

A képkavalkádban, a sokszínűségben és szüntelen váltakozásban bizonyos állandóságot és egységet képviselnek a visszatérő képi elemek, a motívumszerűen szerveződő képek és képzetek. Egy-egy nagyobb élménykör kialakítja a maga kép- és képzettípusait, saját képies jeleit és metaforahálózatát. A költői látásnak vannak feltűnően kedvelt, sűrűn szerepeltetett képzetei, tárgyai, szemléleti elemei, amelyek sokszori versbefogásával mintegy külön is kipróbálható a metaforizáló lelemény. A szövegelemző vizsgálatok számba vehetnék például — csak egy-két jellegzetességre utalva itt —, milyen kifogyhatatlan a megjelenítés a *nyárélmények* érzekletes ábrázolásában; milyen gyakran folyamodik a képkalkotás a *hó*, a *havazás* látványához; mennyire jelentésgazdag metaforaként szerepel a versekben a *tenger*; hogyan lesz a metaforikus megjelenítésekben a *Nap* — egyebek közt — „szálló körhinta”, „búgócsiga, gyerekjáték az egek asztalán”, „madarak árvaháza”; vagy éppen hány változatot tud a képesítő megnevezés a *Hold*-motívumra, a „Világnagy Óra sétálója” látomásképtől a „világvégi galambház” szürrealizáló metaforájáig. Az egy-egy látványelemhez, tárgyhöz, képzethez tapadó képsorok motívikus láncolatá szerveződnek, s az egyszeri képtípusok sokasága mellett nem kevésbé jellegzetes és beszédes megnyilvánulásai ezek a fantáziaműködésnek, a képszerű látásmód természetének.

Amit Csoóri Sándor a lírai közlés formáira bíz, élményeiből s világtékéből lírikusként kifejez — egész és érvényes, önmagában teljes. A líra műfajában is hiánytalanul képviselni tudja önmagát. Jelenléte a lírában a teljesség igényével mérhető. Líravilága önálló, saját törvényű, zárt rendszerként áll előttünk. Az eredmény és teljesítmény jelenkori költészetünk rendjében is jelentős, mással nem helyettesíthető fejezetként becsülhető. A *Jóslás a te idődről* egymagában is életműként állhatna helyt önmagáért. A művészi pályát ismerő olvasó semmiféle ellentmondást vagy visszavételt nem érezhet abban, ha ugyanakkor arra gondol, hogy a Csoóri-jelenség mégis több és teljesebb annál, amit a líra egymagában reprezentálhat. Nem csökkenteni ez a költői jelentőséget, a lírikusi rangot. Pusztán arról van szó, hogy a lírai mű mellett, azzal párhuzamosan megformálódott egy másik nagy vonulat is — az esszé, a tanulmány, a széppróza műformáiban. Mindkettő fontos — külön-külön, s együtt is. Összetartoznak, egymáshoz közelítenek: de nincsenek egymásra utalva. Figyelhetünk a lírikusra s a prózában gondolkodó személyiségre; befogadhatjuk elkülönítve is a versbe foglalt közölnivalókat s az esszébe és szépprózai szövegbe zárt üzeneteket. A befogadói élményt így sem kíséri veszteség- vagy hiányérzet. Mégis: aki valóságos gazdságában s teljességében szeretné ismerni és érteni a Csoóri-jelenséget, annak odaadón kell figyelnie ennek az alkotó művészetnek mindegyik szolámára, mert ekként részesülhet igazán a polifónia élményében.

ALFÖLDY JENŐ

Csoóri Sándor: Vadfiú hajjal

I.

*Milyen év, milyen nyár, nem tudom —
korom-piőca dözsöl a combomon
s a madarak egész nap fejest ugrálnak még a sűrű lombba,
vizet viszek a számban a császártói tücsök lakodalomba —*

*s úgy lélegzek, mint aki énekel
és léggömb-tüdővel álltőhelyéből égre kel
és alászáll és fű lesz és folyó
és hangyavár fölé kitűzött, fekete lobogó —*

*esőt álmodok, vizözönt, fákat kidöntő Nagy Halat,
balszemében egy város vörös tornyai látszanak,
a jobbszemében én, megsokszorozva, csapatosan,
vadfiú hajjal, futóbajnokok ingében csatatosan.*

II.

*Milyen év, milyen nyár, nem tudom —
túl nagy a fény, hogy láthatatlan szavak
bozótjában elrejtőzzek,
túl nagy a fény, hogy vakító papírra verset írjak —
hajamat, mint a nádast zúgni hallom,
s a parázna utak porában magam vagyok a költemény,
a szerelem kóbor világválogatottja magam vagyok,
röpül előttem lángpötytyős meggyfalevél,
járomcsontom fölött vadászok sortüze
s fejem a Kárpátok halántékához odacsattan,
valaki sír, valaki elsírat,
de hiába követ nappali gyász: a megsemmisítő nyárban is
a teljes életemre emlékezem.*

III.

*Milyen év, milyen nyár, nem tudom —
s a láng ígérete, hogy túlvilágom is nyár lesz, csupa dél,
szívet hamvasztó sétaút jégenyelevél fényinél.
testem előtti szél, testem utáni nap sajdul át csontjaimon,*

Amikor verset elemzünk, két fő és egy kiegészítő gyűjtőterületre összpontosítunk.

Tudomásul vesszük a vers írásbeli képét, sorközeit, betűhív szövegét a legapróbb írásjelekig. Ha olykor megengedjük is magunknak, hogy a verssel kapcsolatban egyebekről is beszéljünk, nem feledjük el, hogy ezt a szöveget elemezzük és nem egy másikat. Megvizsgáljuk a vers szerkezeti fölépítését, poétikai részletsajátosságait, hagyományos és újszerű formatulajdonságait, rész és egész viszonyát; összevetjük a költeményt a líratörténeti hagyománnyal: mi az, amit megtagad, s mi az, amit kisért és magasabb szintre emel belőle?

Alapos olvasói önmegfigyeléssel rögzítjük élményeinket. Mihelyt megérint bennünket a vers, ellenőrizzük: a szöveg csakugyan azt a funkciót töltötte be tudatunkban, amit önmagában tartogat? Nem a saját lelkünkben megülő tartalmat vetítettük-e akaratlanul a versbe? A verselemzés ugyanannyira élményvizsgálat, mint szöveganalízis.

Bár minden költői mű önmagában is teljes értékű élményt adhat, a megértés szempontjából hasznunkra válhat a költő egyéb munkáinak, életre szóló vagy legalább egy pályaszakaszára jellemző törekvéseinek és életútjának ismerete. Nem közzömbös számunkra mindjárt az a száraz adat, hogy a *Vadfiú hajjal* záróversként szerepel Csoóri Sándor hatodik verseskönyvében, *A látogató emlékeiben*. A költő valamelyest az egész kötet, sőt az egész addigi életmű összefoglalásának szánta, illetve olyan helyzetet teremtett neki a kötetben, hogy összefoglaló jelentőségűvé növekedjék a szemünkben.

A költeményben alig találunk olyan logikai fogódzókat, amilyenekhez a régiiek szoktattak minket. Csak néhány változat abból, amit hiába keresnénk benne: nincs térbelileg és időbelileg meghatározott vershelyzet — homályban marad, hogy a költő mikor, honnan és milyen alkalomból beszél hozzánk. Nincs továbbá szabályszerű kérdésföltevés és válaszolás, kérdve-kifejtés; a vers híjával van a szónokiasság eszközeinek. A képsorok nem állnak össze allegorikusan egybefüggő, példázatszerű „képes beszédé”. A régi vágású költeményekre jellemző szerkezeti tagolást is mellőzte a költő — legalábbis nem honos itt olyasfajta induktív módszer, mely az érzékelői

tapasztalat számára megjelenő és képszerűen kifejezett egyedi jelenségből valamilyen általános igazságra, gondolati „tanulásra” következtet. Cselekmény, anekdota vezérfonalán is hiába szeretnénk elindulni. Hogy is írta Csoóri a *Párbeszéd, sőtétben* kötet utószavául? „Le kell mondani a kinyomozható meséről. Le kell mondani az elbeszélhető történetekről. (...) Végül is ki merné a saját történetét magáénak mondani?” A vers akaratlanul is erre a kérdésre válaszol: a költő a teljes életéről beszél benne, habár korántsem a megtagadott „kinyomozható mesék” és „elbeszélhető történetek” módján.

S mi az, ami a hagyományos költészeti formák eszköztárából mégis helyet kapott a versben?

A költemény egyes szám első személyben íródott, megőrizve a lírai személyesség ősi, közvetlen formáját. Nyelvtanilag nem hágja át az írásbeliség szabályait, még a központozást is megtartja, holott a divat ezt éppenséggel nem teszi kötelezővé. A vers szimmetrikus szerkezetű. Számokkal jelölt három szerkezeti egységét kezdőrefrén vezet be: „Milyen év, milyen nyár, nem tudom —”. Az első rész három, a harmadik rész egy párhuzamos rímű, négy soros versszakból áll, csupán a középső rész rímtelen, egytömbű tizenhárom sor. A ritmus — a régi poétikai kézikönyvek felfogása szerint — mindvégig „kötetlen”, szabad ritmus. Valójában a kötöttség sajátos módjával van dolgunk...

De most már kezdjük az elején. A *Vadfiú hajjal* címnél.

Ha végigtekintünk Csoóri munkásságán, minduntalan a „vad” jelzőbe s a vele rokon jelentésűekbe ütközünk: szilaj, nomád, ősi, barbár — és így tovább. Rendesen ilyesmit ért rajta: szabad, korlátozatlan, mesterkéletlen, elrontatlan, természetes. A „vadfiú haj” afelé mutat, hogy az élet fő értékét, a szabadságot a fiatalság és a hozzá való hűség teszi érzékelhetővé. A fésületlen, vadóc ifjúság. Ebből a tartalékból merítünk még ritkuló üstökű, dérütött életkorunkban is, és reményeink kiapadhatatlan forrása ez marad, míg csak élünk, mert öregedvén, ezt szemléljük és helyesljük az újabb nemzedékben. A vers e körül a szabadságfogalom körül forog három égtájra, három időtartományba: az első rész a játékos, álmodó gyerekkoré, második a költősorssal áldott-vert férfikoré, harmadik a léten túli lété, az utókoré.

Egyvégtében elolvassa a verset, első benyomásunk a magával ragadó hanglejtés. Hogyan határozhatjuk meg egy „néma” vers hanglejtését, amikor nem pódiumról halljuk, hanem írott szöveggként vesszük szemügyre? Aki magában olvasva is érzékeli a versek zeneiségét s hangulatát, biztos lehet abban, hogy egy jó versmondó nem adná elő ezt a nagyon szelíden „vad” költeményt hangosan kiáltozva és keményen pattogatva a szavakat. Ugyanakkor a roskatag, öregesen fáradt előadói modort sem tűri e a címében is már oly fiatalos hevű vers. Áhítat és megrendültség érződik a műben — eleinte színes, vidáman gyermekies árnyalattal, majd váratlan szilaj-sággal, mintha futóverseny kezdődne; a középső rész a perzselő nyarú férfikor hangján, felnőtt komolysággal szól; a befejező strófa sóhajtón, minden eddiginél átszellemültebben hangzik fülünkben. A hangulatmenet (a „gondolatmenet” szó mintájára mondjuk így) először varázslatos és legendás, aztán drámai, végül fohászos, szinte imádságos. Képletesen szólva, az első és a végső rész lágy, „moll” hangzásával szemben a középső keményebb, „dúr” hangzású.

A háromszori kezdőrefrén a szerkezet hatékony eszköze. Mintegy visszajára fordítja a régi versekből megszokott, szakaszvégi refrén hatásmechanizmusát. A legismertebb példát véve alapul, Petőfi *Nemzeti dal*ában a refrén eskütétele aszerint gazdagodik szakaszonként új hangulati tartalommal, hogy előzőleg tettekre szólított-e föl, a dicső múltra emlékeztetett, a rab jelenre mutatott rá és erkölcsi megsemmisüléssel fenyegetett-e, vagy az újra fényeskedő jövőt ígerte a hallgatónak. Mennyivel több ez pusztá ismétlődésnél! Minden versszakban új meglepetést szolgáltatva kiált a refrén, más-más indoklottsággal, megfrissülő bizonyossággal, hogy az esküt ki kell mondani és lehetetlenség megszegni.

E versben a visszatérő versmondó nem a bizonyosság, hanem a megrendült vallomás szava. Bevallása annak, amit nem tud. De csak azért, hogy e nem tudás

helyett a következőkben egy másfajta tudás szavait csendítse meg; más szavakat, mint amelyeket a tényközlő, logikusan érvelő és okságra hivatkozó tudat sorakoztatna föl. A refrén ezt a meglepetést készíti elő három változatban. A „Milyen év, milyen nyár” kérdésre mindjárt felel a „nem tudom” — és nyomban működésbe lép s válaszol a *költői* tudás.

Milyen év? Milyen nyár? Kezdetben: bővérű, vidám és játékos. A vers metaforáit meg sem kíséreljük lefordítani a prózában elmondható anekdoták, s egyáltalán az epika nyelvére, ezért a „korom-pióca dőzsöl a combomon” sorról például elég annyi, hogy „bővérű”. Előfordul viszont egy helynév, mely külön figyelmet érdemel: ebből tudhatjuk meg, hogy a költő szülőföldjéről van szó. Némi nyomozással felderíthetjük a „császártói” név hátterét.

Csoóri szülőfalujában, Zámolyban ered a Forrás névre keresztelt patak. Mint a szintén zámosi illetőségű Csanádi Imre gyönyörű költeményének — *A forrásnak* — utószavában olvashatjuk, ez a „tizenhárom kútból föltörő, bővizű, tiszta patak (...) kurta pályát fut végig”: a Császár-víz nevű patakba ömlik, mely aztán a Velenceitóba torkoll. Az a lapály, mely nagyjából Zámoly és Pátka között húzódik, régebben tószzerű árterület volt; a környékbeliek ezt a területet nevezik ma is Császár-tónak, s a „vizet viszek a számban a császártói tücsök lakodalomba” nem más, mint az itteni játékok, s a patakhoz fűződő helybeli legendák emléke. A gyerekkori „tiszta forrás”.

Közeledés a szavakhoz című tanulmányában írja Csoóri: „Nincsenek éles, határozott, megbízható emlékeim. Amik vannak, mintha csak véletlenül volnának az enyémek. (...) Új emlékeztetve van szükségem, vagyis új igazságokra.” Azért jó tudni, hogy szülőföldjére utalt, mert láthatjuk belőle: az emlékeztetből nem megidézni akarja a múltat, hanem mintegy új múltat szeretne alkotni magának, az emlékek szabad és kötetlen átrendezésével — elvonatkoztatással, sűrítéssel. A valóságos táj lelkivé vált — hiszen a modern költő „a lélek belső tájait látja”, ahogy Csoóri jegyzi föl József Attila *Téli éjszakáját* elemezve.

Amikor ezt olvassuk: „tücsök lakodalom”, aligha kerülhetjük meg Bartók népköltészetből feldolgozott gyermekdalai közül a *Házasodik a tücsök* kezdetűt. Különösen Csoóri Sándor, a mágikus népköltészet, s a bátorítást abból merítő — Bartók nyomában járó — műköltészet propagandistája esetében tetszik ez megfontolandónak. A szabadság képzetét itt mintha nemcsak a saját gyerekkori természetközelségből merítené, hanem az ősi, naiv népköltészet hagyományához is kötné. Annál is inkább, mert a következő versszak az „ének” hasonlatával kezdődik: „s úgy lélegzek, mint aki énekel”. Lehetséges-e áhítatosabban kifejezni a felszabadultságot, mint lélegzés és éneklés azonosítása által? Elképzelhető-e tökéletesebb testi-lelki harmónia? S közvetlenül: vajon amikor Bartók és Kodály énekkultúránk fölvirágoztatásán munkálkodott, az iskolai énektanításon túl nem egész létünk emberiesítését akarta szolgálni? Az ének nemcsak esztétikum, hanem fiziológia, lelki egészség és kollektivitás is!

Az álom sem csupán a tudat — az emlékezet és a képzelet — önkéntelen működése. A test álma is: „és léggömb-tödővel álltőhelyéből égre kel” — álmunkban rendszerint úgy repülünk, hogy teleshívjuk a tudónket és fölemelkedünk. A táj — most már végképp a „lelki táj”, melyre azonban a *test is emlékezik* — a panteisztikus azonosulás tárgya lesz: „és alászáll és fű lesz és folyó”. S a „fekete lobogó”, melyhez a költő személy szerint hasonlítja önmagát, a „vadfiúságnak” alighanem egyik leglényegesebb rejtekében, a naiv-anarchisztikus rétegében gyökerezik.

Mitikussá növekedik az álomkép a harmadik versszakban; egy óriási lény jelenik meg — mint valami zoodiákus jelkép egy középkori csillagászati térképen —, méretei a dolgokhoz viszonyítva kozmikusak. A mítoszi „Nagy Hal” bal szemében tükröződő város és a jobb szemében megsokszorozottan látszó önarckép ismét olyan metafora, mely mögött fölsejlik az életrajzi háttér.

Nem felejtjük el, amit a szürrealizmus hajnalán az irányzat egyik szakértője, Tadeusz Peiper jegyzett föl a metaforáról: „A metafora a fogalmak önkényes roko-

nítása, olyan fogalomkapcsolatok teremtése, amelyeknek a valóságban semmi sem felel meg." Legföljebb a lelki valóságban — tehetjük hozzá. Ám a lelki valóság is a tőle függetlenül létező valóságból párolódik le, ezért ebben az esetben sem kell ki-zárnunk a metafora és a megtörtént valóság közötti kapcsolat lehetőségét.

Csoóri életútjából annyit a lexikonból is tudhatunk, hogy a gyerekkor és a ka-maszkor határán került városi iskolába. Nem állítjuk, hogy erre utal, de annyit megengedhetünk magunknak, hogy a mitikusan felvillanó várostornyok és a „csapa-tosan” megjelenő, megsokszorozott „én” metaforikus képeit összefüggésbe hozzuk a tényekkel: a háborús „tűzözön” után — melyet a sokat ígérő népporradalmi átalaku-lás „vízözöne” követett — a Csoórihoz hasonló parasztfiatalok seregestül kezdtek új, reményteli életet az ismeretlen városokban. Nekünk azonban a végeredmény a fon-tos: a felbontatlan, egyszerre minden összetevőjével ható metafora — a gyerekkor mítosza. A gyerekkoré, melyről a költő így nyilatkozik *A pályakép zavarai* című esszéjében: „Tizenégy éves koromig — icedzámítva természetesen a háborús élmé-nyeket is — szinte mindent átéltem vagy végignéztem, amit a nyers, a tapintatlan és nagy képzeletű élet az élőknek egyáltalán fölkinálhat.”

A költemény első három versszakában sokszótagú, játékosan csengő rímek talál-hatók, például: lombba — lakodalomba; énekel — égre kel; csapatosan — csata-kosan. Az első strófában pontosan húsz nazális (m, n, ny), a másodikban tizenkilenc likvidát és tremulánst (l, ly, r) számolhatunk össze; e hangok a gördülékenység, a dallamos hangzás bevált eszközei. Belső rímek is összejátszanak: vizet — viszek; számban — lakodalomba; vízözönt — kidöntö; város — vörös; az alliterációkat föl sem sorolom (például: fű — folyó — fölé — fekete).

Észre kell vennünk a látszólagos ritmikai kötetlenségben a kötöttséget: e három szakasz sorai túlnyomórészt teljes értékű, mellérendelt mondatok, s még a második és a harmadik versszak utolsó sora is úgy egészíti ki az előzőt, hogy állítmány nélkül is kerek szerkezeti egységként hat — egy lélegzetre mondjuk ki. Mindez az erősen megcsendített rímekkel nyomatékosítva, egyenletes gondolatritmus lüktetését viszi a versbe. A második szakasz soreleji „s” illetve „és” kötőszavai naiv, gyermeki áhítat hangulatát keltik a fokozó hatású felsorolással.

Csoóri 1967-es verseskönyve, a *Második születésem* utószavában így avat be min-ket eszmélkedése történetébe: „Régebben a költészetet a csodálkozás eszközének tek-intettem, világhoz kötő aranyláncnak. Jóllehet, a csodálkozni tudás is erős kapcsola-t, de ma már gyerekesnek ítélem ezt a fölfogást. (...) A költészetet ma már min-dennek látom: varakozásnak, búcsúzásnak, jövőnek, gyöngédségnek, tudatlanságnak, harcnak, ítélezésnek.” A vers első része nagyrészt azért oly gazdag az ámulatot keltő zenei és festői eszközökben, hogy mindezeket a továbbiakban meghaladhassa; a „szépségnek” nem annyira önértéke, mint inkább helyi funkciója van.

A „csodálkozás”, a „gyerekes” áhítat strófái után szükségképpen a férfikori dráma, a harc, a fenyegetettséggel teli esélyek meglátolása és a búcsúzás következik. Az újra föltett „Milyen év, milyen nyár” kérdésre — az ismételt „nem tudom” elle-nére — felhangzik a „teljes élet” válasza. Már nincs szükség játszi artisztikumra, csengő rímekre, lágy hangeffektusokra.

Jelentős váltásnak érezzük, hogy a „vadfiú haj”-ról most már ezt mondja: „haja-mat, mint a nádat, zúgni hallom” — ez mindenképpen tragikus hangulatú fokozása az előbbieknél. Az alaphang is más lett; ziláltabbak az asszociációk. Milyen meredek ívben vált például a „lángpötyös meggyfalevél”-ről a „járomcsontom fölött vadászok sortüze” képre! Olyan posztszurrealista képzettársítás ez, mely az úgynevezett „sza-bad asszociációs” kötetlenséget megtartja ugyan, de közben a lélek legesetlegesebb véletleneit is egyetlen szándék igájába fogja. A levelekre lyukakat pörkölő, vakító nyári napfénytől bármily nagy a távolság a vadászok sortüzeig, a vizuális képzelet nem zökken itt, hanem könnyedén szökken. S a *vadfiú* így lesz *vadászok* áldozata.

A refrén utáni hat sor metaforáinak megértéséhez hozzásegíthet bennünket egy futólagos összehasonlítás. Nagy László szavait véve kölcsön, Csoóri számára nincs „versben bujdosás” — az ő költőrsora (közéleti vonzódása folytán) a testi jelenlét

értelmében is felfogott nyilvánosságához kötődik. A versben bujdosás lehetetlensége költészettani gondokkal és kudarcokkal is összefügg: „túl nagy a fény, hogy vakító papírra verset írjak” — mintha az izzó anyag ellenállna a költői áttételezés kényszerének. Soha nagyobb költői kudarcot, mint amit ilyen dús szövésű metaforával ismer be a költő!

Csoóri számára az a lehetőség adatott meg Nagy László esztétikai forradalma nyomán, amit *A pályakép zavarai* esszéiben így vallott meg: „Nem verseket faragtam, hanem magamat.” Mert „életünk folyását pontosabban meg tudtam ítélni, mint fogalmazni”. A szükségből kellett erényt kovácsolnia.

Nem kevesebbről van szó, mint a magyar költészet szabadságot-szerelmet együttesen vállaló, programul tekintő ars poeticáiban. Ahol az utak „paráznák”, ott csak éles ellentétként lehet a költő *maga* a költemény; ott csak testestül-lelkestül teljes magaadással őrizheti meg hitelességét. Ott a szerelemben is „kóbor világválogatottá” kell nemesedni, magánosan is megtartva az igaz érzelem képességét. Magánosan, mert a gyerekkorra vonatkozó versrészletben előfordult „futócsapat”-ból ki kellett válni. A *Második születésem* kötet utószavában olvashattuk ezt is: „Mihelyt megtanulnék élni, lemondanék az irodalomról. (...) A verseket testem írná — maga a létezés volna a költészet.” Minthogy Csoóri számára az esszé — saját bevallása szerint — a költészetnek nem kiegészítője, hanem előkészítője, a „magam vagyok a költemény” kinyilatkoztatása válasz önmagának, egyúttal teljes életozarmázat.

Az önazonosságnak ez a könyörtelen kényszere nemcsak a szerelemben érvényesül, hanem a politikában is. A szabadságért vállalt kockázatokban, s az egész magyar nyelvterületre kiterjesztett népek szánt cselekvésben; a „fejtem a Kárpátok halántékához odacsattan” egyszersmind a végzetesen beteljesült költősors képze. Mintha a francia ellenállás íróinak egzisztencialista bölcselete sejlene át a képen: a méltó halál „határhelyzetében” a létezés értelme hirtelenül megvilágosul a tudatban. Ilyen megvilágosulásként hangzik az újabb életozarmázat: „a megsemmisítő nyárban is — a teljes életemre emlékezem”. A „Minden Egész eltörött” évszázadában, Adyhoz hasonlóan — de a maga módján — a szétszórtság tudatában is ki tudja fejezni a teljes élet élményét, a gyerekkortól a férfikori küzdelmeken keresztül a halálig, mert az élet alapvető dolgait szétaprózó magyarázatok helyett az élet közös metaforáját vagy versnyi metaforaláncát adja, mely a leglényegesebb életmozzanatokból sűrűsödött együvé a költői látomásban. A „magam vagyok a költemény” meggyőződésével és a „teljes életem” egybenlátásával feloldja századunk talán legnagyobb mérvű költői — és nemcsak költői — válságtudatát, azt, hogy élet és mű végzetesen különvált egymástól.

A befejező versszak fohász a költői utókorra. Halk, mint a „Mellékdal” József Attila Ódája végén. Ígéret van a megváltásra, de oly halkán szól, hogy nem tűri a fogadkozásra hangosodó magyarázatot: „a láng ígérete, hogy túlvilágom is nyár lesz, csupa dél”.

Miért szép ez a vers? — Én inkább arról beszéltem, hogy miért műalkotás. Mert minden pontján egyforma erővel tör egyazon célra: az örök hiány, a szabadság és teljesség megragadására.