

KAPPELLER RITA

**Hangzás és versritmus Weöres Sándor**  
***Dob és tánc* című versében\***

„Vigyázz, hogy világosat gondolsz-e,  
vagy sötétet; mert amit gondoltál, megteremteted.”<sup>1</sup>

*Dob és tánc*

csönd  
béke  
csönd  
béke  
fény  
csönd fénye  
béke csöndje  
fény békéje csönd  
fényes csönd béke  
csönd béke fény  
béke csöndes fénye  
fény csöndje  
csönd csöndje fény fénye béke  
csönd fény

lombban kő  
csönd köve  
kövön fény csöndje  
kőben csönd béke  
kő békéje béke köve lombban  
csönd fényes béke  
kő lombban fény

kút csöndje fű  
kútra hajló béke csönd

\* A cikk szerkesztésre való előkészítésében Bessenyei Balázs működött közre. Áldozatos munkáját ezúton köszönjük!

<sup>1</sup> WEÖRES Sándor: *A teljesség felé*. In Uő: *Egybegyűjtött prózai írások*, Budapest, Helikon, 2011, 145.

kút békéje inda  
fű inda kő  
lomb hintája kúton  
fény ingája kútban  
csönd dajkája

csepp

csepp

kút cseppje  
cseppek csengő csöndje  
csönd cseppje fény  
kút habja kő lombja  
fény csöndje béke

szél víz föld  
kis patak irama  
fény halmai  
föld keblei  
kút karjai  
kő lábai  
víztüdejü szél  
lombtorkú csönd  
fűruhájú fény  
kőarcú béke

reggel  
dél  
este  
éj  
hajnal karéja  
dél sziklája  
alkony karéja  
éj sziklája  
csönd  
béke  
fény hímzése  
hab szövése  
szél fonása  
füst rovása  
tűz írása  
örökös szálak verejtéke  
só  
orsó

koporsó

kop  
kop

harkály

óriási csönd órája  
sok külön kis csönd ingája  
kövön gyík  
fénylő néma bálvány

béke veled

szeretőd lappang  
virágzó ág rejtekében  
párod rejlik  
minden kapu hajlatában

rend

ünnep

béke

rend köve

ünnep lombja

csönd füve

béke kútja

szállj békés lomb csöndje

fényes ünnep ága lengj

ima irama

unalom fénye

csönd ünnep béke rend szállj

ima fény ünnep lengj béke

fény csönd

béke

csönd

csönd

béke

béke<sup>2</sup>

<sup>2</sup> WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött költemények*, II., Budapest, Helikon, 2009, 260–262.

*A csend hangjai*

A keleti kultúrához és világszemlélethez való vonzódás Weöres Sándor esetében már-már közhely. A weöresi lírával foglalkozó szakirodalomban még mindig viszonylag csekélyebb számú verselemző tanulmányok között<sup>3</sup> ugyanakkor még kisebb a keleti motívumokat és felfogást tematizáló interpretációk száma.<sup>4</sup> Céлом a választott versszöveg nyelvi-poétikai szerveződésének, kompozíciójának, illetve hangzásbeli<sup>5</sup> felépítésének vizsgálata, amelynek során a szövegtest, az irodalmi szöveg mint dinamikus és „testszerű” létező aspektusára helyezem a hangsúlyt. Mindezzel összefüggésben arra a kérdésre is keresem a választ, vajon megfogalmazható-e egy olyan interpretáció, amely a szó hangzására, az abból kibontható szemantikai potenciálra, és esetleg annak etimológiájára építve valami többet, a konvencionális jelentésen túlit idéz fel.<sup>6</sup> Ennek során kísérletet teszek Weöres Sándor *Dob és tánc* című (1962) versének interpretációjára.

A *Dob és tánc* szövege kapcsán első lépésben a *csönd* jelentőségét szeretném kiemelni. A hétköznapi kommunikációnak és mindenfajta beszéd-megnyilatkozásnak természetes összetevője a csend, a szünet. A beszéd területein és mindenfajta hangmegnyilvánulás esetén hasonlóan fontos szerepe van a hangnak, mint az annak hiányában előálló csöndnek, hiszen például egy zenemű megkomponálása is e kettő egymáshoz való viszonyában válik műalkotássá. A keleti filozófiák éppen a

<sup>3</sup> BARTAL Mária: „Mítosztrödékek újraírása Weöres Sándor *Medeia* című költeményében”. *Irodalomtörténet*, 2009/2. 200–242. Uő: „Maszk és fátyol, Weöres Sándor: *Salve Regina*”. *Irodalomtörténet* 2010/4. 475–509. HARMATH Ártemisz: „Mítosz, emlékezet, kockázat. Weöres Sándor mítoszi versei”. *Alföld* 2009/7. 74–93. BOROS Oszkár: „Zenei hagyomány és költői nyelv. Weöres Sándor. *Valsetriste*”. *Létiünk*, 2013/3. 23–36.

<sup>4</sup> Kivételt képez például HORVÁTH Kornélia: „A Kettő és az Egy. Weöres Sándor. *Keleti elégia*”. In Uő: *Tűbgyen*, Budapest, Krónika Nova, 77–97.; ROCHLITZ Kyra: „Orpheus nyomában. A teljesség felé: *Salve Regina*”. *Műhely*, 1996/6. 40–50.

<sup>5</sup> „Az irodalom – médiatörténetileg – ha nem is mono-, de valamiképpen mégiscsak deficités medialitása okán [...] önmegjelenítésében talán fokozottan rá van utalva azon médiumok teljesítményére, amelyek rögzítik: elsősorban tehát (az orális hagyomány létmódját felidéző, illetve a mindenkori előadást lehetővé tevő) hangzóságra, valamint az írásos létmód vizuális közegére, amelyek – elég csak a metrum mnemotechnikai funkcióira (a költészet gyakran feltételezett eredetére) vagy éppen a két médium korábban említett fedésére gondolni Jakobsonnál – rögzítő teljesítményükben kereshetnek is egymást.” KULCSÁR-SZABÓ Zoltán: *Metapoétika. Önreprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Budapest, Kalligram, 2007. 33.

<sup>6</sup> „A szóban őrzött történetiség a szinkron nyelvhasználatban elhalványul: a hétköznapi kommunikáció abban érdekelt, hogy a szót egyetlen jelentésben használja. Az automatizálódott szóhasználatban így elvész a belső forma, s marad a hangalak mint a fogalom puszta, formális jelölője. A költői beszédmódban azonban a szó kihunyt képzete képes aktivizálódni, s ezáltal megsokszorozza és felnyitja a jelentést. A költői nyelvhasználat eleven képzetű szavakkal él, vagyis a rendszerként (*ergon*) érzékelt nyelvel szemben a nyelv *energeia*-természetét realizálja, azaz visszajuttatja a nyelvet eredendő létmódjához.” HORVÁTH Kornélia: „Metafora és költői nyelv”. In HORVÁTH Kornélia – SZITÁR Katalin (szerk.): *Szó – Elbeszélés – Metafora. Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*, Budapest, Kijarat Kiadó, 2003, 23.

csend meditációs jelentőségét hangsúlyozzák: a legmélyebb átéléshez „jobb némán befelé ügyelni”, olvashatjuk a *Tao Te King* soraiban.<sup>7</sup> Ez esetben természetesen nem az ürességről mint a zaj hiányáról van szó, hanem az egyetemes lét megtalálásának lehetőségéről.<sup>8</sup>

Hasonló ez Blanchot és Foucault értelmezéséhez, ahol a csend nem a beszéd hiányaként, „nem-léteként” értelmeződik, hanem a megszólalás lehetőségeként.<sup>9</sup> Foucault-nál ez az ún. „minden lehetséges nyelvezet” vagy „eljövendő nyelv”, ami voltaképpen minden egyes szóban már eleve benne van. Blanchot írásainak egyik központi motívuma a „távollét” mint az irodalmi szöveg elidegeníthetetlen sajátossága. A szerző hangsúlyozza, minden egyes szóban ez a „távollét”, azaz a csend „beszél”. Vagyis voltaképpen szavainkat maga a távollét hívja életre, a szavak mint egy a távollét jeleként alakulnak, s nem pedig valamely dolog képviselőiként. Szavaink alapvető jellemzője, hogy valami olyanra utalnak, ami közvetlenül nem jelenik meg, azaz a „távollét jelenlétei”-ként működnek. Ezt a szavakban nem jelenlévő értelemnek tekinti, a csend így nála minden szó lehetőségeként mutatkozik meg.<sup>10</sup>

Weöres „csöndje” ehhez hasonlóan nagyon is termékeny csönd, hiszen „a hang hiánya” nem egyenlő a semmivel, sokkal inkább a megvalósulás, a létrejövés és a megértés lehetőségét rejt magában.<sup>11</sup> A csend pozitív, a mélyebb tartalom megélését lehetővé tevő szerepét „fejtegeti” például a *Négy korál* utolsó darabja:

Nincs fülem többé, mégis beszélj hozzám,  
tökéletesen értelek.

<sup>7</sup> LAO-CE: *Tao Te King*, ford. WEÖRES Sándor. In WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött műfordítások*, I., szerk. STEINERT Ágota, Budapest, 2011, 98.

<sup>8</sup> A csönd Weöres Sándor költészetében fontos szerepet kapott már az 1940-es évek lírájában, majd később a hatvanas-nyolcvanas években ismételten felerősödött a jelentősége olyan versekben, mint például a *Dob és tánc* (1962), *A bagoly* (1979) vagy a *Kétsoros* (1980). 1947-ben a következőt írja Fülep Lajoshoz: „Csak bámulok, befelé, önmagamba; bámulom azt a nagy túlvilági lyukat, mely pár évvel ez előtt még csak kis fényesség volt egy folyosó tulsó végén, most pedig már akkora, mint egy ház. Csupa sugárból készült ház és nem lakik benne senki-semmi. Azt hiszem ez az élet végső értelme, hogy az ember ide elérkezzék; de a lírának halála ez a megérkezés, hiszen erről csak úgy szólhatna az ember, ha teljesen üres lapokat tudna írni. A egyszavas verstől így jutottam a semennyi szavas vershez.” WEÖRES Sándor: „Fülep Lajoshoz”. In Uő: *Egybegyűjtött levelek*, I., szerk. BATA Imre – NEMESKÉRI Erika, Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1998, 467.

<sup>9</sup> „A megszakításra minden szólánolatban szükség van; a szünet teszi lehetővé, hogy létrejöjjön: a diszkontinuitás biztosítja az egyetértés kontinuitását.” Maurice BLANCHOT: „A megszakítás”. *Atbenaeum*, 1995, II/4. 143.; „El kell veszíteni az időt, el kell veszíteni a tevékenység jogát és a cselekvés képességét.” Maurice BLANCHOT: *Az irodalmi tér*, Budapest, Kijárat, 2005, 149.

<sup>10</sup> Michel FOUCAULT: „Nyelv a végtelenhez”. In Uő: *Nyelv a végtelenhez*, szerk. SUTYÁK Tibor, Debrecen, Latin betűk, 1999, 66.

<sup>11</sup> Hasonló szemlélet nyer megfogalmazást Lao-Ce *Tao Te Kingjének* Weöres által 1958-ban magyarra ültetett részletében is: „Harminc küllő kerít egy kerékagyat, / de köztük üresség rejlik: / a kerék ezért felhasználható. / Agyagból formálják az edényt, / de benne üresség rejlik: / az edény ezért használható. / A házon ajtót-ablakot nyitnak, / mert belül üresség rejlik: / a ház ezért használható. / Így hasznos a létező / és hasznos adó a nemlétező.” LAO-CE: *Tao Te King*. In WEÖRES: *Egybegyűjtött műfordítások*, I., 100.

Míg éltem, nem érthettelek,  
 annyi vágyad, késed és sérülésed, annyi rögeszméd,  
 persze nekem is: két bolond.  
 De ha most kérdezel,  
 gömbölyű csöndem felel.  
 Segítõn átölel,  
 ne is hiányold a beszédet.  
 Ezernyi szóval mit adhatnék?  
 magamét, nem tiédet.<sup>12</sup>

Ugyanakkor a csend megjelenésének másik gyökere is kimutatható Weöres egyes verseiben. Az elmondás lehetetlenségétõl való félelem ugyanis újra és újra elõbukkan költészetében. Mennyire kevés is mindaz, ami elmondható a teljességhez képest? Ennek a gondolatnak ad hangot a *Négy korál* elsõ darabjában: „Meggzóal a kimondhatatlan / de nem mondhatja ki önmagát [...] Meggzóal a kimondhatatlan / de csak a te szívedben”. Ekképpen az elmondás lehetetlenségével szemben mind nagyobb jelentõséget kap a csend, az „üres papír”, végsõ soron pedig maga a szöveg írásképe. Ezt az állapotot szemlélteti a *Kétsoros* címû vers:

A betûk csendje  
 a papíron.

### *Dob és tánc*

„Csönd / béke / csönd / béke / fény / csönd fénye / béke csöndje...” – ezekkel a sorokkal kezdõdik a *Dob és tánc* (1962).<sup>13</sup> A vers elején lassan lûktetõ ritmus – mint ahogy a cím is figyelmeztet rá – a szavak kezdeti, kissé monoton egymásutániságával, majd felgyorsulásával és hullámzóvá váló ritmikájával rituális dobszóra emlékeztet. Ez a zenei jelleg, az alliterációk, a szavak rímeltetése intenzitást és elelenségget ad a versnek: a pillanat mindig változó, dinamikus átmenetisége szûrõdik át a sorokon.

A vers már pusztán a címe alapján értelmezhetõ valamely õsi, misztikus szertartás leírásaként. A szöveg lexikális szintjét tekintve egyértelmûnek tûnnek a rituális jelentésvonatkozások.<sup>14</sup> A *Dob és tánc* szuggesztív hangoltsága (az erõs érzelmi hatással bíró szavak, az õselemek, a napszakok felsorolása) az archaikus népek rituális szertartásainak énekeire emlékeztet. Ugyanakkor e mitikus-archaikus jelentésvonatkozások mégsem csupán egyetlen értelmezhetõségi irányt jelölnek ki a befogadó számára.

<sup>12</sup> WEÖRES: *Egybegyûjtött költemények*, II., 326–327.

<sup>13</sup> WEÖRES: *Egybegyûjtött költemények*, II., 260.

<sup>14</sup> Lásd a címben jelölt õsi, mágikus-rituális eszközt, illetve tevékenységet, a hangszert és a táncot.

A ritmus lüktetését, zeneiségét fokozzák az alliterációk. Weöresnél általában gyakori a kettőnél több szóra kiterjedő alliteráció,<sup>15</sup> itt ilyenekkel több esetben is találkozhatunk: „*csépek csengő csöndje /csönd cséppje fény*” (mindamellett ki is emeli ezzel a *csönd* szóalakot),<sup>16</sup> ami ugyanakkor majdnem teljes tükörszimmetrikus szerkezet is, azaz fonetikai szinten kiazmustalkot. Máskor két egymást követő birtokos szintagma birtokos jelzőinek kezdő hangját csendíti össze („*fény halmai / föld keblei / kút karjai / kő lábai*”).<sup>17</sup>

Bár a szövegben a konkrét főnevek vannak túlsúlyban, az mégis elsődlegesen a verskezdő *béke* és *csönd*, majd az utánuk belépő *fény* elvont jelentésű főnevek variálódására épül. E három szó egyértelműen dominál a szövegben. A vers szerkesztése, a szavak egymásutánisága néhol a jelentésük, máskor pedig a hangzásuk által keltett asszociáción alapul. Az előbbire jó példa lehet az „örökös szálak verejtéke” sor, amiből a verejtékes munka képzete előhívja a *sóét*, míg az ezt követő *orsó* és *koporsó* szavakat egyértelműen az egymással való hangalaki hasonlóság hívja életre, majd a *koporsóról* leválasztott *kop* hangsor lesz a kopogás forrásának, a *harkálnak* immár ismét szemantikai felidézője.<sup>18</sup> A vers címében szereplő dob tehát az ősi, természetközeli kultúrák szertartásainak alapvető eszköze, s így a mágikus, a transzcendens léttel, isteni vagy szellemi lényekkel való kapcsolatteremtés lehetőségét biztosítja. A hangszer rendszerint kör alakú teste a világ teljességének képzetére és nemkülönben a világkorszakok és ezzel együtt a természeti jelenségek körkörösségének törvényére emlékeztet. Továbbá a versben a *reggel* szóalakja, az eredetileg ugor vagy finnugor kori *reg* ‘reggel’ –*vel* társ-határozóraggal ellátott formája, melynek jelentése ‘meleg, forró; meleg, forróság’ lehetett. Ennek jelentősége, hogy a *reg* szótó összefüggésben áll a *révüil* igénk tövével: ugyanis az eredeti ‘meleg, forróság’ jelentésből a hitvilágban jöttek létre az ‘önkívületbe esik’, ‘önkívületbe ejt’ jelentések. A kapcsolat pedig az lehetett, hogy a sámánizmus hite szerint a táltosra, amikor révületbe esik, az isten heve száll, illetve a révületbe esést tűz mellett idézték elő, tehát egy rendkívül felfokozott fizikai és egyben szellemi állapot kapcsolódik hozzá.<sup>19</sup> A mágikus rítus képzetét támasztja még alá az *ima* szó megjelenése is, mely *imád* szavunkból szóelvonással keletkezett alak. Ennek eredeti jelenése ‘varázsol, varázsigét mond’ volt.<sup>20</sup> Egyéb szavak is kapcsolódhatnak denotatív jelentésükkel ezen értelmezési lehetőség köréhez: ilyenek

<sup>15</sup> Erről lásd MOLNÁR Ildikó: „Adalékok a költői nyelv hangtanához. Az alliteráció Weöres Sándor költészetében”. *Magyar Nyelv, A Magyar Nyelvtudományi Társaság folyóirata*, LXIX., 1973/2.170.

<sup>16</sup> Weöresnél a csend mint létállapot a tökéletesség és a teljesség elérésének záloga, hiszen „a teljes zengés: hang-nélküli” *olvashatjuk a Tao Te King* Weöres által magyarra ültetett soraiban.

<sup>17</sup> Sőt ez esetben még bonyolultabbnak mutatkozik a hangzásbeli ismétlődés, hiszen az *l* és *k* szó kezdetén megjelenő, illetve szóbelseji konzonánsok is ismétlődést mutatnak.

<sup>18</sup> TAMÁS Attila: *Weöres Sándor*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, 164.

<sup>19</sup> ZAICZ Gábor (szerk.): *Etimológiai szótár. Magyar szavak és toldalékok eredete*, Budapest, Tinta Könyvkiadó, 2006, 696.

<sup>20</sup> Ebből a jelentésből fejlődhetnek a ‘varázsigével könyörög valamiért’, ‘valakihez könyörög’, majd pedig az ‘istenként tisztel’ kifejezések. Uo. 332.

például a *víz*, a *föld*, a *szél*, a *füst*, a *tűz* elemek, amelyek jelöltje a legtöbb nép életében az evilági lét és a transzcendencia kapcsolatában rendkívül fontos szerepet kapott.

A címet alkotó mellérendelő szintagma második eleme a *tánc*. A zenére, dalra, ritmusra történő mozgás az emberi kultúráknak az ősidőktől kezdődően fontos részét képezi. Az archaikus közösségek szertartásainak, rítusainak szerves elemeként a tánc és mozgás – akár csak a hozzá szorosan kapcsolódó zene – a transzcendens szférával való kapcsolatteremtés eszköze. Ebből adódóan a cím denotatív jelentése felidéz(het)i akár a hinduizmus Siva istenségének talán legismertebb és legnagyobb tiszteletben álló alakját, aki a mitológia szerint a júga-korszak végén pusztító táncát járva megsemmisíti a világot, éppen ezért a Tánc Urának is nevezik. A Sivát ábrázoló bronzszobrok „az isten világrendet irányító kozmikus energiáját, az élet mozgásban, ritmusban kifejeződő lényegét ábrázolják”.<sup>21</sup> Ezt jól szemlélteti, hogy Siva ezen aspektusának ikonográfiai megjelenítésében egy lángkoszorú közepén járja azt a pusztító táncot, ahol a koszorú az univerzum életfolyamatát hivatott jelképezni: „minden szakadatlanul változik, csupán Siva, a mulandó lények végső oka marad változatlan”.<sup>22</sup> Az ábrázolások többségében ráadásul attribútumai közül a *damaru* nevű pergődobot tartja kezében Siva.



Siva Natarádzsa. Anyaga réz. Museum of Fine Art Boston

A szavak egymást előhívó megjelenése itt tehát a fogalmi-logikai asszociáción alapul. Mindebből jól látszik, hogy a versben szereplő motívumok jelentős része a különböző vallások szakrális szimbólumainak körébe sorolható. Így például a *csönd* és *fény* a megvilágosult tudat szemantikai köréhez köthetők. A versben a névszói dominancia sajátos megvalósulása figyelhető meg. A szavak egybefűzése sok esetben grammatikai vagy tipográfiai kapcsolóelemek nélkül történik (például „csönd

<sup>21</sup> PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, Budapest, 1997, 464.

<sup>22</sup> BROCKINGTON: *A szent fonál*, Budapest, General Press, 1996, 148. Vö. „A táncoló Siva a világ teremtője, fenntartója és pusztítója, továbbá az emberi lelkek megmentője is egy személyben [...] Siva fel-emelt jobb lába azt szimbolizálja, hogy az isten kész eltörölni hívei karmáját, és megkönyörülni rajtuk. Egyik kezében az oltalmazó hangot jelképező dob, másikban a világot elpusztító tüzet tartja.” Klaus K. KLOSTERMAIKER: *Bevezetés a hinduizmusba*, Budapest, Akkord Kiadó, 2001, 101.

béke fény”, „szél víz föld”, „reggel / dél / este / éj”). A vers második felében ez a nominális szerkesztés oly módon alakul tovább, hogy a minőségjelzős szerkezet az egyszerű mondatokra jellemző predikatív szerkezetté növi ki magát. E szövegrészt a szavak egymásutánisága, elrendezése, az igék és a helyhatározók megjelenése avatja értelmi tartalommal bíró mondattá: „szeretőd lappang / virágzó ág rejtekében / párod rejlik / minden kapu hajlatában”. Az idézett mondat első felében a határozott névmás hiányával („virágzó ág”) az általánosban rejlő lehetőséget sugallja, egyben előlegezi a mondat második részének *minden* névmását. Továbbá a vers megszólítottjaként is hasonló általános alanyt tételezhetünk. Ezt a felvetést erősíti majd néhány sorral később a *csöndnek* mint az univerzális harmónia alkotóelemének megszólítása is: „szállj békés lomb csöndje”.

A névszók sorjázása, az időhatározók hiánya, illetve a napszakok egyszeri statikus felsorolása (ahol is egyrészt a vokálisok visszatérése adja a ritmust: „reggel / dél / este / éj”) azonban nem merevíti állóképszerűvé a leírást, köszönhetően a vers akusztikai jellegének, amely dinamizmust kölcsönöz a szövegnek, illetve a szavak folyton változó kontextusának. Ugyanakkor közrejátszhat mindebben a versben szerepeltetett egyes szavak etimológiája, melyek a ‘valamiféle tevékenység, mozgás’ szemantikai körét aktivizálják és érzékeltetik a befogadói tudat számára. Ilyenek például a *binta*,<sup>23</sup> *inga*,<sup>24</sup> *bab*,<sup>25</sup> *lomb*<sup>26</sup> szavak. A vers második felétől a kibontható jelentés fokozatosan eltávolodik a „földi léttől”, ennek talán csúcspontját a váratlan szókapcsolatok jelentik, mint például „víztüdejü szél”, „fűruhájú fény”. Sok esetben tájleíró költeményekre jellemző megoldásokkal él a szöveg, ám ez nyilvánvalóan nem értelmezhető valamiféle külső, hanem sokkal inkább egy belső, lelki táj szavak révén történő megalkotásaként. Erre utal a harmadik versszakban szereplő kút-motívum, ami ismert módon Weöres Sándor több versében a személyiség felszíne alatt rejlő változatlan létezés elérésének lehetőségét szimbolizálja.<sup>27</sup> Ennek eléréséhez pedig, miként a vers asszociációi sugallják, elengedhetetlen a csönd és béke, a harmónia megléte.

Figyelmet érdemel továbbá az az archaikus rímelési technika, amelyet a napszakokat leíró birtokos jelzős szintagmák esetén megvalósít a szöveg: így a jelzett szavak végén lévő birtokos személy jele adja a verssorokat összekötő rímekeket (pl.: „kút karjai / kő lábai”). Ez a technika folytatódik a kézi tevékenységek felsorolásánál (hímzés, szövés, fonás, rovás, írás). A *szövés* és *fonás* tevékenységéhez egyaránt gazdag szimbolika kapcsolódik, hiszen a *szövés* eredményeként létrejövő, egymást

<sup>23</sup> „Töve a *bint*‘himbál, ringat’ ige.” ZATY GÁBOR: i. m. 304.

<sup>24</sup> „Az *inog* ige *ing* alakváltozatának – a melléknévi igenév-képzős alakja főnevesült.” Uo. 336.

<sup>25</sup> „Jelentése a magyarban is eredetileg ‘hullám’ volt, ebből érintkezésen alapuló névátvitellel fejlődött mai jelentése.” Uo. 274.

<sup>26</sup> „Eredeti jelentése ‘lobogó, lengő valami’ lehetett.” Uo. 494.

<sup>27</sup> Lásd pl. *Józsefet eladják testvérei*: „Ül gaz-fölkeverte kútban, dobva mélybe / az áldozat tenger időn keresztül, / mozdulatlan arcán csak Rákhel éke, / hosszú, sötét szempilla-íve rezdül, / kerek kőfalban, életből kivetve, / szemfedő éj-polláiban temetve.”

keresztező szálak rendszere az univerzum jelképe, maga a szövés folyamata pedig annak teremtését szimbolizálja. A buddhizmusban az örökös létforgatagra, a szamszárára utal.<sup>28</sup> Ezen értelmezést látszik erősíteni, hogy a *szövés* témája Weöres más verseiben is visszatér, például szintén az élet kialakulását jelképezi a szövés folyamatával a *Hatodik szimfóniában*: „vad vonulás alján, álomban sző-fon, remeg” (*Az ősidő*).<sup>29</sup> A *fonás* szintén hasonló konnotációs értelmet szabadít fel, így például „a hinduizmusban Brahmá fonala a világtengely jelképe, amelyre minden dolog fel-fűződik”.<sup>30</sup>

Szabadversről lévén szó az alább idézett részlet kiemelt jelentőségét mutatja, hogy éppen a textusnak ezen a pontján bukkan fel az időmérték is. Ráadásul keletes szerkesztést is mutat itt a szöveg, hiszen a kezdő sor ritmusképlete az ötödik sorban visszatér, ezzel mintegy „összefogva” az asszociációs sort:

— — — u /  
fény hímzése  
— u — u /  
hab szövése  
— u — u /  
szél fonása  
— u — u /  
füst rovása  
— — — u  
tűz írása

S mivel a szabadversben előbukkanó mérték jelentősége alapvetően abban áll, hogy a szerkezet éppen azon a ponton vált ritmust, amikor az értelem szempontjából a gondolati csúcra ér a textus, így kiemelten érdemes szemügyre venni a vers e részét.<sup>31</sup>

Ez alapján úgy tűnik, mintha a vers szavai saját maguk hívnák elő, teremtenék meg sorról sorra a vers *szövetét*, ahol a költő „csupán” médiuma az elmondandó tartalomnak, de nem alakítója, „csak” szemlélője annak. Így a *szövés*, a *fonás* és a *rovás* asszociációs során keresztül egészen az *írásig* jut el, ahol az írás eredményeként létrejövő alkotás mint univerzum úgy is értelmezhető, mint magának a versszövegnek az univerzuma. S e helyen utalnék *szöveg* szavunk ismert etimológiai vonatkozására, amely tudatos szóalkotás eredménye: a *sző* ige *szöv-* tőváltozatából alakult *-g* névszó-

<sup>28</sup> PÁL–ÚJVÁRI(szerk.): *Szimbóliumtár*, 458.

<sup>29</sup> WEÖRES Sándor: *Egybegyűjtött költemények*, II., 24.

<sup>30</sup> PÁL–ÚJVÁRI(szerk.): *Szimbóliumtár*, 458.

<sup>31</sup> „[...] a szabadversben a ritmikai egység fogalma sajátos módon értelmeződik: amíg a szisztematikus versben – amely lehetővé teszi a mérték rendszerként való működését – a ritmika a mértékként a sorból kiemelkedő kis egységen alapszik [az ütemen, a verslábon vagy kolónon], addig a szabadversben *maga a verssor viselkedik a versritmus alapegységéeként*.” [kiem. K. R.] HORVÁTH Kornélia: *A versről*, Budapest, Kijárat, 2006, 16.

képzővel. Mint ismert, a szóalkotás a latin *texere* ‘sző’ és *textus*, azaz ‘szövet’ analógiájára létesült nyelvünkben.<sup>32</sup> Ez az autopoetikus gesztus megnyitja az írásaktus mint önmagára vonatkozó, önértelmező alakzatként való olvasásának lehetőségét. Ez az önreferenciális jelleg meglátásom szerint megerősítést nyer a vers tipográfiai képében, ahol feltűnő a központosítás teljes hiánya. Ez az íráskép Weöres Sándor számos zenei ihletésű versére jellemző, akárcsak az írásjelek valamilyen meghatározott metódus szerinti alkalmazása.<sup>33</sup> Eme intencionált használat miatt vélhetőleg nagyobb jelentőséget szükséges tulajdonítani az írásjelek alkalmazásának, mint csupán alkalmi szövegformáló eljárásnak. A *Dob és tánc* esetében e gesztus a verset az írás aktusának jelen idejébe helyezi. A metapoétikai szövegműködés a verset önmagára mint műalkotásra való reflektáltságában láttatja, mely közvetlen utalások, motívumok révén valósul meg a szövegben. Ekképpen a hangzás által az írás fogalmáig mint autoreferenciális gesztusig jut el. Ez a folyamat, ami a *hímzéstől* az *írásig* vezető ívet tárja fel, a verset mint a keletkezés folyamatában lévő, a nyelvben létrejövöként feltételezi.

Ennek kapcsán a vers címére szeretnék még visszautalni, annak is első elemére, a *dob*ra, aminek pergése, meghatározott ritmusossága az emberi szívverésre, azaz a mikrokozmosz középpontjára is utalhat. Gáldi László verstani bevezetőjében kifejti, hogy ritmusélményünk azért lehetett bensőséges, mert a szó teljes, fiziológiai értelmében bensőnkéből fakadt. Voltaképpen ez az organikus eredet teszi a ritmust alkotó tényezővé, eleven erővé.<sup>34</sup> Ekképpen a *dob* által keltett ritmus, illetve a *szív*-dobogás is magának a versritmusnak a szimbóluma lesz. Mindkét egymással összefüggő jelenség tehát élettani eredetűnek tekinthető, hiszen ahogy a *szív* dobogása (mint ritmus) életünk meghatározója, éppen úgy a versritmus is elválaszthatatlan a verses beszéd vagy szöveg létmódjától. E megközelítés talán szintén jelzi és megerősíti a vers autopoetikus olvashatóságát.<sup>35</sup>

Másfelől a már említett *Siva*, bár állandó mellékneve a ‘pusztító’, a hindu felfogás számára sokkal inkább a születés és alkotás feltételét, lehetőségét képviseli, miként a hindu és általában a keleti bölcseletben a csend is a létesülés záloga.<sup>36</sup> Ennek megfelelően *Siva* a kezében tartott *dob* ritmikus ütésével a mindenség ritmusát képes szabályozni, vagyis voltaképpen a világmindenség fenntartójaként működik a mitológiában. Ennek analógiájára a versmint önálló világlétét is voltaképpen a benne megnyilvánuló ritmus biztosítja, hiszen, miként például *Tinyanov* megfogalmazza, a ritmus a vers konstrukciós elve, mely dinamikus, és egyben jelentésalkító erőként működik,

<sup>32</sup> ZAICZ: i.m. 809–810. Sőt a ‘szöveg’ fogalmának jelölésére nyelvújítás kori szóalakok voltak még a *szövet*, *szövény* és *szövedék* is.

<sup>33</sup> Ilyen például a *Belső végtelen* (1964) című vers, ahol mindössze egyetlen, a teljes verset (egyetlen hosszú versmondatot) lezáró írásjel szerepel.

<sup>34</sup> Vö. GÁLDI László: *Ismerjük meg a versformákat!*, Budapest, Móra, 1999, 9–10.

<sup>35</sup> A hinduizmusban *Siva* *dobjának* hangja a teremtés kezdetét is jelzi. PÁL–ÚJVÁRI (szerk.): *Szimbólumtár*, III.

<sup>36</sup> Ráadásul *Siva* alakjához is szorosan kapcsolódik ez a csennel kapcsolatos gondolatkör.

különösen a szabadversben.<sup>37</sup> S amennyiben hitelt adhatunk – s aligha vitathatjuk – annak a megállapításának is, hogy a versritmus a versszöveggel együtt, „itt és most” keletkezik és ér véget a versszöveg befejeztével, akkor azt mondhatjuk: a vizsgált Weöres-szöveg éppen a versritmus és versszöveg illyetén önteremtő és önreflexív működését viszi színre.

Az értelmezés kapcsán érdemes megnézni a vers kötetbeli környezetét is. A *Dob és tánc* ugyanis közvetlenül a *Kilencedik szimfónia* után kapott helyet a *Tűzkeűt* (1964) kötetben. A *Kilencedik szimfónia* utolsó tétele – mely az értelmezés tekintetében hangsúlyos – pedig a *Szörnyeteg szétzúzása* alcímet kapta. Jól látszik, hogy a tétel montázsszerű, kaotikus szövegében, mondhatni kaotikus *szövetében* egyetlen szó, a bizonyos ‘nekitámad’ szó bukkan elő, és e szó körül kavargó, forog a káosz. Bata Imre figyelt fel a vers ezen helyzetére, s mint írja, „a káosszá züllött nyelv néhány tisztán maradt szavából újra fölépül a grammatikailag tagolt mondat, az emberi sors kozmikus egyensúlyára mutatva”.<sup>38</sup> E kontextusban értékelve a *Dob és táncot*, még inkább megerősítést nyer, hogy a vers az egyre bővülő elemek variációján keresztül egyértelműen az építkezésre törekszik.

Rita Kapeller  
Abstract

*Although Sándor Weöres's love of Oriental cultures is well known, its vestiges have largely escaped critics' attention. My essay consists of two parts. First, I highlight some relevant points of contact between Weöres's poems and Oriental philosophy. On the basis of these, I proceed to consider one of Weöres's poems. As the title of my essay indicates, I try to examine how the linguistic, compositional and acoustic aspects of the text interact. My hypothesis is that sound behaves as a constructive power in the development of the poem's meaning. In this respect, Vedic religion may offer several parallels.*

<sup>37</sup> Jurij TINYANOV: „A versnyelv problémája”. In Uó: *Az irodalmi tény*, Budapest, Gondolat, 1981, 135–175.

<sup>38</sup> BATA Imre: *Weöres Sándor közelében*, Budapest, Magvető, 1979, 322–323.