetően, egy lényeges tekintetben eltér ezekről a tanulmányoktól. Nem időrendi sorrendben tárgyalja Weöres műveit, hanem - egy formai elemzésből kiindulva - költészetfilozófiai összefüggéseiben tár-

ja fel őket.

Céлом nemcsak a szöveg sokoldalú megközelítése volt, hanem az is, hogy a szöveg és a szövegvilág közötti strukturális egyezéseket megtaláljam, hogy ezáltal megvilágíthassam a költői forma és a filozófia gyújtópontjait. Az e célból kiválasztott versek meghatározott költészetfilozófiai köröket képviselnek, amelyek a weöresi világot a lehető legnagyobb teljességében engedik feltárni.

Kutatásaim alapjául az 1975-ben harmadik, bővített kiadásban megjelent, három részes Egybegyűjtött írásokat vettem. A versek angolra fordítása minden esetben az én munkám. Ennek elsődleges oka az, hogy pontos nyersfordításra törekedtem, hiszen egy, a nyelvi formán alapuló strukturális elemzés csak nyersfordítás alapján válhat hozzáférhetővé egy magyarul nem tudó olvasó számára. A nyersfordítás nem ad vissza olyan lényeges formai elemeket, mint például a rím és a ritmus; ezért elkerülhetetlen a magyarul nem tudó olvasó számára is, hogy a magyar szöveget szemmel tartsa. De nemcsak a formai elemek lefordíthatatlansága okoz problémát; ilyenek a nehezen hozzáférhető költői képek is.

Mivel minden verselemzés alapja maga a vers, kiindulópontom minden esetben a szöveg volt. Ezt a felfogást támogatják Weöres versesztétikai tárgyú nyilatkozatai is, melyekben saját versírási módszeréről szól. "Mindig különböző strukturák, különböző mozgáslehetőségek jelentkeznek, és azokhoz csak véletlenül társul az irodalmi téma, vagy esetleg még véletlenül sem" - idézi Simon István. Egy másik nyilatkozatban ezt olvashatjuk: "...a forma, a struktúra sokkal jobban vonzott, mint azok a tartalmak, amelyek költészetté válhatnak." Kenyeres Zoltán pedig így fogalmazza meg a lényegét: "A nyelvi funkcióra való összpontosítás, a formának feladatként való megjelenése az a pont, ahol Weöres irodalomszemléletének lényegéhez jutunk el." Az általam alkalmazott, a külső formából kiinduló elemzési módszer ily módon tehát Weöres versírási módszeréhez is alkalmazkodik.

Weöres kibontakozó költészetének - a harmincas évek elején - keretet ad az az irodalmi kifejezésformákban történt paradigmarendszer-változás is, amely a magyar költészetet az európai költészetekkel egy időben az avantgarde irányzatok fokozatos eltűnésével egy másfajta, egyéni utakon érlelődő költészet színterévé tette. Weöres költészetében az új paradigmák egyfajta elioti köntösben jelennek meg, amiről maga így vall: "Azok közé szeretnék tartozni, akik, mint T. S. Eliot, költészeti doktrína nélkül legjobb hajlamukat követik, maximális értékre törekszenek, ellanyhulásuk ellen makacsul küzdenek, de semmiféle elrugaszkodó vagy kordában tartó elméletük nincsen. Hol hagyományosak, hol újítók, hol érthetők, hol érthetetlenek, aszerint, hogy az éppen jelentkező kifejeznievalónak mi felel meg leginkább."

A szöveg külső formájából kiinduló vizsgálatban a szöveg a legnagyobb szemantikai egység. Az irodalmi mű megközelítése szövegtani alapon szükségszerűen csak komplex elemzés alapján történhet, mely természetes módon merít más

elemzési módszerekből, mint például a genetikus, lélektani, strukturalista, szöveg-magyarító (ún. explication de textes), generatív, matematikai-statisztikai vagy összehasonlító módszerekből.

A különféle komplex elemzési módszerek a szöveget szintekre tagolják. Szathmári István például hat szintet különböztet meg: az akusztikai, a szó- és kifejezés-készlet, a szintaktikai, a képi, a szövegen és a nyelven kívüli szinteket. Bengt Landgren szövegelemzései a következő szintek alapján történnek: tipográfiai-vizuális, szintaktikai, ritmikus struktúrai, fonetikai, grammatikai és szemantikai szint. Hankiss Elemér Az irodalmi mű mint komplex modell című munkájában a vers szerkezeti modelljét négy szint kapcsolatában vázolja: nyelvi összefüggések szintje, valóságmozzanatok és jelentések szintje, értékmozzanatok szintje és kompozíciós összefüggések szintje. Szabó Zoltán globális stilisztikai elemzései egy, a szöveget minden egységében meghatározó szövegszervező elvből indulnak ki. A szövegszervező elvnek alárendelt a szövegkohézió, amely Szabónál általában egy fókusz jellegű, integráló erejű mondat, amelyből az adott mű stílusának összes alkotóeleme levezethető. Széles Klára a művet különböző nyelvi és nyelven kívüli hálózatok rendszereként értelmezi, melyek egy meghatározott fókusz körül csoportosulnak. A fókusz lehet konkrét, mint egy integráló erejű mondat vagy egy trópus, de lehet elvont is, mint például a mű ritmusa vagy társadalmi-történelmi tényezők.

A fentiekben vázolt komplex elemzési módszerek, melyek a művet a maga globalitásában fogják fel, mind erős hatást gyakoroltak önálló elemzési módszerem kialakítására. Az ezekből felhasználtakat kívántam ötvözni munkámnak a címben megjelölt tárgyával és Weöres saját versesztétikai nézeteivel. Az így kidolgozott verselemzési módszer két fő tartópillére az elemzések alapjául szolgáló szöveg és az azon keresztül feltáruló szövegvilág, úgy is mint Weöres költészetfilozófiájának formai foglalatja.

Disszertációm fő tartalma hat vers elemzése. Az elemzett hat vers azokat a tematikai köröket veszi alapul, amelyek szerintem a legteljesebb módon tükrözik a költői formában testet öltött filozófiát. A teljesség igénye azonban megtorpan magán a weöresi filozófián, amelyben csak A teljesség felé létezik, mint ahogyan ezt egyik kötetének címe is mutatja, és ahol minden egyben önmagának az ellentéte is - amiből az következik, hogy a teljesség sem egyértelműen teljesség. Vagy ahogy Weöres a *Dalok Naconxpanból* című versében írja:

*Szemeddel az egész tengert halászod  
S horoggal mit fogsz? Egynéhány halat.*

Mindezen tényezők keretet szabnak tehát a teljesség igényének. Tudatában annak, hogy az általam említett tematikai körök újabakkal egészíthetők ki - a mű terje-

delme is keretet szab a teljesség igényének -, munkám négy kört ölel fel: a személytelenség, az otthontalanság, a harmónia és a teljesség keresése problematikáját. A személytelenség problematikájával foglalkozó első rész három módon közelíti meg a témát: az egyes szám második személyében, a teljes metamorfózisban és a más nyelvi formában megnyilatkozóval. Az elemzett versek ebben az első körben a következők: a *Rongyszőnyeg* sorozat 76. darabja (A hársfa mind virágzik kezdetű vers), *A benső végtelen* és a *Barbár dal* című versek. Az otthontalanság problematikájával a Magna Meretrix, a harmóniáéval az *Atlantis*, a teljesség keresésével pedig a Harmadik szimfónia című versek elemzésének útján foglalkozom.

A hat vers elemzése azonos struktúra szerint történik. Az elemzés két fő részből áll: a szöveggel és a szövegvilággal foglalkozóból. A versek megközelítésének kiindulópontja tehát a közvetlen anyagi minőségében létező szöveg, ahol a fő vizsgálati szempontok a következők: az íráskép formaszervezete, a megjelenítő valóság elemei, a retorikai-stilisztikai szerkezetek, a verstani eszközök és a nyelvi szerkezetek. Mivel a megjelenítő valóság elemeivel foglalkozó rész fontos szemantikai tartalom hordozója, ez a szövegszervező elvre és a mű fókuszára is következtetni enged. E két minőség áthatja mind a szöveggel, mind a szövegvilággal foglalkozó összes szintet. A szövegvilággal foglalkozó rész három fejezetből áll: a témával, a hasonló témakörű versekkel és Weöres költészetfilozófiájával foglalkozókból. Ez az utolsó szint zárja le azt a kört, amelyet a tematikai kör címbeli megjelölésétől a szöveg és a szövegvilág vizsgálatán át a költészetfilozófiával foglalkozó részig megtettünk. Az utolsó rész, felhasználva az elemzés útján megállapítottakat, a szöveget és a szövegvilágot a maga egységében próbálja értelmezni.

Mivel az elemzés szempontjai mind a hat versben azonosak, úgy érzem, elegendő az alkalmazott módszert egy vers példáján bemutatni. Mind tárgyi, mind terjedelmi szempontból a Barbár dal rövid elemzését tartom leginkább helyénvalónak.

*Dzsá gulbe rár kicsere  
áj ni musztasz emo  
áj ni manküüvantisz emo  
adde ni maruva bato! jaman!*

*Ole dzsuro nanni he  
ole csilambo ábábi he  
ole buglo iningi he  
lünlel dáji he! jaman!*

*Vá pudd shukomo ikede  
vá jimla gulmo buglavi ele  
vá leli gulmo ni dede  
vá odda dzsárumo he! jaman!*

*Szél völgye farkas fészke  
mért nem őriztél engem  
mért nem segítettél engem  
most nem nyomna kő! ajaj!*

*Könnyemmel mosdattalak  
hajammal törölgettelek  
véremmel itattalak  
mindig szerettelek! ajaj!*

*Földed tüskét teremjen  
tehened véres tejet adjon  
asszonyod fiat ne adjon  
édesapád eltemessen! ajaj!*

### 1.1 Az íráskép formaszervezete

A vers, mint ahogy alcíme is mutatja, két részből áll: a képzelt eredetiből és a képzelt fordításból. A külső formát tekintve a kettő egymással megegyezik: mindkét részt három négysoros versszak alkotja, melyek mindegyike nagy betűvel kezdődik és felkiáltójellel zárul. A sorok hosszúságában nincs különösebb eltérés. Minden versszak egy mondat, és - mindkét változat első versszaka első és második sorának kivételével - minden sor egy-egy szabályos tagmondatból áll. A tagmondatok között vessző nincs, az utolsó sorokban azonban két felkiáltójel is látható. Összefoglalóan: a vers szabályos felépítésű, egymással szimmetrikusan elhelyezkedő ortográfiai és interpunkciós megfelelésekkel.

### 1.2 A megjelenítő valóság elemei

Fiktív a megjelenítés a vers első, "képzelt eredeti" részében. Más nem is lehet, hiszen a nyelv is fiktív. Mintha valami ősi, a történelem homályába burkolózó és ebben a messzeségben érthetlenné vált nyelv hangjai szólnának a sorokban. Az érthetlenség azonban más alapon is magyarázható: a magyar ősköltészet rituális varázsszövegei már saját korukban is érthetlenné váltak. A varázslásnak épp ez a lényege. Valótlanná akarja tenni a valóságot, a világot új formában kívánja megteremteni. Ennek eszköze lehet a nyelv is, egy olyan formában, amely ezt a meg-

változtatni kívánt valóságot tükrözi. A nyelv átalakul, új szimbolikus formát ölt. A megértés tehát nem a nyelv logikai síkján működő szabályok szerint történik, hanem ősi, rituális szabályok szerint.

A *Barbár dal* esetében segítségünkre van a fordítás - bár ez a fordítás is képzelt, vagyis minden a valószínűtlenség szférájában mozog. A képzelt eredeti szavainak jelentésére mindazonáltal egyedül a képzelt fordításból lehet következtetni.

Mint az emberiség tudatában megfogant legelső lírai énekek többségében, itt is természetfeletti erőket idéz az első sor. Mind a szél, mind a farkas tiszteletet követel az első embertől, aki ezeknek a nála hatalmasabb erőknél a védelmét keresi. Feltételezhető, hogy ezekhez az erőkhöz folyamodnak panasszal az első versszak sorai. Kő nyomja a panaszok megszólaltatóját, minden valószínűség szerint sírkő. Aki tehát szól, már a föld alatt van, és segítséget többé nem kaphat. A mindennapi élet mozzanatait tartalmazza a második versszak. A könnyekkel való mosdatás, a hajjal való törölgetés és a vérrel való itatás azonban a képeknek misztikus jelleget kölcsönöz. Ugyancsak a mindennapi élet képei villannak fel a harmadik versszakban, általában pozitív töltésű képek, itt azonban negatív tartalommal telítődnek, és minden a végkifejletet sugalmazza. Az utolsó versszak minden sora átok, amely a való világ tárgyain keresztül egyre fokozottabban érezhető. A fokozás végső pontja, a halál a legsúlyosabb átok, mely ugyanúgy sújtaná a bajok okozóját, mint azt, aki már a sírban van.

A vers alapvető szövegszervező elve a párhuzamos mondatserkesztés, a paralelizmus. A gondolatritmusként is értékelhető kompozíciós módot erősíti a tagmondatok egymásutániségében érezhető fokozás. A vers centrumaként egyetlen szót tudnék megnevezni, ennek a szónak azonban a képzelt eredeti és a képzelt fordítás vetületében két változata van: jaman! - ajaj! Minden képzeleti, érzelmi tartalom ezekben a szavakban összpontosul. Nehéz gondolati tartalomról beszélni olyan mű esetében, amelynek mindkét formája fiktív. A gondolati tartalom módosul a forma által, maga is fiktívvé válik. Egyedül az érzelmi tartalom valós mindkét változat esetében, melyekben a hangulati tartalom az ősnyelvi formát megőrző indulatszóban, illetve annak fiktív formájában realizálódik. A fiktív formát azonban az érzelmi tartalom hitelesíti.

### 1.3 A retorikai-stilisztikai szerkezetek

A szavak jelentésének ismerete hiányában egyedül a forma adhat eligazítást a képzelt eredeti változatában. Paralelizmus, mint szövegszervező elv és a fokozás formái alapon való érvényre jutása jól követhető az azonos alakú szavak szimmetrikus elhelyezéséből. Több sor kezdődik azonos szóval (áj, ole, vá), ami mint retorikai alakzat az anaphora kategóriájába tartozik. De előfordul ismétlés a sorok végén is (emo, he), vagyis itt epiphorával van dolgunk. Az anaphora és az epiphora összekapcsolása adja a komplexió alakzatát. A versben ez az alakzat az első és a

második versszak viszonylatában tárgyalható, az *áj-emo* és az *ole-he* szavak kapcsolatában. A gondolatrítmus egyik formája a refrén. Ilyen a mindhárom versszak utolsó szavaként szereplő szó: *jaman!* Az említett formai elemek arányos ismétlődése arányossá, szimmetrikussá teszik a verset.

A képzelt fordításra térve, már nemcsak a formai sík, hanem a tartalmi sík retorikai stilisztikai szerkezeteit is nyomon követhetjük. A képzelt eredetire olyannyira jellemző paralelizmus a képzelt fordításban is jelen van. A szavak jelentésének ismeretében a gondolatrítmus, mint fő strukturáló elv is egyértelművé válik. Ehhez kapcsolódik az itt is érvényesülő fokozás, de itt már nem mennyiségi, hanem minőségi alapon, vagyis szemantikai értelemben, amikor a gondolati egységek minden egymás után következő sorban egyre nagyobb intenzitással közelednek a végkifejlethez. Az anaphora, epiphora és a komplexió alakzatai itt is megtalálhatók, ritkábban azonban, mint a képzelt eredetiben. A refrén elhelyezkedése teljes megegyezést mutat a képzelt eredeti változatával. A szintagmák közötti írásjelek hiánya az aszindeton alakzatára utal. Hangalakzatként a protézis említhető a refrén *ajaj!* szavában. Az indulatszó általánosan használt formája tudvaleg a *jaj!* variáns. Mintha a képzelt eredeti *jaman!* formájának hangzási megfelelőjeként módosult volna a képzelt fordítás eredeti formája, ezzel is jelölve, hogy a képzelt eredeti a primér forma. A szavak jelentésének ismerete újabb retorikai alakzatok és figurák felfedezéséhez vezet. Ilyen például az apostroph, mint felőbb, természetfeletti hatalmak megszólítása.

Összefoglalásként megállapítható, hogy a vers két formájának retorikai-stilisztikai szerkezetei között nagymérvűek a strukturális megegyezések. Közös az is, hogy hiányoznak a képi megjelenítés komplex struktúrái. A fiktív tartalom nem a képek, hanem a mű struktúrájában elsődrendű ismétlés közvetíti. A népköltészet legfőbb stilisztikai vonása ez, és minden nép ösköltészetének eredeti megnyilatkozási formája.

#### 1.4 Verstani eszközök

Nincs jelentősége, melyik változattal kezdjük, hiszen első olvasásra minden bizonnyal megállapíthatjuk, hogy lüktet a vers. Magával sodor. Olyannyira, hogy szinte mindjárt kívülről tudjuk. A képzelt eredeti esetében anélkül, hogy egyetlen szót értenénk. Nem lényeges, hogy a szavak mit jelentenek, van valami más, ami fontosabb. Ez az az áramlás, amely az egymás után hömpölygő sorok árján a minden versszakot lezáró *jaman!* és *ajaj!* felé sodor. Mi okozza ezt az áramlást? Két-ségkívül a különböző formában megjelenő ismétlések.

Hogy a nyelvi elemek párhuzamossága igen lényeges a költészet őskorában, vitathatatlan tény. A párhuzamos mondatszerkesztésben az azonos struktúrájú mondatok szabályos időközökben történő ismétlése adja a ritmust. A költészet ősi formájában, így az ősi magyar költészetben is a ritmus tehát nem a szótagok különböző hosszúságán, hanem grammatikai párhuzamokon alapul. A *Barbár dal*

szövegszervező elve a paralelizmus, a párhuzamosan szerkesztett sorok egymásutánisága. A sorokat különböző számú szótagok alkotják, és mind a versritmus, mind a rímelhelyezés mindkét változatban szabálytalan. A hangsúly és a hanglejtés azonban, mely együttesen határozza meg a vers hanghordozását, intonációmenetét, a két változatban feltűnő hasonlóságot mutat. Tudvalevő, hogy a költészet őskorában a vershez dallam is tartozott. Mintha ezt az ősi dallamot hallanók a Barbár dal két változatának hasonló intonációmenetű soraiból kicsendülni.

### 1.5 Grammatikai szerkezetek

A *Barbár dal* képzelt eredetije szókincsének megértéséhez elsőrendű támaszpontot természetesen a képzelt fordítás ad. Weöres egyik interjújában a következőképpen tárja fel a vers titkait: "A Barbár dal, a képzelt nyelvű szöveg, tulajdonképpen cigányos akcentusokkal van tele. Kelet-európai, balkáni, moldvai ízekkel, keverve már kissé európai szóanyaggal. Az odda szó benne például addar, fater, germán eredetű, más szavak inkább cigány és román eredetre mutatnak." A Molnár Ildikó, amikor elvégzi a vers hangtani elemzését, a szókincs vizsgálatához is segítséget nyújt. Ő állapítja meg, hogy a fiktív ni a nem tagadósónak felel meg magyarul; hogy a felszólító mód jele az -o; az egyes szám második személyű birtokos személyrag a képzelt formában -vá, a magyar eszközhatározó -val, -vel ragja pedig a képzelt nyelven ole.

E kétségkívül helyes értelmezések kiegészítésre várnak. Kíséreljük meg a többi jelentés megfelelésének feltárását.

#### 1. versszak

dzsá = szél; gulb/e (e = birtokos személyrag) = völgye; rár = farkas; kicser/e = fészke

áj = mért; ni = nem; muszta/sz (sz = kijelentő módú múlt idejű személyrag) = őriztél;

emo = engem

mankütvanta/sz = segítettél

adde = most; matu/va (va = feltételes módú jelen idejű személyrag) = nyomna;

bato = kő;

jaman = ajaj

#### 2. versszak

ole = -val, -vel; dzsuro = könny; nann/i (i = kijelentő módú múlt idejű személyrag) =

mosdattalak; he = téged

csilambo = haj; ábáb/i = törölgettelek

buglo = vér; ining/i = itattalak

lünjel = mindig; dáj/i = szerettelek



## 3. versszak

vá = birtokos személyrag (egyed szám második személy); pudd = föld; shukom/o (o = felszólító módú személyrag) = teremjen; ikede = tüskét (e = tárgyrag)  
 jimla = tehén; gulm/o = adjon; buglavi = véres; el/e (e = tárgyrag) = tejet  
 leli = asszony; ded/e = fiat  
 odda = édesapa; dzsárum/o = eltemessen

Egy ilyen szemantikai megvilágításban nyilvánvalóvá válik, hogy a párhuzamos mondatszerkesztés elve a fiktív formában is kifejezésre jut. Mindaz, ami a képzelt fordítás grammatikai struktúrájára vonatkozik, elmondható a képzelt fordításról is.

Hangtani tekintetben azonban nagy az eltérés a két változat között. A képzelt eredetiben a magánhangzók és a zöngés hangok jóval magasabb arányban vannak jelen, mint a képzelt fordításban. Kétségtelenül hangzósabb a képzelt eredeti, mint a képzelt fordítás. Könnyű elképzelni, hogy mint az első lírai dalok, melódiával együtt keletkezett; hangzásában is közelebb áll a zenéhez, mint a képzelt fordítás.

## 2.1 A belső kontextus - A téma

A téma fogalmi megértése természetesen a képzelt fordításból indul ki, az érzelmi megértéshez azonban a képzelt eredeti is bőven hozzájárul. Kétségtelen, hogy valaki megátkozásáról van szó, de nem világlik ki egyértelműen a versből, hogy kit illet ez az átok, és az sem, hogy milyen konkrét vétekért. Utalás arra, hogy a kárhoztatott férfi, a harmadik versszak asszonyod fiat ne adjon sora. Az átok elképzelhető okait az első versszakból véljük kicsengeni: a segítség elmulasztása, a cserbenhagyás. Ennyi az, ami a konkrét formán keresztül kiolvasható. Ami még kiolvasható, az már imaginatív, intuitív, és a szellemi szférába tartozik. Hogy ezeket is tolmácsolni tudjuk, a verset nemcsak szinkronikus, hanem diakronikus értelemben is meg kell vizsgálnunk.

A magyar ősköltészet fő típusai közé tartozik a siratóének és a sámánének. A siratóének a rituális ének egy formája lehetett, eredete egészen a matriarchátus korára vezethető vissza. Mindenkor a nők műfaja volt, formája az idők folyamán változatlan maradt. Pillanatnyiság, rögtönzés jellemzi elsősorban, csak bizonyos szavak, szókapcsolatok ismétlődnek benne, mint az érzelmeket legmélyebben kifejező indulatszó: jaj. A sámánének az ősi magyarság sámánhitével van összefüggésben. Ezek az énekek szintén rögtönzéssel keletkeztek és - természetfeletti erőkkel kapcsolatot keresve - alapvetően varázsszövegek voltak. A XV-XVI. század ráolvasásai, bájoló imádságai a sámánének leszármazottainak tekinthetők. Ezek is babonás hiedelmeket tükröznek, a szavaknak mágikus erőt tulajdonítva bajokat akartak elhárítani vagy az ellenséget kívánták megrontani.

Mintha ilyen ősiségbe nyúlna vissza a Barbár dal. Formája szerint a siratóének és a sámánének keveréke. Mégis különbözik mindkettőtől. A siratóénektől abban, hogy a megholt önmagát siratja, a sámánénektől pedig abban, hogy nem a sámán,

hanem maga a megholt végzi a megrontást.

Nem elégedhetünk meg azonban a képzelt fordítás vizsgálatával. A tartalom rejtettebb dimenzióinak megfejtéséhez elengedhetetlen a képzelt eredeti elemzése is. Weöres egyik nyilatkozatában arra a kérdésre, hogy lehet-e egy értelmetlen szöveget úgy átfuttatni zenével, hogy az jelentést kapjon, a következőképp felel:

„Ange amban ulanoje balanga janégol, vagy Panyigai kudora, kudora. Ezeknek semmiféle szótári vagy szóhatározó jelentésük nincs; csak hangzási, dinamikai és strukturális jelentésük van.” Ugyanezt mondhatnók a Barbár dal képzelt eredetijéről is. Ezeket a Weöres által említett jelentéstartományokat már érintettük a külső kontextusról szóló részben. A jelentés az ilyen "értelmetlen versek"-ben nem a belső, hanem a külső kontextus sajátja. A külső kontextusban a jelentés azonban jellé abszorbeálódik. A szemantika területét a szemiotika váltja fel.

A *Barbár dal* képzelt eredetijében a jelek önmagukban hordozzák a jelentést. Ezek nem mindenki számára érhetőek, mint ahogy a sámán varázsszövegét sem mindenki érti. Amikor a sámán természetfeletti hatalmakkal akar kapcsolatot teremteni, extatikus állapotba kerül, elrívül. A révül és rejt szó közötti etimológiai összefüggés a sámán elrívülése és a rejtezés összefüggésére vet fényt. A sámán lelke ismeretlen dimenziókba távozik, ahol elrejtetik. Csak így tud a természetfeletti lényekkel kapcsolatba lépni. Az elrejtetés eszköze a nyelv.

Amikor Weöres *Rejtelem* című versét „magyarázza”, a következőképpen fogalmaz: "Nem magamnak, hanem másoknak írok. Ezért szuggesztivitásra törekszem. Nem fontos, értik-e, de az idegek borzongjanak, mint a kifeszített húr a szélben." A tartalom legbensőbb dimenzióihoz ezen a szent borzongáson keresztül lehet eljutni. A sámán rejtezik itt.

## 2.2 A vers az életműben

A *Barbár dal*t Weöres 1944-ben írta. Mely versek kerültek ki még a tolla alól ebben a történelmi időszakban? Mennyiben releváns az a kritika, amely különösen ez időben Weörest a társadalom problémáival vajmi keveset törődő apolitikussággal vádolja? Költőnk számos 1944-ben írt verse cáfolja ezt a vádat. A reménytelenség könyve címűt például Tamás Attila a fasizmus dokumentumának nevezi. Az *Elesett katonák, Szirénák légitámadáskor, Háborús jegyzetek* mindegyike már a címében is jelzi tárgyát.

Könnyen érthető versek ezek, de vannak más, ugyanebben az évben írt versek sokkal nehezebben kibogozható tartalommal. Az *áramlás szobra*, korábbi címén *Eidolon*, felháborodást keltett az olvasók körében, elsősorban azért, mert a nyelvtani szabályokat teljesen önkényes módon használja. Weöres a verset kísérletnek nevezi. Egy bizonyos: az izmusok, különösen a szürrealizmus és a dadaizmus erősen hatottak költészetére ebben az időben, és minden formával kísérletezett, az *Eidolon* esetében feltehetőleg az automatikus írással. Hasonló kísérlete A megmozdult szótár, a *Dob és tánc*, az *Ablak az éjbe* és számos más verse.

Az „érthetetlen versek” másik típusába tartoznak azok, melyekben már nemcsak a nyelvtan önkényes, hanem maguk a szavak is. Ilyen a *Táncdal*, *A vers születése* című diszszertáció mottója, vagy *A képzelt város*, amelyek teljesen a versritmusra épülnek. Hogyan keletkeztek ezek a versek? *A sorsangyalokat*, későbbi címén *A csillagokat* például véve Weöres ezt maga magyarázza el: „Az első fázis az, amikor néhány értelmetlen sor bukkan fel a tudatban (naur glainre iki...). Ebből keletkezik a nyers szöveg, a szavaknak különböző értelmet adva.” Vajon ez a keletkezési mód jellemzi a *Barbár dal*-t is? Nagyon valószínű, hogy igen.

Amikor Domokos Mátyás az értelmetlen vers értelméről faggatta a költőt, Weöres azt válaszolta, hogy az értelmetlen vers „gyakran szembehelyezkedik a korrallal, amiben élünk, és annak érvényességét bírálja vagy tagadja.” Arra a kérdésre pedig, hogy milyen nosztalgiák nyilvánulnak meg az értelmetlen versben, Weöres válasza a következő volt: „Egy rendezettebb, egyszerűbb, áttekinthetőbb világ iránti nosztalgia.” A korábbiakban tárgyalt tört nyelvű versek olyan időszakban keletkeztek, amikor nagyon sok emberben megtört a hit is. A második világháború és a személyi kultusz korszakában. Számtalan írótt hallgatásra ítelt a politikai dogmatizmus. Weöres is köztük volt. 1956-ban szólalhatott meg először *A hallgatás tornya* című kötetével. Lehetséges, hogy a krízishangulat öltött költői formát ezekben a versekben? Lehetséges, de a költészetfilozófiával foglalkozó következő rész más körülményeket is megvilágíthat.

### 2.3. Költői világ. Költészetfilozófia

„Olvass verseket oly nyelveken is, amelyeket nem értesz. Ne sokat, mindig csak néhány sort, de többször egymásután. Jelentésükkel ne törődj, de lehetőleg ismerd az eredeti kiejtőmódjukat, hangzásukat. Így megismered a nyelvek zenéjét s az alkotó lelkek belső zenéjét. S eljuthatsz oda, hogy anyanyelved szövegeit is olvasni tudod a tartalomtól függetlenül is; a vers belső, igazi szépségét, testtelen táncát csak így élheted át” - írja Weöres *A teljesség felének* A versről szóló fejezetében.

*A teljesség felé* prózavázlatai 1945-ben jelentek meg először, a *Barbár dal* keletkezése után egy évvel. Ismeretes az a mérsékelt lelkesedés, amellyel Weöres az ország újjáépítését az adott körülmények között üdvözölte. A kiábrándultság számos, ebben a korszakban írt versében kifejezésre jut. Egyfajta passzív ellenállásról tanúskodnak ezek a versek, de ugyanakkor annak a meggyőződésnek a nyomai is, amely minden fejlődést elutasít. Weöres számára a fejlődésnek nincs jelentősége: „Az emberek mozgásában hiszek, a haladásban nem hiszek. [...] Ha fejlődött a gépi technikai civilizáció, ez a szellemi kultúra rovására történik. [...] Mindegy történik valami, de soha nem történik semmi igazán lényeges.”

Kétségtelen, hogy egy ilyen fejlődésellenes filozófia a magánéletben is érezteti hatását. Különösen abban a fontos történelmi időszakban, amikor a lelkesedés kifizetődőbb lett volna. Hogy Weöres nem igyekezett alkalmazkodni, az elsősorban ösztönösségén és őszinteségén múlt. Közéleti költő Weöres természetesen

1945 előtt sem volt, de a mellőzések, amelyek ezután érték, még inkább elvették a kedvét a politikától. A szabadság, amely a társadalomban csupán illúzió, Weöres esetében belső személyi szabadsággá rögződik, amit a nyelvi megformálás a szokott virtuóz módon követ. Nem véletlen, hogy a tört világot tört szavak tükrözik.

Krízis kulturális terméke volt a dadaizmus is. A zürichi Harry Ball lefordíthatatlan versei erősen emlékeztetnek a Barbár dal képzelt eredetijére. A krízisből kiutat keresve kutatta a költő az eredendőt, a mágikust, a misztikust a legősibb rétegekben, a minden rossz használatától mentes szavakat. Tény azonban, hogy különösen pályája kezdetén Weöres minden költői kísérletre nyitott volt. Nem véletlen tehát, hogy a dadaisták univerzális nihilizmusa is érezhető költészetén. Hamvas Béla a *Sciencia Sacrában* a nyelv fejlődésének következő szakaszait említi: ősnyelv, idea-nyelv, szimbólum-nyelv, mítosz-nyelv, költői nyelv, köznyelv, fogalmi nyelv. A fogalmi nyelv, az emberiség mai nyelve szerinte - úgy is, mint paradoxon - a legfejletlenebb. Ebben ugyanis a fogalomnak tartalma nincs, a dolgokat nem reálisan tükrözi, és ezáltal valódi jelentését elvesztette. A köz- vagy népnyelv Hamvas szerint nem egyenletes színvonalú, mivel gyakori változásokat mutat. A költői nyelvben minden a kifejező egyéntől függ, és nagy tévedése a hasonlat, amely „öszszetéveszti a külsőt és a belsőt, azt hiszi, hogy a képpel kell megvilágítani, s a képet külsőnek látja, holott a kép a belső, s ez az, amit meg kell világítani." A mítosz nyelvében ez a tévedés már feloldódott, a szimbólum-nyelv pedig „elrejtí azt, amit kimond és kimondja azt, amit elrejtí". Az idea-nyelv az „észfeletti értelem" nagyon kevesek által megfogható, egyszeri megnyilatkozása. Az ősnyelv, a legfejlettebb fok már teljesen felfoghatatlan az emberi értelem számára, csupán az extázis kivételes pillanataiban villanhat fel egyesekben, mint nagyon távoli sejtés. „Az ősnyelv arról ismerhető fel, hogy a szavakat eredeti jelentésükben, eredeti teremtő feszültségükben és sugárzó hatalmukban mondja ki." Az ősnyelvben a dolgok között analógia van, minden dolog azonos minden dologgal. Az egyes dolgok egymással felcserélhetők, hiszen az egységben minden egy. Az egyéni jelleg megszűnik, a lélek nem hasonlít a pillangóhoz, a lélek a pillangó maga.

Weöres efelé az ősnyelv felé törekedett, ezt az ősi egységet kívánta újraéleszteni. Az ősi egység természetes elemei pedig a hangok és a dallam. Hangok, és dallam alkotja elsősorban a *Barbár dal* képzelt eredetijét. Szavai csak formai értelemben léteznek, a verset mégis valódinak, konkrét jelentéssel bírónak érezzük. Ennek az oka az a mód, ahogyan Weöres a léttelen valóság ösztönösen felbukkanó szavait tudatosá formálja. Ez a nyelvtan segítségével történik: nem fiktív, hanem egy tudós alaposágával kidolgozott valódi nyelvtan segítségével. A fiktív nyelv nem fiktív nyelvtana a nem létező szavakba életet lehel, az elvontság megfoghatóvá válik. Amikor Weöres leszáll az érthetetlen szavak mélységére és azokat a nyelvtan, a struktúra által sugárzott rejtett jelentéssel tölti meg, maga is átalakul. Az első vers első költőjévé válik, amikor más korban, más hangján, más

nyelven beszél. Mivel az abszolút tartalomnélküliség abban az egyedül létező formában rögzül, amelyben minden tárgyiasság megfoghatatlanná válik, a költői személység is feloldódik ebben a formában és eggyé válik a nyelvvel, az egyedül megfogható minőséggel.

Susanna Fahlström

## Itteni apánk

### Emlékezés Juhász Imrére

Olyan emberről szeretnék megemlékezni, aki nagyon sokat jelentett számunkra. Aki biztosan eljárt volna közénk a Peregrinus Klubba, mindig lett volna hozzánk néhány csendes szava, okos tanácsa - de ezt már nem érte meg. Pontosabban: mi nem értük meg, hogy köztünk lehessen.

Juhász Imre életpályája, így visszanézve a mi szemszögünkéből, a Budapesti Műszaki Egyetem Villamosmérnöki Kara dékánjának irodájában kezdődött valamikor a hetvenes években, egy ösztöndíj odaítélése kapcsán. „Nekünk nincs szükségünk arra, hogy maga külföldre mászkáljon!” Az ív csúcsa számunkra az volt, amikor harminc évvel később körülbelül tizenöt magyar - egyetemista, doktorandus, fiatal mérnök - ült a svédországi távközlési vállalat, a Telia étkezőjében, és Imre köré gyűlve derűsen beszélgettek a szakmáról, a munkáról, a jobb jövőről.

Dióhéjban elmondva a Juhász-saga, Juhász Imre élete, a huszadik század második felének igen karakteres magyar története.

2000 márciusában jöttem ki először Svédországba, még negyedéves informatikus mérnök hallgatóként, huszonekét évesen. Azt hiszem, senkinek sem kell elmagyarázni, mit jelent egy fiatal egyetemista számára külföldön szakmai tapasztalatokat szerezni. 2000. január 1-jén írtam egy egyetemi barátnak: ha lehet, beszéljen svédországi ismerősével, Cselényi Istvánnal, aki éppen a Telia kutatóintézeténél dolgozik, és lelkesen szervezi a pesti Műegyetem hallgatóinak stockholmi diplomaírást és doktori munkáját. Másnap levél várt a számítógépben Istvántól, hogy márciustól mehetek. Nem volt kérdés. A Telia kutatóintézete nem tudott fogadni, de Juhász Imre, aki a Telia fejlesztővállalatánál dolgozott, vállalta, hogy kijöhetek hozzá. Így ismertem meg őt, és bátran állíthatom: egy év közös munka alatt még egyszer annyit tanultam tőle a távközlési szakmáról, mint az - innen nézve, nemzetközi viszonylatban is - igen jó színvonalú pesti Műegyetemen.

De nem ez volt a legfontosabb. Megtanultam, jó néhányan megtanultak tőle, hogyan kell mindig a világ felé fordulva, másokat segítve élni.

István mellett a kutatóintézetben egy fiatal magyar mérnök, két doktorandus hall-