

90 éve született Weöres Sándor

ÚJVÁRI EDIT

Weöres Sándor mariológiája

A HETEDIK SZIMFÓNIA ÉRTELMEZÉSE A SZŰZ MÁRIA-TISZTELET SZEMSZÖGÉBŐL

Weöres Sándor *Hetedik szimfóniáját* „legigazibb alkotásai” között tartotta számon,¹ és a Weöres-szakirodalom is a nagy összefoglaló művek között említi.² Ebben a szimfóniában éppoly természetességgel ötvöződik a szubjektív és az objektív elem, mint ahogy a középkori Mária-kultuszban a nő, az anya iránti egyéni érzelem erősíti a hitbeli elveket: az oltalmazó szeretetbe vetett gyermeki bizalmat, a halálfélelmen való felülemelkedést, a szentség és a csodálat érzéseit.

A két alcím – *Mária mennybemenetele. Édesanyám emlékének* – kettős indítást jelez: a Szűz Mária alakját övező misztika, a halálát követő mennybemenetel csodája és a költő édesanyjának 1952-ben bekövetkezett halála két, egymást erősítő eszmei-érzelmi motivációt jelentett Weöres számára. „Édesanyám halála után tudtam ezt a verset kialakítani, megformálni, szinte az ő emlékére. Annak ellenére, hogy a versnek legalább a fele kusza, rendezetlen alakban körülbelül tíz évvel korábbi” – ekképpen nyilatkozott a költő a *Hetedik szimfónia* keletkezéséről.³ Mély gyászáról, anya-hiányáról a szintén ebben az évben keletkezett *Elhagyottan* című lírai darabjában közvetlenül vall:

*Mily égtájon keressem holt anyámat?
Az ablakban halottak holdja süt.
A hiány kóborol, odútlan állat.
Fénybe-fagyott üresség mindenütt.*

A Vatikáni Rádióknak adott interjújában Weöres nemcsak a katolikus egyetemességet elvet és miszticizmust vallja magáénak, hanem arra is utal, hogy édesanyja hite, hitének gyakorlása is meghatározó volt a katolicizmushoz való viszonyában: „...annak ellenére, hogy evangélikus-lutheránus vagyok, édesanyám katolikus volt, és mindig a ka-

¹ *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai.* (szerk.: Domokos Mátyás) Budapest, 1993, Szépirodalmi Kiadó. 231.

² Bori Imre szerint ez „a vers Weöres nő-képzetének legtisztább, leggazdagabb szövevé rajzává lesz, amelyben a kórusok szólamai hangulatilag és képileg festik alá s játsszák ki a részek uralkodó Mária-motívumát, s a látomást mind egyetemesebb vonatkozásúvá, az élet princípiumának kifejezésévé feszítik.” Bori Imre: *A látomások költészete. Weöres Sándor.* In *Eszmék és látomások.* Novi Sad, 1965, Forum Könyvkiadó, 59.

³ *Egyedül mindenkivel.* 35.

tolikus vallásban is éltem. Sokat olvastam életemben a katolikus misztikusokat... A katolicizmusból mindig igyekeztem sokat tanulni, sokat meríteni”.⁴

A Mária mennybemenetele-tant mint a legújabb Mária dogmát 1950-ben – a *Hetedik szimfónia* végleges változatának kialakítása előtt két évvel – emelték hittétellé. A kései határozat ellenére a középkor Mária-kultuszának végig meghatározó eleme, és egyházi művészetének fontos ikonográfiai témája volt az *Assumptio animae, corporis*-tan.⁵ Bár a Mária mennybevétele-tan forrásai és éltetői az apokrif legendák, a népi vallásos rajongás és a középkori misztikus gondolkodók Mária-imádata voltak, és dogmává csak mintegy visszamenőlegesen emelték, mégis kétségtelen, hogy e tan népszerűségét éppen az egyik teológiai vonatkozással való egybecsengése indokolta; ugyanis a páli teológia egyik alaptételét, a feltámadás ígérését erősíti meg.⁶

A Mária-tisztelet legjelentősebb képviselője, a XII. század első felében alkotó Clairvaux-i Szent Bernát⁷ mariológiájában a megváltás első szakaszát, az Isten inkarnációját – az Angyali üdvözlést – második, beteljesítő mozzanataként Mária mennybemenetele és megkoronázása, az első feltámadott ember, Isten anyjának testi-léleki megdicsőülése követi.⁸ A ciszterci misztikus, „Notre Dame lovagja” ezzel Mária mennybevételenek apokrif tanát a megváltás lényegévé – Mária közvetítő szerepét tekintve pedig – a hívek feltámadásba vetett bizakodásának letéteményesévé magasztosította.⁹ Ez a tan, amely a hitben való bizakodás és megnyugvás érzelmi biztonságát nyújtja a halál rémületével szemben, egybevonja Isten anyja mennybevitelét a tőle oltalmat remélő hívő feltámadásának ígérétével. Mária mennybemenetelének katolikus látomása és az édesanya halála miatti fájdalom ezért is fonódhat össze olyan természetességgel a *Hetedik szimfóniában*.

Weöres többi szimfóniájához hasonlóan ez a monumentális – 296 soros – költemény is tételekből épül föl. Négy, számmal jelzett (külön cím nélküli), részenként is több vereségszövegből kialakított szakaszait egy személyes hangú kóda zárja. Azaz a tételeken belül is hangulatilag és ritmikailag különböző versek egybekomponálása a *Hetedik szimfónia*. A zene költészetére, a szimfóniái versfelépítésére gyakorolt hatását világosan megfogalmazza egy rádióbeszélgetésében: „...a zenei struktúrákból tanulok... Zenei formát senkitől annyira nem tanulhat az ember, mint Bachtól. Nála legtisztább rajzúak, legegyszerűbbek, költészetben is leginkább realizálhatóak a strukturális ele-

⁴ *Egyedül mindenkivel.* 137–138.

⁵ Mária mennybevitelét ókeresztény források – az apokrif eredetű elbeszélő hagyomány, első sorban a Mária haláláról szóló Transitusok – nyomán már az V. században megünnepelelték, az erre emlékező ünnep augusztus 15-e, Nagyboldogasszony napja.

⁶ „...ha Krisztust nem támasztották fel, akkor hiábavaló a mi igehirdetésünk, és nincs értelme a hiteteknek.” 1Kor 15,14

⁷ Clairvaux-i Szent Bernát (1090–1153) ciszterci apát, misztikus teológus; a középkori Mária-kultusz legnagyobb hatású képviselője.

⁸ „Jóleső ezért a Világ Királynőjének dicsőséges mennyei bevonulására gondolni. Tisztelettel sietett Mária elé a mennyei seregek sokasága. Magasztaló énekek kíséretében vezették a dicsőség trónusához. Szelíd tekintettel, vidám arccal, örvendő öleléssel fogadta Fia, és minden teremtmény fölé emelte...” *Lángolj és világíts. Válogatás Szent Bernát Műveiből.* (ford.: Gólszky Kandid). Bp., 1978, Ecclesia. 358.

⁹ „Amikor Mária előrement, oly dicsőséges fogadtatásban részesült, hogy az Úrnőt bizalommal követhetik kis szolgái is.” *Lángolj és világíts* i. m. 352.

mek”.¹⁰ Fónagy Iván hangsúlyozza, hogy Weöres utolsó korszakában íródott költeményeiben a zenei (ismétlődéses) strukturák kötelmei nemegyszer erősebbek a nyelvi-eknél, például a *Tizenegyedik szimfónia* esetében.¹¹ E zenei strukturák, ismétlésszerkezetek formáit és funkcióit Nagy L. János elemezte behatóan.¹²

A kompozíció strukturáltsága mellett ugyanakkor az egész szimfóniát az ikonográfiailag letisztult sémáktól a szürrealista látomásokig erőteljes vizualitás hatja át. Talán éppen e paradoxonban rejlik a *Hetedik szimfónia* formai bravúrja, hiszen az érzelmi áradást, a képekben tobzódó látomást a következetes zenei konstrukció szervezi műalkotássá.

Az 1. tétel hét eltérő – három, négy, öt, hat – sorszámú versszakból áll; csak a kezdő versszak hét soros. A klasszikus szimfónia lassú bevezetésére emlékeztetően ez a rész hangulati előkészítés. Ebben az első költeményben a főnevek dominálnak – *árny, kő, méz, gyolcs* –, statikussá merevítve a felravatalozott holttest megrendítő látványát. A felütés, az első szó, az „*árny*” a görög mitikus hagyomány halál utáni hódézi árnylétét idézi, amely a görög lírikusok tanúsága szerint maga a reménytelenség.¹³ A fizikai lét végének visszafordíthatatlanságát, könyörtelen megmásíthatatlanságát érzékeltető szuggesztív képek, a „*halálos pólya, a vaslakat*”, a „*göröngy*” passzivitása, nem-cselekvése viszont új dimenziót sejtet: „*a göröngy... / nem nézi: a test homálya mint emelkedik / a végső láng fölél, világot szétfeszít / az üszkös verejték koszorú.*” Ez a vertikális, emelkedő mozgás már az első versszakban felvezeti a későbbi tételek alaptémáját, a „*vaslakat*” szétfeszítését. Az „*üszkös verejték koszorú*” az egyéni halál kínjának és a Megváltó halálának egybejárását sejteti. Azaz a szimfónia zenei kezdetének mintájára az első versszak bemutatja az egész mű fő motívumait.

Az első tétel a halál diadaláról szól, a halott anya látványának sokkoló tényét – a test lábtól szemig ívelő lajstromát: *test, láb, térd, anyaméh, kezek, szív, nyak, fej, haj, száj, szem* – a gyöngéd képek mindössze oldani képesek. Egy interjúban is líraian – a harmadik tétel két sorával – vall a *Hetedik szimfónia* kéz-motívuma kapcsán „az anyám imába simuló szép kezeiről, amelyek a jóság feszülő pillérei voltak nekem...”¹⁴

*Üdv néktek, imába-zárt kezek,
szentély boruló fal-ívei,
dobozban két sor gyertyaszál,
harmatba-merült tíz hattyuszárny,
viruló éj csukott virága.*

Az erőteljes vizualitást mély értelmű szimbólumok gazdagítják: az utolsó sor képe, a „*viruló éj csukott virága*” látványként is hangulatteremtő. Az Éj ugyanakkor a kezdet és a vég archaikus női szimbólumrendszerének eleme, amely a pusztulás kozmikus törvényét revelálja – Weöres éppen erre a hagyományos jelképre építette *A sötétség úraszszonya* című versét is. A „*viruló*” éjjel szemben a virág, a női termékenység jelképe „*csu-*

¹⁰ *Egyedül mindenkivel.* 306.

¹¹ Fónagy Iván: *A költői nyelvről.* Bp., Corvina Kiadó, 338.

¹² Nagy L. János: *Ismétlésszerkezetek nyelvi-stilisztikai elemzései.* Szeged, 1993.; *Szavak és világok Weöres Sándor verseiben.* Bp., Akadémiai Kiadó, 1998.

¹³ „Holtan majd fekszől, senkise fog / visszatekinteni / emlékedre [...] holt árnyak raja közt kósza kis árny” Szappho: *Holtan majd fekszől...*

¹⁴ *Egyedül mindenkivel.* 261.

kott” – a keletkezés–pusztulás örök tényezőinek állandóságával szemben az egyéni létezés tragikusan véges.

A barokk Mária-ikonográfiára utaló „*bétfájdalmú szív*”¹⁵ említése a szenvedés és a fájdalom mérhetetlenségét tudatosítja. A „*jajkiáltás, kezdet óta*” a létezést átható általános érvényű szenvedésre ugyanúgy utalhat, mint az egyéni élet kezdetére, a megszületés első jajszávára.

Az utolsó képekben a halál kérlelhetetlen valóságának felsorolás-szerű képei nyugvópontra jutnak, a befejezett melléknévi igenevek mint jelzők a megmásíthatatlanság fájdalmát sugározzák:

*az érzékek hült ráncvetése
letiport akantusz ágboğa
elrobogott paripák nyoma.*

A temetés gyászhangulatát erősíti a 4., 5. és 6. versszak kezdete, az „Üdv”, amely búcsú az életből eltávozottól, de egyben a magasztalás gesztusát is magában rejt.

A második tétel – a szonáta-expozíció mintájára – két, markánsan elkülönülő részből, fő- és melléktémából áll. Az első vers – amelynek párdarabja a negyedik tételben keret-versként köszön majd vissza – az első tételt ellentételezi a feltámadás keresztény ígértének jegyében. A szimfónia első versszakának előlegezett témája – „*a test homálya mint emelkedik*” – meghatározó motívumként bomlik ki e tétel első, jambikus lüktetésű, sodró lendületű szakaszában. Az igei dominancia vertikális irányt kifejező mozgalmassága energikus zenei főtémaként győzedelmeskedik a halál első tételbeli statikus főnevein:

*Az árny, az éj
a csönd, a hideg
török, recseg,
rög repül,
sugár hasít
por énekel –*

A halál előző tételben ábrázolt diadalát a halál fölötti győzelem követi, amelynek rendkívüliségét természeti tünemény erősíti: „*Az égen két / újhold delel*”. Az újhold a kezdet-jelentésen túl ősi női jelkép¹⁶, valamint a Mária ikonográfia egyik motívuma: az Apokalipszis¹⁷ Napba öltözött asszonyaként holdsarlón állva és holdsarlótól övezve is megjelenítették. Az előző tétel első versszakbeli „*végső láng*”-jának ellenpontja e tételben a „*parázs*”, amely „*fut fölfelé*”. A vertikális irány célpontja is föltárul ebben a szakaszban: „*ragyogó tetőn / szárny lebeg*”. A transzcendencia e fénylő keresztény látomását hanghatások teszik teljessé, amelyben egybeolvad a mennyei angyali zenekar, a temetői lélekharang és a feltámadás kúrthangja:

¹⁵ A XVI. századtól a *Mater dolorosa* 'Fájdalmas anya' ikonográfiai típuson Szűz Máriát hét tőrrel a szívében ábrázolták, amelyek hét, Jézusra vonatkozó fájdalmas eseményre utalnak.

¹⁶ A Hold 28 napos alakváltozását számos kultúra összefüggésbe hozta a női ciklussal és általában a női termékenységgel. Női istenségekhez társul: Artemisz/Diana, Ízisz attribútuma; Szeléné/Luna személyesíti meg. Plutarkhosz pl. Perszeponéval azonosítja: Plutarkhosz: *A Hold arca*, 27.

¹⁷ „Az égen nagy jel tűnt fel: egy asszony, öltözte a nap, lába alatt a hold, fején tizenkét csillagból korona.” Jel 12,1.

*hárfa, fuvalák,
hegedű sikolt,
harang kong,
kürt felel –*

A kürtző a megnyíló sírok képét asszociálja, a megváltás-tan feltámadás-ígéretét, amelyben – ahogy e szakasz párdarabja, a negyedik tétel keretversének záró szakasza konkretizálja – az ősök reménye mint „betelt ige” valósul meg. Az „ős” ehelyütt még csak „csontot gyűjt, ... ágaskodik, / felfülel –”.

A második tétel második szakasza egy *Kórus* megjelölésű, a gyermekét tartó Máriát dicsőítő pásztor-ének. A lírai melléktema pasztorális jellege ismét zenei megoldásra emlékeztet. E vers keret-sorai a Szűz Mária oltalmazó erejébe vetett hitet demonstrálják, amely a Mária-kultusz egyik legerősebb érzelmi motivációja: „*Híjja, híjja, híjja / övéit a bomály szélén!*” A „*híjja*” szó a hívás és a hangulatfestő csujjogató kifejezés tökéletes nyelvi ötvözete. A népi vallásosság naiv hitét imitálja a tanúságtétel és a Mária iránti teljes odaadás:

*Láttuk őt gyermekével csillag fényén
[...]
Pásztorok vagyunk, juhok is vagyunk,
Nosza gyapjunkat lenyírjuk,
Nosza bőrünket lenyúzzuk,
Ösvényére ráborítjuk.*

A harmadik tétel hosszabb és struktúrájában bonyolultabb költemény az előzőknél. A 3-as számot követően ez olvasható: *Váltakozó kórusok*, amely nem alcím, hanem a formai jellegre utaló kitétel. Ugyanis hét, ...-jellel megszakított, jellegzetes Mária-topozokból építkező 13–8 soros versszakba hét, hangvételében, témájában eltérő 3–4 soros versszak ékelődik. Ez a struktúra a gregorián zenében alkalmazott antifonális – ugyancsak két, váltakozó kórusból építkező – szerkesztésre és a barokk kettős kórusos technikára emlékeztet. Valójában a *Hetedik szimfónia* e tételében a himnikus szárnyalású Mária-látomás és a beillesztett – többes- és egyes szám első személyben fogalmazott – szakaszok a Mária-tisztelet egymást erősítő objektív és szubjektív indíttatását váltakoztatják. Fónagy Iván *A költői nyelvről* című kötetében az ismétlődés formáit ismertető fejezetében külön egységet szentel a váltakozásnak. Mint hangsúlyozza, a motívumok változtatása a drámai színváltáshoz hasonló ritmikus hatást kelt, amelynek jellegzetes eszköze a hangnemváltással párosuló témaátadás.¹⁸

A nagy ívű, pusztán a rövid betétközpontok által tagolt látomásos Mária-himnuszt három tétel-mondat strukturálja: az első versszak végén: „*az asszony ünnepe él a világon...*”; a negyedik versszak végén: „*az anya lángja ég a világon...*”; és a hetedik versszak végén: „*a szűz békéje leng a világon...*”. A Mária tisztelet mély gyökerű vallási hagyományából e három pillér, az „*asszony*”, az „*anya*” és a „*szűz*” kiemelése jelzi, hogy Weöres e kultuszhoz nem csupán ikonográfiai toposzait ismerte behatóan, hanem a Szűzanya-kultusz eszmeisége, tartalma is foglalkoztatta. Az „*ünnepe*” és a „*láng*” az evilágot átjáró életelvekben fejezi ki Mária hatókörét, a harmadik szint viszont egy magasabb fokon, a világ felett nyilvánítja ki a szűz hatóerejét, kozmikus valóját, amely „*leng a világon...*”.

¹⁸ Fónagy Iván: i. m. 341–342.

A mennyei révbe igyekvő lélek-hajók keresztény himnusz-költészetből és ikonográfiaiából egyaránt ismert motívuma jelenik meg a nyitókép látomásában:

*A végtelen, világos némaságot
evező-párok zsongása betölti,
[...]
árbóc-forgatag tárulása,
vitorla-sereg gomolygása*

A révbe igyekvő hajókat oltalmazó Stella Maris¹⁹ képe a Holdsarlós Madonna látomásával olvad egybe: „...*uszálya villog a habok iramán, / a homályos sárga égi sarlón*”. A kozmikus Mária-jelenés szintjét, a „*sárga égi sarló*”-t egyben belső, misztikus látomásként is megjeleníti „*a szem óriás kék hályogán*”. A színekhez kapcsolt képek, amelyek Mária mindenhol-jelenvalóságát jelzik, a személyesség meghittségéig ívelnek: „*és este ő bontja fehér ágyad, / minden poklon megy utánad*”.

Ez „*az anya lángja*”-t dicsőítő szakasz a megélt érzelem melegségével vall az erre épülő hitbeli elvről, amelyet az azonosulás misztikus élménye fokoz:

*...ő benned térdepel, és ő leszel,
ha elhagyod koszorúd, kedvesem,
honnan színt kap a rózsza és fényt a szem,
s érzed őt.*

Az első tétel ötödik versszakában a felravatalozott anya kezeit idéző képek itt, a harmadik tétel ötödik egységében eksztatikus látomásként, vertikálisan magasabb szinten idéződnek fel ismét. Az „*imába-zárt kezek*” megelevenednek, a „*szentély boruló falívei*”, a „*harmatba-merült tíz hattyuszárny*” metaforái pedig szinte hideg racionalitást árasztanak e harmadik tételbeli kéz-látomás képeinek felfokozott érzelmi intenzitása mellett.

*...imába simulnak a szép kezek,
jóság feszülő pillérei,
ujjak páras tetősora,
eleven csönd tíz anya-szárnya
szírom-tengerben mezítelen ujjak,
tízszeres zengés, mely hangtalan,
ragyog, sugártalan osztva fényét,
világosság, csókként úttalan...*

A „*tíz*” és a „*tízszeres*” jelzők mint Weöres tökéletességet kifejező számszimbólumai²⁰, az illogikus képek, valamint a „*ragyog*” és a „*világosság*” szavak együttesen érzé-

¹⁹ A Pál diakonusnak tulajdonított „*Ave maris stella*” (‘Üdvöz légy tengernek csillaga’) kezdetű himnusz első sora azt az elképzelést fejezi ki, hogy Mária úgy mutatja a híveknek a helyes irányt, mint a csillagok a tengerészeknek. In *Amor Sanctus. Szent Szeretet Könyve*. Babits Mihály (ford. szerk.) Helikon Kiadó, Budapest, 1988. 65.

²⁰ Weöres bölcséletét összegző prózája, *A teljesség felé – a Tao Te king stílusában megírt – lírai összefoglalása, a Tíz erkély tizedik paradoxona* („*A teljes zengés: hang-nélküli*”) éppen a *Hetedik szimfónia* harmadik tételének 6. sorában cseng vissza („*tízszeres zengés, mely hangtalan*”).

keltetik a Mária-látomás érzelmi csúcspontját, a misztika dimenzióit, amelynek hátterében, mintegy katalizátorként a legfájdalmasabb egyéni érzélem, az anya elvesztése dominál.

A harmadik tétel hatodik és hetedik szakasza mindent átható, kozmikus elvként láttatja Máriát. A kiinduló kép a Fájdalmas Szűz, a „Stabat Mater” határtalan szenvedést jelképező alakja.²¹

*...ő, ki a kereszt alatt állott
s a nyomoruságtól nem esett el,
a keresztben tájtékozó világot
bámulja riadt kék gyermek szemmel*

Ez a legmélyebb tragédia – gyermekének kínhalála – avatja minden emberi gyötrelmet tanújává és a szenvedők végtelen irgalmú közbenjárójává. A legelső szinttől – a pokoltól – a menny tökéletességének világáig ível jelenléte, hiszen az öröm és a kín végleteit egyesíti magában. Az alvilágba alászálló Istárként fényt visz a sötétség birodalmába:

*a pokol küszöbén sirdogál,
eves vackukban a halottak
félgett éjükbe burkolózva
a sebző fényre hunyorognak...*

A „szem ragyogása” a mélységeken és a magasságokon is átsugároz, de Mária tekintete nem csak a tér és az idő fizikai valóságát fogja át, hanem a metafizikai szférát is: „...minden áramon áthatol / a tiszta kék szem ragyogása, / tükrözi a tér hajló pántja, / az idő százmadrú futása”. Az esetlegességek törekeny világa – „mint édes csepp a bólogató sáson” – és a változás fölötti ideavilág egyaránt sajátja. A platóni tökéletesség-eszmény geometriája²² is hozzárendelődik, jelzi, hogy Mária fölötté áll a pusztulásnak, a folytonos változásnak kitett fizikai világnak, ő a „tündöklő gömb a változáson”.

A Mária-imádat külső és benső élményként feltárt látomásos leírásának hét szakasza közé ékelődő zárójeles betét-versszakokban egy másik dimenzióból, a pusztulásnak, kétkedésnek, fájdalomnak kitett emberi lét felől fogalmazza meg a Máriához kötődő Legfőbb Közbenjáró-eszmét. Az Édenből kiűzetett, halandóságra és testi kínokra ítelt emberiség gyötrelme, elhagyatottsága szólal meg: „Mi ébeztünk.” „Folyton sírtunk” „Kenyerünkben a verejték sója. Pecsényénkben a halál íze.” A naiv hangot imitáló szakaszok, tömondatokba foglalt panaszok éles ellenpontjai a megszakított, áradó, szürrealista képekben gazdag misztikus látomásnak. Különösen éles az ellentét az ötödik versszak „ragyog, sugártalan osztva fényét” – sora és az azt követő, beékelődő vers „Koporsó-fal körülöttünk” képe között.

Majd a Máriát a legnagyobb kint kiálló, gyermeke halálát megérő anyaként láttató 6. szakaszt követően körvonalazódik a könyörgés, a Máriába mint egyetlen védelme-

A 111 vers című 1974-es válogatott kötetében 10-es csoportokba rendszerezte költészete legjavát: 10 tánc-ritmus; 10 óda; 10 ballada; 10 szubjektív vers; 10 vers a szerelemről; 10 párbeszéd; 10 szonett; 10 rajzos vers; 10 csönd; 10 humoreszk és 10 emlékmű címmel.

²¹ A Mária siralma című művét (1936) amely az Ó-magyar Mária-siralom parafrázisa, a Második szimfónia biblikus tematikájú ciklusába illesztette.

²² Platón Timaios (33b–34b) című dialógusában fejti ki a gömbhöz fűződő tökéletesség-eszményt.

zöerőbe vetett bizalom: „Vedd le szívünkről a csepegő mérget, / a fekete hernyót szívünkről vedd le, / a parazsat a sötétséget”. A harmadik tétel záró szakaszában a párhuzamosan futó két szál, a „Váltakozó kórusok” hangja összefonódik és a Máriához mint Oltalmazóhoz fohászzkodó könyörgésben teljesedik ki. Ebben a mariológia tipologikus érve körvonalazódik: Éva bűnét – a kiűzetés és halandóság nyomorúságát – Mária hivatott helyrehozni.

*(Vacogunk, köpenyünk összehúzzuk,
könyörülj rajtunk, Boldogasszony,
könyörögj érettünk,
könyörülj rajtunk.)*

A negyedik tétel a beteljesedés: Mária mennybevitelének misztikuma. Ebben a részben tovább fokozódik a strukturális összetettség – ahogy Weöres a vers keletkezése kapcsán utalt is rá, a végső változat előtt mintegy tíz évvel fogalmazódtak meg a beillesztett fragmentumok. A klasszikus szonátaformából eredő bartóki híd-szerkesztés követi ilyen következetességgel a zenei elemek szimmetrikus felépítését. A versszakok szerkezeti képlete a következő: A B C b C B A. Egy keretként szolgáló vers (A), valamint a Kórust (B,b) és Máriát (C) megszólaltató, egymásba ékelt szakaszok – azaz három markánsan elkülönülő hangvételű és verselésű rész – egybekomponálása ez a tétel. A Kórus összesen hét versszakát a Mária-szakasz oly módon tördeli, hogy az egész tétel zeneileg is eltérő részei szimmetriát alkotnak. A kezdő keret-vers után három Kórus-szakasz, egy Mária-rész, a tétel felénél egy kórus versszak (b), majd ismét egy Mária-rész, végül három kórus versszak következik a záró keret-vers előtt.

A keretté tördelt kezdő- és záró szakasz a második tétel első versének motívumait, képi és ritmikai világát folytatja, egyben e tétel meghatározó atmoszféráját, a mennyei régiót is felvezeti. A kezdő keret az *Assumptio animae, corporis*-csoda kezdete.

*A forrás felett
szétnyúló szárny
pibéje pereg
gyenge hó száll;
tág medencékben
újbor pezseg;
ezer erkélyen
ezer sereg;*

Az életforrás, a Szentlélek-galamb, az angyali seregek nem csupán a mennyei látomás általános keresztény toposzai, hanem a Mária mennybevétele ikonográfiai téma konkrét elemei. A Mária dicsőségét ábrázoló – mennybe emeltetését követő – megkoronázás elengedhetetlen szereplői a Szűzanya fölött lebegő galamb mint a koronázó Szentháromság egyik tagja és a mennyei karok. A képek ehelyütt is a Mária-szimbolikából erednek: a Havas Boldogasszony²³ hó-csodája a fehérhez és a hóeséshez társuló tisztaságot, szűziességet, szépséget is magába sűríti. A legyőzött mulandóság fölötti dia-

²³ A Havas Boldogasszony ünnepe (augusztus 5.) a római Santa Maria Maggiore templom 435-ös felszentelésének emléknapja, amely azon a legendán alapul, hogy Szűz Mária csodás, nyári hóeséssel jelölte ki emléktemplomának helyét.

dalt teljesíti be Mária, és ezzel az isteni megváltó tervet idéző hanggal szemben elnémul a pusztulás törvényét képviselő anyag.

*hallgat a föld
láncos haragia
mindent betölt
a szárnyak hangja*

A második szakasz angyali kórusa a „szárnyak hangja”-ként dicsőíti és hívogatja a mennybe emelkedő Máriát, aki – a katolikus mariológia szerint – az emberek közül elsőként részesült a feltámadás isteni kegyében: *Fényen át, lángon át / sötét föld szüze leben.* Ez a pirkadat színpompájában zajló mennybe emeltetés legyőzi az *árnyat és éjszakát* – amelyek a halál-képzet szimbólumaiként az első és a második tétel kezdő képeit alkották. A virradat pírját érzékeltető képek, a vér és a bor eucharisztikus konnotációi a keresztény megváltás-teológia kontextusába helyezik az Istenanya mennybevételét. Ugyanebben a gondolatkörben a *puha meggybor teli kelyhe* a keresztrefeszítés helyettesítő áldozatát idézve az örök élet jelentését hordozza. Ugyanakkor a kehely befogadó, női formaként²⁴, anyaméhként Máriához mint az üdvösség tartó edényéhez is kapcsolódhat. E következetes keresztény szimbolikában egyetlen kép erejéig a kínai tradíció női elve, a jin-motívum is felsejlik *hol hegy árny mélybe-ér.* A jin ugyanis eredetileg a hegy árnyékos oldalát és a völgyet jelölte, erre utal a Tao Te king 6. verse.²⁵ A Szűzanya legfőbb növényi szimbóluma, a tökéletes szeretet és a misztikum rózsája ebben a részben elsősorban a rózsásujjú hajnal színvilágát jelzi, de a Maria assumta ikonográfiai téma jellegzetes elemeként a Mária üres sírjában talált rózsák legendáját is felidézi.

A Mária-szakasz első egysége dicsőítés: *Magasztalom őt, aki méhembem fogant / és fel-emelte holdsarlóm az égre.* A katolikus és evangélikus liturgiában egyaránt szereplő, az egyházi zenében a gregorián kortól oly gyakran megzenésített, újszövetségi dicsőítő himnusz, a Magnificat sorai visszhangoznak ebben a részben: „Mária megszólalt: »Lelkem magasztalja az Urat, és szívem ujjong megváltó Istenemben, mert rátekintett alázasatos szolgálójára. Lám, mostantól fogva boldognak hirdet minden nemzedék...«”.²⁶ Mária önnön mennybemenetelét az isteni terv földi halandó számára fölfoghatatlan részeként említi:

*és seregekkel népesíti győzelmi utam
és örök dal tornyait építi köröttem,
így kívánja; meg nem fejthetik
a léptem redői alatt forgó
tüzes hadak, bomályos nemzedékek.*

²⁴ A keresztény Grál legendához kapcsolt Mária-szimbólumként az a szent edény, amelyben az Isten testté lett. Mária ebben a felfogásban élő Grál, amely Krisztus vérének és egyben spirituális lényegét tartalmazza.

²⁵ „Csodálatos asszonynak hívják: / ő a völgy örök szelleme.” A Weöres műfordításában idézett sor prózafordítása ekképpen hangzik: „A völgy szelleme [az üresség] sohasem hal meg. Ezt nevezzük csodálatos asszonyinak (jin).” Lao-ce: *Tao Te king. Az Út és Erény könyve.* Weöres Sándor fordítása Tölkei Ferenc prózafordítása alapján. Bp., 1994, Tericum Kiadó, 111.

²⁶ Lk 1,46–48.

Mária összekötő-szerepe valósul meg abban, hogy a legközvetlenebb kapcsolatban áll a mennyei hatalommal. Ennek misztikumát dantei sűrítéssel²⁷ jelzi: „*Kezdetől apám, s én szültem őt.*” Ez a kapcsolat éppen azáltal válik a hit legbensőbb misztériumává, hogy az anyai-leányi közvetlenség említését Weöres az Abszolútum teljességgel dezantropomorf látomásával folytatja. A Mindenható transzcendenciája phallikus képben tárul föl:

*aki az óriás ürességen által
csend szikrázó kristálya fölé
a teremtmények sodrából fölmeredve
háromfejű oszlopként magasul
és villámló tetőként beborít
a hármás homlok glóriája.*

Az e roppant hatalom, a Szentháromság iránti rettenettel vegyülő tisztelet éppen a Máriához kapcsolt közbenjáró-eszmében, az „*Édesanyánk, ifju aránk / pirosarcu zsenge leányunk*”, a „*Virágcsengők királynéja*” érzelmi közvetlenségében képes feloldódni. A bernáti mariológia is az isteni entitás retentő emberfelettségét oldó Szűzanya emberi valóságára építi a maga közbenjáró eszméjét.²⁸

A negyedik tétel szimmetria tengelyét jelző kórus-strófa angyali hódolata egy mennyei harangjáték. A mindent átható zeneiség ehelyütt is vizualitással ötvöződik: a keresztény szakrális építészet transzcendencia-jelképei, a kupola és a torony itt mennyei valóságukban, fény-jelenésként zengenek: „*sugár-kupola imbolyogva, / pára-torony rengedezve / neked kondul, előtted vall*”.

A második Mária-szakasz önjellemzés. Ellentétpárok érzékeltetik a feminitás eszenciális értékeit: „*ütni nem tanultam, / csak simogatni; ébeztetni sem, csak etetni; / sebezni sem, csak sebesülni; hódítani sem, csak kérni.*” Szemben a maskulin isteni hatalommal, Mária nem rendelkezik az Utolsó Ítélet attribútumaival: „*Az ítélet nem enyém; a mérleg, a bárd / nem az én kezemben*”. Ő a végtelen türelem és anyai szeretet perszónifikációja, „*csak fészek: ahogy meleg, úgy melenget.*” Mária szerepének paradox volta fogalmazódik meg a két utolsó mondatban. Mint a Könyörületesség Madonnájával, az emberi szenvedés átélőjével, teljességgel azonosulhat vele a benne bizakodó: „*mint neked, egyetlen kincsem a könnyem / fiam sebe végtelen birtokom / s e világ gyötrelme kaputlan kertem.*” Ugyanakkor magába sűríti az archaikus Földanya-képzetet is, az élet-halál szféráját uraló oltalmazó erőt:

*Ölemben az élet dús-lombu fája
s ha leszakadsz és lehullsz alája,
kötényembe markol erőszakos öklöd,
fejed rönkjét térdemre döntöd,
ne félj, vigyáz rád a csend, a könny, meg én.*

²⁷ Dante az *Isteni színjáték*-ban a Clairvaux-i Szent Bernát szájába adott Mária-himnuszát e szavakkal kezdi: „*Ó szűz Anyám, leánya ten Fiadnak*” (Par. XXXIII. 1.).

²⁸ Clairvaux-i Szent Bernát: „*Féltél közelíteni az Atyához, a hangjától is remegtél. Ekkor Jézust adta neked közvetítőnek. Vagy Jézustól is remegsz?... De talán mégis félsz Benne is az Isteni Felségtől, mert bár emberré lett, de mégis Isten maradt. Akarsz Hozzá is közbenjárót? Máriához fordulj! Máriában a tiszta emberség nemcsak minden bűntől tiszta, de tiszta a maga egyedülálló emberi természetében is.*” *Lángolj és világíts*, i.m. 354.

Úgy vélem, Weöres tudatosan vonja be azt a keresztény Mária-képzet előtti – *A sötétség úrasszonya, A nagy istenanya, Az őszanya szól ivadékaikhoz, Securitas* című költeményeiben is megfogalmazott – anyai-női szimbolikát az Istenanyja önjellemzésébe, amely a vallási szinkretizmus érvényesülésével annak mindig is egyik alaprétegét képezte.

Az angyali kórus utolsó három versszaka előkészíti az egész szimfónia tematikai csúcspontját. A földi lét fájdalma, az elmúlás evilági törvénye, a „*Fénytelen mély*”, a „*hamu törmeléke*” ellenpontja „*az örök mosolygók*”, az „*örökös hajnal*” világa. A szoláris mítoszok újjászületési hajnal-szimbolikája Szűz Mária legjellegzetesebb növényi jelképével, a rózsával – „*rózsató*”, „*rózsamező*”, „*rózsa-tengere*” – együttesen alkotja a „*bíbor-özön*” képi világát. A „*gyengeség és erő*” paradoxona a „*lenn*” és a menny ellentétpárjával együtt a fizikai és metafizikai létezés is átható változást készíti elő: „*új sorstól hajladoznak a bolygók*”. A barokk látomás puttóktól övezett Mária-jelenése pedig már a pusztulás fizikai törvénye fölötti diadal pillanatát vezeti be:

*ő jön, lassan fordul uszálya,
integető sok csecsemő
rózsa-tengere kapdos utána,
áll a halál függ az idő.*

A záró-keret a beteljesedés: a testi-lelki mennybe-emelkedés. A szimfónia egyik alapmotívuma, a több tételben is említett „*ős-parázs*” a „*rög*” legyőzetik. A *Maria assunta* téma kitüntetett világtörténelmi pillanatként kerül bemutatásra:

*Húrként feszül
a változás:
hült ős-parázs
újjá hevül;
sírtól sötét
pátriárka
betelt ígét
dong magába;
hallgat a rög
tapadt ajka;*

A második tétel „*felfülemelő*” őse itt mint pátriárka a beteljesedés tipologikus tanát és a feltámadás egyetemességét is érzékelteti. A metafizika szintjén, az „*örök*” szférájában merevül ki a záró kép.

*a szárny hangja
széttárt, örök.*

A négy tételt követő *Kóda*²⁹ – zenei szerepének megfelelően – függelékként zárja le a *Hetedik szimfóniát*. Az eddig objektív hang szubjektívre vált, a költő a legszemélyesebb gyász érzelmi intenzitásával szól az Istenanyjához és olvasóihoz. Az első versszakban Mária-hoz fohászkodik az elhunytért: „*Csillagpályák asszonya, Mária, / oltalmazd Máriát, édesanyámat.*” A második versszak ahhoz szól:

²⁹ Zenei szakkifejezés: a latin cauda (‘farok’) a zeneműhöz függelékszerűen kapcsolódó záró rész elnevezése.



*Aki hallottad ezt a dalt,
egy szilánkját annak a dalnak,
melytől a világ szíve szakad meg:
aki hallottad ezt a dalt:
ocsudj lomha szörnyeidből.*

A záró sor felszólítása egy *ars poetica*i szándékot fogalmaz meg – amelyet ugyan-csak olvasóinak címezve a *Tűzkút*, majd az *Egybegyűjtött írások* kötetek *Köszöntőjében* és interjúiban is kifejtett: „felrázni óhajtalak”. Ez a szándék a *Hetedik szimfóniában* talán azért teljesedik ki elemi erővel, mert e mű katartikus voltát az egyik legmegrendítőbb emberi érzelem, az anya elvesztése miatti gyász adja, valamint az a remény és bizakodás szublimált hit, amely az évezredekken átívelő, istennői-, istenanyai szimbolikát a katolikus Istenanya-kultuszban kristályosította ki.

Weöres e művében a szó, a zene és a kép összjátékával valójában arra vállalkozik, amely a liturgia évezredes hagyományokon alapuló ösztömvészetében teljesedett ki: a látvány és a hanghatás egymást erősítő és kiegészítő harmóniáját komponálja költői műalkotássá. Egyben a mítoszhoz azt az ősi, eredendő aitiológiai funkcióját is érvényesíti, amely a probléma magyarázatának lehetetlensége esetén a megmagyarázhatatlan feloldásával, enyhítésével éri el katartikus hatását.

