

Papp Ágnes Klára

## „Tánc volnék, mely önmagát lejti”

Weöres Sándor én-verseiről

Az a soknyelvűség, heteroglosszia tapasztalatán alapuló dialogikus nyelvfelfogás és a belőle következő szubjektumfelfogás, amely a *Psyché*ben, az ún. szerepversekben, a nyelvi paródián, kísérletezésen alapuló játékversekben vagy a korábban elemzett karneváli motívumokban<sup>1</sup> egyaránt megnyilvánul, azért is érdekes, mert borítja azt a lírafelfogást, ami Bókay Antal koncepciója szerint a modernséggel született meg: „A líra mint sajátos diskurzus, mely már nemcsak szubjektív diskurzus, hanem a szubjektum mint diskurzus, relatíve későn, a modernitásban vált önállóvá. Ugyanezt megfordítva: a modernitás ebből a szempontból nem más, mint a bensőség autonóm artikulációja, egy olyan teremtődés, amelynek során az addig másodlagos minőség, a dolgok, események szubjektív karaktere fokozatosan saját kifejezési formákkal, önálló létmóddal kezd összekapcsolódni.”<sup>2</sup> Ez persze nem jelenti azt, hogy korábban ne születtek volna nyelvi maszkok vagy a *Harminc bagatell*hez hasonló szözszenetek költők tollából, csakhogy ezek az életmű melléktermékeinek minő-

<sup>1</sup> Az itt megjelenő írás részlete egy Weöres karneváli látásmódjával foglalkozó nagyobb tanulmány. Az itt írtak előzményeit lásd: *Groteszk test- és szubjektumfelfogás Weöres Sándor költészetében*, *Literatúra*, 2012/4; *Weöres Sándor karneváli motívumai*, Jelenkor, Pécs, 2013. július–augusztus; *A paródia ars poeticája. Szerep és maszk Weöres Sándor költészetében*, *Látó*, Marosvásárhely, 2013. június.

A heteroglosszia tapasztalatának következményeit a következőképpen foglalja össze a tanulmány egy előző része: „Ennek a nyelvfelfogásnak nemcsak elszórt, véletlenszerű tünetei fedezhetők fel Weöres költészetében: a karneváli motívumok sokasága mellett ez van jelen az irodalom kanonizált határai iránti érzéketlenségében (legyenek azok magas és populáris kultúra határai, történeti, kulturális határok, műfaji határok, a művészeti ágak határai vagy a szerzőség határai), a különféle hibrid, heterogén megoldások kedvelésében, műveinek kontextusfüggőségében, azaz abban, hogy a vers egyedi értelmét a szöveggörnyezet átforgalmazza, befolyásolja, akár kétségbe vonja az egyes művek egymás közti dialógusában. Ennek következtében a költői nyelv, stílus egy a modernség idején megszokottól merőben eltérő felfogása tapasztalható, minek során a tét nem a szubjektum önkifejezése, a „tökéletes” nyelv megtalálása, illetve megalkotása, hanem a sokszínű nyelv (akár hangzóság, akár mint beszédmódok képviselője) megszólaltatása, lehetőséghez juttatása. Ebben a felfogásban az eredetiség, a szerzőség éppúgy elveszti értelmét, mint a hitelesség: a nyelv, illetve a különféle nyelvek (beszédmódok, stílusok, hagyományok) fognak megszólalni, keveredni, nyelvi arcot, maszkot teremteni maguknak.”

<sup>2</sup> Bókay Antal, *Líra és (késő)modernitás*, in: *Uő, Líra és modernitás – József Attila én-poétikája*, Gondolat, 2005, 13.

sültek (hogyan Bókayt parafrázáljam: „másodlagos minőségnek” mutatkoztak), Weöresnél viszont „önálló létmóddal” kezdenek rendelkezni, amit mutat egyrészt arányuk megnövekedése az életműben, önálló ciklusokba rendezésük, másrészt a kanonizált életmű szerves részévé válásuk.

Ezek szerint különösen érdekes lesz most azokat a verseket megvizsgálni, amelyek Bókay gondolatmenete szerint pontosan a modernség lírafelfogását megalapozó szubjektumteremtő diskurzushoz tartoznak, azaz nem a felelőtlen és felszínes, dialogikus nyelvi játékot engedik szabadjárára, hanem a feltáró, mélyre hatoló, önmagára reflektáló én megteremtésének hagyományába illeszkednek. Hogyan érzékelik, teremtik meg ezek a művek a szubjektivitás tapasztalatát, érezhető-e velük kapcsolatban is Weöres szubjektumfelfogásának elkanyarodása a modernitásétól? Egyáltalán: mennyiben alakítja át – átalakítja-e – az én-vers hagyományát ez a szubjektumfelfogás, lehet-e én-verset írni ilyen szemléletmóddal?

Az első tapasztalatunk – még az anyaggyűjtés során – az egyértelműen „én-versnek”, Bókay kifejezésével élve, „szelf-versnek” az aránylag kis száma az életműben, ezzel szemben pedig a csak bizonyos megkötésekkel én-versnek nevezhető költemények sokasága, vagyis a határesetek számának megnövekedése. Miért? Először is, a szerep-verseket a fenti gondolatmenet következtében eleve ki kell zárunk a vizsgálat köréből, és külön, az én-versek vizsgálatának tanulságait levonva feltennünk a kérdést, hogy a maszkszerű szerepek mellett van-e hagyományos, a szubjektum önteremtéseként értelmezhető szerep közöttük, és melyek ezek – egyáltalán, elkülöníthető-e a kettő. Aztán a Kenyeres Zoltán által játék-verseknek nevezett művek<sup>3</sup> közt (vagy nagyobb kompozíciók egy-egy része esetében) sok olyan darabot találunk, amely, ha önmagában nézzük, egyértelműen én-versnek tűnik, még hozzá a játék-verseknél sokszor ezen belül is – első látásra – a szelfet a versteremtő középpontnak megtevő metaforikus beszédmóddal jellemezhető én-versnek, mint az „Ó, ha cinke volnék...” kezdetű vers a *Rongyszőnyeg*ből, vagy a „Tűzben fa parazsa volnék / szélben jegenyefa volnék / vízben puha moha volnék / földön apám fia volnék” (*Magyar etűdök*). Ugyanakkor, még ha el is tekintünk attól, hogy ezek az azonosulások csak pillanatnyi, feltételesek, az állandó átváltozások forgatagában nem megjelenítik, hanem inkább elveszejtik az ént, akkor is számolnunk kell a szövegek kontextusával, amely idézőjelbe teszi, a sokféle hang egyikeként (és nem az egyetlenként) értelmezi a vers hangját, ez pedig kétségbe vonja szelfvers-jellegüket.

További gondot jelent a versek nyelvtani meghatározottsága. Az én-vers jó esetben egyes szám első személyű (viszont nem minden ilyen vers én-vers). Már a második személyű megszólítás bizonytalanná teszi, hogy önmegszólításról (l. a Németh G. Béla által bevezetett „önmegszólító verstípust”, ami egyértelműen az én-vers egy jellemző példája) vagy egy kifelé irányuló apostrophéról van-e szó. Weöresnél ez sokszor elkülöníthetetlenül egybemosódik. Ezt fokozza az, hogy az első személyű éntől való elhatárolódás, a nyelvtani személyek váltogatása, sőt a velük való játék (pl. *Grammatikai személyek, Az elveszített végzet, Nocturnum, Agónia, A haldokló imája*) sokszor valóban egy alapvető

<sup>3</sup> Kenyeres Zoltán, *Tündérsíp*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1983, 162–163.

léttapasztalatot fogalmaz meg, tehát semmiképpen sem mondhatjuk, hogy a grammatikai szám és személy eligazító lenne. További gondot jelent az én-versek jellegzetes Weöres-féle tematikája, amely az én kihunyásával: álommal, halállal szívesen kapcsolódik – annyira, hogy felmerül a kérdés, nem inkább épp „nem-én-verseknek” kellene-e neveznünk ezt a műtípust. Hasonlóképp sokszor a művek képi világa is bizonytalanná teszi értelmezésüket: a Bókay által leírt elmozdulás a metaforikustól a metonimikus felé olyan távol dobja az egymás mellé kerülő képi elemeket, hogy igencsak kétségessé válik: körülírnak-e bármiféle szubjektivitást (gondoljunk csak az *Önéletrajz* felsorolásaira), vagy inkább szétírják. Ugyanakkor ezt a vonást értelmezhetjük a szubjektum megragadhatatlanságának késő modern tapasztalataként is, amelyet maga a meghatározás szándéka fog össze.

Ezek a besorolást illető „gondok”: a kontextus-függőség, az én feloldásának, elvesztésének különféle módozatai (a metamorfózistól a grammatikai dekonstrukcióig), a versek képisége éppenséggel az értelmezés kiindulópontjai lehetnek mint Weöres szubjektum-felfogásának alapjellemezői. Emellett természetesen figyelembe kell vennünk az olyan közismert, egyértelmű szelf-verseket, mint a *Fű, fa, füst*, az *Önéletrajz*, a *Grádicok éneke* (de valamennyi verse én-vers-e?), az *Internus* ciklus darabjai (köztük a *Nocturnum*), az *Itt nyugszik W. S.*, *Az élet végén*, a *Toccata*, a *Hatvanévesen*, az *Agónia*, az *Ének a határtalanról*, a *Kockajáték*.

Kiindulópontként nézzük a korai versek egyik reprezentatív darabját, a '38-as *Teremtés dicsérete* kötetben megjelent *Fű, fa, füst*-öt. A sokat elemzett költeménynek most azonban csak néhány olyan vonását emeljük ki, amelyek a későbbi életműben sajátosan Weöresre jellemző vonásokat mutatnak. A *Fű, fa, füst* első látásra témájában és nem szemléletmódjában vagy megformáltságában látszik megelőlegezni a későbbi költészetet: jellegzetesen egy késő modern, metonimikusan kialakított, az ént az élettörténeten keresztül megalkotó, annak egymás mellé helyezett szakaszaiban tárgyiasító műről van szó. Önéletrajz és szubjektum kapcsolatáról Bókay a következőket írja: „Az önéletrajz a legtisztább, látszólag leginkább egyértelmű, közvetlen leképezése a szelfnek, maga a szelf nyelvi formában, olyan nyelvi formában, mely egyszerre ígéri a személy lényegének megragadását, önmagát mint egészt, és adja azokat az eseményeket, azokat az életnarratívákat, amelyek ezt a lényegiséget egy zárt szövegben reprezentálják.” Ugyanakkor – Paul de Man közismert tanulmányára<sup>4</sup> hivatkozva – hangsúlyozza ennek megalkotottságát: „a meghatározási módok egyben a szelf leképezési stratégiáit vezérlő elvekként is felfoghatók”.<sup>5</sup> Ezt a „lényegiséget” a vers – Weöres gondolati költészetére jellemző módon – egyrészt az éntudat születésének történetiségében, a teljességből való kiszakadásában és a hozzá való viszonyában, másrészt a nyelvnek, a szónak ebben játszott szerepében alkotja meg, olyannyira, hogy a mű akár ars poeticának is tekinthető, annak ellenére, hogy költői szerepről nincs szó benne. Ugyanakkor emellett a tematikai meghatározottság mellett ki kell emelnünk ennek az ént alakulásában felépítő műnek egy típusteremtő, a későbbi életműben visszatérő,

<sup>4</sup> de Man, Paul, *Az önéletrajz, mint arcrongálás*, Pompei, 1997, 2–3. szám

<sup>5</sup> Bókay, i. m., 152

a formáját, látásmódját is meghatározó vonását: az én-versnek az *én határain kívülre* terjeszkedését. Ez a vonás itt még csak csírájában van jelen: a mű még az élettörténeten belül marad, de az emlékezés, az én-tudat határain kívülre nyújtózik: „Özönvíz táj ez, tág és szédítő, / a kőkorszaknál tágabb az idő, / emlékezés sem kísér az uton – / Ekképp mesélték, csak innen tudom”; „Sorsom huszonnégy esztendő t lerótt, / még végigélnék néhány milliót”; „s ha mennem kell majd...”. Fontos hozzátenni, hogy magának az élet határainak megjelenítése, az én genezise folyamatosan természeti és mitológiai látásmódra valló utalásokkal kapcsolódik, ezzel írja be az ént a természet, a kultúra, a nyelv születésébe<sup>6</sup>, amivel szintén az individuum határait lépi át. Az én határainak átlépését azért fontos hangsúlyozni, mert itt még csak a háttérben, alig észrevehetően mutatkozik meg az a tendencia, ami később meghatározóvá válik: hogy a vers egyes szám első személyű hangja nem azonos az elbeszélés tárgyát képező elbeszélő énnel. (Hasonló vonások mutathatók ki a *Nocturnumban*, de megfigyelhetők a *Harmadik szimfónia* első részében, az *Oldódó jelenlét*, a *Kétarcú* című versekben is.) Ez a távolság már itt többet rejt, mint az én-elbeszélések elbeszélő és elbeszélő énjének narratológiai, időbeli elszakadása: valamiféle lényegi, egzisztenciális különbség mutatkozik meg az én és az azt megelőző, versből szóló *hang* között. (Ez a szemléletmód teljesedik ki az *Ars poetica* önfelszólításában: „Fogd el a lélek árján fénylő forró igéket: / táplálnak melengetnek valahány világévet / s a te múlt dalodba csak vendégségbe járnak”, ahol a felszólítást megfogalmazó hang, a megszólított szubjektum és a „dal”, az „igék” elválnak egymástól, és ebből a megkülönböztetésből jön létre Weöres költészetmeghatározása.) Már a *Fű, fa, füst* hangja sem azonos az én-tudat birtokosának hangjával, hiszen épp ennek genezisének beszéli el – kívülről. Ez a vonás itt többek közt azért nem szúr szemet, mert ellentmond a vers gondolatmenetének, amely a tudat születését a nyelvvel kapcsolja össze, a tudat- és nyelv előtti állapotot egyfajta idő és én nélküli teljességként ábrázolva: „a sorsom nem volt könnyű vagy nehéz, / multat s jövőt még nem festett az ész, / idő nem volt csak az örök jelen, / mely, mint a pont, kiterjedéstelen / s mert kezdettelen, így hát végtelen – / mi áll vagy mozdul, minden névtelen, / fű, fa, füst”. (Az idő- és éntudat teoretikus összekapcsolása alátámasztja az egész vers felépítéséből kibontakozó konklúziót: a személynek az élettörténetként való megalkotását.) Ennek következtében gyakorlatilag kettős logikát figyelhetünk meg: a vers alanyában, a beszélő hangjának megképzésében, a későbbi művekhez hasonlóan, a nyelvből szóló hang elsőbbségét feltételezi a szubjektummal szemben, ugyanakkor a vers tárgyát jelentő szubjektumot – a mű konklúziója szerint – a nyelv birtoklása teremti meg. A továbbiakban ez a kettősség alapélménnyé válik hang és tudat, hang és test kettősségében, csakhogy már nem a tudat, az én lesz domináns ebben a megszólalásban, hanem a vele nem azonosuló, a versből szóló testetlen hang. Az én, a tudat testként való megjelenítése, groteszk ábrázolása és a rá vonatkozó reflexió jellemző vonulata lesz Weöres költészetének, nemcsak én-verseiben, hanem olyan művekben is, mint

<sup>6</sup> Tamás Attila tanulmánya az, amely ezt a költeményt az én megformálásának szempontjából helyezi el az életműben, és mint a weöresi világlátás egy jellegzetes darabját elemzi. Tamás Attila, *Weöres Sándor*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1978, 40–41.

a *Füst Milán emlékére*: „megbénult tested börtönébe dugaszolva, / palackba zárt dzsinn, kiobbantál / légen túli légben mindened szabadon lebeg”. (Lásd: *Még most sem szoktam meg egészen...*, *A test, Fogy a zavaros ital és átlátszik a pohár alja, Magna meretrix.*)<sup>7</sup>

Ennek a tapasztalatnak egy másíkfajta lecsapódása a személy-versek „el-személytelenedése”, illetve az, hogy jellemzően épp az elszemélytelenedés tematizálódik ezekben a versekben. Jól látható ez egy olyan sorozatban, amely alapvető rokonságban áll a fenti verssel, amennyiben a személy, a szelf keletkezésében, felbomlásában és történetiségében jelenik meg benne. Csakhogy már nemcsak az éntudat, hanem az élet határain is túllépve – mint azt a sorozat három darabjának adott címek is mutatják (*Prae-existentia*, *Existentia*, *Post-existentia*) –, a létet csak egy állomásként, fejezetként jelenítve meg. (Ezzel rokon versei Weöresnek más korszakaiban is születtek. Elsőként a *Rongyszőnyeg* első sorozatából a *Rongyszőnyeg* 79. darabját, az *Amikor még kicsi fiú voltam* kezdetű verset és a késői kötetcímadó *Ének a határtalanról* említénem, amelyek felépítésük logikájában egészen hasonlóak. Úgyszintén a személyes élettörténetből, emlékezésből a személyen túli létbe lép át a *Toccata*<sup>8</sup>, illetve mintegy e gondolat- és motívumkör összefoglalásának tekinthetjük az *Átmenetet*.) Az *Orbis pictus* ciklusban megjelent három egyszakaszos versből álló sorozat lemond az önéletrajz minden szubjektivitásáról, refencialitásra törekvéséről, de nemcsak ezáltal válik hangsúlyossá személytelensége. A három versszakból mindössze egy (az *Existentia*) első személyű, az ezt keretező két szakasz, mintegy érzékeltetve az egyéni lét megelőzöttségét, illetve lezártágát, egy második személyű megszólítotthoz beszél, ami eltávolítja a versből beszélő hangot a címzettől – még akkor is, ha azt önmegszólításként értelmezzük. Ugyanakkor az sem egyértelmű, hogy önmegszólításról lenne szó, mivel ezt kétségbe vonni látszik a vers kinyilatkoztató hangja. Ez viszont egybeolvasztja az olvasót mint potenciális megszólítottat a vers énjével: feloldja a határokat, azt sugallva, hogy a létezés előtti és utáni létben nincs értelme az elkülönítésnek. Mindkét versszak valami öröktől fogva valót állít szembe a személy mulandó létével („habfodornyí élted”): az első a tiszta transzcendenciát, Isten létét („Isten gondol öröktől fogva téged”), az utolsó a másik étellel való össze-

<sup>7</sup> Bartal Mária ezt nevezi „ahumán” beszédmódnak, és olyan versekre vonatkoztatja, ahol „a költeményben megszólaló hang kiemelten testi meghatározottságú, ugyanakkor lehetőség szerint távolodni igyekszik az emberi megszólalás karakterisztikumaitól” (814.). Ugyanakkor vitatható a tanulmány azon kijelentése, amely szerint ez a karneváli testképzetek egyik alternatívája lenne, egyrészt mivel ez a hang sokszor épp a karneváli test tapasztalatára reflektál, mint a már elemzett *Nocturnum* esetében, másrészt azért, mert maga a karneváli testképzet is az individuális szubjektum felől nézve egy személytelennek, nem individuálisnak érzékelt én-tapasztalatot fogalmaz meg. Inkább azt mondhatnánk, mindkettő ugyanannak a szelf-tapasztalatnak a tünete. Bartal Mária, *Testthatárok és az ahumán beszéd poétikai kísérlete Weöres Sándor költészetében*, Jelenkor, 2013. július–augusztus, 814–820.

<sup>8</sup> Hasonló felépítést fedez fel Bartal Mária a *Rongyszőnyeg* 65. darabjában (*Holdfényt vetetem...*): „A megszólaló identitását nem önazonossága, hanem – Ricoeur terminológiájával – ipseitása teremti meg; énje egységes történetként elbeszélhető, narratív identitással rendelkezik.” Bartal, i. m., 816.

fonódást, a szerelmet („Nem nyughatsz addig, se halva, se élve, / míg át nem szótted árnyad és színed / a szerelem végtelen szóttésébe”). Mindkét szubjektummeghatározás a valami máshoz: végtelenhez, örökhöz való viszonyában határozza meg az egyes létet, és lényegében metaforikus analógián alapszik. Az első szerint az én, az „élted” nem más, mint Isten gondolata. Ugyanakkor rejlik ebben a képben egy Weöresre alapvetően jellemző vonás: a lét valakinek egy cselekvésével vagy egy történéssel való azonosítása. Nem véletlen, hogy nem a főnevesített (és ezzel befejezetté tett) gondolat, hanem a pillanatnyiságot és örökkévalóságot egyaránt sugalló jelen időbe tett „gondol” ige szerepel itt. Az élet és az én cselekvés/történet-jellege, folyamatszerűsége, igei léte Weöres szubjektum- és létértelmezésének egyik alapvető jellemzője. Ezt a folyamatszerűség-élményt a *Post-existentia* a szóttésbe fonódó szál metaforájával adja vissza, ami megint csak a létezés elsőbbségét feltételezi az egyéni léttel szemben. Noha mindkét esetben metaforikus azonosításról van szó, ez az azonosítás épp azzal, hogy nem egy kész tárgyat, hanem egy folyamatban lévő cselekvést, illetve egy készülő tárgyat jelöl meg (a szóttés mondhatni magának a kezdet és vég nélküli folyamatnak a képe), nem rögzíti a szubjektumot, nem jelöl ki centrumot, hanem az állandó folyamatban levést, változást hangsúlyozza. (Ezek a versek jellemző módon az olyan személyesnek, szelf-versnek nem nevezhető művek motivikájával érintkeznek, mint a *Hatodik szimfónia*. Mindez mutatja ennek az élménynek a szubjektumérzékelés szempontjából határélmény-szerűségét.) Ezek után érdemes megvizsgálnunk az első személyben íródott *Existentiát*:

„Felébredek: nem vagyok, ki voltam.  
Elalszom: holnap megint más leszek.  
De élve, holtan, utcán, kriptaboltban  
én emlékezem és én feledek.”

Első látásra szembeütő, hogy ellentétben azzal, amit az egyértelmű első személy sugall, itt sem a szubjektum rögzítése történik meg. Ebben a szakaszban metaforikus azonosítás nyomát se lehet felfedezni, sőt az első két sor nemcsak formanyelvével, hanem témájában is magát az önazonosság tagadja. Az egyedüli, ami a szakasz első felében megteremti az én koherenciáját, a két ige: a „felébredek” és az „elalszom”. Ez előreveti a negyedik sor konklúzióját, ahol az ént (kétszer is hangsúlyosan kiemelve) egy-egy szellemi tevékenység, az emlékezés és a feledés határozza meg. Talán ez utóbbi az a sor, ahol azt mondhatjuk, hogy a vers hangja és a tárgyat képező én rögzítődik; maga a vers felfogható az emlékezés és feledés: a megidőzés *folyamataként*. Ugyanakkor ez a hang mégsem határozódik meg úgy, mint egy állandó, megragadható tárgy, csak úgy, mint testetlen cselekvés, folyamat (hasonlóképpen az első versszak képéhez: „Isten gondol öröktől fogva téged”): az én maga az emlékezés és feledés, ami a halálon, a személyes léten is túllép. (Persze még ez is ellentmondásos, hiszen a kettő egymás ellen hat, kioltja egymást.) De érdekes a „felébredek” és „elalszom” is, ami szemben az előző két szellemi tevékenységgel, nem folyamatos, hanem szakadozott, egymást váltó cselekvéseket érzékeltet. Ráadásul a „nem vagyok” és a „más leszek” alanyához kapcsolódik,

ezzel kizárva, hogy azonos legyen az emlékező és felejtő énnel (ahogy ezt a két részt elválasztó „de” is mutatja): mintegy a személyes lét töredezettsége, szétesése, illetve látszat-, álomszerűsége, mulandósága (csak egy állapot a lét előtti és utáni feloldódás között) szegeződik szembe az emlékező és felejtő én örök hangjával, folyamatos cselekvésével.

A „felébredék” és „elalszom” kiemelése azért is fontos, mert egy Weöres egész költészetében visszatérő motívumra, a lét álomként való megélésére rímel. Maga az álom és a lét összekapcsolása további jellegzetessége Weöres költészetének, és meghatározó összetevője szubjektumfelfogásának. A lét álomként való megélésének – ami visszatérő kérdése a recepciónak, ezért csak néhány vonást fogok kiemelni belőle – több jellemző konzekvenciája van, mindenekelőtt az álom és a halál összekapcsolása, az álomnak mintegy a halál, a nemlét előképeként való megjelenítése. Ezeknek a verseknek gyakori vonásuk, hogy a fenti kettős én-érzékelést ragadják meg: az álomban a halál, az én-vesztés tapasztalata fogalmazódik meg, ami legtöbbször a fenti írások hangra és testre, alanyra és tárgyra osztódó én-képzetében érhető tetten, mint az 1980-as *Ének a határtalanról* kötetben megjelent *Fél-alva* című vers esetében:

Szeretnék ébren lenni,  
de most a mondatom  
fél-alva írom.  
Én már nem vagyok itt,  
valaki helyettem  
szókat alakít,  
míg én az álom  
ingoványában gázolok,  
levegőjében repülök.  
Idegeim hálóján  
mászik a pók,  
bogarat kerget,  
ő írja ezt a verset;  
majdnem mint holtom után  
a szürkén lecsorgó esővíz  
sírvermem falán.

A vers jellemző módon jelen idejű *történésként* viszi színre a félálmot, mi- nek következtében a hang magával az írás jelen idejével, a szöveggel, mint születő, elhangzó beszéddel lesz azonos. (Jellemző maga a címadás szófajisága is: nem a félálom főnév, hanem az igeneves forma szerepel, úgyszintén a folyamatszerűséget sugallva.) Ugyanakkor ez a folyamatszerűség a versalakításban is tetten érhető: az első sorokban megszólaló (még tudatosnak, ébernek tűnő) hang személyességét, tényszerű megállapításait először az én – még mindig tényszerű és személyes hangú – tagadása váltja fel („én már nem vagyok itt...”), majd az álom teret teremtő látomása („álom / ingoványában gázolok...”), végül a folyamat végén a hang elidegenülése, az álom teremtette pók mászkálásával való azonosulása következik be. (Mégint csak Weöresre jellemző az írás mozgássá transzformálása.) Mondhatni, a vers a líra hagyományos „kihallgatott mo-

nológ” pozíciójából, személyes vallomásosságából indul ki, majd fokozatosan szétírja ezt az egységes szubjektumképzetet a vers hangjára, az alvó – elveszített, hiányzó – énré és a hangírás által asszociált álmokképekre, amelyeket a látomás a vers forrásaként érzékel. Az utolsó három sor ehhez az ön-elvesztés élményhez a fent említett álom-halál párhuzamot teremti meg, de itt is az írás képét alakítva tovább: a még mindig szóló hang az írás-mozgás analógiát továbbvívve, de már teljesen elszakítva az író személyétől, az eső pergéséhez hasonlítja. Eső és halál motívuma gyakran található Weöres költészetében, de – ahogy a fenti esetben sem – máshol sem metaforikus kapcsolatba kerülnek: „Már arcod esőben elolvad” (*Itt nyugszik W. S.*); „Ime feléje nyúlnék és kiáltanék, / hangját hallom, szája nincs / néz rám és nem érzem tekintetét, / melléből eső csorog” (*Vers Babits Mihályról*); „Tovább ülök cellám helyén / és arcomon eső csorog” (*Rongyszőnyeg 25.*), inkább érintkeznek: a halál következménye, a feloszlás, megszűnés és a hozzá társítható felejtés, közöny képszerűsödik általa. Figyelemre méltó ebben a motívumban, hogy Weöres egy természeti jelenségben találja meg a múló emberrel szembeállítható örök, közönyös erőt. A *Fél-alva* című műből hiányzik ugyan ennek a motívumkörnek a testisége, viszont a vers az esőt magához a szintén közönyösen és az éntől mondhatni függetlenül csordogáló íráshoz, vershez hasonlítja, annak hangját megint csak elszakítva a személyes, testhez köthető szubjektivitástól.

Itt is, akár csak az *Existenciában*, megfigyelhető, hogy a mozgás, a folyamatszerűség, a szubjektum igei léte épp ehhez a hangképzethez társul. Gyakorlatilag a szubjektum mulandó *testre*, tárgyra, és ettől függetlenül, a minden-ségben feloldódó *hangra*, alanyra szakadásának tapasztalata épp abban jelenik meg, hogy a kettő mint a cselekvő személy és mint a cselekvés maga válik el: a hang a testetlen, a cselekvőtől függetlenül cselekvéssel azonosul. Ez az élmény fogalmazódik meg a *Töredékben*: „Ajkam, fogsorom elpusztul; de nem hal meg az én nevetésem! / homlokom, szemem kiapad: de nem hal meg az én sírásom”; „nevetésem és sírásom nem én vagyok, ahogy a ruhám nem én vagyok”; „De nem foszlik el nevetésem és sírásom, mert örök és ugyanegy e kettő, / ápol titeket, míg ledob és összetipor engem”, vagy a *Két zsoltár* első darabjában: „magamat, magamból kiüríteném, / tánc volnék, mely önmagát lejtí”.

Az én-versek tematikája és metaforikája a rendkívüli formai változatosság ellenére egy olyan léttapasztalatot ír körül, amelyben a folyamatban lévő létezés elsőbbsége fejeződik ki az egyedi létezővel szemben. Ez a vonás már sok tekintetben magyarázza Weöres vonzódását a karneváli motívumokhoz. A karneváli szemlélet, a groteszk testképzet hasonlóképpen a modern individualitásképzettől eltérő módon érzékeli az ént: egyrészt a (Bahtyin kifejezésével) „össznépi” közösség részeként, másrészt a születés és az elmúlás aktusával egy egyén fölötti folyamat láncszemeként. Ez a változáson alapuló szemlélet teszi relativizálóvá, parodisztikussá a formáit. A fenti – hangsúlyozottan nem karneváli – szelf-versek is a szubjektivitás hasonló tapasztalatát alkotják meg: az ént ideiglenesként, kívülről megtapasztalva, hang és test, alany és tárgy elválasztottságát hangsúlyozva viszik színre.



MÓSER ZOLTÁN FOTÓMONTÁZSA