

Vörösmarty Mihály: Előszó

- Midőn ezt írtam, tiszta volt az ég.  
Zöld ág virított a' föld' ormain.  
Munkában élt az ember mint a hangya:  
Küzdött a' kéz, a szellem működött  
5 Lángolt a gondos ész, a' szív remélt  
'S a' béke izzadt homlokát törölvén  
Meghozni készült a' legszebb jutalmat,  
Az emberüdvöt, mellyért fáradott.  
Ünnepre fordúlt a' természet, a' mi  
10 Szép és jeles volt benne, megjelent.

- Öröm- s' reménytől reszketett a' lég,  
Megszülni vágyván a' szent szózatot,  
Melly által a' világot mint egy új, egy  
Dicsőbb teremtés' hangján üdvözölje.  
15 Hallottuk a' szót. Mélység és magasság  
Viszhangozák azt. 'S a' nagy egyetem  
Megszünt forogni egy pillanatig.  
Mély csend lön, mint szokott a' vész előtt.  
A' vész kitört. Vérfagyaló keze  
20 Emberfejekkel lapdázott az égre,  
Emberszivekben dúltak lábai.  
Lélekzetétől meghervadt az élet,  
A' szellemek' világa kialutt  
'S az elsötétült égnek arczain  
25 Vad fényvel a' villámok rajzolóak le  
Az ellenséges istenek' haragját.  
És folyton folyvást ordított a' vész,  
Mint egy veszetté böszült szörnyeteg.  
A' merre járt, irtóztató nyomában  
30 Szétszagatott népeknek átkai  
Sohajtanak fel csonthalmok közül;  
És a' nyomor gyámoltalan fejét  
Elhamvadt városokra fekteti.  
Most tél van és csend és hó és halál.  
35 A' föld megöszült:  
Nem hajszálanként, mint a' boldog ember,  
Egyszerre öszült az meg, mint az isten,  
Ki megteremtven a' világot, embert,  
E' félig istent, félig állatot,  
40 Elborzadott a' zordon mű felett  
És bánatában ösz lett és öreg.

- Majd eljön a' hajfodrász a' tavasz,  
'S az agg föld tán vendég-hajat veszen,  
Virágok' bársonyába öltözik.  
45 Üveg szemén a' fagy fölengedend,  
'S illattal elkendőzött arczain

Jó kedvet és ifjúságot hazud:  
Kérdjétek akkor ezt a vén kaczért,  
Hová tevé boldogtalan fiait?

### 1. Csak közelítések

A vers néhányszori újraolvasása után nyilvánvalóvá vált számomra, hogy kimerítő elemzése nem végezhető el „csak úgy” egy húsz-harminc oldalas dolgozat keretei közt; a teljesség igényéről jobb eleve lemondani. Az *Előszó* felködlő mélységei másokat is megriasztottak. Igen jellemző pl. Szerb Antal véleménye: „A lelki betegség, amely elemésztí, ugyanakkor felszabadítja a ráció minden korlátja alól, s mint az *elborult elméjű* Hölderlin, neki is sikerülnek sorok, sőt költemények, amelyek már értelmén túli dolgokról beszélnek, amelyeket nem is értünk talán egészen, de érezzük bennük a megközelíthetetlen távolok borzongását: *Előszó, Emberek* [?], *Vén cigány*.<sup>1</sup> [Kiemelés tőlem.] A megnyilatkozás kétségkívül őszinte: Szerb Antal bevallja, hogy nem érti e verseket. Ez az őszinteség azonban nem vezet messze (gondoljunk csak Ignotusra és a *Fekete zongorára*: „Akasszanak fel, ha értem<sup>2</sup>). Semmiképpen sem helyes a „tébolyult költő” retorikai felemlegetésével rövidre zárni a vizsgálódások áramát. Ha valami „értelmén túli”, ki kell terjeszteni az értelmünket. Persze nem úgy, ahogy Martinkó András teszi. „»Örültem«nem lehet remekműveket, egy élet legszebb műveit írni<sup>3</sup> — nyilatkoztatja ki, s az örület helyébe egy másik külső „magyarázatot”, az akkor (1850-ben) frissen megélt történelmi tragédiát helyezi. Ezzel a feldúlt lelkiállapot magyarázható is, a vers azonban aligha, hiszen a költő feldúlt lelkiállapotában osztoztak még néhány százezren, mégis csak egy *Előszó* született.

Az önmagában is külső magyarázatra szoruló „téboly” igen népszerű képzetéhez bizonyára az is hozzájárul, hogy az *Előszóval* kapcsolatban igen erős a kísértés az életmű 1849 utáni részének másik nagy csúcásával, *A vén cigánnyal* való összevetésre. Ha ezt felületesen végzik, az *Előszó* óhatatlanul megformálatlannak, esetlegesnek, indulatnak fog tűnni a rímes, strófás, refrénes vershez képest. Kész tehát a magyarázat: a Szabadságharc leverése igen megviselte Vörösmartyt, ebben a rossz állapotában írta meg az *Előszót*, majd jobban lett, és megírta *A vén cigányt*: „Lesz még egyszer ünnep a világon”. Ez a modell egész századunkon végigvonul Schöpflin Aladártól<sup>4</sup> Martinkó Andrásig.

Természetesen lehet a vers keletkezési körülményeiből, s lehet a feltehetőleg kiváltani szándékozott hatásokból kiindulva elemezni; lehet az ok vagy a cél felől közelíteni. Esetünkben azonban mind a keletkezés körülményei, mind a hatások olyannyira rendkívüliek, hogy az elemzők nemigen jutnak a költemény közelébe, többnyire megrekednek a rendkívüliség hangsúlyozásánál. Az a minősítés, hogy „a világirodalomnak eme egyik legszebb költeménye”,<sup>5</sup> vagy az a megjegyzés, hogy „ezt a víziót így sem Petőfi, sem Arany nem tudta volna megírni”<sup>6</sup> éppúgy nem visz közelebb a műhöz, mint a téboly felemlegetése.

A pszichológizálás, biografizálás, historizálás eme ördögi köréből (a rendkívüliség önmagával való magyarázásából) tudomásom szerint egyetlen elemző: Szegedy-Maszák Mihály lépett ki.<sup>7</sup> A külső megközelítést ő az életmű egésze felől végzi el, s ebből kiviváglók,

<sup>1</sup> SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*. Bp. 1972. 304.

<sup>2</sup> IGNOTUS, *A fekete zongora*. Nyugat, 1908/I. 140.

<sup>3</sup> MARTINKÓ András, *Vörösmarty Mihály: Előszó*. In *Miért szép?* Szerk. MEZEI Márta és KULIN Ferenc. Bp. 1975. 351.

<sup>4</sup> SCHÖPFLIN Aladár, *A két Vörösmarty*. Nyugat, 1908. jún.

<sup>5</sup> MARTINKÓ A., i. m. 350.

<sup>6</sup> *Uo.* 359.

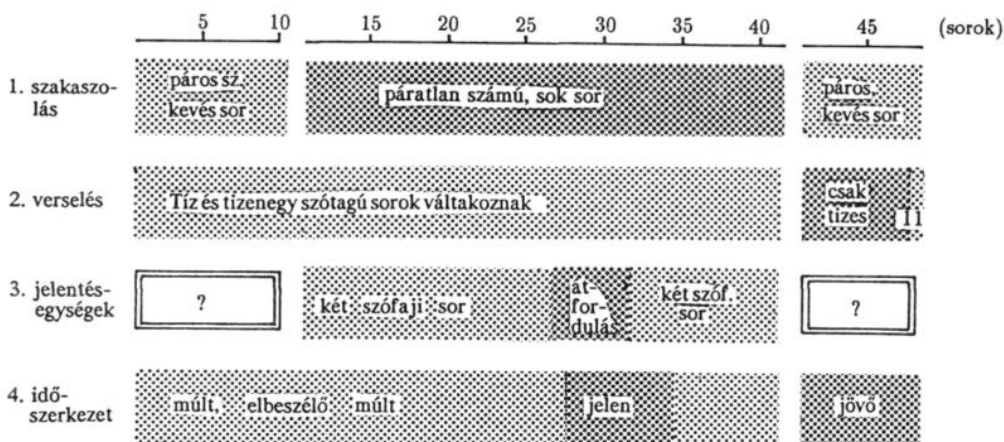
<sup>7</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kozmikus tragédia romantikus látomása*. In *Üö., Világkép és stílus*. Bp. 1980. 182–220.

hogy a költemény korántsem üt el annyira Vörösmarty eszmevilágától, hogy külön magyarázatot kéne keresnünk rá: szervesen illeszkedik az életműbe. Ezt azonban belsőleg megközelítéssel is alátámasztja, s feltárva a vers szerkezetét, szerkesztettségét kimondatlanul is cáfolja azt a kimondatlan véleményt, mely az *Előszót* véletlenszerű, szabados, amorf műnek tartja. (Eközben tesz néhány elhamarkodott kijelentést is, melyekre a maguk helyén kiterünk.<sup>8</sup>) Ebben az irányban szeretnék néhány további lépést tenni, hiszen Szegedy-Maszák Mihály (a továbbiakban Sz.-M. M.) voltaképp csak belekezd a szerkezet elemzésébe.

Az *Előszó*ban fellépő tragikum (szintén Sz.-M. M. által megkülönböztetett) három szintje közül<sup>9</sup> (egyetemes „Mi lesz velük?“, nemzeti „Mi lesz velünk?“, egyéni „Mi lesz velem?“) — bár a versben egy hangon szólnak — az utóbbi lesz az elsődleges szempontom. Az első úgymint megragadhatatlan, a másodiktól úgymint sok szó esett már, s úgy vélem a líraisághoz (definíció szerint is) a harmadik áll legközelebb.

## 2. Hídszerkezet?

Rögtön vitával is kezdem. Sz.-M. M. a vers fő szerkesztési elvének a hídszerkezetet tartja, és ezt több szinten látja megvalósulni. Erről tett megállapításai az alábbi ábrán foglalhatók össze:



<sup>8</sup> Ennek ellenére (a verstani jellegű tárgyi tévedéstől eltekintve) szerencsésnek mondható, hogy a gimnáziumi tankönyvbe Szegedy-Maszák Mihály elemzése került be. Egyébként érdemes megfigyelni az értékelés változását: a tankönyvben az *Előszó* négyszer annyi helyet kap, mint *A vén cigány*. Babits még az utóbbit nevezte a legszebb magyar versnek. Vö. BABITS Mihály, *Az öreg Vörösmarty. Esszépanoráma 1900–1944*. Bp. 1978. II. 181.

<sup>9</sup> SZEGEDY-MASZÁK Mihály, i. m. 202–204.

Első látásra nyilvánvaló, hogy a különböző hídszerkezetek nem korrelálnak, így nem tudom, hogyan erősíthetnék egymás hatását. A szakaszolás megállapításába nem lehet belekötni: 10–31–8 sor, ez kétségtelen. Ugyanakkor nem hiszem, hogy 31 rímtelen sor elolvasásakor érzékelhető, vagy jelentéssel bíró lenne a sorok páratlan száma. (Egyébként ezt szerintem egy különleges helyzetű sor, a vers főtengeleje okozza, de erről később.) A verselésben megnyilvánuló hídszerkezet alighanem úgy értendő: 41 vegyes sor — 7 tizes sor — 1 tizenegyes (tehát „vegyes”) sor. Ez az ötlet sajnos tévedésen alapszik. A legutolsó, a 49. sor is tíz szótagos. Vörösmarty azért sosem volt annyira tébolyult, hogy éppen verse utolsó sorának utolsó verslábában rontsa el a jambust. A sor nem így olvasható:

Hová | tevé | boldog | talan | fiait? ||  
 U - | U - | - - | U - | UU|U ||

hanem így:

Hová | tevé | boldog | talan | fiait? ||  
 U - | U - | - - | U - | U - ||

Az *-ai-* diftongusnak tekintendő, ahogyan mindig egy (hosszú) szótagú a *Zeusz* szó, vagy ahogyan maga Vörösmarty alkalmazta a licenciát *Tóth Lőrinc emlékkönyvébe* írott versében:

S mondhas | sad ha po | rainkat | jösz üd | vözleni | küzdök ||  
 - - | - - | U U | - - | - - | - UU | - - ||

Hamvai bék veletek; a' haza boldog, erős.

A verselésben tehát szó sincs hídszerkezetről.

Ami a jelentésegységek kiválasztását illeti, ez merőben önkényes. Nem tudom, miért tartozik „rokon képzetkörbe” a „reszketett” és a „meghervadt”. Nem tudom, milyen alapon választotta a szerző épp e képzetköröket, s nem pl. a testrészneveket. Nem tudom, mennyire vehető figyelembe egy olyan hídszerkezet, mely nem terjed ki a szöveg egészére. (Ilyen alapon egy-egy szóban is találhatnánk hídszerkezetet: ember, boldog, egyszerre.) Az időszerkezettel csak az a baj, hogy nem ABA', hanem ABA'C képletet formáz, tehát ismét csak nem terjed ki a szöveg egészére. A további részletezést mellőzve kijelenthetjük, hogy ilyen hídszerkezet kis leleményességgel bármilyen szövegben kimutatható.<sup>10</sup>

Egyébként a szakaszbeosztás — mely nyilvánvalóan a híd-ötletet adta — igen harmonikus látványt nyújt. A középső rész hosszúsága csaknem pontosan aranymetszés szerint aránylik a két szélsőéhez (31:18), és úgy van elhelyezve, hogy saját aranymetszéspontja pontosan egybeesik az egész vers aranymetszéspontjával (29–30. sor). Ez természetesen nem szándékos, de jól bizonyítja a költő ösztönös arányérképét.

Ha zenei párhuzamokhoz ragaszkodunk, a hídszerkezet helyett nyitányról és kódáról beszélhetünk, hiszen az első 10 soros és az utolsó 8 soros egység jelentése, hangulata ilyenformán viszonyul a középső részhez, de egymással aligha tekinthetők ekvivalensnek.

### 3. Versszakok

Idéje, hogy a sok tagadás után állítsunk is valamit. Szerintem a költemény váza nem a hídszerkezet, hanem csaknem teljesen hagyományos versszakbeosztás. Hat darab nyolcsoros versszak árnyképe lebeg a vers mögött, s a költő olykor pontosan tartja magát ehhez,

<sup>10</sup> SZEGEDY-MASZÁK M. a hídszerkezetről: i. m. 209–211.

olykor nem egészen tölti ki, olykor túlcsondítja versét. A nem jelölt szakaszhatárok is egészen pontosan láthatók. Pl. az „A' vész kitört”, vagy az „A' föld megöszült” mondatok egyértelműen új szakaszt kezdenek. E helyeken a tartalmi váltás sokkal erőteljesebb, mint a 10–11. vagy a 41–42. sor között.

Az 1–8. sor teljesen kerek versszakot alkot. (Bizonyítását l. később.) A 9–10. sor „túlcsondulás”, ezek az első fogalmazványban nem is szerepeltek. A 11–18. sor szintén kerek gondolati egység, mely élesen elhatárolódik az utána következőtől („A' vész kitört...”). A szakaszhatár jelölése itt azért maradhatott el, hogy érzékelhető legyen az *a' vész előtt* — *a' vész kitört* ráütő rím, mely az egyébként rímtelen versben váratlanságával rendkívül hatásos. A hosszú retardáció után épp erre a váratlan „csapásra” van szükség, a költő nem mondhatott le róla. A harmadik és negyedik versszak között nincs tartalmi törés, ugyanakkor kétségtelenül a 26. sor végére fogy ki a versmondó levegője, s itt enyhül meg kissé a vész tombolása. Hogy újakezdődjön, ahhoz újra meg is kell nevezni az alanyt: ezt teszi a 27. sor, ismét egy egységes gondolatmenetet indítva el, mely a 34. sorig tart. Ez a „terven felüli”, formán kívüli sor, a vers tengelye (melyet külön is elemezni fogunk), nem tartozik egyik versszakhoz sem, vagy mondhatnánk, hogy a két hétsoros versszak között nyolcadik sora. Itt ismét azért maradt el a szakaszhatár jelölése, mert ennek a sornak is váratlanságával kell hatnia. Vizuálisan egyébként is sokkal élesebben kiemeli, hogy az utána következő sornak hiányzik a fele. Ez az egyetlen ilyen pont, mintha fejszével vágta volna a versbe. (Az első változatban még előtte is félsor volt: „visszhangozák azt”). A 35–41. sorok közti rész önálló versszak-voltához aligha fér kétség: egyetlen mondatot alkot, ráadásul rím zárja le (felett — öreg). Az utolsó versszak, a kóda ismét nyolcsoros, és vizuálisan is elkülönül. Mindezt azért kellett előrebocsájtanom, mert a következőkben szakaszonként szeretném megtenni észrevételeimet. A versszakbeosztás tehát így fest:

1. vszk.: 1–8. sor (+9–10.: „túlcsondulás”)
2. vszk.: 11–18. sor
3. vszk.: 19–26. sor
4. vszk.: 27–33. sor (7 sor)
5. vszk.: 35–41. sor (7 sor) köztük: a tengely, a 34. sor
6. vszk.: 42–49. sor

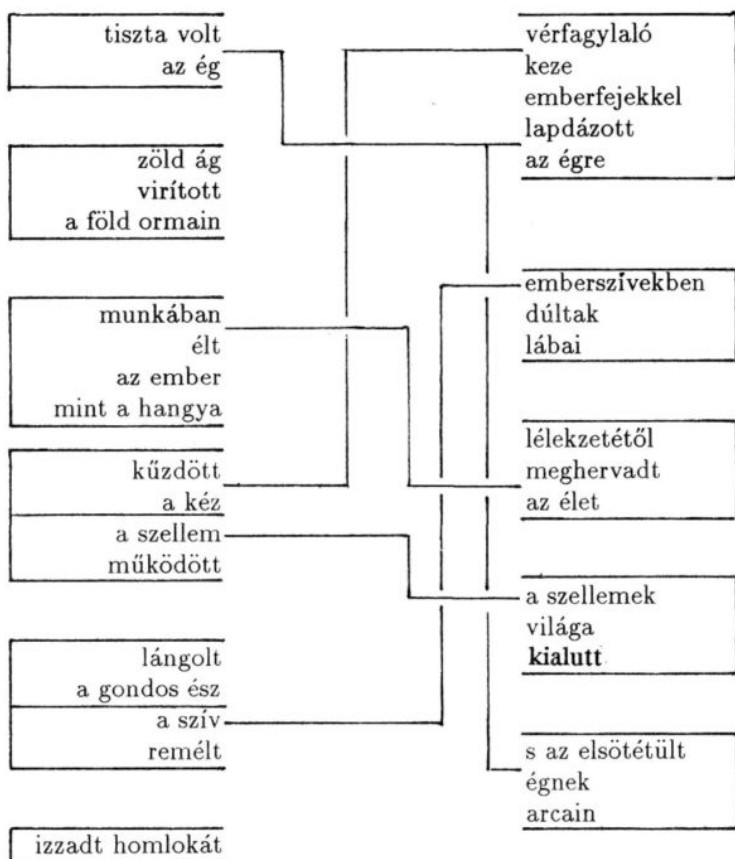
#### 4. Egy igazi híd

Miután a vers amorfnak tűnő tömegében határvonalakat tűztünk ki, a továbblépésnek és a visszamenőleges bizonyításnak egyaránt az a módja, hogy összevetünk két így keletkezett szakaszt, azt a kettőt, amelyeknek az összevethetősége a legszembetűnőbb. Mert van az *Előszó*ban híd, méghozzá olyan, ahol a szókészlettől a strófaszerkezeten át a mondat-szerkesztésig kimutathatók az ekvivalenciák. Csak éppen értékeik fordulnak visszajukra. Ilyen a kapcsolat az 1. és 3. vszk. között, s közéjük egy „B” elem, a 2. vszk. ékelődik. Nézzük meg ezeket az azonosságokat. Az első három szó mindkét helyen élesen elkülönül. „Midőn ezt írtam...”: „Csak a címet és az első három szót lehet betű szerint olvasni” — mondja Sz.-M. M.<sup>11</sup> E három szó a versen kívülre mutat, a külső világhoz tartozik. „A vész kitört.” — egy tőmondat a sorozatos mellérendelések előtt, mintha a szakasz címe lenne. Ráadásul, mint már utaltunk rá, rímhelyzetben áll, tehát erőteljes cezúrát érzünk utána.

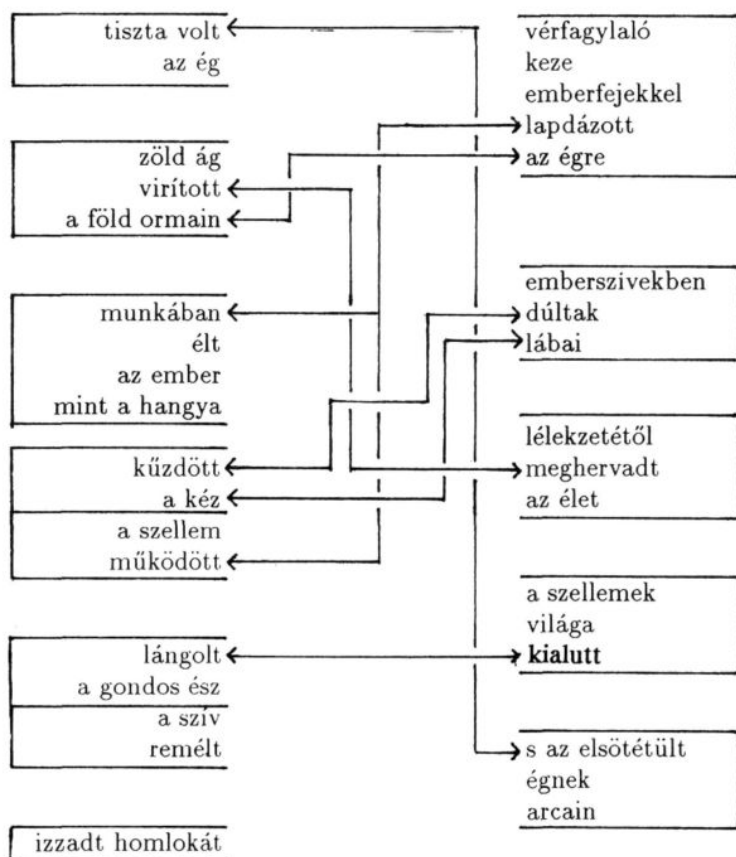
Ezután mindkét versszakban rövid kijelentések sorozata következik csupa igei állítmánnal, melyek többsége élénk mozgásra utal (működött, küzdött, lángolt, lapdázott, dúltak). Ezek a mozgalmasság cselekvések töltik ki a következő négy és fél sort. A mozgást jelentő igék mellett igen gyakoriak a testrészek nevei is. A két versszak első részei közötti asszociatív kapcsolatok közül a szembetűnőbbek így ábrázolhatók:

<sup>11</sup> SZEGEDY-MASZÁK M., i. m. 214.

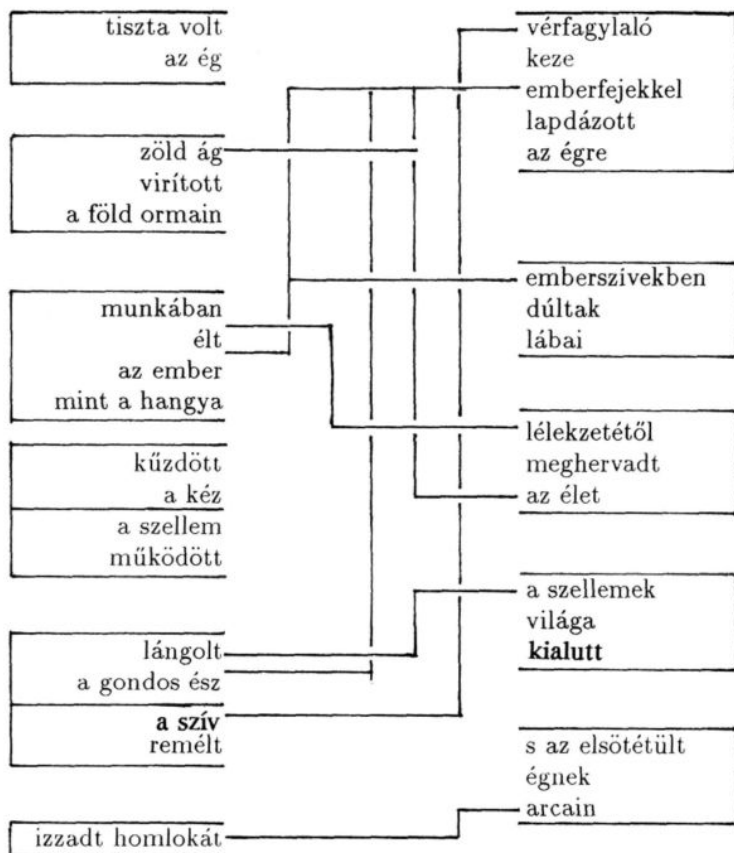
Fogalmi azonosságok



Fogalmi ellentétek



Asszociatív kapcsolatok





Szemmel láthatólag alig akad olyan szó, amely ne lenne bekötve a két versszak között feszülő asszociációs hálóbá. Csak éppen az első versszak főszereplője az *ember*, a harmadiké a *vész*, miáltal minden a visszájára fordul. Ha az első versszak az értéktelíttség állapotát ragadja meg, a harmadikban ezen értékek egyenkénti, szinte leltár szerinti visszavétele történik.

Mindkét versszak hatodik sorában új tagmondat kezdődik (ezek eleje a táblázatban is szerepel), s ezek kitöltik a következő három sort. Állítmányuk egy kevéssé mozgalmás ige (készült, rajzolák le). A nyolc sor öt-hármas megoszlása különösen feltűnő, hiszen míg az első öt sorban hét ill. öt tagmondatot találunk, az utóbbi hármat egyetlen tagmondat foglalja el. Ehhez az is hozzájárul, hogy e tagmondatokban mindkét versszakban új alany is belép. Az elsőben az *ember* testrészei és képességei után a *béke*, a harmadikban a *vész* testrészei és más tartozékai után a villámok.

Az ötödik sor utáni alany-váltás egyébként a negyedik versszakban is megtörténik. Közvetlenül előtte ugyan már nem a *vész* a grammatikai alany, de éppúgy, mint az első versszakban az *ember*, kétségkívül a *vész* a főszereplő. A vszk. ötödik sora (31. sor) után új allegorikus alany lép be: a *nyomor*. Két sor erejéig átveszi a főszerepet. A megoszlás ez esetben nem 5-3, hanem 5-2, a tengely-sor (34) új mondatot kezd. Igen erős szálak kötik össze a három azonos elhelyezésű képet: a béke homloka — az ég arcai — a nyomor feje, de a negyedik vszk. párhuzamossága az elsővel és a harmadikkal ebben ki is merült. Az egész vszk. mindössze három tagmondatból épül fel. Kapcsolata a harmadik szakasszal lineáris, összeköti őket közös alanyuk, a *vész*. Szerkezete a 2. vszk.-kal is mutat közös vonásokat, ezeket majd ott tárgyaljuk.

## 5. Főszereplők

Ezt a főszereplő-fogalmat nem ártana pontosítani. Az aligha lehet kétséges, hogy az utolsó 15 sor főszereplője a *föld*. Az isten csak mint hasonlat, a tavasz-hölgyfodrász csak mint a *föld* körüli allegória egyik eleme jelenik meg. A *föld* nem csak főszereplő, voltaképpen ő e sorok egyetlen szereplője. (Jellemzését l. később.)

A középső két vszk. főszereplője szintén allegorikus alak: a *vész*. A 24-26. és a 29-31. sorban grammatikai alanyként nem szerepel. A 24-26. sor háttérrel rajzol mögé, a 29-31. pedig a kozmikus távlatok után földi távlatokra tekint. Egyik helyen se lép be új, képi alany a *vész* helyett. A 32. sorban megjelenő *nyomor* azonban olyan erőteljes képiséggel rendelkezik (szinte megjelenik előttünk Goya óriása), hogy egy pillanatra átveszi a főszerepet.

Az első két vszk.-ban kissé bonyolultabb a helyzet. A 6-8. sor a *békéé*, a 9-10. a *természeté*, a 11-14. a *légé*. A 3-5. sorban alanyként szereplő attribútumok mind az *emberre* utalnak. E sorok mondataiban a téma (a szót a téma-réma viszonylatban használom!) az *ember*, sőt visszamenőleg ez a 2. sorra is kiterjeszthető, mint az emberiség világának képe-re. Hasonló értelemben mondhatjuk, hogy a 15-17. sorok mondatainak közös téma-eleme: a *szó*. A vers első harmada tehát e tekintetben széttagoltabb. Mindazonáltal érdemes (ahogyan később a többi „főszereplőnél” is tesszük) képzőművészeti párhuzamot keresni. Az én első asszociációm a „teremtő ember” témára William Blake Newton-rajza.

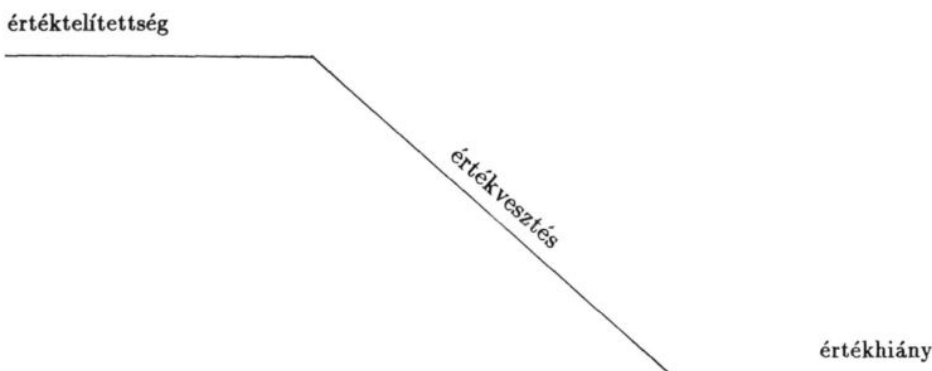
Ha szimmetriát, egyensúlyt keresünk (bár ez nem lehet öncél), azt mondhatjuk: az utolsó harmad a *föld* képeit, a középső harmad a *vész* képeit mutatja be (a *vész*nek mindenképp — fogalmilag is, képileg is — alárendeltje a *nyomor*, még akkor is, ha önálló léttel rendelkezik), s az első harmad ilyenformán az *ember*, az emberi világ képeinek hona. A *béke*, a *természet*, a *lég*, a *szó* nem válik el a 3. sor *emberétől*: a béke voltaképp a közös tevékenység megszemélyesülése: az *ember* munkálkodik, a *béke* törli a homlokát. A *természet*, a *lég* éppúgy háttérrel szolgáltatnak ehhez, mint a *vész* tevékenységéhez az elsőötétült ég, a *szó* pedig az emberi tevékenység végső eredménye.

## 6. Időszerkezet

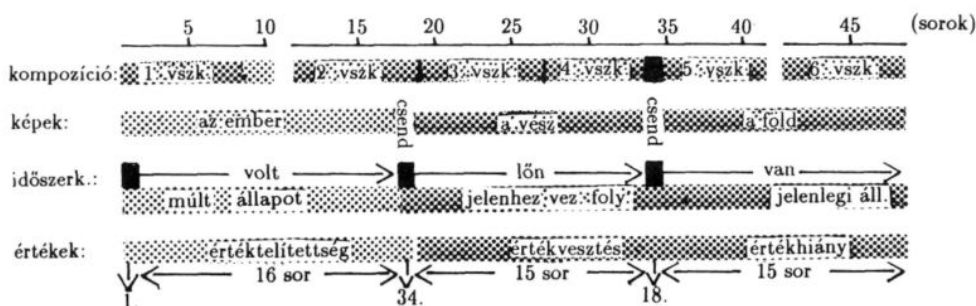
Az ember — a vész — a föld. Ez a hármas felosztás kissé erőszakoltnak tűnhet, de vessünk egy pillantást azokra a sorokra, melyek a felosztásba nem sorolhatók bele. A 18. és a 34. sornak van egy közös alanya, közös főszereplője: a csend. A vész előtti és a vész utáni csend határolja el a vész leírásától az azt megelőző idilli, és az azt követő elégikus állapotot. A 34. sort eddig is tengelynek neveztük, most ebben az összefüggésben (a 18.-hoz képest) főtengelynek is nevezhetjük.

E két sort azonban még más is összeköti egymással, s ebben osztoznak a szintén „főszereplőtlen” első sorral is. E három helyen jelenik meg a létige, s nem is véletlenszerű módon: volt — lőn — van. Íme a vers időszerkezete, ezúttal nemcsak grammatikai, hanem főként gondolati alapon: régmúlt állapot — a jelenlegi állapothoz vezető folyamat — a jelenlegi állapot. Egy magasabb elvontsági szinten ez valóban hídszerkezetet ad: állapot — folyamat — állapot.

Az értékek szintjén ez a hármasság így fest:



Nyilvánvaló az erőteljes korreláció a szerkezet négy szintje között:



A befejezett múlt — beálló múlt — jelen hármasság természetesen nem ragadja meg a rendkívül bonyolult időszerkezet egészét. Figyelembe kell vennünk az igeidők eloszlását is, de kritikával kell eljárunk. „A’ föld megöszült” kijelentés kétségkívül múlt idejű, de kérdéses, hogy múlt idejű történésnek, vagy jelen idejű állapotnak érzékeljük-e (‘meg van öszülve’). Az „isten... elborzadott” is múlt idő, de ez a múlt, a teremtés ideje aligha hozható közös nevezőre a „Midőn ezt írtam” közelmúltjával.

Pontosabb és finomabb lehet a megközelítésünk, ha más is figyelembe vesszünk. Például a három időhatározó szót, melyek mind azonos módon kitüntetett helyet foglalnak el: *midőn* (1. sor) — *most* (34. sor) — *majd* (42. sor). Sorrendjük sem közömbös: ez bizony múlt-jelen-jövő. A *most* a vers megírásának jelene. A *midőn* a versen kívülre mutat<sup>12</sup>, de akármire is vonatkozik ez az „ezt” (a *Három regére* vagy az egész életműre),<sup>13</sup> a *midőn* időpontja nem lehet néhány évnél, legfeljebb évtizednél nagyobb távolságban. A *majd* szintén kifelé mutat a versből, s még konkrétan meghatározható. *Most* tél van, *majd* eljön a tavasz. Ez az időpont („Mi lesz velem?”-ben gondolkozva) tehát legfeljebb néhány hónapnyira van a *mosttól*.

Természetesen lehet arról értekezni, hogy ez a *majd* történetfilozófiai háttérrel rendelkezik, a jövő időt a nemzeti és egyetemes léttörténet mértékével kell mérnünk. Nemzeti vonatkozásban e *majd* talán 1867 megjósálása lehetne, egyetemes viszonylatban nem is merék tippelni. De akkor hová terjesszük ki nemzeti és egyetemes viszonylatban a *midőnt*? Szerencsére feleslegesek is az ilyen találgatások. A költő nem mondja azt, hogy *majd* a tavasz — igen! (ez Csokonaira lenne jellemző), hanem épp az ellenkezőjét: tavasz, igazi tavasz nem lesz többé, *mosttól* kezdve soha már! Azt pedig, hogy mikor *nem* lesz, igazán kár firtatni.

Tehát a *midőn* és a *majd* kifelé mutat a versből, ellenkező irányban, egy-egy konkrét időpontra, melyet az egyetemes és a nemzeti szférában nem tudunk pontosan meghatározni, az egyéniben pedig nem túl érdemes. A lényeg az, hogy a vers *mostja* be van kötve az idők végtelen teljességébe.

A versben további elemek is vannak, melyek konkrét időpillanatokat jelölnek ki, gyors, egyszeri történéseket: „Hallottuk a' szót.” „A' vész kitört.” Ami a *szó* elhangzása előtt van, az nem történés, hanem idővonatkozás nélküli állapot. Ebben helyezkedik el a *midőn* időpontja. A folyamatos igék nem adnak semmiféle támpontot az időbeliség megragadásához.

Nem úgy a *vész* kitörte után! Itt folyamatos igék befejezettekkel váltakoznak (meghervadt, kialutt, rajzolák le — e befejezettség érzetét az igekötők keltik), így nagyon is érzékelhető az idő. Az egyidejűséget felváltja az egymásutániség, az állapotot a folyamat. Az idővonatkozás megragadását még egy szemléletes időhatározó is segíti: „folyton folyvást”. Bizonyosan nem igaz, hogy a „befelé rendkívüli kiterjedésű pillanat” „élhető időtartam nélküli”<sup>14</sup> volna itt. A történések egymás után következnek: a *vész* kitör, tombol, majd elvonul, itt hagyva maga helyett a *nyomort*.

Mielőtt azonban ehhez a fordulóponthoz érkeznénk, vissza kell térnünk az előző fordulóponthoz. Mi történik a *szó* elhangzása és a *vész* kitörése közt? A két esemény közé négy sor ékelődik. „A nagy egyetem megszűnt forogni”, azaz megállt az idő. „Egy pillana-

<sup>12</sup> Ezt a gondolatot csak „függelékben” merem elmondani, mert a főszövegen belül egy egészen másik dolgozat megírását követelné. A „Midőn ezt írtam” szavak csak akkor utalnak a versen kívülre, ha tudjuk, hogy a versen kívülre utalnak. Ha minden irodalomtörténeti tudásunkat félretéve olvashatnánk a verset, akkor a *midőn* a versen belülre mutatna, és az „ezt” ezt a verset jelentené, valahogy így, ilyen lelkiállapotban:

„Az a szerencsétlen, aki ezeket írta...”

„... az vagyok én, amit itt írok” (József Attila)

A jelenidőről múltidőben való szólásra más példa is akad:

„Oly korban éltem én e földön...” (Radnóti Miklós)

Ebben az esetben a *midőn* egyidejű lenne a vers *mostjával*, s ez egy pillanatba, a vers saját idejébe rántaná össze az időszerkezetet. Több, egymástól elkülönült tudati kellene feltételezni, s így a vers — akár patológikus, akár nem — végsősoron mégis pszichiátriai tárgyá válna. A kör így zárul be végképp: Akkor mi is csak hebegni tudnánk, legjobb esetben Szerb Antalt idézni: „érezzük a megközelíthetetlen távolok borzongását...”

<sup>13</sup> Vö. WALDAPFEL József, A XIX. század költői. Bp. é.n. [1948] 71.; valamint Paul Hoffmann véleménye (idézi a kritikai kiadás: VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei* III. Bp. 1962. 558.)

<sup>14</sup> SZEGEDY-MASZÁK M., i. m. 213.

tig." Vörösmarty az idő egységében adja meg azt a tartamot, amíg *nem volt* idő. Mekkora lehet ez a pillanat? Akármekkora. Mielőtt elvesznénk a paradoxonban, fedezzük fel itt az objektív és szubjektív idő kettősségét. Drámai fogás a lírai műben — valóban drámai hatással. A harmadik időben, a műalkotás saját idejében ez az egyszerre végtelen és pontoszerű pillanat négy sor időtartamú. A másik fordulópontra (a 30. sortól) kevésbé drámai, de itt másról is van szó. Ott az állapotot egy folyamatot elindító, pontoszerű történet szakította meg, itt pedig a folyamat elenyészik, és átadja helyét saját következményének, az általa kiváltott állapotnak. Nagyon finoman oldja ezt meg Vörösmarty. Egy mondaton belül úszunk át a múlt időből a jelenidőbe, és szinte észre sem vesszük, hogy a múlt időben elmondott borzalmak ettől a jelenidőtől kapják meg igazi súlyukat. A kozmikus távlatok után a földre nézünk, s ahogy eljutunk a *mostig*, eljutunk az *ittig* is. Ezzel a mozzanattal, amit méltán illethetünk az „elegáns” jelzővel, Vörösmarty az eddig kívülről szemlélt apokalipszis egész súlyát a mi vállunkra rakja.

Ha a megelőző sorok felől tekintjük, akkor „A' föld megöszült” — állapot. Ha a következő sorokat vesszük figyelembe, gyors, egyszeri, múltbeli történet. De vajon mikor ment végbe? Mikor a szó elhangzott? Vagy mikor a *vész* kitört? Igen, nyilvánvalóan abban a kozmikus pillanatban. Figyeljük csak meg a három mondat elrendezését, szükségtelenségét: „Hallottuk a szót.” „A vész kitört.” „A föld megöszült.” Ekvivalenciájuk egészen nyilvánvaló: nincs több ilyen mondat a versben. Ezek is az időszerkezet pillérei, azaz valójában egy pillért alkotnak.

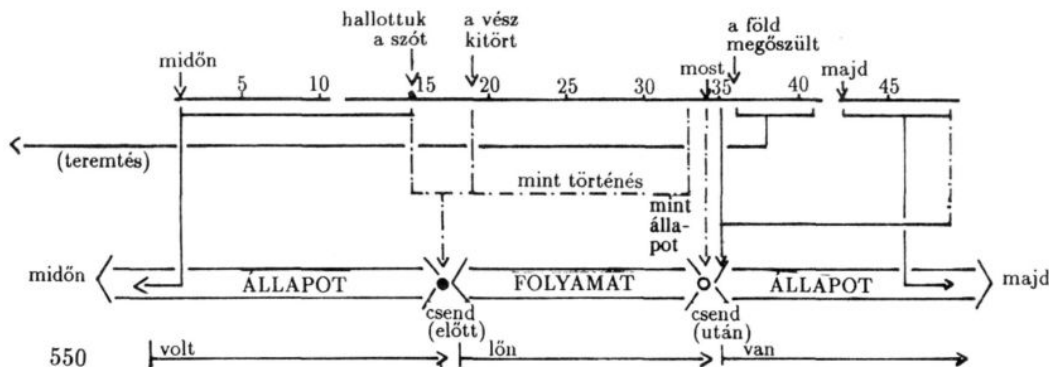
A *föld megöszülésére* vonatkozó ötsornyi hasonlat (37–41) ismét a vers idején kívülre mutat, de ezúttal nem a közelbe, hanem valósággal a végtelenbe: a teremtés idejébe. Ennek az öt sornak az időviszonyai nem is kapcsolódhatnak bele közvetlenül a vers időszerkezetébe, közvetve azonban nagyon is. A versbeli kozmikus pillanatot hasonlítja itt a költő a teremtés kozmikus pillanatához. A teremtés pillanata éppúgy tartalmazza az előzmény — történet — következmény, vagy az állapot — folyamat — állapot hármasságot, mint a versbeli, három pont által kijelölt pillanat (s mint végső soron az egész vers):

(isten)	
teremtés	szó elhangzása (= új teremtés!)
elborzadás	vész kitörése
megöszülés	megöszülés

Ne mulasszuk el megjegyezni, hogy a hármasságok vázolt korrelációjába ez a hármasság is illik. A szó elhangzása az *ember tette*, a *vész* kitörése természetsszerűleg a *vészé*, s a megöszülés a *földé*.

Az utolsó versszak — mint már megállapítottuk — jövő idejével ismét a vers *mostján* kívülre mutat. Az immár végleges állapoton belül, annak alárendelve egy új folyamat próbálna beindulni, melynek illuzórikusságát maga a jövő idő is érzékelteti. A tagmondatok egy-egy sort töltenek ki, így a folyamat újra és újra lezökken, végül jön a felszólító módú, az utolsó állítmány, s e módnak csak jelen ideje van. Ez a jövő — mondhatni — be van zárva a jelenbe.

Az időszerkezet (ezúttal *csak* az időszerkezet) sematikus rajza így fest:

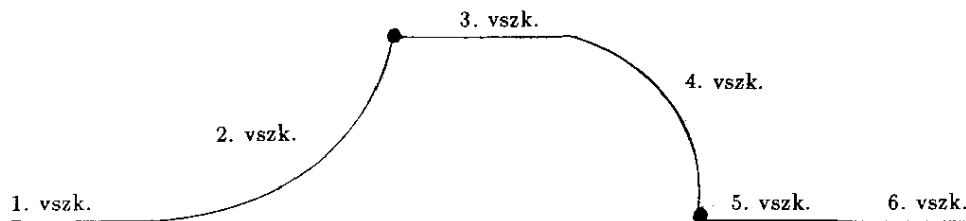


Eddigi stratégiánk a következő volt: 1. A vers amorfnak tűnő szerves folyamatába néhány hipotetikus határvonalat húztunk, szegmentáltuk a verset. 2. Az így elválasztott tagok (versszakok) közül kiválasztottunk kettőt, melyek különösen szembetűnő azonosságokat mutattak. 3. Ezek nyelvi kompozíciós szerkezetének összevetése tagolási hipotézisünk helyességét bizonyította (legalábbis a vers első felére), és analógiákat szolgáltatott a makroszerkezetek vizsgálatához. 4. Áttekintettük a szereplő-váltásokat, ezt Hankiss Elemér kategóriájával (némi fenntartással) a valóságmozzanatok szintje szerkezeti elemzésének is nevezhetnénk.<sup>15</sup> 5. A nyelvi, a kompozíciós és a valóságmozzanatszint együttesen kirajzolta az időszerkezetet, s ennek alapján az értékmozzanatok szintjét is érintettük.

Amibe belefogtunk, az voltaképp a vers újratemtése. Módszerünk természetesen összehasonlíthatatlanul tökéletlenebb, mint az eredeti, a kifürkészhetetlen misztérium, mégis segíthet annak megértésében. Durva szobormásolatunk még félkész állapotban van: jónéhány részéből csak a váz van meg. A továbbiakban e részek kitöltését, a fehér foltok eltüntetését folytatjuk.

### 7. Retardáció és kibillenés

Az időszerkezet felvázolása után térjünk vissza a versszakonkénti vizsgálathoz. Az 1. és 3. vszk. párhuzamosságait már elemeztük (részben a negyedikkel is összekötve), s nyilvánvaló, hogy a párhuzamosságok a nyelvi és a kompozíciós szinten túlmutatnak. Hasonlóan összevethető a 2. és 4. vszk. is. Mindkettő nagy változáshoz vezet. A 2. felvezeti a *vész* kitörését, a 4. lecsengeti a *vész* tombolását. A feszültség-szintek változása (az idővonatkozástól függetlenül) valahogy így fest:



A két töréspont, a 18. és a 34. sor (a tengelyek), a 2. és a 4. vszk. utolsó sorai. (Tekintsük most a 34. sort a 4. vszk. utolsó sorának, fenntartva, hogy egyben az 5. vszk. első sora is, és önálló versszakon kívüli sor is). Ez a nyelvi megformálásban is megmutatkozik. A létigén és a két *csenden* kívül az is összeköti őket, hogy csak e két helyen fordul elő, hogy a versszak utolsó sora külön mondatba van rekesztve, ily módon elkülönítve a versszak többi részétől.

Mindkét versszak két részre oszlik. A 2-ban ez vizuálisan is megjelenik (egy bekezdés segítségével), a 4-ben ennek a múltból jelen időbe való váltás felel meg. A 2. vszk. első fele egyértelműen retardáció csak, a nagy pillanatot megelőző pillanatok megnyújtása. A négy sorban egyetlen állítmány található, az is a retardációra utal (reszketett). Ez a négy sor nem más, mint a 6–8. sorban kifejtettek újbóli körülfárása. A *béke* és a *lég* közös háttér-funkciójáról már szóltunk, s az alanyok után a többi mondatrészt is összevethetjük:

<sup>15</sup>Hankiss Elemér a szerkezeti modell négy szintjét különbözteti meg: 1. nyelvi mozzanatok, 2. kompozíciós mozzanatok, 3. valóságmozzanatok, 4. értékmozzanatok szintje. VÖ. HANKISS Elemér, *Az irodalmi mű mint komplex modell*. Bp. 1985. 251.

A béke	homlokát törülvén	meghozni	készült	a legszebb	jutalmat
A lég	reszketett	megszülni	vágyván	a szent	szózatot

Csak a módhatározó és az állítmány cserélt helyet, ettől eltekintve ugyanarról van szó. A *jutalom* és a *szózat* ugyanaz, s a folytatás is: az *emberüdv* és ama *dicsőbb teremtés*. Ugyanaz hangzik el némiképp átfogalmazva: négy sornyi tautológia, retardáció. A „túlsordulásnak” nevezett 9–10. sor ezt erősíti, a várapozást növelve.

A negyedik vszk. első felében hasonló történik, itt a *vész* idejének meghosszabbításával. Ehhez szükséges a *vész* újbóli megnevezése, valamint a „*folyton-fo'lyást*” időhatározó. (Csak mellesleg jegyzem meg, hogy ez a rész különösen alkalmas volna fonetikai elemzésre. Feltűnő az *sz*-ek (veszetté bőszült szörnyeteg; szétszaggatott), valamint a zöngétlen zárhangok (járt; irtóztató; népeknek átkai) uralma.) S még egy részletkérdés: A *csont-halmok* szó grammatikai homonímiája. Lehet egyszerű többesszámmal, s lehet birtokjellel ellátott szó is. Az első esetben maguk a népek, az életben maradt emberek sóhajtanak átkokat a halottak csontalmaik közül, a második esetben nincsenek élők, mindenki meghalt, s az ő csontalmaik sóhajtkák az átkokat. A szó így két különböző képet hoz létre, melyek egymásra vetülnek, kitérítik az értelmezési lehetőségeket, beépítenek egy különös fajta „meghatározatlan tárgyiasságot.”<sup>16</sup>

Részletesebben beszéltünk már mindkét vszk. második feléről, az átcsapást megelőző feszültség-növelésről ill. -csökkentésről. A 15–17. sor mégis külön is szót érdemel. Noha e három sor (és még a következő másfél) egyetlen kozmikus tágított pillanatként illeszkedik az időszerkezetbe, ezen a pillanaton belül is van mit megragadni. A szó elhangzásakor a világ kibillen régi rendjéből, és ugyanakkor kibillen a vers is. A mondatok nem a sorok végén, hanem a közepén kezdődnek, s e félmondatokban a jambus is csaknem az ellenkezőjére fordul.

Hallot | tuk a | szót.  
 ' - | U U | -

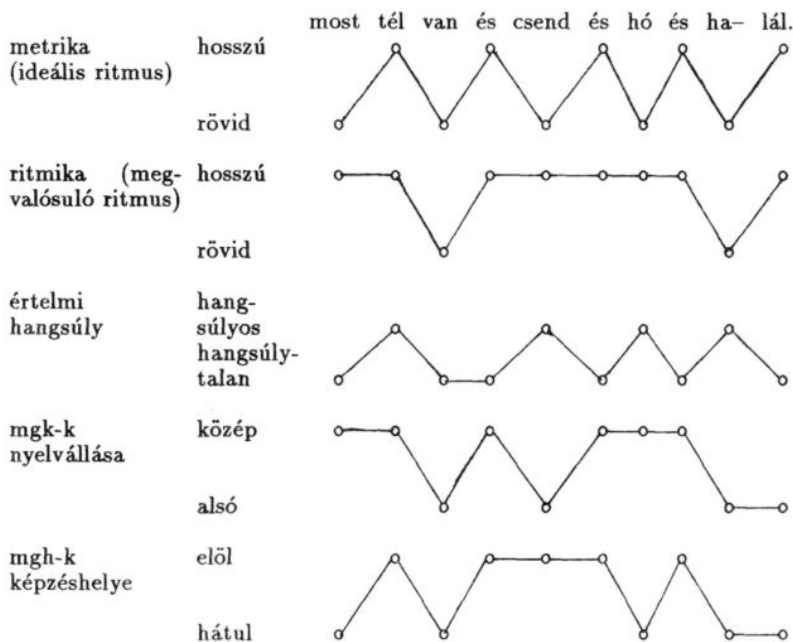
Viszhan | gozák | azt.  
 ' - | U - | -

Ennek a kibillenésnek nehéz volna megfelelőjét találnunk a 4. vszk. második részében. Az ottani történet más jellegű is. Míg itt a rendezett mozgásnak kell átcsapnia a rendezetlenbe, s ehhez a rendezett mozgás megtörésére van szükség, ott, a 4. vszk.-ban a rendezetlen mozgás a mozdulatlanságba hajlik át, s ezt a fokozatos távolodás hitelesebben fejezheti ki.

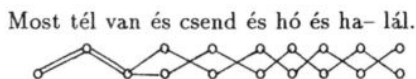
## 8. A főtengety

Végülis elérkeztünk az annyit emlegetett 34. sorhoz. A sokszori emlegetés éppen főtengety-voltát bizonyítja. Ebben a sorban találkoznak a vers részrendszerei. Itt van időhatározó, van létige és van *csend*. Ez a sor mégis megéri, hogy önállóan, rendszerbeli köztödéseitől függetlenül vizsgáljuk. Vessünk egy pillantást hangzásszerkezetére, szem előtt tartva a kéttagú oppozíció elvét.

<sup>16</sup> A lukácsi kategóriát talán kissé frivol dolog ilyen gyakorlatias módon felhasználni. Az idézőjel csupán erre utal.

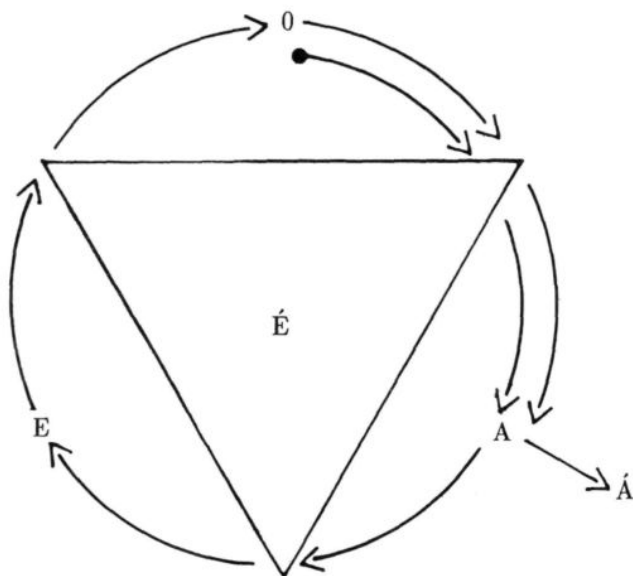


Mintha egy igazi főtengely forgásának fázisait látnánk. Csakhogy a mi főtengelyünket egyszerre lehet látni minden irányból. Egyidejűleg érzékeljük a jambus lüktetését az értelmi hangsúly lüktetésével. A megvalósuló ritmust azért jeleztük külön, hogy bemutassuk: a sor az akkori konvenciók szerint a jambus minimumát foglalja magába. A második és az utolsó láb tiszta, s ezenkívül csak semleges lábak — spondeusok — fordulnak elő. A metrika — az ideális ritmus — érzékelését tehát semmiféle törés nem zavarja. Három szótag erejéig együtt halad metrika és hangsúly, de ekkor az utóbbi ellenfázisba vált. Egymásra vetítve a diagramokat:



Két hullámmozgás azonos hullámhosszal (= 1 szótag), s mondhatni azonos amplitúdóval. A fizikában kioltanák egymást, de itt nem lehet ez az eredmény, hiszen két különböző jelenségkőről van szó. Ehelyett olyan feszültség keletkezik, amely — jelentéstől függetlenül — minden szótagnak egyforma és igen magas jelentékenységet kölcsönöz.

A fonetika szintjén is hasonló interferenciák jelentkeznek. Minden páros sorszámú szótag magánhangzója *é*. Így felállítható az *é-nem-é* kéttagú oppozíció. A metrum szerinti minden hosszú szótag magánhangzója *é* (kivéve az utolsót), s minden rövidé *nem-é*. Azonban a *nem-ék* is rendszert alkotnak. (o - a - e - o - a - á) Az *é*-től való eltérés lehetőségét nyelvállásban és a képzés helyében valósítják meg. Először csak a másodikat (o), majd mindkettőt (a), aztán csak az elsőt (e), újra csak a másodikat (o), újra mindkettőt (a), s végül az *á* kilép a rendszerből. Grafikusan ábrázolva:



A fonetikai alakzat tesz egy teljes fordulatot tengelye, az *é* körül, s belekezd egy második fordulatba, de azt már nem tudja befejezni. A mikrodinamizmus itt az egész vers makrodinamizmusát valószínűsíti meg kicsiben: tavasz – nyár – ősz – tél – tavasz, de nem igazi.<sup>17</sup> Az új ciklus a soron belül is elkezdődik, de elakad. A sor végén ott vár a halál.

Kissé patetikus hangzik ez, pedig így igaz. A sor legnagyobb trükkje a *halál* szónak ez a példátlan, váratlan elhelyezése. Ez már az első változatban is megvan: „Most tél van és hideg hó és halál.” A halál tehát teljesen hétköznapi természeti, időjárási jelenségekkel kerül egy sorba, ráadásul egy kopár létigei állítmány égisze alatt. A halál – van. Nem történés; állapot, mint a tél, s éppoly befolyásolhatatlan. Nem allegorikus alak, mint a *vész*, nincs semmije és nem tesz semmit, csak van, mindig és mindenütt.

A végleges változatban Vörösmarty lemond egy alliterációról, s ezzel nemcsak egy *csendet* nyer (ennek kompozíciós vonatkozásaira már kitértünk), hanem egy ennél fontosabb *ést* is. Ez az *és* megvalósítja a jambussal együttműködő fonetikai rendszert, megszünteti a sor közepén levő törést (a *hideget* a *hótól* mindenképp vesszővel kellett volna elválasztani), megvalósítja a sor minden tagjának egyenértékűségét (biztosítva ezzel a tél – csend – hó és halál egyenértékűségét), s ezenkívül végképp eltávolítja a sort mindenféle prózaiságtól (hiszen prózában mondhatjuk, hogy „A és B; C és D”, de azt soha, hogy „A és B és C és D”).

És még egy megjegyzés: ez a sor valóban lefordíthatatlan. Összetevőinek jó része megvalósítható idegen nyelven (gyakorlatban természetesen nem egyidejűleg), de a metrum és az értelmi hangsúly interferenciáját előállítani valószínűleg lehetetlen. Erre a mutatványra csak ez az annyit kárhozottatott öszvér-versforma képes: a magyar jambus. Az azonban nagyon is elképzelhető, hogy Vörösmarty tudatában ott dolgozott a Macbeth híres sora:

„Tomor|row and | tomor|row and | tomor|row” ||  
 x x | x x | x x | x x | x x | x ||

<sup>17</sup> Martinkó András elemzésén végigvonul ez a koncepció.



## 9. Milyen nemű a föld?

A vers utolsó harmadáról — főként az időszerkezet kapcsán — már igen sokat elmondunk. Megválaszolatlan maradt azonban az a kérdés, hogy e két szakasz főszereplője, az allegorikus alakok közül a legerőteljesebb képiséggel rendelkező föld milyen nemű. A *vész* képzetünkben alighanem Zichy Mihály vadromantikus festménye fölalkjának, a *Rombolás Géniusznak* a hasonmása. Mivel nemére semmiféle utalás nincs, vele kapcsolatban a dilemma fel sem merül.

Nem így a földnél. A föld szokásosan nőnemű, hiszen anya. Itt azonban már a kezdet kezdetén megöszül, nem mint a boldog ember (férfi!), hanem mint az Isten. Az ősz isten az Őszövetség-beli teremtő Atya lehet csak, természetesen férfi. A hasonlat ennek az istennek a képét vetíti a tudatunkba a föld képére, tehát a földnek nem csak a haja, a szakállja is ősz.

Aztán jön a hajfodrász, aki nyilván női fodrász (nem borbély), majd a föld kap egy *agg* jelzőt, ami igen erőteljesen férfi-asszociációkat vonz. A vendéghaj női is, férfi is lehet, de a virágok bársonya csak női. Az üveg szem, a maga brutalitásával ismét férfias, az illattal elkendőzött orcák, valamint a kacér jelző megint nőre mutat.

Nyilvánvaló, hogy e női attribútumok korántsem a termékeny földanyára utalnak. Ez a vén kacér azonban itt-ott férfi is, vagy inkább se ez, se az. Az apró képekből nem lehet összeállítani a képi allegóriát. Nem illenek össze a részek. Ezt a képet Zichy sem tudná megfesteni, behelyettesíthetjük viszont Hannah Höck *Az anya* című szürrealista montázsával. Talán ezt az összekuszált allegóriát is a „téboly” számlájára írták régebben. Pedig ez a nemnélküliség a föld végleges terméktelenségét, ridegségét érzékelteti.

(A kettősen értelmezhető sorok között megbújik egy kettősen értelmezhető kifejezés: az *üveg szem*. E tulajdonságára pontosan mutatott rá Róbert Zsófia,<sup>18</sup> így mi most csak azt jegyezzük meg, hogy tarthatatlan a népszerű kiadásokban alkalmazott gyakorlat, amely ezt egybe, üvegszemnek íratja. Ez az eljárás gazdag asszociatív mezőt iktat ki a versből, s teljesen önkényesen az egyik — s nem az első — lehetőségre korlátozza az értelmezést: műszem. Miért ne lehetnének a föld felengedő „üveg” szemei a befagyott tavak, tengerszemek? Az üvegszem így kilóg az allegóriából és brutálisan bizarr. Ilyen alapon a *csonthalmok* szót is átírhatnánk „csonthalmuknak” vagy „csonthalmaknak”.)

A vers és az elemzés vége felé járván ideje volna esztétikai vonatkozásokról is szólni. Az értékmozzanatokkal kapcsolatban már említettünk ilyesmit. A vers elején Vörösmarty az értékteltett, ideális világot idézi fel, vége felé pedig ennek hiányát, elmúltát gyászolja. Nézőpontja, *mostja* mindkét esetben az ideált nélkülöző jelen. Talán már sejthető, hová akarok kilyukadni: ezek Schiller „szentimentális” költőjének módszerei: az idilli és az elégikus, a valóságból az idea felé vágyódás kifejeződései. De a szentimentális költő még egy harmadik módszerrel is élhet: idea és valóság között ingadozva kifejezheti a kettő között feszülő ellentmondást. És Vörösmartynál nem várunk hiába; természetesen ezt is megkapjuk. Az utolsó versszakban megindul, de újra és újra lezökkenő, eleve kudarcra ítélt folyamat a szatíra tárgya.<sup>19</sup> Az idea és a valóság közti ingadozás erőteljes párhuzamban áll a föld nemének ingadozásával. Ez a főszereplő — akárhová is induljon — saját magában hordja a kudarcot.

<sup>18</sup> RÓBERT Zsófia, *Néhány megjegyzés Vörösmarty költői nyelvéhez*. In „Ragyognak tettei”. Székesfehérvár 1975. 397.

<sup>19</sup> Ez a hármasság nem terjed ki a szöveg egészére, nem is szerkezeti tényezőként emlitem. Talán el lehetne játszani azzal a gondolattal, hogy a középső részben (18–33. sor) Vörösmarty „naiv” költőként alkot. A középső rész egyébként is inkább epikus, mint lírai jellegű. A drámai momentumokkal együtt fel lehetne állítani egy líra-epika-dráma hármasságot is, mindez azonban még további vizsgálatot igényel.

Most, hogy az utolsó sort is elértük, föltárhatunk egy utolsó, titkos kapcsolatot. A 26. sorhoz kell visszamennünk, ahol az *istenek* szó előfordul. Ez így, többesszámban kizárólag az antik (főként római) isteneket jelentheti. Ugyanakkor a versben egyes számban is szerepel az isten, aki kizárólag a zsidó-keresztény mitológia atyaistene lehet. Hogyan keveredhet a két mitológia egyetlen lírai költeményben? Hát éppenséggel van erre példa Balassinál, Rimaynál, Gyöngyösinél s egyébütt is. E helyeken azonban az antik istenek többnyire csupán allegorikus alakok, a szerelem, a harc, a virágzás (stb.) megtestesítői, de sosem állnak egy kozmikus kataklizma kellős közepében. Ez sokkal inkább az egyszemélyes istenre méretezett feladat.

Vagy próbáljuk megfejteni a képet, melyben az istenek szerepelnek. Az ég arcain (az „arcain” többesszám csak a páros szervnek jár ki, nincs jelentősége. Vö.: 46. sor) villámok rajzolják le „az ellenséges istenek haragját”. Az ég arcára haragot rajzoló villámok a haragot kifejező arcvonások lehetnek csak. Az ég arcán a harag vonásaiként jelennek meg a villámok. A lényeg az, hogy a kép csak *egyetlen* arccal képzelhető el. Hipotézisem tehát ez: mielőtt a költő leírta ezt a sort; illetve mikor elméjében először megjelent, így festett: „az ellenséges istenek haragját”, azután a lefráskor már működött az öncenzúra, végülis ez istenkáromlás. S ez akkoriban éppenséggel nem állt messze Vörösmarty kedélyétől. „Szívemben isten-káromlás lakik” — írta alig egy évvel korábban. S magában az *Előszó*ban is: az a mondat, melyben az *isten* szó egyes számban szerepel, kétségkívül visel magán valami szitok-jelleget. El lehetne mondani úgy hangsúlyozva, mint egy kacskaringós káromkodást.

Mindez persze nem bizonyíték, legfeljebb alátámasztás. Itt bizonyításra nincs semmiféle mód, de az bizonyos, hogy sok mindent világosabban látunk, ha sejtjük ezt a titkos egyes számot.

S most vessünk egy pillantást az utolsó sorra, s kérdezzünk rá, kik azok a boldogtalan fiak? A kérdésre könnyedén lehet válaszolni a nemzeti tragédia szintjén: a Szabadságharc áldozatai. Ha egyetemes szintre visszük a kérdést, nyilván az emberi fajról van szó. (Kérdéses azonban, hogy akkor kikhez szól a „kérdjétek” felszólítás.) Egyéni szinten a sornak egyszerűen nincs értelme. Tegyük ehhez hozzá, hogy a sor csak a diftongusos licencia alapján kerülhetett be a versbe. Ezek alapján feltételezem, hogy még a lejegyzés előtti időben volt a sornak egy egyesszámú változata is: „Hová tevé boldogtalan fiát?” Ez természetesen magára a költőre vonatkozna, aki egészen egyszerűen nem biztos benne, hogy megéri a tavaszt. Íme az egyén tragédiája.

Ezt a megoldást elvethette egyfelől az egyetemesség igényének engedve, másfelől (s ez a magyarázat áll hozzám közelebb) férfiúi szeméremből. Nem akarta sajnáltatni magát a világ előtt.

Természetesen nagyon is lehetséges, hogy a hipotézis hamis, hogy sem a 26., sem a 49. sornak nem volt soha, még azonnal elhessent ötletként sem egyes számú változata. De a hipotézis valószínűségét meghatározza, hogy ilyen hipotézis két hellyel kapcsolatban is feltehető.

\*

Nagyjából összeállt a modellünk. A teljességtől még nagyon távol van, de körvonalai már láthatók. Nem is törekedtem többre, az extenzív teljességről eleve lemondtam. Elkészült egy váz, melyre egyes részletek jól kidolgozottan, mások lazán, homályosan; ismét mások bizonyára egyáltalán nem kapcsolhatók. Következtetések levonására azonban alkalmas ez a modell. S a versre vonatkozó végső következtetés azonos Sz.-M. M. elemzésének végpontjával: „Kevés olyan versünk akad, melyben a belső tartalom és a külső

forma azonossága ilyen maradéktalanul érvényesülne.”<sup>20</sup> Akik tébolyt emlegetnek, azok vagy nem veszik észre ezt a tökélyt, vagy épp ettől riadnak meg.

Az elemzés végén egy olyan ábrának kellene következnie, melyen minden feltárt szerkezeti egységet és kapcsolatot jelölnénk. Félő azonban, hogy ez Balzac ismeretlen remekművére hasonlítana leginkább: nem látszanék ki mögüle a vers, talán még egy tökéletesen megfestett lábujj sem. Szerencsére nem is a remekmű létrehozása a mi dolgunk, csak az, hogy képesek legyünk látni.

<sup>20</sup> SZEGEDY-MASZÁK M., i. m. 220.