

# Fúgaszerkezet, versritmus, szemantikum

## Weöres Sándor: *Fuga*

*Boross Oszkár*

### Weöres Sándor: *Fuga*<sup>1</sup>

1.	mennyi forró    szakadékból    szomja felkél	4    4    4
2.	minden hűvös    kútban veszi    szomját	4    4    2
3.	kútból emelt    fejű kígyó	4    4
4.	ahány tűzből    habját gyűjti    folyton	4    4    2
5.	annyi áradatban    elfolytja	6    3
6.	süket éjbe	4 (2    2)
7.	zártan mélyen    boltozódó	4    4
8.	mell bordái    közt kovában    és palában	4    4    4
9.	teste gyűrűjébe    bilincselten	6    4
10.	föld súlyával    elnyomottan	4    4
11.	fúrja vak fejét    emelten	5    3
12.	álmot hengerítő    áramokba	6    4
13.	forrva kószán	4 (2    2)
14.	kúszva folyvást	4 (2    2)
15.	emelt ékkő    fejű táncos    imbolyogva	4    4    4
16.	mennyi álmat    folytat ébren	4    4
17.	annyi ébrenlétet    forgat álma	6    4
18.	őrzi s elfolytja	5 (2    3)
19.	folyton elfolyatva    őrzi	6    2
20.	fúrva hogy a    pala pattog    kova sercen	4    4    4
21.	teste gyűrűjét    kibontja	5    3
22.	forró szakadékból    felszökellve	6    4
23.	éles feje    tajtékozva	4    4
24.	múlhatatlan    múltását    dörögve	4    3    3
25.	búborékát    sziporkázza    égre	4    4    2
26.	táncol koronája    ékkő	6    2
27.	fenn	1
28.	de lenn	2
29.	csörren összetörve	6 (2    4)

<sup>1</sup> WEÖRES Sándor, *Fuga = Egybegyűjtött írások*, I-III., szerk. STEINERT Ágota, Argumentum – Weöres Sándor örököse, Budapest, 2003, II., 490–491.

30.	kútból emelt    fejű kígyó    széttiporva	4    4    4
31.	hengerítő    álmokban    elomolva	4    3    4
32.	hamvatlan kihülve    sárral egyesülve	6    6
33.	hol a tajték álom	6 (4    2)
34.	az álom ékkő	5 (3    2)
35.	az ékkő valóság	6 (3    3)
36.	a valóság kígyó	6 (4    2)
37.	a kígyó tajték	5 (3    2)

*Und während die polyphone Musik einer mehr harmonisch begründeten weicht, während eine neue Form der Sonate sich auszugestalten beginnt, krönt Johann Sebastian Bach mit der Kunst der Fuge sein Werk und die alte Zeit. Von seiner unerschütterlichen Sicherheit mag die (zwar wohl nicht genau verbürgte) Geschichte zeugen, wonach er den Ausspruch eines Schülers, die Fuge gehöre nicht in die Kirchenmusik, kurzerhand mit einer Ohrfeige beantwortet haben soll.<sup>2</sup>*

*[„S miközben a polifon zene egy nála harmóniák tekintetében jobban megalapozott zenének lassanként utat enged, miközben a szonáta új formája kezd kialakulni, Johann Sebastian Bach A fúga művészetével megkoronázza életművét és a régi korszakot. Bach megingathatatlan biztonságáról egy – igaz, nem teljes mértékben hiteles – történet is tanúskodik, miszerint egy tanítvány kijelentésére, vagyis hogy a fúga nem tartozik a templomi zenéhez, a mester haladéktalanul egy nyaklevessel válaszolt.”]*

## 1. A zenei elv a recepcióban és a Weöres Sándor-i reflexióban

A Weöres-életmű zenei jellegének kritikátörténeti áttekintése (talán kevésbé meglepő, mint váratlan módon) azzal az alapvető tapasztalattal szolgál, hogy a korpusz fent említett tulajdonságáról tett megállapítások elsősorban a költői nyelv, szűkebben a Weöres-féle poétika alapvető eszközeire vonatkoznak, s azokat sokszor csak a deklaráció szintjén tárgyalják. Az efféle érvrendszerekben – további problémaként – a metrum és a ritmus, valamint a rím és a hangzósság a versnyelv olyan összetevőivé redukálódnak, amelyeknek

<sup>2</sup> Emil Staiger, *Musik und Dichtung*, Atlantis, Zürich, 1966, 27. (Fordítás tőlem: B. O.)

funkciója szinte törvényszerűen egyfajta expresszivitásként elgondolt,<sup>3</sup> miközben a fent említett, a lírai diskurzushoz alapvetően hozzátartozó összetevők és a tulajdonképpeni zene közötti különbségek elmosódnak, a szó pedig saját akusztikumában oldódik fel:

*Vizsgálatunk végére érve megállapíthatjuk: a Bóbita című kötetben található versek egy része új ritmikai rendszert képvisel. Az új rendszer lényege: a magyaros és a mértékes elv zenei alapon történő egyesítése.<sup>4</sup>*

[...]

*[Weöres] kiválasztott költő: a tudásért nem kellett megküzdenie. Magával hozta. Amit hozzáadott, a zene, a játék, a rím, az alakítás csodája; a lírai gesztus, amelylyel még a legprofánabb dolgokat is igézetbe rántja, becsapva a körülményeket. [...] Nincs magyar poéta, akinél a költészet mitikus erői annyira hatnának, mint Weöresnél; a nyelv és a zene annyira egymásba ömlene, hogy a zene szavakká változik, a szó pedig zenévé.<sup>5</sup>*

A fentiek értelmében nem rejt magában túl nagy kockázatot annak kijelentése, hogy egy hipotetikus zenei mű dallamvilágának nyelvi realizálhatósága erősen kétséges. Eme recepcióesztétikai korlátozottság felismerése – nem véletlenül – a zenei és a lírai kompozíciók közötti formai hasonlóságok feltérképezésének igényét vetette fel: sajnálatos módon azonban ezen interpretatív kísérletek többsége a kérdésfelvetés szintjén maradt, aminek egyik magától értetődő okát az irodalomelmélet, irodalomtörténet területén otthonosan mozgó kutatók zeneelmélettel csak áttételesen érintkező ismereteiben lehet

3 Vö. a *Hajnal* (később *Cselédlányok*) című vers Schein Gábor-féle értelmezésével: „Igazi erénye mégsem a leírás pontossága, inkább az a kiegyensúlyozott, tökéletes zeneiség, amellyel a párhuzamos események pillanatnyiségével szemben az idő változatlanságát megteremti.” Schein Gábor, *Weöres Sándor = Öröklét. In memoriam Weöres Sándor*, vál., szerk., összeáll. Domokos Mátyás, Nap, Budapest, 2003, 35.

4 Hajdu András, *A Bóbita ritmikájáról = Magyar Orpheus. Weöres Sándor emlékezetére*, összeáll. szerk., s. a. r. Domokos Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 321.

5 Török Endre, *Lírai mozdulat. A végtelenben = Uo.*, 377. A nyelv és a zene közötti határ elmosódása már Bónyi Adorján felfedező cikkében is megfigyelhető. Vö. „A versek szépek, nagyon szépek. Oly zengő és hibátlan és tiszta a zenéjük, mint amikor az orgonán a vox humana futamai repkednek.” Bónyi Adorján, *Mint csillag az égen = Weörestől, Weöresről*, összeáll. Tüskés Tibor, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1993, 28. Az efféle kísérletek nehéz igazolhatósága abban rejlik, hogy a zenei jelnek, vagyis a hangjegyek szigorúan vett szemiotikai értelemben nincs önálló jelentése. Thomas H. Stoffer, *Wahrnehmung und Repräsentation musikalischer Strukturen. Funktionale und strukturelle Aspekte eines kognitiven Modells des Musikhörens*, Ruhr-Universität, Bochum, 1981, 270. (Mindkét kiemelés tőlem, B. O.)

megragadni.<sup>6</sup> Mindemellett azonban olyan fontos eredmények köthetők az említett értelmezői törekvésekhez, hogy azok rövid ismertetését – a fejezet részproblémáját érintő voltuk okán is – megkerülhetetlennek tartom.

Bata Imre Weöresről írt monográfiájának *Orbis Pictus*ról szóló részében – mi-  
közben észrevételeit a ciklus szerkezetével összefüggésben teszi meg – a nyelvi  
jel értelmének fellazítását és annak zenéhez való közelítési lehetőségét tárgyal-  
ja.<sup>7</sup> A *Tűzkút* ciklusainak adott szimfónia tételeiként való interpretálhatóságát,  
a Weöres-korpusz és Bartók zenéjének viszonyrendszerbe állíthatóságát viszont  
Bori Imre veti fel:

*Weöres rendező és értelmezői elvének engedelmességedve, Weöres formavilágának nagy találkozója és megszólalása, megmutatkozása is a Tűzkút, itt vall arról a költői törekvésről a legtöbbet, hogy az „egyetlen” verseskötet az eszmény, az egyetlen „Költemény”, miként Mallarménál, akinek költeményeit oly remekül szólaltatta meg magyar nyelven. Ebből a szempontból a Tűzkút az ötvenesztendős költő retrospektívája s „egyetlen” könyve is: nem válogatás az életműből, hanem az életmű sajátos megidézéseként az újraéneklés gyönyöre, kompozíció – egészében is Weöres nagy szimfóniája a bevezető tételként felfogható Graduale 10 darabjával, majd A hang vonulása, az Átváltozások és az Intimus tételével s a Profusa prózaverseivel, e kötet zárórészével.<sup>8</sup>*

[...]

*A zenei elv Weöres költészetének nem pusztán kiegészítő, mellékes jelensége, hanem a kifejezés legfontosabb összetevő elemeinek egyike, amely nem egy versében, különösen a képversekben, a modern zenetörténetben használatos folklórirányzat jellegét viselő népdal-variációkban, ritmusarányaiban elsődleges szerepre is szert tesz a szavak pusztá hangképén túlhaladó módon. De a zenei elv körében kell látnunk a Weöres versek kompozícióját jellemző törekvéseket is, a versépítkezés zenei jellegét, úgyhogy Weöres költészetének intellektuális alapjaiban, anyagában ott kell tudnunk századunk zenéjét is, sőt, meggyőződésünk, hogy egy tüzetes Bartók–Weöres párhuzam a költő életművének olyan belső rendjét segítene fölfedezni, amely sok irodalmi vizsgálat elől rejtve marad.<sup>9</sup>*

A népdal ritmusvilágának a bartóki zenével, valamint a tárgyalt korpuszsal való összevetése valóban produktív kutatási terület lehetne, ám a téma mind-  
máig kiaknázatlan lehetőségként van jelen a Weöres-recepcióban. Ám – mint

6 Sietek kijelenteni, hogy a fenti ismeretekkel én sem rendelkezem! A zenei fúga és a tárgyalt Weöres-vers közötti strukturális relációk feltárásában nyújtott segítségéért köszönet illeti Baráth Bálint zongoraművészt, komponistát.

7 Vö. „Absztrakt elemek tagolódnak a mítoszi gondolkodás rendjében; struktúrák keletkeznek, miknek realitása önmagukban van. Soha ennyire nem távolodott még el Weöres a tapasztalati világtól, a mindennapi élettől, mint itt, soha ennyire nem volt csak zene a vers, mint most.” Bata Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető, Budapest, 1979, 148.

8 Bori Imre, *A szintéziszeremtő = Magyar Orpheus*, 351–352.

9 Uo., 365.

az az alábbiakból remélhetően kiviláglik – Bori Imre idézett észrevételeinek legfontosabb eleme mégis a költői és a zenei forma közötti ritmikus megfelelések lehetőségének tételezése.

Ennek bizonyításához pár mondat erejéig vissza kell térnem a fenti monográfiához, valamint a szimfónia tételstruktúrájának versszövegbeli realizációjához; a szerkezeti kérdés megoldásában egyik legmesszebbre jutó tanulmányként ugyanis Bata Imre *Harmadik szimfónia*-elemzése jelölhető meg:

*Mégsem álomról van szó! Nem egy szürrealista, álmot mintázó struktúráról, hanem zenei szerkezetéről. Így lett később a Háromrészes énekből a Harmadik szimfónia. Tételek és motívumok ismétlődésében rend bontakozik ki. A szimfóniának itt és most három tétele van. Az első tétel ismétlődő motívumai: 1. „Madárka sír, madárka örül, / míg piros gerendái közül / néz a hatalmas.” 2. „magad vagy a vadász, meg a vad, / nem szűnhet kerge futásod.” 3. „Kinyílik a táj, / lehúnyódik a táj –” 4. „Az élettelen avar is röpül...” Ezek a motívumok – A, B, C, D – ismétlődnek a következő rendben az első tételben:*

$$A - B - C - D$$

$$B - A - C - D - A^{10}$$

Bata tehát ezen textus elemzését – párhuzamosan a *Reménytelenség* könyvéről írtakkal – a szövegmotívumok elrendezésének zenei szerkezettel analóg voltára futtatja ki, ám az utóbbi szöveg tematikus rétegében – igaz korlátozottabban, mint a *XX. századi freskó*éban – Weöres „kétségbeesettségének biztos jelét” látja.<sup>11</sup> Eltekintve a versek célzatosságként, direkt társadalmi-politikai beszédként való felfogásától ezzel az interpretációval olyan konkrét kritikai diskurzust nyit meg, amelyre bár más szerzők korábban már felhívták a figyelmet, dolgozataikban mégsem érvényesítettek.<sup>12</sup> Mindemellett sem Bata, sem más kritikus nem foglalkozik a költői szöveg ritmusa és a zenei szerkezet

10 Bata, *I. m.*, 71. Weöres szövegeinek más zenei formákkal való kapcsolatba hozására irányuló kísérletek később is feltűntek, például az *Átváltozások* esetében: „A kimondhatatlansághoz még a legközelebb vivő mondat, melyet zenei értelemben makámnak tekintek, talán az első versben [*Ünnepélyes szónoklat*] található [...]”. Balassa Péter, *A mint B. Weöres Sándor Átváltozások című szonettciklusának elemzése = Magyar Orpheus*, 373.

11 Vö. „Alig van áttétel, ami van is, egyből átlátható [a *XX. századi freskó*ban]. Ugyanez az egyértelmű és egyenes beszéd, ez az eszköztelenség jellemzi *A reménytelenség* könyv-t is. Bár ebben a szerkezet, a *zenei tagolás, bizonyos motívumok ismétlése*, elvonatkoztat a közvetlen élménytől.” *Uo.*, 112. (Kiemelés tőlem, B. O.)

12 Elsősorban Tamás Attilára gondolok: „A továbbiak során pedig majd egységes keretbe foglal-tan, egymás viszonyrendszerében szerveződnek hozzátvételleges egységbe olyan Weöres-versek is, amelyek nemcsak hogy külön egységként íródtak, hanem így is kerültek eredetileg publikálásra. Ennek eredményeképpen alakul ki »tizenkét szimfóniájá«-nak együttese is. (Az első, a második és a hatodik nemcsak hogy nem tartalmazza a »szimfónia« szót, hanem összefogó cím nélkül, külön-külön szerepeltek egyes darabjai, melyeket később szimfónia-tételekké rendezett.) Ebben a késői szerkesztési törekvésben mintha nemcsak a zenéhez való fokozódó vonzalom érvényesülne. (Már nem elsősorban a zenei *hangzás*, hanem mindenekelőtt a *zenei építkezés* iránti vonzalom.)” Tamás Attila, *Weöres Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1978, 205. (Kiemelések Tamás Attilától.)

közötti összefüggések feltárásával. Az itt következő fejtegetések tétje éppen ezért az, hogy a *Fuga* ritmusszerkezete és a fuga mint zenei forma szerkesztésmódja között kimutathatóak-e bizonyos megfelelések, s ha igen, azok milyen relációba hozhatók a zenei forma hordozta hagyománnyal, illetve a szöveg textusának hangzós rétegével. Mielőtt azonban a konkrét szövegelemzésre rátérnék, röviden áttekintem Weöres azon reflexióit, amelyek a kutatás illetén irányultságát mind a mai napig megalapozzák.

A csöngői költő legkorábbi, a zenei nyelvről és formáról, illetve az ezekre irányuló kísérletezéseiről tett megnyilatkozásai között említhetők a Kosztolányi Dezsőnek<sup>13</sup> és Babits Mihálynak 1933 telén írt levelek. Utóbbit, mivel kifejezetten különböző zenei műfajok líranyelvi megvalósítását, megvalósíthatóságát taglalja, érdemes egy kicsit hosszabban is idézni:

*Mostanában kevés verset írok, de annál több vázlatot és mindenféle törmelék. Zenei műfajokat próbálok behozni a költészetbe, a „szvit”-et már meg is valósítottam gyakorlatilag, annyiban különbözik a ciklustól, hogy míg egyfelől minden része önálló vers, másfelől mégis mindegyik része az előtte lévőknek értelmi továbbfejlesztése. A „szimfónia” elméletével is kész vagyok: az első részben fölvettek (sic!) egy téma -, kép- és ritmus-csoportot és ezt még két vagy három részen keresztül variálom, mindig más és más hangulatba mártva az első szakasz anyagát. „Preludium”-om nem párhuzamos a zenei prelúdiummal: úgy definiálom, hogy magasabb, elméleti, semmi esetre sem szubjektív témáról kell hogy szóljon, a hangulati háttérben legyen benne, egyes szavak és fordulatok új meg új ismétlődése és állandó ellentétek adják gondolatritmusát, továbbá tömör tárgyilagosságával és fagyos keménységével előszóféle legyen, de azért befejezett egész is. A „fuga”, „invenció”, „szonáta” stb. poétikai párhuzamát még nem találtam meg.<sup>14</sup>*

A citált gondolatok nemcsak azért tekinthetők relevánsnak, mert a tárgyalt líranyelv zenei analógiái felé terelik az interpretatív figyelmet, hanem azért is, mert jól láthatóan inkább a poétikai, mint az esztétikai gondolkodás mellett foglalnak állást. Ezzel a lépéssel a versszöveg zenei természetének értelmezhetősége leválik az esztétizáló expresszivitásról, s a ritmus (azaz a zenei formával való azonosság) szemantikuma az adott pillanatban realizálódó textushoz tapad:

13 „Mostanában azzal szoktam babrálni, hogy mondanivalómhoz új törvényeken alapuló új ritmust próbálok előállítani: a zenei dúrral és mollal keresek kapcsolatot egyfelől az emelkedő, másfelől az ereszkedő verslábak leegyszerűsítésével.” *Weöres Sándor levele Kosztolányi Dezsőnek (1933. jan. 4.) = Magyar Orpheus, 62.* Az idézetből jól látható, hogy a versritmus és a zene közötti kapcsolat hamar felmerül, igaz, ehelyütt nem a formával kapcsolatban.

14 *Weöres Sándor levele Babits Mihálynak (1933. febr. 8.) = Uo., 64–65.* (Kiemelés tőlem, B. O.) Nem mellékesen a motivikus megalapozottságú zenei szerkezetanalógia forrása valahol itt keresendő. A szvitről mondottakhoz lásd még: „Éjfél felé elkezdtem egy hirtelen komponált szvitet fütyülni a mocsári békáról, nádzizegésről, vadrucáról és a mocsárba fulladt emberről. Azt hiszem, modern Beethoven-i zenemű volt, de már egy akkordra sem emlékszem belőle.” *Weöres Sándor levele Babits Mihálynak (1933. ápr. 12.) = Uo., 66.*

[...] Annyi hasznom mégis van a betegségből, hogy fogcsikorgatás közben sokat firkálok és költészetem közben egészen átalakul; új verseim már alig hasonlítanak mindahhoz, amit költészetnek neveznek. A forma mellé megjelent nálam a tartalom, de minden eddiginél eltérő módon. Ennek a tartalomnak nincs logikai láncolata, a gondolatok, mint a zeneműben a fő- és melléktémák, keringenek [...] Eddig azért volt nálam a tartalom mindig satnyább a formánál, mert valahogy visszásnak éreztem, hogy versben mondjam el azt, amit prózában is elmondhatnék. Így aztán a forma lett a fő és a tartalom csak mint a forma szőlőkarója szerepelt. Most végre megtaláltam a csak versben közölhető tartalmat, mely a formától el sem választható [...].<sup>15</sup>

A már idézett Bori Imre-féle észrevétel, mely szerint a „zenei elv Weöres költészetének nem pusztán kiegészítő, mellékes jelensége, hanem a kifejezés legfontosabb összetevő elemeinek egyike” innen nyeri el a létjogosultságát.

Visszatérve a zenei elvről, azokon belül a fúgaról (is) tett weöresi reflexiókhoz, a csöngői költő gondolkodásában még egy elmozdulással kell számolni: míg a zene és a költészet közötti kapcsolat motiválhatósága kezdetben a dalamanalógia, addig később a szerkezeti párhuzamok mezejében jelölhető ki:

– [...] a zenetörténet nagy alakjai hatnak arra, aki szereti a zenét. Esetleg ilyen élmény [...] játszott-e közre költemények megszületésében?

– Igen, nagymértékben. Első zenei élményem gyermekkoromban, hogy anyám kitűnően zongorázott Bach-prelűdöket, fúgákat, invenciókat, Beethoven szonátáit és szimfóniáit, Mozartot, Chopint. Feltétlenül sokat köszönhetek annak, hogy anyámtól apró gyerekkorban kitűnő zenét nap mint nap hallhattam. A zene melódiaanyaga a korai dolgaimra nagy hatással volt, most inkább zenei struktúrákból tanulok: a fuga-, szonáta-, rondószerkezetet igyeksem szavakkal is megvalósítani, a verseimet zenei formákra építeni, azokra ágyazni. Zenei formát senkitől annyira nem tanulhat az ember, mint Bachtól. Nála a legtisztább rajzúak, legegyszerűbbek, költészetben is leginkább realizálhatók a strukturális elemek. Már a Haydn-, Beethoven-, Bruckner-szimfóniák felépítése költészetben sokkal nehezebb, és nagy terjedelmű versekben lehet csak megvalósítani. Bach az, akire a tíz-husz-harminc soros rövid vers támaszkodhatik, mint struktúraadóra.<sup>16</sup>

15 Weöres Sándor levele Várkonyi Nándornak (1943. július 5.) = Öröklét, 89. A logikai-gondolati lánc kiiktatása ugyanakkor Weöresnél nem jelenti a szemantika feladását. Vö. Zathureczky Ede véleményével: „Kétségtelen, hogy alig ismerek költőt, aki a szavak gondolati összefüggésének feláldozása árán is ilyen mértékben közeledne a zene alapelemeihez: a ritmushoz, a dallamhoz, a hangszínhez.” *Irodalmi vihar egy pohár Eidolonban. A magyar szellemi élet kiválóságai nyilatkozna Weöres Sándor kísérletéről = Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai, összeáll., szerk., s. a. r. Domokos Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1993, 24.*

16 *Költészet és zene. Czigány György rádióbeszélgetése Weöres Sándorral = Egyedül mindenkivel, 75–76.* Érdekes tény, hogy a fenti gondolatok szinte szó szerint megismétlődnek egy másik ugyancsak Czigány Györgynek adott interjúban. Vö. *A szimfóniákról, elfelejtett versekről. Czigány György beszélgetése Weöres Sándorral = Uo., 306.*

Az eddig elhangzottakat figyelembe véve értékelhetők röviden a recepció azon interpretatív kísérletei, amelyek kifejezetten a *Fuga* című Weöres-textusra irányulnak. Közülük is elsősorban Zalabai Zsigmond dolgozata említendő, hiszen annak szerzője az időmértékes lejtés vizsgálatával (ereszkedő illetve emelkedő sorok összeütközése) meggyőzően bizonyította a fuga ellentételező szerkesztésmódjának (téma és ellentéma, tónus és ellentónus) versszövegbeli realizációját.<sup>17</sup> Mindezen túl Tamás Attila a *Fuga* zárlatát letisztult zenei szerkezetként,<sup>18</sup> Kenyeres Zoltán a *Hazaszállót* fúgaszerkezettel kísérletező,<sup>19</sup> Csűrös Miklós a *Mozgó oktaéder kristályt és a Hazaszállót* a fuga kontrapunktikus struktúráját realizáló szöveggként definiálta. A fentiekben mondottakhoz pár megjegyzés még mindenképpen hozzáteendő: bár a tárgyalt verssel kapcsolatos vissza-visszatérő értelmezői előfelvetések nem mindig hozhatók összhangba a Weöres-féle poétikai gyakorlattal, természetesen nem állítom, hogy az adott interpretációnak feltétlenül követnie kell a szerző költészetbölcseleti meglátásait. Csupán azt, hogy ebben az esetben én ezekre hagyatkozom.

17 Zalabai Zsigmond, *A homály fényei – Weöres Sándor Fuga című verséből* [verséről?] = *Magyar Orpheus*, 396–398. Zalabai ugyanakkor a fent említett ellentételező szerkesztésmód jelenlétét – melyet mind a makro- (pl. motívumok), mind a mikrostruktúrában (ritmus) fellel – az egzisztenciálfilozófiai etika felől ragadja meg: „Valóra váltott álmaink után újabb megvalósítandó álmok állnak előttünk, s a harcban nem állhatunk meg, sem én, sem te, sem ő, mert – mint egy más Weöres-vers mondja:

Az „én, te ő” itt ugyanegy  
szent nyájunk tagolatlan egy  
nincs külön lény, csak áram –

nincs mozdulatlanság, csak sodrás és áradat, örökös változás és változtatás, a hiánybeteljesülés-hiány zajló folyamata, a lét magával ragadó árama mélységek homályából, az embermegrontó, önmegrontó kígyómarakodás sötétjéből a magasság tiszta fényei felé.” *Uo.*, 400. Erre a cikkre hivatkozik a Szegedi Tudományegyetemen megvédett doktori disszertációjában (<http://doktori.bibl.u-szeged.hu/270/>) Pethő Ildikó is, aki azonban a kígyó („mint fő motívum”) fenti és lenti világot összekötő tulajdonságában – hasonlóan a zenei codához (értelmezésében ennek versbeli megfelelője az utolsó öt sor) – az ellentétek feloldását látja: „Míg a felfele törekvéshez az integráltság, rendezettség, a tánc társul, addig az ellentétes pozícióhoz a dezintegráció, azaz a felbomlás, a széthullás. Több ponton azonban a verset építő ellenpontosító képzetsorok elemei egy értelmi egységben szerepelnek, mintegy összeolvadnak, előrevetítve ezzel a kígyó közvetítő szerepét a lent és a fent között, az ellentétek kioltását (1–2. sor, 11–12. sor, 15–17. sor, 18–19. sor, 21–22. sor, 24. sor, 30. sor).” Pethő Ildikó, *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*, [http://doktori.bibl.u-szeged.hu/270/1/de\\_2852.pdf](http://doktori.bibl.u-szeged.hu/270/1/de_2852.pdf), 47. Megjegyzendő, hogy a kígyó fő motívumként való tárgyalhatóságát Tüskés Tibor vetette fel: „[...] Weöres lírája a nyelvi struktúra, az elemek szerepe felől is megközelíthető. Leghomályosabb versének is van egy-egy kulcsszava (például a *Fugának* a »kígyó« [...]), s ezek a szavak gyakran fogódzót kínálnak a vers egészének megértéséhez.” Tüskés Tibor, *A határtalan énekese. Írások Weöres Sándorról*, Masszi, Budapest, 2003, 88. A *Fuga* fent-lent oppozíciójának feloldására kifutott pethői interpretáció meggyőződésem szerint Weöres egy olyan nyilatkozatára vezethető vissza, amely a mindenkori vers keletkezésének folyamatát is körüljárja: „WS.: Nálam például ami mint verscsíra mozogni kezd, olyasmi, hogy például elinduljon egy törekvés, amelyik fölfele tendál, akkor egy ponton explodál, visszazuhan és leesve forog [...]. SI: Tudnál most példaként egy verset említeni arra, amit itt elmondtál? WS: Igen, ahol ilyen fölemelkedést, explóziót és visszazuhanást próbáltam, a *Fuga* című [...]”. *Írószobám. Simon István beszélgetése Weöres Sándorral = Egyedül mindenkivel*, 274.

18 Tamás, *l. m.*, 153.

19 Kenyeres Zoltán, *Tündérsíp*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 98.

## 2. Az ütemhangsúly és a fúgaszerkezet analógiái

A zenei fuga szerkezetének tárgyalt szövegbeli realizációját kutatva elsősorban a *Fuga* című Weöres-vers ütemhangsúlyos szerveződési szintje jöhet szóba. A 12-es, 11-es, 10-es, 9-es, 8-as, 7-es, 6-os 5-ös és 4-es sorok (ezektől csak a 27. és a 28. tér el a maga egy, illetve két szótagjával) meghatározott rendben való ismétlődése, valamint azok ütemhangsúlyos felépítménye ugyanis olyan struktúrát mutat, amely analógiaként fogható fel a fúgáéval. A felütés háromütemű 12-ese (4 || 4 || 4) megfeleltethető a témának, míg ugyanezen szótagszámú sor más elrendezése a téma variációjának.

- |     |  |             |
|-----|--|-------------|
| 1.  | mennyi forró    szakadékból    szomja felkél | 4    4    4 |
| 32. | hamvatlan kihülve    sárral egyesülve        | 6    6      |

Mindemellett a téma rendszeresen vissza is tér, hiszen a 8., a 15., a 20. és a 30. sor ütemelrendezése azonos az első soréval:

- |     |  |             |
|-----|--|-------------|
| 8.  | mell bordái    közt kovában    és palában  | 4    4    4 |
| 15. | emelt ékkő    fejű táncos    imbolyogva    | 4    4    4 |
| 20. | fúrva hogy a    pala pattog    kova sercen | 4    4    4 |
| 30. | kútból emelt    fejű kígyó    széttiporva  | 4    4    4 |

A 12-es ekképpen való organizációja a zenei fuga szerkezetében fellelhető és ott a témára irányuló tonális/reális válasszal hozható összefüggésbe. Előbbi esetben a zenei fuga témája hangnemben marad, utóbbiban a domináns hangnemtől kvint távolságra lévő hangnembe modulál. Magától értetődően a *Fuga*, s bármilyen más irodalmi szöveg esetében zenei értelemben vett hangnemekről csak korlátozásokkal lehet beszélni:<sup>20</sup> ám az mégis jól látszik, hogy a textus szerkezetéből a tonális, illetve a reális válasszal egyenértékű struktúra mutatható ki. Mindezen túl azonban feltűnő, hogy a háromütemű 12-eseket a hat esetből négyben két- és háromütemű 8-as és 10-es sorok követik, amelyek megegyezhetnek a zenei témát kidomborító A, B, C anyagokkal és azok kombinációival:

- |    |  |             |
|----|--|-------------|
| 2. | minden hűvös    kútban veszti    szomját | 4    4    2 |
| 3. | kútból emelt    fejű kígyó               | 4    4      |
| 4. | ahány tűzből    habját gyűjti    folyton | 4    4    2 |

20 E helyütt szeretnék emlékeztetni Weöres azon levelére, amelyben a tanítvány a hangnemtípusokkal való kísérletezéseiről számol be mesterének, Kosztolányi Dezsőnek. Bár a hangnemtípus és a hangnem fogalma a zene nem ugyanazon jellemzőit fedik, annyi azonban a hivatkozott szövegből is kiderül, hogy Weöres kereste ezek analógiáit, vagyis kísérletei túlmutattak a zene temporalitásából következő strukturális hasonlóságok körén.

9.	teste gyűrűjébe    bilincselten	6    4
10.	föld súlyával    elnyomottan	4    4
11.	fúrja vak fejét    emelten	5    3
12.	álmot hengerítő    áramokba	6    4
16.	mennyi álmat    folytat ébren	4    4
17.	annyi ébrenlétet    forgat álma	6    4
21.	teste gyűrűjét    kibontja	5    3
22.	forró szakadékból    felszökellve	6    4
23.	éles feje    tajtékozva	4    4

Ebben az interpretációs mederben tovább haladva megállapítható: a 11, 9, 7, 6, 5, 4 szótagszámú sorok funkciója egyfajta átvezetés, csakúgy, mint a fúga esetében a moduláció. Konkrét modulációs tervre való utalás azonban Weöres verséből nem hüvelyezhető ki, hacsak a döntően trochaikus lejtés zárlatbeli jambikusra váltása nem tekinthető erre utaló poétikai eszköznek:

	U U   - -   - U	
33.	hol a tajték álom	6 (4    2)
	U -   U -   -	
34.	az álom ékkő	5 (3    2)
	U -   - U   - -	
35.	az ékkő valóság	6 (3    3)
	U U   - -   - -	
36.	a valóság kígyó	6 (4    2)
	U -   - -   -	
37.	a kígyó tajték	5 (3    2)

Ha utóbbi mellett kevés érv is szól, hiszen a fúga modulációs terve általában bonyolultabb (C-dúrban például C - G - D - F - C lehet), annyiban mindenképpen egyet kell érteni Zalabai Zsigmonddal, hogy a Weöres-vers időmértékes lejtés-szerveződése a fúga kontrapunktikus építkezésére utal: a téma esetében például két alkalommal is trochaikus/jambikus ütközés figyelhető meg:

	U -   - -   U -   - U   - U   - U	
15.	emelt ékkő    fejű táncos    imbolyogva	4    4    4
	- -   U -   U -   - -   - U   - U	
30.	kútból emelt    fejű kígyó    széttiporva	4    4    4

### 3. Szakrális hagyomány és lírai diskurzus

A romantika démonikus, a szubjektivitást és a szerzői eredetiséget túlhajszoló zenéjével a hagyománytiszteletet mindennél előbbre valónak, a komponista személyét kevésbé fontosnak ítéelő zenetörténeti korszak, a barokk állítható szembe. Ennek megfelelően a fuga szakralitása a világos, már-már matematizált szerkezetben lelhető fel,<sup>21</sup> amely szabálynak egyébiránt Weöres elemzett szövege is eleget tesz. Kézenfekvő lenne tehát a *Fuga* logizált felépítését mint a transzcendenciát, az isteni tökéletességet felmutató lírai megnyilatkozást interpretálni, ám ez a fajta gondolkodás eltekint a vers nyelvi anyaga által hordozott szimbolika értelmezésétől, illetve azzal csupán elsődleges (dekódolható) referenciaként számol, ami ráadásul bizonyos nehézségekbe ütközik: az alapvetően keresztény beágyazottságú zenei fúgával ugyanis a *Fuga* című vers tematikus rétege nem kifejezetten hozható kapcsolatba, hiszen az európai kultúrkörben a kígyóval, azaz a vers látszólagos központi jelképével elsősorban mint a bűnbeesést kiprovokáló ördögi lényvel kell számolni. Eltekintve a kígyóval kapcsolatos fenti akadályozottságtól több olyan a kulturális emlékezethez

21 „[...] mit Wagners Werk hat die Musik des Barock noch wenig gemein. Sie kennt noch nicht das Riesenorchester mit jener verwirrenden Mischung der Klänge, dem Ineinanderfließen der Bläser und Streicher in einen Duft und Schwall, mit dem der Schöpfer von »Tristan und Isolde« des »Weltatems wehendes All« beschwört. Sie kennt auch nicht den Drang der Chromatik, die zehrenden Harmonien der Sehnsucht, den Schmelz und die dunkle Magie des Tons. Wenn der barocke Künstler solches versucht, so wird es ihm streng verweisen. Beharrt er darauf, so scheidet er gleichsam aus der Zunft und geht in die Klasse der unverantwortlichen Spielleute über, die das Volk auf Gassen und Straßen ergötzen. Das Wesen der wahren Musik erblickt man in Kontrapunkt, in der Führung der Linien, die gesetzlich geregelt ist. Der Grund der Musik ist Maß und Zahl. Leibnitz sprach gewiß nur das Bewußtsein der ganzen Epoche aus, wenn er das Komponieren ein abgekürztes Rechnen zu nennen wagte, ein abgekürztes Rechnen deshalb, weil jedes Intervall in einem Verhältnis von Schwingungszahlen besteht. Wer hätte an einer solchen uns heute verblüffenden Rede Anstoß genommen, da doch der musikalische Sinn der Proportionen noch offenbar war [...]? Musik als Kunst von Maß und Zahl war Eingegliedert in das Klarste. Und Klarheit wurde als göttlich verehrt, nicht unergründliche Dämonie.“ Staiger, *l. m.*, 19. (Kiemelés Staigetől.) („[...] Wagner életművéhez a barokk zenéjének kevés köze van. A barokk még nem ismeri a hangok kusza kavalkádjával, a vonósok és a fúvósok egy illatban és áradatban való egymásba folyásával operáló nagyzenekart, vagyis azt, amivel a *Trisztán és Izolda* szerzője a világlélegzetet lehelő mindenséget megidézi. És nem ismeri a kromatika szorítását, a vágy emésztő harmóniáját és a hangok fekete mágijának lágyágát sem. Ha a barokk zeneszerző ilyesmivel kísérletezik, hamarosan eltanácsolják tőle, s ha mégis kitar mellett, azonnal a céhen kívül találja magát, azaz átkerül azon felelőtlen vásári mutatványosok osztályába, amely a sétányokon és az utcákon szórakoztatja a népet. A zene igazi természetét a törvények szabályozta kontrapontozásban és a vonalvezetésben pillanthatjuk meg. A zene alapja a mérték és a szám. Leibnitz minden bizonnyal egy egész korszak tudatát mondta ki, amikor a komponálás lényegét egyszerűsített számolásnak merte nevezni. Egyszerűsített számolásnak azért, mert szerinte minden intervallum lényege frekvenciák viszonyában lelhető fel. Ki merte volna eme számunkra ma már szinte elképesztő beszédet abban az időben megcáfolni, amikor az arányok zenei értelme még nyilvánvaló volt [...]? A zene mint a mérték és a szám művésze a tisztaságba tagozódott, a tisztaságot pedig nem megalapozatlan démonisággként, hanem isteniként tisztelték.”) (Fordítás tőlem: B. O.)

kötött jelentés is felfejthető, amely a zenei fúga hordozta és a szimbolikus tradíció között meglévő disszonanciát feloldja. Természetesen nem céлом, hogy ezeket kimerítően tárgyaljam: csupán annyit szeretnék megjegyezni, hogy a kígyó sok esetben három régió (víz-föld-levegő) összekötője, a világ fenntartója és az állandóság megtestesítője.<sup>22</sup> Mindennek számba vételével megállapítható, hogy a szöveget szorosan olvasó interpretátor figyelmét nemcsak a szerkezet, hanem a szimbolika is a szakrális, kontemplatív, a Hamvas Béla-i agónt nélkülöző életvezetés szükségességére tereli. Ám adódik még egy kérdés. Hogyan járulnak hozzá a jelentésképzéshez a szónál kisebb nyelvi elemek?

Bár a vers cselekvő „hőse” szinte minden kétséget kizáróan a kígyó, s a textus a tematikus rétegben a hozzá köthető alapvető ellentétek szervezik (lenn-fenn, tűz-víz, álom-ébredés), mégis feltűnő, hogy a *Fuga* centrumában a vízképzethez köthető metaforasor áll (szomj → kút → hab → áradat → áram → folyékony → tajték → buborék). Az ezen bekezdés elején falállított második ellentétpár tehát annyiban mindenképpen módosul, amennyiben a szöveg szintjén – ellentétben a tűzzel – a víz szó nyelvi jelként nem szerepel. A vízhez kapcsolódó alapvető tulajdonság (folyékony) azonban minden esetben mozgásban, pontosabban keletkezésben lévőként exponálódik, s a víz ezen jellemzője a hangzóság révén (forr)<sup>23</sup> a tűzre is áttevődik. A „forró szakadék” éppen ezért nem a szárazság, pusztaság tereként interpretálható: a vers szónál kisebb elemei feloldják ezt a tematikus oppozíciót, azaz mind a tűz-, mind a vízképzetet a létesüléssel rokonítják.

Hasonló nyelvi működésmód figyelhető meg az álom és az ébredés dinamikájában is: az éber álom (vice versa: „annyi ébredés forgat álma”) dichotómiáján túl utóbbi létállapot keletkezéshez (vízhez) való kötöttsége szintén markánsan jelzett („mennyi álmat folytat ébredés”), amit a 18. sor hangzósága anticipál: „álmat hengerítő áramokba”.<sup>24</sup> Az álommal tehát nem mint az öntudatlan alvás pusztá következményével kell számolni. Mindehhez hozzáveendő, hogy a *Fuga* című szöveg az elsődleges referenciából nem magyarázható kitérést, felemelkedést tematizál, s mindezt a passzív álom (álmodozás?) meghaladására irányuló cselekvés szükségességéhez köti („fúrja vak fejét emelten / álmat hengerítő áramokba”). Nem lehet szó nélkül elmenni amellett sem, hogy a vízképzet az ezt követő részben nagyon felerősödik, s a folyónak a követ is elkoptató, megrepszító tulajdonságára íródik rá:

22 Vö. Visnu Ananta (‘végtelenség’) nevű kígyójával. Hoppál Mihály – Jankovics Marcell – Nagy András – Szemadám György, *Jelképtár*, Helikon, Budapest, 2004.

23 Eme interpretáció lehetőségének bizonyítékául szolgál a forrásban levő önálló szójelként való feltűnése: „forrva kőzán” (13. sor.).

24 Kiemelések tőlem, B. O.

*forrva kószán*  
*kúszva folyvást*  
 emelt ékkő fejű táncos imbolyogva  
 mennyi álmot *folytat* ébren  
 annyi ébrenlétet *forgat* álma  
 őrzi s elfolytja  
*folyton elfolyatva* őrzi  
 fúrva hogy a pala pattog kova sercen  
 teste gyűrűjét kibontja  
*forró* szakadékból felszökellve  
 éles feje tajtékozva<sup>25</sup>

A kitörés természetesen nem a primer természeti jelenségekből levezethető szinten értendő: figyelembe véve az eddig mondottakat, a felemelkedés az ellentétekhez között létállapot negativitásának megértéseként írható le. Ebből az irányból magyarázható az is, hogy a vers cselekvő „hőiséhez” miért kapcsolódik az elmúlás gondolatköre:

fenn  
 de lenn  
 csörren összetörve  
 kútból emelt fejű kígyó széttiporva  
 hengerítő álmokban elomolva  
 hamvatlan kihülve sárral egyesülve

Bár a fenn és a lenn ellentétpárjának megsemmisülését („csörren összetörve”) látszólag a halál kíséri („széttiporva”), az elmúlás valójában a fent említett versnyelvi működés közreműködésével meghaladott létállapot annullálódása. A tipográfiaileg kiemelt verszárlat („hol a tajték álom / az álom ékkő / az ékkő valóság / a valóság kígyó / a kígyó tajték”) az oppozíciók feloldását a téma szintjén is megjeleníti, ugyanakkor rekurzív olvasásra szólít fel, hiszen a befejezés eme referencialitása a hangzóság szemantikai potenciáljának értelmezése nélkül szervesen nem illeszkedne a szövegbe. A *Fuga* egészének jelentése tehát visszafelé képződik meg, s ez a jelentés adott esetben a szakralitással is relációban van: az ellentétek feloldásának képessége ugyanis számos gondolatrendszerben (vallásban) a keresztyeni üdvözülést követő státust von maga után. A fuga mint zenei szerkezet hordozta transzcendens hagyomány, a vers ütemhangsúlyos és időmértékes ritmusa, valamint a versnyelv jelentésképző potenciálja tehát egymástól el sem választható.

25 Kiemelések tőlem, B. O. Vö. a folyékonyaságról és forrásról mondottakkal.