

CSÜRÖS MIKLÓS

## Fodor András: Tánc

## VERSELEMZÉS

*Mikor megszólal valamennyi zurla  
égre tolulva, szélrózsa-keresztben,  
tölcsér torokkal ingadozva, halkan,  
a lábak álombéli tompa  
mozdulatokkal körbetapogadják  
a láthatatlan levegő vizét,  
és félmagasra készítelve a térdek,  
lábfejek, néma, lassú fordulással,  
lefojtott, apró jelszavakat írnak.  
Rajzolgatják a türelem igéit,  
a csontokban gyűlt szenvedést.*

*A töröksípok nádnyelvű imája  
közben csak hívja, búvóli a mennyből  
a hegyi istenség kegyét.*

*Aztán mert nincs se vége, se hossza  
a várakozva, kínlódva sűrűdő,  
maga-magába térített zenének,  
a vonszolódó hangok panaszába  
belékalimpál dühösen a dob.  
S elszabadulnak kapkodva, robogva,  
fékezhetetlen ritmusra a lábak,  
toporzékolva, nekiszilajodva  
ütik a győzelmet, ütik a vesztett  
öröm futását újra-sokszorozva,  
halál torát, az őszön lakomáit.  
Lábak verői csattogva, zuhogva  
ütik a hegy-völgy-tenger peremére  
fesztített ősi-ritusú porondot:  
ezt a keserves nagy dobot, a földet.*

Az 1972-en keletkezett *Tánc* azon versek közé tartozik, amelyek meggyőző közvetlenséggel cáfolnak rá az „elsődleges” és „másodlagos” élményeket értékelve megkülönböztető tipológiákra, az élettapasztalatok és a kulturális hatások földolgozását szembeállítani és rangsorolni kívánó elméletekre. Hiszen már az ábrázolt tárgyban, a táncban szétválaszthatatlan egységet alkot a zene és a koreográfia elvontabb, művészeti valósága, meg a testi mivoltában, környezeti háttérével együtt jelenlevő ember életteli dinamikája; a kultikus gyökérzetű művelődési hagyomány a

spontaneitás és rögtönzés mozzanatát is magában foglaló eleven közegben, hangok, mozdulatok, taglejtések organikus szövevényében születik újjá. S ugyanilyen összetettség jellemzi a versben a tárgy fölfogását, költői megragadását is: az objektív és érzékletes ábrázolás alig észrevehető módon telítődik értelmező, „intellektuális” tartalmakkal, a látható-hallható-tapintható jelenségek leírása külön reflexiók nélkül sugalmaz markáns, erőteljes szellemi interpretációt.

A Fodor András ábrázolta tánc folklorisztikai megközelítéséhez a népi művészetek kiváló szakértőitől idézhetünk párhuzamokat vagy megvilágító adatokat. Véletlenszerűségében is jellemző apróság, hogy törökországi népdalgyűjtéséről szólva Bartók Béla éppen egy „zurna” és nagydob hangszerpáros zenéjére járt tánc kapcsán sóhajt föl: „Ilyen jelenetek megörökítésére még a legjobb gramofonfelvevő sem elég: ilyesmit csakis hangosfilmmel szabadna fölvenni!” „Az egyik muzsikás — hangzik Bartók beszámolója — »zurna« nevű (nagyon élesen hangzó oboaféle) hangszeren játszott, a másik »davul«-nak nevezett, maga elé csatolt nagydobon. Valóságos ördögi vadsággal ütött bele a dobba, még hozzá faverővel (...). Még a három békésen pislákoló petróleumlámpa lángja is ijedtében magasra szökkent minden dobütésre! És a tánc...” Zene, mozgás és látvány ősi, szinkretikus egysége s talán az élettől még nem elidegenedett, belőle még nem kiszakadt népi kultúra fönmaradása ihleti lelkes szavakra a primitív és naiv képzőművészet kutatóit, Oto és Lise Bihajlo-Merit, akik Jugoszlávia című könyvük macedóniai fejezetében idézik föl „a legősibb és legújabb muzsikát sejtető” keleti folklórnak ezt a megnyilatkozását. „Egy férfi erőlködve, ferdén égnék fordított képpel fújta a zurlét, éles hangja valósággal hasogatta fülünket. Mély zuhogással, váltakozva, ritmikusan szaporán puffogott a nagydob. Éreztük, hogyan gyorsul a »teskotó«-nak, »nehéz«-nek nevezett körtánc, hogyan oldódik a szorongás és a bénultság, erősödik a lépések dobogása, gyorsul a ritmus, hogy végül vad kurjongatásba torkolljon.” A lelkiséget, melyből ilyesféle zene és tánc fakad, a szerzőpáros finom utalása ha talán nem is etnografikus hitellel, de pszichológiailag bizonyára helytálló beleérzéssel kapcsolja össze a kelet-európai kis népek történelmi sorsával, évszázados szorongásaival, visszahatással azokra az időkre, amikor a hegyekben „zenekíséret nélkül táncoltak”, mert „csendben kellett lakodalmat ülni, ünnepelni, nehogy odacsalják a török urakat, az agákat, akik elrabolták a lányokat”. A magyar zenetörténet számon tartja egyébként, hogy a töröksíp (így nevezték nálunk a zurnát vagy zurlét) nagydobbal együtt Erdélyben a 17—18. században „ugyanúgy kedvelt tánckísérő hangszer volt, ahogy a Balkán egy részén, a törököknél és az araboknál ma is uralkodó szerepe van a népi tánczenében” (Sárosi Bálint).

A vers értelmezése szempontjából mindez háttérnek, művelődési keretnek tűnhet föl, pedig jóval több annál. A kulturális élményeket vagy szimbólumokat idéző művekben sohasem mellékes az a képzettársítási rendszer, amelyben az allúziók gazdag és konkrét értelme kibontakozik, ráadásul a *Táncban* a jelentés egyik fontos mozzanata egyedül ennek az utalásos technikának a segítségével fejeződik ki. Mivel a szövegben nincsenek a színhelyet lokalizáló, netán etnikailag meghatározó egyéb adatok, éppen a zurla—dob hangszerpáros meg a lassú—gyors tempóváltás kiemelése (valamint a ritmus ábrázoló és szuggáló hatása) közelíti vagy köti az élményt egy sajátos földrajzi, egyben történelmi, politikai, gazdasági, néplélektani rokonvonalakat is feltételező zónához. Ez a zóna — akár a Balkánra, akár távolabbi tájakra is asszociálunk — évszázadokon át elnyomott, megfélemlített, fejlődésükben visszatartott népeket-országokat ölel föl, szemérmes, szűkszavú jelzéseként Fodor kitartó, az újabb indiai versek tanúsága szerint is egyre erősödő felelősségének, érdeklődésének, szimpátiájának a szenvedés, a nyomorúság és a vele dacoló elementáris életöszön Nyugat-Európa alatti mélyvilága iránt.

Érzékileg is komplex élményről, látvány, hang, ritmus, mozgás szétválaszthatatlan egységéről lévén szó, természetes ambíciója a költőnek a tárgyyszerű és színesztétikus ábrázolás, a gondos megfigyelésen alapuló, objektív leírás. Ami a vizuális hatást illeti, a tekintet, mint egy céltudatosan mozgatott s csak a lényeges részlete-

ken megállított kamera, kétszer teszi meg az utat a zurlák (töröksípok) és a táncoló lábak között, másodszer egy pillanatra a közből elhelyezkedő dob látványát is kiemelve. Maga a hangszert kezelő vagy a lábát mozgató ember alakja homályban marad, az egész a rész szemlélete helyettesíti, hogy annál élesebben rajzolódik ki a zurlák öblösödő formája, kereszt irányú elhelyezkedése, magasba tartása, a dobverő cikázása, a lábak tapogatózó, lassan forduló, majd dobverőéhez hasonló sűrű, a földre csaknem merőleges mozgása. De a tárgy jellegéhez képest a láttató képek csupán kiegészítő eszközök lehetnek itt, melyek már eleve a ritmus és más hangzó elemek közvetítésével, velük összefonódva fejtik ki hatásukat. Tartalom és versforma kapcsolata ezúttal különlegesen bensőséges, a ritmus nem aláfesti a fogalmi jelentést, hanem szerves részeként olvad bele. Az uralkodó sortípus — a Horváth János alkalmazta terminológia szerint — az 5/6 osztású, aszimmetrikus tizenegyes („sapphicus”), ezt csak elvétve tarkítják rövidebb sorok (8, 9 szótágosok és felező tízesek), valamint egy 6/5 osztású sor. Újabb költészetünkben a gyors ütemű tizenegyes aránylag ritkának számít, de Fodor gyakorlatában, főleg tízesekkel elkeverve, korábban is többször előfordult; Gáldi László például „Bartók hasonló hangulatú kórusműveinek” ihletését sejtí egyik korai versében, amely „nem is annyira szavakkal, mint inkább ritmussal ábrázolja a hajdani aratók »rabszolga-bánatát«” („És rángatózva lüktet a testük is” stb.). A sapphicus két leglényegesebb tulajdonsága: gyorsabb tempója, mely onnan ered, hogy üteme a szokványostól eltérően nem négy, hanem „hat időrészre osztja a maga időhuzamát” (Horváth János), valamint az 5/6 osztásból származó aszimmetria figyelemre méltó hasonlóságot mutat a Bartók tanulmányából ismert, úgynevezett bolgár ritmus jellemével, amely szintén igen sebes ütemű s „a nagyon rövid alapértékek egy-egy ütem keretén belül (...) nem szimmetrikusan csoportosulnak”. Így a versforma szoros imitáció nélkül is „kelet-európai” ritmusemlékeket ébreszthet, nem szólva arról, hogy az első, ötszótágos fél-sornak nyugodtabb és a hatszótágos másodiknak szaporább ejtése mintegy soronként megmintázza, előlegezi az ábrázolt tánc lassú—gyors párosságát, poláris szerkezetét.

A tánc érzékeltető ábrázolásában mondattani megoldások, szintaktikai alakzatok is szerephez jutnak. A mondatok fő részei helyett a nyelvi dinamika hordozói inkább az úgynevezett bővítmények; míg az alany—állítmányi kapcsolatok világosan áttekinthetők, a közbeszédhez hasonlóan egyszerűek, sőt ismétlések és szinonimák révén visszatérést, monotóniát látszanak szuggérálni (főként a *lábak* jelentésű mondatalanyok, meg az *ütik* állítmányok tartoznak ide, de az *írnak*, *rajzolgatják*, meg a *hívja*, *bűvöli* szókétfősök hasonló szerepe is kézenfekvő), addig a tárgyi, határozói, jelzői bővítmények tüntetően változatosak, áradóak, halmozottak. Nem a táncnak azt a tulajdonságát utánozza-e ez a megoszlás, hogy összhangba olvad benne ismétlődés és variáció, a lényeges gesztusok azonossága és a díszítés, a cifrázat, a megvalósult mozdulat egyszerűsége?! A szerkezetileg szorosan összetartozó mondatrészeket Fodor ismételtelen kiegészítő, hozzátevő, bővítő jelentésű szavak, szókapcsolatok közbeiktatásával választja szét. Határozók és jelzők sokaságát („égre tolulva, szélrózsakeresztben, / tölcsér torokkal ingadozva, halkan”) zsúfolja két részmondat vagy egyazon mondat alanya és állítmánya közé („a térdek, lábfejek / néma, lassú fordulással, / lefojtott, apró jelszavakat írnak”, „S elszabadulnak kapkodva, robogva, / fékezhetetlen ritmusra a lábak”), állandósult, vonzatszerű szerkezet tagjait is eltávolítja egymástól segítségükkel („nincs se vége, se hossza / a várakozva, kínlódva sűrűdő, / maga-magába térített zenének” stb.). Folyondárszerű, távoli elemek között szövevényes kapcsolatot létesítő versmondatok jönnek így létre, a feszültségkeltés és -feloldás szinte szabályos visszatérésével, hullámmozgásával. A retorika átlépésnek (hiperbaton) nevezi ezt az eljárást, s változatos funkciói között azt is számon tartja, hogy a hangfekvésnek a közbeékelés miatti módosulása nyomán „a hiperbaton-technika ritmikus, emelkedő-ereszkedő mozgást” érzékeltethet (Fónagy Iván), olyan lebegő, lengő jelenségeket, amilyen a tánc is.

Ugyancsak belső formai eszközökkel „festi” a vers a tánczene kéttételeességét, a lassú—gyors tempóváltást. Az első, a lassú szakasz ábrázolása 14, a másodiké, a

gyorsé (egy rövid átvezetést is ide számítva) 15 sornyi szövegrészt ölel föl, s a mondatnyi viszonyok is szimmetriának és eltérésnek hasonló dialektikáját tükrözik. Mindkét szerkezeti egység három mondatból áll, mindkettőnek az elseje alárendelői összetett mondat (éspedig olyan, amelyik az alárendelt mellékmondatral kezdődik és huzamosan visszatartja a főmondat lényeges közlendőjét), a továbbiakban pedig egyszerű és mellérendelői összetett (kapcsolatos) mondatok következnek. A parallelisztikus grammatikai szerkezet — a tagmondatok számában és elhelyezésében mutatkozó kisebb-nagyobb eltérések ellenére — hasonló hanglejtést ír elő; az „Aztán mert nincs se vége, se hossza” kezdetű második egységet csaknem ugyanolyan intonációval kell indítanunk, mint az első. E részarányosságon belül a nyitó tétel méltóságteljes visszafogottságát egyaránt aláhúzza az íráskép: a szöveg megszakítása a 11. és 12. sor között, a szókincs néhány félreérthetetlenül nyílt jelzése („álombéli tompa mozdulatok”, „néma, lassú fordulás” stb.), és a rövidebb s így szótagnyújtás- és szünetkényszerített kiváltó sorok ide tömörülése (csak itt akad 10 szótagosnál rövidebb sor, szám szerint három). Az egy sorral — de majdnem húsz szótaggal — hosszabb második részben verstanilag is szembetűnő az aprózás, a gyorsítás tendenciája, a rövid szótagoknak egyszerre viszonylagos és abszolút, számszerű túlsúlyba kerülése. Itt már 5/5 osztású tízes is csak kétszer fordul elő, az utolsó tíz sort pedig csupa tizenegyes alkotja, a dikció lendületét, az egy szótagra eső időtartam rövidülését bizonyítva. Szóismétlések, enjambement-ok, s nem utolsósorban kötőjeles alkalmi szóösszetételek is fokozzák a szöveg gyorsulásának ezt az érzetét — ilyesmi ugyan az első 14 sorban is előfordult, de kimutathatóan kisebb arányban és jelentőséggel (a *szélrózsa-keresztben* egyszeri és eredeti összetételét például a második szerkezeti egységben négy, részben hasonló nyelvtani szerkezetű összevonás ellen-súlyozza: *maga-magába, újra-sokszorozva, hegy-völgy-tenger, ősi-rítusú*).

Az eddigiekből talán úgy tűnhet föl, mintha a költő szándékolt zárkózottsággal vonná maga elé az utalásszerűen érintett kulturális ismeretanyag leplét, illetve a ritmika, a szintaxis, a retorikai csiszoltság mögé rejtene voltaképpen közlendőjét. Valóban nem könnyű meghatározni, mitől és hogyan változnak át a tárgyias megállapítások lírai föltárulkozássá, miként se jelenek föl az érzékeivel feszülten figyelő, de a kommentálástól látszólag szenvtelenül tartózkodó „lírai hős” magatartásában a részvét meg a pátoz érzelmi-esztétikai minőségei. Pedig a *Tánc* nem parnasszien leírás, hanem az értelem indulatát, tárgyilagos szenvedélyt reveláló modern vers. Az értelmező-magyarázó személyiség jelenlétére nemcsak egy okhatározói alárendelő mellékmondat vall rá („Aztán mert nincs se vége, se hossza / a [...] zenének”), hanem az ősi írás-metáforika felújítása is: „a térdek, lábfejek [...] jelszavakat *írnak*. / *Rajzolgatják* a türelem ígét,” stb. A tánc jelrendszerként, elolvasható-értelmezhető ábraként hat a szemlélőre, igényli a megfejtést és kulcsot ad hozzá. Fontos asszociációk ágaznak még ki az *ősi-rítusú porond* utalásból: eszerint szertartásról, kultikus aktusról, valami régi tapasztalatnak, hitnek, mítosznak szimbolikus és tömörített eljátszásáról van szó, viszont a rítus értelmezése (akárcsak a lábak írta „jelszavak”) óhatatlanul szubjektivitással, indulati és érzelmi személyességgel telítődik.

A táncnak a versből kibontható értelmezését mindenekelőtt a nagyszabású általánosítás, a kozmikus és mítikus dimenzióba emelés tünteti ki. Fodor ezúttal eltökélten kerül az életképszerű keretezést, az ihlető alkalomra való utalást. Hallgat az élmény idejéről (dátumáról, az év- és napszakról stb.), nem rögzíti helyét (azt sem, utcán, téren, színpadon játszódik-e, természetes vagy mesterséges környezet adja-e a hátteret); eldönthetetlen a szöveg alapján a táncolók száma és a beszélő (a költő, a lírai alany) helyzete, térbeli nézőpontja is a bemutatott jelenethez képest. A versbeli tér—idő így elszigetelődik az empirikus valóságtól, absztrakt és általános jellegű nyer. Az előttünk megképződő tér a magasság—mélység dimenziójában két-szintű: felül az *ég*, alul a *föld*, s Fodor többféle finom eszközzel biztosítja, hogy ez a dualisztikus fölfogás ne esetlegesnek tűnjék föl, hanem kozmogóniai és teológiai reminiszenciákkal teljesnek. A két képzet a vers első és utolsó mondatában (2. és 29. sor) szerepel, mintegy kompozicionálisan jelezve a kör zárulását, a kozmosz tel-

jessé válását. Az ég jelentésében használt *menny* szinonima (13. sor) s a vele szoros szövegkapcsolatban álló *ima, istenség, kegy* szavak még félreérthetlenebbé teszik az utalást a vallásos világméretre és fogalomhasználatra. Ez a kontextus fölbátorít, hogy a *levegő* és *víz* motívumát is („a lábak [...] körbetapogatják / a láthatatlan levegő vizét”) a teremtésmítoszok szellemében fogjuk föl és azzal a mozzanattal párhuzamosítsuk, amelyet az Ószövetség (Mózes Első könyve, 1, 7), természetesen Isten igéjeként, így summáz: „Gyűljenek egybe az ég alatt való vizek egy helyre, hogy tessék meg a száraz.” A földrajzilag tagolt tér képzete csak ezután jelenik meg a versben, előbb egy óvatos átvezető mellékneves szerkezetben (*hegyi istenség*), majd a *hegy-völgy-tenger* különböző fogalmakat lendületesen egybeölelő metonimikus (az egész helyett a részeket megnevező) főnévi összetételében, a vers végén fölcsendülő *föld*-motívum közvetlen előkészítéseként. A misztériumok kettős tagolású tere épül föl tehát a *Táncban*, amelyre horizontális vetületben is az egyetemesség, a mind a négy világtáj felé kiterjedő tova hatás jellemző; ez utóbbit a szöveg a *szélrózsza-keresztben* merész tömörítésével fejezi ki, egyszerre utalva a zurlák egymáshoz viszonyított helyzetére és a hangnak az üzenetet a „szélrózsza” minden irányába eljuttató rezgésére.

Az időszemléletben feltűnő vonás a tánc kezdetének mozzanatszerűsége, előzmény nélkülsége és a vég lezáratlansága. A *megszólal* ige nyomán indul meg minden mozgás, változás, cselekvés a versben, ettől kezdve azonban egy végtelenbe nyúló folyamat tanúi vagyunk, a két későbbi mozzanatos ige (*belékalimpál, elszabadulnak*) már csupán a tempó gyorsulását és a dinamika fokozódását fejezi ki; ezt nemcsak az „imperpektum” igazszemlélet túlsúlyba kerülése jelzi, hanem — más stilisztikai eszközöket most nem említve — fogalmi rámutatás („nincs se vége, se hossza [...] a zenének”) és az igei állítmány (*ütik*) kiemelt, háromszoros megismétlése a vers zárómondataiban. Ez a megoldás is finoman illeszkedik a „genezis”, a teremtésmítosz átköltésének koncepciójába: a teremtő „ige” szerepét a ritmus és a zene veszi át; érintésükre létrejön valami új, korábban nem létező, s elindul útjára a határtalan időben.

Lukianos írja a táncról szóló beszélgetésében, hogy „az egész táncelődás nem egyéb, mint régmúlt idők története, annak felidézésére mindig kész emlékezet és hű ábrázolás”, „mindjárt a chaoson és a világ keletkezésén kezdve [...]”. A mítosz és a misztérium végtelenbe táguló, a teljes univerzumot szimbolizáló tér-idejébe az ember Fodornál is csak általánosított mivoltában, egyetemes története hordozójaként léphet. E történet első nagy szakasza (amelyet a tánc lassú „tétéle” idéz) az óvatos eszmélés, a környezettel való, még bizonytalan ismerkedés, a felsőbb hatalom megnyerését irányzó alázat jegyében áll. A mozdulatok itt *álm-béliek, tompák, tapogatózók, lassúk, apró* jelszavakat írnak; a hanghatások bizonytalanok és csendesek, *ingadozva, halkán* szólnak meg, a *néma, lefojtott* jelzőket hívják elő, a *vészélyforrás* jelen van, de *láthatatlan*. Az emberi tapasztalat értelmező kulcsszavai a *türellem* és a testben lerakódott, „a csontokban gyűlt *szenvedés*”, a sorsalakító kísérlet pedig passzív, vallásos-mágikus jellegű: a zene imája „hívja, bűvöli a mennyből / a hegyi istenség kegyét”. Ebben az egységben a fölfelé mutató mozgások és irányok dominálnak (*égre tolvulva, félmagasra késztetve, a mennyből, hegyi istenség*), ez az archetipikus jelkép is az emberi autonómia hiányát, a „magasabb” erőktől függést és a hozzájuk fordulás gesztusát húzza alá.

A második, a fölgyorsuló tánc által megjelenített egység az elviselhetetlenség érzetéből „vezeti le” a lázadás, a dac, a sorssal a maga diadalmas erejét, lendületét szembeszegező ember képletét. A 15—18. sorok között még a *szenvedés (kínlódva, panaszába)*, a haladás nélküli körforgás, ciklikus visszatérés (*magamagába térített zene*) s főként az időbeli elhúzódnak képzeleti uralkodnak (*se vége, se hossza; várakozva, vonszolódva*), hogy annál döbbenetesebb legyen a megszaladó ritmussal is érzékeltetett fordulat, az ellentét, amikor a panaszba „belékalimpál dühösen a dob”. A jelzők, határozók sokasága ezután a mozgás hallatlan sebességével, abbahagyhatatlanságával, zene és tánc megnövekedett robajával együtt érzékelteti a hatalmas

indulatot, melynek csak külső tükre a motorikus lendület és hangerő (*dühösen; kapkodva, robogva, fékezhetetlen ritmusra, toporzékolva, nekiszilajodva, újra-sokszorozva, csattogva, zuhogva*). A táncba sűrített „történet” tartalmából továbbra sem hiányoznak a vereség és bukás mozzanatai, de legalább olyan erővel szólal meg dialektikus ellenpárjuk is; a *győzelem* meg a *vesztett öröm futása, a halál tora* meg az *öszön lakomái* tézis-antitéziseiben a létezés polaritása, esélyeink és végzetünk kettőssége ölt testet, de a kereszt alakú, chiasztikus szerkezeti elrendezés — hogy tudniillik a győzelem és az öszön motívumai mintegy közrefogják a veszteségét és a halálét — mintha mégis az életerő leheletnyi fölényére, elsőségére vallana. A mozgásszimbolikát a lefelé irányuló ütés variációi határozzák meg. (Érdekes módon a tánc extatikus csúcspontját, túlradását Valéry híres dialógusa is az ütés démonikus és mámoros érzetében ragadja meg: „Verjétek, csak verjétek!... Az ütemesen vert, ütött és csapkodott anyag; a megtiptort föld; a pattanásig feszült bőrök és inak; a sarkok és tenyerek, ahogy tébolyt és örömet kovácsolva ütik-verik az időt; minden valami tökéletes ritmusú örületben uralkodik.” — Somlyó György fordítása.) Fodor versében az ütő a dobot, a „lábak verői” a földet sulykolják, csapódásuk talán a vihar lezúdulására is emlékeztet (vö. *csattogva, zuhogva*). A szemlélődés terepe és a tevékenység célja, tárgya áttevődött a földre; nemcsak a szilaj indulat, de az autonómia, a szabadság fogalma is megjelenik itt (az *elszabadulnak, fékezhetetlen* szavak etimologikusan is utalnak rá), a zene és a tánc az ember evilági önállóságának, értelmi és érzelmi függetlenedésének profán mítosztát ismétli meg.

Az „emberről”, az „ember” drámájáról, apokrif keletkezés- és fejlődéstörténetéről persze csak az értelmezésben van szó, a vers maga nem használja ezt a magasztos és általános jelentésű szót; a költői antropológiát — láttuk — meghatározható, azonosítható tánc leírásában, annak tárgyiaságán belül maradvá érzékelteti és sugallja. A kozmikus-mitikus általánosítás tendenciáját így a fokozott konkrétságáé ellenpontozza, anélkül azonban, hogy az élethű ábrázolás akár a zsánerszerűséghez, akár a fotografikus valóságmáshoz, akár a pontosságot a részletek végtelen halmozásával visszahódítani kívánó újnaturalizmushoz közelítené a verset. Megfogható érzékletességnek és szellemi absztrakciónak ez a feszültsége a vizuális elemek „kivágásán” és egybeszerkesztésén túl egy sajátos képalkotást, képi gondolkodást minősít, amely (Vas István esszéjének vezérmotívumával szólva) „látomásoktól eltekintve” is alkalmas a mondandó pontos és költői kifejezésére.

Első pillantásra föltűnik a képi megoldásokban a megszemélyesítés fokozott jelentősége. A zurla *megszólal*, a töröksípok imája *hívja, búvóli* a mennyei kegyet, a dob *belékalimpál* a panaszos hangokba; a hangszerek és hangjuk megelevenítéséhez olyan határozói funkciójú metaforák is hozzá tartoznak, mint *égre tolulva, ingadozva, dühösen*. Az emberiesítő perszifikációk másik csoportja, többsége a *lábak* alanyhoz kapcsolódik (ide vonhatók a rokonértelmű szavak: *térdek, lábfejek, lábak verői* is), a lábakhoz, melyek *írnak, rajzolgatnak, elszabadulnak*, s teszik ezt emberi közérzeti és érzelmi minőségektől áthatottan, *álombéli, néma, lefojtott* módon, vagy éppen *kapkodva, toporzékolva, nekiszilajodva* stb. A nagy hatású, a dobot és a földet azonosító verszáró metafora sem poénként csattan, hanem félig-meddig lapangva már a 19. sortól jelen van a szövegben. A dobverő mozgása megelevenedik és emberiesedik, a lábaké személytelenné, sőt tárgyszerűvé válik ebben a hasonlóságban; bár a földnek — a bolygónak — csillagászati minőségét firtató naiv eszmélkedés során is fölbukkant a dob alakú modell (a tudománytörténet szerint a görög Anaximandrosz „hengeres dob vagy henger alakjában... az égi gömbhéj közepében helyezte el” a földet), a költői kép itt nyilvánvalóan a közvetlen szemléletből, a kifeszített vízszintes felületet érő folyamatos ütések látványából született. Az *ütik* ige különben érdekes kettős vonzattal szerepel a versben: nemcsak a *dobot, a porondot, a földet* ütik a lábak, illetve verők (ez a konkrét „tárgya” a cselekvésnek), hanem egyszersmind kiütik magukból, levezetik az élet feszültségeit, ellentmondásait: „ütik a *győzelmet*” stb. (ez az elvont, mondhatnánk, mágikus tárgy, amilyenre éppen zenével, táncsal, hangszerekkel kapcsolatban számtalan példa akad a népdaltól:

„Belefújja búját a birka bőrébe” Petőfin át: „Eltáncolom a pénzemet, Kitáncolom a lelke­m­et!” Illyés Bartók-versé­nek zárlatáig: „a jaj siralmát... kizenged ideged húr­jaival!”). A gondolatalakzatok közül a jelző „eltolása” (hipallagé) tölt még be fontos szerepet a tartalom antropomorfizálásában, az elhallgatott alanyra, az emberre utaló sejtetésben. Előbb csak általános célzásokban tűnik föl a kapcsolatok lazítása, a tulajdonságok összekeverése, fölcserélése („a láthatatlan levegő vizét” és „A török­sí­pok nádnyelvű imája” sorokban a birtokos és a birtok jelzője cserél helyet), a második részben azután meghökkentően világossá és egyértelművé válik ez a funkció: már „a vonszoló­dó hangok panaszába” eltoított epitetonja olyan szóra utal szemantika­il­ag, amely a szövegben nem szerepel — a megkínzott, elcsigázott állati vagy emberi test szokott vonszolódni —, de a leghatásosabb példa az utolsó sor megragadóan tömör „keserves nagy dob”-ja, egy emberi érzésre, állapotra, életminőségre utaló rendkívül affektív jelző átvitele a tárgyi valóságra és az ember környezetére (a dobra, illetve a földre).

A megszemélyesítések, metaforák, jelzőátvitelek rendszere végül egyetlen nagy metonimikus szerkezetté olvad össze. A zurláról, a dobról, a hangokról, a lábak toporzékolásáról vagy a megtiport földről essék szó szöveg szerint, az eszközök (hangszerek) a készítőre és megszólaltatóra, a mozgó vésztagok valami testi-lelki egészet alkotó lényre, mozgatóra utalnak, azt helyettesítik; érintkezés, összefüggés alapján valamennyi képi elem az emberi jelenség tevékeny egzisztálásáról, teremtő és működő jelenlétéről árulkodik. A metonímia „megmagyarázása” azonban mind­végig elmarad, a kifejezendő és a kifejező közötti kapcsolat nem csupán pillanatnyi feszültséget teremt a tudatban (ahogy az iskolás stilisztika jellemzi és becsüli alá előítélészerűen az érintkezési asszociáción alapuló szóképeket), hanem tartóssá, a vers szövegén végighúzódtó és csak rajta kívül, a befogadó gondolati és képzeleti erőfeszítése által föloldható.

A közvetlen és a metonimikus jelentés egymásba játszó kettőssége — több, eddig más szempontból elemzett jelenséggel együtt — a Tánc műfajának meghatározásában is nyújthat némi segítséget. A leíró-ábrázoló gesztus nyilvánvalóan az intellektuális tárgyiasság jegyében álló ama verstípussal rokonítja leginkább, amelyet a magyar líratörténet általában Arany Jánostól eredeztet a 20. századi mesterei­ként Babitsot, Szabó Lőrincet, Illyést emlegeti leggyakrabban. Az élmény áttételezésén, jelentést hordozó tárgyakra, kulturális szimbólumokra való kivetítésén túl a téma és a benső formá egybeesése, a szerkezet, sőt a ritmus, a hangzás, a mondat­lejtés általi kifejezés is fontos megkülönböztető jegye az objektív, más elnevezés szerint tematikus líra e válfajának. Ezen belül a második, az elvontabb, a szuggerált jelentés — a kelet-európai ember, sőt általában a szorongatott sorsú ember föl­szabadulása, az önmagát újratere­mtő, a végzet­tel szemben is helytálló életerő diadala — némi tartózkodó és szemérmes, de épp a visszafogottságtól hatékony­ná váló ódai­­ságot kölcsönöz a versnek. A ritmus keltette, enyhén archaizáló stílusárnyalat épp úgy részt vesz az emelkedettebb szöveghangulat létrehozásában, mint az eget és földet, szenvedést és szilajságot, halált és ösztönt átfogó, nagy távlatokat, ellentétes elemi erőket föl­villantó szó- és képzetkincs, meg a mitikus és archetipikus jelkép­rendszerre való „rájátszás”, a genezis emberközpontú imitációja. A strófa és anti­strófa felelgetésére emlékeztető kétpólusú szerkezet és a dionizisztikus mámor moz­gási, hangzási, hangulati elragadtatottságának megidézése alapján az antik dithüram­bosz műfajsejtelmét sem nehéz beleérezni a szövegbe, — a versnek talán éppen a hűvös objektivitás és a forró azonosulás, a tárgyilagos eszmélet és az ódai szenvedély egybeesése adja meg utánó­zhatatlan, egyszeri, csak költőjére jellemző ka­rakterét.

Aki tematikai előzményeket keres Fodor András pályáján, az a tánc iránti érdeklődés és vonzalom megannyi változatával, alkalmával, átélési szituációjával ta­lálkozhat; e téma vagy motívum régi és újabb inkarnációi szinte egymagukban is jellemezhetnék alkatának, ihletének szenualizmust és intellektualitást harmoniku­san egyesítő természetét. Jelen van a balett élménye — légemlékezetesebben Az

*ördög győzelmében* — az elementáris Bartók- és Stravinsky-kultusz verseiben; a folklór táncművészet pompás jelenetei is színezik-alakítják a háttérből Fülep Lajos monumentális portréját. A *Pliszeckaja* lírai töprengés a fizikai tér fölött diadalmaszkodó mozdulat és a megállás szorongó csendje ellentétéről és összetartozásáról. Külön vonulattá rendeződnek azok a versek, melyek a tánc humanisztikus, szórakozási, közösségi funkcióját domborítják ki (az első a Buzsák, 1948 alcímű *Mulátság*), illetve az ösztönök anarchisztikus felszabadításáról, a „gáttalan szeszély” botrányos tombolásáról szólók (*Aréna, Woodstock*). A felsorolt vagy érintett művek azoknak az Ady, Bartók, József Attila nyomán járó kortárs költőknek a sorában mutatják Fodort, akik túllépve a tárgy múlt századi, hagyományosan a nemzeti büszkeséget, a nemzeti típusban való gyönyörködést kiemelő szemléletén (gondoljunk csak Csokonai, Berzsenyi, Arany, a képzőművészetben Izsó Miklós híres táncbrázolásaira), a kelet-európaiság, a közös emberi mítosz vagy a bölcelet szellemében fogják föl és internacionalizálják a témát, mint például Sinka István (Anyám balladát táncol) vagy Nagy László (Bolgár tánc), Weöres Sándor (A tánc) vagy Takács Imre (A férfi tánc). A *Táncot* talán még a 20. századi magyar líra e szöveggörnyezetében is, de főként Fodor hasonló témájú korábbi versei között megkülönbözteti az élmény mitikusan összegező jellege, a biblikus általánosítás. Honnan eredhet mégis az intenzív személyességnek, a költő és a tárgy közötti kapcsolat izgató intimitásának benyomása? A *Másik végtelen* (1970) című kötetében és azóta Fodor számos alkalommal szólt és szól egy súlyos emberi-költői válságról, csalódásról, összetörtetésről, valamint szívós törekvéséről e válság leküzdésére, a korábbi integritás helyreállítására. A megaláztatás és a csak azért is föltápaszkodás „élmény”-kettőse olyan terjedelmes, netán többleteles versekben fogalmazódott meg, mint a *Vonatok, Az újszülött, a Kélt újra jel*; közös bennük az elidegenedés, a szorongás életérzésének kendőzetlen ábrázolása, meg a létezés, az újlás öröme, a folytatás vállalását előbb halk, majd egyre erősödő sugallatok nyomán újra kiküzdő magatartás felülkerekedése. E sugallatok kívülről: a szülőföld természeti képeiből, a bolgár lakodalmi tánc magával sodró látványából, Josquin de Prez muzsikájából látszanak fakadni, pedig legalább annyira belső eredetűek, „valami személytelen, mély tudás”, ösztönben gyökerező létélmény és létszemlélet táplálja őket. A *Tánc* a válság, a gyógyulás és magáratálalás e verseinek is rokona; a költő már nem szól a tapasztalat életrajzi motívumairól, a következetes objektiváció erejével magasan fölébük emelkedik, de tárgyiasságán nemcsak valamiféle elvont azonosulás út át a sorsáért elégtételt vevő, szenvedő-lázadó emberrel, hanem a másokéban a maga legmélyebb létgondját fölismerő és vállaló személyiség izzó lírai érdekeltsege.

## TANDORI DEZSŐ

### „Csillag szabad akaratából”

#### ÁGH ISTVÁN KÖLTÉSZETE

„Egymásba süllyednek itt / históriák, jelek és gondok, / mint arborétumban a fák, / családi kriptában a csontok”, írja egyik versében Ágh István, s valóban, amit ő a múltból felidéz, nem az egyszerűség kedvéért teszi. Ilyenkor csakugyan várni lehet, hogy „a tető leszakad”, s a pontos fogalmazás azt is meghatározza: „nem ám súlyától, magától”, hanem... és itt jön az a bizonyos csillag, melyet idéz címünk, s jelzője: „elvetemült”. Ez a kiélvezettség is jellemzi Ágh István költészetét, a török-