

Villanyborotvám (odabent)”: a tárgyas-metonymikus konstrukció a mindig más-hol-lévő, kizárólag eltűnés-ként megragadható hiány-szobjektum helyfoglalójaként jelenik meg, a *dolog* üresség-leplező aktusára mutatva rá. Tandori újramegtalálándó, az ön-újra-felismerés ígérte nyújtó tárgy helyett hangsúlyosan egy akármit, egy talált tárgyat helyez a műalkotás pozíciójába, azt a felismerést nyilvánvalóvá téve, hogy bármilyen (az érzéki világból származó, hétköznapi) tárgy elfoglalhatja a *dolog* szent Helyét. Az *Egy talált tárgy megtisztításának* hiányos, kiegészítendő szöveg-vázai, metonymikus helyett katarctikus szöveg-szerveződései („írható lírája”) és ugyanennek másik aspektusaként értelmezhető végtelen, kvázi-eltakaró szöveg-szövevei („olvashatatlan lírája”)<sup>52</sup> nem a műalkotás, hanem a Hely létrehozását problematizálják: magának az Ürességnek a megtisztítását végzik el.

<sup>52</sup> Vö. ezt a következő három kötet (*A mennyezet és a padló*, 1976; „*Itt éjszaka koalák járnak*”, 1977; *Még így sem*, 1978) becsomagoltságot imitáló borítójával. Az olvashatlanságról és a kamuflázs logikájáról lásd: FARKAS Zsolt, *Az író ír. Az olvasó stb. A minden-leírás és a neoavantgarde néhány problémája Tandorinál*, Nappali Ház 1994/2., 82–96.

## BENDA MIHÁLY

### Hang nélkül avagy a szó, a tipográfia és a fehér lap Illyés Gyula *Hangtalan* című versének két változatában

Illyés *Hangtalan* című versének két szöveg-változatát ismerjük. Az első variáns Tüskés Tibor szerint a folyóirat-közlésre küldött, a második a végleges, kötetben is olvasható.<sup>1</sup> A két változat között jelentős különbségek vannak. Úgy gondoljuk, hogy egy-két szó elhagyásánál vagy kicserélésénél jelentősebbek a tipográfiai módosítások, amelyek a vers ritmusát és jelentését is átrendezik. Értelmezésünkben a két ritmus-változat két eltérő értelmű szöveget hoz létre: ennek oka, hogy a ritmus nem elhanyagolható része a versnek, hanem a szöveg egészének a szervezője, konfigurálója. Meschonnic szerint ez azért lehetséges, mert a ritmus a nyelv sajátja, a nyelvhez tartozik. A francia költő és teoretikus észrevételei nyomán a szövegtől nem különíthetjük el a ritmus jelentését, mert a ritmus egyrészt a szöveg formáját adja, másrészt összefügg a jelentéssel, alakítja azt. Ha pedig a ritmus részt vesz a szöveg szervezésében, nem lehet egy másodlagos és így elhanyagolható komponense a szövegnek. A jelöltek hierarchiája a szövegben elfoglalt helyzetüktől függ. A lírai szövegben a ritmus többlet- vagy más jelentésre tehet szert, mint a szavak. Mintegy a szöveg intonációját adja. Meschonnic megjegyzi: a nyelvészet nem foglalkozik a diszkurzus intonációjának szemantikájával, pedig az időnként a szöveg egész értelemkomplexumának a kulcsa lehetne, hiszen teljesen más jelentésvariációk forrása.<sup>2</sup> A szerző Antonin Artaud-t hozza fel példának, aki figyelte a szavak zeneiségére, amely szerinte az „összefüggések és analógiák titkos áramlása a nyelv alatt”.<sup>3</sup>

Meschonnic értelmezésében tehát a ritmus nemcsak a jelentés mozgását hozza létre, hanem ama kapcsolatok megjelenítője is, amelyek elválasztják a nyelv egyes komponenseit, s egyedi jelentést hoznak létre. Utóbbi független a szavak lexikális

<sup>1</sup> Tüskés Tibor, *Illyés Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 302.

<sup>2</sup> Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982, 70.

<sup>3</sup> Uo., 222.

szemantikumától.<sup>1</sup> Mivel a szöveg jelentése a kijelentés témájának a tevékenysége, ezért a ritmus a szöveg témájának az irányítása a szöveg által.<sup>2</sup> Meschonnic tehát úgy gondolja, hogy a szövegben rejtőző szubjektum a versritmus által leplezi le magát, pontosabban azt, hogyan szervezi, irányítja a szöveg komponenseit.

Illyést foglalkoztatták íróársainak a kéziratok, és azok külalakjából érdekes következtetéseket vont le. Egy 1979-ben készült rádióadásban például arról beszélt, hogy nagyon sok írónak nem maradt fent javított kézírata. Ezt azzal a hiedelemmel magyarázta, hogy a „Múzsza sűg”. Szerinte a versírás a laikusok számára nem másképp létezik, mint elejétől a végéig egy szuszra hibátlanul leírni a szöveget:

A költők maguk is sokszor hajoltak erre a babonára, és el-elpusztították a piszkozataikat. Ha nem, mint bűnjeleket, hát mint téblábolásuknak, kísérleteiknek a tanúságait. A versnek szárnyalnia kellett, az ihletadó homlokcsók hatása alatt. Tudjuk, még Petőfi is áldozata lett ennek a hiedelemnek: alig maradt fönn kézírata [...]; Adyról tudjuk, hogy minden versét, ha valahol megtorpant a versírás közben, rögtön megsemmisítette, s másik papíron kezdte újra.<sup>3</sup>

Azt a tényt, hogy Petőfi eltűzelte piszkozatait, Illyés egy másik írásában a következő módon magyarázta:

Nyilván korszakának hatása alatt tette; a romantika – és hajdan a sámánok kora – élt abban a különös hiedelemben, hogy az igazi költő révületben alkot, s így ajkáról vagy tollából egyvégtében, azon készen folyik ki a vers, mert vagy sűg a Múzsza, vagy nem.<sup>4</sup>

Illyés Petőfivel Babitsot helyezte szembe, aki néha hetekig-hónapokig forgatta gondolataiban a verset.<sup>5</sup> Ezt az időszakot Illyés „érlelési” időszakként emlegeti. Weöres Sándor doktori dolgozatát is idézi; a versírás piszmogásnak, a lélek és az ízlés anyagában való babrálásnak nevezi, és bevallja, nagyon sokszor ő is újraírja a verseit.<sup>6</sup> Ezért szerinte leginkább az óraműves vagy a vegyész munkájához hasonlítható a költőé. A képességen és a kezűgyességen kívül türelem kell hozzá.

Illyés tehát a verskészítést a kézművességgel hozza kapcsolatba. Alföldy Jenő szerint Illyés úgy ábrázolta magát, mint aki vidéki utazások vagy városi közlekedés közben is zsebből előkerült papírfecnikre jegyzi föl versötleteit, amelyek aztán egy dossziében gyűlnek, s az emlékezet vagy a pillanatnyi szükség szeszélyei szerint ke-

<sup>1</sup> Mindezt Benveniste-hez hasonlóan jelölődésnek [signifiante] nevezi.

<sup>2</sup> Uo., 217.

<sup>3</sup> DOMOKOS Mátyás, *Illyés Gyula: Az ígélet megszégése. A versről Illyés Gyulával Domokos Mátyás beszélget*, Jelenkor 1979/6., 539.

<sup>4</sup> ILLYÉS Gyula, *Bevezető* = Uő, *Abbahagyott versek*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 15.

<sup>5</sup> DOMOKOS, I. m., 540.

<sup>6</sup> Uo.

rűlnek elő, úgy, hogy olykor évek is eltelnek közben. A zsebben hordott cédulák, a verscsírákat rögzítő villamos- és ruhatárjegyek csupán a vers fogantatására utalnak. Meglátásom szerint Illyés a megírás a hivatalnok, a katona vagy a szerzetes munkafegyelmével végezte, vagy ha jobban tetszik, az óraműves alaposágával. Ezzel párhuzamosan a versolvasást is komoly szellemi munkaként gondolta el. Ha egy „modern” verset nem ért meg rögtön – mondja –, akkor „együttérzően” megfeszíti az agyát, és megpróbálja jóhiszeműen kikutatni, mi is van benne. S akkor jön a második grádus: fölfedezi örömmel, hogy van benne valami!<sup>7</sup>

De térjünk vissza a *Hangtalan* című vers két változatához. Mint mondtam, eme versnek Illyés leginkább a tipográfiáját változtatta meg, azaz a vers elhelyezkedését a lapon. Lyotard is felhívja a figyelmet a tipográfia fontosságára. Szerinte szövegtérről ildomos beszélni, és nem a szövegnek a teréről, mert az előbbi kifejezés jobban jelzi, hogy minden szövegnek egyedi tere van.<sup>8</sup> Meschonnic is úgy gondolja, hogy a lap, amit ő fehérnek hív, a vers része.<sup>9</sup> Nem csupán a vers szegélye, hanem belépés a versbe. Jacques Filliolet úgy látja, hogy a versek fehér részei a ritmusukban töltnek be fontos szerepet.<sup>10</sup> Michel Murat szabadversről szóló könyvében szintén arról beszél, hogy a fehér egyrészt a versek vizuális ritmusát adja, másrészt hozzájárul a ritmus sebességének és erősségének szabályozásához.<sup>11</sup>

Meschonnic és Gérard Dessons több írásukban a versek vizualitásának és hangzásának egymást kiegészítő fontosságára hívják fel a figyelmet. Míg Meschonnic szerint azonban lehetetlen elkülöníteni a vizualitást a verstől, azaz a kettő együtt hozza létre a jelentést,<sup>12</sup> addig Gérard Dessons azt hangsúlyozza, hogy a vers vizualitását a vers ritmusképlete és az elhelyezkedése a lapon együttesen alkotja.<sup>13</sup> Szerinte a térben elhelyezkedő verssorban szemünkkel felfedezünk egy ritmust. Meschonnic a verssor plaszticitásával szemben a versszak vizualitásáról beszél *Poétique du traduire* című művében is: a versszak ugyanúgy vizuális, mint hallható<sup>14</sup> hatást tesz a befogadójára. Szerinte az írásjelek és a tipográfia „vizuálisan megjelenő beszéd”,<sup>15</sup> a nyelv anyaga, teste az írott szövegben. A tipográfia, a vers elrendezése a lapon vizuális ritmust hoz létre, aminek segítségével a látvány hanggá alakul. Ahhoz, hogy halljuk ezt a hangot, előbb látnunk kell.

<sup>7</sup> Uo., 542.

<sup>8</sup> Jean-François LYOTARD, *Discours, figures*, Klincksieck, Paris, 1978, 211.

<sup>9</sup> MESCHONNIC, *Critique du rythme*, 304.

<sup>10</sup> Jacques FILIOLET, *Problématique du vers libre*, Langue Française 1974/23., 67.

<sup>11</sup> Michel MURAT, *Le vers libre*, Honoré Champion, Paris, 2008, 181.

<sup>12</sup> Henri MESCHONNIC, *Mallarmé au-delà du silence* = Stéphane MALLARMÉ, *Écrits sur le livre*, L'Éclat, Paris, 1985, 40–41.

<sup>13</sup> Gérard DESSONS, *La ponctuation de page dans Cent phrases pour éventails de Paul Claudel*, La Licorne 2000/52., 241.

<sup>14</sup> Henri MESCHONNIC, *Poétique de traduire*, Verdier, Paris, 1999, 265.

<sup>15</sup> MESCHONNIC, *Critique du rythme*, 300.

Jacques Drillon szerint, ha úgy definiálunk minden írásjelet, mint „rövidítést”, akkor azok nem egyebek, mint „a hiány jelei”.<sup>16</sup> Ezek az írásjelek megtorpanást, szünetet hoznak létre a szövegben, ugyanakkor az íróknak, költőknek lehetőséget adnak arra is, hogy éreztessék segítségükkel a töredékességet, a nyelv alkalmatlanságát. Ezek a látható jelek képesek a szavakon túli világ érzékeltetésére, így arra is, hogy jelentéssel bírjanak:

A központosítás szemben a betűkkel – vagy grafémákkal – segít abban, hogy megjelenítse a szöveg írott formáját. Míg a betűk a nyelv szegmentális, tagolt részét testesítik meg, a központosítás átírja azt, supra-szegmentális dimenzióját adja a nyelvnek, tehát azt, ami nem tagolt a nyelvben, de ugyanúgy részt vesz a szöveg jelentésének a kialakításában.<sup>17</sup>

Illyés is nagy jelentőséget tulajdonít az írásjeleknek, és fontosságukat hangsúlyozza a naplójában. Kritizálja Apollinaire-t, mert elhagyta a központosítást a verseiben: Illyés szerint ez a századelőn a levegőben volt, Ady sem írt le felkiáltójelet. Úgy gondolja, hogy eme jelenség térhódítása összefügg az impresszionizmussal is: „éles vonalak helyett összemosódás. [...] mintha a zongorából kiszerezelnék a pedált.”<sup>18</sup> Illyésnek a meglevő írásjelkészlet is kevés. Ötletesnek tartja, hogy a spanyolok a kérdőjelet a mondat elején is kiteszik. Ráadásul irigyli a zeneszerzőket, akik a hangjegyek közé árnyaló jeleket iktathatnak be, és még a vonal fölé is odairhatják: allegro, lento, parlando. Illyés szerint van olyan eset, amikor a verssor, az ütem fölöslegessé teszi a vesszőt, a pontot; az lenne mégis a boldog kor, ha szövegünk margójára mi is egyszerűen csak odakanyaríthatnánk: kacagva, főlháborodva, zokogva. Ezért Illyés újszerű írásjeleket követel a kortárs költőktől.<sup>19</sup>

Ha Illyés nem fogalmazta volna meg fenti gondolatait az írásjelekről, akkor is sejthetnénk, hogy nagy gondot fordít rájuk, mert versei erről tanúskodnak. Előszóretettel használja az egy gondolatjelet például, ami Jacques Drillon szerint a „hiány csodálatos kifejezője”. Utóbbi szerző szerint Mallarmé *Quant au livre* [*Ami a könyvet illeti*] című munkájában az egy gondolatjelet a mondatot bizonytalanságban hagyja, ami olyan lesz, mint egyetlen széttört gondolat.<sup>20</sup> Az egy gondolatjelet Michel Favriaud szerint úgy jelenik meg, mint megszakítás és újratekzés. Egy kevésbé hangsúlyos

<sup>16</sup> Jacques DRILLON, *Traité de la ponctuation*, Gallimard, Paris, 1991, 19.

<sup>17</sup> Gérard DESSONS, *Introduction à l'analyse du poème*, Armand Colin, Paris, 2005, 47. [Saját fordításom. B. M.]

<sup>18</sup> *Uo.*, 126–127.

<sup>19</sup> ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek 1973–1974*, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 126–127.

<sup>20</sup> DRILLON, *I. m.*, 329, 338.

újratekzés, amely a mondatba botrányos elágazódást vezet be: szerepe olyan, mint a retorikában az anakoluthoné.<sup>21</sup> Michel Favriaud is felhívja a figyelmet a gondolatjelet ezen ellentmondásos szerepére:

A gondolatjelet kétértelmű, mert megszakít és felfüggeszt. Hangsúlyos és nyitott jel, amely megtöri a mondat linearitását, és az félfordulatot vesz, függőlegesen elhajlik; tekinthetjük úgy, mint az írás ideogramját.<sup>22</sup>

Illyés ennél is messzebb megy, amikor két gondolatjelet használ egymás mellett, ami sokkal erőteljesebben utal a hiányra, a töredékességre. Ilyen verset találunk már az első verseskötetében, a *Nehéz földben* (1928) is. A *Novemberi ég alatt*<sup>23</sup> című költemény három versszakból áll, és a már említett két egymás melletti gondolatjelet kívül van még egy szóló gondolatjelet a következő versszak – és egyben sor – elején. Ezenkívül a vers végén pont áll. A kettős gondolatjelet egyértelműen a vers töredékességét jelöli.

Szóló gondolatjelet kettő található Illyés leghíresebb versében is, a *Szomorú béres* címűben.<sup>24</sup> De értelmezésünk szempontjából a harmadik és a negyedik sor közé került *de én* szerkezet érdekesebb, amely így, hogy vizuálisan is kiugrik, még hangsúlyosabb lesz. A versben látszólag egy szegény béres mutatja be a maga kilátástalan életét és várható közeli pusztulását. Az egyes szám első személyű dikció azonban „refináltan összetett”.<sup>25</sup> A színpad, ahol az Én-t fellépteti a költő, nem üres, hanem – mint Angyalosi Gergely megjegyzi<sup>26</sup> –, betöltik egy meglehetősen jól körülírható élethelyzet emberrel vonatkozásai és tárgyi rekvizitumai: a nap, a mező és az erdő. A beszélő hang közöttük, tőlük elválaszthatatlanul szólal meg. Ütemesen váltakozó rövidebb-hosszabb soraiban tárgyiasan pontos megállapításokat találni az indító képben, ilyeneket például:

Porhanyó kenyere kiszitta a nap,  
Italom langyos,  
Köröttem némán fordul a mező,  
Dél van<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Michel FAVRIAUD, *Lorand Gaspar*, Ed Cahier Seize, Paris, 2004, 241.

<sup>22</sup> *Uo.*, 124. [Saját fordításom. B. M.]

<sup>23</sup> ILLYÉS Gyula, *Novemberi ég alatt* = *Uő, Összegyűjtött versei*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1993, 50.

<sup>24</sup> ILLYÉS Gyula, *Szomorú béres* = *Uo.*, 13.

<sup>25</sup> GÖRÖMBEI András, *Illyés költészete és a nemzeti önismeret* = *mta.hu/fileadmin/I\_osztaly/eloastar/Illyesga.rtf*

<sup>26</sup> ANGYALOSI Gergely, *Meghasonlítás és önazonosság. Az Avar-ciklusról* = *Csak az igazat. Tanulmányok Illyés Gyula születésének centenáriumán*, vál., szerk., GÖRÖMBEI András, Kortárs, Budapest, 2003, 64.

<sup>27</sup> ILLYÉS Gyula, *Szomorú béres* = *Uo.*, 13.

Majd hirtelen eltűnik a puszták világa; a költői képzelet forgó csillagok alatt távoli városokra szökik. Ez után található a versben, a valójában szintaktikailag a negyedik versszakhoz kötődő, de tipográfiailag onnan leváló két szó, amely az előző versszak két sorával rímel. A formailag kiemelt szavak után egy váltás következik a versben, és az expresszív erejű szabadvers páros rímű sorokká szelődik. A vers utolsó két sora mintegy egy keserű panasz dallá válik:

Kicsévelt kazal árnyékában ősszel  
Hangtalan fordulok a közönyös földbe.

Nagyon jól látszik ebből a rövid elemzésből, hogy a tipográfiával kiemelt „de én” még jobban hangsúlyozza az utolsó versszak váltását, és kétségbeesett felkiáltásként hat. Ha a következő versszak kezdő szavai lennének, ez az expresszív hatásuk elveszett volna. Így sokkal erőteljesebb. Ebben az esetben a tipográfiának intonációs szerepe van.

Füst Milánnak elnyerte tetszését Illyés *Szomorú béres* című verse, s levelet is írt Illyésnek (1927. március 2.), amire a szerző az alábbi választ adta (1927. március 16.):

Befejezett versem igen kevés van. Nem érezvén, hogy bárki számára is jelenthetnek valamit, legnagyobb részük egy-két sor híján kallódik el. Így aztán annak a változásnak, ami a költészettről és az életről való felfogásomban végbemegy csak nagyon kevés emléke marad. Egy időben a *Szomorú béres*hez hasonló verseket írtam, de az a forma sem elégtén ki, türelmetlenül, néha szinte kísérletszerűen próbálkoztam más természetűekkel, noha ma is érzem, hogy az a stílus felelne meg legjobban egyéniségemhez.<sup>28</sup>

A Füst Milánnak írt levélből két dolgot tartok fontosnak kiemelni: egyrészt megtaláljuk benne Illyés versírási módszerét (papírra veti versötleteit, a versfoszlányokat), másrészt már 1927-ben úgy érzi, hogy a változatos tipográfiájú szabadvers segítségével tudja leginkább gondolatait kifejezni. A magyar irodalomban Kassák is a szabadvers szemmel látható külsőségeiről beszél:

A laikus által úgynevezett szabad versforma, szerintünk a legkomplikáltabb forma – a lényeg formája. A szabad vers formáját éppen a belső struktúra adja, az adódó téma, életdarab tudatos centrumba lökése alakítja a vers szemmel látható külsőségeit.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Illyés Gyula levele Füst Milánnak, Petőfi Irodalmi Múzeum, V. 4140/335/1.

<sup>29</sup> KASSÁK Lajos, „A rettenetes nagy hamu” alól Babits Mihályhoz = Uő, *Verseik, tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 576.

Az illyési tipográfia fontosságát a kortársak, az első kritikák írói is észrevették. A Németh László *Nehéz föld* című kötetéről írt recenziójában (1929) megfogalmazott bírálat is kapcsolatba hozható a tipográfiával. Szerinte a könyv változatos versei közt bizonyos tendenciák érvényesülnek: így Németh megkülönböztet népdalszerű és „terjengősebb” alkotásokat. Ez utóbbi szerinte majdnem olyan, mint a próza, de hangja mégis messze áll attól.<sup>30</sup> Jól látható, hogy Németh formai dolgok alapján mond ítéletet, és különíti el az egyes típusokat. A kritika szerzője némileg meg is rója Illyést. Ez a megrovás részben érinti a versek tipográfiáját. Szerinte Illyés versritmikai hitele nem teljes, és futamai meg-megbicsaklanak. Németh azt írja, egy-egy versen belül makacs következetességre van szükség, azaz ugyanannak a ritmusnak kell ismétlődnie. Bár Illyés lírai darabjainak sorai kiritmizálódnak valamiféle törvény szerint, de ez a törvény sorról sorra eltolódik,

hol ez, hol az a ritmusképlet rántja magához, a ritmus bábele ez: olaszul kezdi, németül folytatja s angolul fejezi be. Illyés csak versei egy részében szabadul ki ebből a rosszfajta szabad versből s alig van verse, amely a fület teljesen meggyőzné. Sorai szétírásával még tovább zilálja a ritmust.<sup>31</sup>

Németh László példát is hoz erre „a kicsinyes tetszelgésre”, a *Lombtalan* című vers második szakaszát:

A völgyben  
még láttam egy rózsát; hogy leszakítottam.”<sup>32</sup>

Az író fel is teszi azt a kérdést, mi a célja ennek. De választ nem talál rá, és „szélhámosok apró fogásainak” nevezi az eljárást. Úgy gondoljuk, hogy ennek a kiemelésnek fontos szerepe van a versritmus és így a vers szemantikájának szempontjából. A szót egy hosszú fehér rész, azaz egy hosszú szünet követi, és így hangsúlyosabbá válik a szakasz centruma. Feltételezésünkben a vers témája és a gondolatjelek is megerősítenek. A vers az őszi elmúlást, a halált és a vele együtt járó csendet tematizálja: „November magaslatán megállok itt, érzem, a csendben / Hogy’ lengedez belőlem az utolsó levél –”<sup>33</sup> A sor végi gondolatjelek a vers nagy csendjeit jelzik. Így azzal, hogy „A völgyben” fordulat külön sorba került, a versszak felépítésével is a csendet sugallja.

Németh László szerint a kicsinyesség néha egész verseken átüt; ilyen például a *Föld alatt...* című. Ennek a szövegnek csaknem minden sora eltérő, és van, hogy sza-

<sup>30</sup> NÉMETH László, *Nehéz föld* = Illyés Gyula emlékkönyv, vál., szerk. ILLYÉS Gyuláné, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 15.

<sup>31</sup> Uo., 22.

<sup>32</sup> Uo.

<sup>33</sup> ILLYÉS Gyula, *Lombtalan* = Uő, *Összegyűjtött versei*, I., 43.

vak külön sort alkotnak, így adva teret a fehér részeknek. Az utolsó előtti versszak, amely a tárgyi környezetleírás után elégikus hangot kap, egy gondolatjellel indul, és a verssor azzal is zárul:

– Így száll tova Anna, kit elszántan követek  
Könnyező ablakok alatt, sikátorokon át,  
Hol a csend csapdája vigyáz, éjféle tulipán,  
S fürkészve köszönt a gyanús ismerős –<sup>34</sup>

Németh László nem oldja fel ezeket a tipográfiai jeleket, és a zene felől közelítve a szabadvershez, azokból a harmóniát hiányolja. Sárközi György vele ellentétben megdicséri a *Sarjürendek* formai változatosságát: úgy véli, az összes darabnak épp az adja meg az értékét, hogy csak egy van a kötetben. Szerinte Illyés textusaiban minden látható és tapintható. Bár a költemények nincsenek megkomponálva, mégsem érezzük torznak őket. Inkább azt az érzést kelti bennünk ez a nyitottság, hogy amit „olvastunk, egy szemvillantásra fölfogható része a világnak, amely bejárhatatlan – nem impresszió róla, hanem maga a világ, testi valóságában”.<sup>35</sup> Halász Gábor a *Rend a romokban* kapcsán szintén festészeti terminusokkal közelíti meg Illyés megújult líráját:

Az új illyési szépség elsősorban a vízióé; belső lírai látomás, az elszálló impresszió gyors felvázolása, legjobb mai festőinkre emlékeztető átlényegítése a valóságnak. Mint egy Szőnyi-képen, látszólag odavetetten, de végérvényes erővel, tompított színeiben is élesen villan fel a táj, és minden átlátszósága mellett titkot idéz.<sup>36</sup>

A korszak kritikusai tehát szintén észrevették a versek tipográfiájának a fontosságát. Ha nem is tematizálták, bizonyos kritikákban azt sugallták, hogy a versek látványa hatott rájuk. Úgy érezzük, hogy Illyés későbbi írásainak tipográfiája tudatosabb lesz, jelentéssel ruházódik fel.

A *Hangtalan* című vers két változata is azt mutatja, milyen gazdag lehetőségeket rejt a szabadvers konfigurációja. Rögtön láthatjuk, hogy az első változat első versszaka két sorral többet tartalmaz. A *csepp* és a *szemed* szóalakok, amelyek ráadásul rímhelyzetben is vannak, külön sorban kaptak helyet az első változatban, így az olvasó tekintete szinte azonnal erre a két elemre irányul. Riffaterre kifejezésével élve a vers szövegtere mint „szervező erő”<sup>37</sup> jelentésbe hoz két szót, amelyek egymás

<sup>34</sup> ILLYÉS Gyula, *Föld alatt* = Uo., 38.

<sup>35</sup> SÁRKÖZI György, *Sarjürendek*, Nyugat 1931/4., 262–263.

<sup>36</sup> HALÁSZ Gábor, *Az új Illyés*, Nyugat 1938/1., 40.

<sup>37</sup> MICHAEL RIFFATERRE, *L'illusion référentielle* = Uő, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, 91.

mellett különben jelentés nélküliek lennének. Így a két szöveghely nem csupán rímhelyzetéből kifolyólag válik hangsúlyossá, de vizuálisan is.

Talán ezért is érezte a költő, ha megváltoztatja a versszak térbeli elrendezését, azaz ha a *csepp* és a *szemed* szóalakok többé nem külön sorba kerülnek, akkor szükség lesz a *szinte* szóra: „ősz csepp szinte akár a szemed”. Bátran mondhatjuk, hogy az első változat szűkszerűbb, sűrűbb, mint a második. Erről a tömörségről Illyés Domokos Mátyásnak egy interjúban így vall:

[...] minél modernebb a vers, annál tömörebb. S azt lehet mondani, nagyon sok modern költő van, aki annyira sűríti a költői mondanivalóját, hogy már-már algebrai képlet lesz belőle. Abban a képletben is persze benne kell lennie mindennek. Én ezt a verset, ismétlem, akár képlet-oldásig vállalom.<sup>38</sup>

Éluard kapcsán egy másik írásában Illyés arról beszél, annál a „szabályszerű” megfogalmazásnál, hogy „lelkem olyan, mint egy ódon babonás vár” többet mond neki az, hogy „lelkem ódon babonás vár”:

A vers gondolati és érzelmi elemeinek ilyen kötőanyag nélküli sorjázatása egyik fővonása az új francia költészetnek. Apollinaire élt vele először legszívesebben, pontosan abban az időben, amikor az új festők is – a kubisták – éppilyen közvetlenül, ilyen látzólagos szabadsággal kezdték elhelyezni vásznaikon azt, amit a tárgyak jellemzőjének tartottak.<sup>39</sup>

Tömörítéssel lehet magyarázni a *Hangtalan* című vers második változatának bizonyos változtatásait is. A kötetben megjelent variáns utolsó versszakából kimaradt a „mert vártam most” szerkezet, és találunk egy aferézist is: *mit az amit* helyett. Az aferézis „a köznyelvben is megjelenő szóalkotási eljárásaként szócsonkolás: szó vagy kifejezés elejének elhagyása. Például: *aki ~ ki; ahol ~ hol* [...]. Olykor nemcsak a szót magát változtatja meg, hanem szintaktikai egységek megrövidülésekor a szintaktikai struktúrát is [...]. A klasszikus retorikában gyakori eljárás volt a szó organikus felépítésének megváltoztatása metrikai vagy poétikai okokból. [...] Bár a klasszikus retorika szerint az aferézis barbarizmus, nyelvi vétség, ugyanakkor értékes stíluseszköz is. Élénkebbé teszi a verset, tetszetősebbé a ritmust. Alkalmazásának elsősorban prozódiai okai vannak.”<sup>40</sup> Ezt az eljárást Illyés a *Szomorú béresben* is használta, *aki* helyett a *ki* szót helyezte be a versbe.

Számomra úgy tűnik azonban, hogy a második változat utolsó versszakában végrehajtott tömörítések nem változtatták meg jelentősebben a vers prozódiját: ezen

<sup>38</sup> DOMOKOS, I. m., 543.

<sup>39</sup> ILLYÉS Gyula, *Éluard* = Uő, *Iránytűvel*, II., Szépirodalmi, Budapest, 1975, 19.

<sup>40</sup> HELTAINÉ NAGY Erzsébet, *Aferézis* = *Alakzatlexikon. A retorikai és stilisztikai alakzatok kézikönyve*, főszerk. SZATHMÁRI István, Tinta, Budapest, 2008, 17.

rövid versszakok között – Weöres Sándor szavaival élve – mindkét változatban „nagyon sok úgynevezett levegő keletkezik [...] üresség”.<sup>41</sup>

Sokkal erőteljesebb változtatásnak érzem, hogy Illyés kiküszöböli a két szó elején található fehér részt az első versszakból, amely, mint láttuk, a vers rímelve szem-pontjából is fontos volt. Így a megjelent szöveg a vers címében rejlő jelentést, a hangtalanságot kevésbé tematizálja tipográfiailag. Az első változatban a szokatlan sortörés Mallarmé szavaival élve – azzal, hogy formailag is megjeleníti – „igazivá teszi a csendet”.<sup>42</sup>

Hogy jobban megértsük, miről is van szó, idézzük fel Vaszilij Kandinszkij gondolatait a fehér színről:

A fehér hatással van lelkünkre (psychénkre), mint egy nagy, abszolút csend. Úgy hangzik magában, mint hang nélküiség, ami olyan, mint a zenében a csend. Ezek a csendek megszakítják a mondatokat anélkül, hogy jeleznék végleges befejezésüket. Ez egy olyan csend, amely nem halott, hanem tele van lehetőséggel. A fehér olyan csend, amelyet váratlanul megérthetünk. A fehér egy semmi, amely fiatal, vagy pontosabban egy semmi a kezdet előtt, egy semmi a születés előtt.<sup>43</sup>

Ez a Kandinszkij által leírt fehér a költészetben különösen nagy jelentőségre tesz szert Mallarmé *Kockadobás* című verse után. Ezzel Illyés is tisztában volt. Nemcsak a két versváltozat bizonyítja ezt, hanem egész költészet: a töredékes versek, a prózaversek, a szabadversek. Úgy gondoljuk tudatosan törekedett arra, hogy versei tipográfiája is elgondolkodtassa olvasóit. 1971-ben a következő módon határozta meg a modernséget:

A vízvázlat az azelőtti s a mostani (az azutáni) közt Mallarmének ez a mondata, Poe nyomán: A vers értelmi tartószervezete háttérben marad, ott épül – és hat – a strófákat elkülönítő térben, a papír fehérségében: megalkotni ezt a kifejező csöndöt nem kevésbé szép, mint magát a verset.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> „A betűk csendje a papíron”. Filippinyi Éva rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. *Elhangzott a Magyar Rádió Társalgó című műsorában, 1981. dec. 8. = Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai, szerk. DOMOKOS Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1993, 395.*

<sup>42</sup> Stéphan MALLARMÉ, *Le Mystère dans les lettres = Uő, Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1945, 280.

<sup>43</sup> Wassilly KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Gallimard, Paris, 1989, 155–156. [Saját fordításom. B. M.]

<sup>44</sup> ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek 1961-1972*, Szépirodalmi, Budapest, 1986, 363. Az idézet eredetije: „L'armature du poème se dissimile [...]”. Illetve: „[...] il n'est pas moins beau de composer etc” Stéphane MALLARMÉ, *Réponses à des enquêtes = Uő, Œuvres complètes*, 872.

Úgy érezzük, hogy ez a csend, amit a vers címe (*Hangtalan*) is tematizál sokkal erőteljesebben jelenik meg az első, nyomtatásban meg nem jelent változatban. Az első versben a szöveg megjelenése a vers ritmusát, testét, „intonációját” adja: így jobban »halljuk« a leírt szavakat.<sup>45</sup> Utóbbiak az első variánsban nem felidéznek egy létező valóságot, hanem a hiányt, a veszteséget sugallják. Ez a változat nem tesz egyebet, mint felrajzolja a papírra a hiány és a csend határait, láthatóvá teszi a hiányt, olyan-nak határozza azt meg, mint amilyen.

<sup>45</sup> Rachel BOUE, *Écriture à haute voix. Sur l'œuvre de Nathalie Sarraute*, Poétique 102, (1995), 141.