

# EURÓPAI FIGYELŐ

## Mario Luzi

### Luzi helye a világirodalomban

Szembeszökő ellentét: a 2005-ben, kilencvenegy éves korában elhunyt Mario Luzinak az ezredfordulóig tizenöt nyelven harmincyolc önálló kötete jelent meg külföldön, magyarul azonban – elszórtan és észrevétlenül – alig tízhúsz verse. Versfordító hagyományaink tükrében meghökkenítő ez az aránytalanság, még akkor is, ha olasz kortárs költészetéről van szó, amely fordításirodalmunkban és tájékozódásunkban kevesbé van jelen az angolnál, a franciánál vagy a németnél. Hiszen Montalénak, Sabának, Quasimodónak, Ungarettinek mégiscsak megjelent többé vagy kevésbé sikeres magyar kötete. A feltűnően elmaradt befogadást tehát aligha tulajdoníthatjuk csupán a közvetítés gyakorlati nehézségeinek – kevés versfordító és még kevesebb rokon hangú költő tudott olaszul, a fordítóra ezúttal a szokásosnál több filológiai munka várt és így tovább –, sokkal inkább kiadói idegenkedésből kell eredeztetnünk. Ennek oka pedig minden bizonnyal az volt, hogy a XX. század közepén a késve közvetítő hazai könyvkiadás az egyidejű olasz eszmearamlatokkal rokonszenvezett, s előbb a neorealizmus, majd pedig a neoavantgárd ítéletét osztva alábecsülte mind a hermetista, mind a maga külön útján járó Luzit. Nehezebben magyarázható, hogy az utólagos korrekció is elmaradt: a bizonyára hasonló tartózkodás után megszülető román, bolgár, orosz, cseh, lengyel, albán Luzi-köteteket mindmáig nem követte magyar.

Pedig azóta már az olasz irodalomkritika is elvégezte a maga korrekcióját. Luzit az idők során mindinkább a két költőóriás, Ungaretti és Montale mellé emelte, s a firenzei hermetista iskola legjelentősebb alakjaként és a Montale utáni olasz költőnemzedék legnagyobbjaként határozta meg. Világirodalmi helyét tehát ma már az olasz kritika és az európai könyvkiadás egyező értékítélete alapján jelölhetjük ki: világirodalmi jelentőségű áramlat világirodalmi rangú képviselője, aki éppoly jelentős egyéni hangú költészetet is teremtett.

### Életútja

Luzi egy Firenze melletti kis településen, Castellóban született, vasutas család második gyermekeként. Apja szolgálati helye gyakran változott, ezért gyermekkorá-

ban sokfelé kellett laknia, s az otthon adó helyek közül Siena hagyta benne a legmélyebb nyomot. Itt ismerte meg a barátság és a szerelem érzését, s az itteni festészet emlékei keltették föl benne a művészi alkotás vágyát. Irodalmi érdeklődése korán föltámadt, már kisdíakként Dantét és Manzont olvasta, kilencévesen verseket írt. Gimnazista korában már a filozófia is magával ragadta, elsősorban Szent Ágoston, Nietzsche és a görögök. S amikor választania kellett a két vonzalom között, az döntött, hogy korának filozófiáját is inkább az irodalomban: Thomas Mann, Proust és Joyce műveiben vélte megtalálni. Tizenhét éves volt, amikor egy fiataloknak szánt folyóiratban közreadhatta verseit, s alig telt el egy év, máris a korszak olasz költészetének egyik védjegyversét, a *Toccatát* vetette papírra. 1935-ben, huszonegy évesen publikálta első kötetét.

Egyetemi tanulmányait Firenzében végezte. Francia szakon végzett, s frankofón érdeklődése nemcsak költői pályájára hatott, gyakorlati életére is döntő befolyással volt: alkotó munkája mellett később hazai egyetemeken francia irodalmat tanított, az olasz irodalom vendégtanáraként pedig fél évig Svájc francia nyelvterületén dolgozott.

Az egyetem elvégzése után bekapcsolódott az akkori országos jelentőségű firenzei irodalmi életbe, személyes barátságokat kötött, folyóiratok munkatársa lett, rendszeresen publikálta műveit. Pályája a 40-es évektől egyenes vonalú volt, alkotói korszaka egészen a haláláig tartott. Hét évtizedes munkásságát vers- és tanulmánykötetek, drámai művek, műfordítások hosszú sora jelzi.

1942-ben megnősült, egy év múlva fia született. Családjával Firenzében élt, az anyagiakat pedig sokáig gimnáziumi tanárként teremtette elő. Harminc évi együttélés után 1972-ben különvált feleségétől: „azért döntöttünk így, hogy megmentsük barátságunkat, meghitt kapcsolatunkat, amelyet éppen az együttélés veszélyeztetett, tőlünk független, de a kapcsolatunkat felörlő problémák miatt”.

1959-ben bekövetkezett számára „a legnagyobb fájdalom, amely embert érhet”: meghalt életének és költészetének meghatározó szereplője, az anyja. Fájdalmára vallásos hitének elmélyítésével válaszolt.

Nagyívű pályáját külföldi meghívások, hivatalos utak kísérték; számos európai országban járt, s eljutott az Egyesült Államokba, a Szovjetunióba, Indiába és Kínába is. Egy költőtálatkozó alkalmával Magyarorszá-

gon is megfordult, ennek emlékére *Nero (Fekete)* című versének *Nagyvilág*beli magyar fordítása örzi.

Idős korában egyre több társadalmi és szakmai elismerésben volt része. A legnagyobb múltú olasz tudós-társaság, az Accademia dei Lincei szerette volna elérni számára a legjelentősebbet is: 1991-ben hivatalosan Nobel-díjra jelölte, s a jelölést 1997-ig, Dario Fo díjazásáig minden évben megismételte.

### Költői világképe

Luzi költészetét leginkább verssé érlelődő megismerés-folyamatként lehet meghatározni. E folyamatban a költő empirikus jelenség, olyan „írnok”, aki tökéletesen beleépül a szüntelenül kutatott világba („vagy talán ez a teremtés? / aki ír maga?”), ám nemcsak tapasztalati leírást, hanem újragondoló elemzést is ad róla („újrajárja az időtlen írást”). A tudat és a tapasztalat állandó együttes munkájával, a „totális szembesítéssel” – vallotta Luzi – a valóság folyamatosan felfedi önmagát.

Az első kötet írnok-alteregója még a harmónia ígérését látja a világban, s ennek elérésére az emberi közösség többes számában, a „mi” első személyében biztat („Barátaim, egy bárka vár ránk”; „mi itt vagyunk a földön, / de egyszer fölszállhatunk majd”), ám a későbbiekben már a lét fájdalmát érzékeli inkább, s az ezt viselő „én” nevében, tépelődve szól („De én miből merítsek életet most”; „belém nyilall magasztos, puszta létem”). Olykor névvel is azonosítja lírai énjét („hogy önmagamnak is elérhetetlen / Mario lehessen”), máskor név szerinti lírikusként drámai párbeszédet is folytat („Ó Mario – mondja, s mellém szegődik”). Végül pedig egy sokszereplős poémában hangja a szereplőkét is magában foglalja, és korálissá válik („egy kicsit mindegyikük, de különösképpen egyikük sem”).

A *bárka* harmóniát ígérő univerzuma Szent Ágoston-i, újplatonista ihletésű tagozódást mutat: fönt fényes égbolt, alább misztikusan körvonalazatlan szárnyas lények („bódult teremtmények röpködnek fel-le”), lenn pedig a „mi” tudatában élő ember. A fölfelé vágyó tekintet e világban etikai rendet feltételez és történelemszemléletet remél („a bárkából a világot jól / belátni, s benne rendületlenül / haladó igazságát, egy torkolatoktól / forrásokig futó mély sóhajt”), s a mindennapi létet is a világrenddel egybeolvadónak látja („A szobákban forrása-nincs anyai hang szól, / nem-mélyen, nem-sóhajtón, / a föld csendjével váltakozva: / szép, s mintha minden belőle született volna”). A második kiadás előszavában Luzi „tökéletes fizikának” nevezte ezt az egybeolvadást.

A költői látásmód később erősen elkomorul, s a második kötettől már az ugyancsak kedvelt Jaspers, Heidegger

és a többi egzisztencialista bölcselelő hatása is jól érzékelhető. A világ rendező elve itt már a szenvedés („mi maradhat még, ami ne jutna / a kintől tökélyre?”), a nemrég még Mária-jelkép rózsza immár a fájdalom képzetét kelti („A láthatárt fölsértették a rózsák”), a szem nyájas csillag-metaforaként is negatívumot lát („szemek morzsaraja gyászos / mindenségre ragyog”), a fénnel szemben megjelenik és eluralkodik a sötétség, a barátságtalan vagy egyenesen kietlen tájakon jeges szél fúj. A kötetcikmek ennek megfelelően fenyegető és sivár világot sűrítenek képbe: az *Éjszakai várakozás (Avvento notturno)* cím még csak balsejtelmű, még hermetista talányosságba rejti, hogy a háborús elsötétítés első próbái adták valóság-alapját, *A sivatag primőrjei (Primizie del deserto)* már nyíltan balvégzetre utaló, a képtelen ellentét, az oximoron stilisztikai figurájával költészettől idegennek, nehezen élhetőnek láttatja a világot. S megmarad ez a keserű világlátás akkor is, amikor a költő-én egyre tárgyyszerűbben szól a valóságról, minthogy egyre közvetlenebbül forog benne: a valós helyszínek is kietlenek („Vadorzó fordulhat meg itt, aligha / járhat más ezen a sivár vidéken”), alkalmatlanok az életre („a fészkelő madár is / nyomát veszi az ágak sűrűjében”), eseménytelenek és kilátástalanok („Kevés ez; jeleit nem látni másnak”). A lét alapvető érzése továbbra is a szenvedés („éjből és káoszról öröklött / fájdalom”; „mindenütt-kéreg magány”). A lírai én mindegyre az erkölcsi ellenállás magatartásával válaszol („múlt és jövő köztesébe fogódom, / ahogy kell, vagy viselhető a szívnek”; „Hű gondolataimat hívom egybe, / [...] / s küzdök”), és bízik az ellenállás hatékonyságában („Kevés kell, / az a kevés úgy vág, akár a szablya”). Megnyugvást, derűt csak a „csöndes és egyszerű / munkálkodásban” talál (*Év, Jókívánság*).

Ezt az illúziótlanul egzisztencialista világképet azonban mélyen vallásos hit járja át. De már nem az első kötet áhítata, amely a bárka-jelképpel az üdvösséget sejteti, az oda vezető utat pedig teológiai pontossággal meg is nevezi („Isten remény-melegű orcájára vágynak”; „az átlátszó szemű Szűzanya a haldoklókat / lassan leszállva bevárja”); igaz, nem is az egyik mintaadó, Mauriac kiábrándultsága, akinél a jó csak a viperafészkek-világon túl található meg: Pascal gyötrődve kereső és Teilhard de Chardin egyetemes vallásossága sejlik itt föl inkább, melyben a szenvedéssel a pietas, a szenvedés vállalása helyeződik szembe („mert van, és kell is szenvedés, hogy / javadra és a másokéra váljon”). Teológiai közvetlenséggel már nagyon ritkán nyilatkozik meg ez a hit (*Vizkeresztet*), Isten immár névtelen marad (*Las animas*), vagy a kisbetűs „ő” személyes névmás mögé rejtőzik (*Töredékeink keresztelőjére*), vagy még mélyebben megbúvik egyegy kérdőjel mögött („útra fel!, / így szólt – s kitől jött

vajon? – a parancs”). A két utolsó kötet már csak bibliai metaforákkal és átszellemült töprengéssel jelzi, hogy a versbúcsú, az „üdvözítő ének” nemcsak üdvös földi hatást, hanem mennyei üdvözülést is remél (*Egy üdvözítő ének félmondatai és közbeszúrásai*), s hogy a festő-hasonmás elképzelt utazása a túlvilágot fürkésző végső zárandoklat is (*Simone Martini földi és égi utazása*).

A képekbe öntött ismeretelmélet szintén őrizkedik a nyílt teológiától, sőt immár világiasan egyetemes. A kezdetben még erősen spirituális fény a természetbe simul és állandó jelképpé, az emberiség ősi toposzává válik, ellentétpárja, a sötétség is afféle „tárgyi megfelelője” lesz a balsejtelemnek, a szorongásnak, a lélek borújának. Legtöbbet a tűz őriz meg metafizikai természetéből, valós változatát is gyakran ellenpontozza természetfölötti formája („hogya a tűz a láng után tovább tart”; „Ilyen csöndes-szelíd tűz épp csak arra / elég, ha elég, hogy világot adjon, / míg tart ez a haraszt-lét. Csak egy újabb, / egy másik végezhetné el a többbit” és így tovább). Az idő és a mozgás versnyelvi megfogalmazásaiban tökéletesen azonosul a vallásbölcselet és a világi filozófia. A Szent Ágoston szavával kifejezett örök változásban, a „vicissitudiné”-ban ott van a hérakleitoszi „panta rhei” szinonima is, csakúgy, mint Teilhard de Chardin állandó személyiségfejlesztő kívánalmában az indiai Sri Aurobindo Ghose hasonló tézise. A világ és az ember folytonos átalakulása alaptémája Luzinak, a metamorfózis filozófiai fogalmát újra meg újra költői képen bontja ki („örök változással / poraiból újraéled a mindig / éretlen holnap”; „aki vagyok, azzá válok szünetlen” és még sok hasonló). A folytonos változás a Bergson megfogalmazta tagolhatatlan időben, a *tartamban* zajlik, ott, ahol a jelen nem érzékelhető („múlt és jövő köztesébe fogódom”; „két örvény közt, múlt s jövő között jársz”; „az idő, melynek ő fiaként meghódom, / a tartam, melynek ráhagyatkozik sodrára”). A pillanat érzékelhetlenségét fogalmazzák meg a gyakori mozgásparadoxonok is („nézem a sors veszteglő fordulását”; „A szobában / megül a csend, a néma tanu csendje, / a hó, eső és pára tanujáé, / a mozdulatlan átalakulásé”).

A megismerés versmondatokká transzponálása az állításoktól a kérdések és a kételyek felé tart. A második kötettől megszorodnak a kérdőjelek, később a „vagy” kötőszók, a megválaszolhatatlant feszegető költői kérdések és az eldönthetlent méregető ellentétpárok. A kifejezésmód eközben erősen fogalmivá válik, s a két folyamat eredményeképpen a világértelmezés végül a minden és a semmi határvonaláig jut, tautologikus meghatározássá egyszerűsödik: „A lét van. / [...] önnön valójában. / Amilyen, / olyanná alakul. / [...] Amilyen, / olyannak látszik.”

## Hermetista korszaka

A „hermetista” stílusmegjelölést a magyar irodalomtörténet-írás a fogalom tágabb jelentésében használja, nehezen megfejtendő, áttételes közlésformát jelöl vele, s többnyire e tágabb jelentéssel jellemzi az olasz líra 1910-es évek közepén induló és a második világháborúig tartó korszakát. Az olasz irodalomkritika is gyakran megteszi ezt, ám eközben pontosan megkülönbözteti és leírja a szűkebb értelemben vett hermetizmus harmincas évekbeli, firenzei irányzatát. Mario Luzi ennek a saját poétikát követő, saját közlésnyelvet kidolgozó irányzatnak volt meghatározó alakja.

A firenzei hermetisták – Luzin kívül Quasimodo, Gatto, Bigongiari és a nálunk ismeretlen többiek – a költészetet *keresésként* fogták fel; a világegyetem titokzatos, végtelen, legtöbbjük szerint isteni eredetű igazságát keresték, s ennek legfőbb eszközét az abszolútummal kapcsolatot tartó, homályos jelentésű, szuggesztív erejű, sokértelmű költői szóban látták. Ahhoz, hogy a szó ilyenné válhasson, jelentésében, hangzásában és mondatbeli szerepében is egyedivé, eredetivé kívánták formálni. A főneveket szimbólumokká lényegítették át, névelőjüket elhagyva jelentéstartományukat elvonttá tágították, az elvont főneveket többes számba tették, s ezzel tovább absztrahálták, asszociációkat keltő, talányos vagy többjelentésű szavakat használtak, homályos jelentésátviteleket hoztak létre, gyakran alkalmazták a hangszimbolikát, bizarr jelzős szerkezeteket komponáltak, hogy a jelzővel elváltoztassák a főnév valóság tartalmát.

„Újrahódítani a szót: ez a költő munkája. [...] Hagyományos jeltől a *beszélő* szóig: ez a költői írásmód eszményi útvonala” – vallotta Luzi is, és e mallarméi program alapján, amelyet Rimbaud hasonló gyakorlatából különösen közelinek érzett, s amelyet előtte már Ungaretti is követett, hamarosan maga is a hermetizmus szó-laboratóriuma felé indult. Már a tizennyolc évesen írt *Toccatában* is felsorakoztatta a hermetizmus jellegzetes formajegyeit: mehökkentő névszókapcsolások („porvíz égbolt”, „hamufolyók”), homályos jelentésátvitel („seb”), nominális mondatszerkesztés, elvonatkoztatott helyszín. Valódi hermetista korszakát azonban az *Éjszakai várakozás* versei nyitották meg.

A kötet versszövegei tudatos és következetes munkáról vallanak, amely a titokzatosság – a *beszélő* titokzatosság – eléréseért folyt. A „hagyományos jel” újáteremtésének, a közlő nyelv sejtető nyelvvé alakításának minden lényeges hermetista eszköze felvonul itt. Közöttük is kitüntetett helyet kap a többértelműség. Ennek megteremtésében – különös módon – éppen egy klasszicista stíluselem, az inverzió játszik fontos szerepet. Luzi úgy teszi úttörően új-



ja a fordított szórendet, hogy nagy mértékben, olykor végletesen megnöveli a távolságot a fölcserélt elemek között. Hosszú mondatainak alanyát több sorral is hátraveti, hogy az olvasói gondolat sokáig keresse és várja, s közben öntudatlanul is több lehetőség között csapongjon. A *Bor és okker* című versben ez a feszültségteremtő távolság három sornyi: „És mindegyitek érződő csapást váj / az ártalmatlanná tett szél fagyába, / fák”; ám egy időskori költeményben, amely megőrizte ezt a hermetista vonást, az alany már csak huszonnégy sor után bukkan fel (*Nyaram, hetvenedik*). Még erősebb az inverzió keltette többértelműség ott, ahol a tárgy, amely az olasz nyelvben jelöletlen, s éppen mondatbeli helye különbözteti meg az alanytól, korábban előjön, s így az olvasó először önkéntelenül alanynak érzékeli. De nemcsak a mondatok alanya kerülhet hátra, megesik az is, hogy a logikai közlés összetartozó két mondata távolodik el messzire egymástól. Ez történik a hermetizmus mintaversének tekinthető *Elefántcsontban*, ahol az első sor közlését a két zárósor, a tizenhetedik és a tizennyolcadik folytatja: „Beszél a napforduló-fája ciprus, / [...] / s a levegőben mint kopár s virággal / betölthetetlen kötömb szólt a hangja”. S mivel a közbülső sorok merőben új közléseket tartalmaznak, itt a várakozás feszültsége helyett a mondattani űr sokkja mozgósítja az olvasói gondolatot: kinek/minek a hangja?, hol lehet a birtokos szerkezetből hiányzó birtokos? Akár Luzi titokteremtő szándékával is összeillőnek tarthatjuk, hogy egyes versmagyarázatok a vers nyelvtanán kívül, rejtett képzetársításokban keresték.

A többértelműség megteremtésének másik jellegzetes eszköze a központosítás. Luzi úgy ritkítja meg verseiben a vesszőket, hogy eközben nem tér el – vagy csak kivételesen tér el – az olasz helyesírás szabályaitól. Az olasz mondatokban nem formai szabályok kívánják meg, hanem a közlés logikai tagolása hívja elő a vesszőt. Luzi nem tesz egyebet, mint hogy nagyon sokszor nem ad gondolati útjelzőt: tapogassa ki a helyes utat maga az olvasó. A fordító itt nehezen lehet hű, a szabálykövető magyar központosítást csak akkor hagyhatja el az eredeti szellemében, hogyha az ott is teljességgel hiányzik (*Nyaram hetvenedik*), vagy ha a magyarhoz hasonló feltűnőséggel marad el, rejtegetve például az inverziót is: „Fénylő város mely tükörbe merülsz le / medreidet most a naponta újra / haló lélek alvilága s fagy-ülte / közserszámát is faladnak kigyújtja”.

Bizarr szókapcsolataival Luzi olyan analógiákat vagy gondolatsorokat állít fel, melyekben a hasonlóság vagy a gondolat két végpontja ugyancsak végletesen – azaz ismét csak titokzatosan – távol áll egymástól. Más szóval ugyanazt a feszültségkeltő távolságot teremti meg velük, amelyet más helyeken az inverzióival. A *Toccata*

már említett példáin kívül hermetista korszakának ilyen társításai a „kopár szemhøj”, a „gyötrelmes kertek”, a „hamu- és napfelhő”, a kútmély-fény”, a „félíg kialvó kéz”, a „vörös források”. Olvasóit ezekkel gondolati összekötő utak végigjárására készíti, hogy így jussanak el a szavak „titkáig” (pillák nélküli halott szemhøj, fáradtsággal megművelt kertek, hamuszínű felhő és felhőtlen ég, sötétség, kihunyó nap megvilágította kéz, vörös égboltot tükröző forrásvíz). Analógiás típusú távolságot tart nagyon jellemző színesztéziáival is: „Vörös kiáltás hull alá / a fecskék sűrűjéből”, „már csak a bánat fénye maradt”, „kiáradt egy hang élénk homálya”, „vak áramát a nap, míg újra felkel, / vérünkbe oltja”. Kihagyásaival pedig afféle megszakadó távolságot, azaz betöltendő gondolati űrt: a *Folytonosság* két sorában – „mikor a gazdag égbolt még a házak, / az átfagyott tanúk felett rikoltoz” – az „égbolt” után odaértendő a „madáraraja”, a későbbi *Ahogy te döntesz* cselekménysorába pedig a „jöttére az ember” logikai következtetést kell beillesztenünk: „A hegyi szél az agyagba törést váj, / [...] / földbe vágott kapát, tétlen ekéket / hagy kinn a szántón”. Ezt a sokféle távolságteremtést Luzi azzal tetézi be, hogy olykor a nyelv grammatikai szabályaitól is eltávolodik. Tárgyatlan igéket deformál tárgyassá: „Szél járta lányok futják majd a lármas / keleti utcákat”, határozói vonzatuk nélkül használja őket: „hág fel a csillagszekér”, vagy szelídebb változtatással régies jelentésüket újítja fel: „domb formán szökik az őzbak” (ahol a magyar „szökik” az 'exsulata' értelmű „esulata” megfelelője).

A hermetista Luzi verseinek különösen gazdag a képi és nyelvi világa. A külön-külön is sűrűn jelentkező szóképek gyakran bonyolult képsorokká szövődnek („a gyöngyraktár fölött, nyugalmas / felhő mélyén kedvesem városának / felizzik teljesebbé gyűlt keserve”), s a leíró képek is hasonlóképpen mozgalmasak: áradnak bennük a színek (bor, okker, kék, zöld, vörös, fehér, szürke, mélyfekete), nyüzsgenek az állatok (galamb, holló, őzbak, kanca, paripa, fecské, macska, kígyó), tenyésznek a gyűjtőnéven emlegetett fák, erdők, virágok, bokrok. Okkal nevezhette ezt a képi világot egy kritikus „középkorban látomásgazdag”-nak. A szókészlet is igen változatos. Alapját a köznyelv felső regisztere képezi, amelyben rendszeresen előjönnek kulturális rétegnyelvi elemek: szakszavak (oromdíz), idegenszerűségek (karavella, oriflamme), mitológiai nevek és fogalmak (Vénusz, nimfa, kiméra, Heszperosz), latinizmusok (exsulata–esulata, discurrere–discorrere), olasz költő-elődök lexikai megidézései.

A jelentős formai újítások közepette a versformák hagyományörzők maradnak. A két fő metrum a klasszikus tizenegyes és hetes (endecasillabo és settenario), ritkán vegyül köztük kilences (novenario) vagy sza-



bálytalan sor, s egyelőre alig bukkan fel a később gyakoribbá váló dupla hetes (téves olasz nevén alessandrino). Gyakoriak a rímek és a szabályos strófászerkezetek is, még a sokszáz éves szonettforma is előfordul.

### Hangváltás: műfajfelújító szerelmi líra

„Vágy, hogy kilépjek a szubjektivitásból [...] ezt segítette elő ez a szerelmi fellángolás” – mondja visszatekintve Luzi arról a különös szerelmi daloskönyvről, amelyet 1947-ben adott közre, *Gótikus füzet* címmel. Filológiai háttérvallomása elemző értékű, mert a vékonyka kötet egyik különlegessége éppen abban áll, hogy a hermetista keresés folytatódik benne, az abszolútumé után egy világiasabb, ámde továbbra is erősen spirituális keresés: egy elvont másik, sőt sokkal inkább egy *szerellemmel szimbolizált másvalami* keresése. A hermetizmus rendkívül tudatos költője érzelmek hatására sem engedte át magát az élmény közvetlenségének, intellektualizálta és költészeti apropót formált belőle, korábbi poétikájába illő lírai valóságértelmezést. S meglehet, oly korán, hogy már alakuló érzelmeit is a költészet vezette („nem tudom, valódi szerelem volt-e vagy sem”). Mindenesetre szerelem-élménye egy gondosan megtervezett és kidolgozott közlésformában, a mű másik különlegességeként a dolce stil nuovo modernizált stílusában szólal meg.

Az elsődleges minta ehhez Cavalcanti költészete volt, de benne rejlik a dantei *Új élet*, a petrarcai *Daloskönyv* és a montalei *Motetták* öröksége is. A ciklus névtelen, második személyben megszólított nőalakja sokat őriz a dolce stil nuovo lélekke légiesített, jelképpé emelt, eszménnyé magasztosított Hölgyéből. Ahogyan ott – és még Danténál is – a nő összekötő kapocs volt a gyarló földi lét és az égi Jó között, s azonosult az Erény fogalmával, úgy Luzinál is kivételes értékhordozó: ő a kivetített jobbik én, a követendő cél az ágostoni örök változásban („Menni annyi, mint elébed sietni, / élni, mint feléd haladni”). Természetes megjelenítője annak az érzésnek, amely a legerősebb módot kínálja az „én”-nek, hogy kilépjen a szubjektivitásból („A szerelem segít élni, s továbbvisz”). Ám egy újítás folytán elődeinél is spirituálisabb: nem hús-vér lényből elvont eszmény, hanem egy eszmény várt megtestesülése („alakod ma még rejtő ismeretlen, / kit annyiszor kerestem vágyakozva”). Így hát a hozzá intézett szó voltaképpen hangozó monológ, s ha később, a kötethez utólag csatolt versben válaszol is, válasza belső felismerés („más utakon jön el a béke, fénylőbb / és megszenvedettebb utakon ér el, / [...] / A hit benned van, a hit az ember”). Ez az éteri lény a *Gótikus füzet* után is sokszor visszatér majd Luzi verseiben, s az üde, jövődövrő vagy korán elhalt lányok és a

teremtő-gondoskodó anya figurája mellett a Luzi-költészet emblematikus nőalakja lesz. Olykor megidézett emlékként tűnik fel („Te hol vagy?”; „Te mit csinálsz?”), máskor elképzelt beszélgetőtársként („Kérde, mit hozott nékem ez a nappal?”), megint máskor félig valóságos, félig „alakját még rejtő” szerelmesként („Ha, mint ígérted, / eljössz, s a szenvedések / helyét elfoglalod”). S bár esetenként testet is ölthet, mindvégig a metamorfózis törvényén fölül álló lény marad, állandóság a teilhard-i örök átalakulásban („Te tezel, én fokról fokra lettem”).

A cím „gótikus” jelzője a dolce stil nuovo történelmi korára és ég felé törekvő poétikájára utal. A nyitó vers első sora azonnal meg is erősíti ezt a jelképet: a szerelem lángja is magasra lobbán, a valóságos és a metafizikai térben egyaránt: „Reád hull vissza ez a fenn égő, sötét láng”. Régi képzet érlelődött itt jelképpé, Luzinak már az előző kötetekben is visszatérő kifejezése volt a „fölemelkedni”, „szállni” ige és a „fölnyúló” jelző („párálló erdők rengetegéből / hosszan vonulnak fölnyúlt városokba / a folyók”; „nyúlt alakokkal bontottatok hajatokat”).

Ebben a kötetben kezd formálódni Luzi talán legsajátabb jelképe, a tűz. Régi toposzként jelenik meg: láng mint szerelem lángja, tűz mint élet tüze („a nem szűnő lét / égő tüze, mely maga szítja lángját”), hogy később mindinkább metafizikai tartalommal teljen meg, s a *Las animas* című versben kiteljesítse teljes jelentésvilágát.

Újítás után felújítás: a hermetista Luzi formai újító láza lecsillapodott, a *Gótikus füzet* versei a klasszikus nyelv emelkedett stílusában és a klasszikus verselés századok óta fülbe-lélekbe ivódott formanyelvén szólnak.

### A hangváltás másik iránya: közlő nyelv klasszikus versformákkal

A világháború után kibontakozó neorealizmust Luzi távolinak érezte alkatától, ám egy másféle, a hermetizmusától immár eltérő irodalom–valóság kapcsolatra erősen vágyott (vö: „Vágy, hogy kilépjek a szubjektivitásból”), s alighanem ennek mintáját kereste már 1945-ös rövid, de igen elmélyült tanulmányában is (*A pokol és a limbus*). A tanulmányban az olasz irodalom dantei, illetve petrarcai jellegét vizsgálva úgy ítélte meg, hogy az olasz költészet a petrarcai hatás nyomán alapvetően spirituális természetű maradt, messzire szakadt Dante valóságközeli, materialisan pontos látásmódjától és képi világától. Az érzékelhető rokonszenv, mellyel tanulmányíróként ez utóbbiról szól, és még inkább a sok-sok Dante-utalás, melyet következő pályaszakaszának verseibe foglal, egyértelműen arra vall, hogy a keresett mintát éppen a dantei realizmusban találta meg.

Az új pályaszakasz kötet- és cikluscímei – *Az igaz becsülete (Onore del vero)*, *Ahol igazi az élet (Nel giusto della vita)*, *Ahol munkál a világ (Nell'opera del mondo)* – híven jelzik, hogy a költő-én immár a tevékeny élet mindennapjaiban jár. A valós helyszínek már nem alakulnak át elvont képi világgá (*Lombard város; Küimé*), s nem is korlátozódnak gondolatindító funkcióra (*Leánytemető*), földrajzi tájakká válnak („e szikkadt földön, melyet a szögnél / alig többet érő eke kapargál”), vagy az emberi együttélés terepei lesznek („megbolydulnak a szikkadt konyhakertek, / utcákon hallik a macskák nyögése, / csapódik a lengő zsalu”). Megjelennek és megszorodnak bennük a tárgyak. Ezek nemcsak a környezethez tartozhatnak, hanem események, történések hiteles kellékei is lehetnek (kocsmái pad, kandalló, zsalu, köpeny, viharkabát), sőt mindennapi munkaeszközök is (kapa, eke, kas, korszó, padlófényesítő kefe, törőrongy). Életképek tárulnak elébünk („Számol, / s márványra ír a kocsmáros: csütörtök, / a kocsmárosné a tűznél sűrögve / lesi az ajtót, jön-e már a vendég”), munkafolyamatokat követhetünk végig („Gondoskodón, de nem sietve / helyezik ki a kast, a korszót, / aggatják a szőlőt”; „vázát tölt, vízbe teszi a virágot, / a hosszú száratkát eligazítja, / a száraz levelet letépi, / a csírát szabaddá teszi esőnek”), vagy éppen véres összetűzés tanúi lehetünk („Elrohannak / páran; egy-két lövés, egy-két üvöltés / hallik”).

A valóságos világ megjelenítéséhez Luzi a hermetizmusnál sokkal közvetlenebb nyelvi közlésformát dolgozott ki. A sokféleképpen elvonatkoztatott jelentéseket visszaterelte a szótári jelentések felé, az analógiás kifejezésmódtól az alapvetően fogalmi kifejezésmódhoz tért meg. Új nyelvének legkézenfekvőbb eszköze a megújított szókincs. Tárgyjelölő főnevei nemcsak konkrétak, hanem aprólékosan szabatosak is (csuklyás köpeny, szöges bakancs, szerpentinút, dűne, völgytorok, venyige, lótalp láb), a korábban csak gyűjtőnévvel emlegetett fák egyedi nevet kapnak (lilaakác), a jelkép-szél meteorológiai változataiban jelenik meg (hegyi szél, síkföldi szél). Mindamellert olykor a régi szóképformában is felbukkannak (kő mint a kandalló metonimikus neve, hamukarima, a tenger papirosa). A mondattani eszközök közül legszembeötlőbb a századelő olasz költészetének jól bevált formáló stílmája, az ismétlés. Megegyik, hogy szabálytalan verstani sort képezve, önismétlésként, mintegy a szavát kereső embert imitálva jelenik meg a versben („Egy ilyen éjjelen történt, / ilyen éjjelen történt, hogy a lelkem, / [...]).” Vagy bővítménnyel, ugyancsak az élő beszédet idézve, de már szabályos sorban („Egy nap, egy falura szakadt dühödő nap”). Az önismétlés azonban a gondolatot is megerősítheti („Itt, itt, ahol árnyat érlelünk életünkkel, / [...] / itt kell, nem másutt fénynek gyűlnia”; „Véges-

végig kavargott a sok ember / és a nagy por. A nagy por”), főként akkor, ha bölcselmet, afféle görög dráma-gnómát hoz ismét elő, már a feledés tíz soros távolából („Ami jön, e küszködésből jöhet csak”). De hathat a fohász litániaszerű visszatéréseként is („Adj békét, örök békét nekik, [...] / [...] halálnak add a halált, semmi másnak, / ne legyen benne harc, ne legyen élet. / Békét, örök békét adj nekik, enyhet”). Szintén a próza, de már nem a beszélt nyelvi, hanem a szónoki próza felé mutat a parallelizmusként előforduló ismétlés („Idő, mely szenved és gyötör, / idő, mely / fényes örvényben egyszerre virágot / s kegyetlen látomásokat hoz”; „A szerelem segít élni, s továbbvisz, / a szerelem megszüntet és elindít”). Az egyszerű felsorolás is szónoki rendbe, retorikai körmondatba rendeződhet („Maholnap negyven év sodrát: szorongást, / rosszkedvet, egy-egy futó örömet, [...] / [...] sok üres kívárást, / [...] évek hirtelen szűnt / szokásait: ezt kell megértenem most”). A retorikai körmondat pedig a klasszikus latin minták sokszorososan tagolt, terjedelmes vátozatainak hosszát is elérheti: az *És a farkas* „és” kezdetű bővített mellékmondatai hatszor sorakoznak fel, amíg előbukkan a versszöveg főmondata. S rövidebb formában megismétlődik ez a polisindetonos szerkesztés a „mint” kötőszóval is („Üzötten, mint nélkülözők, szegények, / s éppúgy, mint az, ki gyöngeségből / vagy áradó szívvel a többiekhez / szalad, mert nem tud meglenni enélkül, / vagy mint ki nem leli nyugalját, / bátorságot meríték”). Retorikai elem a választ nem váró, vagy éppen felkiáltásként ható kérdés is („Te mit vársz odakintről?”; „Miben bizakodsz, mit remélsz, barátom?”; „Milyen fáradt vizek mossák a lanyha partot, / milyen szürke hullámok a cölöpsort. / [...] / Mily kósza esőkön, mily fényeken hajózol”).

A cselekvéssorok olykor mégiscsak elemelkednek a valóság síkjától. S nemcsak azért, mert itt-ott továbbra is analógiák kísérik („A külvilág kicsiny darabja, / melyet érzékek lőrés-ablakából, / az elme kémlelőiből belátni”), hanem azért is, mert a gépiesen végzett mozdulatok maguk is jelképpé, az üresség jelképévé válnak („Egy asszony / kenyeret tördel a kicsiknek, örzi / a tüzet, a nap gazdagon telik vagy / lehangolón, idegen jön, továbbmegy”), miképpen a természet monoton történései is jelkép erejűek („Aminek lennie kell még, az itt van, / a folyó folyik, változnak a tájak, / jégeső hull, eláll; kutyák csaholnak, / a hold alászáll”). S ha ez a hiány-monotónia egy egész versen végigvonul, az események már nemcsak önmagukat, hanem a mögöttük megbúvó és másutt néven nevezett szorongást is jelentik, „tárgyi megfelelővé”, modern allegóriává válnak (*A kocsmá*). Másképpen szólva: a lét fájdalma a tárgyi világ asszociatív erejével szólal meg bennük. Végősoron tehát a közlő nyelvvel is a mallarméi elv érvényesül: „nem a dolgot, hanem a dolog keltette hatást festeni”.

## A teljes fordulat: prózaversek

*A magmában* című vékonyka kötet, amely 1963-as első kiadásában mindössze tizenegy versből állt, s később is csak újabb héttel bővült, Luzi a lehető legmeszebbre távolodott hermetista korszakától: a szabad versnél is lazább szövetű prózavers műfajjal jelentkezett. Hogy a modell továbbra is Dante volt, azt immár a versek állandó szerkezete is mutatja: a valóság legmélyén, a földi lét magmájában járó költő-én párbeszédet folytat az itteni halandókkal.

A versműfaj határát jócskán feszegető beszélgetések a modellhez illően etikai töltésűek; harcról, szerelemről, házasságról, emberi kapcsolatokról szólnak, s konfliktusokkal vannak tele. A modern kor mélyébe leszáll Luzi azonban nem vitázik, és nem ítélkezik. Versbeli Mario-önmaga sohasem az igazság külső szószólója, nem egy dantei erkölcsi világrend követe, sokkal inkább benti, szenvedő fél. Leginkább őt érik a vádak – kortársak történelmi, személyes vádjai, vagy az önvád kivetítései –, s válasza irodalmi: a leírás, az érzékeltetés, a sejtetés eszközeivel jelzi, hogy a vád igaztalan-e avagy helyénvaló.

Ez a magma-világ azonban nagyon is földfelszíni, térségei minden eddiginél valóságosabbak és materiálisabbak, lakói minden eddiginél köznapibbak. A párbeszéd „bőrpác csatornaárok” partján, „töltés átázott földjén” vagy éppenséggel „presszóban” zajlanak; a szereplők sokszor naturáisan nyers vonásokkal vagy egyenesen torzítva tűnnek föl előttünk: az egyiknek „petyhüdt, bágyatag szeme” van, a másik „távollátó pillantással” néz, a harmadik „csákján rugózva” ácsorog. Az élővilág az előzőeknél is aprólékosabban néven van nevezve („a kontyvirágot, az árok nyálkát cseppentő, kövér vadnövényét”), jelentéktelen tárgyak is megjelennek, hogy szerepet kapjanak a jellemzésben („gumijukat rágják és bámulnak, rám vagy a semmibe”), s belép az időbeli valóságelem is: a történés.

A szerkesztésmód prózai műre vallóan epikus. A versek avagy kis poémák legfőbb építőkövei a párbeszéd túl a cselekmény, a jellemzés, a helyszínrajz, a narrátori kísérőszöveg, az elbeszélői időkezelés. A költő-én narrátorrá válik, s az elemző próza elbeszélői magatartását veszi fel („észreveszem, hogy”, „méricskélem a keveset, mit mondtam”). A vers formanyelvéből csak néhány eszköz maradt. Olykor megismétlődik a jellegzetes, nyitó lírai kép („A fagyos köd befüstöli a bőrpác csatornaárkát”), viszonylagos gyakorisággal visszatér az analógiás közlés-mód („sziklák közt rojtozó tenger”; „az utca kőlapról kőlapra felizzik”), a párbeszédekben is előfordulnak metaforák („Nem perzselődöttél a harc tűzében, mint mi, / amikor fellángolt”; „elméd óramutatóit [...] / egy örök jelen-

hez igazítod”), s a szöveg sem tagolatlan prózaszöveg: szó- és mondathangsúlyok ütemszerű egységekre osztják.

A prózaversek időszaka az 1971-es, *Láthatatlan alapokon* című kötet három hosszú, ám töredékes szerkesztésű poémájával zárul.

## Az utolsó forma: dikciós gondolatvers

A prózaverskorszak vissza-visszatérő szóképei arra vallanak, hogy ez a versnyelv nem annyira az analógiás közlés-mód ellenében, mint inkább a klasszikus prozódia és a klasszikus mondattani stíluseszközök elhagyására született. *A metafora igájában* című későbbi ars poetica is azt igazolja, hogy a szóképek elhagyásának költői igénye később merült fel, akkor, amikor Luzi számára már a versben is a tisztán fogalmi, „álarc nélküli” nyelv volt a cél („Fölösleges / ez a nyelvtan. / [...] / az életet önmagán belül kell keresni”). Pályaképének eddigi vizsgálata azt mutatta, hogy amint megismerésvágya az abszolútumtól egyre inkább a tapasztalati világ felé fordult, verseinek világa is egyre anyagszerűbbé vált. Természetes tehát a végeredmény: amint erősödött benne a tárgyi világgal szembeni szimbiózis-érzés, úgy vált mind szükségesebbé a legközvetlenebb nyelvi kapcsolat is. Márpedig a metafora – mint a tézisvershez fűzött, későbbi magyarázatában írta – „már-már elvont helyzetbe állítja a dolgot: nem a mienk többé, nem tartozik hozzánk, nem felel meg valaminek, amit tulajdonképpen akarunk”. Túllépett hát a prózavers műfaján is, és egy máshogyan fogalmi nyelvezetű, tagoltabb prozodiájú versműfajt kísérletezett ki, amelyet leginkább dikciós gondolatversnek nevezhetünk.

Ennek kidolgozása már poétikai meghirdetése előtt elkezdődött. *A vita tűzében* című kötet már kísérleti műhelye volt annak a rövid, töredékes, naplóbejegyzésszerű verses közlésformának, amely azután a *Töredékeink keresztelőjére* című kötetben tovább finomodott és uralkodóvá vált, s végül meg is maradt a költői pálya végéig. A naplójelleg eleinte inkább a közvetlen történések versgondolatá érlelt regisztrálásában mutatkozott meg (*Szégyenteljesen kiszenved a köztársaság; Teljes és hiányával határos itt a hatalom*), később – és poétikailag is kidolgozottabban – az elvont töprengések hasonlóan friss megfogalmazásában (*Visszavonják árnyékukat a dolgok; Auctor*). A töprengés azonban érezhetően hosszsan tartóbb is lehet, s ilyenkor a verseredmény is teljesebb kompozíciójú, és nemcsak kezdősorával emlegethető, hanem címet is kap (*Fecske lét; Pisztráng a vízben*).

Kiforrott, végső változatában ez a versnyelv erősen tagolt, szaggatott versmondatokból épül fel. Luzi, aki egyik cikluscímének tanúsága szerint ekkoriban „a természet



kódját” próbálta megfejteni, úgy találta, hogy a természet szava a csend és a csendben meg-megnyilatkozó teremtői üzenet („Nem mindig hallgat, időnként / felbuzog az ige”), az emberi szó tehát a csend szavával váltakozik, következképp a költő akkor jár el a természet kódja szerint, ha beszédébe – versnyelvébe – a csendet is beépíti („visszaszállt a szó, vissza a szó csendje, / létének világos és rettentő / egyszerűségébe”). Ezt a meg-megtörő csend–szó beszéd-folyamatot képezheti le új versmondainak erős tagolása és a hézagosan tördelt sorok írásképe. Ugyanakkor hű tükre a gondolkodás szaggatott folyamatának is. A költői naplójegyzet nem marad meg egytömb töredékversnek, még tovább töredezik, egymás után felöltő gondolatok alkotják még kisebb töredékeit. A gondolatok sűrűbb ritmusa és a gyakori csend-szünetek azután együttesen megteremtik a prózaverssorok szaporább ütemelosztását, kisebb egységeken alapuló dikcióját.

Az erős gondolatiság intellektuális stíluseszközökre támaszkodik. Latin és görög szavak, szófordulatok tűnnek fel („Perficiunt: / jobbitgatják a szívet”; „omega vagy alfa felé tartva”). Ezekből olykor sajátos szóképzések születnek („rálép a lógia útjára, / bebarangolja a gráfiát”). Gazdag szinonimasorból olyan ritka szóra esik a választás, amely hangzásában erősen őrzi latin eredetét („firmamento”: a magyar változatban firmamentum). Újabb kori és más nyelvből vett kölcsönszavak is bekerülnek a szövegekbe („equipe” – a magyarban „stáb” –; szatrapa-világ). Megismétlődnek a retorikai paralleliz-

musok („Tud is, meg nem is a pizstráng. / Tud is meg nem is a folyó”), olykor az ellentét stilmájával kiegészítve („Szállj magasra szó, növekedj a mélybe”). És minden eddiginél jobban elszaporodnak a költői kérdések. A bölcséleti hipotézisek is ekként fogalmazódnak meg („Dolog és lelke?, vagy a dolog és a magam szenvedése?”), s a csend-és-szó vers szinonimája is a „tétova kérdés” lehet („Vagy talán minden a tudáson belül van, / tudás minden, / még a nem-tudás is: / e tétova kérdésé, / mely megtöri a csendet, avagy felfogja énekét”). Luzi szerint „az élet végtelen kérdezés, [...] olyasmi, ami jelentősen túlmutat a megállapítások varázsán”. Különös módon a hosszú idő után visszatérő rím is a gondolatiság stíluseszköze lesz: jelentésmegerősítő funkcióban, erősen kihangzó formákban csendül fel („avagy perc állította / kelepce / rejlik a függönyön túl, melyet észre se venni, / üregek félhomálya – vagy semmi”).

Az végső számvetést készítő idős Luzi megvalósított még egy utolsó újítást. Naplójegyzet-verseit történetmondóvá igazította át, s a gondolatvers műfaját megtartva lazán összefüggő, hosszú poémát komponált. A *Simone Martini földi és égi utazása* összegzés, elmélkedés az emberi létről és a művészetről, s utolsó megfogalmazása annak a megannyiszor képbe öntött gondolatnak, hogy a megismerés útja kétirányú, két végpontja azonos: kezdet avagy vég.

Szénási Ferenc

MARIO LUZI

## És a farkas

*Mikor recseg a jég, és  
riadt állatok bámulják a sarki táblán  
a széthullt tengereket, jéghegyek futását,*

*és szigony döfte cápák verdeső tusái  
tombolnak-csillapulnak, és a nemzés  
mohó vágásával pusztulásba tartó  
lazac fölúszik a sziklás folyókon,*

*és a farkas,  
élte minden kinyját cipelve,  
s atyáit, kölykeiét is,  
e nagy kavargással szívében*

*nekiindul a hegynek, s újra érzi,  
hogy öreg lába fürge, és az ősi  
szelek vándorutat, zsákmányt, szerelmet  
zengő hívószava készen találja,*

*te, nem-sajátom élet,  
éjből és káoszból öröklött  
fájdalom,  
egyszer csak magadra eszmélsz a mélyben,  
s szorítva vívsz-vergődsz a súly alatt.*

*Élek, ahogyan élhet az, ki híven  
szolgál, mert nincs más választása. Minden,  
a sötét állatlét öröke is, mely  
bennünk szűkül, szentté lehet. Kevés kell,  
az a kevés úgy vág, akár a szablya.*